

[www.libclassicmusic.ru](http://www.libclassicmusic.ru)



СОЛНЦЕВЫЙ МОСКОВСКИЙ

*E. N. Абызова*

# Гармония



*E. H. Абызова*

# Гармония

Переиздание



*Москва  
"Музыка"  
1996*

**ББК 85.31  
А 18**

**Федеральная целевая программа  
книгоиздания России**

**Абызова Е. Н.**

**А 18 Гармония: Учебник. — Переизд. — М.: Музыка, 1996. — 383 с., нот.**

**ISBN 5-7140-0353-5**

Этот учебник объединяет традиционную методику преподавания гармонии с элементами учебной системы П И Чайковского. Включает теоретический материал, примеры из музыкальной литературы, гармонические задачи, упражнения на фортепиано различные виды творческих заданий. Для исполнительских отделений средних специальных музыкальных школ

**А 4905000000 – 058  
026(01) – 96 Без объявл.**

**ББК 85.31**

**ISBN 5-7140-0353-5**

**© Е Н Абызова, 1994 г  
© Издательство “Музыка”, 1996 г**

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий учебник построен в соответствии с последней программой по гармонии для средних специальных музыкальных школ (ССМШ). Замысел этого учебника принадлежит преподавателю Центральной средней специальной музыкальной школы, много лет заведовавшему теоретическим отделом школы, Льву Михайловичу Калужскому. Безвременная смерть замечательного педагога оборвала его планы. Однако практическая работа, начатая Львом Михайловичем, скоро дала свои результаты. Их и обобщает предлагаемый учебник, представляя методику, проверенную в течение ряда последних лет педагогами ЦССМШ. Практический опыт преподавания привел к необходимости частичной корректировки предыдущей программы 1979 года: немного изменен порядок тем, вынесены в отдельный курс темы из области анализа музыкальных произведений. Неизменной осталась суть методического принципа, заключающаяся в изучении гармоний побочных ступеней на самом раннем этапе обучения.

Этот принцип известен музыкантам-педагогам еще со времени выхода в свет „Руководства к практическому изучению гармонии” (1872) и „Краткого учебника гармонии” (1875) П. И. Чайковского. Если Н. А. Римский-Корсаков в своем „Практическом учебнике гармонии” (1886) наследовал методические традиции европейской школы (с опорой на три главные функциональные опоры лада – тонику, доминанту и субдоминанту в виде трезвучий I, V и IV ступеней), то Чайковский сделал попытку приблизить педагогическую науку к отечественной музыкальной практике. Для русской музыки с ее традициями многокрасочной трактовки лада и развитой функциональной переменности (связанной с ролью параллельно-переменных ладов в народном творчестве) система Чайковского была органически близка. Это в дальнейшем подтвердила и музыкально-педагогическая практика: школа Чайковского стала основой педагогической деятельности Аренского, Танеева, Глиэра, а в дальнейшем нашла продолжение в работе советских педагогов Таранщенко, Мясоедова и других. Одним из ценных результатов этой методики стал „Учебник гармонии” для теоретических отделений музыкальных училищ, созданный преподавателем Московской консерватории А. Н. Мясоедовым.

Плодотворность методических принципов школы Чайковского в настоящее время связана с постоянно возрастающим уровнем профессиональной подготовки учащихся и возникающей необходимостью

мостью активного, быстрого расширения их гармонического круго-  
зора. Уже на первом году обучения гармонии (в 9-м классе  
ССМШ) надо формировать в слуховых представлениях учащихся  
более полную, „объемную” функциональную картину лада. Цен-  
ность этой методики именно в ее способности, охватывая все  
ступени диатоники, развивать глубину и многовариантность  
гармонического мышления учащихся, в способности выявлять в  
мелодии богатейший потенциал ее гармонических возможностей.

Отметив преимущества методики школы Чайковского („мо-  
сковской школы”), нельзя не признать и достоинств традиционной  
(„петербургской”) системы обучения, начало которой в России  
положено учебником Римского-Корсакова. Эта система, в частно-  
сти, легла в основу широко известного „Учебника гармонии”,  
созданного бригадой авторов – И. И. Дубовским, С. В. Евсеевым,  
И. В. Способиным и В. В. Соколовым. Сознательное ограничение  
средств (в начале курса) гармониями трех главных трезвучий  
лада давало возможность воспитать централизованную ладото-  
нальную ориентацию слухового сознания, выработать красивое,  
точное и осмысленное голосоведение, а в дальнейшем – постепен-  
но и последовательно „расширять” гармонические перспективы и  
возможности. Автор этих строк, получивший профессиональную  
школу в классе профессора С. С. Григорьева (в училище при Мос-  
ковской консерватории и затем в Московской консерватории), на  
своем опыте – как и множество его коллег – оценил положитель-  
ные качества этой системы. Практическая ценность бригадного  
учебника бесспорна: в его основе лежат продуманные методиче-  
ские принципы, обеспечивающие его жизнеспособность и популяр-  
ность по сей день (несмотря на более чем 50-летний „возраст”).

В предлагаемом учебнике делается попытка объединить  
преимущества обеих систем: с одной стороны, обогатить учебный  
материал гармониями побочных ступеней в самом начале курса, с  
другой – сохранить требовательность к качеству голосоведения и  
методичность, постепенность в усложнении практических задач.

Переход на обучение по новой программе и новой методике  
не был и не может быть легким и быстрым. Главная причина  
здесь в том, что на проверенной годами методике бригадного  
учебника воспитано несколько поколений музыкантов и, главное,  
большинство ведущих гармонию педагогов. Кроме того, трудность  
состояла в том, что новый порядок тем в программе потребовал  
создания совершенно нового учебно-тренировочного материала,  
сформированного так, чтобы, усваивая последующую тему, можно  
было использовать гармонические средства предыдущей. Резуль-  
татом накопления методического опыта и материала и явился  
настоящий учебник.

Особенностью учебника является его практическая направлен-  
ность. Он предназначен для учащихся исполнительских отделе-

ний, поэтому основной его задачей является выработка творческого музыкантского отношения к гармонии – и прежде всего чувства живой, звучащей гармонии, воспринятой через практическое освоение за фортепиано. Огромную пользу в этом отношении принесло автору сотрудничество с профессором Ю. Н. Холоповым, ведущим в ЦССМШ курс гармонии у теоретиков. Многолетняя ассистентская работа автора по преподаванию практической гармонии у теоретиков помогла разработать практическую часть курса и у исполнителей. Некоторые формы практических заданий, доступные раньше только теоретикам, в настоящее время опробованы и могут быть освоены и исполнителями. С практической ориентацией связаны и сравнительно малый объем историко-теоретических сведений, и большое количество разнообразных заданий на фортепиано, и внимание к технике голосоведения (развернутые практические рекомендации). В письменных работах трудности сознательно ограничены модуляциями в тональности диатонического и гармонического родства (I степени родства); все последующие темы изучаются, согласно программе, в плане гармонического анализа и практических упражнений. Вузовский курс гармонии у исполнителей предусматривает продолжение, теоретическое углубление и использование уже всех форм практической работы.

Одной из целей учебника было также развитие творческих навыков учащихся и способности импровизации. Поэтому почти в каждой теме рекомендуется импровизация периода по заданному началу. Предлагаемый для импровизации материал – обычно мотив или фраза – может быть задан и самим ведущим педагогом.

Мелодии для гармонизации даны в довольно большом количестве для того, чтобы предоставить педагогам свободу выбора. Кроме них в работе над отдельными темами желательно использовать задачи и из бригадного учебника, и из сборников задач по гармонии А. Н. Мясоедова, Б. К. Алексеева, А. Ф. Мутли и других авторов. Интересные задания можно взять из учебника А. А. Степанова: это двухголосное решение задач (в линиях крайних голосов), четырехголосное решение по заданному крайнему двухголосию и другие.

Автор выражает глубокую признательность за помощь в работе рецензентам – кандидату искусствоведения преподавателю МССМШ им. Гнесиных Т. Н. Магницкой, заведующей теоретическим отделением ССМШ при БГК Т. А. Титовой, преподавателю музыкально-теоретических дисциплин ССМШ при БГК Л. И. Левченко, а также главному методисту ЦССМШ М. А. Андреевой и коллегам – преподавателям музыкально-теоретических дисциплин ЦССМШ, принявшим участие в обсуждении учебника.

Е.Абызова

**Часть I**  
**ДИАТОНИКА**  
**ВВЕДЕНИЕ**  
**СКЛАД И ФАКТУРА. ПОСТРОЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЯ**

„Гармония” в переводе с греческого означает „связь”, „стройность”, „соразмерность”. Гармония служит критерием красоты и в различных искусствах (например, гармония красок в живописи, гармония объемов в архитектуре, движений в танце), и в разнообразных жизненных явлениях (гармония внутреннего содержания и внешнего облика человека, гармония человека и окружающей среды, гармоническое развитие личности и т. п.).

Гармония в музыке – это важнейшее выразительное средство, которое представляет собой объединение музыкальных звуков в созвучия и закономерную последовательность этих созвучий.

Основной материал гармонии – созвучие, одновременное сочетание нескольких звуков. Как всякое живое явление в искусстве, созвучия эволюционируют, изменяются, приобретают новые формы. Виды созвучий – от древнейших образцов музыкального искусства до современных форм – представляют бесчисленное множество. Созвучия в музыке аналогичны краскам в живописи, они неповторимы и у каждого художника и несходны в различные эпохи.

Бах. I том ХТК, прелюдия XXII b-roll

Скрябин. Соната для ф.-п. оп. 30

Созвучия создают разнообразнейшие музыкальные ощущения: они бывают „красивыми” или „некрасивыми”, мягкими или резкими, красочными или подчеркнуто пустотными по звучанию. Несмотря на сходство структуры и типа, созвучия могут иметь самый различный выразительный смысл в зависимости от жанра, стиля музыки, индивидуальности композитора.

**Largo**

Прокофьев. Кантата "Александр Невский", "Крестоносцы во Пскове"

2б [Doux et triste]

Дебюсси. Опера "Пеллеас и Мелизанда", V д.

Простейшее созвучие – интервал. На его основе возник аккорд – созвучие из трех или более различных звуков, которые расположены или могут быть расположены по терциям.

Терцовый принцип строения аккордов – не единственный в музыке. Например, в древнерусской пентатонике, в грузинском фольклоре гармоническими опорами могут быть квартово-секундовые созвучия. Однако терцовый принцип строения аккордов является основным в классической гармонии и преобладает в большинстве музыкальных культур. Причина этого в том, что ближайшие и наиболее яркие обертоны от данного звука, собранные в тесное расположение, образуют ряд терций, то есть выстраиваются в созвучие терцовой структуры.

С этим свойством физической природы звука связана особая слитность и цельность мажорного трезвучия и малого мажорного септаккорда (не случайна традиция, сохранившаяся вплоть до баховских времен, — заканчивать минорные произведения мажорной одноименной тоникой).

Бах. I том ХТК, прелюдия VI d-moll



В музыке XX века терцовая структура аккордов обогащается различными явлениями — заменными тонами, варьирующими терцовый принцип строения; побочными тонами, налагающими на терцowość красочные диссонирующие „ пятна ”.

Вайнберг. Соната для кларнета и ф.-п., II ч.

[Allegretto]

5 Cl.

*pp*

побочный тон

тонический аккорд

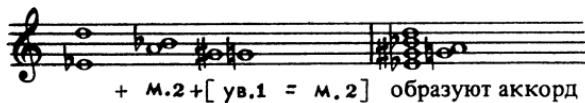
Появляются квартаккорды, квинтаккорды, секундовые комплексы, аккорды смешанного строения и т. п.

Барток. "Микрокосмос," № 144  
Малые секунды и большие септимы

Molto adagio, mesto

6a

*p*



+ м.2+[ув.1 = м.2] образуют аккорд

Хиндемит. Сюита "1922" оп. 26, Марш

В формировании самого понятия „аккорд” большую роль сыграл французский композитор и теоретик Жан Филипп Рамо (1683 – 1764). В XVII веке многоголосная музыка часто записывалась в виде не партитуры, а одноголосной линии баса (генерал-баса) с цифрами у каждой его ноты; эти цифры обозначали интервалы – расстояние каждого из голосов от баса. Такая система записи отражала важную организующую роль баса и была этапом на пути к утверждению гомофонно-гармонического склада. Осмыслив практику генерал-баса, Ж. Ф. Рамо установил родство трезвучий с их обращениями и вывел систему, на основе которой позже возникло учение о гармонии как высшем способе организации музыкальной ткани. Согласно теории Рамо, обобщающей композиторскую и исполнительскую практику XVII века, основополагающее значение в ладу имеют три главных аккорда – Т, Д, С. Учение Рамо „О тройной пропорции” (1726) явилось важным шагом к осознанию ладовых функций и пониманию лада как сложной централизованной системы.

Слово „лад” в славянских языках означает „согласие, стройность, порядок”. В музыке лад – это система устойчивых и неустойчивых звуков, объединенных тяготением к центральному звуку илиозвучию – тонике. Точно так же, как отдельные звуки, организуются и аккорды в ладу. Функцию устойчивости в гармонии представляет трезвучие I ступени – тоническое трезвучие, функцию неустойчивости – трезвучия всех остальных ступеней – II, III, IV, V, VI и VII. Все неустойчивые аккорды делятся на две функциональные группы – доминантовую и субдоминантовую. Аккорды группы D (доминанта – от лат. dominantis – господствующий) характеризуются содержанием в их составе звука вводного тона (VII ступени лада), дающего самое острое интонационное напряжение и активное тяготение к I ступени, к тонике. Для аккордов субдоминанты, наоборот, характерно отсутствие вводного тона и поэтому более спокойное, слабое тяготение к тонике.

Самый яркий представитель доминантовой группы в классической гармонии (из трезвучий) – V<sub>5</sub>, а субдоминанты – IV<sub>5</sub>. Трезвучия I, IV и V ступеней называются главными трезвучиями лада. С них и начинается практическое освоение классической гармонии.

### Склад и фактура

Музыкальная мысль может быть изложена различными способами. С точки зрения соотношения голосов музыкальной ткани различаются два основных склада изложения: полифонический и гомофонно-гармонический. Полифонический склад – это многоголосие, в котором все голоса мелодически самостоятельны и относительно равноправны по значению.

Бах. I том ХТК, фуга XXII b-moll

Гомофония – тип многоголосия, характеризующийся разделением голосов на главный и сопровождающие. В гомофонно-гармоническом складе ведущий голос, как правило, верхний. Остальные голоса образуют гармоническую опору; наиболее важным из сопровождающих голосов оказывается бас – фундамент гармонии.

Шопен. Ноctюрии оп. 9 № 2

В художественной практике фактура бывает различной по плотности; количество слагающих ее линий-голосов неодинаково (от одного до нескольких десятков – в оркестровом изложении, например). Однако основным и оптимальным с точки зрения удобства расположения аккордов оказывается четырехголосие.

Четырехголосная фактура открыла эволюцию самого музыкального языка. Музыка европейского средневековья и Ренессанса, предшествующая формированию классического стиля и классической гармонии, опиралась на вокальные жанры. Инструментальные партии в основном вторили певческим голосам, дублировали их. Поэтому и в гармонической практике закрепились названия, связанные с традициями хорового пения: сопрано (верхний голос), альт (второй сверху, между сопрано и тенором), тенор (второй снизу) и бас (нижний). Четыре основных голоса гармонической фактуры называются так и доными.

Четырехголосный склад оказался оптимальным и по охвату регистров, соответствующих возможностям исполнения и восприятия музыки человеческим слухом, и по полноте и удобству расположения аккордов. Например, септаккорды, состоящие из четырех звуков, не могли бы расположиться в меньшем количестве голосов, чем четыре; для трезвучий в четырехголосной фактуре один голос оказывается даже „лишним”, незанятым; он удваивает один из звуков трезвучия. Для нонаккордов, состоящих из пяти звуков, четырехголосие также приемлемо, при условии исключения из нонаккорда наиболее нейтрального тона – квинтового (его отсутствие возмещается звуковым эффектом квинтового обертона).

The musical example consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure is labeled  $V_7$ , the second  $I_{5/3}$ , and the third  $V_9$ . Above the staff, the number "9" indicates the measure number. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are shown in the upper staff, while the harmonic analysis is provided in the lower staff.

Названия звуков в аккорде постоянны: это прима (основной тон), терция, квинта, септима, nona. Эти названия определяются интервалом, образуемым звуками аккорда с основным тоном. Если в аккорде больше пяти звуков (шесть звуков, расположенных по терциям, – ундецимаккорд, семь звуков – терцдецимаккорд и т. д.), он чаще не воспринимается как целый, а разделяется в сознании слушателя на два или три простых комплекса (трезвучия или септаккорда).

10 а

$V_{11}$        $V_{13}$

[Andante] Più mosso

Григ. Ноктюрн оп. 54 № 4

106

### Удвоение и расположение трезвучий

В трезвучии, изложенном четырехголосно, удваивается обычно прима (основной тон). Этим обеспечивается цельность, прочность слияния звуков трезвучия: ведь звуки квинты и терции входят в обертоновый ряд основного тона и на фоне его удвоения получают еще более надежный акустический „фундамент”. В музыкальной практике используются и другие варианты удвоений, придающие звучанию разную выразительность и красочные оттенки. Например, удвоение квинты делает трезвучие более легким, полетным, невесомым (основной тон частично лишается своей прочности).

Шопен. Баллада оп. 38

11 Andantino

Удвоение терции в трезвучии усиливает его ладовую характеристичность – осветленность мажорного трезвучия и омраченность минорного.



В зависимости от расстояния между тремя верхними голосами определяется расположение аккорда. Оно бывает тесным или широким\*.

Тесным называется такое расположение, при котором в трех верхних голосах звуки аккорда располагаются подряд, образуя интервалы терций и кварт. Широким называется расположение, при котором между тремя верхними голосами образуются интервалы квинт и секст.

тесное расположение			широкое расположение		
1	5	1	1	3	5
4	3	8	8	8	8
8	8	8	8	8	8

Расстояние от баса до тенора на расположение не влияет; бас может отстоять от тенора на расстояние до двух октав. (При еще большей удаленности баса от трех верхних голосов возникает ощущимый на слух регистровый разрыв и аккорд „расслаивается” на два пласта.)

возможно	плохо
8	8
8	8
8	8

Мелодическое положение аккорда определяется тоном, звучащим в верхнем голосе, в мелодии. Тесное расположение вместе с широким – при мелодических положениях примы, терций и квинты – образуют шесть положений трезвучия (см. пример 13).

\* В секстаккордах (реже в трезвучиях) и обращениях септаккордов возможно и смешанное расположение.

## Практические рекомендации

1. Располагая каждое из шести положений трезвучия на нотном стане или клавиатуре, надо выбирать тот регистр, который удобен для пения каждого из четырех голосов: сопрано – примерно от *ре<sup>1</sup>* и до *ля<sup>2</sup>*, альт – от *соль*, *ля* малой октавы и до *ре<sup>2</sup>*, тенор – от *ми* малой октавы до *ми*, *фа* первой, бас – от *до* большой октавы до *до<sup>1</sup>*. В письменных работах надо стараться избегать тесситурных границ голосов и не применять (по возможности) нот на добавочных линейках – тогда звучание голосов будет удобным и естественным.

Выстраивая аккорд, надо исходить из представления, что его звучание рассчитано на реальный исполнительский состав – хор или квартет (вокальный или инструментальный).

2. Чтобы избежать ошибки в расположении и, следовательно, неровности в звучании аккорда, нужно писать голоса в следующем порядке: бас – сопрано – альт – тенор. В тесном расположении звуки трех верхних голосов пишутся сверху вниз подряд по аккорду; в широком – через один по аккордовым звукам.

15 подряд по звукам аккорда                            через один по звукам аккорда



## Задания На фортепиано

- Играть  $I_{5_3}$  в шести положениях, в различных тональностях мажора и минора.
- Играть  $IV_{5_3}$  в шести положениях, в различных тональностях мажора и минора;  $V_{5_3}$  (так же).
- Играть подряд  $I_{5_3}$ ,  $IV_{5_3}$ ,  $V_{5_3}$ ,  $I_{5_3}$  (каждое в шести положениях) в заданных тональностях мажора и минора.

## Письменно

Написать  $I_{5_3}$  в шести положениях, в заданных тональностях.

**ТЕМА 1**  
**СОЕДИНЕНИЕ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ**  
**КВАРТО-КВИНТОВОГО СООТНОШЕНИЯ (I-V, I-IV)**

Трезвучия главных ступеней различны по своей функции – то есть роли – в ладу.  $I_{5_3}$  осуществляет функцию устойчивости, покоя, стабильности; тоника – это цель и итог гармонического последования, независимо от его масштаба (от периода до сонатного allegro). Два других главных трезвучия –  $V_{5_3}$  и  $IV_{5_3}$  – неустойчивы, притом по-разному.  $V_{5_3}$  (функция доминанты) остро тяготеет к разрешению в тонику;  $IV_{5_3}$  (функция субдоминанты) тяготеет к тонике гораздо менее активно. Если основной тон  $V_{5_3}$  является производным от основного тона  $I_{5_3}$  (он вторым по счету входит в обертоновый ряд I ступени) и поэтому акустически близок к нему, то основной тон  $IV_{5_3}$  отсутствует в обертоновом ряде тоники (см. пример 3). Наоборот, сам звук I ступени может быть вторым обертоном от основного тона IV ступени; поэтому I как производная от IV „подчиняется“ ей\*. Функциональное отношение  $I_{5_3}$  к  $V_{5_3}$  подобно отношению  $IV_{5_3}$  к  $I_{5_3}$  ( $T:D=S:T$ ). В этом различии по отношению к тонике кроется причина их функциональной противоположности. С этим же связана строгая регламентация их последовательности: после  $V_{5_3}$  в классической гармонии неупотребительно  $IV_{5_3}$ , как и вообще после аккордов доминантовой функции нехарактерно следование аккордов субдоминанты.

В соотношениях трезвучий важное значение имеет интервальное соотношение их основных тонов. Наиболее близки трезвучия квarto-квинтового соотношения (родство обеспечивает квинтовый обертон). Из главных трезвучий в квартово-квинтовом соотношении находятся  $I_{5_3}-V_{5_3}$  ( $V_{5_3}-I_{5_3}$ ) и  $I_{5_3}-IV_{5_3}$  ( $IV_{5_3}-I_{5_3}$ ).

**Виды соединений.**

**Гармоническое и мелодическое соединение**

Трезвучия квартово-квинтового соотношения содержат один общий звук. Соединение трезвучий, при котором общий звук остается на месте в том же голосе, называется гармоническим.

---

\* Это можно проверить, проанализировав ладовое ощущение при соединении  $I_{5_3}$  и  $IV_{5_3}$  (например, в до мажоре). Если хорошо настроиться на устойчивость  $I_{5_3}$ , то второй аккорд звучит как неустойчивый. Но если снять предварительную настройку, то соотношение I – IV звучит подобно V – I в фа мажоре.

Гармоническое соединение I–V–I

16б

Гармоническое соединение I–IV–I

Как видно из примеров, при гармоническом соединении I–V мелодия направлена вниз (или остается на месте); при соединении I–IV – вверх (или остается на месте). Для большего мелодического разнообразия используется и другой вид соединения – мелодический.

Мелодическим называется такое соединение трезвучий, при котором ни один из звуков не остается на месте (в том числе и общий звук). При мелодическом соединении трезвучий квартово-квинтового соотношения бас ведется на кварту (от  $I_{5_3}$  к  $V_{5_3}$  на кварту вниз, от  $I_{5_3}$  к  $IV_{5_3}$  на кварту вверх), а три верхних голоса движутся противоположно басу, в ближайший звук аккорда.

Мелодическое соединение I–V–I

17б

Мелодическое соединение I–IV–I

При гармоническом соединении линия баса свободна и может быть направлена либо вверх, либо вниз, на кварту или квинту. При мелодическом же соединении бас регламентирован и движет-

ся только на кварту; в противном случае возникает погрешность в голосоведении – одностороннее движение всех голосов.

плохо

18

Одностороннее движение голосов нежелательно потому, что при нем нивелируется мелодическая самостоятельность каждой из четырех линий „квартета”; предпочтительна индивидуализация движения в каждом из голосов.

#### Практические рекомендации

1. Выбирая положение баса при гармоническом соединении, надо помнить, что низкий регистр баса дает более глубокое звучание аккорда („отзывается” больше обертонов). Необходимо лишь избегать так называемого ложного перекрецивания – такого соединения, при котором бас „перескакивает” через звук, только что звучавший втеноре. Ложное перекрецивание в дальнейшем может образоваться в любой паре соседних голосов – при неправильном соединении.

19 плохо

хорошо

19

2. Чтобы было возможно мелодическое соединение I–IV, в первом аккорде необходимо расстояние между басом и тенором не меньше чем в квинту (см. 2-е и 4-е соединение в примере 17 б).

3. При гармоническом соединении I–IV–I–V–I или I–V–I–IV–I надо избегать в басу ходов подряд на две кварты или две квинты; предпочтительно ломаное движение баса.

20

плохо

хорошо

плохо

хорошо

20

4. В гармонических (а по возможности и в мелодических) соединениях с тоникой надо стараться избегать повторения тонического баса на одной и той же высоте; лучше разнообразить линию баса, используя смену регистров (см. пример 20).

5. В последовательностях, объединяющих гармонический и мелодический виды соединений, желательно мелодизировать линию баса следующим образом: при гармоническом соединении предпочитать квинтовый ход баса, а при мелодическом использовать квартовый.

### Задания На фортепиано

1. Играть от шести положений  $I_{5_3}$  гармоническое соединение I-V-I в любой тональности мажора и минора.

2. Играть от шести положений  $I_{5_3}$  гармоническое соединение I-IV-I в любой тональности мажора и минора.

3. Играть от шести положений  $I_{5_3}$  мелодическое соединение I-V-I в любой тональности мажора и минора.

4. Играть от шести положений  $I_{5_3}$  мелодическое соединение I-IV-I в любой тональности мажора и минора.

5. Играть от шести положений  $I_{5_3}$  гармоническое и мелодическое соединение  $\underline{I-V-I-V-I}$  в любой тональности мажора и минора.  
гарм. мелод.

6. Играть от шести положений  $I_{5_3}$  гармоническое и мелодическое соединение  $\underline{I-IV-I-IV-I}$  в любой тональности мажора и минора.  
гарм. мелод.

7. Играть от шести положений  $I_{5_3}$  гармоническое соединение I-IV-I-V-I.

### Письменные

1. Написать гармонические соединения I-V-I от шести положений  $I_{5_3}$  в заданных тональностях.

2. Написать гармонические соединения I-IV-I от шести положений  $I_{5_3}$  в заданных тональностях.

3. Написать мелодические соединения I-V-I от шести положений  $I_{5_3}$  в заданных тональностях.

4. Написать мелодические соединения I-IV-I от шести положений  $I_{5_3}$  в заданных тональностях.

5. Написать гармоническое и мелодическое соединение  $\underline{I-V-I}$  от шести положений  $I_{5_3}$  в заданных тональностях.  
гарм. мелод.

6. Написать гармоническое и мелодическое соединение  $\underline{I-IV-I}$  от шести положений  $I_{5_3}$  в заданных тональностях.  
гарм. мелод.

## ТЕМА 2

### СОЕДИНЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ СЕКУНДОВОГО СООТНОШЕНИЯ. ПОЛНЫЙ ОБОРОТ. СЕКВЕНЦИИ

$\text{IV}_{5_3}$  и  $\text{V}_{5_3}$  находятся в секундовом соотношении. Они не содержат общих звуков, поэтому соединяются только мелодически. При мелодическом соединении трезвучий секундового соотношения (IV-V) бас движется на ступень вверх, а три верхние голоса – вниз, противоположно басу, в ближайший звук аккорда. Расположение при этом не меняется, оно определяется первым трезвучием.

21

Соединение всех главных трезвучий лада в последовательности I-IV-V-I образует полный оборот.

22

В этом примере трезвучия квarto-квинтового соотношения (I-IV и V-I) соединены только гармонически. Возможны варианты с их мелодическим соединением.

23 а мел. гарм.

23 б гарм. мел.

Musical score for example 23b, featuring two staves of music. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves consist of vertical columns of eighth notes, with each column spanning four measures. The notes are primarily quarter notes, with some eighth notes appearing in pairs or groups of three. The music is divided into measures by vertical bar lines.

23 в мел. мел.

Musical score for example 23v, featuring two staves of music. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves consist of vertical columns of eighth notes, with each column spanning four measures. The notes are primarily quarter notes, with some eighth notes appearing in pairs or groups of three. The music is divided into measures by vertical bar lines.

### Секвенции

Секвенция (от лат. sequor, что означает „следую“) – это последовательность, основанная на восходящем или нисходящем перемещении мелодического или гармонического оборота. Повторяющийся оборот называется звеном секвенции (а первое звено – мотивом секвенции). Интервал, который образуется между начальными звуками двух соседних звеньев, называется шагом секвенции.

Если каждое звено секвенции звучит в своей, новой тональности, секвенция называется хроматической или модулирующей (каждое звено „модулирует“ в новую тональность).

Musical score for example 24, illustrating a chromatic sequence. The score consists of seven staves, each representing a different key signature. The keys are labeled above the staves: C-dur, D-dur, E-dur, Fis=Ges, As-dur, B-dur, and C-dur. The music is in common time (indicated by '2/4'). The notes are primarily quarter notes, with some eighth notes appearing in pairs or groups of three. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Шаги хроматической секвенции бывают различны: чаще всего секундовые (по большим или малым секундам) или терцовые (по большим или малым терциям), редко – квартовые. Шаги на кварту и более широкие интервалы неудобны, в частности оттого, что

слишком быстро исчерпывают удобный регистр инструмента. Но кроме количественно-интервального показателя шага есть и другие. Очевидно, например, что чем ближе по звуковому составу тональности соседних звеньев, тем мягче и естественнее будет звучать вся секвенция. Поэтому часто выбор тональностей основан на их родстве: в поступенном чередовании следуют тональности, каждая из которых родственна главной (они относительно близки и друг другу). Возникает шаг по ступеням родственных тоник – то на большую секунду, то на малую, иначе говоря – по родственным тональностям, то мажорным, то минорным.

В секвенциях по родственным тональностям в мажоре обычно пропускается VII, а в миноре – II ступень, на которых расположены уменьшенные трезвучия и которые не являются тониками родственных тональностей.

Секвенции по равновеликим интервалам: по большим секундам (см. пример 24), малым секундам, большим терциям, малым терциям – употребительны почти так же широко, как и по родственным тональностям.

Глинка. Опера "Руслан и Людмила", IV д., aria Людмилы

### Практические рекомендации

1. При соединении  $IV_{5_3}-V_{5_3}$  надо избегать такого расположения  $IV_{5_3}$ , при котором бас и тенор образуют унисон, так как в этом случае соединение IV–V оказывается невозможным.

2. Там, где подряд следуют несколько аккордов в мелодическом соединении (например, IV-V-I или I-IV-V-I), нужно в первом аккорде обеспечить предельно широкое расстояние между басом и тенором. Это даст басу необходимый диапазон, и он не „столкнется” с тенором.

3. Нежелательно мелодическое соединение  $V_{5_3}^3$ -I<sub>5<sub>3</sub></sub>: здесь неестественна линия верхнего голоса, так как вводный тон направлен против своего мелодического тяготения.

4. Добиваясь свободы и ровности в игре секвенций, необходимо перед игрой мысленно представить себе ее тональный план, от начала и до конца (октавного повторения).

### Задания

#### Устные

Проанализировать способы соединения аккордов в следующих произведениях:

1. П. И. Чайковский, „Детский альбом”, „Мужик на гармонике играет”; „В церкви”.
2. Ф. Шопен, ноктюрн оп. 37 № 1, g-moll (средняя часть).

#### На фортепиано

1. Играть соединения IV<sub>5<sub>3</sub></sub>-V<sub>5<sub>3</sub></sub> от шести положений начального аккорда в любой тональности мажора и минора.

2. Играть полные обороты от шести положений I<sub>5<sub>3</sub></sub> в любой тональности мажора и минора:

- 1) с гармоническим соединением I-IV и V-I;
- 2) с мелодическим соединением I-IV и гармоническим соединением V-I;
- 3) с гармоническим соединением I-IV и мелодическим V-I;
- 4) с мелодическим соединением I-IV и V-I.

3. Играть секвенции на мотивы: V-I; I-V; I-IV-V; IV-V-I; IV-V и т. п., используя шаги по тонам (б. 2) вверх и вниз, по родственным тональностям (в мажоре – вверх, в миноре – вниз).

#### Письменные

1. Написать соединения IV<sub>5<sub>3</sub></sub>-V<sub>5<sub>3</sub></sub> от шести положений начального аккорда в заданных тональностях.

2. Написать полные обороты от шести положений I<sub>5<sub>3</sub></sub> в заданных тональностях:

- 1) с гармоническим соединением I-IV и V-I;
- 2) с мелодическим соединением I-IV и гармоническим соединением V-I;
- 3) с гармоническим соединением I-IV и мелодическим соединением V-I.

### ТЕМА 3

## ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ ГЛАВНЫМИ ТРЕЗВУЧИЯМИ. АККОРДОВЫЕ И НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

Найти для заданного голоса красивую и естественную гармоническую основу, гармоническое сопровождение – в учебной практике означает хорошо решить гармоническую задачу. Гармонизация заданной мелодии раскрывает гармоническую функцию ее звуков, а естественная и закономерная связь этих „расшифрованных“ гармоний создает полноценное эстетическое впечатление.

В качестве основной мелодической линии (условия такой задачи) можно представить любой из голосов четырехголосной аккордовой фактуры. Однако важнейшими голосами являются крайние – сопрано (мелодия) и бас; именно они в силу своей регистровой характерности легче других воспринимаются слухом и во многом определяют общее звучание всего четырехголосия. Особо важное значение в музыке гомофонно-гармонического склада имеет мелодия – ведущий и, как правило, наиболее развитый голос музыкальной ткани.

В учебной практике на первых порах каждый звук мелодии опирается на отдельный аккорд, то есть каждый звук является аккордовым. Как определить функциональный смысл звука, если использовать пока только важнейшие опоры классической гармонии – трезвучия тоники, доминанты и субдоминанты?

Рассмотрим каждую из ступеней звукоряда мажора или гармонического минора. I ступень входит в состав  $I_{5_3}$ , а также  $IV_{5_3}$ ; следовательно, она может быть услышана либо как прима тонического трезвучия, либо как квинта субдоминантового трезвучия.

27

27

( $\flat$ )

4      5

( $\flat$ )

II ступень лада – это квинтовый тон  $V_{5_3}$ ; III – терцовый тон  $I_{5_3}$ ; IV – основной тон  $IV_{5_3}$ .

28

28

( $\flat$ )

5      3      1

( $\flat$ )

V ступень, как и I, допускает две функциональные трактовки: она может быть услышана либо как прима  $V_{5_3}$ , либо как квинта  $I_{5_3}$ .

29

1	5
$\text{B}(\flat)$	$\text{B}(\flat)$
$\text{E}(\flat)$	$\text{E}(\flat)$

VI ступень лада – это терция  $IV_{5_3}$ , а VII – терция  $V_{5_3}$ .

30

3	3
$\text{G}(\flat)$	$\text{D}(\flat)$
$\text{D}(\flat)$	$\text{D}(\flat)$

При анализе гармонизуемой мелодии надо прежде всего услышать в каждом звуке мелодии его гармоническую функцию; в тех же случаях, когда функция двойственна, – выбрать один из вариантов.

### Логика функционального движения

Для устойчивой функции лада – тоники – характерно стремление к утверждению. Оно достигается сопоставлением тоники с неустойчивыми функциями и разрешением их в нее.

Неустойчивые функции по-разному тяготеют к тонике, и если доминанта требует только прямого, непосредственного разрешения (V – I), то субдоминанта может разрешаться в тонику либо прямо (IV – I), либо через доминанту (IV – V – I).

Связная последовательность нескольких аккордов образует гармонический оборот. Обороты по аккордовому составу делятся на:

- 1) автентические (от греч. – главный, основной) – из аккордов тоники и доминанты: I–V, V–I, I–V–I и т. п;
- 2) plagalные (от греч. – боковой, косвенный; ср. plagiat – подражание) – из аккордов тоники и субдоминанты: I–IV, I–IV–I, IV–I и т. п.;
- 3) полные – объединяющие все три основные ладовые функции: IV–V–I, I–IV–V–I. Наибольшая широта гармонического дыхания свойственна именно полным оборотам.

нежелательно

Естественно такое следование функций, при котором устойчивость (тоника) приходится на метрически сильное время, а неустойчивость (доминанта или субдоминанта) – на слабое. (Это надо учитывать при перегармонизации звуков мелодии, повторяющихся через тактовую черту, исходя, однако, только из конкретных условий и учитывая стиль, характер музыки и дальнейшее направление функционального движения.) Например:

32

Для создания ровного и естественного гармонического тока необходимо избегать последования  $V_{5_3}$ - $IV_{5_3}$  (а в дальнейшем и шире – переход аккордов доминантовой функции в аккорды субдоминантовой функции). „Формула” этого закона классической гармонии – D-S.

Другая важнейшая закономерность при выборе последования функций состоит в том, что одна и та же функция не повторяется через тактовую черту (то есть при движении от слабой к сильной доле); при переходе к сильной, а также к относительно сильной доле такта гармония меняется. Смена гармонии при переходе к сильной (а также к относительно сильной) доле такта является необходимым условием ровной гармонической пульсации. Естественное гармоническое движение и развитие предполагает на метрически сильном времени новую гармонию; отсутствие этой новизны создает при восприятии музыки ощущение провала, пустоты, остановки\*.

\* Повторение аккорда (функции) через тактовую черту встречается в цезуре между двумя предложениями периода. Это явление не является исключением из общего правила, так как на грани предложений цезура значительно ослабляет функциональную связь. В цезуре иногда возникает и последование ... D; S...

### Пример гармонизации мелодии

Проанализируем заданную для гармонизации мелодию.

33

The musical score consists of two staves. The top staff shows a melody line with notes and rests. The bottom staff shows harmonic progression indicated by Roman numerals (I, V, IV, etc.) below the staff. The key signature is A major (no sharps or flats).

Тональность мелодии – си минор, строение – период из двух предложений по четыре такта (отчетливо слышна цезура в конце 4-го такта, где гармоническое движение приостанавливается). Относительно высокий регистр мелодии определяет целесообразность широкого расположения аккордов.

Рассмотрим функциональное значение звуков. Первый звук мелодии – *фа-диез* – является V ступенью лада и может иметь значение либо тоническое, либо доминантовое. Но поскольку чаще всего начальным аккордом является тоника, выбор функции предопределен: I<sub>5<sup>3</sup></sub>. Для начального аккорда остается выбрать лишь регистр баса: *си* малой или *си* большой октавы. В предварительном варианте регистра (который в ходе решения может корректироваться и изменяться) можно исходить из чисто звуковых, акустических соображений: аккорд с более низким басом звучит лучше и по естественности расположения баса, и по качеству исходящих от него обертонов. Поэтому выбираем *си* большой октавы.

Последующие звуки мелодии относятся к следующим аккордам: повторение *фа-диез* (а повторение ноты мелодии всегда требует перегармонизации) – V<sup>1</sup>, *ре* – I<sup>3</sup>, *ми* – IV<sup>1</sup>, *до-диез* – V<sup>5</sup>, *ре* – I<sup>3</sup>. *Си* – либо I<sup>1</sup>, либо IV<sup>5</sup>, но здесь лучше IV<sup>5</sup>, чтобы не повторять предыдущую гармонию. Наконец, *ля-диез* – V<sup>3</sup>.

Начало второго предложения с *до-диез* – V<sup>5</sup> – повторит гармонию, завершившую первое предложение; это допускается в каденции, после цезуры. Следующее *си* могло бы иметь два варианта функциональной трактовки (I<sup>1</sup> или IV<sup>5</sup>), но предыдущая гармония (V) исключает ход V–IV. Поэтому *си* – это I<sup>1</sup>, *до-диез* – V<sup>5</sup>, *ре* – I<sup>3</sup>, *ми* – IV<sup>1</sup>, *до-диез* – V<sup>5</sup>, *ре* – I<sup>3</sup>, *до-диез* – V<sup>5</sup> и *си* – I<sup>1</sup>.

Цифровку можно (на первых порах) подписывать под предполагаемой линией баса.

34

The musical score consists of three staves. The top staff shows a melody line. The middle staff shows harmonic progression indicated by Roman numerals (I, V, IV, etc.) below the staff. The bottom staff shows a bass line with notes and rests. The key signature is A major (no sharps or flats).

Below the bass staff, a sequence of Roman numerals indicates the harmonic progression: I, V, I, IV, V, I, IV, V, I, IV, V, I, V, I.

Приступая затем к реализации намеченного гармонического плана, к построению и соединению аккордов, важно организовать

линию баса как осмысленную мелодию. Надо постоянно контролировать звучание баса в его сочетании с верхним голосом, избегать монотонной повторности звуков в его линии (см. пример 34).

В 1-м такте соединение I-V гармоническое; общий звук очевиден в верхнем голосе. Далее, соединение V-I мелодическое, и обязательный при этом ход баса на кварту окажется очень уместен, так как обновит регистр тонического баса при повторении  $I_{5_3}$ . Ре-ми (I-IV) соединяются гармонически, IV-V на звуках ми-до-дiese – как обычно, только мелодически. Возникшее расположение  $V^5$ , с терцией между басом и тенором, требует особого внимания к выбору последующего положения тонического баса: бас нельзя вести вверх. Во избежание ложного перекреcивания нежелательно „перепрыгивание“ баса через тенор.

ложное  
перекреcивание

Далее, выбирая сначала положение баса, а затем контролируя тип соединения (при мелодическом может возникнуть движение всех голосов в одном направлении, если бас не будет направлен противоположно трем верхним голосам), продолжаем гармонизацию.

При повторении функции через цезуру (при переходе из 4-го в 5-й такт) желательно обновить хотя бы регистр баса, поместив его в другой октаве.

В развертывании баса должна быть своя мелодическая логика, с кульминационной точкой (или зоной) примерно в начале или середине второго предложения периода. В заданной гармонизации такой кульминацией может служить 6-й такт, где бас достигает самой низкой и самой яркой ноты (си контроктавы).

В кульминации расстояние между басом и тенором достигает допустимого предела – двух октав. После такого кульмиационного максимума желательно возвращение голосов в обычную регистровую зону. Чтобы не повторять кульмиационный звук баса и не „стереть” эффект кульминации, в линии баса придется допустить даже тот интонационный повтор (*фа-дiese-си*), которого удалось избежать в 5-6-м тактах.

Расположение заключительной тоники здесь необычно: это неполное тоническое трезвучие. При обычном мелодическом соединении двух последних аккордов ( $V^5-I^1$ ) терцовый тон доминанты (VII ступень лада) двигался бы противоположно басу, вниз, в V ступень лада, против своего естественного мелодического тяготения. Другой вариант разрешения, возможный только в заключительном кадансе, состоит в том, что независимо от движения других голосов вводный тон, VII ступень лада, разрешается естественным тяготением в I ступень. При таком, более убедительном и „чистом”, с точки зрения голосоведения, способе заключительное тоническое трезвучие оказывается неполным.

### Неаккордовые звуки

В художественной практике далеко не каждый звук мелодии опирается на отдельный аккорд (особенно в быстром движении).

Шопен. Мазурка op. 7 № 1

Звуки, не входящие в состав аккорда, называются неаккордовыми. Их характерной чертой является то, что они не входят в терцовую структуру аккорда, на котором звучат; другая характерная их черта – в том, что они всегда разре-

шаются и при их разрешении терцовая структура аккорда восстанавливается.

Глинка. Романс "Сомнение"

39 [Andante mosso]

Основные типы неаккордовых звуков – задержание (з), проходящий (п), вспомогательный (в) и предъем (пр). Задержание – неаккордовый звук, включающийся на вступлении новой гармонии (как правило, на сильной или относительно сильной метрической доле), с разрешением на более слабом времени. Задержание – единственный из неаккордовых звуков, который тяжелее своего разрешения.

Гайдн. Соната для ф-п. № 40 E-dur, II ч.

40 Andante

Приготовленное задержание – это звук, задержавшийся в новом аккорде от предыдущего, в том же голосе.

Моцарт. Соната для ф-п. К 457 c-moll, III ч.

41 Allegro assai

Неприготовленное задержание возникает при поступенном либо возвратном (реже скачковом) движении мелодии.

42 [Allegro]

Проходящий – это неаккордовый звук, соединяющий в поступенном движении два аккордовых звука.

43 [Prestissimo]

Вспомогательный – это неаккордовый звук, прилегающий к аккордовому на секунду сверху или снизу; чаще всего он связывает аккордовый звук с его повторением.

Adagio

44

Предъем – звук последующего аккорда в настоящем. Предъем – наиболее редкий вид неаккордовых звуков.

45 Tempo di Minuetto

## Практические рекомендации

Перед решением гармонической задачи нужно:

1. Определить тональность заданной мелодии.  
2. Определить форму (музыкальная фраза, период единого строения или период, делящийся на предложения). В форме периода найти границы предложений и цезуру между ними.

3. Определить расположение: тесное или широкое. (Высокий регистр мелодии обычно связывается с широким расположением, низкий – с тесным, средний может допускать либо тот, либо другой вариант.) Выбранное расположение не следует менять до конца задачи.

4. Определить функцию каждого звука мелодии. Следует подписать обозначения аккордов снизу (под предполагаемой линией баса). Любой повторения функций пока надо избегать.

5. Решить задачу, выбирая для баса по возможности пластичную, напевную мелодическую линию. Три составляющие бас ступени ( $I$ ,  $V$ ,  $IV$ ) использовать в различных регистрах вариантах, в разных октавах. В басу нежелателен ход на две кварты или две квинты подряд, в одном направлении.

46

плохо

The musical score shows a bass line (C and G strings) and a melody line (A and E strings). The bass line starts on C, goes down to G, then up to A, then down to G. The melody line starts on A, goes down to G, then up to A, then down to G. The score is labeled 'плохо' (badly) at the top right, indicating that the bass line moves in large intervals (two octaves) without variety.

6. В последнем разрешении в тонику (обычно это ход  $V_{5_3}-I_{5_3}$ ) желательно наиболее естественное ведение терции доминанты, VII ступени лада, строго по тяготению, вверх на полутон. В результате заключительный аккорд тоники может быть неполным (без квинты, но с утроенным основным тоном).

7. Проверить решение:

а) звучание каждого аккорда: правильность удвоения, ровность расположения;

б) соединение аккордов: направление движения голосов (одностороннее ведение всех голосов недопустимо, так как лишает голоса индивидуализированности, самостоятельности); обязательна плавность мелодических ходов во всех голосах, кроме баса\*;

\* Плавными считаются ходы на секунду и терцию, возникающие в трех верхних голосах при правильном гармоническом или мелодическом соединении. Квarta и все последующие интервалы шире ее образуют скачок в линии голоса.

в) знаки (около VII ступени гармонического минора) и длительности.

## Задания

### Устные

Проанализировать гармоническое строение следующих произведений, определяя виды неаккордовых звуков:

1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила”, III д., „Персидский хор”.
2. И. С. Бах, хоралы 22, 32, 93, 143, 312.
3. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 2 ля мажор, III ч. (т. 1-8); соната для ф-п. № 3 до мажор, II ч. (т. 1-11).

### На фортепиано

1. Найти 12 вариантов гармонизации одного (любого заданного) звука: как примы, терции или квинты мажорного или минорного трезвучия в тесном или широком расположении. Например:

2. Гармонизовать следующие фразы:

### Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

#### ТЕМА 4

##### ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АККОРДА

Перемещением называется повторение аккорда с изменением его мелодического положения и возможным изменением расположения.

50

При перемещении в мелодии возникает движение по звукам аккорда. Если мелодия перемещается в ближайший, соседний звук аккорда, в ней образуется ход на терцию или кварту; при

широком скачке мелодии, через аккордовый звук, возникает скачок на квинту или сексту.



Хотя мелодический ход на терцию не считается собственно скачком, в условиях перемещения можно называть терцовые и квартовые ходы малыми скачками, а квинтовые и секстовые – большими.

При гармонизации малых мелодических скачков расположение можно либо оставлять неизменным, либо менять. При гармонизации же больших скачков смена расположения обязательна. Она необходима для того, чтобы избежать разрывов в мелодических линиях, возникающих при одновременном скачке трех верхних голосов, а также во избежание ложных перекреcиваний.



#### Условия применения перемещений

Перемещение является измененным повторением аккорда, поэтому оно применяется от сильной или относительно сильной метрической доли к следующей слабой. Нежелательно перемещение через тактовую черту и от слабой доли к сильной; возникающая при этом гармоническая синкопа сбивает естественный ритм гармонического движения.

#### Виды перемещений

Различаются три вида перемещений.

1. Перемещения с малыми мелодическими скачками и без смены расположения.

При этом способе каждый голос (кроме баса, остающегося в перемещениях на месте) передвигается в соседний звук аккорда, повторяя направление – вверх или вниз – мелодического хода.

2. Перемещения с малыми мелодическими скачками и со сменой расположения.

Как видно из примера, восходящие скачки со сменой расположения возможны только от тесного расположения, а нисходящие – только от широкого. При этом бас и альт остаются на месте, а сопрано и тенор движутся противоположно, перемещаясь в соседние звуки аккорда.

3. Перемещения с большими мелодическими скачками и обязательной сменой расположения.

При таком виде перемещения бас и тенор остаются на месте, а движение двух верхних голосов представляет собой обращение интервала между альтом и сопрано.

### Практические рекомендации

1. Перед решением задачи надо, как обычно, определить функциональное значение каждого звука мелодии. Объединить квадратными скобками звуки, образующие повторение функции.

2. Выделить большие мелодические скачки и обозначить обязательную в них смену расположения: в верхнем звуке скачка буквой *ш* (широкое расположение), в нижнем – *т* (тесное).

3. Повторяющиеся в альте, теноре и басу звуки удобно объединять в одну крупную длительность. Благодаря этому в четырехголосном складе возникает ритмическая индивидуализация голосов, а также избегается мелодическая монотонность (см. примеры 54 и 55).

4. Ритмическое объединение повторяющихся звуков нежелательно, если в результате его реальное звучание подчеркивает пустотность совершенных консонансов (квинты, отчасти кварты).

нежелательно                  лучше

56

В таких случаях лучше восстановить повторение того голоса, который обеспечит акустическую полноту аккорда (так как образует в составляющих его звуках интервалы несовершенных консонансов). Кроме того, нежелательно объединение в одну длительность слабой доли с последующей, так как при этом в голосе образуется яркая ритмическая синкопа.

### Пример гармонизации

57

## Задания

### Устные

Найти и проанализировать перемещения аккордов в следующих произведениях:

- Дж. Тартини, скрипичная соната до мажор, *Presto assai*.
- М. И. Глинка, романс „Ах ты, душечка, красна девица”.
- Ф. Шуберт, романс „Водный поток” из цикла „Зимний путь”.

### На фортепиано

1. Играть перемещения трезвучия (I, V, IV) с малыми мелодическими скачками (вверх и вниз) от шести положений трезвучия, используя 1-й (сохраняя расположение первого аккорда), 2-й и 3-й вид (со сменой расположения).

2. Играть полный оборот с перемещением каждого аккорда (I-I-IV-IV-V-V-I), используя малые мелодические скачки без смены расположения. Для придания мелодической линии волнобразного рельефа можно чередовать восходящее направление перемещений с нисходящим. Соединение различных функций удобно делать гармоническим.

3. Играть полный оборот с перемещениями, используя малые мелодические скачки со сменой расположения.

4. Играть полный оборот с перемещениями, используя большие мелодические скачки.

5. Играть соединения по следующим цифровкам:

- |   |   |
|---|---|
| 1) I <sup>1</sup> -I <sup>3</sup> -IV <sup>1</sup> -IV <sup>3</sup> -V-I <sup>5</sup> ; | 2) V <sup>1</sup> -I <sup>3</sup> -IV <sup>1</sup> -IV <sup>5</sup> -I <sup>3</sup> ; |
| 3) I <sup>3</sup> -I <sup>5</sup> -IV <sup>1</sup> -IV <sup>3</sup> -V-I;               | 4) V <sup>3</sup> -V <sup>5</sup> -I <sup>3</sup> -IV-I <sup>5</sup> ;                |
| 5) I <sup>5</sup> -IV <sup>1</sup> -IV <sup>5</sup> -V-V <sup>5</sup> -I <sup>3</sup> . |   |

При гармонизации этих цифровок использовать любые виды перемещений; разные направления мелодической линии.

6. Играть секвенции по б. 2 и родственным тональностям, вверх и вниз:

7. Гармонизовать следующие фразы:



8. ИграТЬ период по заданной цифровке:

60

$\frac{2}{4}$

I	I		V	V		I	I		V,		I	I		IV	IV		V	V		I <sup>1</sup>
r	r		r	r		r	r		r		r	r		r	r		r	r		r

9. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с перемещениями трезвучий.

### *Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии:

61

1.

$\frac{2}{4}$

2.

$\frac{2}{4}$

3.

$\frac{2}{4}$

4.

$\frac{2}{4}$

5.

$\frac{2}{4}$

6.

$\frac{2}{4}$

7.

$\frac{2}{4}$

## ТЕМА 5

### ГАРМОНИЗАЦИЯ БАСА

В любой фактуре линия баса помимо выразительного имеет и важное конструктивное значение: бас определяет гармоническую функцию и по самой своей природе служит опорой и фундамен-

том каждой гармонической вертикали и всего музыкального построения.

При гармонизации мелодии выявляется скрытая в ней гармоническая основа, расшифровывается функциональное значение ее звуков. При гармонизации же баса гармонический потенциал уже раскрыт – он содержится в самом звуковом составе баса. Главная задача гармонизации баса – построение связной последовательности аккордов с естественным голосоведением, и самое важное – с осмысленной, красивой мелодией.

### Линия мелодии

В музыке гомофонно-гармонического склада мелодическая линия имеет ведущее значение; именно она является главным носителем художественного образа. Поэтому от мелодии во многом зависит выразительность музыки в целом. Вокальная природа мелодии проявляется в том, что наиболее типично для нее плавное, поступенное движение.

Шопен. Этюд оп. 10 № 3

Полноценная в художественном отношении мелодия сочетает плавное и скачковое движение, восходящее и нисходящее направление линии. Часто мелодический рисунок замкнутых структур – фраз, предложений – представляет собой мелодическую волну: сочетание восходящего и нисходящего движения.

Чайковский. "Времена года", "Апрель"



Если период состоит из двух предложений, мелодическая вершина второго предложения обычно превышает вершину первого и часто является кульминацией периода.

Бетховен. Соната для ф-п. № 1 f-moll, II ч.

64 Adagio

### Пример гармонизации баса

Проанализируем заданный бас:

65

Тональность – ми-бемоль мажор, форма – период из двух предложений, с цезурой после 4-го такта и полным кадансом в 8-м. Опирая пока только тремя главными трезвучиями лада, приходится без вариантов расшифровать функциональный смысл звуков баса: ми-бемоль –  $I_{5_3}$ , си-бемоль –  $V_{5_3}$  и ля-бемоль –  $IV_{5_3}$ . При выборе начального расположения надо исходить из регистраового положения баса: более высокое положение (как в данном случае) требует тесного расположения, чтобы три остальных голоса остались в своей естественной tessiture; низкий регистр баса удобнее гармонизовать в широком расположении.

Попробуем гармонизовать бас, используя только гармонические соединения трезвучий.

66

Musical score for exercise 66. It consists of two measures of a bass line. The first measure starts with a half note followed by eighth-note pairs. The second measure starts with a quarter note followed by eighth-note pairs. The bass line is harmonized with chords above it, though the harmonic analysis is not explicitly shown in the image.

Неудовлетворительность результата очевидна. Следовательно, при гармонизации баса необходимо объединять и комбинировать гармонические и мелодические соединения трезвучий. Когда какое соединение предпочтительно? Разберем этот вопрос на примере первых трех звуков баса.

При соединении 1-го и 2-го аккордов теоретически возможно и гармоническое, и мелодическое соединение (ход баса на кварту допускает оба варианта). Но 3-й аккорд является повторением функции 1-го, бас возвращается на ту же самую ноту (ми-бемоль малой октавы). Следовательно, повторное использование гармонического соединения приведет и сопрано, и бас к высотному повтору. Если 1-й и 2-й аккорды соединить гармонически, а 2-й и 3-й мелодически, в сопрано возникает неестественный ход вводного тона (VII-V) и крайне тесное, низкое и неудобное расположение в 3-м аккорде.

67

Musical score for exercise 67. It consists of two measures of a bass line. The first measure is labeled "нежелательно" (unpleasant) and the second is labeled "плохо" (bad). The bass line starts with a half note followed by eighth-note pairs. The second measure starts with a quarter note followed by eighth-note pairs. The bass line is harmonized with chords above it, with specific notes highlighted in the first measure to indicate harmonic errors.

Остается предпочтеть мелодическое соединение 1-го и 2-го аккордов и – чтобы избежать точного возврата и начальному аккорду – гармоническое соединение 2-го и 3-го.

68

Musical score for exercise 68. It consists of two measures of a bass line. The first measure starts with a half note followed by eighth-note pairs. The second measure starts with a quarter note followed by eighth-note pairs. The bass line is harmonized with chords above it, illustrating a more acceptable harmonic progression compared to exercise 67.

В верхнем голосе возникает плавное поступенное движение, естественное для напевной мелодии. Постараемся удлинить мелодическую линию и продлить эту восходящую поступенность (гармоническое соединение I-IV).

Однако в 3-м такте продолжить плавное движение невозможно: при соединении  $IV_{5_3}$  и  $V_{5_3}$  верхний голос всегда движется вниз. Мелодическая линия приобретает естественную волнобразность.

Повторение басового звука на той же высоте или через октаву – несомненный признак перемещения мелодии в другой тон аккорда. Куда направить мелодию – вверх или вниз? Можно продолжить нисходящее движение, ярче и рельефнее „вылепить” мелодическую волну.

69

Однако при этом голоса сойдутся в теснейшем расположении аккорда, а два следующих хода баса активно направлены вверх. Поэтому лучше повести мелодию при перемещении вверх, на си-бемоль первой октавы. Этот звук станет мелодической вершиной первого предложения. Повторение ее нежелательно, гораздо лучше движение, противоположное направлению баса, совпадающее с „закруглением” мелодической волны.

70

При гармонизации второго предложения можно было бы, используя сходство басового рисунка в началах обоих предложений, сочинить период повторного строения, со сходными мелодическими началами. Однако при настоящем мелодическом варианте первого предложения нет возможности начать мелодию во втором предложении так же, как в первом, поэтому предпочтет более динамичный вариант.

Наилучшее место кульминации (типичное для классического восьмитактного периода) – 5-й или 6-й такты. Она может быть

достигнута перемещением (со сменой расположения) на выдержанной ноте баса. После кульминации естественно нисходящее движение и спад мелодической волны.

71



Для того чтобы гармоническое заключение периода было крепким и устойчивым, последний аккорд тоники должен звучать в мелодическом положении примы. Чтобы подойти к тонической приме, предыдущий перед последней тоникой аккорд доминанты должен содержать в верхнем голосе терцовый или квинтовый тон.

72



Дробление последней доминанты на три четверти тоже возможно, и мелодическое движение при этом окажется еще активнее.

73



Однако в ритмическом отношении гармонизация проигрывает: ровное безостановочное движение, установившееся с 5-го такта, однообразно и монотонно, а контраст его с последней остановкой на тонике будет неожиданным и резким. Гораздо естественнее звучит постепенное ритмическое „торможение“ к заключительному аккорду:  $\text{J} \text{ J} \text{ J} | \text{J} \text{ J} | \text{J.} \text{ J.} \text{ J.}$  ||

Итак, вот один из вариантов гармонизации:



### Практические рекомендации

1. Перед гармонизацией баса необходимо:

- 1) определить тональность заданного баса;
- 2) определить форму, найти цезуры между предложениями;
- 3) выбрать начальное расположение.

2. При ходе баса на квинту надо использовать гармоническое соединение трезвучий (при мелодическом соединении возникает одностороннее движение всех голосов).

3. На повторяющихся нотах баса необходимо движение мелодии; для этого используется перемещение аккорда.

4. Выдержанная нота в заданном басу не означает ритмической остановки во всех голосах. Поверх заданной ритмо-функциональной „сетки“ желательно строить свой собственный, более развитый ритмический план, реализующийся в линии верхних голосов.

5. Дробление ритма на выдержаных нотах баса более естественно к концу такта, например:  $\textcircled{1} = \text{d} \text{ d} \text{ d}$  (но не  $\text{d} \text{ d} \text{ d}$ ).

6. Ритмический рисунок второго предложения обычно несколько более развит по сравнению с первым.

7. Звук VII ступени лада в мелодии лучше разрешать строго по тяготению, на полутон вверх, избегая эффекта „брошенного“, неразрешенного вводного тона.

8. Для того чтобы мелодическая линия имела диапазон для последующего развертывания, лучше начинать ее в среднем регистре.

9. При гармоническом анализе фактуры с фигурационным басом надо ориентироваться на опорные точки баса.



### Задания

#### Устные

Проанализировать следующие произведения:

1. А. Вивальди, скрипичный концерт соль мажор, I ч. (III ч.).
2. А. С. Даргомыжский, „Русалка”, II д., песня Наташи „По камушкам”.
3. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 16 соль мажор, II ч. (начальный период).

*На фортепиано*

1. Гармонизовать фразы:

76

2. ИграТЬ периоды по заданным схемам, например:

77а

77б

77в

3. ИграТЬ периоДы по ритмическому плану, например:

78 а

78 б

78 в

*Письменные*

Гармонизовать следующие басы:

79 1.

2.

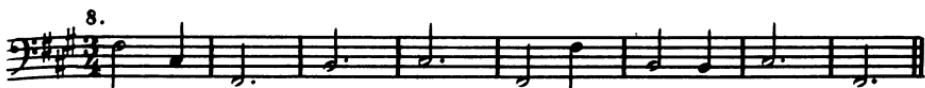
3.

4.

5.

6.

7.



## ТЕМА 6

### ГОЛОСОВЕДЕНИЕ. СКАЧКИ ТЕРЦОВЫХ ТОНОВ

Голосоведение – это движение каждого голоса в отдельности и всех голосов вместе, возникающее при соединении аккордов. В гармонии голосоведение играет огромную роль, не меньшую, чем логика функциональных связей.

В движении отдельного голоса различается плавное и скачковое голосоведение. К плавному голосоведению относятся пребывание голоса на той же высоте (на общем звуке соединяемых аккордов), поступенное движение (по секундам, малым или большим), ходы на терцию (малую или большую). Наиболее характерно и естественно поступенное движение голоса. Ход на терцию также относится к плавному типу ведения, так как терцовый принцип строения аккордов обеспечивает и терцовую слитность звуков аккорда. В гармонии переход из одного аккордового звука в другой на расстояние терции так же естествен, как в гаммообразной мелодии ход на секунду, на ступень.

При гармонических и мелодических соединениях во всех голосах (кроме баса) образуется именно плавное голосоведение.

Скачковым ведением является ход голоса на кварту, квинту и большие интервалы.

В сочетании двух голосов различаются прямое (разновидность – параллельное), косвенное и противоположное движение.

1. Прямым называется движение голосов в одном направлении. Такое одностороннее движение может быть восходящим или нисходящим.



Параллельное движение – ведение голосов в одном направлении с неизменным интервалом между ними; практически образуется дублировка мелодической линии в определенный интервал.



2. Косвенным называется движение, при котором один из голосов движется вверх или вниз, а другой – выдержан и остается на месте.



3. Противоположным называется движение с различным направлением движения голосов.



#### Типичные черты строения голосов

Вокальная природа линий, составляющих гармоническое четырехголосие, отразилась в типичном для них рисунке. Средние голоса – альт и тенор – в основном складываются как плавные

мелодические линии. Особо плавного голосоведения требует альт; скачки в его линии создают регистровые разрывы во внутренних голосах, делают расположение аккорда неровным. Тенор как солирующий по природе голос иногда допускает скачки – без ущерба для ровности расположения аккорда.



Бах. Хорал № 139



Бас – гармоническая опора, фундамент четырехголосия – наиболее спокойный в ритмическом отношении голос; его линия неизбежно содержит скачки (при соединении главных трезвучий), а „исполнение“ скачка по самой вокальной природе голоса не допускает торопливого движения. Сопрано – ведущий и наиболее развитый голос из всех четырех; именно в сопрано естественны мелодические скачки в сочетании с плавным движением.

### Значение крайних голосов

В четырехголосном гармоническом складе наиболее важную роль играют крайние голоса – сопрано и бас. Они обладают яркой регистровой характерностью, являются звуковыми границами всей музыкальной ткани, легче, чем средние, воспринимаются на слух и поэтому во многом определяют качество общего звучания.

### Основные правила голосоведения

Значение голосоведения исторически связано с ролью вокальных жанров в европейской музыкальной культуре XVI–XVII веков. Закономерности строения мелодических линий голосов сложились именно в традиции вокально-полифонического и инструментально-полифонического письма, в теории контрапункта; многие из

них наследовала и классическая гармония. Вокальные традиции и эстетические нормы сформировали важнейшие правила голосоведения классической гармонии. К ним относятся:

1) предпочтение плавного голосоведения скачковому, особенно в средних голосах (поскольку плавное движение наиболее естественно для вокального исполнения);

2) невозможность одновременного движения всех голосов в одну сторону (так как голоса, копируя движение друг друга, отчасти теряют свою индивидуальность, самостоятельность);



3) недопустимость в любой паре голосов движения параллельными октавами или квинтами (то есть совершенными консонансами). По своей акустической природе совершенные консонансы звучат настолько слитно, что при параллельном их движении образуется эффект пустотности – слияния двух голосов в один; стирается разнохарактерность составляющих четырехголосную фактуру голосов;



4) в крайних голосах – предпочтение косвенного или противоположного движения перед прямым. Нежелательность движения крайних голосов к пустотным звучаниям совершенных консонансов – октавы и квинты (квинтдекимы и дуодекимы);



5) недопустимость движения голоса на увеличенный интервал.

После скачка, связанного в вокальном исполнении с некоторым напряжением связок, всегда желательно противодвижение. При ходе голоса на увеличенный интервал естественным разрешением будет продолжение движения в направлении скачка; поэтому разрешение будет интонироваться с еще большим напряжением.

90



Ход на уменьшенный интервал разрешается естественным заполнением скачка и удобен для интонирования.

91



#### Скачки терцовых тонов в сопрано

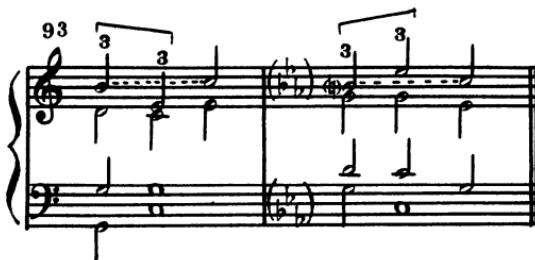
Соединение главных трезвучий лада может быть не только плавным, но и скачковым, со скачком терцовых тонов в верхнем голосе.

Скачки терцовых тонов возможны при соединении трезвучий квarto-квинтового соотношения: I-V и V-I, I-IV и IV-I. При секундовом соотношении трезвучий (IV-V) скачок терцовых тонов невозможен: терцовые тоны отстоят друг от друга на секунду.

Во избежание одновременных скачков в нескольких голосах и разрыва голосоведения, при скачке терцовых тонов необходимо менять расположение трезвучий. При скачке сопрано вверх расположение меняется с тесного на широкое, при скачке вниз — с широкого на тесное.



Терцовый тон доминанты (VII ступень тональности) может быть отведен скачком в терцовый тон I<sub>5,3</sub>; желателен возвратный ход, обеспечивающий хотя и запаздывающее, но естественно-необходимое разрешение вводного тона в I ступень.



При скачке терцовых тонов общий звук остается на месте в том же голосе (это вариант гармонического соединения).

#### Особенность скачков в гармоническом миноре

В гармоническом миноре при скачковом соединении  $I_{5_3}$  и  $V_{5_3}$  может возникнуть нежелательный ход на увеличенную квинту (от I к V вверх или от V к I вниз). Предпочтительнее скачок на уменьшенную кварту.

#### Скачки терцовых тонов в теноре

В теноре скачки терцовых тонов встречаются значительно реже, чем в верхнем голосе. Основное их назначение – обеспечить мягкую смену расположения, технически необходимую для последующего голосования.

При скачке тенора вверх расположение меняется с широкого на тесное, при скачке вниз – с тесного на широкое.

Терцовый тон доминанты в теноре может быть отведен скачком в терцию тоники без обязательного разрешения в I ступень,

так как в средних голосах этот ход выалируется звучанием крайних голосов.

В миноре ход на увеличенную квинту при соединении  $I_{5_3}$  и  $V_5$  нежелателен; в обращенном виде – на уменьшенную кварту – вполне возможен.

96

### Практические рекомендации

1. Анализируя заданную линию сопрано, надо отметить в ней все скачки. Определяя внутренним слухом функциональное значение каждого звука, нужно отделить скачки при перемещении аккорда от скаков терцовых тонов. Можно пометить скачки терцовых тонов ( $3 \rightarrow 3$ ).

2. Можно обозначить обязательную смену расположения на больших скачках-перемещениях и на скачках терцовых тонов ( $t$  – тесное,  $w$  – широкое расположение). Необходимо проконтролировать „смыкаемость“ расположений, рассчитать их смену так, чтобы все мелодические скачки были подготовлены в нужном расположении.

97

3. При гармонизации баса, сочиняя мелодию, нельзя бросать VII ступень лада (особенно – подчеркнутую скачком терцовых тонов) без естественного разрешения в I ступень. Разрешение может быть прямым или запаздывающим на 1–2 аккорда.

плохо

хорошо

98

$VII \rightarrow ?$

Пример гармонизации

Musical score example showing harmonic progression. The score consists of two staves (treble and bass) in 2/4 time, key signature of one flat. Measure 99 starts with a three-note chord (3 3). This is followed by another three-note chord (3 3), then a single note, and then another three-note chord (3 3). The bass staff shows sustained notes and occasional bass notes.

Задания

Устные

Найти и проанализировать соединения со скачками терций в следующих произведениях:

1. И. С. Бах, хоралы 13, 28, 58.

2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 2 ля мажор, II ч.

*На фортепиано*

1. Играть все возможные варианты скачков терцовых тонов при соединении I-V-I и I-IV-I в заданных тональностях мажора и минора.

2. Играть следующие обороты, выделяя имитацию скачкового мотива. Использовать любой из оборотов в качестве мотива секвенции (по целым тонам, вверх или вниз).

Musical score for piano in 2/4 time, key signature of one flat. It shows four examples (1., 2., 3., 4.) of harmonic progressions. Each example consists of two measures. Measure 1 starts with a three-note chord (3 3) followed by a single note. Measure 2 starts with a single note followed by a three-note chord (3 3). Measures 3 and 4 show different harmonic progressions involving grace notes and slurs.

Musical score for piano in 2/4 time, key signature of one flat. It shows four examples (1., 2., 3., 4.) of harmonic progressions. Each example consists of two measures. Measures 1 and 2 show harmonic progressions with grace notes and slurs. Measures 3 and 4 show different harmonic progressions involving grace notes and slurs.

3. Заданное предложение развить до периода.



4. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период со скачками терцовых тонов.

#### *Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

102

1.

2.

3.

4.

5.

6.

#### ТЕМА 7

#### **ГАРМОНИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ ПЕРИОДА. КАДЕНЦИИ. КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД В ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЙ КАДЕНЦИИ**

Период – простейшая форма, выражающая относительно развитую и относительно законченную музыкальную мысль.

Строение периода может быть различно; наиболее распространенным является такое, при котором период составляют два предложения – крупные части периода, завершающиеся каденциями (кадансами).

Каденцией называется гармоническое заключение музыкального построения.

Период возник в европейской музыкальной культуре в эпоху формирования гомофонно-гармонического склада и кристаллизации

ции функциональной гармонии с характерным для нее четким, определенным соотношением и „субординацией” ладовых функций. В формировании периода как структуры и композиционной единицы основную роль сыграла гармония. Централизующая, опорная ладовая функция – тоника – и подчиненная ей доминанта, ставшие фундаментом классической гармонии, отражены в микромасштабе в форме периода: тяготение доминанты, завершающей обычно первое предложение, к тонике в конце второго предложения создает сильный функционально-гармонический ток, крепко цементирующий структуру.

Шуберт. Экспромт оп. 90 № 1

104 Allegro molto moderato

### Виды периодов

В тональном отношении периоды делятся на однотональные – оканчивающиеся в основной тональности, и модулирующие – оканчивающиеся в новой, иной тональности по сравнению с начальной.

Шуман. "Карнавал", "Признание"

105 Passionato

В тематическом отношении разделяются периоды повторного строения (начала их предложений хотя бы отчасти тематически сходны) и неповторного строения (в них тематического сходства начал нет).

По строению периоды весьма различны. Наиболее типичный вид – период из двух предложений – может быть квадратным и неквадратным. Квадратной называется такая структура, при которой число тактов в предложениях и периоде в целом равно степени числа 2, например: 4 + 4, 8 + 8, 16 + 16 и т. д.

106 Allegretto

Бетховен. Соната для ф -п. № 14 cis-moll, II ч.

Квадратность представляет особую четкость и ясность структуры, которую классический период унаследовал от песенно-танцевальных народных жанров европейской музыкальной культуры. Неквадратность обычно связана с расширением (чаще – второго) предложения или дополнением (к предложению или периоду), звучащим после каданса.

107 Minuetto

Гайдн. Соната для ф -п. № 29 A-dur, II ч.

Период может состоять и из трех предложений (например, Бетховен, менуэт из Первой фортепианной сонаты, фа минор; Шопен, прелюдия ми мажор); может и не делиться на предложения.

108 [Moderato]

Чайковский. Романс "Средь шумного бала"

The musical score consists of five staves of music for piano. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The second staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The third staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The fourth staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The fifth staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music includes various note values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The score is titled 'Чайковский. Романс "Средь шумного бала"' and is marked '108 [Moderato]'.

## Виды каденций

Каденции классифицируются:

1) по месту в форме периода,

2) по аккордовому составу,

3) по степени завершенности, устойчивости.

1. По месту в форме периода каденции делятся на:

а) серединные,

б) заключительные,

в) дополнительные.

Серединной называется каденция в середине периода (например, в конце первого предложения).

Мендельсон. "Песня без слов" оп.30

109 Adagio non troppo

серединная

заключительная

Заключительной называется каденция, завершающая период. Дополнительной называется каденция, завершающая дополнение к периоду.

Моцарт. Соната для ф-п. К 280 F-dur, III ч.

110 [Presto]

заключит.

дополнит.

2. По аккордовому составу каденции делятся на:

а) автентические (из аккордов доминанты и тоники):

111 а

Бетховен. Соната для ф -п. № 4 Es-dur, III ч.

автентический  
каданс

111 б Allegro

б) plagalные (из аккордов субдоминанты и тоники):

112 а

Рахманинов. "Элегия" оп. 3 № 1  
плагальный каданс

112 б [Moderato]

в) полные (из аккордов субдоминанты, доминанты и тоники); полные каденции являются разновидностью автентических:

113 а

Шопен. Прелюдия D-dur № 5

полный каданс

3. По степени завершенности, функциональной устойчивости каденции разделяются на: а) половинные, б) полные, в) прерванные.

Половинной называется каденция на неустойчивой ладовой функции – доминантовой ( $V_{5_3}$ ) или, реже, субдоминантовой ( $IV_{5_3}$ ). Серединная каденция периода чаще всего бывает половинной автентической (на  $V_{5_3}$ ).

Полной называется каденция, завершающая построение на тонике. Различаются:

- а) полные совершенные каденции,
- б) полные несовершенные каденции.

Полной совершенной каденции называется в том случае, если:

- 1) заключительный аккорд тоники звучит в основном виде (трезвучие);
- 2)  $I_{5_3}$  звучит в мелодическом положении основного тона (примы);
- 3) тоническому трезвучию предшествует основной вид доминанты (консонирующей –  $V_{5_3}$  или диссонирующей –  $V_7$ ,  $V_9$ );
- 4)  $I_{5_3}$  звучит на сильной доле такта.

Гайдн. Соната для ф.-п. № 24 C-dur, I ч.

Если хотя бы один из этих признаков в каденции отсутствует, каденция называется полной несовершенной:

115 Lento

Прерванной называется каденция, содержащая переход доминанты в трезвучие VI ступени. (Подробнее см. тему 10.)

### Кадансовый квартсекстаккорд ( $I_{6_4}$ )

Кадансовым называется тонический квартсекстаккорд ( $I_{6_4}$ ), который используется в каденциях как задержание к доминанте ( $V_{5_3}$ ,  $V_7$ ; реже  $V_2$ ).

116

### Метрические условия применения

Кадансовый квартсекстаккорд исторически возник как двойное задержание при переходе тонической гармонии в доминантовую.

Моцарт. Соната для ф.-п. К 457 с-moll, II ч.

117 Adagio

$I_{6_4}$     $V$

$K_{6_4}$     $V$

cresc.

С этим связано необходимое метрическое условие его применения: являясь задержанием,  $K_{6_4}$  применяется только на сильной и относительно сильной доле такта, то есть на более тяжелой, чем его разрешение – последующий аккорд доминанты.

*Примечание.* В трехдольном размере (3/4, 3/8), в заключительной каденции, при частой смене гармоний  $K_6$  может встретиться и на второй доле такта, если перед ним звучит аккорд  $^4$ субдоминантовой функции (а после него, как обычно, доминанты).

Моцарт. Соната для ф-п. K 280 F-dur, I ч.

118 [Allegro assai]  $\text{tr}$

### Ладовая функция $K_{6_4}$

Ладовая функция  $K_{6_4}$  двойственна. С одной стороны, по звуковому составу он принадлежит к тонической группе аккордов ( $I_{5_3}$ ,  $I_6$ ,  $I_{6_4}$ ) и – теоретически – воплощает функцию устойчивости; однако никакой квартсекстаккорд вполне устойчивым быть не может по своей акустической природе\* и поэтому не применяется в классической гармонии как опорный аккорд. С другой стороны, нижним звуком  $K_{6_4}$  является V ступень тональности (звук доминанты), а обязательным разрешением – основной вид доминанты, подготовленный басом  $K_6$ ; это придает  $K_{6_4}$  отчасти и доминантовый смысл.

### Удвоение и разрешение $K_{6_4}$

В  $K_{6_4}$  удваивается квинтовый тон, то есть звук баса. Это общий звук с последующим аккордом доминанты; при соединении с доминантой он в обоих голосах остается на месте (по гармоническому типу соединения). Два других голоса разрешаются в звуки доминанты поступенным нисходящим движением.

119

\* Квarta между его басом и одним из трех остальных голосов является диссонансом и требует разрешения; диссонантность кварты объясняется ее отсутствием в обертоновом ряде баса.

### Приготовление $K_{6_4}$

Кадансовому квартсекстаккорду могут предшествовать аккорды тонической или субдоминантовой функций. Неупотребителен переход в  $K_{6_4}$  аккордов доминантовой группы: сам  $K_{6_4}$  имеет черты доминантовой функции. Типичные обороты серединных автентических каденций: 1) I|K-V<sub>5\_3</sub> и 2) IV|K-V<sub>5\_3</sub>; типичные обороты заключительных полных каденций – 1) I|K-VII и 2) IV|K-VII. Особенно мягко и естественно звучит приготовление  $K_{6_4}$  тоникой.

Musical score example 120 consists of two staves of music. The top staff is in G major (two sharps) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). Both staves show harmonic progressions leading to  $K_{6_4}$  chords. The top staff starts with a G major chord, followed by a V<sub>5\_3</sub> chord, then a II chord, and finally a  $K_{6_4}$  chord. The bottom staff follows a similar pattern, starting with a C major chord, followed by a V<sub>5\_3</sub> chord, then a II chord, and finally a  $K_{6_4}$  chord. The tempo is marked 120.

Приготовление  $K_{6_4}$  аккордами субдоминанты в гармоническом отношении более активно.

Бетховен. Соната для ф-п. № 23 f-moll, I ч.

Musical score example 121 consists of two staves of Beethoven's Sonata No. 23, Op. 57, first movement, Allegro assai. The top staff shows a melodic line with grace notes, and the bottom staff shows harmonic support. The harmonic progression includes a subdominant preparation (IV) leading to a dominant preparation (V) before reaching the  $K_{6_4}$  chord.

## Доминантсептаккорд в заключительной каденции

В заключительных каденциях  $V_5$ , часто заменяется диссонирующим аккордом доминанты –  $V_7$  (доминантсептаккордом). При его разрешении в  $I_{5_3}$  наиболее яркий, диссонирующий тон – септима – разрешается строго определенно: ходом на ступень вниз, в терцовый тон тоники. В параллельном движении с септимой разрешается и квинта  $V_7$  – тоже на ступень вниз, в основной тон тоники. Терция  $V_7$  является VII ступенью лада и разрешается на полутон вверх, по естественному тяготению вводного тона, в I ступень, основной тон тоники. Бас движется при разрешении скачком, также в основной тон тоники. В результате разрешения  $I_{5_3}$  оказывается неполным: без квинты, но с утроенным основным тоном. (При переходе  $K_6^4$  в  $V_7$ , иногда возникает допустимый параллелизм квинт.)

122

Примечание.  $V_7$  может быть разрешен и в полное трезвучие, если терцовый тон доминанты перейдет не по естественному тяготению вверх на секунду, а ходом вниз на терцию, в квинтовый тон тоники. (Такой ход допускается только в средних голосах, где он сравнительно менее слышен.)

123а

123б [Allegro]

Шуберт. Соната для ф. п. № 8 с-moll, III ч.

При этом все же для заключительного каданса предпочтительнее естественное разрешение доминантовой терции, несмотря на неполное звучание  $I_{5_3}$ .  $V_7$  может быть полным и неполным (с

пропущенной квинтой и удвоенной примой). Если полный V, разрешается преимущественно в неполную тонику, то неполный V, разрешается всегда в полную тонику.

124

Малоупотребителен лишь V, в мелодическом положении септимы; этот диссонирующий тон чаще всего располагается в одном из средних голосов. К тому же V<sup>7</sup>, разрешается в I<sup>3</sup><sub>s<sub>3</sub></sub>, и образует поэтому полный несовершенный каданс, нетипичный для заключения периода.

125

### Практические рекомендации

1. При переходе K<sub>6<sub>4</sub></sub> в V, наиболее естественно такое голосование, при котором бас остается на месте, а три верхних голоса движутся на ступень вниз.

126

2. Если в заключительной каденции K<sub>6<sub>4</sub></sub> оказывается в мелодическом положении квинтового тона, рекомендованное выше плавное соединение с V, приводит к переходу в V<sub>7</sub><sup>7</sup> и разрешению в I<sup>3</sup><sub>s<sub>3</sub></sub>, образующему полный несовершенный каданс. Для того чтобы заключительная тоника оказалась в мелодическом положении основного тона (и каданс стал полным совершенным), нужно, чтобы

последующий после  $K_{64}^5$  доминантсептаккорд содержал в сопрано терцию или квинту; подход к ним часто совершается скачком.

127

3. Перед решением задачи необходимо детально проанализировать строение периода, найти и определить каденции.

4. Выяснив возможности использования  $K_{64}$  в каденциях, можно на первых порах обозначить (К) место его применения.

#### Пример гармонизации

128

#### Задания

##### Устные

Проанализировать строение периода, типы каденций и применение  $K_{64}$  в следующих произведениях:

1. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 3 до мажор, II ч. (начальный период).

2. Дж. Россини, „Севильский цирюльник”, II д., ария Розины.

3. А. С. Даргомыжский, „Русалка”, I д., ария Мельника.

Подобрать примеры с  $K_{64}$ .

#### На фортепиано

1. Играть половинные каденции: 1) I |  $K_{64} - V$  и 2) IV |  $K_{64} - V$  от шести положений начального аккорда, в любой тональности мажора и минора.

2. Играть заключительные каденции: 1) I |  $K_{64} - V - I^1$  и 2) IV |  $K_{64} - V - I^1$  от шести положений начального аккорда, в любой тональности мажора и минора.

3. ИграТЬ соединения по следующей цифровке, добиваясь плавной, пластичной и осмысленной линии сопрано:

- 1) I-V-I-IV-K<sub>6</sub><sub>4</sub>-V-I;
- 2) I-IV-V-I-K<sub>6</sub><sub>4</sub>-V<sub>7</sub>-I;
- 3) V-I-IV-K<sub>6</sub><sub>4</sub>-V-I;
- 4) I-V-I-V-I-IV-K<sub>6</sub><sub>4</sub>-V<sub>7</sub>-I.

4. ИграТЬ следующие секвенции:

5. Гармонизовать следующие фразы:

6. ИграТЬ период, используя перемещения, по следующему пла-ну:

- 1) 3/4 I--|V--|I-IV|K-V;|I--|IV--|K-V;|I;
- 2) 3/4 I-IV|V-|I|IV, I, IV|K - V;|I, V, |IV - |K - V;|I - IV|I;
- 3) 2/4 I,V|I - |IV - |K,V;|I - |IV - |K,V|I - ;|IV - |K,V;|I,V|I;

7. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с применением K<sub>6</sub><sub>4</sub>.

### Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:



## ТЕМА 8

### ПОЛНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА. ПОБОЧНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

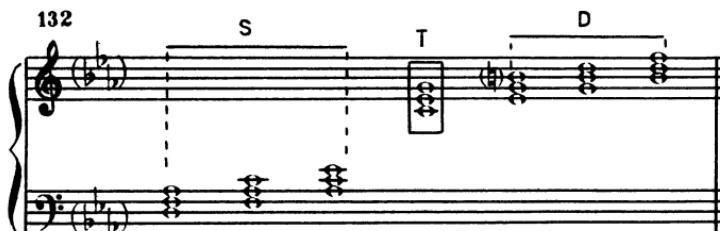
Главные трезвучия лада образуют крепкую, прочную основу классической ладотональности. Им свойственна такая ёмкость выразительных и конструктивных возможностей, что темы (в форме периода), построенные только на трех основных гармониях – I, IV и V, – у Гайдна, Моцарта и Бетховена являются собой часто непревзойденные, классические образцы глубины и полноты выражения музыкальной мысли. (См., например, медленные части ранних фортепианных сонат Бетховена.)

Главные трезвучия лада, или трезвучия главных ступеней, – это  $I_{5_3}$ ,  $V_{5_3}$ ,  $IV_{5_3}$ . Трезвучия всех побочных ступеней (II, III, VI и VII) называются побочными. Совокупность главных и побочных трезвучий лада (а также – септаккордов и нонаккордов) в их закономерных функциональных отношениях образует полную функциональную систему.

Функцию устойчивости в ладу, как известно, воплощает тоника ( $I_{5_3}$  и  $I_6$ ). Тоника по своей природе единична (незаменяема) и консонантна\*. Кроме гармонии I ступени данной ладотональности, никакая другая гармония не может придать звучанию характер полной устойчивости, покоя, завершенности.

Функцию доминантовой неустойчивости в полной функциональной системе воплощают те трезвучия, в состав которых входит вводный тон лада – VII ступень. Это трезвучия VII, V и III ступеней.

Функцию субдоминантовой неустойчивости – более мягкой, спокойной по сравнению с доминантовой – воплощают трезвучия, в которых отсутствует вводный тон; общим для них является звук VI ступени лада. Это трезвучия II, IV и VI ступеней.



\* Использование диссонирующего аккорда тоники (например,  $I_7$ ) встречается в некоторых стилях и жанрах музыки XX века. Вообще тоническому созвучию – как и любому жизненному явлению, и сознанию также – свойственно эволюционировать, меняться. Слух нашего современника уже может воспринимать и диссонирующий аккорд как центр ладовой системы (тонику), в то время как раньше это было невозможно.

## Особенности мажора и гармонического минора

В натуральном мажоре гармония  $VII_{5_3}$  (уменьшенного по структуре) неупотребительна в основном виде и используется, как правило, в виде сектаккорда.

Моцарт. Соната для ф.-п. К 280 F-dur, I ч.

133 [Allegro assai]



Изменения в аккордике гармонического мажора рассматриваются в теме 19.

В гармоническом миноре  $II_{5_3}$  и  $VII_{5_3}$  (уменьшенные) также неупотребительны в основном виде, но часто используются в виде сектаккордов.

Скарлатти. Соната для ф.-п. № 7 c-moll

134 Moderato



$III_{5_3}$  (увеличенное) в основном виде малоупотребительно. В виде сектаккорда ( $III_6$ ) эта гармония является весьма яркой и широко распространенной: это доминанта с сектой (см. тему 20).

## ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТРЕЗВУЧИЙ. ЛОГИКА ГАРМОНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ ВНУТРИ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ГРУПП

Функциональная яркость аккордов лада определяется степенью контраста их звукового состава по отношению к тонике. Наиболее контрастны к тонике (и сильны в функциональном смысле) аккорды, которые не содержат с ней общих звуков.

В субдоминантовой группе наиболее яркий, сильный аккорд – аккорд II ступени; в доминантовой – VII ступени. Классической степенью функционального контраста обладают те трезвучия, которые имеют лишь один общий звук с тоникой. Это  $V_{5_3}$  в доминантовой группе и  $IV_{5_3}$  в субдоминантовой. Трезвучия V и IV ступеней

являются воплощением функций доминанты и субдоминанты в классической гармонии; это их основные представители. (Не случайно долгое время их обозначение –  $V=D$  и  $IV=S$  – служило символом самих функций доминанты и субдоминанты.)

Наименьший контраст с тоникой характерен для трезвучий, имеющих с ней два общих звука. Это  $VI_{5_3}$  в субдоминантовой группе и  $III_{5_3}$  в доминантовой группе. (Трезвучия III и VI ступеней иногда обозначаются словом „медианта” – M – от лат. „находящаяся посередине, посредничающая“.)  $III_{5_3}$  – промежуточное между I и V; VI – между I и IV. Трезвучие III ступени называется верхней медиантой, так как располагается на терцию выше тонического;  $VI_{5_3}$  – нижней медиантой, или субмедиантой.

Различная степень интенсивности контраста с тоникой, различная функциональная „сила“ аккордов определяет и закономерность их последования. Для гармонического движения характерна тенденция к усилению функциональной яркости; поэтому более „слабый“ представитель функции тяготеет к переходу в более „сильный“ ( $VI \rightarrow IV$ ,  $IV \rightarrow II$ ,  $VI \rightarrow IV \rightarrow II$ ,  $VI \rightarrow II$ ;  $III \rightarrow V$ ,  $V \rightarrow VII$ ,  $III \rightarrow V \rightarrow VII$ ,  $III \rightarrow VII$ ). Обратное движение – от более ярких функциональных явлений к более слабым, смягченным – нетипично для гармонии венско-классической школы (оно чаще встречается в музыке XIX – XX веков); при этом возникает эффект „упрощения“ гармонии, ослабления функциональной напряженности, „размагничивания“ гармонического тока. В схеме тенденции последования аккордов можно обозначить стрелками, указывающими типичный и наиболее естественный характер гармонического движения.

135

### ПОБОЧНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Побочные трезвучия субдоминантовой группы –  $VI_{5_3}$  и  $II_{5_3}$  – имеют различное строение и звучание в мажоре и миноре. В мажоре оба они употребительны; оба имеют структуру минорного трезвучия (чем и контрастируют тонике дополнительно – уже не в функциональном, а в фоническом отношении). В миноре же  $II_{5_3}$  (уменьшенное) неупотребительно в основном виде;  $VI_{5_3}$  по структуре мажорное (снова образуется фонический контраст с тоникой).

### Приготовление и разрешение VI<sub>5</sub><sub>3</sub>

VI<sub>5</sub><sub>3</sub> является самой „слабой” субдоминантой из всех. К тому же в мажоре VI<sub>5</sub><sub>3</sub> является тоникой параллельной минорной тональности, а параллельно-переменный лад имеет столь глубокие корни в народной музыке и в русской классической литературе, что сопоставления в мажоре I-VI или VI-I звучат смягченно; функциональный контраст здесь минимален.

Перед VI<sub>5</sub><sub>3</sub> не используются другие трезвучия субдоминантовой группы – все они „сильнее” ее в функциональном отношении. Перед VI<sub>5</sub><sub>3</sub> чаще всего звучит тоника (I<sub>5</sub><sub>3</sub>, I<sub>6</sub>).

136a Andante

Моцарт. Соната для ф.-п. K 545 C-dur, II ч.



Лист. "Годы странствий", "Часовня Вильгельма Телля"

136б Lento



Зато после VI<sub>5</sub><sub>3</sub> типично усиление субдоминантовой функции и переход ее в IV, II.

137а



1376 Allegro

Встречается также разрешение  $\text{VI}_{5_3}$  в тонику непосредственно. Такие обороты особенно характерны для русских композиторов XIX - XX веков. Встречаются они и у западноевропейских композиторов-романтиков, часто использующих терцовые сопоставления гармоний, а также предпочитающих иногда активному гармоническому движению изысканную мягкость оборотов.

Григ. "Танец эльфов" оп. 12 № 4

138 Molto allegro e sempre staccato

Нетипично соединение  $\text{VI}_{5_3}-\text{V}_{5_3}$ ; этот оборот неудобен и по функциональной логике (самая „слабая” субдоминанта переходит в яркий аккорд доминанты), и чисто технически (особенно в миноре).

139

Малоупотребительно также соединение  $\text{VI}_{5_3}-\text{K}_{6_4}$ .

### Приготовление и разрешение $\text{II}_{5_3}$ в мажоре

$\text{II}_{5_3}$ -самая „сильная” субдоминанта, поэтому перед ней возможно любое трезвучие субдоминантовой группы. Характерные обороты – IV-II, VI-II.

140

$\text{II}_{5_3}$  может быть подготовлено и тоникой ( $I_{5_3}$ ,  $I_6$ ). При секундовом их соотношении возможно только мелодическое соединение (общих звуков нет). В соединении  $I_{5_3}$  –  $\text{II}_{5_3}$  голосоведение определяется формулой либо 1:3 (бас движется на ступень вверх, а три верхних голоса вниз, в ближайший звук аккорда), либо 2:2 (бас и терция тоники движутся на ступень вверх, а два верхних голоса вниз, противоположно басу, в ближайший звук аккорда).

141

Аkkорды доминантовой группы не могут предшествовать  $\text{II}_{5_3}$ . Зато разрешение  $\text{II}_{5_3}$  через V (классическую доминанту) является типичным и наиболее естественным и по квартово-квинтовому соотношению их основных тонов (квинта обеспечивает ближайшее акустическое родство), и по убедительности функционального последования: наиболее яркая субдоминанта переходит в иное, более высокое качество неустойчивости – в доминанту.

Соединение II-V может быть и мелодическим, и гармоническим.

142

В каденционных участках формы  $\text{II}_{5_3}$  часто переходит в  $\text{K}_{6_4}$ .



Переход  $\text{II}_{5_3}$  в другие трезвучия субдоминантовой группы неупотребителен, так как любая субдоминанта оказывается „слабее” и образует „упрощение” гармонии.

Переход  $\text{II}_{5_3}$  непосредственно в тонику сравнительно редок: секундовое соотношение аккордов вообще наиболее далекое, и разрешение  $\text{II}_{5_3}$  сразу в  $\text{I}_{5_3}$  не дает столь убедительной функциональной логики, как, например,  $\text{II}-\text{V}-\text{I}$ .



### Голосоведение

При соединении трезвучий внутри субдоминантовой группы возникают терцовые соотношения ( $\text{VI}-\text{IV}$ ,  $\text{IV}-\text{II}$ ) и квартоквинтевые соотношения ( $\text{VI}-\text{II}$ ).

При терцовом соотношении трезвучий (как внутри функциональной группы, так и при соединении различных функций – например,  $\text{I}-\text{VI}$ ) соединение чаще гармоническое: оба общих звука остаются на месте в тех же голосах.



При квартово-квинтовом соотношении трезвучий (как внутри функциональной группы, так и при соединении различных функций – например, II–V) их соединение может быть и гармоническим, и мелодическим.



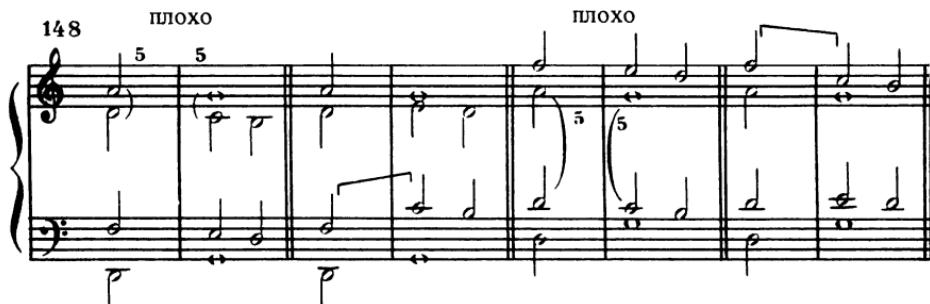
### Практические рекомендации

1. Перед решением задачи, при анализе заданного верхнего голоса нужно прежде всего найти в нем повторяющиеся и выделяемые звуки, так как они непременно предполагают перегармонизацию.

2. В линии баса движение основных тонов побочных трезвучий может образовать угловатые рисунки в объеме септимы. Необходимо контролировать линию баса и строить ее как волнообразную, пластичную мелодию.



3. В каденции при соединении  $\text{II}_5{}_3$  в мелодическом положении квинты с  $\text{K}_6{}_4$ , а также при соединении  $\text{II}_5{}_3$  в широком расположении и мелодическом положении терции при плавном голосоведении неизбежно образуются параллельные квинты. Чтобы избежать их, надо использовать нетипичное, скачковое голосоведение и сменить расположение.



## Секвенции по медиантам

Секвенции по терциям, чередующие мажорные и минорные тональности, иначе называются секвенциями по медиантам.

Если избрать для секвенции терцовый шаг вверх по родственным тональностям, секвенция остановится на границе диатоники уже после третьего звена.

149

C-dur                    e-moll                    G-dur

Если же выйти за пределы главной тональности и построить секвенцию по верхним медиантам (по тональностям III ступеней), возникает естественный тональный ряд, в котором чередуются мажорные и минорные, родственные друг другу тональности, а соседние образуют даже параллельные пары.

150a

C-dur	e-moll	G-dur	h-moll	D-dur	fis-moll	A-dur	cis-moll
-------	--------	-------	--------	-------	----------	-------	----------

паралл.                    паралл.                    паралл.                    и т. д.

150б [Allegro]

Бетховен. Соната для ф -п. № 7 D-dur, IV ч.

Так же строится ряд тональностей по нижним медиантам, то есть по тональностям VI ступеней.

151

C-dur	a-moll	F-dur	d-moll	B-dur	g-moll	Es-dur	c-moll
-------	--------	-------	--------	-------	--------	--------	--------

паралл.                    паралл.                    паралл.                    паралл.                    и т. д.

## Пример гармонизации

## Задания

## Устные

Проанализировать применение побочных трезвучий субдоминантовой группы в следующих произведениях:

1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила”, I д., каватина Людмилы.
2. М. И. Глинка, романс „Смертный час настал нежданный...”
3. П. И. Чайковский, песня „Кукушка” оп. 54 № 8.
4. Р. Вагнер, „Парсифаль” (вступление).

## На фортепиано

1. От шести положений  $I_5$  играть следующие соединения:  
а) в мажорных тональностях: 1)  $I^3$ -VI-IV-V; 2) I-VI-IV-II-V; 3) I-IV-II-V; 4) I-VI-II-V;  
б) в минорных тональностях: I-VI-IV-V.

2. ИграТЬ последовательности по заданной цифровке:

- 1) dur I-V-I-VI-II-V;
- 2) moll I-VI-IV-K<sub>6</sub>-V<sub>7</sub>-I;
- 3) dur I-II-V-I-VI-IV-V;
- 4) dur I-IV-II-V-I-VI-IV-I.

3. Данные трезвучия в качестве побочных субдоминантовой группы (VI, II) довести до тоники всеми способами:

4. Играть секвенции на следующие мотивы, используя шаги по родственным тональностям, по большим секундам и по медиантам:

154

1.

2.

5. Гармонизовать следующие фразы:

155

1.

2.

3.

4.

6. Играть период по заданному началу:

156

1.

2.

7. Сочинить и выучить в различных тональностях период с применением побочных трезвучий субдоминантовой группы.

#### Письменные

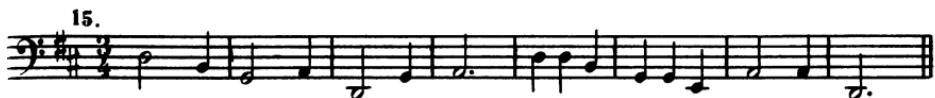
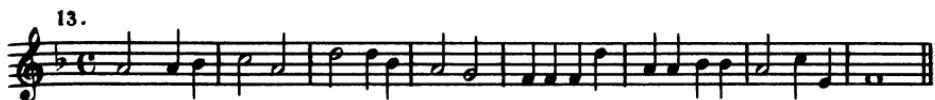
Гармонизовать следующие мелодии и басы:

157

1.

2.





## ТЕМА 9

### СКАЧКИ ТЕРЦОВЫХ ТОНОВ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Скачки терцовых тонов применяются обычно в сопрано. Они обогащают мелодическую линию и новыми вариантами квартово-квинтовых интонаций, и напевными секстово-терцовыми оборотами. Скачковое соединение возможно не только между трезвучиями субдоминантовой группы, но и с аккордами других функций: I-VI, II-V.

## Скачки терцовых тонов при квартово-квинтовом соотношении трезвучий

В квартово-квинтовом соотношении находятся VI-II и II-V. (Все соединения с  $\text{II}_5{}_3$  возможны только в мажоре; диссонирующее уменьшенное  $\text{II}_5{}_3$  минора неупотребительно.) В отличие от скачков терцовых тонов при соединении главных трезвучий лада, здесь невозможно обратное движение: возвращение II-VI приводит к ослаблению функциональной активности, „упрощению” и потому неупотребительно\*; а V-II, то есть движение от доминантовой функции к субдоминантовой, нарушает классическую закономерность функциональной логики.

При скачках терций в соединении VI-II в сопрано образуется скачок от I к IV ступени; при соединении II-V скачок от IV к VII ступени. Мелодический скачок IV-VII предпочтителен в нисходящем направлении (при движении вверх он образует увеличенный интервал).

Смена расположения при скачке терцовых тонов по-прежнему обязательна, нижний звук мелодического скачка требует тесного расположения, верхний – широкого. Тип соединения – гармонический: общий звук остается на месте в том же голосе.

неупотребительно

## Скачки терцовых тонов при терцовом соотношении трезвучий

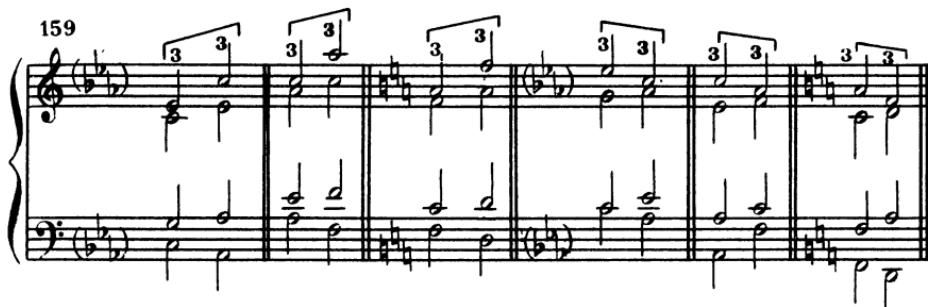
В терцовом соотношении находятся трезвучия I-VI, VI-IV и IV-II (последний вид соединения возможен только в мажоре). Поскольку VI, IV и II относятся к одной функциональной группе, гармоническое движение направлено лишь в одну сторону – усиления функциональной активности. Поэтому обратный ход (IV-VI или II-IV) невозможен, так как это привело бы к „упрощению”

\* Соединение II-VI встречается в условиях ладовой переменности, где оно приобретает иную функциональную окраску (например, S-T параллельного минора).

гармонии. Соединение VI-I нехарактерно для классической гармонии: его мягкость и сглаженность функционального контраста (VI – самая „слабая” субдоминанта) более типичны для русской музыкальной культуры и для творчества композиторов-романтиков.

При терцомовом соотношении трезвучий скачок терцовых тонов возникает либо как яркий мелодический ход на сексту вверх, либо как „нескачковый” ход на терцию вниз.

Смена расположения обязательна: при скачке вверх – от тесного к широкому, при скачке вниз – от широкого к тесному расположению.



Возможно сочетание нескольких скачков подряд.



### Особые случаи соединения

При терцомовом соотношении трезвучий возможны их соединения не только гармонические, но и мелодические. При этом бас движется вниз, а остальные три голоса – противоположно басу. Возникают особые виды соединений: 1) со скачком без смены расположения и 2) со сменой расположения без скачка.

1. Соединения со скачком, но без смены расположения более характерны для широкого расположения, чем для тесного. Менее удачен тот вид соединения, в котором скачки в средних голосах возникают при плавном движении мелодии.

161

2. Смена расположения без скачка возможна при соединении тесно расположенного трезвучия в мелодическом положении основного тона с трезвучием, лежащим на терцию ниже.

162

### Практические рекомендации

1. В заданной мелодии отметить все скачки и различить среди них перемещения и скачки терцовых тонов (предварительно можно сделать двухголосное решение).
2. Особо внимательно прослушать мелодические ходы на терции и выявить в них возможность гармонизации как скачка терцовых тонов.
3. Продумать и обозначить буквами *т* и *ш* смену расположения на скачках терцовых тонов.

### Пример гармонизации

163

## Задания

### Устные

Найти и проанализировать применение трезвучий субдоминантовой группы в следующих произведениях:

1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила”, V д., дуэт Ратмира и Финна.

2. М. П. Мусоргский, песня „Где ты, звездочка”.

### *На фортепиано*

1. Играть соединения со скачками вверх: I<sup>3</sup>-VI<sup>3</sup>; VI<sup>3</sup>-IV<sup>3</sup>; IV<sup>3</sup>-II<sup>3</sup>-V-I в различных мажорных тональностях, располагая тональности по тонам вверх или вниз.

2. Играть соединения со скачками вверх: I<sup>3</sup>-VI<sup>3</sup>; VI<sup>3</sup>-IV<sup>3</sup>-V-I в различных минорных тональностях (по тонам вверх или вниз).

3. Играть соединения со скачками вниз: I<sup>3</sup>-VI<sup>3</sup>; VI<sup>3</sup>-IV<sup>3</sup>; IV<sup>3</sup>-II<sup>3</sup>-V-I в различных мажорных тональностях (по тонам вверх или вниз).

4. Играть соединения со скачками вниз: I<sup>3</sup>-VI<sup>3</sup>; VI<sup>3</sup>-IV<sup>3</sup>-V-I в различных минорных тональностях (по тонам вверх или вниз).

5. Играть секвенции на следующие мотивы:

164

1. 2. 3.

4. 5.

6. 7.

6. Гармонизовать следующие фразы:

165

The musical score consists of five melodic fragments, each with a different key signature and time signature. Fragment 1 starts in G major (2/4), fragment 2 in E minor (2/4), fragment 3 in C major (2/4), fragment 4 in A major (8/8), and fragment 5 in D major (2/4).

7. Играть в разных тональностях мажора и минора собственный период с применением скачков терцовых тонов в трезвучиях субдоминантовой группы.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии:

166.

The musical score consists of seven melodic lines, each with a different key signature and time signature. Line 1 starts in F major (3/4), line 2 in B major (3/4), line 3 in C major (3/4), line 4 in E major (3/4), line 5 in G major (3/4), line 6 in A major (3/4), and line 7 in D major (3/4).



## ТЕМА 10

### ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ В ПРЕРВАННОМ ОБОРОТЕ. ПРЕРВАННАЯ КАДЕНЦИЯ И РАСШИРЕНИЕ ПЕРИОДА

Из всех трезвучий субдоминантовой группы  $VI_{5_3}$ , наименее контрастное тонике, является самой „слабой” субдоминантой, поэтому предшествует ему обычно  $I_{5_3}$ . Кроме тоники предшествовать  $VI_{5_3}$  может также V в основном виде:  $V_{5_3}$  или  $V_7$ . Это соединение имеет специальное название – прерванный оборот. В самом названии отражена характерность его звучания, связанная с эффектом неожиданности: прерванный оборот нарушает привычное функциональное движение доминанты к тонике, „прерывает” классический порядок следования функций (в нем аккорд доминанты переходит в субдоминанту).

Моцарт. Соната для ф-п. K 280 F-dur, II ч.

167 Adagio

Противоречие активности доминанты и уводящего в сторону от привычного разрешения аккорда субдоминанты используется как импульс к продолжению гармонического движения. После прерванного оборота характерно усиление субдоминантовой яркости, движение к  $IV_{5_3}$ , в мажоре – к  $II_{5_3}$ ; возможен и мягкий переход в тонику ( $V\text{-}VI\text{-}I$ ). Малоупотребительно соединение  $V\text{-}VI\text{-}K_{64}$ ; нетипично и возвращение к доминантовой функции ( $V\text{-}VI\text{-}V$ ), особенно к  $V_{5_3}$  в основном виде.

168

VI    IV                         VI    I                         VI    II

Изысканный вариант прерванного оборота – переход  $V_{5_3}$  в  $IV_6$ .

Моцарт. Соната для ф.-п. К 279 С-dur, II ч.

169 Andante

#### Голосоведение в прерванном обороте

При соединении  $V_7$ –VI бас и терция V движутся на ступень вверх, а два других голоса – вниз, в ближайший звук VI. (Два голоса вверх, два вниз; по формуле 2:2.) В результате такого голосоведения в  $VI_{5_3}$  образуется удвоение терции; при этом некоторые варианты по расположению оказываются смешанными.

170

**Примечание.** В мажоре соединение трезвучия V с  $V15_3$  может быть по голосоведению иным: подобно тому как соединяются  $IV5_3$  и  $V5_3$ , бас переходит на ступень вверх, а три верхние голоса — вниз, противоположно басу, в ближайший звук  $V15_3$ . (Голосоведение по формуле 1:3.)

171

Однако этот способ голосоведения непригоден для  $V5_3$  с терцовым тоном в мелодии: терцовый тон является вводным звуком в ладу, и его желательно разрешать вверх, по тяготению. Противоположное направленное разрешение допустимо для средних голосов, но слишком заметно в высшем голосе. (Мелодический ход от VII к VI ступени лада в диатонике возможен лишь как фрагмент гармонизации верхнего нисходящего тетрахорда.)

172

### Прерванная каденция и расширение периода

Если прерванный оборот используется как заключение предложения, он называется прерванной каденцией. Однако такая каденция звучит незавершенно; она требует расширения, приводящего уже к полной каденции и устойчивому завершению.

Бетховен. Соната для ф -п. № 7 D-dur, IV ч.

173 Alegro



Расширение представляет собой либо краткую фразу (1–3 такта), либо предложение (четыре и более тактов). Материалом расширения может быть повторение предыдущего, но с новым вариантом окончания, или дальнейшее развитие с заключением.

Кроме прерванной каденции есть и другой способ расширения периода – использование несовершенной заключительной каденции. Например,  $K_{6_4}$  в заключительной каденции может перейти не в основной вид доминанты ( $V_{5_3}$  или  $V_7$ ), а в  $V_2$ , разрешающейся в  $I_6$  и превращающей каденцию в полную несовершенную. Другие характерные признаки „несовершенности“ – мелодическое положение терции или квинты в тоническом трезвучии; применение заключительной доминанты не в основном виде или заключительной тоники на слабом времени также не дает ощущения полной завершенности движения и требует продолжения развития, которое приводит уже к полной совершенной каденции.

Мендельсон. "Песня без слов" № 20 оп. 53

174 [Allegro non troppo]

### Практические рекомендации

- Перед решением задачи проанализировать строение периода, определить типы каденций.
- Выделить прерванную каденцию, определить масштаб расширения.
- Найти прерванные обороты внутри предложений, пометить их цифровкой под текстом. (Нежелателен прерванный оборот вблизи прерванного каданса.)

### Пример гармонизации

175



### Задания

#### Устные

Найти и проанализировать прерванные обороты и прерванные каденции в следующих произведениях:

1. Н. А. Римский-Корсаков, сборник „100 русских народных песен”, „Исходила младешенька”.
2. Т. Альбинони, скрипичная соната ля минор, IV ч., Allegro.
3. М. И. Глинка, романс „Не искушай меня без нужды”.
4. Ф. Шопен, соната си-бемоль минор, III ч.
5. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдии ми мажор и ми минор (в заключительных кадансах).

Самостоятельно найти примеры на прерванные обороты и прерванные каденции.

#### На фортепиано

1. Играть соединение V-VI от шести положений первого аккорда.
2. Играть соединение V-V<sub>7</sub>-VI от шести положений начального аккорда.
3. Играть соединение I-K<sub>6</sub><sub>4</sub>-V<sub>7</sub>-VI от шести положений начального аккорда.
4. В примере 176 найти расположения V<sub>(7)</sub>, приводящие в прерванном обороте к следующим видам VI<sub>5</sub><sub>3</sub>. Определить тональности. Довести VI<sub>5</sub><sub>3</sub> до тоники через: 1)IV<sub>5</sub><sub>3</sub>; 2) IV-K<sub>6</sub><sub>4</sub>-V<sub>7</sub>; 3) в мажоре - II-V<sub>5</sub><sub>3</sub>.

176

5. Играть секвенции на следующие мотивы:

177

6. Гармонизовать следующие фразы:

178

7. Играть построения по цифровкам:

- 1) I-V-VI-IV-K<sub>64</sub>-V<sub>7</sub>-I;
- 2) I-VI-IV-II-K<sub>64</sub>-V<sub>7</sub>-VI;
- 3) I-VI-IV-V-V,-VI-IV-I;
- 4) V-VI-IV-I-IV-K<sub>64</sub>-V<sub>7</sub>-I;
- 5) I-II-V-VI-II-V-I.

8. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с прерванной каденцией и расширением.

#### *Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

179

2.

3.





## ТЕМА 11

### ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ

$\text{III}_{5_3}$  наряду с  $\text{V}_{5_3}$  и  $\text{VII}_{5_3}$  относится к аккордам доминантовой группы лада. Из всех трезвучий доминантовой группы  $\text{III}_{5_3}$  является самой „слабой” доминантой (меньше других контрастирует по звучанию с тоникой, так как содержит два общих звука с ней).

В мажоре  $\text{III}_{5_3}$  представляет собой минорное трезвучие. В миноре возможны варианты структур  $\text{III}_{5_3}$ : в гармоническом миноре  $\text{III}_{5_3}$  является увеличенным, следовательно диссонирующим, и поэтому в основном виде неупотребительно. В натуральном миноре  $\text{III}_{5_3}$  является консонирующим (мажорным) и употребляется в основном виде; применение его чаще всего связано с гармонизацией плавного хода по звукам верхнего нисходящего тетрахорда натурального минора. При этом звук VII натуральной ступени не разрешается в I, а переходит вниз, через VI в V ступень (см. пример 180).

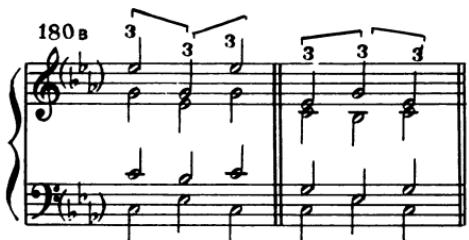
#### Приготовление $\text{III}_{5_3}$

$\text{III}_{5_3}$  часто подготавливается  $\text{I}_{5_3}$ . Их терцовое соотношение допускает и гармонический способ соединения, и скачки терцовых тонов, с обязательной при этом сменой расположения. Хорошо подготавливает появление  $\text{III}_{5_3}$  и  $\text{VI}_{5_3}$ .

180 а

180 б Allegro

Чайковский. 4-я симфония, III ч.



Квarto-квинтовое (наиболее естественное для аккордов) соотношение, образующееся при переходе  $VI_{5_3}$  в  $III_{5_3}$ , способствует эффекту переменности функций: в нем содержится потенциальный „подтекст” plagального оборота, IV-I (по тональности III ступени), а также и автентического оборота I-V (по тональности VI ступени).

Соединение VI-III может быть и гармоническим, и мелодическим.



Возможно также соединение со скачком терцовых тонов (в сопрано, реже в теноре).



Соединение II-III – только мелодическое.

### Разрешение $III_{5_3}$

Прямое разрешение  $III_{5_3}$  в тонику звучит очень мягко; оно характерно для композиторов-романтиков, а также для русской школы.

183 а



Рахманинов. Прелюдия h-moll op. 32 № 10

183 б Lento

Более типично разрешение  $\text{III}_{5_3}$  через посредствующие аккорды субдоминантовой функции ( $\text{IV}_{5_3}$ ,  $\text{VI}_{5_3}$ ). Нарушение функционального порядка ( $\text{III}-\text{IV}=\text{D-S}$ ) является здесь условным:  $\text{III}_{5_3}$  – „слабая“ доминанта, а мелодическое ведение содержащегося в ней вводного тона лада противоположно естественному тяготению – вниз превращает сам этот вводный тон как бы в проходящий звук между I степенью (тоникой) и VI степенью (субдоминантой).

$\text{III}_{5_3}$  и  $\text{IV}_{5_3}$  находятся в секундовом соотношении, не имеют общих звуков и соединяются только мелодически: бас движется на ступень вверх, а три верхних голоса – вниз, противоположно басу, в ближайший звук  $\text{IV}_{5_3}$  (так же, как соединяются  $\text{IV-V}$ ,  $\text{I-II}$ ).

184

$\text{III}_{5_3}$  и  $\text{VI}$  соединяются и гармонически, и мелодически; кроме плавного соединения встречается и скачковое (скакки терцовых тонов в сопрано, реже втеноре). Возможно следование нескольких скачков подряд.

185a

185б Allegro

Both fragments show musical notation for two staves (treble and bass) in 2/4 time. Measure 185a starts with a forte dynamic and eighth-note chords. Measure 185б begins with a forte dynamic and eighth-note chords, followed by sixteenth-note patterns.

$\text{III}_{5_3}$  может перейти в  $\text{V}_{5_3}$  как более яркую доминанту. В мажоре соединение III-V гармоническое; возможен и скачок терцовых тонов.

186

This fragment shows a harmonic progression: I - II - V. The bass line consists of sustained notes. The harmonic change from II to V is marked with a bracket above the notes, indicating a smooth harmonic transition.

В миноре же соединение III-V исключительно гармоническое; в остальных случаях возникает нежелательное переченье.

187

плохо

This fragment illustrates a harmonic error. It shows a progression where the bass line moves from a note in the first measure to a different note in the second measure, creating a dissonant or "gritty" sound. The word "плохо" (badly) is written above the staff to indicate this is a harmonic mistake.

### Переченье

Переченьем называется передача хроматического хода из одного голоса в другой. Оно нежелательно из-за слухового ощущения „грязного” звучания, объективно возникающего от разрыва хроматического хода (в соединении III-V могут „перечить” находящиеся в разных голосах VII натуральная ступень лада – квинтовый тон  $\text{III}_{5_3}$  – и VII повышенная – терцовый тон  $\text{V}_{5_3}$ ). Во избежание переченья хроматический ход (в данном случае – от VII натуральной к VII повышенной) необходимо оставлять в одном голосе.

### Практические рекомендации

1. Перед решением задачи найти характерный мелодический ход (нисходящее движение от VII к VI ступени лада), содержащий гармонический оборот с  $\text{III}_{5_3}$ ; найти повторения мелодических звуков, предполагающие перегармонизацию и допускающие звучание  $\text{III}_{5_3}$ ; обратить внимание на функциональное значение звуков III и V ступеней лада – с точки зрения их трактовки как примы и терции  $\text{III}_{5_3}$ .

2. Перед решением проанализировать секстовые и терцовые ходы (особенно от V ступени лада как терцового тона  $\text{III}_{5_3}$ ), а также квартово-квинтовые скачки с точки зрения трактовки их как скачков терцовых тонов.

3. После решения задачи в минорной тональности проверить приготовление звука VII повышенной ступени лада, чтобы выявить возможные переченья от  $\text{III}_{5_3}$ .

### Пример гармонизации

### Задания

#### Устные

Найти и проанализировать применение  $\text{III}_{5_3}$  в следующих примерах:

1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила”, финал V д., ц. 26.
2. М. П. Мусоргский, „Картинки с выставки”, „Богатырские ворота”.
3. П. И. Чайковский, хор „Соловушка”.
4. Ф. Шопен, ноктюрн до минор оп. 48 № 1, средняя часть (до мажор), начальный период.

*На фортепиано*

1. От шести положений начального аккорда в разных тональностях мажора и натурального минора играть соединения:  
1) I-III-IV-V; 2) I-VI-III-IV-I; 3) I-III-V-I; 4) VI-III-IV-I.
2. Играть обороты  $I^3$ - $III^3$ - $VI^3$ - $I^3$ , начиная и с тесного, и с широкого расположения  $I_{5_3}$ .
3. Данное мажорное или минорное трезвучие доводить разными способами до тоники, принимая его за  $III_{5_3}$ .
4. В разных тональностях играть гармонические последовательности по следующим цифровкам:

- 1) dur I-III-VI-II-V-I;
- 2) moll I-III-IV-V-VI-IV-I;
- 3) dur I-II-V-VI-III-V-I;
- 4) moll V-VI-III-IV-K-V,-I;
- 5) dur V-VI-II-III-VI-IV-K-V.

5. Играть секвенции на следующие мотивы:

190

1. 2.

6. Гармонизовать фразы:

191

1. 2. 3.

7. Сочинить и выучить в разных тональностях (мажора, минора) период с применением  $III_{5_3}$  в различных оборотах: III-VI, III-IV, III-V.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы, учитывая, что звездочками отмечены неаккордовые звуки. Звездочка в скобках означает возможность трактовки звука и как аккордового.

192

1.

## ТЕМА 12

### СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ (соединение с трезвучиями при плавном голосоведении)

Секстаккорд – это первое обращение трезвучия, содержащее в басу терцовый тон трезвучия. Крайние голоса секстаккорда в тесном расположении содержат сексту; отсюда его название и обозначение: I<sub>6</sub>, IV<sub>6</sub>, V<sub>6</sub>.

#### Удвоение и расположение

В секстаккордах главных трезвучий удваивается либо основной тон (прима, 1), либо квинтовый (5). Удвоение терции в секстаккордах главных трезвучий нетипично и нежелательно\*.

\* Основной тон аккорда наиболее крепок, так как в его обертоно-вом ряде цементируется единство всех трех звуков. Удвоение терции нежелательно как удвоение самого слабого составного звука аккорда.

Расположение сектаккорда может быть тесным, широким или смешанным. Для тесного характерны терцовые, квартовые или унисонные интервалы между тремя верхними голосами; для широкого – интервалы квинты, сектсты или октавы; для смешанного – сочетание тех и других.

Каждое из этих десяти расположений имеет свою окраску и характерность звучания. Конечно, те сектаккорды, которые на фортепиано представляют по звучанию реальное трехголосие, кажутся менее полными; однако логика голосоведения часто вызывает необходимость их использования. Все виды расположений применяются на равных правах, за исключением „дубового“ (по выражению С. И. Таинева), отличающегося яркой пустотностью звучания\*. Нежелательен и еще один вид расположения (см. пример 193), содержащий, как и „дубовый“, октаву между альтом и тенором.

### Применение сектаккордов

По звучанию сектаккорды менее устойчивы, чем трезвучия, поэтому они не применяются в окончаниях музыкальных построений; иначе говоря, сектаккорды не используются в каденциях. Например, нежелательно употребление  $V_6$  в половинной автентической каденции, или  $I_6$  и  $V_6$  в заключительной каденции периода. Нетипично и начало периода с  $I_6$ ; предпочтительнее трезвучие тоники.

Зато в середине построения сектаккорды необходимы: они обогащают линию баса (теперь в его составе оказывается шесть из семи ступеней лада), дают возможность смены расположения без мелодического скачка (через смешанное расположение сектаккорда) и создания гибких, пластичных линий средних, а главное – крайних голосов.

\* Три верхних его звука сливаются на слух в один, так как образуют крепкую акустическую слитность.

194

**V<sub>6</sub>**      **I<sub>6</sub>**

### Техника соединений секстаккордов и трезвучий главных ступеней

При квартово-квинтовом соотношении ( $I \leftrightarrow V$ ,  $I \leftrightarrow IV$ ) соединение секстаккордов и трезвучий обычно гармоническое. Неоправданных скачков – особенно в средних голосах – надо избегать.

195

При секундовом соотношении ( $IV-V$ ) соединение будет только мелодическим.

*Примечание.* Из двух расположений  $IV_6$  практически невозможно плавное и правильное соединение с  $V_{5_3}$ .

196

**плохо**

При соединении  $IV_{5_3}$  с  $V_6$  бас направляется вниз на ум. 5 (но не вверх, во избежание хода на увеличенный интервал). Соединение  $IV-V_6$  невозможно в тех случаях, когда в  $IV_{5_3}$  бас и тенор образуют унисон.

197

**Соединение побочных трезвучий и  
главных сектаккордов**

В соединении побочных трезвучий ( $\text{VI}_5$ ,  $\text{II}_5$ ,  $\text{III}_5$ ) и главных сектаккордов ( $\text{I}_6$ ,  $\text{V}_6$ ,  $\text{IV}_6$ ) действует общая функциональная логика. Движение направлено в сторону усиления функции, поэтому  $\text{VI}_{5_3}$  как „слабая субдоминанта” может переходить в  $\text{IV}_6$ , но обратный ход невозможен – он воспринимается как ослабление, „упрощение” функции. Соединение  $\text{II}_{5_3}-\text{IV}_6$  ослабляет силу субдоминантовой функции, зато переход  $\text{IV}_6-\text{II}_{5_3}$  возможен. Соединение  $\text{III}-\text{IV}_6$  малоупотребительно ( $\text{D-S}$ , не смягченное плавным ходом баса); в миноре оно звучит мягче, чем в мажоре.

198

Наиболее универсален в соединении с побочными трезвучиями  $\text{I}_6$ : он хорошо подготавливает их появление и может естественно следовать после них.

199

$\text{V}_6$  как яркий аккорд доминантовой функции может следовать после любого из побочных трезвучий. (Лишь в миноре невозмо-

жно соединение III-V<sub>6</sub> без переченья.) Наиболее употребителен ход II-V<sub>6</sub> (в мажоре). Требует внимания голосоведение: в миноре при соединении VI-V<sub>6</sub> бас должен идти на ум. 7 вниз.

200



Примечание. В виде исключения V<sub>6</sub> может переходить в VI; это возможно в обороте I-V<sub>6</sub>-VI при определенных мелодических вариантах. Соединение V-VI здесь не содержит эффекта прерванного оборота, а объясняется убедительностью плавного голосования.

201



Эти обороты встречаются в мажоре и натуральном миноре.

### Перемещение сектаккорда

При перемещении в сектаккорде обычно движение происходит только в одном голосе – верхнем; двойные скачки более редки. Яркие мелодические скачки эффектны в кульминации.

202



### Практические рекомендации

1. После функционального разбора мелодии и анализа скачков надо выяснить и максимально использовать возможности замены главных трезвучий их сектаккордами.

При выборе линии баса (если задана мелодия) целью должна быть не только ее собственная выразительность и пластичность, но – главное – ее сочетание с мелодической линией верхнего голоса. Линии крайних голосов (так называемое крайнее или кон-

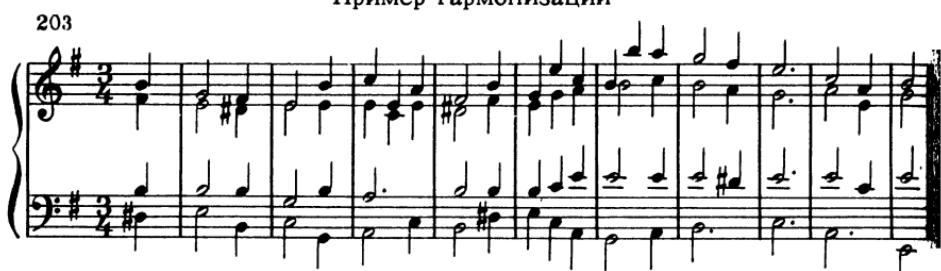
турное двухголосие) на сильных и относительно сильных долях должны по возможности опираться на несовершенные консонансы: сексты, децимы, терцдецимы и т. п. Надо избегать пустых звучаний совершенных консонансов, в особенности на метрически опорных точках.

Если средние голоса хорошо представляются внутренним слухом и контролируются, можно решить задачу двухголосно и уже потом вписать линии альта и тенора.

2. При соединении аккордов надо избегать параллельного движения совершенных консонансов – октав и квинт. Нежелательно и противоположное движение квинт и октав, связанное с неоправданными (двойными) скачками и разрывами в линиях голосов.

### Пример гармонизации

203



### Задания Устные

Проанализировать следующие произведения:

1. Л. Бетховен, соната для виолончели и ф-п. № 3, Adagio cantabile.
2. П. И. Чайковский, песня „Весна” оп. 54 № 3.
3. Ф. Мендельсон, „Песня без слов” № 4 ля мажор.

### На фортепиано

1. Играть плавные соединения I-V<sub>6</sub>-I от шести положений тоналики, находя два варианта расположения секстаккорда у каждого положения трезвучия.

2. Играть плавные соединения I-IV<sub>6</sub>-I от шести положений тоналики, находя два варианта расположения секстаккорда.

3. Играть плавные соединения IV-V<sub>6</sub> от шести положений IV<sub>5</sub>.

4. Играть плавные соединения I-IV<sub>6</sub>-V от шести положений I<sub>5</sub>.

5. В заданных тональностях играть по цифровке следующие соединения (от шести положений первого аккорда):

- 1) I-I<sub>6</sub>-IV-IV<sub>6</sub>-V;
- 2) I-V<sub>6</sub>-V-VI-IV<sub>6</sub>-I;
- 3) I-IV<sub>6</sub>-V-V<sub>6</sub>-I;

- 4) I-VI-I<sub>6</sub>-IV-K-V;
- 5) dur I-II-V<sub>6</sub>-I-IV<sub>6</sub>-K-V;
- 6) moll I-III-IV-V<sub>6</sub>-I;
- 7) V-V<sub>6</sub>-I-IV-V;
- 8) V-VI-IV<sub>6</sub>-I-I<sub>6</sub>-V;
- 9) I<sup>3</sup>-V<sub>6</sub><sup>1</sup>-VI-III-IV-I.

6. Играть секвенции, самостоятельно выбирая наилучший шаг: по родственным тональностям, по целым тонам (б. 2), по верхним или нижним медиантам.

204

7. Играть период по схеме:

- 1) 2/4 I I<sub>6</sub>|V V<sub>6</sub>|I IV<sub>6</sub>|K V|I<sub>6</sub>|I|IV IV<sub>6</sub>|K V<sub>7</sub>|I;
- 2) 2/4 I V<sub>6</sub>|I I<sub>6</sub>|IV IV<sub>6</sub>|K V|I VI|I<sub>6</sub>|IV|K V<sub>7</sub>|VI -|IV V<sub>7</sub>|I;
- 3) dur 3/4 I - V<sub>6</sub>|I VI IV|I<sub>6</sub> - IV|K - V|VI - II|V - I<sub>6</sub>|IV K V<sub>7</sub>|I;
- 4) moll 3/4 I III IV|V - V<sub>6</sub>|I - IV<sub>6</sub>|V - V<sub>6</sub>|I III VI|III - IV|K - V<sub>7</sub>|VI - -|I<sub>6</sub> - IV|K - V<sub>7</sub>|I.

8. Гармонизовать следующие фразы:

205

9. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с применением сектаккордов главных трезвучий.

10. Играть период по заданному началу:

206 1. 2. 3.

*Письменные*

1. Гармонизовать заданные крайние голоса.

207

2. Гармонизовать следующие мелодии и басы:

208

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

## ТЕМА 13

### СКАЧКИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ И СЕКСТАККОРДОВ

Перемещение аккорда обогащает мелодию скачками различных тонов на одной гармонии; при скачках терций один и тот же тон (терция) соединяет различные аккорды. Третий вид скачков—при соединении трезвучий и секстаккордов – это скачки различных тонов при соединении разных аккордов. Они содержат множество мелодико-гармонических вариантов, и их применение дает большую свободу и разнообразие способов гармонизации.

Скачки используются в основном в мелодии; они естественны в сочетании и контрасте с плавным, поступенным движением, и особенно уместны в мелодических вершинах фраз и предложений. В других голосах скачки используются реже; часто их применение связано с технической необходимостью.

Традиции строгого полифонического письма определяют следующее общее правило голосоведения: если в одном из голосов содержится мелодический скачок, все остальные голоса движутся плавно. Соединение при скачке предпочтительно гармоническое.

#### Скачки при квартово-квинтовом соотношении аккордов

В квартово-квинтовом соотношении находятся – I-V, I-IV, VI-III, VI-II, II-V. С секстаккордами главных трезвучий возникают обороты: I-V<sub>6</sub>, I<sub>6</sub>-V, I-IV<sub>6</sub>, I<sub>6</sub>-IV, II-V<sub>6</sub>. В этих соединениях возможны скачки трех видов:

- 1) скачки прим, основных тонов (1-1);
- 2) скачки квинтовых тонов (5-5);
- 3) смешанные скачки (1-5, 3-5, 3-1 и т. п.);
- 4) двойные скачки.

#### 1. СКАЧКИ ОСНОВНЫХ ТОНОВ

Гармонизация любого скачка (кроме скачка терций и перемещения) исключает возможность применения двух трезвучий в основном виде, так как возникающие при этом двойные скачки в крайних голосах образуют либо параллельные, либо противоположные октавы или квинты. Нежелательно и прямое движение крайних голосов к октаве или квинте (так называемая скрытая октава или квinta). Поэтому при восходящем скачке основных тонов необходимо движение от трезвучия к секстаккорду. Иначе говоря, при восходящем скачке прим бас должен двигаться противоположно скачку. Нижний звук удобно гармонизовать в тесном расположении.

При нисходящем скачке основных тонов возможно любое сочетание: и от трезвучия к сектаккорду, и от сектаккорда к трезвучию. Скачок прим в движении от трезвучия к сектаккорду сопровождается встречным скачком квинт в теноре; возникает двойной скачок.

## 2. СКАЧКИ КВИНТОВЫХ ТОНОВ

Так же как в скачках основных тонов, здесь невозможна гармонизация двумя трезвучиями; необходимо сочетание с сектаккордом. При восходящем скачке квинтовых тонов необходимо движение от трезвучия к сектаккорду. Бас должен двигаться противоположно мелодическому скачку. Нижний звук удобно гармонизовать в тесном расположении.

При нисходящем скачке квинтовых тонов возможно любое сочетание: и от трезвучия к сектаккорду, и от сектаккорда к трезвучию.

212



### 3. СМЕШАННЫЕ СКАЧКИ

Выбор аккордов при гармонизации смешанных скачков допускает разные варианты и зависит от конкретного вида скачка (1-5, 3-5, 1-3 и т. п.) и его направления. Терцовый тон гармонизуется только трезвучием в основном виде, основной и квинтовый тон – либо трезвучием, либо сектаккордом.

213

### 4. ДВОЙНЫЕ СКАЧКИ

Двойные скачки – это одновременные скачки в двух голосах. Они возникают в тех случаях, когда второму аккорду из-за мелодического скачка грозит разрыв голосоведения и неровность расположения. Самый распространенный вид двойного скачка – это одновременный скачок 1-1 и 5-5. Во избежание параллельных квинт в таком соединении прима располагается выше квинты, образуя параллелизм кварт. Двойной скачок образуется также при гармонизации октавного хода мелодии.

214

## Скачки при секундовом соотношении трезвучий и сектаккордов

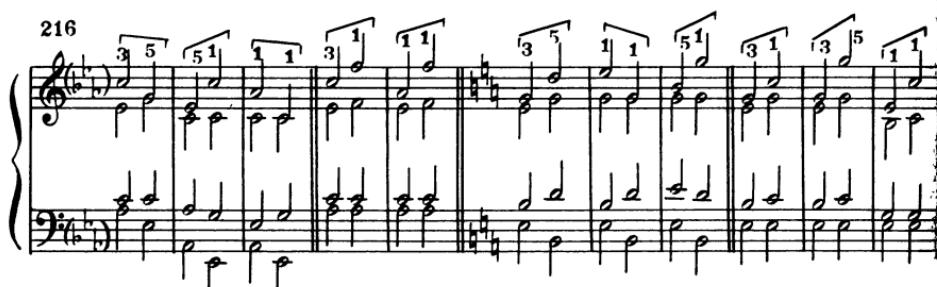
Наиболее употребительны соединения главных трезвучий и сектаккордов: IV-V<sub>6</sub> и IV<sub>6</sub>-V. Скачки в этих соединениях возникают только смешанные.



## Скачки при терцовом соотношении трезвучий и сектаккордов

В терцовом соотношении возможны следующие обороты: VI-I<sub>6</sub>, VI-IV<sub>6</sub> и в мажоре – III-I<sub>6</sub>, III-V<sub>6</sub>.

Скачки могут быть смешанными, а также 1-1.



## Практические рекомендации

1. Перед гармонизацией мелодии отметить в ней все скачки квадратными скобками.

2. Определяя функциональное значение каждого звука мелодии, разделить скачки терцовых тонов и перемещения; в скачках между трезвучием и сектаккордом обозначить тоны аккордов, особо выделяя восходящие скачки 1-1 и 5-5, требующие строгого определенного типа гармонизации.

3. При построении линии баса надо помнить, что в любом случае желательно противодвижение баса мелодическому скачку. В случае прямого движения крайних голосов на мелодическом скачке надо проверить, не возникает ли на скачке прямого движения к октаве или квинте.

4. К проверке решенной задачи добавляется следующий элемент: для выявления возможных параллелизмов или противоположного движения октав и квинт полезно проверить двухголосное звучание каждой пары голосов попеременно: сoprano – альт, сoprano – тенор, сoprano – бас, альт – тенор, альт – бас, тенор – бас.

Пример гармонизации



Musical score example 217 consists of two staves of music. The top staff is in G major and the bottom staff is in C major. Above the notes, there are various harmonic analysis markings such as Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII), sharps, flats, and question marks, indicating harmonic progressions and potential changes.

Задания  
Устные

Проанализировать скачки в следующих произведениях:

1. И. С. Бах, хоралы 21, 27, 33, 38, 47, 52.
2. М. И. Глинка, романс „Скажи, зачем”.
3. В. А. Моцарт, „Свадьба Фигаро”, II д., aria Керубино.

На фортепиано

1. Гармонизовать всеми возможными способами следующие скачки:



Musical score example 218 shows five melodic leaps labeled 1 through 5. The leaps are: 1. From G to A, 2. From E to F, 3. From D to E, 4. From B to C, 5. From D to E. These leaps are typically analyzed for harmonic possibilities.

2. Играть секвенции, выбирая наилучший шаг (по родственным тональностям, по целым тонам, по медиантам; вверх или вниз).



Musical score example 219 shows a sequence of chords with numbered steps 1 through 4 above them. The steps are: 1. From G major to A major, 2. From A major to B major, 3. From B major to C major, 4. From C major to D major. This sequence illustrates harmonic movement between related keys.

3. Играть период по следующей схеме, используя мелодические скачки:

1) moll 3/4 I-V|I<sub>6</sub>--|IV-IV<sub>6</sub>|K-V|I-IV<sub>6</sub>|VV<sub>6</sub>|K-V<sub>7</sub>|VI--|I<sub>6</sub>-IV|K-V<sub>7</sub>|I-IV|I;

2) dur 4/4 I-III, IV|V-V,<sub>7</sub>-|VI-II -|K-V -|I<sub>6</sub>, VI, IV-|V, V<sub>6</sub>, I -|IV-K, V<sub>7</sub>, I.

4. Гармонизовать следующие фразы:

220

The musical score consists of six numbered harmonic fragments. Each fragment is composed of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature varies by fragment: 1 and 2 are in 2/4, 3 is in 3/8, 4 is in 2/4, 5 is in 2/4, and 6 is in 2/4. The key signatures also change with each fragment, indicating different harmonic progressions.

5. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период, используя скачки при соединении трезвучий и секстаккордов.

6. ИграТЬ период по заданному началу:

221

The musical score shows three harmonic periods. Each period is composed of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 2/4 for all periods. The key signatures change from period to period, starting with a minor key (B-flat major), then moving to a major key (C major), and finally back to a minor key (A-flat major).

### Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

222

The musical score consists of five numbered melodic lines. Each line is composed of a treble staff and a bass staff. The time signature is 2/4 for all lines. The key signatures change with each line, indicating different harmonic progressions. The melodic lines represent different harmonic progressions to be harmonized.

### ТЕМА 14

#### СОЕДИНЕНИЕ ДВУХ СЕКСТАККОРДОВ

При соединении главных секстаккордов бас, связывая их терцовые тоны, образует скачок терций. Этот мелодический рисунок обогащает линию баса, а в сочетании с развитой линией сопрано раскрывает новые выразительные возможности четырехголосной фактуры.

#### Соединение секстаккордов квартово-квинтового соотношения

Соединение  $I_6 \leftrightarrow V_6$  и  $I_6 \leftrightarrow IV_6$  преимущественно гармоническое. Однако голосоведение может быть плавным лишь в том случае, если в секстаккордах удвоен общий звук; в противном случае образуются параллельные октавы. Лучший способ их исправления – использование скачка в сопрано или теноре.

#### Особенности соединения в миноре

В гармоническом миноре при движении от терцового тона  $I_{5_3}$  к терцовому тону  $V_{5_3}$  может возникнуть ход на увеличенную квинту. Чтобы избежать этого, в соединении  $I_6-V_6$  бас ведется только вниз, на уменьшенную кварту.



### Соединение сектаккордов секундового соотношения

При соединении  $IV_6 - V_6$  три голоса ведутся вверх на ступень параллельным движением (параллелизм кварт допускается), а четвертый голос движется в противоположном направлении. В  $IV_6$  удобно удваивать основной тон. Если же в  $IV_6$  удваивается квинтовый тон, при соединении с  $V_6$  в одном из голосов часто образуется скачок.



### Особенности соединения в миноре

В гармоническом миноре при движении терцового тона  $IV_6$  к терцовому тону  $V_6$  может возникнуть ход на увеличенную секунду. Существуют два способа, как избежать этого.

1. Можно использовать мажорный сектаккорд IV ( $IV_6^{#*}$  по мелодическому минору).  $IV_6^{\#}$  подготавливается либо  $IV_6$  натуральным, либо гармонией I; на грани предложений  $IV_6^{\#}$  может следовать после V. Переходит  $IV_6^{\#}$  только в  $V_6$  ( $V_{6_5}$ ).



\* Знак после римской цифры отражает альтерационное изменение терцового тона аккорда; знак перед цифрой – изменение основного тона.

2. При соединении IV<sub>6</sub> с V<sub>6</sub> в гармоническом миноре бас может вести вниз на уменьшенную септиму.

227



### Практические рекомендации

1. Так же как и в мелодии, в басу нельзя оставлять без разрешения звук VII ступени. Наиболее естественно его непосредственное разрешение в звук I ступени (V<sub>6</sub>-I<sub>53</sub>). Брошенный же вводный тон нуждается в скорейшем мелодическом разрешении — через один звук (с движением баса, например, VII-V-I или VII-III-I). Поэтому после оборота V<sub>6</sub>-I<sub>6</sub> желательно I<sub>53</sub>.

2. В соединениях с двумя секстаккордами полезна основательная проверка голосоведения в каждой паре голосов.

### Пример гармонизации

228

A musical example in 3/8 time. The top staff is in treble clef, the bottom in bass clef. Both staves are in G major (no sharps or flats). The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a basso continuo line with eighth and sixteenth notes. The progression involves several chords, including a prominent V<sub>6</sub> chord.

A continuation of the musical example in 3/8 time. The top staff is in treble clef, the bottom in bass clef. Both staves are in G major (no sharps or flats). The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a basso continuo line with eighth and sixteenth notes. The progression continues from the previous example.

### Задания

#### Устные

Найти и проанализировать применение секстаккордов в следующих произведениях:

1. В. А. Моцарт, соната для ф-п. си-бемоль мажор (К 570), I ч., экспозиция (до побочной партии).

2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 2 ля мажор, IV ч. (начальный период).

3. Ф. Шопен, мазурка ля-бемоль мажор оп. 7 № 4.

*На фортепиано*

1. Играть от шести положений первого аккорда соединения:

1) I<sub>5<sub>3</sub></sub>-IV<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>-I<sub>5<sub>3</sub></sub>;

2) V<sub>5<sub>3</sub></sub>-I<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>-I<sub>5<sub>3</sub></sub> в различных тональностях мажора и минора.

2. Играть по цифровке следующие соединения:

1) moll I-IV<sub>6</sub>-I<sub>6</sub>-IV-V<sub>6</sub>-I;

2) dur I<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>-I-IV<sub>6</sub>-K<sub>6</sub>-V;

3) moll I-IV<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>-I-VI-IV-V;

4) dur I<sub>6</sub>-IV<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>-I-V-VI;

5) moll V-VI-I<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>-I-V;

6) dur I-IV<sub>6</sub>-I<sub>6</sub>-VI-II-V.

3. Играть секвенции:

229

4. Гармонизовать следующие фразы:

230

5. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период, используя в нем соединения двух сектаккордов.

6. Играть период по заданному началу:

231

## Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

232

## ТЕМА 15

### ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

Обозначение квартсекстаккорда –  $6_4$ ; по интервалам между его основанием и составляющими его звуками.

В классической гармонии квартсекстаккорды не употребляются как самостоятельная, опорная гармония (об этом см. в теме 7). Квартсекстаккорды связаны с движением неаккордовых звуков: проходящие квартсекстаккорды возникли благодаря проходящим звукам, вспомогательные квартсекстаккорды – вспомогательным звукам.



Происхождением от неаккордовых звуков определяются условия их применения.

### Проходящие квартсекстаккорды

Проходящие квартсекстаккорды образуются при плавном соединении  $I_{5_3} \leftrightarrow I_6$ ,  $IV_{5_3} \leftrightarrow IV_6$ . Характерное для проходящих звуков поступенное движение формирует проходящий аккорд: между  $I_{5_3}$  и  $I_6$  это  $V_{6_4}$ . Возникает проходящий оборот:  $I_{5_3}-V_{6_4}-I_6$ .

234

Как видно из примера, постепенному ходу баса обязательно сопутствует противодвижение тех же ступеней. Наиболее интересным мелодически оказывается тот оборот, в котором противодвигущиеся линии расположены в крайних голосах.

Аналогично этому и голосоведение в оборотах  $IV_{5_3}-I_{6_4}-IV_6$ .

235

Удваивается в квартсекстаккордах квинтовый тон. Такое удвоение определяется и логикой плавного голосования, и акустической природой квартсекстаккорда (удвоен бас, который необходимо усилить как опору аккорда, поскольку эта опора не включает в качестве обертонов остальные звуки аккорда – как в мажорном трезвучии).

Проходящее движение возможно и от трезвучия к сектаккорду, и от сектаккорда к трезвучию.

236



#### Условия применения проходящих квартсекстаккордов

1. Проходящие квартсекстаккорды возможны только при плавном голосоведении: они образованы плавным движением голосов и вне его существовать не могут. Скачки в проходящих оборотах недопустимы, так как с ними применение квартсекстаккорда становится неоправданным.

2. Как и проходящие звуки, проходящие квартсекстаккорды используются на слабых метрических долях. Реже проходящий квартсекстаккорд попадает на относительно сильную долю; это возможно лишь в том случае, когда оборот начинается с сильной доли такта.

237



#### Вспомогательные квартсекстаккорды

Движение двойных вспомогательных звуков в аккордах  $I_{5_3}$  и  $V_{5_3}$  образует вспомогательный квартсекстаккорд. Вспомогательным к  $I_{5_3}$  является  $IV_{6_4}$ , а к  $V_{5_3}$  –  $I_{6_4}$ . Соединения  $I_{5_3}$  –  $IV_{6_4}$  –  $I_{5_3}$  и  $V_{5_3}$  –  $I_{6_4}$  –  $V_{5_3}$  гармонические; в квартсекстаккорде удваивается квинта, являющаяся общим с трезвучием звуком.

238 а



238 б



### Условия применения вспомогательных квартсекстаккордов

1. Вспомогательные квартсекстаккорды возможны только при плавном голосоведении. Движение голосов в оборотах поступенное; возможен ход на терцию (от неполного  $I_{5_3}$ ).

239



*Примечание.* Более свободный вариант голосоведения связан с применением скачковых вспомогательных, для которых обязательно лишь плавное разрешение в аккордовые звуки; они приготавливаются скачком.

240



2. Так же как вспомогательные звуки, вспомогательные квартсекстаккорды звучат на слабых долях такта; они невозможны и на относительно сильных долях (так как превращаются в двойные задержания).

### Место употребления квартсекстаккордов в периоде

Проходящие обороты применяются в середине построения, в развивающих моментах формы, но неупотребительны в каденциях. Вспомогательные обороты, напротив, встречаются в основном в каденциях. В заключительной каденции они выполняют функцию постепенного ритмического „торможения“ после активного движения, в серединной – поддерживают ритмическое дви-

жение на гармонической остановке. Вспомогательные обороты возможны и в началах построений (например, на начальном  $I_{5_3}$ , как краткая „обрисовка” тональности).

### Практические рекомендации

1. Перед решением задачи найти и отметить в заданном голосе мелодические ходы, характерные для проходящих оборотов (прежде всего, поступенное движение I-II-III и IV-V-VI ступеней лада).

2. Проверить метроритмическое положение проходящих квартсекстаккордов.

3. Проанализировать каденции и начала предложений, найти и отметить в них мелодические ходы, характерные для вспомогательных оборотов (в частности, повторяющийся или выдержаный звук I ступени в конце задачи).

4. При решении задачи надо иметь в виду, что проходящий оборот невозможен от трезвучия с унисоном баса и тенора; бас трезвучия надо отводить на октаву вниз.

### Пример гармонизации

241

### Задания

#### Устные

Найти проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды в следующих произведениях:

1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила”, финал I д., ариозо Ратмира.

2. П. И. Чайковский, „Весенняя песня” оп. 54 № 13.

3. Ф. Шопен, мазурка оп. 7 № 2 ля минор.

4. М. П. Мусоргский, романс-фантазия „Ночь” (1-я редакция), I раздел (до смены знаков).

#### На фортепиано

1. Играть проходящие обороты от шести положений  $I_{5_3}$  и  $IV_{5_3}$  в различных тональностях мажора и минора.

2. Играть вспомогательные обороты от шести положений  $I_{5_3}$  и  $V_{5_3}$  в различных тональностях мажора и минора.

3. От заданных сектаккордов построить проходящие обороты и завершить каденцией.

242

4. Играть по цифровке следующие соединения:

- 1) мажор I-IV<sub>6</sub>-I-V-VI-III-IV-V;
- 2) минор V-I<sub>6</sub>-V-V<sub>6</sub>-I-VI-I<sub>6</sub>;
- 3) мажор I-V<sub>6</sub>-I<sub>6</sub>-IV<sub>6</sub>-I<sub>6</sub>-IV-I;
- 4) минор I-III-VI-IV-I<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>-I-V;
- 5) минор I<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>-I-VI-IV-I<sub>6</sub>-IV-V;
- 6) минор I-VI-IV-I<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>-I-IV-I<sub>6</sub>;
- 7) мажор I-II-V-VI-IV-I<sub>6</sub>-IV-I;
- 8) минор I-IV<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>-I-I<sub>6</sub>-V-I<sub>6</sub>-V.

5. Играть секвенции:

243

6. Гармонизовать следующие фразы:

244

7. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минор период, используя в нем проходящие и вспомогательные обороты

8. Играти период по заданному началу.

245



Гармонизовать следующие мелодии и басы:

246

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

## ТЕМА 16

### СЕПТАККОРДЫ (ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА). ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Септаккорд – это аккорд из четырех звуков, расположенных по терциям. Крайние звуки септаккорда образуют септиму, дающую название аккорду. Обозначение септаккорда складывается из римской цифры, указывающей ступень лада, лежащую в основании септаккорда, с прибавлением цифры 7 (ступеневая величина септимы).

Септима – диссонирующий интервал, поэтому любой септаккорд диссонирует и требует разрешения. Диссонантность септимы придает септаккордам ту остроту, напряженность звучания, которой не обладают консонирующие аккорды (мажорные и минорные трезвучия и сектаккорды). Поэтому именно септима, отличаемая слухом за яркость и диссонантность, требует особого внимания при разрешении.

Еще из традиций старинного полифонического письма исходит правило разрешения интервала септимы ведением верхнего голоса на ступень вниз. Этот тип разрешения и в классической гармонии является наиболее употребительным. Он называется автентическим (так разрешается септаккорд V ступени в I<sub>53</sub>) и свойствен септаккордам при квартово-квинтовом соотношении их с последующим, разрешающим аккордом. Другой тип разрешения септимы – plagalный – состоит в том, что септима при разрешении остается на месте.

247

автентическое разрешение      plagalное разрешение

#### Септаккорды в ладу

В условиях централизованной ладовой системы, характерной для классической гармонии, септаккорды всех ступеней разделяются на главные и побочные. Главные – это самые яркие представители ладовых функций и наиболее употребительные в музыкальной практике. К ним относятся V<sub>7</sub> (функция доминанты), II<sub>7</sub> (функция субдоминанты) и VII<sub>7</sub> (функция доминанты). Все остальные септаккорды называются побочными.

## Доминантсептаккорд ( $D_7$ , $V_7$ ) и его применение

Доминантсептаккордом называется септаккорд на V ступени лада (доминанте).  $V_7$ , ( $D_7$ ) играет большую роль в классической гармонии. Как диссонирующий аккорд, он гораздо более неустойчив и активен в своем тяготении к тонике, чем  $V_{5_3}$ . При разрешении  $V_7$ , в тонику его яркую диссонантность подчеркивает и оттеняет консонантность  $I_{5_3}$ ; это контрастное противопоставление главных функций служит основой и фундаментом классической ладотональности.

Роль  $V_7$ , как мощного средства, укрепляющего устойчивость тоники, определяет и место его применения. Напомним, что  $V_7$ , широко употребителен в заключительных кадансах, встречается также в прерванных кадансах, но нетипичен в серединах построений: образуемый им при разрешении в тонику каданс ( $V_7-I_{5_3}$ ) „разрезает” музыкальную ткань. (О применении  $V_7$ , в каденциях см. темы 7 и 10.)

### Обращения $V_7$

Строение (структура) и звучание  $V_7$ , и его обращений одинаковы для мажора и одноименного гармонического минора. Любой септаккорд имеет три обращения: квинтсекстаккорд ( $6_5$ ), терцквартаккорд ( $4_3$ ) и секундаккорд ( $2$ ). Названия обращений образованы из названий интервалов, образуемых между басом и характерными звуками септаккорда (примой и септимой). Расположение может быть тесным, широким или смешанным.

248 широкое смешанное тесное

$V_6/5$        $V_{4/3}$        $V_2$

$V_{6/5}$  строится на VII ступени лада,  $V_{4/3}$  – на II ступени; они разрешаются в трезвучие тоники.  $V_2$ , строящийся на IV ступени и содержащий в басу септиму аккорда, разрешается только плавным ходом баса вниз на ступень, в сектаккорд тоники.

При плавном разрешении любого обращения  $V_7$ , септима и квинта разрешаются на ступень вниз, терция – на ступень вверх, а основной тон как общий звук V и I остается на месте.

249

A musical score example showing a harmonic progression. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. Fingerings are indicated above the notes: 7, 5, 3, 1 on the first measure; 5, 1, 5, 1 on the second measure; and 5, 1, 5, 1 on the third measure. The right hand is shown with fingers 1, 2, 3, 4. The left hand is shown with fingers 1, 2, 3, 4. The score ends with a bracket labeled "возможно" (possibly).

Примечание. Иногда при разрешении  $V_2$ , для полноты звучания разрешающего  $I_6$ , терцовый тон в среднем голосе отводится вниз и разрешается не в приму, а в квинту тоники (хотя движение голоса против тяготения всегда нежелательно).

Обращения  $V_7$  не имеют столь яркой каденционной силы, как основной вид, поэтому они широко применяются в середине построения и, наоборот, нетипичны для каденций.

#### Приготовление обращений $V_7$

Предшествовать обращениям  $V_7$  могут почти все аккорды (редко лишь их приготовление трезвучием VI ступени). Соединение преимущественно плавное (хотя возможны и скачки, либо в сопрано, либо в басу).

Очень мягко и естественно обращения  $V_7$  готовятся аккордами консонирующей доминанты. Септима появляется здесь как проходящий или вспомогательный звук. Скачковое введение септимы лучше с восходящим направлением скачка (и с противодвижением при разрешении).

250

A musical score example showing a harmonic progression. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. Fingerings are indicated above the notes: 1, 2, 3, 4 on the first measure; 1, 2, 3, 4 on the second measure; 1, 2, 3, 4 on the third measure; and 1, 2, 3, 4 on the fourth measure. The right hand is shown with fingers 1, 2, 3, 4. The left hand is shown with fingers 1, 2, 3, 4. Below the staff, labels indicate the chords:  $V_6_5$ ,  $V_2$ ,  $V_6_5$ , and  $V_{4_3}$ .

При соединении аккордов субдоминантовой группы с обращениями  $V_7$ , часто гармоническое соединение; септима оказывается приготовленной.

251

A musical score example showing a harmonic progression. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. Fingerings are indicated above the notes: 1, 2, 3, 4 on the first measure; 1, 2, 3, 4 on the second measure; 1, 2, 3, 4 on the third measure; and 1, 2, 3, 4 on the fourth measure. The right hand is shown with fingers 1, 2, 3, 4. The left hand is shown with fingers 1, 2, 3, 4. Below the staff, labels indicate the chords:  $V_2$ ,  $V_{4_3}$ ,  $V_{6_5}$ , and  $V_{6_5}$ .

Аkkорды тоники соединяются с обращениями  $V_7$ , также гармонически, плавно или со скачком.

252

$V_6\ 5$        $V_2$

Проходящий  $V_{4_3}$

$V_{4_3}$  используется как проходящий между  $I_{5_3}$  и  $I_6$  (или  $I_6$  и  $I_{5_3}$ ).

Бетховен. Соната для ф.-п. № 12 As-dur, I ч.

253 Andante con Variazioni

Такие проходящие обороты строятся от любого расположения  $I_{5_3}$ .

254

В этом проходящем обороте септима  $V_{4_3}$  движется вверх на ступень; кроме того, в некоторых вариантах расположения (от  $I_{5_3}^3$ ) образуются параллельные квинты (уменьшенная и чистая). Эти явления (как исключение) допускаются лишь благодаря убедительной логике плавного соединения и параллельного движения голосов и возможны только в условиях проходящих оборотов  $I_{5_3}-V_{4_3}-I_6$  и  $I_6-V_{4_3}-I_{5_3}$ .

Примечание. Проходящий  $V_{4_3}$  используется и при гармонизации обращенного „золотого хода” валторн.

255



Здесь отсутствует характерная для проходящих оборотов плавность голосоведения, однако септима  $V_4^3$  разрешается ходом вверх, как в проходящем обороте.

### Проходящие обороты между обращениями $V_7$

Обращения  $V_7$  могут переходить друг в друга, образуя проходящие обороты.

256

$I_5{}_3$        $III_5{}_3$        $II_6{}_4$

### Перемещения

При перемещении в обращениях  $V_7$ , септима обычно выдерживается на месте. Максимум свободы в ее перемещении – это ход вниз на терцию, в квинтовый тон аккорда, если в другом голосе квinta переходит в септиму (взаимное перемещение).

257

### Практические рекомендации

1. С применением обращений  $V_7$ , звук IV ступени лада приобретает новое функциональное значение: теперь он трактуется не только как звук субдоминантовой функции, но и как септимовый тон  $V_7$ , или обращения.

2. Перед решением задачи полезно выделить те фрагменты в заданном условии, которые допускают гармонизацию проходящими оборотами.

3. Крайне нежелательно приготовление  $V_2$  с нисходящим скачком к его басу; после резкого звучания скачка на диссонирующий тон ход баса при разрешении увеличивает скачок. Восходящий скачок к басу  $V_2$  возможен.

258



Пример гармонизации

259

Задания

*Устные*

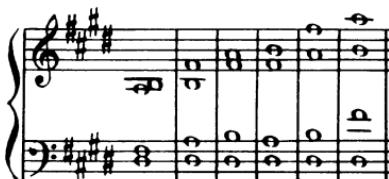
Проанализировать обращения и основной вид  $V_7$  в следующих произведениях:

1. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 18 ми-бемоль мажор, скерцо.
2. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила”, антракт к V д.
3. Ф. Шуберт, „Прекрасная мельничиха”, „Утренний привет”, „Моя!“.

*На фортепиано*

1. Строить  $V_{65}$ ,  $V_{43}$ ,  $V_2$  в любой тональности мажора и минора в шести положениях (в тесном, смешанном и широком расположениях), сначала без разрешения, затем – с разрешением в аккорд тоники.

260



2. Определить структуру, функцию и тональности в следующих аккордах:

261



3. ИграТЬ секвенции:

4. Гармонизовать следующие фразы:

263



5. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с использованием обращений V<sub>7</sub> и проходящего оборота с V<sub>43</sub>.

6. Играть период по заданному началу:

264

1. 2. 3.

Musical staff 264. Treble and bass staves. Measure 1: G major, 8/8 time. Measure 2: C major, 2/4 time. Measure 3: A major, 2/4 time.

### *Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

265

1.

Melody 1. Treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp (F#).

2.

Melody 2. Treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp (F#).

3.

Melody 3. Treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp (F#).

4.

Melody 4. Treble clef, 2/4 time, key signature of two sharps (D major).

5.

Melody 5. Treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp (F#).

6.

Melody 6. Treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp (F#).

7.

8.

9.

### ТЕМА 17

#### СКАЧКИ ПРИ РАЗРЕШЕНИИ ОБРАЩЕНИЙ И ОСНОВНОГО ВИДА ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

Кроме плавного разрешения,  $V_7$ , и его обращения имеют скачковые варианты разрешений. Их использование придает мелодии большее разнообразие и свободу, чем при исключительно плавном голосоведении.

#### Скачки при разрешении $V_2$

Разрешение  $V_2$  допускает наибольшее количество разных видов скачков: 5-5, 1-1, смешанные и двойные (1-1 и 5-5).

266а

двойной

Бетховен. Соната для ф.-п. № 8 с-moll, II ч.

#### Adagio cantabile

266б

*p*

Как видно из примеров, большинство скачков – восходящие; при этом образуется противодвижение крайних голосов.

Этот принцип противодвижения определяет направление скачков и в других обращениях  $V_7$ :  $V_{4_3}$  разрешается только с восходящими скачками мелодии,  $V_{6_5}$  – преимущественно с нисходящими.

### Скачки при разрешении $V_{4_3}$

При разрешении  $V_{4_3}$  образуются скачки 1–1, смешанные (1–5, 1–3) и 3–3, все восходящие. Необычные удвоения в  $I_{5_3}$  можно восстанавливать при дальнейшем мелодическом „заполнении“ скачка. Сверхширокое расположение (с превышением октавы между голосами) допустимо как исключение, в яркой мелодической кульминации.



### Скачки при разрешении $V_{6_5}$

$V_{6_5}$  имеет наименьшее количество вариантов скачковых разрешений, а именно – нисходящий скачок 5–5 и смешанный двойной восходящий.



Другие восходящие скачки неизбежно образуют прямое движение крайних голосов к октаве или квинте.

### Скачки при разрешении $V_7$

$V_7$ , либо разрешается в  $I_{5_3}$ , либо переходит в  $VI_{5_3}$ . И в том и другом случае могут возникнуть мелодические скачки.

Скачковое соединение  $V_7$  -  $I_{5_3}$  используется только в заключительной каденции, причем только от неполного  $V_7$ , в мелодическом положении 1. Мелодический скачок 1-1 совпадает с ходом баса; при противоположном ведении крайних голосов образуются противоположные октавы (они допускаются в соединении  $V_7$ - $I_{5_3}$ , но исключаются в соединении  $V_{5_3}$ - $I_{5_3}$ ). Параллельного движения крайних голосов лучше избегать.

269

Такой каданс является очень крепким, сильным способом завершения музыкальной мысли.

Скачковое соединение  $V_7$ -VI может встретиться и в прерванной каденции, и в середине построения – в прерванном обороте. Скачок возможен также только от неполного  $V_7$ , в мелодическом положении основного тона; направлен он к терции  $VI_{5_3}$ .

270

Иногда этот скачок образуется в средних голосах; в альте он образует неизбежное перекрещивание.

271

#### Практические рекомендации

1. Перед решением в заданной мелодии найти и отметить все скачки, разделяя их по типам: скачки терцовых тонов, пере-

мешения, скачки различных тонов на соединении различных функций. Выделить из последнего типа скачки от обращений V<sub>7</sub>, наметить на них рисунок баса (желательно противодвижение скачку).

2. Естественно приготовление на низкой ноте скачка – тесного расположения, а на верхней – широкого.

Пример гармонизации

272

Задания

Устные

Проанализировать разрешения обращений и основного вида V<sub>7</sub> в следующих произведениях:

1. П. И. Чайковский, ноктюрн оп. 19 № 4.
2. В. А. Моцарт, соната для ф-п. фа мажор (К 332), I ч.; соната для ф-п. до минор (К 475), II ч.

На фортепиано

1. Играть скачковые разрешения обращений V<sub>7</sub> в различных тональностях.

2. Определить и разрешить (сначала плавно, затем – со скачком) следующие аккорды:

273

3. ИграТЬ секвенции на следующие мотивы:

274

1. 2. 3.

4. 5.

4. Гармонизовать следующие фразы:

275

1. 2.

3.

4.

5. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с использованием скачковых разрешений V<sub>7</sub> и его обращений.

6. ИграТЬ период по заданному началу:

276

1. 2.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

277

1.



### ТЕМА 18 СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

Секстаккорд II ступени ( $\text{II}_6$ ) относится к побочным аккордам субдоминантовой группы; однако он применяется не реже (а у некоторых композиторов-классиков даже чаще), чем основное трезвучие „классической субдоминанты” –  $\text{IV}_{5_3}$ . Причина такой широкой его употребительности в том, что  $\text{II}_6$  совмещает в себе предельную яркость функциональной силы и контраста тонике ( $\text{II}_{5_3}$  – самая сильная субдоминанта в субдоминантовой группе) с преимуществами основного трезвучия субдоминанты – прежде всего каденционным басом ( $\text{II}_6$  строится на IV ступени лада). Этот аккорд иногда называли „субдоминантой с сектой вместо квинты”. Отсутствие общих звуков с тоникой делает  $\text{II}_6$  незаменимым в каденции; по яркости и контрастности его звукового состава с  $\text{K}_4$  ему нет равных.

Структура  $\text{II}_6$  различна в мажоре и миноре. В мажоре он представляет собой минорный секстаккорд, а в миноре – уменьшенный. В этом также заключается одно из его преимуществ: по окраске звучания (фонизму) он контрастирует главным трезвучиям лада (в мажоре – мажорным, в миноре – минорным).

#### Удвоение и расположение

Чаще всего в  $\text{II}_6$  удвоена терция – басовый звук аккорда, IV ступень лада (основной звук классической субдоминанты).

278



В миноре удвоение терции особенно необходимо потому, что любое другое удвоение (примы или квинты) слишком усиливает фоническую неустойчивость аккорда: в его составе возникают два тритона. В мажоре же иногда возможны и удвоения примы, и удвоения квинты.

279

нежелательно



Расположение  $\text{II}_6$  бывает тесное, широкое, смешанное. Вариантов расположения может быть больше десяти, но не все из них одинаково употребительны. Например, менее удобен при разрешении  $\text{II}_6$  в мелодическом положении квинты. Особенно нежелательно расположение, ярко подчеркивающее в мажоре пустотность совершенных консонансов, а также уплотненное звучание тесного расположения в мелодическом положении квинты.

280 нежелательно

Приготовление  $\text{II}_6$ 

$\text{II}_6$  как наиболее яркий представитель субдоминантовой функции хорошо подготавливается любым аккордом субдоминантовой группы:  $\text{VI}_{5_3}$ ,  $\text{IV}_{5_3}$  и  $\text{IV}_6$ . Типично гармоническое их соединение.

281



$\text{II}_6$  может быть подготовлен также  $\text{I}_{5_3}$  и  $\text{I}_6$ . Соединение  $\text{I}-\text{II}_6$  мелодическое; в соединении с трезвучием бас движется противоположно трем верхним голосам (1:3).

282



Аккорды доминантовой группы в  $\text{II}_6$  не переходят. Как исключение и аналогия ходу  $\text{III}_{5_3}-\text{IV}_{5_3}$  (D-S), при плавном голосоведении  $\text{III}_{5_3}$  („слабая“ доминанта) может переходить в  $\text{II}_6$ . Соединение также мелодическое (1:3). Особенno мягко оно звучит в миноре.

283



### Разрешение $\text{II}_6$

Самое естественное разрешение аккордов II ступени – в аккорды V ступени, находящейся с ними в ближайшем акустическом родстве из-за квартово-квинтового соотношения основных тонов.

$\text{II}_6$  переходит в  $\text{K}_{6_4}$ ,  $\text{V}_{5_3}$  и  $\text{V}_6$ ,  $\text{V}_7$ , и все его обращения, а также разрешается в  $\text{I}_{5_3}$  и  $\text{I}_6$ .

При переходе  $\text{II}_6$  в  $\text{K}_{6_4}$  и  $\text{I}_{5_3}$  ( $\text{I}_6$ ) соединение только мелодическое.

284

В некоторых расположениях  $K_6$ , при плавном голосоведении от  $\Pi_6$  в мелодическом положении квинты оказываются неизбежными параллельные квинты. Чтобы избежать их, используется скачок в одном из голосов.

285

$\Pi_6$  с аккордами V ступени соединяется и гармонически, и мелодически. Мелодическое соединение иногда необходимо, несмотря на наличие общих звуков, во избежание параллелизмов или хода на увеличенный интервал (в миноре).

286

### Проходящие обороты

Проходящие обороты  $\Pi_6 \leftrightarrow \Pi_{5_3}$  возможны только в мажор ( $\Pi_{5_3}$  в миноре уменьшенное). Проходящим аккордом может быть либо  $I_6$  с удвоенной терцией (удвоение диктуется логикой плавного голосоведения), либо  $VI_6$ . Проходящий  $I_6$  применяется в притесненном расположении аккордов (иначе получаются параллельные квинты).

плохо

5

$I_6$        $VI_{6_4}$

Иногда встречается и проходящий оборот  $IV_6-I_6-II_6$ ; он возможен и в мажоре, и в миноре. (Правда, плавное голосоведение приводит в нем к нетипичному удвоению в  $II_6$ .)

### Практические рекомендации

1. Перед решением задачи надо выяснить возможность применения  $II_6$ , прежде всего – в каденциях. Звуки II, IV и VI ступеней в мелодии получают возможность гармонизации секстаккордом II ступени.

2. Анализируя, как обычно, скачки и проходящие обороты, надо выделить обороты с  $II_6$ . Наиболее типичное движение в них – плавный ход II–III–IV или IV–III–II ступеней лада.

3. После решения задачи надо внимательно проверить и разрешение, и приготовление  $II_6$  с точки зрения параллелизмов.

### Пример гармонизации

### Задания

#### Устные

Проанализировать следующие произведения:

1. В. А. Моцарт, концерт для кларнета с орк. ля мажор (К 622),  
I ч. (главная партия).

2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 9 ми мажор, III ч. ( побочная партия).

3. Д. Скарлатти, соната для ф-п. № 46 ля минор.

*На фортепиано*

1. От шести положений тоники играть соединения: 1) I-VI-II<sub>6</sub>-V и 2) I-IV-II<sub>6</sub>-K-V с плавным голосоведением, применяя скачки только в случае необходимости.

2. Играть по цифровке следующие соединения:

- 1) I-III-IV-II<sub>6</sub>-V<sub>7</sub>-I;
- 2) I-IV-II<sub>6</sub>-V-I<sub>6</sub>-V;
- 3) I-III-II<sub>6</sub>-V-VI-IV-I;
- 4) I-II<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>-I-IV<sub>6</sub>-V;
- 5) V-VI-IV<sub>6</sub>-II<sub>6</sub>-K<sub>6</sub>-V.

3. Определить и разрешить всеми способами следующие аккорды:

290



4. Играть секвенции на следующие мотивы:

291



1.           2.           3.

4.           5.           6.

5. Гармонизовать следующие фразы:

292 1.

2.

3.

4.

5.

6. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с II<sub>6</sub>.

7. ИграТЬ период по заданному началу:

293 1.

2.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

294 1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

148

15.



## ТЕМА 19

### ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

Гармонический минор вошел в европейскую музыкальную культуру задолго до утверждения и становления венско-классического стиля; он существует в музыкальной практике около трех столетий.

Гармонический вид мажора получил широкое применение уже в эпоху расцвета венского классицизма (особенно у Бетховена). Позже аккордику гармонического мажора широко использовали многие композиторы-романтики.

И гармонический, и мелодический виды минора и мажора условно относятся к области диатоники. Основанием является то, что изменения в их звукоряде по сравнению с натуральными видами не дают принципиальных отличий, а только сближают одноименные мажор и минор по звуковому составу. Если натуральные одноименные мажор и минор имеют три различные ступени (III, VI и VII), то гармонические одноименные – только одну (III). Главное же, что они давно и широко используются в музыкальной практике как красочные варианты диатоники (особенно часто встречаются гармонические виды).

#### **Изменения в аккордике гармонического мажора**

VI низкая ступень гармонического мажора влияет прежде всего на аккордику субдоминантовой группы (но, как будет видно в дальнейшем, отражается и на аккордах доминантовой группы – см. темы 23 и 24). В гармоническом мажоре меняются по структуре аккорды VI, IV и II ступени:  $VI_{5_3}$  становится увеличенным,  $IV_{5_3}$  – минорным, а  $II_{5_3}$  – уменьшенным.

295 неупотр.  
неупотр.  
в основном  
виде

Поскольку трезвучия в классической гармонии консонантны, поскольку  $VI_{5_3}$  и  $II_{5_3}$  оказываются практически неупотребительны. В гармоническом мажоре обновляются по окраске  $IV_{5_3}$ ,  $IV_6$  и  $II_6$ . Общие закономерности функциональной логики в соединениях с этими аккордами остаются прежними, не изменяются.

## Приготовление аккордов субдоминантовой группы

Аккордам субдоминантовой группы гармонического мажора (их называют для краткости аккордами минорной субдоминанты) предшествуют либо аккорды тоники ( $I_{5_3}$ ,  $I_6$ ), либо аккорды натуральной – „мажорной” – субдоминанты ( $IV_{5_3}$  и  $IV_6$ ,  $II_6$ ).

296



При соединении натурального и гармонического аккорда субдоминантовой функции может возникнуть переченье. Чтобы избежать его, нужно мелодический ход от VI к VI низкой ступени проводить в одном и том же голосе.

297 плохо хорошо



Разрешение аккордов минорной субдоминанты такое же, как и их натуральных видов.

## Проходящие обороты

В условиях гармонического мажора неупотребителен проходящий оборот между  $II_6$  и  $II_{5_3}$ : трезвучие становится уменьшенным. Новую окраску получает проходящий оборот между  $IV_6 \leftrightarrow IV_{5_3}$  а также оборот  $IV_6 - I_{6_4} - II_6$ .

298



Объединение в проходящем обороте субдоминантовых аккордов натурального и гармонического вида образует нежелательное „переченье через аккорд”.

299 плохо хорошо



### Практические рекомендации

1. Перед решением задачи, определяя функциональное значение звуков заданного голоса, надо представить все возможности использования минорных субдоминант.

2. Отмечая в мелодии проходящие и вспомогательные обороты, надо также предусмотреть использование в них минорных субдоминант (в частности, в заключительном вспомогательном обороте на выдержанном звуке тоники).

3. Нежелательно возвращение от гармонического мажора к аккордику натурального. Более естественно движение от натурального к гармоническому мажору, к более острым тяготениям и красочным звучаниям субдоминантовой группы.

### Пример гармонизации

300

### Задания

#### Устные

Найти и проанализировать обороты гармонического мажора в следующих произведениях:

1. Й. Гайдн, соната для ф-п. № 21 (оп. 13 № 3) фа мажор, II ч.
2. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила”, III ч., ария Ратмира.
3. Ф. Мендельсон, Рондо-капричиозо.
4. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 4 ми-бемоль мажор, I ч (заключительная партия).

*На фортепиано*

1. От шести положений начального аккорда играть следующие соединения: 1)  $I_{5_3}$ - $IV_{5_3(r)}$ - $IV_{6_{(r)}}$ - $V_{5_3}$ ; 2)  $IV_{5_3}$ - $II_{6_{(r)}}$ - $K_{6_4}$ - $V_{5_3}$ .

2. Данные аккорды в качестве минорных субдоминант довести до тоники всеми возможными способами.

301

3. Играть секвенции на следующие мотивы:

302

1. 2. 3.

4. 5. 6.

7. 8.

4. Гармонизовать следующие фразы:

303

1. 2. 3.

4. 5. 6. 7.

5. Сочинить и выучить во всех мажорных тональностях период с использованием аккордики гармонического мажора.

6. ИграТЬ период по заданному началу:

304 1. 2.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

305 1.

2.

3.

4.

5.

## ТЕМА 20

### СЕКСТАККОРД III СТУПЕНИ (ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ). ДОМИНАНТСЕКСТАККОРД С СЕКСТОЙ

$\text{III}_{5_3}$  относится к побочным трезвучиям, но  $\text{III}_6$  – аккорд весьма употребительный, почти наравне с основными трезвучиями лада. Подобно тому как  $\text{II}_6$  играет в ладу роль классической судоминанты с секстой,  $\text{III}_6$ , строящийся на V ступени лада, является ярким представителем доминантовой группы – доминантой секстой.



От  $V_{5_3}$  его отличает лишь то, что вместо квинтового тона он использует сексту. Звук сексты (она называется так по интервалу, образуемому с басом) является III ступенью лада, характеризующей его наклонение – мажорное или минорное. Поэтому доминанта с секстой (ее обозначение  $D^6$  или  $\text{III}_6$ ) отличается от классической доминанты  $V_{5_3}$  своей ладовой определенностью: это ладово окрашенная доминанта.

Шопен. Прелюдия № 7 A-dur

Musical notation example 307 from Chopin's Prelude No. 7 in A major, marked [Andantino]. The notation is in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). The melody consists of eighth-note patterns. The bass line provides harmonic support, including a prominent G note (secular dominant) in the third measure.

#### Структура, удвоение и расположение

В мажоре  $\text{III}_6$  является по структуре консонирующими – минорным, в минорном же ладу – диссонирующими, увеличенным и поэтому особенно острым и напряженным по тяготению к разрешению. (Напомним, что  $\text{III}_{5_3}$  в миноре неупотребительно из-за этой острой диссонантности.)

Удвоен в  $\text{III}_6$  всегда бас, звук доминанты (или терция для  $\text{III}_{5_3}$ ). Редко – и только в мажоре – возможно удвоение сексты (основного тона  $\text{III}_{5_3}$ ).

Наиболее характерно положение сексты в верхнем голосе; реже она встречается в теноре или альте.

308 [Marche funèbre]

Шопен. Соната для ф.-п. b-moll op. 35, III ч.



Поскольку секста является тоном, заменяющим квинту классической доминанты ( $V_5$ ), секста и квинта не совмещаются в одном аккорде. Вместе с квинтой секста невозможна \*.

Расположение  $\text{III}_6$ , как и у трезвучий, может быть тесным или широким.

### $V_7^6$ и его обращения

В творчестве композиторов-романтиков широкое распространение получила гармония  $V$ , с секстой вместо квинты ( $V_7^6$ ). Начиная с Шопена доминанта с секстой становится одной из самых употребительных гармоний доминантовой группы.

Шопен. Прелюдия № 20 с-moll

\* Аккорд, представляющий одновременное сочетание квинты и сексты –  $\text{III}_6^6$  – скорее может встретиться как „секвенцаккорд” в диатонической сёквенции, чем как носитель доминантовых качеств.

Так же как и  $\text{III}_6$  (доминанта с секстой,  $D^6$ ),  $V_7^6$  первоначально возник как задержание при соединении  $K_{64}$  и последующего аккорда  $V$  ( $s_3$  или  $v$ ).



Затем  $V_7^6$  и его обращения стали применяться и самостоятельно, и не только в каденциях; их приготовление и разрешение стало более свободным, секста стала появляться как неприготовленный звук.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 5 с-моль, II ч.  
[Adagio molto]

Используются  $V_2^6$ ,  $V_{65}^6$ ; неупотребителен лишь  $V_{43}^6$ , у которого секста, заменяющая квинту, оказывается в басу и воспринимается на слух только как остро тяготеющее к разрешению задержание.

313                      неупотр.

#### Приготовление и разрешение

Аккордам доминанты с секстой может предшествовать  $I$  или  $I_6$  (в этом случае секста может „задержаться” от терции предыдущей тоники и оказаться подготовленной), а также любой аккорд субдоминантовой группы (редко  $-VI_{53}$ ) – словом, все то, что подготавливает появление аккордов  $V$  ступени.

314

Musical score example 314 shows a harmonic progression. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The progression consists of four measures:  $V_7$ ,  $V^6$ ,  $V_{6_5}^6$ , and  $V_7^6$ . The bassoon part is prominent, providing harmonic support.

Возможно также приготовление  $V_{5_3}$  и  $V_6$ .

315

Musical score example 315 shows harmonic preparation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The bassoon part prepares the harmonic progression, likely leading to  $V_{5_3}$  or  $V_6$ .

Разрешаются аккорды с секстой подобно обычным доминантам: в аккорды тоники, либо – основного вида – в  $VI_{5_3}$ , прерванным оборотом.

Разрешение секстового тона возможно двумя способами:

1) с предварительным переходом сексты вниз на ступень, в квинту (как задержание к ней) и последующим разрешением квинты;

2) прямое разрешение – ходом вниз на терцию.

Musical score example 316 shows the resolution of a sixteenth note tone. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The bassoon part shows a sixteenth note tone being resolved through various steps, eventually reaching a lower note.

Реже встречаются другие типы разрешения – ведением сексты вверх, в квинтовый тон тоники (от  $V^6$  к  $V^6$ , аналогично восходящему скачку квинт), или с оставлением сексты на месте.

317

Musical score example 317 shows the resolution of a sixteenth note tone. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The bassoon part shows a sixteenth note tone being resolved through various steps, eventually reaching a lower note.

## Место применения аккордов доминанты с сектой

Основной вид аккордов доминанты с сектой применяется в каденциях: консонирующая гармония  $V^6$  – в серединной, прерванной, реже заключительной,  $V_7$ , как ярко диссонирующий аккорд, типичен для заключительной (см. пример 104), а также встречается в прерванной каденции или обороте.

Обращения  $V_7^6$  часто встречаются в середине построения.

### Практические рекомендации

1. При анализе заданной мелодии особое внимание надо обратить на функциональный смысл III ступени лада: теперь это не только терцовый тон тоники или квинтовый тон  $VI_{5_3}$ , но и возможная секта в доминантовом аккорде.

Прежде всего надо проверить возможность звучания доминанты с сектой в каденциях, а затем – в середине построения.

2. В заданном басу секста проявиться не может. При решении задачи на бас любой известный аккорд доминантовой группы (кроме  $V_{4_3}$ ) потенциально представим в мелодическом положении секты.

### Пример гармонизации

318

### Задания

#### Устные

Проанализировать аккорды доминанты с сектой в следующих произведениях:

1. Ф. Шопен, прелюдия № 3 соль мажор, № 15 ре-бемоль мажор.
2. Э. Григ, „Лирические пьесы“ оп. 57, „Иллюзия“ № 38.
3. А. Н. Скрябин, фортепианный концерт, II ч. (тема вариаций).

#### На фортепиано

1. Играть соединения  $III_6 - V_{5_3} - I_{5_3}$  от шести положений начального аккорда, в различных (заданных) тональностях мажора и минора.

2. Определить и разрешить всеми способами следующие аккорды:

319

A musical score consisting of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature changes frequently, indicated by sharp and double sharp symbols. The time signature is mostly common time (indicated by 'C'). The score consists of two measures of music.

3. Играть секвенции на следующие мотивы:

320

A musical score for sequencing. It features four numbered motifs (1., 2., 3., 4.) each consisting of two measures of music. The key signature and time signature change for each motif. The motifs are intended to be played sequentially.

4. Гармонизовать следующие фразы:

321

A musical score for harmonization. It contains four numbered harmonic phrases (1., 2., 3., 4.). Each phrase consists of two measures of music. The key signature and time signature are indicated at the beginning of each phrase. The music is written for a single voice or instrument.

5. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с применением III<sub>6</sub>, основного вида и обращений V<sub>7</sub>.

6. Играть период по заданному началу:

322

A musical score for playing by imitation. It shows two measures of music. The first measure starts with a single note. The second measure continues the melody. The key signature and time signature are indicated at the beginning of the score.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

323

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

**ТЕМА 21**  
**СЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ**

В мажоре и гармоническом миноре трезвучие VII ступени – самое яркое и функционально активное из трезвучий доминантовой группы: его основной тон – самый неустойчивый звук лада и определяющий признак всех доминант, а его звуковой состав наиболее контрастен по отношению к тонике, так как не имеет с ней ни одного общего звука.

В основном виде  $VII_5$ , практически не употребляется, потому что является по структуре уменьшенным, а по звучанию – остро неустойчивым и ярко диссонантным. Употребителен его секстаккорд ( $VII_6$ ).

**Структура, удвоение, расположение**

Структура  $VII_6$  одинакова в различных ладах: он одинаково звучит и в мажоре, и в гармоническом миноре.

Как во всех побочных секстаккордах, в  $VII_6$  удваивается тер

ция (звук баса). Иные удвоения гораздо хуже по звучанию, так как образуют в интервальном составе аккорда два тритона, что еще больше обостряет диссонантность аккорда.

широкое      нежелательно

тесное

324

Расположение бывает тесным или широким. Менее употребителен VII<sub>6</sub> в мелодическом положении квинты – из-за пустотности звучания, а также из-за неудобства голосоведения при разрешении.

### Применение VII<sub>6</sub>

VII<sub>6</sub> часто используется как проходящий аккорд между I<sub>53</sub> и I<sub>6</sub>.

Моцарт. Соната для ф.-п. К 282 Es-dur, I ч.

325 [Adagio]

В этой роли он служит как бы вариантом проходящего V<sub>64</sub> или проходящего V<sub>43</sub>.

Кроме того, VII<sub>6</sub> используется при гармонизации верхнего восходящего тетрахорда гаммы\*. Здесь он также заменяет возможные обращения V<sub>7</sub> – V<sub>2</sub> или V<sub>43</sub>.

326

\* В миноре во избежание хода на ув. 2 в восходящем тетрахорде используется мелодический вид минора, с VI высокой ступенью.

Преимущество VII<sub>6</sub> здесь – в отсутствии септимового тона, несколько утяжеляющего звучание и строго регламентирующее голосоведение при разрешении.

327

$\text{VII}_6 \quad \text{VII}_6$

### Приготовление и разрешение

Предшествовать VII<sub>6</sub> могут аккорды тоники и субдоминанты с плавным соединением; возможны и аккорды консонирующей доминанты.

328

Разрешается VII<sub>6</sub> только в тонику ( $I_{53}$  или  $I_6$ ), исключительно плавно.

### Практические рекомендации

1. Анализируя заданную мелодию, надо найти и отметить в условии фрагменты с восходящим верхним тетрахордом гаммы, где при гармонизации VII ступени употребителен VII<sub>6</sub>.

2. Перед решением задачи надо также найти мелодические обороты, допускающие применение VII<sub>6</sub> как проходящего. Обычно в мелодии это ход I – VII – I или III–I; в басу – III–I.

3. При разрешении VII<sub>6</sub> редко оказывается возможным классически правильное разрешение звуков тритона; чаще возникает движение параллельными квартами (увеличенная переходит в чистую). Чтобы избежать параллелизма квинт и неудобства голосоведения, предпочтительнее строить такие расположения VII<sub>6</sub>, в которых содержится не ум. 5, а ее обращение – ув. 4.

329

## Пример гармонизации.

A musical example for piano in G major (two sharps). The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns, and the bottom staff shows harmonic support. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measure 2 shows a change in harmonic rhythm. Measure 3 features a melodic leap. Measure 4 concludes with a half note. Measure 5 begins with a forte dynamic. Measures 6-7 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 8 concludes with a half note. Measure 9 begins with a forte dynamic. Measures 10-11 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 12 concludes with a half note. Measure 13 begins with a forte dynamic. Measures 14-15 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 16 concludes with a half note. Measure 17 begins with a forte dynamic. Measures 18-19 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 20 concludes with a half note. Measure 21 begins with a forte dynamic. Measures 22-23 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 24 concludes with a half note. Measure 25 begins with a forte dynamic. Measures 26-27 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 28 concludes with a half note. Measure 29 begins with a forte dynamic. Measures 30-31 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 32 concludes with a half note. Measure 33 begins with a forte dynamic. Measures 34-35 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 36 concludes with a half note. Measure 37 begins with a forte dynamic. Measures 38-39 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 40 concludes with a half note. Measure 41 begins with a forte dynamic. Measures 42-43 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 44 concludes with a half note. Measure 45 begins with a forte dynamic. Measures 46-47 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 48 concludes with a half note. Measure 49 begins with a forte dynamic. Measures 50-51 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 52 concludes with a half note. Measure 53 begins with a forte dynamic. Measures 54-55 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 56 concludes with a half note. Measure 57 begins with a forte dynamic. Measures 58-59 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 60 concludes with a half note. Measure 61 begins with a forte dynamic. Measures 62-63 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 64 concludes with a half note. Measure 65 begins with a forte dynamic. Measures 66-67 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 68 concludes with a half note. Measure 69 begins with a forte dynamic. Measures 70-71 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 72 concludes with a half note. Measure 73 begins with a forte dynamic. Measures 74-75 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 76 concludes with a half note. Measure 77 begins with a forte dynamic. Measures 78-79 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 80 concludes with a half note. Measure 81 begins with a forte dynamic. Measures 82-83 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 84 concludes with a half note. Measure 85 begins with a forte dynamic. Measures 86-87 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 88 concludes with a half note. Measure 89 begins with a forte dynamic. Measures 90-91 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 92 concludes with a half note. Measure 93 begins with a forte dynamic. Measures 94-95 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 96 concludes with a half note. Measure 97 begins with a forte dynamic. Measures 98-99 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 100 concludes with a half note.

## Задания

## Устные

Проанализировать применение VII<sub>6</sub> в следующих произведениях:

1. А. Верачини – А. Корелли, скрипичная соната № 11 ми мажор, *Andante*.
2. И. С. Бах, месса си минор, № 18, ария.
3. Д. Скарлатти, соната для ф-п. № 7 до минор.

*На фортепиано*

1. От I<sub>5,3</sub> в мелодическом положении 1 и 3 играть в заданных тональностях проходящие обороты I<sub>5,3</sub> – VII<sub>6</sub> – I<sub>6</sub>.

2. Играть 3–4 варианта гармонизации гаммы: а) мажорной – вверх и вниз по натуральному виду, б) минорной – вверх по мелодическому, вниз по натуральному виду.

3. Определить структуру, найти все функциональные значения и разрешить различными способами следующие аккорды:

330

A harmonic analysis example for piano in G major (two sharps). The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns, and the bottom staff shows harmonic support. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measure 2 shows a change in harmonic rhythm. Measure 3 features a melodic leap. Measure 4 concludes with a half note. Measure 5 begins with a forte dynamic. Measures 6-7 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 8 concludes with a half note. Measure 9 begins with a forte dynamic. Measures 10-11 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 12 concludes with a half note. Measure 13 begins with a forte dynamic. Measures 14-15 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 16 concludes with a half note. Measure 17 begins with a forte dynamic. Measures 18-19 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 20 concludes with a half note. Measure 21 begins with a forte dynamic. Measures 22-23 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 24 concludes with a half note. Measure 25 begins with a forte dynamic. Measures 26-27 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 28 concludes with a half note. Measure 29 begins with a forte dynamic. Measures 30-31 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 32 concludes with a half note. Measure 33 begins with a forte dynamic. Measures 34-35 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 36 concludes with a half note. Measure 37 begins with a forte dynamic. Measures 38-39 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 40 concludes with a half note. Measure 41 begins with a forte dynamic. Measures 42-43 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 44 concludes with a half note. Measure 45 begins with a forte dynamic. Measures 46-47 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 48 concludes with a half note. Measure 49 begins with a forte dynamic. Measures 50-51 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 52 concludes with a half note. Measure 53 begins with a forte dynamic. Measures 54-55 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 56 concludes with a half note. Measure 57 begins with a forte dynamic. Measures 58-59 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 60 concludes with a half note. Measure 61 begins with a forte dynamic. Measures 62-63 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 64 concludes with a half note. Measure 65 begins with a forte dynamic. Measures 66-67 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 68 concludes with a half note. Measure 69 begins with a forte dynamic. Measures 70-71 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 72 concludes with a half note. Measure 73 begins with a forte dynamic. Measures 74-75 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 76 concludes with a half note. Measure 77 begins with a forte dynamic. Measures 78-79 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 80 concludes with a half note. Measure 81 begins with a forte dynamic. Measures 82-83 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 84 concludes with a half note. Measure 85 begins with a forte dynamic. Measures 86-87 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 88 concludes with a half note. Measure 89 begins with a forte dynamic. Measures 90-91 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 92 concludes with a half note. Measure 93 begins with a forte dynamic. Measures 94-95 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 96 concludes with a half note. Measure 97 begins with a forte dynamic. Measures 98-99 show a continuation of the melodic line and harmonic support. Measure 100 concludes with a half note.

4. Играть секвенции на следующие мотивы:

331

A sekvenzien exercise for piano in G major (two sharps). The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns, and the bottom staff shows harmonic support. Measure 1 shows the first motif. Measure 2 shows the second motif. Measures 3-4 show the first motif. Measures 5-6 show the second motif. Measures 7-8 show the first motif. Measures 9-10 show the second motif. Measures 11-12 show the first motif. Measures 13-14 show the second motif. Measures 15-16 show the first motif. Measures 17-18 show the second motif. Measures 19-20 show the first motif. Measures 21-22 show the second motif. Measures 23-24 show the first motif. Measures 25-26 show the second motif. Measures 27-28 show the first motif. Measures 29-30 show the second motif. Measures 31-32 show the first motif. Measures 33-34 show the second motif. Measures 35-36 show the first motif. Measures 37-38 show the second motif. Measures 39-40 show the first motif. Measures 41-42 show the second motif. Measures 43-44 show the first motif. Measures 45-46 show the second motif. Measures 47-48 show the first motif. Measures 49-50 show the second motif. Measures 51-52 show the first motif. Measures 53-54 show the second motif. Measures 55-56 show the first motif. Measures 57-58 show the second motif. Measures 59-60 show the first motif. Measures 61-62 show the second motif. Measures 63-64 show the first motif. Measures 65-66 show the second motif. Measures 67-68 show the first motif. Measures 69-70 show the second motif. Measures 71-72 show the first motif. Measures 73-74 show the second motif. Measures 75-76 show the first motif. Measures 77-78 show the second motif. Measures 79-80 show the first motif. Measures 81-82 show the second motif. Measures 83-84 show the first motif. Measures 85-86 show the second motif. Measures 87-88 show the first motif. Measures 89-90 show the second motif. Measures 91-92 show the first motif. Measures 93-94 show the second motif. Measures 95-96 show the first motif. Measures 97-98 show the second motif. Measures 99-100 show the first motif.

5. Гармонизовать фразы:

332

Musical score for exercise 332, consisting of five melodic fragments (1, 2, 3, 4, 5) on a single staff. The key signature changes from B-flat major (two flats) to A major (no sharps or flats). The time signature changes between common time (4/4) and 3/4.

6. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с применением VII<sub>6</sub> в различных оборотах.

7. Играть период по заданному началу:

333

Musical score for exercise 333, showing two harmonic progressions (1 and 2) on a single staff. The key signature changes from B-flat major (two flats) to A major (no sharps or flats). The time signature changes between common time (4/4) and 3/4.

### Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

334

Musical score for exercise 334, consisting of four melodic lines (1, 2, 3, 4) on a single staff. The key signature changes from B-flat major (two flats) to A major (no sharps or flats). The time signature changes between common time (4/4) and 3/4. The fourth line (4) includes a circled 'x' symbol.



## ТЕМА 22

### СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Септаккорд II ступени ( $\text{II}_7$ ) – один из самых употребительных аккордов субдоминантовой группы. Это первый из изучаемых диссонирующий аккорд субдоминанты. Диссонантность септического тона придает его звучанию напряженность и активность.

Поскольку гармония  $\text{II}_7$  является ярким выразителем ладовой функции и чрезвычайно часто используется (как в каденциях, так и внутри построений),  $\text{II}_7$  относится к основным септаккордам лада, наряду с  $\text{V}_7$  и  $\text{VII}_7$ .

#### Структура и расположение основного вида и обращений $\text{II}_7$

Структура  $\text{II}_7$ , различна в мажоре и миноре: в натуральном мажоре  $\text{II}_7$  представляет собой малый минорный септаккорд, в миноре же (и в гармоническом мажоре) – малый септаккорд с уменьшенной квинтой.

335      мажор

натур.	гарм.	минор
--------	-------	-------

Обращения  $\text{II}_7$ : квинтсекстаккорд ( $\text{II}_{6_5}$ ), строящийся на IV ступени лада; терцквартаккорд ( $\text{II}_{4_3}$ ) – на VI ступени лада; секундаккорд ( $\text{II}_2$ ) – на I ступени лада. Основной вид и секундаккорд строятся либо в тесном, либо в широком расположении.

$\text{II}_{6_5}$  и  $\text{II}_{4_3}$  могут иметь также смешанное расположение.

336      тесн.      шир. тесн.      смеш.      шир.

$\Pi_7$  и  $\Pi_6$  – это так называемые каденционные обращения, каденционные формы  $\Pi_7$ : по положению баса они прилегают к V ступени и образуют плавное, естественное и удобное соединение с  $K_6$ . Иногда в каденции участвует и основной вид,  $\Pi_7$  – со скачковым ходом баса.

### Приготовление и разрешение

Перед гармониями  $\Pi_7$  и его обращений хорошо звучат все известные аккорды субдоминантовой группы. Их переход в диссонирующую гармонию субдоминантового септаккорда образует активное функциональное движение.

В таких соединениях септимовый тон появляется чаще как подготовленный, реже – как проходящий.

337

Перед  $\Pi_7$  и его обращениями возможна также гармония тонаики. Соединение  $I_{53}$  –  $\Pi_7$  – только мелодическое (иначе возникает параллелизм квинт).

338

Аkkорды доминантовой группы в гармонию  $\text{II}_7$  ( $S$ ) не переходят. Зато наиболее естественным движением самой гармонии  $\text{II}_7$  является ее переход в  $V$ , в доминантовую группу; как вариант, в каденционных участках формы – в  $K_6^4$ . Кроме того, встречаются и plagальные разрешения, непосредственно в тонику.

339

$\text{K}_6_4 \quad \text{V}_{5_3} \quad \text{V}_7 \quad \text{V}_7\text{nep.} \quad \text{V}_{4_3} \quad \text{I}_6$

В таблице приведены варианты разрешений  $\text{II}_7$  и его обращений по принципу: в начале – разрешения в  $K_6^4$ , далее – разрешения в аккорды доминантовой группы (прежде – возможные консонирующие аккорды, после – диссонирующие; сначала – в основном виде, затем в обращениях); наконец, plagальные разрешения.

	кадансовый квартсекстаккорд	аккорды доминантовой группы			аккорды тоники
$\text{II}_7$	$\text{K}_6_4$	$\text{V}_{5_3}$	$\text{V}_{7\text{nep.}}$	$\text{V}_{4_3}$	$\text{I}_6$
$\text{II}_{6_5}$	$\text{K}_6_4$	$\text{V}_{5_3}$	$\text{V}_{7\text{nep.}}$	$\text{V}_2$	$\text{I}_{5_3}, \text{I}_6$ скачком
$\text{II}_{4_3}$	$\text{K}_6_4$	$\text{V}_{5_3}$	$\text{V}_{7\text{nep.}}$	–	$\text{I}_{5_3}, \text{I}_6$ скачком
$\text{II}_2$	–	$\text{V}_6$	–	$\text{V}_{6_5}$	$\text{I}_{5_3}$

Чтобы избежать нежелательного разрешения диссонирующих интервалов внутри аккорда (секунды – в приму, септимы – в октаву, ноны – в октаву), при разрешении  $\text{II}_{6_5}$  и  $\text{II}_{4_3}$  в  $\text{I}_6$  удобен скачок 1–5.

340

плохо      плохо      плохо

Другое скачковое разрешение может получиться при соединении  $\text{II}_{4_3}$  и  $\text{K}_{6_4}$ ; скачок тот же - 1-5.

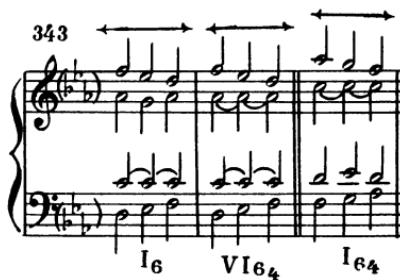


При соединении основного вида и обращений  $\text{II}_7$  с  $\text{V}$  септима и квinta разрешаются на ступень вниз. Вообще при соединении аккордов  $\text{II}_7$  с аккордами доминантовой группы характерно автентическое разрешение септимы (переход ее на ступень вниз), а при соединении с аккордами тоники - плавальное (септима остается на месте в том же голосе).



### Проходящие и вспомогательные обороты

Проходящие обороты возникают между  $\text{II}_7 \leftrightarrow \text{II}_{6_5}$  и  $\text{II}_{6_5} \leftrightarrow \text{II}_{4_3}$ .



Проходящий оборот может возникнуть и при плавном переходе консонирующих аккордов субдоминанты в обращения  $\text{II}_7$ ,  $\text{IV}_6 \rightarrow \text{II}_{6_5}$ ,  $\text{IV}_{5_3} \rightarrow \text{II}_{4_3}$ , в мажоре  $\text{II}_{5_3} \rightarrow \text{II}_{6_5}$  (обратные ходы невозможны из-за упрощения гармонии).

344

I<sub>6/4</sub>      I<sub>6/4</sub>      VI<sub>6/4</sub>

Внешне сходен с проходящими оборотами и плавный переход с переменой функции, от S к D (II - V):

345

II,      V<sub>2</sub>

Обращения II, образуют и вспомогательные обороты с I<sub>5/3</sub>. В дополнениях после заключительного каданса наиболее часто используется II<sub>6/5</sub>, образующий вспомогательный оборот со сменой баса. Часто встречается и II<sub>2</sub>, иногда в неполном виде — как бы на органном пункте тоники.

346

II<sub>6/5</sub>      II<sub>2</sub>  
неп.

В началах построений хорошо звучит вспомогательный II<sub>2</sub>; общий с I<sub>5/3</sub> бас придает вспомогательному обороту мягкость и легкость звучания. Вспомогательным к I<sub>5/3</sub> может быть и II<sub>4/3</sub>.

347

II<sub>2</sub>      II<sub>2</sub>      II<sub>4/3</sub>

## Перемещения

При перемещении или переходе одного обращения  $\Pi_7$  в другое, как правило, септима выдерживается на месте. Реже септима переходит в квинту аккорда, если в другом голосе есть обратный ход  $5 \rightarrow 7$ . (Переход  $7$  в  $5$  – это предел свободы ее движения.)

348

В  $\Pi_{43}$  и  $\Pi_2$  взаимное перемещение примы и терции иногда заполняется проходящими звуками. Эти звуки образуют проходящее созвучие терцовой структуры. Поскольку в таком обороте нет движения баса, соединяющего разные обращения одного аккорда, проходящим оборотом его считать нельзя; это перемещение через проходящие звуки.

349

$\Pi_4(VI_3) \Pi_2(VI_6) \Pi_2$

### Практические рекомендации

1. При гармонизации в мелодии II ступени лада, идущей затем вниз на секунду или терцию (в I или VII ступени лада), применение гармонии  $\Pi_7$  и его обращений невозможно (исключение:  $\Pi_2^1 - \dot{\varsigma}_3$ ).

350

плохо

В таких случаях удобен  $\Pi_6$ .

2. Перед решением надо найти в условии все проходящие

обороты, особо отметить построенные на гармонии  $\text{II}_7$  и его обращений.

3. Введение  $\text{II}_2$  желательно либо с приготовлением его баса, либо с плавным движением к нему. Скачок к басовой септиме нежелателен даже малый, особенно сверху вниз.

351

352 Пример гармонизации

Задания

Устные

Проанализировать гармонии  $\text{II}_7$  и его обращений в следующих произведениях:

1. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдия до мажор.
2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 10 соль мажор, I ч. (главная партия).
3. П. И. Чайковский, симфония № 4, II ч.
4. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 15 ре мажор, II ч. (Andante).

На фортепиано

1. Строить в шести положениях  $\text{II}_7$ ,  $\text{II}_{6_5}$ ,  $\text{II}_{4_3}$ ,  $\text{II}_2$  в заданных тональностях мажора и минора. Одно из расположений (по собственному выбору) разрешать всеми возможными способами.

2. Определить структуру и функциональное значение аккордов, разрешить их всеми возможными способами:

353

3. ИграТЬ секвенции на следующие мотивы:

354

Motifs 1-3: 2/4 time, 1 sharp  
Motifs 4-6: 3/8 time, 1 sharp  
Motif 7: 2/4 time, 1 sharp  
Motif 8: 3/8 time, 1 sharp  
Motif 9: 12/8 time, 2 sharps  
Motif 10: 12/8 time, 2 sharps

4. Гармонизовать следующие фразы:

355

Phrases 1-3: 2/4 time, 1 sharp  
Phrase 4: 2/4 time, 1 sharp  
Phrase 5: 2/4 time, 1 sharp  
Phrase 6: 8/8 time, 2 sharps  
Phrase 7: 2/4 time, 1 sharp  
Phrase 8: 8/8 time, 1 sharp  
Phrase 9: 2/4 time, 1 sharp  
Phrase 10: 2/4 time, 1 sharp  
Phrase 11: 2/4 time, 1 sharp  
Phrase 12: 8/8 time, 1 sharp  
Phrase 13: 2/4 time, 1 sharp  
Phrase 14: 2/4 time, 1 sharp



5. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с применением II, и обращений, с проходящими оборотами и вспомогательным оборотом в plagальном дополнении.

6. Играть период по заданному началу:

356

### Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

357

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

### ТЕМА 23

#### ВВОДНЫЕ СЕПТАККОРДЫ И ИХ ОБРАЩЕНИЯ

Септаккорд, основным тоном которого является VII ступень лада (вводный тон), называется вводным септаккордом. Его обозначение – VII<sub>7</sub>.

Существует две разновидности звучания VII<sub>7</sub> – малый вводный (VII<sub>7</sub>, м.) и уменьшенный вводный (VII<sub>7</sub>, ум.), определяющиеся различием строения (структуры) VII<sub>7</sub>, в мажоре и миноре, в натуральных и гармонических ладах. В натуральном мажоре, где крайние звуки VII<sub>7</sub> образуют малую септиму, VII<sub>7</sub> называется малым вводным. В гармоническом же мажоре и гармоническом миноре крайние звуки VII<sub>7</sub> составляют уменьшенную септиму и септаккорд называется уменьшенным вводным.

358 C-dur (нат.)    C-dur (г.)    c-moll (г.)

VII<sub>7</sub> м.                              VII<sub>7</sub> ум.

VII<sub>7</sub> относится к доминантовой группе. Вместе с V<sub>7</sub> он является основным септаккордом лада из-за своей функциональной силы, гармонической яркости и частого применения в музыке различных стилей. VII<sub>7</sub> – самый неустойчивый и „напряженный” из всей доминантовой группы, так как его составляют все неустойчивые звуки лада – VII, II, IV и VI (b VI) степени. Именно поэтому гармония VII<sub>7</sub>, по сравнению с V<sub>7</sub>, является еще более „доминантовой”.

Моцарт. Соната для ф-п. К 457 с-moll, I

359 [Molto allegro]

Неустойчивость и диссонантность малого VII<sub>7</sub>, по сравнению с уменьшенным несколько мягче.

Обращения VII<sub>7</sub> – квинтсекстаккорд (VII<sub>6</sub><sub>5</sub>), терцквартаккорд (VII<sub>4</sub><sub>3</sub>) и секундаккорд (VII<sub>2</sub>).

### Приготовление VII<sub>7</sub>, и его обращений

Обращениям и основному виду VII<sub>7</sub>, может предшествовать практически любой аккорд.

Перед VII<sub>7</sub>, возможна функция тоники (при этом в ней можно удвоить терцовый тон, чтобы избежать параллельных квинт).

360



Перед VII<sub>7</sub>, возможен любой аккорд субдоминантовой группы (чаще в гармоническом соединении).

361



Наконец, перед VII<sub>7</sub>, возможны и аккорды доминантовой функции: чаще консонирующие, реже – диссонирующие (обращения V<sub>7</sub>).

362



### Разрешение VII<sub>7</sub>, и его обращений

Яркая неустойчивость гармонии VII<sub>7</sub>, определяет сильное тяготение к разрешению в тонику. VII<sub>7</sub>, и его обращения разре-

шаются только в тонику, но двумя способами: прямым (непосредственным) и внутрифункциональным (косвенным).

Шуман. "Бабочки" оп. 2 № 6



При прямом разрешении септима и квинта вводного аккорда разрешаются вниз на ступень в квинту и терцию тоники, а прима и терция – вверх на ступень, в приму и терцию тоники. Гармония тоники в результате этих тяготений удваивает терцовые тон.

364

ум.5

ум.5

$\begin{matrix} \text{VII}_7 & \text{I}_5 \\ 3 & 3 \end{matrix}$      $\begin{matrix} \text{VII}_6 & \text{I}_6 \\ 5 & \end{matrix}$      $\begin{matrix} \text{VII}_4 & \text{I}_6 \\ 3 & \end{matrix}$      $\begin{matrix} \text{VII}_2 & \text{I}_6 \\ 2 & \end{matrix}$   $\text{I}_6\text{(VII}_4\text{)}$   
прох.

Непривычность, а иногда и неровность звучания тоники удвоенной терцией здесь неизбежны. Строгая направленность тяготений убедительно доказывается при расчленении гармонии VII<sub>7</sub>, ум. на два тритона (см. пример 364); малый вводный септаккорд разрешается по аналогии с уменьшенным. Из-за яркости и силы тяготений типично исключительно плавное разрешение гармонии VII<sub>7</sub>, и его обращений; скачковое разрешение существует лишь как исключение, от VII<sub>43</sub>.

*Примечание.* Можно избежать удвоения терции в тонической гармонии не только в том случае, если при этом не образуется параллельных квинт (это может быть при положении терции выше, чем септимы).

365

можно      можно

При внутрифункциональном разрешении гармония VII, переходит в гармонию V<sub>7</sub> (остается в пределах функции доминанты) и уже через нее разрешается в тонику. Такой тип разрешения возникает в том случае, если гармония VII, звучит на сильном (относительно сильном) времени и воспринимается как задержание к более мягкой гармонии V<sub>7</sub>.

Для голосоведения при этом характерна исключительная плавность: септима VII, переходит на ступень вниз (в основной тон V<sub>7</sub>), а три остальных звука (общих с V<sub>7</sub>) остаются на месте.

366

$\text{VII}_7 \text{V}_6/5$      $\text{VII}_6 \text{V}_4/5\ 3$      $\text{VII}_4 \text{V}_2/3$      $\text{VII}_2 \text{V}_7$

### Скачковые разрешения

Со скачком разрешается в тонику лишь VII<sub>4</sub><sub>3</sub>. Располагаясь на IV ступени лада, VII<sub>4</sub><sub>3</sub> может разрешаться не в I<sub>6</sub>, а в I<sub>5</sub>, со скачком баса. Ход баса от IV к I ступени придает этому разрешению плягальный оттенок, и сам VII<sub>4</sub><sub>3</sub> отчасти приобретает окраску субдоминантовой функции.

Мелодический вариант скачкового разрешения VII<sub>4</sub><sub>3</sub> в I<sub>6</sub> связан со скачком терции VII<sub>4</sub><sub>3</sub> вверх, в квинтовый тон I<sub>6</sub>.

367

$\text{VII}_4/3 \text{I}_5$      $\text{VII}_4/3 \text{I}_6$

### Перемещение

При перемещении гармонии VII, или переходе одного обращения VII, в другое остается в силе правило, общее для всех септаккордов: септима выдерживается на месте в одном и том же голосе.

368



Максимум свободы в ведении септими - это ее перемещение на терцию вниз, в квинтовый тон VII<sub>7</sub>, при условии встречного перемещения квинты в септиму в одном из голосов.

369

Musical example 369 shows a harmonic progression across four measures. The bottom staff is labeled with Roman numerals: VII<sub>7</sub>, VI<sub>5</sub>, VII<sub>3</sub>, and VII<sub>2</sub>. The top staff has various notes and rests above them, indicating harmonic movement.

Перемещение через проходящие звуки заполняет терцовый ход поступенным движением. Проходящее созвучие помещается на более легкой доле, чем опорные гармонии VII<sub>7</sub>.

### Проходящие обороты

Основной вид и обращения VII<sub>7</sub> могут плавно переходить друг в друга, образуя проходящие обороты. Оптимальными являются те варианты, при которых крайние голоса образуют противодвижение.

370

Musical example 370 displays several harmonic progressions. The top staff shows a sequence of chords with arrows indicating movement: VII<sub>7</sub>, IV<sub>6</sub><sub>4</sub>, VII<sub>6</sub><sub>5</sub> (labeled 'прох.'), VI<sub>6</sub> (labeled 'прох.'), VII<sub>6</sub><sub>5</sub>, I<sub>6</sub>, VII<sub>4</sub><sub>3</sub> (labeled 'прох.'), and VII<sub>6</sub><sub>4</sub> (labeled 'прох.'). The bottom staff shows a sequence of chords: VII<sub>4</sub><sub>3</sub> (labeled 'созв.'), V<sub>5</sub><sub>3</sub>, VII<sub>2</sub> (labeled 'прох.'), and III<sub>6</sub> (labeled 'прох.').

Возможны и менее яркие мелодические варианты:

371

Musical score example 371 consists of two staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features four measures of chords: VII<sub>2</sub>, VII<sub>4</sub><sub>3</sub>, VII<sub>6</sub><sub>5</sub>, and VII<sub>4</sub><sub>3</sub>. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It also features four measures corresponding to the same chords.

Проходящие между обращениями VII<sub>7</sub> аккорды различны (I<sub>6</sub>, IV<sub>6</sub><sub>4</sub>, V<sub>5</sub><sub>3</sub> и др.); их ладовая функция завуалирована, так как возникли они в результате плавного ведения голосов.

В оборотах, построенных по типу проходящих, возможен плавный переход гармонии II<sub>7</sub> в VII<sub>7</sub>, гармонии IV<sub>5</sub><sub>3</sub> в обращение VII<sub>7</sub>. Они направлены от субдоминантовой функции к доминантовой.

372

Musical score example 372 consists of two staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features four measures of chords: II<sub>7</sub>, VII<sub>4</sub><sub>3</sub>, IV<sub>6</sub>, and VII<sub>4</sub><sub>3</sub>. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It also features four measures corresponding to the same chords.

### Энгармонизм уменьшенного септаккорда

VII<sub>7</sub> ум. обладает редкой особенностью – структурной симметрией. Он построен из однотипных интервалов – м. 3; возникающая в его обращениях ув.2 в условиях темперированного строя также энгармонически равна м. 3. Поэтому вне настройки и ориентации на определенную тональность VII<sub>7</sub> ум. на слух не отличим от любого из своих обращений.

373

Musical score example 373 shows a single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It displays four enharmonic equivalents of the diminished seventh chord: VII<sub>7</sub> ум., VII<sub>6</sub><sub>5</sub> ум., VII<sub>4</sub><sub>3</sub> ум., and VII<sub>2</sub> ум. The chords are represented by their Roman numeral forms with specific note heads indicating the enharmonic spellings.

Поэтому любой VII<sub>7</sub> ум. при энгармонических заменах может быть разрешен в 8 тональностей, меняя свое значение по-переменно с септаккорда на квинтсекстаккорд, терцквартаккорд

и секундаккорд (с разрешением в мажорную и минорную тонку). На этом свойстве основана энгармоническая модуляция (см. тему 40).

### Вводный септаккорд с квартой

Нисходящее задержание к терцовому тону  $VII_{4_3}$  ум. обр. зует интересное звучание и энгармонический эффект мнимо аккорда.

374

$VII_{4_3}$

В музыке конца XIX века такое созвучие с неразрешенным задержанием к терции  $VII_{4_3}$  и других обращений VII, стало применяться на правах аккорда. Звук задержания получил название кварты – по расстоянию от основного тона  $VII_7$ . Наиболее широкое применение получил  $VII_{4_3}^4$ , несколько реже встречаются  $VII_2^4$ ,  $VII_7^4$  (у  $VII_{6_5}$  квarta оказывается в басу, образует мнимый секундаккорд и поэтому неупотребительна). Очень широко использовал гармонию  $VII_7^4$  с „плагальным“ разрешением (в И. Рахманинов, поэтому  $VII_{4_3}^4$  ум. называется „рахманиновской субдоминантой“. Гармония вводного с квартой встречается также у Скрябина, Чайковского, Лядова и других композиторов. В разрешении рахманиновской субдоминанты возможны разные варианты мелодического ведения кварты:

375

### Практические рекомендации

1. С применением гармонии VII<sub>7</sub> новую функциональную трактовку получает звук VI ступени лада: теперь он может быть услышан не только как терция  $IV_{5_3}$  или квинта  $II_{5_3(7)}$ , но и как септима VII<sub>7</sub>.

2. Анализируя заданную мелодию, надо найти и отметить в ней проходящие обороты. Проходящее движение на гармонии VII<sub>7</sub> и его обращений реализуется в мелодических ходах VII–I–II ступеней лада, а также II–III–IV и IV–V–VI (вверх или вниз).

3. Проверяя решение, надо внимательно проанализировать не только разрешение вводных аккордов с точки зрения параллелизмов квинт, но и приготовление их (особенно от тоники).

Пример гармонизации

376



Задания

Устные

Найти и проанализировать обороты с аккордами VII<sub>7</sub> в следующих произведениях:

1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила”, IV д., ц. 27, хор.
2. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдия си-бемоль минор.
3. И. С. Бах, соната для скрипки соло № 1, фуга.
4. Л. Бетховен, соната для ф.-п. № 5 до минор, I ч. (главная партия); № 8 до минор, I ч. (вступление); № 7 ре мажор, II ч. (главная партия); № 14 до-диез минор, I ч.
5. П. И. Чайковский, романс „Растворил я окно”.
6. Р. Шуман, цикл „Сцены из детской жизни”, „Поэт говорит”.

На фортепиано

1. В любой тональности мажора и минора строить VII<sub>7</sub> (м. и ум.) и каждое из его обращений в шести положениях (без разрешения).

2. В любой тональности мажора и минора разрешать VII<sub>7</sub> (м. и ум.) и любое из его обращений двумя способами (прямым и внутрифункциональным).

3. Определить структуру, функциональное значение и тональную принадлежность следующих аккордов. Разрешить их всеми возможными способами:

377



4. ИграТЬ секвенции на следующие мотивы:

378

5. Разрешать любой уменьшенный септаккорд, взятый от заданного (любого) звука в четыре пары одноименных тональностей, используя все варианты энгармонических замен.

6. Гармонизовать следующие фразы:

379

7. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с использованием гармоний VII<sub>7</sub>.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

380

## ТЕМА 24

### НОНАККОРДЫ

Нонаккордом называется аккорд из пяти звуков, расположенных по терциям. Его крайние звуки образуют нону, большую или малую; отсюда и происходит название – большой нонаккорд, малый нонаккорд. Наиболее употребительны нонаккорд на V ступени лада – доминантнонаккорд ( $V_9$ ) и на II ступени – субдоминантнонаккорд ( $II_9$ ). Большой  $V_9$  образуется в натуральном

мажоре, малый V<sub>9</sub> – в миноре и гармоническом мажоре. II<sub>9</sub> встречается в основном в мажоре и является поэтому большим.

381 C-dur c-moll

V<sub>9</sub> б.(м.) V<sub>9</sub> м.

В условиях четырехголосного склада один из звуков нонакорда должен быть пропущен. Обычно в нонаккорде отсутствует квинтовый тон; его пропуск существенно не влияет на полноту звучания аккорда, так как квинтовый обертон частично восполняет пропуск.

Расположение нонакорда может быть тесным, широким или смешанным. Необходимое условие расположения нонакорда: прима и нона должны находиться в разных октавах, они не могут быть рядом, на расстоянии секунды (в противном случае диссонирующий звук, нона, при разрешении попадет в занятый тон).

382

9 3 7 9 3 7

II<sub>9</sub> встречается преимущественно в мелодическом положении ноны; при других положениях, где нона оказывается в средних голосах, она воспринимается как задержание к основному тону II<sub>7</sub>.

383

9 9

Обращения нонакордов малоупотребительны и не имеют специальных названий. Различают первое обращение V<sub>9</sub> (иначе

$V_{6_5}$  с ноной), второе обращение ( $V_{4_3}$  с ноной), третье, сравнительно более распространенное ( $V_2$  с ноной).

Чайковский. Романс  
"Нет, только тот, кто знал"

384 Andante non tanto



Структурно-функциональная особенность  
нонаккорда

$V_9$ , относится к диссонирующим аккордам доминантовой группы, он строится на доминантовом звуке ( $V$  ступени) и включает в себя все неустойчивые ступени лада: VII, II, IV и VI. Казалось бы, он должен звучать еще ярче и острее, чем  $V_7$ . Однако происходит обратное: при сравнении звучаний  $V_9$  и  $V_7$ , очевидно, что более функционально активным и остронеустойчивым оказывается  $V_7$ . Такое ослабление функциональной силы в  $V_9$ , происходит от того, что увеличение количества звуков в нем порождает элементы полифункциональности (особенно очевидной на фортепиано при мелодическом положении ноны и в тесном расположении).

385



Поэтому нонаккорд привлекает слух не остротой тяготения к тонике, а красочностью звучания – фонизмом. Характерно, что в музыке XVIII века, в эпоху венского классицизма  $V_9$  трактуется как задержание к активному  $V_7$  – используется его функциональная роль; позднее же, в творчестве композиторов-романтиков, в музыке XIX и особенно XX века (Дебюсси, Равель) он применяется как самостоятельная выразительная единица, как особая краска\*.

\* Высшая естественность и цельность звучания большого  $V_9$  связана с тем, что все его тоны, в том числе и самый характерный – нона – совпадают с ближайшими обертонами от баса. Отсюда же и ощущение абсолютной устойчивости, ослабляющее его доминантовые качества.

386а [Allegretto]

Дебюсси. "Танец"



386б [Lent]

Дебюсси. "Ноктюрн"



Особая красочность нонаккорда – и V<sub>9</sub>, и II<sub>9</sub> – требует и особых метроритмических условий. Нонаккорды звучат обычно на сильном времени; их разрешению не свойственна торопливость.

#### V<sub>9</sub>: применение, приготовление и разрешение

V<sub>9</sub> появился в музыкальной практике прежде всего как за́держание одного из звуков субдоминантовой гармонии при пе́реходе к доминанте.

Бах. I том ХТК, прелюдия VII Es-dur

387 [Lento moderato]



Поэтому наиболее естественно перед V<sub>9</sub> звучат аккорды субдоминантовой функции: IV, II, II<sub>7</sub> и их обращения. Соединение их с V<sub>9</sub> обычно гармоническое, звуки септимы и ноны оказываются приготовленными.

IV<sub>5<sub>3</sub></sub>      II<sub>6</sub>      II<sub>7</sub>

Позже вошли в практику и мелодические, и скачковые соединения субдоминант с V<sub>9</sub>.

G

Перед V<sub>9</sub> может звучать и тоническая гармония (трезвучие или сектаккорд).

V<sub>9</sub>, встречается и в кадансах, перед ним возможен K<sub>64</sub>.

Предшествовать V<sub>9</sub> может V<sub>5<sub>3</sub></sub> и V<sub>7</sub>; при соединении V<sub>7</sub> с V<sub>9</sub> возникает ощущение слитности, функциональной неделимости аккорда, как бы украшенного фигурационным перемещением септимы в нону (а квинты - в септиму). Возникающий ход септимового тона на терцию вверх, в нону, звучит легко

и естественно, как перемещение одного диссонирующего тона в другой.

392



Разрешается  $V_9$ , только в  $I_{53}$ . Возможны два способа разрешения: внутрифункциональный, через неполный  $V_7$ , и прямой непосредственно в  $I_{53}$ . Внутрифункциональное разрешение, при котором нона  $V_9$  трактуется как задержание и разрешается ходом на ступень вниз, – исторически более ранний способ разрешения; прямое разрешение вошло в практику позже. При прямом разрешении звук ноны (как и септимы) разрешается строго на ступень вниз.

393



внутрифункци. разр. прямое разр.

### $\Pi_9$ : приготовление и разрешение

$\Pi_9$  появился в музыкальной литературе позже, чем  $V_9$ ; он характерен для творчества композиторов XIX и XX веков.

$\Pi_9$  встречается в мажоре (натуральном или гармоническом) почти не встречается в миноре. Типичнее всего мелодическое положение ноны.

Григ. Соната для ф.-п. оп. 7, II ч.

394 [Andante molto]



Предшествовать  $\Pi_9$  может любой аккорд субдоминантовой группы; соединение обычно гармоническое.

395

$\text{VI}_5{}_3$        $\text{II}_5{}_3$        $\text{IV}_4{}_3$        $\text{II}_6{}_5$

Хорошо соединяются I и II<sub>9</sub>: нона и септима при гармоническом соединении могут быть подготовленными.

396

Разрешается II<sub>9</sub> в тонику только через основной вид диссонирующей доминанты – V<sup>(6)</sup><sub>7</sub> или V<sub>9</sub>. При разрешении звук ноны (как и звук септимы) переходит строго на ступень вниз, в квинту (соответственно – терцию) диссонирующей доминанты.

397

#### Перемещение нонаккордов

При перемещении звук ноны может перейти на терцию вниз, в звук септимы (в каком-то из других голосов одновременно септима перемещается в квинту); при этом нонаккорд переходит в септаккорд той же ступени и функции. Возможен и обратный ход, от септаккорда к нонаккорду; восходящее терцовое движение септимы не является здесь ошибкой.

Часто при таком перемещении ходы на терцию заполняются проходящими звуками. Перемещение через проходящие звуки возможно и в V<sub>9</sub> и в II<sub>9</sub>.

Musical score fragment 398 showing two staves. The top staff is for bassoon, indicated by a bassoon icon, with dynamics (p) and (f). The bottom staff is for piano, indicated by a piano icon, with dynamics (p).

Возможно взаимное перемещение ноны и септимы.

Musical score fragment 399 showing two staves. The top staff is for bassoon, indicated by a bassoon icon, with dynamic (p). The bottom staff is for piano, indicated by a piano icon, with dynamic (p).

### Практические рекомендации

- Перед гармонизацией мелодии надо проанализировать строение; определить в началах предложений и в кадансах возможность применения нонаккордов.
- Повторение через тактовую черту VI или III ступени лада – это возможность приготовления ноны в V<sub>9</sub> или II<sub>9</sub>.
- При анализе художественных произведений надо помнить, что нонаккорд невозможен без септимы; звук ноны без септимы является задержанием к трезвучию.

### Пример гармонизации

Musical score fragment 400 showing two staves. The top staff is for bassoon, indicated by a bassoon icon, with dynamic (p). The bottom staff is for piano, indicated by a piano icon, with dynamic (p).

Musical score fragment 400 showing two staves. The top staff is for bassoon, indicated by a bassoon icon, with dynamic (p). The bottom staff is for piano, indicated by a piano icon, with dynamic (p).

## Задания Устные

Найти аккорды и обороты с V<sub>9</sub> и II<sub>9</sub> в следующих произведениях:

1. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдия и фуга до-диез минор; скрипичный концерт ми мажор, II ч.
2. Л. Бетховен, сонаты для ф-п. № 16 соль мажор, III ч. (главная тема); № 17 ре минор, II ч. (главная тема и связка перед репризой); № 14 до-диез минор, III ч. (заключительная партия).
3. Й. Гайдн, соната для ф-п. № 21 (оп. 13 № 3) фа мажор, II ч.
4. Л. Бетховен, виолончельная соната № 2, III ч. (Рондо, главная тема).
5. Ф. Шуберт, экспромт ля-бемоль мажор оп. 90 № 4.
6. Ф. Шопен, ноктюрн до минор оп. 48 № 1.
7. Н. А. Римский-Корсаков, „Сказание о граде Ките-же”, II д., ариозо Февронии, ц.111.

### На фортепиано

1. В любой тональности мажора и минора строить V<sub>9</sub> и II<sub>9</sub> в шести различных положениях. От каждого расположения играть перемещение в септаккорд через проходящие звуки.

2. В любой тональности мажора и минора разрешать V<sub>9</sub> и II<sub>9</sub> в тонику (V<sub>9</sub> – двумя способами).

3. Определить структуру, функциональное значение и тональности следующих аккордов:

401

4. ИграТЬ секвенции на следующие мотивы:

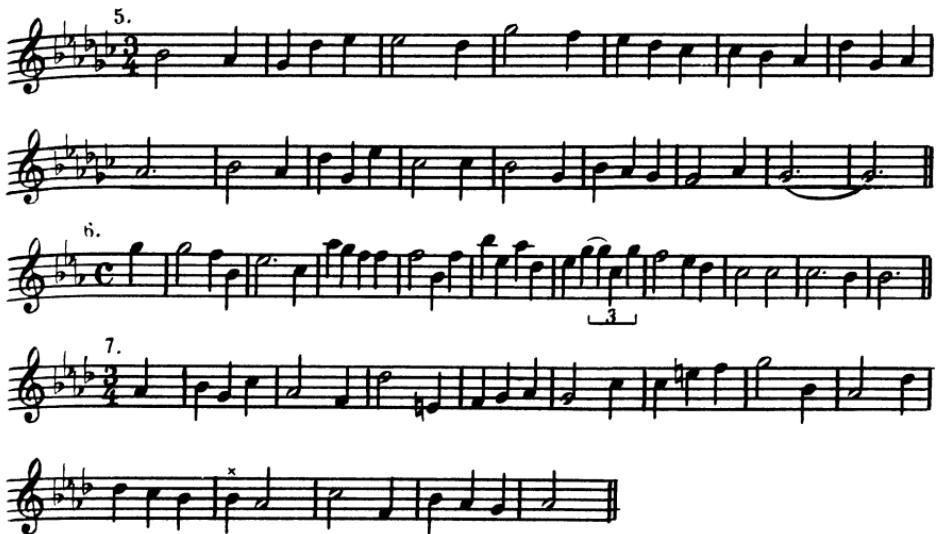
5. Гармонизовать следующие фразы:

403

*Письменные*

Гармонизовать данные мелодии:

404

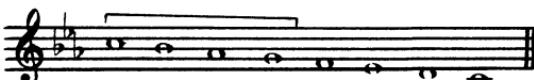


### ТЕМА 25

#### НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР И ФРИГИЙСКИЕ ОВОРОТЫ

Фригийским оборотом называется гармонизация нисходящего верхнего тетрахорда натурального минора.

405



В натуральном миноре звук VII ступени не образует острого интонационного тяготения к тонике; для него более естественно нисходящее разрешение, мягкий переход через VI в V ступень. Из-за недостаточной остроты тяготения VII-I аккорды доминанты в натуральном миноре теряют свою функциональную силу, а без яркой доминантовой группы невозможна классическая модель лада, основанная на централизующей роли тоники и укрепляющей ее доминанты.

Поэтому натуральный минор у композиторов венско-классической школы встречается редко и используется именно во фригийских оборотах. Эпизодически фригийские обороты встречаются в произведениях композиторов-романтиков.

Шопен. Ноктюрн cis-moll

406 Lento con gran espressione

*p*

Весьма часто этот оборот можно встретить у композиторов доклассической эпохи, в музыке конца XVII – начала XVIII века у Баха и Генделя. Колорит звучания фригийского оборота, как правило, суровый, сумрачный, сосредоточенный, движение чащи неторопливое, фактура плотная и насыщенная.

Название „фригийский“ вызывает в памяти обозначение старинного диатонического лада минорного наклонения. Такое название за оборотом утвердилось оттого, что верхний тетрахорд натурального минора по структуре совпадает с нижним тетрахордом фригийского лада: при движении вниз – тон, полутон.

407 c-moll nat.

#### Фригийские обороты в сопрано

Исторически раньше фригийские обороты возникли в басу. Однако при перенесении их в верхний голос они открыли богатейшие гармонические возможности и образовали множество интересных вариантов.

Наиболее характерным звуком во фригийском тетрахорде является VII натуральная ступень. Различные варианты гармонизации тетрахорда основаны на ее перегармонизации: она трактуется как 1) септима, 2) квинта, 3) терция, 4) основной тон аккорда.

408

I<sub>7</sub>

III<sub>5</sub><sub>3</sub>

V<sub>h</sub><sub>5</sub><sub>3</sub>

VII<sub>hb</sub>  
(параллельные  
секстаккорды)

I<sub>4</sub><sub>3</sub>

III<sub>5</sub><sub>3</sub>

V<sub>h</sub><sub>5</sub><sub>3</sub>  
прох.

VII<sub>hb</sub><sub>5</sub><sub>3</sub>

Приведенные варианты далеко не исчерпывают всех потенциальных возможностей гармонизации фригийского тетрахорда.

Переход трезвучий III, V<sub>h</sub> и VII<sub>h</sub> в аккорды субдоминантовой группы (в IV, VI) не нарушает закономерности классической гармонии (~~D-S~~), так как натуральные аккорды доминантовой группы не имеют характерных свойств обычных доминант (прежде всего, остроты вводнотонового тяготения).

### Фригийские обороты в басу

409

I<sub>2</sub>      III<sub>4</sub><sub>3</sub>      V<sub>h</sub><sub>6</sub>      VII<sub>h</sub><sub>5</sub><sub>3</sub>

V<sub>h</sub><sub>6</sub>      VII<sub>h</sub><sub>5</sub><sub>3</sub>

Фригийский тетрахорд может возникнуть и в средних голосах:

410

### Применение фригийских оборотов

Фригийский оборот может встретиться и в середине построения, и в самом начале (как способ определенной настройки на тональность – см. пример 406), и в каденции; в последнем случае он образует „фригийский каданс“ S – D.

Бизе. Опера "Кармен",  
антракт к IV д.

411 [Allegro vivo]



**Практические рекомендации**

- Перед решением надо найти в условии задачи и отметить все проведение верхнего нисходящего тетрахорда.
- Если в мелодии звук VII натуральной ступени встречается не в поступенном движении нисходящего тетрахорда, а свободном движении, он может указывать на проведение фригийского тетрахорда в басу.

412



- Гармония VII<sub>n5</sub> легко принимает на себя роль V<sub>53</sub> параллельного мажора и может образовать отклонение в него

413



cis VI VII III

E IV V I

Пример гармонизации

414

## Задания

### Устные

Найти и проанализировать фригийские обороты в следующих произведениях:

1. Г. Ф. Гендель, пассакалия из фортепианной сюиты соль минор.
2. Дж. Б. Витали, чакона для скрипки и ф-п.
3. И. С. Бах, французская сюита до минор, куранта.
4. А. Вивальди, концерт для двух скрипок оп. 3 № 8 ля минор, II ч.
5. Э. Григ. „Лирические пьесы“ оп. 62, „Сильфид“ № 42.

### *На фортепиано*

1. Выучить 7–8 вариантов гармонизации фригийского тетрахорда в сопрано, в различных тональностях минора.

2. Выучить 4–5 вариантов гармонизации фригийского тетрахорда в басу, в различных тональностях минора.

3. Гармонизовать следующие фразы:

The musical score consists of seven numbered melodic fragments (1 through 7) for soprano or basso continuo. Each fragment is written on a single staff with a specific key signature and time signature. Fragment 1 starts in G major (2 sharps), fragment 2 in A major (1 sharp), fragment 3 in E major (no sharps or flats), fragment 4 in D major (2 sharps), fragment 5 in C major (no sharps or flats), fragment 6 in F major (1 flat), and fragment 7 in G major (2 sharps). The fragments are separated by vertical bar lines.

4. Сочинить и выучить в различных минорных тональностях период с фригийскими оборотами в басу и в сопрано.

5. Играть период по заданному началу:

The musical score shows the beginning of a composed period for soprano or basso continuo. It consists of two measures. Measure 1 starts with a forte dynamic (indicated by a large 'F') on the first note. Measure 2 continues the melody. The music is written on two staves: soprano (treble clef) and basso continuo (bass clef).

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

417

1.

2.

3.

4.

5.

6.

**ТЕМА 26**

**ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ**

Диатонической (в отличие от хроматической) называется такая секвенция, все звенья которой используют материал только одной тональности и не выходят за пределы ее натурального вида. Диатонические секвенции называют также тональными.

В хроматической секвенции, как известно, каждое звено воспроизводит точную гармоническую копию мотива, но переносит мотив каждый раз в новую тональность.

418

В диатонической же секвенции каждое новое звено копирует лишь расположение и голосоведение мотива и при этом остается в звуковых рамках старой тональности.

419



При таком передвижении качественно изменяется внутренняя структура аккордов и звучание мотива: ведь диатонический звукоряд не имеет математической ровности строения. Поэтому при смещении мотива в диатонической секвенции мажорные трезвучия, например, могут превратиться в минорные, и наоборот; в ходе движения может встретиться и уменьшенное трезвучие, неупотребительное как самостоятельная гармония; существенно меняется и структура, и окраска звучания септаккордов. По сравнению с мягкими и привычными на слух хроматическими секвенциями диатонические иногда могут показаться по звучанию терпкими, резковатыми. Однако именно в диатонических секвенциях проявляется неисчерпаемое богатство семиступенчатой диатоники игрой новых гармонических красок в каждом звене.

420 [Adagio]

Брамс. Интермеццо оп. 119 № 1

A musical score example for piano, featuring two systems of music. The first system starts with a dynamic of 'rit.' and shows a melodic line in the upper staff and harmonic support in the lower staff. The second system begins with a dynamic of 'piu p' and continues the melodic and harmonic patterns. The score illustrates the use of diatonic sequences and harmonic color changes within a single tonality.

## Голосоведение

Начальный мотив содержит обычно аккорды в ясном функциональном соотношении (V-I, II-V) и чистом, правильном (чаще плавном) голосоведении.

421

1 IV<sub>6</sub> II<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> VI I I<sub>6</sub> IV

Четкость и простота гармонического содержания мотива обеспечивает убедительность и естественность дальнейшего движения секвенции.

Особенностью всех секвенций, в том числе и диатонических, является свобода голосоведения между звеньями. Здесь иногда образуется и одностороннее движение всех голосов, и ходы на увеличенную (диатоническую) кварту, и перекрещивание, и параллелизмы совершенных консонансов. Все это — исключение подтверждающее правило; оно вовсе не нарушает закономерностей классической гармонии. В любой секвенции основное значение имеет логика перемещения звеньев, инерция движения, и швы на стыках разных звеньев не воспринимаются как гармонические соединения.

Диатонические секвенции могут быть нисходящими (чаще или восходящими). Шаг секвенции обычно поступенный (по сектундам) или, реже, через ступень (по терциям).

422

### Особенности минора

VII ступень гармонического минора образует в ладу несколько увеличенных интервалов: ув.2, ув.4, ув.5. Чтобы избежать увеличенных ходов, в диатонической секвенции используется натуральный вид минора. Лишь первое и последнее звено

диатонической секвенции звучат в гармоническом миноре и плавно соединяют секвенцию с предыдущим и последующим материалом.

423

Или:

424

Звукоряд натурального минора, как известно, совпадает по звучанию с параллельным мажором. Исключение характерного для минора вводного тона уравнивает эти тональности в их основаниях служить тональной опорой, тоникой. Поэтому в ходе секвенции по натуральному минору возникает эффект отклонения – кратковременного перехода – в тональность параллельного мажора; проявляется закон переменности функций\*.

425

Иногда этот переход закрепляется кадансом и образует модуляцию в параллельный мажор (после чего следует возвращение в главную тональность).

\* Теория переменности функций разработана Ю. Н. Тюлиным. Согласно этой теории, любой аккорд помимо своей основной ладовой функции может приобретать на краткое время местную, переменную функцию, возникающую в соотношении этого аккорда с его непосредственным окружением.



### Применение диатонических секвенций

Диатонические секвенции служат средством развития тематического материала и встречаются поэтому в развивающих участках формы.

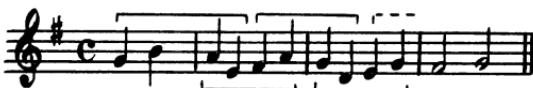
В периоде диатонические секвенции могут быть во втором предложении, иногда – в первом. Они часто являются способом расширения периода; могут быть и в дополнение к нему. В более крупных формах диатонические секвенции встречаются в неустойчивых, разработочных разделах формы – в развивающих сердинах и средних частях, в разработках, в связках.

### Практические рекомендации

1. Перед решением надо проанализировать условие задачи и отметить в ней скобками звенья секвенции.

2. Иногда условие допускает разные варианты трактовки начала секвенции.

427



Более активно звучат ямбические мотивы – направленные от слабой доли к сильной.

3. Нежелательно окончание секвенции на уменьшенном трезвучии ( $VII_{5_3}$  в мажорных тональностях и  $II_{5_3}$  в минорных). Чтобы избежать этого, лучше пренебречь точностью звуна и сделать свободный вариант мотива.

428



4. Секвенция – действенное средство тематического и гармонического развития.

монического развития, поэтому она, как правило, неуместна в начале периода.

5. В учебной практике можно играть и длинные секвенции (из семи звеньев, до октавного повторения мотива), и короткие (3–4 звена, подводящие к удобному для кадансирования аккорду субдоминанты). В художественной практике используются преимущественно короткие секвенции.

6. При самостоятельном выборе вида секвенции (хроматическая или диатоническая), направления (вверх или вниз) и шага (по ступеням, по терциям) надо иметь в виду следующее:

а) если заданный мотив содержит хоть одну недиатоническую ступень (даже условно-диатоническую ♮VI ступень гармонического мажора), диатоническая секвенция невозможна;

б) один из основных признаков диатонического развития секвенции – окончание мотива на аккорде субдоминантовой группы;

в) ход секвенции определяется направленностью либо линии баса, либо верхнего голоса. Если крайние голоса движутся противоположно, секвенция может быть и нисходящей, и восходящей (см. пример 419). Если мотив заканчивается на диссонирующем аккорде, началом следующего звена будет разрешение этого диссонанса. Если гармоническое содержание мотива II–V, следующее звено начнется с I и определит нисходящий поступенный шаг секвенции.

#### Пример гармонизации

429

#### Задания

##### Устные

Найти и проанализировать диатонические секвенции в следующих произведениях.

1. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдия си минор.

2. А. Верачини - А. Корелли, скрипичная соната № 1  
фа мажор, сарабанда.  
 3. Й. Гайдн, соната для ф-п. № 26 ми-бемоль мажор  
I ч. (главная партия).  
 4. Э. Григ, „Лирические пьесы“ оп. 62, „Благодарность“ № 4.  
 5. И. Брамс, интермеццо оп. 119 си минор.

*На фортепиано*

1. Играть диатонические секвенции на следующие мотивы

430

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. 16.

2. Сочинить и выучить в разных тональностях период с диатоническими секвенциями.

3. Играть период по заданному началу, используя диатонические секвенции:

431

### *Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

432

5.

This musical score page contains six staves of music. The first three staves are in treble clef, G major (two sharps), and common time. The fourth staff is in treble clef, G major (two sharps), and 7/8 time. The fifth staff is in treble clef, G major (two sharps), and common time. The sixth staff is in bass clef, E major (one sharp), and common time. Measure 5 starts with a half note followed by eighth notes. Measure 6 starts with a half note followed by eighth notes. Measure 7 starts with a half note followed by eighth notes. Measure 8 starts with a half note followed by eighth notes. Measure 9 starts with a half note followed by eighth notes. Measure 10 starts with a half note followed by eighth notes. Measure 11 starts with a half note followed by eighth notes.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

## ТЕМА 27

### СЕПТАККОРДЫ ПОБОЧНЫХ СТУПЕНЕЙ

В ладу, как во всякой сложноподчиненной системе, соединяются элементы, условно разделяемые на главные и второстепенные, основные и побочные. Это разделение существует на разных уровнях – ступеней, интервалов, трезвучий и септаккордов. Например, главные трезвучия лада – это Т ( $I_{5_3}$ ), С ( $IV_{5_3}$ ) и Д ( $V_{5_3}$ ); все остальные относятся к побочным. Основные септаккорды лада –  $V_7$ ,  $II_7$  и  $VII_7$  – наиболее яркие и употребительные представители функций Д ( $V_7$ ,  $VII_7$ ) и С ( $II_7$ ). Все остальные септаккорды называются септаккордами побочных ступеней или побочными септаккордами: это  $I_7$ ,  $III_7$ ,  $IV_7$  и  $VI_7$ .

433

$I_7 \quad III_7 \quad IV_7 \quad VI_7$

#### Структура и функция

Побочные септаккорды по структуре – большие мажорные и малые минорные (в натуральных ладах): в мажоре  $I_7$  и  $IV_7$  – большие мажорные,  $III_7$  и  $VI_7$  – малые минорные, а в миноре наоборот –  $I_7$  и  $IV_7$  – малые минорные,  $III_7$  и  $VI_7$  – большие мажорные.

434 C-dur

Б.маж. М.мин. Б.маж. М.мин.  
с-moll  
М.мин. Б.маж. М.мин. Б.маж.

В гармоническом мажоре  $IV_7$  становится большим минорным, более резким по звучанию;  $VI_7$  – остродиссонирующим, увеличенным, и применяется в основном как двойное задержание к  $IV_6$  или  $II_{4_3}$ .

435

В гармоническом миноре III<sub>7</sub> становится увеличенным остродиссонирующим и разрешается, как правило, двойным здержанием в I<sub>6</sub>.

Чайковский. Опера "Евгений Онегин", II к.

*Andante mosso*



I<sub>7</sub> становится большим минорным.

Побочные септаккорды не обладают, как правило, большой функциональной силой. Наиболее ярким из них по функции является IV<sub>7</sub>, (S с прибавленной септимой).

III<sub>7</sub> – „слабая“ доминанта, несколько ярче звучащая в гармоническом миноре.

VI<sub>7</sub> – весьма слабая субдоминанта: аккорд содержит три общих звука с тоникой, поэтому и используется чаще всего в виде квинтсекстаккорда в функции тоники с прибавленной сектой.

Скрябин. Поэма оп. 32 № 1

437 [Andante cantabile]



I<sub>7</sub> – впервые встречающийся вид диссонирующей тоники. Входящий в состав аккорда звук VII ступени, всегда определяющий доминантовую группу, здесь не является доминантовым признаком: при разрешении он в качестве септимы движется вниз, против обычного тяготения вводного тона. Особенно остро гармония I<sub>7</sub> звучит в гармоническом миноре, несколько мягче – в натуральном, но в целом встречается чаще как проходящая в секвенции в движении; в музыке XX века иногда выполняет роль тонического устоя.

## 438 [Fondu, velouté]



Основная форма применения побочных септаккордов – в диатонических секвенциях. На этом основано их старинное название – „секвенцаккорды”.

**Разрешение**

Побочные септаккорды и их обращения разрешаются различными способами. Рамо называл секвенции „имитациями каденций”. Все варианты разрешения построены как аналогии разрешению основных септаккордов – V<sub>7</sub>, II<sub>7</sub> и VII<sub>7</sub>. Ведь в качестве „секвенцаккордов” побочные септаккорды и их обращения имитируют начальное звено и копируют его голосоведение. Поэтому можно встретить разрешение, аналогичное разрешению V-I, VII-I, IV-V и т. п.

## 439



Основным и наиболее употребительным является тот способ разрешения, который характерен для перехода II<sub>7</sub>-V: септима и квинта разрешаются на ступень вниз, а два других звука остаются на месте. В результате побочный септаккорд или его обращение переходят в диссонирующий аккорд, основной тон которого лежит квинтой ниже (квартой выше), чем его собственный.

## 440



Если образовавшийся аккорд сам является побочным, он точно таким же образом (ведением септимы и квинты вниз) переходит в следующий; формируется более или менее длинная диатоническая секвенция.

441

Такая секвенция может иметь различную протяжённость; часто она останавливается, дойдя до гармонии какого-либо основного септаккорда или обращения, после чего разрешается (через ближайшее обращение  $V_7$ ) в тонику. В миноре признаком окончания секвенции является введение повышенной VII ступени и переключение на гармонический вид.

### Применение

Как уже говорилось, побочные септаккорды и их обращения первоначально вошли в музыкальную практику прежде всего в составе диатонических секвенций.

442

Бах. I том ХТК, Прелюдия I С-дл

В музыке XIX–XX веков побочные септаккорды постепенно стали использоваться и помимо секвенций, как самостоятельные аккорды. При этом они либо трактуются как красочные варианты основных, употребительных аккордов (например,  $VI_{мел. 4_3}$ , как с прибавленной сектой – пример 443а), либо в более остро звучании – как задержания к основным аккордам (пример 443б).

Чайковский. 6-я симфония, IV ч.

443 а [Adagio lamentoso]



Чайковский. Опера "Пиковая дама", IV к.

443 б [Andante mosso]



### Практические рекомендации

1. При разрешении отдельно взятых побочных септаккордов и их обращений рекомендуется:

1) прежде всего определить структуру аккорда;

2) определить функциональное значение в тональностях, в которых он встречается.

Большой мажорный септаккорд (и его обращения) может быть разрешён как побочный в четыре тональности, а малый минорный – в шесть, из которых в роли побочного он встречается в пяти тональностях.

Тональности удобно определить „по знакам”, точнее – по звуковому составу. Если, например, аккорд содержит bemоли, надо сравнить его звуковой состав с диатониками bemольных тональностей, от самого начала квинтового круга до тех пор, когда в них не начнут включаться звуки, не соответствующие звукам данного аккорда;

3) разрешать аккорд ведением септимы и квинты вниз, попеременно то в одной паре голосов, то в другой.

При этом надо внимательно контролировать звучание, настроив слух на ожидание ближайшего основного септаккорда или обращения, ведущего прямо к тонике;

4) если заданный аккорд содержал VII натуральную ступень минора, доведенный до ближайшего основного, он разрешается через доминанту гармонического минора.

### Задания

Найти септаккорды побочных ступеней и их обращения в следующих произведениях:

1. Т. Альбинони, соната для скрипки и ф-п. ля минор  
Adagio I и Allegro I.

2. В. А. Моцарт, соната для ф-п. ля минор (К 310), I ч. (главная партия).

3. Ф. Шуберт, „Музыкальный момент“ оп. 94 № 6.

4. П. И. Чайковский, „Воспоминание о Гапсале“, „Песня без слов“ оп. 2 № 3.

5. Э. Григ, „Лирические пьесы“ оп. 57, „Тоска по родине“ № 41.

*На фортепиано*

1. Строить в заданных тональностях побочные септаккорды и их обращения (в шести положениях); одно из расположений разрешать.

2. Определить и разрешить во всех возможных тональностях следующие аккорды:

444



3. Гармонизовать следующие фразы с применением побочных септаккордов и их обращений:

445



4. Играть период по заданному началу:

446

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии:

447

1.

(x) (x)

2.

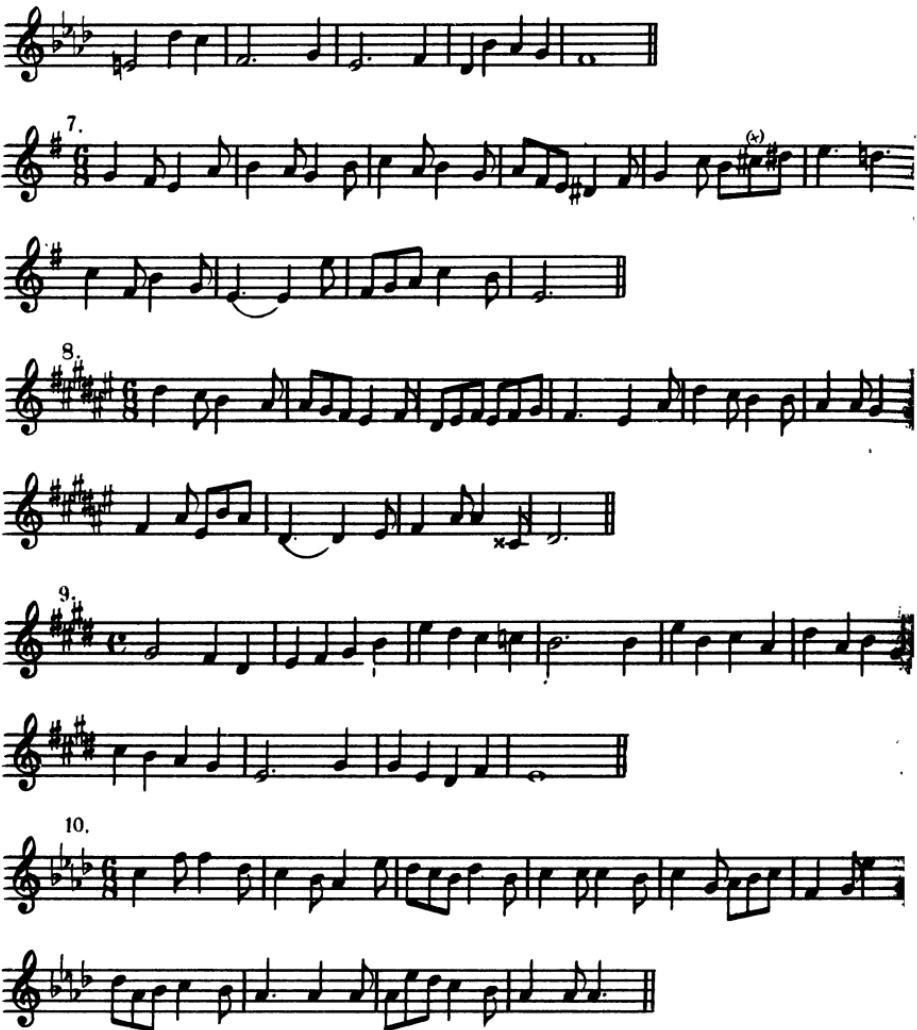
3.

4.

x

5.

6.



## ТЕМА 28

### ДИАТОНИКА В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Диатоника в переводе с греческого означает буквально „идущая по тонам”. К области диатоники относятся все натуральные семиступенные лады; характерный признак их натуральной природы – возможность расположения звуков лада по чистым квintам \*.

\* Квартово-квинтовая координация звуков натуральных ладов имеет корни в физической природе музыкального звука (после октавного обертона квинтовый – самый яркий и сильный).



Мажор и минор – это наиболее известные в настоящее время формы диатонических ладов; за последние несколько веков они закрепились в европейской музыкальной культуре как основные. И гармонический, и мелодический виды мажора и минора также условно относятся к области диатоники (гармонический и мелодический минор вошли в музыкальную практику с XVII века; гармонический мажор получил широкое распространение несколько позже, а мелодический мажор – самая „молодая“ из них ладовая разновидность, но и наиболее редкая). Кроме мажора и минора, к диатоническим ладам относятся так называемые старинные (или церковные) лады. Общепринятые названия наиболее распространенных их видов – дорийский, фригийский, лидийский и миксолидийский.

Начиная с XVIII века в европейской классике основными формами диатоники стали натуральный мажор и гармонический минор, но и до расцвета классицизма, и после него диатоника существовала в разнообразнейших формах. Корни ее прослеживаются в глубинных пластах народного музыкального творчества. Сначала в более элементарных формах, в окружении опорного звука мелодии вспомогательными сверху и снизу; затем – в трихордных попевках; далее – в более развитом виде, в пентатонике; наконец, шире всего в полных семиступенных ладах проявлялось ее интонационное и гармоническое богатство. Диатоника стилистически неисчерпаема. Ее способность служить многогранным и податливым материалом постоянно привлекает композиторов и питает творчество как народное, так и профессиональное.

### Значение народной музыки в русской музыкальной культуре

Русская музыкальная культура имеет своеобразную историю.

В Древней Руси не существовало развитых форм профессиональной светской музыки. Это определило особенно большое значение народного творчества и народного языка в музыкальной жизни.

Русская церковная музыка с X века – времени принятия христианства – заимствовала и формы, и способы нотации из Визан-

тии, но в ходе исторического развития она воспринимала и влияние музыкального языка русской народной песни. Возник знаменитый распев – специфически русское явление.

Древнерусские певческие традиции развивались и после распада Киевской Руси; для них характерна связь народного и культового певческого искусства. Постепенно совершенствовалась нотация; монодия оттеснялась формами многоголосного хорового пения, распространялось троестрочие (трехголосие) и партесное пение, складывалась гомофонно-гармоническая фактура письма.

Деятельность Петра I создала условия для проникновения в Россию новых, европейских форм музикации, а также естественно, музыкального языка, стиля и жанров. В последней трети XVIII века сформировалась национальная композиторская школа. В ней формы раннего европейского классицизма приспособливались к отражению русской жизни, соединяясь со своеобразной, характерной стилистикой русского фольклора, русской народной песни.

Важнейший по значению этап в истории русской музыки – творчество Глинки, русского композитора, впервые поднявшего русскую музыку на уровень классических образцов мирового музыкального искусства. Глинка претворил в музыке мелодико-гармоническое богатство русского фольклора по-новому, с значительно большей глубиной обобщения и музыкантской чуткостью, чем его предшественники. Диатоническая основа европейского классицизма у Глинки впервые органично соединилась с характерностью русской народной диатоники.

Глинкинские традиции получили развитие в творчестве музыкантов следующих поколений, в частности у композиторов „Могучей кучки” – Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского Корсакова и Юи. Считая себя наследниками заветов Глинки и ближайшего его последователя и современника Даргомыжского своим творческим принципом композиторы балакиревского кружка объявили „реализм и народность”. Интерес к быту, истории, музыкальной культуре, вообще – к духу народа во многом определило качество музыкального языка этих композиторов. Диатоническая основа русского фольклора была ими глубоко воспринята и талантливо, неповторимо-индивидуально отражена в творчестве.

Русские композиторы конца XIX века – Глазунов, Лядов, Танеев, Аренский, Калинников – в числе лучших традиций отечественной классики унаследовали и интерес к народному творчеству; они по-своему разработали его диатоническую основу. Диатоника у Танеева связана с тяготением к неоклассицизму. Лядов обращается к народной песне как к первоисточнику, кладезю народной мудрости, ищет в ней красоту, чистоту и цельность мировосприятия; диатоника Рахманинова отчетливо проявляет связь с русской песенностью, мелодизмом. Молодые Стра-

винский и Прокофьев противопоставляют изысканности позднеромантического стиля эстетику первобытной силы, монотонии, игры ритмов. В их творчестве диатоника вновь заиграла по-своему понятой простотой, снова доказала свою стилистическую ёмкость.

В современной советской музыке диатоника используется по-разному – в формах традиционных, мажора и минора, и индивидуализированных, нетрадиционных, часто связанных с национальной характерностью музыкальной культуры (казахской, башкирской, эстонской и др.). Диатоника может звучать и просто, и сложно, в полидиатонических, полиладовых сочетаниях, придающих свойственную музыкальному языку современности яркость, терпкость и остроту звучания. Ее значение как первоосновы музыкального мышления и творчества в русской культуре связано со свойством бесконечного обновления и неисчерпаемого богатства.

### **Характерные черты диатоники в музыке русских композиторов**

Своеобразие претворения диатоники в музыке русских композиторов определяется различными признаками. Важнейшие из них:

- 1) ладотональная переменность. Большая роль параллельно-переменных ладов;
- 2) натуральный минор. Плагальность (в аккордике и мелодике);
- 3) старинные диатонические лады.

#### **1. ЛАДОТОНАЛЬНАЯ ПЕРЕМЕННОСТЬ. РОЛЬ ПАРАЛЛЕЛЬНО-ПЕРЕМЕННЫХ ЛАДОВ**

Переменным называется лад, в котором функцию устоя, тоники поочередно выполняют различные тоны того же звукоряда. Ладотональная переменность распространена в народной музыке вообще, а в русской музыке – в особенности. С ней тесно связано явление переменности ладовых функций. Своеобразное мерцание оттенков диатоники, мягкие смены одного устоя на другой свойственны многим русским песням, особенно протяжным („Не было ветру” из сборника Балакирева, „Как за речкою, да за Дарькою” из сборника Римского-Корсакова и многие другие), например:

**Римский-Корсаков. "100 русских народных песен", "Сидел Ваня"**

**449 Andantino**

Здесь в русской народной (но не старинной) песне интересно переплетаются черты западноевропейской, тонико-доминантовой переменности (B-dur – F-dur) и русской народной, параллельной (F-dur – d-moll). (Эту тему использовал в своем Первом квартете Чайковский.) Сходный пример – тема „Прогулки“ из „Картины с выставки“ Мусоргского (тоже тонико-доминантовая переменность B-dur – F-dur).

Особую роль в русской музыке играет параллельно-переменный лад: многих композиторов привлекала его мягкая светотеневая игра. Основоположник русской национальной школы Глинка используя элементы русского народного творчества, применяя параллельно-переменный принцип неоднократно и весьма разнообразно: и „горизонтально“, с попеременной сменой параллельных тоник, сочетающихся в одной ладовой системе, и „вертикально“ как перегармонизацию мелодии в параллельную тональность.

Глинка. Опера „Руслан и Людмила“, I д., хор „Мир и блаженство“

450 а Vivace assai

B-dur

g-moll

Глинка. Опера „Руслан и Людмила“, III д., персидский хор

450 б [Andantino]

E-dur  
cis-moll

Своебразные красочно-выразительные свойства параллельно-переменных ладов широко использовали композиторы балакиревского кружка – „Могучей кучки“. Не только в музыке, связанный с

стилизацией старины (идущей, в частности, от традиции второй песни Баяна или хора „Лель таинственный” в опере „Руслан и Людмила”), но и в самой основе их музыкального мышления параллельно-переменные лады стали глубоко органичным средством воплощения художественных образов (Бородин, „Половецкие песни и пляски”; Римский-Корсаков, третья песня Леля из оперы „Снегурочка” и др.).

Своеобразие трактовки функциональной гармонии русскими композиторами часто образует непривычные для классического стиля последования аккордов (III-VI; II-VI; V-II и т. п.). Это своеобразие связано с традициями использования гармонических красок побочных ступеней, переменности ладовых функций, коренящейся в природе параллельно-переменных ладов и образующей ладотональные субсистемы. Например, последовательность III-VI (формально – D-S) связана с влиянием гармонической структуры параллельно-переменного мажоро-минора ( $VI_5$  в мажорной тональности – тоника параллельного минора, а  $III_5$  – натуральная доминанта к ней). Возможность любых соединений гармоний по принципу квартово-квинтового соотношения связана с ролью переменности в ладу. Например, в мажоре переход II-VI, связанный по законам классической гармонии с упрощением, функциональным ослаблением звучания субдоминантовой группы, оказывается удивительно естественным для русского музыкального мышления как типичное plagальное отклонение в параллельный минор. Гармонические обороты типа III-II, II-VI и т. п., терцовые сопоставления I-III-I, I-VI-I вошли в гармонический язык русских композиторов из диатоники русского фольклора.

## 2. НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР. ПЛАГАЛЬНОСТЬ (В АККОРДИКЕ И МЕЛОДИКЕ)

Для русской народной музыки характерны натуральные лады. Особенно распространен натуральный минор. По сравнению с гармоническим он представляет собой более старый, чистый вид диатоники, сформировавшийся в народном творчестве и оказавшийся настолько сильным, красочным выразительным средством, что русские композиторы широко использовали его наряду с распространенным в западноевропейской музыке гармоническим минором (Мусоргский, „Где ты, звездочка”, „Дуют ветры, ветры буйные”; Бородин, песня Галицкого из оперы „Князь Игорь” и др.).

Особенность аккордики натурального минора состоит в том, что доминантовая группа в нем образует спокойное тяготение к тонике, лишенное активной напряженности гармонического минора. В связи с этим доминантовая группа натурального минора не играет той роли, какую она имеет в западноевропейской классике. Для гармонического склада русской музыки характерна

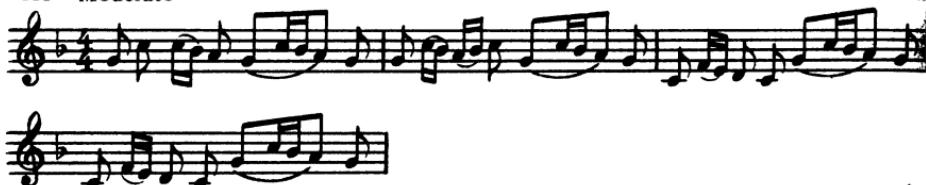
плагальность. Как уже было сказано, физико-акустическое свойство субдоминантовой функции – не утверждать тонику острым тяготением к ней, а наоборот, переносить на себя центр тяжести устоя, подчинять тонику себе, ослаблять ее устойчивость и прочность. Плагальность также связана с тенденцией к ладотональной переменности.

Плагальность как характерная черта русской музыки проявляется и в строении мелодической линии, и в широком использовании plagальных гармонических оборотов.

Горизонтально-мелодическая plagальность выявляется в опорной роли IV ступени лада наряду с I:

Римский-Корсаков. "100 русских народных песен", "А кто у нас умен"

451 *Moderato*



в типичных заключительных мелодических кадансах (IV-I); вообще в излюбленности квартовых мелодических интонаций.

Римский-Корсаков. "100 русских народных песен", "Во поле туман затуманился"

452 *Andantino*



*Andante*

Мусатовский. Опера "Борис Годунов", пролог



Гармоническая plagальность, вплетаясь в систему классической гармонии, входит в самую основу музыкального мышления русских композиторов начиная с Глинки. (В увертюре к опере „Руслан и Людмила”, например, начальный „полный оборот” – I-IV-V-I, – типичный для западноевропейской музыки еще с баховских времен, обрисовывает главную тональность ре мажор вполне классическими средствами. Но внутри этого оборота каждый аккорд – попеременно I, IV, V – укреплен вспомогательным plagальным оборотом.)

### 3. СТАРИННЫЕ ДИАТОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

Старинные диатонические лады начали особенно серьезно интересовать русских музыкантов с середины XIX века. Композиторы часто используют эти лады для ощущения музыкально-стилистической достоверности при создании картин старины, как средство стилизации (например, Римский-Корсаков в „Снегурочке”, Мусоргский в „Борисе Годунове” и „Хованщине”).

Естественно, в этих ладах используется и акцентируется свежесть, характерность их аккордики. Например, в дорийском и ликийском ладах очень красочно звучит субдоминанская группа; в миксолидийском, с низкой септимой, яркой характерностью обладает доминанская группа; во фригийском часто обыгрывается характерная  $\flat$  II.

453 Allegro      Мусоргский. Опера "Борис Годунов", I д., песня Варлаама



#### Задания

##### Устные

Проанализировать следующие произведения:

1. М. П. Мусоргский, опера „Борис Годунов”, хор „Расходилась, разгулялась”.
2. А. П. Бородин, опера „Князь Игорь”, пролог (интродукция).
3. С. В. Рахманинов, прелюдия соль мажор.
4. П. И. Чайковский, балет „Лебединое озеро”, „Русский танец”.
5. А. С. Даргомыжский, опера „Русалка”, I д., хор „Ах ты, сердце”.
6. С. В. Рахманинов, „Музыкальный момент” ре-бемоль мажор оп. 16 № 5.
7. С. В. Рахманинов, фортепианный концерт № 2, I ч. (вступление и главная партия).
8. Н. А. Римский-Корсаков, опера „Сказание о граде Китеже”, II д., ц. 68 – 77.

Часть II  
ХРОМАТИКА

ТЕМА 29

АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ В ЛАДУ.  
СЕКСТАККОРД И ТРЕЗВУЧИЕ II НИЗКОЙ СТУПЕНИ

Любое хроматическое изменение ступеней натуральных ладов называется альтерацией \*.

Альтерация ступеней лада используется по-разному. С одной стороны, альтерация неустойчивых ступеней лада (II, IV, VI, VII) может обострять натуральные внутриладовые тяготения (Ц- $\flat$  II-I; в миноре - IV- $\flat$  IV-III и т. п.).

454

С другой стороны, альтерация любой ступени лада может стать средством выхода из данной диатоники и перехода в другую ладотональную систему, в другую тональность.

455

В зависимости от результата альтерационных изменений различается внутритональная и модуляционная альтерация.

Внутритональной альтерацией называется хроматическое изменение неустойчивых ступеней лада, обостряющее их тяготение к тонике. Внутритональная альтерация обогащает семиступенные

\* Гармонический и мелодический минор и мажор условно относятся к диатонике, поэтому их аккордика рассматривалась в первой части курса гармонии.

состав диатоники новыми, производными от основных ступенями и в конечном счете укрепляет главную тональность.

Модуляционной альтерацией называется хроматическое изменение ступеней лада (как устойчивых, так и неустойчивых), приводящее к переходу в новую тональность. Этот переход может быть времененным, кратким (отклонение) или прочным, закрепленным кадансом (модуляция).

Проявления модуляционной альтерации будут разобраны в темах 32 – 34. Внутритональной альтерации аккордов доминантовой группы посвящена тема 36. В настоящей теме рассматривается один из альтерированных аккордов субдоминантовой группы – гармония II низкой ступени.

### Гармония II низкой ступени ( $\flat$ II)

Гармония  $\flat$  II наиболее употребительна в виде сектаккорда ( $\flat$  II<sub>6</sub>). Его иногда называют неаполитанским сектаккордом. Происхождение этого названия связано с тем, что  $\flat$  II<sub>6</sub> впервые получил широкую известность в произведениях композиторов неаполитанской оперной школы конца XVII века; главой ее был А. Скарлатти. Однако название не совсем точно отражает историю (и географию) аккорда:  $\flat$  II<sub>6</sub> встречался в музыке и раньше (в XV – XVI веках), и не только в Италии, но и в Германии, и в других странах Европы.

$\flat$  II<sub>6</sub> появился прежде в миноре. С бетховенского времени стал широко использоваться и в мажоре.

### Структура, приготовление и разрешение $\flat$ II<sub>6</sub>

$\flat$  II<sub>6</sub> и в миноре и в мажоре имеет одинаковую структуру мажорного сектаккорда. Нормативным в нем является удвоение терцового тона (звука IV ступени лада). Это субдоминанта с яркой, низкой сектой. Необходимо удвоение терцового тона в мажоре (иначе при разрешении возникают технические неудобства, образуются ходы на увеличенные интервалы). В миноре же иногда возможно удвоение основного или квинтового тона.

456

$\flat$  II<sub>6</sub> применяется в тех же функциональных условиях, что и II<sub>6</sub>, но по звучанию он гораздо ярче. Из всех консонирующих аккордов субдоминантовой группы  $\flat$  II<sub>6</sub> является самым „сильным“.

Приготовлением  $\flat$  II<sub>6</sub> могут быть: в миноре – VI, IV или I, реже II<sub>6</sub>, в мажоре – минорная IV или I, реже II<sub>6</sub>.

457

Разрешается  $\flat$  II<sub>6</sub> через K<sub>64</sub>, через V (в основном виде – трезвучие или септаккорд, или в обращении – V<sub>2</sub>), через гармонию VII<sub>7</sub>; возможно и прямое, plagальное разрешение в I. Встречается также переход  $\flat$  II<sub>6</sub> в другие альтерированные субдоминанты.

Бах. II том ХТК, прелюдия XVII As-dur

458 а [Andante con moto]

Бетховен. Соната для ф.-п. № 16 G-dur, II ч.

458б [Adagio grazioso]

При соединении  $\flat$  II<sub>6</sub> и V переченье ( $\flat$  II - II) допускается

возможно

459 а

459б [Allegretto]

Бетховен. Соната для ф.-п. № 17 d-moll, III ч.

### Трезвучие II низкой ступени ( $\flat\text{II}_{5_3}$ )

Гармония  $\flat\text{II}$  в основном виде, как трезвучие, появилась в музыкальной практике значительно позже, чем сектаккорд. Большое значение гармония  $\flat\text{II}$  получила в творчестве Бетховена; у него это одна из самых употребительных субдоминант.

460 Adagio sostenuto

Бетховен. Соната для ф.-п. № 14 cis-moll, I ч.

$\flat\text{II}_7$ , появился в литературе еще позже, в конце XIX – начале XX века.

### Проходящий оборот

Между  $\flat\text{II}_6$  и  $\flat\text{II}_{5_3}$  возможен проходящий  $\text{VI}_{6_4}$  (в мажоре –  $\flat\text{VI}_{6_4}$ ).



### Практические рекомендации

- Чтобы выяснить возможность применения гармонии  $\flat II$  нужно проанализировать в заданной мелодии функциональное значение не только ее очевидного признака – звука  $\flat II$ , но также и IV и VI ступеней лада (в мажоре –  $\flat VI$ ).
- В мажоре надо избегать плавного соединения  $\flat II_6^5$  с  $K_6$ , так как оно невозможно без параллелизма квинт.

### Пример гармонизации

### Задания

#### Устные

Найти и проанализировать условия применения гармонии  $\flat II$  в следующих произведениях:

- И. С. Бах, соната для скрипки соло № 1 соль минор, Adagio
- Й. Гайдн, соната для ф-п. № 25 до минор, I ч. (главная партия).
- Дж. Россини, опера „Севильский цирюльник”, II д., картина Альмавивы.
- Э. Григ, „Поэтические картинки” оп. 3 № 1.
- Л. Бетховен, соната для ф-п. № 17 ре минор, I ч.
- П. И. Чайковский, вальс оп. 40 № 9.

#### На фортепиано

- В любой тональности мажора и минора строить 10 возможных расположений  $\flat II_6$ .
- Определить структуру, функцию и тональности следующих аккордов:

463

Musical score for exercise 463, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat. The music consists of a series of chords and notes.

Разрешить их всеми возможными способами как  $\flat\text{II}_6$ .

3. От шести положений начального аккорда играть:

а) в миноре 1) I-VI- $\flat\text{II}_6$ -K-V; 2) I- $\flat\text{II}_6$ -V-I;

3)  $\flat\text{II}_5$ -VI<sub>6</sub>- $\flat\text{II}_6$ -K-V;

б) в мажоре 1) I-IV<sub>(r)</sub>- $\flat\text{II}_6$ -K-V; 2) IV<sub>(r)</sub>- $\flat\text{II}_6$ -I.

4. Играть секвенции на следующие мотивы:

464

Musical score for exercise 464, featuring three melodic motifs labeled 1., 2., and 3. Each motif is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Motif 1. consists of eighth-note patterns, while motifs 2. and 3. feature quarter notes and eighth-note patterns.

5. Гармонизовать следующие фразы:

465

Musical score for exercise 465, containing six harmonic phrases labeled 1. through 6. The first four phrases are in treble clef (key signature: one sharp), and the last two are in bass clef (key signature: one sharp). Each phrase consists of a series of chords and notes.

6. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с использованием  $\flat\text{II}_6$  ( $\flat\text{II}_5$ ).

7. Играть период по заданному началу:

466

Musical score for exercise 466, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp. The music shows a harmonic progression starting from a given initial chord.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

467

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

**ТЕМА 30**

**АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ  
СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ (DD) В КАДЕНЦИЯХ**

При соединении с каденционными аккордами доминантовой группы (или с  $K_6$ ) в предшествующих им субдоминантовых аккордах

дах часто повышается звук IV ступени лада. Наряду с  $\flat\text{II}_6$ , аккорды с повышенной IV ступенью представляют старинный вид субдоминантовой альтерации, известный еще с добаховских времен. Эта альтерация способствует более острому, напряженному тяготению к каденционному басу – V ступени, так как образует яркое полутоновое соотношение между #IV и V ступенями лада.

Долгое время группа альтерированных субдоминант с #IV ступенью называлась „аккордами двойной доминанты“ (DD). Действительно, при разрешении этих аккордов в консонирующую гармонию V ступени возникает как бы краткое отклонение в тональность V ступени, в которой аккорды с #IV ступенью играют роль доминанты (доминанта к доминанте, отсюда обозначение: DD), а сам звук #IV ступени трактуется как вводный тон к доминанте.

468

Сходный эффект возникает и при соединении с аккордами диссонирующей доминанты.

Однако аккорды субдоминантовой группы с #IV ступенью переходят не только в доминанту; это лишь один из множества вариантов их разрешения. Они могут переходить и в  $K_{6_4}$ , и прямо в тонику. В этих случаях их ладовая функция имеет иной смысл: они выступают в роли аккордов альтерированной субдоминанты.

469

Следовательно, аккордам субдоминантовой группы с #IV ступенью свойственна функциональная двойственность. И если в роли двойных доминант эти аккорды обнаруживают модуляционную природу альтерации, то в роли альтерированных субдоминант представляют собой проявление внутритонической альтерации.

Все аккорды альтерированной субдоминанты с #IV ступенью в основном виде сводятся в схему (см. пример 470); различные обозначения альтерированных аккордов отражают двойственность их функции.

470

C-dur

С одной стороны, это аккорды II и IV ступеней лада, с альтерацией их терцовых или основных (в миноре – и квинтовых) тонов. С другой стороны, это группа аккордов доминантовой функции (V и VII) по отношению к  $V_5^*$ .

### Каденционные аккорды альтерированной субдоминанты

В каденции из всех аккордов используются обычно те обращения, которые строятся на басу, прилегающем к каденциальному, то есть аккорды на #IV или на VI ступени лада. Таким образом, каденционными аккордами являются:  $II_6^{#3}$ ,  $II_{65}^{#3}$ ,  $II_{43}^{#3}$ ,  $IV_6^{#1}$ ,  $IV_7^{#1}$  и  $IV_{65}^{#1}$ . (В миноре в аккордах II ступени может повышаться квинтовый тон; в мажоре в аккордах IV ступени – понижаться септима.)

471

C-dur

### Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты

Аkkордам альтерированной субдоминанты часто предшествуют аккорды натуральной субдоминанты.

\*  $IV_{53}^{#1}$  – уменьшенное – в основном виде почти не используется; в виде секстаккорда употребляется часто.

472 а



472 б [Allegro]

Моцарт. Соната для ф.-п. К 284 D-dur, I ч.



Альтерированная субдоминанта хорошо звучит и после I ( $5_3, 6$ ).

473 а



Бетховен. Соната для ф.-п. № 11 B-dur, IV ч.

473 б [Allegretto]



Как вспомогательные, аккорды альтерированной субдоминанты могут следовать и после  $V_{5_3}$ , и после  $K_{6_4}$ .

474 а



474 6 [Allegro molto e con brio]

Бетховен. Соната для ф.-п. № 5 с-moll, I ч.

**Разрешение аккордов альтерированной  
субдоминанты**

В каденции аккорды альтерированной субдоминанты разрешаются либо в  $K_{6_4}$ , либо в основной вид доминанты ( $V_{5_3}$ ,  $V_7$ ,  $V_9$ ). При переходе альтерированной субдоминанты в диссонирующую доминанту переченье ( $\#IV - \flat IV$ ) допускается.

475

$K_{6_4}$        $V_{5_3}$        $V_7$        $V_9$        $V_7$   
неп.

В мажоре для гармонии  $IV_7\flat^1$  (в виде септаккорда и квинтсекстаккорда, являющихся каденционными обращениями) оказывается невозможным разрешение в  $K_{6_4}$ : септимовый тон требует исходящего разрешения (хотя в литературе встречаются исключения, например в 4 – 5-м тактах 18-й сонаты Бетховена). Переход этих аккордов в  $K_{6_4}$  мажора возможен при другой нотации

476 плохо хорошо

Изменение нотации меняет структуру и направление тяготений в аккорде.

**Практические рекомендации**

1. Перед решением задачи проанализировать каденции и мелодические условия их подготовки, с целью выяснения возможностей использования в них альтерации аккордов субдоминанты

2. При альтерации  $IV_{5_3}$  (с удвоенной, как обычно, примой) один из голосов, содержащих IV ступень лада, повышается на хроматический полутон и переходит в  $\#IV$  ступень; другой же движется вниз на секунду, большую или малую, противоположно альтерации. Таким способом стирается переченье  $\#IV - \natural IV$ . Противодвижение ходом на терцию вниз переченья не ликвидирует.

477      плохо    хорошо    плохо    хорошо

Поэтому при альтерации  $IV_{5_3}$  существует практически один (описанный выше) тип голосоведения, а в миноре – после  $IV_{5_3}$  – единственный вариант альтерированного аккорда –  $IV_7^{\#1}$ .

3. В миноре аккорды, строящиеся на VI ступени лада, чаще используют звучание VI натуральной ступени, нежели VI повышенной. Это связано с тем, что любая восходящая альтерация требует дальнейшего восходящего движения; поэтому  $\#VI$  тяготеет к разрешению вверх, через  $\#VII$ , в I ступень лада. При движении же  $\#VI-V$  возникает противоречие направленности альтерации и реального разрешения.

478      нежелательно

4. Повышение VI ступени лада в миноре необходимо только при ее переходе в  $\#VII$  ступень. При разрешении  $IV_7^{\#1}$  в  $V_{5_3}$  (по аналогии с разрешением  $VII_7$  в  $I_{5_3}$ ) в  $V_{5_3}$  удваивается терцовый тон. В миноре же удвоение терции оказывается невозможным, так как терция в натуральном виде тяготеет вниз, при движении же вверх образует нежелательный ход на увеличенную секунду (между VI и  $\#VII$  ступенью гармонического минора). Поэтому в миноре часто применяется внутрифункциональное разрешение:  $IV_7^{\#1} - II_{6_5}^{3\#} - V$ ; оно „прикрывает” параллелизм квинт. Внутрифункциональное разрешение характерно и для обращений этого аккорда.

479

Пример гармонизации

480

Задания

Устные

Проанализировать применение аккордов альтерированной субдоминанты в каденциях в следующих произведениях.

1. И. С. Бах, II т. ХТК, прелюдия ля-бемоль мажор.
2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 7 ре мажор, II ч. (главная партия).
3. Ф. Шуберт, экспромт соль-бемоль мажор оп. 90 № 3.
4. Г. Венявский, „Легенда“ оп. 17 соль минор для скр. и ф-п.

*На фортепиано*

1. Строить аккорды альтерированной субдоминанты в основном виде (по типу примера 470), в тесном расположении, в любой тональности мажора и минора. Давать полное название каждому аккорду.

2. В четырехголосном складе (и любом расположении – тесном; смешанном, широком) строить каденционные аккорды альтериро-

ванной субдоминанты; разрешать их всеми возможными способами.

3. Определить структуру и функцию следующих аккордов:

481

Musical score for exercise 481. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The staff contains several chords, each consisting of three notes. The chords are altered in various ways, such as having one note sharp or one note flat, or having one note double-sharp or double-flat. The rhythm is indicated by vertical stems and horizontal bar lines.

Разрешить их как альтерированные субдоминанты всеми возможными способами.

4. Играть секвенции на следующие мотивы:

482

Musical score for exercise 482. It consists of two staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff has a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. There are five numbered melodic motifs. Motif 1 starts with a quarter note followed by an eighth note. Motif 2 starts with a quarter note followed by a sixteenth note. Motif 3 starts with a quarter note followed by a sixteenth note. Motif 4 starts with a quarter note followed by a sixteenth note. Motif 5 starts with a quarter note followed by a sixteenth note.

5. Гармонизовать следующие фразы:

483

Musical score for exercise 483. It consists of two staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff has a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. There are seven numbered harmonic fragments. Fragment 1 starts with a quarter note followed by an eighth note. Fragment 2 starts with a quarter note followed by a sixteenth note. Fragment 3 starts with a quarter note followed by a sixteenth note. Fragment 4 starts with a quarter note followed by a sixteenth note. Fragment 5 starts with a quarter note followed by a sixteenth note. Fragment 6 starts with a quarter note followed by a sixteenth note. Fragment 7 starts with a quarter note followed by a sixteenth note.

6. Сочинить и выучить периоды (в мажоре и в миноре) применением аккордов альтерированной субдоминанты в каденциях.

7. Играть период по заданному началу, используя в каденциях альтерацию аккордов субдоминанты:

484

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии:

485

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

### ТЕМА 31

#### АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ ВНЕ КАДЕНИИ

Все аккорды альтерированной субдоминанты можно разделить на каденционные (характерные для каденций, остановок в гармоническом движении) и некаденционные, звучащие внутри построений, в гармоническом движении. К каденционным альтерированным субдоминантам относятся те аккорды, которые строятся на #IV или VI(♭) ступени лада. Все остальные (на II, I или III ступенях) являются некаденционными видами.

Однако такое разделение условно. Часто, например, типичный для каденции аккорд на #IV ступени получает мягкое некаденционное разрешение:

486 а



486 б [Allegro]

Бетховен. Соната для ф.-п. № 8 с-moll, I

Или, наоборот, аккорд на II ступени лада может подготовить яркий каденционный оборот:

487



Аккорды альтерированной субдоминанты образуют в середине построения и вспомогательные обороты, и проходящие; встречаются они и в свободном движении. Обороты с альтерированной субдоминантой, вспомогательной к тонике, очень любил и часто использовал Чайковский („Декабрь“ из цикла „Времена года“ тема побочной партии из I части 6-й симфонии).

#### Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты

В середине построения перед аккордами альтерированной субдоминанты звучит либо тоника ( $I_{53}$ ,  $I_6$ ), либо консонирующая доминанта ( $V_{53}$ ,  $V_6$ ), либо некаденционная субдоминанта ( $II_{53}$  в мажоре,  $II_2$ ,  $II_7$ ).

При соединении аккордов тоники и альтерированной субдоминанты может возникнуть эффект краткого отклонения в тональность V ступени: переменность функций образует второй функционально-гармонический план.

488

основная  
функция  
переменная

I  $\text{II}_2^{\#}$   $\text{V}_6$  (I)  
IV  $\text{V}_2$   $\text{I}_6$

$\text{I}_6 \text{II}_5^{\#}$   $\text{V}_6$  (I)  
 $\text{IV}_6 \text{V-2} \text{I}_6$

Этот же эффект отклонения свойствен и приготовлению „альтерированных субдоминант” аккордами доминанты, и вспомогательным оборотам D-DD-D.

489

Здесь, по существу, неуместно и само определение „альтерированная субдоминанта”; альтерированный аккорд трактуется именно как двойная доминанта, как доминанта к доминанте.

При соединении аккордов натуральной субдоминанты с ее альтерированными видами не используются обычно каденционные обращения субдоминант (например,  $\text{II}_6{}_5$ ,  $\text{II}_4{}_3$ ,  $\text{IV}_5{}_4$  и т. п.), их альтерация образует каденционный оборот, нежелательный в середине построения. В соединениях типично плавное голосоведение; во избежание переченья ход IV-#IV находится в одном голосе.

490

### Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты

Аkkорды альтерированной субдоминанты разрешаются в тонику либо прямо, непосредственно, либо через аккорды доминанты. (При прямом разрешении в  $\text{I}_5$ , иногда удваивается квинтовый тон.)

491

Особым, весьма изысканным видом разрешения является переход аккордов альтерированной субдоминанты в тонику через аккорды натуральной (или, в мажоре, гармонической) субдоминанты – дезальтерация.

492

### Различие альтераций субдоминанты в мажоре и миноре

Помимо повышания IV ступени лада, в аккордах субдоминантовой группы используются и другие альтерации. Они различны для мажора и минора, так как различна структура этих ладов. В мажоре тоновые тяготения между II и III, IV и V, VI и V ступенями могут быть заменены полуточковыми; следовательно, в альтерированных аккордах субдоминантовой группы возможны не только  $\sharp$  IV ступень, но и  $\sharp$  II, и  $\flat$  VI (по гармоническому мажору) ступени. В миноре же полуточковое соотношение II и III ступени исключает возможность повышения II ступени; IV же и VI ступени могут быть повышенны.

493 C-dur

Если повышение II ступени в мажоре часто используется при разрешении в тонику, то повышение VI ступени в миноре – при переходе в доминанту.

494

**Вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты**

Аккорды альтерированной субдоминанты могут быть вспомогательными к аккордам тоники и консонирующей доминанты.

**1. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ОБОРОТЫ К  $I_{5_3}$**

**а) Вспомогательные обороты без смены баса**

Между  $I_{5_3}$  и его повторением возможен либо  $\text{II}_2^{\#3}$ , либо  $\text{IV}_{4_3}^{\#1}$  (в мажоре и миноре, с различными вариантами альтерации).

495 а C-dur

495 б Immer Sehr ruhig

Вагнер. Опера "Тристан и Изольда", II д.

б) Вспомогательные обороты со сменой баса

В качестве вспомогательных к  $I_{5_3}$  служат аккорды альтерированной субдоминанты, располагающиеся на VI (б) ступени лад  $II_{4_3}^{\#3}$  и  $IV_{6_5}^{\#1}$ , а также  $IV_6^{\#1}$  (в мажоре и миноре – с различными вариантами альтерации).

496 C-dur

The musical example consists of two staves. The top staff is in C-dur (G major) and the bottom staff is in c-moll (A minor). Both staves show harmonic progressions involving chords labeled with Roman numerals and subscripts. In the C-dur section, the chords are  $II_{4_3}^{\#3}$ ,  $II_{4_3}^{\#1}$ ,  $II_{4_3}^{(r)}$ ,  $IV_{6_5}^{(r)}$ , and  $IV_6^{(r)}$ . In the c-moll section, the chords are  $II_{4_3}^{\#3}$ ,  $IV_{6_5}^{\#1}$ , and  $IV_6^{\#1}$ .

## 2. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ОВОРОТЫ К $I_6$

а) Вспомогательные обороты без смены баса

Между  $I_6$  и его повторением возможен  $IV_2^{\#1}$ . В мажоре он звучит резковато; в миноре гораздо более употребителен.

497

The musical example shows a harmonic progression starting with  $IV_2^{(r)}$  followed by  $IV_2$ . The bass line remains constant between these two chords.

б) Вспомогательные обороты со сменой баса

Вспомогательным к  $I_6$  может быть лишь  $II_7^{\#3}$  (с различными вариантами альтерации в мажоре).

Musical score example 498 consists of three staves. The top staff shows a sequence of chords: I, II<sup>#</sup>, III, IV<sup>#</sup>, V, VI, VII, I. The middle staff shows a sequence of chords: I, II<sup>#</sup>, III, IV<sup>#</sup>, V, VI, VII, I. The bottom staff shows a sequence of chords: I, II<sup>#</sup>, III, IV<sup>#</sup>, V, VI, VII, I.

3. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ОБОРОТЫ К  $V_{5_3}$  И  $V_6$ 

Во вспомогательных оборотах к аккордам консонирующей доминанты вспомогательные аккорды играют роль двойных доминант. При этом образуется отклонение – кратковременный переход – в тональность V ступени.

К  $V_{5_3}$  вспомогательными могут быть  $IV_7^{#1}$  (вводный септаккорд DD),  $II_{6_5}^{#3}$  (DD<sub>6\_5</sub>) или  $II_{4_3}^{#3}$  (DD<sub>4\_3</sub>), с различными вариантами альтераций.

Musical score example 499 consists of three staves. The top staff shows a sequence of chords: I, II<sup>#</sup>, III, IV<sup>#</sup>, V, VI, VII, I. The middle staff shows a sequence of chords: I, II<sup>#</sup>, III, IV<sup>#</sup>, V, VI, VII, I. The bottom staff shows a sequence of chords: I, II<sup>#</sup>, III, IV<sup>#</sup>, V, VI, VII, I.

При разрешении (а иногда и при приготовлении) аккордов  $IV_7^{#1}$ , являющихся вводными по отношению к доминанте, в  $V_{5_3}$  удваивается терция.

К  $V_6$  вспомогательными могут быть DD<sub>2</sub>, DDVII<sub>4\_3</sub> или DDVII<sub>6\_5</sub>, с различными вариантами альтераций. Как и трезвучие, сектаккорд V ступени также удваивает терцию в соединениях с гармонией вводного к доминанте.

Musical score example 500 consists of three staves. The top staff shows a sequence of chords: I, II<sup>#</sup>, III, IV<sup>#</sup>, V, VI, VII, I. The middle staff shows a sequence of chords: I, II<sup>#</sup>, III, IV<sup>#</sup>, V, VI, VII, I. The bottom staff shows a sequence of chords: I, II<sup>#</sup>, III, IV<sup>#</sup>, V, VI, VII, I.

В миноре гармония  $IV_7^{#1}$  часто используется с повышением терции (#VI ступенью лада), которое позволяет избежать хода на увеличенную секунду между VI и #VII ступенями гармонического минора.

#### 4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ОВОРОТЫ К $K_{6_4}$

Вспомогательный к  $K_{6_4}$  аккорд может быть расположен ли на #IV ступени ( $IV_7^{#1}$  или  $II_6^{#3}$  с различными вариантами альтерации в мажоре и миноре), либо на VI (VI) ступени ( $IV_{6_5}^{#1}$  или  $II_4$ , также с различными вариантами альтерации). Вспомогательный к  $K_{6_4}$  аккорд может перейти непосредственно в V (V<sub>7</sub>).

The image contains two musical staves. Staff 501a shows a progression from a C major chord to a G major chord, with various harmonic substitutions and alterations. Staff 501b shows a similar progression, likely continuing from where 501a left off, also featuring harmonic substitutions and alterations.

#### Проходящие обороты с аккордами альтерированной субдоминанты

Известный проходящий оборот, соединяющий  $I_{5_3}$  и  $I_6$  через  $V_{4_3}$ , служит основой проходящего оборота с аккордом альтерированной субдоминанты, плавно соединяющего  $V_{4_3}$  и  $I_6$ . Хроматический ход  $IV \leftrightarrow IV^{\#}$  находится в одном голосе (чаще – в soprano).

Различные варианты альтерации проходящего аккорда альтерированной субдоминанты ( $II_7^{#3}$  или  $IV_7^{#1}$ ) создают множество различных звучаний этого оборота.

This musical staff illustrates a harmonic progression that includes altered subdominant chords, demonstrating how they can be used in a smooth transition between dominant and subdominant functions.

Возможны проходящие обороты, соединяющие два аккорда доминантовой функции.

This musical staff shows a harmonic progression that connects two chords of the dominant function, illustrating the concept of passing tones or auxiliary chords within that function.

## Аккорды с увеличенной секстой

Аккорды альтерированной субдоминанты, строящиеся на  $\flat VI$  ступени гармонического мажора или VI ступени минора, всегда содержат в своем составе интервал увеличенной сексты (ув. 6) – между басом и одним из верхних голосов. (Увеличенную сексту образуют звуки VI – в мажоре  $\flat VI$  – и #IV ступеней лада.) Частое применение этих аккордов в художественной литературе в каденциях, во вспомогательных оборотах, в свободном движении позволило выделить их в группу „аккордов с увеличенной секстой”, а каждому аккорду – дать отдельное, специальное название.

504 C-dur

увеличенный  
секстаккорд      увеличенный  
терцкварт-  
аккорд      дважды  
увеличеннный  
терцквартакк.      увеличенный  
квинтсекст-  
аккорд      дважды  
увеличенный  
квинтсекстакк.

В мажоре пять таких аккордов, в миноре – три (дважды увеличенные аккорды образуются только в мажоре). Эти аккорды достаточно широко употребительны и в других обращениях, и в основном виде, но специальные названия относятся только к приведенным в примере обращениям.

### Более редкие виды альтерированных субдоминант

Со второй половины XIX века в мажоре аккорды II ступени стали использоваться с повышением основного тона (при натуральном звучании всех остальных тонов).

505

$\text{II}_7^{\#1}$   
 $\text{II}_6_5^{\#1}$

Наиболее употребителен  $\text{II}_6^{\#1}$ . Своеобразие его фонизма в энгармоническом совпадении с гармонией малого мажорного доминантсептаккорда. Типично и наиболее интересно plagальное его разрешение в  $\text{I}_{5_3}$ , придающее необычный характер звучания мнимого доминантсептаккорда.

В миноре гармония  $\text{II}_7$  изредка встречается с понижением терцового тона.

506



Возникает энгармонический эффект доминанты с сектой особенно ясный при мелодическом положении септимы.

### Практические рекомендации

1. Перед решением гармонической задачи надо выделить заданной мелодии (и пометить скобками) те мелодические обороты, которые предполагают гармонизацию вспомогательными проходящими оборотами с альтерированной субдоминантой. Вспомогательные обороты особенно типичны для граней форм (на начал и окончаний предложений, дополнений к каденциям).

2. Дезальтерация обладает такой яркой характерностью, что ее применение требует особенного внимания к единству стиля задачи.

3. Необходимо учитывать особенности орфографии хроматизма в мажоре: в восходящем движении мелодической линии повышается II ступень лада, в нисходящем понижается III.

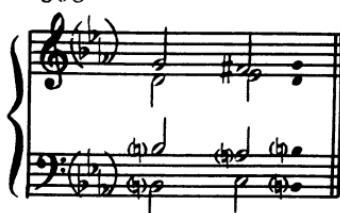
507



4.  $\text{IV}_7^{\#1}$  (или малый вводный септаккорд к  $\text{V}_{5_3}$ ) в натуральном мажоре лучше звучит при условии положения его септимы в верхнем голосе (это относится и к основному виду, и к его обращениям).  $\text{IV}_7^{\#1}$  (или уменьшенный вводный септаккорд к  $\text{V}_{5_3}$ ) универсален и в любых мелодических положениях хорошо соединяется с окружающими аккордами.

5. При подготовке малого или уменьшенного вводного септаккорда двойной доминанты (или его обращений) в предшествующей ему доминанте может быть удвоен терцовый тон (так же, как в приготовлении вводного VII, тоникой).

508



Пример гармонизации

509

Задания

Устные

Проанализировать применение аккордов альтерированной субдоминанты в следующих произведениях:

1. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 9 ми мажор, II ч. (до трио).
2. Ф. Крейслер, каватина для скрипки и ф-п. си-бемоль мажор.
3. П. И. Чайковский, симфония № 4, III ч., трио.
4. П. И. Чайковский, симфония № 6, I ч., побочная партия.
5. Н. Я. Мясковский, соната для ф-п. оп. 82, II ч., „Элегия”.
6. Э. Григ, „Лирические пьесы” оп. 43, „Одинокий странник” № 18.

На фортепиано

1. От любого из шести положений I<sub>5</sub>, играть вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты: а) без смены баса; б) со сменой баса.

2. От любого расположения I<sub>6</sub> играть вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты: а) без смены баса; б) со сменой баса.

3. Играть проходящий оборот I<sub>5,3</sub> ↔ I<sub>6</sub> с применением альтерированной субдоминанты, в различных вариантах альтерации; использовать его как мотив секвенций.

4. В любой тональности мажора и минора строить аккорды увеличенной сектстой; разрешать всеми возможными способами (в K<sub>6,4</sub>; в аккорды доминантовой группы; в тонику непосредственно).

5. Определить и разрешить всеми способами следующие аккорды:

510

6. Играть секвенции на следующие мотивы:

511

7. Гармонизовать следующие фразы:

512

8. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с использованием аккордов альтерированной субдоминанты как в каденциях, так и внутри построений.

#### Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:



**ТЕМА 32**  
**ТИПЫ ТОНАЛЬНЫХ СМЕН.**

**ОТКЛОНЕНИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ И СТЕПЕНИ РОДСТВА**

Любая смена тональности со смещением тонального центра (тоники) называется модуляцией (в широком смысле слова)\*.

Слово „модуляция“ (от лат. modulatio) означает „размеренность“. По-видимому, происхождение этого термина отражает издавна осознанное, необходимое качество модуляций – их постепенное, убедительное приготовление, их спокойную, неторопливую смену.

Модуляции в музыке имеют огромное выразительное значение. Они не только обогащают мелодию и гармонию неисчерпаемым богатством интонационных и гармонических красок, но и воплощают само движение музыкальной мысли. Роль модуляций можно оценить, если попробовать представить себе художественную литературу лишенной их: обреченная на абсолютную одно-

\* Модуляцией в узком смысле слова называется один из ее конкретных видов – переход с закреплением в новой тональности (см. тему 34).

тональность, музыка была бы лишена энергии поступательного движения, внутренней активности.

С самого начала формирования музыки как искусства ее непременным компонентом была модуляция. В классической же ладотональности модуляция в разных своих проявлениях стала гармонической основой всех крупных, развитых музыкальных форм и прежде всего сонатной: переход от главной темы к противопоставляющейся ей побочной осуществляется через модуляцию.

Разнообразные виды, формы и способы модуляций соответствуют их различным задачам в музыке. Прежде всего, модуляции различаются по двум основным признакам:

- 1) по положению в форме;
- 2) по способу перехода в новую тональность.

1. По положению в форме различаются:

- a) отклонение;
- b) собственно модуляция, переход.

2. По способам перехода в новую тональность модуляции делятся на:

- a) постепенные;
- b) внезапные.

В свою очередь внезапные модуляции разделяются на:

- a) сопоставления;
- b) энгармонические;
- в) модуляции без энгармонизма, через аккорды мажоро-минорных систем.

Наконец, энгармонические модуляции делятся на разные группы в зависимости от строения энгармонически заменяемого аккорда:

- a) через энгармонизм уменьшенного септаккорда;
- b) через энгармонизм аккордов с увеличенной сектой и др.

Рассмотрим различные положения модуляций в форме периода.

Если новая тональность появляется в середине периода (или иного музыкального построения), причем появляется на краткое время, бегло, без закрепления кадансом – это отключение.

514 *Moderato semplice, ma espressivo*

Чайковский. "Времена года", "Январь"

Если же утверждение новой тональности совпадает с окончанием периода и закреплено заключительным кадансом – это собственно модуляция (в узком смысле слова) или переход (см. пример 105).

Весьма различны и способы перехода из одной тональности в другую.

Если появление новой тональности убедительно подготовлено последовательной сменой функционально связанных между собой аккордов, модуляция называется постепенной.

515

The musical score shows two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F-dur). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (G-dur). Measure 515 starts in F-dur with a C major chord. It then moves to b-moll (B-flat major) with an A minor chord, followed by Des-dur (D major) with a G major chord. Measure 516 begins in Des-dur with a G major chord, followed by b-moll with an A minor chord, and ends in b-moll with a C major chord. Measure 517 begins in b-moll with an E minor chord, followed by Des-dur with a G major chord, and ends in Des-dur with a C major chord.

Если новая тональность не подготавливается заранее, а появляется в результате неожиданного переосмысления значения „поворотного” аккорда (он является общим для обеих тональностей, но играет в них различные роли), модуляция называется внезапной. Внезапные модуляции на грани частей формы могут представлять собой окончание построения в одной тональности и начало нового раздела в другой, новой тональности; такая модуляция называется сопоставлением.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 4 Es-dur, II ч.

516 [Largo, con gran espressione]

The musical score shows two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#-dur). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (G#-dur). The instruction "pp" (pianissimo) is written above the top staff. The music consists of six measures. Measures 1-3 are in C-dur (two measures) and Es-dur (three measures). Measures 4-6 are in As-dur (two measures) and C-dur (one measure). The transition from C-dur to Es-dur is marked by a sharp sign above the staff, and the transition from Es-dur back to C-dur is marked by a natural sign above the staff.

Если же внезапная модуляция основана на энгармонической замене общего для обеих тональностей аккорда, она называется энгармонической.

517 [Allegro assai, quasi Presto]

В том случае, если внезапный поворот в новую тональность основан не на энгармонической замене аккорда, а на перемене его значения как гармонии низких или высоких ступеней мажора минорной системы, модуляция называется внезапной без энгармонизма.

Рахманинов. "Мелодия" оп. 3 № 1

518 Adagio sostenuto

### Отклонения

Отклонение – это кратковременный уход в новую тональность без закрепления в ней.

При соединении аккордов D, переходящих в консонирующую доминанту ( $V_5$  и  $V_6$ ), возникает отклонение в тональность ступени.

519

В качестве такой кратковременной, „местной” тоники может выступить не только  $V_{5_3}$ , но и любое консонирующее трезвучие данной тональности: II (в мажоре), III, IV, VI и VII (в натуральном миноре), а также не являющееся родственным к данной  $\flat V_{5_3}$ .

520

$V_{6/5} \rightarrow IV$        $V_{4/3} \rightarrow VI$        $VII6/5 \rightarrow II$        $V_{4/3} \rightarrow III$

Каждая местная тоника для своего утверждения привлекает к себе аккорды собственных доминантовых и субдоминантовых функций. Для главной тональности – это побочные доминанты и субдоминанты.

Совокупность аккордов диатонической системы, обогащенной побочными доминантами и субдоминантами родственных тональностей, образует хроматическую систему.

### Виды отклонений

Средством отклонения часто является аккорд доминантовой функции к местной тонике. Такое отклонение называется автентическим (см. предыдущий пример).

Сравнительно реже встречаются plagальные отклонения (через аккорды побочных субдоминант).

521 a

Andante non tanto  
5216

Аккорды побочных доминант применяются обычно диссонирующие, притом гармония  $V_7$  – в виде обращений: основной вид  $V_7$ , при разрешении в местную тонику образует яркий каданс неожиданно „разрезающий” музыкальную ткань. Часто используется  $V_2$  (его разрешение в сектаккорд местной тоники – самое легкое и поэтому наиболее удобное), а также  $V_{4_3}$ ,  $V_{6_5}$ ; широко употребительна гармония  $VII_7$  и его обращений.

522

$VII_7 \rightarrow IV$

$VII_{6_5} \rightarrow VI$

В отклонении может отсутствовать местная тоника. В этом случае тональность отклонения легко обрисовывается сопоставлением неустойчивых функций (например, IV-V, II-V, V-VI и т. п.).

523

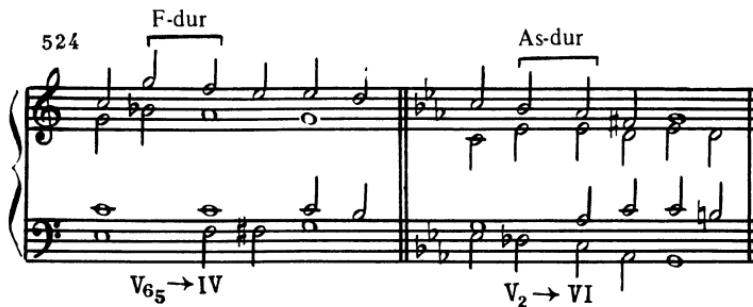
$d\text{-moll}$	$a\text{-moll}$	$As\text{-dur}$	$B\text{-dur}$
$\overbrace{\text{II}_{4_3} \text{ V}}$	$\overbrace{\text{V}_7 \text{ VI}}$	$\overbrace{\text{II}_7 \text{ V}}$	$\overbrace{\text{V}_7 \text{ VI}}$

### Применение отклонений

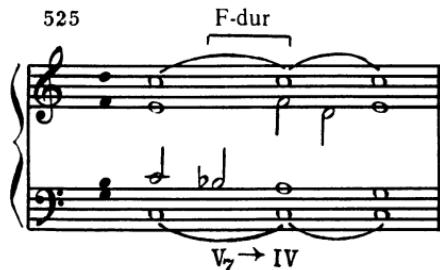
Отклоняющий аккорд (побочная доминанта или субдоминанта) может быть взят после любого (обычно – консонирующего)

аккорда основной диатоники: после  $I_{5_3}$ ,  $I_6$ ,  $V_{5_3}$  и т. п. (см. предыдущие примеры).

В периоде наиболее часто встречаются отклонения в тональности субдоминантовой группы (в IV, VI, в мажоре – во II), особенно в каденционных участках формы. Это связано с тем, что укрепление субдоминантовой функции главной тональности делает и самую каденцию более крепкой и рельефной.



Отклонения в тональность IV ступени часто звучат и в дополнениях, на выдержанном звуке заключительной тоники.



Однако отклонения могут встретиться и в начале, и в середине предложений; они могут быть направлены к тональностям и субдоминантовой, и доминантовой стороны.

Метроритмические условия отклонений предполагают обычно звучание местной тоники на сильной или относительно сильной доле, а побочных доминант или субдоминант – на слабых.

#### Практические рекомендации

1. Перед гармонизацией заданной мелодии надо отметить зоны отклонений квадратными скобками и подписать тональности отклонений.

2. Анализируя тональный план построения, нужно обращать внимание не только на явные признаки отклонений – появление в мелодии альтерированных ступеней лада („случайных знаков”), но и учитывать возможность отклонений при диатоническом звучании мелодии, например:



3. При выяснении направленности мелодических тяготений нужно помнить, что восходящее полутоновое тяготение характерно прежде всего для разрешения VII ступени в I (следовательно, тональность отклонения определится верхним звуком этого полутона); однако возможна и иная трактовка: II-III ступень (в миноре).

Нисходящее полутоновое тяготение может быть трактовано как движение IV-III в мажоре, VI ( $\flat$ ) - V в миноре и гармоническом мажоре.

Восходящее движение на тон характерно для разрешения II в III ступень (в мажоре), IV в V (в мажоре и миноре).

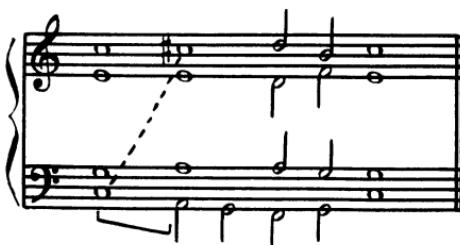
Нисходящее движение на тон может быть гармонизовано как разрешение II-I или IV-III (в миноре) или VI-V (в мажоре).

4. Звук, к которому направлено отклонение, может быть трактован как прима или терция, или квинта местной тоники.

5. Приготовление побочных доминант и субдоминант требует тщательной подготовки:

1) по возможности – плавного голосоведения (гармонического соединения);

2) контроля хроматических ходов во избежание перечиний. Полупереченье – противодвижение хроматическому повышению ходом на терцию вниз – допускается в басу.



6. Нежелательны активные отклонения в самом начале построения, когда еще недостаточно укреплена главная тональность.

Пример гармонизации

528

Задания

Устные

Проанализировать способы отклонений в следующих произведениях:

1. И. С. Бах, соната для скрипки соло № 1 соль минор, сицилиана.
2. Л. Бетховен, соната для виолончели оп. 5 № 2, I ч. (главная партия).
3. Ф. Мендельсон, скрипичный концерт, I ч. (побочная партия).
4. С. С. Прокофьев, гавот из „Классической симфонии”.

*На фортепиано*

1. От любого расположения  $I_{5_3}$  в заданной тональности играть отклонения в тональности диатонического и гармонического родства (I степень родства) с возвращением в главную тональность. Например:

529

2. От любого расположения  $I_6$  играть отклонения в родственные тональности с возвращением в главную.

3. От любого расположения  $V_{5_3}$  играть отклонения в родственные тональности с возвращением в главную.

4. Данные диссонирующие аккорды трактовать как побочные доминанты и доводить до тоники (во всех возможных тональностях) по следующему образцу (см. пример 530а):

530 а

A musical example showing a harmonic progression across four measures. The top staff shows a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff shows a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 1: Key signature changes to one flat (B-flat), labeled VII<sub>7</sub>ум. Measure 2: Key signature changes to no sharps or flats, labeled III Es-dur. Measure 3: Key signature changes to one flat (B-flat), labeled II F-dur. Measure 4: Key signature changes to one sharp (F#), labeled IV d-moll (Dur). The progression ends with 'и т. д.' (and so on).

530 б

A musical example showing a harmonic progression across four measures. The top staff shows a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff shows a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 1: Key signature changes to no sharps or flats, labeled I<sub>6</sub>. Measure 2: Key signature changes to one flat (B-flat), labeled IV. Measure 3: Key signature changes to one flat (B-flat), labeled I<sub>6</sub>. Measure 4: Key signature changes to one sharp (F#), labeled IV.

5. Гармонизовать последовательности по заданной цифровке

1) D-dur  $I_5_3 - \overline{VII_{7\text{ум}}} - \overline{II} - \overline{II_5_3 - V_2} \rightarrow \overline{V} - V_6 - \overline{VII_{7\text{ум}}} - I_5_3$ ;

2) g-moll  $I_6 - \overline{V_6_5} - \overline{IV} - \overline{IV_5_3 - V_{4_3}} \rightarrow \flat \overline{II} - \flat \overline{II_5_3} - \flat \overline{II_6} - K - V$ ;

3) As-dur  $I_6 - \overline{IV} - \overline{II_6_5} \rightarrow \overline{VI} - \overline{VI_5_3 - V_{4_3}} - \overline{IV} - \overline{IV_5_3} - \overline{IV_7^1} - K - V$ ;

4) fis-moll  $V - \overline{VI} - \overline{V_{4_3}} \rightarrow \overline{IV} - \overline{IV_5_3 - V_2} \rightarrow \overline{VII_h} - \overline{VII_{h6}} - \overline{III} - \overline{II_6} - V$ .

6. Гармонизовать данные фразы:

531

Five melodic fragments for harmonic analysis, numbered 1 through 5. Each fragment consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Fragment 1: Treble staff has notes A, G, F, E, D; Bass staff has notes C, B, A, G, F. Fragment 2: Treble staff has notes B, A, G, F, E; Bass staff has notes D, C, B, A, G. Fragment 3: Treble staff has notes C, B, A, G, F; Bass staff has notes E, D, C, B, A. Fragment 4: Treble staff has notes D, C, B, A, G; Bass staff has notes F, E, D, C, B. Fragment 5: Treble staff has notes E, D, C, B, A; Bass staff has notes G, F, E, D, C.

7. Сочинить и выучить в разных тональностях период (мажорный и минорный) с отклонениями в родственные тональности

8. ИграТЬ период по заданному началу:

532

1.

2.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

533

1.

2.

3.

4.

5.

6.



## ТЕМА 33

ХРОМАТИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ. ДОМИНАНТОВАЯ ЦЕПОЧКА.  
ЭЛЛИПСИС

В отличие от диатонических секвенций, звенья которых используют диатонику одной, главной тональности, в хроматических секвенциях каждое звено звучит в новой тональности и тем самым воспроизводит не только голосоведение, но и функциональные отношения аккордов начального мотива. Хроматические секвенции называют также модулирующими (каждое звено модулирует, переходит в новую тональность) или транспонирующими (звенья транспонируют начальный мотив в различные тональности).

## Строение звена. Соединение звеньев

Обычно звено состоит из двух-трех аккордов. Для строения звена типично ясное функциональное соотношение аккордов (чаще типа неустой-устой: D-T, S-D-T, DD-D-T).

534 [Allegro]

Бетховен. Соната для ф.-п. № 18 E<sup>5</sup>-dur, I ч.

Иногда звено не содержит тонического устоя (S-D).

535

Встречается и такое строение звена, где движение направлено от тоники к неустойчивой функции.

536

Бах. I том ХТК, прелюдия II с-moll



Секвенция может быть точной и неточной (как в нотном примере 537).

537 Andante

Чайковский. "Детский альбом", "Сладкая греза"



Поскольку для секвенции главное значение имеет инерция восходящего или нисходящего движения тональностей, соединение самих звеньев довольно свободно: при соединении звеньев встречается и переченье, и одностороннее движение голосов, и ходы на увеличенные интервалы.

## Движение секвенции

Направление движения секвенции может быть восходящим или нисходящим. Восходящее направление секвенции отличается активной устремленностью и яркой динамичностью (особенно при терцовых шагах секвенции); восходящие секвенции часто используются как средство подготовки кульминации.

538 [Allegro]

Бетховен. Соната для ф.-п. № 8 с-moll, III



Нисходящие секвенции имеют обычно „обратно-динамический” эффект. Они типичны для заключительного типа изложения (в частности, для дополнений).

Шагом секвенции может быть движение по равновеликим интервалам (по 6.2 – тонам, по м.2 – полутонам, по 6.3 или м.3 – по родственным тональностям (объединение тональностей одинаковых звеньев тональностью высшего, общего родства придает звучанию особую слитность и убедительность и делает этот вид секвенции наиболее употребительным); по медиантам (верхним или нижним). Более широкие шаги встречаются реже и используются обычно в ломаном движении, чередующем восходящее и нисходящее направление.



### Число звеньев секвенции

Количество звеньев секвенции в художественной литературе не превышает обычно двух-трех.

Бах. Фуга из сонаты а-moll для скрипки соло



При большем количестве звеньев секвенция либо варьирует звено, либо меняет шаг (например, этюд Ф. Шопена C-dur, оп. 10 № 1, т. 25 – 33).

В учебной практике используются и полные секвенции, доходящие до октавного повторения заданного мотива.

### Применение секвенций

Секвенция – действенное средство развития. Поэтому секвенции чаще всего встречаются в развивающих частях формы: в серединах простых форм, в средних частях сложных трехчастных форм, в разработках сонатных allegro, а также в связках, предыкатах.

В форме периода секвенция может быть либо в начале второго предложения, либо внутри предложений.

541 [Adagio]

Бетховен. Соната для ф.-п. № 3 C-dur, II ч.

Реже встречается начало построения в секвенции; это обычно связано с особым художественным замыслом (ощущение внутренней неустойчивости).

Чайковский. Опера "Евгений Онегин", вступление  
Andante con moto

542

Кроме того, секвенция может стать средством расширения (предложений или периодов); в этой роли она встречается в концах построений (см. II ч. 2-й фортепианной сонаты Бетховена, главную тему).

## Доминантовые цепочки

Соединение в начальном мотиве двух диссонирующих доминант, принадлежащих к разным тональностям, превращает последующую секвенцию в так называемую доминантовую цепочку.

Примером мотива доминантовой цепочки может служить уже знакомое соединение диссонирующих аккордов DD и D, которое вместо разрешения в тонику плавно переходит в новую диссонирующую DD, уже к другой тональности. Возникает движение по тонам (б.2) вниз.

543

The musical score shows a sequence of three chords: C, B, and As. The first chord (C) consists of notes G, B, and E. The second chord (B) consists of notes D, F#, A, and C. The third chord (As) consists of notes E, G, B, and D. Below the chords, a bass line is shown with notes corresponding to the bass notes of each chord. The bass line starts with G, then moves to D, then to E. Brackets above the chords are labeled 'C', 'B', and 'As'. The text 'и т. д.' (and so on) is written to the right of the third chord.

Наиболее распространенный вид доминантовой цепочки – соединение двух гармоний малого мажорного септаккорда с нижним квинтовым соотношением их основных тонов. Многообразие вариантов этого типа связано с тем, что аккорды могут быть взяты не только в основном виде (септаккорд), но и в виде обращений (квантсекстаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд), соединение их может быть не только плавным, но и скачковым (широко употребительным для доминант); кроме того, гармонии доминант могут быть обогащены сектами, могут быть и альтерированы.

544

The musical score shows a sequence of chords with various alterations. The first chord has two sharps in the key signature. The second chord has one sharp. The third chord has one flat. The fourth chord has one sharp. The fifth chord has one flat. The sixth chord has one sharp. The seventh chord has one sharp. The eighth chord has one sharp. The ninth chord has one sharp. The bass line is also shown with its corresponding notes.

Доминантовую цепочку может образовать соединение гармоний уменьшенного септаккорда с обращениями малого мажорного септаккорда (по типу движения вводного двойной доминант) в диссонирующий аккорд V ступени) или уменьшенного с обращением другого уменьшенного (по типу  $DD_{VII}$  – VII), а также нонаккорда с септаккордом или нонаккордом и т. п.

545

The musical score shows a sequence of chords with various alterations. The first chord has two flats in the key signature. The second chord has one sharp. The third chord has one sharp. The fourth chord has one sharp. The fifth chord has one sharp. The bass line is also shown with its corresponding notes.

## Эллипсис

Доминантовые цепочки представляют собой частный (и самый распространенный) вид эллипсиса.

„Эллипсис” в буквальном переводе означает „пропуск, выпадение”. Эллиптическим называется оборот, в котором ожидаемое разрешение диссонирующего аккорда выпадает, пропускается; вместо разрешения следует другой диссонирующий аккорд, не состоящий с предыдущим в прямой функциональной связи, но плавно соединенный по голосоведению. (Простейшая схема возникновения эллипсиса показана в примере 546.)

546

эллипсис

$I_{5_3}$

Видом эллипсиса в диатонике может служить прерванный оборот: в нем ожидаемое разрешение D в T заменяется последованием D-S (S – чаще всего  $VI_{5_3}$ ; встречается и  $IV_6$ ).

Однако понятие „эллипсис” относится в основном к хроматическим явлениям; эллипсис – это хроматический прерванный оборот.

Эллиптический эффект возникает и при переходе  $V_7$  мажорной тональности в  $\flat VI_{5_3}$  (аккорд, заменяющий разрешение, –  $\flat VI$  – консонантен), и при переходе в  $\flat VI_7$ , в  $V_{4_3} \xrightarrow{(\flat 5)} S$ , в  $V_{6_5} \rightarrow VI$ , в  $VII_{6_5} \rightarrow II$  и т. п. (заменяющие аккорды чаще диссонантны).

547

$\flat VI_{5_3}$        $\flat VI_7$        $V_{4_3} \xrightarrow{(\flat 5)} S$        $V_{6_5} \rightarrow \flat VI$

Частым случаем эллипсиса является переход основной доминанты в доминанту к параллельной тональности (соотношение их основных тонов – малотерцовое).

Musical score example 548 shows a five-measure harmonic progression. The first four measures are in C major (G-C-E-G), indicated by a treble clef and a C-sharp sign. The fifth measure begins with a key change, indicated by a bass clef and a C-flat sign, followed by a G-C-E-G progression. Below the staff, the harmonic analysis is given as: C - a, C - a, C - a, c - Es, c - Es.

Встречается и большетерцовое соотношение связываемых доминант.

Musical score example 549 shows a two-measure harmonic progression. The first measure is in A major (E-A-C#-E), indicated by a treble clef and an A-sharp sign. The second measure begins with a key change, indicated by a bass clef and a C-sharp sign, followed by an E-A-C#-E progression. Below the staff, the harmonic analysis is given as: a - f, c - As.

При плавном голосоведении – необходимом условии эллипса – аккорд основной доминанты может перейти в побочную доминанту к весьма далекой тональности (например,  $\flat$  II). Связь по голосоведению компенсирует отсутствие функциональной связи.

Musical score example 550 shows a four-measure harmonic progression. The first three measures are in D major (G-D-B-G), indicated by a treble clef and a D-sharp sign. The fourth measure begins with a key change, indicated by a bass clef and a C-sharp sign, followed by a G-D-B-G progression. This represents an ellipsis where the harmonic function of the dominant chord is maintained across the key change.

Эллипсис встречается обычно внутри построения.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 7 D-dur, II

Musical score example 551 shows a section from Beethoven's Sonata for Piano No. 7, Op. 7, in D major, II movement. The tempo is Largo e mesto. The score consists of two staves: treble and bass. The harmonic progression is shown above the notes, indicating a continuous flow of chords. The analysis shows a series of chords connected by arrows, illustrating the ellipsis of harmonic function within the melodic line.

#### Практические рекомендации

- Перед гармонизацией заданной мелодии надо найти и отметить в условиях звенья хроматической секвенции, обозначить тональность каждого звуна.

2. В хроматических (особенно нисходящих) ходах заданной мелодии, а также при повторении звуков надо проверить возможность применения эллипсиса. Однако длинные доминантовые цепочки нежелательны: через два-три шага они оказываются в отдаленных (от главной) тональностях.

552

Пример гармонизации

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in common time, C major, with a treble clef. It contains a melody line with various notes and rests. Below the melody line, there are harmonic suggestions indicated by Roman numerals and other symbols. The bottom staff is also in common time, C major, with a bass clef. It contains a harmonic line with Roman numerals and other symbols, corresponding to the melody above it.

Задания  
Устные

Проанализировать хроматические секвенции, доминантовые цепочки и эллиптические обороты в следующих произведениях:

1. Ф. Шопен, этюд оп. 10 № 1 до мажор.
2. Ф. Шопен, прелюдия № 4 ми минор.
3. Ф. Лист, nocturne ля-бемоль мажор, „Грёзы любви”.
4. И. Брамс, соната для виолончели и ф-п. оп. 99 фа мажор, II ч.
5. А. Н. Скрябин, этюд оп. 8 № 1 до-диез мажор.

На фортепиано

1. Играть доминантовые цепочки на следующие мотивы:

553

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in common time, with a treble clef. It contains a series of notes and rests, followed by harmonic suggestions. The bottom staff is also in common time, with a bass clef. It contains a similar series of notes and rests, followed by harmonic suggestions.

2. Игратъ секвенции на следующие мотивы:

554



3. Определить тональность, найти наилучший шаг и сыграть секвенции на следующие мотивы:

555



4. Найти разрешения, а затем возможные эллиптические соединения со следующими аккордами:

556



5. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период (периоды), используя в них хроматические секвенции по родственным тональностям и эллиптические соединения.

6. Игратъ период по заданному началу (по возможности, повторного строения):

557



*Письменные*

1. К заданному первому предложению досочинить в сходной трехголосной фактуре второе предложение.

558

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '2') and has a key signature of one sharp. It contains a series of eighth-note patterns. The bottom staff is also in common time and has a key signature of one sharp. It features a bass clef, a dynamic marking 'f' with a crescendo curve, and another dynamic marking 'p'.

2. Гармонизовать следующие мелодии и басы:

559

1.

2.

3.

4.

5.

6.

## ТЕМА 34

### МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ I СТЕПЕНИ РОДСТВА

Модуляцией называется переход в новую тональность, закрепленный, как правило, кадансом. Однотональные построения скорее встречаются в небольших, простых формах. Крупные же формы – рондо, сложная трехчастная, сонатная – в своем композиционном принципе всегда основываются на противопоставлении различных тем в разных тональностях, что требует умения связывать темы, не разорвав неловким поворотом логику целого. Именно поэтому техника модуляции требует серьезного изучения. В настоящей теме разбираются способы постепенной модуляции в каждой из родственных тональностей.

#### Положение в форме

В простых формах, являющихся либо частью крупной формы, либо самостоятельными произведениями небольшого масштаба, модулирующим является обычно начальный период. Его тональная разомкнутость дает толчок дальнейшему тональному развитию и формированию простой двух- или трехчастной композиции с возвращением в репризе в исходную тональность. В более развернутых формах (сонатной, например) модуляцию могут содежать не только экспозиционные участки формы (изложения темы и связующие части, переходы и разработочные).

Рассмотрим модуляции, организованные формой периода.

#### Отклонение и модуляция

Чтобы наглядно представить себе сущность модуляции, можно сравнить модуляцию с отклонением.

Отклонение – легкое и кратковременное появление новой тональности; местная тоника не закрепляется надолго, не получает основательного утверждения, звучит легко и не слишкомочно.

Модуляция – заранее подготовленный, основательный и прочный переход в новую тональность; независимо от того, будет ли новая тональность закреплена, новая тоника утверждается убедительной каденцией.

### Способы модуляции в тональности диатонического и гармонического родства (I степень родства)

1. Модуляция через отклонение содержит сначала отклонение в новую тональность, а затем закрепление в ней полным кадансом. Преимущество этого способа – простота и мягкость перехода.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 2 A-dur, III ч.

560 Allegretto



2. Модуляция через общий аккорд также обеспечивает легкий и естественный переход в новую тональность. Переходным моментом в ней является общий для обеих тональностей аккорд. Имея в прежней тональности одно значение, в новой он приобретает другое и тем самым способствует перемещению тональной опоры. Например, тонический сектаккорд трактуется как субдоминантовый ( $I_6=IV_6$ ) и направляет этим модуляцию в тональность V ступени:

561 Presto

Бетховен. Соната для ф.-п. № 7 D-dur, I ч.





Общий (или посредствующий) аккорд – обычно консонирующий; он обеспечивает мягкость, естественность переключения новую тональность. Общий аккорд относится и к предыдущей, к последующей тональности, как бы смотрит в обе стороны: может и вернуться назад, в начальную тональность, и „повернется“ в новом направлении. Следующий после него модулирующий аккорд – диссонирующий (обычно альтерированная субдоминанта); он „смотрит только вперед“ и ясно указывает направление в новую тональность.

562

однотональное построение

Наиболее удобным является тот общий аккорд, который новой тональности будет иметь функцию S. В этом случае утверждением новой тональности может стать просто развернутая каденция в ней: альтерированная  $S-K_{6_4}-V_7-I_{5_3}$ .

563

общ. мод.

Последующие рекомендуемые схемы модуляций в каждую из родственных тональностей содержат в основе именно этот способ – модуляцию через общий аккорд. Его преимущество по сравнению с модуляцией через отклонение в том, что новая тоника, появляясь впервые лишь в самом конце построения, сохраняет свою свежесть и новизну звучания.

### Направленность модуляций

Наиболее естественны для тонального движения модуляции в тональности доминантовой группы – V, III, VII (из минора) ступеней. Это объясняется и родственностью, близостью функции доминанты по отношению к тонике, и практическим удобством переходов: для любой тональности доминантовой группы исходная тоника является идеальным – субдоминантовым по функции – общим аккордом.

Тональность V ступени в конце модуляции иногда звучит настолько родственной к старой тонике, что модуляция оказывается недостаточно убедительной и для ее укрепления необходимо дополнительное построение.

Модуляции в тональности субдоминантовой группы – VI, IV, II ступени (из мажора) – более редки.

#### 1. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ V СТУПЕНИ

##### а) Из мажора в тональность V ст. (dur – dur)

Любая пара мажорных тональностей, находящихся в верхнеквинтовом соотношении, различается в звукорядах на одну ступень, то есть на один ключевой знак. Следовательно, они содержат шесть общих звуков. Общих трезвучий у них – четыре: это тонические трезвучия обеих тональностей и тоники параллельных к ним тональностей.

564

C-dur

G-dur

I    II    IV    VI

В качестве общего аккорда не принято использовать трезвучие будущей тоники; лучше сохранить новизну ее звучания до заключительного каданса. Поэтому остается три варианта модуляции через три вида общих аккордов.

1) I=IV. После общего аккорда выстраивается каданс в новой тональности, например: аккорд альтерированной субдоминанты  $K_{64}$ ,  $V_7$  и  $I_{53}$  (или вместо  $I_{53}$  –  $VI_{53}$  и расширение периода). Вот конкретная схема такой модуляции из C-dur в G-dur:

показ тон-сти

общ. мод.

каданс в нов. тон.

565

$I = IV$

2) VI=II. Здесь гармонию общего аккорда удобнее использовать в виде сектаккорда; в новой тональности он станет удобным для каденции II<sub>6</sub>. (Затем возможно усложнение и альтерации субдоминантовой группы и каданс.)

показ тон.

→ общ. мод.

каданс

566

$VI_6 = II_6$

3) III=VI (затем усиление, усложнение, альтерация субдоминанты и каданс в новой тональности).

общ. мод.

567

$III = VI$

б) Из минора в тональность V ст. (moll – moll)

У минорных тональностей в верхнеквинтовом соотношении также четыре общих трезвучия.

568

c-moll  
g-moll  
I III IV VI

В качестве общих аккордов в модуляции используются три из них.

1) I=IV (затем усложнение, альтерация субдоминанты и каданс в новой тональности). Приводим схему такого плана; модуляция из c=moll в g=moll.

569

I<sub>6</sub>=IV<sub>6</sub>

2) III=VI (затем усиление и альтерация субдоминанты и каданс). В этой модуляции требует убедительной подготовки введение общего аккорда – III<sub>53</sub>. Для подготовки используются и обычные диатонические обороты I-III, VI-III; однако ярко и выпукло звучит отклонение в тональность III ступени.

570

3) VII<sub>4</sub>=III. Здесь общий аккорд приобретает в новой тональности значение III<sub>53</sub> (слабой доминанты); после него обычно следует аккорд субдоминантовой группы, с плавным соединением. Вот несколько вариантов:

VII<sub>4</sub>=III  
 IV-альтерир. S-K<sub>64</sub>-V<sub>7</sub>-I  
 II<sub>6</sub>-альтерир. S-K<sub>64</sub>-V<sub>7</sub>-I  
 II<sub>7</sub>-II<sub>65</sub> - альтер. S<sup>4</sup>-K<sub>64</sub>-V<sub>7</sub>-I

Подготовка VII<sub>4</sub> основательно звучит с отклонением в эту тональность.

571



В приведенной схеме отражен частный случай подготовки общего аккорда — через секвенцию; она делает модуляцию особенно легкой.

в) Из минора в тональность мажорной доминанты  
(модуляция в тональность гармонического родства)

В звукорядах минорной тональности и тональности ее мажорной доминанты содержится только два общих трезвучия — это I и V тональные трезвучия. Поскольку будущая тоника как общий аккорд не используется, остается лишь один вариант перехода I<sub>5</sub>, минора трактуется как IV<sub>5</sub>, гармонического мажора.

572



### Задания

#### Устные

Проанализировать способ модуляции в следующих произведениях:

1. В. А. Моцарт, соната для ф.-п. до мажор (К 330), II часть
2. Р. Шуман, „Сцены из детской жизни” оп. 15, „Грёзы”, „Фантастические пьесы” оп. 12, „Вечером”.
3. С. С. Прокофьев, „Детская музыка” оп. 65, „Вечер”.
4. И. Брамс, „Каприччио” оп. 116 № 7 ре минор.
5. С. В. Рахманинов, романсы „Сирень”.

На фортепиано

1. Играть краткие схемы модуляций (без ритмической организации) в тональность V ступени от данной через все возможные

варианты общих трезвучий (или сектаккордов). Схема модуляции должна содержать краткий показ исходной тональности, собственно переход (общий и модулирующий аккорды) и каденцию (полную или прерванную, с дальнейшим расширением) в новой тональности.

2. Сочинить и выучить в разных тональностях период, модулирующий в тональность V ступени: 1) из мажора в мажор; 2) из минора в минор; 3) из минора в мажор (тональность гармонического родства).

3. Играть по заданному началу период, модулирующий в тональность V ступени:

573

### Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

574

5.

6.

## 2. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ III СТУПЕНИ

В мажоре  $\text{III}_{5_3}$  минорное, а в натуральном миноре  $\text{III}_{5_3}$  мажорное. Поэтому при модуляции в тональность III ступени возникают два ладовых варианта: dur - moll и moll - dur.

a) Модуляция из мажора в тональность III ступени  
(dur - moll)

Тональности верхнетерцового соотношения находятся в диатоническом родстве: они различаются в звукорядах только одну ступень, следовательно, содержат четыре общих трезвучия. Нежелательна лишь модуляция через будущую тонику, поэтому реально используются как общие три трезвучия.

575

1) I=IV (затем, в качестве модулирующего аккорда, дисонирующая субдоминанта и каданс, полный или – для большей убедительности перехода – прерванный, с последующим расширением и полным кадансом).

576

2) VI=IV (затем аккорд альтерированной субдоминанты, K<sub>6</sub><sub>4</sub>, D<sub>7</sub> и I). VI<sub>5</sub><sub>3</sub> в начальной тональности очень убедительно подготавливается прерванным оборотом: V<sub>7</sub>-VI (=IV). Можно подготовить VI<sub>5</sub><sub>3</sub> и отклонением в тональность VI ступени.

577

VI = IV

3) V=III (затем IV или II<sub>6</sub>, альтерированная субдоминанта, K<sub>6</sub><sub>4</sub>, V<sub>7</sub>, I). Общее трезвучие в исходной тональности – очень привычная на слух доминанта; чтобы подчеркнуть ее как опору перехода, желательно сделать отклонение в тональность V ступени.

578

V=III    V<sub>6</sub>=III<sub>6</sub>

б) Модуляция из минора в тональность III ступени (moll - dur)

Тональность III ступени минора является параллельной к нему. Как известно, звукоряды параллельных тональностей в натуральных видах полностью совпадают. Следовательно, все трезвучия на их ступенях могут быть использованы как общие (конечно, кроме уменьшенного и, как уже упоминалось раньше, кроме трезвучия будущей тоники).

1) I=VI (затем натуральная, но диссонирующая или сразу альтерированная субдоминанта в качестве модулирующего аккорда и каданс).

579

I=VI

2) VI=IV (затем аккорд альтерированной субдоминанты и каданс). VI<sub>5</sub><sub>3</sub> готовится либо прерванным оборотом, либо отклонением.

580

Musical example 580 illustrates a harmonic progression. The first measure shows a sequence of chords: C major (C E G), followed by a dominant seventh chord (F# A C E), then a minor chord (G B D), and finally a dominant seventh chord (D F# A C). This is labeled VI=IV. The second measure shows a sequence of chords: G major (G B D), followed by a dominant seventh chord (C E G B), then a minor chord (D F# A), and finally a dominant seventh chord (A C E G). This is labeled VI<sub>6</sub>=IV<sub>6</sub>.

3) IV=II. Последующую каденцию в новой тональности удобнее строить от II<sub>6</sub>. В начальной же тональности гармония (трезвучие или секстаккорд) хорошо подготавливается отклонением.

581

Musical example 581 illustrates a harmonic progression. The first measure shows a sequence of chords: G major (G B D), followed by a dominant seventh chord (C E G B), then a minor chord (D F# A), and finally a dominant seventh chord (A C E G). This is labeled IV<sub>6</sub>=II<sub>6</sub>.

Два оставшихся способа модуляций несколько менее удобны, так как общие аккорды в новой тональности являются трезвучиями доминантовой группы. Переходы через них относительно более редки.

4) V<sub>4</sub>=III (затем в качестве модулирующего IV или II<sub>6</sub> аккорд диссонирующей или альтерированной субдоминанты и каданс). Соединение III-IV в мажоре звучит резковато из-за нового соотношения основных тонов; более мягкие варианты III-II<sub>6</sub> или III-II<sub>7</sub>. Подготовка V<sub>45</sub><sub>3</sub> обычно делается через отклонение.

582

Musical example 582 illustrates a harmonic progression. The first measure shows a sequence of chords: G major (G B D), followed by a dominant seventh chord (C E G B), then a minor chord (D F# A), and finally a dominant seventh chord (A C E G). This is labeled V=III. The second measure shows a sequence of chords: G major (G B D), followed by a dominant seventh chord (C E G B), then a minor chord (D F# A), and finally a dominant seventh chord (A C E G). This is labeled V=III.

5) VII<sub>H</sub>=V. Если общий аккорд для новой тональности является V<sub>S3</sub>, немедленное его разрешение в тонику не создаст убедительного перехода. Здесь необходим прерванный каданс и расширение, приводящее к полному совершененному кадансу.

583

VII<sub>H</sub> = V(S3) VI

### Задания

#### Устные

Проанализировать способы модуляций в следующих произведениях:

1. Р. Шуман, „Сцены из детской жизни” оп. 15, „Не слишком ли серьезно?”.
2. Ф. Лист, „Утешение” ре-бемоль мажор.
3. М. И. Глинка, опера „Руслан и Людмила”, V д., романс Ратмира.
4. Ф. Шуберт, соната для ф-п. № 8 до минор, III ч.

#### На фортепиано

1. Играть краткие схемы модуляций (без ритмической организации) в тональность III ступени от данной через все возможные варианты общих трезвучий (или секстаккордов).

2. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период, модулирующий в тональность III ступени.

3. Играть по заданному началу период, модулирующий в тональность III ступени:

584

#### Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

3. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ VII<sub>II</sub> СТУПЕНИ  
(ИЗ МИНОРА)

Мажорного варианта модуляции в тональность VII ступени нет потому, что VII<sub>5</sub><sub>3</sub> мажора по строению уменьшенное и тоникой быть не может.

С натуральным минором тональность VII ступени связана диатоническим родством: они различаются только на одну ступень (один ключевой знак), и шесть их общих ступеней образуют четыре общих трезвучия.

586

c-moll

B-dur

I II III IV V VI VII

При модуляции используются следующие из них:

1) I=II (затем II<sub>6</sub> или другая каденционная субдоминанта, диссонирующая или альтерированная субдоминанта, K<sub>64</sub>, V<sub>7</sub>, T). Удобно использовать общую гармонию сразу в виде секстаккорда: I<sub>6</sub>=II<sub>6</sub>.

587

общ мод.

I<sub>6</sub>=II<sub>6</sub>

2) III=IV (затем диссонирующая или сразу альтерированная субдоминанта и каданс). III<sub>5</sub><sub>3</sub> очень легко и естественно подготавливается отклонением: это трезвучие является тоникой параллельного мажора. Возможно отклонение по секвенции.

588

III = IV

3)  $V_h = VI$  (дальнейшее гармоническое развитие содержит усиление субдоминантовой функции, ее альтерацию и полнокаданс).  $V_{h_3}$  обычно готовится отклонением.

589

$V_h = VI$

### Задания

На фортепиано

1. ИграТЬ краткие схемы модуляций (без ритмической организации) из минора в тональность VII натуральной ступени через все возможные варианты общих трезвучий (или секстакордов).

2. Сочинить и выучить в разных тональностях период, модулирующий в тональность VII натуральной ступени.

3. ИграТЬ по заданному началу период, модулирующий тональность VII натуральной ступени, используя различные структуры – неповторного и повторного строения.

590

1.

2.

### Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

591

1.

2.

3.

4.

#### 4. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ IV СТУПЕНИ

- а) модуляция из мажора в тональность IV ступени  
(dur - dur)

У любой пары мажорных тональностей, находящихся в нижнеквинтовом соотношении, звукоряды различаются только на одну ступень (один ключевой знак). Шесть их общих ступеней образуют четыре общих трезвучия.

592

C-dur

F-dur

I      III      V      VI

При модуляции используются следующие:

1) I=V (затем V,-VI-IV или II<sub>7</sub> в каденционном обращении, альтерированная субдоминанта и полный каданс). Как уже говорилось, немедленное разрешение общего аккорда доминантового значения сразу в новую тонику неупотребительно: оно не дает слухового ощущения убедительного перехода именно из-за скорости и легковесности. Необходим прерванный каданс и расширение в новой тональности.

2) II=VI (затем желательно усиление напряженности аккорда субдоминантовой группы: IV, II<sub>6</sub>, II<sub>6</sub><sup>5</sup> или II<sub>43</sub>, с последующей альтерацией субдоминанты и полным кадансом).

При подготовке общего аккорда (в исходной тональности II<sub>53</sub>) используется отклонение.

3) VI=III (затем IV или II<sub>6</sub>, усложнение и альтерация субдоминанты и полный каданс в новой тональности). В этом способе легче подготовить общий аккорд в начальной тональности (VI<sub>53</sub> возникает либо в прерванном обороте, либо как результат отклонения в тональность VI ступени), но менее удобно строить каденцию в новой тональности. Соединение III<sub>53</sub> с аккордами субдоминантовой группы обычно предельно плавное по голосоведению.

б) Модуляция из минора в тональности IV ступени  
(moll - moll)

У минорных тональностей нижнеквинтового соотношения, также шесть общих ступеней, следовательно, четыре общих трезвучия.

c-moll

I      III      IV      VI

f-moll

I      III      V      VII<sub>H</sub>

В модуляциях используются следующие:

1) I=V<sub>H</sub> (затем V<sub>7(r)</sub>-VI – диссонирующие и альтерированные аккорды субдоминантовой группы – K<sub>64</sub>-D<sub>7</sub>-T). Редкий в практике аккорд V<sub>H</sub> соединяется с V<sub>7</sub> исключительно плавно; практически он звучит как задержание к V<sub>7</sub>.

I = V<sub>H</sub>    V<sub>7</sub>    VI

V<sub>H</sub> может иметь в новой тональности и иное продолжение, известное по фригийским оборотам: V<sub>H</sub>-VI-III.

I = V<sub>H</sub>    VI    III

Однако из-за переменности функций роль общего аккорда здесь „перехватывает” VI=III<sub>53</sub>; оно становится опорным в результате как бы plagального отклонения. Первый способ, с превращением V<sub>H</sub> в V<sub>7</sub> и прерванным оборотом в новой тональности, отличается большей определенностью.

2) VI=III (затем аккорд субдоминантовой группы – IV<sub>53</sub> или II<sub>6</sub>, его альтерация и полный каданс). Это один из наиболее мягких способов перехода, так как и готовить общий аккорд в исходной тональности и выводить его в новую тональность удобно и легко. Готовится VI<sub>53</sub> либо прерванным оборотом, либо отклонением, а в качестве III<sub>53</sub> в миноре мягко соединяется и с IV<sub>53</sub>, и с другими аккордами субдоминанты (при условии плавного голосоведения).

3)  $\text{III} = \text{VII}_\text{n}$ . Практически гармония  $\text{VII}_\text{n}$  употребитель только во фригийских оборотах; поэтому можно убедительно привести  $\text{VII}_\text{n}$  в новую тональность именно через фригийский оборот в басу. Здесь оборот как бы начинается не с первого аккорда (тоники), а сразу со второго, с  $\text{VII}_\text{n}$ . После него линия баса ведет в VI ступень (на которой строится или диссонирующий, или консонирующий, или сразу альтерированный аккорд субдоминанты) и переходит затем в каденционную V ступень ( $\text{V}_{5_3}$ ,  $\text{V}_7$ ). Часто каданс оказывается прерванным, и уже последующее расширение приводит к полному кадансу.

Трезвучие III ступени в исходной тональности хород готовится отклонением.

600

в) Модуляция из мажора в тональность IV минорной ступени (модуляция в тональность гармонического родства)

В звукорядах мажорной тональности и тональности  $\text{IV}_\text{m}$  минорной субдоминанты содержится только два общих трезвучия – это их тонические трезвучия. Тоника будущей тональности как общий аккорд не используется: следовательно, в этом отношении есть лишь один вариант перехода: I=V (затем  $\text{V}_6$ ) и расширение с окончанием на полном совершенном кадансе.

601

## Практические рекомендации

1. При отклонении в тональность II ступени и ее последующей трактовке как  $VI_{5_3}$  надо избегать однообразного „топтания” баса на месте.

602

нежелательно      лучше

2. Во всех модуляциях в тональность IV ступени относительно редки периоды квадратной структуры. Для прочности и убедительности перехода часто используются расширения, а также дополнения к периоду.

## Задания

### Устно

Проанализировать способ модуляции в романс Р. Шумана „Встречаю взор очей твоих” из вокального цикла „Любовь поэта”.

### На фортепиано

1. Играть краткие схемы модуляций (без ритмической организации) в тональность IV ступени от данной через все возможные варианты общих трезвучий (или секстаккордов).

2. Сочинить и выучить в разных тональностях период, модулирующий в тональность IV ступени: 1) из мажора в тональность натуральной субдоминанты; 2) из минора в тональность субдоминанты; 3) из мажора в тональность минорной субдоминанты.

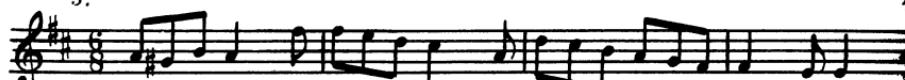
3. Играть по заданному началу период, модулирующий в тональность IV ступени.

603

1. 2.

### Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:



### 5. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ VI СТУПЕНИ

В натуральном мажоре VI<sub>53</sub> минорное, а в миноре мажорное. Поэтому при модуляции в тональность VI ступени возникают два ладовых варианта: dur-moll и moll-dur.

#### a) Модуляция из мажора в тональность VI ступени (dur-moll)

Для любого мажора тональность его VI ступени является параллельной, и в натуральных видах их звукоряды и аккордика полностью совпадают. Из семи их общих трезвучий в модуляциях не используются уменьшенное (VII=II) и будущая тоника (VI=I). Модуляция возможна через следующие общие аккорды:

1) I=III (затем IV или II<sub>6</sub>, диссонирующая, альтерированная субдоминанта и каданс – полный или прерванный, с последующим расширением).

605

I = III

Этот способ удобен тем, что общий аккорд практически не требует подготовки.

2) IV=VI (далее – усложнение или сразу альтерация субдоминанты и полный каданс).

606

IV = VI

Общий аккорд звучит ярче, если подчеркнут отклонением.

3) II=IV (далее усложнение и альтерация субдоминанты и каданс).

607

II = IV

Это один из самых удобных и естественных способов перехода в тональность VI ступени. II<sub>53</sub> в исходной тональности подготавливается отклонением.

4) V=VII<sub>H</sub>, затем фригийский оборот в басу: II<sub>43</sub> (или IV<sub>6</sub>) и V<sub>(7)</sub>, с прерванным оборотом и расширением до полного каданса. Этот способ несколько менее удобен, чем предыдущие, так как общий аккорд в новой тональности не имеет множества вариантов движения к тонике.

608

$V=VII$

5) III=V<sub>h</sub> (затем V<sub>7</sub>-VI, усложнение и альтерация субдоминанты и полный каданс).

609

$III=V$

Этот способ также менее употребителен, чем три первых.

б) Модуляция из минора в тональность VI ступени  
(moll - dur)

Тональность VI ступени по отношению к данной находится в диатоническом родстве; она отличается от данной лишь одной ступенью в звукоряде (одним знаком при ключе) и содержит четыре общих трезвучия с ней.

610

c-moll

As-dur

I III IV V VI

Исключая общее трезвучие будущей тоники, в модуляции можно использовать три способа.

1) I=III (затем IV или II<sub>6</sub>, альтерация субдоминанты и каданс).

611

$I=III$

2) IV=VI (затем каденционная – диссонирующая или сразу альтерированная – субдоминанта и полный каданс).

612

IV=VI

3) III=V (затем V<sub>7</sub> и прерванный оборот с расширением до полного совершенного каданса). III<sub>53</sub> готовится отклонением.

613

### Задания

#### Устные

Проанализировать способы модуляций в следующих произведениях:

1. Н. А. Римский-Корсаков, „Шехеразада”, III ч., 2-я тема.
2. Ф. Лист, „Утешение” № 4 ре-бемоль мажор.
3. С. В. Рахманинов, романс „Увял цветок”.

#### На фортепиано

1. Играть краткие схемы модуляций (без ритмической организации) в тональность VI ступени от данной через все возможные варианты общих трезвучий (или сектаккордов).

2. Сочинить и выучить в разных тональностях период, модулирующий в тональность VI ступени: 1) из мажора; 2) из минора.

3. Играть по заданному началу период, модулирующий в тональность VI ступени.

614

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

615

## 6. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ II СТУПЕНИ (ИЗ МАЖОРА)\*

Любая мажорная тональность и тональность ее II ступени связаны диатоническим родством. Они различаются только на одну ступень (один ключевой знак), и шесть их общих ступеней образуют четыре общих трезвучия.

616

C-dur

I      III      V      VII

Трезвучие будущей тоники как общий аккорд не используется, поэтому модуляция возможна через три общих трезвучия.

1) I=VII<sub>н</sub> (затем фригийский оборот в басу: II<sub>4,3</sub> или IV<sub>6</sub> и V<sub>7</sub>, с прерванным оборотом и расширением до полного каданса).

617

I=VII<sub>н</sub>

2) IV=III (затем IV или II<sub>6</sub>, усложнение и альтерация субдоминанты и каданс).

618

IV = III

3) VI=V<sub>н</sub> (затем V<sub>7</sub>-VI, усложнение и альтерация субдоминанты и полный каданс).

\* Из минора эта модуляция невозможна оттого, что II<sub>5,3</sub> в нем уменьшенное, оно не может быть тоникой.

619

VI = V<sub>H</sub>

VI<sub>5</sub><sub>3</sub> в исходной тональности готовится либо отклонением, либо прерванным оборотом.

### Задания

На фортепиано

1. Играть краткие схемы модуляций (без ритмической организации) в тональность II ступени от заданной мажорной через все возможные варианты общих трезвучий.

2. Сочинить и выучить в разных тональностях период, модулирующий из мажора в тональность его II ступени.

3. Играть по заданному началу период, модулирующий тональность II ступени.

620

### Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

621

1.

2.

3.



## ТЕМА 35

### НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

Неаккордовыми называются звуки, не входящие в состав аккорда. Их роль в музыке исключительно важна: они мелодизируют многоголосную музыкальную ткань; они дополняют функционально-гармонические тяготения аккордов мелодическими, интонационными связями; наконец, они варьируют и бесконечно разнообразят звучания аккордов. (Сравним, например, два варианта заключительной тоники.)

622 а

Бах. I том ХТК, прелюдия XVI g-moll



622 б      Бах. I том ХТК, фуга XX a-moll



Неаккордовые звуки – это не только важнейший компонент музыкальной ткани, но и существенный признак стиля; вспомним, например, характерную григоровскую интонацию.

623 а Con moto

Григ. "Народный напев" оп. 12



## 6236 Allegretto semplice

Григ. "Элегия" оп. 7



Главный признак неаккордовых звуков – нарушение терцовой структуры аккорда.

## Шуман. "Экспромты на тему Клары Вик" оп. 5

Ziemlich langsam



Однако этот признак не имеет абсолютного значения: неаккордовый звук может формально и не нарушать терцовой структуры аккорда.

## Шопен. Этюд с-moll op. 10 № 12

## 625 [Allegro con fuoco]



Другой существенный признак неаккордовых звуков – это восстановление терцовой структуры аккорда, то есть разрешение их в аккордовые.

## 626 Allegretto

Даргомыжский. Романс "Шестнадцать лет"



Неаккордовые звуки – результат мелодического развития голосов в многоголосии. Понятия и представления о неаккордовых звуках эволюционировали вместе с гармонией и учениями о ней. И так же, как постепенно менялись эстетические нормы музыкального искусства, изменялось и восприятие неаккордовых звуков, и критерии их определения. В результате некоторые явления из области неаккордовых звуков постепенно приобретали значение аккордов. Так случилось, в частности, с кадансовым квартсекстаккордом. Эта гармония возникла сначала как двойное задержание при движении от тоники к доминанте; за несколько веков укрепилось слуховое ощущение самостоятельности этого аккорда, и сейчас  $K_{64}$  – это отдельная гармоническая единица. Так же постепенно приобрела права аккорда гармония  $V_7$  с секстой: сначала звук сексты трактовался только как задержание при соединении I и  $V_7$ , но с XIX века секста трактуется уже как аккордовый звук (хотя и нарушающий терцовую структуру). Еще один пример аккорда, возникшего из задержания,  $-VII_43$  с квартой („рахманиновская субдоминанта“).

Если нарушающий терцовую структуру звук приобретает в аккорде самостоятельное значение, он перестает быть неаккордовым. Такой звук называется заменным тоном. Секста является заменным тоном (вместо квинты) в гармонии  $V_7$ ; квarta заменяет терцию в гармонии  $VII_7$ , ум.

Если же звук, нарушающий терцовую структуру, никуда не разрешается, то есть проявляет себя как постоянный, аккордовый, он называется побочным тоном.

Прокофьев. Десять пьес из балета "Ромео и Джульетта", "Маски"

[Andante marciale]

Неаккордовые звуки разделяются на четыре вида: 1) задержания; 2) проходящие звуки; 3) вспомогательные звуки; 4) предемы.

### Задержание

Задержание – единственный из всех неаккордовых звуков, который звучит на более сильной доле, чем его разрешение.

Задержание может быть приготовленным и неприготовленным. Приготовленное задержание – это звук, оставшийся от предыдущего аккорда (на той же высоте, в том же голосе) и начающий терцовую структуру последующего аккорда.

628 а



Бетховен. Соната для ф.-п. № 5 с-moll, I ч.

628 б [Allegro molto e con brio]

Неприготовленное задержание может быть образовано либо поступенным проходящим движением, либо вспомогательным либо скачковым.

629 а



Шуберт. Соната для ф.-п. оп. 53 D-dur, III ч.

629 б Allegro vivace

## 1. РАЗРЕШЕНИЕ ЗАДЕРЖАНИЙ

Задержания разрешаются всегда плавно, ходом на ступень вниз (на малую или большую секунду). Восходящее разрешение задержаний появилось в художественной практике позже, примерно с XVIII века; оно только полутоновое (на м.2).

630

плохо      хорошо

Разрешение задержания на тон (б.2) вверх возможно лишь к мажорной терции аккорда.

631

Разрешение задержаний может быть запаздывающим: между звуком задержания и разрешения могут находиться один или несколько звуков.

632

## 2. ДВОЙНЫЕ И ТРОЙНЫЕ ЗАДЕРЖАНИЯ

Задержание в двух или трех голосах называется соответственно двойным и тройным. (Задержание во всех голосах образует повторение аккорда от слабой доли к сильной.)

### Проходящие звуки

Проходящим называется неаккордовый звук на слабой (или относительно сильной) доле, помещенный между различными аккордовыми звуками.

Проходящие звуки могут звучать в пределах одной гармонии; могут и связывать разные аккорды. Они бывают диатоническими (если соответствуют диатонике данной тональности) и хроматическими.



Шопен. Этюд a-moll op. 10 №



Именно проходящие звуки явились причиной образования проходящих оборотов (как диатонической, так и хроматической природы).



#### 1. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ЧЕРЕЗ ПРОХОДЯЩИЕ ЗВУКИ

Проходящие звуки могут заполнять поступенным движением терцовые ходы при перемещении аккорда. Иногда движение проходящих звуков образует „мнимые” аккорды.





мнимое трезвучие

## 2. ДВОЙНЫЕ И ТРОЙНЫЕ ПРОХОДЯЩИЕ. ПРОХОДЯЩИЕ СОЗВУЧИЯ

Проходящие звуки в двух и трех голосах называются соответственно двойными и тройными.

636 Allegro assai

Бетховен. Соната для ф.-п. № 3 C-dur, IV ч.

Проходящие звуки во всех голосах образуют проходящее созвучие.

637 Andante

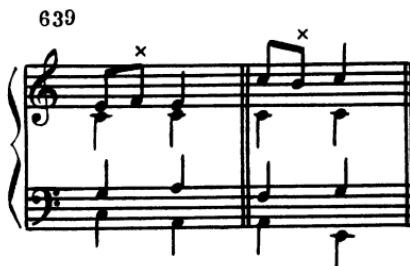
Чайковский. "Сerenада для струнного оркестра" оп. 48, I ч.

## Вспомогательные звуки

Вспомогательным называется неаккордовый звук на слабой метрической доле, помещенный между аккордовым звуком и его же повторением.

638

Вспомогательный звук может прозвучать на одной гармони, но может и соединять различные аккорды.



По отношению к аккордовому звуку различаются верхние вспомогательные и нижние вспомогательные. Верхние вспомогательные могут быть и диатоническими, и хроматическими (то есть прилегать к аккордовому звуку и на целый тон, и на полтон). Нижние вспомогательные – в основном хроматические, полузвенные.

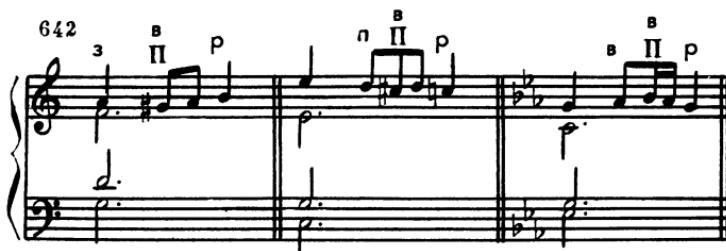


Диатонические нижние вспомогательные встречаются в музыке доклассического периода.

641 [Allegro]

Бах. Скрипичный концерт а-моль, I

Вспомогательные звуки могут относиться не только к аккордовым, но и к неаккордовым звукам (к задержаниям, проходящим, вспомогательным); в таких случаях они называются неаккордовыми звуками второго порядка.



#### 1. ДВОЙНЫЕ И ТРОЙНЫЕ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ СОЗВУЧИЯ

Вспомогательные звуки в двух и трех голосах называются соответственно двойными и тройными. Вспомогательное движение во всех голосах образует вспомогательные созвучия.



#### 2. СКАЧКОВЫЕ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЗВУКИ

Скачковым вспомогательным называется неаккордовый звук на слабой доле, прилегающий сверху или снизу к аккордовому. Различают два вида скачковых вспомогательных звуков:  
1) вспомогательный, взятый скачком;  
2) брошенный вспомогательный (камбиата).

Для всех неаккордовых звуков характерно секундовое соотношение с аккордовыми, поэтому скачком для неаккордовых звуков считается ход более чем на тон (б.2). Движение на ув.2 уже образует мелодический разрыв и определяется как скачок.

Вспомогательный, взятый скачком, лишен плавной подготовки; зато разрешается он ходом на ступень в следующий за ним аккордовый звук.

644 а



Бетховен. Соната для ф.-п. № 4 Es-dur, IV ч.

644 б [Poco allegretto e grazioso]

Брошенный вспомогательный, наоборот, приготовлен плавным движением (он прилегает на секунду к предыдущему аккордовому звуку), но затем уводится скачком. Таким образом камбията (в переводе - „брошенная, покинутая”) лишена разрешения.

645 а



Шуберт. Соната для ф.-п. оп. 120 A-dur, I ч.

645 б Allegro moderato

Оба вида скачковых вспомогательных часто совмещаются.

Римский-Корсаков. Опера "Садко", вступление

646 Largo

pp

Нижняя камбиата (вспомогательный, снизу прилегающий к покидаемому аккордовому звуку) особенно характерна для мелодики Э. Грига (см. пример 623).

Объединение вокруг одного аккордового звука камбиаты и взятого скачком вспомогательного звука образует мелодическую фигуру опевания.

647 Presto

Шопен. Этюд f-moll op. 25 № 2

3 3 3 3

Скачковые вспомогательные звуки встречаются в основном в верхнем голосе.

## Предъем

Предъем – это неаккордовый звук, чуждый данному аккорду и входящий в состав последующего. Предъем является противоположностью приготовленного задержания (которое заимствует звук из предыдущего аккорда). Он характерен для старых заключительных автентических кадансов.



Бах. I том ХТК, фуга XXI B-dur

648 б

Предъем отличается от других неаккордовых звуков и тем что он в принципе лишен разрешения; он сам является определяющим разрешением (см. пример 44).

Звук предъема вводится обычно поступенным, плавным движением. Однако иногда встречается и скачковый предъем. Вот пример двойного скачкового предъема:

Бетховен. Соната для ф.-п. № 2 A-dur, II

649 [Largo appassionato]

Длительность предъема обычно короче и предыдущего, и последующего аккорда.

#### ДВОЙНЫЕ И ТРОЙНЫЕ ПРЕДЪЕМЫ. ПРЕДЪЕМ ВО ВСЕХ ГОЛОСАХ

Предъем чаще звучит в одном голосе, преимущественно верхнем. Возможен предъем и в двух, и в трех голосах. Предъем во всех голосах образует повторение аккорда.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 1 f-moll, II ч.

[Adagio]

650

Предъем возможен и не к аккордовому звуку, а к задержанию, проходящему, вспомогательному.

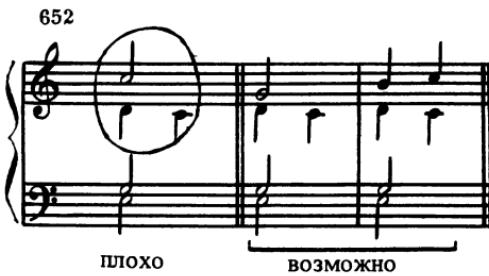
Шуман. "Карнавал", "Киарина"

Passionato

651

#### Практические рекомендации

1. Признак приготовленного задержания в мелодии – лига через тактовую черту, повторение ноты через тактовую черту, внутритактовая синкопа – реализуется как задержание только при плавном разрешении предполагаемого задержания.
2. Выбор аккорда определяется звуком разрешения самого неаккордового звука.
3. В момент задержания в одном из голосов другие не должны содержать звука разрешения. Этот мешающий звук („занятый тон“) нужно либо заменить другим аккордовым, либо также задержать; образуется двойное задержание.



4. Нежелательно вспомогательное движение к нижнему звуку октавы.



5. При анализе неаккордовых звуков необходимо расшифровывать мелизмы.

654 [Allegro] <sup>BB</sup>

Моцарт. Соната для ф.-п. К 279 C-dur, I ч.

6. В случае, когда диатонический проходящий звук формально совпадает с аккордовым, надо отчетливо различать их по функции. Например, проходящий звук IV ступени лада может разрешаться движением вверх, но та же IV ступень как септиковый тон V, направлена только вниз.

Глинка. Романс "В крови горит огонь желанья"

655 [Allegretto passionato]



Пример гармонизации

656

Задания

*Устные*

Проанализировать следующие произведения, детально классифицируя неаккордовые звуки:

1. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдия ми мажор.
2. А. Н. Скрябин, прелюдия оп. 11 № 1; этюды оп. 8 № 2, 4, 9.
3. А. Н. Скрябин, „Поэма“ оп. 32 № 1.
4. С. В. Рахманинов, Прелюдия ми-бемоль мажор № 7.
5. С. С. Прокофьев, 10 пьес из балета „Ромео и Джульетта“, „Маски“.
6. Р. Вагнер, вступление к опере „Тристан и Изольда“.

*На фортепиано*

1. Разрешить созвучия:

657

Two staves of piano music. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The music consists of a series of chords and single notes, likely for harmonic analysis or resolution.

2. Играть секвенции на следующие мотивы:

658

Five melodic motifs numbered 1 through 5, each consisting of a short sequence of notes on a single staff. These motifs are likely intended for playing as musical sequences (sekwencii).

3. Определить тональность, найти наилучший шаг для следующих мотивов и сыграть секвенции:

659

Four melodic motifs numbered 1 through 4, each consisting of a short sequence of notes on a single staff. These motifs are likely intended for determining tonality and playing sequences.

4. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с использованием неаккордовых звуков.

5. Играть период по заданному началу:

660

Two measures of piano music. Measure 1 starts in C minor (indicated by a C with a flat symbol) and measure 2 starts in G major (indicated by a G with a sharp symbol). The music consists of eighth-note patterns.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии:

661.

2.

3.

4.

5.

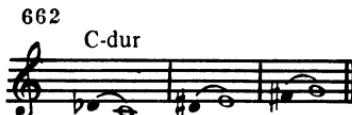
**ТЕМА 36**

**АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ**

Альтерация аккордов доминантовой группы возникла в результате интонационного обострения их тяготений к тонике. Любая внутритональная альтерация связана с заменой тоновых

тяготений к устойчивым ступеням полутоновыми, хроматическими. Если первоначально такие хроматические тяготения ~~вс~~никали как результат движения неаккордовых звуков (хроматические проходящие), то в дальнейшем они приобрели самостоятельное значение альтерированных аккордов доминантовой группы и утвердились как более острые, яркие варианты диатонических видов.

В состав наиболее употребительных аккордов доминантовой группы (с основным тоном на V и VII ступенях) неизменно входят VII, II, IV и VI ступени, то есть все неустойчивые ступени лада. В мажоре может быть альтерирована II ступень (она и повышается при разрешении в III ступень, и понижается при разрешении в I) и IV ступень (повышается при разрешении в V). Полутоновое тяготение VII-I альтерации не допускает, а VI разрешающаяся в V, в гармоническом мажоре считается условно-диатоническим явлением.



В гармоническом миноре из-за иного ладового строения образуются иные альтерационные возможности. II ступень при разрешении в I только понижается (повышение невозможно, так как II - III в миноре образуют диатонический полутон), зато IV ступень может быть и повышена, и понижена. VI-V и без альтерации образуют полутон диатонической природы, а #VII является условно-диатонической.

### Альтерация аккордов доминантовой группы в мажоре

В состав почти всех аккордов доминантовой группы входит II ступень лада.

Для гармонии  $V_{(5_3, 7, 9)}$  - это квинтовый тон. Именно альтерация квинты - и восходящая, и нисходящая - образует наибольшее количество альтерированных видов доминанты в мажоре. Если расположить последовательно аккорды V ступени, от трезвучия до нонаккорда (причем только в основном виде, опуская все обращения), складывается следующая схема:

663

$V^5$     $V^5$     $V_7^5$     $V_7^5$     $V_9^5$     $V_9^5$

В аккордах V ступени пониженная квинта разрешается вниз (как и натуральная); повышенная же квинта тяготеет и разрешается вверх. Иначе говоря, восходящая альтерация меняет привычное направление тяготения; этим определяется и непривычное удвоение в аккордах тоники.

664

$\text{II}$     $\text{II}$     $\text{II}$

Для аккордов VII ступени ( $\text{VII}_7$ , с обращениями и  $\text{VII}_6$ ) звук II ступени лада – терцовый тон, способный и повышаться, и понижаться.

665

$\text{VII}_7^3$     $\text{VII}_7^3$     $\text{VII}_6^3$     $\text{VII}_6^3$

В аккордах VII ступени повышенная терция разрешается вверх (как и натуральная); зато понижение терции меняет ее привычное разрешение. В результате тоника удваивает основной тон, а  $\text{VII}_6^3$  разрешается не в  $\text{I}_6$  (как его диатонический вид), но только в  $\text{I}_{53}$ . При этом увеличивается возможность параллелизма квинт; поэтому предпочтительнее не прямое, а внутрифункциональное разрешение гармонии  $\text{VII}_7^3$  (так же, как в пятиголосном полном  $\text{V}_9^5$ ).

666

$VII_{4_3}^{#3}$  (ум.) часто трактуется в plagальном значении, как и диатонический его вид.

667

$VII_{4_3}^{#3}$  (ум.)

Альтерированные аккорды привлекают своей энгармонической „обманчивостью“. Их своеобразие и свежесть заключаются, помимо всего прочего, в необычности их разрешения по сравнению с энгармонически равным диатоническим звучанием.

668

Альтерированный тон аккорда никогда не удваивается: острота его тяготения делает невозможным иной вариант разрешения, кроме как по тяготению альтерации, и удвоение неминуемо образует параллелизм альтерированных тонов. Повышенный тон разрешается только вверх, пониженный – только вниз.

### Двойные альтерации

Повышение IV ступени мажорного лада (септимового тона в гармонии V<sub>7</sub>, квинтового тона в гармонии VII<sub>7</sub>) используется вместе с повышением II. Образуется двойная альтерация, соз-

дающая новый вариант звучания гармонии  $V_7$ , ( $V_7^{#5}$ ) и  $VII_7$  ( $VII_7^{#5}$ ). При разрешении этих аккордов параллелизм квинт иногда неизбежен.

669

допустимо

$V_7^{\natural}$

$VII_7^{\sharp\flat}$

$V_9^{\sharp\flat}$

Повышение септимы  $V_7$ , как и повышение квинты, разрешается движением вверх. Восходящее разрешение септимы становится возможным и от натурального ее вида, через ее хроматическое движение.

670

На повышающих альтерациях, а также на сочетании в аккордах доминанты натуральных и повышенных тонов основана характерность так называемых прокофьевских доминант.

Прокофьев. Десять пьес из балета  
"Золушка", "Фея лета"

671 а

6716 Andantino sognando



**Расщепление тонов при альтерации**

В эпоху позднего романтизма появились аккорды, совмещающие и пониженный, и повышенный вариант одного и того же тона – расщепление. Такое расщепление в мажоре допускает II ступень лада (теоретически в миноре – IV ступень, но миноре расщепление малоупотребительно).

672

Гармонии V ступени с расщепленной квинтой в мажоре использовали Лист, Вагнер; из русских композиторов больше всего – Скрябин. Начальный аккорд „Поэмы экстаза” – это большой nonаккорд, который трактуется как доминанта с расщепленной квинтой, схематически:

673

Расщеплена может быть и терция VII<sub>7</sub>, и терция VII<sub>6</sub>.

674



Аккорды альтерированной доминанты в мажоре исключительно красочны и часто многозвучны; они могут состоять из пяти, шести различных тонов. Увеличение альтерированных тонов в аккорде, казалось бы, должно усиливать его тяготение к разрешению, его функциональную активность. Но чаще фонизм альтерированных аккордов располагает к неторопливости гармонического движения, к любованию их редкой, необычной, чарующей звучностью. Поэтому у некоторых композиторов эпохи позднего романтизма фоническая сторона гармонии преобладает над ее действенно-функциональной, конструктивной ролью.

#### Альтерация аккордов доминантовой группы в миноре

В гармоническом миноре альтерируются II и IV ступени лада.

675

c-moll



В аккордах V ступени может быть понижен квинтовый тон; возможна и двойная альтерация: понижение и квинты, и септимы. (В схеме представлены только основные виды аккордов.)

676



Употребительны и аккорды VII ступени с пониженной цией (структура уменьшенного септаккорда с пониженной цией практически известна по функции двойной доминанты миноре или гармоническом мажоре). Возможны и вводные монии с двойной альтерацией - пониженной терцией и квиной.

677

$\text{VII}_7^{\flat 3}$     $\text{VII}_7^{\flat 5}$     $\text{VII}_6^{\flat 3}$     $\text{VII}_6^{\flat 5}$

При разрешении вводных септаккордов и обращений с пониженной терцией используется обычно внутрифункциональное разрешение, „прикрывающее” параллелизм движения терции септимы.

Повышение IV ступени лада в аккордах доминантовой группы (аналогичное прокофьевским доминантам в мажоре) в миноре малоупотребительно.

678

$\text{V}_7^{\sharp 7}$

В целом для минора более характерна понижающая альтерация доминант, подчеркивающая его „минорные” ладовые свойства; для мажора же – и повышающая альтерация, еще больше „осветляющая” лад, и понижающая, и расщепление тонов.

#### Практические рекомендации

1. При разрешении альтерированного аккорда надо прежде всего определить наиболее острые тяготения в нем, найти альтерированные тоны.

2. При определении тональности альтерированного аккорда надо вычленить в нем хроматический интервал (ум.3, ув.6, дв.ув.4 и т. п.) и звуки его разрешения принять за устойчивые, например:

679

dis-moll  
H-dur      dis-moll      H-dur

$V7/6_5$        $II6_5^{\#1} (r)$

Пример гармонизации

680

Задания  
Устные

Проанализировать альтерированные аккорды доминантовой группы в следующих произведениях:

1. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 15 ре мажор, III ч.
2. С. В. Рахманинов, романс „Апрель! Вешний праздничный день”.
3. А. Н. Скрябин, этюды оп. 8 № 7 си-бемоль минор, оп. 42 № 1 ре-бемоль мажор; прелюдия оп. 11 № 10.
4. П. И. Чайковский, романсы „То было раннею весной”, „На сон грядущий”.
5. С. С. Прокофьев, 10 пьес из балета „Ромео и Джульетта”, „Менуэт”.
6. К. Дебюсси, фортепианная прелюдия „Дельфийские танцовщицы”.

*На фортепиано*

1. В заданной тональности (мажора или минора) строить все возможные варианты альтерированных аккордов доминантовой группы (в основном виде и в обращениях), с разрешением.

2. Определить и разрешить во всех возможных тональностях следующие аккорды:

681

A musical staff in G major (one sharp) with a common time signature. It contains ten measures of chords. The chords include various forms of the dominant seventh chord (G7, D7, E7, A7, B7, C#7, F#7, B7, E7, A7) with alterations such as sharps and flats. Measure 1: G7, D7. Measure 2: E7. Measure 3: A7. Measure 4: B7. Measure 5: C#7. Measure 6: F#7. Measure 7: B7. Measure 8: E7. Measure 9: A7. Measure 10: G7.

3. ИграТЬ секвенции на следующие мотивы:

682

A musical staff in G major (one sharp) with a common time signature. It shows three melodic motifs labeled 1, 2, and 3. Motif 1 consists of eighth-note pairs. Motif 2 consists of eighth-note pairs. Motif 3 consists of eighth-note pairs.

4. Гармонизовать следующие фразы:

683

A musical staff in G major (one sharp) with a common time signature. It shows four melodic phrases labeled 1, 2, 3, and 4. Each phrase consists of eighth notes.

5. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора (минора) период (однотональный или модулирующий) с использованием альтерированных доминант (в каденциях или середине построения).

6. Играть период по заданному началу:

684

1. 2. 3.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии:

685

1. 2. 3. 4.



## ТЕМА 37

### ОРГАННЫЙ ПУНКТ

Органный пункт – это звук (созвучие), выдерживаемый или повторяемый в одном из голосов, на фоне которого происходит смена гармоний. Специфический признак органного пункта – противоречие между выдержаным звуком и сменяющимися на его фоне гармониями.

Бородин. Опера "Князь Игорь", половецкая пляска с хором

The musical score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, primarily in the soprano range. The bottom staff shows harmonic bass notes. The key signature is G major (no sharps or flats). The time signature is 2/4. A dynamic marking 'p' (pianissimo) is placed above the first measure of the top staff. The music is labeled '686 Andante'.

Органный пункт возник в то время, когда складывались простейшие типы многоголосия. Наиболее раннее упоминание об органном пункте (тогда его называли органум) относится к XI веку. В народной музыке органный пункт существует издавна. Он свойствен природе некоторых старинных народных инструментов – волынки, лиры, фиделя и др. Непрерывный выдержанный звук или звуки, извлекаемые при игре на этих инструментах, назывались „бурдон“. Термин „органный пункт“ определился в музыкальной науке в XIII веке. В средневековые

органным пунктом стали называть педальный звук органа. В гармонии органный пункт приобрел разнообразные виды и формы (звуки или созвучия, в нижнем, верхнем или среднем слое фактуры, на различных ступенях лада).

Его продолжительность может быть различна - от одного-двух до нескольких десятков тактов. Иногда все произведение целиком построено на органном пункте (например, Хабанера из оперы „Кармен“ Бизе, „Колыбельная“ Шопена, „Старый замок“ из „Картинок с выставки“ Мусоргского, „Песня индийского гостя“ из оперы „Садко“ Римского-Корсакова).

Ладофункциональная роль органного пункта состоит в том, что из-за своей продолжительности он приобретает значение самостоятельной одноголосной ладовой функции. Поэтому любое гармоническое явление на органном пункте содержит в себе элемент полифункциональности - одновременного сочетания различных функций в одном созвучии. Чаще всего встречаются тонический (на I ступени) и доминантовый (на V ступени) органные пункты.

В зависимости от функционального значения различны и роль, и выразительный смысл органного пункта. Органный пункт на тонике утверждает свойства тоники - спокойствие, гармоническую устойчивость. Применяется он обычно в кодах; возможен и в начале построения (прелюдия ми-бемоль мажор из I тома ХТК Баха, „Утешение“ ре-бемоль мажор Листа).

Органный пункт на доминанте способствует накоплению и усилинию напряженности и неустойчивости; применяется в серединах простых форм, в связующих разделах, в разработках, в кадансах.

На органных пунктах часто звучат отклонения и хроматические секвенции, подчеркивающие остроту контраста устойчивости органного пункта и неустойчивости гармонического движения.

Моцарт. Соната для ф.-п. K 284 D-dur, I ч.

687 [Allegro]

На тонических органных пунктах в заключениях типичны отклонения в тональность IV ступени.



## Двойной органный пункт

Двойным называется органный пункт в двух голосах. Чаще всего двойным органным пунктом является тоническая квинта – объединение I ступени (внизу) с V („Шествие гномов” Грига, „Танец маленьких лебедей” из „Лебединого озера” Чайковского). Двойные органные пункты характерны для народных старинных инструментов, в частности для волынки („волыночная квинта”); в профессиональной музыке часто используются для имитации народных инструментов, как средство стилизации (несколько мазурки Шопена, „Старый замок” Мусоргского и др.).

Реже используется двойной органный пункт в виде кварты (V ступень внизу, I вверху); в таком положении звуки функционально разобщены, и V ступень как доминанта не сливаются с I как тоникой (переход к финалу 5-й симфонии Бетховена).

## **Педаль. Фоновые органные пункты**

Органный пункт в верхнем или средних голосах называется педаль. Применение педали в средних голосах сравнительно редко. (Пример такой педали на протяжении всего произведения — прелюдия ре-бемоль мажор Шопена.)

Педаль может использоваться и как фоновый органный пункт, в котором функциональная роль нивелирована и на первый план выступает колористическое значение (например, „Ночь”, № 38 из балета „Золушка” Прокофьева; вступление к балету „Весна священная” Стравинского).

## **Более редкие органные пункты**

Кроме наиболее употребительных тонического и доминантового органных пунктов, встречаются органные пункты на других ступенях лада: на III ступени (например, в трио II части 6-й симфонии Чайковского); на IV ступени (в фортепианной „Сerenade” Рахманинова).

Такие органные пункты обычно непродолжительны.

## **Фигурация органного пункта**

Органный пункт не всегда выдерживается как неподвижный звук; он может и повторяться, и чередоваться с вспомогательными звуками (например, в песне Юродивого из IV действия „Бориса Годунова” Мусоргского). Если органный пункт мелодически развит настолько, что использует не только прилегающие к основному звуки, в нем практически намечается переход к остинато (например, полонез ля-бемоль мажор оп. 53 Шопена, пролог к опере „Золотой петушок” Римского-Корсакова”).

### **Пример гармонизации**

689



### Задания

#### Устные

Проанализировать органные пункты и педали в следующих произведениях:

1. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдии до минор, ре минор, фа мажор, соль мажор.
2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 16 соль мажор, III ч.
3. Ф. Шопен, мазурка оп. 6 № 3; оп. 17 № 4 (средняя часть и кода).
4. Ф. Лист, „Утешение“ № 1 ми-бемоль мажор.
5. А. Т. Гречанинов, оп. 3 № 2 „Раздумье“.
6. А. Н. Скрябин, этюд оп. 8 № 10.
7. С. В. Рахманинов, романс „В молчанье ночи тайной“.

#### *На фортепиано*

1. Строить диссонирующие аккорды доминантовой группы на органном пункте тоники.

2. Определить и разрешить следующие аккорды и созвучия:

690

3. Играть секвенции на следующие мотивы, сохраняя органный пункт в басу:

691

4. Играть период, модулирующий в заданную тональность, с развернутым пятиголосным дополнением (2 – 6 тактов) на органным пункте заключительной тоники.

*Письменные*

1. Досочинить период по заданному началу, используя органные пункты на различных ступенях:

692

2. Гармонизовать следующие мелодии:

693

1.

2.

The image displays six staves of musical notation, each consisting of five horizontal lines. The staves are arranged vertically. The first two staves are in G major (one sharp). The third staff begins with a key signature of one sharp, followed by a circled 'x' and a circled '(x)', indicating a change. The fourth staff is in A major (two sharps). The fifth staff is in E minor (no sharps or flats). The sixth staff is in D minor (one flat). The notation includes various note heads (solid black, white with black dots, white with black dashes), stems, and bar lines.

### ТЕМА 38

#### АККОРДЫ МАЖОРО-МИНОРА. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ТРЕЗВУЧИЯ НИЗКИХ СТУПЕНЕЙ

Мажоро-минор – это ладовая система, объединяющая диатоники одноименных или параллельных тональностей.

Различают одноименный мажоро-минор и параллельный

мажоро-минор; одноименный представляет собой объединение одноименных ладов, параллельный – параллельных ладов.

Одноименные тональности в натуральном виде отличаются друг от друга тремя ступенями (III, VI и VII); параллельные же тональности в натуральном виде полностью совпадают по звуковому составу (их отличие возникает только в гармонических видах). Сравнительно более далекие друг другу одноименные тональности, объединенные в одну ладовую систему, содержат больше яркой контрастности в смешении и соединении своих характерных элементов. Поэтому одноименный мажоро-минор по своим гармоническим возможностям богаче, чем параллельный.

Из двух объединенных тональностей одна обычно является главной, ее аккордика – опорной и преобладающей. Если опорным является мажор, лад называется мажоро-минором, если минор – миноро-мажором. (Миноро-мажор также возможен и одноименный, и параллельный). Мажоро-минор в художественной практике используется все же чаще, чем миноро-мажор.

### Одноименный мажоро-минор

Мажоро-минорная система возникла как последовательное, длительное обогащение и усложнение мажора.

Собственно, первым элементом минора, проникшим в классический натуральный мажор, явилась субдоминантовая группа гармонического мажора и прежде всего  $\text{IV} \flat \text{V}_3$ \*. Однако аккордика гармонического мажора условно относится к диатонике.

Одним из ранних и наиболее употребительных аккордов мажоро-минора явилась гармония параллели к минорной субдоминанте –  $\flat \text{VI}_5$ .



Прерванный оборот с  $\flat \text{VI}_5$  встречается у Гайдна, Моцарта, Бетховена.

\* Напомним, что знак перед римской цифрой означает изменение основного тона аккорда этой ступени, после цифры – изменение терцового тона.

695 а

[Allegro moderato]

Гайдн. Соната для ф.-п. № 21 F-dur, I

695 б

[Adagio]

Моцарт. Соната для ф.-п. К 332 F-dur, II

$\flat VI_{5_3}$  „привлекло” свою доминанту –  $III_{5_3}$ . Ее параллель – гармония I минорной ступени (трезвучие тоники одноименного минора).

696

C-dur

Сопоставления мажорной и одноименной минорной тоники встречаются и в произведениях венских классиков, и широко используются композиторами-романтиками (Шуберт, Лист).

$\flat III_{5_3}$  привлекло, в свою очередь, собственную доминанту –  $\flat VII_{5_3}$ , весьма изысканную гармонию, образующую красочные сопоставления с аккордами основной мажорной диатоники. Постепенно вошла в практику и гармония  $V\flat$ , параллельная к  $\flat VII$ .

697

C-dur

Практически вся диатоника одноименного минора включилась в диатонику основного мажора, обогатив его новыми красками и выразительными возможностями.

Особенно ярки аккорды мажоро-минора при сопоставлении с тоникой: I-  $\flat$ VI-I; I-  $\flat$ III-I; I-  $\flat$ VII-I.

В соединении друг с другом они образуют „островки” свежих, необычных красок, ярко оттеняющихся при сопоставлении с натуральной диатоникой мажорной тональности.

1) I-V-  $\flat$ VI-  $\flat$ III-IV<sub>(r)</sub>-I; 2) I-  $\flat$ III-  $\flat$ VI-  $\flat$ VII-I; 3) I-V $\flat$ -  $\flat$ III-  $\flat$ VII-  $\flat$ VI-I; 4) I-  $\flat$ VII-  $\flat$ III-IV<sub>(r)</sub>-V $\flat$ -I; 5) I-  $\flat$ VII-  $\flat$ VI-IV<sub>(r)</sub>-I.

Гармонии мажоро-минора используются не только в основном виде и не только как консонирующие: возможны и септаккорды, и нонаккорды мажоро-минорной системы. Они применяются обычно в тех же функциональных условиях, что и в диатонике. Трезвучия мажора-минора могут приобретать значение местных тоник и утверждаться собственными диссонирующими доминантами; так возникают отклонения в тональности мажоро-минорной системы.

### Одноименный миноро-мажор

Миноро-мажорная система сложилась позже, чем мажоро-минорная, несмотря на то что первое проникновение мажора в минорный лад ( $\sharp$ VII ступень гармонического минора) утвердилось в практике значительно раньше, чем обратное.

После V $\sharp$ <sub>5</sub><sub>3</sub> в минор из одноименного мажора вошла IV $\sharp$ <sub>5</sub><sub>3</sub>.

700

c-moll

Эта гармония чаще встречается у Баха (при звучании мелодического минора), чем у композиторов венско-классической школы. Лишь в XIX веке она снова становится более употребительной; уже не связанная мелодическим ладом, она скорее порождает ощущение ладотональной переменности.

701

c-moll I IV<sup>#</sup> I  
B-dur II V<sup>#</sup> II

Постепенно в практику вошли и трезвучие #III ступени (параллельное мажорной V), и минорное трезвучие II ступени (параллельное мажорной IV).

702

#III IV<sup>#</sup> II

Сопоставление минорной и одноименной мажорной тоники укрепило в практике применение I<sup>#53</sup> и параллельного к нему #VI<sub>53</sub>.

703

#III IV<sup>#</sup> II<sub>мин.</sub> I<sup>#</sup> VI

Сложилась система, дублирующая каждое из трезвучий минорной диатоники гармонией одноименного мажора.

Так же как и в мажоро-минорной системе, аккорды минорного мажора применяются и во вспомогательных оборотах-сопоставлениях с I<sub>53</sub>, в которых выигрышно оттеняется их свежий мажорный колорит, и образуют более крупные, протяженные га-

моннические комплексы: 1) I-IV#-I; 2) I-#III-I; 3) I-V-#VI-IV#-I;  
4) I-#III-#VI-V-I; 5) I-#VI-II<sub>мин.</sub>-V-I.

704

Musical score example 704 consists of four measures of music in common time, C minor (indicated by a 'C' with a 'b' below it). The first measure shows a progression from C minor to G major. The second measure shows a progression from G major back to C minor. The third measure shows a progression from C minor to F major. The fourth measure shows a progression from F major back to C minor. The notation includes various chords and rests.

Аккорды миноро-мажора также могут быть диссонирующими.

705

Musical score example 705 consists of two measures of music in common time, C major (indicated by a 'C'). The first measure shows a progression from C major to G major. The second measure shows a progression from G major back to C major. The notation includes various chords and rests.

### Параллельный мажоро-минор

Объединение параллельных тональностей в одну ладовую систему в высшей степени естественно, и параллельно-переменные лады, характерные для русской музыки, исторически возникли значительно раньше мажоро-минорных систем. Параллельный мажоро-минор – это более сложная степень взаимодействия ладов, с участием аккордики гармонических видов и без переменности тонической опоры.

В мажор из параллельного минора переходит III<sup>#</sup><sub>5</sub>. Из-за энгармонического совпадения гармонической ступени ( $\flat VI$  в мажоре и  $\# VII$  в миноре) эта гармония легко связывает параллельные тональности.

706

C-dur

Musical score example 706 consists of two measures of music in common time, C major (indicated by a 'C'). The first measure shows a progression from C major to G major. The second measure shows a progression from G major back to C major. The notation includes various chords and rests.

Используются и диссонирующие аккорды параллельных мажоро-минора.

707



### Параллельный миноро-мажор

В минор из мажора переходит гармония минорной IV; для минора это VI<sub>b</sub><sub>5,3</sub>, „Шуберты VI ступень”.

708

a-moll



(При энгармонической замене она превращается в неполную гармонию VII⁴ум.) Эта гармония субдоминантовой группы и очень мрачной, темной окраски часто встречается у Шуберта; использовали ее и Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Рахманинов (например, см. арию Грязного из оперы „Царская невеста” Римского-Корсакова, ариозо Бориса из оперы „Борис Годунов” Мусоргского).

### Полные системы

Возможны и полные ладовые системы, объединяющие диатоники и одноименной, и параллельной тональности от главной (один из первых примеров – марш Черномора из оперы „Руслан и Людмила” Глинки).

709

Vivace

Прокофьев. Десять пьес из балета  
“Ромео и Джульетта”, “Джульетта-девочка”

## Модуляция через трезвучия низких ступеней

К трезвучиям низких ступеней относятся  $\flat VI_{5_3}$ ,  $\flat III_{5_3}$ ,  $\flat VII_{5_3}$ ; обычно сюда же причисляется  $II_{5_3}$  – альтерированная гармония (она не содержится в диатонике ни мажора, ни минора). В модуляциях через трезвучия низких ступеней наиболее часто используются  $\flat VI_{5_3}$  и  $\flat II_{5_3}$ <sup>(6)</sup>.

Эти модуляции основаны на функциональном переосмыслинении аккорда: гармонию любого мажорного трезвучия натурального лада можно трактовать как  $\flat VI_{5_3}$  или  $\flat II_{5_3}$ . Такой переход образует яркий эффект неожиданной, внезапной смены тональности; эти модуляции называются „внезапными без энгармонизма”.

### Практические рекомендации

1. При модуляции в сторону бемолей используется прерванный оборот с  $\flat VI_{5_3}$ . Например, схема модуляции до мажор – ми-бемоль мажор и ля минор – си-бемоль минор.

710

Общим аккордом является  $\flat VI_{5_3}$  (для исходной или побочной родственной тональности).

2. При модуляции в сторону диезов общим аккордом может быть любое мажорное трезвучие, трактующееся как  $\flat VI_{5_3}$  или  $\flat II_{5_3}$ . Например, схемы модуляции до мажор – си мажор, до мажор – ми мажор и до минор – фа-диез минор.

711

3. Полупереченья при соединении аккордов диатоники и мажоро-минорной системы допускаются.

712



Пример гармонизации

713

A musical score for piano in two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is G major (two sharps). The progression includes chords such as G major, D major, A major, and E major. The bass line is clearly defined with sustained notes and harmonic support.

A continuation of the musical score from example 713. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature remains G major (two sharps). The progression continues with chords such as G major, D major, A major, and E major, maintaining harmonic continuity.

Задания  
Устные

Проанализировать аккорды и обороты мажоро-минорных и миноро-мажорных систем в следующих произведениях:

1. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 16 соль мажор, I ч.
2. Ф. Шуберт, сонатина для скрипки и ф-п. оп. 137 № 3, II ч.
3. М. П. Мусоргский, романс „Горними тихо летела душа небесами”.

4. К. Дебюсси, „Бергамасская сюита”, „Лунный свет”.
5. С. В. Рахманинов, романсы „В душе у каждого из нас”, „Утро”.
6. Д. Б. Кабалевский, концерт для виолончели с орк. опр. 49, II ч.
7. С. С. Прокофьев, балет „Ромео и Джульетта”, I д., № 10 и 16.

*На фортепиано*

1. В заданных тональностях мажора играть:

- 1) вспомогательные обороты с аккордами мажоро-минорной системы (одноименной и параллельной);
- 2) обороты по цифровкам, приведенным перед примером 699;
- 3) обороты по собственным гармоническим планам, с аккордами мажоро-минора.

2. В заданных тональностях минора играть:

- 1) вспомогательные обороты с аккордами миноро-мажора (одноименного и параллельного);
- 2) обороты по цифровкам, приведенным перед примером 704;
- 3) обороты по собственным гармоническим планам, с аккордами миноро-мажора.

3. Определить тональности мотивов и играть секвенции:

714

4. Данное мажорное трезвучие, принимая за гармонию мажоро-минорной системы, доводить до тоники (как  $\flat VI$ ,  $\flat III$ ,  $\flat VII$  и  $III\#$  в мажоре,  $IV\#$  в миноре).

5. Данное минорное трезвучие, принимая за гармонию мажоро-минорной системы, доводить до тоники (как  $V\flat$  в мажоре,  $II_{min}$ ,  $\#III$ ,  $\#VI$  и  $V\flat$  в миноре).

6. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора период с использованием гармоний мажоро-минорной системы.

7. ИграТЬ период по заданному началу:

715

1. 2.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии:

716

1. (x)

2. (x)

(x)

3. (x)

(x)



### ТЕМА 39

#### РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ. ПОСТЕПЕННАЯ МОДУЛЯЦИЯ В ОТДАЛЕННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Проблему родства – близости или отдаленности – тональностей решали многие музыканты прошлого и настоящего времени; существуют различные системы родства (Римана, Яворского, Шёнберга, Римского-Корсакова, Хиндемита и др.). Одной из самых фундаментальных систем, основанных на изучении музыки XVIII – начала XX века, является система тонального родства, разработанная Римским-Корсаковым и изложенная им в его учебнике гармонии.

Степень родства тональностей определяется, прежде всего, количеством общих звуков в них (и следовательно, общих интервалов и аккордов). Кроме того, на родство тональностей влияет интервальное соотношение их основных тонов. Наиболее близки тональности квартово-квинтового и терцово-секстового соотношения. В основе этого „интервального“ критерия лежит объективная предпосылка – физическая природа звука, обертоновый ряд и роль наиболее сильных обертонов – квинтового и терцового. Более далекими для данной тональности будут тональности секундового (особенно малосекундового) и тритонового соотношения.

Согласно системе Римского-Корсакова, существуют три степени родства.

## Тональности I степени родства

Наиболее близкими (тональностями I степени родства) для данной являются параллельная ей тональность, а также отличающиеся лишь одним звуком тональности доминанты (V степени), субдоминанты (IV ступени), параллельная к доминантовой и параллельная к субдоминантовой. Эти пять тональностей образуют группу тональностей диатонического родства. Тональностью гармонического родства для мажора является тональность минорной субдоминанты (минорной IV ступени), а для минора – тональность мажорной доминанты (мажорной V степени).

717

C-dur	родственные I степ.(диатон. родство) (гарм. родство)					
	a-moll	G-dur	F-dur	e-moll	d-moll	f-moll

c-moll	родственные I степ.(диатон. родство) (гарм. родство)					
	Es-dur	f-moll	g-moll	As-dur	B-dur	G-dur

В группу I степени родства входят шесть тональностей. Модуляция-переход в любую тональность I степени родства легка и естественна, так как тональности диатонического родства в основном содержат шесть общих звуков.

Более далека по звуковому составу от данной тональность гармонического родства.

718

C-dur ( гарм.)						

Однако интервальное соотношение тональностей гармонического родства (квarto-квинтовое) и тесная функциональная связь позволяют относить их к родственным I степени.

## Тональности II степени родства

Тональности, родственные для тех, которые входят в группу I степени, образуют группу тональных II степени родства для данной.

Если к каждой из родственных тональных представить ряд всех ее „родственников“ по диатонической и гармонической линии, составится большое „семейство“. При исключении повторяющихся тональных и дублирующих I степень родства останется 12 тональных. Например, к тональности C-dur:

d-moll: [F-dur], g-moll, [a-moll], B-dur, [C-dur]; A-dur.

e-moll: [G-dur], [a-moll], h-moll, [C-dur], D-dur; H-dur.

F-dur: g-moll, [a-moll], B-dur, [C-dur], d-moll; b-moll.

G-dur: [a-moll], h-moll, [C-dur], D-dur, [e-moll]; c-moll.

a-moll: [C-dur], [d-moll], [e-moll], [F-dur], [G-dur]; E-dur.

f-moll: As-dur, b-moll, c-moll, Des-dur, Es-dur; [C-dur].

Можно сгруппировать эти тональности около главной, расположив мажорные тональности в верхнем ряду, а минорные – в нижнем\*.

	As-dur	A-dur	B-dur	H-dur	<b>C-dur</b>	Des-dur	D-dur	Es-dur	E-dur
g-moll			b-moll	h-moll	c-moll				

Для данной минорной тональности родственными II степени будут также 12 тональностей:

	as-moll	a-moll	b-moll	h-moll	<b>c-moll</b>	des-moll**	d-moll	es-moll	
					C-dur	Des-dur			D-dur
e-moll									
		F-dur							

Тональности II степени родства весьма различны по количеству общих звуков с главной (разница их ключевых знаков от двух до пяти) и по интервальному отношению к ней (от квартоквинтового до малосекундового). Однако объединяющим их свойством является признак, существенный для их практического соединения: все они содержат с главной один или два общих трезвучия, что дает возможность естественного и убедительного перехода.

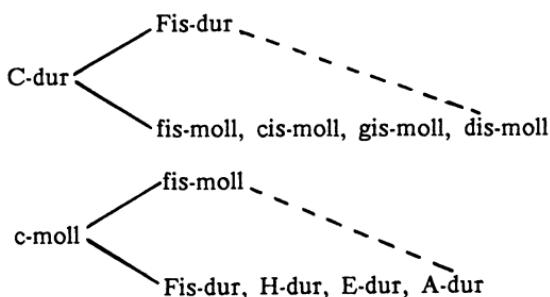
Наиболее отдаленными от главной оказываются тональности, связанные с ней через трезвучие (тональность) гармонического родства: С - Des (через f), С - H (через e), С - b (через f или F); в миноре с - h (через G), с - des (через As), с - es (через B).

\* Схематическое расположение принадлежит профессору Ю. Н. Холопову.

\*\* Неупотребительная тональность des-moll не допускает энгармонической замены на cis-moll; тональности c-moll и cis-moll состоят в III степени родства.

### Тональности III степени родства

К тональностям III степени родства (далекое родство) относятся тональности, не содержащие ни одного общего аккорда. Это тональность тритонового соотношения к данной; одноименная к тритоновой и ряд от нее по квинтовому кругу до параллельной к тритоновой.



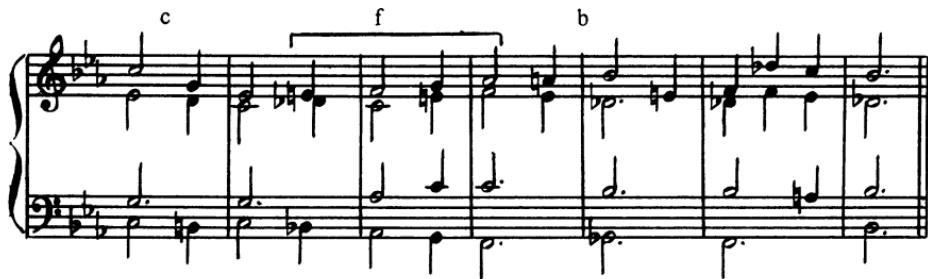
Группу III степени родства образуют пять тональностей. (6 тональностей I степени родства, 12 – II степени, 5 – III степени и 1 данная охватывают все 24 тональности.)

У тональностей III степени родства от одного до четырех общих звуков, но эти звуки не образуют общих аккордов. Поэтому модуляция в отдаленные тональности требует промежуточных тональных переходов.

### Постепенная модуляция в тональности II и III степени родства

Постепенной называется модуляция, строящаяся как цепь последовательных переходов через тональности I степени родства.

Тональности, находящиеся во II степени родства, могут быть соединены одной посредствующей тональностью; если они содержат два общих трезвучия, возникает два разных варианта перехода.



Тональности, находящиеся в III степени родства, могут быть соединены через две или даже три посредствующие тональности.

720

C - as

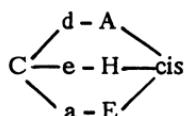
A musical score excerpt in common time. The key signature changes from C major (no sharps or flats) to A-sharp major (one sharp). The progression starts in C major with chords C, E, G, A, C. It then moves through intermediate chords (F, A, C, D, F) to reach the final chord in A-sharp major (E, G-sharp, B, C-sharp, E). The bass line provides harmonic support throughout the transition.

### Практические рекомендации

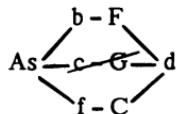
При составлении тонального плана модуляций в тональность II или III степени родства нужно исходить из следующих положений:

1. Надо стараться чередовать на промежуточных этапах посредствующих тональностей мажорные и минорные тональности. Например, если исходная и конечная тональности минорные, лучше использовать общую мажорную (С - е - D; С - f - Des - es).
2. Отклонение в промежуточную, посредствующую тональность надо делать предельно кратким и убедительным; предпочтительнее яркие автентические отклонения (через V<sub>2</sub>, обращения VII, к местной тонике). Тяжелые каденционные обороты неуместны.
3. Нужно избегать тонального плана, образующего ходы тональностей по квартам или квинтам (например, С - F - B; здесь посредствующую тональность лучше заменять на параллельную: С - d - B).
4. Если модуляция в тональность III степени родства направлена в сторону диезов от главной (С - cis, As - d, с - H), для ускорения перехода необходимо использовать тональности гармонического родства от минорных родственных (то есть их ма-

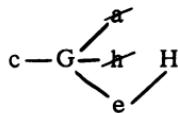
жорные доминанты). Например: 1) C - cis. Возможны три варианта



2) As - d. Возможны два варианта: As - b - F - d и As - f - C - d.

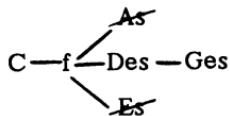


3) c - H. Возможен один вариант: c - G - e - H.

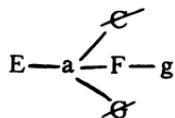


5. Если модуляция в тональности III степени родства направлена в сторону bemolей от главной (C - Ges, E - g), для ускорения перехода необходимо использовать тональности гармонического родства от мажорных родственных (их минорные субдоминанты).

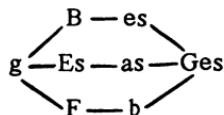
Например: 1) C - Ges.



2) E - g.



3) g - Ges.



6. Если тоники соединяемых тональностей образуют интервал тритона, посредствующие тональности определяются как звуки разрешения этого тритона.

721

Musical staff illustrating harmonic progressions:

- First measure: C - Fis
- Second measure: C - G - h - Fis D - as
- Third measure: D - g - Es - as

### Задания

#### Устные

Проанализировать следующие произведения.

1. Ф. Крейслер, „Венское капричио” оп. 2.
2. Л. Бетховен, соната для ф.-п. № 23 фа минор, I ч., разработка.
3. П. И. Чайковский, симфония № 4, I ч., разработка.
4. С. С. Прокофьев, фортепианный концерт № 2, I ч., главная партия (начальный период).

#### На фортепиано

1. Играть краткие схемы модуляций в тональности II и III степени родства: 1) из C-dur; 2) из c-moll.
2. Играть схемы модуляций, выбирая кратчайший тональный план: fis - g, a - fis, As - G, h - d, Es - es, D - cis, f - Ges.
3. Играть схемы модуляций, выбирая кратчайший тональный план: h - Es, As - h, E - f, g - Fis, cis - g.
4. Играть секвенции на следующие мотивы:

722

Four sets of piano motifs:

- Motif 1: Consists of two measures. The first measure starts with a bass note followed by eighth-note pairs (Fis, G), (A, B), (C, D), (D, E). The second measure starts with a bass note followed by eighth-note pairs (G, A), (B, C), (D, E), (E, F).
- Motif 2: Consists of two measures. The first measure starts with a bass note followed by eighth-note pairs (D, E), (F, G), (A, B), (B, C). The second measure starts with a bass note followed by eighth-note pairs (E, F), (G, A), (B, C), (C, D).
- Motif 3: Consists of two measures. The first measure starts with a bass note followed by eighth-note pairs (C, D), (E, F), (G, A), (A, B). The second measure starts with a bass note followed by eighth-note pairs (D, E), (F, G), (A, B), (B, C).
- Motif 4: Consists of two measures. The first measure starts with a bass note followed by eighth-note pairs (B, C), (D, E), (F, G), (G, A). The second measure starts with a bass note followed by eighth-note pairs (C, D), (E, F), (G, A), (A, B).

5. Играть период по заданному началу:

723

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии:

724

1.

2.

3.



## ТЕМА 40

### ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

Энгармонизмом называется совпадение по звучанию (звуков, интервалов, аккордов, тональностей) при различном их значении и нотации. В музыкальной литературе энгармонизм встречается еще со времен средневековья; один из первых примеров относится к началу XVI века. Равномерная темперация (деление октавы на двенадцать равных полутонов), нашедшая художественное отражение в „Хорошо темперированном клавире“ (ХТК) И. С. Баха, сформировала круг из 24 тональностей мажора и минора и открыла возможности энгармонических замен и модуляций. Шесть пар энгармонических „дублеров“: H-dur – Ces-dur, gis-moll – as-moll, Fis-dur – Ges-dur, dis-moll – es-moll, Cis-dur – Des-dur и ais-moll – b-moll – расширили область употребительных тональностей до 30.

Энгармоническая замена может иметь различную цель и создавать различный, более или менее яркий эффект. Если при энгармонической замене интервал или аккорд не меняют своего значения и структуры – это энгармонизм внешний, пассивный, „орфографический“; в темперированном строе он виден в записи, но не слышен в реальном звучании.

725



В энгармонических модуляциях используется иной способ энгармонической замены – такой, при котором общий для обеих тональностей аккорд (чаще всего диссонирующий) меняет свое интервальное строение, приобретает новую структуру, новое значение (функцию) и новое направление тяготений.



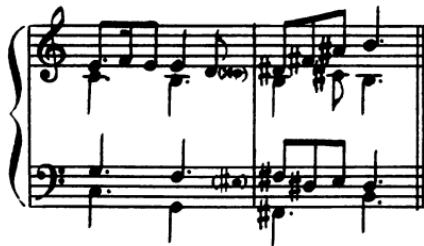
Общим (энгармонически заменяемым) аккордом чаще всего служит уменьшенный септаккорд (в основном виде или обращении) или малый мажорный септаккорд (также в основном виде или обращении).

Бетховен. Соната для ф.-п. № 8 с-moll, I ч.

727 [Grave]

Особенность энгармонической модуляции заключается в том, что ее общий (посредствующий, энгармонически заменяемый) аккорд является одновременно и модулирующим. Отсюда – свойственная этим модуляциям быстрота, внезапность. С этим свойством связано и применение энгармонических модуляций: они встречаются обычно на гранях формы или внутри развивающих частей. Например, в увертюре-фантазии Чайковского „Ромео и Джульетта” тональность побочной партии – ре-бемоль мажор – вводится энгармонической модуляцией и, как яркий луч света, „прорезает” мрачный си минор главной партии.

Наиболее типична такая перемена функции общего аккорда, при которой в исходной тональности он имеет значение диатонического (более „простого”) аккорда, а в новой становится альтерированным (более „сложным”).



Обратная перемена порождает скорее комический эффект „обмана ожидания”.



Прокофьев. "Классическая симфония", Гавот

Cis-dur      DD  
D-dur      D

Энгармонические замены возможны не только по отношению к гармониям уменьшенного и малого мажорного септаккордов, но и к другим аккордам – увеличенному трезвучию, малому септаккорду с уменьшенной квинтой, малому минорному септаккорду и т. д.

$V^5 = VI(r)$

$V^5 = V_6^{55}$

перемена функции без энгарм. замены

II<sub>43</sub><sup>#</sup> = V<sub>7</sub><sup>#</sup>  
(r)

II<sub>43</sub><sup>#</sup> = VII<sub>43</sub>

Однако наиболее употребительны энгармонические модуляции через энгармонизм уменьшенного септаккорда и энгармонизм доминантсептаккорда („аккорда с увеличенной сектой”).

#### 1. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ЭНГАРМОНИЗМ УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА

Эта модуляция основана на том, что различных по звучанию гармоний уменьшенного септаккорда в темперированном строе всего три; каждый последующий уменьшенный является обращением одного из предыдущих.

731

и т. д.

Каждый из этих трех уменьшенных септаккордов в любой заданной тональности играет определенную роль – либо он является вводным к тонике (гармонией VII<sub>7</sub>), либо вводным к доминанте (DDVII<sub>7</sub>), либо вводным к субдоминанте (VII<sub>7</sub>-IV). Возьмем для примера VII<sub>7</sub>, с основным тоном си: он может быть VII<sub>7</sub>, ум. в тональностях C-dur и c-moll, DDVII<sub>7</sub>, ум. в тональностях F-dur и f-moll, вводным к субдоминанте в тональностях G-dur и g-moll.

732

C (dur, moll)      F(dur, moll)      G(dur, moll)

Если один уменьшенный (в значениях септаккорда, квинтсекстаккорда, терцквартаккорда и секундаккорда) разрешается в восемь тональностей (четыре мажорных и четыре одноименных минорных), то три уменьшенных (трактованных как вводные к тонике, доминанте и субдоминанте) в каком-либо из функциональных значений входят в каждую из всех 24 тональностей темперированного строя. Поэтому практически каждый уменьшенный может быть „поворнут” и разрешен в любую тональность.

733

[Allegro vivace]

Бетховен. Соната для ф.-п. № 2 A-dur, I ч.

### Практические рекомендации

1. Энгармонические модуляции тщательно подготавливаются „с конца”, так как их смысл – в неожиданном и потому требующем особой каденционной прочности тональном повороте. В исходной же тональности важен лишь плавный подход к общему аккорду с хорошим, осмысленным голосоведением. Найденный „с конца” общий аккорд непременно будет иметь в исходной тональности определенное значение – вводного либо к тонике, либо к доминанте, либо к субдоминанте.

2. При энгармонической модуляции через уменьшенный вводный к тонике (будущей тональности) в принципе используется любое обращение VII<sub>um</sub>. Однако для построения быстрого и убедительного каданса удобнее всего готовить VII<sub>2 um</sub> для будущей тональности. Его преимущество в

том, что при внутрифункциональном разрешении он переход в  $V_7$ , образующий при разрешении в  $I_{5,3}$  яркий и крепкий каданс.

Например, при модуляции из fis-moll в C-dur надо на VII<sub>2</sub>ум. для C-dur.

734



Затем нужно перевести, возвращая его в систему fis-moll в fis-moll это VII<sub>6,5</sub>.

735



Показав и укрепив тональность fis-moll, нужно обеспечить плавный подход к этому аккорду в fis-moll и, поместив его на сильной метрической доле, энгармонически заменить и разрешить в новой тональности.



3. При энгармонической модуляции через уменьшенный вводный к доминанте (будущей тональности) также может быть использовано любое обращение DDVII<sub>7</sub>ум. Для построения полного каданса в новой тональности удобно готовить каденционный вид аккорда - либо септаккорд, либо

квантсекстаккорд уменьшенного вводного к доминанте (то есть уменьшенную гармонию либо на #IV ступени, либо на VI для мажора или #VI для минора); этот аккорд переходит в K<sub>6</sub><sup>4</sup> новой тональности и через V, разрешается в тонику. Независимо от его функционального значения в исходной тональности, надо обеспечить при подходе к нему плавное и логичное голосоведение.

Например, при модуляции из gis-moll в C-dur выбираем DDVII, ум. (IV<sup>#1</sup><sub>7</sub><sup>7</sup>).

737



В исходной тональности это VII<sub>4<sub>3</sub></sub>(ум.) к субдоминанте.

738



Схема энгармонической модуляции может выглядеть так:

739

4. Энгармоническая модуляция через уменьшенный вводный к субдоминанте (будущей тональности) может потерять эффект быстроты и неожиданности, если разрешать вводный к субдоминанте в гармонию субдоминанты (IV) и затем строить от нее каданс в новой тональности.

740

C-dur



Поэтому удобнее использовать  $VII_{6_5} \rightarrow IV$  будущей тональности, который строится на басу V ступени будущей тональности и может эллиптически перейти в V, как тройное восходящее движение в трех верхних голосах.

741

 $VII_{6_5} \rightarrow S$ 

Разрешение V<sub>7</sub> в I<sub>53</sub> образует яркий автентический каданс.

Подход к общему аккорду в исходной тональности требует плавного голосоведения. Например, при модуляции из E-dur в с-moll  $VII_{6_5} \rightarrow IV$  будущей тональности является в исходной VII<sub>2</sub>ум.  $\rightarrow$  V и хорошо подготавливается I<sub>6</sub>.

742

## 2. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ЭНГАРМОНИЗМ „ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА“ (ЧЕРЕЗ АККОРД С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ)

Эта модуляция основана на энгармонической замене малой септимы, входящей в V<sub>7</sub>, на увеличенную сексту и неожиданном „превращении“ диатонического аккорда в альтерированный аккорд с ув. 6 (чаще всего в аккорд альтерированной субдоминанты), ярко диссонирующий в новой тональности.

Энгармонической заменой  $V_7$ , на увеличенный квинтсекст-аккорд или дважды увеличенный терцквартаккорд альтерированной субдоминанты достигается модуляция на полутон вниз.

743 а



743 б [Andante]

Шуберт. Соната для ф.-п. оп. 147 H-dur, II ч.



Однако септаккорды малой мажорной структуры строятся в тональности не только на  $V$  ступени, но и на других ступенях (в качестве побочных доминант).

744

C-dur



c-moll



Кроме того, энгармоническая замена малого мажорного септаккорда не обязательно превращает его в аккорд альтерированной субдоминанты на  $\flat VI$  ступени; энгармонически подобны „доминантсептаккорду“ и другие альтерированные аккорды с

увеличенной секстой. Это аккорды на  $\flat$ II и на IV ( $\sharp$ IV для мажора) ступенях.

745

C-dur

$\flat$ VI       $\flat$ II      IV

DDyb. $6_5$       VII $6_5$   $b_3$  ym      II $6_5^1$

c-moll

VI       $\flat$ II       $\flat$ IV

DDyb. $6_5$       VII $6_5$   $b_3$  (ym.) VII $45_3$  (ym.)

Модуляция через энгармонизм „доминантсептаккорда” может соединить весьма далекие тональности.

В энгармонических модуляциях используются звучания не только основных видов „доминантсептаккордов”, но и их обращений.

В каденциях (при замене на аккорды альтерированной субдоминанты) используются чаще основной вид (на  $\flat$ VI ступени) и секундаккорд (на  $\sharp$ IV ступени).

746

C-dur

c-moll

### Практические рекомендации

1. При построении модуляции через энгармонизм доминантсептаккорда нужно сначала в будущей тональности найти „доминантсептаккорд” на  $\flat$ VI ступени (DD<sub>дв.</sub> ув. $4_3$  для мажора или DD<sub>yb.</sub> $6_5$  для минора), а затем определить возможность его

использования в исходной тональности. Например, при модуляции из си-бемоль минора в до мажор нужен  $\text{DD}_{\text{дв.ув.4}_3}$ ; в тональности b-moll это  $V_7$  к III ступени.

747

C-dur b-moll

$\text{DD}_{\text{дв.ув.4}_3} \text{V}_7 \text{III}$

Задача состоит только в плавном и естественном подходе к этому аккорду в исходной тональности.

748

2. Если нужный для будущей тональности аккорд на  $\flat VI$  не содержится в исходной тональности, можно использовать другие „доминантсептаккорды“. Например, соединяя тональности си-бемоль мажор и до мажор, аккорд на  $\flat VI$  до мажора использовать невозможно; не подходит и аккорд на  $\flat II$  ступени – его также нет среди побочных доминант тональности си-бемоль мажор. Зато аккорд на IV ступени до мажора является  $V$ , в си-бемоль мажоре, и энгармоническая модуляция через него возможна.

749

3. Приготовив общий аккорд, надо обеспечить прочное каденционное разрешение его в новой тональности. Для этого:

1) „доминантсептаккорд” на  $\flat VI$  (альтерированная субдоминанта в новой тональности) разрешается в  $K_{6_4}$  и далее через  $V_7$  в  $I_{5_3}$ ; желателен полный совершенный каданс;

2) аккорд на  $\flat II$  ( $VII_{6_5}^{\flat 3}$  ум.) ходом баса на тритон вниз переходит в  $D_9$  к новой тональности и разрешается в  $I_{5_3}$ ; желательно также полный совершенный каданс;

3) аккорд на IV ступени мажора ( $II_{6_5}^{#1}$ ) разрешается непосредственно в  $I_{5_3}$ , образуя plagальный каданс;

4) аккорд на  $\flat IV$  ступени минора ( $VII_{6_5}^{\flat 5}$ ) разрешается в  $I_{5_3}$  и образует полный несовершенный каданс. Для построения полного совершенного каданса можно использовать эту гармонию в виде „квинтсекстаккорда” (на  $\flat VI$  ступени будущей тональности), то есть  $VII_{2_3}^{\flat 5}$ , который внутрифункциональным разрешением переходит в  $V_7^{\flat 7}$  и разрешается в  $I_{5_3}$ .

## Задания

### Устные

Найти и проанализировать энгармонические модуляции в следующих произведениях:

1. В. А. Моцарт, соната для ф-п. ля минор (К 310), I ч., разработка.

2. М. И. Глинка, опера „Руслан и Людмила”, II д., баллада Финна, ц. 8.

3. Ф. Шопен, экспромт № 1 ля-бемоль мажор.

4. П. И. Чайковский, романс „Погоди”.

5. Н. Я. Мясковский, соната для ф-п. оп. 82 до мажор, II ч.

### На фортепиано

1. Заданный уменьшенный септаккорд разрешить:

а) как  $VII_2$  ум., доводя до мажорной и одноименной минорной тоники;

б) как  $DDVII_7$  ум., с разрешением в мажор и минор;

в) как  $VII_{6_5} \rightarrow IV$ , разрешая его как тройное задержание к  $V_7$  новой тональности и доводя до мажорной и минорной тоники.

2. Заданный малый мажорный септаккорд энгармонически заменять на:

а) аккорд альтерированной субдоминанты на  $\flat VI$  ступени;

б)  $VII_{6_5}^{\flat 3}$ ;

в)  $II_{6_5}^{#1}$  в мажоре и  $VII_{4_3}^{\flat 5}$  в миноре; разрешать и доводить до тоники в мажоре и миноре.

3. ИграТЬ схемы энгармонических модуляций из любой тональности в заданную, используя:  
 а) энгармонизм любого из трех уменьшенных;  
 б) энгармонизм малого мажорного септаккорда.
4. Разрешать следующие аккорды и созвучия:

750

A musical staff with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom has a bass clef. It contains several chords and intervals, primarily in E major and A minor, with some enharmonic changes indicated by sharp and double sharp symbols.

5. ИграТЬ секвенции на следующие мотивы:

751

A musical staff with two staves. The top staff shows a melodic line with measure numbers 1. and 2. The bottom staff shows a melodic line with measure number 3. Measures 1 and 2 are in 3/4 time, while measure 3 is in 2/4 time. Various note heads and stems are shown with specific dynamics like 'bd.' (bass dynamic).

A musical staff with two staves. The top staff shows a melodic line with measure number 3. The bottom staff starts with a bass note 'bd.' followed by a series of eighth notes. The music continues with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes.

6. ИграТЬ модулирующий период по заданному началу:

752

A musical staff with two staves. The top staff shows a melodic line with measure numbers 1. and 2. The bottom staff starts with a bass note 'p.' followed by a series of eighth notes. The music continues with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes.

*Письменные*

Гармонизовать следующие мелодии:

753

1.

Melody 1: G major, 2/4 time. Measures 1-3: Eighth notes. Measure 4: Sixteenth-note pairs. Accidentals include sharps and flats.

2.

Melody 2: C minor, 2/4 time. Measures 1-3: Eighth notes. Measure 4: Sixteenth-note pairs. Accidentals include sharps and flats.

3.

Melody 3: F major, 3/4 time. Measures 1-3: Eighth notes. Measure 4: Sixteenth-note pairs. Accidentals include sharps and flats.

4.

Melody 4: E major, 2/4 time. Measures 1-3: Eighth notes. Measure 4: Sixteenth-note pairs. Accidentals include sharps and flats.

5.

Melody 5: A major, 2/4 time. Measures 1-3: Eighth notes. Measure 4: Sixteenth-note pairs. Accidentals include sharps and flats.



## ТЕМА 41

### НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

„Романтизм представляет собой эпоху, в музыке которой наиболее сильно сказалось действие гармонического начала... Ни в одном другом стиле нельзя столь хорошо проследить все возможности развития гармонии, подобно тому как наиболее совершенное представление о контрапункте легче всего получить, исследуя произведения Баха”\*, — писал Э. Курт в предисловии к своей книге „Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане” Вагнера” (1920 – 1923). Действительно, многообразие стилей в музыке XX века выросло на почве романтической гармонии. Например, развитие красочности, фонизма гармонии стало одной из основ эстетики импрессионизма, а позже — ведущим принципом сонористики. Потребность в расширении звукового состава темперированного строя привела к использованию микрочроматики. Обращение к полифонической технике, подготовленное многозвучной полнотой музыкальной ткани и пышным цветением позднеромантической хроматизированной аккордики, явилось своего рода реакцией на романтизм и потребностью в возрождении строгой логики музыкального мышления, свойственной европейской полифонической традиции. Большое значение для творчества композиторов как в XIX, так и в XX веке имело освоение богатств фольклора национальных школ в разных странах и Старого, и Нового Света.

XX век характеризуется яркой индивидуализацией композиторских стилей. Сопоставим, например, концепцию Хиндемита и эстетические принципы Дебюсси; стиль русского периода творчества Стравинского и „джазовый” стиль Гершвина; сложную изысканность музыкального языка Губайдулиной и сложную простоту музыки Свиридова. Однако при этом в развитии гармонии XX века есть некоторые общие тенденции и закономерности. Кратко охарактеризуем их лишь в двух аспектах: в отношении аккордики и способов организации звукового материала (анalogичных ладотональности в классической гармонии).

\* Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане” Вагнера. М., 1975. С. 11.

## Аккордика

Новизна современной аккордики связана в основном с изменением роли диссонанса: его утверждением, „эмансипацией”, признанием его в качестве слуховой опоры. В структурном отношении эволюция гармонических созвучий привела к большому разнообразию их форм. Единицей гармонического языка в современной музыке может быть просто отдельный тон (пример 754а), интервал (пример 754б), аккорд (созвучие не менее чем из трех звуков, терцовой или нетерцовой структуры) или полиаккорд, в котором аккорд становится одним из составных элементов более сложного целого (пример 754в).

Шостакович. Квартет № 15, II ч.

754 а Adagio

The musical score consists of two staves for a string quartet. The top staff begins with a dynamic of *p**ppp*, followed by a dynamic of *sffff*. The bottom staff begins with a dynamic of *sffff*, followed by a dynamic of *p**ppp*. Both staves continue with alternating dynamics of *p**ppp* and *sffff* across six measures. Measure numbers 1 through 6 are indicated above the staves. Measures 1-3 are on the first system, and measures 4-6 are on the second system. The music is labeled "Adagio".

754 6

Прокофьев. Десять пьес для ф.-п. оп. 12, Мазурка

Capriccios

754 в Molto meno mosso

Стравинский. Балет "Петрушка", II к.

полиаккорд  
C + Fis

Терцовое строение аккордов перестает быть единственным возможным. Аккордом становится (и воспринимается на слух) всякое самостоятельное звучание, построенное по определенному принципу.

Аккорды могут складываться из различных интервалов: кварт, квинт, секунд и др. Составляющие аккорд интервалы могут быть однотипны. Так, из квинт образуется квинтаккорд, из кварт – квартаккорд, из терций – терцаккорд, из секунд – секундаккорд (секундовый аккорд).

755

A musical staff in G clef and common time. It shows several chords: a major triad (C-E-G), a minor triad (A-C-E), a dominant seventh chord (G-B-D-F#), a suspended fourth chord (G-B-C-E), and a suspended second chord (G-B-A-C). The bass line consists of eighth notes.

Составляющие аккорд интервалы могут быть и разнотипны, неоднородны (см. пример 756а). К таким неоднородноинтервальным аккордам примыкают трезвучия с побочными тонами (см. пример 627) и с раздвоением тонов (в частности, двутерцовые – с мажорной и минорной терцией одновременно).

756 а Скрябин.  
Прелюдия op. 67 № 1

A musical staff in G clef. It features a complex chord consisting of a major triad (C-E-G) with a minor seventh (B) and a suspended fourth (D#).

756 б Скрябин.  
Прелюдия op. 74 № 4

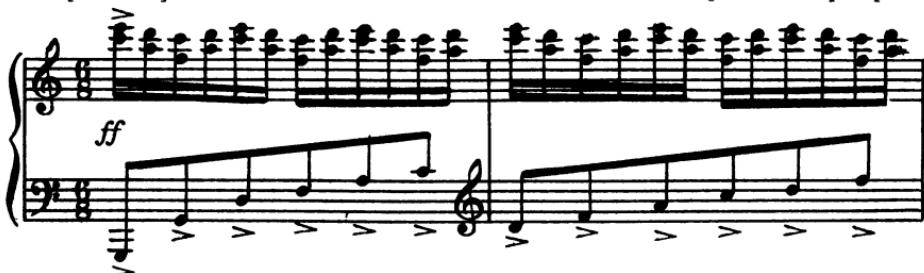
A musical staff in G clef. It shows a complex chord with a major triad (C-E-G) and a suspended second (A).

Для современной терцовой аккордики характерно увеличение количества звуков и образование ундецимаккордов (из шести терций), терцдекимаккордов (из семи) и более, до двенадцати звуков. Прототипы таких аккордов можно найти у композиторов-романтиков.

757

[Andante] Più mosso

Григ. Ноктюрн оп. 54



Квартаккорды существуют, как и прочие варианты структур, во множестве разновидностей, образуемых разными сочетаниями чистых и увеличенных кварт. Квартаккорд складывается, самое меньшее, из двух кварт; составляющих квартаккорд интервалов может быть от двух до десяти и больше (пример 755). Квартаккорд не является техническим композиторским изобретением: „квартовый септаккорд” (по определению известного фольклориста А. Д. Кастальского) встречается в русской народной песне. Квартовые звуки использовали Бородин (финал „Богатырской симфонии”), Мусоргский (вокальный цикл „Без солнца”). Гармонии с квартой в основе характерны также для грузинского фольклора. Аккорды квартовой структуры типичны для позднего периода творчества Скрябина.

758 а  
Presto

Скрябин. Прелюдия оп. 67 № 2



758 б

“Прометеев аккорд”  
Скрябина

Квинтаккорды имеют прототипы в двойных органных пунктах.

Бородин. Опера "Князь Игорь", II д.  
половецкая пляска с хором

759 а

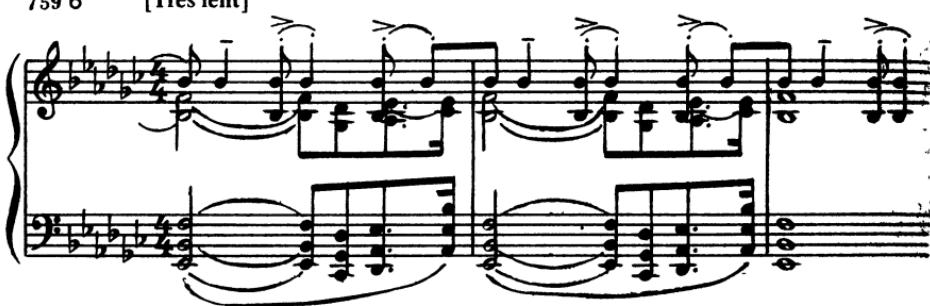
*Allegro vivo*



759 б

[*Très lent*]

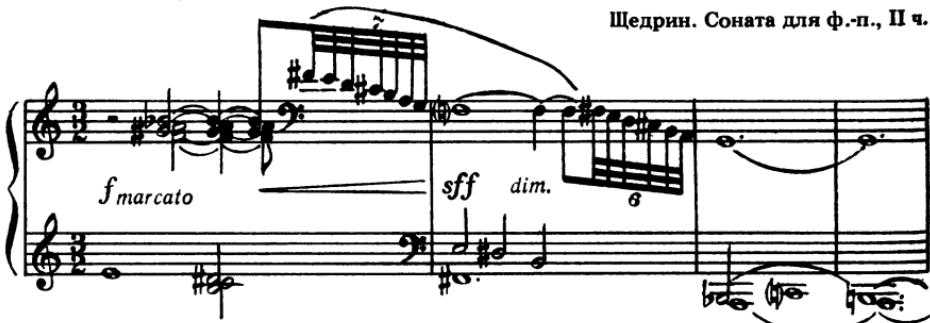
Равель. "Ночной Гаспар" (три поэмы для ф.-п.), "Виселица"



Секундаккорды (секундовые аккорды) стали широко использоваться в XX веке. Секундовая гармония из плотно расположенных интервалов называется кластер. Кластеры имеют остродиссонантную природу и обладают яркой красочностью. Они составляются из различного количества тонов (от трех и больше), могут иметь различные расстояния между составляющими звуками (1 тон,  $\frac{1}{2}$  тона,  $\frac{1}{4}$  тона и т.п.), обладают различными тембрами, высотой, фактурными формами.

760  $\text{d} = \text{ca } 50$ , ma tempo sempre poco rubato

Щедрин. Соната для ф.-п., II ч.



В музыке XX века меняется не только строение аккордов, но и функциональные их признаки. Если в классической и романтической гармонии тоническое звучание было консонантно, а неустойчивость воплощалась чаще в диссонирующих формах, то в современной музыке сама тоника может быть диссонирующей. Такие тоники могут быть мягкодиссонирующими, иметь терцовую основу и „украшаться“ побочными тонами (см. пример 629); могут представлять различные модификации септаккорда (малого или большого, также с побочными тонами).

Скрябин. „Нюансы“ оп. 56 № 3  
Этюд оп. 56 № 4

761a



761б

Свиридов. Две песни из драмы  
В. Гюго "Рюи-блаз", Серенада



В качестве тоник используются кварт- и квинтаккорды, а также аккорды из любых интервалов. Некоторые виды тоник ярко диссонантны.

762  
Скрябин.  
Поэма оп. 71 № 2

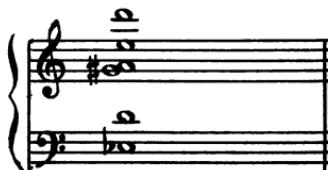
Прокофьев  
"Сарказмы" XIV, II



Хиндемит. Сюита  
"1922", Шимми



Барток. "Микро.  
космос", № 144



Функция неустойчивости, противопоставляющаяся тонической опоре, реализуется также в виде диссонанса, только иного звукового состава. Функциональный контраст не использует фонического противопоставления консонанса диссонансу, а опирается на высотный (а также тембровый, фактурный) фактор. Кроме того, функциональный контраст сводится к противопоставлению „устой – неустой” (в тех формах, где устой вообще есть); различие же D и S внутри неустойчивой группы нивелируется. Это упрощение компенсируется активизацией красочных свойств аккордов.

Таким образом, функциональный контраст переходит в иное качество, он формируется по принципу дополнительности. Соединение устоя и неустоя становится соединением различных по звуковому составу гармонических комплексов, дополняющих друг друга до более многозвучного (иногда 12-тонового) целого.

763

*Andante*

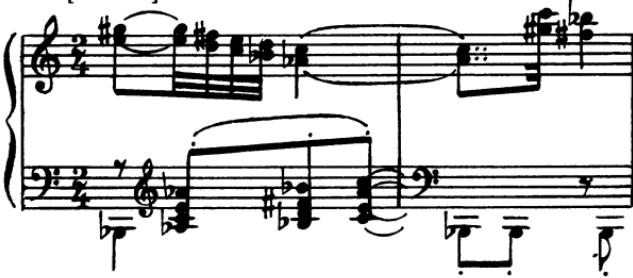
Скрябин. Прелюдия op. 67 № 1



Основной принцип соотношения аккорда и ладовой системы – это их взаимообусловленность, унификация звукового материала по вертикали (аккорд) и горизонтали (мелодия), иначе говоря – образование линии мелодии из звуков аккорда, и наоборот, объединение в аккорд звуков мелодической линии.

Этот принцип действовал и в классической гармонии (вспомним примеры движения мелодии по звукам аккорда), но на уровне терцовой аккордики. Здесь же он реализуется на уровне самостоятельности, „эмансипации“ диссонанса.

Дебюсси. Прелюдия "Паруса"

764 а [Modérément] 

764 б Très lent, contemplatif 

### Способы организации звукового материала

В музыке XX века существуют различные способы организации музыкальной ткани. Наряду с классическим мажором и минором возникают иные системы, используются новые виды композиторской техники. К важнейшим из них в современной музыке относятся: тональная форма ладовой организации (наряду с традиционной – и расширенная 12-ступенчатая тональность); модальность; политональность; атональность (12-тоновая система); сонорика (сонористика); микрохроматика; алеаторика.

### Тональные формы ладовой организации

Расширенная (хроматическая) тональность – это форма ладовой организации, основанная на двенадцати тонах темперированного строя. Она сформировалась как результат развития диато-

нических семиступенчатых мажора и минора, обогащенных совокупностью побочных D и S (полная хроматическая система), альтерациями в аккордах доминантовой и субдоминантовой групп, объединением ладов (в мажоро-минорных системах), а также использующих любые гармонические средства, не связанные с этими перечисленными путями хроматизации. В такой расширенной хроматической тональности возможен любой аккорд на каждом из звуков хроматической гаммы.

765 а Allegro risoluto

Прокофьев. Десять пьес для ф.-п. оп. 12, Алларманд



765 б [Adagio sostenuto]

Свиридов. Три песни на слова А. Исаакина  
"В полях, под снегом и дождем"





### Модальность

Модус (от лат. *modus* – мера, стандарт, манера, путь, способ) как музыкальный термин означает мелодический ряд, мелодическую модель, звукоряд. Модальность – это принцип гармонии, берущий за основу ладовый звукоряд. Средневековая модальная система была вытеснена той тональной системой, которая стала классической и по сей день не исчерпала своего потенциала. Но в музыке XX века модальность вступила в пору возрождения, поскольку открыла новые выразительные и конструктивные возможности. Импульсом к этому стало новое „открытие“ фольклора. Барток писал в своей автобиографии: „Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение, ибо помогло мне освободиться из-под единовластия мажоро-минорной системы... Оказалось, что старинные, уже употреблявшиеся в нашей профессиональной музыке звукоряды не утратили своей жизненности и сделали возможным новые гармонические эффекты. Таким образом, использование диатонических звукорядов привело в конечном итоге к свободному применению всех двенадцати ступеней гаммы“\*.

Тональная система основана на принципе тяготения к определенному тональному центру. Модальность же характеризуется неизменностью звукоряда и зачастую свободным перемещением тонического устоя.

\* Цит. по кн.: Зарубежная музыка XX века: Сб. статей/ Ред. И. Нестьев. М., 1975. С. 175.

Мусоргский. "Картинки с выставки", "Богатырские ворота"

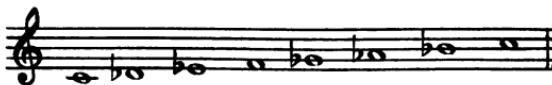
766

[Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza]

звукоряд

Модальность основывается на диатонических (также условно диатонических) и хроматических ладах. Диатонические – это ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, эолийский, локрийский (пример 767а), а также доминантовый лад (пример 767б), пентатоника, обиходный (пример 767в), подгалиянский, или лидомикс, то есть лидийско-миксолидийский (пример 767г).

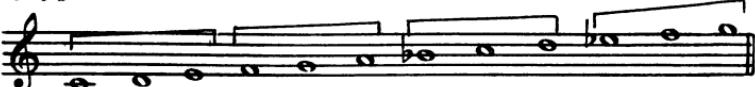
767 а



767 б



767 в



767 г



Хроматические – это симметричные лады: целотоновый, уменьшенный (тон-полутон), увеличенные; лады Шостаковича.

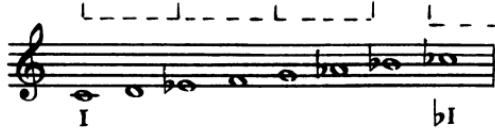
768



опорные звуки



опорные  
звуки



I

II

### Политональность

Политональность – это вид ладотонального изложения, основанный на синтезе двух или более тональностей. Прототипом этого явления стали, с одной стороны, некоторые образцы

народной музыки, с другой – элементы полифункциональности в аккордах и органных пунктах.

Единый центр этой системы („политоника“) – полиаккорд не сводимый к сумме составляющих трезвучий, а образующий сложный синтез, крепко спаянный в слуховом восприятии. Однако один полиаккорд не образует ощущения полигармоничности (так же как один обычный аккорд не отождествляется с тональностью); полигармоничность возникает лишь при функциональном движении.

769 [Allegro precipitato]

Прокофьев. "Сарказмы", № 3

### Атональность

Термин „атональность“ построен на отрицании, а не утверждении: „а-тональность“ значит отсутствие тональности. Атональность предполагает такую организацию музыкальной ткани, в которой отсутствует единый общий высотный устой (точнее было бы „атоникальность“).

Дариус Мийо писал: „Полигармоничность и атональность не являются произвольными системами. Первая – это развитие диатонической гармонии и диатонического контрапункта, вторая – развитие хроматизма...“\*

К атональности относят и 12-тоновую систему и свободную атональность.

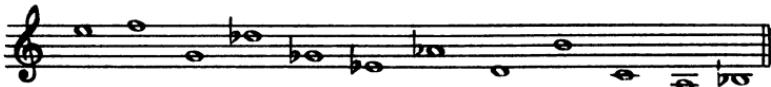
### 12-тоновая система (додекафония). Серийная техника

12-тоновая система реализуется и по горизонтали – линейно, и по вертикали – в виде 12-звуковых аккордов (чаще полиаккордов).

12-звуковая серия – это конструктивное ядро в виде последовательности из двенадцати неповторяющихся равноправных тонов, расположенных в строго определенном порядке.

\* Цит. по кн.: Зарубежная музыка XX века. С. 106.

770 а



770 б Rasch

Шёнберг. Сюита для ф.-п. оп. 25

Серия может быть проведена в четырех формах: в первоначальном виде, в обращении (инверсия), в ракоходном (от последнего звука к первому) и в ракоходе обращенного вида. Каждая из этих форм может использоваться на двенадцати транспозиционных уровнях, то есть от любого звука; в итоге образуется всего 48 серийных форм. Серия имеет тематическую функцию, поскольку на ней основано интонационное единство материала.

В этой технике очевидна полифоническая природа, для нее характерен строгий рационализм. Основатели этого направления – Арнольд Шёнберг (1874 – 1951) и его ученики Альбан Берг (1885 – 1935) и Антон Веберн (1883 – 1945) – являются ведущими композиторами так называемой новой венской школы, сформировавшейся в начале 20-х годов XX века.

### Свободная атональность

Свободная атональность – это тип звуковысотной организации, для которой характерен отказ от традиционной тональности и поиск новых гармонических закономерностей на основе 12-тоновой шкалы, неповторимости тонов и эманципации диссонанса.

Использование двенадцати тонов вместо семи диатонических свойственно и хроматической тональности, однако избегание повторности тонов и малейшего намека на опорность, тоникальность, характерно именно для атональности. Специфический признак атональности – напряженный фонизм, обусловленный трактовкой диссонанса как выразительной основы гармонии.

Пендерецкий. Миниатюра

для скр. и ф.-п. № 1

771

s.p.  
s. vibr.

V-no

771

ff ff pp

s.p. pizz. s.t. l. batt. sul E et A arco

pp sff sff sf 8 pp

tallone s.p. ord.

fff sfz sub. pp ff p 8 ppp

fff sff pp pp pp pp

А. Шёнберг писал: „Сочинение с двенадцатью тонами не такой запретный и исключительный метод, как обычно считают. Это прежде всего метод, требующий логического порядка и организации, главным результатом которого должна быть доступность”\*.

\* Цит. по кн.: Зарубежная музыка XX века. С. 139.

## Сонорика (сонорная гармония)

Сонорика (от лат. sonare – звучать) – гармония, основывающаяся исключительно на красочной характерности, фонизме созвучий. Сонор – это краска, гармония-тембр. Распространенный вид сонора – кластер.

Прототипы сонорики можно найти в музыке предшествующих эпох (например, колокольные звоны в русской оперной классике). Организация сонорной гармонии во времени связана, как правило, с единой линией (нарастания), определена программным замыслом.

Ряэте. Прелюдия для ф.-п.

The musical score consists of two staves. The top staff begins with a dynamic marking '20' and a treble clef. The bottom staff begins with a dynamic marking 'p' and a bass clef. The score includes various musical markings such as 'alla organo', dynamics like 'ff', 'ff', and 'ff', and performance instructions like 'riten.' and 'riten.' with ovals.

## Алеаторика

Алеаторика (от лат. alea – жребий, игральная кость) – это композиторская техника незакрепленного текста, при которой исполнителю дается право свободы исполнения (в отношении типа фактуры, метроритма). Один из прототипов алеаторики – джазовая импровизация. В алеаторической технике возможны свободное арпеджио (фигурация звуками заданного аккорда в свободном ритме), импровизация (сольная или групповая), перетасовка (передование фрагментов формы в любом порядке).

## Микрохроматика

Микрохроматика – это звуковая система из интервалов, меньше полутона. Микрохроматика обогащает 12-ступенную темперацию „микроинтонациями”: четвертитон (половина полутона, или  $\frac{1}{4}$  тона), третитон ( $\frac{1}{3}$  тона) и т. д. Микрохроматика стала результатом альтераций в 12-тоновой тональной системе. Она обладает яркой интонационной выразительностью (см. пример 773).

773

Слонимский. Хроматический распев для виолончели соло

[Cantabile]

*pp*

**ff**

**ff**

короткие звуки (без точного отсчета); • – полудолгие звуки (без точного отсчета); ⋄ – долгие звуки (в цифре [6] без точного отсчета).

Знаки микрохроматики: ♭ –  $\frac{1}{4}$  тона вниз, ♯ –  $\frac{3}{4}$  тона вниз, ♪ –  $\frac{1}{4}$  тона вверх, ♫ –  $\frac{3}{4}$  тона вверх.

Современный музыкальный язык располагает богатыми и далеко не исчерпанными запасами выразительных возможностей. Медленно и постепенно музыкальное сознание раскрывает для себя эти богатства. Восприятие современной музыки требует активного внимания, сознательного усилия, а исполнение – высокопрофессиональной подготовки, включающей и умение разобраться в сложном музыкальном языке.

## **Задания**

### **Устные**

**Проанализировать следующие произведения:**

1. А. Н. Скрябин, поэма „К пламени” („Vers la flamme”) оп. 72 (строение диссонирующего опорного созвучия – тоники, способы ее утверждения и формирования функционального контраста к ней).
2. Г. В. Свиридов, цикл „Шестнадцать песен для баса”, „Русская песня” (аккорды с побочными тонами в диатонике).
3. И. Ф. Стравинский, „Движения” для ф-п. с оркестром, IV ч. (использование серийной техники).
4. Д. Д. Шостакович, прелюдии ми минор и фа-диез минор из цикла „24 прелюдии и фуги” соч. 87 (использование пониженных ступеней и гармоний низких ступеней).
5. С. С. Прокофьев, соната для ф-п. № 8, I ч. (хроматическая тональность).
6. Р. К. Щедрин, „Поэма”; „Бассо-остиинато” (хроматическая тональность).

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
<b>ЧАСТЬ I. ДИАТОНИКА</b>	
Введение. Склад и фактура. Построение трезвучия . . . . .	6
Тема 1. Соединение главных трезвучий квартоквинтового соотношения (I - V, I - IV) . . . . .	15
Тема 2. Соединение трезвучий секундового соотношения. Полный оборот. Секвенции . . . . .	19
Тема 3. Гармонизация мелодии главными трезвучиями. Аккордовые и неаккордовые звуки . . . . .	23
Тема 4. Перемещение аккорда . . . . .	33
Тема 5. Гармонизация баса . . . . .	38
Тема 6. Голосоведение. Скачки терцовых тонов . . . . .	47
Тема 7. Гармоническое строение периода. Каденции. Кадансовый квартсекстаккорд. Доминантсептаккорд в заключительной каденции . . . . .	55
Тема 8. Полная функциональная система. Побочные трезвучия субдоминантовой группы . . . . .	71
Тема 9. Скачки терцовых тонов при соединении трезвучий субдоминантовой группы . . . . .	83
Тема 10. Трезвучие VI ступени в прерванном обороте. Прерванная каденция и расширение периода . . . . .	89
Тема 11. Трезвучие III ступени . . . . .	97
Тема 12. Секстаккорды главных трезвучий (соединение с трезвучиями при плавном голосоведении) . . . . .	103
Тема 13. Скачки при соединении трезвучий и секстаккордов . . . . .	111
Тема 14. Соединение двух секстаккордов . . . . .	117
Тема 15. Проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды . . . . .	121
Тема 16. Септаккорды (общая характеристика). Доминантсептаккорд и его обращения . . . . .	128
Тема 17. Скачки при разрешении обращений и основного вида доминантсептаккорда . . . . .	136
Тема 18. Секстаккорд II ступени . . . . .	141
Тема 19. Гармонический мажор . . . . .	149
Тема 20. Секстаккорд III ступени (доминанта с секстой). Доминантсептаккорд с секстой . . . . .	154
Тема 21. Секстаккорд VII ступени . . . . .	160
Тема 22. Септаккорд II ступени и его обращения . . . . .	165
Тема 23. Вводные септаккорды и их обращения . . . . .	174
Тема 24. Нонаккорды . . . . .	183
Тема 25. Натуральный минор и фригийские обороты . . . . .	193
Тема 26. Диатонические секвенции . . . . .	198

Тема 27. Септаккорды побочных ступеней . . . . .	207
Тема 28. Диатоника в русской музыке . . . . .	214
<b>ЧАСТЬ II. ХРОМАТИКА</b>	
Тема 29. Альтерация аккордов в ладу. Секстаккорд и трезвучие II низкой ступени . . . . .	222
Тема 30. Альтерированные аккорды субдоминантовой группы (DD) в каденциях . . . . .	228
Тема 31. Альтерированные аккорды субдоминантовой группы вне каденции . . . . .	237
Тема 32. Типы тональных смен. Отклонения в тональности I степени родства . . . . .	249
Тема 33. Хроматические секвенции. Доминантовая цепочка. Эллипсис . . . . .	260
Тема 34. Модуляция в тональности I степени родства . . . . .	270
1. Модуляция в тональность V ступени . . . . .	273
2. Модуляция в тональность III ступени . . . . .	278
3. Модуляция в тональность VII <sub>n</sub> ступени (из минора) . . . . .	283
4. Модуляция в тональность IV ступени . . . . .	285
5. Модуляция в тональность VI ступени . . . . .	290
6. Модуляция в тональность II ступени (из мажора) . . . . .	295
Тема 35. Неаккордовые звуки . . . . .	297
Тема 36. Альтерация аккордов доминантовой группы . . . . .	313
Тема 37. Органный пункт . . . . .	324
Тема 38. Аккорды мажоро-минора. Модуляция через трезвучия низких ступеней . . . . .	330
Тема 39. Родство тональностей. Постепенная модуляция в отдаленные тональности . . . . .	341
Тема 40. Энгармоническая модуляция . . . . .	349
1. Модуляция через энгармонизм уменьшенного септаккорда . .	352
2. Модуляция через энгармонизм „доминантсептаккорда“ (через аккорд с увеличенной сектой) . . . . .	356
Тема 41. Некоторые особенности гармонии в музыке XX века . .	363

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 03 января 1992 г.

Учебник  
**Елена Николаевна Абызова**  
**ГАРМОНИЯ**

Переиздание

Редактор С. Котомина Худож. редактор Д. Аникеев  
Техн. редактор С. Буданова

ИБ № 4305

Подписано в печать 14.03.96. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Тиде.  
Печать офсетная. Объем печ. л. 24,0. Усл. п. л. 24,0. Усл. кр.-отт. 24,25. Уч.-изд. л. 28,61.  
Тираж 5000 экз. Изд. № 14763. Зак. № 485.

Издательство „Музыка“. 103031 Москва, Неглинная, 14  
Московская типография № 6 Комитета РФ по печати,  
109088 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24