

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"
2002

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.

85.31

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 голосоведения 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. Привано. 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 одnogолосной. 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 многоголосья 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» Джульетты из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта», Мендельсон «Песня без слов № 27»); может способствовать выявлению красочности музыкального образа с помощью созвучий кварто-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—T) 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 двуплановость. 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, септимального.

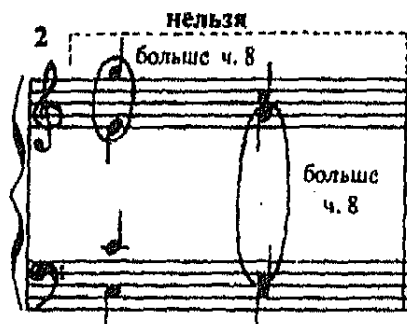
Помимо элементарного вида изложения аккорда — по терциям от основного тона — аккорд можно расположить тесно и широко четырехголосно.

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 image displays two musical staves illustrating chord voicings. The top staff is labeled "Тесное" (Close) and the bottom staff is labeled "Широкое" (Wide). Both staves show a four-part setting of a triad (1, 5, 8, 3) in two staves (treble and bass clef). The notes are labeled with their intervallic positions: "1", "5", "8", and "3". The "Тесное" example shows close intervals between voices, while the "Широкое" example shows wide intervals.

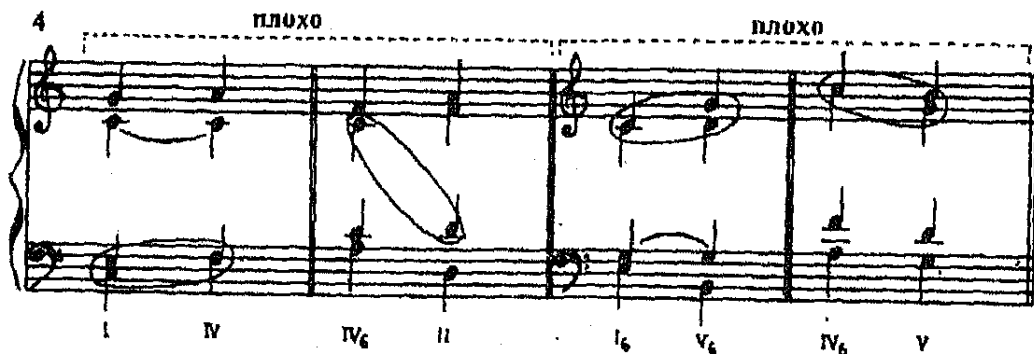
1. Не допускается ультраширокое расположение в аккорде, т. е. расположение, при котором интервал между двумя соседними голосами больше ч. 8.



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



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 альты, 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. Субдоминантовая (S).
3. Доминантовая (D).

Все трезвучия лада относятся к той или иной функции в зависимости от их ступенечного 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.

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

Субдоминантовая 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 кварто-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 кварто-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.

5

T - D
Тесное

T - D
Широкое

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

6

T — S
Тесное

T — S
Широкое

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

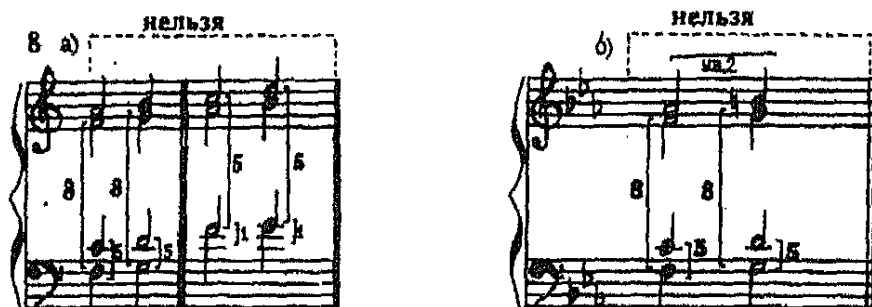
S — D
Тесное

S — D
Широкое

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. Октавным или квинтовым параллелизмом называется движение параллельными октавами или параллельными квинтами какой-либо пары голосов. Параллельное движение примами есть унисонное движение какой-либо пары голосов. В некоторых случаях допускается движение параллельными квинтами, 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 кварто-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.

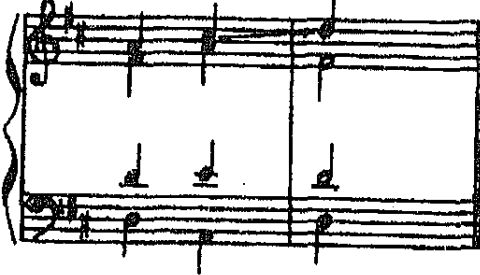


Особое внимание следует обратить на соединение трезвучий Т—D—Т из мелодического положения квинты.


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.

10

Тесное



Широкое



ТЕМА 9

ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ

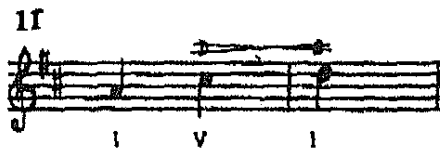
Гармонизацией данного голоса (мелодии или баса) называется присоединение к нему связной и логичной последовательности аккордов по вертикали. Она основана на принадлежности каждого звука гармонизируемого голоса к аккорду той или иной функции.

Основные правила гармонизации мелодии трезвучиями

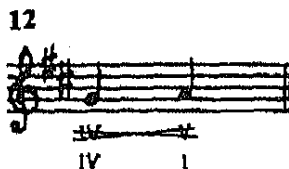
1. Проанализировать мелодию, предварительно ее прослушав:
 - а) определить тональность;
 - б) определить строение, т. е. наметить грани каждого предложения периода;
 - в) наметить общий план гармонизации мелодии, т. е. выяснить, аккордом какой функции следует гармонизовать каждый звук мелодии, учитывая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

основным, терцовым или квинтовым тоном трезвучий главных ступеней.

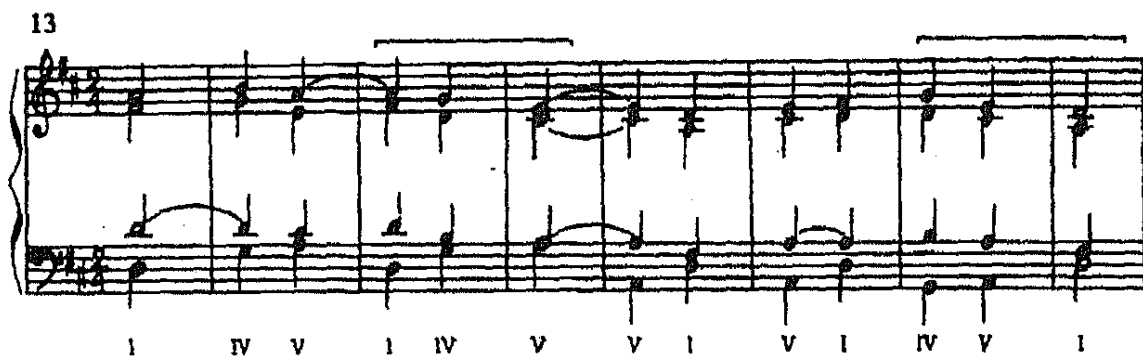
Особое внимание следует обратить на звуки, которые допускают различные толкования. Для этого необходимо принять во внимание предполагаемую гармонизацию окружающих звуков. Например: в классической гармонии запрещается последовательность D-S:



Таким образом, трезвучия в кварто-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 выдержанный звук в мелодии следует гармонизовать трезвучиями разных ступеней, учитывая, что он может быть общим между трезвучиями T-S или T-D.

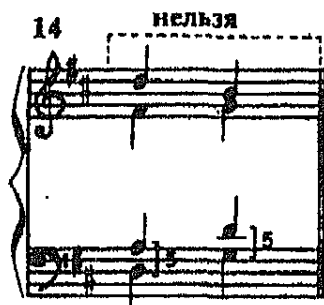
Запрещается использование одного и того же аккорда или аккордов одной и той же функции через тактовую черту.

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, оговариваемых особо.

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



(См. также пример № 13)

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:

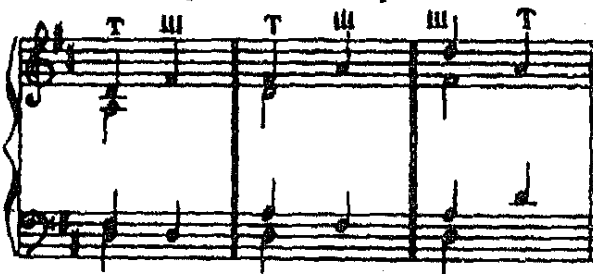
- а) расположение можно оставить тем же самым;
- б) расположение можно поменять.

16 а) Смены расположения не произошло.



Бас остается на месте. Верхние голоса движутся в одном направлении, указанным 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 ш т т ш т ш

18 т т ш ш т

I IV I I V I V V I IV V I IV V I

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

Смена расположения обязательна.

19 т ш т ш т ш

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

Нельзя

т т т т т т

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.

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

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

ТЕМА 11

КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД

I, IV {K₆₄} V

1. Определение, обозначение.

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

Включение в каданс I рода TSDT — (I IV V I) K₆₄ образует каданс II рода: SK₆₄DT.

2. Функциональное своеобразие K₆₄ заключается в его функциональной двойственности. В нем совмещаются звуки двух функций: тонический комплекс верхних голосов опирается на функ-

циональный доминантовый бас $\frac{T}{D}$. Доминанта, как основа гармонии, в K₆₄ преобладает, так как в нем удваивается бас. Поэтому K₆₄ является аккордом доминантовой функции.

3. Окраска звучания, применение.

Функциональное противоречие, столкновение двух функций в K₆₄ (бифункциональность) определяет характер и особенности его звучания, подготовку, разрешение и применение. Бифункциональность придает K₆₄ характерную напряженность и неустойчивость, не свойственную устойчивой тонической функции. Своей функциональной неустойчивостью K₆₄ вносит в кадансы дополнительное напряжение, сообщает им более активное, энергичное завершающее действие.

В половинном кадансе K₆₄ своей напряженностью усиливает D, в которую он разрешается. В полном заключительном кадансе K₆₄ максимально оттягивает конечное появление T, чем усиливает тяготение к ней и напряжение каданса в целом.

K₆₄ используется в срединном кадансе, в четвертом такте; в заключительном — в седьмом такте в восьмитактовой мелодии, в определенных метрических условиях.

В простых двудольных тактах K₆₄ используется только на сильной доле. В сложных тактах, четырех-шестидольных, может использоваться и на относительно сильных долях.

В трехдольных тактах K₆₄ можно использовать на второй доле.

Но при всех возможных метрических вариантах K₆₄ всегда должен приходиться на более сильную долю, чем следующая за ним D.

Формулы кадансов:

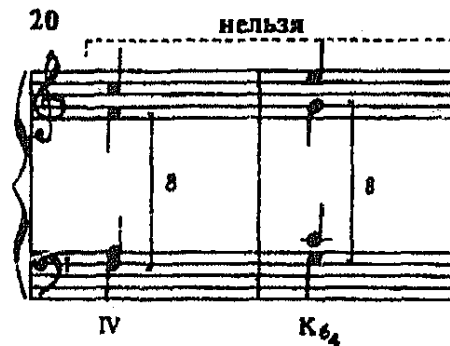
$\frac{2}{4}$	$K_{6_4} V$	$\frac{3}{4}$	$K_{6_4} K_{6_4} V$	$\frac{4}{4}$	$K_{6_4} K_{6_4} V V$
	$IV V$		$IV K_{6_4} V$		$I IV K_{6_4} V$
	$V V$		$I IV V$		
			$IV IV V$		

Категорически запрещается использование в кадансе вместо K_{6_4} тонического трезвучия, так как это противоречит функциональной логике гармонического движения и всего музыкального развития в целом.

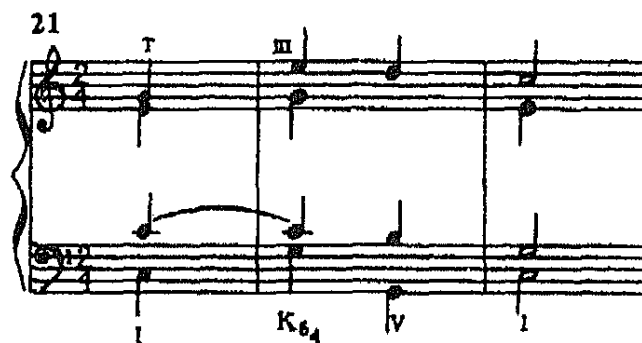
4. Подготовка и разрешение K_{6_4} .

Естественнее всего K_{6_4} подготавливается субдоминантовой гармонией.

Соединение $IV-K_{6_4}$ 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:



K_{6_4} может также встретиться и после тонической гармонии (здесь при голосоведении могут действовать правила перемещения трезвучий), но при этом тоническая гармония обязательно должна находиться на слабой доле, а K_{6_4} — на сильной доле:



Функциональная неустойчивость K_{64} 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

a)

IV $K_{6/4}$ V -IV K_{64} IV I

b)

I K_{64} V I

K_{64} 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_{64} 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 a)

IV K_{64} K_{64} V IV K_{64} K_{64} V K_{64} V I

b) нельзя

плохо

K_{64} V K_{64} V K_{64} V K_{64} V

ТЕМА 12

ПЕРИОД, ПРЕДЛОЖЕНИЕ. ГАРМОНИЧЕСКИЙ ОБОРОТ. КЛАССИФИКАЦИЯ КАДАНСОВ

Простейшим образцом законченного музыкального построения, излагающего одну музыкальную мысль, является восьми-тактовый 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 срединные (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 кварто-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 плагальными (S-T) и полуплагальными (T-S).

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

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 срединное 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, смешанны;

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.

The diagram illustrates the tertian series of chords in a major (Dur) and minor (moll) mode. It shows the following functional groups and chords:

- Группа S (Subdominant):** Includes chords II, IV, and VI in both modes.
- Группа T (Tonic):** Includes the tonic chord I in both modes.
- Группа D (Dominant):** Includes chords III, V, and VII in both modes.

The diagram is labeled "Ладовый центр" (Modal center) and includes the number "24".

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.

25 Dur

moll r

S T D

S T D

II_6 IV VI_6 I III_6 V D_7 II_6 IV VI_6 I III_6r V D_7

S T D S T D

Выводы:

1. При подстановке под побочные трезвучия функциональных басов они превращаются в секстаккорды, являющиеся функциональными заместителями своих трезвучий.

2. Трезвучие VII ступени превращается в D_7 , который является наиболее полным представителем доминантовой группы.

3. Каждая функция лада имеет среди трезвучий и их обращений по два представителя:

T — I, VI_6 ;

S — IV, II_6 , где II_6 — усиленный заместитель трезвучия S;

D — V, III_6 , где III_6 — ослабленный заместитель трезвучия D.

В классической гармонии наиболее часто используются определенные и активные в функциональном отношении аккорды. Поэтому чаще других встречаются трезвучия главных ступеней, II_6 , D_7 . VI_6 и III_6 функционально смягчены и вносят своеобразную красочность в звучание музыкальных произведений. Наиболее часто они используются у романтиков (у Шуберта, Шопена) и в русской музыке.

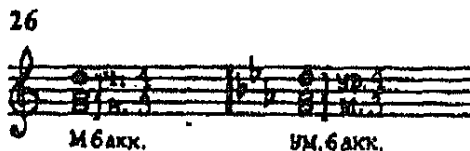
ТЕМА 14

СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

Функциональное значение, звучание, строение, применение

II₆ является усиленным заместителем трезвучия IV ступени, так как единственный устойчивый звук трезвучия S (I ступень лада) заменяется в нем неустойчивой II ступенью. Субдоминантность II₆ подчеркивается удвоением в нем функционального баса (IV ступень лада), так как во II₆ удваивается терцовый тон.

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



II₆ 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, K₆₄

Голосоведение:

1. Соединять II₆ с трезвучием V ступени или K₆₄ 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.

27

нельзя правильно нельзя правильно можно

II₆ V II₆ V II₆ K₆₄ II₆ K₆₄ II₆ K₆₄

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

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 II₄ 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 ³I | II₆ V | ³I;

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

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 секстаккордом 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_н-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 секвенциями, исполняемыми на $\frac{2}{4}$, размер не выставляется.

Основные соединения

II₆, IV, VI {III} V, K₆₄, II₆

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) в) нельзя

IV II II₆ II II₆ II V II K₆₄ V

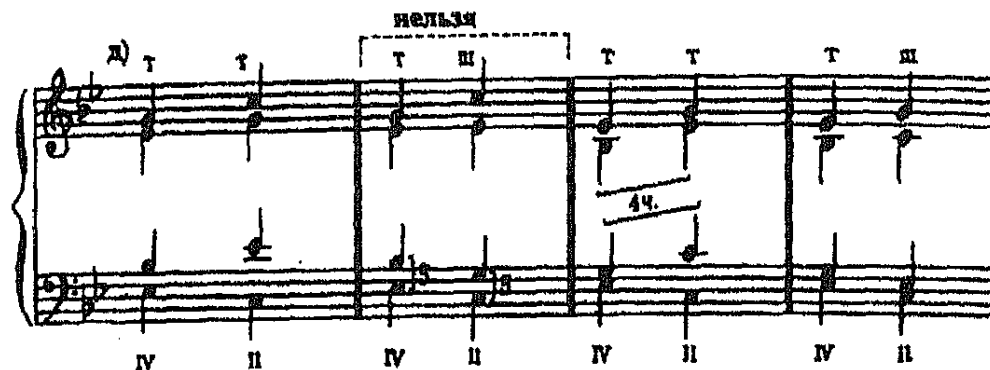
- г) возможно соединение I-II, но только мелодическое, так как верхние голоса идут вниз, навстречу басу;

г)

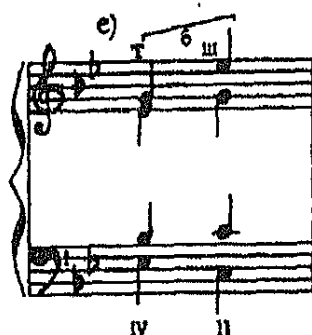
I II

- 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 секстаккордом II ступени широкое распространение в гармоническом языке музыкальных произведений получило трезвучие VI ступени (M_н).

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 T и S 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).

31 а) б)

I VI IV I VI IV

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

Каданс II рода

I-VI | IV-V | I

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 представляет собой неполное тоническое трезвучие (см. пример № 32).

В этом и заключается его противоречивость. Оттягивание Т 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 Т, 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.

32 а) б) в)

из тесного

из широкого

V VI IV V VI IV V VI IV

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:

$^3 I VI | IV \overset{8}{II}_6 | V I | K_{b4} V | VI IV | V VI | II_6 V | I;$

$^8 I VI | II_6 V | VI IV | V VI | II_6 V | VI II_6 | K_{b4} V | I.$
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

I VI V I

Эта последовательность используется при гармонизации верхнего восходящего тетраярда 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:

$^5 I VI | V I | VI II | K_{b4} V | VI IV | V VI | II_6 V | I.$

34

I VI V I IV II K_{b4} V VI IV V VI II_6 K_{b4} V I

ТЕМА 17

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

При гармоническом соединении трезвучий кварто-квинтового соотношения в сопрано или в теноре 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

35 а)

б) нельзя

При скачках терцовых тонов смена расположения обязательна. При скачках терцовых тонов бас желательно вести противоположно скачку.

36

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 терцию при мело-

дическом соединении трезвучий терцового соотношения. Эти скачки также гармонизируются 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

Сектаккорды 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 сектаккорда и создает с Т мелодическую связь. Тем не менее автентический каданс V_6-I является несовершенным, так как в нем не принимает участие доминантный функциональный бас и не образуется утвердительной интонации в басу D—Т.

3. В IV_6 замена функционального баса мелодическим неустоем создает мелодическую связь с доминантным басом. Благодаря этому бас хорошо подготавливает K_{64} 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), сектаккорды

применяются внутри построения. В кадансах не используется I_6 . Не следует им заканчивать музыкальное построение. В среднем кадансе возможна последовательность $V-V_6$, но V_6 никогда не берется после $K_{6,4}$, т. е. в кадансе II рода.

Удвоение, мелодическое положение и расположение

1. В секстаккордах главных ступеней удваивается основной или квинтовый тон. Удвоение терцового тона возможно только в I_6 в особых случаях, оговариваемых специально.

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

3. При четырехголосном изложении возможность различных удвоений в секстаккордах допускает большое разнообразие в их расположении. Особенностью изложения секстаккордов 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 секстаккордов.

Мелодическое положение основного тона

38 Удвоение основного тона Удвоение квинтового тона

The first exercise shows two variations of a sixteenth chord. The first variation, labeled 'Удвоение основного тона' (Doubling of the root), shows a sixteenth chord with the root tone (C) doubled in the soprano and alto voices. The second variation, labeled 'Удвоение квинтового тона' (Doubling of the fifth), shows a sixteenth chord with the fifth tone (G) doubled in the soprano and alto voices. The bass line consists of a single note (F) in both variations.

Мелодическое положение квинтового тона

Удвоение квинтового тона Удвоение основного тона

The second exercise shows two variations of a sixteenth chord. The first variation, labeled 'Удвоение квинтового тона' (Doubling of the fifth), shows a sixteenth chord with the fifth tone (G) doubled in the soprano and alto voices. The second variation, labeled 'Удвоение основного тона' (Doubling of the root), shows a sixteenth chord with the root tone (C) doubled in the soprano and alto voices. The bass line consists of a single note (F) in both variations.

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 сексту вниз. При обратном соединении (сектаккорд—трезвучие) бас следует вести только на терцию вниз.

39

I I₆ V V₆ I₆ I I I₆ IV IV₆

Detailed description: This musical exercise is written for piano in a single system with two staves. It consists of nine measures. The first measure contains a triad (I). The second measure contains a sixteenth chord (I₆). The third measure contains a triad (V). The fourth measure contains a sixteenth chord (V₆). The fifth measure contains a sixteenth chord (I₆). The sixth measure contains a triad (I). The seventh measure contains a triad (I). The eighth measure contains a sixteenth chord (I₆). The ninth measure contains a sixteenth chord (IV₆). The bass line shows smooth voice leading: I to I₆ (bass up), I₆ to V (bass up), V to V₆ (bass up), V₆ to I₆ (bass up), I₆ to I (bass down), I to I (bass down), I to I₆ (bass down), and I₆ to IV₆ (bass down).

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

40

I₆ I₆ IV₆ IV₆ I₆ I₆ IV₆ IV₆

Detailed description: This musical exercise is written for piano in a single system with two staves. It consists of eight measures. The first measure contains a sixteenth chord (I₆). The second measure contains a sixteenth chord (I₆). The third measure contains a sixteenth chord (IV₆). The fourth measure contains a sixteenth chord (IV₆). The fifth measure contains a sixteenth chord (I₆). The sixth measure contains a sixteenth chord (I₆). The seventh measure contains a sixteenth chord (IV₆). The eighth measure contains a sixteenth chord (IV₆). The bass line shows the movement of the sixteenth chord: I₆ to I₆ (bass up), I₆ to IV₆ (bass up), IV₆ to IV₆ (bass up), IV₆ to I₆ (bass up), I₆ to I₆ (bass up), I₆ to IV₆ (bass up), and IV₆ to IV₆ (bass up).

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

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

IV, V {I₆} IV, V
I {IV₆} I
I {V₆} I

Соединение гармоническое.

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

41

V I₆ IV I V₆ IV I₆ V I IV₆

**Соединение двух сектаккордов
в кварто-квинтовом соотношении
IV₆, V₆ {I₆} IV₆, V₆**

а) для соблюдения правильного голосоведения при соединении двух сектаккордов кварто-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.

42 а) б) Нельзя

IV₆ I₆ V₆ I₆ I₆ IV₆ I₆ IV₆ I₆ IV₆ I₆ V₆ I₆

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

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

${}^3I {}^2I_6 | IV V_6 | I II_6 | K_6, V | I_6 V | VI IV | K_6, V | I;$

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

Вопросы для повторения темы «Сектаккорды главных ступеней»

1. Ладовое и функциональное значение сектаккордов главных ступеней.

2. Применение.

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

4. Соединение одноименных трезвучия и сектаккорда.

5. Соединение сектаккордов с трезвучиями в кварто-квинтовом соотношении по схеме:

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

6. Соединение сектаккордов кварто-квинтового соотношения друг с другом по схеме:

$I_6-IV_6, V_6-I_6.$

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

$IV-V_6$ и $IV_6-V.$

ТЕМА 19

ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

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

Проходящие квартсектаккорды

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

V_{6_4} образуется на II ступени при проходящем движении от трезвучия I ступени к I_6 и наоборот: I V_{6_4} I_6 ; I_6 V_{6_4} I.

I_{6_4} образуется на V ступени при проходящем движении от трезвучия IV ступени к IV_6 и наоборот: IV I_{6_4} IV_6 ; IV_6 I_{6_4} IV.

Голосоведение

Для проходящих квартсектаккордов 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 квартсектаккордах удваивается бас.

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

Вспомогательные квартсектаккорды

Вспомогательным называется квартсектаккорд, помещенный на слабой доле, на выдержанном басу между трезвучием и его повторением. Функцию вспомогательного квартсектаккорда могут выполнять IV_{6_4} и I_{6_4} .

IV_{6_4} строится на I ступени между тоникой и ее повторением. В результате образуется небольшой тонический органнй пункт на T: I IV_{6_4} I.

IV_{6_4} используется только в начале предложения (музыкального построения) для закрепления T и в дополнительном кадансе для утверждения T после ее наступления. Допустимо использование IV_{6_4} в последовательности: I IV_{6_4} V_6 I.

I_{6_4} образуется на V ступени между доминантовым трезвучием и его повторением, способствуя расширению доминантовой сферы: V I_{6_4} V.

В результате возникает небольшой доминантовый органнй пункт. Вспомогательный I_{6_4} чаще всего используется в срединном кадансе.

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 diagrams. The first diagram, labeled 'нельзя' (cannot), shows a four-measure progression in G major. The chords are I (G2, B2, D3), IV (C2, E2, G3), V (B1, D2, F#2), and I (G2, B2, D3). A dashed box encloses the first two measures. A line labeled 'ч.4' (quarter) connects the G2 of the first chord to the C2 of the second. Another line labeled 'ч.5' (quarter) connects the B2 of the first chord to the F#2 of the third. The second diagram, also labeled 'нельзя', shows a two-measure progression from I (G2, B2, D3) to IV (C2, E2, G3). A dashed box encloses both measures. A line labeled 'ч.6' (quarter) connects the G2 of the first chord to the C2 of the second.

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 секстаккордов.

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

1. Эти скачки гармонизируются:

а) трезвучием и секстаккордом в кварто-квинтовом соотношении, причем восходящий скачок всегда гармонизируется от трезвучия к секстаккорду, 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 кварто-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 кварто-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 кварто-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 сексту («б») разноименных тонов между аккордами кварто-квинтового соотношения

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



ТЕМА 21

ДОМИНАНТСЕПТАККОРД (D₇)

Основные свойства

1. D₇ является самым полным представителем доминантовой группы. Это самая яркая и сильная D, так как в него входят все доминантные признаки лада. Это свойство D₇ подтверждается терцовым рядом трезвучий, где он образуется путем подстановки функционального баса (V ступень) под самое неустойчивое трезвучие доминантовой группы — уменьшенное трезвучие VII ступени.

2. D₇ является диссонирующим, напряженно звучащим аккордом, так как в него входят два диссонанса — ум. 5, м. 7.

3. D₇ обладает тональной определенностью, так как он сам создает тональную настройку. Достаточно его услышать, чтобы спеть Т. Поэтому D₇ является гармоническим средством закрепления и показа тональности и используется главным образом в кадансах и прерванном обороте.

Формулы кадансов, включающих D₇

I рода:

SD₇ Т
(VI)

II рода

SK_{6,4}D₇ Т
(VI)

Разновидности. Строение и расположение

D7 используется в двух видах: полного и неполного.

52

с пропуском квинтового тона и удвоением вместо него основного

При четырехголосном изложении D7 используется в различном расположении: тесном, широком и смешанном, а также в трех мелодических положениях:

D7_n — терции, квинты, септимы;

D7_n — терции, септимы, основного тона.

53 а) D7 полный

Тесное

Широкое

б) D7 неполный

Основные соединения D7

Для голосоведения с участием D7 следует иметь в виду, что он образуется при замене в трезвучии D удвоенного основного тона «септимой», которая приходится на IV ступень лада.

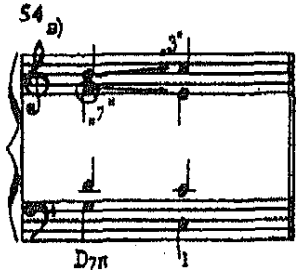
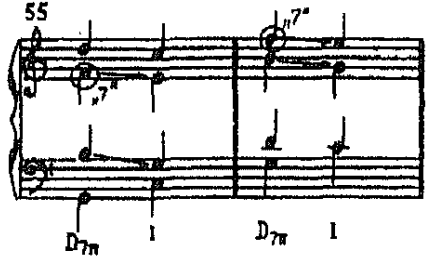
D7 соединяется со всеми аккордами, кроме промежуточных квартсекстаккордов.

V	V ₆	}	D7	I, VI
I	I ₆ K ₆₄			
IV	IV ₆ II ₆ II(dur)			

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

Разрешение D7

1. В тоническое трезвучие:

D7 полный	D7 неполный
<p>D7_п разрешается, как правило, в неполное тоническое трезвучие с утронным основным тоном. Это положение совершенно обязательно для разрешения D7 из мелодического положения «3», так как в сопрано нижний вводный тон*, на который приходится «3» D7, разрешается только в Т.</p> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div> <p>Из мелодического положения «5» или «7» D7_п можно разрешать как в неполное тоническое трезвучие с утронным основным тоном, так и в полное, так как н. вв. тон, входящий в D7, в среднем голосе можно вести на терцию вниз.</p> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div>	<p>D7_н разрешается только в полное тоническое трезвучие. Соединение гармоническое. «Терция» (н. вв. тон) разрешается в Т.</p> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div>

* В дальнейшем: н. вв. тон.

2. В трезвучие VI ступени:

	D ₇ полный	D ₇ неполный
	<p>Разрешение D₇ 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» T₅₃).</p>	<p>При разрешении D₇ в трезвучие VI ступени бас движется на секунду вверх, IV ступень («7») — в III ступень, н. вв. тон — в Т, удвоенный основной тон движется скачком в удвоенный терцовый тон трезвучия VI ступени.</p>
из тесного	<p>56.а)</p>	<p>б)</p>
из широкого		<p>можно</p> <p>перекрещивание допускается</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.

57а) Проходящая "септима"

I V_{7II} I I₆ V_{7II} I К₆₄ VI

б) Вспомогательная "септима"

2. Соединение с доминантовыми аккордами.

58 Проходящая "септима"

Вывод: в соединениях D7 с тоническими аккордами образуется как проходящая, так и вспомогательная септима (кроме I₆).

В соединениях D7 с доминантовыми аккордами образуется только проходящая септима, остальные голоса могут оставаться на месте или перемещаться.

3. Соединение с субдоминантовыми аккордами.

59а) нельзя правильно

б)

Задержанная "септима" правильно

нельзя правильно

II₆ V_{7K} II₆ V_{7K} II₆ V_{7K}

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 V_{6_5} разрешается только в I_{5_3} ; V_2 разрешается только в I_6 ; V_{4_3} может разрешаться как в I_{5_3} , так и в I_6 в зависимости от требований гармонизации:

(Соединение $V_{4_3} - I_6$ разбирается ниже).

Применение обращений D_7 значительно обогащает возможности мелодического развития каждого отдельного голоса, в особенности баса. Поэтому при гармонизации мелодии следует использовать обращения D_7 , прибегая его основной вид главным образом для кадансов. V_2 хорошо использовать в срединном кадансе.

V_{6_5} можно использовать в простом срединном кадансе или в сложном срединном кадансе I рода после V_{5_3} , но не следует использовать в кадансе II рода; $K_{6_4} - V - V_{6_5}$. В заключительном несовершенном кадансе V_{6_5} используется редко.

V_{4_3} используется только среди построения.

В заключительных кадансах V_2 и V_{4_3} не используются.

V_{6_5}

V_{6_5} является усиленным заместителем V_6 , благодаря наличию в нем «7». По сравнению с V_7 , V_{6_5} звучит более напряженно из-за вводного тона в басу.

Соединения V_{6_5} аналогичны соединениям V_6 :

Основные соединения

$$\begin{matrix} I, I_6, IV, II_6 \\ V, V_6, V_7 \end{matrix} \left\{ V_{6_5} \right\} I, V_7$$

Голосоведение

61

"септима" проходящая вспомогательная "септима" задержанная

V_{4_3}

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

$$\begin{array}{c} I, I_6 \\ IV, II_6 \end{array} \quad \left\{ V_{4_3} \right\} \quad \begin{array}{c} I, I_6 \\ V_{6_5} \end{array}$$

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- V_{4_3} - I_6 , если разрешать «7» V_{4_3} вниз, в I_6 возникнет удвоение терцового тона, что в данном случае разрешается;

62

I V₄₃ I₆

2) чтобы в I₆ не удваивать терцовый тон, можно от V₄₃ 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.

63

I V₄₃ I₆

2. С помощью V₄₃ можно гармонизовать верхний восходящий тетракорд мажорной гаммы. При этом «7» V₄₃ приготавливается восходящим скачком.

64

I IV V₄₃ I

Самое типичное использование V₄₃ — при гармонизации V, IV, III ступеней 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.

2) задержанием «септимы»

(IV-V₂, II₆-V₂);

67

нельзя

5ⁿ

IV V₂ IV V₂ I₄

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

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

68

7ⁿ

7ⁿ

I V I₆ V V₂ I₆

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

69

5ⁿ

5ⁿ

8ⁿ

V₂ I₆ V₂ I₆

Применение

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

Последовательность V₂-I₆ образует несовершенный автентиче-

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:

70

V_{7n} V_{7n} V_{65} V_{65} V_{43} V_{65} V_{65} V_{7n}

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

- 1) $^3 I V_7 | VI IV | V_{7n} I | K_{64} V_7 | VI IV | V_{7n} I | ^8 IV V_{7n} | I;$
- 2) $^3 I ^5 I_6 | IV V_{65} | I II_6 | K_{64} V_2 | I_6 V_7 | VI IV | K_{64} V_7 | I;$
- 3) $^3 I V_{64} I_6 | ^5 IV ^3 IV V_{7n} | VI IV_6 IV | K_{64} ^8 K_{64} V_7 | I IV_{64} I |$
 $IV_6 I_{64} IV | I_6 IV V_{7n} | I;$
- 4) $^3 I ^8 I_6 V_7 | VI IV V_{7n} | I IV_6 IV | V I_{64} V_7 | ^3 I V_{64} I_6 |$
 $II_6 V_{7n} VI | IV K_{64} V_7 | I IV_{64} I;$
- 5) $^3 I V_{65} | I V_{64} | I_6 IV | K_{64} V_{7n} | I VI | IV II_6 | V_{7n} V_{65} | I;$
- 6) $^3 I ^5 I_6 | V_{43} I | IV II_6 | K_{64} V_7 | I V_{65} | I VI | II_6 V_{7n} | I;$
- 7) $^3 I IV_{64} | I V_{43} | I_6 IV | V VI | ^5 IV ^3 IV | V_{65} I | II_6 V_{7n} | I;$
- 8) $^8 I ^3 IV_6 | V ^5 V_{65} | I III | IV V_2 | I_6 IV_6 | V_7 VI | II_6 V_{7n} | I;$
- 9) $^3 I ^3 IV V_{65} | ^5 I ^3 I V_{43} | I_6 V V_7 | VI II_6 V_2 | ^8 I_6 V_{64} I |$
 $IV_6 V_7 VI | IV II_6 V_{7n} | I;$
- 10) $^5 I_6 V_{43} | I V_7 | VI II_6 | V V_2 | I_6 IV | V_{65} I | IV_6 V_7 | I;$
- 11) $^3 I V_2 | I_6 V_{43} | I II_6 | K_{64} V_7 | VI III^* | IV V_{65} | I IV_{64} | I.$

Играть на фортепиано секвенции:

- $^3 V_{7n} - I$ по полутонам вверх из мажора и из минора;
- $^3 V_{7n} | I ^3 IV_{64} IV_{64} | I$ по полутонам вверх из мажора;

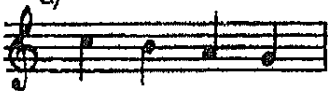
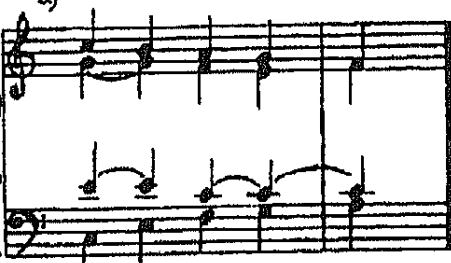
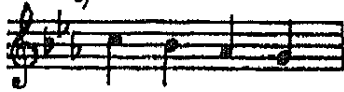


$^8V_6 V_{6_5} | I$ по тональностям первой степени родства вверх из мажора и из минора;

$^3V_2 I_6$ по тонам вниз из мажора и из минора;

$^5I_6 V_{4_3} | I$ по тональностям первой степени родства вниз из мажора и из минора;

ТЕМА 23

ГАРМОНИЗАЦИЯ ВЕРХНЕГО НИСХОДЯЩЕГО ТЕТРАХОРДА МАЖОРА И НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА

Мажор	Минор
<p data-bbox="284 737 716 806">ВЕРХНИЙ НИСХОДЯЩИЙ ТЕТРАХОРД</p> <p data-bbox="344 852 669 989">71 а)</p>  <p data-bbox="412 995 688 1087">I III IV I₆ VI I₆₄ прох. V или V₇</p> <p data-bbox="284 1117 732 1423">72 а)</p>  <p data-bbox="358 1436 656 1472">I III IV I₆₄ IV₆</p>	<p data-bbox="889 737 1300 806">ФРИГИЙСКИЕ ОБОРОТЫ I И II РОДА</p> <p data-bbox="922 869 1263 989">б)</p>  <p data-bbox="1013 995 1289 1108">I III_н IV I₆ VI I₆₄ прох. V или V_{7н}</p> <p data-bbox="834 1136 1360 1463">в)</p>  <p data-bbox="948 1436 1300 1463">V₇ VI III_н IV I₆</p> <p data-bbox="878 1493 1321 1738">в)</p>  <p data-bbox="980 1751 1263 1778">I VI VII_н IV I₆</p>
<p data-bbox="219 1787 781 1978">Верхний нисходящий тетраход натурального мажора гармонизируется с участием трезвучия III ступени. В нем удваивается основной тон, т. е. бас. Соединение I-III — гармоническое, III-IV — мелодическое.</p>	<p data-bbox="808 1787 1370 1948">Верхний нисходящий тетраход натурального минора получил название фригийского за свое сходство с нижним тетраходом фригийского лада (II низкая ступень).</p>

Мажор	Минор
<p data-bbox="349 214 617 310" style="text-align: center;">ГАРМОНИЗАЦИЯ МАЖОРНОЙ ГАММЫ</p> <div data-bbox="267 420 698 724"> <p>73</p> </div> <div data-bbox="267 735 698 997"> </div>	<p data-bbox="743 214 1372 409">Гармонизованный в одном из верхних голосов фригийский тетракорд называется фригийским оборотом I рода. Гармонизованный фригийский тетракорд в басу называется фригийским оборотом II рода:</p> <div data-bbox="925 420 1161 651"> <p>74 а)</p> </div> <div data-bbox="852 724 1291 955"> <p>б)</p> </div> <div data-bbox="763 1018 1364 1239"> </div> <p data-bbox="743 1291 1372 1543">При гармонизации фригийского тетракорда используется натурально-ладовая гармония, т. е. аккорды moll_н: III_н, V_н, VII_н. Они сообщают гармоническому языку музыкальных произведений особую мягкость и красочность, создают ладовую переменность (характерны для творчества русских композиторов).</p>

Задание:

Играть на фортепиано цифровку:

3I IV₆ | V₇ VI | IV II₆ | K₆₄ V_{7н} | I III(н) | IV V₆₅ | I IV₆₄ | 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

$$\begin{array}{c} \text{I, I}_6, \text{I}_{64}(\text{прок.}) \\ \text{VI, IV}_6, \text{IV, II}_6, \text{II}(\text{dur}) \end{array} \left\{ \text{II}_{65} \right\} \begin{array}{c} \text{V, V}_2, \text{K}_{64}, \text{V}_{7n} \\ \text{I, I}_6 \end{array}$$

75

IV II₆₅ K₆₄ II₆ II₆₅ V VI II₆₅ I₆ I II₆₅ V₂

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

76 *нельзя*

II₆₅ V_{7n} II₆₅ V_{7n} I₆ II₆₅ V_{7n}

3. При соединении I_6 со II_{65} из мелодического положения «5» следует опасаться параллелизма чистых квинт в верхних голосах.

77

плохо

можно

I_6 II_{65} I_6 II_{65}

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

I I_6 | IV II_{65} | K_{64} V_7 | I ;
 I IV_6 | V_7 VI | II_{65} V_7 | I .

II_{43}
 (VI ступень в басу)

Функция. Основные соединения. Голосоведение

II_{43} является усложненным, усиленным заместителем IV_6 , и этим определяются его взаимоотношения с другими аккордами.

Основные соединения

$IV,$	IV_6	} II_{43} {	V, V_7, K_{64}
$VI,$	I		
I_{64} (прох.)			

1. Из всех обращений II_7 аккорда только II_{43} можно соединять с полным D_7 .

78

IV_6 II_{43} V_7 IV II_{43} I

2. При разрешении II_{4_3} в K_{6_4} II ступень лада (основной тон аккорда) движется вверх в III, а IV — в V (см. пример № 79).

3. II_{6_5} и II_{4_3} могут участвовать в проходящем обороте II_{6_5} — I_{6_4} — II_{4_3} и наоборот (по аналогии с последовательностью IV— I_{6_4} —IV₆ и наоборот). При этом гармонизируются VI, V, IV ступени лада (см. пример № 80).

79

VI II_{4_3} K_{6_4}

80

II_{6_5} I_{6_4} II_{4_3}

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

I V_7 | VI II_{4_3} | K_{6_4} V_7 | I;

IV₆ II_{4_3} | V V_2 | I_6 II_{6_5} | $\text{V}_{7\text{H}}$ VI.

II₇

Функция. Строение. Основные соединения. Голосоведение

II₇ 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 { II_7 } V, $\text{V}_{7\text{H}}$, V_{4_3}
 VI, I_6 , I (moll) I_6 , K_{6_4}

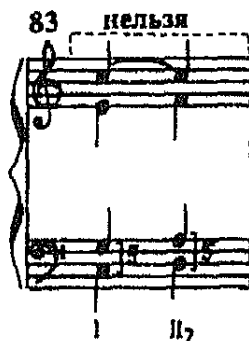
81

I I_6 II II_7 K_{6_4} I VI II_7 V IV II_7 II_6 II_7 I_6 V

4. II₇ можно соединять только с D₇_н, так как после II₇ в D₇_н нельзя верно приготовить «7».



2. II₇ в мажоре нельзя соединять с тоническим трезвучием, так как при этом соединении обязательно образуются параллельные квинты.



Задание:

Играть на фортепиано цифровку:

³I I₆ | II₇ V_{7н} | VI II_{4зг} | K₆₄ V₂ | I₆ I | IV II₆₅ | K₆₄ V₇ | I.

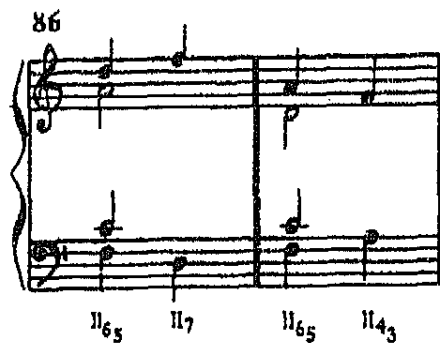
II₂ (I ступень в басу)

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

II₂ является усиленным заместителем IV₆₄ в последовательности I-II₂-I, где он выполняет роль вспомогательного аккорда и способствует закреплению T в плагальном обороте, подобном обороту I-IV₆₄-I.

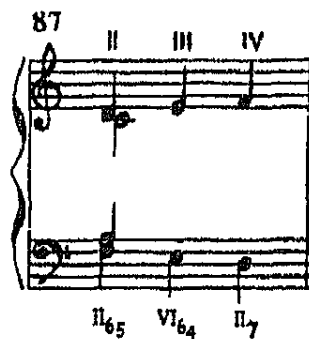
Основные соединения

⁸I, ³I, II (dur) {II₂} V₆, V₆₅, I



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 кварто-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.

88

II₇ V₄₃ II₆₅ V₂ II₄₃ V₇ II₂ V₆₅

Памятка к гармонизации мелодии

Дважды повторенную II или IV ступени лада следует гармонизовать септаккордами в кварто-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	—	II ₆₅ ;
IV ₆	—	II ₄₃ ;
VI	—	II ₄₃ ;
II	—	II ₇ 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.

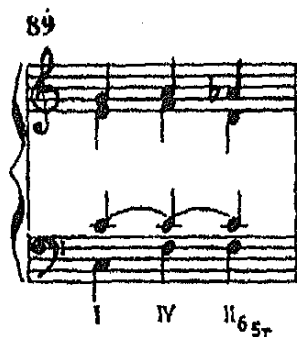
Применение

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 VI₇ ступень. Звучат они как аккорды одноименного минора.

Гармонические субдоминанты вводятся либо непосредственно после тонических аккордов: I II₄₃₇; I₆ II₆₅₇, либо после простых видов субдоминант: IV II₆₅₇; IV₆ II₄₃₇ и т. д. При введении гармонических субдоминант после простых обязательно образуется хроматический ход VI–VI₇–V. Его необходимо провести в одном голосе. Иначе образуется перечь, 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:

$$\begin{array}{l} 3 \\ 4 \end{array} \left\{ \begin{array}{l} {}^5\text{II}_7 \quad \text{II}_{77} \quad \text{V}_{43} \quad | \quad \text{I} \\ {}^7\text{II}_{65} \quad \text{II}_{657} \quad \text{V}_2 \quad | \quad \text{I}_6 \end{array} \right\} \quad \text{вниз по тонам}$$

ТЕМА 25

МЕЛОДИЗИРОВАННЫЕ ДОМИНАНТЫ
(ДОМИНАНТЫ С СЕКСТОЙ)

III₆, D₇⁶

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 секстой. 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). «6» приходится на III ступень лада. Наиболее характерно ее применение в верхнем голосе.

Приготовление и разрешение «сексты»

«Секста»приготавливается:

а) плавно, секундовым ходом от II ($V-V_7^6$, $II_{65}-III_6$, $II_{43}-V_7^6$).

б) или IV ($IV-III_6$, $IV_6-V_7^6$, II_6-III_6) ступеней лада;

в) задержанием III ступени ($^3I-V_7^6$, $K_{64}-V_7^6$);

г) может браться свободно восходящим и нисходящим скачком. «Секста» разрешается в I лада нисходящим терцовым ходом или поступенным движением через II ступень лада ($III_6-V_7^6-VI$, $V_7^6-V_7-I$).

90

а) V V_7^6 I б) IV_6 III_6 V_7^6 VI в) K_{64} III_6 V_7^6 I г) K_{64} V_7^6 I

Применение

III_6 применяется в кадансах и в середине построения. В кадансе III_6 может заменять K_{64} . Все соединения аналогичны соединениям $V-V_7$.

D_7^6 нельзя брать после трезвучия S , II_7 , II_{65} , которые могут соединяться только с D_7 неполным.

Возможно чередование D_7^6 и D_7 в любой последовательности.

Основные соединения

II_6 ,	IV ,	IV_6	}	I ,	I_6	
II_7 ,	II_{65} ,	II_{43}		III_6	V ,	V_7 , V_2 , V_7^6
I ,	I_6 ,	V				

$$\begin{array}{cccc}
 I, & I_6, & IV_6 & \\
 II_6(\text{dur}), & & II_4_3 & \\
 V, & III_6, & K_6_4, & V_7
 \end{array}
 \left\{ V_7^6 \right\}
 \begin{array}{c}
 I, \\
 VI, \\
 V_7
 \end{array}$$

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

- 1) ${}^3I \ {}^5I_6 \mid II_7 \ V_{7H} \mid VI \ II_{6_5} \mid K_{6_4} \ V_2 \mid I_6 \ {}^3I \mid IV \ {}^8II_{4_3} \mid K_{6_4} \ V_7^6 \mid I;$
- 2) ${}^3I \ I_6 \mid II_7 \ V_{4_3} \mid I \ II_{6_5} \mid V \ {}^8V_2 \mid I_6 \ V_{4_3} \mid I \ II_{4_3} \mid K_{6_4} \ V_7^6 \mid I;$
- 3) ${}^3I \ II_2 \mid I \ V_7^6 \mid VI \ II_{6_5} \mid V \ V_{6_5} \mid I \ I_6 \mid V_{4_3} \ I \mid II_{6_5} \ V_{7H} \mid I;$
- 4) ${}^3I \ {}^5I_6 \mid II_7 \ II_{6_5} \mid V_2 \ I_6 \mid IV \ V_{7H} \mid VI \ II_{4_3r} \mid K_{6_4} \ V_7^6 \mid I \ II_{2r} \mid I;$
- 5) ${}^3I \ {}^5I_6 \mid II_7 \ VI_{6_4} \mid II_{6_5} \ II_{4_3} \mid K_{6_4} \ V_2 \mid I_6 \ II_{6_5} \mid V \ V_7^6 \mid VI \ II_{6_5} \mid I;$
- 6) ${}^8I \ III(H) \mid IV \ I_{6_4} \mid II_{4_3} \ II_{6_5} \mid V \ V_7 \mid VI \ II_{6_5} \mid {}^5I_6 \ II_7 \mid K_{6_4} \ V_7^6 \mid I.$

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

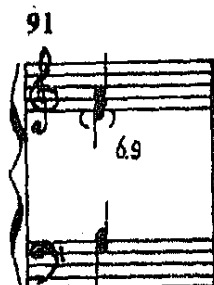
Доминантнонааккорд (D₉)

Определение и обозначение. Интервальный состав

Доминантнонааккордом 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 нонаккорд — пятизвучный, но чаще используется в четырехголосном изложении как неполный, с пропуском квинтового тона.



Основные соединения

$$\begin{array}{l}
 \text{I, IV, II}_6, \text{II(dur)} \\
 \text{K}_6, \text{III}_6, \text{D}_7 \\
 \text{II}_7, \text{II}_6, \text{III}_6, \text{K}_6
 \end{array}
 \left\{ \begin{array}{l} \\ \text{D}_9 \\ \end{array} \right\}
 \text{I, D}_7$$

Соединение аккордов субдоминантовой группы с D_9 гармоническое на основе общих IV и VI ступеней лада.

D_9 неполный разрешается в D_7 (VI—V, т.е. нона D_9 переходит в основной тон D_7), а затем — в полное тоническое трезвучие.

92

II₇ D_{9r} V_{7r} I

Значение и окраска звучания

D_9 является доминантой, усложненной включением субдоминантового неустоя (ноны). Подобное усложнение приводит к усилению доминантовой функции, но делает D_9 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 D_7 , мелодически усложненный посредством задержания ноты от S, требующий разрешения.

Наиболее ярко D_9 звучит в мелодическом положении «9».

Задание:

Играть секвенцию ${}^5\text{II}_7 \mid \text{D}_{9r} \text{D}_{7r} \mid \text{I}_7$ по тонам вниз из мажора.

Играть на фортепиано цифровку:

${}^3\text{I} \text{V}_7^6 \mid \text{VI} \text{II}_6 \mid \text{V}_2 \text{I}_6 \mid \text{II}_6 \text{V}_{7r} \mid \text{I} \text{III}(\text{H}) \mid \text{IV} {}^3\text{II}_4 \mid \text{V}_9 \text{V}_{7r} \mid \text{I}.$

ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД (VII_{7r})

Строение. Функция. Эпгармонизм

Ум. VII₇ 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_{7r} является аккордом преимущественно доминантовой функции. Субдоминантовую функцию он выполняет чрезвычайно редко, в последовательности I-VII₄₃-I.

Обращениями VII₇ являются VII₆₅, VII₄₃, VII₂, которые строятся соответственно на II, IV, VI ступенях лада. Ум. VII₇ и его обращения эпгармонически равны, так как ум. 2, входящая в обращения VII₇, эпгармонически равна м. 3. Поэтому уменьшенный вводный септаккорд (VII_{7r}) в основном виде и во всех своих обращениях звучит одинаково. При эпгармонической замене каждый его звук можно принять за вводный тон и разрешить в четыре мажорные и четыре одноименные минорные тональности, тоники которых лежат на 1/2 тона выше каждого из звуков VII₇.

Разрешение в тонические аккорды

- VII₇ — I;
- VII₆₅ — I₆;
- VII₄₃ — I₆;
- VII₂ — I₆₄.

При разрешении VII₇ в тоническое трезвучие нужно учитывать соотношение по высоте «3» и «7» в аккорде.

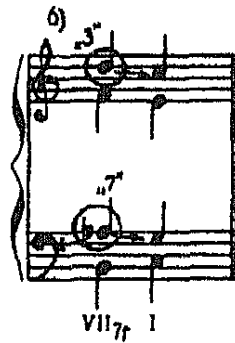
Если «7» в VII₇ расположена выше «3», в тоническом трезвучии во избежание параллельных квинт удваивается терцовый тон.

93

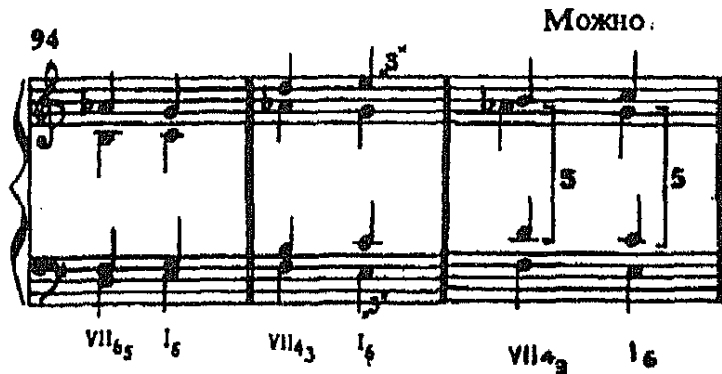
а) нельзя

VII_{7r} I VII_{7r} I_{3'}

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



При разрешении VII_{65} и VII_{43} в T_6 в нем возможно как удвоение основного и квинтового тонов, так и удвоение терцового тона в зависимости от требований голосоведения.



Параллельные квинты допускаются

Разрешение в доминантовые аккорды (соединение септаккордов в терцовом соотношении: $II_7 - VII_7 - V_7$)

Ум. вв. VII_7 и каждое его обращение могут подготавливаться соответствующим по басу II_7 с обращениями и разрешаться в соответствующие по басу D_7 с обращениями. Соединение гармоническое. Общими тонами во всех трех разновидностях септаккордов является II и IV ступени лада.



«Септима» ум. VII_7 разрешается плавно, нисходящим секундовым ходом: VI → V (т.к. «7» в VII_7 находится на VI ступени лада); готовится плавно или восходящим скачком.

Задание:

Играть на фортепиано секвенцию $^5\Pi_2$ | VII_{7r} V_{65} | I по тональностям I степени родства вниз из мажора и из минора.

Цифровки:

- 1) 3I $^8\Pi_2$ | VII_7 V_{65} | I 3I | Π_{65} VI_{64} | Π_7 $^8\Pi_{43}$ | V_7^6 VI | Π_{65} V_{7H} | I;
- 2) $^5VII_{7r}$ I | $^3\Pi_{43}$ I_{64} | $\Pi_{65}\Pi_7$ | V_9 V_{7H} | VI III(H) | $IV\Pi_{65}$ | K_{64} V_7 | I;
- 3) 8V_6 I | $^5VII_{7r}$ I | Π_{65} I_{64} | Π_{43} V_7^6 | I III(H) | $IV\Pi_7$ | V_9 V_7 | I;
- 4) 3I Π_{43} | VII_{2r} V_7 | VI Π_{65} | VII_{43r} V_2 | I_6 $^5\Pi_7$ | VII_{65r} V_{43} | I $^3\Pi_2$ | 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:

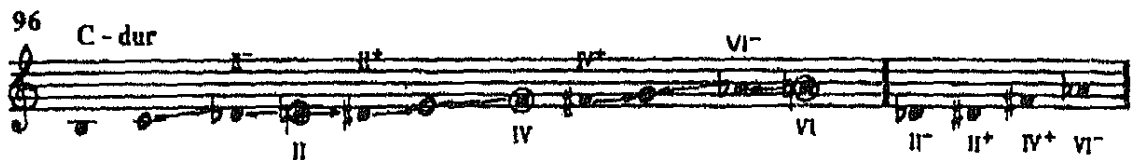


Схема альтерации в миноре:



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, Π_7^{+3} , Π_6^{-8} , $V_{4_3}^{-5}$ и т. д.

Неаполитанский секстаккорд ($\Pi_{6н}$)

Особенности строения. Звучание

$\Pi_{6н}$ 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 секстаккорд очень ярко выделяется среди других аккордов.

Неаполитанским секстаккорд называли за частое использование в творчестве композиторов неаполитанской школы (вторая половина XVII в.).

Основные соединения

I, I₆ { $\Pi_{6н}$ } K₆₄, V, V_{7ю}, V₂
 IV, II₆, VI { $\Pi_{6с}$ } II_{6с}

Применение. Голосоведения

$\Pi_{6н}$ используется исключительно в мелодическом положении основного тона или терцового (так же как и Π_6), но не квинтового.

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

98

I II₆⁴ K₆₄ I II₆⁴ II₆⁵ V₂ I₆

* Из аккордов альтерированной D в музыкальной практике чаще других встречаются $V_{4_3}^{-5}$, 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

I VI II₆ V_{7H}

100 I вариант

I I₆ II₆ V V₇ VI II₄₃ III₆ V₂ I₆ V₄₃ I II₆ K₆₄ V₇ I

101 II вариант

I I₆ II₆ V_{7H} I II₆₅ K₆₄ V₂ I₆ V₄₃ I II₆ K₆₄ V₇ I

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

³I V₄₃ | I₆ II_{6H} | K₆₄ V₇⁶ | I;

в миноре:

⁵I₆ V₄₃ | I ⁸II_{6H} | V_{7H} V₆₅ | I.

Уменьшенный субдоминантный септаккорд



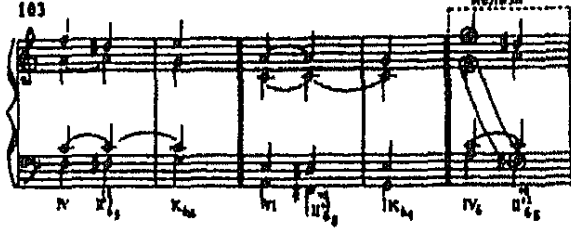
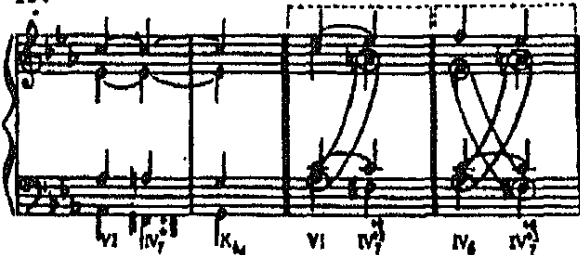
Повышение II и IV ступеней в мажоре, IV, VI — в миноре приводит к образованию аккорда, получившего название уменьшенного субдоминантного септаккорда за свое энгармоническое равен-

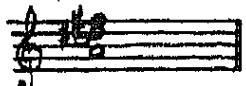
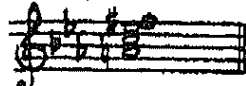
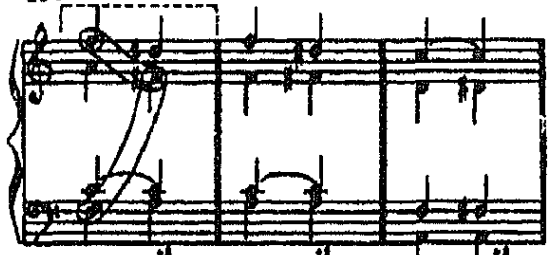

ство с ум. вв. $VII_{7(r)}$. Уменьшенный субдоминантный септаккорд в музыке наиболее часто встречается в виде четырех аккордов:

в мажоре — $II_{6_5}^{+8, +3}$, $II_{4_3}^{+8, +3}$;

в миноре — $IV_7^{+8, +3}$, $IV_{6_5}^{+8, +3}$.

В мажоре чаще альтерируется II_7 , в миноре — IV_7 .

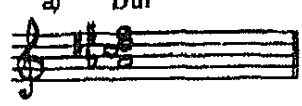

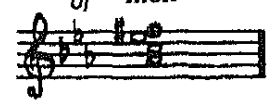

Мажор	Минор
<p>102</p> <p>a) Dur</p>  <p>I, IV, VI : $\left\{ \begin{array}{l} II_{6_5}^{+8, +3} \\ (IV^+) \end{array} \right\} K_{6_4}$</p> <p>$II_6, II_{6_5}$</p>	<p>b) moll</p>  <p>I, IV, (VI) : $\left\{ \begin{array}{l} IV_7^{+8, +3} \\ (IV^+) \end{array} \right\} K_{6_4}$</p> <p>$II_6, II_{6_5}$</p>
<p>103</p>  <p>$II_{6_5}^{+8, +3}$ нельзя готовить IV_6 из-за переченья. (См. тему «Гармонические субдоминанты»).</p>	<p>104</p>  <p>$IV_7^{+8, +3}$ нельзя готовить IV_6, так как здесь возникает двойное переченья: VI—VI⁺, IV—IV⁺; $IV_7^{+8, +3}$ можно готовить трезвучием VI ступени, если в последнем удвоен «8». Удвоение «3» приводит к переченью.</p>

Мажор	Минор
<p>105 а)</p>  <p>I, VI $\left\{ \begin{array}{l} +8 \\ \Pi_4^+ \end{array} \right\}$ K₆₄ IV₆, II₄₃ $\left\{ \begin{array}{l} +8 \\ (\text{VI}) \end{array} \right\}$</p>	<p>б)</p>  <p>I, VI $\left\{ \begin{array}{l} +8 \\ \text{IV}_6^+ \end{array} \right\}$ K₆₄ IV₆, II₄₃ $\left\{ \begin{array}{l} +8 \\ (\text{VI}^+) \end{array} \right\}$</p>
<p>106 нельзя</p>  <p>IV Π_4^+ IV₆ Π_4^+ II₄₃ Π_4^+</p>	<p>107</p>  <p>VI IV_6^+ I IV_6^+</p>

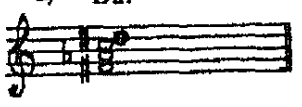

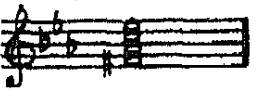

**Ложный доминантсептаккорд
(аккорд с увеличенной секстой или
дважды увеличенный терцквартаккорд)**

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 кварта. 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 a) Dur</p>  <p>I, VI $\left\{ \begin{matrix} +8 \\ +3 \\ \text{II}_{43r} \end{matrix} \right\} K_{64}$ IV₆, II₄, (VI_r)</p> <p>109 Dur</p> 	<p>b) moll</p>  <p>I, VI $\left\{ \begin{matrix} +8 \\ \text{IV}_{65}^{+8} \end{matrix} \right\} K_{64}, V$ IV₆, II₄, (VI)</p> <p>110 moll</p> 

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

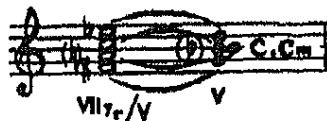
Мажор	Минор
<p>111 a) Dur</p>  <p>I, IV $\left\{ \begin{matrix} +8 \\ +3 \\ \text{II}_{65r} \end{matrix} \right\} K_{64}$ II₆, II_{6r}⁻⁸, II_{6s}, (IV⁺)</p> <p>112</p> 	<p>b) moll</p>  <p>I, IV $\left\{ \begin{matrix} +8 \\ \text{IV}_{7}^{+8} \end{matrix} \right\} K_{64}$ II₆, II₆⁻⁸, II_{6s}, (IV⁺)</p> <p>113</p> 

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

энгармонически
равен:

Dur — II₆₅<sup>+8
+3</sup>

114



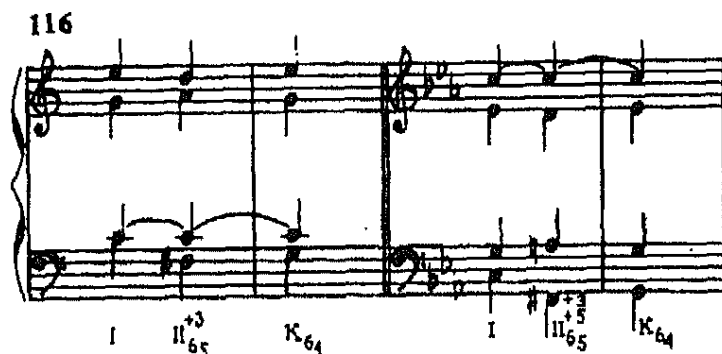
совпадает:

Moll — IV₇<sup>+8
+3</sup>

Мажор	Минор
<p>V₆₅/V совпадает со II₆₅⁺³</p> <p>115 а) Dur</p>	<p>V₆₅/V совпадает со II₆₅^{+5 +3}</p> <p>б) moll</p>

При разрешении в D эти аккорды выполняют функцию двойной доминанты и в цифровке записываются как VII_{7r}/V и V₆₅/V. Эти аккорды строятся на IV⁺. При разрешении в трезвучие V ступени голосоведение осуществляется по правилам разрешения ум. вв. VII_{7(r)} и V₆₅ в тоническое трезвучие, так как в этом случае трезвучие V ступени выполняет функцию временной Т (см. тему «Побочные доминанты»)*.

При разрешении этих аккордов в K₆₄ они цифруются как аккорды альтерированной S:



* Наряду с аккордами альтерированной S, приведенными выше, в музыкальной практике достаточно часто встречаются IV₇⁺⁸ в мажоре, увеличенный терцквартаккорд — II_{3r}⁺³ в мажоре, II₃⁺³ в миноре.

Таблица аккордов альтерированной S

Ум. S	С ув. 6 (ложный D7)	DD
<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> $\left. \begin{array}{l} \text{Dur II}_{65}^{+8} \text{ II}_{43}^{+3} \\ (\text{IV}^+) (\text{VI}) \end{array} \right\}$ </div> <div style="text-align: center;"> $\left. \begin{array}{l} \text{moll IV}_7^{+8} \text{ IV}_{65}^{+3} \\ (\text{IV}^+) (\text{VI}^+) \end{array} \right\}$ </div> </div> <p>имеют структуру ум. вв. VII_{7(r)}</p> <p>$\text{II}_{65}^{+8} \text{ III}_{65}^{+3}$ Энгармонически равен VII_{7r}/V</p> <p>IV_7^{+8} совпадает с VII_{7r}/V</p>	<p style="text-align: center;">VI(r)</p> <div style="display: flex; justify-content: center;"> $\left. \begin{array}{l} \text{Dur II}_{43r}^{+8} \\ \text{moll IV}_{65}^{+8} \end{array} \right\}$ </div> <p>Энгармонически равны D₇</p> <div style="display: flex; justify-content: center;"> $\left. \begin{array}{l} \text{Dur II}_{65r}^{+8} \\ \text{moll IV}_7^{+8} \end{array} \right\}$ </div> <p>Энгармонически равны D₂</p>	<p style="text-align: center;">IV⁺</p> <div style="display: flex; justify-content: center;"> $\left. \begin{array}{l} \text{Dur II}_{65}^{+3} \\ \text{moll II}_{65}^{+5} \end{array} \right\}$ </div> <p>совпадают с V₆₅/V</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> $\text{Dur II}_{65}^{+8} \text{ VII}_7 / \text{V}$ <p>Энгармонически равен</p> </div> <div style="text-align: center;"> moll IV_7^{+8} совпадает с VII_{7r}/V </div> </div>

117

$I \quad I_6 \quad V_{64} \quad I \quad IV \quad II_7 \quad II_6 \quad IV \quad II_{65} \quad K_{64} \quad V_2$

$I_6 \quad IV_6 \quad V \quad I \quad IV_6 \quad II_{43r}^{+8} \quad K_{64} \quad K_{64} \quad D_6 \quad I \quad IV_6 \quad I$

Задание:

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



3I ложный D | K_{64} D_7^6 D_7 I по нижним медиантам из мажора.

Цифровки

В мажоре:

1) 3I 5I_6 | II_7 V V_7 | VI II_{65}^{+3} | K_{64} V_2 | I_6 3I | II_{43} II_{43}^{+3} | K_{64} V_7^6 | I;

2) 3I II_2 | I 5I_6 | II_{6H} II_{65r}^{+3} | K_{64} V_2 | I_6 V_{43} | I II_{43}^{+3} | K_{64} V_7^6 | I;

3) 3I II_{43} | V V_7^6 | VI II_{43}^{+3} | K_{64} V_7 | VI III | IV II_{65}^{+3} | K_{64} V_7 | I;

4) 5I_6 $^3V_{43}$ | I VI | II_{65} II_{65r}^{+3} | K_{64} V_7 | I 3I_2 | VI II_{65}^{+3} | K_{64} V_7^6 | I.

В миноре:

5) 8I II_{65} | V V_7 | VI $^8IV_{65}^{+8}$ | K_{64} V_7 | I II_2 | I II_{65}^{+3} | K_{64} V_7^6 | I;

6) 3I 3II_2 | V_{65} I | II_{43} IV_{65}^{+8} | K_{64} V_2 | I_6 V_{43} | I II_{65}^{+3} | K_{64} V_7 | I;

7) 5I_6 V_{43} | I II_{6H}^{-8} | V VI | II_{65} V_2 | I_6 3I | II_{43} IV_{65}^{+3} | K_{64} V_7^6 | I;

8) 8I II_6^{-8} | V_{7H} I | II_{65} IV_7^{+3} | K_{64} V_{7H} | I V_7 | VI $^8IV_{65}^{+3}$ | K_{64} V_7 | I.

Общий вывод

1. Аккорды альтерированной S используются в серединном и заключительном кадансах за исключением II_{6H} , 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 готовится:

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

* В середине построения также возможно использование II_7^{+3} 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:

$IV^{+8}-II^{+3}_{65}; II^{+8}_{65}-II^{+3}_{65}; IV^{+8}_6-II^{+3}_{43}; II^{+8}_{43}-II^{+3}_{43}; VI-IV^{+8}_{65}$ 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 выдержана одна тональность.

Наряду с тематическим, ритмическим, тембровым и т. д. развитием оно выступает либо как средство, динамизирующее 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_7 и D_7 ;

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

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

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_7 — на $4b$;

D_7 — 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_7^r), а модулирующим, указывающим, в какую тональность произошла модуляция, — $K_{6,4}$ новой тональности.

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

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

5) модуляция-сопоставление, при которой сопоставляются две тональности, которые либо не имеют общих аккордов, либо новая T 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. ${}^8I V_{65} | I V_{43}/VI | VI II | K_{64} V_7 | I.$

отклонение (I IV)

2. ${}^8I_6 V_{43} | I V_{43}/VI | VI=I V_{64} | I_6=IV_6 II_{43} | V^3 V_2 | I_6 {}^5II_7 |$

п р о х о д я щ а я

$V_9 V_{7н} | I.$

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. ${}^8I V_{65} | I V_{43}/VI | VI=I II_{65} | K_{64} D_7 | T.$

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:

- а) отклонение с возвращением в исходную тональность (п. 1);
- б) 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 модулирующий аккорд, 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 T-D-T 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_n из минора)

1. В доминанту (трезвучие V ст.)	
<i>Из мажора в мажор</i>	<i>Из минора в мажор (D_r)</i>
${}^{\sharp}I V_{65} I=IV \overset{+8}{\overset{+3}{II}_{65}} K_{64} D_7^{\flat} I$	${}^{\sharp}I V_{65} I=IV_r \overset{+8}{\overset{+3}{II}_{65}} K_{64} D_7^{\flat} I$
${}^{\sharp}I V_2 I_6=IV_6 \overset{+8}{\overset{+3}{II}_{43r}} K_{64} D_7^{\flat} I$	${}^{\sharp}I V_2 I_6=IV_{6r} \overset{+8}{\overset{+3}{II}_{43r}} K_{64} D_7^{\flat} I$
	<i>Из минора в минор (D_n)</i>
	${}^{\sharp}I V_{65} I=IV IV_7^{\sharp} \overset{+8}{\overset{+3}{}} K_{64} D_7^{\flat} I$
	${}^{\sharp}I V_2 I_6=IV_6 IV_{65}^{\sharp} \overset{+8}{\overset{+3}{}} K_{64} D_7^{\flat} I$
2. В III ступень	
<i>Из мажора</i>	<i>Из минора</i>
${}^{\sharp}I V_{65} I=VI IV_{65}^{\sharp} \overset{+8}{\overset{+3}{}} K_{64} D_7 I$	${}^{\sharp}I V_{65} I=VI \overset{+8}{\overset{+3}{II}_{65}} K_{64} D_7 I$
	3. В VII _n ступень
	${}^{\sharp}I V_{65} I=II \overset{+8}{\overset{+3}{II}_{7r}} K_{64} D_7 I$

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

1. В субдоминанту (трезвучие IV ст.)	
<i>Из мажора в мажор</i>	<i>Из минора в минор</i>
${}^8I V_{65} I=V V_7 VI II_{43r} K_{64} D_7 I$	${}^8I V_{65} I=V V_7 VI II_{43} K_{64} D_7 I$
${}^5I_6 V_{43} I=V V_2 I_6 II_7 K_{64} D_7 I$	${}^8I_6 V_{64} I=V V_2 I_6 II_{65} K_{64} D_7 I$
<i>Из мажора в минор (S₁)</i>	
${}^8I V_{65} I=V_r V_7 VI II_{43} K_{64} D_7 I$	
${}^5I_6 V_{43} I=V_r V_2 I_6 II_{43} K_{64} D_7 I$	
2. В VI ступень из мажора и из минора	
${}^8I V_{65} I=III_{(H)} II_6 K_{64} D_7 I$	
<i>Из мажора</i>	
3. Во II ступень	
${}^8I V_{65} I=VII_{II} II_{43} K_{64} D_7 I$	

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, V₇, ум. вв. VII₇ 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 консонантному трезвучию или секстаккорду, который в данный момент примет на себя тоническую функцию. В мажоре наиболее распространены отклонения в IV, II, VI ступени, в миноре — IV, V_{н,г}, III_н, 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 V₄₃ между трезвучиями терцового соотношения.

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

2. Побочная в виде V₆₅ или VII_{7г} 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_{7г}/VI-VI;
I-VII_{7г}/II-II (dur).

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

I-V₂/IV-IV₆;
VI-V₂/II-II₆ (dur).

Голосоведение

При соединении V₇, VII_{7г} 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» готовится плавно или восходящим скачком и разрешается секундовым ходом вниз;

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

При голосоведении сохраняются правила разрешения в трезвучие VI ступени, т. е. вводные тоны побочной D движутся в побочную T, а «7» — на секунду вниз. В результате этого в VI₅ побочной T удваивается терцовый тон.

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

Гармонизация мажорной гаммы

118

I V₆ V₂/IV IV₆ I₆₄ IV V₄₃ I VI V₇/VI IV V₇/II II I₆₄ V₇ I

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

Цепочки побочных доминант

(Соединение доминантсептаккордов в кварто-квинтовом соотношении; хроматические секвенции)

Внутри одной тональности непосредственно друг с другом можно соединить шесть доминантсептаккордов в кварто-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 кварто-квинтовому кругу и вернуться к исходной. Цепочки побочных D образуют хроматические секвенции:

V_{7II}-V_{7III}; V₄₃-V₇; V₆₅-V₂ и наоборот.

Задание

Играть на фортепиано:

хроматические секвенции ${}^3V_{7H}-V_{7П}$, ${}^3V_{43}-V_7$, ${}^7V_{65}-V_2$;

цифровки:

- 1) 3I ${}^8V_2/V$ | V_{65} V_2/IV | IV_6 ${}^7II_{65}$ | V_{65}/V V_2 | I_6 V_7/VI | IV II_{65r}^{+8} | K_{64} V_7 | I
- 2) 3I ${}^8V_2/V$ | V_6 V_{65} | I 3I | ${}^3II_{6H}$ V | VI V_{43}/IV | IV II_7 | V_{7a} V_{65} | I .

Признаки побочных доминант в басу и в мелодии

1. В басу — наличие вводного тона к побочной T 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 T, 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 T; 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:

120

I V₂ I₆ V_{7/V1} IV V_{65/V} V VII_{7r/V1} VI V_{43/IV} IV II_{65r} K₆₄ V₇ I

Задание:

Играть на фортепиано цифровки:

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

12) ${}^3I {}^3II_2 | V_{65} V_2/IV | IV_6 IV_{65}^{+8} | K_{64} V_7 | I V_7/VI | IV IV_2 |$
 $II_7 V_{43}^{-5} | I.$

Органный пункт

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

Органный пункт на T 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, сообщает динамику всему музыкальному развитию.

Органный пункт на T , выполняя как бы организующую функцию, используется в начале произведения для закрепления T 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.

Аккорды 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 аккорда вести в ближайший, соответствующий по расположению тон последующего аккорда.

2. Не допускается ультраширокое расположение в аккордах и перекрещивание 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 кварто-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 гармонизируются либо перемещением, либо, являясь скачками основных квинтовых или разноименных тонов, — с участием сектаккордов. При этом следует помнить, что восходящий скачок основных или квинтовых тонов гармонизируется 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 септаккорда 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 K₆. 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

V VI V I III IV III I VI I II III II V VII I VII
 I IV₆₄ I I IV₆₄ I I IV₆₄ I V I₆₄ V V I₆₄ V

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

122

III II I I II III I VII I IV III IV V IV III
 I V₆₄ I₆ I V₆₄ I I V₆₄ I₆ IV I₆₄ IV₆ I₆ V₄₃ I
 I V₇ VI(I) I II₉ I I₆ V₄₃ I IV₆ I₆₄ IV V V₇ I(VI)
 I II₂ I I II₉ I V V₆₅ I
 V₆ V₆₅ I
 I₆ V₆₅ I
 I₆ V₇ I(VI)

III IV V IV V VI VI V IV II III IV IV III II
 I V₄₃ I₆ IV₆ I₆₄ IV IV I₆₄ IV₆ II₆₅ VI₆₄ II₇ II₇ VI₆₄ II₆₅
 I IV₆ V II₄₃ I₆₄ II₆₅ II₆₅ I₆₄ II₄₃ I₆
 II₄₃

в) гармонизация верхнего тетракорда мажора:

123

I VI V₇ I
 I₆ IV V₄₃ I
 VII₆
 V₆₅ II₆₄ V₇ I
 I IV V₂ I₆

I III IV V₇
 VI I₆
 I₆₄ прол.

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

г) гармонизация фригийского тетрахорда натурального минора:

124



I	III _н	IV	V
VI	VII _н	IV	I ₆₄ прох.
I	VII _{бн}	IV	I ₆₄ прох.
I ₆	VII _{бн}	VI ₆	V ₆₅

I	I ₂	IV ₆	V(7)
		II ₄₃	

Классификация скачков*

1. Перемещение.
2. Скачки терцовых тонов.
3. Скачки разноименных тонов (основного и терцового).

125



I	IV	I	V	I	VI	I ₆	IV	IV	II (Dur)	V ₆	I
				I	I	VI	IV	IV	II ₆	I	I
						IV	IV	IV	IV		

4. Скачки основных и квинтовых тонов.

126



I	IV	IV	I	II	V	V	II	I	V	I	V	V	I	V	I
I	IV ₆	IV	I ₆	V	I ₈	I	V ₆	IV	I ₆	I	V ₆	V ₂	I ₆	I	IV ₆
I ₆	IV ₆	IV ₆	I ₆	V ₆	I ₆	I ₆	V ₆	IV ₆	I ₆	I ₆	V ₆	V ₆	I ₆	I ₆	IV ₆

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.**

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) гармонизируемой 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 гармонизируемой 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 кварто-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. Исключения 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 секстаккордов 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.

Строгое голосоведение Свободное голосоведение

127 нельзя нельзя

I₆ IV₆ V₆ I₆ I₆ IV₆ I₆ IV₆ I₆ V₆ I₆ V₆ V₆ I₆ I₆ V₆ I₆ V₆ I₆ V₆ I₆ V₆ I₆

Восходящий скачок в сопрано во избежание скрытых параллелизмов гармонизируется только от трезвучия к секстаккорду.

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

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 .

128

V_{4_3} I V_2 I_6 V_2 I_6

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

129 перемещение Т

перемещение S

перемещение D

I	V_6	V	I_6	I	IV_6	IV	I_6	V	I_6	I	V_6
I_6	V_6	V_6	I_6	I_6	IV_6	IV_6	I_6	V_6	I_6	I_6	V_6
IV	I_6	V_2	I_6	скачок к „7“		скачок к „7“		V_2	I_6		
IV_6	I_6	V_{4_3}	I_6	V_7	II_7						
		V_{7H}	VI								
		I	IV_6								
		I_6	IV_6								
		скачок к „7“									
		II_7									

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 терцовом (II₇-VII₇-V₇) и кварто-квинтовом (II₇-V₇) соотношениях

130

С помощью септаккордов кварто-квинтового соотношения гармонизируются 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 гармонизируется субдоминантовым аккордом, второй — доминантовым.

131

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

$\text{II}_7 - \text{VII}_{65} - \text{V}_{43};$
 $\text{II}_{65} - \text{VII}_{43} - \text{V}_2;$
 $\text{II}_{43} - \text{VII}_2 - \text{V}_7;$
 $\text{II}_2 - \text{VII}_7 - \text{V}_{65};$

$\text{II}_7 - \text{V}_{43};$
 $\text{II}_{65} - \text{V}_2;$
 $\text{II}_{43} - \text{V}_7;$
 $\text{II}_2 - \text{V}_{65}.$

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

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 гармонизируются 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

The image shows two systems of musical notation for 'Мелодия № 1'. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with piano accompaniment. The melody is written in a major key with a key signature of one flat (B-flat). The first system has four measures, with chord symbols IV_6 , V , I_{64} , and V written below the bass staff. The second system also has four measures, with chord symbols IV , II_6 , V , V_7 , I , IV_{64} , and I written below the bass staff. The melody features several intervals, including a tritone and a major sixth, which are being harmonized according to the plan discussed in the text.

II

V I₆ II₇ VI IV IV₆ V I₆₄ V

I IV I₆ V₆ I VI IV II₆ V V₇ I IV₆ I

III

I IV₆ V I₆ II₇ VI₆₄ II₆₅ V VI IV I₆₄ IV₆ V I₆₄ V V₂

I₆ V₆₄ I IV I₆ V₆ I VI IV II₆ V V₇ I IV₆ I

IV

I IV₆ V I₆ II₇ VI₆₄ II₆₅ V VI IV I₆₄ IV₆ V I₆₄ V V₂

I₆ V₆₄ I IV I₆ V₆ I VI IV II₆ V V₇ I IV₆ I

133 МЕЛОДИЯ № 2

I

I V I₆₄ V

II₄₃ IV₆₅^{#8} K₆₄ V V₇⁶ I IV₆₄ I

II

VI VI

I V I₆₄ V V₂

6 I IV

V_{7H} VI II₄₃ IV₆₅^{#8} K₆₄ V V₇⁶ I IV₆₄ I

III

I I₂ II₄₃ V V₇⁶ VI VI III IV I₆ II₇ V₄₃ I V I₆₄ V V₂

I₆ I IV I₆₄ II₄₃ II₆₅ V_{7H} VI II₄₃ IV₆₅^{#8} K₆₄ V V₇⁶ I IV₆₄ 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 ровныя» 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», «Земелюшка-чернозем» синкопы в аккомпанементе подчеркивают танцевальность, упругость ритма этих жанров.

Характер подвижных песен можно подчеркнуть с помощью одного из ритмических вариантов гитарной фактуры: попеременного 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 поддержана 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 , $II_{6,5}-I$ 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 быстрюю 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 вариантность 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

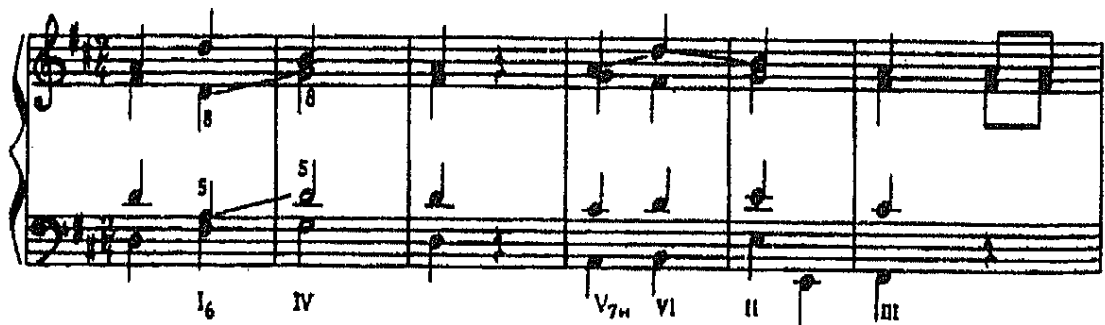
Скоро



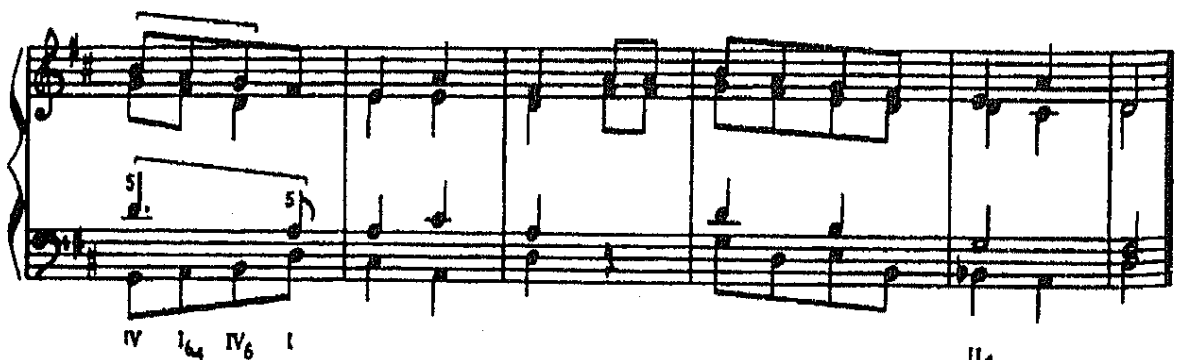
Зе - ле - ней - ся, зе - ле - ней - ся, зе - ле -



- ней - ся, мой зе - ле - ный сад, зе - ле - ней - ся, мой зе - ле - ный сад.



I_6 IV V_{7m} VI II III

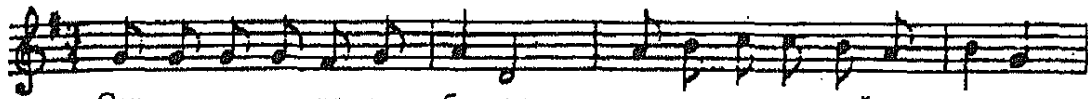


IV I_{64} IV_6 I II_{43r}

СЕЛ КОМАРИК НА ДУБОЧЕК

Белорусская народная песня

Умеренно



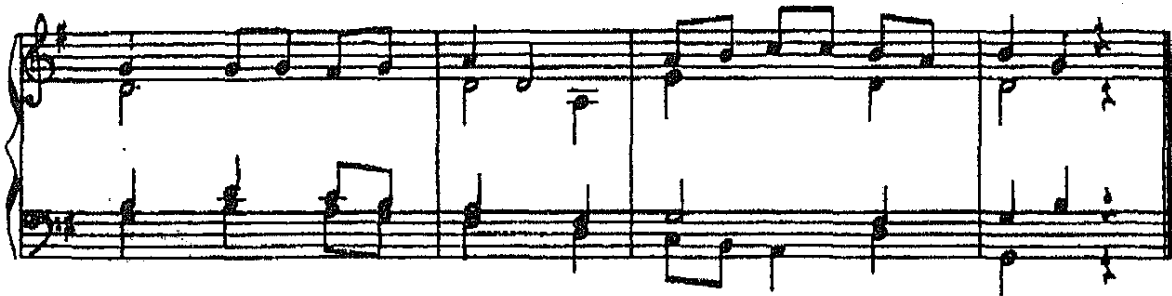
Сел ко_ма_рик на ду - бо_чек, на зе_ле_нень_кий ли - сто_чек,



ой лю_ли, лю_ли, лю_ли, на зе_ле_нень_кий ли - сто_чек.



I₆ V₄₃ I (D) II₆₅ VI₆₄ II₇ III₆

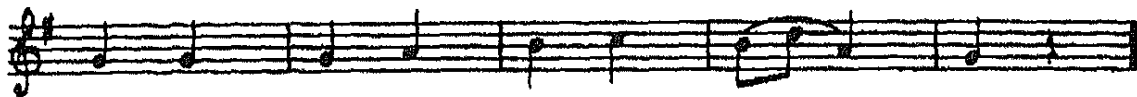


РАЗДЕЛ II

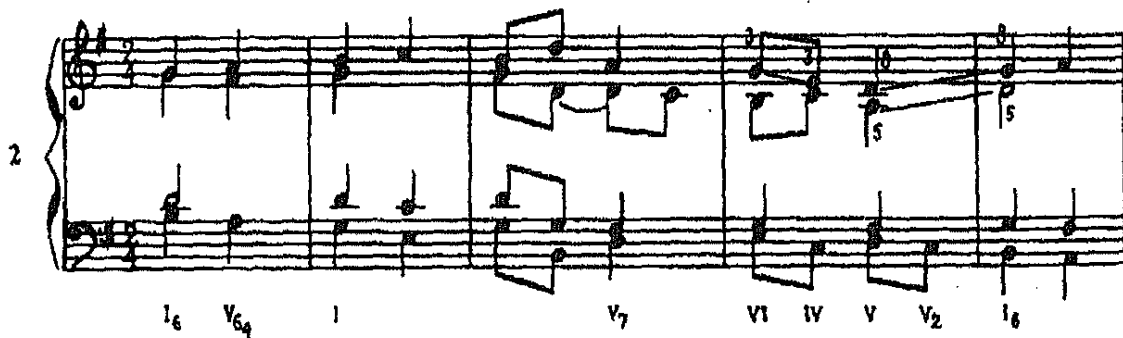
ЖУРАВЕЛЬ

Украинская народная песня

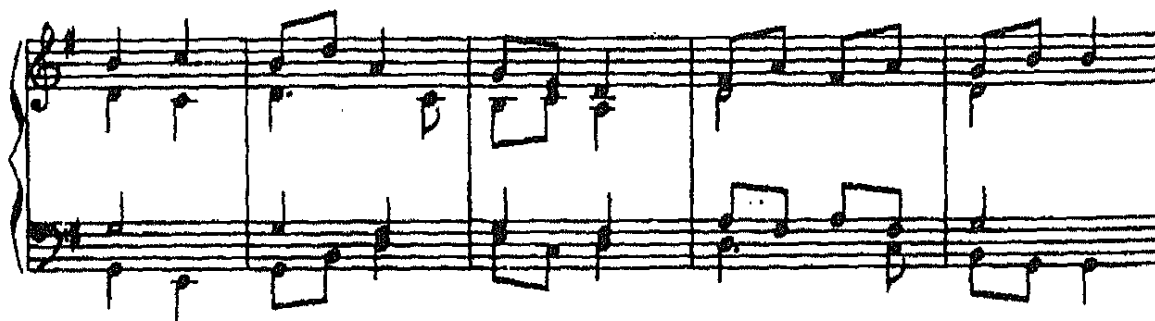
Довольно скоро



2



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



VI III IV V

Довольно скоро

3

По - ва - дил - ся жу-ра-вель, жу-ра-вель на ба -

- би - ну ко-но-пель, ко-но-пель. Та-кой, та-кой жу-ра-вель,

та_кой, та_кой зо_бас_тый, та_кой, та_кой но_са_стый, та_кой, та_кой

дли_ный, ко_но_пель_ку щип_лет.

ПОЙДУ ЛЬ Я, ВЫЙДУ ЛЬ Я

Русская народная песня

Обработка Т. БЕЙДЕР

Не спеша

1

2

IV I₆ II₄₃ 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

1

2

VI V₂ I₆ II₇ V₆ II_{4,3} V₆

Detailed description: This system contains the first two staves of the musical score. The first staff is a vocal line in G major, 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff is a piano accompaniment in the same key and time, featuring a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines. Chord symbols are placed below the piano staff: VI, V₂, I₆, II₇, V₆, II_{4,3}, and V₆. The system is numbered '1' at the beginning and '2' at the start of the piano part.

Довольно скоро

3

Зе_ме_люш_ка-чер_но_зем, зе_ме_люш_ка-чер_но_

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of the musical score. The third staff is a vocal line with lyrics: "Зе_ме_люш_ка-чер_но_зем, зе_ме_люш_ка-чер_но_". The lyrics are written below the notes. The fourth staff is a piano accompaniment. The system is numbered '3' at the beginning.

зём, чер_но зём, чер_но зём, зе_ме люш_ка- чер_но зём.

ДОБРЫЙ МЕЛЬНИК

Литовская народная песня

Весело. Не очень скоро

1

2

V_7^m VI IV I $_{64}$ IV $_6$ III $_6$ I IV $_{64}$ I

I IV $_6$ II $_{65}$ II $_{43}^r$

Весело. Не очень скоро

Припев

3

Есть у мельни - ка три сы_на хо_ро_ши, при_го_жи. Эй, ду_да,

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure rest marked with the number '3'. The lyrics are: 'Есть у мельни - ка три сы_на хо_ро_ши, при_го_жи. Эй, ду_да,'. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

ду_да на_ша, эй, ду_да, ду_да па_сту_шья, хо_ро_ши, при_го_жи.

The second system continues the musical score. The vocal line continues with the lyrics: 'ду_да на_ша, эй, ду_да, ду_да па_сту_шья, хо_ро_ши, при_го_жи.' The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

ГИБЕЛЬ "ВАРЯГА"

Русская народная песня

Умеренно

tr

1

The first system of the musical score for 'ГИБЕЛЬ "ВАРЯГА"' consists of a single vocal line on a treble clef staff. It begins with a measure rest marked with the number '1'.

The second system of the musical score for 'ГИБЕЛЬ "ВАРЯГА"' consists of a single vocal line on a treble clef staff.

2

I_6 V_{64} I I_2 IV_6 V V_2 I_6 IV

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

Умеренно

3

tr

Плещут холодные вол - ны, бьются о берег морской,

носятся чайки над морем, крики их полны тоской.

А Я ПО ЛУГУ
Русская народная песня

Умеренно

1

2

II₇ III₆ V₇ VI

Detailed description: This system contains the first two systems of the musical score. The first system (labeled '1') consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The second system (labeled '2') also consists of a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes chord symbols II₇, III₆, V₇, and VI below the bass staff. The tempo marking 'Умеренно' is positioned above the first system.

Умеренно

3

А я по лу-гу, а я по лу-гу, я по
лу-гу гу-ля-ла, я по лу-гу гу-ля-ла.

Detailed description: This system contains the third system of the musical score, which includes the vocal line and piano accompaniment for the lyrics. The lyrics are: 'А я по лу-гу, а я по лу-гу, я по лу-гу гу-ля-ла, я по лу-гу гу-ля-ла.' The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns. The tempo marking 'Умеренно' is positioned above the first line of the system.

КАК ПОШЛИ НАШИ ПОДРУЖКИ

Русская народная песня

Обработка А. ЛУКАНИНА

Умеренно скоро

1

2

1 V_4_3 4

II 4_3 ① VI III IV V

Detailed description: This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is a vocal line starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a '1' and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). It starts with a '2' and features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Below the piano staff, there are chord symbols: '1 V₄₃ 4' and 'II ₄₃ ① VI III IV V'.

Умеренно скоро

3

Как по_шли на_ши под_руж_ки в лес по я_го_ды гу_

л_ять. Се_ю, ве_ю, ве_ю, вью, в лес по я_го_ды гу_ л_ять.

mf *v*

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of the musical score. The top staff is a vocal line with a treble clef, key signature of one sharp, and 3/4 time signature. It starts with a '3' and contains the lyrics: 'Как по_шли на_ши под_руж_ки в лес по я_го_ды гу_'. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff. It starts with a '3' and features a rhythmic accompaniment. Below the piano staff, there are dynamic markings: '*mf*' and '*v*'. The lyrics continue on the next line: 'л_ять. Се_ю, ве_ю, ве_ю, вью, в лес по я_го_ды гу_ л_ять.'

КАК У НАШИХ У ВОРОТ
Русская народная песня

Обработка А. ЛУКАНИНА

1

Му

2

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G major, 3/4 time, starting with a '1' and a 'му' marking. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the first system, consisting of two staves. It includes chord symbols: V_{65} , V_{65}/V , \textcircled{D} , II_{65} , I_6 , V_{43} , and I .

3

Как у на-ших у во-рот му-ха пе-сен-ку по-ёт,

Detailed description: This system contains the second two staves of music. The top staff is a vocal line with the lyrics 'Как у на-ших у во-рот му-ха пе-сен-ку по-ёт,'. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part continues with the same rhythmic pattern as the first system.

ой лю-ли, - вот по-ёт, ой лю-ли, - вот по-ёт.

Detailed description: This system contains the final two staves of music. The top staff is a vocal line with the lyrics 'ой лю-ли, - вот по-ёт, ой лю-ли, - вот по-ёт.' The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part concludes with a final chord.

САВКА И ГРИШКА

Белорусская народная песня

Оживленно

1

2

III

Вариант гармонизации (5-8 гг.):

I I₂ V₂/IV II₄ V₇ I

Оживленно

3

Сав - ка и Гриш - ка сле - ла - ли ду - ду. Сав - ка и

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Гриш - ка сле - ла - ли ду - ду. Ду - ду, ду - ду, ду - ду, ду - ду,

The second system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment maintain the same style as the first system. The lyrics continue with the same rhythmic structure.


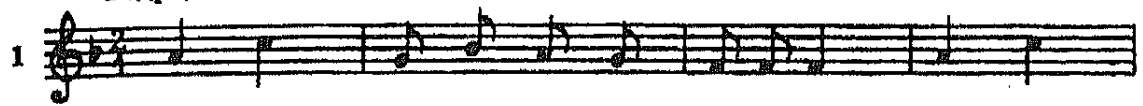
ой, ду - ду - ду, ду! Ду - ду, ду - ду, лу - ду, ду - ду, ой, ду - ду - ду, ду.

The third system concludes the musical score. The vocal line and piano accompaniment continue with the same style. The lyrics end with a final note and a period.

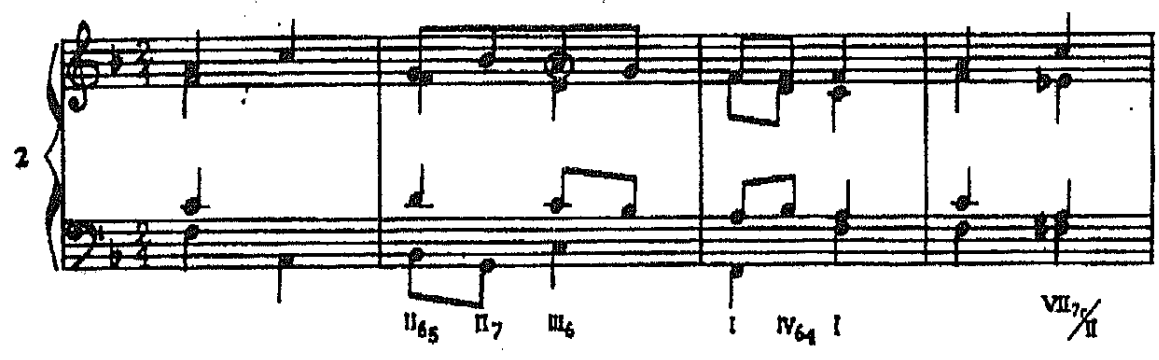
КАЛИНА
Русская народная песня

Бодро, подвижно

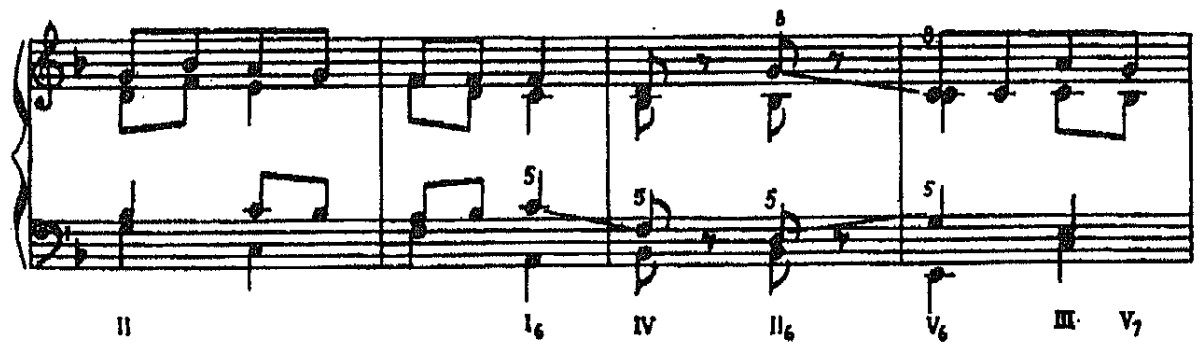
1



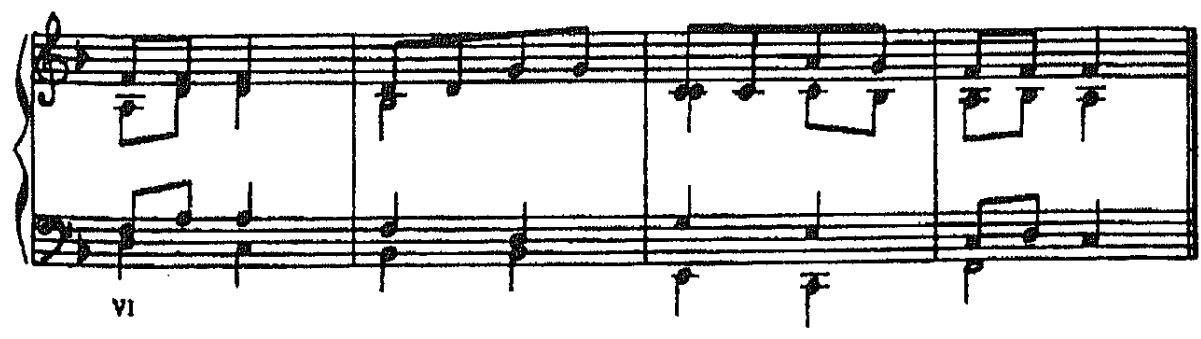
2



II₆₅ II₇ III₆ I IV₆₄ I VII₇/II



II I₆ IV II₆ V₆ III V₇



VI

3

На го - ре - то ка - ли - на, под го -

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "На го - ре - то ка - ли - на, под го -". The piano accompaniment features a bass line and a treble line with chords and melodic fragments.

- ро - ю ма - ли - на. Ну что ж, ко - му де - ло,

The second system continues the musical score. The vocal line has a dynamic marking 'v' above it. The lyrics are "- ро - ю ма - ли - на. Ну что ж, ко - му де - ло,". The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns.

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

The third system concludes the musical score. The vocal line has a dynamic marking 'v' below it. The lyrics are "ка - ли - на, ну ко - му ка - ко - е де - ло ма - ли - на!". The piano accompaniment ends with a final chord and a fermata.

СРЕДИ ДОЛИНЫ РОВНЫХ

Русская народная песня

Обработка А. ЛУКАНИНА

Не спеша, певуче

mf

1

2

Не спеша, певуче

mf

3

Сре - ди до - ли - ны ров - ны - я, на глад - кой вы - со - те цве -

- тет, рас_тет вы_со_кий дуб в мо_гу_чей кра_со_те. цве_те.

РОДИНА

Спокойно, широко

Музыка И. СМЫСЛОВА

I I₂ II₃ V V₇/III

III V₇ VI

Спокойно, широко

3 За - ня - ла - ся за - ря рас - пис - на - я, вы - хо -

- жу за о - ко - ли - цу я. - С доб - рым

mf

ут ром, сто рон ка род на я, до ро га я от

1. 2.
- чиз на мо я! - С доб рым я!

Льют ся 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

1

Широко
mf

2

E-dur

cis-moll

3

Широко
mf

Как пой...ду я на бы-струю реч - ку, ся-ду я да на крут бе-ре-

3

... жок, по-смотрю на родную сторону, на зе-

- ленький приветный лужок.

ШЕЛ ЛЕНИНГРАДСКИЙ ПАРЕНЕК

Русская народная песня

Спокойно, задумчиво

1.

2

I_6 V_6^4 I II_3/III III_2/III V_7/III III V_2/VI

V_7/IV V_6^5/IV IV VII_6^5 I_6

Спокойно, задумчиво

3

1. Шел ле_нин_град_ский па_ре_нек, был путь не_
 3. нет не_ждан_ный 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 ноч_ка не лег - ка, в бо - ю у -

нам пришло́сь 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_чи мы на дне ко_тел_ка. 3. Мельк.

РАЗДЕЛ III
ОСЕННЯЯ ПЕСЕНКА

Музыка Д. ВАСИЛЬЕВА-БУГЛАЯ

Не скоро

mf

1

Ми_но_ва_ло ле_то, о_сень на_сту_пи_ла,

на по_лях и в ро_щях пус_то и у_ны_ло.

2

I_6 V_6 I IV_6 I

I IV_6 I

3

e-moll G-dur

V_7^b VI VII_{b3}^b/III III_6 V_6/III III V_{7b}^b/IV

IV II_6^b V_6^b/V I IV_6 I

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

5 1 VI IV 8 IV₆ V VI II₆ V I

3 1 VI IV II₆ K₆₄ 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 тетракорды мажора. При этом важно выяснить ладовое наклонение мелодии, в котором очевидна краска параллельно-переменного лада — соль мажор — ми минор.

ВДОЛЬ ПО РЕЧКЕ

135

I V VI III

VI-III воспринимаются как I-V_n в параллельном миноре

вариант гармонизации

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

а) верхний нисходящий тетракорд мажора гармонизируется последовательностью I (VI) III IV V;

136 а)

VI III IV V

б) восходящий — I VI V I.

б)

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 K₆₄ V I IV₆₄ I
 I V I II₆ K₆₄ V I IV₆₄ 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 ритмичных вариантов гитарной фактуры — в попеременном 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 вариантности гармонического сопровождения можно выявить ее ладово-функциональную переменность, заложенную в природе самих народных песен, воспользоваться, как и в предыдущей песне, фактурной формулой попеременного изложения

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

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

КАК У НАШИХ У ВОРОТ

139

КАК У НАШИХ У ВОРОТ

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1. Как у наших у ворот, у ворот,
Ай, люли, у ворот | 2 <i>раза</i>
2 <i>раза</i> |
| 2. Муха песенки поет,
Ай, люли, вот поет. | 2 <i>раза</i>
2 <i>раза</i> |
| 3. Стрекоза плясать пошла,
Муравья с собой взяла,
Ай, люли, позвала. | 2 <i>раза</i> |

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 напрямик.

ОХОТНИЧЬЯ ШУТОЧНАЯ

140

1

I6 IV V I V

System 1: A musical score system with three staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. Below it are two staves for piano accompaniment, with chords and bass lines. Roman numerals are placed below the top staff: I, V₆, I, V, I₆, K₆₄, V.

II

System 2: A musical score system with six staves. The top staff is a melodic line. The next two staves are piano accompaniment. The next two staves are piano accompaniment. The bottom staff is a melodic line. The system contains various musical notations including notes, rests, and chords.

ВЕСЕЛЫЙ МУЗЫКАНТ

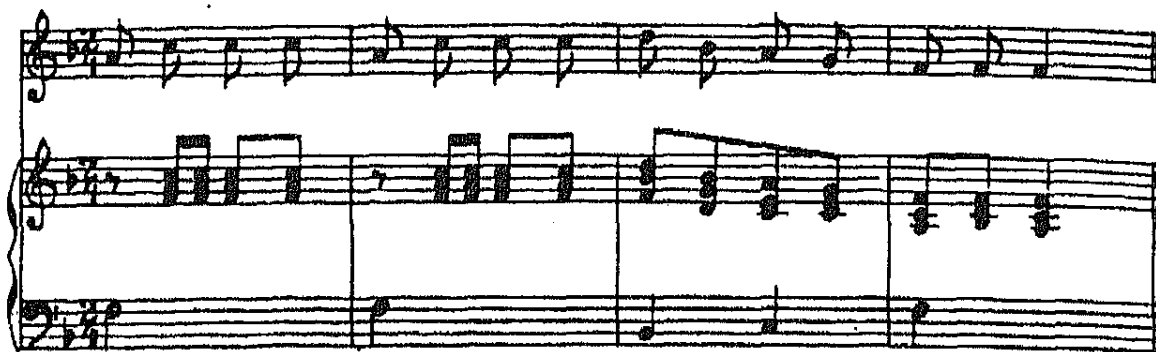
1. Я на скрипочке играю
Ти-ли-ли, ти-ли-ли,
Пляшут зайки на лужайке
Ти-ли-ли, ти-ли-ли.
2. Заиграл на барабане
Трам-там-там, трам-там-там.
Сразу зайки разбежались
Трам-там, там-там, там-там-там.

ВЕСЕЛЫЙ МУЗЫКАНТ

I

141

II



Подытоживает урок работа 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

The image shows a musical score for piano, numbered 143. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady bass line with chords in the right hand. The vocal line consists of a melody with eighth and quarter notes.

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 И 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 кварто-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. СКАЧКИ 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 кварто-квинтовом соотношении (строгое, плавное голосоведение)	36

Соединение двух сектаккордов в кварто-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 СТУПЕНЕЙ	41
Свободное голосоведение	41
Скачки на кварту («4») или на квинту («5») одноименных, основных и квинтовых тонов между аккордами кварто-квинтового соотношения	41
Скачки на сексту («6») разноименных тонов между аккордами кварто-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. Применение	48
V ₆	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 кварто-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 ₇ [♯] . Особенности строения	64

Приготовление и разрешение «сексты»	65
Применение	66
Основные соединения	65
Доминантноаккорд (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 (VIII_{7r})	68
Строение. Функция. Эпгармонизм	68
Разрешение в тонические аккорды	68
Разрешение в доминантовые аккорды	
(соединение септаккордов в терцовом соотношении: II ₇ -VII ₇ -V ₇)	69
ТЕМА 27. ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ	70
Аккорды альтерированной субдоминанты (S)	70
Неаполитанский секстаккорд (II _{6b})	71
Особенности строения. Звучание	71
Основные соединения. Применение. Голосоведение	71
Уменьшенный субдоминантный септаккорд	72
Ложный доминантсептаккорд (аккорд с увеличенной секстой, дважды увеличенный терцквартаккорд)	74
Аккорды альтерированной S, эпгармонически равные или 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 кварто-квинтовом соотношении; хроматические секвенции)	85
Признаки побочных доминант в басу и в мелодии	86
Способы введения побочных доминант в гармонизацию мелодии	86
Органый 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 ПЛАНУ97
Мелодия № 197
Мелодия № 299
ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ102
РАЗДЕЛ III130
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*

Технический редактор *Т.И. Кий*. Корректор *Т.В. Львова*. Фотограф *Е.А. Галущенко*.
ЛР № 030560 от 29. 06. 98. Формат 60x90/16. Бум. офс. Гарн. таймс. Печ. л. 9.
Уч.-изд. л. 11,2. Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург). 190000,
Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45.

Телефоны: (812) 314-50-54, 312-04-97. *Факс:* (812) 311-58-11

E-mail: office@compozitor.spb.ru *Internet:* <http://www.compozitor.spb.ru>