

В ПОМОЩЬ
ПЕДАГОГУ-
МУЗЫКАНТУ

Т. ТЕР-МАТИРОСЯН

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ГАРМОНИИ ПРОКОФЬЕВА**



**КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА**

Книга должна быть возвращена
не позже указанного здесь срока

Колич. пред. выдач _____

5/VI-86 -

№ 35

Зак. 2401. Тир. 40 мил.

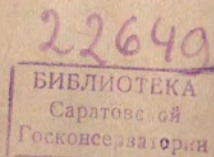
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

77

Т. ТЕР-МАРТИРОСЯН

**НЕКОТОРЫЕ
ОСОБЕННОСТИ
ГАРМОНИИ
ПРОКОФЬЕВА**

Методическое пособие по гармонии



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» · Москва 1966 Ленинград

Вопрос о практическом изучении гармонических закономерностей современной музыки давно назрел. Необходимость пересмотра курса гармонии в этом плане становится все более настоятельной. Вместе с тем и трудности, связанные с этой важной проблемой, очевидны. Из них главная, общеизвестная — недостаточная методическая разработанность многих явлений современной гармонии. В таких условиях единственно возможным представляется использование в практических заданиях по гармонии лишь отдельных закономерностей, сложившихся в произведениях, в частности, выдающихся советских композиторов.

В настоящем пособии анализируются и предлагаются для использования некоторые особенности гармонии Прокофьева. Это несколько расширит круг средств, используемых студентами, и явится важным фактором при изучении стиля композитора.

Закономерности, проявляющиеся в ладовой основе гармонии Прокофьева, в широком плане являются общими для музыки XX века. Речь идет о музыкальной системе, в которой любой хроматический звук лада может рассматриваться как основной тон мажорного или минорного трезвучия, вследствие чего данный лад практически может объединить трезвучия всех ладотональностей.

В такой системе трезвучия на хроматических звуках лада в зависимости от их роли и связей в гармоническом движении оказываются либо *прилегающими* к диатоническим, либо *видоизмененными* соответствующих диатонических.

Прилегающими мы называем трезвучия, которые, прилегая к диатоническим на полутон снизу или сверху, вводят в них на основе чисто мелодических связей. Тем самым прилегающие трезвучия относятся к общей категории вводящих аккордов.¹ Например, *dis-moll'*ное трезвучие в *C-dur'e* будет прилегающим к III ступени, *es-moll'*ное — ко II ступени.

Видоизмененными называем трезвучия, в которых основной и квинтовый тоны оказываются хроматически изменен-

¹ Термин Ю. Н. Тюлина.

ными тонами соответствующих диатонических, терцовый же тон остается общим.¹ Например, *fis-moll'*ное трезвучие в *C-dur'e* будет видоизмененной IV ступенью, *Ges-dur'*ное в *c-moll'e* (натуральном) — видоизмененной V ступенью.

Будучи связанными с соответствующими диатоническими, как прилегающие, так и видоизмененные трезвучия «регулируются» основными функциями, подчиняются единому тональному центру.²

Образовавшаяся таким образом хроматическая система является дальнейшим развитием ладогармонической системы вширь и потому представляет собой обогащенную диатонику. Следующий пример из сонаты Прокофьева приводится для иллюстрации отмеченных особенностей ладогармонической системы современной музыки:

Соната № 8, ч. 1

1

Andante dolce

¹ Видоизмененные трезвучия структурно совпадают с так называемыми *однотерцовыми* (термин, выдвинутый А. Должанским и Л. Мазелем в соответствии с новой трактовкой ими родства тональностей).

² В этом существенное отличие рассматриваемой системы от так называемой двенадцатитоновой додекафонной системы.

В данном отрывке (с характерной для Прокофьева мелодизацией голосов, тонкими «переливами» фактуры) в *B-dur* мелодическими связями включаются трезвучия таких далеких тональностей, как *as-moll*, *a-moll*, *gis-moll*, *fis-moll*. При этом основная тональность ощущается все время: оба каданса периода ясны и определены.

I. ВВОДНОТОННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

Применение в письменных заданиях некоторых средств гармонии Прокофьева представляется целесообразным начинать с типичных для него кадансов. Как известно, наряду с широко и многообразно применяемой доминантовой гармонией — от наиболее простых аккордов до значительно усложненных альтерациями и побочными тонами — характерным для Прокофьева аккордом доминантовой функции становится мажорное или минорное трезвучие, построенное на VII ступени лада. Особенность такого трезвучия заключается в том, что все его звуки оказываются остротяготеющими в соответствующие звуки тонического трезвучия. Поэтому оно может быть названо *вводнотонным*.¹ Для мажора им будет мажорное трезвучие, для минора — минорное. Например, для *C-dur'a* вводнотонным будет *H-dur'*ное трезвучие, для *a-moll'a* — *gis-moll'*ное.

Вводнотонное трезвучие в произведениях Прокофьева, как правило, «опирается» на доминантовый бас, вследствие чего мелодические его связи с тоникой сочетаются с функциональными. Полученный таким образом аккорд можно обозначить в мажоре как V_7^{+5+7} , в миноре как V_7^{+7} .

«Ромео и Джульетта», № 11

2

«Золушка», № 30

3

¹ Вводнотонное трезвучие, по существу являясь прилегающим, также относится к общей категории вводных аккордов.

В следующих примерах вводнотонное трезвучие не только «опирается» на доминантовый бас, но и сочетается одновременно с V₇ и V₉ аккордами:

«Ромео и Джульетта», № 10

«Ромео и Джульетта», № 11

В первом случае это приводит к совместному звучанию фа и фа-диеза; во втором, кроме этих звуков, еще ре и ре-диеза (дифференцируемых нашим восприятием по их направленности в разные стороны). Подобное одновременное сочетание придает аккордам особую красочность и «терпкость», характерные для гармонии Прокофьева.

Приведем еще пример:

«Дуэнья», вступление

Здесь, помимо одновременного звучания в первом такте фа и фа-диеза, отметим свободное ведение в мелодии звука фа-диез на доминантовой гармонии прямо в заключительную тонику как проявление характерного для Прокофьева закрепощения голосов, составляющего яркую черту его гармонического стиля.

Особый интерес представляет пример из «Ромео и Джульетты», где вводнотонное трезвучие «действует» совершенно самостоятельно, и его значение как доминантового аккорда подтверждается ролью в форме: модуляция в конце периода в тональность вводнотонного трезвучия вполне соответствует традиционному отклонению в тональность доминанты:

«Ромео и Джульетта», № 49

Характерное для Прокофьева обострение мелодических связей аккордов проявляется и в том, что вводнотонное трезвучие одновременно сочетается со II низкой ступенью, что образует комплекс звуков, остро тяготеющих в тонику. Например:¹

«Золушка», № 27

В этой связи интересны следующие два примера, где в кадансе II—I мелодическая связь проявляется особенно обостренно, поскольку звуки трезвучия II ступени максимально приближены к соответствующим звукам тоники. Если в первом случае (в мажоре) такой каданс звучит мужественно, сурово, то во втором (в миноре), благодаря нисходящим по полутонам минорным трезвучиям, он звучит мрачно, драматически-напряженно:

¹ Отмеченный аккорд может быть обозначен как VII₆⁺³⁻³⁺⁵

«Дуэнья», 8-я картина

9

«Ромео и Джульетта», № 5

10

Вводнотонное трезвучие в мажоре может быть заменено одноименным минорным:¹

Соната № 4, ч. 1

11

«Золушка», вступление

12

¹ Наклонение вводнотонного трезвучия не может быть изменено в миноре, ввиду энгармонического совпадения в этом случае его терцового тона с терцовым тоном тоники.

«Ромео и Джульетта», вступление

13

II. ВИДОИЗМЕНЕННЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ

В учебных целях (преимущественно для анализа) представляется целесообразным ограничиться рассмотрением видоизмененных трезвучий IV и V ступеней.

В мажоре видоизмененные трезвучия IV и V ступеней называются минорными, в миноре — мажорными. Например: в C-dur'e видоизмененной IV ступенью будет fis-moll'ное трезвучие; видоизмененной V ступенью — gis-moll'ное; в a-moll'e¹ — соответственно Des-dur'ное и Es-dur'ное. Приведем примеры:

«Дуэнья», 1-я картина

14

Соната № 3

15

¹ Рассматривается натуральный минор.

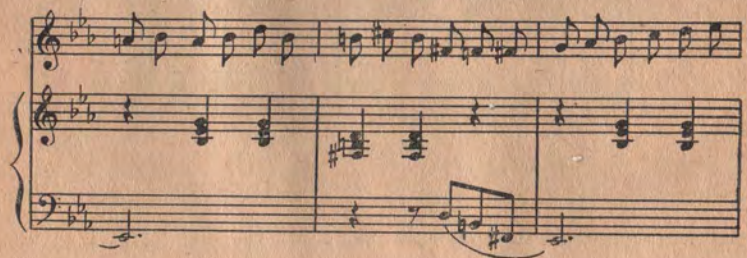


В примере 14 примечательным является тонкое совмещение трезвучия IV видоизмененной ступени (в сопровождении) и звуков гармонической субдоминанты (в верхнем голосе) перед тоникой.

В примере 15 Des-dur'ное трезвучие как видоизмененная IV ступень придает плагальному кадансу суровый, мужественный характер.

В примере 16 B-dur'ное трезвучие в e-moll'e как видоизмененная V ступень ведет прямо в тонику (с характерным для Прокофьева ходом баса на тритон).

В следующих двух примерах — V видоизмененная ступень в мажорном ладу. В первом случае — это h-moll'ное трезвучие в Es-dur'e, во втором — e-moll'ное трезвучие в As-dur'e.



Отметим, что V видоизмененная в мажоре энгармонически совпадает с «наиболее минорным» субдоминантовым аккордом одноименной тональности — с так называемой шубертовской VI ступенью.

Во втором такте примера 19 отметим сосуществование в аккорде одновременно до-диеза и до — звуков натуральной и видоизмененной V ступени как одну из характерных стилистических особенностей гармонии Прокофьева. Показателен в этом примере и бас последних двух тактов (си-бемоль — до — фа-диез), как бы воспроизводящий последовательность субдоминанта — доминанта — тоника.



В приведенном ниже отрывке из Гавота fis-moll особенно примечательным является каданс в конце предложения периода на IV видоизмененной. В заключительном кадансе следует отметить смену V видоизмененной V натуральной ступенью, как проявление мелодических связей аккордов.





III. МОДУЛЯЦИИ

Прокофьев широко пользуется всеми видами модуляций, особенно многообразно — мелодико-гармонической модуляцией. Вот несколько примеров.

«Золушка», № 19



Здесь обычная функциональная модуляция: тоника равна доминанте последующей тональности.

Соната № 3



В данном примере традиционная энгармоническая модуляция через доминантсептаккорд на грани разделов.

Соната № 6, ч. 3



В примере 23 мелодико-гармоническая модуляция из C-dur'a в As-dur: нисходящие квартсектаккорды C—H—B—b—Bes в верхних голосах, а также восходящие по секундам басы — фа, соль-бемоль, соль плавно подводят к новой тонике.

В следующем примере — мелодико-гармоническая модуляция через субдоминанту:

«Ромео и Джульетта», № 3



Пример 25 — образец выразительной мелодической модуляции: простая, непритязательная мелодия, начавшись в cis-moll'e, плавно приводит в C-dur:

«Золушка», № 3



В примере 26 — модуляция-сопоставление. Здесь она интересна тем, что сопоставлением начинается реприза главной партии:

Соната № 8, ч. 1



В следующем примере (тоже модуляция-сопоставление) примечателен «застывший» в басу звук *фа-диез*, с опозданием переходящий в тонику новой тональности:

Соната № 8, ч. 2

27

Пример 28—замечательный образец мелодических связей аккордов, дающих возможность отклонения в далекие тональности. Модуляция в *ас-молл*—энгармоническая, завуалированная «застывшим» от *а-молл*'я звуком *до*:

«Ромео и Джульетта», № 12

28

У Прокофьева встречаются модуляции, осуществленные и посредством вводнотонного трезвучия. Как правило, это кратковременные отклонения, с возвращением в главную или—с дальнейшей модуляцией—переходом в другую тональность. Так, в *В-дур*'ной Интерлюдии из «Ромео и Джуль-

етты» отклонение из *Е-дур*'а в *С-дур* осуществлено посредством вводнотонного трезвучия:

«Ромео и Джульетта», № 8

29

(Далее, *С-дур* как двойная доминанта ведет в главную тональность—*В-дур*.)

В примере 30 модуляция из *а-молл* в *с-молл* совершается восходящими по полутонам двумя минорными трезвучиями, из которых последнее является вводнотонным:

«Дуэнья», 4-я картина

30

В эпилоге «Ромео и Джульетты» (смерть Джульетты) расходящиеся по секундам голоса от *С-дур*'а приводят в *Ас-дур*. При этом, перед новой тоникой с несомненностью слышится *g-молл*'ный секстаккорд, то есть вводнотонное трезвучие *Ас-дур*'а:

«Ромео и Джульетта», эпилог

31

Во втором такте приведенного примера подразумевается следующая гармония:



Приведенные примеры дают основание для использования в письменных заданиях вводнотонного трезвучия и в качестве модулирующего аккорда. При этом необходимо соблюдение следующих условий: вводнотонное трезвучие должно быть минорным, обязательно в виде секстааккорда с удвоенным терцовым тоном.¹ Как и вообще при мелодико-гармонической модуляции, в данном случае особое значение приобретает плавное движение голосов.

Поскольку при модуляции вводнотонное трезвучие должно быть минорным, то наиболее естественно оно ведет в минорную тональность (разумеется, это будет тональность полутонном выше вводнотонного трезвучия). Секстааккорд вводнотонного трезвучия можно вести прямо в тонику новой тональности или в тонический секстааккорд.

Модуляция в мажор возможна при обязательном условии ведения секстааккорда вводнотонного трезвучия прямо в тонику. Ведение его в секстааккорд воспроизводит последовательность тоники и неаполитанского секстааккорда, что не создает ощущения модуляции.

Поскольку в каждой тональности имеется три минорных трезвучия, то модуляция через вводнотонное трезвучие ведет в три минорные и три мажорные тональности. Так как эти трезвучия в миноре и в параллельном мажоре одни и те же, тональности, в которые можно модулировать, и для минора и для параллельного мажора оказываются одними и теми же. Например, из a-moll'я и C-dur'a посредством вводнотонного трезвучия можно модулировать в b-moll, B-dur, es-moll, Es-dur, f-moll, F-dur.

IV. ПОЛИГАРМОНИЧЕСКИЕ СОЧЕТАНИЯ

Прежде чем перейти к рассмотрению полигармонических сочетаний в произведениях Прокофьева, остановимся на определении таких сочетаний. *Полигармоническим* мы назы-

¹ Ограничения эти вводятся с целью приблизить условия модуляций через вводнотонное трезвучие к случаям, встречающимся у Прокофьева, а также из-за необходимости соблюдения в письменных заданиях норм голосоведения.

ваем одновременное сочетание: трезвучия с чуждым басом; чуждых друг другу гармонических комплексов (аккордов); мелодии — с чуждой гармонией. Тем самым, полигармонические сочетания образуют два противоречащих друг другу плана.

Если это противоречие не нарушает тонального единства, полигармония будет *однотональной*; если тональное единство нарушается, полигармония оказывается *политональной*. При однотональной полигармонии в сочетаниях возникает функциональное противоречие; при политональной — тональное.

Полигармонические сочетания в произведениях Прокофьева многообразны и отмечены такими яркими индивидуальными чертами, что более или менее полное их изучение в курсе гармонии не представляется возможным. Поэтому мы ограничимся небольшим количеством полигармонических сочетаний, возможных в некоторой своей части для применения в письменных заданиях.

Рассмотрим ряд примеров на сочетание трезвучия с чуждым басом.

Соната № 4, ч. 1

33

Здесь полигармонические сочетания в секвенциях своей функциональной противоречивостью усиливают общую напряженность восходящего движения.

В следующем примере это напряжение особенно усиливается в моменты образования синкопы:

Соната № 4, ч. 1

34

В примере 35, наряду с пониженными ступенями лада в мелодии, автентические обороты баса сочетаются с трезвучием II низкой ступени. Это способствует общему усилению минорного колорита данного эпизода вальса:

35 «Война и мир», 4-я картина

132

IIⁿ_I IIⁿ_D IIⁿ_I IIⁿ_D

В следующем примере тонко проявляются особенности гармонии Прокофьева: трезвучие II низкой ступени на доминантовом басу переходит в трезвучие V натуральной ступени, образуя оборот: V видоизмененная на тонике — I в тональности натуральной доминанты:

36 Концерт № 2, ч. 1

8.

Особый случай полигармонии представляет собой отрывок из Большого вальса («Золушка»), где субдоминанта представлена в двух прокофьевских «обличиях» — трезвучием видоизмененной IV ступени в сочетании с басом натуральной субдоминанты:

37 «Золушка», № 30

216

Резкость звучания смягчена здесь отдаленностью противоречащих друг другу *ре* и *ре-бемоль*, вследствие чего не нарушается общий лирический характер вальса. В предпоследнем такте того же примера мелодический оборот на звуках тоники в верхнем голосе «неожиданно» гармонизован аккордом двойной доминанты. В происходящем в данном месте отклонении в тональность доминанты это оказывается сочетанием субдоминанты с доминантой.

В примере 38 в плотной, многоплановой фактуре одновременно сочетаются тоника и доминанта, что особенно резко проявляется в средних голосах, где в мерных восьмых совмещены звуки тоники и вводнотонного трезвучия:

38 «Война и мир», 13-я картина



В следующих трех примерах приведены случаи сочетания двух гармонических комплексов. В первом такте примера 39 — сочетание тоники и доминанты с субдоминантным аккордом (II₇); во втором такте — сочетание доминантового аккорда с квинтовым двузвучием нижней медианты; в третьем такте — сочетание аккордов субдоминантовой и тонической функций:

Соната № 4, ч. 2



Примечательно, что при этом в басу обнаруживается простая функциональная связь, ясно обрисовывающая кадансовый оборот: II—VI (переменная функция S—T)—V—I.

Пример 40 является образцом резкого сочетания чуждых гармонических комплексов: тоники и субдоминанты, тоники и доминанты, доминанты и субдоминанты:



Концерт № 2, ч. 4

Образовавшиеся при этом многозвучные сочетания при «размашистой» аккордовой фактуре приводят к некоторому вуалированию ладовых функций.

В примере 41 расходящиеся гармонические комплексы образуют промежуточные полигармонические сочетания, диссонантность которых сглаживается мелодической энергией крайних голосов, активно направляющих все движение в заключительную тонику:

«Любовь к трем апельсинам», марш



Обратимся к примерам на политональное сочетание. Рассмотрим вначале случаи однотональных полигармонических сочетаний с элементом политональности, после чего — случаи политональности, нарушающей тональное единство.

В примере 42 сочетание автентического оборота баса с доминантовой и тонической гармониями параллельного минора образует два тональных плана: в басу доминанта — тоника F-dur'a; в верхних голосах доминанта — тоника d-moll'я:

Однако политональность здесь мнимая, поскольку *до-диез* в верхних голосах, эцгармонически равный звуку *ре-бемоль*, оказывается первичным субдоминантовым признаком F-dur'a. Но и образовавшееся вследствие этого сочетание субдоминанты с доминантовым басом оказывается завуалированной полигармонией, вследствие характерного звучания данного аккорда как доминанты с секстой (см. аккорды, отмеченные крестиком). Только заключительный аккорд в кадансах звучит как полигармоническое сочетание, и то очень смягченное (VI и T).

Интересный случай полигармонии представляет собой следующий пример:

Менуэт, оп. 32, № 2

Сочетание тонического и субдоминантного баса B-dur'a с D-dur'ным трезвучием в верхних голосах образует явную политональность. Однако в следующем же такте эти противоречащие друг другу планы мирно сходятся в трезвучии VI степени главной тональности, обнаруживая в нашем восприятии следующую гармоническую связь: нижняя медианта в басу появилась в простой последовательности I—VI, в верхних же голосах ей предшествовала ее доминанта. Тем самым политональность здесь оказалась эпизодической, не нарушающей тонального единства.

В примере 44 — тонкое сочетание политональности с ладовой переменностью:

При политональности ($\frac{a\text{-moll}}{C\text{-dur}}$) ладовая переменность (C-dur — a-moll) проявляется завуалированно в первом и третьем тактах ($\frac{a\text{-moll}}{S}$) и в скрытом виде — из-за эцгармонизма *ля-бемоль* — *соль-диез* в пятом и шестом тактах ($\frac{a\text{-moll}}{S}$).

В двух следующих примерах политональные сочетания представляют особый интерес. В первом такте примера 45 политональным оказывается сочетание мелодии и сопровождения ($\frac{d\text{-moll}}{C\text{-dur}}$). В построении же в целом оно воспринимается как сочетание тоники с VII натуральной ступенью:

Соната № 2, ч. 1

В пятом — восьмом тактах того же примера, а также в примере 46 при g-moll'ной мелодии сопровождение «обрисовывает» тональность Es-dur. Однако в обоих случаях в построении в целом рассматриваемые два плана координируются в нашем восприятии как однотональные, как усложненное сочетание тоники и нижней медианты.

Соната № 2, ч. 1

46

g-moll

Es-dur V₇ V₇

В заключение приведем ряд полигармонических сочетаний, нарушающих тональное единство.

В следующем примере, при выдержанной в мелодии тональности fis-moll, двузвучия сопровождения, образующие в первых четырех тактах большие септаккорды, движущиеся вверх по полутонам, создают во втором — четвертом тактах резкие политональные сочетания.

Концерт № 3, ч. 3

47 132-

В примере 48 аккорды сопровождения посредством мелодического сдвига временами отдаляются от тональности мелодии на полутон, как бы расцветивают основной минорный лад мажорным колоритом:

48

g-moll

Образцом особенно резкой политональности является следующий пример, где сочетаются тональности в тритоновом соотношении. Примечательно «перемещение» этих тональностей по вертикали:

E-dur	B-dur	E-dur
B-dur	E-dur	B-dur

Соната № 5, ч. 1

49

E-dur

B-dur

Ниже дано несколько примеров нарочитого сочетания далеких тональностей: *fis-moll*—*b-moll* (пример 50) и *d-moll*—*fis-moll* (пример 51). Третий «Сарказм», откуда приведены отрывки, является редким случаем пьесы с выдержанной политональностью (за исключением средней части):

50

«Сарказмы», III

51

«Сарказмы», III

26

Интересным случаем политональности является пример 52: мелодический оборот из трех восьмых в модулирующих секвенциях проводится по вертикали в двух тональностях терцового соотношения одновременно, как бы в тонально-тембровом «утолщении»:

Концерт № 3, ч. 2

52

63

В заключение следует отметить, что, как и вообще при политональности, сочетающиеся два плана в рассмотренных примерах не всегда «равноправны»; в большинстве случаев главенствует одна из тональностей (в примере 44 — главенство *C-dur*'а; 46 — *g-moll*'я; 47 — *fis-moll*'я; 48 — *a-moll*'я).

«Равноправие» обеих тональностей — более редкий случай (примеры 49—51).

Чаще обе тональности как бы подчинены третьей, в скрытой форме их регулирующей (в примере 43 — это *g-moll*; в 45 — *d-moll*).

При выполнении практических заданий на полигармонию необходимо иметь в виду следующее: в них возможно использование только однотональных сочетаний (политональность должна быть отнесена к разделу гармонического анализа); злоупотребление полигармоническими сочетаниями может привести к нежелательному однообразию гармонических средств, поэтому следует предостеречь от чрезмерного их применения. (В помещенных ниже учебных образцах последнее условие не всегда выдержано из-за необходимости в сравнительно небольшом количестве заданий показать

27

различные возможности использования полигармонических сочетаний).

В образцах письменных заданий полигармонические сочетания даны преимущественно при кварто-квинтовом, реже — секундовом ходе баса; в двух образцах — при так называемом ленточном голосоведении, при котором возможны различные промежуточные сочетания.

В некоторых образцах даны сочетания с элементом политональности:

1) автентический оборот баса (Д — Т) в сочетании с аккордами VII₇/VI — VI;

2) терцовый ход баса в последовании Т — М_н в сочетании с трезвучиями V/VI — VI (в мажоре; в миноре такое сочетание полигармонии не образует);

3) последование трезвучий доминанты и тоники в сочетании с басом III — VI, образующим автентический оборот в тональности нижней медианты (дано в миноре; возможно и в мажоре).

Образец 42 — пример задачи с модуляциями с применением как уже приведенных ранее, так и некоторых других свободных сочетаний (в частности, использованы секвенции из 1 части сонаты № 6).

V. ОБРАЗЦЫ УЧЕБНЫХ ЗАДАНИЙ

Для предварительной тренировки в практическом освоении гармонических средств, рассмотренных в пособии, можно рекомендовать игру на фортепиано кадансов с участием вводнотонного трезвучия на доминантовом басу, видоизмененных трезвучий, а также игру коротких гармонических оборотов, содержащих модуляцию через вводнотонное трезвучие, полигармонические сочетания (образцы кадансов и гармонических оборотов приводятся ниже).

Для письменных работ можно использовать те же образцы заданий, откуда могут быть даны для гармонизации — мелодия или бас, или мелодия и бас.

Кроме этого, возможность применения изученных средств может быть подсказана педагогом при выполнении студентами различных письменных заданий по курсу гармонии.

Вводнотонное трезвучие

Видоизмененное трезвучие

1^r 10a

106 11

11a 116

12 12a

126 13

13a 136

Модуляция через вводнотонное трезвучие

14 15

16 17

18 19

20 21

22 22a

VI₆ → b VI₆ → B

23 23a

II₆ → es II₆ → Es

24 24a

III₆ → i III₆ → F

25 26

I₆ → b Des I₆ → c B

27 28

I₆ → (as) gis — E I₆ → Ges — as

29

III₆ → g B

Полигармонические сочетания

30

II₆ D D₆ C

31

II₆ T VII VI

32

II₆ D D₆ T VI D II₆ D

33

II₆ T II₆ D T D T VI VI VI VI T II₆ D

Musical score for measures 34-35. Measure 34 contains a whole note chord with figured bass $\frac{S}{D}$. Measure 35 contains a whole note chord with figured bass $\frac{T}{S} \text{ IV вид. IVн.}$.

Musical score for measures 36-37. Measure 36 contains a whole note chord with figured bass $\frac{II}{T} \text{ IVr D III II T}$. Measure 37 contains a whole note chord with figured bass $\frac{V/VI}{T} \text{ IIr D}$.

Musical score for measures 38-39. Measure 38 contains a whole note chord with figured bass $\frac{VII/VI}{D} \text{ VI T}$. Measure 39 contains a whole note chord with figured bass $\frac{VII/VI}{D} \text{ VI T}$.

Musical score for measures 40-41. Measure 40 contains a whole note chord with figured bass $\frac{VII/VI}{D} \text{ VI T}$. Measure 41 contains a whole note chord with figured bass $\frac{D}{S} \text{ S T S D}$.

Musical score for measures 42-43. Measure 42 contains a whole note chord with figured bass $\frac{VII/VI}{D} \text{ VI T}$. Measure 43 contains a whole note chord with figured bass $\frac{VII}{VI}$.

Musical score for measures 44-45. Measure 44 contains a whole note chord with figured bass $\frac{D}{VI} \text{ VI D VII S III}$. Measure 45 contains a whole note chord with figured bass $\frac{S}{D} \text{ S D}$.

Musical score for measures 46-47. Measure 46 contains a whole note chord with figured bass $\frac{VII}{III} \text{ VI II D VI D}$. Measure 47 contains a whole note chord with figured bass $\frac{VII}{III} \text{ VI II D VI D}$.

Musical score for measures 48-49. Measure 48 contains a whole note chord with figured bass $\frac{T}{VI} \text{ VII D/VI T S D}$. Measure 49 contains a whole note chord with figured bass $\frac{VII}{D/VI} \text{ T VI IIн D}$.

Musical score for measures 50-51. Measure 50 contains a whole note chord with figured bass $\frac{T}{VI} \text{ VII D/VI T S D}$. Measure 51 contains a whole note chord with figured bass $\frac{VII}{D/VI} \text{ T VI IIн D}$.

СЕКВЕНЦИИ

43 По малым терциям вниз 44 По малым терциям вверх

45 По большим терциям вверх 46 По большим секундам вниз

47 По большим секундам вверх 48 По большим секундам вниз

49 По малым терциям вверх 50 По малым терциям вверх

51 По большим терциям вниз

По большим секундам вниз По малым терциям вверх

52 53

II D I
D T VI

По малым терциям вверх По большим секундам вниз 56 По большим терциям вниз

54 55 56

VII VI VI II
D T I

II n
D

VII VI VI II
D T D