

**Б. МОЖЖЕВЕЛОВ**

 *Мелодии  
для  
гармонизации*

---



Ленинград • «Музыка» • 1982

78  
M74

## ОТ АВТОРА

Настоящий сборник предназначен для преподавателей и учащихся музыкальных училищ в качестве практического пособия по гармонизации мелодии. В сборник включены мелодии, которые автор применял в своей работе с учащимися теоретико-композиторского отделения Музыкального училища ЛОЛГК.

Гармонизация в предлагаемом пособии рассматривается прежде всего как форма учебного задания, но автор стремится максимально приблизить эту работу к практической гармонизации, дать возможность учащимся связать гармонизацию с характером и формой мелодии. Особое значение придается мелодической естественности заданий. Поэтому автор попытался, насколько это возможно в рамках учебного пособия с его неизбежными ограничениями и условностями, сделать задания близкими к живой музыке, не только воссоздавая внешние приметы мелодии, но и придавая ей определенный характер, а порой и жанровую направленность. Хотелось бы надеяться, что мелодическая естественность материала позволит преодолеть неизбежные трудности раннего этапа, связанные с предельной ограниченностью гармонических средств, а с другой стороны, поможет избежать чрезмерной запутанности, переусложнения решений в поздних темах.

Объем и направленность заданий соответствуют программе курса гармонии для теоретико-композиторских отделений музыкальных училищ. При этом особое внимание уделено разделам, либо отсутствующим в некоторых пособиях («Мелодико-гармоническая модуляция»), либо тем, в которых необходимо расширить круг приемов (например, в раздел «Энгармоническая модуляция» включено несколько заданий на модуляцию через увеличенное трезвучие).

Последовательность разделов согласуется с принятой в Музыкальном училище ЛОЛГК последовательностью тем теоретического курса гармонии, за исключением отдельных случаев, когда изменение последовательности прохождения материала связано с методическими установками автора. В частности, некоторые изменения объясняются стремлением как можно раньше дать учащимся возможность для мелодизации гармонических голосов (особенно баса). Исходя из этих соображений, изучение темы «Мелодическая фигурация» начинается с проходящих нот (поступенность — основа мелодического движения), а не с задержаний. Поэтому же, в отличие от принятого в училище порядка, секстаккорды главных ступеней даются — так же как в программе курса — после главных трезвучий.

Несколько особняком стоит раздел «Гармонизация с применением полифонических приемов». Подобной темы в курсе нет, но для совершенствования гармонической техники и особенно голосоведения применение полифонических приемов может оказаться полезным. Заданий здесь немного, но имеется в виду, что и в других разделах некоторые мелодии допускают применение — хотя бы в незначительной мере — элементов полифонии. Задачи из этого раздела можно предлагать отдельным подвинутым учащимся (композиторам), начиная с темы «Побочные доминанты» и дальше до конца курса в качестве дополнительных заданий.

Внутри разделов задания сгруппированы с учетом наиболее вероятного порядка прохождения каждой темы так, чтобы легко можно было подобрать задания к тому или иному этапу ее изучения и использовать в гармонизации новые приемы, новые средства по мере знакомства с ними.

Например, тема «Трезвучие VI ступени» проходит в течение трех занятий таким образом:

1) VI ступень как промежуточное звено в движении от тоники к субдоминанте;

- 2) VI ступень в прерванном обороте;
- 3) VI ступень в соединениях VI—V, I—V<sub>6</sub>—VI, VI—I<sub>6</sub><sub>4</sub>. Соответственно такому порядку и сгруппированы мелодии этого раздела.

Разумеется, педагог имеет возможность руководствоваться своими соображениями и в последовательности прохождения материала, и в выборе заданий. Для этого в каждом разделе задания даны в количестве, несколько превышающем необходимый минимум, и разной степени сложности, включая и очень простые, которые можно использовать для классных «блиц-решений».

В конце каждого раздела приводится пример гармонизации одной из мелодий.

Сборнику предпослан методический очерк, адресованный, главным образом, педагогам, в котором рассматриваются как общие проблемы методики гармонизации, так и отдельные частные вопросы, связанные с формой, голосоведением, фактурой.

В трактовке некоторых теоретических понятий, по которым еще существуют расхождения, и в терминологии автор придерживается норм, принятых в Ленинградской консерватории. Это касается ладовой альтерации, родства тональностей, модуляций и некоторых других вопросов.

Во всех заданиях предполагается сохранение общепринятого в учебном курсе гармонии четырехголосного склада и безусловное соблюдение норм голосоведения, определяемых объективными гармоническими закономерностями.

При решении допускаются некоторые не совсем привычные для строгих рамок «школьной» гармонии приемы, которые могут помочь сделать решение более естественным:

- 1) несколько более свободное использование ненормативных удвоений аккордов, допускаемых условиями голосоведения, а также и при перемещении, если аккорд при этом сохраняет акустическую полноценность;

2) свободное применение соединения с ходами терцовых тонов (особенно в верхнем голосе) при всех соотношениях трезвучий, включая и секундовое;

3) уже с первых тем — применение небольших (протяженностью до такта) доминантовых органических пунктов в кадансах.

Подавляющая часть мелодий, помещенных до раздела «Мелодическая фигурация», рассчитана на гармонизацию, при которой каждый звук мелодии оказывается аккордовым тоном. Наряду с этим имеются мелодии, в которых применены проходящие или вспомогательные ноты, несмотря на то, что приемы мелодической фигурации будут пройдены позже. Эти ноты отмечены звездочками. При гармонизации таких мелодий учащиеся должны правильно соединить аккорды, между которыми находится отмеченный звук, не принимая его во внимание, так, как если бы его не было вовсе.

## ВВЕДЕНИЕ

### О ГОМОФОНИИ

Прежде чем перейти непосредственно к гармонизации, остановимся на некоторых теоретических предпосылках, которые помогут уяснить суть процесса гармонизации, вскрыть его механизм.

До тех пор пока учащийся выполняет задачи на построение и соединение аккордов, осваивает кадансы, он находится в сфере гармонического склада и имеет дело только с гармоническими закономерностями.

Гармонизация включает в фактуру еще один компонент — мелодию, фактура усложняется — становится гомофонной.

В музыкальной практике гомофонный склад применяется очень широко. Варианты его построения достаточно разнообразны, но при всем разнообразии конкретных форм построения фактуры в них есть и общее: сосуществование двух различных линий развития — *двуплановость*. Можно говорить об этой особенности как о специфическом принципе гомофонии.

Особенно наглядно гомофонность проявляется в фактуре, построенной в виде объединения мелодии с гармоническим сопровождением. В этом случае двуплановость явствует уже из самого рисунка фактуры. Однако этим внешним признаком двуплановость гомофонной организации не исчерпывается. Гораздо более существенно то, что гомофонная двуплановость сочетает линии, разные по своей природе, что здесь одновременно действуют два разных типа закономерностей, что каждому плану развития присущи свои особенности, своя логика. Развиваясь по законам мелодического развития, мелодия опирается на гармоническую основу, гармонический подтекст, «гармонический план», подчиняющийся логике гармонических закономерностей, — то есть можно говорить о мелодическом и гармоническом планах развития. Поскольку такая дифференциация гомофонной ткани обусловлена не внешними особенностями изложения, а разной природой ее главных слагаемых, то вполне естественно, что она имеет место в любых вариантах построения гомофонной фактуры, в том числе и в хоральной фактуре, характерной для задач начального этапа. При гармонизации такая неоднозначность гомофонной фактуры обязательно долж-

на приниматься во внимание. А из этого следует, что одного знания гармонических закономерностей для гармонизации мелодии недостаточно: нужно еще ощутить связь гармонии с мелодией, их взаимное влияние, взаимоотношение мелодии и гармонии в форме — то есть различать оба плана фактуры и считаться с особенностями каждого из них. Другими словами, гармонизация предполагает не только (и не столько) нахождение отдельных аккордов и их верное соединение, но прежде всего выявление линии гармонического развития, гармонического плана. Собственно говоря, задача гармонизации во многом и заключается в том, чтобы найти наиболее отвечающий характеру и строению данной мелодии гармонический план.

Что же можно сказать о соотношении мелодии и гармонии, о гармоническом развитии в условиях гомофонного склада?

В ансамбле гомофонной фактуры ведущую роль играет мелодия, но тем не менее гармонический план относительно самостоятелен. Самостоятельность его может проявляться прежде всего в наличии собственного ритма развития. В целом движение гармонии обычно несколько замедленно, смена аккордов, а тем более функций, происходит реже, чем смена звуков в мелодии, хотя иногда на выдержанных тонах мелодии гармония может меняться и чаще. Гармонический план может вступать позже или раньше мелодической линии — в этом также проявляется его самостоятельность. Как более тяжеловесный, гармонический план естественнее вступает на сильной доле — поэтому затакт часто не гармонируется.

По своему строению гармонический план, независимо от того, противопоставлена мелодия фактурно-гармоническому комплексу или входит в него в качестве верхнего голоса, представляет связную последовательность аккордов. Логика развития гармонического плана сравнительно проста: она основана, главным образом, на функциональной связи аккордов, так что за последовательностью аккордов стоит последовательность гармонических функций. Правда, возможны участки с чередованием нескольких аккордов одной функции (функциональные фазы), вследствие чего скрытая за последовательностью аккордов последовательность функций идет в укрупненном масштабе. В этом случае ритм смены гармонических функций не совпадает не только с ритмом мелодии, но и с ритмом чередования аккордов.

Конечно, отдельные аккорды могут выступать и в виде самостоятельных, изолированных комплексов, но это случается не часто. Обычно же функциональные соотношения аккордов выявляются очень активно; в движении (особенно в совместном с мелодией движении) они проявляют тенденцию к объединению в группы, и тогда вся аккордовая последовательность приобретает оформленный характер благодаря возникновению



в ней момента членения: подобно многим процессам, протекающим во времени, гармоническое развитие складывается из ряда звеньев, отделенных друг от друга цезурами. Эти звенья, представляющие собой более или менее завершённые построения кадансового типа, называются гармоническими оборотами.

Гармонические обороты организуют аккордовую последовательность в стройную линию гармонического развития, являясь его элементарными формообразующими ячейками. По функциональному смыслу гармонические обороты — это обычные кадансовые обороты: автентические (T—D, D—T, T—D—T), плагальные (S—T, T—S, T—S—T), сложные (T—S—D, S—D—T).

Гармонические обороты могут быть прерванными и модулирующими. Будучи построены не на основных, а на переменных функциях, они принимают вид ладовых оборотов (например, в натуральном миноре оборот VII—III — ладовый автентический, оборот VI—III — ладовый плагальный). Переход от одного оборота к другому также функционально обусловлен, и поэтому в целом в гармоническом плане можно проследить линию функционального развития.

Случаи нарушения функциональной логики, в принципе конечно возможные, в школьной практике встречаются не так уж часто и не нарушают стройности функционального плана в целом.

Не все аккорды в одинаковой степени важны для определения контуров гармонического оборота. Внутри него могут быть промежуточные аккорды, не имеющие определяющего значения для функциональной характеристики оборота, либо входящие в функциональную фазу, не нарушая ее устойчивого характера. Связующий аккорд (обычно доминантовый) возможен и между оборотами.

В примере 2а уменьшенный септаккорд является промежуточным внутри автентического оборота, в примере 2б проходящий  $V_6$  является промежуточным внутри тонической функциональной фазы.

По протяженности гармонические обороты могут быть разными, но при этом они так или иначе соотносятся с формой мелодии, объединяя отдельные ее элементы — мотивы, фразы, предложения или даже период.

### ГАРМОНИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ В ПЕРИОДЕ

Рассматривая взаимоотношение гармонического и мелодического развития, необходимо остановиться прежде всего на форме периода, имеющей особое значение для изложения тематического материала.

Гармоническое развитие в периоде — это в первую очередь функциональное и тональное развитие. Причем функциональные соотношения не теряют своего значения и в тональном развитии (проявляясь в «функциях высшего порядка»), поэтому функциональное развитие стоит рассмотреть подробнее.

Функциональное развитие в периоде складывается из следующих моментов.

Во-первых, это момент становления ладотонального центра. В этой роли часто выступает первый гармонический оборот. В периоде, имеющем тональное развитие, он может явиться одновременно и моментом экспонирования главной тональности.

Во-вторых, это детали собственно функционального развития, из которых можно отметить следующие:

1) установление гармонической пульсации — ритма смены гармонических функций;

2) установление членения гармонического развития — границ гармонических оборотов и их протяженности (в том числе образование кадансов);

3) различные случаи усложнения (варьирование) ладового движения; к таким случаям можно отнести: а) внутрифункциональное развитие, б) проявление переменных функций и образование ладовых оборотов, в) альтерационное усиление или ослабление (дезальтерация) ладовых тяготений, г) образование полифункциональных сочетаний, д) снятие ладовых тяготений в соединениях, основанных на мелодических связях;

4) подчеркивание ладофункциональными средствами отдельных этапов развития периода (система кадансов, органные пункты в начале и в конце построения, гармоническая кульминация).

И наконец, в-третьих, — это закрепление, утверждение главного или нового тонального центра.

Функциональное развитие в периоде при всем многообразии конкретных форм его проявления сводится к чередованию связанных между собой гармонических оборотов. Такое членение линии гармонического развития непосредственно соприкасается с самим существом формы периода — проявления такого метода изложения, при котором музыкальная мысль возникает, растет и оформляется в законченное построение в процессе постепенного ее становления из более мелких звеньев.

Известно, что и мелодическая линия при изложении периода строится на основе структурного членения. Собственно говоря, именно это членение и имеют в виду под членением прежде всего. Но стоит обратить внимание и на членение гармонической линии, на которое обычно обращают меньше внимания, хотя наличие его несомненно.

Членение гармонического плана может быть связано с мелодическим членением и часто, действительно, оказывается связанным с ним. Правда, абсолютная синхронность мелодического и гармонического развития в художественной практике имеет место далеко не всегда. Гармонический план, как уже отмечалось, относительно самостоятелен, и эта самостоятельность может проявиться, в частности, в несовпадении цезур мелодического и гармонического развития, что придает изложению большую гибкость и свободу.

Тем не менее, совпадение гармонических и мелодических цезур (конечно, не всех!) является достаточно типичным случаем для экспозиционных построений, и к форме периода, форме гармонически замкнутой, это относится прежде всего. Замкнутый каданс любого периода, как общий итог определенного этапа развития мелодического и гармонического компонентов гомофонной ткани, немислим без такого совпадения. Почти всегда имеет место совпадение цезур в конце предложений. Часто, но уже отнюдь не всегда, границы гармонического оборота совпадают с границами фраз; во всяком случае, в гомофонном складе это очень распространенное соотношение. Наконец, и мотив может быть построен на гармоническом обороте.

В какой мере гармонические цезуры совпадают с мелодическими — это при гармонизации нужно выяснить обязательно. Нередко для одной мелодии оказываются возможными различные варианты построения гармонических оборотов.

Внутри себя гармонические обороты складываются на основе функциональных связей, хотя, конечно, возможны и исключения. Но даже и в тех случаях, когда оборот содержит соединение без функциональных связей, в нем можно ощутить функ-

циональную направленность, например:  $\frac{I - V_6 - IV_6 - V}{T \dots \dots \dots S - D}$ . Как

минимум, гармонический оборот включает в себя два аккорда или две функциональные фазы.

Даже будучи одинаковыми по составу, гармонические обороты могут отличаться по характеру в зависимости от того, в каком месте периода они находятся.

Обороты, завершающие предложения, — собственно кадансы — обычно тормозят, сдерживают движение, являясь совокупно с мелодическими кадансами важным фактором членения формы.

Гармонические обороты, с которых начинается построение, напротив, всегда (при любой гармонической последовательности) играют активную роль первотолчка, важны своим динамическим импульсом. Начальный гармонический оборот может иметь и организующее значение. Подобно тому как первая мелодическая интонация развертывается в цельную мелодию, первый гармонический оборот — оборот, устанавливающий ладовые «вехи», — может определить гармоническое развитие всего построения в целом. Поэтому при гармонизации весьма целесообразно несколько задержаться на его решении. Это не только организует гармоническое движение в начале задачи, но и способствует стройности всего решения и к тому же проясняет направление поисков уже на первом этапе работы.

По функциональному составу начальный оборот может быть любым: автентическим, плагальным, сложным, прерванным и даже модулирующим. В образцах решений даны примеры использования различных гармонических оборотов в качестве начальных. Разумеется, решение начального гармонического оборота нельзя отрывать от последующего развития.

Что же касается развивающей части гармонического плана, то здесь возможны самые различные продолжения.

В одних случаях второй оборот окажется известным образом согласованным с первым: например, будет продолжено экспонирование лада в построении, симметричном первому (Т—D, D—Т), или же при сохранении функционального состава первого оборота изменится конкретное его решение (другие аккорды тех же функций или иная продолжительность звучания функций и т. д.). Развитие может быть усложнено включением оборота, построенного на переменных функциях, или при помощи отклонения. В этих случаях может быть использована схема первого оборота, но подобную преемственность нельзя считать обязательной. Вполне органичным окажется и продолжение, использующее гармонические обороты другого типа, лишь бы все построение в целом было убедительным.

Решая второй гармонический оборот, следует иметь в виду возможность его прихода к срединному кадансу.

Во втором предложении может возникнуть необходимость подчеркнуть функциональными средствами кульминацию всего построения.

Между собой гармонические обороты соединяются, как правило, на функциональной основе. Это значит, что последний

аккорд предыдущего оборота функционально связывается с первым аккордом последующего со всеми возможными вариантами соединения устойчивых и неустойчивых функций или повтора функции (T—D→D—T).

Без функциональной связи гармонические обороты могут быть соединены на границе крупных построений, например при переходе от одного предложения к другому. Кроме того, функциональная связь отсутствует при повторении гармонических оборотов типа S—D или S—T—D, когда логика повтора оказывается достаточно сильным аргументом для нарушения функциональной логики: S—D→S—D. Аналогичный случай может иметь место, когда при чередовании двух гармонических оборотов второй оборот как бы на новом уровне (уровне переменных функций) воспроизводит соотношение первого: T—D→S—T.

Нередко гармоническая функция оказывается представленной не одним аккордом, а последовательностью нескольких аккордов этой функции, образующих функциональную фазу. В таких случаях можно говорить о внутрифункциональном развитии.

Внутрифункциональное развитие воспринимается как естественное, если оно происходит или при чередовании равных по функциональной значимости аккордов (например, в перемещении), или при усилении функциональных свойств аккордов. Последнее особенно важно для консонирующих аккордов, различие в функциональной весомости которых может быть достаточно ощутимым (особенно у аккордов субдоминантовой функции). Диссонирующие же аккорды достаточно напряжены уже по своей природе и поэтому более безразличны к порядку вступления аккордов различных ступеней одной функции.

Реальную опасность нарушения функциональной логики представляет чередование консонирующих аккордов в субдоминантовом направлении. Примером естественного постепенного усиления субдоминантовой функции является аккордовая последовательность I—VI—IV—II. Обороты с движением в обратном порядке (IV—VI или II—IV) звучат вяло, производят в обычных условиях ощущение ослабления напряженности и воспринимаются как неестественные. Тем не менее совершенно исключить из ученических работ такие соединения нельзя. Они могут возникнуть на основе проявления переменных функций: IV—VI—II=I—III—VI (пример 3а).

Иногда кажущееся ослабление функции возникает из-за проходящей ноты в мелодии. Например, нисходящее движение верхнего голоса от основного тона II<sub>6</sub> образует трезвучие IV ступени, которое здесь не имеет самостоятельного значения. Ясно, что к таким случаям можно относиться совершенно спокойно (пример 3б).

Другим важным условием внутрифункционального развития является необходимость введения аккордов в порядке их услож-

нения, а не упрощения. Это значит, что диссонирующие аккорды, как аккорды более сложные, должны идти после консонирующих аккордов той же функции, а не наоборот (различие в структуре септаккордов и нонаккордов при этом не имеет значения — они могут чередоваться в любом порядке). Однако и здесь мелодическая фигурация может позволить нарушить это условие (пример 3в).

основные IV - VI - II  
переменные I - III - VI

## ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

Наряду с функциональным развитием для гармонического плана большое значение имеет другая его сторона — голосоведение. Под голосоведением понимается образование гармонических голосов, их совместное развитие, их взаимодействие. Гармонические голоса образуются в гармонической последовательности из отдельных мелодических ходов, возникающих при соединении аккордов. Будучи в значительной мере производными, гармонические голоса не обладают интонационной самостоятельностью и инициативой, характерными, например, для полифонических голосов, но тем не менее, развертываясь во времени, они неизбежно должны приобрести какие-то свойства, какие-то признаки мелодии и поэтому вправе требовать к себе внимания и с этой стороны,

Голосоведение в целом складывается под воздействием разных причин. С одной стороны, это объективные гармонические закономерности, имманентные свойства гармонических средств, связанные с их внутренней природой, а с другой — условия жанра, стиля композитора, направления или даже целой эпохи, с которыми могут быть связаны конкретные особенности использования гармонии.

В объективных гармонических закономерностях проявляются такие свойства «гармонической материи», которые делают возможным само гармоническое развитие и организуют его. На эти закономерности в значительной степени и опирается голосоведение. В частности, движение гармонических голосов складывается под воздействием таких условий:

- 1) динамические импульсы совместного движения голосов — те действенные силы, которые порождают и направляют движение;
- 2) условия вертикальной организации совместного движения;
- 3) условия мелодического развертывания каждого из голосов.

Динамическими импульсами совместного движения являются: а) ладовые тяготения, б) внутренние структурные силы диссонирующих аккордов, в) импульсы, возникающие в голосе вследствие его мелодического движения.

Несколько слов о каждом из этих импульсов.

На основе ладовых тяготений происходит разрешение неустойчивых аккордов. Ладовое тяготение направляет неустой сторону сопряженного с ним устоя, в который неустой и разрешается. В принципе неустой может разрешиться не только в тот устой, с которым он непосредственно связан, но и в другой. Кроме того, возможны причины, преодолевающие это тяготение и направляющие его в другую сторону. Одна из этих причин — проявление переменных функций и возникновение на этой основе новых, временных тяготений. Ослабление или усиление ладовых тяготений, изменение их направленности возможно еще и вследствие проявления закономерности терцовой индукции.

Терцовой индукцией\* называется свойство терцового комплекса придавать функцию, присущую основе этого построения, тем звукам, которые на расстоянии терции добавляются сверху, даже если эти звуки сами по себе такой функцией не обладают. Например, звук IV ступени, имеющий субдоминантовую функцию, в составе доминантсептаккорда приобретает функцию доминанты, не нарушая таким образом функциональной цельности аккорда. Терцовая индукция может проявляться не только в аккордовой вертикали, но и в последовательности аккордов, находящихся в терцовом соотношении.

Например, вводный тон в качестве септимы I<sub>7</sub> в значительной мере теряет свой доминантовый характер и приобретает тяготение, направленное вниз. Точно так же и в последовательности I—III—IV вводный тон в составе трезвучия III ступени не проявляет доминантовой направленности, так как здесь трезвучие III ступени сохраняет тоническую функцию, заданную тоническим трезвучием (пример 4).

Другой импульс совместного движения несет в себе диссонирующий аккорд — это напряженность диссонирующего интервала. Связанное со стремлением акустического диссонанса

\* Термин «терцовая индукция» принадлежит Л. А. Мазелю, который в своей книге «Проблемы классической гармонии» (М., 1972) не только вскрыл и убедительно изложил эту закономерность, но и обосновал объективную природу терцовой структуры аккордов в классической гармонии.



к разрешению, это свойство («структурное тяготение») само по себе не зависит от лада. Лад может лишь определенным образом направить разрешение.

На основе структурных тяготений происходит разрешение диссонирующих аккордов, т. е. переход их в консонирующие. Структурные тяготения могут совпадать или не совпадать с ладовыми. Если эти тяготения совпадают, то будет иметь место разрешение в устойчивый аккорд (так происходит, например, разрешение доминантсептаккорда в тонику). Если же структурные и ладовые тяготения не совпадают, то диссонирующий аккорд может разрешиться двояко: либо на основе ладовых тяготений в устойчивый аккорд, либо на основе структурных тяготений, игнорируя ладовые, — в неустойчивый.

Диссонирующим интервалом в септаккорде является септима (или ее обращение — секунда) — интервал между основным тоном и септимой (как диссонирующим тоном). Структурное тяготение здесь проявляется в стремлении диссонирующего тона к разрешению. Направлено это тяготение вниз, и при отсутствии других условий септима разрешается нисходящим ходом на секунду. Нисходящая направленность структурного тяготения связана, видимо, с терцовой структурой аккордов. Если же септима является устоем, то при разрешении в устойчивый аккорд она остается на месте, а движется основной тон.

Диссонирующий аккорд не обязан немедленно разрешаться в консонирующий. Разрешение может произойти постепенно. Кроме того, диссонирующий аккорд может перейти в другой диссонирующий аккорд на основе как самых простых внутрифункциональных соотношений, так и более сложных — эллиптических.

Еще один импульс голосоведения связан с мелодическими факторами (мелодические тяготения\*), которые достаточно обусловлены и во многих случаях довольно действенны, — к таким случаям можно отнести мелодическую инерцию, секвенции, имитации, обратный ход после скачка и т. п. Мелодические тяготе-

\* Под мелодическим тяготением имеется в виду то определенным образом направленное стремление к движению, которое возникает в гармоническом голосе вследствие условий его мелодического развития (в отличие от секундовых ладовых тяготений, называемых «мелодическими тяготениями» в учебнике гармонии Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано).



ния очень часто совпадают с ладовыми и структурными, и не удивительно, что на них иногда не обращают внимания; но они могут оказаться и решающими — в соединениях с ослабленными или вовсе отсутствующими функциональными связями. И только на основе мелодических тяготений возникают и разрешаются так называемые «мнимые» аккорды (например, уменьшенный септаккорд, вспомогательный к доминанте).

Организация гармонических голосов по вертикали предусматривает, с одной стороны, полноту и насыщенность звучания, а с другой — самостоятельность реальных гармонических голосов.

Принцип самостоятельности означает отсутствие дублирования. В живой музыке различные виды дублирования применяются часто. В учебной же практике опора на реальное голосоведение — одна из необходимых условностей курса гармонии. Требование самостоятельности исключает параллельное движение голосов унисонами и октавами.

Параллельные чистые квинты полностью самостоятельность голосов не ликвидируют, но все же не должны допускаться, так как они вызывают ощущение ладовой дисгармонии, неестественности, приводят к плохому звучанию. В виде исключения в отдельных случаях можно использовать параллельные квинты между альтом и тенором, взятые в плавном движении и опирающиеся на терцовые тоны в басу. Опора на терцовые тоны в большой мере смягчает жесткость звучания параллельных квинт.

И наконец, о линейном построении гармонических голосов.

Верное соединение аккордов в правильно найденной гармонической последовательности не исчерпывает всех проблем голосоведения. Кроме владения техникой соединения аккордов учащиеся должны уметь построить естественную мелодическую линию каждого из гармонических голосов. Было бы ошибкой с этой целью усложнять гармонические голоса. Мелодическая убедительность голосоведения заключается не в усложненности, а прежде всего в естественности голосов, естественности мелодической линии каждого голоса и их совместного звучания в ансамбле. По самой природе гомофонного склада гармонизируемый голос в нем противопоставлен сопровождающим, которые могут оказаться очень простыми, даже элементарными. Однако пассивность и значительно большая простота средних голосов по сравнению с мелодией не дают основания для пренебрежительного отношения к их мелодическому решению, которое складывается как будто бы само по себе. Оно, действительно, во многом предопределяется нормами соединения аккордов, но варианты выбора аккордов, соединений, ритмического решения средних голосов могут быть самыми различными, и это можно использовать для обогащения голосоведения. К тому же возможна и кратковременная активизация отдельных голосов.

В интересах мелодической естественности голосов не допускается движение их на увеличенные интервалы. В сборнике имеется несколько случаев применения увеличенных интервалов в мелодиях. Но гармонизация таких эпизодов возможна без использования увеличенных интервалов в других голосах.

В целом мелодическое решение гармонических голосов меньше всего может быть построено на основании каких-то рекомендаций или правил. Главным условием для успешного овладения голосоведением является развитое мелодическое чувство, заботиться о воспитании которого нужно на протяжении всего курса гармонии.

### ФАКТУРА

Аккордовый склад и четырехголосное изложение во многом определяет фактуру гармонической задачи, но безусловно аккордовой она остается лишь в простейших задачах, особенно в начальных темах. Необходимость гармонизации каждого звука мелодии отдельным аккордом, поначалу облегчающая работу, очень скоро приходит в противоречие с требованиями гармонического ритма.

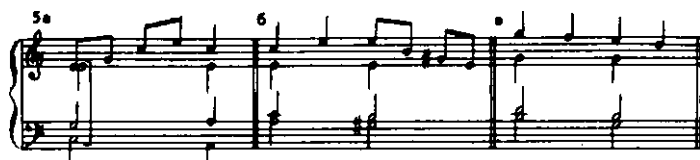
Преодолеть это противоречие помогает мелодическая фигурация: после освоения которой нетрудно установить типичные для гомофонного склада соотношения мелодического и гармонического ритма. Однако с мелодической фигурацией учащиеся знакомятся сравнительно поздно, а проблема эта возникает гораздо раньше — уже в условиях «первой гармонии». В связи с этим имеет смысл рассмотреть некоторые фактурные приемы, при помощи которых особенности гомофонного склада могут быть воссозданы и в условиях учебного четырехголосия.

Прежде всего, фактура может подчеркнуть ритмический контраст между мелодическим и гармоническим развитием в тех местах, где в гармоническом плане сохраняется звучание одного аккорда или одной функции. Обычно в таких случаях используют перемещение. Но при этом гармонизацию можно построить так, чтобы три нижних звука оказались сгруппированными в обособленный аккордовый комплекс, объединенный одинаковыми длительностями, и таким образом фактурно противопоставить этот комплекс мелодической линии. Характерная для гармонии тенденция к слиянию звуков здесь проявляется в объединении нижних голосов, образующем фактуру  $\frac{1}{3}$  (в отличие от объединения верхних голосов, образующего фактуру  $\frac{3}{1}$ ).

Чрезвычайно важно, чтобы этот комплекс представлял собой полный аккорд. Лучше всего будет, если в него войдут все три звука трезвучия или секстааккорда в широком или тесном рас-

положении. Для эпизодического применения фактуры подобного строения нет никаких препятствий — она достаточно естественно входит в гармонизацию наряду с фактурой  $\frac{3}{1}$ .

Объединение нижних голосов в аккордовом комплексе дает возможность верхнему голосу двигаться в своем, контрастном по отношению к другим голосам ритме. Это оказывается возможным за счет использования и мелодической фигурации, и одних аккордовых тонов. Фундамент в виде полного аккорда обеспечивает безукоризненность звучания на всем протяжении таких участков, поэтому вполне допустимы и ненормативные удвоения, а при движении мелодии по тонам аккорда во многих случаях можно вместо перемещения всех звуков оставить на месте аккордовый комплекс нижнего этажа фактуры  $\frac{1}{3}$  (пример 5а, б). Ритмический контраст между мелодическим голосом и остальными может образоваться также при переходе от консонирующего аккорда к диссонирующему и в последовательности с участием аккорда с секстой (пример 5в).



Относительная самостоятельность гармонического плана позволяет при необходимости в начале построения ввести голоса неодновременно — это тоже придает изложению гомофонный характер. Если мелодический голос начинается с затакта, то для гармонического плана, как более тяжеловесного, естественно вступление на сильной доле. Для затакта, небольшого по своей протяженности, такое решение достаточно обычно, особенно, если сильная доля гармонизируется тоническим аккордом. Впрочем, короткий затакт может остаться негармонизованным и тогда, когда гармония начинается с неустойчивой функции. Но если затакт занимает значительную долю такта (например, половину), то в этом случае не лишним будет гармонизировать его.

Возможен и другой случай неодновременного вступления голосов, хотя он встречается реже, — когда гармонический план вступает раньше мелодии. Мелодический голос начинается после паузы, в то время как гармонический комплекс уже звучит, вступив на сильной доле такта. Пример такого решения дан в образце решения к мелодии № 192.

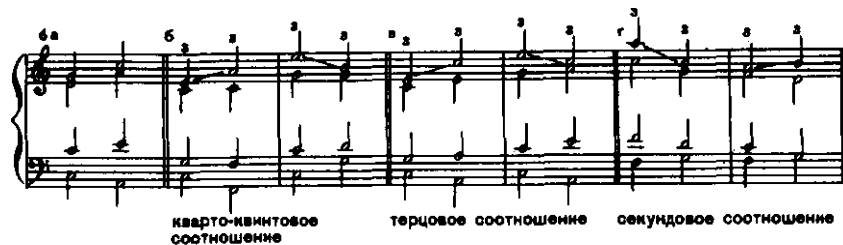
Из других фактурных приемов, подчеркивающих гомофонность, имеет значение органичный пункт, в котором выдержанному звуку нижнего голоса противостоит комплекс верхних голосов. Развернутые органичные пункты, подготавливающие или начинающие репризу, встретятся в конце курса, а вот небольшие органичные пункты могут быть использованы и раньше, уже в первых темах. Это, прежде всего, доминантовые органичные пункты в серединном и заключительном кадансах: бас останавливается на выдержанном доминантовом звуке, в то время как верхние голоса продолжают движение, порой образуя и созвучия, чуждые органичному пункту, в частности субдоминантовые аккорды:  $\frac{T-S-D}{D}$ . Такие органичные пункты особенно полезны на начальном этапе обучения, так как дают возможность при достаточно скромном выборе средств решить кадансы правильно тогда, когда иное решение может оказаться невозможным (см. образцы решений к № 99, 296).

В интересах голосоведения иногда на слабых долях такта допускается образование неполного аккорда. Это особенно вероятно при движении мелкими длительностями — восьмыми, шестнадцатыми. В таких случаях не следует добиваться, чтобы каждая шестнадцатая сопровождалась полным аккордом (как, например, в образце решения к № 250 — II<sub>3</sub> в предпоследнем такте). Такое решение также придает фактуре гомофонный характер.

#### ОБЩАЯ МЕТОДИКА ГАРМОНИЗАЦИИ

Приступать к гармонизации можно лишь после того, как хорошо освоено соединение трезвучий. Уже с самого начала следует познакомить учащихся со всеми возможными способами соединения: гармоническим, мелодическим и с ходами терцовых тонов в сопрано и теноре. Причем мелодическое соединение стоит показать во всех соотношениях трезвучий, включая и терцовое, где оно совершается со скачком двух голосов на кварту (пример ба). Соединения с ходами терцовых тонов применяются во всех соотношениях (пример бб, в, г). Уже в первой теме использованы скачки терцовых тонов в секундовом соотношении. Хотя такое соединение и не очень удобно, оно тем не менее вполне допустимо (пример бг). Следует только помнить, что восходящий ход терцовых тонов в сопрано требует смены расположения с тесного на широкое, а нисходящий — с широкого на тесное. В теноре же, наоборот, восходящий ход требует смены расположения с широкого на тесное, нисходящий — с тесного на широкое.

Гармонизацию лучше производить последовательно, переходя постепенно от общего обзора мелодии к рассмотрению ее от-



дельных элементов и их соотношения в целом, а после этого уже — к гармоническому развитию, рассматривая его сперва в общих чертах, а затем в подробностях, отбирая лучшие варианты и обогащая решение выразительными деталями.

Начинается работа с прослушивания гармонизируемой мелодии (в реальном звучании или внутренним слухом) и его тщательного всестороннего анализа.

Прежде всего следует выяснить строение мелодии, ее форму. Причем главная задача — не просто назвать форму, а точно установить границы фраз, то есть ясно представить себе членение мелодии. При этом не обязательно добиваться вычленения собственно фраз в строгом смысле слова: возможны случаи, когда «фраза» на самом деле окажется, например, мотивом. Большой беды от такой неточности не будет, а для гармонизации термин «музыкальная фраза», направляющий внимание прежде всего к интонационно-смысловому членению, очень удобен — он помогает связать гармонизацию с непосредственным музыкальным чувством.

Не менее важен и интонационный анализ мелодии. Здесь нужно обратить внимание на такие детали интонационного развития, как скачки, секвенции, характерные мелодические обороты и т. п., а также на расположение и характер кульминации. Звуковой состав мелодии будет многое подсказывать и на следующем этапе работы.

Решение гармонической последовательности надо начинать не с поисков отдельных аккордов, как это иногда делают, а с намечки плана функционального развития — это поможет сделать решение цельным, избавит его от случайных, ненужных деталей. Планом функционального развития называется предполагаемая последовательность гармонических оборотов без подробной их расшифровки, указанных лишь в виде последовательности гармонических функций. Первоначально намеченный функциональный план послужит как бы канвой для более подробного решения. В процессе работы он, конечно, может меняться, но в общих чертах контуры гармонизации уча-

щийся должен представлять себе еще до окончательного решения.

При составлении плана функционального развития принимаются во внимание все возможные случаи перемещения аккордов и внутрифункционального развития (функциональные фазы). И только после этого можно попытаться наметить границы гармонических оборотов и их функциональное содержание. Эта часть работы обязательно соотносится с мелодией, ее формой, ее интонационными особенностями. Одновременно можно попытаться выяснить роль отдельных гармонических оборотов в формировании всей линии гармонического развития, в частности рассмотреть возможное решение кадансов и особенно — начального гармонического оборота, как «завязки» гармонического действия. В мелодиях с модуляциями, наряду с функциональным развитием, нужно заранее наметить возможные варианты тонального плана. Подробное же решение гармонической последовательности и выбор конкретных аккордов внутри гармонических оборотов целесообразнее оставить до решения баса.

Бас — второй по значению голос в задаче; сочиняя его, нужно заботиться и о его мелодической естественности, и о гармонической полноте, ясности функциональной и тональной направленности. Требование мелодической естественности отнюдь не означает развитости. Бас — прежде всего гармонический голос. Он проще мелодии, движение его обычно несколько медленнее. Решение баса строится с учетом и его самостоятельного развития, и его взаимоотношений с остальными голосами и особенно с мелодией, с которой он должен образовать достаточно полное двухголосие. Не следует упускать из виду и tessitura: развитие баса с постепенным включением крайних звуков диапазона: беспорядочная смена регистров не способствует цельности баса.

Средние голоса пишутся после того, как написан бас. Здесь многое уже predetermined: средние голоса в значительной мере оказываются результатом верного соединения намеченных аккордов. Тем не менее и в становлении средних голосов принцип мелодической естественности должен быть сохранен. Скачки в средних голосах применяются реже, чем в басу, но совершенно исключать их не нужно — в некоторых случаях они оказываются неизбежными. В целом средние голоса более пассивны, но возможна кратковременная активизация одного из них с образованием небольшого подголоска. Разумеется, это возможно только при сохранении полноты звучания и верном голосоведении (примеры см. в образцах решений к № 147, 202, 348, 361 и во многих других).

Для упорядочения процесса гармонизации, для облегчения работы можно, особенно на первых порах, придерживаться такого порядка действий:

1. Прослушать мелодию.

2. Проанализировать мелодию, наметить границы фраз.
3. Просмотреть возможные варианты тонального плана и кадансов.
4. Наметить план функционального развития — определить функциональные фазы, выяснить наличие или отсутствие характерной для данной мелодии равномерной гармонической пульсации, наметить границы гармонических оборотов, их функциональный состав, характер связи оборотов между собой.
5. Попытаться выяснить влияние отдельных моментов интонационного развития (секвенций, скачков, характерных мелодических оборотов, синкоп и т. д.) на гармонизацию. Наметить возможные способы решения скачков. Установить расположение голосов в первом аккорде.
6. Написать бас. Во время сочинения баса окончательно уточнить выбор аккордов внутри гармонических оборотов.
7. Написать средние голоса.
8. Произвести окончательную корректировку решения, уточняя детали голосоведения, расположения, аккордики и пр.

Предложенный план действий нужен для того, чтобы не только облегчить гармонизацию, но и сделать ее более осознанной. Конечно, в такой строгой регламентации есть известная методическая натяжка: на самом деле действия, предусмотренные разными пунктами плана, совершаются почти одновременно — наметка кадансов и составление плана функционального развития, анализ формы мелодии и анализ интонационного развития могут идти параллельно, а с другой стороны, для решения любой детали могут иметь значение не какое-то одно, а многие условия. В конце концов, и последовательность некоторых действий может быть изменена. Со временем необходимость в скрупулезном выполнении каждого пункта отпадет, важно лишь, чтобы сохранился главный принцип: сперва анализ, затем общий план решения, а потом уже его детализация.

Рассмотрим для примера гармонизацию одной из мелодий сборника (№ 159).

1. Наметим членение формы. Цезуры мелодии достаточно ясны, членение выявляет форму периода с дополнением (пример 7).



2. Наметим план функционального развития. Для начала выявим участки мелодии, которые будут гармонизованы одним аккордом или последовательностью аккордов одной функции. Одновременно можно отметить наиболее бесспорные моменты функционального развития — например, моменты возвращения тонической функции, важнейшие кадансы (пример 8).

Уже на этой стадии предварительного анализа выяснились некоторые детали функционального развития: а) гармония меняется через каждые полтакта, б) границы гармонических оборотов почти везде совпадают с границами фраз, лишь в тактах 5 и 6 секвенция способствует образованию более коротких оборотов.

Установим границы гармонических оборотов и их функциональный состав. Выясняется, что почти все обороты начинаются с тоники, а внутри каждого оборота функциональное движение идет по схеме Т—S—D (гармонические обороты в начале второго предложения образуют вместе ту же последовательность: Т—S→S—D). Между собой все обороты соединяются на основе функциональных связей. При гармонизации нужно будет иметь в виду сохранение функции при переходе от третьего оборота к четвертому (пример 9).

3. Сопоставляя функциональный план с мелодической линией, можно уточнить конкретное решение отдельных гармонических оборотов.



Остановимся на решении начального гармонического оборота. Очевидно, что в последовательности T—S—D переход от тоники к субдоминанте произойдет здесь через VI ступень. Также очевидно, что субдоминантовая гармония должна быть взята в виде аккорда II ступени, и вся последовательность примет вид: I—VI—II—V.

Хотелось бы обратить внимание на то, что гармонизация всей фразы одним оборотом T—S—D придает ей стройность и естественно включает в форму всего построения. И хотя можно было бы усложнить решение, гармонизируя каждый звук отдельным аккордом, это даже при верном подборе аккордов сделало бы гармонизацию менее цельной, утяжелило бы ее — возникли бы лишние звенья в функциональном развитии.

Второй гармонический оборот подводит к срединному кадансу. Оборот T—S—D имеет здесь свои особенности. Прежде всего обратим внимание на то, что звук *ми-бемоль*, входящий в субдоминантовую функциональную фазу и появляющийся в самом конце такта после звука *фа*, окажется септимой субдоминантового септаккорда (II<sub>7</sub>); следовательно, до этого момента септима в другом голосе не может быть взята, а значит, начало субдоминантовой функции в этом обороте может быть поручено только консонирующему аккорду. Предпочесть, пожалуй, стоит трезвучие IV ступени — ярче прозвучит скачок к звуку *до* как к терцовому тону мажорного трезвучия. В конце оборота можно воспользоваться доминантовым органным пунктом.

Третий и четвертый обороты приходятся на секвенцию. Очевидно, в этой секвенции могут быть использованы проходящие квартсектаккорды: ...IV<sub>6</sub>—I<sub>64</sub>—IV; ...V<sub>6</sub>—II<sub>64</sub>—V. Отмеченный ранее перенос субдоминантовой функции через тактовую черту достаточно органичен в секвентном движении. При этом трезвучие II ступени на сильной доле такта 6 создает ощущение усиления субдоминантовой функции. Пятый гармонический оборот завершается прерванным кадансом — приходит к трезвучию VI ступени. Заключительный оборот (такты 9, 10) представляет собой сложный каданс II рода. Начать его лучше с тонического сектаккорда.

4. Продолжая анализ мелодической линии, можно уточнить еще некоторые детали гармонизации.

Рассмотрим скачки. Наряду со скачками, образующимися при звучании одного аккорда (в тактах 1, 7, 9), имеются скачки к терцовым тонам (в тактах 1, 3) и скачки терцовых тонов (в тактах 2, 7). И те и другие подразумевают движение к трезвучиям. Остальные скачки могут быть гармонизованы движением к сектаккорду.

Эти соображения вносят еще большую ясность в отношении аккордового состава, а также в отношении расположения первого аккорда. Очевидно, что весь рисунок начала мелодии, включающий нисходящий скачок терцовых тонов в соединении

II—V, указывает на необходимость взять первый аккорд в широком расположении.

5. Перейдем к написанию баса.

Предварительный анализ прояснил, в основном, контуры басового голоса, остается лишь позаботиться о мелодической естественности баса и о его ритмическом решении. Смена гармонии через каждые полтакта может стать основой ритма баса в начале задачи. Во втором предложении движение баса ускоряется прежде всего в связи с появлением восьмых в оборотах с проходящими аккордами. Черновой вариант баса с учетом высказанных соображений выглядит таким образом:



Попытаемся несколько усовершенствовать его. Восьмые во втором предложении неплохо было бы включить в естественную мелодическую интонацию (например, в виде нисходящего движения, заполняющего восходящий скачок). А при подходе к кульминации бас можно развить за счет проходящих септим. Контрапункт баса и верхнего голоса подчеркнет кульминацию. Из этих соображений можно поднять на октаву линию баса в начале второго предложения. В начальном гармоническом обороте вместо трезвучия II ступени можно взять сектаккорд. Линия баса станет пластичнее, а сочетание баса с мелодическим голосом — более насыщенным (см. пример 11).



6. Напишем средние голоса. Применение ненормативного удвоения терцового тона в тактах 1 и 3 и ультраширокого расположения в такте 7 продиктовано интересами голосоведения: это позволяет сделать движение средних голосов более плавным, в результате на таком фоне рельефнее звучит мелодический голос.

#### ГАРМОНИЗАЦИЯ МОДУЛИРУЮЩИХ ПОСТРОЕНИЯ

Гармонизация мелодий с модуляциями-переходами выполняется в том же порядке, только в предварительном анализе нужно наметить предполагаемый момент перехода в новую тональность. При этом может оказаться возможным не одно, а два или даже больше разных решений. В одних случаях модуляция произойдет в заключительном кадансе, в других — раньше, а заключительный каданс лишь закрепит новую тональность уже после модуляции.

Решающее значение в любой модуляции, в том числе и в модуляции через общий аккорд, имеет модулирующий аккорд, так как только после него становится очевидным факт появления новой тональности. Поэтому при определении момента начала модуляции следует в первую очередь определить положение модулирующего аккорда, а не посредствующего, как это иногда делают учащиеся.

Не исключены случаи, когда модулирующий аккорд не внесет окончательной ясности в направление модуляции, и только после его разрешения установится новая тональность. Значительно более полное представление о модуляции, не только о ее формальном строении, но и динамике процесса перехода, дает модулирующий оборот, то есть гармонический оборот в новой тональности, образованный соединением модулирующего аккорда с последующим или несколькими последующими аккордами. В модулирующий оборот может включиться и посредствующий аккорд.

Характер модуляций во многом определяется функциональным соотношением аккордов, входящих в модулирующий оборот. По аналогии с кадансовыми последовательностями модулирующие обороты могут быть автентическими (D—T), плагальными (S—T), сложными I и II рода. Возможен и сложный модулирующий оборот с двойной доминантой (DD—D—T), хотя он встречается сравнительно редко. В мелодиях настоящего сборника возможны модуляции-переходы со сложными модулирующими оборотами и с автентическими, после которых новая тональность закрепляется в заключительном кадансе.

Поиски наиболее вероятного момента перехода лучше начать с заключительной части мелодии. Здесь наверняка можно будет выделить участок, бесспорно принадлежащий новой тональности, и это поможет приблизительно определить район

поисков. В большинстве заданий модуляция происходит в заключительном кадансе — поэтому заключительный каданс рассматривается особенно тщательно, причем прежде всего устанавливается, происходит ли модуляция в момент каданса или каданс закрепляет тональность, появившуюся где-то раньше. Если модуляция происходит в кадансе, то положение модулирующего аккорда определится типом модулирующего оборота, если же модуляция происходит раньше то в этом случае нужно, анализируя мелодию, попытаться выяснить, в какой именно мелодической фразе переход наиболее вероятен. (Установить это обычно нетрудно — интонационное развитие содержит достаточно ясные признаки начальной или последующей тональности.) Одновременно выясняется тип модулирующего оборота.

В образце решения к № 318 приводятся два варианта гармонизации — с модуляцией, выполненной в разных местах мелодии, и с различными модулирующими оборотами.

Если модуляция-переход бесспорна уже при первом знакомстве с мелодией, то отклонение в мелодии, заканчивающейся в главной тональности, может быть сразу и не обнаружено. А в периоде возможно не одно, а несколько отклонений. Поэтому в предварительном анализе мелодии с отклонениями необходимо наметить тональный план, то есть последовательность тональностей предполагаемых отклонений. Составление тонального плана может оказаться делом непростым, особенно если в мелодии не окажется явных признаков отклонений. В известной мере такими признаками могут служить новые знаки альтерации, но ограничиваться такими признаками нельзя — отклонения возможны и в диатонической мелодии. Да и не целесообразно к тому же рассматривать в качестве признаков отклонений отдельные звуки мелодии вне их связей, вне их мелодического смысла.

Большую помощь в составлении тонального плана может оказать интонационно-ладовый анализ, дополняющий анализ формы. Конкретные интонационные детали — скачки, мелодические ходы по аккордовым тонам, секвенции, мелодические кадансы и т. п. и — часто сами по себе указывают на возможное, а то и бесспорное отклонение. Особое внимание нужно обратить на интонационную направленность отдельных фраз. В каждой фразе можно выделить звук, к которому как бы устремлено, направлено мелодическое движение внутри данной фразы. Такие звуки — назовем их «опорными тонами» — достаточно определены в ладовом отношении. Как правило, нетрудно ощутить их устойчивость или неустойчивость, а это, в свою очередь, может показать и возможность отклонения, и его тональность.

Однако не следует спешить с принятием окончательного решения: некоторые уточнения не помешают. Например, если опорный тон явно устойчив, степень его устойчивости может

быть разной. Чтобы выяснить степень устойчивости, можно попробовать представить его в виде различных тонов тонического трезвучия — основного, терцового или квинтового — и выбрать тот вариант, который окажется наиболее соответствующим мелодическому рисунку и «ладовой обстановке».

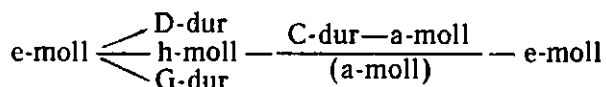
Рассмотрим для примера составление тонального плана мелодии № 326:



Мелодия начинается и завершается в тональности ми минор, но окончание первого предложения на звуке *ре* свидетельствует об уходе в этом месте из главной тональности. Для уточнения тональности отклонения остановим внимание на упоминанном *ре*. Этот звук — опорный тон второй фразы — явно устойчив, но услышать его в роли устоя можно по-разному: либо как основной тон тоники в *ре* мажоре, либо как терцовый в *си* миноре, либо как квинтовый в *соль* мажоре. Соответственно определяются три возможные тональности отклонения: *ре* мажор, *си* минор или *соль* мажор. Интонационное развитие мелодии не противоречит ни одному из этих вариантов, и решение будет зависеть, видимо, от каких-то дополнительных соображений.

Мелодический рисунок конца второй фразы — нисходящее плавное движение к звуку *ре* — делает более предпочтительными тональности *ре* мажор и *си* минор, в которых эта интонация гармонизируется разрешением доминанты (в виде доминанты с секстой) в тонику. Менее убеждает отклонение в *соль* мажор, в этом случае звук *фа-диез* разрешается нисходящим ходом уже в качестве вводного тона, что, конечно, гораздо менее естественно, чем нисходящее движение от V или от III ступеней лада. Тем не менее этот вариант все-таки возможен, особенно если подчеркнуть отклонение альтерацией доминанты. Остается выбрать один из вариантов.

Во втором предложении секвентное развитие заключительного мотива первого предложения происходит таким образом, что и здесь прослушиваются отклонения. Пользуясь тем же способом, нетрудно установить тональности отклонений: до мажор или ля минор. В результате тональный план принимает такой вид:



Конечно, как бы тщательно ни составлялся тональный план, какие-то упущения неизбежны, и уже в ходе гармонизации могут быть сделаны некоторые изменения или дополнения. Не-

плохо сделать два варианта гармонизации — с различными тональными планами.

Составляя тональный план, можно одновременно наметить и типы модулирующих оборотов. Это сразу определит положение и функцию модулирующих аккордов. В принципе в отклонениях могут быть использованы все разновидности модулирующих оборотов, но наиболее органичны автентические обороты с доминантовыми модулирующими аккордами. Эти обороты настолько естественны, что отклонение здесь обходится зачастую и без общего аккорда. С субдоминантовым модулирующим аккордом в отклонениях чаще применяется сложный оборот I рода и оборот S—D (без тоники). Возможен и плагальный модулирующий оборот.

В образцах решений приводится несколько вариантов гармонизации мелодии № 326 с различными тональными планами и разными гармоническими оборотами.

#### ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НА РАЗНЫХ ЭТАПАХ КУРСА

Начальный этап (консонизирующие созвучия). На этом этапе решается ряд серьезных задач: учащиеся овладевают формой периода в простейшем его виде, получают представление о типичных соотношениях кадансов в периоде, приходят к пониманию особенностей и значения функционального развития в условиях однотонального периода при отсутствии таких активных средств, как альтерация и тональное развитие, начинают осваивать переменные функции аккордов.

Чрезвычайно важно выработать у учащихся чувство функциональной логики, ощущение естественности или неестественности функциональных соотношений. В частности, следует обратить внимание на метрические условия смены гармонических функций и не допускать, если для этого нет особых оснований, «гармонических синкоп», производящих впечатление неестественной, неуклюжей последовательности:



Ограниченность выбора гармонических средств, характерная для начального этапа, неизбежно приводит к упрощениям в технике гармонизации. Важно позаботиться о том, чтобы эти

вынужденные временные упрощения не воспринимались учащимися как принципиальные, постоянно действующие закономерности.

Для расширения круга средств предусмотрены некоторые дополнительные возможности:

а) начиная с первой темы, могут применяться соединения с ходами терцовых тонов;

б) уже с темы «Трезвучие VI ступени» предполагается использование гармонического мажора (например, в соединении VI—IV<sub>бгарм.</sub>);

в) с этого же момента в заключительном кадансе в случае мелодического соединения доминанты с тоникой можно в одном из средних голосов применить проходящую септиму.

**Септаккорды.** Значительная часть ошибок в применении септаккордов оказывается связанной с неправильным приготовлением и разрешением септими. Однако ошибка может заключаться и в том, что диссонирующий аккорд окажется примененным некстати, когда для его верного применения нет условий.

Отсутствие условий для применения септаккордов можно выявить уже при первом знакомстве с мелодией. Например, если при подразумеваемом разрешении доминанты в тонику (или в VI ступень) мелодический голос движется на терцию (а при разрешении доминантсептаккорда голоса идут либо на секунду, либо скачком на кварту или квинту), то это является признаком необходимости брать доминанту только в виде консонирующего аккорда; иначе в момент разрешения образуются скрытые параллелизмы или септима разрешится неверно.

Форма мелодии также может подсказать благоприятные или неблагоприятные моменты для применения диссонирующего аккорда. Например, в случае окончания фразы на неустойчивой функции можно не сразу завершать фразу диссонирующим аккордом, а сперва взять консонирующий, а затем перевести его в диссонирующий. Для соединения двух построений хорошим средством может оказаться проходящая септима.

Необходимо отметить преимущественное значение для гармонизации главных септаккордов V<sub>7</sub>, II<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub>, как наиболее полных и совершенных выразителей неустойчивых функций, по сравнению с побочными септаккордами. Однако в разделе «Побочные септаккорды» предусмотрено применение этих аккордов в секвенциях и некоторых типичных оборотах, в которых они оказываются достаточно убедительными и ясными. К таким оборотам можно отнести, например, соединение через проходящую септиму трезвучий в терцовом соотношении (I—I<sub>2</sub>—VI; VI—VI<sub>2</sub>—IV и т. д.), соединение с проходящей септимой в любом голосе аккордов в кварто-квинтовом соотношении

(I—I<sub>65</sub>—IV), обороты с использованием VI<sub>7</sub> (в миноре — мелодического) и его обращений в качестве тоники с секстой (V<sub>2</sub>—VI<sub>43</sub>—VII<sub>6</sub>—I), обороты с разрешением доминантового аккорда в тонический септаккорд с задержанием вводного тона или нисходящим его разрешением в миноре V<sub>7</sub>—I<sub>7</sub>; I—V<sub>64</sub>—I<sub>65</sub>. Несколькo более определенным в функциональном отношении является IV<sub>7</sub> (особенно в миноре). В соединениях IV<sub>7</sub>—V необходимо остерегаться параллельных квинт. Это несложно — достаточно не брать IV<sub>7</sub> в мелодическом положении септими. Впрочем, есть возможность разрешить его не в V ступень, а во вводный септаккорд, что совершенно исключает опасность параллелизмов.

Разумеется, этими примерами возможности применения побочных септаккордов не ограничиваются. Можно найти и другие, не менее убедительные способы их включения. Не следует лишь поощрять беспорядочное, немотивированное использование побочных септаккордов.

Ладовая альтерация. Большую часть этого раздела занимают задания на альтерацию аккордов субдоминантовой функции. Лишь в последних заданиях (№ 289—295) использована альтерация аккордов доминанты.

Альтерация субдоминантовых аккордов сперва подробно рассматривается в мажоре, а затем, на аналогичных же приемах, — в миноре. Различные приемы введения альтерированных аккордов даются в такой последовательности:

1. Использование альтерации в кадансах с разрешением альтерированных аккордов в кадансовый квартсекстаккорд. Здесь прежде всего имеются в виду аккорды на басу IV повышенной

ступени  $\left( \Pi_{6_5}^{+3}, \Pi_{6_5}^{+8}, \Pi_{6_5}^{+8} \text{ гарм.}, IV_7^{+8} \right)$  и на басу VI ступени — диатонической или пониженной  $\left( \Pi_{4_3}^{+3}, \Pi_{4_3}^{+8}, \Pi_{4_3}^{+8} \text{ гарм.}; IV_{6_5}^{+8} \right)$ .

Стоит обратить внимание на те случаи, когда условия голосоведения делают невозможным применение септаккордов. В этих случаях могут помочь более простые аккорды — IV<sub>6</sub><sup>+8</sup> и II<sub>6</sub><sup>+3</sup>, не связанные обязательством разрешения септими.

2. Вне каданса — в начале и внутри построения — можно расширить круг средств, введя альтерированные аккорды на басу I и II ступеней. В начале построения легко и естественно берется II<sub>2</sub> с различной альтерацией, образуя небольшой органический пункт. Альтерированный II<sub>7</sub> в основном виде может быть использован с разрешением в I<sub>6</sub>.

Альтерированные субдоминантовые аккорды при разрешении в доминанту проявляют себя часто как двойные доминанты.



Уменьшенный субдоминантовый септаккорд и ложный доминантсептаккорд в таких соединениях записываются как вводный септаккорд к V ступени (с понижением III ступени вместо повышения II). Однако следует иметь в виду и возможность разрешения в доминанту с секстой, при котором в значительной мере сохраняется субдоминантовый характер альтерированного аккорда. В этом случае предпочтительнее запись с повышением звука II ступени.

Вне каданса могут быть применены и те обороты, которые характерны для кадансов. Только квартсекстааккорд в таких случаях будет не кадансовым, а проходящим.

3. Возможны обороты, в которых альтерированные субдоминантовые аккорды следуют после доминантовых. Нарушение функциональной логики компенсируется здесь мелодическими связями. Такие соединения могут возникнуть, во-первых, в прерванном обороте, во-вторых, когда альтерированный аккорд применяется в качестве проходящего или вспомогательного к тонике. Особенно удобен для этой роли уменьшенный субдоминантовый септаккорд (см. образец решения к № 280).

4. Возможен переход альтерированных аккордов в неальтерированные (дезальтерация) или аккорды с другой альтерацией (см. образец решения к № 294).

Все перечисленные выше приемы использованы и в миноре. Из аккордов, характерных только для минора, применен, главным образом, неаполитанский секстааккорд.

Альтерация доминанты в мажоре представлена повышением и понижением II ступени лада (квинтовый тон в аккордах V ступени и терцовый в аккордах VII). Повышение II ступени лада возможно во всех доминантовых аккордах мажора, а понижение достаточно убедительно лишь в септаккордах.

В миноре II ступень лада лишь понижается. Понижение квинтового тона в V<sub>7</sub> можно использовать в прерванном обороте.

В миноре возможно и понижение IV ступени — септима доминантсептаккорда. Такая альтерация чаще оказывается следствием мелодического движения. Достаточно естественно она может прозвучать в прерванном обороте.

Побочные доминанты применяются в автентических модулирующих оборотах в качестве главного средства отклонения. Вне отклонений побочные доминанты могут быть использованы в прерванных оборотах, которые образуются при разрешении побочной доминанты в VI ступень той тональности, в которую она направлена (как говорят, «в свою VI ступень»). Неожиданное разрешение доминанты не в ожидаемую тонику, а в аккорд другой ступени и другого наклонения звучит эффектно и выразительно.

Характер таких оборотов различен. Ярче, напряженнее звучат прерванные обороты с побочными доминантами к минорным ступеням, так как в этом случае побочная VI ступень — мажорное трезвучие. Значительно мягче звучат прерванные обороты с побочными доминантами к мажорным ступеням (побочная VI ступень — минорное трезвучие).

В мажоре обычно применяются обороты  $V_7/VI-IV$ ,  $V_7/V-III$ ,  $V_7/IV-II$ ; в миноре —  $V_7/V-III$ ,  $V_7/VII-V_{нат.}$ ,  $V_7/VI-IV$ ,  $V_7/IV-II^{-8}$ . Вяло звучит прерванный оборот с побочной доминантой к III ступени, так как он приводит к тонике. Прерванный оборот с побочной доминантой к мажорной ступени может быть усложнен включением между побочной доминантой и ее VI ступенью доминанты к самой этой ступени:  $V_7/IV-VII_7/II-II$ . В этом случае побочная доминанта может быть взята не только в виде  $V_7$  или  $V$ , но и в виде обращения:  $V_2/IV-V_7/II-II$ . Иллюстрацией применения прерванных оборотов может служить образец решения к № 348.

Вне отклонения побочные доминанты могут встретиться и в цепочке побочных доминант — последовательности, в которой каждая доминанта разрешается в доминанту тональности, лежащей на кварту выше. Аккордовый состав цепочки может быть различным. При использовании диссонирующих аккордов в гармонических голосах образуются хроматические ходы. Если эти ходы оказываются в верхнем голосе, то они в известной мере могут служить признаком применения какой-то части цепочки. Но они могут оказаться и в других голосах, так что доминантовая цепочка иногда может быть использована и при отсутствии явных ее признаков в мелодии. Подсказать же возможность применения цепочки может направленность тонального развития, движение в сторону субдоминанты на любом участке квартовой последовательности, выявленной при составлении тонального плана. Обычно для гармонизации используется не вся цепочка, а лишь отдельные ее участки (см. образец решения к № 361).

Ладовой модуляцией называется переход в одноименную тональность. Чаще других случаев встречается (и может быть использована в заданиях этого раздела) подмена ожидаемой минорной тоники мажорной — в автентических или плагальных оборотах. В таком виде ладовая модуляция применяется не только как самостоятельная модуляция (в конце построения), но входит также в состав других модуляций, например, в мелодико-гармоническую при переходе в тональность второй степени родства.

Своеобразным случаем ладовой модуляции является изменение в процессе модулирования наклонения посредствующего

аккорда (C-dur— $\overline{G-g}$ \*—B-dur) или посредствующей тональности (C-dur—G-dur—g-moll—B-dur). В последнем случае ладовая модуляция может использовать либо подмену тоники в автентическом обороте, либо сопоставление тоник.

**Энгармоническая модуляция.** В мелодиях этого раздела использованы модуляции через доминантсептаккорд, через уменьшенный септаккорд и через увеличенное трезвучие. Из всех возможных вариантов энгармонической модуляции через доминантсептаккорд применены модуляции, основанные на энгармоническом равенстве доминантсептаккорда альтерированному субдоминантовому септаккорду («ложному доминантсептаккорду»), которые приводят в тональность, отстоящую на полтона ниже от начальной. В некоторых заданиях встречается обратное превращение, приводящее в тональность на полтона выше. Во всех этих модуляциях могут быть использованы и побочные доминанты.

Задания на энгармоническую модуляцию через уменьшенный септаккорд сгруппированы в зависимости от его значения в новой тональности. В № 493—497 уменьшенный септаккорд разрешается в новой тональности как вводный (VII<sub>7</sub>), в № 498—506 добавляется разрешение уменьшенного в качестве альтерированного субдоминантового аккорда (II<sub>7</sub><sup>+8</sup><sub>3</sub>, в миноре —IV<sub>7</sub><sup>+8</sup><sub>3</sub>), № 507—509 включают и разрешение уменьшенного как «вспомогательного к доминанте». При модуляции переосмысливается либо обращение аккорда с сохранением функции, либо и обращение и функция одновременно.

Разрешение уменьшенного септаккорда в качестве вводного возможно и непосредственно в тонику, но чаще применяется и органичнее звучит модуляция с предварительным внутрифункциональным разрешением в другой, более определенный аккорд доминанты. Следует иметь в виду, что в этой модуляции вводный септаккорд может оказаться побочной доминантой и, следовательно, привести не к тонике, а к какой-то другой ступени тональности.

В модуляции через увеличенное трезвучие последнее употреблено в виде доминантового аккорда (в мажоре — альтерированного) и в виде VI ступени гармонической (III<sub>6 гарм.</sub>, V<sup>+8</sup>; VI<sub>гарм.</sub>). Во избежание параллелизмов можно прибегнуть к ненормативным удвоениям в аккордах, окружающих увеличенное трезвучие. В самом увеличенном трезвучии удобно удвоить тот звук, который остается на месте. При разрешении увеличенного трезвучия можно сделать скачок от звука, который в новой тональности окажется альтерированным.

\* В рамку заключено обозначение посредствующих аккордов (трезвучий соль мажор и соль минор).

Мелодико-гармонической называется модуляция без посредствующего аккорда. В этой модуляции переход в новую тональность осуществляется на основе мелодических связей за счет органичного, предельно естественного соединения с модулирующим аккордом аккорда, предшествующего ему. Модулирующий оборот здесь начинается непосредственно с модулирующего аккорда. Большое значение имеет интонационная обоснованность модуляции. Для большей пластичности соединения можно оставить на месте общий звук (разумеется, если он есть), хотя это и не обязательно.

В качестве модулирующих аккордов в мелодико-гармонических модуляциях применяются аккорды, способные сразу бесспорно установить новую тональность. Это  $V_7$  с обращениями и  $II_7$  с обращениями; встречаются модуляции с тоническим модулирующим аккордом.

В заданиях этого раздела можно применить мелодико-гармонические модуляции с доминантовыми модулирующими аккордами в автентических оборотах и с субдоминантовыми — в сложных.

ТРЕЗВУЧИЯ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ.  
КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



Образец решения к № 8

T S D T  
сложный оборот

### СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

#### 1. Соединения с плавным голосоведением а) Кварто-квинтовое соотношение

22

23

24

25

26

27



28



**6) Секундовое соотношение**

29



30



31



32



33



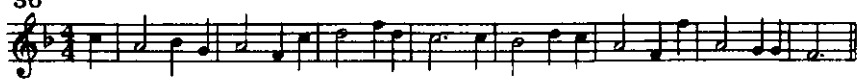
34



35



36





37



38

39

40

41

42

Detailed description: This block contains six staves of musical notation, numbered 37 through 42. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. A first inversion sixth chord (l6<sub>4</sub>) is explicitly labeled above the staff for measure 41. The music concludes with a double bar line at the end of measure 42.

## 2. Соединение со скачками

43



44

45

Detailed description: This block contains three staves of musical notation, numbered 43 through 45. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various note values and accidentals. The music concludes with a double bar line at the end of measure 45.

46

47

48

49

50

51

52

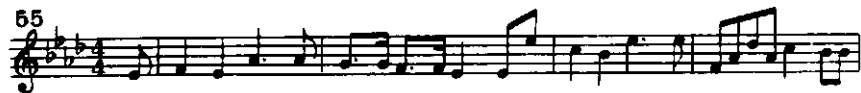
53



54



55



56



57



58



59



Образец решения к № 59

автентический оборот

### ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ

#### 1. В движении от тоники к субдоминанте

60

61

62

VI

63

64

65 VI

66

**2. В прерванном обороте**

67

68

69

70

71

72

**3. В оборотах VI—V, I—V<sub>6</sub>—VI, VI—I<sub>6</sub>**

73

74

75



First line of musical notation for measure 75, featuring a treble clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.



Second line of musical notation for measure 75, continuing the melody from the first line.

76



First line of musical notation for measure 76, featuring a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.



Second line of musical notation for measure 76, continuing the melody from the first line.

77



First line of musical notation for measure 77, featuring a treble clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.



Second line of musical notation for measure 77, continuing the melody from the first line.

78



First line of musical notation for measure 78, featuring a treble clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.



Second line of musical notation for measure 78, continuing the melody from the first line.

Образец решения к № 74



First system of musical notation for the example solution, featuring a grand staff (treble and bass clefs), a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the bass clef contains a simple accompaniment.

Г D VI  
прерванный оборот



Second system of musical notation for the example solution, continuing the melody and accompaniment from the first system.

## ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

Образец решения к № 81

Two systems of piano accompaniment for exercise No. 81. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, featuring a similar melodic and bass structure.

СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

Six staves of musical notation for exercise No. 81, numbered 88 through 91. The notation is in a single treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The exercise consists of a single melodic line. Staves 88 and 89 are in the key of F# major. Staves 90 and 91 are in the key of C# minor, indicated by the presence of a natural sign under the C note in the first measure of staff 90.



92

93

94

95

96

97

Образец решения к № 91

Two systems of piano accompaniment for exercise No. 91. The first system shows the right and left hand parts with various rhythmic patterns and chords. The second system continues the piece with similar musical structures.

## КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

97

II VI<sub>6</sub><sub>4</sub> II<sub>6</sub>

98

99

100

101

102

103

104

105

Образец решения к № 99



## ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

### 1. Соединения с плавным голосоведением

#### а) Доминантсептаккорд



б) Обращения доминантсептаккорда

111

112

113

114

115

116

117

118

Musical notation for measures 119, 120, and 121. Measure 119 is in 4/4 time with a key signature of one flat. Measure 120 is in 4/4 time with a key signature of two flats. Measure 121 is in 4/4 time with a key signature of three flats.

## 2. Соединения со скачками

Musical notation for measures 122, 123, 124, and 125. Measure 122 is in 4/4 time with a key signature of two sharps. Measure 123 is in 4/4 time with a key signature of three sharps. Measure 124 is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 125 is in 4/4 time with a key signature of three sharps.

126



127



128



129



130



3. Перемещения, обороты с проходящими аккордами

131



132



133



A series of ten musical staves, likely representing a vocal line or a single instrument part. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). The key signature appears to be two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is written in a single system across ten staves.

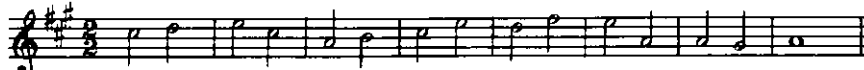
Образец решения к № 135

Two systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The second system continues the accompaniment with similar melodic and bass line patterns. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

## СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

### 1. Соединения с плавным голосоведением

138



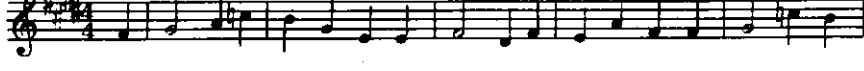
139



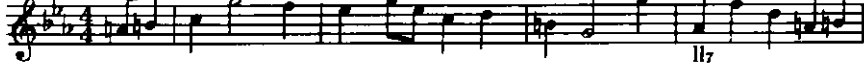
140



141



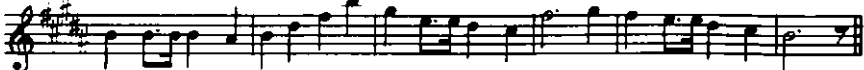
142



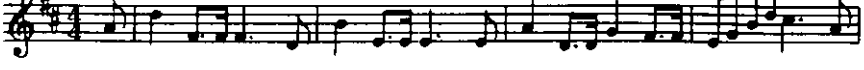
143



144



145





146

147

2. Соединения со скачками

148

149

150

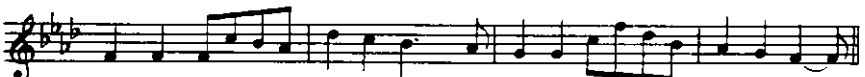
151

152

153



3. Перемещения, обороты с проходящими аккордами



161



Образец решения к № 147



### ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ

162



163



164



165



Measure 165: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.



Continuation of measure 165: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

166



Measure 166: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.



Continuation of measure 166: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

167



Measure 167: Treble clef, key signature of one flat (F), 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.



Continuation of measure 167: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

168



Measure 168: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.



Continuation of measure 168: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

169



Measure 169: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.



Continuation of measure 169: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

170



Measure 170: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.



Continuation of measure 170: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

171



Measure 171: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.



Continuation of measure 171: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Образец решения к № 166

Two systems of piano music. Each system consists of a right-hand staff and a left-hand staff. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece with similar notation.

### СЕКСТАККОРДЫ VII И VI СТУПЕНЕЙ

172

Musical staff 172: A single staff with a treble clef, showing a sequence of notes.

Musical staff 173: A single staff with a treble clef, showing a sequence of notes.

173

Musical staff 174: A single staff with a treble clef, showing a sequence of notes.

174

Musical staff 175: A single staff with a treble clef, showing a sequence of notes.

175

Musical staff 176: A single staff with a treble clef, showing a sequence of notes.

176



177



178



179



Образец решения к № 177



The piano accompaniment for exercise 177 consists of two systems of music. The first system shows the right hand playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues this pattern, with the right hand featuring more complex rhythmic patterns and the left hand maintaining a steady accompaniment.

## ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД

180

181

182

183

184

185

186

187

188

188



189



190



191



192



193



194



195





Образец решения к № 192

The image shows two systems of musical notation for exercise 192. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic development.

### НОНАККОРД

This section contains five lines of musical notation for exercises 196 through 199. Each exercise is written on a single staff with a treble clef. Exercise 196 is in 4/4 time with a key signature of two flats and includes the annotation  $V_9 III_6$  below the staff. Exercise 197 is in 6/8 time with a key signature of one flat and includes the annotation  $V_9 III_6$  below the staff. Exercise 198 is in 4/4 time with a key signature of two flats and includes the annotation  $V_9 III_6 VI$  below the staff. Exercises 199 and 200 are in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

200



201



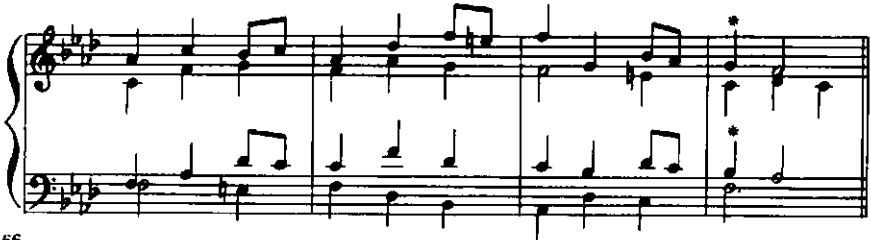
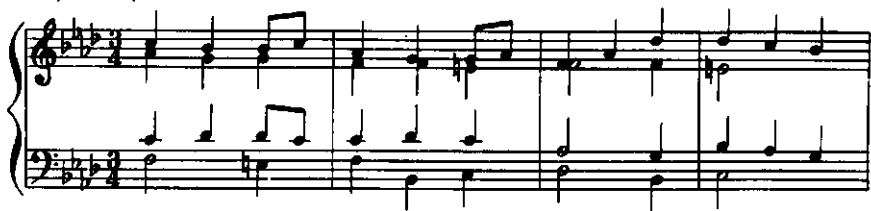
202



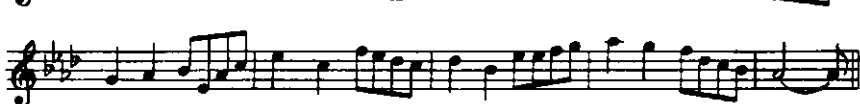
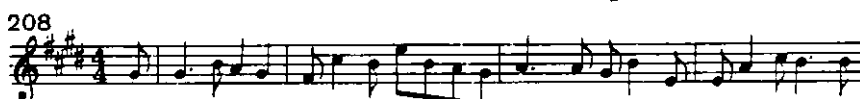
203



Образец решения к № 202



### ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ В МАЖОРЕ



212

Образец решения к № 209

## НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР

### 1. Фригийские обороты I и II рода

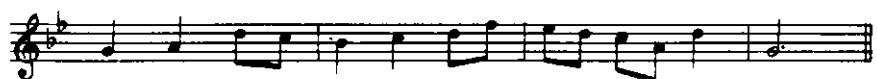
213

214

215

Musical staff 215: Treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with a key signature of one flat (B-flat).Continuation of musical staff 215, showing the second half of the measure.

216

Musical staff 216: Treble clef, 4/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes, maintaining the one-flat key signature.Continuation of musical staff 216, showing the second half of the measure.

217

Musical staff 217: Treble clef, 4/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes, maintaining the one-flat key signature.Continuation of musical staff 217, featuring a triplet of eighth notes in the second half of the measure.

## 2. Ладовые обороты

218

Musical staff 218: Treble clef, 4/4 time signature. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of quarter and eighth notes.Continuation of musical staff 218, showing the second half of the measure.

219

Musical staff 219: Treble clef, 4/4 time signature. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The melody consists of quarter and eighth notes.Continuation of musical staff 219, showing the second half of the measure.

220

Musical staff 220: Treble clef, 4/4 time signature. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of quarter and eighth notes.

221

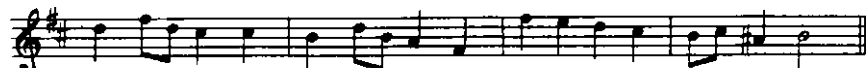
Musical staff 221: Treble clef, 4/4 time signature. The key signature changes to one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes.Continuation of musical staff 221, showing the second half of the measure.

3. Соединения натуральных аккордов  
с гармонической доминантой

222



223



224



225



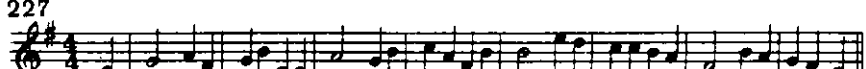
226



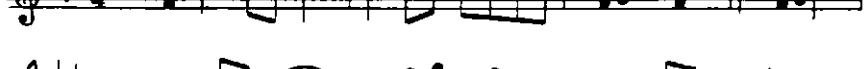
227



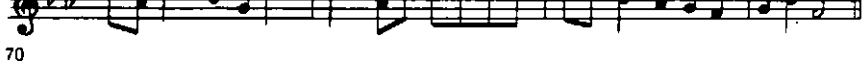
228



229



229



Образец решения к № 228



ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ

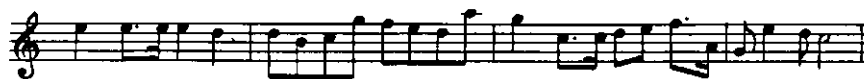
230



231



232



233



234

235

236

237

238

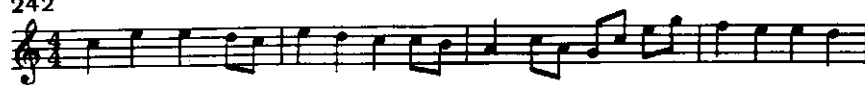
239

240

241



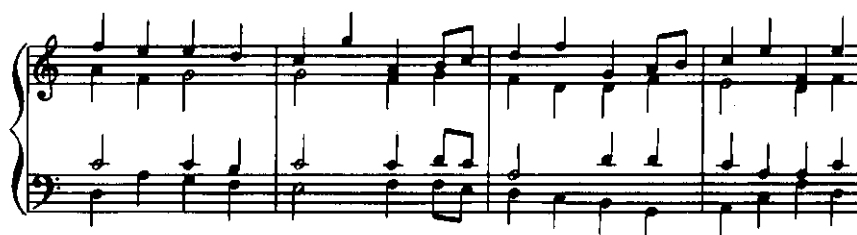
242



243



Образец решения к № 242



## ИТОГОВЫЕ ЗАДАНИЯ ПО ДИАТОНИКЕ

244

245

246

247

248

249

250

Detailed description of the exercises: The page contains ten musical exercises, numbered 244 to 250. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. Exercises 244, 246, 247, and 250 are in the key of D major (two sharps). Exercise 245 is in the key of B-flat major (two flats). Exercise 248 is in the key of B-flat major (two flats). Exercise 249 is in the key of B-flat major (two flats). Exercise 244 starts on G4, 245 on G4, 246 on G4, 247 on G4, 248 on G4, 249 on G4, and 250 on G4. The exercises consist of various rhythmic patterns and melodic lines, including eighth and sixteenth notes, and rests.

251

Exercise 251, first staff: Treble clef, 3/8 time signature, key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Exercise 251, second staff: Treble clef, 3/8 time signature, key signature of one flat (B-flat). The accompaniment consists of eighth and sixteenth notes.

252

Exercise 252, first staff: Treble clef, 4/4 time signature, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of quarter and eighth notes.

Exercise 252, second staff: Treble clef, 4/4 time signature, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The accompaniment consists of quarter and eighth notes.

253

Exercise 253, first staff: Treble clef, 3/8 time signature, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Exercise 253, second staff: Treble clef, 3/8 time signature, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The accompaniment consists of eighth and sixteenth notes.

Образец решения к № 250

First system of the solution for exercise 250: Treble and bass clefs, 4/4 time signature, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bass line includes a trill figure labeled 'T S T' with the text 'плагальный оборот' (plagal cadence) below it.

Second system of the solution for exercise 250: Treble and bass clefs, 4/4 time signature, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody continues with eighth and sixteenth notes.

Third system of the solution for exercise 250: Treble and bass clefs, 4/4 time signature, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody continues with eighth and sixteenth notes.

## ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ

### 1. Аккорды субдоминантовой функции в мажоре

254

255

256

257

258

259

260

261

262

76

263



264



265



266



267

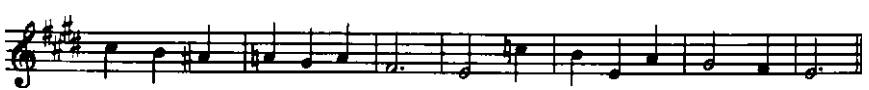


268



$V_6$   $V_{6_5}^{+3}$   $II_{4_3}^{+3}$

269



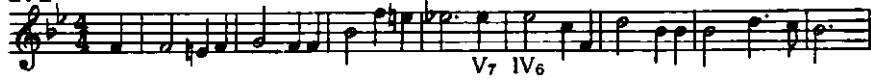
270



271



272

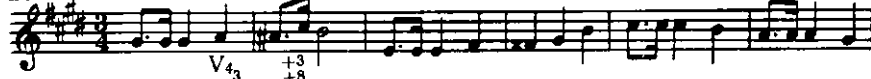


V<sub>7</sub> IV<sub>6</sub>

273



274



V<sub>4</sub><sup>3</sup>  
II<sub>7</sub><sup>3</sup>



275

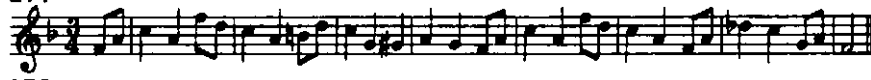


VII<sub>6</sub><sup>3</sup>  
II<sub>7</sub><sup>3</sup>

276



277



278



279



<sup>3</sup>  
II<sub>2</sub><sup>3</sup> гарм.

78

279

280

281

**2. Аккорды субдоминантовой функции  
в миноре**

282

283

284

285

286

287

287



288



### 3. Аккорды доминантовой функции

289



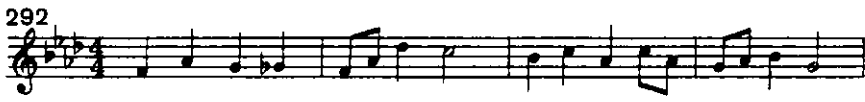
290



291



292



293





294

295

Образец решения к № 294

$I (I_7)$   $II_2^{+3}$   $I$   $II_6^{+3}$   $V_2^6$   
 $II_2^{+3}$  гарм.  $II_7^{+3}$  гарм.

Образец решения к № 280

3

$V_{6_5}$   $II_{2+3+8} I$

## МОДУЛЯЦИИ-ПЕРЕХОДЫ В ТОНАЛЬНОСТИ ПЕРВОЙ СТЕПЕНИ РОДСТВА

### 1. Непосредственный переход

296

297

298

299

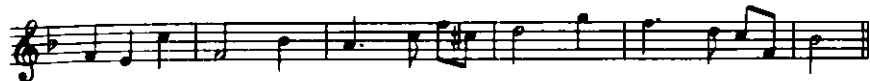
$III_6 VI$

82

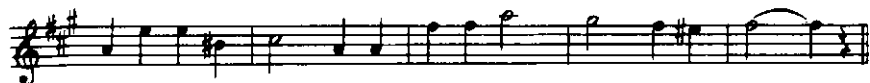
300



301



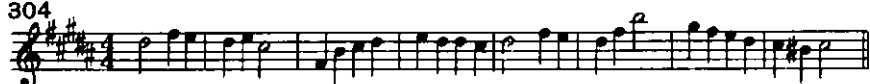
302



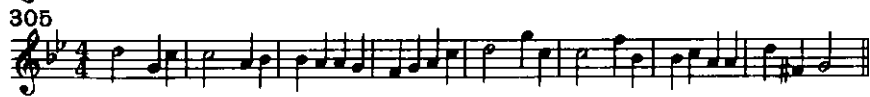
303



304



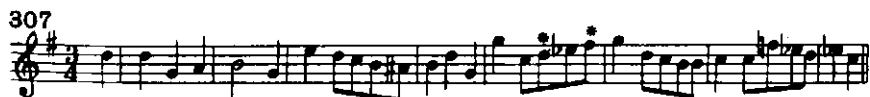
305



306



307



308



309



310

311

312

2. Переход с проходящей модуляцией

313

314

315

316

317

Образец решения к № 296  
I вариант

$V_6 = I_6 \begin{matrix} +3 \\ +6 \\ I_6^5 I_6^4 \end{matrix}$

сложный оборот II рода

II вариант

$I_6 = IV_6 \begin{matrix} +3 \\ I_7^+ I_6 \end{matrix}$

плагальный модулирующий оборот

## МОДУЛЯЦИИ-ОТКЛОНЕНИЯ. ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ И СУБДОМИНАНТЫ

### 1. Отклонения. Побочные доминанты в автенических оборотах

318

319

320



321



322



323



324



325



326



327



328



329



330



330



330



330



330



331



332



3



334



335



336



337



338



339



340

341

342

343

**2. Прерванные обороты с побочными доминантами**

344

345

346

347

$V_7/IV - VII_7/II$

348





349



350



351



352

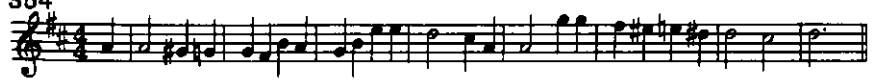


**3. Побочные доминанты в соединениях с другими доминантами**

353



354



355



356





357



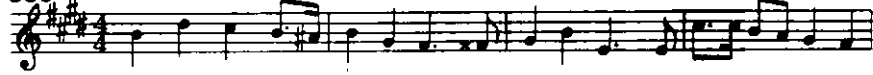
358



359



360



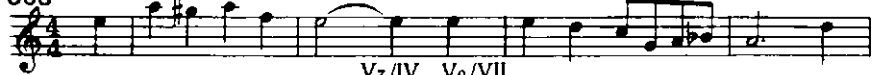
361



362



363



364

365

366

367

D/VI — D/II — D/V — D

#### 4. Побочные субдоминанты

368

369

370

371



372



373



374



375



376



377



378



Образец решения к № 326

I вариант (e-D-C-a-e), с автентическими модулирующими оборотами

V<sub>9</sub> III<sub>6</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub>  
D — T — D —

VII<sub>6\_2</sub> III<sub>6</sub>  
— T — D — T —

II вариант (e-h-C-a-e), со сложными модулирующими оборотами

II<sub>7</sub> III<sub>6</sub> V<sub>7</sub>  
S — D — T —

V<sub>9/V</sub> V<sub>7</sub> VI=II<sup>-8</sup>  
DD - D — VI —

III вариант (e-G-C-a-e), со сложными модулирующими оборотами

A musical score for a piano exercise in 2/4 time, key of D major. The melody is written in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The piece consists of 12 measures. The harmonic progression is complex, involving several modulations. The notes in the melody are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line consists of chords: D4, G4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

Образец решения к № 348

The first system of the solution example for exercise 348. It shows the melody and accompaniment for the first four measures. The melody is: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line is: D4, G4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. A bracket labeled  $V_7/VI$  is placed under the last two measures of the bass line.

The second system of the solution example for exercise 348, covering measures 5 to 8. The melody continues: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line is: D4, G4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Brackets labeled  $IV$ ,  $V_7/V$ , and  $III$  are placed under the bass line.

The third system of the solution example for exercise 348, covering measures 9 to 12. The melody continues: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line is: D4, G4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. A bracket labeled  $V_7/IV$  and  $II^{-3}$  is placed under the bass line.

Образец решения к № 361

$V_{4_3}$   $V_7/IV$   $V_7/VII_{ниж}$   $V_7/IV$   $V_7/II$

Образец решения к № 373

$II_{4_3}/VI$   $V/VI$

## МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИЯ

### 1. Проходящие ноты

379

380



381



382



383



384



385



386





387



388

389

390

This section contains four systems of musical notation, each with a measure number (387, 388, 389, 390) at the beginning. Each system consists of two staves. The music is written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

## 2. Задержания

391



392

393

394

This section contains four systems of musical notation, each with a measure number (391, 392, 393, 394) at the beginning. Each system consists of two staves. The music is written in a treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.



395



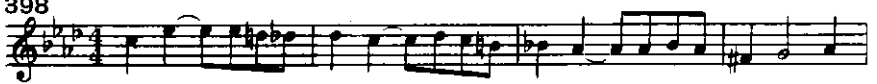
396



397



398



399



### 3. Вспомогательные ноты

400

401

402

403

404

405

406

407

408

Two staves of musical notation. The first staff is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in 6/8 time with the same key signature. Both staves contain a melodic line with various rhythmic values and accidentals.

409

Two staves of musical notation. The first staff is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is in 3/4 time with the same key signature. Both staves contain a melodic line with various rhythmic values and accidentals.

410

Two staves of musical notation. The first staff is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). The second staff is in 3/4 time with the same key signature. Both staves contain a melodic line with various rhythmic values and accidentals.

411

Two staves of musical notation. The first staff is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in 3/4 time with the same key signature. Both staves contain a melodic line with various rhythmic values and accidentals.

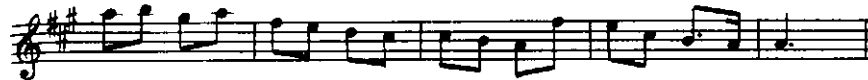
#### 4. Камбияты, предъемы

412

Two staves of musical notation. The first staff is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff is in 2/4 time with the same key signature. Both staves contain a melodic line with various rhythmic values and accidentals.

413

One staff of musical notation in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals.



## 5. Разные приемы

420



421



422



423



424



425



426

427

428

429

430

431

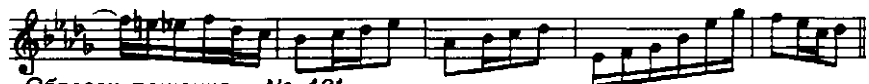
This musical score consists of ten staves of music, numbered 426 through 431. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The music is a single melodic line, and the key signature changes to one flat (B-flat) at measure 431.



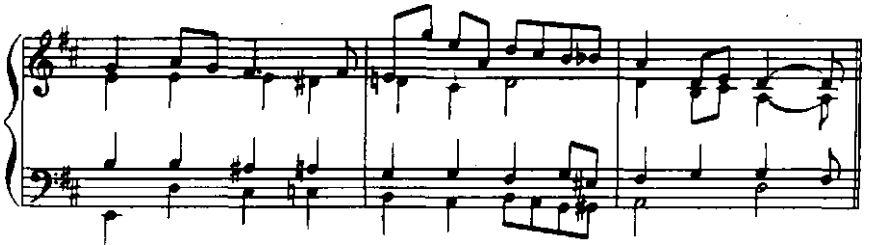
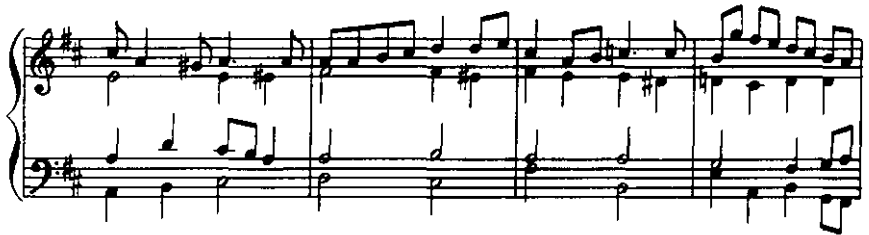
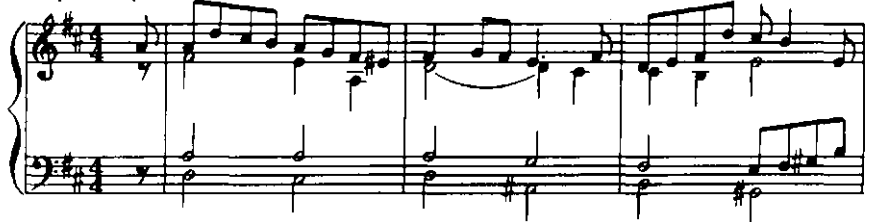
432



433



Образец решения к № 421





## МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ ВТОРОЙ СТЕПЕНИ РОДСТВА

### 1. Переход в тональности, отстоящие на 2 знака

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

This section contains three musical exercises, each consisting of two staves. Exercise 441 is in G major (one sharp) and 3/4 time. Exercise 442 is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Exercise 443 is in D major (two sharps) and 3/4 time. The exercises feature various rhythmic patterns and melodic lines.

**2. Переход в тональности, отстоящие на 3, 4 и 5 знаков**

444

445

This section contains two musical exercises, each consisting of two staves. Exercise 444 is in 3/4 time and demonstrates a modulation to a key with three accidentals. Exercise 445 is in 3/4 time and demonstrates a modulation to a key with four accidentals. The exercises focus on chromatic and diatonic scale passages.

446



447



448



449



450



451



452



Detailed description: This page contains musical notation for measures 446 through 452. Each measure is represented by a pair of staves (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Measure 446 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 447 has a bass clef. Measure 448 has a treble clef. Measure 449 has a bass clef. Measure 450 has a treble clef. Measure 451 has a bass clef. Measure 452 has a treble clef. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals.

453

Two staves of musical notation for measures 453 and 454. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

454

Two staves of musical notation for measures 454 and 455. The key signature changes to two sharps (F-sharp, C-sharp) and the time signature is 4/4. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes.

455

Two staves of musical notation for measures 455 and 456. The key signature is two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of rhythmic patterns.

456

Two staves of musical notation for measures 456 and 457. The key signature is two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is 4/4. The notation shows a progression of chords and melodic lines.

457

Two staves of musical notation for measures 457 and 458. The key signature is two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of note values and rests.

458

Two staves of musical notation for measures 458 and 459. The key signature is two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is 4/4. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes.

3. Отклонения в тональности второй степени родства

459

460

461

462

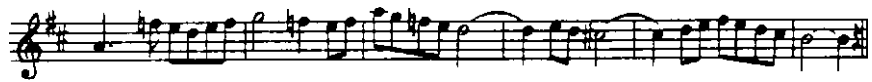
463

464

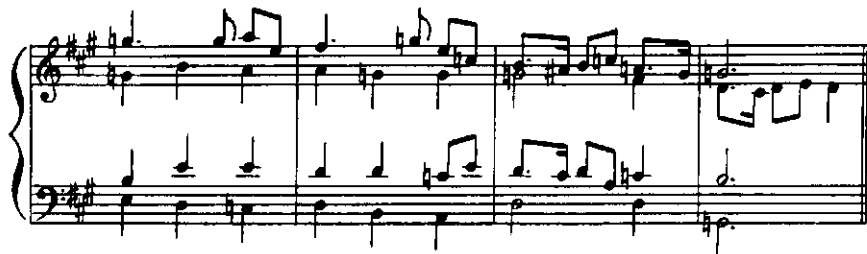
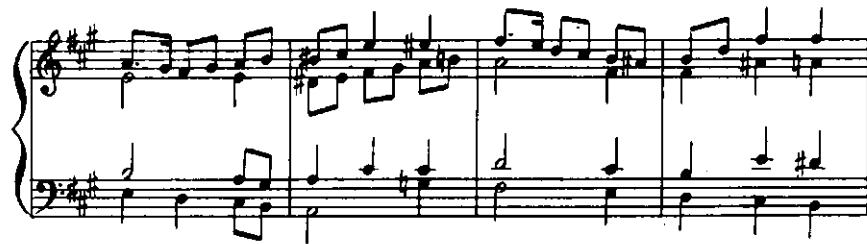
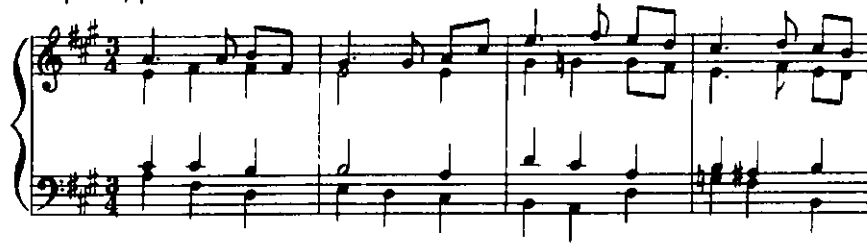
465



466



Образец решения к № 443



Образец решения к № 462 (h—C—d—A—h)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The music begins with a quarter rest in the upper staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some chromatic movement. The bass staff continues with a steady accompaniment of chords and moving lines.

The third system shows further development of the melodic and harmonic ideas. The upper staff has a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The bass staff maintains a consistent accompaniment pattern.

The fourth system continues the musical progression. The upper staff has a melodic line with some rests and eighth notes. The bass staff provides a solid harmonic foundation.

The fifth system concludes the exercise. The upper staff features a melodic line that ends with a sustained note. The bass staff provides a final accompaniment with a long note in the final measure.





472



2. Мажоро-минор

473



474



475



476



477



478

Exercise 478 consists of three staves of single-line music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, featuring a mix of ascending and descending lines. The second and third staves continue the melodic development with similar rhythmic patterns and intervals.

479

Exercise 479 consists of two staves of single-line music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth notes, with some sixteenth-note runs. The second staff continues the exercise with similar rhythmic and melodic motifs.

Образец решения к № 479

The piano accompaniment for exercise 479 is presented in three systems of grand staff notation. Each system includes a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines, including some sixteenth-note patterns.

## ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

### 1. Через доминантсептаккорд

480

481

482

483

484

485

Detailed description: The image shows a sequence of musical notation for voice and piano. It consists of 10 staves of music, each with a measure number (480-489) at the beginning. The notation includes treble clefs, key signatures (F# and C#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The music demonstrates harmonic modulation through dominant seventh chords, as indicated by the title. The notation is arranged in two columns of five staves each.

486



Musical notation for measure 486, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.



Continuation of the musical notation for measure 486, showing the second half of the measure with eighth and quarter notes.

487



Musical notation for measure 487, featuring a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.



Continuation of the musical notation for measure 487, showing the second half of the measure with eighth and quarter notes.

488



Musical notation for measure 488, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.

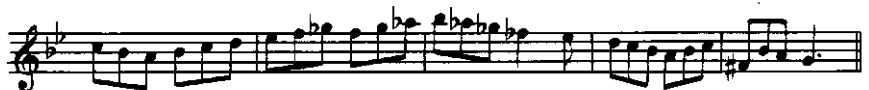


Continuation of the musical notation for measure 488, showing the second half of the measure with quarter and eighth notes.

489



Musical notation for measure 489, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.



Continuation of the musical notation for measure 489, showing the second half of the measure with eighth and quarter notes.

490



Musical notation for measure 490, featuring a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.



Continuation of the musical notation for measure 490, showing the second half of the measure with quarter and eighth notes.

491



Musical notation for measure 491, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.



Continuation of the musical notation for measure 491, showing the second half of the measure with quarter and eighth notes.



Continuation of the musical notation for measure 491, showing the second half of the measure with quarter and eighth notes.

492



Musical notation for measure 492, featuring a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.



## 2. Через уменьшенный септаккорд

493

494

495

496

497

498

Seven musical staves numbered 493 to 498. Each staff contains a single line of music in various keys and time signatures, demonstrating the use of diminished seventh chords. The keys include G major, D minor, and F# minor. The time signatures are 2/4, 3/4, and 4/4.

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

### 3. Через увеличенное трезвучие

510

511

512

513

Образец решения к № 483

$V_2 = IV_7^{\#8}$

$IV_6^{\#8} = V_7$



Образец решения к № 508

VII<sub>4</sub><sub>3</sub> = вып. к V<sub>4</sub><sub>3</sub>

VII<sub>2</sub> = II<sub>4</sub><sub>3</sub><sup>+3 +8</sup>

Образец решения к № 512

$V^{+5}/IV = V_{6_4}^{+5}$

$IV_{6 \text{ гарм.}} = II_6$

### МЕЛОДИКО-ГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

514

515

516

517

518

Two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It contains measures 518 and 519. The second staff continues the melody from measure 519.

519

Two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. It contains measures 519 and 520. The second staff continues the melody from measure 520.

520

Two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. It contains measures 520 and 521. The second staff continues the melody from measure 521.

521

Two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. It contains measures 521 and 522. The second staff continues the melody from measure 522.

522

Two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. It contains measures 522 and 523. The second staff continues the melody from measure 523.

523

Two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. It contains measures 523 and 524. The second staff continues the melody from measure 524.



Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of eighth and quarter notes with some rests.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with eighth and quarter notes.

### МОДУЛЯЦИИ В ОТДАЛЕННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

527

A single treble staff containing a melodic line with eighth and quarter notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

A single treble staff containing a melodic line with eighth and quarter notes. The key signature has three sharps.

A single treble staff containing a melodic line with eighth and quarter notes. The key signature has three sharps.

528

A single treble staff containing a melodic line with eighth and quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

A single treble staff containing a melodic line with eighth and quarter notes. The key signature has one sharp.

A single treble staff containing a melodic line with eighth and quarter notes. The key signature has one sharp.

A single treble staff containing a melodic line with eighth and quarter notes. The key signature has one sharp.

529

Exercise 529 consists of three staves of music in 3/8 time with a key signature of two flats. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The second and third staves continue the melodic line, featuring various rhythmic patterns and accidentals.

530

Exercise 530 consists of four staves of music in 4/4 time with a key signature of three flats. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. The melody is composed of quarter and eighth notes, with some slurs and ties. The second and third staves continue the melodic line, featuring various rhythmic patterns and accidentals. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence.

531

Exercise 531 consists of four staves of music in 3/8 time with a key signature of two flats. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The second and third staves continue the melodic line, featuring various rhythmic patterns and accidentals. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence.

532

Exercise 532 consists of two staves of music in 4/4 time with a key signature of three flats. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. The melody is composed of quarter and eighth notes, with some slurs and ties. The second staff concludes the exercise with a final cadence.

533

534

535

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves. The first system, labeled 533, is in a key with two flats and a 2/4 time signature. The second system, labeled 534, is in a key with one sharp and a 2/4 time signature. The third system, labeled 535, is in a key with two sharps and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

536

Musical notation for measures 536-537. The first system (measures 536-537) is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The second system (measures 537-538) is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

537

Musical notation for measures 537-538. The first system (measures 537-538) is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The second system (measures 538-539) is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

538

Musical notation for measures 538-539. The first system (measures 538-539) is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The second system (measures 539-540) is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

539

Musical notation for measures 539-540. The first system (measures 539-540) is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The second system (measures 540-541) is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.



540

Musical notation for measures 540-541. The first system (measures 540-541) is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The second system (measures 541-542) is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

541

Musical notation for measures 541-542. The first system (measures 541-542) is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second system (measures 542-543) is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

542

Musical notation for measures 542-543. The first system (measures 542-543) is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second system (measures 543-544) is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

543

Musical notation for measures 543-544. The first system (measures 543-544) is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). The second system (measures 544-545) is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp).

544

Musical score for exercise 544, consisting of six staves of single-line notation in G major and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs and ties. The subsequent staves continue the melodic line, showing various rhythmic patterns and phrasing.

Образец решения к № 543

Musical score for exercise 543, consisting of three systems of grand staff notation in G major and 4/4 time. Each system includes a treble and bass clef. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line.

VII<sub>4</sub><sub>3</sub> = II<sub>4</sub><sub>3</sub><sup>+3</sup>

Дополнение

**ГАРМОНИЗАЦИЯ С ПРИМЕНЕНИЕМ  
ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ**

**1. Простая имитация**

545

Начало темы имитируется у баса.

546

Начало темы имитируется тенором через такт и альтом через два такта.

547

Бас вступает через такт, имитируя отмеченные участки мелодии в дуодециму.

## 2. Каноническая имитация в басу

548

в дуодециму



549

в нону



550

в дуодециму



551

в дуодециму



552

в квартдециму



553

в септдециму



554

в ундециму



Образец решения к № 546

First system of musical notation for exercise № 546. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation for exercise № 546. It continues the two-staff format. The treble staff features a melodic line with various intervals and rests. The bass staff continues the accompaniment with chords and moving lines, including some slurs.

Образец решения к № 551

First system of musical notation for exercise № 551. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation for exercise № 551. It continues the two-staff format. The treble staff features a melodic line with various intervals and rests. The bass staff continues the accompaniment with chords and moving lines, including some slurs.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	3
Введение . . . . .	7
О гомофонии . . . . .	7
Гармоническое развитие в периоде . . . . .	10
Голосоведение . . . . .	14
Фактура . . . . .	18
Общая методика гармонизации . . . . .	20
Гармонизация модулирующих построений . . . . .	27
Особенности работы на разных этапах курса . . . . .	30
Трезвучия главных ступеней. Кадансовый квартсектаккорд . . . . .	37
Сектаккорды главных ступеней . . . . .	39
1. Соединения с плавным голосоведением . . . . .	39
а) Кварто-квинтовое соотношение . . . . .	39
б) Секундовое соотношение . . . . .	40
2. Соединение со скачками . . . . .	41
Трезвучие VI ступени . . . . .	44
1. В движении от тоники к субдоминанте . . . . .	44
2. В прерванном обороте . . . . .	45
3. В оборотах VI—V, I—V <sub>6</sub> —VI, VI—I <sub>64</sub> . . . . .	45
Трезвучие II ступени . . . . .	47
Сектаккорд II ступени . . . . .	48
Квартсектаккорды . . . . .	50
Доминантсептаккорд и его обращения . . . . .	51
1. Соединения с плавным голосоведением . . . . .	51
а) Доминантсептаккорд . . . . .	51
б) Обращения доминантсептаккорда . . . . .	52
2. Соединения со скачками . . . . .	53
3. Перемещения, обороты с проходящими аккордами . . . . .	54
Септаккорд II ступени и его обращения . . . . .	56
1. Соединения с плавным голосоведением . . . . .	56
2. Соединения со скачками . . . . .	57
3. Перемещения, обороты с проходящими аккордами . . . . .	58
Доминанта с секстой . . . . .	59
Сектаккорды VII и VI ступеней . . . . .	61
Вводный септаккорд . . . . .	63
Нонаккорд . . . . .	65
Трезвучие III ступени в мажоре . . . . .	67
Натуральный минор . . . . .	68
1. Фригийские обороты I и II рода . . . . .	68
2. Ладовые обороты . . . . .	69
3. Соединения натуральных аккордов с гармонической доминантой . . . . .	70

Побочные септаккорды . . . . .	71
Итоговые задания по диатонике . . . . .	74
Ладовая альтерация . . . . .	76
1. Аккорды субдоминантовой функции в мажоре . . . . .	76
2. Аккорды субдоминантовой функции в миноре . . . . .	79
3. Аккорды доминантовой функции . . . . .	80
Модуляции-переходы в тональности первой степени родства . . . . .	82
1. Непосредственный переход . . . . .	82
2. Переход с проходящей модуляцией . . . . .	84
Модуляции-отклонения. Побочные доминанты и субдоминанты . . . . .	85
1. Отклонения. Побочные доминанты в автентических оборотах . . . . .	85
2. Прерванные обороты с побочными доминантами . . . . .	88
3. Побочные доминанты в соединениях с другими доминантами . . . . .	89
4. Побочные субдоминанты . . . . .	91
Мелодическая фигурация . . . . .	95
1. Проходящие ноты . . . . .	95
2. Задержания . . . . .	97
3. Вспомогательные ноты . . . . .	99
4. Камбиаты, предъемы . . . . .	100
5. Разные приемы . . . . .	102
Модуляции в тональности второй степени родства . . . . .	105
1. Переход в тональности, отстоящие на 2 знака . . . . .	105
2. Переход в тональности, отстоящие на 3, 4 и 5 знаков . . . . .	106
3. Отклонения в тональности второй степени родства . . . . .	109
Ладовая модуляция. Мажоро-минор . . . . .	112
1. Ладовая модуляция . . . . .	112
2. Мажоро-минор . . . . .	113
Энгармоническая модуляция . . . . .	115
1. Через доминантсептаккорд . . . . .	115
2. Через уменьшенный септаккорд . . . . .	117
3. Через увеличенное трезвучие . . . . .	119
Мелодико-гармоническая модуляция . . . . .	122
Модуляции в отдаленные тональности . . . . .	125
Дополнение. Гармонизация с применением полифонических приемов . . . . .	131
1. Простая имитация . . . . .	131
2. Каноническая имитация в басу . . . . .	132

**Можжевелов Б. В.**  
М74 Мелодии для гармонизации: Для теоретико-композиторских отделений музыкальных училищ. — Л.: Музыка, 1982. — 135 с.

Сборник представляет собой пособие для практической работы по специальному курсу гармонии. Содержит около 500 мелодий (некоторые приводятся с образцами гармонизации), а также методическое введение. Мелодии систематизированы в соответствии с порядком прохождения тем, принятым в Музыкальном училище Ленинградской консерватории. Особый раздел посвящен гармонизации с применением полифонических приемов.  
Для преподавателей и учащихся музыкальных училищ.

М — 4905000000-697  
026(01)-82 — 567-82

78

**Борис Валентинович Можжевелов**  
**МЕЛОДИИ ДЛЯ ГАРМОНИЗАЦИИ**

Редактор *А. В. Вульфсон*  
Художник *Н. И. Васильев*  
Худож. редактор *Р. С. Волков*  
Техн. редактор *О. Е. Ларионова*  
Корректоры *Е. С. Петрова, Т. А. Чернышева*  
Нотографик *Р. А. Розенблит*

Н/К

Подписано в печать 27.09.82. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 8,5. Уч.-изд. л. 10,56. Тираж 10 000 экз. Изд. № 2708. Заказ 4027. Цена 55 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9. Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 197101, Ленинград, ул. Мира, 3.



55 к.