

Ю.А.Добкина

КОНСПЕКТЫ ПО ГАРМОНИИ

Учебно-методическое
пособие
с практическим
приложением

Для музыкально-педагогических училищ

Ю. А. ДОБКИНА

КОНСПЕКТЫ
ПО ГАРМОНИИ

*Учебно-методическое пособие
с практическим приложением*

Для музыкально-педагогических училищ

Издательство «Композитор»
Санкт-Петербург
1994

Добкина Ю. Конспекты по гармонии. — Издательство «Композитор», СПб., 1994. — 144 с.

ISBN 5-85285-466-2

Данное пособие явилось результатом двадцатипятилетнего педагогического опыта Ю. А. Добкиной, преподавателя-методиста, музыкально-теоретических дисциплин в музыкально-педагогическом училище № 3 г. Санкт-Петербурга.

В пособии три раздела. В первом разделе в сжатой, емкой форме излагаются основные теоретические положения курса гармонии; во втором — раскрываются некоторые методические принципы гармонизации мелодии и использование их в школьной практике; третий раздел представляет собой методическую записку к открытому уроку: «Использование мелодий школьного и дошкольного репертуара на уроках гармонии».

Основываясь на принципах традиционной школы гармонии, автор в своей работе нашел убедительную форму и ясное, доступное изложение материала, способствующие наиболее эффективному освоению предмета.

Учитывая специализацию студентов музыкально-педагогических училищ как будущих музыкальных работников детских школьных и дошкольных учреждений, автор в предлагаемом пособии акцентирует внимание на прикладной функции гармонии. Поэтому значительное место отводит формированию практических навыков и развитию творческих способностей учащихся, что иллюстрируется в нотном приложении.

Это учебное пособие апробировано не только в музыкально-педагогическом училище № 3, но и в старших классах музыкальных лицеев. Оно может быть использовано студентами исполнительских отделов музыкальных училищ.

ОТ АВТОРА

Данное учебно-методическое пособие по гармонии предназначено для учащихся музыкально-педагогических училищ, но может быть также использовано в практической деятельности музыкальных работников детских школьных и дошкольных учреждений. Пособие явилось итогом многолетней работы автора с будущими учителями музыки и музыкальными руководителями детских садов.

При составлении пособия учитывались специфика контингента учащихся педагогических училищ, в большинстве своем не обладающих достаточной профессиональной подготовкой; особенности специализации, требующие прежде всего выработки практических навыков и умений в освоении предмета; программа по гармонии, не рассчитанная на углубленное прохождение курса. Содержание работы представляет собой лаконичное последовательное изложение в доступной, доходчивой форме основных теоретических положений курса гармонии и обучение практическому их применению в музыкально-педагогической деятельности. Для выполнения дидактической задачи в теоретической части пособия в значительной степени использован принцип наглядности: применяются таблицы; излагается классификация скачков; приводится систематизация типовых гармонических последовательностей, соответствующих определенным мелодическим оборотам; даются различного рода выводы и обобщения, как, например, основополагающие правила голосования в начальной («школьной») гармонии, «памятки» к гармонизации мелодии и т. д.

Предлагаемый учебный материал в своей основе традиционен и базируется на положениях курса петербургской школы гармонии*. Строго следуя канонам классической гармонии, автор считает, что на них воспитывается культура и гибкость слуха, а это впоследствии дает возможность правильно оценивать отклонения от привычных нормативов.

В практической части пособия рассматриваются некоторые принципы гармонизации мелодии в объеме требований по гармонии для музыкально-педагогических училищ. В качестве примеров для гармонизации широко используются мелодии из школьного и дошкольного репертуара, как авторские, то есть темы из того или иного сочинения, так и мелодии народных песен, не имеющие сопровождения. На этом материале раскрываются возможности осознанного подхода к подбору сопровождения, исходя из различных методических установок и творческих задач: от аккомпанемента, изложенного в виде обычной функциональной поддержки, до фактурных обработок мелодий, выполненных в соответствии с их жанровой принадлежностью, формой, текстом. Задания предусматривают работу над сопровождением как в пись-

* Ю. Н. Тюлин, Н. Г. Привало. Учебник гармонии. М., «Музыка», 1964.

менной форме, так и непосредственно за инструментом с возможным транспонированием.

Обработка авторской мелодии позволяет сравнить ученический вариант с оригиналом, выявив возможности гармонического слуха учащихся. Народные песни с самостоятельно выполненным удачным сопровождением учащиеся могут использовать во время учебной педагогической практики.

Анализируя особенности музыкального языка народных песен, автор предлагает учащимся ряд рекомендаций в подходе к выбору гармонических средств, известных им на данном этапе, что иллюстрируется в нотном приложении данного пособия в виде фактурных обработок песен.

Предлагаемая практическая форма работы в курсе гармонии имеет непосредственную связь не только с педагогической практикой, но и со смежными музыкальными дисциплинами — аккомпанементом, сольфеджио, постановкой голоса, что способствует осуществлению комплексного подхода к музыкальному воспитанию. Эта форма очень важна для учителей пения и музыкальных работников детских садов, специфика деятельности которых нередко бывает связана с необходимостью обходиться без нотного материала и требует свободного владения гармонией.

РАЗДЕЛ I

ОСНОВНЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ КУРСА

ВВОДНАЯ ТЕМА

ЧТО ТАКОЕ ГАРМОНИЯ. СОДЕРЖАНИЕ ПРЕДМЕТА

Понятие «гармония» возникло в Древней Греции. Оно означает согласие, стройность, соразмерность, соответствие целого и частей, закономерный порядок, так как высшим, наиболее гармоничным достоинством считалось соблюдение во всем чувства меры. Древние говорили о гармонии по отношению к самым различным явлениям: от развития человеческой личности до форм архитектуры.

Применялся термин «гармония» также и в музыкальном искусстве. Музыка древних греков была одноголосной. Поэтому у них гармония в отношении музыки означала определенные соотношения между теми звуками, из которых складывалась мелодия, и учение древних о гармонии в музыке было учением о последовании звуков.

Однако с течением времени в связи с многовековым развитием музыкального искусства содержание понятия «гармония» коренным образом изменилось. С появлением многоголосия в европейской музыке под гармонией стали подразумевать одновременное звучание голосов по вертикали, образующее созвучия.

Наука о гармонии и изучает созвучия, их строение и закономерности объединения в последовательности. Являясь областью выразительных средств музыки, гармония в единстве с другими средствами музыкальной выразительности — мелодикой, метроритмом, темпом, динамикой и т. д. — выполняет в музыкальном развитии в соответствии с композиторским замыслом различные функции.

Она может выступать как яркий динамический фактор, способствующий трансформации музыкального образа, то есть его качественному изменению (см. музыкальное развитие темы «мечтаний» Джуллетты из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта», Мендельсон «Песня без слов № 27»); может способствовать выявлению красочности музыкального образа с помощью созвучий квартово-квинтового и секундового строения (см. Дебюсси «Затонувший собор», Бородин «Морская царевна»); может осуществлять все музыкальное развитие в произведении (см. Шопен, прелюдия № 4, e-moll).

Особенно наглядно роль гармонии выявляется в том случае, когда при неизменной мелодии меняется гармония (см. Э. Григ, сюита «Пер Гюнт», «Песня Сольвейг», «Смерть Озе»).

ТЕМА 1

ТИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ

Наиболее ярко гармонические закономерности проявляются в двух типах музыкальной фактуры (фактура — форма изложения музыкального материала):

- а) аккордовом;
- б) гомофонно-гармоническом.

При аккордовом складе аккорды воспринимаются как монолитное целое, благодаря ритмической однородности голосов. Верхний голос, мелодия, не отслаивается от остальных голосов.

Гомофонно-гармонический склад фактуры характеризуется сочетанием солирующего голоса и аккомпанемента.

Подстановка аккордов под верхний голос называется гармонизацией.

ТЕМА 2

АККОРД

Аккорд является основным типом созвучия.

Под аккордом подразумевают созвучие, имеющее определенное строение, подчиняющееся ладовым (например: D₇-Т) и акустическим (например: тесное — широкое расположение) закономерностям.

ТЕМА 3

ЧЕТЫРЕХГОЛОСНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ АККОРДОВ

Основной формой изложения аккордов всех типов является четырехголосное изложение, соответствующее голосам четырехголосного смешанного хора:

- а) сопрано;
- б) альт;
- в) тенор;
- г) бас.

Крайними голосами являются бас и сопрано, средними — альт и тенор.

По отношению к басу тенор, альт и сопрано часто называют верхними голосами. В хоровых партитурах и учебных задачах сопрано и альт записываются на строчке скрипичного ключа, бас и тенор — на строчке басового ключа.

В четырехголосном изложении в аккордах обнаруживается двухплановость. Фундаментом аккорда является бас. Он определяет вид аккорда вне зависимости от мелодического положения верхнего голоса. Бас обладает самостоятельностью, его можно пере-

носить из октавы в октаву, он может находиться от тенора на любом расстоянии (от унисона до двух октав, но не более). Кроме того, бас влияет на акустическую окраску аккорда.

Аккорд, изложенный по терциям, состоящий из трех звуков, называется трезвучием. Для того чтобы трезвучие изложить четырехголосно, в нем нужно удвоить основной тон.

Аккорд терцового строения, состоящий из четырех звуков, называется септаккордом.

ТЕМА 4

МЕЛОДИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ АККОРДОВ И ИХ РАСПОЛОЖЕНИЕ

Мелодическое положение аккордов определяется тем, какой тон аккорда находится в сопрано.

Трезвучие имеет три мелодических положения, септаккорд — четыре: основного, терцового, квинтового, септимы.

Помимо элементарного вида изложения аккорда — по терциям от основного тона — аккорд можно расположить тесно и широко четырехголосно.

При тесном расположении соседние верхние голоса располагаются по ближайшим узким интервалам, не превышающим кварту, расстояние между тенором и сопрано меньше октавы. При широком расположении расстояние между соседними верхними голосами превышает ч. 4 (ч. 5, 6); расстояние между сопрано и тенором больше ч. 8.

Для того чтобы в данном аккорде получить противоположное расположение, надо средние голоса (альт и тенор) поменять местами, соблюдая высотный порядок звуков.

The figure consists of two musical staves. Both staves have a treble clef and a common bass clef at the bottom. The top staff is labeled 'Тесное' (Tight) and shows a chord with notes at the 5th, 8th, and 3rd positions above the bass note. The bottom staff is labeled 'Широкое' (Wide) and shows the same chord with notes at the 5th, 8th, and 3rd positions above the bass note, demonstrating a wider vocal range.

1. Не допускается ультраширокое расположение в аккорде, т. е. расположение, при котором интервал между двумя соседними голосами больше ч. 8.



2. Запрещается перекрещивание голосов, т. е. запись их вне соответствия реальной высоте звучания, когда по записи тенор оказывается выше альта, бас выше тенора, сопрано ниже альта.



3. Нехорошо также возникновение скрытого перекрещивания голосов, которое получается в том случае, когда в последующем из аккордов более низкий голос оказывается выше соседнего, более высокого в предыдущем аккорде: бас выше тенора, тенор выше альта, альт выше сопрано:



ТЕМА 5

ПРИНЦИПЫ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ

Каждый голос при четырехголосном изложении образуется последовательным движением тонов. Процесс мелодического связывания тонов аккордов, когда каждый тон одного аккорда переходит в ближайший соответствующий по расположению тон последующего аккорда, называется **голосоведением**. Каждый интервальный переход из одного тона в другой представляет собой интонационный ход.

По признаку интервалики интонационных ходов различается **голосоведение**:

- а) плавное (с секундовыми и терцовыми ходами);
- б) скачкообразное (с ходами шире терции).

Плавное голосоведение иначе называется строгим. Голосоведение со скачками в большинстве случаев является свободным.

ТЕМА 6

ИНТЕРВАЛЬНОЕ СООТНОШЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ

Интервальное соотношение трезвучий определяется расстоянием между основными тонами соединяемых трезвучий.

Существует три вида интервального соотношения трезвучий:

1. Секундовое (без общих тонов).
2. Кварто-квинтовое (с одним общим тоном).
3. Терцовое (с двумя общими тонами).

ТЕМА 7

ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ТРЕЗВУЧИЙ

Различаются три основные гармонические функции:

1. Тоническая (T).
2. Субдоминанская (S).
3. Доминанская (D).

Все трезвучия лада относятся к той или иной функции в зависимости от их ступеневого состава и интервального соотношения с тоникой.

Тоническая функция заключается в утверждении ладового центра. Ей подчинены и к ней направлены все остальные аккорды. Для нее характерны устойчивость, торможение, покой.

Доминанская функция. К ней относятся самые напряженные и неустойчивые аккорды из-за входящей в них VII ступени лада (нижнего вводного тона), тяготеющей в тонический устой.

Субдоминанская функция неустойчива и обладает особой функциональной активностью, так как относится к тонике как тоника к доминанте и стремится подчинить себе тонику.

Субдоминанта подчиняется тонике только через доминанту или после предварительного закрепления тоники.

Последовательность T-S-D-T (I-IV-V-I) образует функциональный гармонический оборот, где столкновение двух неустойчивых функций S-D разрешается возвращением тоники. Этот гармонический оборот называется кадансом I рода.

ТЕМА 8

СОЕДИНЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ. СПОСОБЫ СОЕДИНЕНИЙ

Существует два способа соединения аккордов, в частности трезвучий. Они могут быть соединены гармонически и мелодически.

Гармоническим называется такое соединение аккордов, при котором их общий тон остается на месте в том же голосе*. Поэтому гармоническое соединение всегда возможно для главных трезвучий квартово-квинтового соотношения (I-IV, I-V), так как между ними имеется общий тон:

у I_5^3 с IV_5^3 — I ступень лада;

у I_5^3 с V_5^3 — V ступень лада.

При соединении трезвучий квартово-квинтового соотношения бас движется на ч. 4 или ч. 5 $\uparrow \downarrow$, общий тон остается на месте, остальные два голоса движутся в параллельном секундовом движении вниз при соединении трезвучий T-D и вверх при соединении трезвучий T-S. В миноре трезвучие V ступени только гармоническое.

* Во всех нотных примерах гармоническое соединение обозначено лигой между общими звуками (тонами). В дальнейшем общие звуки иногда именуются тонами (не путать с тонами аккордов).

6

При плавном соединении трезвучий расположение не меняется. *Мелодическим* называется такое соединение аккордов, при котором они либо не имеют ни одного общего тона (IV-V), либо этот общий тон не остается на месте, а перемещается в другой голос (I-IV, I-V).

При соединении трезвучий S-D бас движется на б. 2 вверх (движение на септиму вниз запрещено), остальные голоса — на ближайшие соответствующие тоны вниз, навстречу басу.

7

В другом варианте соединения возникают грубые ошибки:
а) при соединении трезвучий S-D в одну сторону — параллельные квинты и параллельные примы или октавы, которые в гармонии категорически запрещены;

Примечание. Октаовым или квинтовым параллелизмом называется движение параллельными октавами или параллельными квintами какой-либо пары голосов. Параллельное движение примами есть унисонное движение какой-либо пары голосов. В некоторых случаях допускается движение параллельными квintами, но это оговаривается особо. Между парой голосов возможна также последовательность ч. 5 – ум. 5.

б) при соединении трезвучий S-D в одну сторону в миноре помимо параллелизмов возникает также ход на ув. 2. Внутри движения одного голоса не допускаются ходы на увеличенные интервалы. Они заменяются на уменьшенные.

Мелодическое соединение трезвучий главных ступеней квартово-квинтового соотношения (I-IV, I-V)

При соединении трезвучий T-S бас движется на ч. 4 вверх, а верхние голоса навстречу басу на ближайшие звуки вниз.

При соединении трезвучий T-D бас движется на ч. 4 вниз, верхние голоса противоположно басу на ближайшие звуки вверх.

Особое внимание следует обратить на соединение трезвучий Т-Д-Т из мелодического положения квинты.

Во всех случаях, кроме этого, при мелодическом соединении тонический аккорд после возвращения в него трезвучия V ступени не меняется. В этом же случае после трезвучия D возможно возвращение только в неполное тоническое трезвучие (с утроенным основным тоном без квинтового), так как нижний вводный тон, приходящийся на терцовый тон трезвучия D в сопрано, можно вести только вверх.

The image contains two musical staves. The top staff is labeled 'Тесное' (Close) and the bottom staff is labeled 'Широкое' (Wide). Both staves show a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The top staff has a basso continuo line below it. The progression starts with a C major chord (C, E, G), followed by a G major chord (G, B, D). In the 'Тесное' example, the bass line moves directly from the C root note to the G root note. In the 'Широкое' example, the bass line moves from the C root note down to the A root note before moving up to the G root note. Both staves end with a single G note. Rehearsal marks '10' are placed above both staves.

ТЕМА 9

ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ

Гармонизацией данного голоса (мелодии или баса) называется присоединение к нему связной и логичной последовательности аккордов по вертикали. Она основана на принадлежности каждого звука гармонизуемого голоса к аккорду той или иной функции.

Основные правила гармонизации мелодии трезвучиями

1. Проанализировать мелодию, предварительно ее прослушав:
 - а) определить тональность;
 - б) определить строение, т. е. наметить грани каждого предложения периода;
 - в) наметить общий план гармонизации мелодии, т. е. выяснить, аккордом какой функции следует гармонизовать каждый звук мелодии, учитывая то, что он может являться

основным, терцовым или квинтовым тоном трезвучий главных ступеней.

Особое внимание следует обратить на звуки, которые допускают различные толкования. Для этого необходимо принять во внимание предполагаемую гармонизацию окружающих звуков. Например: в классической гармонии запрещается последовательность D-S:



Таким образом, трезвучия в квартово-квинтовом соотношении могут использоваться в любой последовательности, но в секундовом S должна всегда предшествовать D. При этом последовательность S-D можно использовать, когда мелодия от S к D направлена вниз, в противном случае возникнут параллелизмы.



После того как учтены все возможные варианты гармонизации данной мелодии, соответствующие правилам, нужно подписать цифровку и приступить к голосоведению.

2. Начало мелодии гармонизуется тоникой для утверждения тональности. Затакт, как правило, не гармонизуется. Заканчиваться гармонизация мелодии всегда должна тоникой.

3. Во избежание однообразия повторенный или выдержаный звук в мелодии следует гармонизовать трезвучиями разных степеней, учитывая, что он может быть общим между трезвучиями T-S или T-D.

Запрещается использование одного и того же аккорда или аккордов одной и той же функции через тактовую черту.

Разрешается: повторение доминантовой функции на грани предложений периода (см. пример гармонизации выше).

4. В выборе расположения необходимо исходить из регистра верхнего голоса.

В низком регистре следует применять тесное расположение, в высоком — широкое.

При строгом плавном голосоведении нельзя менять расположение между трезвучиями разных функций, так как в противном случае обязательно образуются параллелизмы.



5. Следует избегать в басу двух квартовых или квинтовых скачков в одном направлении. Бас должен представлять собой волнообразную линию ограниченного диапазона в пределах одной — полутора октав, в крайнем случае, двух октав. Это достигается чередованием восходящего движения с нисходящим.

Однако нужно стремиться к максимальному приближению баса к верхним голосам.

Кроме скачков баса на кварту или квинту при повторении аккорда возможен ход на ч. 8. Не допускается ход баса на септиму, кроме случаев, оговориваемых особо.

6. Для соблюдения правильного голосоведения необходимо следить за правильностью голосоведения каждой пары голосов и за правильностью построения каждого аккорда.

(См. также пример № 13)

ТЕМА 10

ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АККОРДОВ

Перемещением аккорда называется его повторение в измененном виде со сменой мелодического положения или расположения, или и того и другого одновременно.

Перемена мелодического положения аккордов вызывается тем, что мелодия переходит от одного аккордового звука к другому.

Смена расположения (с тесного на широкое или наоборот) чаще сопутствует смене мелодического положения. Она способствует правильности и плавности голосоведения.

Таким образом перемещение поддерживает мелодическое и ритмическое движение без смены аккордов. Слишком частая смена аккордов приводит к пестроте и тяжеловесности гармонии.

Перемещение дает возможность менять расположение.

При перемещении в сопрано возникают мелодические ходы на терцию («3»), скачки на кварту («4»), квинту («5»), сексту («6»).

1. Движение мелодии на терцию («3») или кварту («4»).

В этом случае:

- a) расположение можно оставить тем же самым;
- b) расположение можно поменять.

16 а) Смены расположения не произошло.

Бас остается на месте.
Верхние голоса движутся
в одном направлении,
указанном сопрано,
на соответствующие
ближайшие звуки
данного аккорда

б) Смена расположения произошла.

Альт остается на месте.
Тенор и сопрано,
взаимно перемещаются
в противоположном
направлении.

При восходящем скачке расположение всегда меняется с тесного на широкое, при нисходящем — с широкого на тесное.

Категорически запрещается при восходящем скачке менять расположение с широкого на тесное, при нисходящем — с тесного на широкое.

Нельзя.

17

18

2. Скачки на квинту («5») и секту («6»).

Смена расположения обязательна.

19

Тенор остается на месте.
Альт и сопрано, двигаясь
в одном направлении,
взаимно перемещаются.

Нельзя.

Нужное расположение при широких скачках необходимо заранее подготовить, учитывая, что до их появления в мелодии обычно имеются ходы на «3» и «4», при которых расположение может оставаться неизменным или переходить в другое.

Выходы: во всех случаях перемещения трезвучия скачки в средних голосах никогда не превышают кварту. Скачки на «4», «5»,

«б» в сопрано можно гармонизовать только перемещением, т. е. скачки нельзя гармонизовать трезвучиями разных функций.

ТЕМА 11

КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД

I, IV (K₆) V

1. Определение, обозначение.

Кадансовым квартсекстаккордом является созвучие, имеющее внешнее звуковое сходство со вторым обращением тонического трезвучия. Своё название он получил по местоположению в музыкальном построении, так как используется только в кадансе.

Включение в каданс I рода TSDT — (I IV V I) K₆, образует каданс II рода: SK₆DT.

2. Функциональное своеобразие K₆, заключается в его функциональной двойственности. В нем совмещаются звуки двух функций: тонический комплекс верхних голосов опирается на функциональный доминантовый бас $\frac{T}{D}$. Доминанта, как основа гармонии, в K₆ преобладает, так как в нем удваивается бас. Поэтому K₆, является аккордом доминантовой функции.

3. Окраска звучания, применение.

Функциональное противоречие, столкновение двух функций в K₆ (бифункциональность) определяет характер и особенности его звучания, подготовку, разрешение и применение. Бифункциональность придает K₆, характерную напряженность и неустойчивость, не свойственную устойчивой тонической функции. Своей функциональной неустойчивостью K₆, вносит в кадансы дополнительное напряжение, сообщает им более активное, энергичное завершающее действие.

В половинном кадансе K₆, своей напряженностью усиливает D, в которую он разрешается. В полном заключительном кадансе K₆, максимально оттягивает конечное появление T, чем усиливает тяготение к ней и напряжение каданса в целом.

K₆, используется в серединном кадансе, в четвертом такте; в заключительном — в седьмом такте в восьмитактовой мелодии, в определенных метрических условиях.

В простых двудольных тактах K₆, используется только на сильной доле. В сложных тактах, четырех–шестидольных, может использоваться и на относительно сильных долях.

В трехдольных тактах K₆, можно использовать на второй доле.

Но при всех возможных метрических вариантах K₆, всегда должен приходиться на более сильную долю, чем следующая за ним D.

Формулы кадансов:

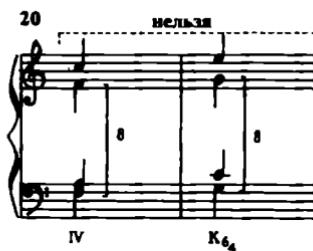
$\frac{2}{4} \text{ K}_{64} \text{ V}$	$\frac{3}{4} \text{ K}_{64} \text{ K}_{64} \text{ V}$	$\frac{4}{4} \text{ K}_{64} \text{ K}_{64} \text{ 'V V}$
IV V	IV K ₆₄ V	I IV K ₆₄ V
V V	I IV V	
	IV IV V	

Категорически запрещается использование в кадансе вместо K₆₄ тонического трезвучия, так как это противоречит функциональной логике гармонического движения и всего музыкального развития в целом.

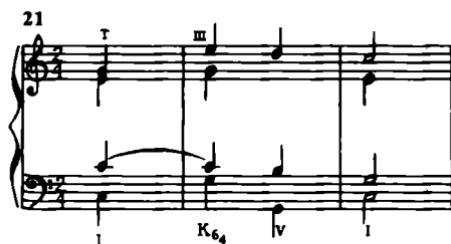
4. Подготовка и разрешение K₆₄.

Естественнее всего K₆₄ подготавливается субдоминантовой гармонией.

Соединение IV–K₆₄ возможно только гармоническое, при этом общий тон (I ступень) остается на месте, остальные голоса движутся в параллельном движении вниз на секунду. Другое соединение здесь невозможно, так как образуются параллелизмы:



K₆₄ может также встретиться и после тонической гармонии (здесь при голосоведении могут действовать правила неремещения трезвучий), но при этом тоническая гармония обязательно должна находиться на слабой доле, а K₆₄ — на сильной доле:



Функциональная неустойчивость $K_{6/4}$ при преобладании в нем доминантности приводит его к разрешению в доминантовое трезвучие. При этом соединение возможно как гармоническое, так и мелодическое, которое наиболее характерно для заключительного каданса.

22 а)

б)

$K_{6/4}$ допускает перемещения. Он может перемещаться сам по себе, но возможно также возникновение перемещения при соединении его с трезвучием D как аккордов одной функции. В этих случаях возможны скачки.

Во всех случаях перемещения $K_{6/4}$ соблюдаются те же правила смены расположения, что и при перемещении трезвучий, т. е. при скачках на широкие интервалы смена расположения обязательна, в том числе и на ч. 4.

23 а)

б) нельзя плохо

ТЕМА 12

ПЕРИОД, ПРЕДЛОЖЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИЙ ОБОРОТ. КЛАССИФИКАЦИЯ КАДАНСОВ

Простейшим образом законченного музыкального построения, излагающего одну музыкальную мысль, является восьмитактовый период. Обычно он состоит из двух равнодлительных (четырехтактовых) построений, называемых предложениями. Эти предложения отграничиваются цезурой. Каждое заключается последовательностью из двух или нескольких аккордов, образующих гармонический оборот.

Гармонические обороты, заключающие отдельное музыкальное построение и завершающие изложение музыкальной мысли, способствуя членению музыкальной речи, называются кадансами.

Классификация кадансов

1. По местоположению в форме кадансы разделяются на сединные (конец 1-го предложения) и заключительные (общее заключение музыкального построения, конец 2-го предложения).

2. По степени завершенности кадансы разделяются на совершенные (заключительная тоника дана на сильной доле такта, в мелодическом положении основного тона, при движении от аккордов D или S в основном виде, т. е. при наличии в басу квартово-квинтовых ходов), а также несовершенные (заключительная T дана либо на слабой доле, либо в мелодическом положении не основного тона, либо при движении от аккордов D или S в обращении; эти условия могут возникнуть как одновременно, так и порознь). Степень завершенности кадансов рассматривается только при завершении музыкального построения на тонике.

3. По степени сложности кадансы разделяются на простые, состоящие из двух гармонических функций (D-T или наоборот, S-T или наоборот), и сложные, в которых участвуют все три гармонические функции (S, D, T). Гармонический оборот с такой последовательностью функций называется сложным кадансом I рода; SK₆,DT является кадансом II рода.

4. С гармонической точки зрения (по порядку следования функций или функциональной значимости) все кадансы разделяются на полные, заключающиеся устойчивой функцией — T, и половинные, заключающиеся неустойчивой функцией — S или D.

Простые кадансы с участием D называются полными автентическими (с окончанием на T) и полуавтентическими (с завершением на D). Простые кадансы с участием S называются плягальными (S-T) и полуплашальными (T-S).

Плагальные обороты чаще всего используются в начале музыкального построения для закрепления T и в дополнительных кадансах после наступления T для ее утверждения.

ТЕМА 13

ТЕРЦОВЫЙ РЯД ТРЕЗВУЧИЙ

Помимо главных трезвучий лада, являющихся основными представителями гармонических функций, любое из трезвучий побочных ступеней (II, III, VI и VII) также относится к одной из главных гармонических функций (T, S, D).

Функциональную принадлежность каждого трезвучия на основе максимального количества общих тонов помогает выявить терцовый ряд трезвучий, в который можно выстроить все трезвучия звукоряда. В этом ряду мажорные и минорные трезвучия распределяются попарно как тоники параллельных тональностей.

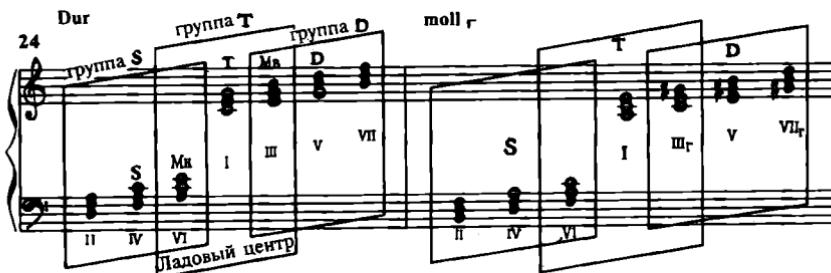
По мере удаления трезвучий в обе стороны от ладового центра (T) возрастает количество неустоев, а следовательно, и неустойчивость самих трезвучий. На этом свойстве основан порядок их использования в гармоническом движении:

1) по обе стороны от T располагаются трезвучия, в которые входят по два тонических звука и по одному звуку от другой группы. Они занимают серединное положение между главными трезвучиями и поэтому называются медиантами (медианта — середина). Трезвучие VI ступени — M_h — находится в нижней части терцового ряда, трезвучие III ступени — M_b — находится в верхней части терцового ряда. Медианты функционально двойственны, смешаны;

2) внизу терцового ряда располагаются субдоминантные трезвучия;

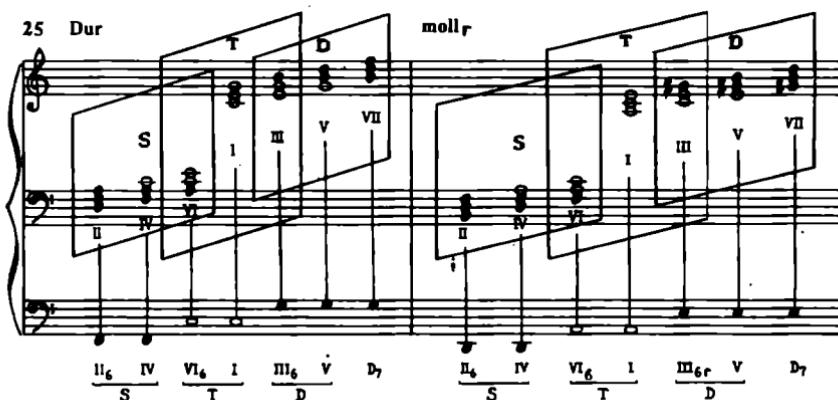
3) вверху терцового ряда располагаются доминантные трезвучия, с характерным для них вводным тоном.

Таким образом, весь терцовый ряд можно разбить на три функциональные группы — STD. В каждой группе оказывается по три трезвучия, считая, что каждая медианта одновременно принадлежит двум группам.



Полная терцовая схема

Если под трезвучия в терцовом ряду подставить соответственно их группам опорные басовые тоны, то выявится их функциональное значение в основной, четырехголосной структуре.



Выводы:

1. При подстановке под побочные трезвучия функциональных басов они превращаются в сектаккорды, являющиеся функциональными заместителями своих трезвучий.
2. Трезвучие VII ступени превращается в D₇, который является наиболее полным представителем доминантовой группы.
3. Каждая функция лада имеет среди трезвучий и их обращений по два представителя:

T — I, VI₆;

S — IV, II₆, где II₆ — усиленный заместитель трезвучия S;

D — V, III₆, где III₆ — ослабленный заместитель трезвучия D.

В классической гармонии наиболее часто используются определенные и активные в функциональном отношении аккорды. Поэтому чаще других встречаются трезвучия главных ступеней, II₆, D₇, VI₆ и III₆ функционально смягчены и вносят своеобразную красочность в звучание музыкальных произведений. Наиболее часто они используются у романтиков (у Шуберта, Шопена) и в русской музыке.

ТЕМА 14

СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

Функциональное значение, звучание, строение, применение

Π_6 является усиленным заместителем трезвучия IV ступени, так как единственный устойчивый звук трезвучия S (I ступень лада) заменяется в нем неустойчивой II ступенью. Субдоминантность Π_6 подчеркивается удвоением в нем функционального баса (IV ступень лада), так как во Π_6 удваивается терцовый тон.

В мажоре II⁶ звучит мягко, минорно, в миноре напряженно, достаточно резко, так как диссонирует из-за входящего в его строение тритона.



Пб используется только в мелодическом положении терции или основного тона. В мелодическом положении квинты он никогда не используется, так как звучит плохо.

Основные соединения

I, VI, IV {II₆} V, K₆,

Голосование:

1. Соединять II₆ с трезвучием V ступени или K₆, можно только мелодически, т. е. бас движется на б. 2 вверх, а остальные голоса — вниз навстречу басу. Соединение указанных аккордов в одном направлении (гармоническое) приводит к образованию параллельных октав.

Musical score example 27 consists of five measures of piano music. The first measure shows a transition from Π_6 to V . The second measure shows a transition from Π_6 to V . The third measure shows a transition from Π_6 to K_{64} . The fourth measure shows a transition from Π_6 to K_{64} . The fifth measure shows a transition from Π_6 to K_{64} . The score includes performance instructions: 'нельзя' (not allowed) over the first two measures, 'правильно' (correctly) over the third and fourth measures, and 'можно' (possible) over the fifth measure.

2. Трезвучие IV ступени и II₆ как аккорды одной функции нельзя брать через тактовую черту. С другой стороны, принадлежность этих аккордов к одной функции допускает их перемещение как при плавном движении, так и при скачках со сменой (при широких скачках) и без смены расположения (при узких скачках).

28

IV II₆

IV II₆

IV II₆

IV II₆

IV II₆

IV II₆

3. При соединениях IV-II₆, I-II₆, II₆-K₆₄ между тенором и альтом могут возникнуть параллельные квинты. Они допускаются (см. пример № 27), а также

29

IV II₆

I II₆

I II₆

II₆ K₆₄

V

4. Не используются соединения II₆-IV, II₆-VI, мало используется соединение II₆-I, так как звучат вяло (см. тему «Терцовый ряд трезвучий»). Функциональная активность и особенность звучания послужили причиной широкого использования II₆ в музыке. Он используется как в кадансах, так и в середине музыкального построения: вместо трезвучия S или после него, расширяя и одновременно усиливая субдоминантовую сферу.

Кадансы с участием II₆

I рода	II рода
I II ₆ V I	I II ₆ K ₆₄ V I
I VI II ₆ V I	I VI II ₆ K ₆₄ K ₆₄ V I
I IV II ₆ V I	I IV II ₆ K ₆₄ V I
I VI IV II ₆ V V I	I VI IV II ₆ K ₆₄ V I

(расширенный каданс I рода) (расширенный каданс II рода)*

Задание:

Играть на фортепиано цифровки в тональностях до 4-х знаков**:

$\frac{2}{4}^8I$ | II₆ V | I $\frac{3}{4}I$ | II₆ V | $\frac{3}{4}I$;

$\frac{2}{4}^3I$ V | I $\frac{8}{4}I$ | IV II₆ | K₆₄ V | I $\frac{3}{4}I$ | IV II₆ | K₆₄ V | $\frac{8}{4}I$.

Памятка к гармонизации мелодии

Вторую ступень лада, общую для II₆ и трезвучия V ступени, нужно гармонизовать этими аккордами в зависимости от окружающих.

Перед кадансовым тактом II ступень лада в мелодии можно гармонизовать только сектаккордом II ступени, так же, как и перед трезвучием V ступени среди построения.

ТЕМА 15

ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ

Использование. Функции

Трезвучие II ступени используется только в мажоре. Оно слабее II₆, так как не имеет функциональной опоры в басу: в нем удваивается бас — II ступень лада.

Трезвучие II ступени лада так же, как и II₆, звучит мягко, минорно. Использование его после трезвучия VI ступени создает некоторую переменность функций (V_n-I) и особый натурально-ладовый колорит.

* См. Тема 16. Трезвучие VI ступени

** Все задания подобного рода выполняются в тональностях до четырех знаков, в тесном расположении, из мелодического положения, указанного сверху, слева цифрового обозначения аккорда. В дальнейшем перед цифровками и сектаккордами, исполняемыми на $\frac{2}{4}$ размер не выставляется.

Основные соединения

II₆, IV, VI {II} V, K₆₄, II

Голосоведение:

- а) IV-II — соединение гармоническое;
- б) II₆-II и II-II₆ представляют собой разновидность перемещения, поэтому свободно применяется переход в другое расположение и скачки. Следует опасаться параллелизма октав, которые возникают в случае дублирования басом мелодии в сопрано;
- в) II-V, II-K₆₄ — соединения мелодические: бас движется вверх, остальные голоса вниз, навстречу басу;

30 а)

б)

нельзя

IV II II₆ II II II₆ II V II K₆₄ V

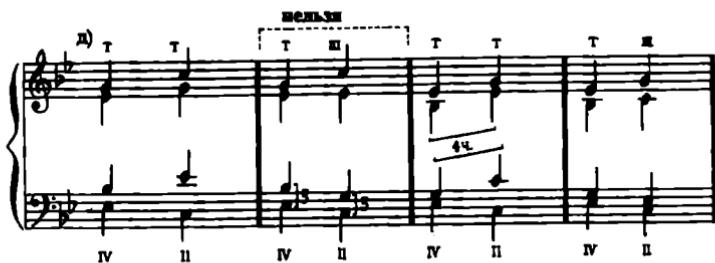
- г) возможно соединение I-II, но только мелодическое, так как верхние голоса идут вниз, навстречу басу;

г)

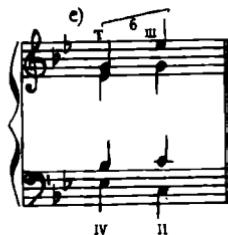
I II

- д) возможно мелодическое соединение трезвучий IV и II ступеней, при этом верхние голоса движутся в восходящем направлении, а бас — на терцию вниз.

Если при соединении трезвучий IV-II ступеней в верхних голосах возникает скачок на ч. 4, то расположение менять нельзя. Расположение можно менять при плавном голосоведении;



е) при скачке на сексту от трезвучия IV ступени к трезвучию II ступени расположение менять обязательно:



Не используются соединения II-IV, II-I (см. тему «Терцовый ряд трезвучий»). Трезвучие II ступени можно использовать в середине построения. В кадансах трезвучие II ступени может заменять IV и II₆, но применяется значительно реже, чем II₆.

ТЕМА 16

ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ

Значение, звучание, функции, применение, основные соединения

Наряду с сектаккордом II ступени широкое распространение в гармоническом языке музыкальных произведений получило трезвучие VI ступени (M_6).

Звучание в мажоре — мягкое, минорное, в миноре — яркое, мажорное.

В зависимости от аккордового окружения трезвучие VI ступени может выполнять:

а) смешанную функцию как промежуточное звено между Т и С в последовательности I-VI-IV. Обратная последовательность

противоречит логике гармонического развития (см. тему «Терцовый ряд трезвучий»);

б) тоническую функцию, подменяя трезвучие I ступени после трезвучия D в последовательности V-VI;

в) ослабленную субдоминантовую функцию, подменяя трезвучие IV ступени перед трезвучием V ступени в последовательности VI-V.

Таким образом, основными соединениями трезвучия VI ступени являются:

I, V {VI} IV, II, II₆, V

а) терцовое соединение трезвучия VI ступени.

Это соединение естественно только в нисходящем порядке: I-VI-IV. В такой последовательности происходит постепенное накопление неустоев, что обеспечивает активность гармонического движения.

Трезвучие VI ступени, включенное в движение от T к S, создает между ними плавный переход (на основе общих тонов — гармоническое соединение). Терцовые соотношения между I-VI и VI-IV при плавном голосоведении создают в каждой из этих пар возможность гармонического соединения, так как в каждом из этих случаев на месте остаются два общих тона (между трезвучиями I и VI ступеней — I и III ступени лада, между трезвучиями VI и IV ступеней — VI и I ступени лада).



В соединении I-VI-IV в трезвучии VI ступени удваивается основной тон. Занимая промежуточное положение между T и S, трезвучие VI ступени, включенное в каданс, способствует расширению кадансов I и II рода.

Каданс с участием VI ступени называется расширенным.

Каданс I рода

I-VI | IV-V | I

Каданс II рода

I-VI | IV-II₆ | K₆₄-V | I;

б) прерванный оборот и прерванный каданс (V-VI).

Сущность и того, и другого заключается в подмене ожидаемой T неустойчивым трезвучием VI ступени (от тонического трез-

вучия его отличает только бас, так как верхние голоса трезвучия VI ступени представляют собой неполное тоническое трезвучие (см. пример № 32).

В этом и заключается его противоречивость. Оттягивание T трезвучием VI ступени вызывает ее ожидание, создает напряженность и поэтому активизирует гармоническое движение.

После прерванного оборота или каданса динамика гармонического движения поддерживается S как наиболее активной функцией лада: V-VI-IV.

Прерванный каданс обычно применяется перед завершением произведения или отдельного построения. В виде гармонического оборота это последование может быть включено в любое место музыкального построения.

Голосоведение

При разрешении трезвучия V ступени в трезвучие VI ступени бас движется на секунду вверх, вводные тоны — в T, а V ступень лада — в III ступень (нижний вводный тон идет вверх, а остальные голоса вниз, на ближайшие соответствующие тоны).

В результате такого голосоведения в трезвучии VI ступени удваивается терцовый тон, и оно используется в трех расположениях — тесном, широком и смешанном.

The musical score example 32 consists of two systems of three staves each. The top system is labeled '32 a)' and 'б)', the bottom system 'в)'. The left side of the score has two labels: 'из тесного' (from narrow) above the first system and 'из широкого' (from wide) above the second system. The bass staff in both systems shows a sequence of notes on the V, VI, and IV degrees of the scale. The alto and soprano staves provide harmonic support, often moving in opposition to the bass. Measure numbers V, VI, and IV are placed below each staff to indicate the harmonic progression.

При смешанном расположении между голосами возникают такие интервальные соотношения, которые соответствуют как тесному, так и широкому расположению. Смешанное расположение дает возможность переходить в тесное или широкое расположение в зависимости от требований голосоведения, способствует гибкости голосоведения.

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

$^3 I VI | IV ^8\text{II}_6 | V I | K_{64} V | VI IV | V VI | \text{II}_6 V | I;$

$^8 I VI | \text{II}_6 V | VI IV | V VI | \text{II}_6 V | VI \text{II}_6 | K_{64} V | I.$
II (для мажора)

Памятка к гармонизации мелодии

При гармонизации мелодии тоническое трезвучие можно подменять трезвучием VI ступени только тогда, когда в сопрано находится терцовый тон трезвучия V ступени (н. вводный тон лада), направленный вверх, либо основной или квинтовый, направленные вниз; при возможности использования после трезвучия VI ступени субдоминантового трезвучия или II_6 ;

в) соединение VI-V.

Это соединение мелодическое: бас движется вниз, а остальные голоса вверх, в направлении, противоположном басу.

33

Эта последовательность используется при гармонизации верхнего восходящего тетракорда мажора

В гармоническом миноре соединение VI-V не используется, так как в одном из голосов образуется ход на ув. 2.

Задание:

Играть на фортепиано цифровку:

$^5 I VI | V I | VI \text{II} | K_{64} V | VI IV | V VI | \text{II}_6 V | I.$

34

TEMA 17

**СКАЖИ ТЕРЦОВЫХ ТОНОВ В СОПРАНО
ИЛИ В ТЕНОРЕ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ
КВАРТО-КВИНТОВОГО СООТНОШЕНИЯ
(I-IV, I-V)**

При гармоническом соединении трезвучий квартово-квинтового соотношения в сопрано или втеноре может возникнуть восходящий или нисходящий мелодический ход, при котором терцовый тон одного трезвучия движется в терцовый тон другого. При этом возникают скачки на ч. 4 или ч. 5 вверх или вниз. Такие скачки называются скачками терцовых тонов.

Направление	Сопрано	Тенор
Восходящее	Т-Ш	Ш-Т
Нисходящее	Ш-Т	Т-Ш

При скачках терцовых тонов смена расположения обязательна. При скачках терцовых тонов бас желательно вести противополож-но скачку.

**Скачки терцовых тонов в сопрано
между трезвучиями терцового соотношения
(I-VI, VI-IV, IV-II в мажоре)**

В сопрано возможны скачки терцовых тонов на сексту и интонационные (мелодические) ходы терцовых тонов на терцио при мело-

дическом соединении трезвучий терцового соотношения. Эти скачки также гармонизуются со сменой расположения: при восходящем скачке — с тесного на широкое, при нисходящем — с широкого на тесное.

ТЕМА 18

СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

I_6 , IV_6 , V_6

(III ст., VI ст., VII ст.)

СТРОГОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

Ладовое, функциональное значение

Секстаккорды главных ступеней являются ослабленными функциональными заместителями трезвучий главных ступеней, так как не имеют функциональной опоры в басу.

1. I_6 — неустойчивая Т. Это положение наиболее явно подтверждает несовершенный каданс $V-I_6$, так как при нем создается ожидание дальнейшего движения. Такой уход от завершения каданса подобен прерванному обороту $V-VI$.

2. В V_6 вводный тон в басу поддерживает напряженность секстаккорда и создает с Т мелодическую связь. Тем не менее authenticский каданс V_6-I является несовершенным, так как в нем не принимает участие доминантный функциональный бас и не образуется утвердительной интонации в басу $D-T$.

3. В IV_6 замена функционального баса мелодическим неустоем создает мелодическую связь с доминантным басом. Благодаря этому бас хорошо подготавливает K_6 , и трезвучие D . Движение баса в последовательности IV_6-IV и наоборот образует мелодическое окружение V ступени.

Применение

В связи со своим функциональным значением (меньшей устойчивостью по сравнению со своими трезвучиями), секстаккорды

применяются внутри построения. В кадансах не используется I₆. Не следует им заканчивать музыкальное построение. В серединном кадансе возможна последовательность V–V₆, но V₆ никогда не берется после K₆₄, т. е. в кадансе II рода.

Удвоение, мелодическое положение и расположение

1. В сектаккордах главных ступеней удваивается основной или квинтовый тон. Удвоение терцового тона возможно только в I₆ в особых случаях, оговариваемых специально.

2. Сектаккорды используются только в мелодическом положении основного тона или квинты.

3. При четырехголосном изложении возможность различных удвоений в сектаккордах допускает большое разнообразие в их расположении. Особенностью изложения сектаккордов является их использование не только в тесном и широком расположении, но и в смешанном.

Как уже отмечалось ранее в теме «Трезвучие VI ступени», после смешанного расположения можно брать аккорд как в тесном, так и в широком расположении в зависимости от целесообразности голосоведения.

Возможно 10 вариантов четырехголосного изложения сектаккордов.

Мелодическое положение основного тона

38

Удвоение основного тона

Удвоение квинтового тона

Мелодическое положение квинтового тона

Удвоение квинтового тона

Удвоение основного тона

Выразительное значение включения сектаккордов в гармоническое движение

Большое разнообразие в расположении сектаккордов, различные варианты соединений с основными трезвучиями и друг с другом значительно усложняют и обогащают голосоведение. Возникает возможность перехода в другое расположение, возможность различных удвоений и скачков.

В гармоническом движении сектаккорды приобретают также важное значение как средство мелодизации баса. Мелодизация придает ему разнообразие, гибкость и выразительность.

Соединение одноименных трезвучий и сектаккордов (I–I₆, IV–IV₆, V–V₆ и наоборот)

1. Наиболее естественно сектаккорд звучит после трезвучия той же ступени. Соединение гармоническое является вариантом перемещения и продлевает функцию данного трезвучия. Голосоведение предпочтительно выбирать по возможности наиболее плавное. Если в верхнем голосе скачок, лучше, чтобы средние голоса были менее подвижны.

При соединении трезвучия и сектаккорда бас можно вести на терцию вверх и на секту вниз. При обратном соединении (сектаккорд—трезвучие) бас следует вести только на терцию вниз.

Musical score example 39 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. The score is numbered 39 above the first measure. The bass line is labeled with Roman numerals and their sixths (I, I₆, V, V₆, I, I₆, I, I₆, IV, IV₆) below the notes. The vocal parts show different melodic lines corresponding to these harmonic changes.

2. Сектаккорд может быть перемещен сам по себе без участия основного трезвучия с изменением мелодического положения, расположения или удвоения:

Musical score example 40 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. The score is numbered 40 above the first measure. The bass line is labeled with Roman numerals and their sixths (I₆, I₆, IV₆, IV₆, I₆, I₆, I₆, I₆, IV₆, IV₆) below the notes. In this example, the bass line remains on the IV₆ chord for most of the measures, illustrating the movement of the chord itself without changing the bass note.

Во всех случаях перемещения сектаккордов соединение большей частью гармоническое, что способствует выдержанности голосов.

Соединение трезвучия и сектаккорда в квартово-квинтовом соотношении (строгое, плавное голосоведение)

IV, V {I₆} IV, V

I {IV₆} I

I {V₆} I

Соединение гармоническое.

Трезвучия с сектаккордами в квартово-квинтовом соотношении соединяются исходя из целесообразности голосоведения на основе максимальной близости тонов.

Соединение двух сектаккордов в квarto-квинтовом соотношении IV_6 , V_6 { I_6 } IV_6 , V_6

- а) для соблюдения правильного голосоведения при соединении двух сектаккордов квартово-квинтового соотношения необходимо удвоить в них общий звук и оставить на месте в двух голосах;

б) удвоение в каждом сектаккорде при этом соединении звука, не являющегося общим, приводит к параллелизму октав или унисонов.

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

³I I₆ | V₆ ⁵V | VI II₆ | K₆₄ V | I IV₆ | I₆ IV | K₆₄ V | I;
⁸I IV₆ | I₆ V | VI IV | K₆₄ V | I₆ V₆ | I IV₆ | K₆₄ V | I.

**Соединение трезвучия и сектаккорда
в секундовом соотношении
(IV–V₆) (IV₆–V)**

IV–V₆. Движение всех голосов плавное, соединение мелодическое; бас обязательно движется на ум. 5 вниз.

а) если трезвучие IV ступени изложено в мелодическом положении «5», то в V₆, во избежание параллелизмов, необходимо удвоить квинтовый тон;

б) при соединении трезвучия IV ступени с V₆ из другого мелодического положения в V₆ возможно любое удвоение;

в) при соединении IV с V₆ из мелодического положения «3» между альтом и тенором могут возникнуть параллельные квинты. Они допустимы.

IV₆–V. Движение голосов плавное, соединение мелодическое.

а) мелодическое положение основного тона гарантирует голосоведение без параллелизмов;

б) из мелодического положения «5» в IV₆ параллелизмы не образуются при удвоении в IV₆ основного тона; при переходе из смешанного расположения в тесное.

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

${}^3I\ IV_6 | V\ {}^8V_6 | I\ {}^3II_6 | V\ {}^3V | VI\ IV | V_6\ I | II_6\ V | I;$

${}^3I\ {}^5I_6 | IV\ V_6 | I\ II_6 | K_{64}\ V | I_6\ V | VI\ IV | K_{64}\ V | I;$

секвенцию: ${}^8IV\ V_6 | I$ по нижним медиантам из мажора.

**Вопросы для повторения темы
«Секстаккорды главных ступеней»**

1. Ладовое и функциональное значение секстаккордов главных ступеней.

2. Применение.

3. Структура (удвоение, виды расположения, мелодическое положение).

4. Соединение одноименных трезвучия и секстаккорда.

5. Соединение секстаккордов с трезвучиями в квартово-квинтовом соотношении по схеме:

$V-I_6-IV; IV-I_6-V; I-IV_6; I-V_6.$

6. Соединение секстаккордов квартово-квинтового соотношения друг с другом по схеме:

$I_6-IV_6, V_6-I_6.$

7. Соединение трезвучия и секстаккорда в секундовом соотношении по схеме:

$IV-V_6$ и $IV_6-V.$

ТЕМА 19

ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

Промежуточными квартсекстаккордами называются квартсекстаккорды, не имеющие самостоятельного значения, а подчиняющиеся аккордам, которые их окружают. Эти аккорды используются только на слабой доле. Промежуточные квартсекстаккорды подразделяются на проходящие и вспомогательные.

Проходящие квартсекстаккорды

Проходящим называется квартсекстаккорд, помещенный на слабой доле между трезвучием и его секстаккордом (или наоборот) при поступенном нисходящем или восходящем движении баса. Функцию проходящего квартсекстаккорда могут выполнять V_{64} и I_{64} .

V_{64} образуется на II ступени при проходящем движении от трезвучия I ступени к I_6 и наоборот: I V_{64} I_6 ; I_6 V_{64} I.

I_{64} образуется на V ступени при проходящем движении от трезвучия IV ступени к IV_6 и наоборот: IV I_{64} IV_6 ; IV_6 I_{64} IV.

Голосоведение

Для проходящих квартсекстаккордов типично плавное голосоведение. Соединение гармоническое: при поступенном движении баса вверх или вниз один из верхних голосов (чаще всего сопрано) движется в направлении, противоположном басу; в одном из голосов общий тон остается на месте; четвертый голос движется на секунду вниз и обратно. Мелодическое соединение невозможно. Скачки и перемещения недопустимы. В проходящих квартсекстаккордах удваивается бас.

The musical score example shows a piano piece starting at measure 45. The left hand plays a sustained bass note, while the right hand plays a series of chords. The chords are labeled below the staff: I , V_{64} , I_6 ; I , I_{64} ; I , V_{64} , I_6 ; IV_6 , I_{64} , IV ; IV_6 , I_{64} , IV ; IV_6 , I_{64} , IV . The bass line is marked with Roman numerals above the staff: III, II, I. The right-hand chords consist of three notes each, with the fourth note of the scale (the fourth note of the key signature) being the bass note. The melody consists of eighth-note patterns in the upper voices.

Проходящие квартсекстаккорды используются в начале и в середине музыкального построения, но не в кадансах.

Вспомогательные квартсекстаккорды

Вспомогательным называется квартсекстаккорд, помещенный на слабой доле, на выдержанном басу между трезвучием и его повторением. Функцию вспомогательного квартсекстаккорда могут выполнять IV_{64} и I_{64} .

IV_{64} строится на I ступени между тоникой и ее повторением. В результате образуется небольшой тонический органный пункт на Т: I IV_{64} I.

IV_{64} используется только в начале предложения (музыкального построения) для закрепления Т и в дополнительном кадансе для утверждения Т после ее наступления. Допустимо использование IV_{64} в последовательности: I IV_{64} V_6 I.

I_{64} образуется на V ступени между доминантовым трезвучием и его повторением, способствуя расширению доминантовой сферы: V I_{64} V.

В результате возникает небольшой доминантовый органный пункт. Вспомогательный I_{64} чаще всего используется в серединном кадансе.

Голосоведение

Для вспомогательных квартсекстаккордов характерно плавное голосоведение: перемещения с ними не уместны, скачки не допускаются. Соединение, как правило, гармоническое, но возможно и мелодическое. При гармоническом соединении общий тон в одном из голосов остается на месте, другие два голоса движутся в параллельном секундовом движении вверх или вниз.

Во вспомогательных квартсекстаккордах удваивается бас.

The image contains two musical examples, each with two staves (treble and bass) and four measures. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated above the staves.

Top Example:

- Harmonische:** Shows the bass note remaining constant while the other three voices move in parallel second intervals (up or down).
- Melodische:** Shows the bass note moving in parallel second intervals (up or down) while the other three voices remain constant.

Bottom Example:

- Harmonische:** Shows the bass note moving in parallel second intervals (up or down) while the other three voices remain constant.
- Melodische:** Shows the bass note remaining constant while the other three voices move in parallel second intervals (up or down).

Below the staves, Roman numerals indicate harmonic functions: I, IV₆₄, V, I₆₄, V, I₆₄, V, I₆₄, V, I₆₄, V, I₆₄, V, I₆₄.

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

³I IV₆₄ | I V₆₄ | I₆ II₆ | V VI | IV I₆₄ | IV₆ IV | K₆₄ V | I;

⁸V₆ I | IV₆ I₆₄ | IV II₆ | K₆₄ V | I₆ V₆₄ | I IV₆ | K₆₄ V | I;

³₄ I V₆ I | IV₆ I₆₄ IV | V VI II₆ | V I₆₄ V | I₆ V₆₄ I | IV V₆ I | IV₆ K₆₄ V | I IV₆₄ I.

ТЕМА 20

СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

Свободное голосоведение

Как известно (см. тему «Перемещение трезвучий»), скачки на «4», «5» и «6» (кроме скачков терцовых тонов) нельзя гармонизовать трезвучиями разных функций, так как в этом случае обязательно возникают параллелизмы:

The image contains two musical staves. The left staff shows a progression from a C major chord (I) to an F major chord (IV) via a leap of a fourth (indicated by a bracket labeled 'ч.4'). The right staff shows a similar progression from I to IV, but with a leap of a fifth (indicated by a bracket labeled 'ч.5'). Both examples are labeled 'нельзя' (not allowed) above the staff.

Закономерность этого явления заключается в том, что данные интонационные ходы представляют собой скачки одноименных, основных и квинтовых; или разноименных, например основного и терцового тонов трезвучий. Эти скачки предполагают ведение основного или квинтового тона в одном из голосов предыдущего аккорда скачком в основной или квинтовый тон последующего аккорда; основного в терцовый и т. д. Во избежание параллелизмов их можно гармонизовать только с участием сектаккордов.

Скачки на кварту («4») или на квинту («5») одноименных, основных и квинтовых тонов между аккордами квартово-квинтового соотношения

1. Эти скачки гармонизуются:

а) трезвучием и сектаккордом в квартово-квинтовом соотношении, причем восходящий скачок всегда гармонизуется от трезвучия к сектаккорду, во избежание скрытого параллелизма*. Все голоса, кроме того, который делает скачок, ведутся плавно. Соединение чаще всего гармоническое;

* Скрытым параллелизмом называется восходящее движение к совершенному консонансу (квинте или октаве) в крайних голосах.

48

нельзя

Скрытый параллелизм

б) двумя сектаккордами в квартово-квинтовом соотношении. При свободном голосоведении соединение двух сектаккордов не предполагает обязательного удвоения общего звука в двух голосах, как при строгом (см. стр. 36). *Если при соединении двух сектаккордов квартово-квинтового соотношения в одном из них удвоенный звук не является общим, во избежание параллелизмов необходимо использовать скачок основных или квинтовых тонов от удвоенного или к удвоенному общему звуку.*

49

нельзя

2. При соединении трезвучия и сектаккорда, а также двух сектаккордов в квартово-квинтовом соотношении допускаются двойные скачки одноименных тонов, основных и квинтовых. Но при этом скачки основных тонов обязательно должны находиться выше квинтовых.

50

нельзя

нельзя

**Скачки на секту («б») разноименных тонов
между аккордами квартово-квинтового соотношения**

При соединении сектаккорда и трезвучия квартово-квинтового соотношения возможны скачки разноименных тонов, например от основного тона сектаккорда к терцовому тону трезвучия. При этом голосоведение абсолютно плавное во всех голосах, кроме того, который делает скачок. Соединение гармоническое.



ТЕМА 21
ДОМИНАНТСЕПТАККОРД (D_7)

Основные свойства

1. D_7 является самым полным представителем доминантовой группы. Это самая яркая и сильная D , так как в него входят все доминантные признаки лада. Это свойство D_7 подтверждается терцовым рядом трезвучий, где он образуется путем подстановки функционального баса (V ступень) под самое неустойчивое трезвучие доминантовой группы — уменьшенное трезвучие VII ступени.

2. D_7 является диссонирующими, напряженно звучащими аккордом, так как в нем входят два диссонанса — ум. 5, м. 7.

3. D_7 обладает тональной определенностью, так как он сам создает тональную настройку. Достаточно его услышать, чтобы спеть Т. Поэтому D_7 является гармоническим средством закрепления и показа тональности и используется главным образом в кадансах и прерванном обороте.

Формулы кадансов, включающих D_7

I рода:

SD_7 Т
(VI)

II рода

SK_6, D_7 Т
(VI)

Разновидности. Строение и расположение

D_7 используется в двух видах: полного и неполного.

52

$D_7\pi$ D_7k

с пропуском квинтового тона и
удвоением вместо него основного тона

При четырехголосном изложении D_7 используется в различном расположении: тесном, широком и смешанном, а также в трех мелодических положениях:

$D_7\pi$ — терции, квинты, септимы;

D_7k — терции, септимы, основного тона.

53 a) D_7 полный

Тесное

6) D_7 неполный

Широкое

Основные соединения D_7

Для голосоведения с участием D_7 следует иметь в виду, что он образуется при замене в трезвучии D удвоенного основного тона «септимой», которая приходится на IV ступень лада.

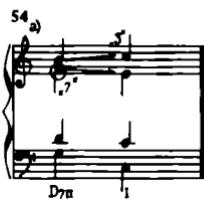
D_7 соединяется со всеми аккордами, кроме промежуточных квартсекстаккордов.

$$\begin{matrix} V & V_6 \\ I & I_6 & K_{64} \\ IV & IV_6 & II_6 & II(\text{dur}) \end{matrix} \quad \left\{ D_7 \right\} \quad I, VI$$

В каждом соединении особое значение имеет приготовление и разрешение септимы («7»). Она всегда приготавливается плавным секундовым ходом или восходящим скачком с последующим разрешением на секунду вниз.

Разрешение D₇

1. В тоническое трезвучие:

D ₇ полный	D ₇ неполный
<p>D₇_п разрешается, как правило, в не- полное тоническое трезвучие с ут- ренним основным тоном. Это положе- ние совершенно обязательно для раз- решения D₇ из мелодиче- ского положения «3», так как в сопрано нижний вводный тон*, на который приходится «3» D₇, разрешается толь- ко в Т.</p> 	<p>D₇_н разрешается только в полное то- ническое трезвучие. Соединение гар- моническое. «Терция» (и. вв. тон) разрешается в Т.</p> 
<p>Из мелодического положения «5» или «7» D₇_п можно разрешать как в не- полное тоническое трезвучие с ут- ренним основным тоном, так и в пол- ное, так как и. вв. тон, входящий в D₇, в среднем голосе можно вести на терцию вниз.</p> 	

* В дальнейшем: и. вв. тон.

2. В трезвучие VI ступени:

D ₇ полный	D ₇ неполный
<p>Разрешение D_{7n} в трезвучие VI ступени аналогично разрешению доминантового трезвучия в VI: бас движется на секунду вверх, вводные тоны — в Т, а IV ступень («7») вместо V — в III ступень лада («3» Т₃₃).</p> <p>56 а)</p> <p>из гласного</p> <p>из широкого</p>	<p>При разрешении D_{7n} в трезвучие VI ступени бас движется на секунду вверх, IV ступень («7») — в III ступень, и вв. тон — в Т, удвоенный основной тон движется скачком в удвоенный терцовый тон трезвучия VI ступени.</p> <p>б)</p> <p>может</p> <p>перекрещивание допускается</p> <p>нельзя</p>

В результате соединения D₇ с трезвучием VI ступени в последнем удваивается терцовый тон.

Соединение D₇ с предшествующими аккордами. Приготовление «септимы»

1. Соединение с тоническими аккордами.

57 а)

Проходящая "септима"

1 V_{7n} 1 I₆ V_{7n} I K₆₄ VI

6) Вспомогательная "септима"

The musical score shows a two-measure excerpt. The first measure starts with a bass note on the G line, followed by a C note on the A line. The second measure begins with a bass note on the F line, followed by a C note on the A line. Below the staff, the bass notes are labeled with Roman numerals: I, V₇, I, and V₇₄. The measure line is indicated by a vertical line between the two measures.

2. Соединение с доминантовыми аккордами.

Musical example 58 illustrates the progression: **V** - **V₇** - **VI** - **V₆** - **V₇** - **I**. The title "Проходящая 'септима'" (Passing 'septima') refers to the seventh chord that appears between the **VI** and **V₆** chords.

Выходит: в соединениях D_7 с тоническими аккордами образуется как проходящая, так и вспомогательная септима (кроме I_6).

В соединениях D_7 с доминантовыми аккордами образуется только проходящая септима, остальные голоса могут оставаться на месте или перемещаться.

3. Соединение с субдоминантовыми аккордами.

59 а) **нельзя** **правильно**



Вывод: в соединениях с субдоминантовыми аккордами образуется только задержанная септима. Трезвучие IV ступени и II₆ в миноре можно соединять только с неполным D₇.

Памятка к гармонизации мелодии с D₇

1. В середине музыкального построения лучше избегать использования D₇ в основном виде перед Т на сильной доле, в мелодическом положении основного тона. Тональная определенность и прямолинейный ход баса D–Т тормозят гармоническое движение.

Перед тоническим трезвучием на сильной доле лучше брать обращения D₇. Сам же D₇ хорошо использовать в прерванных оборотах, его можно брать перед тоническим трезвучием, приходящимся на слабую долю.

2. IV ступень лада, если она взята в плавном движении от V и направлена в III ступень (V–IV–III), следует рассматривать не только как признак S, но и как «7» D₇.

3. D₇ не может разрешаться в I₆, а только в I или в VI, невозможна последовательность V₇–V.

ТЕМА 22

ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

Общая характеристика. Разрешение в тонические аккорды. Применение

D₇ как любой септаккорд имеет три обращения: V₆₅, V₄₃, V₂, которые соответственно строятся на VII, II и IV ступенях лада.

Обращения D₇ применяются полными и разрешаются в I₅₃ на основе ладовых тяготений неустойчивых звуков: «7» и «5» движутся поступенно вниз, «3» (н. вв. тон) — в Т, основной тон

(V ступень) остается на месте. В результате такого голосоведения V₆₅ разрешается только в I₅₃; V₂ разрешается только в I₆; V₄₃ может разрешаться как в I₅₃, так и в I₆ в зависимости от требований гармонизации:

(Соединение V43 – I6
разбирается ниже).

Применение обращений D₇ значительно обогащает возможности мелодического развития каждого отдельного голоса, в особенности баса. Поэтому при гармонизации мелодии следует использовать обращения D₇, приберегая его основной вид главным образом для кадансов. V₂ хорошо использовать в серединном кадансе.

V₆₅ можно использовать в простом серединном кадансе или в сложном серединном кадансе I рода после V₅₃, но не следует использовать в кадансе II рода: K₆₄–V–V₆₅. В заключительном несовершенном кадансе V₆₅ используется редко.

V₄₃ используется только среди построения.

В заключительных кадансах V₂ и V₄₃ не используются.

V₆₅

V₆₅ является усиленным заместителем V₆, благодаря наличию в нем «7». По сравнению с V₇, V₆₅ звучит более напряженно из-за вводного тона в басу.

Соединения V₆₅ аналогичны соединениям V₆:

Основные соединения

I, I₆, IV, II₆ {V₆₅} I, V₇
V, V₆, V₇

Голосование

V₄₃

V_{4_3} является усиленным заместителем V_{6_4} , но функционально ослабленной D. В отличие от остальных обращений D₇ V_{4_3} не имеет самостоятельного значения в гармоническом движении, так как у него в басу находится II ступень. Поэтому чаще всего он играет роль промежуточного мелодического аккорда, помещенного на слабой доле, проходящего, по аналогии с V_{6_4} , и очень редко — вспомогательного — в последовательности I— V_{4_3} —I. Мелодическое движение баса V_{4_3} ограничивает его связи с другими аккордами, так как после использования V_{4_3} требуется плавное движение баса. Поэтому подготовкой V_{4_3} могут служить только аккорды, находящиеся на ступенях нижнего тетрахорда: I, II, III, IV (т. е. I_{5_3} , II_{5_3} , I_6 , IV_{5_3} , II_6), но не аккорды, строящиеся на ступенях верхнего тетрахорда.

Основные соединения

$$\begin{matrix} \textbf{I}, & \textbf{I}_6 \\ \textbf{IV}, & \textbf{II}_6 \end{matrix} \quad \textbf{II}_{(\text{dur})} \quad \left\{ \begin{matrix} \textbf{V}_{4_3} \\ \textbf{V}_{6_5} \end{matrix} \right\} \quad \begin{matrix} \textbf{I}, & \textbf{I}_6 \end{matrix}$$

Применение. Особенности голосоведения

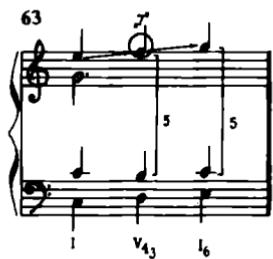
1. В качестве проходящего V_{4_3} используется наиболее часто: между I и I_6 или наоборот, в последовательностях: I V_{4_3} I_6 , I_6 V_{4_3} I.

В этом случае возникают некоторые особенности голосоведения, являющиеся исключениями из правил:

1) в соединении I-V₄₃-I₆, если разрешать «7» V₄₃ вниз, в I₆ возникнет удвоение терцового тона, что в данном случае разрешается;



2) чтобы в I₆ не удваивать терцовый тон, можно от V_{4₃} к I₆ «7» вести вверх, что является единственным случаем соединения с восходящим разрешением «7». При этом возникают параллельные квинты — ум. и чистая, которые в данном случае допускаются.



2. С помощью V_{4₃} можно гармонизовать верхний восходящий тетрахорд мажорной гаммы. При этом «7» V_{4₃} приготавливается восходящим скачком.



Самое типичное использование V_{4₃} — при гармонизации V, IV, III степеней лада. Кроме того, возможны и другие варианты гармонизации данного мелодического оборота*.

* Систематизацию мелодических оборотов, предполагающих использование типовых гармонических последовательностей, см. в заключении теоретической части пособия.

V₂

V_2 обладает особой функциональной активностью в гармоническом движении, так как в басу у него находится «септима». Звучание диссонантное (из-за б. 2), мелодически направленное — напряженное и неустойчивое.

Основные соединения

$$\begin{matrix} \mathbf{K}_{6_4}, & \mathbf{V} \\ \mathbf{IV}, & \mathbf{II}_6 \\ \mathbf{I}, & \mathbf{I}_6 \end{matrix} \left\{ \mathbf{V}_2 \right\} \mathbf{I}_6$$

Голосоведение

Разрешение V_2 только в I_6 связано с необходимостью вести «септиму» секундовым ходом вниз.

На необходимости правильного приготовления «7» — в плавном движении или восходящим скачком — основано соединение V_2 с предшествующими аккордами.

V_2 подготавливается:

1) поступенным движением баса ($K_{64}-V_2$; $V-V_2$). Эти соединения можно рассматривать и как вариант перемещения доминантовой функции:

2) задержанием «септимы»

(IV-V₂, II₆-V₂);

67

нельзя

IV V₂ IV V₂ I₆

Из мелодического положения квинты ("5")
трезвучие IV ступени нельзя соединять
с V₂ в восходящем направлении.

3) возможно свободное приготовление «7» V₂ восходящим
квартовым скачком от Т и скачком на м. 7 от D:

68

I V I₆ V V₂ I₆

4) при свободном голосоведении возможны скачки основных
или квинтовых тонов от V₂ к I₆:

69

V₂ I₆ V₂ I₆

Применение

Соединения V-V₂ и K₆₄-V₂ чаще всего используются в серединном кадансе на грани предложений.

Последовательность V₂-I₆ образует несовершенный автентич-

ский каданс, сходный по своему значению с прерванным автентическим оборотом.

Перемещение

V_7 и его обращения могут перемещаться. Не подлежит перемещению только V_2 , так как во всех случаях «7», на которой он строится, не перемещается, а остается на месте в том же голосе:

A musical score example starting at measure 70. It shows a piano keyboard with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music consists of four measures. Measure 70 starts with a dominant seventh chord (V7_H) in the bass. Measures 71-72 show the progression V6_5 -> V6_5. Measures 73-74 show the progression V4_3 -> V6_5. Measures 75-76 show the progression V6_5 -> V7_H. The labels below the notes identify the chords: V7_H, V7_H, V6_5, V6_5, V4_3, V6_5, V6_5, V7_H.

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

- 1) ${}^3I\ V_7\ | VI\ IV\ | V_{7H}\ I\ | K_{64}\ V_7\ | VI\ IV\ | V_{7H}\ I\ | {}^8IV\ V_{7H}\ | I;$
- 2) ${}^3I\ {}^5I_6\ | IV\ V_{65}\ | I\ II_6\ | K_{64}\ V_2\ | I_6\ V_7\ | VI\ IV\ | K_{64}\ V_7\ | I;$
- 3) ${}^3{}_4I\ V_{64}\ I_6\ | {}^5IV\ {}^3IV\ V_{7H}\ | VI\ IV_6\ IV\ | K_{64}\ {}^8K_{64}\ V_7\ | I\ IV_{64}\ I\ | IV_6\ I_{64}\ IV\ | I_6\ IV\ V_{7H}\ | I;$
- 4) ${}^3{}_4I\ {}^8I_6\ V_7\ | VI\ IV\ V_{7H}\ | I\ IV_6\ IV\ | V\ I_{64}\ V_7\ | {}^3I\ V_{64}\ I_6\ | II_6\ V_{7H}\ VI\ | IV\ K_{64}\ V_7\ | I\ IV_{64}\ I;$
- 5) ${}^3I\ V_{65}\ | I\ V_{64}\ | I_6\ IV\ | K_{64}\ V_{7H}\ | I\ VI\ | IV\ II_6\ | V_{7H}\ V_{65}\ | I;$
- 6) ${}^3I\ {}^5I_6\ | V_{4_3}\ I\ | IV\ II_6\ | K_{64}\ V_7\ | I\ V_{65}\ | I\ VI\ | II_6\ V_{7H}\ | I;$
- 7) ${}^3I\ IV_{64}\ | I\ V_{4_3}\ | I_6\ IV\ | V\ VI\ | {}^5IV\ {}^3IV\ | V_{65}\ I\ | II_6\ V_{7H}\ | I;$
- 8) ${}^8I\ {}^3IV_6\ | V\ {}^5V_{65}\ | I\ III\ | IV\ V_2\ | I_6\ IV_6\ | V_7\ VI\ | II_6\ V_{7H}\ | I;$
- 9) ${}^3{}_4I\ {}^8I\ {}^3IV\ V_{65}\ | {}^5I\ {}^3I\ V_{4_3}\ | I_6\ V\ V_7\ | VI\ II_6\ V_2\ | {}^8I_6\ V_{64}\ I\ | IV_6\ V_7\ VI\ | IV\ II_6\ V_{7H}\ | I;$
- 10) ${}^5I_6\ V_{4_3}\ | I\ V_7\ | VI\ II_6\ | V\ V_2\ | I_6\ IV\ | V_{65}\ I\ | IV_6\ V_7\ | I;$
- 11) ${}^3I\ V_2\ | I_6\ V_{4_3}\ | I\ II_6\ | K_{64}\ V_7\ | VI\ III_H^*\ | IV\ V_{65}\ | I\ IV_{64}\ | I.$

Играть на фортепиано секвенции:

- ${}^3V_{7H}$ —I по полутонам вверх из мажора и из минора;
 ${}^3{}_4V_{7H}$ | I ${}^3IV_{64}\ IV_{64r}$ | I по полутонам вверх из мажора;

* III_H (натуральная), см. следующую тему.

⁸V₆ V_{6₅} | I по тональностям первой степени родства вверх из мажора и из минора;

³V₂ I₆ по тонам вниз из мажора и из минора;

⁵I₆ V_{4₃} | I по тональностям первой степени родства вниз из мажора и из минора;

ТЕМА 23

ГАРМОНИЗАЦИЯ ВЕРХНЕГО НИСХОДЯЩЕГО ТЕТРАХОРДА МАЖОРА И НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА

Мажор	Минор
<p>ВЕРХНИЙ НИСХОДЯЩИЙ ТЕТРАХОРД</p> <p>71 a)</p> <p>I III IV I₆ VI I₆ прох. V как V₇</p> <p>72 a)</p> <p>I III IV I₆ IV₆</p>	<p>ФРИГИЙСКИЕ ОБОРОТЫ I И II РОДА</p> <p>б)</p> <p>I III_{II} IV I₆ VI I₆ прох. VII_{II} V как V₇_{II}</p> <p>б)</p> <p>V₇ VI III_{II} IV I₆</p> <p>б)</p> <p>I VI VII_{II} IV I₆</p>

Верхний нисходящий тетрахорд натурального мажора гармонизуется с участием трезвучия III ступени. В нем удваивается основной тон, т. е. бас. Соединение I-III — гармоническое, III-IV — мелодическое.

Верхний нисходящий тетрахорд натурального минора получил название фригийского за свое сходство с нижним тетрахордом фригийского лада (II низкая ступень).

Мажор	Минор
<p>ГАРМОНИЗАЦИЯ МАЖОРНОЙ ГАММЫ</p> <p>73</p> <p>I₆ V₆₄ I IV₆ I₆₄ IV V₄₃ I VI III IV I₆ II₆ I₆₄ V₇ I</p>	<p>Гармонизованный в одном из верхних голосов фригийский тетрахорд называется фригийским оборотом I рода. Гармонизованный фригийский тетрахорд в басу называется фригийским оборотом II рода:</p> <p>74 а)</p> <p>I I₂ II₄₃ V I I₂ II₄₃ V₇ I</p> <p>б)</p> <p>I I₂ II₄₃ V I I₂ II₄₃ V₇ I</p> <p>в)</p> <p>I I₂ II₄₃ V I I₂ II₄₃ V₇ I</p>

Задание:

Играть на фортепиано цифровку:

$^3I\ IV_6 | V_7\ VI | IV\ II_6 | K_{64}\ V_{7_H} | I\ III_{(H)} | IV\ V_{65} | I\ IV_{64} | I.$

ТЕМА 24
СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ

Характеристика обращений.

II₆₅ (IV ступень в басу)

**Функция. Строение. Основные соединения.
Голосоведение**

II₆₅ по своему функциональному значению занимает в субдоминантовой группе такое же первостепенное место, как основной вид D₇ в доминантовой группе. Он является наиболее полно выраженной S:

- а) опирается на функциональный бас;
- б) объединяет в своем строении два ярких субдоминантовых аккорда — IV₅₃ и II₆ — и поэтому сильнее каждого из них в отдельности.

Основные соединения

**I, I₆, I₆_{4(прок.)} {II₆₅} V, V₂, K₆₄, V₇_н
VI, IV₆, IV, II₆, II_(дир.) I, I₆**

75

2. II₆₅ разрешается только в D₇_н. При этом «7» D₇_н берется восходящим терцовым ходом. II₆₅ нельзя соединять с D₇_н, так как в последнем от II₆₅ «септиму» можно взять только нисходящим терцовым ходом, что не допускается.

76 *нельзя*

3. При соединении I₆ со II₆₅ из мелодического положения «5» следует опасаться параллелизма чистых квинт в верхних голосах.

77

плохо можно

I₆ II₆₅ I₆ II₆₅

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

I I₆ | IV II₆₅ | K₆₄ V₇ | I;
I IV₆ | V₇ VI | II₆₅ V₇ | I.

II₄₃
(VI ступень в басу)

Функция. Основные соединения. Голосоведение

II₄₃ является усложненным, усиленным заместителем IV₆, и этим определяются его взаимоотношения с другими аккордами.

Основные соединения

IV, IV ₆	}	II ₄₃	V, V ₇ , K ₆₄
VI, I			

I₆₄ (прох.)

1. Из всех обращений II₇ аккорда только II₄₃ можно соединять с полным D₇.

78

IV₆ II₄₃ V_{7II} IV II₄₃ I II₄₃

2. При разрешении II_4 в K_{64} II ступень лада (основной тон аккорда) движется вверх в III, а IV — в V (см. пример № 79).

3. II_6 и II_4 могут участвовать в проходящем обороте II_6 — I_{64} — II_4 и наоборот (по аналогии с последовательностью IV— I_{64} — IV_6 и наоборот). При этом гармонизуются VI, V, IV ступени лада (см. пример № 80).

Example 79 (Measures 1-2) shows a progression from VI to II_4 (with bass notes IV and V) followed by K_{64} . The bass line shows movement from IV to V and II .

Example 80 (Measures 1-2) shows a progression from II_6 to I_{64} followed by II_4 . The bass line shows movement from II_6 to I_{64} and II_4 .

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

$\text{I} \text{ V}_7 | \text{VI} \text{ II}_4 | \text{K}_{64} \text{ V}_7 | \text{I};$

$\text{IV}_6 \text{ II}_4 | \text{V} \text{ V}_2 | \text{I}_6 \text{ II}_6 | \text{V}_7 \text{ VI}.$

II_7

Функция. Строение. Основные соединения. Голосование

II_7 в основном виде не является наиболее ярко выраженной S, так как не имеет опоры на функциональный бас, но главный ее представитель, поскольку объединяет в своем строении два субдоминантовых трезвучия — II и IV ступеней. По этому признаку получил название субдоминантсептаккорда.

Основные соединения

II (dur), II_6 , IV $\left\{ \begin{matrix} \text{II}_7 \\ \text{II}_7 \end{matrix} \right\}$ V , V_7 , V_4 ,
 VI , I_6 , I (moll) I_6 , K_{64}

Example 81 shows a harmonic progression with Roman numerals below the bass line indicating the bass notes: I, I_6 , II, II_7 , K_{64} , I, VI , II_7 , V, IV, II_7 , II_6 , II_7 , I_6 , V.

4. II_7 можно соединять только с $\text{D}_{7\text{н}}$, так как после II_7 в $\text{D}_{7\text{н}}$ нельзя верно приготовить «7».

82 *нельзя*

$\text{II}_7 \quad \text{V}_{7\text{н}} \quad \text{II}_7 \quad \text{V}_{7\text{н}}$

2. II_7 в мажоре нельзя соединять с тоническим трезвучием, так как при этом соединении обязательно образуются параллельные квинты.

83 *нельзя*

$1 \quad \text{II}_7$

Задание:

Играть на фортепиано цифровку:

$^3\text{I} \text{ I}_6 \mid \text{II}_7 \text{ V}_{7\text{н}} \mid \text{VI} \text{ II}_{4\text{3r}} \mid \text{K}_{64} \text{ V}_2 \mid \text{I}_6 \text{ I} \mid \text{IV} \text{ II}_{65} \mid \text{K}_{64} \text{ V}_7 \mid \text{I}$.

II_2 (I ступень в басу)

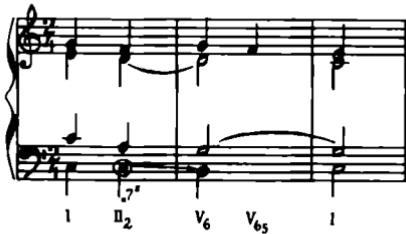
**Функция. Основные соединения. Голосоведение.
Применение**

II_2 является усиленным заместителем IV_{64} в последовательности I-II₂-I, где он выполняет роль вспомогательного аккорда и способствует закреплению Т в plagальном обороте, подобном обороту I-IV₆₄-I.

Основные соединения

$^8\text{I}, ^3\text{I}, \text{II} \text{ (dur)} \{ \text{II}_2 \} \text{ V}_6, \text{ V}_{65}, \text{ I}$.

84



Из мелодического положения «5» тоническое трезвучие в мажоре нельзя соединять в восходящем движении со II₂ (и наоборот, II₂ — с Т и в мажоре, и в миноре), так как в этом случае возникают параллельные квинты.



II₂, так же как и IV₆₄, используется только в начале музыкального построения для закрепления Т и в дополнительном кадансе для ее утверждения.

II₂ (так же как и V₂ в доминантовой группе) не используется в перемещении II₇ и его обращений, а соединяется только с аккордами, указанными в схеме соединений, так как в басу у него находится «7», требующая нормативной подготовки и разрешения.

Задание:

Играть на фортепиано цифровку:

$\begin{array}{l} \text{4} \quad ^3\text{I} \quad ^5\text{I}_6 \quad \text{IV} \quad \text{V}_65 \mid \text{I} \quad \text{V}_64 \quad \text{I}_6 \quad \text{II}_7 \mid \text{V} \quad \text{V}_7 \quad \text{VI} \quad ^5\text{II}_{65} \mid \text{K}_{64} \quad ^8\text{K}_{64} \quad \text{V} \quad \text{V}_{7n} \mid \\ \text{4} \quad ^8\text{I} \quad \text{III}_{(\text{n})} \quad \text{IV} \quad \text{V}_2 \mid \text{I}_6 \quad \text{V}_{4_3} \quad \text{I} \quad \text{II}_{4_3} \mid \text{K}_{64} \quad ^5\text{K}_{64} \quad \text{V} \quad \text{V}_7 \mid \text{I} \quad \text{II}_2 \quad \text{I}. \end{array}$

Перемещение II₇ и его обращений

II₇, II₆₅, II₄₃, могут перемещаться как друг с другом, так и сами по себе с обязательным оставлением «7» на месте:



Участие II₇ в проходящих оборотах

Наиболее типично использование обращений II₇ в последовательности II₆₅–I₆₄–II₄₃, и наоборот (см. тему «II₄₃»), а также при гармонизации II, III, IV ступеней лада в проходящем обороте: II₆₅–VI₆₄–II₇.

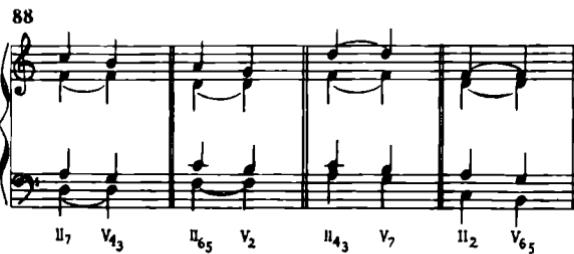


Соединение септаккордов в квартово-квинтовом соотношении (II₇–V₇)

II₇ и его обращения соединяются с V₇ и его обращениями на основе близости басов:

II ₇	—	V ₄₃
(II ст.)	—	(II ст.)
II ₆₅	—	V ₂
(IV ст.)	—	(IV ст.)
II ₄₃	—	V ₇
(VI ст.)	—	(V ст.)
II ₂	—	V ₆₅
(I ст.)	—	(VII ст.)

Соединение во всех случаях гармоническое; общими являются II и IV ступени лада.



Памятка к гармонизации мелодии

Дважды повторенную II или IV ступени лада следует гармонизовать септаккордами в квартово-квинтовом соотношении.

Приготовление и разрешение «7» II₇

Следуя правилам строгого голосоведения, при подготовке II₇ и его обращений от тонических и субдоминантовых аккордов возникает задержанная «7», от трезвучия II ступени (и, возможно, II₆) — проходящая. В тонические аккорды «7» разрешается задержанием, в доминантовые — нисходящим секундовым ходом (см. примеры №№ 75, 76, 78, 81, 84).

Наиболее естественна подготовка II₇ и его обращений простыми субдоминантами с оставлением баса на месте:

- IV — II₆₅;
- IV₆ — II₄₃;
- VI — II₄₃;
- II — II₇ и т. д.

II₇ и его обращения в свободном голосоведении

1. «Септиму» можно готовить восходящим скачком, но при этом движение в остальных голосах должно быть плавным.
2. Если «септима» приготовлена плавно, то в одном из голосов возможен скачок.
3. При свободном разрешении II₇ «септима» всегда разрешается строго, но в одном из голосов допускается скачок.

Применение

II₇ и его обращения (кроме II₂) применяются после и вместо более простых видов субдоминант (IV, IV₆, II₆), если можно правильно приготовить и разрешить «7» II₇ при соединении с окружающими аккордами. Характерно использование II₇, II₆₅ и II₄₃ в сложных кадансах. Применение их способствует расширению и усилению субдоминантовой функции.

Гармонические субдоминанты

В гармоническом мажоре трезвучие IV ступени, II₇ и их обращения тоже гармонические, так как в их строение входит VI_r ступень. Звучат они как аккорды одноименного минора.

Гармонические субдоминанты вводятся либо непосредственно после тонических аккордов: I II_{43r}; I₆ II_{65r}, либо после простых видов субдоминант: IV II_{65r}; IV₆ II_{43r} и т. д. При введении гармонических субдоминант после простых обязательно образуется хроматический ход VI–VI_r–V. Его необходимо провести в одном голосе. Иначе образуется переченье, т. е. одновременное или близкое по времени проведение диатонической ступени лада и ее хроматического изменения в разных голосах.



Задание:

Играть на фортепиано секвенции из мажора:

$$\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix} \left\{ \begin{matrix} {}^5\text{II}_7 & \text{II}_{7r} & \text{V}_{43} & | & \text{I} \\ {}^7\text{II}_{65} & \text{II}_{65r} & \text{V}_2 & | & \text{I}_6 \end{matrix} \right\} \text{ вниз по тонам}$$

ТЕМА 25

МЕЛОДИЗИРОВАННЫЕ ДОМИНАНТЫ (ДОМИНАНТЫ С СЕКСТОЙ)

III₆, D₇ Особенности строения

III₆ является функциональным заместителем трезвучия V ступени в доминантовой группе, подобно II₆, замещающему трезвучие IV ступени в субдоминантовой. Но по сравнению со II₆, III₆ является ослабленным заместителем D, так как неустойчивая II ступень, входящая в состав трезвучия V ступени, заменена в нем устойчивой III ступенью. В III₆ удваивается бас, так же как и во II₆.

III₆ и V₇⁶ являются аккордами, в которых интервал чистой

квинты от баса заменен сектой. Эти аккорды строятся в мажоре и гармоническом миноре.

Они имеют красочное звучание: в мажоре — мягкое минорное (минорный сектаккорд), в миноре — напряженное (из-за ум. 4 — ув. сектаккорд). «б» приходится на III ступень лада. Наиболее характерно ее применение в верхнем голосе.

Приготовление и разрешение «секты»

«Секста» приготавливается:

- плавно, секундовым ходом от II ($V - V_7^6$, $II_6 - III_6$, $II_4_3 - V_7^6$).
- или IV ($IV - III_6$, $IV_6 - V_7^6$, $II_6 - III_6$) ступеней лада;
- задержанием III ступени ($I - V_7^6$, $K_6_4 - V_7^6$);
г) может браться свободно восходящим и нисходящим скачком. «Секста» разрешается в Т лада нисходящим терцовым ходом или поступенным движением через II ступень лада ($III_6 - V_7^6 - VI$, $V_7^6 - V_7 - I$).

Применение

III₆ применяется в кадансах и в середине построения. В кадансе III₆ может заменять K₆₄. Все соединения аналогичны соединениям $V - V_7$.

D₇⁶ нельзя брать после трезвучия S, II₇, II₆₅, которые могут соединяться только с D₇ неполным.

Возможно чередование D₇⁶ и D₇ в любой последовательности.

Основные соединения

II ₆ , IV, IV ₆	II ₇ , II ₆ ₅ , II ₄ ₃	I, I ₆ , V	$\left\{ \begin{matrix} III_6 \\ III_6 \end{matrix} \right\}$	I, I ₆	V, V ₇ , V ₂ , V ₇ ⁶
---	---	-----------------------------	---	----------------------	---

I,	I ₆ ,	IV ₆	V ₇	$\left\{ \begin{matrix} V_7^6 \\ V_7^6 \end{matrix} \right\}$	I,	VI,	V ₇
II ₆ (dur),	II ₄ ,						
V,	III ₆ ,	K ₆ ₄					

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

- 1) ${}^3I {}^5I_6 | II_7 V_{7_n} | VI II_{65} | K_{64} V_2 | I_6 {}^3I | IV {}^8II_4, | K_{64} V_7^6 | I;$
- 2) ${}^3I I_6 | II_7 V_{4_3} | I II_{65} | V {}^8V_2 | I_6 V_{4_3} | I II_{4_3} | K_{64} V_7^6 | I;$
- 3) ${}^3I II_2 | I V_7^6 | VI II_{65} | V V_{65} | I I_6 | V_{4_3} I | II_{65} V_{7_n} | I;$
- 4) ${}^3I {}^5I_6 | II_7 II_{65} | V_2 I_6 | IV V_{7_n} | VI II_{4_3r} | K_{64} V_7^6 | I II_2_r | I;$
- 5) ${}^3I {}^5I_6 | II_7 VI_{64} | II_{65} II_{4_3} | K_{64} V_2 | I_6 II_{65} | V V_7^6 | VI II_{65} | I;$
- 6) ${}^8I III_{(n)} | IV I_{64} | II_{4_3} II_{65} | V V_7 | VI II_{65} | {}^5I_6 II_7 | K_{64} V_7^6 | I.$

2. Секвенцию ${}^5V - V_7^6 | I$ по тональностям I степени родства вниз.

Доминантнонокорд (D₉)

Определение и обозначение. Интервальный состав

Доминантнонокордом называется аккорд терцовой структуры, крайние звуки которого образуют нону. Образуется он путем прибавления к D₇ еще одной терции сверху: в мажоре большой D₉ (с большой «9»), в миноре и гармоническом мажоре — малый D₉ (с малой «9»).

Нормативное расположение D₉

Основной тон и нона аккорда находятся в разных октавах. Ноной является VI ступень лада. Полный нонакорд — пятизвучный, но чаще используется в четырехголосном изложении как неполный, с пропуском квинтового тона.

91

Основные соединения

I,	IV,	II ₆ ,	II(dur)	D ₉	I,	D _{7_н}
K ₆ ,	III ₆ ,	D ₇				
II ₇ ,	II _{6₅} ,	III ₆ ,	K _{6₄}			

Соединение аккордов субдоминантовой группы с D₉ гармоническое на основе общих IV и VI ступеней лада.

D₉ неполный разрешается в D_{7_н} (VI—V, т. е. нона D₉ переходит в основной тон D_{7_н}), а затем — в полное тоническое трезвучие.

92

II₇ D_{9_r} V_{7_н} I

Значение и окраска звучания

D₉ является доминантой, усложненной включением субдоминантового неустоя (ноны). Подобное усложнение приводит к усилению доминантовой функции, но делает D₉ мелодически более напряженным и придает ему особую индивидуализированную окраску звучания. Поэтому он в музыкальном отношении употребляется реже простых доминант, либо в качестве особого выразительного средства, либо как D₇, мелодически усложненный посредством задержания ноны от S, требующий разрешения.

Наиболее ярко D₉ звучит в мелодическом положении «9».

Задание:

Играть секвенцию ⁵II₇ | D_{9_r} D_{7_н} | I₇ по тонам вниз из мажора.

Играть на фортепиано цифровку:

³I V₇⁶ | VI II₆ | V₂ I₆ | II_{6₅} V_{7_н} | I III_(н) | IV ³II_{4₃} | V₉ V_{7_н} | I.

ТЕМА 26

ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД (VII_7)

Строение. Функция. Энгармонизм

Ум. VII_7 строится на VII ступени в гармонических мажоре и миноре и состоит из трех малых терций, захватывая все неустойчивые ступени лада. В аккорд входят два наложенных друг на друга тритона, крайние звуки образуют ум. 7. Благодаря строению звучание аккорда напряженное, резко диссонирующее. Сам по себе аккорд, без разрешения, неустойчивый, тонально неопределенный.

Ум. VII_7 , является аккордом преимущественно доминантовой функции. Субдоминантовую функцию он выполняет чрезвычайно редко, в последовательности I– VII_4_3 –I.

Обращениями VII_7 являются VII_{6_5} , VII_{4_3} , VII_2 , которые строятся соответственно на II, IV, VI ступенях лада. Ум. VII_7 и его обращения энгармонически равны, так как ув. 2, входящая в обращения VII_7 , энгармонически равна м. 3. Поэтому уменьшенный вводный септаккорд (VII_{7_r}) в основном виде и во всех своих обращениях звучит одинаково. При энгармонической замене каждый его звук можно принять за вводный тон и разрешить в четыре мажорные и четыре одноименные минорные тональности, тоники которых лежат на $\frac{1}{2}$ тона выше каждого из звуков VII_7 .

Разрешение в тонические аккорды

- VII_7 — I;
 VII_{6_5} — I_6 ;
 VII_{4_3} — I_6 ;
 VII_2 — I_{6_4} .

При разрешении VII_7 в тоническое трезвучие нужно учитывать соотношение по высоте «3» и «7» в аккорде.

Если «7» в VII_7 расположена выше «3», в тоническом трезвучии во избежание параллельных квинт удваивается терцовый тон.

93

a) нельзя

VII_7 I VII_7 I

Если «7» расположена ниже «3», в тоническом трезвучии удваивается основной тон.



При разрешении VII₆₅ и VII₄₃ в Т6 в нем возможно как удвоение основного и квинтового тонов, так и удвоение терцового тона в зависимости от требований голосования.

Параллельные квинты допускаются

Разрешение в доминантовые аккорды (соединение септаккордов в терцом соотношении: II₇-VII₇-V₇)

Ум. вв. VII₇ и каждое его обращение могут подготавливаться соответствующим по басу II₇ с обращениями и разрешаться в соответствующие по басу D₇ с обращениями. Соединение гармоническое. Общими тонами во всех трех разновидностях септаккордов является II и IV ступени лада.

«Септима» ум. VII₇ разрешается плавно, нисходящим секундовым ходом: VI→V (т.к. «7» в VII₇ находится на VI ступени лада); приготавливается плавно или восходящим скачком.

Задание:

Играть на фортепиано секвенцию $^5\text{II}_2$ | VII_{7r} V_{6s} | I по тональностям I степени родства вниз из мажора и из минора.

Цифровки:

- 1) ^3I $^8\text{II}_2$ | VII_7 V_{6s} | I ^3I | II_{6s} VI_{64} | II_7 $^8\text{II}_{4_3}$ | V_7^6 VI | II_{6s} V_{7H} | I;
- 2) $^5\text{VII}_{7r}$ I | $^3\text{II}_{4_3}$ I_{64} | II_{6s} II_7 | V_9 V_{7H} | VI III_(H) | IV II_{6s} | K₆₄ V_7 | I;
- 3) $^8\text{V}_6$ I | $^5\text{VII}_{7r}$ I | II_{6s} I_{64} | II_{4_3} V_7^6 | I III_(H) | IV II_7 | V_9 V_7 | I;
- 4) ^3I II_{4_3} | VII_{2r} V_7 | VI II_{6s} | $\text{VII}_{4_{3r}}$ V_2 | I₆ $^5\text{II}_7$ | $\text{VII}_{6s_{5r}}$ V_{4_3} | I $^3\text{II}_2$ | I.

ТЕМА 27

ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ

Ладовой альтерацией называется хроматическое изменение только неустойчивых ступеней лада для усиления тяготения в устойчивые. Альтерироваться может любой неустой, отстоящий от соседнего устоя на б. 2.

Схема альтерации в мажоре:

96 C - dur

Схема альтерации в миноре:

97 c - moll

Значение ладовой альтерации в создании особой ладовой напряженности и красочности

Аккорды альтерированной субдоминанты (S)

С участием альтерированных ступеней образуется большое количество аккордов, которые также получили название альтерированных. Они подразделяются на аккорды альтерированной S и

аккорды альтерированной D*. Аккорды альтерированной S образуются альтерацией II, IV и VI ступеней лада.

Повышение ступени обозначается знаком «+», понижение — знаком «-».

В основе записи альтерированного аккорда лежит цифровая запись аккорда в неальтерированном виде; альтерация записывается сверху, справа цифровой записи аккорда в основном виде. Выписывается обозначение тона аккорда, на который пришлась

альтерация со знаком «+» или «-». Например, II_7^+ , II_6^{-8} , V_4^{-5} и т. д.

Неаполитанский сектаккорд ($\text{II}_{6\#}$)

Особенности строения. Звучание

$\text{II}_{6\#}$ строится в миноре и гармоническом мажоре. Фригийская секунда, образующаяся в аккорде из-за понижения основного тона, придает ему суровый колорит звучания. Характерностью и индивидуализированностью своей окраски неаполитанский сектаккорд очень ярко выделяется среди других аккордов.

Неаполитанским сектаккорд назвали за частое использование в творчестве композиторов неаполитанской школы (вторая половина XVII в.).

Основные соединения

I, I_6 $\left\{ \text{II}_{6\#} \right\}$ $\text{K}_{6\#}$, V, V_7^+ , V_2
IV, II_6 , VI $\left\{ \text{II}_{6\#} \right\}$ $\text{II}_{6\#}$

Применение. Голосоведение

$\text{II}_{6\#}$ используется исключительно в мелодическом положении основного тона или терцового (так же как и II₆), но не квинтового.

Обычно удваивается терцовый тон, т. е. бас, но возможно удвоение и альтерированного основного тона.

98

* Из аккордов альтерированной D в музыкальной практике чаще других встречаются V_4^{-5} , V^{+5} , V_7^{+5} (последние два возможны только в мажоре). V_7^{+5} разрешается по законам тяготения в тоническое трезвучие с удвоенным терцовым тоном.

В соединениях с D образуется характерный ход на ум. 3, требующий разрешения в тонический устой.

99

1 VI II⁷₆ V₇_n

100 I вариант

1 I₆ II₆ V V₇ VI II₄₃ III₆ V₂ I₆ V₄₃ 1 II⁹₆ K₆₄ V₇ 1

101 II вариант

1 I₆ II₆ V₇_n 1 II₆₅ K₆₄ V₂ I₆ V₄₃ 1 II⁹₆ K₆₄ V₇ 1

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

³I V₄₃ | I₆ II₆ | K₆₄ V₇⁶ | I;

в миноре:

⁵I₆ V₄₃ | I ⁸II₆ | V₇_n V₆₅ | I.

Уменьшенный субдоминантный септаккорд

Повышение II и IV ступеней в мажоре, IV, VI — в миноре приводит к образованию аккорда, получившего название уменьшенного субдоминантного септаккорда за свое энгармоническое равен-

ство с ум. вв. VII₇₍₁₎. Уменьшенный субдоминантный септаккорд в музыке наиболее часто встречается в виде четырех аккордов:

в мажоре — II₆₅, II₄₃;

в миноре — IV₇⁺⁸, IV₆₅⁺³.

В мажоре чаще альтерируется II₇, в миноре — IV₇.

Мажор	Минор
<p>102 a) Dur</p> <p>I, IV, VI $\left\{ \begin{matrix} II_{65} \\ (IV^+) \end{matrix} \right\}$ K₆₄ II₆, II₆₅</p> <p>103</p> <p>II₆₅ нельзя готовить IV₆ из-за переченья. (См. тему «Гармонические субдоминанты»).</p>	<p>102 b) moll</p> <p>I, IV, (VI) $\left\{ \begin{matrix} IV_7 \\ (IV^+) \end{matrix} \right\}$ K₆₄ II₆, II₆₅</p> <p>104</p> <p>IV₇ нельзя готовить IV₆, так как здесь возникает двойное переченье: VI—VI⁺, IV—IV⁺; IV₇ можно готовить трезвучием VI ступени, если в последнем удвоен «3». Удвоение «3» приводит к переченью.</p>

Мажор	Минор
<p>105 a)</p> <p>I, VI $\left\{ \begin{smallmatrix} II_4^3 \\ (VI) \end{smallmatrix} \right.^{+8}_{+3}$ K₆₄ IV₆, II₄₃</p>	<p>b)</p> <p>I, VI $\left\{ \begin{smallmatrix} IV_6^3 \\ (VI^+) \end{smallmatrix} \right.^{+8}_{+3}$ K₆₄ IV₆, II₄₃</p>
<p>106 <i>нельзя</i></p> <p>IV II₄₃ IV₆ II₄₃ II₄₃ II₄₃</p>	<p>107</p> <p>VI IV₆₃ I IV₆₃</p>

**Ложный доминантсептаккорд
(аккорд с увеличенной секстой или
дважды увеличенный терцквартаккорд)**

Наряду с рассмотренными выше аккордами, в музыке большое распространение получил аккорд с ув. 6 или дважды увеличенный терцквартаккорд, так как крайние его звуки образуют ув. 6, а в строение входит дважды увеличенная квarta. Строится в миноре и гармоническом мажоре. За свое энгармоническое равенство с D₇ этот аккорд получил название ложного D₇.

В отличие от напряженности и драматичности звучания уменьшенного субдоминантсептаккорда ложный D₇ звучит очень ярко и красочно, выделяясь особой свежестью колорита звучания среди других аккордов:

Мажор	Минор
<p>108</p> <p>a) Dur</p> <p>I, VI $\left\{ \begin{matrix} \text{II}_4^{+3} \\ (\text{VI}_r) \end{matrix} \right\}$ K₆₄</p>	<p>b) moll</p> <p>I, VI $\left\{ \begin{matrix} \text{IV}_6^{+8} \\ (\text{VI}) \end{matrix} \right\}$ K₆₄, V</p>
<p>109 Dur</p> <p>VI I₄³ K₆₄ I₄ K₆₄</p>	<p>moll</p> <p>II₄₃ IV₆₃⁸ K₆₄ I IV₆₅⁸ K₆₄</p>

Кроме ложного D₇ в гармоническом мажоре и миноре довольно часто встречается и его обращение, энгармонически равное V₂.

Мажор	Минор
<p>111</p> <p>a) Dur</p> <p>I, IV $\left\{ \begin{matrix} \text{II}_6^{+3} \\ (\text{IV}^+) \end{matrix} \right\}$ K₆₄</p>	<p>b) moll</p> <p>I, IV $\left\{ \begin{matrix} \text{IV}_7^{+8} \\ (\text{IV}^+) \end{matrix} \right\}$ K₆₄</p>
<p>112</p> <p>IV I₄³ K₆₄ I₄³ K₆₄</p>	<p>113</p> <p>II₆₅ IV₇⁸ K₆₄ II₆⁸ IV₇⁸</p>

**Аккорды альтерированной S,
энгармонически равные или совпадающие
с аккордами двойной доминанты (DD)**

энгармонически
равен:

Dur — $\text{II}_{65}^{+8,+3}$



совпадает:

Moll — $\text{IV}_{7}^{+8,+3}$

Мажор	Минор
<p>V_{65}/V совпадает со II_{65}^{+3}</p> <p>115 a) Dur</p>	<p>V_{65}/V совпадает со $\text{II}_{65}^{+5,+3}$</p> <p>b) moll</p>

При разрешении в D эти аккорды выполняют функцию двойной доминанты и в цифровке записываются как $\text{VII}_{7(r)}/\text{V}$ и V_{65}/V . Эти аккорды строятся на IV^+ . При разрешении в трезвучие V ступени голосоведение осуществляется по правилам разрешения ум. вв. $\text{VII}_{7(r)}$ и V_{65} в тоническое трезвучие, так как в этом случае трезвучие V ступени выполняет функцию временной T (см. тему «Побочные доминанты»)*.

При разрешении этих аккордов в K_{64} они цифруются как аккорды альтерированной S:

116

* Наряду с аккордами альтерированной S, приведенными выше, в музыкальной практике достаточно часто встречаются IV_{7}^{+8} в мажоре, увеличенный терцквартаккорд — II_{3r}^{+3} в мажоре, II_3^{+3} в миноре.

Таблица аккордов альтерированной S

Ум. S	С ув. 6 (ложный D ₇)	DD
$\begin{matrix} +8 \\ \text{Dur II}_{65}, \quad \text{II}_{4_3} \\ (+\text{V}^+) \quad (\text{VI}) \end{matrix}$ $\begin{matrix} +8 \\ \text{moll IV}_7 \\ (+\text{V}^+) \quad (\text{VI}^+) \end{matrix}$ имеют структуру ум. вв. VII _{7(r)}	VI(r) $\begin{cases} \text{Dur II}_{4_{3r}} \\ \text{moll IV}_{65} \end{cases}$ энгармонически равны D ₇	IV^+ $\begin{cases} \text{Dur II}_{65} \\ \text{moll II}_{65} \end{cases}$ совпадают с V ₆₅ / V
$\begin{matrix} +8 \\ \text{II}_{6_5} \\ \text{Энгармониче-} \\ \text{ски равен VII}_{7r} / \text{V} \end{matrix}$ $\begin{matrix} +8 \\ \text{IV}_7 \\ \text{совпадает с} \\ \text{VII}_{7r} / \text{V} \end{matrix}$	IV^+ $\begin{cases} \text{Dur II}_{6_{5r}} \\ \text{moll IV}_7 \end{cases}$ энгармонически равны D ₂	$\begin{matrix} +8 \\ \text{Dur II}_{6_5} \\ \text{Энгармо-} \\ \text{нически} \\ \text{VII}_7 / \text{V} \end{matrix}$ $\begin{matrix} +8 \\ \text{moll IV}_7 \\ \text{совпадает} \\ \text{с VII}_{7r} / \text{V} \end{matrix}$

117

117

1 I₆ IV₆ V 1 IV₆ II_{4_3r} K₆₄ K₆₄ D₇ 1 IV₆₄ 1

Задание:

Играть на фортепиано секвенцию в размере $\frac{4}{4}$:



^3I ложный D | K_{6_4} D_7^6 D_7 I по нижним медиантам из мажора.

Цифровки

В мажоре:

1) $^3\text{I} \ ^5\text{I}_6$ | $\text{II}_7 \text{V} \text{V}_7$ | $\text{VI} \text{II}_{6_5}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_2$ | $I_6 \ ^3\text{I}$ | $\text{II}_{4_3} \text{II}_{4_3}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_7^6$ | I;

2) $^3\text{I} \ \text{II}_2$ | $I \ ^5\text{I}_6$ | $\text{II}_{6\text{H}} \text{II}_{6_5\text{r}}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_2$ | $I_6 \text{V}_{4_3}$ | $I \ \text{II}_{4_3}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_7^6$ | I;

3) $^3\text{I} \ \text{II}_{4_3}$ | $\text{V} \text{V}_7^6$ | $\text{VI} \text{II}_{4_3}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_7$ | $\text{VI} \text{III}$ | $\text{IV} \text{II}_{6_5}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_7$ | I;

4) $^5\text{I}_6 \ ^3\text{V}_{4_3}$ | $I \ \text{VI}$ | $\text{II}_{6_5} \text{II}_{6_5\text{r}}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_7$ | $I \ ^3\text{I}_2$ | $\text{VI} \ \text{II}_{6_5}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_7^6$ | I.
В миноре:

5) $^8\text{I} \ \text{II}_{6_5}$ | $\text{V} \text{V}_7$ | $\text{VI} \ ^8\text{IV}_{6_5}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_7$ | $I \ \text{II}_2$ | $I \ \text{II}_{6_5}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_7^6$ | I;

6) $^3\text{I} \ ^3\text{II}_2$ | $\text{V}_{6_5} \text{I}$ | $\text{II}_{4_3} \text{IV}_{6_5}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_2$ | $I_6 \text{V}_{4_3}$ | $I \ \text{II}_{6_5}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_7$ | I;

7) $^5\text{I}_6 \ \text{V}_{4_3}$ | $I \ \text{II}_{6\text{H}}^{-8}$ | $\text{V} \text{VI}$ | $\text{II}_{6_5} \text{V}_2$ | $I_6 \ ^3\text{I}$ | $\text{II}_{4_3} \text{IV}_{6_5}^{+8}$ | $K_{6_4} \text{V}_7^6$ | I;

8) $^8\text{I} \ \text{II}_6^{-8}$ | $\text{V}_{7\text{H}} \text{I}$ | $\text{II}_{6_5} \text{IV}_7^{+8}$ | $K_{6_4} \ \text{V}_{7\text{H}}$ | $I \ \text{V}_7$ | $\text{VI} \ ^8\text{IV}_{6_5}^{+8}$ | $K_{6_4} \ \text{V}_7$ | I.

Общий вывод

1. Аккорды альтерированной S используются в серединном и заключительном кадансах за исключением $\text{II}_{6\text{H}}$, который встречается и в середине построения*.

2. Значение аккордов альтерированной S в их ладовой напряженности и красочности, благодаря хроматике и обострению тяготений.

3. Все соединения аккордов альтерированной S аналогичны соединениям аккордов субдоминанты неальтерированной.

Альтерированная S приготавливается:

- тоническим трезвучием;
- S консонирующей (II_6 , IV, IV_6);
- S диссонирующей (II_7 и его обращения);
- аккордами S с частичной альтерацией.

* В середине построения также возможно использование II_7^+ с последующей дезальтерацией или разрешением в I_6

Наиболее характерно появление альтерированной S на основе хроматического движения баса после диатонической (неальтерированной) S, т. е. альтерированная S после диатонической S берется на основе близости басов, например:

$\begin{matrix} +8 & +8 & +8 & +8 \\ IV-\Pi_6^{\sharp}; \Pi_6^{\flat}-\Pi_6^{\sharp}; IV_6-\Pi_4^{\flat}, \Pi_4^{\flat}-\Pi_4^{\sharp}, VI-IV_6^{\sharp} \end{matrix}$ и т. д.

4. При разрешении альтерированных аккордов голос от альтерированного звука движется строго плавно в направлении, указанном альтерацией. Неальтерированные звуки разрешаются по правилам разрешения неустоев в устой.

Альтерированная S в кадансах разрешается в K₆₄.

ТЕМА 28

МОДУЛЯЦИЯ

Модуляция есть переход из одной тональности в другую. В музыкальных произведениях переходы из одной тональности в другую создают тональное развитие. Тональное развитие в музыкальных формах играет большую и важную роль как выразительно-художественное средство, ибо в музыкальной практике не встречается значительных произведений, на протяжении которых выдержанна одна тональность.

Наряду с тематическим, ритмическим, тембровым и т. д. развитием оно выступает либо как средство, динамирующее развитие музыкальной формы вообще (мотивная работа в разработках сонатного allegro), либо как средство, создающее яркий красочный эффект благодаря неожиданным (тональным) сдвигам в далекие тональности.

Например: Рахманинов «Юмореска»; Шуберт Экспромт Es-Dur.

Тональное развитие в музыкальном произведении может играть и драматургическую роль (переход к побочной партии в увертюре-фантазии П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта» — h-A-Des).

Тональности I степени родства. Родство тональностей

Родство тональностей определяется наличием общих аккордов. Чем больше общих аккордов, тем ближе тональности по своему родству.

Наибольшее количество общих аккордов, по сравнению с более отдаленными степенями родства тональностей, имеют тональности I степени родства, так как тоники этих тональностей входят в звукоряд данной. Всего к данной тональности имеется шесть тональностей I степени родства:

1) параллельная тональность с тем же количеством ключевых

знаков; здесь все аккорды являются общими, за исключением S_r и D_r ;

2) тональность D и ее параллельная, с разницей на один знак в сторону диезов;

3) тональность S и ее параллельная, с разницей на один знак в сторону bemolей.

У тональностей, отличающихся на один ключевой знак, по четыре общих трезвучия:

тоника основной тональности;

тоника родственной тональности;

и их параллельные;

4) помимо этого, гармонический мажор включает в I степень родства тональность минорной гармонической S, а гармонический минор — тональность мажорной гармонической D. Эти тональности отличаются на четыре знака:

S_r — на 4b;

D_r — на 4#.

Тональности с разницей в четыре ключевых знака имеют по два общих трезвучия:

тонику основной тональности;

тонику родственной тональности.

Бесспорным признаком принадлежности к тональностям I степени родства являются параллельные тональности, не отличающиеся знаками или отличающиеся на один знак.

Виды модуляций

Модуляции различаются по способу перехода и на основе этого подразделяются на пять видов:

1) функциональная, основанная на перемене функции общего аккорда;

2) энгармоническая, основанная на энгармонической замене общего аккорда. В отличие от функциональной модуляции, в которой общим (посредствующим) аккордом является трезвучие или сектаккорд, а модулирующим, как правило, септаккорд (см. тему «Модуляционный процесс»), при энгармонической модуляции общим (посредствующим) аккордом является энгармонически заменяемый септаккорд (D_7 или ум. вв. VII_{7r}), а модулирующим, указывающим, в какую тональность произошла модуляция, — K_6 , новой тональности.

3) мелодико-гармоническая модуляция, основанная на мелодической связи аккордов, принадлежащих разным тональностям;

4) мелодическая модуляция, основанная на интоационном развитии самой мелодии;

5) модуляция-сопоставление, при которой сопоставляются две тональности, которые либо не имеют общих аккордов, либо новая Т появляется без ее предварительной подготовки.

Тональная функциональная модуляция, ее разновидности

Как говорилось выше, модуляция, основанная на перемене функции общего (посредствующего) аккорда, называется функциональной.

В гармоническом движении любое мажорное или минорное трезвучие может временно перенимать на себя функцию Т. Это свойство называется тоникальностью трезвучия. Тогда по отношению к нему другие аккорды приобретают значение S и D. Так возникают вторичные взаимоотношения аккордов, которые, по сравнению с основными, называются переменными:

1. $\overset{8}{I} V_{6,5} | I V_{4,3}/VI | VI \Pi | K_6 V_7 | I.$

отклонение (I IV)

2. $\overset{8}{I}_6 V_{4,3} | I V_{4,3}/VI | VI = I V_{6,4} | I_6 = IV_6 \Pi_{4,3} | V^3 V_2 | I_6 \overset{5}{\Pi}_7 |$
п р о х о д я щ а я

$V_9 V_{7,8} | I.$

В обоих случаях тональности, показанные в гармоническом движении, менее устойчивы, чем исходная, и модуляции являются несовершенными. Но если тоникальность временной Т закрепить кадансом, произойдет окончательный переход в другую тональность, т. е. тональная совершенная модуляция:

3. $\overset{8}{I} V_{6,5} | I V_{4,3}/VI | VI = I \Pi_{6,5} | K_6 D_7 | T.$

общий модули-
аккорд рующий
аккорд

Таким образом, по степени завершенности тональная функциональная модуляция подразделяется на совершенную и несовершенную (см. тему «Модуляционный процесс»).

Если новая тональность, в которую осуществляется модуляция, закрепляется кадансом, модуляция называется совершенной (последующая тональность устойчивее исходной (п. 3). При несовершенной модуляции устойчивее оказывается исходная тональность).

Несовершенная модуляция имеет две разновидности:

- отклонение с возвращением в исходную тональность (п. 1);
- проходящая — промежуточная при переходе в новую тональность. С-а-е (п. 2).

Модуляционный процесс

Процесс модуляции характеризуется наличием общего и модулирующего аккордов.

Модуляция в тональность I степени родства осуществляется через общий аккорд, который называется посредствующим. Этот аккорд еще не производит модуляцию, но создает для нее предпосылку.

Модуляцию создает следующий за общим модулирующим аккордом, который характерен только для новой тональности.

В процессе модулирования происходит перемена функции общего (посредствующего) аккорда. В последующей тональности он оказывается построенным на другой ступени и соответственно этому приобретает новое ладовое значение. Переосмысление функции посредствующего аккорда происходит после появления модулирующего аккорда. Сначала он воспринимается как принадлежащий предыдущей тональности, а затем переоценивается как принадлежащий новой.

Таким образом, процесс модуляции состоит из нескольких моментов:

- 1) относительно слабое закрепление автентическим кадансом Т-Д-Т исходной тональности;
- 2) приравнение общего аккорда;
- 3) включение модулирующего аккорда, в большинстве случаев — S;
- 4) закрепление кадансом I или II рода новой тональности.

Возможные схемы четырехтактовых модуляций

1. В доминантовом направлении (V, III, VII_Н из минора)

1. В доминанту (трезвучие V ст.)	
Из мажора в мажор	Из минора в мажор (D _Г)
$\begin{matrix} {}^+8 \\ {}^+3 \\ {}^+8 \end{matrix} I V_{65} I = IV II_{65} K_{64} D_7^6 I$ $\begin{matrix} {}^+3 \\ {}^+8 \end{matrix} I V_2 I_6 = IV_6 II_{43r} K_{64} D_7^6 I$	$\begin{matrix} {}^+8 \\ {}^+3 \\ {}^+8 \end{matrix} I V_{65} I = IV_{tr} II_{65} K_{64} D_7^6 I$ $\begin{matrix} {}^+3 \\ {}^+8 \end{matrix} I V_2 I_6 = IV_{6r} II_{43r} K_{64} D_7^6 I$
Из минора в минор (D _н)	
	$\begin{matrix} {}^+8 \\ {}^+3 \end{matrix} I V_{65} I = IV IV_7^+ K_{64} D_7^6 I$ $\begin{matrix} {}^+8 \end{matrix} I V_2 I_6 = IV_6 IV_{65}^{+8} K_{64} D_7^6 I$
2. В III ступень	
Из мажора	Из минора
$\begin{matrix} {}^+8 \\ {}^+3 \end{matrix} I V_{65} I = VI IV_{65}^{+8} K_{64} D_7 I$	$\begin{matrix} {}^+8 \\ {}^+3 \end{matrix} I V_{65} I = VI II_{65} K_{64} D_7 I$
3. В VII _Н ступень	
	$\begin{matrix} {}^+8 \end{matrix} I V_{65} I = II II_{7r} K_{64} D_7 I$

2. В субдоминантовом направлении (IV, VI, II из мажора)

1. В субдоминанту (трезвучие IV ст.)	
Из мажора в мажор	Из минора в минор
$\text{^8I } V_{65} I = V V_7 VI \text{ II}_{43} K_{64} D_7 I$	$\text{^8I } V_{65} I = V V_7 VI \text{ II}_{43} K_{64} D_7 I$
$^5I_6 V_{43} I = V V_2 I_6 \text{ II}_7 K_{64} D_7 I$	$^8I_6 V_{64} I = V V_2 I_6 \text{ II}_{65} K_{64} D_7 I$
Из мажора в минор (S_i)	
$\text{^8I } V_{65} I = V_r V_7 VI \text{ II}_{43} K_{64} D_7 I$	
$^5I_6 V_{43} I = V_r V_2 I_6 \text{ II}_{43} K_{64} D_7 I$	
2. В VI ступень из мажора и из минора	
$\text{^8I } V_{65} I = III_{(H)} \text{ II}_6 K_{64} D_7 I$	
Из мажора	
3. Во II ступень	
$\text{^8I } V_{65} I = VII_{(H)} \text{ II}_{43} K_{64} D_7 I$	

ТЕМА 29

ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ

При несовершенной модуляции, модуляционном отклонении возникает временная по отношению к основному ладовому центру побочная тоника. Это явление основано на свойстве любого трезвучия перенимать на себя временно функцию Т в зависимости от аккордов, его окружающих, — свойстве тоникальности трезвучия.

Аккорд, являющийся при отклонении D к временной Т, называется побочной доминантой, т. е. побочная D есть D к временной Т.

Виды побочных доминант

В качестве побочных доминант используются аккорды: трезвучие V ступени, V_7 , ум. вв. VII_7 и их обращения.

Значение побочных доминант и их использование

Побочные доминанты обогащают гармоническое движение разнообразием красок. Включение побочных доминант возможно в любом месте музыкальной формы, при движении к консонанльному трезвучию или сектаккорду, который в данный момент примет на себя тоническую функцию. В мажоре наиболее распространены отклонения в IV, II, VI ступени, в миноре — IV, V_{n,r}, III_n, VI ступени.

Основные способы введения в гармоническое движение

Принцип введения побочных доминант основан на максимальной плавности голосоведения и близости басов.

Наиболее употребительны следующие формулы отклонений:

1. Побочная в виде V₄, между трезвучиями терцового соотношения.

I—V₄₃/VI—VI;
VI—V₄₃/IV—IV;
IV—V₄₃/II—II (dur).

2. Побочная в виде V₆, или VII_{7r} между трезвучиями секундового соотношения.

I—V₆₅/II—II (dur);
IV—V₆₅/V—V;
I₆—V₆₅/IV—IV (секундовое соотношение басов I₆ и IV);
V₇—VII_{7r}/VI—VI;
I—VII_{7r}/II—II (dur).

3. Побочная D в виде V₂ между трезвучиями квартово-квинтового соотношения.

I—V₂/IV—IV₆;
VI—V₂/II—II₆ (dur).

Голосоведение

При соединении V₇, VII_{7r} и их обращений с побочной T в отношении голосоведения сохраняются те же правила, что и при соединении этих аккордов с основной T, т. е. побочная D разрешается в побочную T по правилам разрешения доминантового аккорда основной тональности в основную T:

а) «7» приготавливается плавно или восходящим скачком и разрешается секундовым ходом вниз;

б) если в VII_{7r} «септима» расположена выше «терции», то при разрешении в побочную T в последней удваивается терцовый тон; если в VII_{7r} «терция» расположена выше «септимы», то в побочной T удваивается основной тон.

Разрешение побочной D в свою VI

При разрешении побочной D в свою VI образуется прерванный оборот по отношению к побочной Т.

При голосоведении сохраняются правила разрешения в трезвучие VI ступени, т. е. вводные тоны побочной D движутся в побочную Т, а «7» — на секунду вниз. В результате этого в VI₅₃ побочной Т удваивается терцовый тон.

Наиболее часто встречается прерванный оборот в виде V₇/VI-IV.

Гармонизация мажорной гаммы

118

Чтобы получить прерванный оборот к побочной Т, следует D₇ разрешить в трезвучие, бас которого находится выше баса D₇; на м. 2, вверх, если побочная Т минорная, и на б. 2 вверх, если побочная Т мажорная: V₇/IV-II (dur).

Цепочки побочных доминант

(Соединение доминантсептаккордов

в квартово-квинтовом соотношении; хроматические секвенции)

Внутри одной тональности непосредственно друг с другом можно соединить шесть доминантсептаккордов в квартово-квинтовом соотношении, являющихся побочными доминантами данной тональности. Их басы и тоники отстоят друг от друга на чистую кварту. Это соединение представляет цепь побочных D. Если ее продолжить за пределы тональности, то можно пройти по всему квартово-квинтовому кругу и вернуться к исходной. Цепочки побочных D образуют хроматические секвенции:

V_{7п}-V_{7н}; V₄₃-V₇; V₆₅-V₂ и наоборот.

119

V₇/III III V₇/VI VI V₇/II II V₇/V V V₇ I V₇/IV IV

Задание

Играть на фортепиано:

хроматические секвенции ${}^3V_{7\text{H}} - V_{7\text{P}}$, ${}^3V_{4\text{3}} - V_7$, ${}^7V_{6\text{5}} - V_2$;

цифровки:

- 1) ${}^3I \ {}^8V_2/V | V_{6\text{5}} V_2/IV | IV_6 \ {}^7II_{6\text{5}} | V_{6\text{5}}/V V_2 | I_6 V_7/VI | IV \ II_{6\text{5r}}^{+8}$
 $K_{64} V_7 | I$
- 2) ${}^3I \ {}^8V_2/V | V_6 V_{6\text{5}} | I \ {}^3I | {}^3II_{6\text{H}} V | VI V_{4\text{3}}/IV | IV II_7 | V_{7\text{H}} V_{6\text{5}} | I$.

Признаки побочных доминант в басу и в мелодии

1. В басу — наличие вводного тона к побочной Т или появление аккорда доминантового строения на любом басу. Зная, на какой ступени строится аккорд доминантовой функции, можно определить как сам аккорд, так и соответствующую побочную Т, в которую он направлен.

2. В мелодии — по «случайным» знакам, хотя отклонение возможно и там, где никаких признаков модуляционной альтерации нет.

Способы введения побочных доминант в гармонизацию мелодии

Для того чтобы выявить предположительную возможность отклонения, нужно:

1) определить, какие трезвучия можно построить на сильных и относительно сильных долях и принять их за побочные Т; если учесть, что каждый звук мелодии может быть основным, терцовым

или квинтовым мажорного или минорного трезвучия, входящего в звукоряд данной тональности;

2) найдя возможную побочную Т, построить правильно разрешающуюся в нее побочную D;

3) определить, правильно ли соединяется побочная D с предшествующим аккордом:

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

- 1) ${}^3I \ V_2 | I_6 \ V_{43} | I \ II_{43r}^{+3} | K_{64} \ V_7 | VI \ V_{43}/IV | IV \ II_{65}^{+3} | K_{64} \ V_7 | I;$
- 2) ${}^3I \ {}^5I_6 | II_7 \ V_{43} | I \ IV_{65}^{+8} | K_{64} \ V_7 | VI \ II_6^{-8} | V_{7H} \ I | V_{65}/VV | I;$
- 3) ${}^3I \ II_2 | I \ {}^3V_2/IV | IV_6 \ II_{43}^{+3} | K_{64} \ V_7 | I \ VI | II_6^{-8} \ VII_{7r}/V | V \ V_{65} | I;$
- 4) ${}^8I \ {}^7V_{65}/IV | IV \ V_{43}/II | II \ II_{7r} | V_{9r} \ V_{7H} | I \ V_{43}/VI | VI \ II_{65r}^{+3} | K_{64} \ V_7 | I;$
- 5) ${}^8I \ III_H | IV \ I_{64} | II_{43} \ II_6 | V \ V_{43}/IV | IV \ V_{65} | I \ IV_{65}^{+8} | K_{64} \ V_7^6 | I;$
- 6) ${}^3I \ V_2/IV | IV_6 \ V_{65}/III_H | III_H \ II_6^{-8} | K_{64} \ V_2 | I_6 \ V_{65}/IV | IV \ IV_7^{+8} | K_{64} \ V_7 | I;$
- 7) ${}^3I \ V_7^6 | VI \ V_2/II | II_6 \ V_2 | I_6 \ V_{65}/IV | IV \ VII_{7r}/V | V \ V_{43}/IV | IV \ V_{7H} | I;$
- 8) ${}^3V_{7H} \ I | VI \ V_2/III_H | III_{6H} \ VII_{7r}/V | V \ V_7 | VI \ {}^8IV_{65}^{+8} | K_{64} \ IV_7^{+8} | K_{64} \ V_7 | I;$
- 9) ${}^5I_6 \ II_7 | V_{43}^{-5} \ I | {}^8II_6 \ V_{65}/V | V \ VII_{7r}/VI | {}^3VI \ V_2/II | I_6 \ II_{65r}^{+3} | K_{64} \ V_7 | I;$
- 10) ${}^3I \ VII_{7r} | I \ VII_{7r}/II | II \ V_{43}^{-5} | I \ V_{43}/VI | VI \ V_{43}/IV | IV \ VII_{7r}/V | V \ V_7^5 | I;$
- 11) ${}^5I_6 \ V_{43} | I \ V_{43}/VI | VI \ II_{43r}^{+3} | K_{64} \ V_7 | VI \ V_2/II | II_6 \ II_{65}^{+3} | K_{64} \ V_7 | I;$

12) ${}^3I\ {}^3II_2$ | $V_6, V_2/IV$ | $IV_6\ IV_{6_5}^{+8}$ | $K_{64}\ V_7$ | I V_7/VI | IV IV_2 |
 $II_7\ V_{4_3}^{-5}$ | I.

Органный пункт

Следуя своему творческому замыслу, композитёры нередко прибегают к приему, именему в гармонии органным пунктом. Смысль его заключается в наложении на длительно выдержаный бас тоники или доминанты всей аккордовой вертикали со свободным мелодическим и гармоническим движением голосов.

Органный пункт на Т является фактором, одновременно сдерживающим и раскачивающим экспозиционный материал; на D — накапливающим и нагнетающим неустойчивость при подготовке нового раздела произведения. Но и в том и в другом случае двуплановость фактуры, выразившаяся в противоречии между «застылым» (бурдонным) басом и двигающимся на его фоне комплексом верхних голосов, активизирует гармоническое движение, сообщая динамику всему музыкальному развитию.

Органный пункт на Т, выполняя как бы организующую функцию, используется в начале произведения для закрепления Т и инициирования музыкального развития, а также в заключительных тактах для ее утверждения и торможения гармонического движения. На доминантном органном пункте возможна подготовка репризы или коды.

Аkkорды на органном пункте лишены обычной функциональной связи и связаны мелодически. Не соблюдается и нормативность их изложения.

Цифруются они по основному виду.

ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПРАВИЛА ГОЛОСОВЕДЕНИЯ ПРИ СОЕДИНЕНИИ АККОРДОВ В КУРСЕ НАЧАЛЬНОЙ («ШКОЛЬНОЙ») ГАРМОНИИ

1. Для того чтобы верно соединить соседние аккорды при плавном голосоведении, необходимо тон предыдущего аккордавести в ближайший, соответствующий по расположению тон последующего аккорда.

2. Не допускается ультраширокое расположение в аккордах и перекрецывание голосов.

3. При соединении трезвучий IV–V ступеней бас движется на секунду вверх, а остальные голоса вниз, навстречу басу, так как соединение их в одном направлении приводит к запрещенному в гармонии движению параллельными квинтами и октавами.

4. Не используется соединение аккордов субдоминантовой группы после аккордов D.

5. Плавное голосоведение не допускает смены расположения при соединении трезвучий разных функций, в противном случае возникают параллелизмы.

6. Следует помнить о направлении движения басов при мелодическом соединении трезвучий квартово-квинтового соотношения:

при соединении трезвучий I–IV ступеней бас движется вверх, а остальные голоса вниз, навстречу басу; при соединении трезвучий I–V ступеней бас движется вниз, а верхние голоса в противоположном направлении вверх.

7. Не допускается повторение аккорда одной и той же функции через тактовую черту, за исключением доминантовых аккордов на грани предложений.

8. Скачки на ч. 4 и ч. 5, 6 во избежание параллелизмов нельзя гармонизовать трезвучиями разных функций (кроме скачков терцовых тонов). Они гармонизуются либо перемещением, либо, являясь скачками основных квинтовых или разноименных тонов, — с участием сектаккордов. При этом следует помнить, что восходящий скачок основных или квинтовых тонов гармонизуется либо от трезвучия к сектаккорду, либо двумя сектаккордами. При скачках терцовых тонов в сопрано и скачках на ч. 5 и 6 при перемещении обязательна смена расположения: в восходящем направлении — с тесного на широкое, в нисходящем — с широкого на тесное.

9. Соединения сектаккорда II ступени, являющегося усиленным заместителем субдоминантового трезвучия, аналогичны соединениям этого трезвучия. II₆ не используется в мелодическом положении квинты.

10. Трезвучие II ступени можно использовать только в мажоре:

11. При плавном голосоведении соединение трезвучий I–VI, VI–IV и в мажоре, и в миноре, а также IV–II ступеней только в мажоре — гармоническое.

12. В прерванном обороте, т. е. при соединении трезвучий V–VI ступеней, вводные тоны движутся в тонику, а V ступень лада — в III ступень лада, в результате чего в трезвучии VI ступени удваивается терцовый тон.

13. В сектаккордах главных ступеней удваивается основной или квинтовый тон; терцовый тон удваивается только в случаях, оговариваемых специально.

14. Септиму D₇ и II₇ можно готовить только плавно или восходящим скачком (ни в коем случае не нисходящим). Разрешение септимы и того, и другого сектаккорда всегда плавное: в D₇ — на секунду вниз (IV ступень движется в III ступень лада); во II₇ септима движется на секунду вниз при разрешении в D и задерживается при разрешении в K₆₄. Свободное голосоведение II₇ допускает при обязательно строгом разрешении или приготовлении септимы скачок в одном из голосов, если же септима приготавливается скачком, то остальные голоса должны двигаться плавно.

15. Альтерированные аккорды после диатонических готовятся на основе близости басов и соблюдения правильности хроматического движения голосов во избежание переченья — одновременного или близкого по времени проведения диатонической ступени лада и ее хроматического изменения в разных голосах.

**СИСТЕМАТИЗАЦИЯ МЕЛОДИЧЕСКИХ ОБОРОТОВ
В ВЕРХНЕМ ГОЛОСЕ, ПРЕДПОЛАГАЮЩИХ
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТИПОВЫХ ГАРМОНИЧЕСКИХ
ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ***

а) использование вспомогательных аккордов:

121

б) использование проходящих аккордов и проходящей «септимы» D7; варианты использования других аккордов:

122

в) гармонизация верхнего тетрахорда мажора:

123

* Все примеры приведены для мажора, но они характерны также и для минора.

г) гармонизация фригийского тетрахорда натурального минора:

124



I III_# IV V
VI I₆ прах.
VI VII₄ IV I₆ прах.
I VII₆_# IV I₆ прах.
I₆ VII₆_# VI₆ V₆₅



I I₂ IV₆ V₍₇₎
II₄₃

Классификация скачков*

1. Перемещение.

2. Скачки терцовых тонов.

3. Скачки разноименных тонов (основного и терцового).

125



4. Скачки основных и квинтовых тонов.

126



План гармонизации мелодии

1. Гармонизация кадансов.

2. Гармонизация скачков.

3. Гармонизация характерных мелодических оборотов.

4. Гармонизация оставшихся негармонизованных звуков в соответствии с контекстом гармонического движения.

* Более полно классификация скачков приведена в примере № 129.

План гармонического анализа музыкального построения

- 1. Определение тональности и формы данного музыкального отрывка. Тональный план.**
- 2. Характерные особенности гармонического языка и их связь с образным музыкальным содержанием.**
- 3. Классификация кадансов.**
- 4. Поаккордовый анализ.**

РАЗДЕЛ II

НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ГАРМОНИЗАЦИИ МЕЛОДИИ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИХ В ШКОЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

В данной главе делается попытка раскрыть некоторые методические принципы гармонизации мелодии в объеме требований программы гармонии в музыкально-педагогических училищах. В качестве образцов предлагаются мелодии, изложенные в форме периода.

Так как методика гармонизации в широком смысле зависит как от разнообразия форм мелодий, так и от количества известных учащимся на данном этапе гармонических средств, автор не претендует на глубину и всесторонность раскрытия этого вопроса. Однако автору кажется, что некоторые рекомендации, проверенные на практике, могут оказаться полезными и для других преподавателей, ведущих гармонию.

Прохождение гармонии в музыкально-педагогическом училище способствует развитию у учащихся гармонического слуха. Поэтому основное внимание педагога направлено на «слуховую» проработку теоретического материала. Этой задаче подчинена методика преподавания предмета.

В процессе знакомства с гармоническими средствами и закономерностями связи аккордов в последовательности учащиеся постигают их звучание через игру цифровок, секвенций, модуляций, гармонический анализ и воплощают это звучание в гармонизации мелодии (то есть как бы озвучивают свои внутренние слуховые представления).

Опыт показывает, что успешно справиться с гармонизацией мелодии учащемуся помогает наличие определенного плана в подходе к гармонизации.

Приступая к гармонизации мелодии, учащийся должен прежде всего озвучить мелодию — проиграть и пропеть ее. При этом, вслушиваясь в нее, наметить основные функциональные повороты, как бы основные опорные, «гармонические точки». Затем определить форму и тональный план (при включении побочных доминант и наличии модуляций) гармонизуемой мелодии.

После этого отметить и гармонизовать кадансы.

Гармонизуя мелодию, учащийся не только должен услышать функцию аккорда, которым следует гармонизовать тот или иной звук, но представить логику развития гармонического движения

в целом и, сообразуясь с правилами классической гармонии, найти последовательность аккордов, верную как в функциональном отношении, так и обеспечивающую хорошее голосоведение.

Голосоведение, основанное на классических канонах гармонии, воспитывает культуру и гибкость слуха и впоследствии дает возможность правильно оценивать отклонение от привычных нормативов. Поэтому его особенно следует придерживаться в училищном курсе гармонии.

Одним из наиболее важных моментов при разборе гармонизуемой мелодии является умение классифицировать скачки, а также характерные мелодические обороты, дающие возможность использовать типовые аккордовые последовательности.

В мелодиях, предлагаемых для гармонизации по программе курса гармонии в музыкально-педагогическом училище, учащиеся могут встретиться: со скачками, характеризующими перемещение аккордов; со скачками терцовых тонов на кварту или квинту между трезвучиями квартово-квинтового соотношения и на сексту или терцию между трезвучиями терцового соотношения. В обоих указанных случаях для достижения верного голосоведения нужно фиксировать внимание учащихся на необходимости менять расположение аккордов с тесного на широкое при восходящем скачке и, наоборот, с широкого на тесное при нисходящем скачке. Исключение составляют только скачки на терцию и на кварту во время перемещения аккорда, при которых расположение можно и не менять.

Подробно закономерности гармонизации каждого скачка в мелодии рассматривались в основной теоретической части пособия. Тем не менее представляется уместным еще раз напомнить учащимся некоторые особенности голосоведения, возникающие в соединениях с участием секстаккордов главных ступеней, например при скачках основных и квинтовых тонов.

Возникновение указанных скачков может быть обусловлено необходимостью избежать параллелизмов. В данном случае в одном из сектаккордов отсутствует удвоение общего звука, что является обязательной предпосылкой для плавного голосоведения; отсюда появление скачков в одном из голосов от удвоенного или к удвоенному общему звуку.

Восходящий скачок в сопрано во избежание скрытых параллелизмов гармонизуется только от трезвучия к сектаккорду.

При скачках основных и квинтовых тонов в одном голосе в остальных голосах желательно сохранить плавное голосование.

Двойные скачки основных и квинтовых тонов на кварту или квинту предпочтительны в противоположном движении. При этом скачки основных тонов должны находиться выше квинтовых, чтобы не возникли параллельные квинты.

Скачки основных тонов можно также гармонизовать последовательностью $V_{4,3}-I$. Скачки основных и квинтовых тонов возможны также от V_2 к I_6 .

За исключением скачков, разобранных в мелодиях, предложенных для гармонизации (примеры № 132, 133), могут встретиться также восходящие скачки на кварту и квинту к септиме V_7 и II_7 , а также скачки ко II_7 и его обращениям при плавном приготовлении септимы в среднем голосе.

Возможен скачок на кварту (с V ст. на I ст.) от удвоенного основного тона V_7 к удвоенному терцовому тону трезвучия VI ступени при соединении этих аккордов.

Таким образом, следует обратить внимание учащихся на то, что при гармонизации возможны различные толкования одного и того же скачка. Выбор варианта аккордовой последовательности зависит от контекста гармонического движения.

Помимо умения гармонизовать скачки учащимся может облегчить задачу гармонизации мелодии и знание наиболее характерных типовых последовательностей, соответствующих определенным мелодическим оборотам.

Подробно систематизация мелодических оборотов, предполагающих использование типовых гармонических последовательностей, представлена в заключительных теоретических выводах пособия. Здесь же можно несколько ее расширить и уточнить возможности использования некоторых последовательностей.

**Мелодические обороты в верхнем голосе,
предполагающие соединение септаккордов
в терцом (II₇-VII₇-V₇) и квартово-квинтовом (II₇-V₇)
соотношениях**

130

С помощью септаккордов квартово-квинтового соотношения гармонизуются являющиеся для них общими дважды повторенные через тактовую черту II и IV ступени лада. При этом соединении сохраняется важное правило о гармонизации звуков через тактовую черту аккордами различных функций, так как первый звук гармонизуется субдоминантовым аккордом, второй — доминантовым.

131

Разбирая последовательность септаккордов в терцовом и квартово-квинтовом соотношениях, уместно напомнить учащимся о закономерности их соединений в соответствии с близостью басов:

$\text{II}_7 - \text{VII}_{6_5} - \text{V}_{4_3};$
 $\text{II}_{6_5} - \text{VII}_{4_3} - \text{V}_2;$
 $\text{II}_{4_3} - \text{VII}_2 - \text{V}_7;$
 $\text{II}_2 - \text{VII}_7 - \text{V}_{6_5};$

$\text{II}_7 - \text{V}_{4_3};$
 $\text{II}_{6_5} - \text{V}_2;$
 $\text{II}_{4_3} - \text{V}_7;$
 $\text{II}_2 - \text{V}_{6_5}.$

Мелодические обороты с участием III ступени лада часто предполагают гармонизацию последней V^6 (III_6) или V_7 .

Итак, следует отметить несколько моментов в плане гармонизации мелодии:

- 1) гармонизацию кадансов;
- 2) классификацию и гармонизацию скачков;
- 3) гармонизацию характерных мелодических оборотов соответствующими типовыми аккордовыми последовательностями.

Оставшиеся негармонизованными звуки гармонизуются в соответствии с контекстом гармонического движения.

Исходя из этого плана гармонизации, под мелодией подписывается намечаемая цифровка, затем выполняется соединение аккордов. При гармонизации скачков терцовых тонов голосоведение можно выполнить одновременно с записью цифровки. Если окажется при соединении, что какой-либо аккорд нарушает правильное голосоведение, он заменяется на другой соответствующий, обеспечивающий верное голосоведение.

ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИЙ ПО ПЛАНУ

132 МЕЛОДИЯ № 1

II

V I_6 II_7 VI IV IV_6 V I_{64} V

I IV I_6 V_6 I VI IV II_6 V V_7 I IV_{64} I

III IV V II VI V IV

I_6 IV_6 V I_6 II_7 VI_{64} II_{65} V VI IV I_{64} IV_6 V I_{64} V V_2

I_6 V_{64} I IV I_6 V_6 I VI IV II_6 V V_7 I IV_{64} I

IV

I_6 IV_6 V I_6 II_7 VI_{64} II_{65} V VI IV I_{64} IV_6 V I_{64} V V_2

I_6 V_{64} I IV I_6 V_6 I VI IV II_6 V V_7 I IV_{64} I

133 МЕЛОДИЯ № 2

I

II_4 $\text{IV}_{65}^{\text{B}}$ K_{64} V V_7^{E} I IV_{64} I

II

VI VI I V I_{64} V V_2

I_6 I IV V_7 VI II_4 $\text{IV}_{65}^{\text{B}}$ K_{64} V V_7^{E} I IV_{64} I

III

I I_2 II_4 V V_7^{E} VI VI III IV I_6 II_7 V_3 I V I_{64} V V_2

I_6 I IV I_{64} II_3 II_{65} V_7 VI II_4 $\text{IV}_{65}^{\text{B}}$ K_{64} V V_7^{E} I IV_{64} I

Учащиеся используют при гармонизации те или иные средства по мере прохождения курса. Если мелодия разбирается в классе, то после гармонизации ее очень полезно пропеть четырехголосно.

Осуществляя связь предмета со школьной практикой, преподаватель может привлекать в качестве примеров для гармонизации мелодии народных песен, имеющиеся в программе и изданные без сопровождения. Отбирать следует песни, предполагающие круг гармонических средств, известных на данном этапе учащимся.

Обращаясь к художественным образцам, преподаватель может исходить из различных методических установок:

- часть мелодий использовать только как примеры для гармонизации вместо традиционных, «школьных» (в нотном приложении, раздел III);

- некоторые предложить представить как переложение для четырехголосного хора, изложив в строгой хоральной фактуре (в нотном приложении, раздел I);

- другие — после привычной гармонизации на четыре голоса — задать обработать фактурно (в нотном приложении, раздел II).

Фактурную формулу преподаватель предлагает сам в соответствии с жанром песни. Так, например, для русской народной песни типа городского романса XIX века «Среди долины ровня» уместна разложенная аккордовая фактура, гитарный аккомпанемент. Для песни того же типа «Гибель Варяга» — вальсообразная фактура. Гармоническая фигурация подойдет для протяжной певучей мелодии, подобной песне «Родина».

В плясовых и игровых песнях «Как у наших у ворот», «Как пошли наши подружки», «Землюшка-чернозем» синкопы в аккомпанементе подчеркивают танцевальность, упругость ритма этих жанров.

Характер подвижных песен можно подчеркнуть с помощью одного из ритмических вариантов гитарной фактуры: поперемененного изложения баса и аккорда (украинская народная песня «Журавель», украинская народная песня «Калина»).

Безусловно, фактурная обработка каждой песни требует индивидуального подхода, творчества, фантазии и выдумки учащихся. Трудностью этого задания является то, что почти невозможно на протяжении песни сохранить одну фактурную формулу. Тем не менее ряд полезных советов учащимся можно дать.

Не обязательно стремиться к тому, чтобы каждый звук, гармонизованный в хоральной фактуре, был трактован как аккордовый. Хоральную фактуру песни нужно использовать как функциональную основу для фактурной обработки. С другой стороны, желательно использовать такую фактурную организацию (обработку), которая наиболее полно раскрыла бы красоту мелодии песни через аккомпанемент. Иногда проведение мелодии в аккомпанементе не требуется. Она может быть поддержанна только аккордовым сопровождением из любого удобного мелодического положения при верном соединении.

Формы народных песен, как правило, лишены квадратности, симметричности, характерных для форм мелодий «школьной» гармонии, предлагаемых обычно учащимся для гармонизации. Их отличает фразовая структура. Поэтому возможно окончание короткой фразы на тонической функции и начало следующей также с тонического аккорда.

В двухголосной песне второй голос может подсказать функцию аккорда, поэтому при гармонизации мелодии этой песни стоит ориентироваться и на него. Если голосоведение позволяет, желательно второй голос включить в хоральную четырехголосную фактуру в качестве альтового (например, как в песнях «Как пошли наши подружки» и «Как у наших у ворот»).

Гармонический язык народных песен предполагает plagальные обороты, которые в традиционных мелодиях классической гармонии тормозят гармоническое движение и в середине музыкального построения нежелательны (IV_6-I , $II_{65}-I$ и т. д.); использование трезвучий побочных ступеней и аккордов натурального минора, часто во фригийских оборотах, приводящих к ладо-функциональной переменности, заложенной в природе самих народных песен. Здесь может встретиться также необычная последовательность $D-S$, в которой D выступает как проходящий аккорд.

Для русских народных песен характерна также plagальность мелодических оборотов ($IV-I$), особенно в кадансах. Поэтому в некоторых песнях, например, в песне «Родина», «Как пойду я быструю речку», IV ступень лада, предполагающая гармонизацию D_7 и являющаяся в нем «7», оказывается разрешенной свободно, т. е. квартовым ходом в T , а не нисходящим секундовым в III ступень, как это требуется по законам ладового тяготения.

Наконец, особенности русских народных песен диктуют вариатность гармонизации одних и тех же мелодических оборотов.

Из всех представленных фактурных обработок преподаватель совместно с учащимися отбирает лучшие образцы для использования в школьной практике.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

РАЗДЕЛ I

САД

Русская народная песня

Скоро

Зе - ле - ней - ся, зе - ле - ней - ся, зе - ле - ней - ся,
мо^y зе - ле - ный сад.

I₆ IV V₇, VI II III

IV I₆₄ IV₆ I II_{43r}

СЕЛ КОМАРИК НА ДУБОЧЕК

Белорусская народная песня

Умеренно



Piano accompaniment for the first line of the song. The bass line consists of eighth notes. The harmonic progression is indicated below the staff: I₆, V₄₃, I, @, II₆₅, VI₆₄, II₇, III₆.

Piano accompaniment for the second line of the song. The bass line consists of eighth notes. The harmonic progression is indicated below the staff: I₆, V₄₃, I, @, II₆₅, VI₆₄, II₇, III₆.

РАЗДЕЛ II

ЖУРАВЕЛЬ

Украинская народная песня

Довольно скоро

1

2

I_6 V_{64} 1 V_7 VI IV V V_2 I_6



Довольно скоро

3

По - ва - дил - ся жу_ра_вель, жу_ра_вель на ба -

би - ну ко_но_пель, ко_но_пель. Такой, та кой жу_ра_вель,

105

та_кой, та_кой зо_бас_тый, та_кой, та_кой но_са_стый, та_кой, та_кой
 длин _ ный, ко _ но _ пель _ ку щип - лет.

пойду ль я, выйду ль я

Русская народная песня

Обработка Т. БЕЙДЕР

1

Не спеша

2

5

5

IV I₆

$\Pi_{4/3}$ I VI

VI III IV V

3

Пой - ду ль я, выйду ль я да, пой - ду ль я, выйду ль я да

во доль во до - ли - ну - шку да, во доль во ши - ро - ку - ю.

ЗЕМЕЛЮШКА — ЧЕРНОЗЕМ

Русская народная песня.

Довольно скоро

Musical score for piano and voice. The score consists of two staves. The top staff is for the voice, starting with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. The bottom staff is for the piano, showing bass and treble staves. The vocal line begins with eighth-note chords and eighth-note pairs. The piano accompaniment features eighth-note chords and eighth-note pairs. Measure numbers 1 through 10 are indicated above the vocal line. Roman numerals at the end of the piano part indicate harmonic progressions: V_7^6 , II_4_{tr} , and V_3^6 .

Довольно скоро

Musical score for piano and voice, continuing from system 1. The vocal line begins with the lyrics "Зе_ме _ люш_ка- чер _ но _ зём," followed by "зе _ ме _ люш_ка- чер _ но _". The piano accompaniment continues with eighth-note chords and eighth-note pairs. Measure numbers 1 through 10 are indicated above the vocal line.



ДОБРЫЙ МЕЛЬНИК

Литовская народная песня

Весело. Не очень скоро

1

2

$V_{7\flat}$ VI IV I_{64} IV_6 Π_4 I IV_{64} I

5 3

A

I IV_6 Π_{65} Π_{43r}

Весело. Не очень скоро

Припев

3

ГИБЕЛЬ "ВАРЯГА"

Русская народная песня

Умеренно

1

2

I_6 V_{64} I_{12} IV_6 V V_2 I_6 IV

II_{65} I_{64} II_{43}

Умеренно

3 *mp*

Плещут холодные волны, бьются о берег морской,

носят ся чайки над морем, крики их полны тоской.

А Я ПО ЛУГУ
Русская народная песня

Умеренно

Musical score for piano and voice. The vocal part (line 1) consists of two staves. The first staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The second staff starts with a half note followed by eighth notes. The piano part (line 2) consists of two staves. The first staff has a bass clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a common time signature. Measure numbers 1, 6, 3, 1 are indicated below the piano staves.

Умеренно

Musical score for piano and voice. The vocal part (line 3) consists of two staves. The lyrics are: "А я по лу-гу, а я по лу-гу, я по". The piano part (line 2) consists of two staves. Measure numbers 1, 7, III₆, V₇, VI are indicated below the piano staves.

Musical score for piano and voice. The vocal part continues with the lyrics: "лу- гу гу- ли- ла, я по лу- гу гу- ли- ла.". The piano part consists of two staves.

КАК ПОШЛИ НАШИ ПОДРУЖКИ

Русская народная песня

Умеренно скоро

Обработка А. ЛУКАНИНА

1 V_{4_3} 4

Π_{4_3} ①

5 5

VI III IV V

Умеренно скоро

p.f.

3

Как пошли наши подружки в лес по ягоды гу

p.f.

лять. Сею, вею, вею, выю, в лес по ягоды гулять.

КАК У НАШИХ У ВОРОТ

Русская народная песня

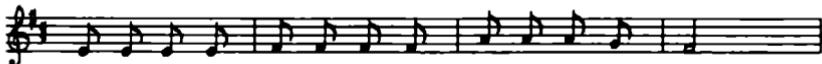
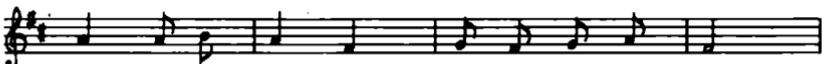
Обработка А. ЛУКАНИНА

Musical score for piano and voice. The score consists of two staves. The top staff is for the voice (soprano) and the bottom staff is for the piano. The key signature is A major (no sharps or flats). The time signature is common time (indicated by '4'). The vocal line starts with eighth-note chords. The piano accompaniment features eighth-note patterns. Measure numbers 1 through 5 are indicated below the piano staff. Roman numerals indicate harmonic progressions: V_{65} , V_{65}/V , \textcircled{D} , II_{65} , I_6 , V_4 , I .

Musical score for piano and voice. The score consists of two staves. The top staff is for the voice and the bottom staff is for the piano. The key signature is A major. The time signature is common time. The vocal line begins with eighth-note chords. The piano accompaniment features eighth-note patterns. The vocal line continues with lyrics: "Как у наших у ворот му - ха пе - сен - ку по - ёт, ой лю - ли, - вот по - ёт, ой лю - ли, - вот по - ёт." Measure numbers 6 through 10 are indicated below the piano staff.

САВКА И ГРИШКА
Белорусская народная песня

Оживлённо



2

Musical notation for piano, starting with a dynamic of *p*. The piano part consists of two systems of 2/4 time, G major, featuring eighth-note chords and bass notes.

Continuation of the piano accompaniment, showing harmonic analysis with Roman numerals: *VII₇/II*, *II*, *IV₆*, and *X*.

Continuation of the piano accompaniment.

Вариант гармонизации (5 - 8 тт.):

Continuation of the piano accompaniment, labeled "Variant harmonization (5 - 8 tt.)". The piano part includes a bass line with Roman numerals: *I*, *I₂*, *V₂/IV*, *II₃*, *V₇*, and *I*.

Оживленно.

3

Савка и Гришка сде ла ли ду ду. Савка и

Гришка сде ла ли ду ду. Ду ду, ду ду, ду ду, ду ду,

ой, ду ду ду, ду! Ду ду, ду ду, ду ду, ду ду, ой, ду ду ду, ду.

КАЛИНА

Русская народная песня

Бодро, подвижно

A musical score for 'The Star-Spangled Banner' featuring a soprano vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of eighth-note patterns, some with grace notes. The piano part features sustained notes and eighth-note chords.

A musical staff in G clef and common time. It begins with a quarter note, followed by a series of eighth notes. The notes are distributed across three measures.

A musical score for piano, showing four staves of music. The top staff is treble clef, the bottom staff is bass clef. Measure 65 starts with a forte dynamic. Measures 66-67 show eighth-note patterns. Measure 68 concludes with a half note followed by a fermata. Measure numbers 65, 66, 67, and 68 are written below the bass staff. Roman numerals I, IV₆₄, and VII_{7/4} are also present.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The music consists of eighth-note patterns. The label "V1" is located at the bottom left of the page.



- по - ю ма _ ли _ на.

V

Ну что ж, ко - му де - ло,

ка - ли - на,

ну ко - му ка - ко - е де - ло ма - ли - на!

СРЕДИ ДОЛИНЫ РОВНЫЯ

Русская народная песня

Обработка А. ЛУКАНИНА

Не спеша, певуче

mf

Не спеша, певуче

Сре - ди до_ли_ны ров_ны_я, на гладкой вы_со _те пве-

mp

— тет, рас_тет вы_ со_кий дуб в мо_гу_ чей кра_ со _ те. цве _ те.

РОДИНА

Спокойно, широко

Музыка И. СМЫСЛОВА

1

2

I I₂ II₃ V
 III V₇/VI

V₇/III

Спокойно, широко

3

За-ня-ла-ся за-ря рас-пи-сна-я, вы-хо-

- жу за о ко ли цу я. — С доб рым

mf

ut - rom, sto - ron - ka rod - na - ya, do - ro - ga - ya ot -

чи - на мо - я!

— С доб - рым — я!

Лью_тся пес - ни по - то - ком не - зри - мым
к звез - дам

сча - стья, к се - до - му Крем - лю. — Я люб_

— лю те_бя, край мой ро - ди - мый, не_из - мен - но, по-

рус - ски люб - лю. — Я люб - лю.

КАК ПОЙДУ Я НА БЫСТРУЮ РЕЧКУ

Слова и мелодия А. ПОПОВА
Обработка В. ЛОКТЕВА

Широко

mf

E-dur

1 I₂ II₄₃ V₇_n
cis-moll

I₆ V₄₃ I

1 V₆₄ I₆

Широко

mf

Как пойду я на быструю речку, сяду я да на крут берег.

- жок,
 по_ смот_ рю на роди_ ю сто_ рон_ ку, на зе_

- ле _ ный привет_ ный лу _ жок.

1. 2.
 1. 2.

ШЕЛ ЛЕНИНГРАДСКИЙ ПАРЕНЕК

Русская народная песня

Спокойно, задумчиво

1

2

I_6 V_4 1 II_2/III III_5/III V_7/III III V_2/VI

V_7/IV V_{65}/IV IV VII_{65} I_6

Спокойно, задумчиво

3

1. Шел ле_nин_ град_ский па_re - нек, был путь не -
3. нет не _ ждан_nый о_го - нек, див - чи - на

— ро_вен и да _ лек. И где б ни хо _ дил он, по -
вый_дет на по _ рог, И ран _ней по _ ро _ ю на -

— всю _ ду но _ сил он сол _ дат _ ский про _ стой ко _ те _ лок.
— пол _ нит во _ до _ ю сол _ дат _ ский про _ стой ко _ те _ лок.

лок. 2. Мы шли, что бы Ро_ди_ну спас _ти, не ма _ ло
4. Бы _ ла та ночь ка не лег _ ка, в бо _ ю у _

нам пришлось ид - ти... А встре - тит_ся ха_та и при - мет сол_ - би_ ли па_рень_ка... А вы шли из бо _ я и и - мя ге -

- да - та на труд - ном во - ен - ном пу - ти. А - ти.
- ро - я про - чли мы на дне ко - тел - ка.

3. Мельк.

РАЗДЕЛ III

ОСЕННЯЯ ПЕСЕНКА

Музыка Д. ВАСИЛЬЕВА-БУГЛАЯ

Не скоро

1

на по - лях и в ро - щах пус - то и у - ны - ло.

2

I_6 V_{64} 1 IV_6 1

3

I IV_{64} 1

e-moll

V_{7H} VI VII_{43}/III V_6 V_{64}/II III V_{7T}/IV

G-dur

IV II_{65} V_8/V I IV_{64} 1

РАЗДЕЛ III

МЕТОДИЧЕСКАЯ ЗАПИСКА К ОТКРЫТОМУ УРОКУ ПО ГАРМОНИИ НА ТЕМУ: «ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕЛОДИЙ ШКОЛЬНОГО И ДОШКОЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА НА УРОКАХ ГАРМОНИИ»

Осуществляя связь курса гармонии с педагогической практикой учащихся, преподаватель может привлекать на уроках в качестве примеров для гармонизации мелодии школьного и дошкольного репертуара. Смысл подобных уроков сводится к использованию пройденных гармонических средств в сопровождении песенных мелодий, в том числе мелодий-диктантов.

Таким образом, данная форма работы основана на непосредственной связи гармонии с такими предметами, как сольфеджио, аккомпанемент. Она очень важна для будущих учителей пения и музыкальных работников детских садов, специфика деятельности которых нередко связана с необходимостью обходиться без нотного материала и требует свободного владения гармонией. В зависимости от способностей учащиеся по-разному овладевают этим навыком, но осознанная работа над подбором сопровождения приучает к чистоте слышания «гармоний» и несомненно приносит пользу, развивая гармонический слух.

Работу над сопровождением следует начинать с несложных доступных мелодий, предполагающих круг гармонических средств, известных на данном этапе учащимся. При этом преподаватель может исходить из различных методических установок, ставя перед учащимися разнообразные задачи. Например, гармонизуя мелодию песни непосредственно за инструментом с предварительным ее гармоническим анализом, можно ограничиться в сопровождении функциональной гармонической поддержкой, а можно усложнить задачу, предложив учащимся попытаться сделать фактурную обработку песни в соответствии с ее жанровой основой или текстом. Но и в том, и в другом случае вне зависимости от того, проводится мелодия в аккомпанементе или нет, желательно, чтобы соединение аккордов в сопровождении соответствовало нормативному голосоведению. Конечно, это требование ограничивает фантазию учащихся, но наряду с другими формами работы в курсе гармонии, вырабатывает у них навык верного голосоведения.

Можно записать мелодию песни одновременно с фактурной обработкой с тем, чтобы затем транспонировать ее вместе с сопровождением в другие тональности, ибо умение транспонировать также необходимо будущим учителям пения и музыкальным работникам. А можно, выбрав подходящую мелодию, предложить

представить ее как переложение для четырехголосного хора, изложив в строгой хоральной фактуре.

Предлагаемый вниманию урок является итоговым по темам «Трезвучия главных ступеней, трезвучия VI и II ступеней, секстаккорды главных ступеней». Он обобщает навыки учащихся в использовании гармонических средств на практике, т. е. в подборе сопровождения.

Урок начинается с распевки, так как в процессе урока учащимся придется много петь. Для распевки подобрана мелодия английской народной песни, записанная ранее как диктант на уроке сольфеджио. Учащиеся распеваются сначала закрытым ртом, затем на гласные «о» и «а» в тональностях до мажор, ре-бемоль мажор и ре мажор.

134

The musical score consists of two staves of music in common time. The top staff starts with a treble clef, and the bottom staff starts with a bass clef. Below each staff, harmonic analysis is written under the corresponding notes. The first staff has notes with labels: 5 I, VI, IV, 8 N₆, V, VI, II₆, V, I. The second staff has notes with labels: 3 I, VI, IV, II₆, K₆, V, I.

Затем учащимся предлагается перестроиться в тональность соль мажор и гармонизовать русскую народную песню «Вдоль да по речке», представив ее в четырехголосном изложении, т. е. как переложение для четырехголосного хора. Цель этого задания — выяснить вначале, как гармонизовать верхний нисходящий и восходящий тетрахорды мажора. При этом важно выяснить ладовое наклонение мелодии, в котором очевидна краска параллельно-переменного лада — соль мажор — ми минор.

135

ВДОЛЬ ПО РЕЧКЕ

The musical score for exercise 135 is a piano-vocal score. It features a treble clef for the vocal part and a bass clef for the piano accompaniment. The vocal line consists of eighth-note patterns. Below the vocal line, harmonic analysis is provided: I, V, VI, II. A note at the end of the vocal line is labeled with a bracket: VI-III воспринимаются как I-V₄ в параллельном миноре.

The top part shows a musical score with two staves. The treble staff has notes A, C, E, G, B. The bass staff has notes D, F, A, C, E. Below the staves are Roman numerals: IV, V, I, IV₆, I. A dashed vertical line separates the first four measures from the last one. Below the score is the text "вариант гармонизации" (variant of harmonization). The bottom part shows a smaller musical example with two staves. The treble staff has notes A, C, E, G. The bass staff has notes D, F, A, C. Below the bass staff are Roman numerals: I₆, VI, V.

Мелодия песни пропевается и прослушивается. После того как мелодия гармонизована на доске, делается вывод:

а) верхний нисходящий тетрахорд мажора гармонизуется последовательностью I (VI) III IV V;

136 а)

A musical example with two staves. The treble staff has notes A, G, F, E. The bass staff has notes D, C, B, A. Below the bass staff are Roman numerals: VI, III, IV, V.

б) восходящий — I VI V I.

б)

A musical example with two staves. The treble staff has notes A, B, C, D. The bass staff has notes D, E, F, G. Below the bass staff are Roman numerals: I, VI, V, I.

Далее рассматривается гармоническое сопровождение подвижных песен с жанровой танцевальной основой. Повторяется песня, гармоническое сопровождение которой уже разбиралось на предыдущих занятиях: «Как под горкой».

137

I V I IV K₄ V I IV₄ I

I V I II₆ K₄ V I IV₄ I

Как под горкой, под горой
Торговал старик золой.
Картошка моя вся поджаристая.

Песня повторяется в тональностях ре мажор, ми-бемоль мажор, фа мажор. Один из учащихся играет, остальные поют. (Такая коллективная форма работы сохраняется в течение всего урока).

(Сопровождение выписано без мелодии)

138

Как видно, в этой песне плясовое начало нашло отражение в сопровождении в одном из ритмических вариантов гитарной фактуры — в попперменном изложении баса и аккорда.

Затем разбираются возможности гармонического сопровождения к хороводной песне «Как у наших у ворот» (гармонический анализ которой выполнен на предыдущем уроке). В этой песне с помощью вариантиности гармонического сопровождения можно выявить ее ладово-функциональную переменность, заложенную в природе самих народных песен, воспользоваться, как и в предыдущей песне, фактурной формулой попперменного изложения

баса и аккорда. Но в аккомпанемент этой песни уместно внести синкопы, подчеркивающие танцевальность, ритмическую упругость песни.

Мелодия песни с сопровождением записывается на доске, пропевается под аккомпанемент и транспонируется вместе с сопровождением в тональности фа мажор и ля мажор (предварительно проигрывается на столе).

КАК У НАШИХ У ВОРОТ

The musical score consists of two systems of music. The first system starts at measure 139. The top staff (voice and piano) has a treble clef, a key signature of one sharp (F# major), and a common time signature. The bottom staff (piano) has a bass clef and a common time signature. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes. Below the notes are Roman numerals indicating harmonic progressions: I, II₆, V, I, I, VI, II, V, VI. The piano accompaniment consists of eighth-note chords. The second system continues the piece, starting with a II₆ chord in the piano part. The vocal line continues with eighth and sixteenth notes, corresponding to the harmonic progression V, VI, II, V, I.

КАК У НАШИХ У ВОРОТ

1. Как у наших у ворот, у ворот,
 Ай, люли, у ворот *2 раза*
 2 раза
2. Муха песенки поет,
 Ай, люли, вот поет. *2 раза*
 2 раза
3. Стрекоза плясать пошла,
 Муравья с собой взяла,
 Ай, люли, позвала. *2 раза*

Далее учащиеся вспоминают песни, в фактуре сопровождения которых была сделана попытка отразить их текст.

ОХОТНИЧЬЯ ШУТОЧНАЯ

1. Вышел зайка в поле погулять,
Свеженькой капустки пощипать.
За кусточком сидя,
Он собак увидел —
Сразу скок — наутек!
2. Видит зайка: конь стоит у пня,
Прыгнул зайка ловко на коня,
Конь перепугался,
По полю помчался,
В тот же миг направмик.

ОХОТНИЧЬЯ ШУТОЧНАЯ

The musical score consists of two staves of music. The top staff is for the voice and the bottom staff is for the piano. The key signature is A major (no sharps or flats). The tempo is marked as 140. The vocal line follows the lyrics of the second part of the song. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and bass notes. Measure numbers 1, 4, 5, 1, 1 are indicated above the vocal line.

A musical score for piano featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is one flat. The score consists of six measures. Measure 1: Treble staff has eighth notes followed by a half note. Bass staff has quarter notes. Measure 2: Treble staff has a half note followed by a dotted half note. Bass staff has quarter notes. Measures 3-4: Both staves have quarter notes. Measure 5: Treble staff has a half note followed by a dotted half note. Bass staff has quarter notes. Measure 6: Both staves have quarter notes. Above the music, lyrics are written below the notes: I, V₆, I, V, I₆, K₆₄, V.

II

A musical score for piano featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is one flat. The score consists of six measures. Measure 1: Treble staff has eighth notes followed by a half note. Bass staff has quarter notes. Measure 2: Both staves have quarter notes. Measures 3-4: Both staves have eighth notes followed by a half note. Measures 5-6: Both staves have quarter notes.

ВЕСЕЛЫЙ МУЗЫКАНТ

1. Я на скрипичке играю
Ти-ли-ли, ти-ли-ли,
Пляшут зайки на лужайке
Ти-ли-ли, ти-ли-ли.
2. Заиграл на барабане
Трам-там-там, трам-там-там.
Сразу зайки разбежались
Трам-там, там-там, там-там-там.

ВЕСЕЛЫЙ МУЗЫКАНТ

I

141

II



Подытоживает урок работы над гармоническим сопровождением народной эстонской песни «У каждого свой музыкальный инструмент».

У КАЖДОГО СВОЙ ИНСТРУМЕНТ

Эстонская народная песня

142

Взял волынку наш сосед,
Он играет с малых лет,
Он играет тири-лиль,
Звуки тают: ти-ри-лиль.

Припев:
Ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля.
Все танцуем, все поем,
Все играем, кто на чем,
Ти-ри-ли-ли, кто на чем!

4 раза

Припев.

Мелодия выписывается на доске. Учащиеся выясняют, что в этой песне в сопровождении нужно учесть два момента: жанровая танцевальная основа мелодии подсказывает использование в аккомпанементе фактурной формулы вальса, а текст дает возможность последовательно его отразить (например, можно передать звучание волынки).

143

В качестве самостоятельной работы учащимся предлагается выполнить фактурную обработку песни «У каждого свой музыкальный инструмент». Исполнять ее на инструменте в тональностях ре мажор и фа мажор.

Содержание

ОТ АВТОРА	3
РАЗДЕЛ I Основные теоретические положения курса	5
ВВОДНАЯ ТЕМА. ЧТО ТАКОЕ ГАРМОНИЯ. СОДЕРЖАНИЕ ПРЕДМЕТА	5
ТЕМА 1. ТИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ	6
ТЕМА 2. АККОРД	6
ТЕМА 3. ЧЕТЫРЕХГОЛОСНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ АККОРДОВ	6
ТЕМА 4. МЕЛОДИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ АККОРДОВ ИХ РАСПОЛОЖЕНИЕ	7
ТЕМА 5. ПРИНЦИПЫ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ	9
ТЕМА 6. ИНТЕРВАЛЬНОЕ СООТНОШЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ	9
ТЕМА 7. ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ТРЕЗВУЧИЙ	9
ТЕМА 8. СОЕДИНЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ. СПОСОБЫ СОЕДИНЕНИЙ	10
Мелодическое соединение трезвучий главных ступеней	
кварт-квинтового соотношения (I-IV, I-V)	12
ТЕМА 9. ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ	13
Основные правила гармонизации мелодии трезвучиями	13
ТЕМА 10. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АККОРДОВ	16
ТЕМА 11. КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД	18
ТЕМА 12. ПЕРИОД. ПРЕДЛОЖЕНИЕ. ГАРМОНИЧЕСКИЙ ОБОРОТ КЛАССИФИКАЦИЯ КАДАНСОВ	21
ТЕМА 13. ТЕРЦОВЫЙ РЯД ТРЕЗВУЧИЙ	22
Полная терцовая схема	23
ТЕМА 14. СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ	24
Функциональное значение, звучание, строение, применение	24
Основные соединения	24
Кадансы с участием II ₆	26
Памятка к гармонизации мелодии	26
ТЕМА 15. ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ	26
Использование. Функции	26
Основные соединения	27
ТЕМА 16. ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ	28
Значение, звучание, функции, применение, основные соединения	28
Голосоведение	30
Памятка к гармонизации мелодии	31
ТЕМА 17. СКАЖКИ ТЕРЦОВЫХ ТОНОВ В СОПРАНО ИЛИ В ТЕНОРЕ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ КВАРТО-КВИНТОВОГО СООТНОШЕНИЯ (I-IV, I-V)	32
Скачки терцовых тонов в сопрано между трезвучиями терцового соотношения (I-VI, VI-IV, IV-II в мажоре)	32
ТЕМА 18. СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ, СТРОГОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ	33
Ладовое, функциональное значение	33
Применение	33
Удвоение, мелодическое положение и расположение	34
Выразительное значение включения секстаккордов в гармоническое движение	35
Соединение одноименных трезвучий и секстаккордов	35
Соединение трезвучия и секстаккорда в квартово-квинтовом соотношении (строгое, плавное голосоведение)	36

Соединение двух сектаккордов в квarto-квинтовом соотношении:	36
Соединение трезвучия и сектаккорда в секундовом соотношении	37
Вопросы для повторения темы «Сектаккорды главных ступеней»	38
ТЕМА 19. ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ	38
Проходящие квартсектаккорды	38
Голосоведение	39
Вспомогательные квартсектаккорды	39
Голосоведение	40
ТЕМА 20. СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕЙ	41
Свободное голосоведение	41
Скачки на кварту («4») или на квинту («5») одноименных, основных и квинтовых тонов между аккордами	41
квarto-квинтового соотношения	41
Скачки на сексту («6») разноименных тонов между аккордами	43
квarto-квинтового соотношения	43
ТЕМА 21. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД (D₇)	43
Основные свойства	43
Формулы кадансов, включающих D ₇	43
Разновидности. Строение и расположение	44
Основные соединения D ₇	44
Разрешение D ₇	45
Соединение D ₇ с предшествующими аккордами. Приготовление «септимы»	46
Памятка к гармонизации мелодии с D ₇	48
ТЕМА 22. ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА	48
Общая характеристика. Разрешение в тонические аккорды.	48
Применение	48
V ₆₅	49
Основные соединения	49
Голосоведение	50
V ₄₃	50
Основные соединения. Применение. Особенности голосоведения	50
V ₂	52
Основные соединения. Голосоведение	52
Применение	53
Перемещение	54
ТЕМА 23. ГАРМОНИЗАЦИЯ ВЕРХНЕГО НИСХОДЯЩЕГО ТЕТРАХОРДА МАЖОРА И НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА	55
ТЕМА 24. СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ	57
II ₆₅ . Функция. Строение. Основные соединения. Голосоведение	57
II ₄₃ . Функция. Основные соединения. Голосоведение	58
II ₇ . Функция. Строение. Основные соединения. Голосоведение	59
II ₂ . Функция. Основные соединения. Голосоведение. Применение	60
Перемещение II ₇ и его обращений	61
Участие II ₇ в проходящих оборотах	62
Соединение септаккордов в квarto-квинтовом соотношении (II ₇ – V ₇)	62
Памятка к гармонизации мелодии	63
Приготовление и разрешение «7» II ₇	63
II ₇ и его обращения в свободном голосоведении	63
Примечание	63
Гармонические субдоминанты	64
ТЕМА 25. МЕЛОДИЗИРОВАННЫЕ ДОМИНАНТЫ (ДОМИНАНТЫ С СЕКСТОЙ)	64
III ₆ , D ₉ . Особенности строения	64

Приготовление и разрешение «секты»	65
Применение	66
Основные соединения	65
Доминантноноккорд (D_9)	66
Определение и обозначение. Интервальный состав.	
Нормативное расположение D_9	66
Основные соединения	67
Значение и окраска звучания	67
ТЕМА 26. ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД (VIIτ)	68
Строение. Функция. Энгармонизм	68
Разрешение в тонические аккорды	68
Разрешение в доминантовые аккорды (соединение септаккордов в терцовых соотношении: II τ -VII τ -V τ)	69
ТЕМА 27. ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ	70
Аккорды альтерированной субдоминанты (S)	70
Неаполитанский сектаккорд (Ц $\#$)	71
Особенности строения. Звучание	71
Основные соединения. Применение. Голосоведение	71
Уменьшенный субдоминантный септаккорд	72
Ложный доминантсептаккорд (аккорд с увеличенной сектой, дважды увеличенный терцквартаккорд)	74
Аккорды альтерированной S, энгармонически равные иди совпадающие с аккордами двойной доминанты (DD)	76
Таблица аккордов альтерированной S	77
Общий вывод	78
ТЕМА 28. МОДУЛЯЦИЯ	79
Тональности I степени родства. Родство тональностей	79
Виды модуляций	80
Тональная функциональная модуляция, ее разновидности	81
Модуляционный процесс	81
Возможные схемы четырехтактовых модуляций	82
ТЕМА 29. ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ	83
Виды побочных доминант	83
Значение побочных доминант и их использование	84
Основные способы введения в гармоническое движение	84
Голосоведение	84
Разрешение побочной D в свою VI	85
Гармонизация мажорной гаммы	85
Цепочки побочных доминант (Соединение доминантсептаккордов в квarto-квинтовом соотношении; хроматические секвенции)	85
Признаки побочных доминант в басу и в мелодии	86
Способы введения побочных доминант в гармонизацию мелодии	86
Органный пункт	88
ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПРАВИЛА ГОЛОСОВЕДЕНИЯ ПРИ СОЕДИНЕНИИ АККОРДОВ В КУРСЕ НАЧАЛЬНОЙ («ШКОЛЬНОЙ» ГАРМОНИИ)	88
СИСТЕМАТИЗАЦИЯ МЕЛОДИЧЕСКИХ ОБОРОТОВ В ВЕРХНЕМ ГОЛОСЕ, ПРЕДПОЛАГАЮЩИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ	90
Классификация скачков	91
План гармонизации мелодии	91
План гармонического анализа музыкального построения	92
РАЗДЕЛ II	93
НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ГАРМОНИЗАЦИИ МЕЛОДИИ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИХ В ШКОЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ	93

ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИЙ ПО ПЛАНУ	.97
Мелодия № 1	.97
Мелодия № 2	.99
ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ	102
РАЗДЕЛ III	130
МЕТОДИЧЕСКАЯ ЗАПИСКА К ОТКРЫТОМУ УРОКУ ПО ГАРМОНИИ НА ТЕМУ: «ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕЛОДИЙ ШКОЛЬНОГО И ДОШКОЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА НА УРОКАХ ГАРМОНИИ»	130

Юлия Абрамовна Добкина
КОНСПЕКТЫ ПО ГАРМОНИИ

*Учебно-методическое пособие
с практическим приложением*

Художник И. Г. Архипов. Технич. редактор Т. И. Кий. Корректор Т. В. Льевова. Нотографик Е. А. Галущенко.
ЛР № 030560 от 07.07.93. Подписано к печати 08.08.94. Формат 60×90/16. Бум. офс. Гарн. Т. Таймс.
Офс. печать. Печ. л. 9. Усл. п. л. 9. Уч.-изд. л. 11,2. Тираж 5000 экз. Заказ № 834. Петербургское изда-
тельство «Композитор». 190000, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 45. АООТ «Иван Федоров» Комитета
Российской Федерации по печати. 191126, Санкт-Петербург, ул. Звенигородская, 11.

