

78(075)  
Д 64

Н.А.ДОЛМАТОВ

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ  
ОБРАЗОВАНИЕ

# Гармония

ACADEMA

Н. А. ДОЛМАТОВ

# ГАРМОНИЯ

## ПРАКТИЧЕСКИЙ КУРС

### Учебное пособие

Для студентов музыкально-педагогических  
отделений и факультетов высших и средних  
педагогических учебных заведений

*Рекомендовано  
Министерством общего  
и профессионального образования  
Российской Федерации*



78(075)  
УДК 781.4(075.32)  
ББК 85.37я723  
Д 64

Издательская программа  
«Учебники и учебные пособия  
для педагогических училищ и колледжей»  
Руководитель программы *З. А. Нефедова*

Рецензенты:  
доцент каф. теории и истории музыки МПГУ *В. Я. Солодухо*,  
преподаватель педколледжа № 7 г. Москвы *Н. Д. Левитская*

Долматов Н. А.  
Д 64 Гармония: Практический курс: Учеб. пособие для студ.  
муз.-пед. отд. и фак. высш. и сред. пед. учеб. заведений. –  
М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 288 с.  
ISBN 5-7695-0393-9

В учебном пособии изложение теоретического материала сочетается с практическими заданиями, включающими письменную гармонизацию и создание аккомпанемента к предлагаемым мелодиям, устные ответы на вопросы, игру на фортепиано гармонических схем и секвенций, а также примеры для гармонического анализа. Пособие состоит из четырех частей: в первой даются основные правила классического голосоведения при соединении трехзвучных аккордов главных ступеней; вторая часть посвящена закономерностям неаккордовых звуков и т. д.; в третьей рассматривается процесс модулирования, а также постепенное усложнение гармонических средств; в четвертой – создание аккомпанемента и дальнейшее усложнение гармонических средств.

Учебное пособие может быть также использовано на исполнительских отделениях музыкальных училищ.

УДК 781.4(075.32)  
ББК 85.37я723



© Долматов Н. А., 1999  
© Издательский центр «Академия», 1999

Мой молодой друг! Не верь людям, которые утверждают, что музыку можно создавать и исполнять, не зная ее закономерностей. В лучшем случае это приведет к дешевой популярности на уровне самодельности, ибо ничего путного без знания закономерностей искусства прошлого как в области исполнительства, так и в области новой музыки практически создать невозможно. Вспомни знаменитую басню Крылова “Квартет”, мораль которой не потеряла своей актуальности и в настоящее время: “Чтоб музыкантом стать, так надобно *уменье* да уши ваших по-нежней!”

Не относись с предубеждением к мыслям и советам музыкантов старшего поколения, ведь они также думали о закономерностях и судьбе музыки. И то, что тебе сегодня кажется открытием, на самом деле давно уже открыто другими. А стоит ли заново изобретать велосипед? Не лучше ли его взять в том виде, как он есть, и совершенствовать в дальнейшем.

Создавая этот учебник, я стремился дать тебе возможность творческого подхода к изучению обычно слишком академичного курса, в меру возможностей приблизив его к реально звучащей музыке.

Не думай, что сводом правил я свяжу твою творческую инициативу. Правила, конечно, следует знать, без этого нет науки, но в пределах каждого, вновь осваиваемого, ты можешь проявить свою творческую индивидуальность. И, как сказал поэт: “Твори, выдумывай, пробуй!”

Учебник и твой педагог помогут тебе разобраться во всем мире музыки, понимать значение каждого звука и аккорда, и на этой основе ты сможешь воспроизводить и воспринимать музыку, отделяя “зерна от плевел”, что не так просто сделать в наше время, в потоке обилия музыкальной информации кино, радио и телевидения.

Конечно, тебе придется потратить силы и время на освоение курса. Что ж, на то она и учеба, но ведь она и является основным твоим занятием. Пусть изучение гармонии будет интересным и важным для тебя самого, так как без этого не может быть успешного ее усвоения.

Разреши мне как педагогу, имеющему значительный опыт в преподавании этого предмета, дать тебе несколько советов.

Выполняй задание по гармонизации сидя за столом, но не за инструментом. Лишь после окончания работы исполни полученное произведение на инструменте. Отметь неважно звучащие моменты и подумай, **почему** они возникли. После этого реши, **как** их можно исправить. Гармонизацию вначале выполняй карандашом, пропуская две пустые нотные строки ниже текста для исправления ошибок или иных вариантов решения, которые ты будешь делать после проверки задания учителем.

Перед тем как представишь работу учителю, обведи ноты чернилами. В том варианте, в котором учитель указал на твои ошибки, никаких исправлений не делай. Сделав сноску, исправляй ошибку на двух оставленных снизу свободных нотоносцах. В противном случае ты не будешь видеть свои ошибки и в дальнейшем будешь допускать подобные.

Выполняя задание по игре на фортепиано, придерживайся в основном тесного расположения аккордов, исполняя три верхних голоса правой рукой, а бас — левой. Благодаря этому ты сможешь легко создавать любой аккомпанемент к мелодиям и свободно импровизировать. Конечно, широкое расположение в некоторых моментах тоже может возникнуть. Постарайся от него поскорей избавиться. При игре на фортепиано оно нужно только дирижерам и теоретикам, — пусть они этим и занимаются.

Играя на фортепиано одно из заданий учебника, не бойся повторить аккорд или в дальнейшем раскрасить его неаккордовыми звуками, доведя до величины целого такта. Это поможет тебе создать форму музыкального построения, без чего нет музыки.

Выучивай отдельные гармонические **стереотипы** соединения аккордов, которые ты можешь играть во всех тональностях, постепенно увеличивая их число. Это поможет тебе в дальнейшем свободно импровизировать за фортепиано. Мысли по возможности не отдельными звуками, а целыми комплексами, которые ты сумеешь легко построить. Например: не ля — до-диез — ми — соль, а ля-мажорное трезвучие со звуком соль и т.п.

Подключи к игре на фортепиано свои музыкальные центры, для чего обязательно пой какой-либо из голосов. Без этого ты, подражая компьютеру, будешь вычислять только звуки аккордов.

Желаю тебе успешного освоения курса!

*Н. Долматов*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящее время возникли некоторые расхождения в понимании слова “гармония”, ибо это слово имеет в переводе много различных значений: связь, закономерность, стройность, согласованность.

Гармонические качества присущи как всем явлениям природы и жизни, так и всем музыкальным, начиная от музыкальных звуков и их сочетаний до целых музыкальных произведений, соразмерности их частей, способов создания музыкальных образов, жанровых и стилистических закономерностей музыки и т. п.

Все музыкально-теоретические предметы, направленные на изучение закономерностей музыки, в той или иной мере используют термин “гармония”, по-разному трактуя его. Из-за этого он стал более расплывчатым и неопределенным.

Иногда его начинают понимать как стилистические и жанровые особенности музыки от древнейших времен до наших дней или как аккордику и особенности голосоведения в произведениях отдельных композиторов, чем учащиеся должны заниматься в курсе анализа музыкальных произведений, а также на уроках музыкальной литературы или истории музыки. Такой подход превращает учебный курс гармонии в информационно-аналитический, от чего в значительной мере страдают практические знания и навыки учащихся, и это отрицательно сказывается на их успеваемости по другим предметам специального и теоретического циклов.

В учебном курсе, который назван “Гармония”, должны изучаться лишь общие, типичные закономерности гомофонно-гармонического склада, присущие классической и романтической музыке. Сюда следует отнести:

- а) строение аккордов и их изложение в многоголосии;
- б) функциональные связи аккордов и тональностей;
- в) наиболее часто употребляемые последовательности аккордов в музыкальных построениях;

- г) голосоведение при соединении аккордов;
- д) вопросы создания аккомпанемента к заданной мелодии.

Попутно с этим могут изучаться, только по мере необходимости, некоторые простые формы музыкальных произведений, некоторые жанровые и стилистические черты и особенности музыкальных произведений. Вопросы же стилей и жанров музыки можно выделить в особый лекционно-аналитический раздел курса.

# Часть первая

## СОЕДИНЕНИЯ АККОРДОВ

### ВВЕДЕНИЕ. АККОРДЫ

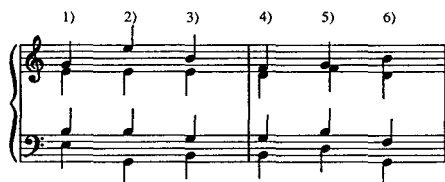
За основу построения аккордов в классической музыке принято терцовое соотношение звуков.

**Аккордом** называется созвучие из трех или более звуков, которые либо расположены по терциям, либо их можно расположить по терциям путем перенесения отдельных звуков на октаву вверх или вниз. Например:



Приведенные созвучия являются аккордами, так как их звуки расположены по терциям.

Однако основная масса аккордов в музыкальном произведении несколько отличается от приведенных способом изложения, т. е. звуки их расположены не по порядку, а более свободно. Например:

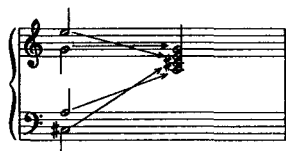


На первый взгляд кажется, что это просто набор отдельных звуков, но при более внимательном изучении нетрудно заметить, что первые три сочетания имеют в своем составе лишь три звука: ми, соль и си. Четвертый звук этих аккордов является повторением одного из них. Следовательно, любой из этих трех комплексов является производным от аккорда, обозначенного знаком + в первом примере, и, значит, каждый из них является также аккордом.

Нетрудно убедиться, что созвучия 4, 5 и 6 являются производными от аккорда, обозначенного ++ в первом примере, так как состоят из звуков соль, си, ре и фа, взятых в различных вариантах. Таким образом, все созвучия второго примера следует считать аккордами, поскольку путем перенесения отдельных звуков на октаву вверх или вниз их можно расположить по терциям, т.е. свести к аккордам, которые мы назовем аккордами *простейшего терцового вида*.

## ТЕХНИКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ АККОРДА

Чтобы установить, является ли данное созвучие аккордом, нужно взять один из его звуков в качестве ориентира, после чего отыскивать звуки, отстоящие от него на терцию, перенося отдельные из них на октаву вверх или вниз. Если звуки располагаются по терциям, образуя аккорд простейшего терцового вида, то данный комплекс является аккордом, в противном случае — лишь неаккордовым сочетанием.



Вопросы и задания:

1. Что это за предмет, которым мы собираемся заниматься, и что он изучает?
2. Что мы называем аккордом?
3. Определить, являются ли данные созвучия аккордами или неаккордовыми сочетаниями. Сыграйте их звучности на фортепиано, вслушайтесь в характер их звучания. Подумайте, какие звуки в неаккордовых сочетаниях мешают комплексам стать аккордами. Что надо сделать, чтобы получить аккорд?

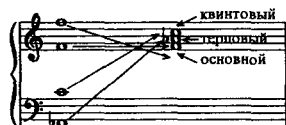


4. Выяснить, являются ли выделенные звездочками в нотном тексте гармонические комплексы аккордами или неаккордовыми сочетаниями.



### ТРЕХЗВУЧНЫЕ ГАРМОНИИ

В аккордах простейшего терцового вида каждый из звуков имеет свое название: нижний звук называется *основным тоном* аккорда; второй звук, образующий интервал терцию с основным, называется *терцовым тоном*; третий, образующий интервал квинту с основным тоном аккорда, называется *квинтовым тоном* аккорда. Например:



От того, какой из звуков аккорда является нижним, в значительной мере зависит характер звучания всего гармонического комплекса. Так, если в басу поставить не основной, а терцовый тон, аккорд звучит более мягко. С квинтовым тоном в басу аккорд звучит несколько неустойчиво.

В зависимости от звука в басу различают трезвучие и два его обращения. Если в басу находится основной тон трезвучия простейшего терцового вида, аккорд называется *трезвучием* независимо от того, в каком порядке расположены верхние звуки аккорда. Условно трезвучие обозначается знаком (5/3). Например, все приведенные ниже аккорды являются трезвучиями:



Если в басу аккорда находится терцовый тон трезвучия простейшего вида, комплекс называется **секстаккордом** независимо от расположения верхних звуков аккорда. Например, все три приведенные ниже аккорда являются секстаккордами:



Если в басу находится квинтовый тон аккорда, последний называется **квартсекстаккордом** независимо от расположения верхних голосов (условное краткое обозначение 6/4). Так, приведенные ниже аккорды являются квартсекстаккордами:



## МЕЛОДИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ АККОРДА

В зависимости от того, какой из звуков аккорда простейшего терцового вида является верхним в данном аккорде, определяют мелодическое положение аккорда. Например, даны аккорды. Необходимо определить их названия и мелодические положения.



Приведем каждый комплекс к аккорду простейшего терцового вида:



Теперь, возвращаясь к предложенным комплексам, можно сказать о них следующее. Первый аккорд является трезвучием Ми-бемоль мажора, в мелодии которого находится основной тон, а следовательно, он в мелодическом положении основного тона. Второй аккорд — Фа-мажорный квартсекстааккорд в мелодическом положении квинтового тона. Третий аккорд — Соль-мажорный секстааккорд в мелодическом положении основного тона.

Вопросы и задания:

1. По какому голосу определяют название аккорда?
2. Какие тоны аккорда в басу у трезвучия, секстааккорда и квартсекстааккорда?
3. По какому голосу определяют мелодическое положение аккорда?
4. Определить названия аккордов и их мелодические положения:



## ТРАДИЦИИ В КУРСЕ ГАРМОНИИ

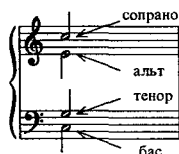
Учебный курс гармонии, основателем которого был Ж.Ф.Рамо, существует уже несколько столетий. Вполне естественно, он имеет несколько традиций, которые связаны с учебной практикой, а также с хоровым исполнением. Традиционными являются: количество голосов, соответствующее смешанному хору; названия голосов и их фиксация на нотоносце; самостоятельность мелодической линии каждого голоса, в связи с чем запрещается движение двух голосов параллельными унисонами и октавами; расположение голосов по высоте в аккорде; запрещение движения двух голосов параллельными квинтами и др.

## ИЗЛОЖЕНИЕ АККОРДОВ В КУРСЕ ГАРМОНИИ

1. Аккорд в учебном курсе гармонии излагается на двух нотоносцах в скрипичном и басовом ключах. На верхнем

нотоносце записываются два верхних голоса: сопрано — штилями вверх и альт — штилями вниз. На нижнем нотоносце в басовом ключе записываются два нижних голоса: тенор — штилями вверх и бас — штилями вниз.

**Примечание.** Названия голосов являются чистой условностью и не всегда соответствуют диапазону их звучания. Запись двух голосов на одном нотоносце наиболее удобна, так как три самостоятельных голоса на одном нотоносце записать иногда бывает весьма непросто.



2. Излагая какой-либо аккорд, нельзя допускать перекрещивания голосов, т. е. бас всегда должен брать более низкую ноту, нежели тенор, тенор — более низкую ноту, чем альт, альт должен быть ниже сопрано, как это обычно бывает в хоровой партитуре и соответствует нормальному звучанию аккорда. Так, например, приведенный ниже аккорд с точки зрения учебного курса гармонии изложен неправильно, так как альт звучит ниже тенора:



Правильно этот аккорд следует написать так:



При написании аккорда два соседних голоса могут сходиться в унисон, поскольку в этом случае перекрещивания голосов не происходит:



3. Три верхних голоса должны представлять достаточно плотную звучность, т.е. соседние голоса должны образовывать между собой интервал в пределах от унисона до октавы, но не шире. Интервал между соседними голосами шире октавы называется *разрывом*. Разрыв приводит к некомпактности звучания аккорда и нежелателен в практических работах студентов.

Бас от тенора может отстоять от унисона до двух октав, и во многих случаях даже лучше, если он несколько удален от тенора. В этом случае возникает больше возможностей для его мелодического развития и ходов при соединении аккордов. Кроме того, некоторые гармонии с низким басом звучат более красочно.

Вопросы:

1. Как называются голоса в четырехголосии?
2. Как записываются тенор, сопрано и два других голоса?
3. Что такое перекрещивание голосов?
4. Как должны располагаться три верхних голоса при написании аккорда?
5. В каких пределах может находиться бас от тенора?

## Тема 1. ТРЕХЗВУЧНЫЕ ГАРМОНИИ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

### ФУНКЦИИ АККОРДОВ

Любой аккорд в музыке никогда не рассматривается изолированно, вне связи с предыдущими и последующими аккордами, а также с тональностью произведения. В зависимости от тональности меняются характер и значимость одного и того же аккорда.

Так, До-мажорное трезвучие в тональности До мажор является устойчивым аккордом, так как состоит из тоники тональности и двух относительно устойчивых звуков. В тональности Соль мажор этот аккорд является трезвучием IV ступени, имеющим в своем составе две неустойчивые ступени лада (IV и VI), и выполняет функцию (значение) субдоминантового трезвучия. В тональности Фа мажор тот же аккорд является трезвучием V ступени, выполняя функцию доминанты, наиболее неустойчивой гармонии лада.

Таким образом, тональность, в которой создается то или иное музыкальное произведение, с ее звуковысотными соотношениями ступеней лада, является основополагающим аргументом, при котором все аккорды выполняют определенные функции.

Обычно в тональности все аккорды выполняют три главные функции: тоническую, субдоминантовую и доминантовую.

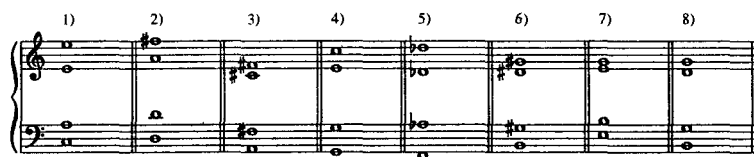
Трехзвучный аккорд, основным звуком которого является I ступень тональности, выполняет функцию тонического устойчивого аккорда (условно обозначается буквой Т).

Аккорд, основным звуком которого является IV ступень тональности, выполняет функцию субдоминанты (условно обозначается буквой S).

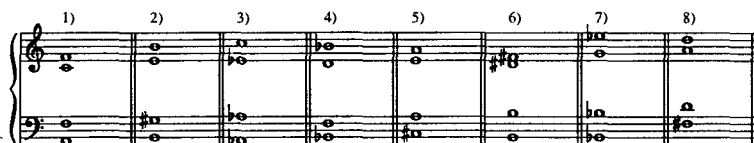
Аккорд, основным звуком которого является V ступень тональности, выполняет функцию доминанты — наиболее неустойчивого аккорда (условно обозначается буквой D).

#### Задания:

1. Определить аккорды, найти тональности, в которых они являются тоническими и субдоминантовыми:



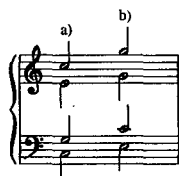
2. Определить аккорды, найти тональности, в которых они являются тоническими, субдоминантовыми и доминантовыми:



3. Стараться быстро строить в простейшем терцовом виде тонические, субдоминантовые и доминантовые трезвучия в натуральных мажорных и гармонических минорных тональностях до четырех знаков в ключе.

## ИЗЛОЖЕНИЕ ТРЕХЗВУЧНЫХ ГАРМОНИЙ В ЧЕТЫРЕХГОЛОСИИ

Чтобы изложить трехзвучную гармонию четырехголосно, нужно один из звуков этой гармонии взять в двух голосах, т.е. удвоить. Например: а) До-мажорное трезвучие с удвоением основного тона; б) До-мажорный секстаккорд с удвоением квинтового тона:



Удвоения играют важную роль в акустическом звучании аккорда. Кроме того, правильные удвоения в аккордах помогают учащимся на начальных этапах обучения избежать лишних ошибок в голосоведении при соединении аккордов.

**Примечание.** Это совсем не означает, что в художественном произведении, созданном композитором, нет иных удвоений. Но на то он и композитор!

### УДВОЕНИЯ В ТРЕЗВУЧИЯХ И СЕКСТАККОРДАХ ТОНИКИ, СУБДОМИНАНТЫ И ДОМИНАНТЫ

#### Удвоения в трезвучиях

В трезвучиях тоники, субдоминанты и доминанты удваивается основной тон аккорда, т.е. тот звук, который находится в басу. Например:



Анализируя написание аккордов, нетрудно заметить, что трезвучие может быть во всех мелодических положе-

ниях (так как удвоен бас и этот тон можно взять также и в мелодии). Здесь нетрудно заметить, что возникают два расположения трезвучия: *тесное* и *широкое*.

Примеры 1, 2 и 3 дают наглядное представление о *тесном* расположении трезвучия, при котором между соседними тремя верхними голосами возникают интервалы *не шире кварты*, т.е. звуки аккорда в этих голосах расположены как бы по порядку.

В примерах 4, 5 и 6 расположение звуков несколько иное. Здесь три верхних голоса отстоят друг от друга на интервалы, *квинты* или *сексты*, т.е. расположены с пропуском одного аккордового звука. Такое расположение трезвучий называется *широким*.

#### Задания:

1. На двух нотоносцах в тональности g-moll (гарм.) построить трезвучия тоники, субдоминанты и доминанты в тесном и широком расположениях во всех мелодических положениях.

2. За фортепиано: в тональностях D-dur, B-dur, c-moll и h-moll стремиться быстро строить тонические, субдоминантовые и доминантовые трезвучия в тесном и широком расположениях во всех мелодических положениях. Особое внимание следует обратить на построение аккордов в тесном расположении, так как они в дальнейшем будут основой как ваших импровизаций за фортепиано, так и при создании аккомпанементов к мелодиям.

**Примечание.** Техника построения аккордов сводится к следующему:

а) определяются звуки, входящие в состав данного аккорда;

б) левой рукой берется основной тон трезвучия;

в) пятым пальцем правой руки берется тот звук, в мелодическом положении которого должно прозвучать трезвучие;

г) в зависимости от расположения трезвучия берутся звуки средних голосов. При тесном расположении звуки альты и тенора удобнее брать правой рукой, при широким — два нижних голоса удобнее брать левой рукой, два верхних — правой.

3. Сыграть на фортепиано приведенные ниже примеры, определить встречающиеся аккорды и установить их функциональное значение в данной тональности, выяснить мелодические положения аккордов, удвоения в них и расположения.



Allegretto

О. Лассо. "Эхо"



### Удвоения в секстаккордах

В секстаккордах тоники, субдоминанты и доминанты удваивается либо основной тон, либо квинтовый. *Не следует удваивать тот звук, который находится в басу.* Исходя из того, что басовый звук не может быть в мелодии, сектаккорд может быть лишь в двух мелодических положениях — основного тона и квинты:



удвоение основного тона

удвоение квинты

Как видно из приведенных примеров, в расположениях этих аккордов больше свободы. В некоторых из них возникает широкое или тесное расположение (примеры 4 и 6), но большинство из них имеет *смешанное расположение*, где звуки одной пары смежных верхних голосов отстоят друг от друга на кварту или сходятся в унисон, а звуки второй пары образуют интервалы: квинту или октаву (примеры 1, 2, 3, 5, 7).

Акустически сектаккорд звучит мягче, нежели трезвучие, так как между крайними голосами, являющимися наиболее слышимыми звуками аккорда, образуются ладо-во-определяющие консонансы: терция или секста.

БІБЛІОТЕКА

НПУ імені М.П. Драгоманова

## Вопросы и задания:

1. Какой из звуков секстааккорда нежелательно удваивать?
2. В каких мелодических положениях могут быть секстааккорды Т, S и D?

3. Какие расположения возникают в секстааккордах?

4. Написать в тональностях F-dur и e-moll секстааккорды тоники, субдоминанты и доминанты в разных мелодических положениях с разными удвоениями.

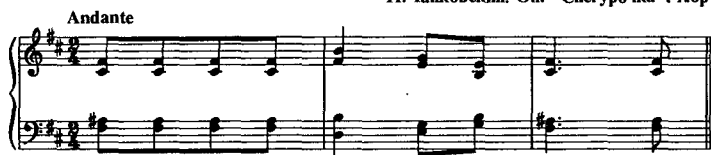
5. За фортепиано: в мажорных и гармонических тональностях до трех знаков в ключе учиться быстро строить тонические, субдоминантовые и доминантовые секстааккорды в разных мелодических положениях, расположениях и с разными удвоениями.

**Примечание.** Чтобы построить секстааккорд, нужно: а) представить трезвучие простейшего терцового вида; б) взять терцовый тон трезвучия левой рукой; в) правой рукой взять звук, в мелодическом положении которого должен быть секстааккорд; г) помня правила удвоения, добавить средние голоса.

Особое внимание следует уделить секстааккордам, три голоса в которых можно взять правой рукой. В этом случае в правой руке образуется либо кварта или квинта с удвоением в унисон одного из звуков, либо октава, разделенная на кварту и квинту.

6. В приведенных ниже примерах определить аккорды, выяснить их функциональное значение в тональности, а также их расположения и мелодические положения. Проиграть примеры на фортепиано, вслушиваясь в характер звучания аккордов.

П. Чайковский. Оп. "Снегурочка". Хор



С. Монюшко. Оп. "Галька"



## ГАРМОНИЧЕСКИЕ ОБОРОТЫ

Гармония любого музыкального произведения состоит из ряда гармонических оборотов.

**Гармоническим оборотом** называется связанная последовательность двух или нескольких аккордов.

Гармоническая логика мышления основана на том, что после относительно устойчивого созвучия вводится одно или несколько неустойчивых, создающих некоторое нарастание напряженности. Последующее появление устойчивой тонической гармонии является своеобразным разрешением конфликта, возникающего от введения неустойчивости. Чем большее напряжение неустойчивости вводится автором, тем желанней естественное ее разрешение.

Возможны следующие гармонические обороты :

|               |       |
|---------------|-------|
| T — S         | S — T |
| T — D         | D — T |
| T — S — D — T |       |

**Плагальный гармонический оборот** возникает от сочетания тонической и субдоминантовой гармоний (T—S или S—T). В приведенном ниже примере возникают плагальные обороты.



**Автентический гармонический оборот** возникает от сочетания тонической и доминантовой гармоний (T—D или D—T).



**Полный гармонический оборот** образуется от сочетания всех трех функций — тоники, субдоминанты и доминанты. Полным он назван потому, что показывает все три функции лада и его полную семиступенную систему.

Andante



Кроме того, сочетание субдоминантовой и доминантовой гармоний с постепенным нарастанием неустойчивости приводит к большей красочности и напряженности музыки, естественным разрешением конфликта в которой является тоника.

Последовательность доминантовой гармонии после субдоминантовой вполне естественна, так как приводит к нарастанию неустойчивости, в то время как обратная последовательность (D—S), наоборот, ослабляет этот процесс. Потому в учебном процессе взятие субдоминанты после доминанты нежелательно.

## Тема 2. ВОПРОСЫ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ

Гармония — наука о правильном хоровом четырехголосии, в котором каждый голос самостоятелен, т.е. интонационно не похож на другой. Поэтому вопросы голосоведения особенно важны. При наличии правильного голосоведения в хоровой партитуре хоровой коллектив легко справляется с интонационными трудностями исполняемых произведений, тогда как неправильное голосоведение затрудняет работу, да и качество звучания хора становится малоудовлетворительным.

*Основой хорового голосоведения является плавное ведение голосов на диатонические интервалы секунд или терций. Более широкие интервалы считаются скачками. Скачки трудно интонируются вообще и особенно в средних голосах. Поэтому средние голоса следует вести предельно плавно.*

Скачок в среднем голосе должен быть оправдан либо оживлением мелодической линии данного голоса, либо улучшением фонической звучности аккорда.

Крайние голоса четырехголосия (бас и сопрано) более свободны. Так, мелодия, являющаяся главным средством музыкальной выразительности, обычно поручается верхнему голосу, который не может быть ограничен в выборе интонаций.

Басовый голос – второй по значимости в хоре. Являясь своеобразным фундаментом гармонии в хоре, он может двигаться либо плавно, либо скачками для утверждения функции аккорда. Поэтому ходы в басу на кварту, квинту или октаву являются естественными интонациями.

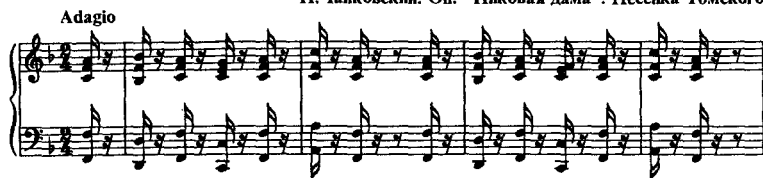
Трудность в интонировании представляют также ходы голоса на увеличенные интервалы. Особо трудными следует считать увеличенные интервалы, возникающие при смене функций. В пределах же одного аккорда они интонируются легче. Однако в средних голосах их не следует делать вообще.

Основной задачей на данном этапе обучения становится выработка плавного голосоведения при соединении аккордов. В начальных практических работах надо стремиться вести плавно все три верхних голоса при более свободном движении баса.

**Вопросы и задания:**

1. Какое голосоведение считается плавным при соединении аккордов разных функций? Что считается мелодическим скачком?
2. Каким хоровым голосам свойственно наиболее плавное голосоведение?
3. В каких голосах чаще всего встречаются скачки?
4. Проанализируйте приведенные ниже примеры. Назовите каждый аккорд, его расположение и мелодическое положение. Расскажите о приемах голосоведения в каждом голосе.





## НЕЖЕЛАТЕЛЬНЫЕ ПРИЕМЫ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ

### Параллельные унисоны и октавы

Как мы уже говорили, гармония — наука о правильном четырехголосии, в котором каждый голос самостоятелен, т.е. интонационно не похож на другой.

Если какие-либо голоса в гармоническом упражнении начнут двигаться параллельными унисонами или октавами, образуется дублирование одного из голосов, а следовательно, один из голосов теряет свою самостоятельность и четырехголосие фактически превращается в трехголосие с усиленным одним голосом. Исходя из этого параллельного движения двух или более голосов унисонами или октавами в учебном курсе быть не должно.

Это не означает, что в музыке параллельные унисоны и октавы не употребляются. В музыке всех стилей и эпох они постоянно присутствуют, ибо композитор при создании музыкального произведения свободен. Он никогда не ставит целью сочинение произведения в строгом трехголосном или четырехголосном складе, за исключением некоторых форм полифонических произведений. Автор может какие-либо два или три аккорда соединить четырехголосно, затем перейти на усиленное унисонами или октавами двухголосие, затем на трехголосие и т.д.

Большое место параллельные резонирующие консонансы занимают и в народной музыке при исполнении песен, когда все участники коллектива исполняют одну и ту же мелодию, находя в некоторых местах иной вариант. Такой тип народной полифонии называется *подголосочным* или *гетерофонией*.

### Задание:

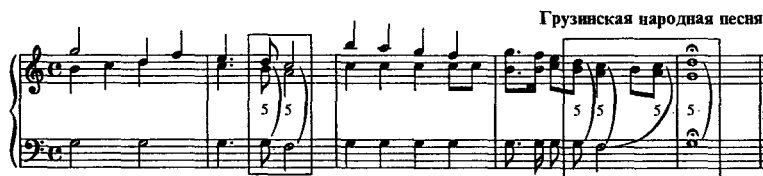
Проанализируйте приведенные ниже примеры. Выясните количество самостоятельных голосов в разных частях музыкальных

построений. Имеются ли в приведенных примерах свободные переходы от трехголосия к четырехголосию и наоборот или какие-либо иные варианты чередования количества самостоятельных голосов?



## Параллельные квинты

В народной музыке разных национальностей движение двух голосов параллельными квинтами не является редкостью. Более того, без параллельных квинт теряется ощущение национального колорита в музыке. Например:



Композиторы, создающие произведения в национальном стиле и опирающиеся в своем творчестве на интонации народных песен, не могут не учитывать бытующих интонаций в своем творчестве. Например:



В приведенном трехголосии наблюдается ленточное движение голосов параллельными трезвучиями, в результате чего возникает постоянное движение параллельными квинтами.

Не представляет больших усилий отыскать параллельные квинты в творчестве многих национальных композиторов, таких, как Мусоргский, Григ, Палиашвили, Римский-Корсаков и другие, которые применяли этот прием голосоведения вполне сознательно, преследуя определенные художественные цели.

Учебный же курс гармонии возник на основе французской, итальянской и немецкой композиторских школ, считающих прием ведения двух голосов параллельными квинтами порочным, приводящим к жесткому, неприятному соединению аккордов. В связи с этим в учебном курсе гармонии ведение двух голосов параллельными квинтами нежелательно, кроме отдельных случаев, о которых речь пойдет особо.

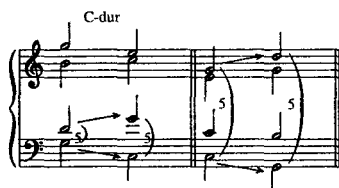
### Противоположные октавы и квинты

Движение двух голосов *от унисона к октаве* и наоборот носит название *противоположных октав*. Например:



По своему значению это голосоведение весьма сходно с параллельными октавами. Оно также приводит в известной мере к потере индивидуальности одного из двух голосов. Противоположные октавы, как и параллельные, в учебных практических работах *нежелательны*.

Кроме противоположных октав, могут возникнуть еще и *противоположные квинты*, сущность которых весьма схожа с параллельными квинтами. Например:



Такой тип голосоведения также *нежелателен*.

Как видно из приведенных примеров, противоположные октавы и квинты возникают из-за скачков в двух голосах. Поэтому в практических работах на начальном этапе обучения нужно избегать скачков в трех верхних голосах.

### Скрытые октавы и квинты

*Скрытой октавой* считается движение двух голосов в одном направлении — к октаве, причем в этом случае *верхний голос движется скачком, а нижний плавно*. Аналогичное движение к квинте носит название *скрытой квинты*. Например:



Скрытые октавы и квинты в каждой паре из трех верхних голосов вполне допустимы, *однако в восходящем направлении между басом и сопрано они нежелательны* (см. пример), так как возникает соединение аккордов, в котором заключительные, достаточно пусто звучащие интервалы октава или квинта начинают слишком активно выделяться на фоне общего соединения аккордов. В нисходящем направлении они менее активны, поэтому их возникновение вполне допустимо.

### Ведение всех голосов в одном направлении

Самое большое количество примеров неудачного голосоведения в работах учащихся чаще всего связано с ведением всех четырех голосов в одном направлении. Не все такие соединения плохи, однако на начальном этапе не следует этого делать: такой тип голосоведения обычно приводит к тем ошибкам, о которых говорилось ранее. А допустив ошибку — ее придется исправлять, на что может уйти немало драгоценного времени.

### Вопросы и задания:

1. Почему в учебном курсе гармонии нежелательно движение голосов параллельными унисонами и октавами?
2. Употребляется ли в музыке движение двух голосов параллельными квинтами? Почему они нежелательны в практических работах по курсу гармонии?
3. Почему в хоровой практике избегают ходов голоса на увеличенные интервалы?
4. Почему нежелательно ведение всех голосов в одном направлении?

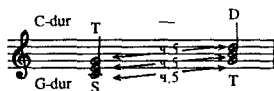
## Тема 3. ГАРМОНИЧЕСКОЕ СОЕДИНЕНИЕ АККОРДОВ КВАРТО-КВИНТОВОГО СООТНОШЕНИЯ

Соединение аккордов разных функций начнем с трезвучий и секстаккордов как самостоятельных и наиболее часто встречающихся аккордов в музыке.

**Примечание.** О квартсекстаккордах, имеющих некоторые особенности применения в классической музыке, будет сказано несколько позже.

Аккорды в автентических (T–D) или в плагальных (T–S) гармонических оборотах вступают между собой в кварто-квинтовые соотношения. Это означает, что звуки одного и того же названия отстоят друг от друга на интервал кварту или квинту.

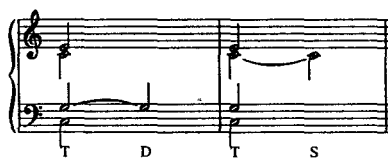
Аккорды кварто-квинтового соотношения функционально связаны между собой. Любая пара аккордов такого соотношения может рассматриваться или как автентический оборот, или плагальный в другой тональности.



Благодаря этому соединения аккордов тоники и доминанты, а также тоники и субдоминанты имеют одни и те же закономерности. В приведенных ниже примерах, объясняющих приемы голосоведения, аккорды можно сыграть и в обратном порядке, поскольку такие последования аккордов вполне закономерны и естественны.

Рассматривая звуковой состав аккордов, нетрудно убедиться, что в трезвучных гармониях кварто-квинтового

соотношения всегда имеется общий для двух аккордов звук. Его наличие может стать основой для соединения аккордов. В этом случае голос, исполняющий общий для двух аккордов звук, можно оставить на месте, двигая при этом плавно другие голоса.



Чтобы соединить два трезвучия, бас следует повести на кварту или квинту в основной тон трезвучия.



Два оставшихся голоса следует повести плавно на недостающие звуки аккорда.

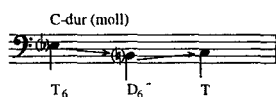


В таком случае возникает *гармоническое соединение аккордов*.

Таким же способом можно соединять трезвучия с секстаккордами (или наоборот) другой функции. В этом случае бас ведется на терцовый тон последующей гармонии.



Этим приемом можно срединять также и секстаккорды трезвучий кварто-квинтового соотношения. Тогда возникают скачки терцовых тонов в басу. При соединении тонического трезвучия с доминантовым секстаккордом бас лучше вести вниз на VII ступень тональности, которая в дальнейшем обычно переходит в тонику, образуя мелодический противовес скачку:



Кроме того, в гармоническом миноре при скачке вверх в басовом голосе возникает не только немелодичность, но еще и ход голоса на увеличенный интервал (ув. 5).

При соединении двух секстаккордов могут возникнуть также параллельные октавы. Чтобы их избежать, следует изменить удвоение в одном из них либо сделать вынужденный скачок в одном из трех верхних голосов.



### Вопросы и задания:

1. Какое соединение аккордов называется гармоническим?
2. Каков порядок ведения голосов при гармоническом соединении аккордов?
3. В чем особенность соединения тонического секстаккорда с доминантовым?
4. Как избежать параллельных октав при соединении двух секстаккордов?

5. В тональностях A-dur и fis-moll написать тонические трезвучия в тесном и широком расположениях в разных мелодических положениях. Соединить каждый из аккордов с доминантовыми трезвучием и секстаккордом. Соединить эти же аккорды с субдоминантовыми гармониями. Играть на фортепиано полученные соединения, исполняя в тесном расположении три верхних голоса правой рукой, при широком расположении исполняя два голоса левой, два голоса правой. В тесном расположении стремитесь запомнить возможные варианты взятия трех верхних голосов правой рукой.

6. В мажорных и гармонических минорных тональностях до четырех знаков в ключе играть гармонические последовательности по возможности в тесном расположении:

- 1) T – D – T;
- 2) T – S – T;
- 3) T – D<sub>6</sub> – T – S – T;
- 4) T<sub>6</sub> – S – T – D – T;
- 5) D – T – D<sub>6</sub> – T – S – T<sub>6</sub>;
- 6) T – S<sub>6</sub> – T – D – T<sub>6</sub>.

Играя, не бойтесь повторения аккордов в каком-нибудь заранее заданном ритме:



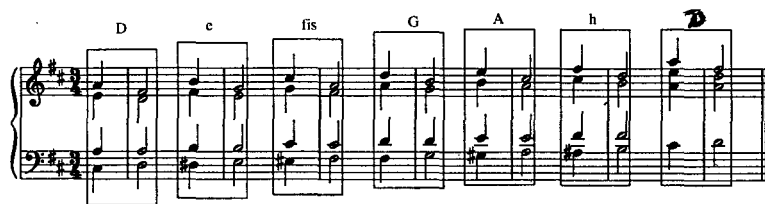
или исполнения их в виде гармонической фигурации. Например, даны изложения аккордов в первом такте последовательности. Другие аккорды следует исполнять аналогично.



Исполняя схему, спойте один из голосов! Тем самым вы подключите свой музыкальный слух к процессу исполнения.

*Раскрашивайте каждый аккорд взятием педали!*

7. Определить аккорды в приведенных ниже гармонических оборотах. Считать их звеньями секвенций, играть хроматические секвенции в системе тональностей функциональной взаимосвязи тонических аккордов (первой степени родства), двигаясь по секундам вверх, если первое звено в мажоре, или по диатоническим секундам вниз, если первое звено в миноре. Например:





## Тема 4. МЕЛОДИЧЕСКОЕ СОЕДИНЕНИЕ АККОРДОВ

### МЕЛОДИЧЕСКОЕ СОЕДИНЕНИЕ АККОРДОВ КВАРТО-КВИНТОВОГО СООТНОШЕНИЯ

Кроме гармонического соединения аккордов, существует еще и мелодическое, при котором ни один из голосов не остается на месте при условии плавного голосоведения. Этим способом могут соединяться трезвучные гармонии кварто-квинтового и секундового соотношений.

Чтобы получить мелодическое соединение трезвучий кварто-квинтового соотношения, нужно:

- а) повести бас на кварту,
- б) три верхних голоса повести противоположно движению баса на соседние звуки второго аккорда:



**Примечание.** Ведение басового голоса на квинту приводит к движению всех четырех голосов в одном направлении. На практике такие соединения не редкость, однако в чисто методических целях лучше этого не делать.

Вопросы и задания:

1. Какое соединение аккордов называется мелодическим?
2. Как мелодически соединяются трезвучия кварто-квинтового соотношения?
3. В тональностях E-dur и f-moll соединить тонические трезвучия в разных мелодических положениях, в тесном и широком расположениях с субдоминантовыми и доминантовыми трезвучиями. Играть последовательности на фортепиано, пропевая отдельные голоса.

4. В тесном расположении играть аккордовые последовательности, меняя мелодические положения начальных аккордов:

- |    |           |   |           |     |
|----|-----------|---|-----------|-----|
|    | мелодич.  |   | гармонич. |     |
| 1) | T         | — | D         | — T |
|    | гармонич. |   | мелодич.  |     |
| 2) | T         | — | D         | — T |
|    | мелодич.  |   | гармонич. |     |
| 3) | T         | — | S         | — T |
|    | гармонич. |   | мелодич.  |     |
| 4) | T         | — | S         | — T |

### СОЕДИНЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ И СЕКСТАККОРДОВ СЕКУНДОВОГО СООТНОШЕНИЯ

Аккорды субдоминанты и доминанты находятся в секундовом соотношении. Это означает, что звуки одинакового названия в указанных аккордах образуют интервал секунду:



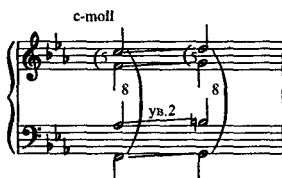
В аккордах секундового соотношения нет общих звуков, а следовательно, их можно соединять только мелодически.

### Соединение субдоминантового и доминантового трезвучий

Чтобы образовать правильное мелодическое соединение двух трезвучий секундового соотношения, нужно бас повести на секунду, а три верхних голоса — противоположно движению баса. При соединении субдоминантового и доминантового трезвучий мелодия всегда движется в нисходящем направлении.



Если верхний голос повести в ту же сторону, что и бас, возникнут параллельные квинты и октавы, а в гармоническом миноре возникнет еще и ход голоса на увеличенную секунду:



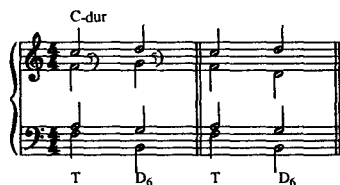
При соединении субдоминантового и доминантового трезвучий нельзя сводить бас и тенор к унисону, так как в этом случае правильное соединение невозможно.

### Соединение субдоминантового трезвучия с доминантовым секстаккордом

Соединяя эти гармонии, особое внимание следует обратить на ведение басового голоса, который нужно вести на уменьшенную квинту вниз, но не на увеличенную кварту вверх:



Если в какой-либо паре верхних голосов в субдоминантовом трезвучии образуется интервал квинта, может возникнуть движение параллельными квинтами, которых не будет, если сделать иное удвоение в доминантовом секстаккорде:

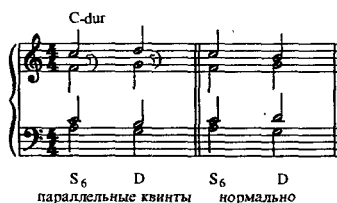


## Соединение субдоминантовых секстаккордов с доминантовыми трезвучиями

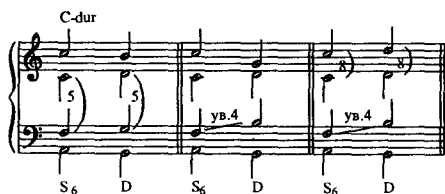
Соединение субдоминантовых секстаккордов с доминантовыми трезвучиями, при условии удвоения основных тонов в субдоминантах, не вызывает, как правило, особых затруднений:



Иная картина возникает при удвоении в субдоминантовом секстаккорде квинтового тона. В этом случае могут возникнуть параллельные квинты, которых иногда можно избежать иным ведением голосов:



В других случаях правильного соединения может вообще не получиться:

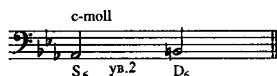


Однако чаще всего параллельные квинты и октавы возникают при соединении субдоминантового и доминантового секстаккордов.

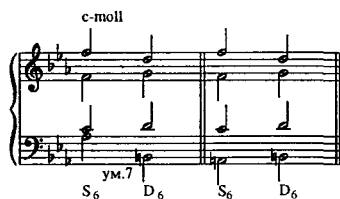
Чтобы избежать ошибок, нужно в первом из соединяемых аккордов три голоса, образующие секстаккордовую звучность без интервала квинты, повести на секунду вверх параллельным движением голосов. Четвертый голос ведется плавно или скачком в противоположную сторону:



При соединении субдоминантового и доминантового секстаккордов в миноре может возникнуть ход баса на увеличенную секунду:



Чтобы его избежать, бас ведут либо на уменьшенную септиму вниз, либо при соединении этих гармоний используют мелодический вид минора с шестой высокой ступенью в басу:



### Вопросы и задания:

1. Каким способом соединяются аккорды секундового соотношения?
2. Расскажите о голосоведении при соединении субдоминантового трезвучия с доминантовым.
3. Как следует вести басовый голос при соединении субдоминантового трезвучия с доминантовым секстаккордом?

4. Что лучше удваивать в субдоминантовом секстаккорде при соединении с доминантами?

5. Расскажите о голосоведении при соединении субдоминантового и доминантового секстаккордов.

6. В тональностях В-dur и h-moll письменно построить по два варианта следующих последовательностей аккордов:

1) T – S – D – T;

2) T<sub>6</sub> – S – D<sub>6</sub> – T;

3) T – S – D – T<sub>6</sub>;

4) T – S<sub>6</sub> – D<sub>6</sub> – T.

7. Играть на фортепиано, по возможности в тесном расположении, аккордовые последовательности задания 6 в тональностях до трех знаков в ключе. Играть последовательности, повторяя каждый аккорд в каком-нибудь ритме или используя одну из гармонических фигураций. Не забудьте про педаль и про пение одного из голосов!

8. За фортепиано гармонизовать следующие басы:



## Тема 5. ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИЙ ТРЕЗВУЧИЯМИ И СЕКСТАККОРДАМИ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

### СМЕНА ФУНКЦИЙ

Мелодия и гармония всегда находятся в тесной взаимосвязи.

В гомофонной музыке, где мелодия является главным средством музыкальной выразительности, гармония является естественным ее резонатором. Она призвана украшать мелодию, раскрывать и дорисовывать ее характер и особенности, которые невозможно раскрыть в одноголосии. В связи с этим смена функций в произведении гомофонно-гармонического склада целиком зависит от характера мелодии. Чем легче и подвижней мелодия, тем реже происходит смена функций:



В приведенном примере легкая подвижная мелодия сопровождается гармонией со сменой функций на сильную долю каждого такта.

Чем напевней мелодия, когда в ней значим каждый звук, тем смена функций происходит чаще:



В приведенном примере гармонические функции меняются либо на каждую долю, либо на поддолю, что связано с большой напевностью мелодии.

Как правило, смена функций происходит на сильных или относительно сильных долях такта. Тем самым она

подчеркивает смену тактов, выделяя их сильные доли. Такого типа смену функций легче всего проследить в музыке танцевального или маршевого характера.



В мелодиях гимнического, хорального или лирического характера, где каждый звук имеет большую значимость, смена гармоний происходит чаще. Обычно при гармонизации таких мелодий смена функций и аккордов может происходить на каждую метрическую долю или на каждый звук мелодии.



Каждый звук мелодии в этом случае рассматривается как аккордовый, т.е. входящий в состав одновременно с ним звучащей гармонии. На первом этапе обучения гармонии изучают гармонизацию именно такого типа мелодий.

Приступая к гармонизации мелодий, следует помнить следующие важные положения:

1. Если функция взята на сильной доле такта, то со сменой или без смены баса она может быть выдержана в следующем такте или даже на протяжении нескольких тактов.



2. Если функция взята на слабой доле такта, на следующей за ней более сильной доле ее желательно сменить на другую.

## ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИЙ

В начальных задачах по гармонизации взяты такие мелодии, которые в своем составе не имеют неаккордовых звуков. Каждый звук такой мелодии надо считать входящим в состав того аккорда, которым он гармонизируется. Это напевные мелодии гимнического или хорального склада.

Предположим, что необходимо гармонизовать мелодию для четырехголосного хора, т. е. присочинить к данной мелодии верхнего голоса еще три самостоятельных такта, чтобы все четыре голоса образовывали правильные аккорды.



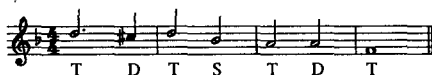
### Порядок гармонизации

Устанавливаем тональность мелодии (в данном случае ре минор) и уясняем состав гармонических комплексов T, S и D.



Теперь, анализируя каждый звук мелодии, выясняем, какой функцией его можно гармонизовать. Рассуждения ведем примерно следующим образом. Первый звук (ре) входит в состав тонической и субдоминантовой гармоний; следующий звук (до-диез) входит в доминантовую функцию, следовательно, любая из них пригодна для гармонизации первого звука; звуки второго такта (ре и си-бемоль) соответственно можно гармонизовать аккордами тонической и субдоминантовой функций. Аналогично рассуждая, звуки третьего и четвертого тактов можно гармонизовать либо T—D—T, либо D—T—T. Но последний вариант отпадает, ибо в этом случае возникает перенос функции, взятой на слабой доле, на последующую, более сильную.

Таким образом, мы получаем полный функциональный анализ мелодии:



## Создание басового голоса

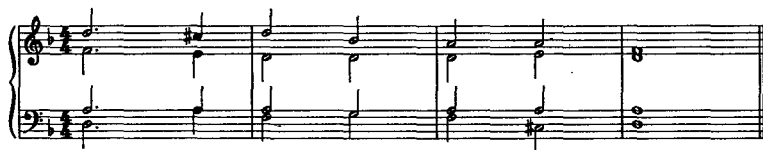
Теперь можно приступить к созданию второго по значимости голоса четырехголосия — баса.

При его создании нужно помнить, что аккорд звучит мягче, когда между слышимыми голосами (басом и сопрано) образуется консонанс сексты или терции. Значит, если в мелодии находится основной или квинтовый тон аккорда, в басу лучше взять терцовый тон. Если же в мелодии находится терцовый тон, в басу нужно взять основной. Кроме этого, надо помнить, что бас во всех случаях может брать основной тон функции и что он должен обладать некоторой мелодичностью. Его партии свойственны как плавное движение, так и разнообразные скачки.

Вначале вариант басового голоса следует наметить лишь легкими штрихами, с тем чтобы некоторые из его звуков в процессе гармонизации легко было заменить другими, если средние голоса не дадут возможности такой гармонизации. Например:



Введем по возможности плавно средние голоса:



При разных вариантах линии баса возникают разные варианты гармонизации, например:



## Вопросы и задания:

1. Каков характер мелодий, требующих более частой смены функций? Каким мелодиям соответствует более редкая смена функций?
2. На каких долях тактов чаще всего происходит смена функций и почему?
3. Можно ли оставить звучание функции в следующем такте, если она взята на слабой доле?
4. Каков порядок гармонизации мелодии?
5. Гармонизовать мелодии письменно:

1)

2)

3)

4)

**Примечание.** Сначала выполните работу карандашом, затем обведите чернилами и в таком виде предъявите учителю. Для исправления ошибок ниже задачи отведите две свободные нотные строки, где исправления можно делать карандашом. Если этого не делать в дальнейшей работе, вы не будете видеть ранее допущенные вами ошибки и способы их исправления.

6. За фортепиано гармонизовать следующие мелодические попевки, используя символы под нотным текстом:

1

2

3

4

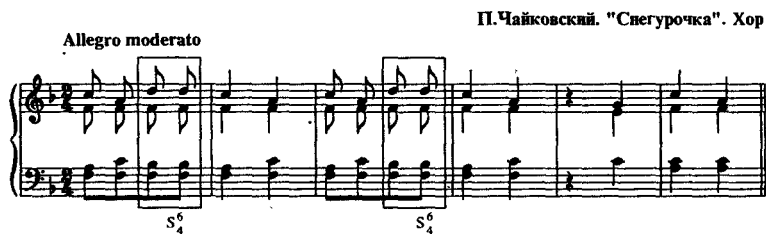
5

6

## Тема 6. КВАРТСЕКСТАККОРДЫ ТОНИКИ, СУБДОМИНАНТЫ И ДОМИНАНТЫ

### УДВОЕНИЯ И РАСПОЛОЖЕНИЯ

В квартсекстаккорде любой функции, как правило, удваивается квинтовый звук, т.е. тот, который находится в басу:



В результате такого удвоения квинтовый тон аккорда может быть взят также и в мелодии. Поэтому квартсекстаккорд, как и трезвучие, может быть во всех мелодических положениях, в тесном и широком расположениях.

### ПРИМЕНЕНИЕ КВАРТСЕКСТАККОРДОВ

Квартсекстаккорды всех ступеней функционально менее определены. Это связано с тем, что в басу этих аккордов находится квинтовый тон аккорда, который является основным звуком иной функции.

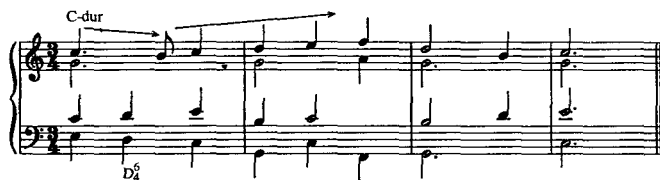
Так, в тоническом квартсекстаккорде в басу звучит звук доминанты, субдоминантовый квартсекстаккорд воспринимается как неустойчивая гармония, звучащая на тоническом басу, и т.д. В связи с этим применение квартсекстаккордов в качестве самостоятельной гармонии в четырехголосной классической музыке ограничено. Они используются обычно лишь как вспомогательные или проходящие аккорды. Как те, так и другие встречаются чаще всего на слабой доле и с двух сторон имеют стражей в виде функционально ясных комплексов: трезвучий или секстаккордов.

## ПРОХОДЯЩИЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

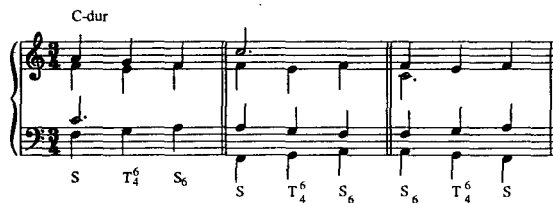
Проходящие квартсекстаккорды берутся на поступенном ходе баса между трезвучием и секстаккордом или, наоборот, в пределах одной и той же функции. Так, между тоническим трезвучием и его секстаккордом можно взять проходящий доминантовый квартсекстаккорд:



Как видно из приведенных примеров, лучшим вариантом является тот, в котором мелодия движется противоположно басу по тем же самым звукам. Другие варианты мелодически более бедны, тем не менее они могут с успехом применяться при условии дальнейшего более интенсивного развития мелодии. Например:



Аналогично между субдоминантовым трезвучием и его секстаккордом или, наоборот, на основе поступенного хода баса, можно взять проходящий тонический квартсекстаккорд:



## ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

Вспомогательные квартсекстаккорды берутся на основе вспомогательного движения на секунду в двух или трех голосах. Если такое движение возникает в двух голосах, квартсекстаккорд берется на том же басу, что и предшествующая гармония. Так, после тонического трезвучия можно взять вспомогательный квартсекстаккорд субдоминанты:



После взятия субдоминантового вспомогательного квартсекстаккорда мелодия не обязательно возвращается на первоначальный звук, а может пойти плавно на иной звук последующего аккорда. В результате этого на выдержанном басу может возникнуть значительное музыкальное построение, которое носит название *органный пункт*. Эти построения часто встречаются в начале или в конце музыкального произведения для утверждения основной тональности.

По окончании такой последовательности плаговых оборотов бас либо остается на месте, либо идет на секунду вниз, в терцовый тон доминанты:



После доминантового трезвучия можно взять вспомогательный тонический квартсекстаккорд, аналогично тому, как мы это только что делали. (Представьте себе, что первый из приведенных в этом разделе примеров написан не в До мажоре, а в тональности Фа мажор, и вам все будет ясно.)

При наличии вспомогательного секундового движения в басу также может возникнуть вспомогательный квартсекстаккорд, но уже доминантовой функции:



а между субдоминантовым аккордом и его повторением — тонический квартсекстаккорд. (Представьте, что приведенный выше пример написан не в До мажоре, а в Соль мажоре.)

Такие вспомогательные квартсекстаккорды лучше всего применять в тех случаях, когда наиболее слышимые голоса четырехголосия (бас и сопрано) в дальнейшем получают значительное мелодическое развитие. Например:



#### Вопросы и задания:

1. В чем особенность применения квартсекстаккордов?
2. Чем отличается вспомогательный квартсекстаккорд от проходящего?

3. В тональностях с тремя и четырьмя знаками в ключе играть аккордовые схемы, стремясь придерживаться тесного расположения. Объяснить, в каком значении используется каждый квартсекстаккорд, включенный в схему. Не забывайте играть аккорды с их повторением или с гармонической фигурацией, правильно берите педаль и пойте один из голосов в схеме:

$T_6 - D_4^6 - T - S_6 - T_4^6 - S - D - T;$   
 $T - D_4^6 - T_6 - S - D - T;$   
 $T - S_4^6 - T - D_6 - T - S_6 - T;$   
 $T - D_4^6 - T - S - T_6^6 - S - T_6^6 - D_4^6 - T;$   
 $T - S_4^6 - D_6 - T - S_6 - D - T_4^6 - D;$   
 $T_6 - D_4^6 - T - S - D - T - S_4^6 - T.$

4. В тональностях с тремя и четырьмя знаками в ключе играть схемы из задания 3, начиная каждую из них с аккорда в широком расположении.

5. Гармонизовать за фортепиано следующие мелодии разными вариантами:



6. Гармонизовать мелодии письменно:



## Тема 7. ПЕРЕМЕЩЕНИЯ АККОРДОВ

**Перемещением аккорда** называется взятие его в другом мелодическом положении или с иным звуком в басу. В первом случае, при смене только мелодического положения, серьезных изменений в характере звучания аккорда не происходит. Во втором случае, при смене басового звука, характер звучания гармонии может значительно изменяться.

Перемещения аккордов имеют некоторые особенности. Анализируя арпеджио любого трехзвучного аккорда в простейшем терцовом виде, мы наблюдаем наличие хода между соседними звуками аккорда не только на терцию, но и на кварту:



Исходя из этого, *интервал кварта* как естественный интервал между ближайшими по удаленности звуками трехзвучной гармонии *при перемещении аккорда не считается скачком*. Скачками считаются более широкие ходы: на квинту, сексту или октаву.

## ПЕРЕМЕЩЕНИЯ АККОРДОВ БЕЗ СМЕНЫ БАСА

Перемещения такого типа могут быть двух видов:

- 1) с плавным движением мелодии вверх или вниз на соседний звук аккорда;
- 2) со скачком в мелодии.

### Перемещения трезвучий и квартсекстаккордов с плавным движением мелодии

При движении мелодии на терцию или кварту вверх или вниз можно, не меняя расположения трезвучия или квартсекстаккорда, повести три верхних голоса на соседние по высоте звуки аккорда:



В том случае, когда второй звук мелодии при перемещении достаточно высок, его удобнее гармонизовать аккордом в широком расположении, оставив два голоса на месте и предоставив двум другим (сопрано и тенору) возможность обменяться звуками:



**Примечание.** Если два перемещающихся голоса во втором аккорде образуют интервал чистую кварту или чистую квинту, следует смягчить эту активную пустую звучность повторением во втором аккорде терцового тона, как это имеет место в приведенном здесь примере в).

Если мелодия идет в нисходящем направлении, возможен аналогичный переход только из широкого расположения в тесное. Это нетрудно понять, если сыграть перемещения аккордов приведенного выше примера в обратном порядке.

### Перемещение сектаккордов

При перемещении сектаккордов без смены баса следует обращать особое внимание на интервалы между сопрано и альтом. При ходе мелодии вверх между ними в первом аккорде не должно быть интервала октавы, так как в этом случае либо возникает движение параллельными октавами, либо образуется разрыв голосов:



При перемещении сектаккорда с движением мелодии вниз нельзя сводить сопрано и альт в унисон, так как в этом случае возникают параллельные унисоны, перекрещивание голосов и другие неудачные приемы голосоведения.

Если два верхних голоса отстоят друг от друга на небольшой интервал, легко сделать перемещение сектаккорда за счет изменения в нем удвоения, оставив три голоса неподвижными:



При мелодическом ходе верхнего голоса в нисходящем направлении сопрано и альт должны быть достаточно удалены друг от друга:



### Вопросы и задания:

1. Что мы подразумеваем под перемещением аккорда?
2. Считается ли ход голоса на кварту при перемещении аккорда скачком?
3. Как перемещаются трезвучия и квартсектаккорды без смены расположения?
4. В каком случае желательно, перемещая трезвучия, переходить из одного расположения в другое?
5. Играть на фортепиано в тональностях до трех знаков в ключе приведенные ниже аккордовые схемы с перемещениями аккордов, ведя по возможности плавно верхний голос: 1) только в тесном расположении, 2) переходя из одного расположения в другое, 3) только в широком:
  - а)  $T - S - D - T$ ;
  - б)  $T - D - T^6_4 - D - T - S^6_4 - T$ .
6. Как перемещают сектаккорды с ходом мелодии на кварту или квинту?
7. В тональностях с четырьмя и пятью знаками в ключе играть аккордовые схемы, перемещая каждый аккорд и по возможности плавно ведя мелодию верхнего голоса (расположение аккордов по вашему усмотрению):
  - а)  $T - S_6 - T^6_4 - S - D - T$ ;
  - б)  $D_6 - T - S - T_6 - D - T$ .
8. Играть на фортепиано хроматические секвенции в тональностях функциональной взаимосвязи тонических аккордов (первая степень родства):





## Перемещение трезвучий и квартсекстаккордов со скачками в мелодии

Перемещая трезвучие или квартсекстаккорд со скачком в мелодии на квинту или сексту вверх, нужно сменить расположение аккорда с тесного на широкое. Два нижних голоса в этом случае остаются на месте, в то время как два верхних производят обмен звуков.



перемещения трезвучий

перемещения квартсекстаккордов

Перемещая трезвучие или квартсекстаккорд со скачком мелодии на квинту или сексту вниз, нужно, наоборот, сменить расположение с широкого на тесное, в чем нетрудно убедиться, сыграв приведенные выше примеры справа налево.

**Примечание.** Нельзя аккорд в широком расположении перемещать со скачком вверх, а аккорд в тесном расположении перемещать со скачком вниз. Это, как правило, приводит к ошибкам в голосоведении.

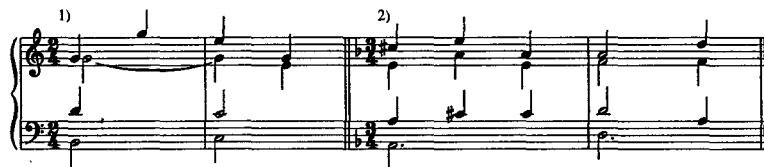
### Вопросы и задания:

1. Какие интервалы при перемещении трезвучных гармоний считаются скачками?
2. В каком расположении нужно взять начальный аккорд, чтобы его можно было переместить со скачком в мелодии вверх?
3. В тональностях от двух до четырех знаков в ключе играть на фортепиано аккордовые схемы, перемещая каждый аккорд со скачком в мелодии:

- 1) T - S - D - T;
- 2) T<sub>6</sub> - S - D<sub>6</sub> - T;
- 3) T - D<sub>6</sub> - T<sub>6</sub> - D - T;
- 4) S<sub>6</sub> - D - T<sub>6</sub>;
- 5) T - S - T<sub>6</sub> - S<sub>6</sub> - D - T.

4. Играть на фортепиано диатонические секвенции, сдвигая начальный аккорд по ступеням тональности вверх или вниз. Объяснить каждый из аккордов полученной последовательности с позиции тональности.

**Примечание.** Все звенья секвенции, за исключением первого, строго диатоничны.



5. Играть на фортепиано секвенции задания 4 как хроматические в тональностях взаимосвязи тонических аккордов (первой степени родства).

### ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ТРЕХЗВУЧНЫХ ГАРМОНИЙ СО СМЕНОЙ БАСА

При смене баса в пределах одной и той же функции происходит своеобразное перемещение аккорда. Перемещения такого рода чаще всего включают трезвучия и сектаккорды. Квартсектаккорды также могут участвовать в процессе перемещения, но в более свободных формах, о чем речь пойдет дальше.

Перемещения со сменой звуков в басу могут быть как с изменением мелодических положений, так и с их сменой. Например:



При перемещении трезвучия в сектаккорд бас может передвигаться на терцию и на сексту. При переходе секст-аккорда в трезвучие бас обычно ведется на терцию.

## ПРИМЕНЕНИЕ ПЕРЕМЕЩЕНИЙ АККОРДОВ

Смена функции чаще всего происходит либо на сильных, либо на относительно сильных долях, и любые перемещения аккорда не меняют ее значения. Поэтому перемещения аккордов надо делать от сильной доли к слабой, но не наоборот. Если функция проявляется на слабой доле, при переходе к более сильной, перемещения делать не следует — лучше ее сменить.

Вопросы и задания:

1. Какие аккорды чаще всего перемещаются со сменой баса?
2. Как ведется бас при переходе от секстаккорда к трезвучию и наоборот?
3. В тональностях, имеющих три или четыре знака при ключе, играть следующие аккордовые схемы в заданном ритме (начальные аккорды каждой схемы по возможности стремиться брать в тесном расположении):

|    |                |   |  |                |                |                |  |  |                |                |                |
|----|----------------|---|--|----------------|----------------|----------------|--|--|----------------|----------------|----------------|
|    | <b>C</b>       |   |  |                |                |                |  |  |                |                |                |
| 1) | T              |   |  |                | S              | S <sub>6</sub> |  |  | D              | D <sub>6</sub> | T              |
| 2) | T              |   |  | T <sub>6</sub> | S <sub>6</sub> | S              |  |  | D              |                | T <sub>6</sub> |
| 3) | T              |   |  | S <sub>6</sub> | D <sub>6</sub> | D <sub>6</sub> |  |  | T              |                | T              |
| 4) | S <sub>6</sub> |   |  | S              | T <sub>6</sub> | T <sub>4</sub> |  |  | S <sub>6</sub> | D              | T              |
| 5) | T <sub>6</sub> | T |  | S <sub>6</sub> | S              |                |  |  | D <sub>6</sub> | D              | T              |

4. Играть на фортепиано хроматические секвенции в системах тональностей взаимосвязи тонических аккордов:

5. Гармонизовать на фортепиано мелодические фразы, используя различные варианты перемещения аккордов:



6. Гармонизовать мелодии письменно:

1) *Andante*

2) *Moderato*

3) Не спеша

4) Нежно

Белорусская народная песня "Ой, мама, мама..."

## СВОБОДНОЕ ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ТРЕХЗВУЧНЫХ ГАРМОНИЙ

Такие перемещения возникают, если нужно сделать несколько различных перемещений на одной функции, прежде чем она соединится с последующей. В этом случае аккорды с правильными удвоениями необходимы лишь в начале и в конце звучания комплекса аккордов для правильного его соединения с предыдущей и последующей функциями. Аккорды внутри данной функции могут иметь самые различные удвоения, так как они не влияют на соединение аккордов. Более того, срединные аккорды могут быть неполными.

Предположим, что дана мелодия, которую следует гармонизовать:

Не спеша



Гармонизируем мелодию обычным способом:

Не спеша



Анализируя голосоведение в этой гармонизации, нетрудно заметить излишнее движение средних голосов, которое можно уменьшить, пользуясь методом свободного перемещения:

Не спеша

моменты правильных удвоений



Как видно из приведенных примеров, второй вариант гармонизации звучит прозрачнее, без излишней суety в движении средних голосов, однако при соединении одной функции с другой выдержаны правильные удвоения.

В более подвижных темпах могут возникнуть аккорды с пропущенным тоном (любым). В более медленных нужно опасаться гармоний с пропущенным терцовым тоном, которые звучат довольно пусто. Особенно не следует допускать таких звучностей на сильных и относительно сильных долях тактов.

Нередко свободные перемещения возникают и в басу, чаще всего для того, чтобы поддержать метрическую или ритмическую пульсацию. Например:

Tempo di valse

П. Чайковский. "Ната-вальс"



Аккорды, возникающие в результате свободного перемещения баса, не нужно рассматривать как самостоятельные, и всю гармонию в целом следует рассматривать как тоническое трезвучие со свободным перемещением баса.

Вопросы и задания:

1. В каких случаях возможно свободное перемещение аккордов?
2. Каких звучностей следует опасаться, свободно перемещая аккорды?
3. В каких моментах при свободном перемещении трехзвучных аккордов должны быть гармонии с правильными удвоениями?
4. Играть на фортепиано хроматические секвенции в системе функциональной взаимосвязи тонических аккордов:



5. Гармонизовать мелодии письменно, пользуясь свободным перемещением аккордов:



## Тема 8. ПЕРИОД

*Периодом в музыке называется музыкальное построение, излагающее в относительно законченном виде какую-нибудь одну музыкальную мысль. Например:*



Возникнув в эпоху становления гомофонно-гармонического стиля как способ изложения законченной по мысли темы, период приобрел важное смысловое и формообразующее значение. Прежде всего следует отметить, что период является самостоятельной одночастной музыкальной формой. Куплеты народных песен без припева чаще всего имеют форму периода. Кроме того, период является и составной частью большинства крупных музыкальных произведений, подобно тому как абзац является частью литературного произведения.

### КАДЕНЦИИ

Периоду свойственны гармоническая цельность и относительная законченность. Основным признаком окончания музыкальной мысли служит появление особого мелодического и гармонического оборота, завершающего ее развитие. Такой оборот и называется *каденцией* (итал. Cadenza, от лат. cado — падаю, оканчиваюсь).

Впечатление полного завершения музыкальной мысли возникает в том случае, когда заключительным аккордом в такой последовательности является тоническое трезвучие в мелодическом положении основного тона, поставленное на сильной доле времени. Не меньшее значение для образования такого завершения имеет каденционный ход баса на чистую кварту или квинту. Каденция, отвечающая этим требованиям, называется *заключительной совершенной*.

**Примечание.** Иногда к таким каденциям прибавляют еще слово «полная», что не всегда соответствует истине, так как полного гармонического оборота в ней может и не быть.

Если хотя бы одно из этих условий не выполнено, впечатления полного завершения музыкальной мысли не возникает, а возникает ощущение лишь частичного ее завершения. Такая каденция называется **заключительной несовершенной**. Итак, она образуется, если:

- а) заключительным аккордом раздела музыкальной мысли является тонический секстаккорд,
- б) заключительным аккордом является тоническое трезвучие в мелодическом положении терции или квинты,
- в) заключительный тонический аккорд стоит на слабой доле времени,
- г) перед заключительной тоникой нет каденционного хода баса на кварту или квинту.

В учебном курсе гармонии гармоническая задача имеет форму периода и не мыслится как составная часть более крупного музыкального построения. Поэтому в конце задачи желательно употреблять гармонический оборот, приводящий к заключительной совершенной каденции, и наоборот, в начальных и развивающих разделах задачи желательно не допускать гармонических оборотов, приводящих к заключительной совершенной каденции.

Цезурами период делится на составные части. Более крупные разделы периода называются **предложениями**. Каждое предложение обычно имеет свою каденцию. Каденции «расчленяют» музыкальную мысль на отдельные логические построения.

Классический период обычно восьмитактный. В нем, как правило, два предложения, заканчивающиеся разными каденциями. Романтические же периоды часто более развиты и усложнены.

Для примера возьмем классический период:





Каденция заключительного предложения этого периода создает ощущение достаточно полного завершения музыкальной мысли, так как заканчивается заключительной совершенной каденцией.

Иное значение имеет каденция, завершающая первое предложение. Это лишь временная остановка на неустойчивой доминантовой гармонии, необходимая для осмысления части музыкального настроения, изложенной ранее, — своеобразный знак вопроса, ответом на который служит второе предложение. Завершая начальное построение, она в то же время дает возможность активного развития музыкальной мысли во втором предложении.

Каденции, завершающие первое предложение, называются *серединными*, которые бывают трех типов:

1) серединные *автентические*, оканчивающиеся основным доминантовым трезвучием, такие каденции наиболее употребительны в музыке:



2) серединные *плагальные*, заканчивающиеся субдоминантовым трезвучием, встречающиеся в основном в русской музыке:

Русская народная песня "Из-под дуба..."

Allegro

1 предложение S

2 предложение T

3) в качестве серединной каденции часто используется также заключительная несовершенная каденция, о которой мы говорили ранее, например:

Л.Бетховен. Тирольская песня

Moderato

заключительная  
несовершенная  
каденция

заключительная  
совершенная  
каденция

Таким образом, каденции в периоде создают своеобразную ладовую драматургию музыкального периода, что весьма важно. Серединная автентическая каденция является центром неустойчивости, разрешением которой является полная совершенная каденция последнего предложения.

Полная несовершенная каденция в конце первого предложения в сочетании с полной совершенной в конце периода дают меньший контраст неустойчивости и устойчи-

вости, вполне, однако, достаточный в музыке лирического или созерцательного характера.

Следует отметить, что начальные периоды более крупных музыкальных форм часто не только имеют значимость изложения основного музыкального образа, но еще и создают условия для дальнейшего активного развития музыкальной мысли уже за его пределами. Такие периоды часто размыкают начальные разделы формы либо путем модулирования в иную тональность, либо путем незавершенности заключительного предложения:



Вопросы и задания:

1. Что такое каденция?
2. Какие виды каденций вы знаете?
3. Какая каденция пригодна для достаточно полного завершения музыкального построения?
4. Какие каденции наиболее часто употребляются в качестве срединных?
5. Произвести анализ приведенных ниже музыкальных отрывков:
  - а) уяснить форму каждого из них,
  - б) установить границы более мелких построений,
  - в) найти границы предложений и рассказать о каденциях, встречающихся в данном тексте,
  - г) произвести анализ аккордов по фразам или предложениям.





*Allegretto*

В.Моцарт. Тема вариаций



*Allegro*

А.Даргомыжский. Казачок

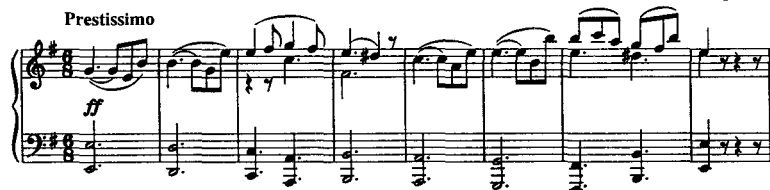


А.Летин. Песенка Гека

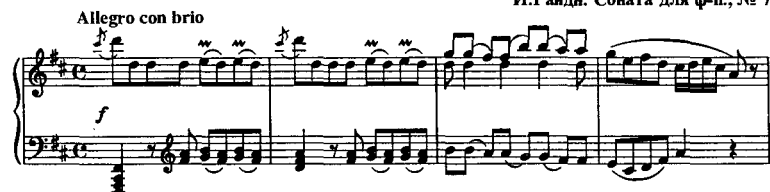




Л. ван Бетховен. Соната для ф-п., оп. 109



И. Гайды. Соната для ф-п., № 7



В. Моцарт. Вариации





Л.Бетховен. Соната № 27, II часть



И.Гайдна. Соната для ф-п., оп. 30, № 5

**Allegro con brio**



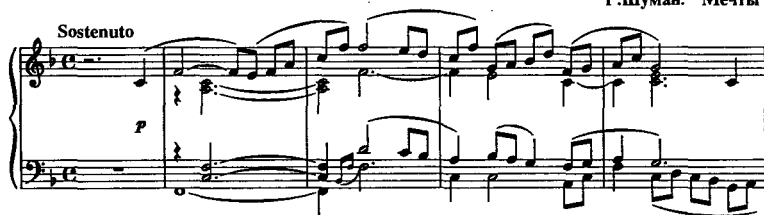
В.Моцарт. "Турецкий марш"

**Allegretto**





Р.Шуман. "Мечты"



### КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД (К<sup>6</sup>)

Кадансовым квартсекстаккордом называется тонический квартсекстаккорд, употребляемый в различных каденциях перед неустойчивыми доминантовой или, реже, субдоминантовой (если каденция плагальная) гармониями:

М.Глинка. Вариации на шотландскую тему



В кадансовом квартсекстаккорде, как и во всех других квартсекстаккордах, удваивается квинтовый звук аккорда, т. е. тот звук, который находится в басу:



Кадансовый квартсекстаккорд является бифункциональной неустойчивой гармонией, так как в нем имеются доминантовый звук в басу и тонический аккорд в трех верхних голосах.

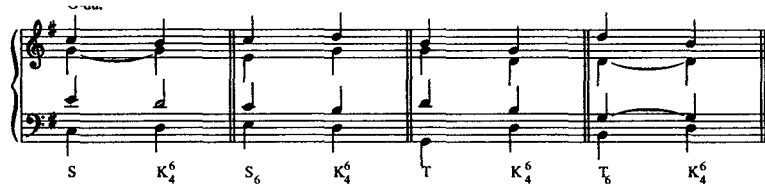
По характеру звучания он похож на задержание к доминанте, и поэтому доминантовая гармония, следующая за ним на том же басу, наиболее естественна. В то же время это и тоническая гармония, хотя бы по звуковому составу, а следовательно, субдоминантовая гармония после него также вполне возможна и естественна.

Отличием кадансового квартсекстаккорда от проходящих и вспомогательных квартсекстаккордов является его метроритмическое расположение. Как правило, он ставится либо на сильной, либо на относительно сильной долях времени, во всяком случае на более сильной доле времени, нежели следующая за ним неустойчивая доминантовая, реже субдоминантовая гармония.

Исключения из этого правила встречаются в размерах  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{3}{8}$ , где кадансовый квартсекстаккорд иногда ставится на второй доле, а следующая за ним неустойчивая гармония на третьей:



Кадансовый квартсекстаккорд, как правило, берется после субдоминантовой, реже тонической гармонии, с которой он соединяется на основе обычных норм голосоведения:



Как и любой другой квартсекстаккорд, его можно перемещать плавно или со скачком в мелодии, пользуясь обычными нормами голосоведения при перемещении аккордов:



В половинных каденциях кадансовый квартсекстаккорд с последующей доминантовой гармонией чаще всего соединяется плавным движением трех верхних голосов:



В полных завершенных и полных незавершенных каденциях при соединении кадансового квартсекстаккорда с последующей неустойчивой гармонией возможны скачки в мелодии:



### Некоторые практические замечания:

1. Если в четвертом и седьмом тактах восьмитактного периода на сильных долях в мелодии встречаются звуки тонического аккорда, их лучше всего гармонизовать кадансовым квартсекстаккордом.

2. Решая задачу на бас, нужно помнить, что на продолжительном звуке в басу в половинной и заключительной каденциях можно кроме доминантового трезвучия взять еще и кадансовый квартсекстаккорд.

3. Гармонизовать мелодии письменно лучше в следующем порядке:

1) расчленив мелодию на предложения, выявить каденции и проставить в них басовый голос;

2) от каденций в обратном порядке наметить гармонические функции;

3) проанализировать скачки в мелодии и методы их гармонизации (желательно эти скачки гармонизовать в первую очередь, еще до решения задачи целиком;

4) наметить мелодичный бас;

5) дальнейшее решение (ведение средних голосов).

4. Гармонизуя бас письменно, лучше придерживаться следующего порядка в работе:

1) установить каденции;

2) создать логичный ритм будущей мелодии;

3) создать мелодию;

4) дальнейшая гармонизация (ведение средних голосов).

### Вопросы и задания:

1. Что такое кадансовый квартсекстаккорд и чем он отличается от других квартсекстаккордов?

2. Какие гармонии обычно стоят перед кадансовым квартсекстаккордом? Какие после него?

3. Какой звук удваивается в кадансовом квартсекстаккорде?

4. Как соединяется кадансовый квартсекстаккорд с предшествующими гармониями?

5. Играть хроматические секвенции по терциям вниз, чередуя мажор с минором (каждое новое звено в тональности трезвучия VI ступени по отношению к данной:





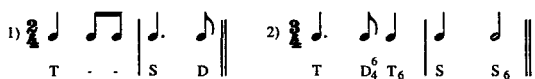
6. В тональностях от трех до шести знаков в ключе играть аккордовые схемы первых предложений периодов:



7. В тональностях от трех до шести знаков в ключе играть аккордовые схемы вторых предложений периодов:



8. Доразвить двутакты до размеров первого предложения:



После этого развить музыкальные построения до размеров периода, начав вторые предложения с той же музыки, что и первые.

9. Рассказать о порядке гармонизации мелодий и басов с учетом каденций.

10. Гармонизовать письменно мелодии и басы:





## Тема 9. РЕШЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ НА ЗАДАННЫЙ БАС

При решении задач на заданный бас выбор функций несколько облегчается, хотя приемы определения функций сходны с теми, которыми мы пользовались ранее. Но возникает проблема создания красивой, напевной и эмоциональной мелодии верхнего голоса четырехголосия.

Чтобы мелодия сопрано отвечала поставленным требованиям, необходимо:

а) в ее создании использовать разные ступени лада, т.е. не повторять какую-либо ступень тональности на протяжении периода более 4–5 раз;

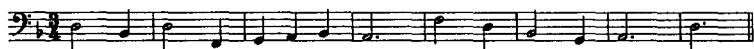
б) ритму создаваемой мелодии иметь свои закономерности и отличаться от ритма баса;

в) в мелодии использовать подъемы, спады, волнообразное движение и создавать кульминационный момент.

**Примечание.** Особое значение для эмоциональности мелодии имеет **кульминация**. Под этим термином следует подразумевать мелодическую волну, на гребне которой имеется самый высокий звук мелодии. Кульминация может быть в любом предложении. Но главная кульминация периода чаще всего бывает во втором предложении (примерно в пятом или шестом тактах восьмитактного периода). Такие мелодии наиболее естественны и динамичны. Это положение, однако, не означает, что все мелодии должны строиться по данному принципу. Могут быть и иные закономерности их звуковысотного строения.

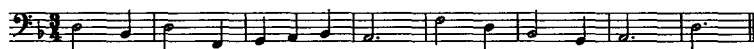
Предположим, что мы имеем бас, который необходимо гармонизовать:

Moderato



1) Ориентируясь на состав аккордов T, S и D, устанавливаем функции и конкретные аккорды при гармонизации этого баса:

Moderato



T S<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> S T<sub>4</sub><sup>♯</sup> S<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> T S<sub>6</sub> S K<sub>4</sub><sup>♯</sup> D T

2) Создаем ритм будущей мелодии, обладающий своими ритмосинтаксическими закономерностями, совместимый с ритмом заданного баса, учитывая возможные перемещения аккордов. Обычно можно создать несколько вариантов ритма. Например:



1 вариант



2 вариант



3 вариант



## Вопросы и задания:

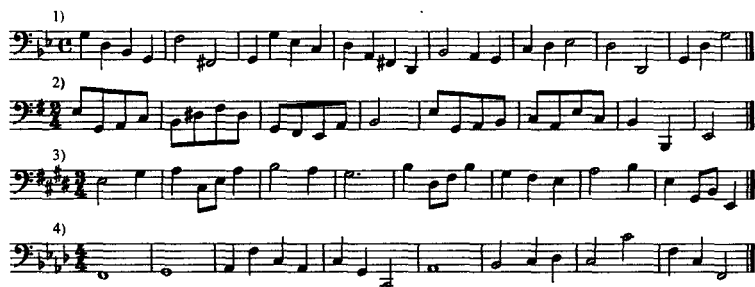
1. С какого звука (более высокого или низкого) удобней начинать создавать мелодию, решая гармоническую задачу на заданный бас?
2. Сколько может повторяться в мелодии один и тот же звук без ущерба для мелодичности?
3. Где лучше сделать кульминационный момент в периоде?
4. На фортепиано гармонизовать малоподвижные басы, применяя перемещения аккордов на выдержанных звуках, а также басы с их свободными перемещениями:



## 5. Гармонизовать басы письменно:



## 6. Гармонизовать басы письменно, учитывая возможные свободные перемещения внутри одной функции:



## Тема 10. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

**Доминантсептаккордом** называется четырехзвучный аккорд терцового строения, основным тоном которого является V ступень тональности:



Каждый звук септаккорда имеет свое название. Три первых называются так же, как и в доминантовом трезвучии, четвертый звук носит название *септима*. Эти названия возникают от образующегося интервала данного звука с основным тоном в аккорде простейшего терцового вида.



Интервальное строение доминантсептаккорда как в мажоре, так и в миноре одинаково. По своему строению это малый мажорный септаккорд:



Таким образом, от доминантового трезвучия доминантсептаккорд принципиально отличается наличием диссонирующего тона — септимы, который образует с остальными тонами аккорда два диссонирующих интервала: с основным тоном малую септиму и с терцовым тоном уменьшенную квинту или их обращения.

Наличие в аккорде слабого диссонанса (м.7 или б.2) и среднего неустойчивого диссонанса (ум.5 или ув.4) придает доминантсептаккорду в целом мягкую диссонантность и неустойчивость, чем, вероятно, и можно объяснить его весьма широкое применение в музыке.

В зависимости от баса аккорда различают основной доминантсептаккорд и его обращения: *квинтсектаккорд*, *терцквартаккорд* и *секундаккорд*.

Основной доминантсептаккорд берется с основным тоном в басу. Он может быть полным и неполным. В полном доминантсептаккорде присутствуют все четыре звука аккорда. В неполном доминантсептаккорде чаще всего отсутствует квинтовый тон, но зато удваивается основной. Эта гармония сохраняет в своем составе оба диссонирующих интервала, благодаря чему аккорд сохраняет все свои основные качества.

Несколько реже встречается неполный доминантсептаккорд с пропущенным терцовым тоном. В нем отсутствуют вводный тон в тонику тональности и неустойчивый шестиграновый (шестиполутоновый) интервал. В связи с этим аккорд начинает звучать менее ярко и напряженно. Однако его применение в сочетании с трехзвучными гармониями вполне возможно.

Любой доминантсептаккорд, а также его обращения могут встретиться в трех мелодических положениях, т.е. в верхнем голосе могут быть все звуки аккорда, за исключением звука, находящегося в басу:

D-dur

3 5 7 1 3 7 1 5 7

полный без квинты без терции

Обращения доминантсептаккорда получают свои названия от интервалов, которые образует бас с голосами, находящимися в секундовом соотношении (возможно через октаву). В секундаккорде же септима, находящаяся в басу, образует с основным тоном секунду (возможно через октаву), что и явилось основой для его названия. В басу квинтсектаккорда VII ступень тональности, терцквартаккорда — II, секундаккорда — IV:

D-dur

доминантовый  
квинтсептаккорд  
 $D_5^6$

доминантовый  
терцквартаккорд  
 $D_3^4$

доминантовый  
секундаккорд  
 $D_2$

Примечание. При краткой записи аккордов цифра, соответствующая большему интервалу, пишется сверху, меньшего — снизу.

Обращения доминантсептаккорда в четырехголосии обычно бывают полными, т. е. в них присутствуют все четыре звука. Поэтому каждое из обращений может быть в трех мелодических положениях, исключая тот тон, который находится в басу:

G-dur

5      1      7      3      1      7      5      1      3

$D_5^6$        $D_3^4$        $D_2$

Реже встречаются неполные обращения доминантсептаккорда с пропущенными квинтами или терциями аккордов. Чаще всего такие гармонии возникают в легкой танцевальной музыке при перемещениях диссонирующих доминант со свободной сменой баса:

Темп вальса

И. Штраус. Вальс

## РАЗРЕШЕНИЕ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА И ЕГО ОБРАЩЕНИЙ НА ОСНОВЕ ПЛАВНОГО ГОЛОСОВЕДЕНИЯ

После доминантсептаккорда или его обращения обычно следует тоническая гармония, являющаяся естественным разрешением основных ладовых тяготений и диссонирующих интервалов, возникших в диссонирующей доминанте. С соединением неустойчивых трехзвучных гармоний с тоническими аккордами мы ознакомились в предыдущих разделах курса. При разрешении доминантсептаккорда три голоса, образующие простой трехзвучный аккорд (доминантовое трезвучие или его обращение), в основном следуют тем же правилам соединения аккордов. Новым при разрешении доминантсептаккорда и его обращений является еще и разрешение диссонирующих, напряженно звучащих интервалов в консонирующие, устойчивые. Как мы выяснили, эти интервалы возникают благодаря появлению диссонирующего тона — септимы аккорда. Отсюда правильное, классическое разрешение диссонирующих доминант связано с разрешением этого аккордового диссонанса.

По правилам многоголосия разных стилей верхний звук септимы считается диссонирующим и ведется на секунду вниз. Доминантсептаккорд подчиняется тем же правилам. Следовательно, септима доминантсептаккорда, за редкими исключениями, ведется на секунду вниз, т.е. IV ступень тональности при разрешении следует вести в III.

Правильно разрешенную септиму мы можем проследить на протяжении развития гармонии во всей реалистической музыке начиная от К. Монтеверди, изобретателя доминантсептаккорда, до А. Скрябина и современных композиторов реалистического направления.

Итак, чтобы разрешить доминантсептаккорд или его обращение, нужно в первую очередь разрешить его септиму, а оставшиеся три голоса повести по направлению основных ладовых тяготений. В таком случае разрешения этих аккордов будут иметь следующий вид:

G-dur

D<sub>7</sub>    T    D<sub>3</sub><sup>4</sup>    T    D<sub>5</sub><sup>6</sup>    T    D<sub>2</sub>    T<sub>6</sub>

Нетрудно убедиться, что доминантовые квинтсектаккорд и терцкварттаккорд разрешаются в полное тоническое трезвучие с удвоением основного тона, а доминантовый секундаккорд — в тонический сектаккорд. Возникает гармоническое соединение обращений септаккорда с трезвучием в кварто-квинтовом соотношении с выдержанным общим звуком в одном из голосов (V ступень тональности).

Основной доминантсептаккорд обычно разрешается в тонику с кварто-квинтовым ходом баса. В результате разрешения полного септаккорда в таком случае возникает мелодическое соединение аккордов и неполное тоническое трезвучие (без квинты) с утроением основного тона:



Возможно и иное соединение доминантсептаккорда с тоническим трезвучием, аналогичное тому, как мы мелодически соединяли доминантовое трезвучие с тоническим. В этом случае бас желательно вести на кварту вверх, остальные три голоса вниз, противоположно басу, причем голос, в котором находится VII ступень тональности, переходя в V, для большей мелодичности может использовать VI ступень тональности в качестве проходящего неаккордового звука:



**Примечание.** Однако подобным способом не следует разрешать доминантсептаккорд в мелодическом положении терции (VII ступени тональности), так как в этом случае возникают параллельные квинты.

Если при переходе к тонической гармонии бас оставаться на месте, полного разрешения доминантовой гармонии не произойдет, а возникнет ощущение тонической гармонии на доминантовом органном пункте, который иногда применяется композиторами в срединных построениях с целью избежать заключительной каденции. Например:

М.Глинка. "Жаворонок"

Moderto



Ф.Шопен. Мазурка, оп. 6, № 9

Vivo



D<sub>7</sub>    T       D<sub>7</sub>    T       D<sub>7</sub>       T

В приведенных примерах разрешение доминантсептаккорда следует рассматривать как особый вид тоники, полученный в результате неполного разрешения неустойчивой гармонии.

Неполный доминантсептаккорд с удвоенным основным тоном, являющимся общим для двух аккордов звуком, в отличие от полного разрешается на основе гармонического соединения аккордов в полное тоническое трезвучие с правильным удвоением:



D<sub>7</sub>    t       D<sub>7</sub>    t       D<sub>7</sub>    t       D<sub>7</sub>    t

Анализируя разрешения доминантсептаккорда и его обращений, мы приходим к выводу, что полную заключительную каденцию создают лишь некоторые разрешения основного доминантсептаккорда в тонику последовательностью ступеней в мелодии VII – I и II – I. Разрешения же остальных диссонирующих аккордов могут образовать лишь несовершенные каденции. Поэтому основной доминантсептаккорд чаще всего применяется в заключительной каденции как усложненная доминантовая гармония вместо доминантового трезвучия. Другие диссонирующие аккорды доминанты используются в начальных построениях предложений, где желательно более активное мелодическое развитие басового голоса. Например:

И. Штраус. Вальс

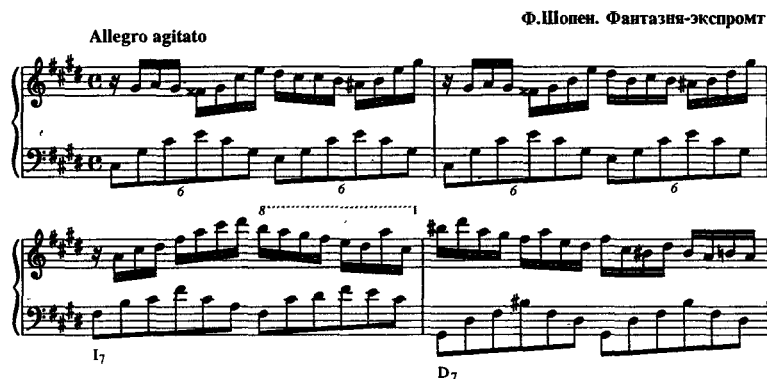
Tempo di valse

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (pp) dynamic marking. The notation is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand, featuring chords and single notes. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the excerpt with a final cadence.

В некоторых произведениях композиторов-классиков, и особенно в романтической музыке, можно встретить доминантсептаккорд в основном виде в качестве заключительной гармонии каденции первого предложения, причем его соединение с последующими гармониями благодаря цезуре между предложениями совершенно не обязательно. Обычно такой доминантсептаккорд появляется после субдоминантовой гармонии при условии отсутствия кадансового квартсектаккорда. В этих условиях доминантсептаккорд звучит не слишком напряженно, так как общий для двух аккордов звук (IV ступень тональности), на

основе которого происходит гармоническое соединение, воспринимается нами как элемент звучности субдоминанты, оставшийся в доминантовой гармонии. Например:

Allegro agitato Ф. Шопен. Фантазия-экспромт



При наличии кадансового квартсекстаккорда основной доминантсептаккорд как заключительная гармония первого предложения обычно не берется, ибо значительная диссонантность аккорда не создает ощущения завершения раздела музыкальной мысли. В таких случаях используют вначале доминантовое трезвучие и лишь после этого какой-либо аккорд диссонирующей доминанты при условии правильного дальнейшего разрешения септимы аккорда. Возникающее при этом одно из обращений доминантсептаккорда выполняет роль связующего звена между аккордами первого и второго предложений.

#### Вопросы и задания:

1. Каково интервальное строение доминантсептаккорда и какие ступени тональности его образуют?
2. В чем основное отличие доминантсептаккорда от недиссонирующей доминанты? На чем следует акцентировать внимание при разрешении доминантсептаккорда и его обращений?
3. Назовите все обращения доминантсептаккорда. Расскажите об основных признаках каждого из них.
4. В каких мелодических положениях может быть основной доминантсептаккорд, как полный, так и неполный? В тональностях As-dur и fis-moll сыграйте на фортепиано доминантсептаккорды в разных мелодических положениях. Разрешите каждый аккорд.

5. В каких мелодических положениях могут браться доминантовый квинтсектаккорд и терцквартаккорд? Сыграйте их в разных мелодических положениях в тональностях Des-dur и h-moll. Разрешите каждый аккорд. Считая последовательности полученных разрешений звеньями хроматических секвенций, сыграйте их в системах функциональной взаимосвязи тонических аккордов.

6. В какой аккорд тоники разрешается доминантовый секундааккорд и с чем это связано? В каких мелодических положениях может быть доминантовый секундааккорд? Постройте на фортепиано доминантовые секундааккорды в тональностях H-dur и b-moll и разрешите каждый из аккордов. Считая последовательности доминантовых секундааккордов и их разрешений звеньями хроматических секвенций, сыграйте их в системах функциональной взаимосвязи тонических аккордов.

### СЕПТИМЫ ДИССОНИРУЮЩЕЙ ДОМИНАНТЫ

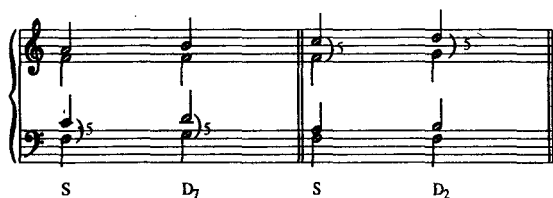
Сложилась определенная практика взятия септим диссонирующих гармоний. Они связаны либо с приемами голосоведения при соединении гармоний, либо со стремлением придать большую мелодичность голосу, в котором появляется этот диссонирующий звук. Наиболее распространенными из них являются:

1. **Приготовленная септима**, образующаяся при соединении субдоминантовой гармонии с диссонирующей доминантой, создает основу для гармонического соединения аккордов. В этом случае основной тон субдоминантовой трехзвучной гармонии (IV ступень тональности), оставаясь на месте в одном из голосов, превращается в септиму септаккорда или его обращения:

S      D<sub>3</sub>      S      D<sub>5</sub>      S      D<sub>2</sub>      S<sub>6</sub>      D<sub>7</sub>

При соединении субдоминантовых гармоний с диссонирующими доминантами верхние голоса чаще всего движутся в нисходящем направлении. При движении верхнего голоса в восходящем направлении обычно возникают

параллельные квинты, и лишь редкие исключения являются правильными соединениями:



2. **Проходящая септима**, возникающая после тонической или доминантовой гармоний. Этот прием основан на взятии септимы нисходящим секундовым ходом какого-либо голоса. Это секундовое движение в сочетании с последующим разрешением септимы образует поступенный ход голоса от V к III ступени тональности:



В результате голос приобретает большую напевность. Такой прием взятия септимы диссонирующего аккорда широко используется композиторами разных школ. Например:

И.С.Бах. Хорал



Р.Глиэр. Вальс., оп. 31, № 6



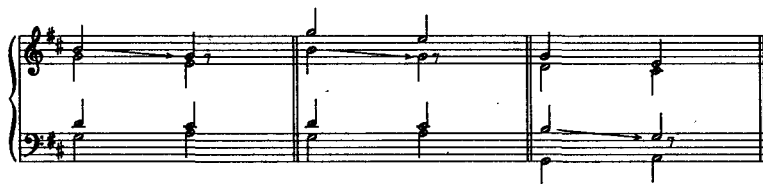
3. **Септима скачком вверх**. Логичность взятия септимы таким способом обусловлена ее последующим разрешением:

ем с ходом голоса на секунду вниз, что создает противорес скачку и является основой всякой мелодичности. На-  
пример:

Л.Бетховен. Соната № 3



4. **Септима ходом на терцию вниз во всех голосах за ис-  
ключением баса** берется после субдоминантовой гармонии:



Взятие септимы в басу нисходящим терцовым ходом  
голоса после субдоминантового секстаккорда звучит до-  
вольно грубо:



Этими четырьмя способами ограничивается взятие сеп-  
тим диссонирующих доминант в хоровой музыке и в учеб-  
ном курсе гармонии.

Примечание. В инструментальной музыке взятие  
звука септимы любым скачком не представляет какой-либо  
интонационной трудности. Кроме всего, мелодичность го-  
лоса в инструментальной музыке часто уступает свое мес-  
то фонической окрашенности аккорда, при взятии кото-  
рого композитор не всегда заботится о мелодичности от-  
дельных голосов, как это имеет место в хоровой музыке.  
Поэтому не следует удивляться, встретив септиму, взя-  
тую иным способом.

### Вопросы и задания:

1. Что такое приготовленная септима? Какой гармонией она готовится?

2. Определите аккорды. Считая их субдоминантовыми, соедините с возможными диссонирующими доминантами, используя прием взятия приготовленной септимы. Разрешите доминантовые аккорды. Полученные в результате этого последовательности из трех аккордов считайте звеньями хроматических секвенций, после чего играйте секвенции в тональностях функциональной связи тонических аккордов, создав предварительно какую-либо гармоническую фигурацию аккордов:



3. На чем основан принцип взятия проходящей септимы?

4. Определить аккорды. Считая их доминантовыми, найти тональности, в которых они встречаются. Усложнить каждый из аккордов проходящими септимами и разрешить. Полученные последовательности аккордов считать звеньями хроматических секвенций. Играть секвенции в системах тональностей функциональной взаимосвязи тонических аккордов, повторяя каждый аккорд или создав для звена какую-либо гармоническую фигурацию аккордов:



5. Какими еще способами можно усложнить трехзвучную доминантовую гармонию? Усложните аккорды задания 4 септимами, взятыми иным способом, разрешите полученные аккорды.

6. В тональностях с двумя и тремя знаками в ключе играть аккордовые схемы, строго придерживаясь заданного ритма:

**c**

a) T D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>6</sub> D<sub>5</sub> T S S<sub>6</sub> D<sub>7</sub>

б) T S D<sub>3</sub> T S<sub>6</sub> K<sub>4</sub> D D<sub>7</sub> T

7. Гармонизовать мелодии и басы письменно, используя аккорды диссонирующих доминант.

Некоторые методические замечания:

Диссонирующие доминанты обычно встречаются на слабых долях такта, а следующие за ними тоники — на сильных или относительно сильных долях.

Желательно помнить отдельные мелодические попевки и возможные варианты их гармонизации различными аккордами диссонирующих доминант:

#### VII — I

Разрешение восходящего  
вводного тона

$D_7 - T$ ;  $D^4_3 - T$ ;  $D_2 - T_6$ ;

#### II — I

Разрешение второй  
ступени тональности

$D_7 - T$ ;  $D^6_5 - T$ ;  $D_2 - T_6$ ;

#### IV — III

Разрешение четвертой  
ступени тональности

$D_7 - T$ ;  $D^6_5 - T$ ;  $D^4_3 - T$ ;

#### V — V

Выдержанный звук  
на пятой ступени

Все аккорды

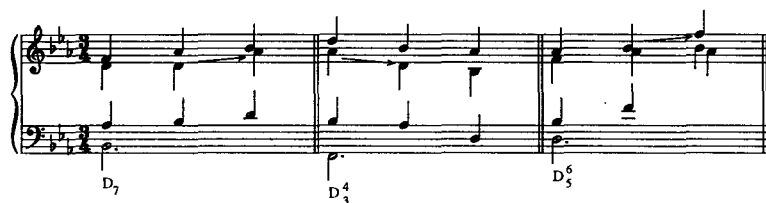


### ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ДИССОНИРУЮЩИХ ДОМИНАНТ

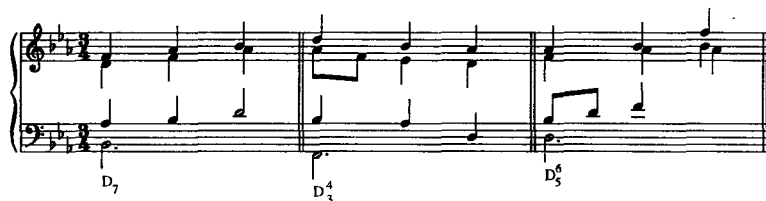
Многие учебники и учебные пособия по курсу гармонии значительно ограничивают возможности перемещения диссонирующих доминантовых гармоний, запрещая или почти запрещая перемещение тона септимы аккорда. Но это правило давно уже отвергла живая музыкальная практика, где композиторы свободно перемещают диссонирующие аккорды, рассматривая септиму аккорда как обычный аккордовый звук.

В данном учебнике ограничения в области перемещения диссонирующих аккордов сведены до минимума и распространяются не только на диссонирующие аккорды доминанты, но в дальнейшем и на все другие четырехзвучные диссонирующие аккорды.

При перемещении доминантсептаккорда или его обращения без изменения баса три верхних голоса могут пойти в одном направлении на ближайшие соседние звуки аккорда, причем ход одного из голосов даже на квинту вполне оправдан, так как он может быть ближайшим аккордовым звуком. Возможен также ход голоса и на интервал увеличенной кварты, так как интонирование этого интервала в процессе звучания одной гармонии не вызывает особых интонационных затруднений:

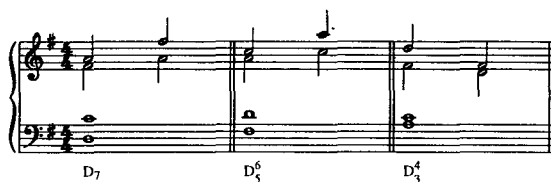


Тем не менее этих интонаций можно избежать, используя свободные перемещения аккордов и пройдя голосом через соседний аккордовый звук:

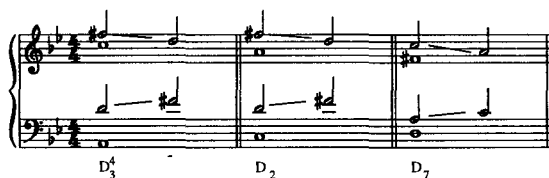


В других случаях, в том числе и со сменой баса, два каких-либо голоса могут обмениваться звуками, если это не приводит к перекрещиванию голосов или к разрыву аккорда.

Обмен звуками между сопрано и альтом:



## Обмен звуками между сопрано и тенором:



## Обмен звуками между басом и другими голосами:



Не следует производить обмен звуками между альтom и тенором, так как это приводит обычно к перекрещиванию голосов. Если в басу находится септима аккорда, перемещать бас с обменом звуками желательно лишь в нисходящем направлении.

### Вопросы и задания:

1. Как перемещаются диссонирующие доминанты без смены баса?
2. Чего не следует делать при перемещении диссонирующих доминант?
3. В тональностях от трех до пяти знаков в ключе играть аккордовые схемы с перемещениями диссонирующих доминант без смены баса:



4. В какие аккорды можно переместить доминантовый секунд-аккорд?

5. В тональностях с двумя и тремя знаками при ключе играть аккордовые схемы, включающие перемещение диссонирующих доминант со сменой баса:

$T - D_2 - D_3^4 - T - S - D_3^4 - D_5^6 - D_7 - T;$   
 $T - T_6 - D - D_2 - T_6 - D_5^6 - D_3^4 - T - S_6 - D.$

## Проходящий доминантовый терцквартаккорд

Между тоническим трезвучием и его секстаккордом можно взять в качестве проходящей гармонии доминантовый терцквартаккорд. Эта аккордовая последовательность является результатом действия не столько гармонического развития, сколько мелодического.

Бас в этом случае движется поступенно от I к III ступени или в обратном направлении. Один из верхних голосов движется терциями (чаще через октаву) параллельно басу от III ступени к V или наоборот:



Средние голоса дополняют гармонию на II ступени на основе плавного голосоведения, образуя доминантовый терцквартаккорд:



Образующееся параллельное движение квинтами, из которых одна уменьшенная, при проходящем доминантовом терцквартаккорде вполне приемлемо.

### Вопросы и задания:

1. Между какими аккордами возможно появление доминантового терцквартаккорда?
2. В каком направлении при проходящем доминантовом терцквартаккорде возникает необычное разрешение септимы?
3. Играть хроматические секвенции по терциям вниз, чередуя мажор с минором. Каждая новая тональность в этом случае является VI ступенью предшествующей:



4. Играть хроматические секвенции по терциям вверх, чередуя мажор с минором. Каждая новая тональность в этом случае является III ступенью предшествующей:



5. В тональностях до четырех знаков при ключе играть аккордовые последовательности, перемещая по желанию некоторые из них:

$T - D_3^4 - T_6 - S - S_6^4 - D - D_2 - T_6 - S - K_4^6 - D$ ;

$T - D_2 - T_6 - D_3^4 - T - S - K_4^6 - D_7 - T - S_4^6 - T$ .

6. Гармонизовать письменно басы и мелодии:



7. Проанализировать приведенные ниже отрывки (определить форму, каденции, аккорды, приемы голосоведения):

Д.Россини. Оп. "Севильский цирюльник". Увертюра





Р.Шуман. Арабеска



Д.Верди. Оп. "Травиата". Ария Виолетты



## Тема 11. ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИЙ СО СКАЧКАМИ ПРИ СМЕНЕ ФУНКЦИЙ

Как мы уже выяснили, смена функций происходит обычно при переходе от слабой к более сильной доле времени такта. В этих случаях ход какого-либо голоса на кварту или более широкий интервал считается скачком. Скачок в мелодии при смене функций является нарушением

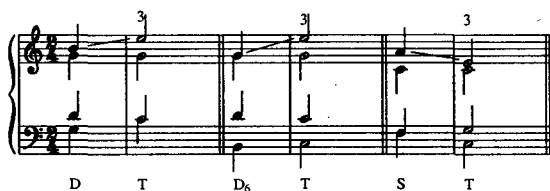
основных закономерностей плавного голосоведения, поэтому гармонизация должна в известной мере скрадывать его жесткость.

В этих случаях при гармонизации скачка очень важен выбор второго аккорда, который своей мягкой звучностью уравнивает резкость скачка. Лучше, если в таком аккорде между крайними голосами возникает мягкий консонирующий ладово-определяющий (несовершенный) консонанс терция или секста, хотя не исключены и другие варианты.

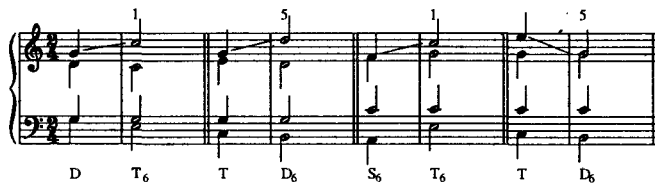
## СОЕДИНЕНИЕ ТРЕХЗВУЧНЫХ ГАРМОНИЙ

Скачки в мелодии могут быть как в восходящем направлении, так и в нисходящем. Чтобы не возникло разрыва аккордов при движении в восходящем направлении, альт и сопрано в первом из соединяемых аккордов должны быть расположены предельно тесно; при движении в нисходящем направлении в первом из соединяемых аккордов, наоборот, альт должен отстоять от сопрано на достаточном удалении, для того чтобы не возникло скачков в других голосах или их перекрещивания.

При соединении трехзвучных гармоний со скачком в мелодии к терцовому тону аккорда второй гармонией обычно бывает тоническое трезвучие:



При скачке к основному или квинтовому тону аккорда второй гармонией обычно является сектаккорд:



## СОЕДИНЕНИЕ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА И ЕГО ОБРАЩЕНИЙ С ТОНИЧЕСКИМИ ГАРМОНИЯМИ

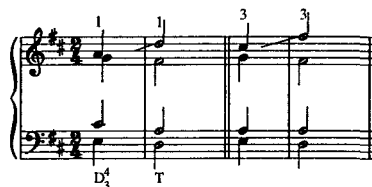
Скачки в мелодии могут встретиться как при разрешении диссонирующей доминанты, так и при ее взятии.

При разрешении диссонирующих доминант в основном сохраняются те же закономерности, что и при соединении трехзвучных гармоний со скачками, за некоторыми исключениями.

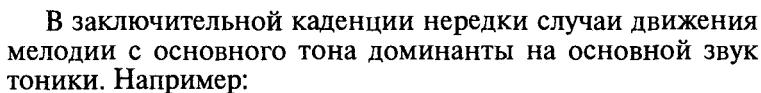
При разрешении доминантового секундаккорда в тонический секстаккорд возможны скачки основных, квинтовых, а также основных и квинтовых тонов одновременно при условии, что два голоса движутся параллельными квартами:



Из других обращений доминантсептаккорда со скачками в мелодии основных и терцовых тонов может встретиться разрешение доминантового терцквартаккорда в тоническое трезвучие. Правда, в последнем случае возникает удвоение терцового тона в аккорде:



Этого можно избежать, поведя септиму септаккорда на секунду вверх:

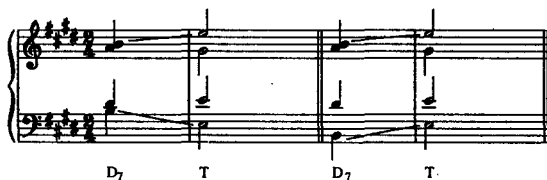


В заключительной каденции нередко случаи движения мелодии с основного тона доминанты на основной звук тоники. Например:

## Оживленно

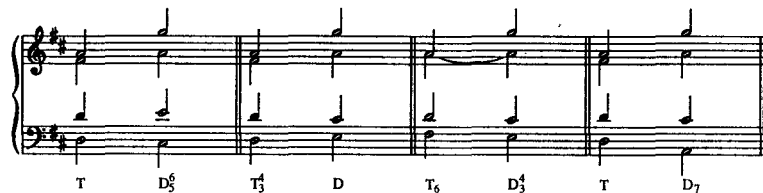


Чтобы получить заключительную совершенную каденцию, необходимо V ступень тональности гармонизовать основным доминантсептаккордом или доминантовым трезвучием. В этом случае бас и мелодия должны идти либо противоположными, либо параллельными октавами:



**При взятии доминантсептаккорда и его обращений также возможны скачки в верхнем голосе.**

Скачок к септимерному аккорду удобно гармонизовать доминантовыми квинтсептаккордом, терцквартаккордом или основным доминантсептаккордом:



Восходящий скачок к квинте септаккорда удобно гармонизуется тоникой и доминантовым секундаккордом:



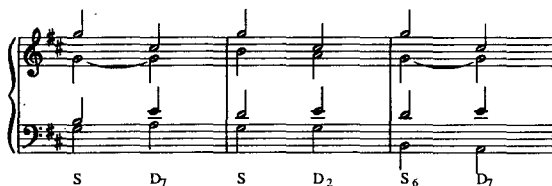
Нисходящие скачки от тонической гармонии к диссонирующей доминанте в мелодии чаще всего бывают на VII ступень тональности. Обычно они гармонизируются тоническим секстаккордом и одной из диссонирующих доминантовых гармоний (конечно, за исключением доминантового квинтсекстаккорда):



Варианты гармонизации:



Нисходящие скачки на уменьшенную квинту могут возникать также при переходе к диссонирующей доминанте после субдоминантовых гармоний:



Некоторые методические замечания:

Гармонизуя мелодии с участием диссонирующих и недиссонирующих доминант, желательно помнить, что:

1) гармоническая последовательность лучше звучит, если аккорды диссонирующей доминанты следуют после аккордов недиссонирующей, являясь их естественным усложнением, но не наоборот;

2) при взятии диссонирующей гармонии ведение четырех голосов в одном направлении не представляет особой опасности, а поэтому вполне допустимо;

3) при выборе доминантовых аккордов предпочтение следует отдавать аккордам диссонирующей доминанты;

4) при решении задачи желательно придерживаться следующего порядка:

а) расчлнить период на фразы и предложения, определить каденции и аккорды, которыми они будут гармонизоваться; сразу наметить басовый голос в каденциях;

б) от каденций в обратном направлении проставить функции, пригодные для гармонизации мелодии;

в) проанализировать скачки в мелодии, установить способы их гармонизации и гармонизовать, получив таким образом отдельные “островки” правильного четырехголосия;

д) наметить линию достаточно мелодичного баса на протяжении предложения, учитывая и не изменяя его ходов при гармонизации скачков;

е) вести по возможности плавно средние голоса четырехголосия.

#### Вопросы и задания:

1. Каким по своему фоническому строению чаще всего бывает второй аккорд при гармонизации скачка?

2. Какие аккорды диссонирующей доминанты чаще других разрешаются со скачками в мелодии?

3. Могут ли возникать скачки в двух голосах при разрешении диссонирующих доминант?

4. Какие диссонирующие доминантовые гармонии удобнее применять при восходящем скачке к септимерному, основному и квинтовому тонам аккорда? Какие из них удобны для гармонизации нисходящего скачка к терцовому тону?

5. Играть на фортепиано хроматические секвенции по терциям вниз, чередуя мажор с минором:





6. В тональностях до четырех знаков в ключе играть аккордовые схемы, перемещая при желании аккорды:

- 1)  $T_6 - S - D_2 - T_6 - D_5^6 - T - S_6 - K_4^6 - D_7 - T$ ;
- 2)  $T - D_4^6 - T_6 - S - D_2 - T_6 - D_3^4 - T - S - K_4^6 - D$ ;
- 3)  $D_2 - T_6 - S - D_3^4 - T - D_4^6 - T_6 - S - K_4^6 - D_7 - T$ .

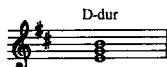
7. Гармонизовать мелодии:



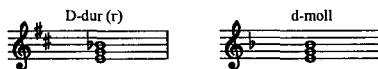
## Тема 12. СЕКСТАККОРД И ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ

Трезвучные гармонии второй ступени относятся к числу аккордов субдоминантовой функции. Это обусловлено наличием в их составе VI ступени тональности — звука, придающего всему аккорду субдоминантовый характер звучания.

В натуральном мажоре трезвучие II ступени служит минорный аккорд:

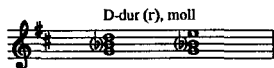


В миноре и гармоническом мажоре образуется звучность уменьшенного трезвучия:



В мажорной тональности употребляется как само трезвучие, так и его сектаккорд. В миноре и в гармоническом мажоре основное трезвучие применяется несколько реже, вероятно, по причине отсутствия ярко выраженного основного тона аккорда, который не возникает в нашем сознании при сочетании двух малых терций и уменьшенной квинты, являющихся гармонически слабыми интервалами. Сектаккорд же II ступени, в состав которого входит большая секста, гармонически сильный интервал, является весьма распространенной гармонией.

В результате этого сектаккорд II ступени обычно рассматривается как субдоминантовое трезвучие, квинта которого заменена секстой:



Гармония, возникающая в результате такой замены, приобретает некоторые новые качества: ей присуща большая неустойчивость, так как в ее состав входят три неустойчивые ступени лада, а кроме того, в миноре и гармоническом мажоре этот аккорд приобретает еще и мягкую диссонантность благодаря наличию шестигранового (шестиполутонового) интервала.

Аккорды II ступени еще и контрастируют по своему фоническому звучанию с трехзвучными аккордами главных ступеней тональности. Так, в мажоре это минорный аккорд при мажорных тонике и доминанте, в миноре —

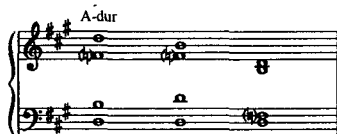
уменьшенный аккорд при минорной тонике и мажорной доминанте. Таким образом, это яркая, изящная, чаще всего профессиональная гармония, широко используемая композиторами разных эпох.

**Примечание.** Достаточно сказать, что в музыке венских классиков и романтиков количество аккордов II ступени не уступает другим недиссонирующим субдоминантовым гармониям.

### УДВОЕНИЯ В СЕКСТАККОРДЕ II СТУПЕНИ

Секстаккорд II ступени, являющийся наиболее употребляемой гармонией, может иметь разные удвоения.

Чаще всего в нем удваивается звук, находящийся в басу, IV ступень тональности, что особо подчеркивает его субдоминантовый характер:



Удвоение терцового тона в секстаккорде II ступени является нормой, однако не исключено иное удвоение, свойственное секстаккордам при возникновении в четырехголосном складе нежелательных приемов голосоведения.

### ОСОБЕННОСТИ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ

При соединении аккордов II ступени с тоническими аккордами возникает секундовое соотношение гармоний, что часто порождает возникновение параллельных квинт и октав. Поэтому при соединении этих аккордов следует более тщательно анализировать движение каждой пары голосов.

Соединение двух трезвучий в мажоре аналогично соединению субдоминантового и доминантового трезвучий:



В миноре при соединении тонической гармонии с секстаккордом II ступени возникают параллельные квинты, из которых вторая уменьшенная; эти квинты неактивны и потому могут быть в практических работах студентов. Обратное движение от уменьшенной квинты к более активной чистой менее употребительно.

В натуральном мажоре обе квинты чистые, поэтому их следует опасаться, и чтобы они не возникали, тонический аккорд нужно брать в таком расположении, при котором три голоса могли бы двигаться в одном направлении параллельными секстаккордами или квартсекстаккордами:



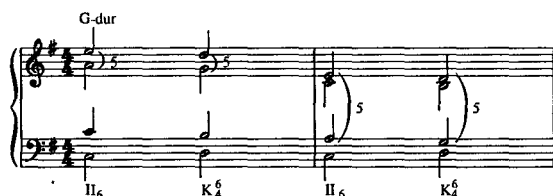
либо вести три верхних голоса противоположно движению баса:



Такое же противоположное движение должно возникать и при переходе секстаккорда II ступени в кадансовый квартсекстаккорд:



Чаще всего параллелизмы возникают при соединении секстаккорда II ступени в мелодическом положении квинты с кадансовым квартсекстаккордом:

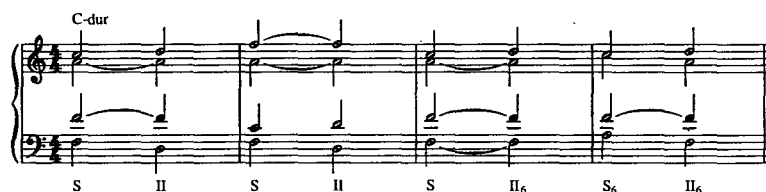


В этом случае надо подумать о возможности смены удвоения в аккорде II ступени, а еще лучше просто отказаться от его применения, используя для гармонизации субдоминантовое трезвучие.

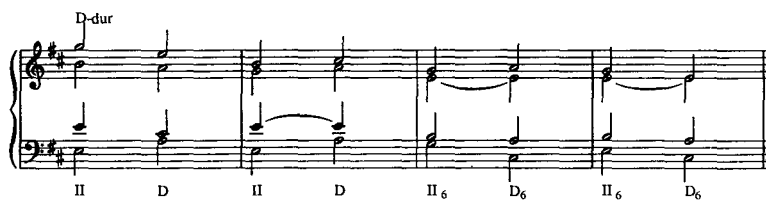
Аккорды II ступени могут следовать после субдоминантового трезвучия или сектаккорда, тогда возникает соединение аккордов терцового соотношения:



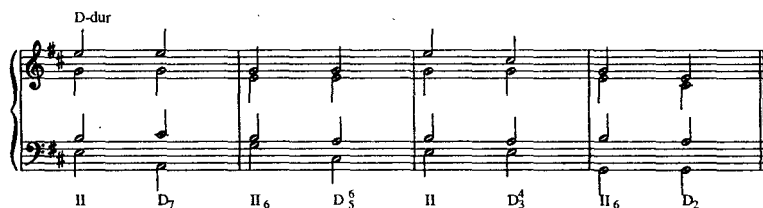
Они имеют в своем составе два общих звука, а поэтому чаще всего соединяются гармонически:



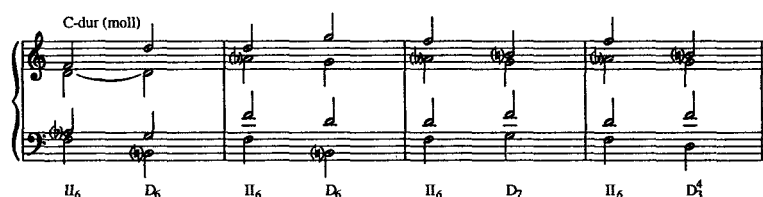
С аккордами доминанты трехзвучные гармонии II ступени имеют кварто-квинтовое соотношение, соединение этих гармоний с доминантами не представляет каких-либо особых затруднений. Например, с недиссонирующими доминантами:



с доминантсептаккордом и его обращениями:



в том числе и со скачками в мелодии:



## ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АККОРДОВ II СТУПЕНИ

При перемещении аккордов II ступени действуют обычные нормы голосоведения трехзвучных гармоний, т. е. при плавном голосоведении три верхних голоса могут пойти на соседние звуки аккорда или какая-либо пара из трех верхних голосов может обмениваться звуками (см. “Перемещение трехзвучных гармоний”):



В гармоническом мажоре или миноре при перемещении аккорда может возникнуть ход голоса на увеличенную кварту. Опасаться такого хода не следует, ибо в пределах одной звучащей гармонии его интонирование не представляет значительной интонационной трудности.

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АККОРДОВ II СТУПЕНИ

Появление аккордов II ступени разнообразит субдоминантовую сферу аккордов. Возникает возможность не только

перемещения одной гармонии, но и создания последовательности субдоминантовых аккордов. В одних случаях трезвучие или сектаккорд II ступени могут следовать после аккордов IV ступени, в других — секста субдоминанты рассматривается как своего рода задержание к квинте. Таким образом, последовательность этих функций может меняться в том или ином направлении.

Новым моментом в процессе дальнейшей практической деятельности студента является возможность гармонизации субдоминантовым аккордом в мелодии II ступени тональности.

Аккорды II ступени используются как в начальных построениях периода, так и в каденционных, перед кадансовым квартсектаккордом или доминантсектаккордом:

Adagio cantabile И.Гайди. Соната для ф-п., № 3

### Вопросы и задания:

1. Чем отличается трехзвучный аккорд натурального мажора от аналогичного аккорда гармонического мажора и минора?
2. Почему сектаккорд II ступени является более распространенной гармонией, нежели само трезвучие?
3. В каком ладу можно применять как сектаккорд II ступени, так и само трезвучие? В каком ладу основное трезвучие второй ступени малоупотребительно и почему?
4. Какие аккорды могут стоять перед сектаккордом II ступени?
5. В какие аккорды может перейти сектаккорд второй ступени?
6. Как соединяются между собой трехзвучные аккорды субдоминанты?
7. Гармонизовать письменно приведенные ниже мелодии:

1)

2)



8. Определить приведенные ниже аккорды. Найти тональности, в которых они являются гармониями II ступени, довести аккорды различными способами до тоник тональностей:



9. Переместить 1-й и 2-й аккорды задания 8, соединить их с доминантовыми секундааккордами, которые разрешить.

10. Переместить 3-й и 4-й аккорды задания 8, соединить их с доминантовыми терцквартаккордами, которые разрешить.

11. Переместить 5-й и 6-й аккорды задания 8, соединить их с доминантовыми квинтсектаккордами, которые разрешить.

12. Переместить 7-й и 8-й аккорды задания 8, соединить полученные аккорды с кадансовым квартсектаккордом и доминантсептаккордом, которые довести до тоник тональностей.

13. Играть на фортепиано хроматические секвенции по терциям вниз, чередуя мажор с минором:





14. Гармонизовать за фортепиано следующие басы и мелодии:



## Часть вторая

# НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ И ПОЛНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА ТРЕХЗВУЧНЫХ ГАРМОНИЙ

### ВВЕДЕНИЕ. ТРИ СИСТЕМЫ ЛАДОВЫХ ТЯГОТЕНИЙ

В музыковедческой и учебной литературе часто можно прочесть, что в тональности существует единая система тяготений в направлении к центральному элементу тональности — тонике, которая является центром устойчивости.

Нет сомнения, такие тяготения существуют в любом музыкальном произведении. Но если бы это было только так, музыка, придя к тоническому комплексу звуков, вероятно, не смогла бы далее продолжаться, чего на самом деле не происходит, поскольку сама тоника начинает тяготеть в последующий неустойчивый аккорд, хотя бы потому, что она для него является субдоминантой, или доминантой, или еще каким-либо другим аккордом.

Кроме того, нельзя не заметить и значимость каждого неустойчивого аккорда, который во время своего звучания становится центром притяжения звуков тональности. Следовательно, в музыкальном произведении действуют не одна, а три системы тяготений:

1) система *основных ладовых* тяготений всех неустойчивых звуков и созвучий в звуки тонической функции, являющейся основой лада и тональности данного произведения в целом. Примерами могут служить разрешения всех неустойчивых гармоний в тонические аккорды;

2) система *местных аккордовых* тяготений, направленная к аккорду, звучащему в данный момент независимо от его функциональной принадлежности;

3) система *межфункциональных* тяготений, направленная в сторону гармонии, которая должна прозвучать в следующий момент независимо от ее устойчивости и диссонантности.

Основные ладовые тяготения являются постоянно действующими по отношению ко всем ступеням и гармониям лада на протяжении всего музыкального произведения. Аккордовые и межфункциональные тяготения — местные, временно действующие в пределах одной или двух гармоний.

Остановимся более подробно на действии местных аккордовых и межфункциональных тяготений.

### МЕСТНЫЕ АККОРДОВЫЕ ТЯГОТЕНИЯ

На протяжении музыкального произведения происходит планомерная смена гармонических функций. Тонические гармонии переходят в какие-либо неустойчивые субдоминантовые или доминантовые, которые в свою очередь могут соединиться с другими или разрешиться в тонику.

Однако в момент звучания неустойчивый аккорд, не теряя своей функциональной значимости по отношению к тонике тональности, становится временным центром притяжения всех ступеней лада, в связи с чем последние временно меняют направление своих тяготений, и даже устойчивые ступени лада, в том числе и тоника, приобретают черты неустойчивости, тяготея в неустойчивую, с точки зрения основных тяготений, ступень. Например:

Maestoso

К.В.Глюк. Оп. "Ифигения в Авлиде", хор

The musical score consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The bottom system continues the piano accompaniment. Several chords are boxed to illustrate local harmonic movements. The tempo is marked 'Maestoso' and the composer is 'К.В.Глюк. Оп. "Ифигения в Авлиде", хор'.

В приведенном выше примере доминантовые гармонии во втором и заключительном тактах становятся временными центрами притяжения, благодаря чему звуки, отстоящие на секунду от аккордовых (в том числе и звук тоник), начинают тяготеть к звукам доминанты, куда они и разрешаются. Аналогичное явление мы можем проследить и в шестом такте примера, где звук тонической гармонии тяготеет в звук секстакорда II ступени. Тем самым временно нарушается наше представление о тонике лада как о наиболее устойчивом его звуке.

Это явление связано с тем, что звуки, являющиеся ранее аккордовыми, при смене функции могут стать неаккордовыми в результате появления аккорда иной функции и действия его местных аккордовых тяготений.

Аккордовые тяготения вызывают большую мелодическую самостоятельность голосов и создают обычно некоторую конфликтную ситуацию между аккордовыми и неаккордовыми звуками в процессе звучания каждой функции. Аккорды как бы на время начинают жить своей самостоятельной жизнью, приобретая внутреннюю динамику, большую значимость и красочность звучания. Например:

Ф.Шопен. Вальс, оп. 16, № 1



Приведенный пример — свидетельство того, как на основе действия аккордовых местных тяготений и сочетания всего двух аккордов создана музыка, полная изящества и грациозности.

В некоторых случаях аккордовые местные тяготения становятся настолько значительными и настолько похожими на основные, что аккорд неустойчивой функции приобретает на время значение новой побочной тоник. Такое явление в курсе гармонии называется *модуляцией*. Напри-

мер, во втором такте приведенного ниже примера возникает ощущение возникновения тональности g-moll, тоника которой в дальнейшем не теряет своего субдоминантового функционального значения:



Подводя итог вышесказанному, мы выясняем, что местные аккордовые тяготения совпадают с основными в момент звучания тонической гармонии и не совпадают с ними во время звучания аккордов иных функций, каждая из которых на время ее звучания становится центром притяжения неаккордовых звуков.

### МЕЖФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ТЯГОТЕНИЯ

В музыке, как мы уже не раз говорили, происходит постоянная смена сочетания неустойчивых и устойчивых функций, а также наоборот — переходы от устойчивых функций к неустойчивым, и в этом проявляются основные закономерности музыкального искусства. Следовательно, мы имеем основание считать, что не только субдоминантовые и доминантовые аккорды тяготеют в тонические, но и тонические аккорды имеют тенденцию к тяготению в неустойчивые аккорды, хотя каждый из указанных аккордов выполняет разную функцию в пределах заданной тональности. К тому же аккорды в тональности попарно функционально взаимосвязаны между собой. Например, тоника тональности по отношению к субдоминанте является доминантой, а по отношению к доминанте — субдоминантой. Аналогично можно установить взаимосвязь и с другими аккордами тональности.

Исходя из этого положения, в каждом аккорде тональности уже заложены потенциальные возможности его соединения с другими гармониями на основе кварто-квинтовых, терцовых или секундовых связей аккордов. Таким образом, можно утверждать, что существуют и *межфункциональные тяготения* между двумя соседними аккордами вне зависимости от их устойчивости или неустойчивости.

Чем проще и консонантней гармония, тем направление межфункциональных связей в ней менее ярко выражено и тем больше в ней имеется потенциальных возможностей для соединения с последующими гармониями. Например, тоническое трезвучие или секстаккорд может соединяться с любым аккордом лада. Вполне естественно этот аккорд соединяется только с одним из них, выбор которого обусловлен особенностью гармонизации мелодии, а также логикой гармонического мышления, соответствующей стилю и жанру музыки.

Итак, при соединении двух аккордов реализуются не все межфункциональные тяготения, заложенные в природе первого аккорда, а лишь часть их в соответствии с конкретными обстоятельствами. Возникшее при соединении этих аккордов голосоведение и является результатом реализации этих межфункциональных тяготений в каждом из голосов.

Чем сложнее и диссонантней гармония, тем ярче выражено направление межфункциональных тяготений и, следовательно, меньше вариантов ее соединения с последующими гармониями. К примеру, четырехзвучный аккорд, построенный на любой ступени тональности, имеет довольно яркую направленность межфункциональных тяготений в сторону аккордов, основные тоны которых находятся терцией или квинтой ниже основного тона данного аккорда:

Adagio sostenuto Л.Бетховен. Соната № 14

I                      I<sub>2</sub>                      VI

ИЛИ

Andante С.Танеев. Романс (фрагмент аккомпанемента)

T<sub>6</sub>                      II<sub>7</sub>                      V                      I

При усложнении аккорда секстой усиливаются межфункциональные тяготения в направлении аккордов, основной тон которых находится секундой или квартой ниже основного тона усложняемого аккорда, и т.д. Следовательно, усложняя каким-либо способом более простую гармонию, мы можем в значительной мере усиливать межфункциональные тяготения в направлении других выбранных нами аккордов.

В процессе соединения аккордов при гармонизации мелодий мы имеем также возможность усиливать межфункциональные тяготения не только путем увеличения диссонантности аккордов, но одновременно и путем заполнения терцовых ходов голосов поступенными секундовыми.

Секундовые ходы в сочетании с увеличением диссонантности аккордов создают яркую направленность межфункциональных тяготений и мелодизируют гармоническую ткань, создавая напевность каждого голоса. Примером этому может служить прием взятия проходящих септим после любой из недиссонирующих гармоний. Например:



Проходящую септиму в данном примере можно рассматривать как прием усложнения гармонии, направленный на усиление межфункциональных тяготений, а также и в качестве неаккордового проходящего звука, заполняющего поступенным движением ход голоса на терцию.

Усиление межфункциональных тяготений производятся композиторами еще и путем альтерационного видоизменения первого из соединяемых аккордов, с тем чтобы создать в отдельных голосах вводнотоновые тяготения в звуки последующей гармонии. Такие однограновые (полутоновые) соотношения приводят к большей естественности соединения аккордов, красоте и естественности гармонии.

Для примера, на данном этапе прохождения курса гармонии можно бы было так гармонизовать известную «Песню о Родине» И.О. Дунаевского:



Однако автор песни при ее гармонизации усилил межфункциональные тяготения между двумя простейшими аккордами, благодаря чему возникла бо́льшая мелодичность верхнего из аккомпанирующих голосов и бо́льшая красочность аккордов этой всем известной музыкальной фразы:



Как мы уже говорили, межфункциональные тяготения — временные. Они аналогичны основным, если вторым из соединяемых аккордов является тонический комплекс звуков, и самостоятельны, если происходит соединение какого-нибудь аккорда с гармонией нетонической функции. Эти тяготения могут хроматизировать тональность, что значительно расширяет круг мелодических и гармонических возможностей. Они, как и местные аккордовые, могут привести также и к модулированию в побочные тональности, если в процессе хроматизации становятся аналогичными основным, в направлении тоники новой тональности.

## НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ

Музыкальных произведений без неаккордовых звуков, за исключением сравнительно небольшого количества образцов хоральной музыки, не существует, ибо наличие неаккордовых звуков обусловлено объективными законами существования трех систем ладового тяготения, которые присутствуют в любом музыкальном произведении.

Все неаккордовые звуки можно разделить на четыре группы: а) вспомогательные, б) задержания, в) проходящие и г) предъемы.

Вспомогательные неаккордовые звуки, задержания и частично проходящие возникают на основе действия местных аккордовых тяготений. Другая часть проходящих неаккордовых звуков и предъемы возникают на основе действия межфункциональных ладовых тяготений.

Неаккордовые звуки активно расцвечивают музыкальную ткань, усложняют и альтерируют даже простейшие гармонии.

В сочетании с аккордовыми звуками они образуют новые созвучия, которые зачастую являются неаккордовыми сочетаниями, оправданными логикой мелодического и гармонического развития.

Применение неаккордовых звуков создает также большие возможности для мелодизации голосов — для создания так называемой мелодической фигурации, благодаря чему каждый голос приобретает большую напевность и мелодическую осмысленность.

Смена гармоний с появлением неаккордовых звуков становится более редкой. Чаще всего она происходит на сильных долях времени, реже — на относительно сильных и еще реже на более мелких долях времени.

Вопросы и задания:

1. Какие системы ладовых тяготений существуют в музыке?
2. Какие тяготения называются основными и в чем их сущность?
3. Какие тяготения мы называем местными аккордовыми и в чем их отличительная особенность?
4. Какие тяготения называются межфункциональными и в чем их отличительная особенность?
5. Расскажите о значении неаккордовых звуков в музыке.

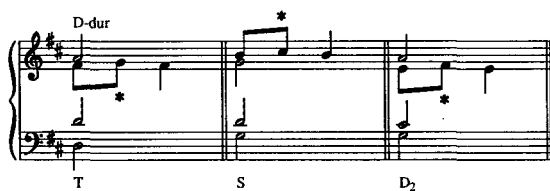
## **Тема 1. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ, ПЛАВНО ВЗЯТЫЕ И ПЛАВНО РАЗРЕШЕННЫЕ**

Вспомогательный неаккордовый звук образуется в результате действия местного аккордового тяготения. Он может возникнуть в любом голосе на слабой, реже на от-

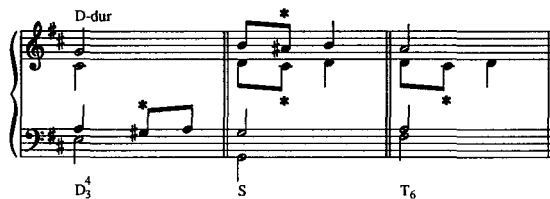
носительно сильной доле времени и отстоит от соседнего аккордового звука на интервал малой или большой секунды. Чаще всего (за исключением некоторых случаев, о которых будет сказано позднее) вспомогательный звук после его взятия разрешается секундовым ходом голоса в тот же звук, после которого он взят:



Верхний вспомогательный звук является диатонической ступенью тональности. Он может отстоять от соседнего аккордового как на большую, так и на малую секунду в зависимости от соотношения ступеней:



Нижний вспомогательный звук, взятый в одном голосе, как правило, отстоит от соседнего аккордового на интервал малую секунду, т.е. является своеобразным вводным тоном по отношению к данному аккордовому:



Исключением является взятие нижнего вспомогательного звука к терцовому тону аккорда, который может отстоять от него как на малую, так и на большую секунду. Например:



Как видно из приведенных примеров, чтобы взять вспомогательный неаккордовый звук, достаточно один из голосов повести на диатоническую секунду вверх или на соответствующую, чаще всего малую, секунду вниз и в дальнейшем разрешить полученный неаккордовый звук обратным мелодическим ходом в аккордовый.

**Примечание.** При взятии вспомогательных неаккордовых звуков следует также учитывать стиль создаваемой музыки. Например, в народных диатонических мелодиях нижние вспомогательные звуки являются обычно диатоническими.

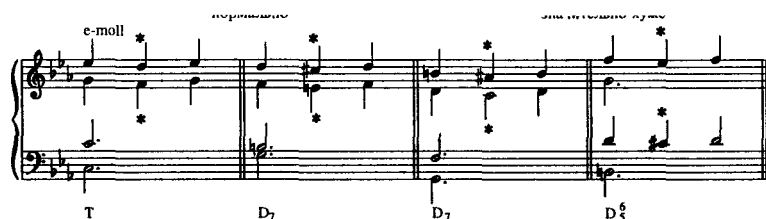
Вспомогательные звуки могут браться в одном, двух или даже в трех голосах одновременно. В этих случаях голоса движутся параллельными терциями или секстами либо образуют шестигранный интервал (тритон) с разрешением.

Однако здесь имеется ряд дополнительных правил, которые следует соблюдать:

1) нижний вспомогательный звук может быть диатоническим, если верхний является также диатоническим звуком:



2) нижний вспомогательный звук должен обязательно отстоять на малую секунду, если верхний является хроматически измененной ступенью, т.е. при параллельном движении двух голосов не следует допускать возникновения уменьшенных и увеличенных терций и секст, чистых кварт и квинт:



3) не следует также вести голоса параллельными секундами и септимами, если на то нет особого художественного замысла;

4) нежелательно брать вспомогательный неаккордовый звук, отстоящий на малую секунду, если в одном из соседних голосов, за исключением баса, имеется звук удвоения трехзвучного аккорда в унисон или в октаву:



Чтобы улучшить звучание в данном случае, нужно брать вспомогательные звуки в обоих голосах одновременно, причем избегать увеличенных секст и уменьшенных терций здесь не следует:



а можно и просто на какой-то момент исключить мешающий голос в процессе взятия вспомогательного звука:



При взятии вспомогательных звуков в трех верхних голосах последние часто образуют параллельное движение секстаккордами, квартсекстаккордами:



либо образуют звучности, по своему строению нередко похожие на доминантсептаккорд в иной тональности:



Некоторые практические замечания:

При решении задач и при игре гармонических последовательностей на фортепиано желательно, чтобы вспомогательные неаккордовые звуки встречались не только в верхнем, но и в других голосах.

В момент звучания выдержанного звука в мелодии нужно мелодически оживить другие голоса для расцветивания аккорда и общего их мелодизирования.

Помните, что благодаря появлению неаккордовых звуков гармонические комплексы становятся более продолжительными и обычно меняются на сильных или относительно сильных долях такта. Смена гармоний на отдельные метрические доли не исключена, но она встречается значительно реже.

Шире используйте возможности взятия неаккордовых звуков одновременно в двух и трех голосах!

Решение задачи на данном этапе прохождения курса гармонии происходит примерно так:

Дана мелодия для гармонизации:



1) Выясняем функции, пригодные для гармонизации, и возможные вспомогательные неаккордовые звуки:

Two staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff has notes: Bb (quarter), A (quarter), G (quarter), F (quarter), E (quarter), D (quarter), C (quarter), Bb (quarter). The second staff has notes: Bb (quarter), A (quarter), G (quarter), F (quarter), E (quarter), D (quarter), C (quarter), Bb (quarter). Asterisks are placed above the first A and the first G in both staves. Below the notes are the following harmonic functions: T S T S D T D T S K<sub>4</sub><sup>6</sup> D for the first staff, and T D T S K<sub>4</sub><sup>6</sup> S K<sub>4</sub><sup>6</sup> D T for the second staff.

2) Решаем задачу, гармонизуя лишь аккордовые звуки и не обращая внимания на неаккордовые:

Two staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff shows a melody with notes: Bb, A, G, F, E, D, C, Bb. The second staff shows chords: Bb, A, G, F, E, D, C, Bb. The chords are represented by vertical lines with dots at the bottom of the staff.

3) Улучшаем звучание гармонизации, вводя неаккордовые вспомогательные звуки в других голосах:

Two staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff shows a melody with notes: Bb, A, G, F, E, D, C, Bb. The second staff shows chords: Bb, A, G, F, E, D, C, Bb. The chords are represented by vertical lines with dots at the bottom of the staff. Auxiliary notes are added in the lower voice to improve the sound.

## Вопросы и задания:

1. Как берется и разрешается вспомогательный неаккордовый звук?
2. Какая система ладовых тяготений создает условия для возникновения вспомогательных неаккордовых звуков?
3. Расскажите об основных правилах нижних и верхних хроматических звуков.
4. Как обеспечить нормальное звучание при взятии неаккордового вспомогательного звука, если к аккордовому звуку, в который он тяготеет, имеется удвоение в унисон или в октаву в соседнем нижнем голосе?
5. Каков порядок гармонизации мелодии с неаккордовыми вспомогательными звуками?
6. Играть хроматические секвенции по терциям вниз, чередуя мажор с минором:

The image contains three musical exercises, numbered 1, 2, and 3, each written for piano in a grand staff (treble and bass clefs). Exercise 1 is in C major, 2/4 time, showing a descending chromatic sequence of thirds in the right hand (C4-B3, B3-A2, A2-G2, G2-F2, F2-E1, E1-D1) with single notes in the left hand. Exercise 2 is in D major, 2/4 time, showing a descending chromatic sequence of thirds in the right hand (D4-C#3, C#3-B2, B2-A2, A2-G2, G2-F#1, F#1-E1) with single notes in the left hand. Exercise 3 is in D minor, 2/4 time, showing a descending chromatic sequence of thirds in the right hand (D4-C#3, C#3-B2, B2-A2, A2-G2, G2-F#1, F#1-E1) with single notes in the left hand.

7. Играть на фортепиано следующие аккордовые схемы, расцвечивая каждый аккорд вспомогательными неаккордовыми звуками: а) в одном голосе, б) в двух голосах, в) по возможности в трех голосах. Схемы:

$T - T_6 - S - K_4^6 - D - D_7 - T;$

$T - D_4^6 - T_6 - D_6 - D_3^4 - D_7 - T;$

$S_6 - T_4^6 - S - \Pi_6 - D_2 - T_6.$

8. Гармонизовать мелодии, используя вспомогательные неаккордовые звуки:

1)

Andante



2)

Moderato



3)

П. Чайковский. "Марш деревянных солдатиков"

Умеренно



4)

П. Чайковский. "Колыбельная"

Andantino



5)

Не спеша



6)

Оживленно

Сен-Люк. Бурре



## Тема 2. ОПЕВАНИЯ

Для того чтобы продолжительно звучащую гармонию сделать более интересной и выразительной, применяют различные приемы использования неаккордовых звуков.

Среди них довольно часто употребляется прием опевания тонов аккорда.

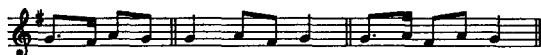
Прием опевания, так же как и прием взятия вспомогательных неаккордовых звуков, основан на действии местных аккордовых тяготений, от воздействия которых неаккордовые звуки начинают тяготеть в направлении звуков данного аккордового комплекса.

Мелодические фигуры опевания образуются от сочетания какого-либо аккордового звука с соседними неаккордовыми, отстоящими от него на большие или малые секунды. Ритмическое оформление опевания может быть самым различным, что зависит от характера музыки и размера:

а) в виде группетто

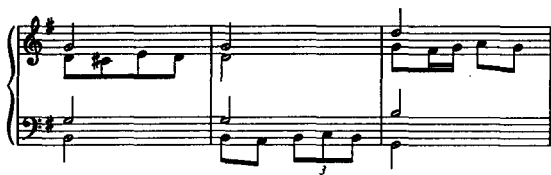


б) собственно опевания

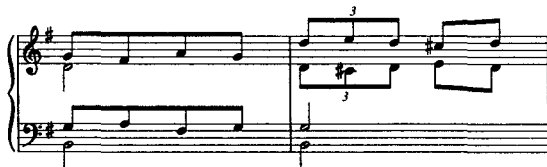


Верхний звук опевания чаще всего бывает диатоническим, а нижний — хроматическим, отстоящим от аккордового на малую секунду. От терцового тона аккорда нижний вспомогательный звук может отстоять и на большую секунду, т. е. взятие опевающих звуков имеет те же закономерности, что взятие вспомогательных неаккордовых звуков (см. тему “Вспомогательные неаккордовые звуки”).

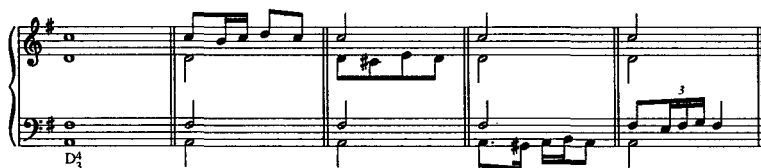
В трехзвучной гармонии лучше опевать те звуки, которые не удваиваются или удваиваются басом:



При опевании аккордового звука, имеющего удвоение в октаву, желательно делать опевания в этих двух голосах в противоположном направлении:



В четырехзвучных гармониях, септаккордах и их обращениях нет звуков удвоения, поэтому можно свободно опевать любой аккордовый звук:



Опевания аккордовых звуков можно сделать одновременно в двух голосах при условии их движения параллельными терциями или секстами:

а) трехзвучные гармонии



б) четырехзвучные гармонии



Вопросы и задания:

1. Какой тип ладовых тяготений участвует в образовании опеваний?
2. Какие бывают виды опеваний?
3. Какие аккордовые звуки удобней опевать в трехзвучных гармониях?

4. Можно ли производить опевание двух звуков аккорда одновременно? Если “да”, то при каких условиях?

5. Играть на фортепиано аккордовые схемы, производя опевания одного из звуков в каждом аккорде и используя перемещения отдельных аккордов. Создать в выбранном размере восьмитактное музыкальное построение типа предложения:

а)  $T-D_3^4-T_6-S-D$ ;

б)  $T_6-D_6^5-T-II_6-D_3^4-T$ ;

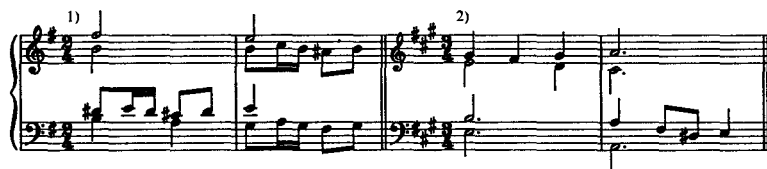
в)  $T-S_6-T_4^6-II_6-D_2-T_6$ ;

г)  $D_2-T_6-S-S_6-K_4^6-D_7$ .

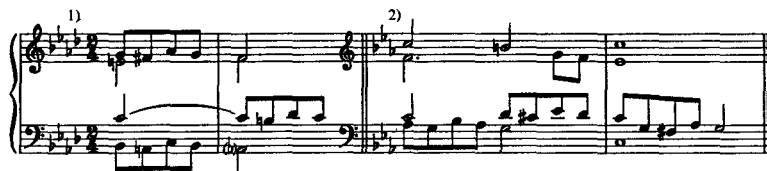
6. Играть на фортепиано аккордовые схемы задания 5 в тональностях от трех до пяти знаков в ключе с одновременным опеванием в двух голосах звуков каждого аккорда.

7. Играть хроматические секвенции:

а) в системах тональностей функциональной взаимосвязи тонических аккордов:



б) по терциям вниз, чередуя минор с мажором:



8. Гармонизовать данные ниже мелодии с использованием опеваний.

Методическое указание — порядок гармонизации.  
Дана мелодия:



1) выясняем возможные опевания:



2) проставляем функции:



3) решаем задачу без учета неаккордовых звуков (в данном случае мелодия рассмотрена как период единого строения):



4) оживляем голоса за счет введения неаккордовых звуков:



Мелодии для гармонизации:



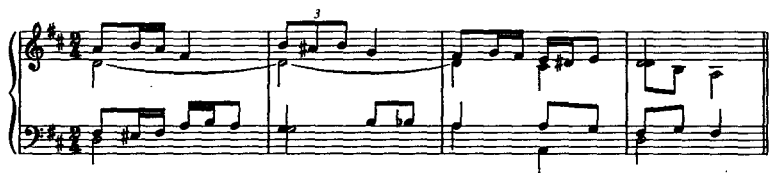


### Тема 3. ЗАДЕРЖАНИЯ

**Задержанием** называется неаккордовый звук, появляющийся на более сильной доле времени и разрешающийся в аккордовый звук на более слабой. Например:



Для уяснения особенности звучания задержания приведем пример типичного взятия вспомогательного неаккордового звука, плавно разрешенного:



Если мы изменим метроритмическое строение примера, возьмем неаккордовые звуки не на слабых долях, а на сильных и разрешим их в аккордовые на слабых, мы получим задержания:

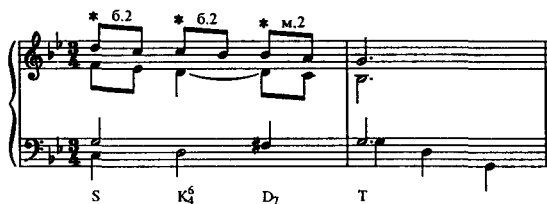


В отличие от вспомогательного звука задержание по своей длительности либо равно звуку разрешения, либо значительно больше его, что связано с природой долгого форшлага, от которого оно происходит:

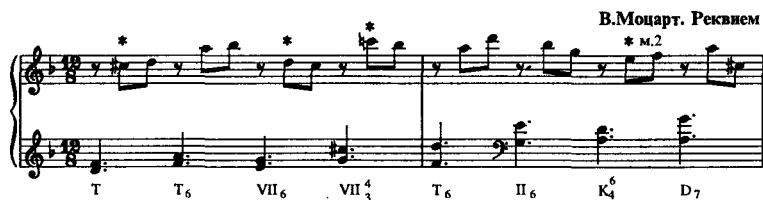


Правила хорошего звучания задержаний весьма сходны с правилами взятия вспомогательных неаккордовых звуков:

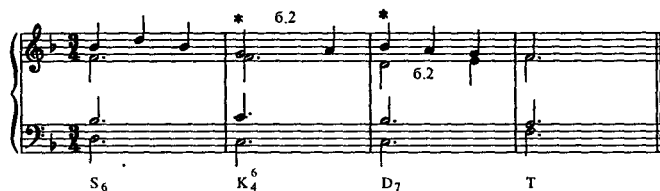
1. Нисходящее задержание обычно диатонический звук тональности, т.е. он может отстоять как на большую, так и на малую секунду от звука разрешения в зависимости от соотношения ступеней (аналогично тому, как это имело место при взятии верхнего вспомогательного звука):



2. Восходящее задержание обычно образует одногранное соотношение с соседним аккордовым звуком (аналогично тому, как это имело место при взятии нижнего вспомогательного звука):



3. При взятии восходящего задержания к терцовому звуку аккорда возможен ход голоса как на малую секунду, так и на большую:



Не следует делать задержания, если в унисон к звуку разрешения или в октаву к нему в более высоком голосе имеется звук удвоения трехзвучной гармонии:



Чтобы улучшить звучность в этом случае, нужно брать противоположные задержания одновременно к обоим звукам удвоения аналогично тому, как это имело место при взятии вспомогательных неаккордовых звуков:



или, если это логически оправдано, на время исключить из четырехголосия мешающий голос.



(В приведенном примере в первых двух тактах можно было удвоить звук альты, однако это не изменило бы характера звучания.)

### ПРИГОТОВЛЕННЫЕ ЗАДЕРЖАНИЯ

Сущность этого явления заключается в том, что часть межфункциональных тяготений реализуется не одновре-

менно со взятием второго из соединяемых аккордов, а с некоторым опозданием. В результате образуется своеобразная постепенная “кристаллизация” второго аккорда, при которой некоторые голоса, имеющие секундовые ходы, берут аккордовые звуки на более слабой доле, чем задерживают появление полного звучания второй гармонии:



Задержание считается подготовленным, если голос, в котором образуется задержание, остается на месте в момент его взятия.

Процесс взятия подготовленного задержания включает три момента:

- 1) приготовление, т.е. выяснение звука, при помощи которого может возникнуть подготовленное задержание;
- 2) само взятие — образование неаккордового сочетания со звуками последующей гармонии;
- 3) разрешение — переход неаккордового звука секундовым ходом в соседний аккордовый.

Задержания могут быть в одном, двух или трех голосах и образовывать самые разные сочетания.

Приготовленные задержания выделяют секундовые ходы голосов в межфункциональных ладовых тяготениях, делают их более яркими и слышимыми. Преобладание нисходящих секундовых интонаций в музыке с подготовленными задержаниями придает ей грустный, лирический или даже трагический характер.

В мелодии подготовленные задержания можно определить по следующим признакам:

- а) по повторению звука предыдущей гармонии на сильной доле с последующим секундовым ходом:



- б) по наличию в мелодии межтактовой или внутритактовой синкопы с последующим секундовым ходом:



в) по ноте с точкой с последующим секундовым ходом:



### Вопросы и задания:

1. Чем отличаются задержания от вспомогательных неаккордовых звуков?
2. В каких случаях задержания звучат плохо и что необходимо сделать, чтобы улучшить их звучность?
3. Перечислите признаки задержаний в мелодии.
4. Вначале в До мажоре и до миноре, а затем в тональностях с четырьмя и пятью знаками играть аккордовые схемы с приготовленными задержаниями: а) в одном голосе, б) в двух или трех голосах. Схемы:

- 1)  $T_6 - D^4_3 - T - II_6 - K^6_4 - D_7 - T$ ;
- 2)  $T - D_2 - T_6 - D^b_5 - T - S_6 - D - D_2 - T_6$ ;
- 3)  $II_6 - T - D^6_4 - T_6 - S - T^6_4 - S_6 - D$ ;
- 4)  $T_6 - S - D^6_4 - T - II_6 - D$ .

### 5. Играть хроматические секвенции

- а) по большим секундам вверх и вниз:



- б) по терциям вверх, чередуя мажор с минором:



6. Гармонизовать данные ниже мелодии письменно.

Некоторые методические указания.

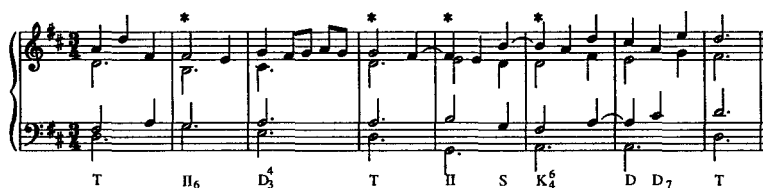
Предположим, что нам следует гармонизовать мелодию:



1) определяем возможные задержания, проставляем функции:



2) решаем задачу без учета неаккордовых звуков, ориентируясь на звуки разрешения задержаний:



3) улучшаем получившиеся неудовлетворительные звучности и ищем возможности развития других голосов за счет взятия задержаний или вспомогательных звуков:



Мелодии для гармонизации:





## НЕПРИГОТОВЛЕННЫЕ ЗАДЕРЖАНИЯ

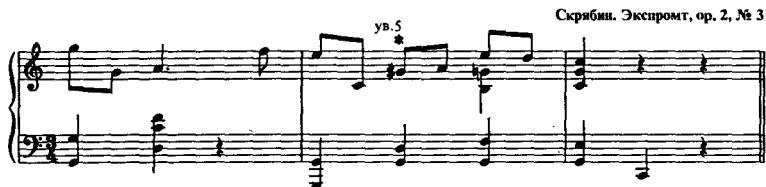
Неприготовленным называется задержание, возникающее на основе функциональных ладовых тяготений, взятое без приготовления звуком предыдущей гармонии.

В отличие от приготовленных задержаний неприготовленные могут возникнуть не только при соединении аккордов разных функций, но и в пределах одной функции:



Звук, образующий неприготовленное задержание, всегда разрешается в аккордовый звук на более слабой доле времени.

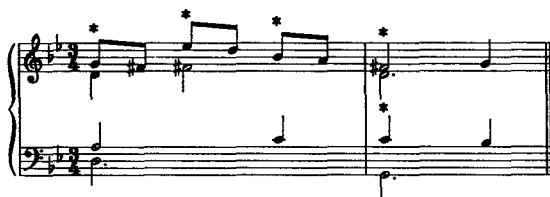
Взятие неприготовленного задержания, являющегося своеобразным вводным звуком в пределах данной гармонии, не вызывает значительных трудностей в области интонирования. Поэтому взятие неприготовленных задержаний на основе перемещения одной функции допускает большую свободу голосоведения. Такие задержания берутся любыми скачками вплоть до увеличенных интервалов при условии достаточной мелодичности голоса. Например:



Скрябин. Экспромт, оп. 2, № 3

Признаками неприготовленного задержания в мелодии являются:

1) нисходящий секундовый ход мелодии от сильной к более слабой доле:



2) восходящий ход на м.2 к какой-либо ступени то-нальности:



3) восходящий ход мелодии на б.2 к звуку, который является терцовым тоном какой-либо функции:



### Вопросы и задания:

1. Чем отличаются приготовленные задержания от неприготовленных?

2. Каковы признаки наличия неприготовленных задержаний в мелодии?

3. Какие исключения из общих правил голосоведения допускаются при взятии неприготовленных задержаний к аккордам одной функции?

4. Играть аккордовые схемы, перемещая каждый аккорд не менее двух раз, беря неприготовленные задержания: а) в одном голосе, б) по возможности в двух и трех голосах. Схемы:

1) T-S-T<sub>6</sub>-D<sub>3</sub>-T;

2) T-D<sub>4</sub><sup>6</sup>-T<sub>6</sub>-II<sub>6</sub>-K<sub>4</sub><sup>6</sup>-D;

3)  $D_6 - D_5^6 - D_3^4 - T - S_6 - S - D$ ;

4)  $T - T_6 - S_6 - II_6 - D_3^4 - T - S_4^6 - T$ .

5. Играть на фортепиано хроматические секвенции:

а) по градам (полутонам) вниз, не меняя ладового наклонения:



б) в системах тональностей функциональной взаимосвязи тонических аккордов:

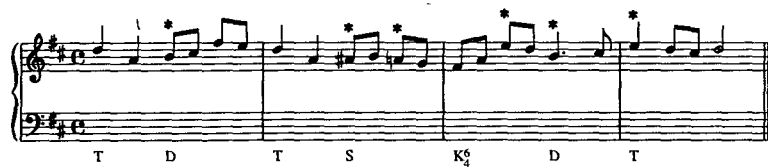


6. Гармонизовать мелодии письменно.

Методическое указание — порядок гармонизации.  
Дана мелодия:



1) определяем возможные моменты неприготовленных задержаний в мелодии, выясняя одновременно функции, которыми их можно гармонизовать:



2) решаем задачу без неаккордовых звуков, ориентируясь на звуки разрешений неприготовленных задержаний:

Т Т<sub>6</sub> D<sub>3</sub> D<sub>5</sub> Т Т<sub>6</sub> S II<sub>6</sub> K<sub>4</sub> D<sub>7</sub> Т

3) улучшаем звучность за счет введения неаккордовых звуков в других голосах:

Т Т<sub>6</sub> D<sub>3</sub> D<sub>5</sub> Т Т<sub>6</sub> S II<sub>6</sub> K<sub>4</sub> D D<sub>7</sub> Т

Мелодии для гармонизации:

1) *Andante* Украинская народная песня

2) *Allegretto* Чешская народная песня

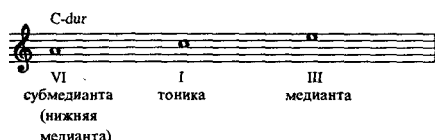
3)

4)

## Тема 4. ПОЛНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА ТРЕХЗВУЧНЫХ ГАРМОНИЙ ЛАДА

Функция того или иного аккорда в системе основных ладовых тяготений тесно связана с функциональностью отдельных ступеней ладовой системы, входящих в его звуковую состав. Функциональность звуков лада обусловлена их удаленностью от тоники тональности при расположении ступеней по терциям.

Так, первая пара звуков в этом ряду носит название **медиа́нт** — средних звуков между звуком тоники и звуками доминант:



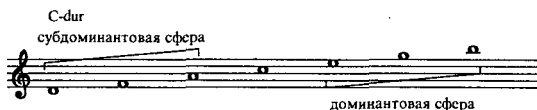
Вторая пара звуков при продолжении этого ряда носит название **доминант** или главных ступеней лада, связанных с тоникой кварто-квинтовыми интонационными связями:



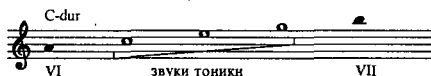
Третья пара звуков при продолжении этого ряда носит название **вводящих звуков**, они являются наиболее неустойчивыми, имеющими секундовые соотношения с тоникой:



Расположив все ступени лада по терциям, нетрудно заметить, что в восходящем направлении от тоники идут звуки, входящие в доминантовые гармонии, в нисходящем — в субдоминантовые. Наиболее отдаленные от тоники звуки являются одновременно и наиболее напряженными и неустойчивыми:



Изучая функциональность того или иного аккорда в тональности, мы обязательно должны учитывать тот звуковой состав, из которого он образуется. Функциональная принадлежность аккорда определяется по наличию в нем первого звука терцового ряда, не входящего в состав тонического трезвучия, т.е. VI или VII ступени:



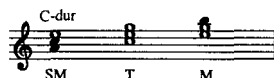
Если в состав аккорда входит VI ступень, его обычно считают субдоминантовым. При наличии в аккорде VII ступени его считают доминантовым. Наличие в аккорде и той и другой ступени указывает на его бифункциональность (двойную функциональность).

Трезвучия III, V и VII ступеней имеют доминантовый характер звучания, а аккорды VI, IV и II ступеней — субдоминантовый:

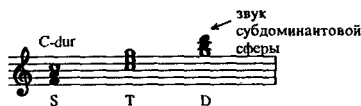


Следует также отметить бифункциональность трехзвучных гармоний VI и III ступеней. Они включают в свой состав по два тонических звука и в некоторых случаях могут служить заменителями тонических аккордов, о чем более подробно речь пойдет в следующих темах курса.

Степень функциональной напряженности аккордов разных ступеней неодинакова. Так, медиантовые трезвучия лада являются наименее напряженными аккордами субдоминантовой и доминантовой функций, так как контрастируют с тоническим комплексом одним звуком:



Трезвучия субдоминанты и доминанты, имеющие по два неустойчивых звука в своем составе, — яркие проявления неустойчивых функций с точки зрения основных ладовых тяготений, причем доминантовый комплекс еще и внутренне функционально противоречив:

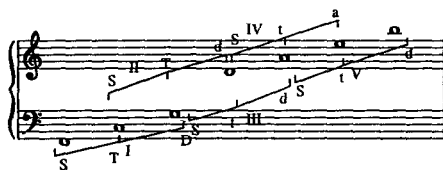


Трехзвучные комплексы II и VII ступеней — наиболее неустойчивые проявления указанных функций, причем трезвучие VII ступени внутренне наиболее противоречиво, так как в его состав входят две ступени субдоминантового ряда.

Закономерностью большинства гармонических прогрессий, включающих последовательность нескольких неустойчивых аккордов, является взятие более напряженных аккордов той же функции после менее напряженных или взятие аккордов иной, более напряженной функции. Обратная последовательность гармонических функций не всегда логична. Например, после трезвучия IV ступени логично взять аккорд II ступени или какую-либо доминантовую функцию, в то время как взятие менее напряженной гармонии (например, трезвучия VI ступени) не создает впечатления гармонической прогрессии.

Кроме указанных закономерностей, в ладу существуют еще и другие, которые активно влияют на выбор аккордовых последовательностей.

Как известно, звуки любого диатонического лада можно представить как последовательность чистых кварт или квинт:



В такой последовательности сочетание каждых трех соседних звуков имеет закономерность соотношения S—T—D в одном из употребительных ладов народной музыки. Так, сочетание I дает соотношение функций главных ступеней в ионийском До мажоре, II — в миксолидийском Соль мажоре, III — в дорийском ре миноре, IV — в эолийском ля миноре, V — во фригийском ми миноре. Благодаря этому при господстве главной тональности и ее тонике внутри музыкального построения может возникнуть логически

оправданная своеобразная ладовая переменность. Так, например, после доминантового трезвучия может прозвучать аккорд II ступени как своеобразная доминанта миксолидийского лада, после трезвучия III ступени — аккорд VI ступени как своеобразная субдоминанта благодаря наличию между ними кварто-квинтовых связей.

Анализируя нотные примеры и выполняя практические задания с применением трехзвучных гармоний всех ступеней, следует помнить, что появление той или иной гармонии, а также какой-либо закономерности последования аккордов всегда тесно связано с интонационными особенностями гармонизируемой мелодии, с ее стилем, характером и жанровыми особенностями.

Вопросы и задания:

1. Расскажите о функциональном значении звуков лада.
2. По каким ступеням лада мы определяем функциональность того или иного аккорда?
3. Назовите субдоминантовые аккорды в ладу и расскажите о степени неустойчивости каждого из них с точки зрения основных ладовых тяготений. Каковы закономерности взятия субдоминантовых гармоний в процессе формирования аккордовых последовательностей?
4. Назовите доминантовые аккорды в ладу и расскажите о степени их неустойчивости с точки зрения основных ладовых тяготений? После каких аккордов может быть взята та или иная доминантовая гармония?
5. Как влияют кварто-квинтовые связи аккордов на выбор функциональных последований аккордов?
6. Проанализируйте функциональные связи аккордов в следующих произведениях: П. Чайковский. Хорал из “Детского альбома”; Н. А. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен, № 1, 6; М. А. Балакирев. Сборник русских народных песен, № 1, 7, 12.

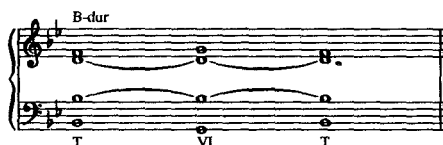
## **Тема 5. ТРЕХЗВУЧНЫЕ ГАРМОНИИ VI СТУПЕНИ**

Как нами установлено, трехзвучные гармонии VI ступени относятся к числу субдоминантовых аккордов, так как включают в свой состав звук субдоминанты (VI ступень тональности). В то же время наличие в аккорде двух тони-

ческих звуков дает нам право говорить о присутствии в этих гармониях элементов тоничности. Поэтому трезвучия гармонии VI ступени могут выполнять в некоторых случаях функции слабых субдоминант, в других условиях — своеобразных заменителей тоники. Их функциональное значение тесно связано с интонационными особенностями гармонизируемой мелодии, а также с тем гармоническим окружением, которое сопутствует появлению данных аккордов.

### ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ

Само трезвучие VI ступени является аккордом субдоминантовой функции. Оно может следовать после тонической гармонии или предшествовать ей, образуя плагальный оборот. При этом возникает соединение аккордов терцового соотношения:



Трезвучие VI ступени как слабая субдоминанта может быть начальным аккордом субдоминантовой гармонической прогрессии:



В этом случае возникает соединение аккордов терцового соотношения (аналогично тому, как это имело место при соединении аккордов VI трезвучием II ступени).

Кроме того, трезвучие VI ступени имеет еще кварто-квинтовые связи с аккордами II ступени. Этот аккорд является своеобразной минорной доминантой к трезвучию II ступени, и наоборот, трезвучие II ступени является субдоминантовым аккордом по отношению к трезвучию VI ступени. В связи с этим аккордовые последования VI — II или наоборот, II — VI довольно часто встречаются в музыке:

**Allegro**

П. Чайковский. "Снегурочка"

Крас - но - е со - ли - ще на - ше, нет те - бя в ми - ре кра - ше.

Русская народная песня  
в обработке Н.А. Римского-Корсакова  
"У ворот сосна раскачалась..."

**Умеренно**

II T<sub>6</sub> II<sup>6</sup>/<sub>5</sub> VI II<sup>6</sup>/<sub>5</sub>

Аналогичные связи трезвучие VI ступени имеет с трезвучием III ступени.

## ПРЕРВАННЫЕ ОБОРОТЫ И ПРЕРВАННАЯ КАДЕНЦИЯ

Трезвучие VI ступени нередко следует после доминантового трезвучия или доминантсептаккорда. Появление аккорда субдоминантовой функции после доминанты нарушает обычную, естественную логику гармонического развития, в результате чего возникает ощущение прерванности, недосказанности музыкальной мысли. Такая последовательность гармонических функций (Д-VI или Д<sub>7</sub>-VII) носит название прерванного оборота. (Важно отметить, что прерванный оборот образуется не только при соединении доминанты с трезвучием VI ступени, но и с любыми субдоминантовыми аккордами, басом которых является I ступень тональности. Например: Д<sub>7</sub>-S<sub>6</sub>; Д<sub>7</sub>-II<sup>4</sup><sub>3</sub> и др.)

**Grave**

Л. Бетховен. Соната № 8, I часть

II T<sub>6</sub> II<sup>6</sup>/<sub>5</sub> VI II<sup>6</sup>/<sub>5</sub>

Прерванные обороты характерны для начальных построений периодов, где их возникновение совпадает с естественным желанием авторов избежать полной совершенной каденции. Кроме того, прерванный оборот дает довольно сильный импульс дальнейшему развитию музыкальной мысли. Например:

Andantino quasi Allegretto Ж.Бизе. "Арлезианка". Менуэт

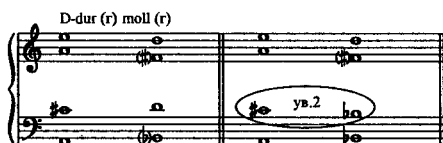
Появление прерванного оборота в конце предложения приводит к возникновению прерванной каденции. Чаще всего такой каденцией заканчивается второе предложение периода. В таком случае возникает новое музыкальное построение (фраза или предложение), завершающее период. Происходит расширение границ периода, т.е. увеличение его протяженности:

И.Гайди. Соната, оп. 42, часть III

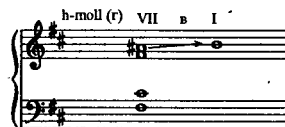
При соединении доминантового трезвучия с трезвучием VI ступени в мажоре может возникнуть обычное мелодическое соединение трезвучий секундового соотношения, аналогичное соединению субдоминантового и доминантового трезвучий:



Однако при соединении этих аккордов в трезвучие VI ступени чаще возникает удвоение терции, связанное с интонационными особенностями гармонических ладов, где между VI и VII ступенями образуется интервал увеличенная секунда:



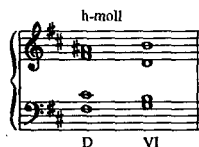
Несколько необычное удвоение в аккорде VI ступени связано также со специфическими особенностями значимости трезвучия VI ступени в прерванном обороте, где происходит как бы частичное разрешение звуков доминанты в звуки тонического комплекса. В связи с этим восходящий вводный звук (терцовый звук доминанты) переходит в I ступень тональности с целью естественного разрешения этого ладового неустоя:



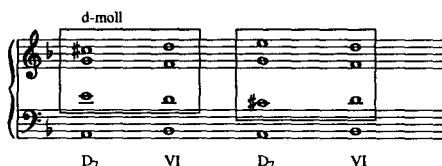
II ступень (квинта доминанты) может перейти лишь в I и не может пойти в соседнюю III ступень по причине возникновения параллельных квинт между басом и тем голосом, в котором она находится:



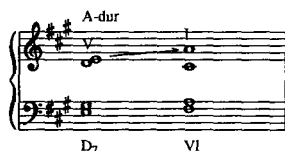
Благодаря указанным особенностям голосоведения в трезвучии VI ступени возникает удвоение терцового звука:



Произведя аналогичный анализ голосоведения при соединении полного доминантсептаккорда с трезвучием VI ступени, нетрудно прийти к выводу, что в этом случае три верхних голоса движутся аналогично тому, как это имеет место при разрешении доминантсептаккорда в тонику, и лишь бас делает ход с V ступени на VI. В результате в трезвучии VI ступени также образуется удвоение терцового звука:



Неполный доминантсептаккорд может соединиться с трезвучием VI ступени только со скачком в мелодии с V ступени на I. Как и в предыдущих случаях, удвоение терцового звука в трезвучии VI ступени является нормой:



Обобщая рассмотренные выше закономерности голосоведения, можно сделать вывод, что удвоение терцового звука в трезвучии VI ступени в прерванном обороте является закономерным и весьма распространенным явлением.

## Сектаккорд VI ступени в качестве тоники с секстой

Наличие тонического звука в басу сектаккорда VI ступени более ярко подчеркивает тоничность этого аккорда, поэтому его в некоторых случаях употребляют как своеобразную тонику с неразрешенным задержанием к квинтовому звуку аккорда. Такие тонические комплексы чаще всего употребляются в мажоре благодаря тому, что VI ступень менее остро тяготеет в V:

Подвижно

С.Томин. "Молодо-зелено"

Tc6 D7 Tc6 Tc5c6

В миноре благодаря острому полутоновому соотношению VI низкой и V ступеней сектаккорд VI ступени звучит довольно напряженно, не создавая впечатления устойчивости. Чтобы тоничность этого аккорда выявить с большей полнотой, используют VI ступень мелодического лада:

D7 tc6 D7 неп tc6

В современной музыке весьма часто встречаются тонические аккорды с квинтой и секстой одновременно, причем секста берется обычно так же, как и в сектаккорде VI ступени. Однако применение подобных тоник в учебном четырехголосии не всегда возможно, поскольку подобные аккорды, как правило, являются результатом разрешения пятизвучной или более многозвучной гармонии. Например:

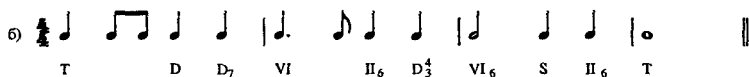
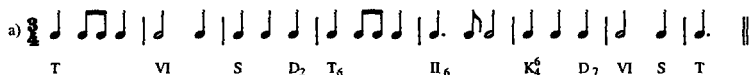
Умеренно

М.Блантер. "Жди меня..."



## Вопросы и задания:

1. Какие функции могут выполнять трехзвучные гармонии VI ступени?
2. Что такое "прерванный оборот" и где он чаще всего применяется?
3. Расскажите о значении прерванной каденции.
4. Как соединяются доминантовые гармонии с трезвучием VI ступени?
5. В каком случае трехзвучная гармония VI ступени может выполнять функцию тоники?
6. Играть на фортепиано в тональностях от трех до шести знаков в ключе следующие аккордовые схемы:



## 7. Играть на фортепиано хроматические секвенции:

- а) используя тональности взаимосвязи тонических функций:



- б) по терциям вниз, чередуя мажор с минором:



8. Проанализировать следующие произведения: Ф. Шуберт. "Серенада"; М. Глинка. "Прощальный вальс"; А. Гурилев. "Матушка, голубушка"; А. Новиков. "Дороги"; М. Блантер. "Ростов-город".

9. Гармонизовать письменно приведенные ниже мелодии:

1)  
**Allegretto**

Русская народная песня  
"В сыром бору..."

2)  
**Con moto**

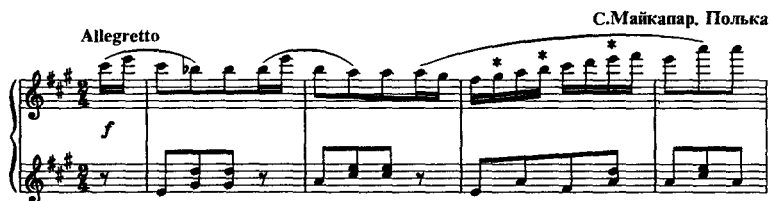
3)  
**Andante**

## Тема 6. ПРОХОДЯЩИЕ НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

Проходящие неаккордовые звуки возникают на слабых или относительно сильных долях тактов, образуя поступенное движение голоса по диатоническому или хроматическому звукоряду тональности от одного аккордового звука к другому. Например:

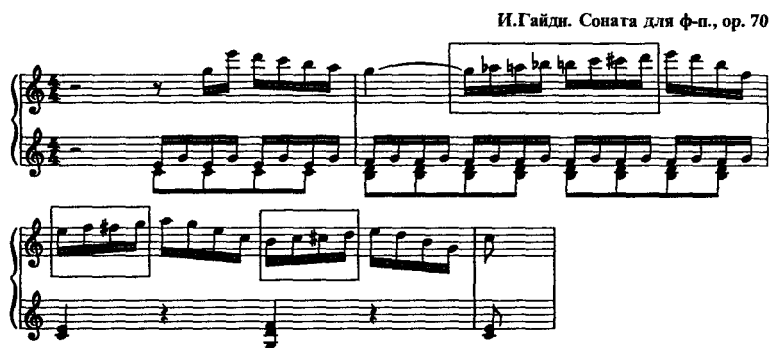
С. Майкапар. Польша

*Allegretto*



В приведенном выше примере неаккордовые проходящие звуки образуют диатонические ходы мелодии. Однако нередко случаи, когда возникает движение проходящих звуков и по хроматическому звукоряду:

И. Гайди. Соната для ф-п., оп. 70



или возникает движение, включающее в свой состав как хроматические, так и диатонические проходящие звуки.

И. Гайди. Соната для ф-п., оп. 66

*Allegro non troppo*





Tranquillo

Л.Бетховен. Сонатина



В быстром темпе и в гаммообразных пассажах проходящие неаккордовые звуки обладают достаточной кинетической энергией. Кроме того, быстрая смена неаккордовых и аккордовых звуков не дает слушателю возможности обратить внимание на возникающие при этом диссонансы.

В более медленном темпе и с более напевными мелодическими линиями голосов эти диссонансы становятся уже заметными, что порой приводит к неудовлетворительному звучанию хорового произведения.

**Примечание.** Композиторы в инструментальных произведениях, не связанных с текстом, для более естественного звучания неаккордовых звуков снимают отдельные голоса, которые могут создать помехи при взятии проходящих неаккордовых звуков. В других случаях они ставят функционально ясные аккорды лишь на сильных долях такта, намечая таким образом функциональные комплексы, на основе которых берутся все аккордовые и неаккордовые звуки до возникновения иной функции, что можно наблюдать в приведенных выше примерах И. Гайдна и Л. Бетховена.

В пределах малой терции можно взять один диатонический звук или создать движение голоса, используя еще и хроматический звук:



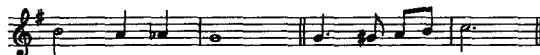
При заполнении большой терции или скачка в голосе могут возникнуть:  
поступенное диатоническое движение:



хроматическое движение:



комбинированное движение, частично состоящее из поступенного диатонического и хроматического:



Как диатонические, так и хроматические проходящие звуки могут возникнуть на основе действия и местных аккордовых, и межфункциональных тяготений. В первом случае они мелодизируют голоса в пределах одного какого-либо звучащего аккорда. Во втором — усиливают межфункциональные связи аккордов, благодаря чему возникает большая логичность их последования.

### **НЕАККОРДОВЫЕ ПРОХОДЯЩИЕ ЗВУКИ, ВОЗНИКАЮЩИЕ НА ОСНОВЕ ДЕЙСТВИЯ МЕСТНЫХ АККОРДОВЫХ ТЯГОТЕНИЙ**

При использовании проходящих звуков в музыкальных произведениях с подвижным темпом нужно обращать внимание на аккорды, возникающие на сильных или относительно сильных долях такта, причем заключительный комплекс звуков должен быть правильным аккордом, с тем чтобы его без помех можно было соединить с последующей гармонией. Внутри же самой звучащей в данный момент функции, как и при свободных перемещениях аккордов, могут возникать комплексы с необычными удвоениями, а также неполные аккорды с пропущенными квинтами или основными тонами.

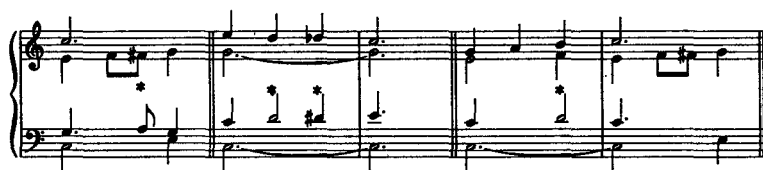
Если вы создадите произведение в умеренном или медленном темпе без нот мелких длительностей, образующих восходящее или нисходящее поступенное движение, желательно, чтобы на сильных и относительно сильных долях времени в аккордах присутствовали их терцовые тоны, без которых образуются пустые звучности:



При взятии проходящих хроматических звуков следует избегать одновременного взятия основной и хроматически видоизмененной ступени лада, а также сильных диссонансов (м.2 и б.7) при движении одного голоса к звуку удвоения:

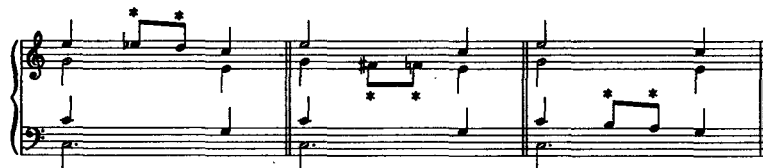


Нежелательные звучания можно легко исправить, используя для этого неаккордовый вспомогательный или проходящий звук в голосе, создающем помеху:



Тесное расположение аккорда дает возможность взятия проходящих неаккордовых звуков в сопрано в восходящем направлении, а также взятия их в теноре или басу, если не создаются взаимные помехи.

Широкое расположение аккорда дает большую свободу для мелодизации всех голосов, поскольку соседние голоса не создают помех друг другу:



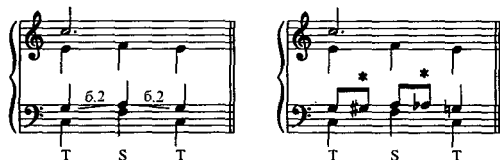
Проходящие звуки, появляющиеся на основе действия местных аккордовых тяготений, могут возникнуть одновременно в двух голосах, причем обычно они образуют либо параллельное движение терциями или секстами, либо противоположное движение голосов:



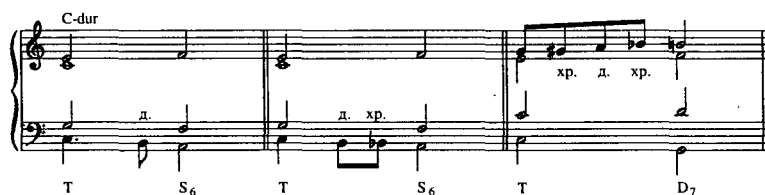
#### ПРОХОДЯЩИЕ НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ, ВОЗНИКАЮЩИЕ НА ОСНОВЕ ДЕЙСТВИЯ МЕЖФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ТЯГОТЕНИЙ

Проходящие неаккордовые звуки также могут возникать при соединении аккордов разных функций, образуя более плавное движение голосов.

При ходе голоса на большую секунду обычно возможно взятие одного хроматического проходящего звука. Такие звуки в большинстве случаев расцвечивают гармонические комплексы, образуя аккорды с видоизмененными, повышенными или пониженными, тонами:



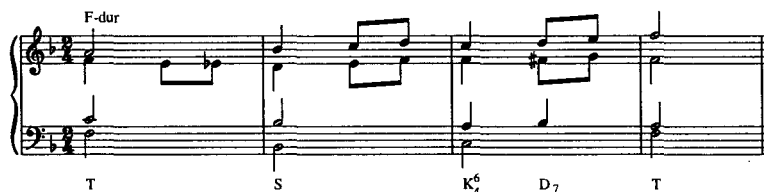
При ходе голоса на терцию в зависимости от ее грановой (полутоновой) величины можно взять один диатонический проходящий звук и один или два хроматических:



В результате использования проходящих неаккордовых звуков такого типа нередко возникают естественные кратковременные переходы в другие тональности, причем тонические аккорды этих так называемых побочных тональностей не теряют своей функциональной значимости по отношению к главной, и после них может быть продолжена намеченная ранее аккордовая последовательность.

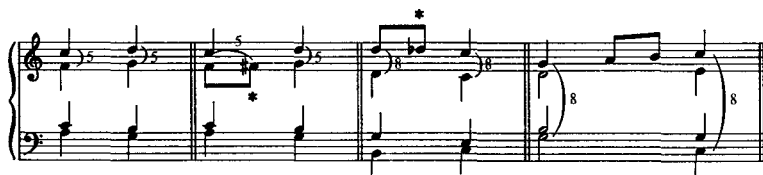
**Примечание.** Более подробно вопросы модулирования будут рассмотрены в последующих темах курса.

При соединении аккордов разных функций проходящие неаккордовые звуки могут возникнуть в двух, трех голосах. В двух голосах они обычно образуют параллельное движение терциями или секстами:



### СЛУЧАИ НЕУДАЧНОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРОХОДЯЩИХ НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКОВ

Проходящие звуки не скрывают параллелизма квинт и октав. Например:



В некоторых случаях благодаря появлению проходящих звуков возникают новые параллелизмы, которых при обычном соединении не бывает:



Не следует допускать параллельного движения двух голосов секундами, септимами, квинтами и увеличенными и уменьшенными интервалами. Параллельное движение квартами допускается лишь при наличии проходящих звуков в трех и четырех голосах.

Некоторые методические замечания:

1. Неаккордовые проходящие звуки в сочетании с вспомогательными неаккордовыми звуками и задержаниями открывают широкие возможности в области мелодической фигурации, основанной на значительно большей мелодизации каждого голоса.

Появляется реальная возможность вычленения отдельных мелодических оборотов, с тем чтобы вся ткань четырехголосия была построена на их развитии.

2. Тем не менее слишком обильное применение неаккордовых звуков приводит к тому, что мелодия, заданная для гармонизации, теряет свою значимость главного ведущего голоса. Такая чрезмерная мелодизация аккомпанирующих голосов в практических работах нежелательна.

3. Немалую роль в создании музыкального целого имеет выбор самих неаккордовых звуков. Народную мелодию, основанную на диатонике, желательно гармонизовать с применением диатонических гармоний и диатонических неаккордовых звуков, в то время как хроматическую авторскую можно гармонизовать с применением значительно большего количества хроматических звуков. Однако во всех случаях сопровождающие голоса должны быть мелодически менее яркими, нежели данная мелодия.

4. С появлением проходящих неаккордовых звуков возникает возможность многовариантности гармонизации мелодических оборотов.

Приступая к гармонизации той или иной мелодии, необходимо представить музыкальный образ, который должен

возникнуть в результате гармонизации. Следует обращать значительно больше внимания на характер мелодии, темп музыки и на отличительные черты мелодических попевок.

### Вопросы и задания:

1. Какие неаккордовые звуки называются проходящими?  
2. Какие разновидности проходящих неаккордовых звуков вы знаете?

3. На основе действия каких тяготений возможно использование проходящих неаккордовых звуков?

4. Расскажите о признаках плохого голосоведения при взятии неаккордовых звуков на основе действия аккордовых тяготений, межфункциональных тяготений.

5. Возможно ли взятие проходящих неаккордовых звуков в нескольких голосах на основе действия аккордовых тяготений? Межфункциональных тяготений?

6. Расскажите об основных правилах мелодической фигурации.

7. Играть аккордовые схемы, используя проходящие диатонические звуки, взятые на основе действия местных аккордовых тяготений (при перемещении в пределах каждого аккорда):

а)  $T_6 - IV - IV_6 - T_4 - IV - D_2 - T_6$ ;

б)  $IV - II_6 - D_3 - T - II_6 - K_4 - D$ ;

в)  $T - II_6 - D_5 - T - IV - II_6 - T$ .

8. Играть схемы задания 7, используя хроматические проходящие звуки, возникающие на основе аккордовых тяготений.

9. Играть схемы задания 7, используя проходящие звуки, возникающие на основе действия межфункциональных ладовых тяготений.

10. Играть хроматические секвенции:

а) по малым секундам:



б) по терциям, чередуя мажор с минором:



## 11. Гармонизовать мелодии:

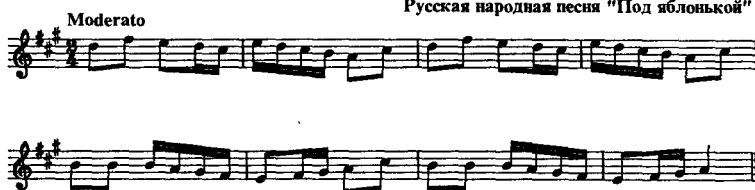
Украинская народная песня "Соловейко"



Белорусская нолька "Янка"



Русская народная песня "Под яблонькой"



Ф. Мендельсон. "Весенняя песня"



## Тема 7. ХОДЫ ГОЛОСОВ НА ТЕРЦИЮ С ПОСТУПЕННЫМ ВОЗВРАЩЕНИЕМ К ИСХОДНОМУ ЗВУКУ

Для того чтобы оживить продолжительно звучащую гармонию, часто применяют прием ведения голоса на терцию с поступенным ходом в обратном направлении, к тому же первоначальному звуку аккорда через неаккордовый звук. В зависимости от метроритмического положения этот звук

может быть либо просто проходящим, либо сочетать в себе черты проходящего звука и задержания:



Ход голоса на терцию от какого-либо аккордового звука может не усложнять первоначально взятой гармонии, как это видно на примерах 1, 3, 5. Но может образоваться более сложный диссонирующий аккорд в пределах данной функции, как это имеет место в примерах 2, 4, 6, 7. Возникающий тут диссонирующий интервал разрешается в консонирующий в пределах этой же функции на основе действия аккордовых тяготений.

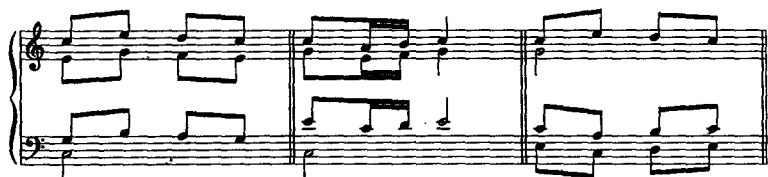
На слабых долях при ходе одного из голосов на терцию в некоторых случаях образуются пустые звучности без терцового тона. Практически они мало заметны и могут применяться учащимися в работе по гармонизации мелодий.

Ход голоса на терцию с последующим возвращением к исходному звуку не меняет структуру аккорда в начальный и заключительный момент звучания. Это создает условия для наиболее естественного его соединения с последующей гармонией. Аналогичные ходы можно делать одновременно в двух и более голосах.

При использовании этого приема в двух голосах обычно возникает либо параллельное движение терциями или секстами, либо противоположное движение по одним и тем же звукам тональности:



При использовании этого приема в трех голосах движение трех голосов идет параллельными сектаккордами либо параллельными квартсектаккордами. В момент взятия проходящих неаккордовых звуков могут образоваться также функционально ясные гармонии (в некоторых случаях с несколько иными удвоениями):

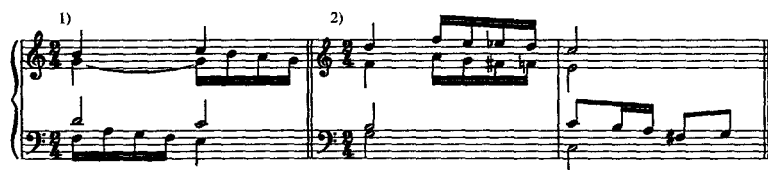


Заполнение хода на терцию последующим хроматическим ходом также возможно, однако в практике используется значительно реже.

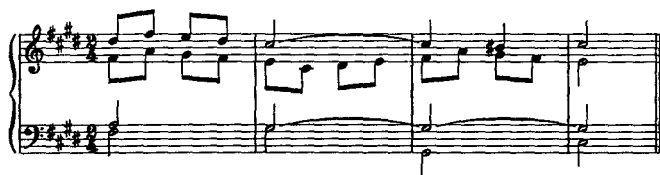
Задания:

1. Играть на фортепиано хроматические секвенции:

а) по малым секундам вниз:



б) по терциям вверх и вниз, чередуя мажор с минором:



2. Играть аккордовые схемы в тональностях от трех до шести знаков в ключе, используя в каждом аккорде прием хода голоса на терцию с последующим заполнением поступенным движением:

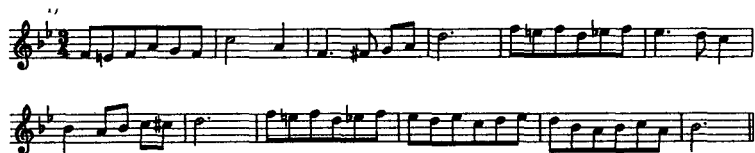
а)  $T_6 - D_6 - D_5^6 - T - IV - IV_6 - D$ ;

б)  $T - IV_6 - II_6 - D_2 - T_6 - D_3^4 - T$ ;

в)  $D_6 - T - T_6 - IV_6 - T_4^6 - IV - D$ .

3. Играть схемы задания 2, свободно используя различные неаккордовые звуки.

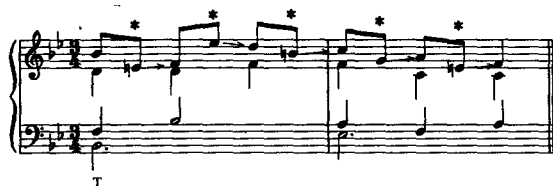
4. Гармонизовать мелодии письменно:



## Тема 8. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ, ВЗЯТЫЕ СКАЧКОМ И ПЛАВНО РАЗРЕШЕННЫЕ

Вспомогательные звуки, взятые скачком, — явление, весьма часто встречающееся в музыке разных стилей и эпох, связанное с действием функциональных ладовых тяготе-

ний. Сущность этого явления заключается в том, что вспомогательный к аккордовому звук берется без предварительного взятия самого аккордового звука, который обычно следует за вспомогательным, являясь естественным разрешением этого неаккордового диссонанса:



Скачки на нижние вспомогательные звуки чаще всего бывают нисходящими. Верхние же вспомогательные звуки, как правило, берутся восходящим движением. Такие приемы взятия неаккордовых вспомогательных звуков наиболее употребительны и мелодичны, ибо разрешение неаккордового звука создает плавное движение, противоположное скачку:

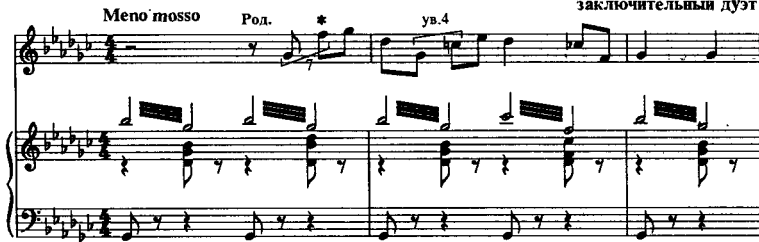


Нередки случаи, когда вспомогательный звук берется терцовым ходом мелодии:



В этом случае противоположное движение мелодии при разрешении неаккордового звука необязательно.

Однако в пределах одной гармонии не исключены случаи взятия вспомогательных звуков любыми скачками вверх и вниз и даже на любой увеличенный интервал. Например:



При взятии вспомогательных звуков скачком нужно, чтобы в соседнем голосе не было звука, к которому берется данный вспомогательный звук. Иначе возникает резкий диссонанс, нелогично размещенный, и перекрещивание голосов:



Поэтому при взятии скачкового вспомогательного звука в сторону другого голоса нужно следить за тем, чтобы соседний голос отстоял на достаточно широкий интервал и не мешал движению данного.

Взятие вспомогательных звуков скачком при перемещении одной гармонии не вызывает серьезных затруднений.

При взятии вспомогательных звуков скачком при соединении разных гармоний часто возникает параллельное движение голосов октавами и квинтами. Кроме того, возможны случаи резких перечений, на что нужно обратить особое внимание при соединении аккордов.

**Перечение** — это резко звучащее сопоставление диатонической и хроматически видоизмененной ступени в разных октавах.

Вопросы и задания:

1. Какими скачками берутся верхние вспомогательные звуки?
2. Какими скачками берутся нижние вспомогательные звуки и почему?

1)  $T-S_4^6-D_6-T-S-D_3^4-T_6$ ;

- 4)  $T_6 - D_4^6 - T_6 - S - II_6 - K_4^6 - D_7 - T.$

дуя мажор с минором:

4. 5. Гармонизовать мелодии письменно:

1) Andante

The first system of the musical score for 'Andante' consists of three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff contains a melody with an eighth-note triplet marked 't6' and an eighth-note marked with an asterisk '\*'. The second staff contains a bass line. The third staff contains a bass line with an eighth-note marked with an asterisk '\*'.

2) Allegretto



## Тема 9. КАМБИАТЫ

**Камбиаты** — вспомогательные неаккордовые звуки, не разрешенные в звуки той гармонии, к которой они взяты.

Любой неаккордовый звук, в том числе и вспомогательный, взятый к одному из звуков данной гармонии, во всех случаях является чуждым данному аккордовому комплексу. С этим аккордовым комплексом его связывают лишь функциональные ладовые тяготения.

Если данная гармония звучит в течение достаточно продолжительного времени, то функциональные ладовые тяготения приводят к тому, что неаккордовый звук разрешается в аккордовый, как это имело место в начальных темах. Однако в момент взятия неаккордового вспомогательного звука межфункциональные ладовые тяготения могут оказаться более активными, нежели функциональные, что создает возможность перевода вспомогательного неаккордового звука в какой-либо звук последующей гармонии без обычного разрешения в аккордовый звук той гармонии, к которой он взят.

Вспомогательные звуки взяты и разрешены обычно:

Вспомогательные звуки не разрешены в звуки той гармонии, к которой они взяты:



Благодаря этому образуется особый вид вспомогательных неаккордовых звуков, не разрешенных в звуки той функции, к которой они взяты. Эти неаккордовые звуки в курсе гармонии получили название **камбиаты**.

В одних случаях камбиату можно рассматривать как своеобразный предъем к последующей гармонии (аккордовый звук последующей гармонии):



в других звуки камбиаты только предъемами объяснить невозможно:



В музыке камбиаты весьма распространены. Часто они образуют специфические звучности, которые получили название аккордов с секстами, квартами и т. д.

При взятии камбиаты действуют как обычные закономерности, характерные для взятия вспомогательных звуков, так и правила предъемов. Отсюда следует, что нижний вспомогательный звук может отстоять не только на

полутон от данного, но и на целый тон, если последний является аккордовым звуком следующей гармонии:

Ф. Шопен. "Мазурка", оп. 33, № 1



После камбиаты с верхним вспомогательным звуком (верхней камбиаты) дальнейшее движение голоса обычно бывает нисходящим, после взятия камбиаты с нижним вспомогательным звуком (нижней камбиаты) движение голоса бывает восходящим. Нужно отметить также, что верхние камбиаты чаще встречаются в музыке, чем нижние.

Вопросы и задания:

1. Что такое камбиата?

2. Почему вспомогательный звук, взятый к одному из звуков какой-либо гармонии, может без разрешения в аккордовый звук данной функции перейти в аккордовый звук последующей гармонии?

3. В каком направлении чаще всего движется голос после взятия камбиаты?

4. Играть на фортепиано аккордовые схемы в тональностях от трех до шести знаков в ключе, беря камбиаты в одном из голосов при соединении каждого аккорда с последующим:

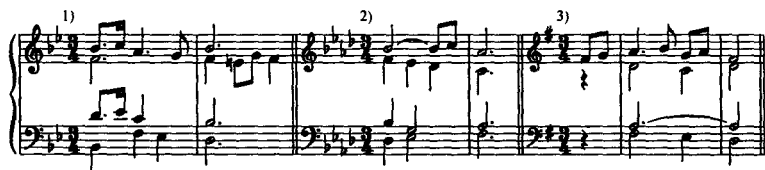
- 1)  $T_6 - IV - D_2 - T_6 - D_3^4 - T$ ;
- 2)  $T - D_4^6 - T_6 - II_6 - D_5^6 - T$ ;
- 3)  $T - D_2 - T_6 - IV_6 - T_4^6 - D_2 - T_6$ ;
- 4)  $D_6 - T - II_6 - K_4^6 - D_7 - T$ .

5. Играть хроматические секвенции:

по родственным тональностям:



по терциям, чередуя мажор с минором:



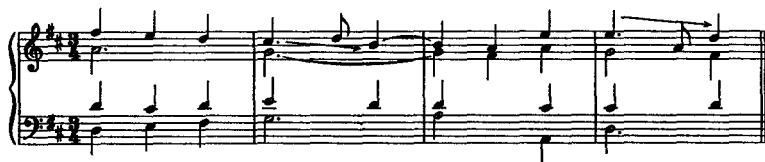
6. Гармонизовать письменно приведенные ниже мелодии:



## Тема 10. ОСОБЫЕ СЛУЧАИ РАЗРЕШЕНИЯ ЗАДЕРЖАНИЙ

В предыдущих темах курса мы выяснили способы взятия приготовленных и неприготовленных задержаний. Как те, так и другие мы разрешали обычным способом — ходом за секунду в соседний аккордовый звук. Однако бывают случаи, когда звуки задержания разрешаются в аккордовые иначе. Таких способов несколько:

1. Разрешение задержания с предварительным ходом мелодии на другой аккордовый звук:



Как видно из приведенного примера, разрешение задержания в аккордовый звук, к которому оно взято, в конечном итоге происходит, однако звук разрешения задержания появляется после взятия какого-либо другого звука аккорда.

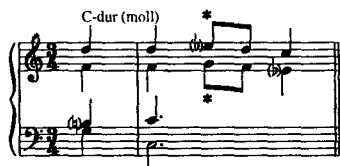
2. Разрешение задержания с использованием вспомогательных звуков к самому задержанию:



Здесь возникают более сложные функциональные ладовые тяготения, основанные на тяготении вспомогательных звуков к звуку, который сам является неаккордовым. Назовем условно эти тяготения *вспомогательными звуками второго порядка*.

Вспомогательные звуки второго порядка берутся на основе тех же правил, что и вспомогательные звуки первого порядка.

Так, верхний вспомогательный звук второго порядка является диатоническим звуком данной тональности:



Нижний же вспомогательный звук второго порядка отстоит от звука задержания на полутон и может быть как диатоническим, так и хроматическим:



Сам звук разрешения задержания вспомогательным звуком второго порядка не может быть, поскольку в таком варианте голос перестает быть мелодичным:



Вспомогательные звуки второго порядка в двух и более голосах принципиально возможны, однако такие варианты реже встречаются в музыке.

3. Проходящий хроматический звук между звуком задержания и его разрешением. В том случае, когда звук задержания отстоит от звука разрешения на целый тон, возможно взятие хроматического звука между ними:



Однако взятие таких хроматических звуков должно быть оправдано интонационным развитием голосов гармонизируемого примера.

4. Опевание звука разрешения.

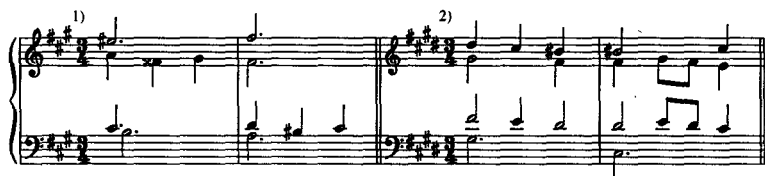
Перед тем как разрешить задержание, можно в том же голосе взять еще звук, который является также задержанием или вспомогательным к данному аккордовому, но тяготеет к нему в противоположном направлении:



Благодаря этому возникает своеобразное опевание аккордового звука, к которому сделано задержание.

#### Вопросы и задания:

1. Сколько способов разрешения задержаний существует, кроме основного?
2. Перечислите их и расскажите об отличительных чертах каждого.
3. Как берутся вспомогательные звуки второго порядка?
4. Играть на фортепиано следующие секвенции, предварительно проанализировав способы разрешения задержаний:
  - а) по родственным тональностям:



- б) по терциям, чередуя мажор с минором:



5. Играть на фортепиано аккордовые схемы с задержаниями. Разрешать задержания всеми способами, которые вы знаете. Схемы:

а)  $T-IV-D_2-T_6-D_5-T$ ;

б)  $T-II_6-D_3-T-IV_6-K_4-D_7-T$ .

6. Гармонизовать мелодию письменно:



## Тема 11. ПРЕДЪЕМЫ

*Предъемами* называются звуки последующей гармонии, возникающие на фоне аккорда, звучащего в данный момент. Иными словами, предъемы — это звуки последующей гармонии, возникающие ранее ее появления. Например:



Предъемы берутся на основе межфункциональных ладовых тяготений. Их возникновение ускоряет реализацию этих тяготений, чем подготавливает и утверждает появление последующей гармонии.

Предъём исторически возник из короткого форшлага, которым является звук последующей гармонии, исполняемый за счет предшествующей ноты. В связи с этим предъемы по своей длительности, как правило, значительно короче последующей гармонии, звуками которой они являются.

Благодаря тому, что предъемы возникают на слабых долях времени и непродолжительны по звучанию, допускается значительно большая свобода их взятия по сравнению со всеми другими неаккордовыми звуками, т.е. они могут браться вне зависимости от движения других голо-

сов и от тех интервалов, которые образуются с другими голосами в результате их взятия:



Предъёмы чаще всего встречаются в верхнем голосе, реже в басу, еще реже в средних голосах. При наличии предъёма в мелодии одновременно с ним можно взять предъёмы в двух, трех и даже в четырех голосах, причем в последнем случае возникает своеобразный повтор гармонии на сильной доле после непродолжительного и неубедительного его звучания на слабой доле:



При взятии предъёмов в двух голосах желательно, чтобы они образовывали между собой несовершенные консонансы.

Предъёмы могут подготавливать появление неаккордовых звуков, в частности задержаний, благодаря чему задержания такого типа становятся в известной мере приготовленными. Например:



Вопросы и задания:

1. Какие звуки называются предъёмами?
2. Вспомнив исполняемые вами произведения, скажите, где чаще встречаются предъёмы — в начальных построениях периодов или в каденциях?

3. В чем особенность взятия предъёмов в двух голосах?

4. Играть на фортепиано аккордовые схемы с применением предъёмов при соединении каждой пары аккордов в тональностях от трех до шести знаков в ключе:

а)  $T-II_6-K_4^6-D_7-T$ ;

б)  $IV_6-T_4^6-IV-T_6-D_4^6-T$ ;

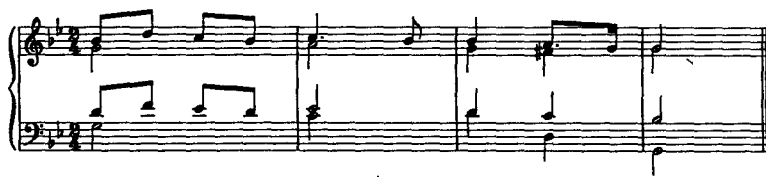
в)  $D_2-T_6-D_5^6-T-D_3^4-T_6-D$ .

5. Играть на фортепиано хроматические секвенции:

а) по тонам вверх:



б) по терциям вниз, чередуя мажор с минором:



6. Письменно гармонизовать мелодии:

1)



2)

*Molto moderato*

П. Чайковский. "Старинная французская песенка"





## Тема 12. ТРЕХЗВУЧНЫЕ ГАРМОНИИ III СТУПЕНИ

Трехзвучные гармонии III ступени могут использоваться в двух функциональных значениях. В одних случаях они выступают в качестве представителей тонической функции, в других — доминантовой. Этот вывод естественно возникает при анализе ступеней, образующих эти аккорды.

В их состав входят два звука тонического комплекса и два звука доминантового:



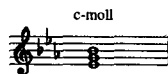
что дает нам право считать эти гармонии бифункциональными, образующимися от сочетания двух разных функций. В связи с этим они функционально менее определены и могут быть использованы в двух разных функциональных значениях.

### ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ

Трехзвучные гармонии III ступени контрастируют с тоническими комплексами прежде всего своей фонической звучностью. В мажоре это минорный аккорд:

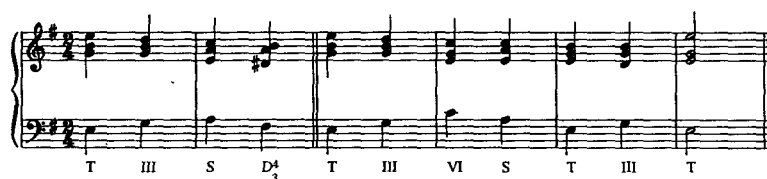


в миноре — мажорный:



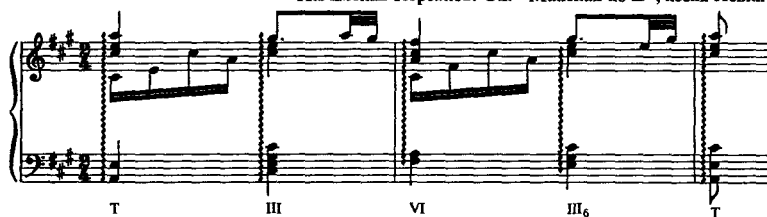
Наличие в басу III ступени тональности, несмотря на наличие одной неустойчивой ступени лада, указывает на то, что само трезвучие III ступени еще не теряет полностью своей связи с тонической функцией, после которой она зачастую берется.

В миноре в большинстве случаев в состав трезвучия III ступени входит VII натуральная ступень, образуя отдельные гармонические обороты натурального лада:



Появление медиантового трезвучия в гармонических последовательностях благодаря своей фонической звучности не только вносит некоторый контраст в тоническую группу аккордов, но и приводит к появлению кварто-квинтовых связей трезвучия III ступени с трехзвучными гармониями VI ступени. В результате этого сочетание аккордов III и VI ступени звучит вполне закономерно и естественно.

Н. Римский-Корсаков. Оп. "Майская ночь", песня Левки



ИЛИ

Allegro

П. Чайковский. Симфония № 4



В миноре трезвучие III ступени часто возникает после трезвучия или сектаккорда VII натуральной ступени, ко-

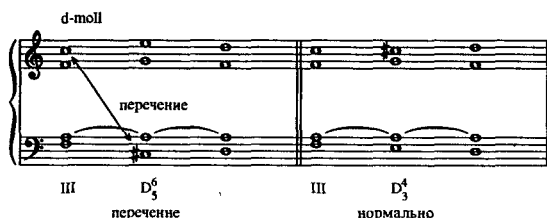
торые являются для него доминантами. В результате этого возникают элементы параллельной переменности, где трезвучие III ступени приобретает некоторые черты тоники побочной тональности:



После трезвучия III ступени как своеобразного заместителя тоники может следовать любая субдоминантовая или доминантовая гармония:



При взятии доминантового аккорда после трезвучия III ступени в миноре может возникнуть перечение. Чтобы этого не произошло, хроматически видоизмененную ступень следует брать в том же голосе, в котором она находилась в первом из соединяемых аккордов, или в соседнем голосе, но в той же октаве:

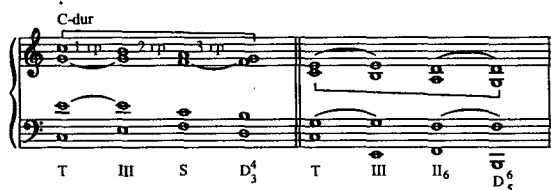


### НЕКОТОРЫЕ МЕЛОДИЧЕСКИЕ ОБОРОТЫ С УЧАСТИЕМ ТРЕЗВУЧИЯ III СТУПЕНИ

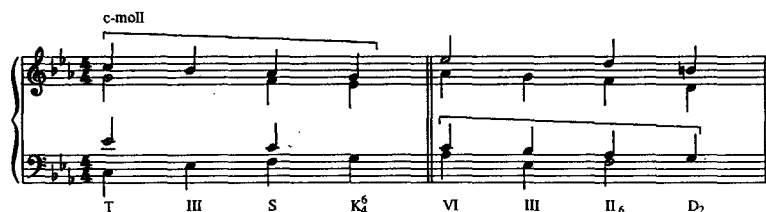
Как мы уже говорили, трезвучие III ступени является функционально менее яркой гармонией. Поэтому приме-

нение ее в музыке несколько ограничено. Чаще всего обороты с участием трезвучия III ступени применяются для гармонизации нисходящих натуральных тетрахордов в мелодии от I к V ступени тональности.

В мажоре возникает гармонизация ионийского тетрахорда:



В миноре — фригийского, причем выбор функций фактически от лада не зависит:



### Особый вид прерванного оборота с участием трезвучия III ступени

При соединении  $D_2$ ,  $D_5^6$  и  $D_7$  с трезвучием III ступени происходит некоторое ослабление гармонического напряжения. Возникает ощущение прерванности, недосказанности музыкальной мысли аналогично тому, как это имело место при появлении трезвучия VI ступени вместо тоники после доминантовых гармоний:



Прерванные обороты и каденции с участием трезвучия III ступени встречаются чаще в начальных разделах предложений, реже в конце второго предложения.

### Сектаккорд III ступени в качестве доминанты с секстой

Нижним звуком сектаккорда III ступени является звук доминанты (V степень тональности), благодаря чему функция доминанты в этом аккорде значительно усилена. Это дает нам право рассматривать сектаккорд III ступени как своеобразную доминанту с секстой вместо квинты:



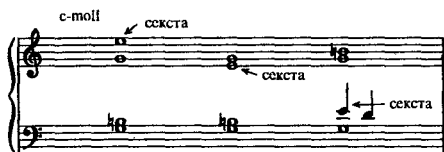
Сходство с доминантой еще более ярко выявляется в миноре, где в сектаккорде III ступени используется VII высокая, аналогично тому, как это имеет место при взятии доминантовых аккордов:



В доминанте с секстой, как и во всех других аккордах с секстой, удваивается тот звук, который находится в басу, для того чтобы подчеркнуть функциональную принадлежность аккорда:



Доминантовая секста чаще всего находится в сопрано, реже в альту и еще реже (как задержание к квинте) в теноре:



Доминанта с секстой может следовать после любой то-  
нической, субдоминантовой или недиссонирующей доми-  
нантовой гармонии:



При соединении доминанты с секстой с тоническими  
гармониями голос, в котором находится секста, обычно  
переходит в те же звуки тоники, что и квинта доминанты,  
т.е.:

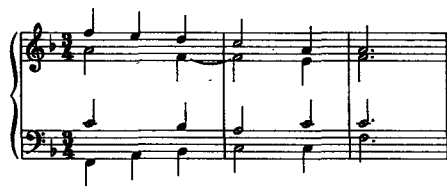
а) может произойти разрешение III ступени, которая в  
этом сочетании звучит неустойчиво, в I:



б) может возникнуть терцовый ход голоса с III ступе-  
ни на V:

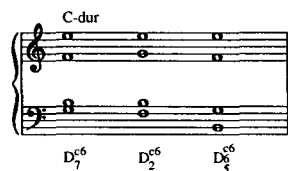


в) голос, в котором находится звук сексты, может ос-  
таться на месте:

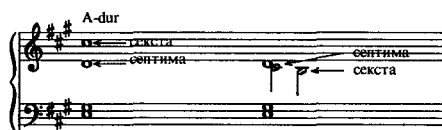


## Доминантсептаккорд с секстой вместо квинты

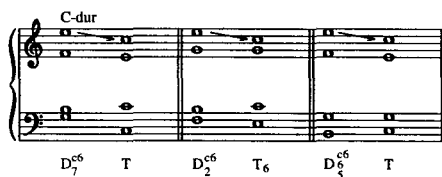
Доминантсептаккорд, доминантовый квинтсектаккорд и доминантовый секундаккорд также могут быть взяты с секстой вместо квинты:



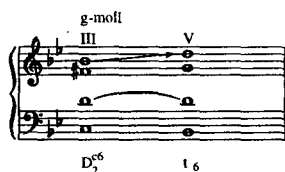
В этом случае секста аккорда, если она не является задержанием к квинте, должна находиться выше септимы:



При разрешении доминантсептаккорда с секстой, а также доминантового квинтсектаккорда с секстой голос, в котором находится секста, обычно идет ходом с III на I ступень тональности:



При разрешении доминантового секундаккорда с секстой кроме указанного движения встречается еще ход голоса с III ступени на V:



## Некоторые практические замечания:

1. Трезвучие III ступени следует применять в тех случаях, когда в мелодии возникает ход от VII ступени к VI, а также при гармонизации фригийского или ионийского тетрахордов, порой несколько завуалированных неаккордовыми звуками:



2. Прерванная каденция с участием трезвучия III ступени чаще всего возникает при ходе мелодии с II ступени на III:



3. Третью ступень тональности в мелодии можно гармонизовать доминантовой функцией, используя для этого какую-либо доминанту с секстой вместо квинты.

## Вопросы и задания:

1. Какие гармонии обычно предшествуют появлению трезвучия III ступени?

2. Какой вид минора используется при взятии трезвучия III ступени?

3. Какие удвоения наиболее естественны при взятии трезвучия и секстакорда III ступени?

4. Какие ходы мелодии чаще всего гармонизируются с использованием трезвучия III ступени?

5. Какие гармонии могут следовать после трезвучия III ступени?

6. Что такое перечение? Когда оно возникает? Как его избежать?

7. Чем отличается секстакорд III ступени от трезвучия той же ступени по своей функциональной значимости?

8. Какое из обращений доминантсептаккорда не может быть доминантой с секстой и почему?

9. Какая ступень в мелодии чаще всего гармонизируется доминантой с секстой?

10. Гармонизовать за фортепиано ионийские и фригийские тетракорды в тональностях от трех до шести знаков в ключе.

11. Играть на фортепиано диатонические секвенции из трех или четырех звеньев. После последнего звена сыграть заключительную каденцию:



12. В тональностях от двух до пяти знаков в ключе играть аккордовые схемы, свободно используя перемещения аккордов и неаккордовые звуки:



13. Произвести гармонический анализ следующих музыкальных произведений: М.Глинка. Вариации на шотландскую тему, № 2; Ф.Шопен. "Ноктюрны", ор. 15, № 2 и ор. 15, № 3; Д.Пуччини. Оп. "Богема", вальс Мюзетты.

# 14. Гармонизовать письменно мелодии:

1)  
Andante



2) Русская народная песня "За окном черемуха..."



## Часть третья

# МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ВЗАИМОСВЯЗИ ТОНИЧЕСКИХ АККОРДОВ И ДИССОНИРУЮЩИЕ АККОРДЫ ТОНАЛЬНОСТИ

### ВВЕДЕНИЕ

Почти все произведения профессиональной музыки многотональны. В каждом обычно имеется одна *главная* тональность и одна или несколько *побочных*.

*Главной тональностью* считается та, в которой начинается и заканчивается музыкальное произведение. Главной тональности соответствуют ключевые знаки, проставленные в начале музыкального произведения.

*Побочные тональности* имеют подчиненное значение. Музыка лишь временно пребывает в иной тональности, определенным образом оттеняющей главную. Тоники побочных тональностей обычно являются функционально ясными аккордами по отношению к главной и благодаря своему аккордовому окружению превращаются в функцию высшего порядка.

Субдоминантовые и доминантовые аккорды, окружающие побочную тонику, называются *побочными субдоминантами* и *побочными доминантами*. С позиций главной тональности они чаще всего являются хроматизированными гармониями (с хроматически видоизмененными ступенями), с позиций побочной тональности — обычными диатоническими.

Побочные тональности благодаря иному ладовому наклонению, или звуковысотному изменению тоники, или тому и другому вместе взятым, а также благодаря наличию побочных субдоминант и доминант значительно рас-

ширяют круг музыкальных средств и возможностей в музыкальном произведении.

Ощущение смены тональности возникает обычно в том случае, когда появляется последовательность из двух и более аккордов, из которых один выполняет функцию тоники (центрального элемента возникшей системы), а остальные, в окружении которых он находится, являются для него функционально ясными аккордами, образующими в его направлении тяготения, аналогичные основным.

## Тема 1. ВИДЫ МОДУЛЯЦИЙ

В зависимости от той роли, которую играют модуляции в процессе формирования и развития музыкального произведения, их можно разделить на три группы:

- 1) некаденционные модуляции,
- 2) каденционные модуляции,
- 3) сопоставление тональностей.

**Некаденционная модуляция** является кратковременным переходом в новую тональность в процессе изложения или развития музыкальной мысли без закрепления ее заключительной совершенной каденцией:

В. Моцарт. Вариации

Однако после некаденционной модуляции музыка может развиваться в той тональности, в которую произошел переход:

Ф.Шуберт. Соната для ф-п.



а также возможен процесс модулирования в другие тональности:

Л.Бетховен. Соната для ф-п., ор. 14, № 2



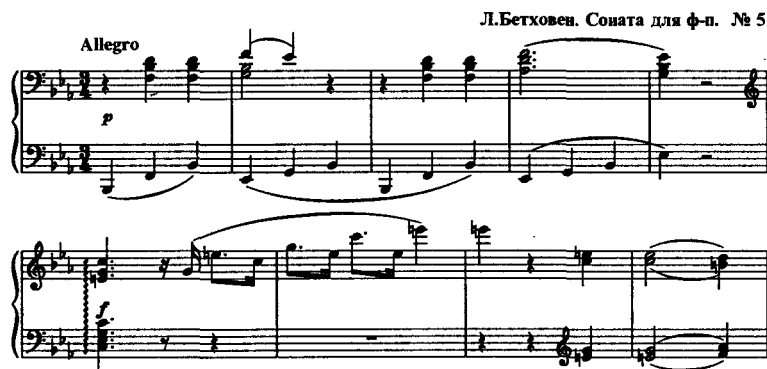
**Каденционная модуляция** отличается от некаденционной наличием заключительной совершенной каденции в побочной тональности, которая утверждает ее становление. Этот вид модуляции отличается также и своим местоположением в музыкальной форме. Она обычно возникает в заключительном разделе предложения или периода, если последний рассматривается автором как часть более крупной музыкальной формы. Например:

И.Гайды. Соната для ф-п., ор. 14, № 5



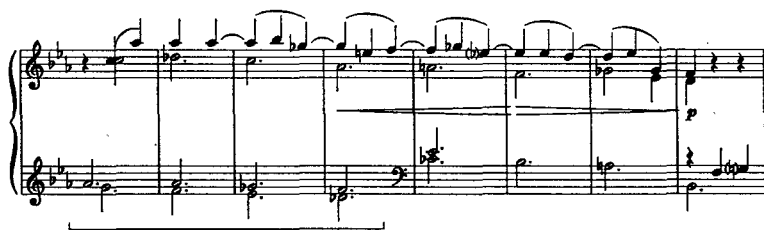
**Сопоставление тональностей** имеет два варианта:

1. **Тональный сдвиг** — резкое сопоставление тональностей, отличающееся от других ранее встречающихся модуляционных построений. Такие тональные сдвиги в большинстве случаев являются стимулом к дальнейшему интенсивному мелодическому и гармоническому развитию музыкальной мысли. Они часто возникают в начале разработки сонатной формы, создавая конфликтную драматургическую ситуацию в музыке, результатом чего и является последующий раздел музыкальной формы. Например:



2. Более мелкие тональные сдвиги встречаются на границе музыкальных фраз. К таким тональным сдвигам следует отнести *хроматические секвенции*, чаще всего со сменой тональностей по секундам или терциям. Они являются, как и некаденционные модуляции, элементами тонального развития внутри более мелких музыкальных построений, а также используются в качестве связующего элемента при необходимости перехода в другую тональность. Например, связующая партия из той же сонаты Бетховена:





Для того чтобы подойти к доминантовой тональности (B-dur) побочной партии сонаты, композитор использует красочную последовательность секвентных сдвигов по терциям (As, f, Des, B ).

Вопросы:

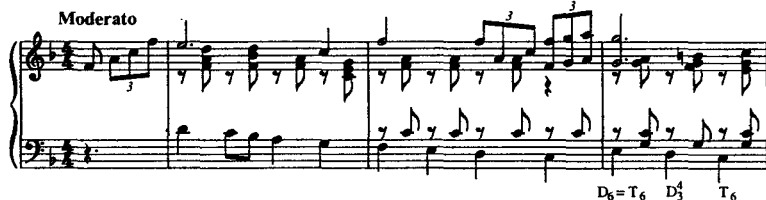
1. Что мы подразумеваем под термином “модуляция”?
2. Какую тональность считают главной?
3. Какие тональности называются побочными?
4. Что означает термин “побочная доминанта”?

## Тема 2. МОДУЛИРОВАНИЕ

*Модулированием* называется процесс перехода из одной тональности в другую и возможные действия, связанные с этим процессом. Модулирование возникает в результате действия либо местных аккордовых, либо межфункциональных ладовых тяготений, которые могут превращаться в тяготения, аналогичные основным, но в направлении тоники новой тональности.

В зависимости от того, какая из систем вызывает к жизни процесс модулирования, проявляются способы перехода из одной тональности в другую, имеющие свои, принципиально отличные черты.

*Модулирование на основе действия местных аккордовых тяготений* основано на том, что какая-либо трехзвучная гармония в пределах главной тональности, не теряя своей функциональной значимости, начинает обрастать собственными субдоминантами и доминантами, превращаясь в тонику побочной тональности. Например:



В приведенном примере доминанта главной тональности становится источником возникновения новой, побочной тональности До мажор благодаря тому, что появляется новый, с позиции исходной тональности, хроматический аккорд, в новой тональности выполняющий функцию побочной доминанты. Появление этой побочной доминанты вызывает тяготения, аналогичные основным в направлении До-мажорного аккорда, который превращается в тонику побочной тональности.

Модулирование такого типа чаще всего встречается на границах фраз или предложений, являясь в некотором смысле элементом тональных сопоставлений:



Тем не менее не исключены случаи подобного модулирования в любых других моментах музыкальных построений.

**Модулирование, возникающее на основе действия межфункциональных тяготений**, отличается от того, о котором говорилось выше, местоположением тоники побочной тональности в процессе модулирования. Если в предыдущем случае тоника побочной тональности является начальным аккордом в процессе возникновения новой тональности (своеобразным источником ее становления), то в данном случае она уже конечный результат предварительно возникших ладовых тяготений в направлении этой новой тоники.

Для того чтобы возникли тяготения, подобные основным, необходимо создать логичную последовательность неустойчивых, функционально ясных аккордов, естествен-

но приводящих слушателя к тонике побочной тональности. В качестве таких неустойчивых гармоний используются преимущественно субдоминантовые и доминантовые трехзвучные аккорды, а также доминантсептаккорд и его обращения. Благодаря своей функциональной определенности (а доминантсептаккорд и его обращения еще и диссонантности) они создают необходимые, наиболее яркие ладовые тяготения.

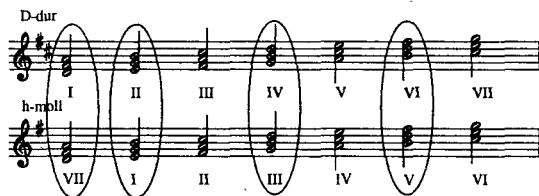
Если модуляционный процесс начинается с субдоминантового аккорда будущей тональности, чаще всего используется полный гармонический оборот, показывающий все ступени новой ладо-тональной системы. Если он начинается с доминантового, его усложняют и разрешают в соответствующий тонический аккорд новой тональности.

При таком модулировании обычно берут какой-либо один из общих аккордов для этих тональностей. Процесс модулирования сводится к логичному взятию общего аккорда в пределах исходной тональности, его переосмыслению на соответствующий аккорд субдоминантовой или доминантовой группы в побочной, после чего часто следуют его возможное усложнение и правильное разрешение.

При модулировании в параллельную тональность для этой цели можно взять любую трехзвучную гармонию исходной тональности, так как все диатонические гармонии в данном случае общие:



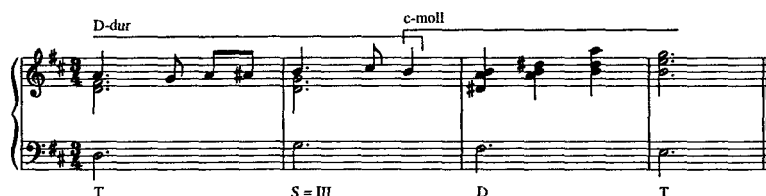
Тональности с разницей в один ключевой знак имеют четыре общих аккорда, ими являются тоники этих тональностей и их параллели:



В приведенном примере (тональности Ре мажор и ми минор) общими трехзвучными гармониями являются: Ре-мажорное и ми-минорное трезвучия — тоники тональностей.

тей, а также Соль-мажорное и си-минорное трезвучия — тоники параллельных тональностей.

Некаденционная модуляция из тональности Ре мажор в тональность ми минор с использованием Соль-мажорного аккорда в качестве общего аккорда может выглядеть так:



При модулировании в тональность минорной субдоминанты из мажора или в тональность мажорной доминанты из минора возникает соотношение тональностей с разницей в четыре ключевых знака. В этом случае имеется лишь два общих аккорда, которыми являются тоники тональностей; переосмыслению может быть подвергнута только тоническая гармония исходной тональности. Производя модуляцию подобным образом, следует учитывать, что чаще всего побочные неустойчивые гармонии, создающие ладовые тяготения, аналогичные основным в направлении тоники новой тональности, за редкими исключениями помещаются на слабых долях времени, а побочные тоники на более сильных.

В результате того, что все аккорды, участвующие в процессе модулирования, имеют совершенно ясное функциональное значение в каждой из тональностей, происходит постепенный переход в новую тональность:



В первой фразе приведенного примера происходит постепенное каденционное модулирование в тональность Ре мажор. Ощущение возникновения новой тональности начинается с момента появления доминантового терцкварт-аккорда в тональности Ре мажор (начало третьего такта).

Тем не менее можно понять модуляцию в первой фразе также еще и как возникающую на основе действия местных аккордовых тяготений, где Ре-мажорный сектаккорд, являющийся доминантовым (конец второго такта), начинает "обрастать" своими побочными доминантами.

Во второй фразе происходит такое же постепенное модулирование в главную тональность. Ощущение возникновения тональности Соль мажор появляется с момента возникновения субдоминантовой гармонии в этой тональности (конец шестого такта). Но всю вторую фразу примера можно осмыслить также как аккордовую последовательность в тональности Соль мажор.

В других случаях процесс модулирования более заметен и красочен, так как побочные субдоминанты и доминанты новой тональности берутся как альтерированные (видоизмененные) аккорды, основными тонами которых являются диатонические звуки исходной тональности. Такой прием носит название *альтерационного модулирования*. Альтерационное модулирование основано на том, что повышение или понижение на один гран (полутон) терцового, реже квинтового или основного тонов аккорда, а иногда и двух тонов, приводит не только к созданию иной фони-ческой звучности аккорда, но также и к изменению его функционального значения.

Наиболее частыми приемами альтерационного модулирования следует считать:

*Омажоривание минорного аккорда* с одновременным или последовательным усложнением его септимой, в результате чего возникает аккорд диссонирующей доминанты в новой тональности:



В приведенном примере на третьей доле второго такта вместо минорного трезвучия VI ступени композитор использует омажоренный аккорд, усложненный малой септимой. В результате этого появляется доминантсептаккорд в тональности соль минор.

Омажоривая минорные аккорды и усложняя каждый из них септимой, можно получить часто встречающуюся последовательность доминантовых гармоний кварто-квинтового соотношения:



Во втором такте данного примера после тоники Соль мажора возникает цепочка доминантсептаккордов.

Оминоривание мажорного аккорда приводит к тому, что последний приобретает значение минорной субдоминанты или аккорда II ступени в новой мажорной тональности:



В приведенном примере после серединной автентической каденции оминоренная доминанта становится исходным субдоминантовым трезвучием при модулировании в тональность Фа-диез минор.

Превращение минорной гармонии в уменьшенную путем понижения квинты, при этом последняя обычно рассматривается как аккорд II ступени минора или гармонического мажора в новой тональности:



В этом примере в фортепианном аккомпанементе альтерация ре-минорного секстаккорда приводит к возникновению модуляции в До мажор. Оминоривание тоники новой тональности в момент разрешения задержания создает условия для возвращения в основную тональность.

Побочные субдоминанты и доминанты как альтерированные аккорды могут браться как после диатонических гармоний тех же ступеней:



так и вместо ожидаемых диатонических гармоний:



При взятии побочных субдоминант и доминант может возникнуть перечение. Напомним, что перечение — это взятие хроматически измененной ступени тональности в другом голосе и в ином регистре, вызывающее порой не-удовлетворительное звучание двух голосов, его образующих. Например:



Чтобы избежать перечений, хроматически измененный звук следует брать либо в том же голосе, в котором он был диатоническим в первом из соединяемых аккордов:



либо в соседнем, но в той же октаве:



На данном этапе изучения гармонии перечення допустимы лишь на цезурах. Во всех остальных случаях они нежелательны.

### НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ МОДУЛИРОВАНИЯ В ПРЕДЕЛАХ ПЕРИОДА

Период, в зависимости от его местоположения в форме музыкального произведения, может быть как немодулирующим, так и модулирующим.

*Немодулирующим периодом* называется такой, который заканчивается в той же тональности, в которой и начался. Примерами немодулирующих периодов могут служить большинство песенных куплетов без припева, заключительные периоды простых трехчастных форм и др.

*Модулирующим периодом* называется такой, который заканчивается в иной тональности. Примерами модулирующих периодов могут служить некоторые начальные разделы простых трехчастных и двухчастных форм, связующие партии сонатных форм и др.

Немодулирующий период, несмотря на свое название, отражающее лишь неизменность тональности в начале и в конце периода, может иметь одну или несколько модуляций в процессе развития музыкальной мысли. Поскольку каждая модуляция утверждает тонику побочной тональности в качестве функции высшего порядка, важно, в каком порядке происходит смена тональностей в процессе формообразования.

Некаденционные модуляции могут встречаться в любом разделе периода. Как уже было сказано, в предложении, являющемся составной частью периода, расположение функций обычно имеет следующий порядок: в начале построения чаще используются автентические либо полные обороты; ближе к каденциям располагаются субдоминантовые гармонии, после которых следует каденция. При наличии некаденционных модуляций отдельные функции, обрстая своими побочными субдоминантами и доминантами, превращаются в тоники побочных тональностей. Исходя из этого, в начальных построениях предложений логично производить модулирование в доминантовую сферу тональностей, и наоборот, ближе к каденциям производить некаденционное модулирование в тональности субдоминантовых функций, так как после более развитой субдоминанты каденция звучит естественно и убедительно.

Каденционные модуляции в периоде встречаются в заключительных разделах предложений. В конце первого предложения, которое, как известно, часто заканчивается серединой автентической каденцией, вместо заключительного аккорда доминанты нередко используется каденционная модуляция в эту тональность. Если каденционная модуляция возникает в конце второго предложения, период становится модулирующим.

Наибольшее распространение в музыке получили модулирующие периоды в тональность доминанты из мажора и в параллельную тональность из минора.

#### Вопросы и задания:

1. Что означает термин “модулирование”?
2. Расскажите о процессах модулирования на основе действия местных аккордовых и межфункциональных ладовых тяготений. В чем их принципиальные отличия?
3. Каковы основные метроритмические закономерности местоположения побочных субдоминант и доминант по отношению к их тоникам?
4. Каковы закономерности тонального плана периода с некаденционными модуляциями?
5. Расскажите о наиболее типичных каденционных модуляциях в периодах.
6. Произведите гармонический анализ следующих музыкальных произведений, обращая особое внимание на процесс модулирования: М. Глинка. Романсы: “Что, красotka молодая...”, “Жаворонок”, “Северная звезда”, “Ночь осенняя...”; А. Даргомыж-

ский. Романсы: "Лихорадушка", "Расстались гордо мы...", "Я все еще..."; Р. Шуман. Альбом для юношества, №№ 6, 10, 15, 25; П. Чайковский. Детский альбом: "Марш деревянных солдатиков", "Вальс".

7. Считая главными тональностями A-dur и Es-dur, сыграйте вначале музыкальную фразу в главной тональности, следующей фразой смодулируйте в тональность доминанты, затем, возвращаясь в главную, сыграйте в ней заключительную совершенную каденцию.

8. Считая главными тональностями fis-moll и f-moll, сыграйте музыкальное построение с некаденционной модуляцией в тональность субдоминанты, после чего постройте заключительную совершенную каденцию в главной тональности.

### Тема 3. ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИЙ С МОДУЛЯЦИЯМИ

При гармонизации мелодий с модуляциями нужно руководствоваться следующим:

1. Побочная тональность возникает лишь тогда, когда имеется последовательность не менее чем из двух аккордов, между которыми возникают ладовые тяготения, аналогичные основным в направлении тоники новой тональности.

2. Некаденционные модуляции на основе действия местных аккордовых тяготений чаще всего возникают непосредственно после цезуры. Ощущению возникновения новой тональности во многом помогает характер и расположение опорных звуков в мелодии:

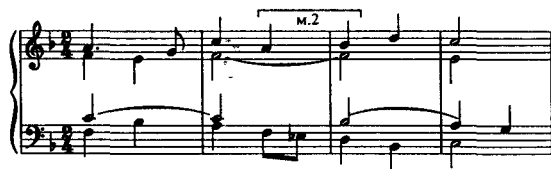


а также появление случайных знаков альтерации:

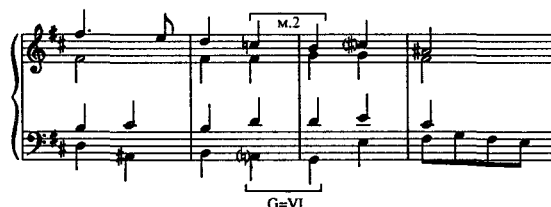


3. Некаденционные модуляции на основе действия межфункциональных связей возникают при использовании перечисленных ниже ходов в мелодии со слабой доли на сильную:

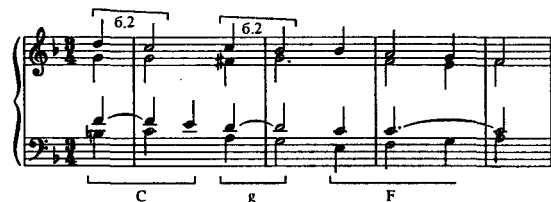
*восходящий ход на малую секунду*, который можно рассматривать как разрешение VII ступени в I:



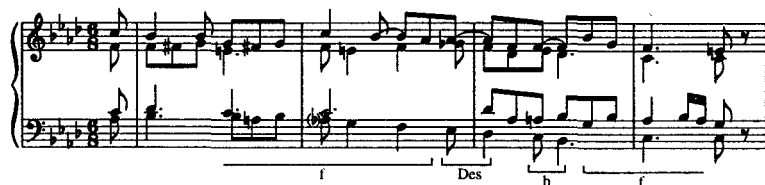
аналогичный *нисходящий ход на малую секунду*, который можно рассматривать как разрешение IV ступени в III в мажоре:



*нисходящий ход на большую секунду*, который можно рассматривать как разрешение II ступени в мажоре и в одноименном миноре или как разрешение IV ступени в III в миноре:



*выдержанный звук в мелодии*, который можно рассматривать как ступень новой тональности, гармонизуемую доминантовой и тонической гармониями:



ход в мелодии на кварту вверх или на квинту вниз, который можно рассмотреть как сочетание V и I ступеней одноименных тональностей:



или как сочетание II и V ступеней новой тональности и соответственно гармонизовать разрешением доминантового секундакорда в тонический секстакорд:



С использованием приемов модулирования даже простая диатоническая мелодия с поступенным движением может иметь большое количество вариантов гармонизации. Например:



## Задание:

Гармонизовать письменно данные ниже мелодии.

Методическое указание. Прежде чем приступить к гармонизации мелодии, пропойте ее и сыграйте на инструменте, вслушиваясь в возможные варианты модулирования. Установите тональный план будущего построения и способы модулирования, после чего можно приступить к гармонизации.

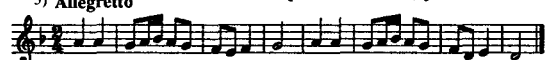
1) Напевно Русская народная песня



2) Маршеобразно Украинская народная песня



3) Allegretto Н. Римский-Корсаков. Оп. "Царская невеста"



4) Темп марша Н. Римский-Корсаков. Оп. "Сказка о царе Салтане"



5) Allegretto moderato М. Глинка. Оп. "Руслан и Людмила".  
Каватина Людмилы



6) Allegretto moderato Ф. Шуберт. "В путь"



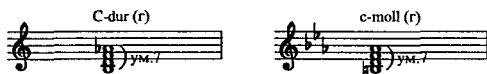
## Тема 4. СЕПТАККОРД VII СТУПЕНИ (VII<sub>7</sub>)

Септаккорд VII ступени образуется от объединения в единый аккордовый комплекс всех четырех неустойчивых ступеней тональности (VII, II, IV и VI).

В натуральном мажоре возникает малый септаккорд с уменьшенной квинтой, который обычно называют малым вводным септаккордом:



В гармоническом мажоре и гармоническом миноре септаккордом VII ступени служит уменьшенный вводный септаккорд:



Септаккорд VII ступени натурального минора (с VII низкой ступенью) в классической музыке встречается редко, так как по своему звучанию он похож на доминантсептаккорд параллельного мажора, и вместо ожидаемого естественного разрешения септаккорда в тонику тональности возникает прерванный оборот в параллельном мажоре.

### БИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ СЕПТАККОРДА VII СТУПЕНИ

Возникая как результат слияния в единый гармонический комплекс трезвучий VII и II ступеней, ярких представителей противоположных функций, септаккорд VII ступени бифункционален. Наличие в аккорде VII ступени тональности придает ему доминантовый характер звучания, благодаря чему его часто используют в качестве доминантовой гармонии. Наличие в аккорде VI ступени тональности создает возможность использования его в качестве субдоминантовой и рассматривать его как трехзвучную гармонию II ступени с прибавленной секстой.

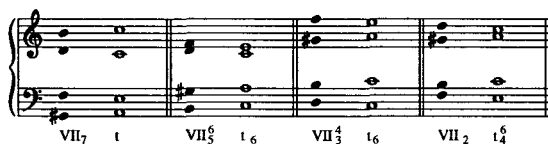
Септаккорду VII ступени, как напряженному и неустойчивому аккорду в тональности, могут предшествовать гармонии любой функции, включая доминантсептаккорд и его обращения, на основе обычных норм голосоведения. После септаккорда VII ступени обычно следует доминантовая, или тоническая, гармония.

## Септаккорд VII ступени в качестве доминантовой гармонии

При разрешении септаккорда VII ступени в тонические гармонии на основе секундового разрешения неустойчивых звуков возникают обороты, по своему характеру близкие к автентическим:



Разрешая септаккорд VII ступени и его обращения таким способом, необходимо учитывать возможность возникновения параллельных квинт в том случае, когда II ступень тональности находится в более низком голосе, нежели VI. Чтобы их избежать, нужно II ступень при разрешении аккорда вести в III. В результате в тонических аккордах возникает удвоение терцового тона, что закономерно и естественно:



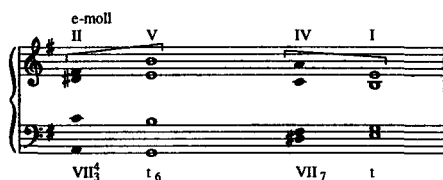
Удвоение основного звука в тоническом аккорде также возможно, однако для этого необходимо, чтобы септима аккорда VII ступени находилась в более низком голосе, нежели его терция:



В других случаях композиторы умело прячут параллельные квинты, пользуясь неприготовленными задержаниями к тоническому аккорду, отчего они практически не слышны. Например:

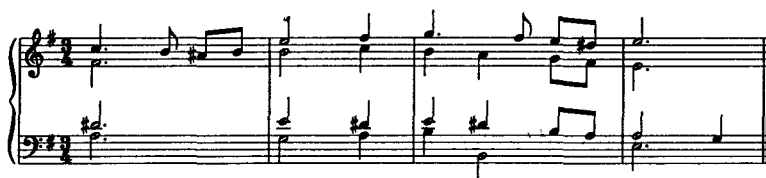


При разрешении диссонирующих гармоний VII ступени в тонические аккорды бывают скачки в мелодии, и тогда в тонических аккордах возможны несколько иные удвоения, обусловленные необычным движением верхнего голоса:



### Субдоминантовые свойства обращений септаккорда VII ступени

В некоторых случаях терцквартаккорд и секундаккорд VII ступени используются как субдоминантовые аккорды. Они могут предшествовать кадансовому квартсекстаккорду или основному доминантсептаккорду в заключительной каденции:



При соединении терцквартаккорда VII ступени с тоническим трезвучием также возникает оборот, по своему характеру весьма похожий на плагальный, что подчеркивается ходом баса IV – I:

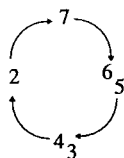


### СОЕДИНЕНИЕ СЕПТАККОРДА VII СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЙ С ДИССОНИРУЮЩИМИ АККОРДАМИ ДОМИНАНТЫ

Как сам септаккорд VII ступени, так и его обращения могут соединяться с соответствующими аккордами диссоциирующей доминанты. Для этого нужно лишь септиму септаккорда повести на секунду вниз. В результате возникает соединение, похожее на задержание к основному звуку диссоциирующей доминанты:



Схема перехода септаккорда VII ступени и его обращений в диссоциирующие аккорды доминанты имеет следующий вид:



Однако она может быть нарушена, если в басу и в одном из трех верхних голосов произойдет одновременно с разрешением септимы септаккорда VII ступени еще и обмен звуками (своеобразное перемещение аккорда):



## МОДУЛИРОВАНИЕ ПРИ ПОМОЩИ УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА

Уменьшенный септаккорд и его обращения часто применяются в процессе модулирования в качестве неустойчивых модулирующих аккордов, изменяющих направление основных ладовых тяготений в направлении тоники новой побочной тональности.

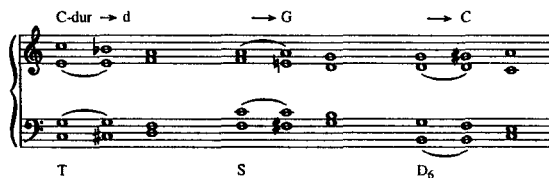
При помощи этих аккордов можно производить модулирование в любую из тональностей взаимосвязи тонических функций. Эта закономерность основана на том, что при разрешении септаккорда VII ступени в тонические гармонии возникает наиболее полный показ всех ступеней новой тональности, а также на том, что септаккорд VII ступени или его обращение может следовать после аккордов любых функций. Благодаря этому возникает логичная функциональная связь между аккордом, предшествующим появлению модулирующего уменьшенного аккорда, и его разрешением в побочную тонику:

Р.Шуман. "Ноктюрн", оп. 23, № 2



В музыке весьма распространено модулирование при помощи уменьшенных септаккордов методом модулирующей альтерации. Для этого мажорное или минорное трезвучие альтерируют, превращая в уменьшенное, и одновременно усложняют уменьшенной септимой. Приведем здесь наиболее простые способы модулирования:

1. Если основной тон мажорного трезвучия повысится на гран (полутон) и одновременно усложнить полученную звучность уменьшенного трезвучия уменьшенной септимой, для чего второй звук удвоения в трезвучии (основной тон) повести на большую секунду вниз, возникнет уменьшенный вводный септаккорд тональностей, тоника которых находится на большую секунду выше первоначального неальтерированного мажорного трезвучия:



Таким образом, после тонического трезвучия в мажоре можно смодулировать в тональность II ступени, после субдоминантового в тональность доминанты, после доминантового в тональность VI ступени и т.д.

2. Если квинтовый тон минорного трезвучия понизить на гран (полутон), одновременно поведя один из звуков удвоения на малую терцию вниз, мы получим уменьшенный септаккорд в тональности, тоника которой находится двумя гранями (большой секундой) ниже основного тона минорного исходного трезвучия:



Таким образом, после ре-минорного трезвучия можно смодулировать в тональность До мажор, после соль-минорного — в тональность Фа мажор и т.д.

### Вопросы и задания:

1. Какая из неустойчивых ступеней, входящих в септаккорд VII ступени и в доминантсептаккорд, при разрешении септаккорда VII ступени или его обращения разрешается не всегда так, как это имеет место при разрешении доминантсептаккорда?

2. Как следует вести септиму септаккорда VII ступени при его разрешении в тонику или при переходе в диссонирующую доминанту?

3. Расскажите о приемах модулирования при помощи уменьшенного септаккорда методом альтерации мажорного и минорного трезвучий с одновременным их усложнением, сыграйте примеры на инструменте.

4. Определите аккорды, найдите тональности, в которых они встречаются, разрешите, после чего сыграйте заключительную совершенную каденцию:



5. В тональностях G-dur, E-dur и Des-dur играть музыкальные построения в форме периодов с каденционной модуляцией в конце первого предложения в тональность доминанты и с некаденционными модуляциями во втором предложении в тональности VI и II ступеней.

6. В тональностях g-moll, b-moll и fis-moll играть музыкальные построения в форме периодов с каденционной модуляцией в конце первого предложения в тональность мажорной параллели и с некаденционными модуляциями во втором предложении в тональностях VI и IV ступеней.

7. Играть на фортепиано хроматические секвенции:

а) по большим секундам вверх:



б) по большим секундам вниз:



8. Произвести гармонический анализ следующих музыкальных произведений: Ж.Бизе. “Арлезианка”, 1 сюита, тема прелюдии после одногласного проведения; Л.Бетховен. Соната № 8, вступление; Л.Бетховен. Соната № 5, первая часть. Ф.Шопен. Мазурка, № 3, ор. 24.

9. Гармонизовать данные ниже мелодии письменно.

Некоторые методические указания:

1. При гармонизации мелодий без модуляций в побочные тональности нельзя в большом количестве использовать септаккорд VII ступени и его обращения, так как это создает функциональную монотонность.

2. При гармонизации мелодий с модуляциями септаккорды VII ступени желательно использовать чаще как модулирующие аккорды для перехода в другие тональности.

3. При выяснении возможности модулирования с помощью септаккорда VII ступени и его обращений в гармонизуемой мелодии следует искать интонации, свойственные движению голосов при разрешении септаккордов VII ступени в тонику, причем не только со слабой доли на сильную, но и от сильной доли к слабой. Разрешение этих аккордов часто трактуется как неприготовленное задержание в четырех голосах к тонике побочной тональности. А оно всегда встречается на более сильной доле времени, нежели его разрешение.



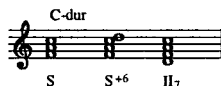


## Тема 5. СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ (II<sub>7</sub>)

Септаккорд II ступени и его обращения являются весьма распространенными диссонирующими субдоминантовыми гармониями, которые классическая гармония рассматривает как трехзвучные аккорды II ступени, усложненные септимами:



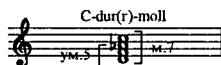
Более поздние теоретические концепции рассматривают их как аккорды IV ступени, усложненные секстами:



По своему интервальному строению септаккорд II ступени может быть либо малым минорным в мажоре:



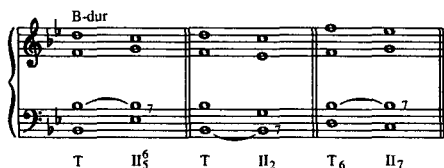
либо малым с уменьшенной квинтой в гармоническом мажоре и миноре:



## ВЗЯТИЕ ЧЕТЫРЕХЗВУЧНЫХ АККОРДОВ II СТУПЕНИ

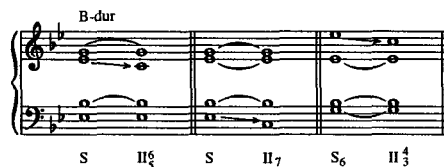
Септаккорд II ступени или его обращение могут быть взяты после тонических или трехзвучных субдоминантовых гармоний на основе обычных норм голосоведения.

После тонических гармоний септима септаккорда чаще всего бывает приготовленной звуком предшествующего аккорда:

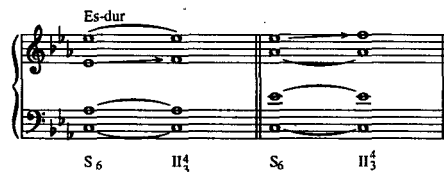


После трехзвучных аккордов субдоминантовой функции септима септаккорда II ступени или его обращения может быть как приготовленной, так и проходящей.

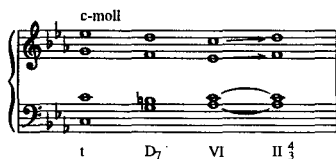
Чтобы получить звучность диссонирующей субдоминанты после трезвучия или сектаккорда IV ступени при условии удвоения в этих аккордах основного тона, достаточно один из звуков удвоения повести на терцию вниз:



Если в сектаккорде субдоминанты удвоен квинтовый звук, достаточно один из звуков удвоения повести на секунду вверх:



После трезвучия VI ступени при условии удвоения терцового тона, возникающего в прерванной каденции, для получения аккорда диссонирующей субдоминанты достаточно терцию и квинту аккорда (I и III ступени тональности) повести на секунду вверх:



После трезвучия и сектаккорда II ступени септима обычно бывает проходящей.

(Указанными случаями не исчерпываются все способы взятия аккордов диссонирующей субдоминанты, однако отмеченные нами приемы взятия этих гармоний являются наиболее простыми, что дает возможность учащимся без больших усилий применять их в процессе игры на фортепиано.)

### СОЕДИНЕНИЕ СЕПТАККОРДА II СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЙ С ПОСЛЕДУЮЩИМИ ГАРМОНИЯМИ. ПРИМЕНЕНИЕ ДИССОНИРУЮЩИХ СУБДОМИНАНТ

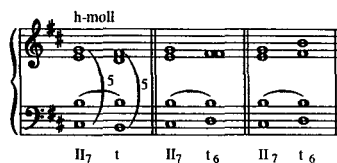
Септаккорд II ступени и его обращения, являясь наиболее напряженными аккордами субдоминантовой функции, обычно разрешаются в технические гармонии или переходят в доминантовые аккорды. Широко используются эти аккорды также в каденциях перед кадансовым квартсектаккордом или заключительной доминантой.

При соединении диссонирующих субдоминант с тоническими гармониями возникают плагальные обороты. В этом случае септима септаккорда, как правило, остается на месте в том же голосе, в котором она была в аккорде диссонирующей субдоминанты. В результате возникает гармоническое соединение аккордов:

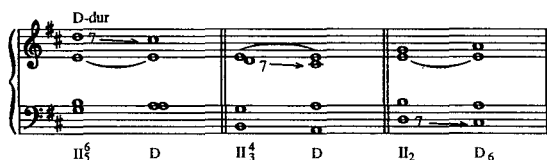


При разрешении диссонирующей субдоминанты в тоническую гармонию голос, в котором находится II ступень тональности, обычно движется в восходящем направлении в III или V ступень тональности. Исключением из этого правила является разрешение секундаккорда II ступени, где движение верхних голосов более свободное.

Основной вид септаккорда II ступени разрешается в тонический сектаккорд, так как при разрешении в тоническое трезвучие возникают параллельные квинты:



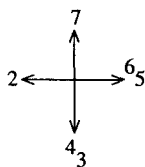
При переходе в доминантовые гармонии выбор трехзвучной доминанты зависит от движения септимы аккорда, которая чаще всего движется нисходящим секундовым ходом голоса в VII ступень тональности:



При соединении диссонирующих аккордов II ступени с четырехзвучными аккордами доминанты квинта и септима аккорда обычно движутся на секунду вниз, в основной и терцовый тоны доминантовой гармонии:



Возникает стандартная схема движения голосов при соединении диссонирующих аккордов II ступени с доминантсептаккордом или одним из его обращений:

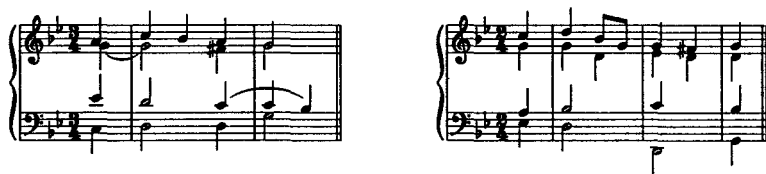


Однако она может быть иногда нарушена, если бас и какой-либо другой голос произведут обмен звуками в момент соединения аккордов:



Соединяя диссонирующие аккорды II ступени с диссонирующими аккордами VII ступени, следует пользоваться правилами соединения аккордов VII ступени с диссонирующими доминантами. Они одинаковы.

В каденциях используются не все обращения септаккорда II ступени, а лишь те, которые обеспечивают удобное голосоведение для взятия основного звука доминанты в басу при соединении с кадансовым квартсекстаккордом или основной доминантовой гармонией. Обычно в этих случаях используют квинтсекстаккорд и терцквартаккорд II ступени с IV или VI ступенями в басу, обеспечивающими взятие V ступени в басу секундовым ходом голоса:



Несколько реже в каденциях перед кадансовым квартсекстаккордом или основным доминантсептаккордом используют септаккорд II ступени в основном виде, образующий при соединении квартовый ход баса:



Секундаккорд II ступени в каденциях не употребляется, так как септима в басу не дает возможности его свободного движения.

Перемещения септаккорда II ступени принципиально ничем не отличаются от перемещений доминантсептаккорда.

### МОДУЛИРОВАНИЕ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДИССОНИРУЮЩИХ АККОРДОВ II СТУПЕНИ

Септаккорд II ступени и его обращения широко используются в модуляциях, возникающих на основе межфункциональных тяготений. Они используются в качестве начальных аккордов в процессе модулирования. Диссонирующие звучности этих аккордов обычно разрушают основные, существовавшие до этого момента ладовые тяготения, и создают условия для тяготений, аналогичных основным в направлении тоники новой тональности. Следующие за ними доминантовые гармонии образуют полный гармонический оборот в новой тональности, показывая все ее семь ступеней, благодаря чему заключительные тоники оборота желательны, но не обязательны, т.е. после доминанты может происходить другой процесс модулирования, что нередко встречается в произведениях композиторов-романтиков.

Таким способом удобно модулировать после любого трехзвучного аккорда в тональность, тоника которой расположена на большую секунду или чистую кварту ниже основного тона этой гармонии. В таком случае этот аккорд рассматривается как потенциально возможная гармония II или IV ступени новой тональности.

Так, например, в любой мажорной тональности после трезвучия VI ступени легко произвести модуляции в тональности доминанты и III ступени. В первом случае это трезвучие рассматривается как аккорд II ступени, который может быть усложнен септимой:



Во втором случае этот аккорд рассматривается как гармония IV ступени, которая может быть усложнена секстой и таким образом превращена в диссонирующий аккорд II ступени в новой тональности:



Если по своему интервальному строению трехзвучная гармония, которую мы, усложняя, превращаем в септаккорд II ступени или его обращение, не соответствует субдоминантовым аккордам II или IV ступеней в новой тональности, производится модулирующая альтерация (оминорирование аккорда или превращение его в уменьшенную гармонию). Таким способом, например, после доминантового трехзвучного аккорда можно произвести модуляции в мажорные и минорные тональности IV и II ступеней:



Moderato П. Чайковский. "Сладкая греза"

*p con molto affetto*

#### Вопросы и задания:

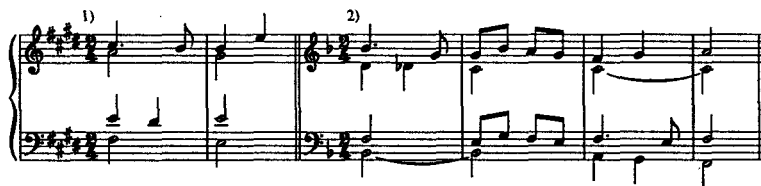
1. Расскажите об интервальном строении септаккорда II ступени в мажоре и миноре.
2. Какие четырехзвучные аккорды II ступени применяются в каденциях?
3. Расскажите о разрешении септаккорда II ступени и его обращений в тонические аккорды (сыграйте на фортепиано).
4. Каковы закономерности соединения септаккорда II ступени и его обращений с доминантовыми гармониями?
5. Определите аккорды, найдите тональности, в которых они являются аккордами диссонирующей субдоминанты, сыграйте

возможные последовательности аккордов, приводящие к заключительным совершенным каденциям:



6. Играйте хроматические секвенции:

а) по большим секундам вниз:



б) по терциям вниз, чередуя мажор с минором:



7. Играйте на фортепиано аккордовые последовательности в тональностях от трех до шести знаков в ключе:

а)  $T \rightarrow D \rightarrow T \rightarrow S \rightarrow II^6 \rightarrow K^6 - D$ ;

б)  $T \rightarrow VI \rightarrow S \rightarrow II^4 - K^6 - D - D_7 - T \rightarrow S - II^6 - T$ ;

только в мажорных тональностях:

а)  $T - D_7 \rightarrow VI \rightarrow II - II_7 - VII^6 - D^4 - T$ ;

б)  $T \rightarrow II \rightarrow S - II^6 - T^6 - II^4 - K^6 - D_7 \rightarrow VI$ .

**Примечание.** Стрелка ( $\rightarrow$ ) означает необходимость взятия диссонирующего побочного аккорда к одной из тональностей взаимосвязи тонических аккордов, на которую она указывает. Тональность, на которую указывает стрелка, не теряет своей функциональной значимости по отношению к главной тональности. Если после нее нет нового модулирования, последовательность нужно брать в главной тональности.

## 8. Гармонизовать мелодии:

Русская народная песня "Соловьем залетным..."

1) Напевно



2) Не спеша



3) Andante



## Тема 6. СЕПТАККОРДЫ I, III, IV, VI СТУПЕНЕЙ И ИХ ОБРАЩЕНИЯ, ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

Септаккорды I, III, IV и VI ступеней и их обращения в большинстве случаев не имеют четко выраженной функциональной окраски звучания. Однако в некоторых случаях септаккорд или квинтсектаккорд I ступени может встретиться в качестве диссонирующей тонической гармонии, а септаккорд IV ступени может выполнять функцию диссонирующей субдоминанты.

Появление этих гармоний в диатонических ладах приводит к усилению межфункциональных тяготений между различными диатоническими аккордами. Кроме того, появление таких гармоний влияет на общий колорит музыки в произведении в целом или в какой-либо его части.

Учебный курс гармонии предлагает наиболее типичные способы применения этих диссонирующих гармоний,

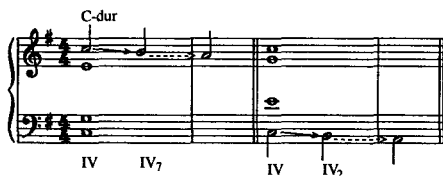
используемые в классической и романтической музыке. Применение этих гармоний в большом количестве в практических работах по гармонизации мелодий может привести к функциональной неопределенности музыки, часто сочетающейся с чрезмерной диссонантностью.

В дальнейшем, обладая достаточно развитым функционально-гармоническим слухом и творческой инициативой, можно будет применять эти аккорды более свободно, ограничивая их применение чувством необходимости и достаточности.

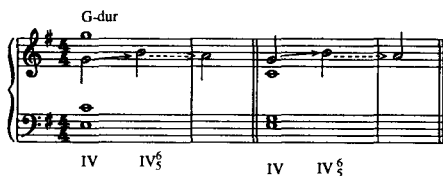
### ВЗЯТИЕ ДИССОНИРУЮЩЕГО АККОРДА ТОЙ ЖЕ ФУНКЦИИ ПОСЛЕ НЕДИССОНИРУЮЩЕГО

Наиболее простыми, хорошо звучащими и широко распространенными способами взятия диссонирующих гармоний являются способы усложнения простых трезвучных гармоний лада септимами или секстами. В этом случае один из звуков удвоения в аккорде заменяют на другой, создающий усложнение и диссонантность аккорда.

**Прием усложнения септимой трезвучной гармонии** любой ступени имеет аналогии с приемами взятия септимы доминантсептаккорда после трезвучия или секстааккорда доминанты. При условии удвоения основного тона в трезвучной гармонии септима чаще всего бывает проходящей. Для этого один из звуков удвоения нужно повести на секунду вниз:



Если удвоен квинтовый тон трезвучной гармонии, один из звуков удвоения нужно повести на терцию вверх:



Появляющаяся при этом септима усиливает межфункциональные тяготения диссонирующего аккорда в направлении аккордов, основные звуки которых находятся на терцию или квинту ниже основного звука данного аккорда:

d-moll

$I_2$   $VI_6$   $VI_5$   $VII^\# = D$

$S = VI$   $VI_2$   $IV_7$   $II_5$

**Прием усложнения трехзвучной гармонии секстой** имеет аналогию со взятием диссонирующего аккорда II ступени после субдоминантового трезвучия или сектаккорда. В этом случае, при условии удвоения основного тона в трехзвучной гармонии, один из звуков удвоения ведется на терцию вниз:

C-dur

$D$   $III_5$   $D$   $III_7$

или

При удвоении квинтового тона один из звуков удвоения ведется на секунду вверх:

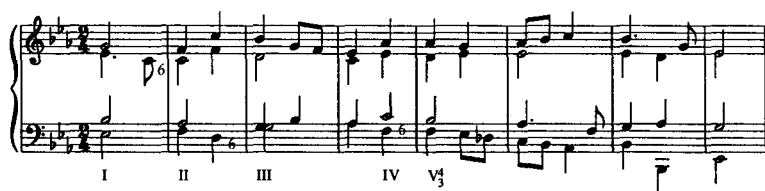
C-dur

$T$   $VI_4$   $T_6$   $VI_4$

или

Усложнение трехзвучных гармоний секстой усиливает их межфункциональные тяготения в направлении трехзвуч-

ных аккордов секундового соотношения в восходящем направлении:



Эти диссонирующие четырехзвучные аккорды могут быть взяты и после иных трезвучных гармоний тональности, однако в каждом таком случае должна быть логическая обоснованность их взятия. Она обычно связана либо с особым характером мелодии, либо со стилем музыки или ее национальными особенностями.

**Примечание.** Подобные варианты взятия септаккордов не всегда бывают удачными и целесообразными в процессе выполнения студенческих практических работ.

### Соединение четырехзвучных диссонирующих гармоний с последующими аккордами

Соединяя септаккорды разных ступеней с последующими гармониями, надо руководствоваться некоторыми общими положениями.

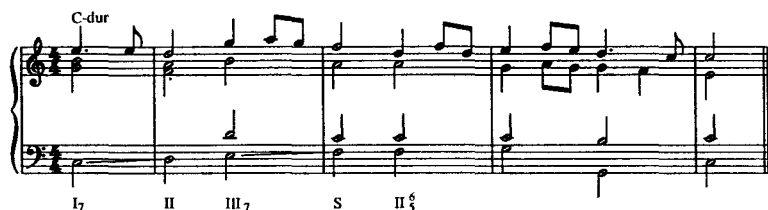
Любой диссонирующий четырехзвучный аккорд может соединиться с трезвучной гармонией, основной тон которой находится квинтой выше (или квинтой ниже) основного тона септаккорда, аналогично тому как доминант-септаккорд или его обращение разрешается в тоническую гармонию:

Не спеша



Септаккорд любой ступени может соединиться с трезвучной гармонией, основной тон которой расположен

секундой выше основного тона септаккорда. Это соединение можно сравнить с прерванной каденцией, где доминантсептаккорд разрешается в трезвучие VI ступени:

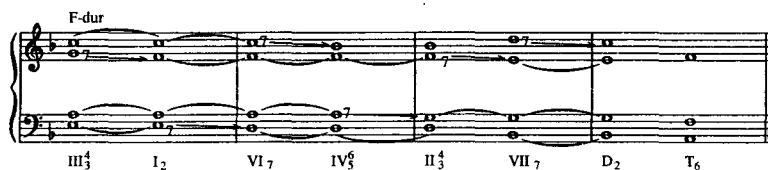


Диатонические диссонирующие аккорды и их обращения могут соединяться между собой. При этом возникают гармонии терцового или кварто-квинтового соотношения. Чаще всего возникают гармонические соединения аккордов на основе двух или трех общих звуков.

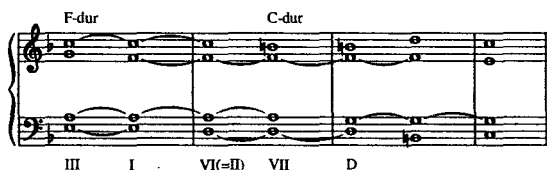
Гармонии терцового соотношения соединяются обычно путем ведения септимы аккорда на секунду вниз, аналогично тому как соединяются диссонирующие гармонии VII ступени с диссонирующими аккордами доминанты, где септима первого аккорда является как бы задержанием к основному тону второго. Такая последовательность обычно продолжается до функционально ясного аккорда в данной тональности. Например:



Подобная последовательность может быть и более продолжительной:



Используя такую схему соединения диссонирующих аккордов, можно в процессе ее выполнения модулировать в разные тональности. Для этого надо лишь произвести хроматическое изменение одной или двух ступеней в новом аккорде, получив таким образом функционально ясную гармонию в другой тональности, причем лучше, если она будет выполнять функцию субдоминанты или вводного аккорда в новой тональности, чтобы создать по возможности полный гармонический оборот:



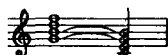
или:



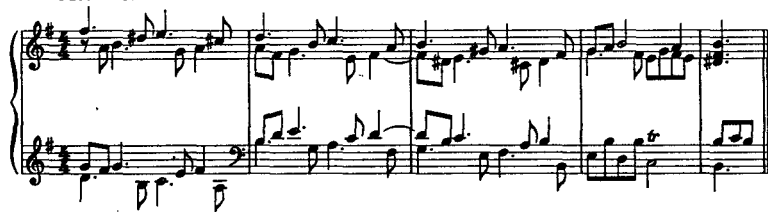
Как видно из приведенных примеров, подобным образом можно модулировать не только в тональности взаимосвязи тонических аккордов, но и в более далекие.

### Соединение диссонирующих гармоний кварто-квинтового соотношения

Диссонирующие гармонии кварто-квинтового соотношения имеют два общих звука:



Поэтому их соединение чаще всего бывает гармоническим, если бас и один из верхних голосов в момент соединения не обмениваются звуками, подобно тому как это имеет место при соединении диссонирующих аккордов II и V ступеней. В этом случае квинта и септима аккорда имеют тенденцию движения на секунду вниз:



Если исключить вспомогательные звуки, взятые ходами на терцию, гармоническая схема этого примера будет иметь следующий вид:



Как и соединения аккордов терцового соотношения, такая последовательность аккордов обычно продолжается до функционально ясного аккорда, после чего возможна какая-либо каденция или изменение характера последовательности аккордов.

Путем хроматического изменения в аккорде отдельных звуков можно модулировать в разные тональности:



а также создавать последовательности диссонирующих доминант, из которых любая может разрешиться в тональность, которой она соответствует:



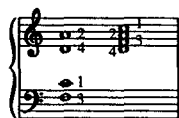
Для большего утверждения новой тональности такая модуляция обычно дополнительно закрепляется каденцией.

## ИГРА НА ФОРТЕПИАНО ДИАТОНИЧЕСКИХ СЕКВЕНЦИЙ

Однотипные соединения диссонирующих гармоний обычно образуют диатонические секвенции. Звено секвенции гармоний терцового соотношения состоит из четырех аккордов, звено секвенции кварто-квинтового соотношения — из двух.

Чтобы без особого труда сыграть на фортепиано одну из таких секвенций, можно рекомендовать следующий способ:

1. Свести начальную гармонию к аккорду простейшего терцового строения и пронумеровать звуки, начиная с верхнего. Например:



2. Проанализировать начальную гармонию и запомнить, какому из голосов соответствует тот или иной номер звука аккорда.

3. Если нужно сыграть секвенцию терцового соотношения аккордов, учитывая ключевые знаки тональности, следует вести сначала голос с номером 1 на секунду вниз, затем по порядку голоса с номерами 2, 3 и 4, после чего процесс повторяется.

4. Если нужно сыграть диатоническую секвенцию из диссонирующих аккордов кварто-квинтового соотношения, следует сначала вести голоса с номерами 1 и 2 на секунду вниз, далее то же самое сделать с голосами под номерами 3 и 4 и т.д.

Играть диатонические секвенции с участием трехзвучных гармоний сложнее. Здесь необходимо проанализировать и запомнить интервальное строение начального аккорда и дальнейшее движение голосов при соединении аккордов.

### Вопросы и задания:

1. Каковы особенности применения диссонирующих гармоний I, III, IV и VI ступеней?

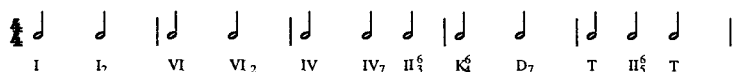
2. Какие существуют способы взятия септаккордов этих ступеней и их обращений, при которых их появление наиболее естественно?

3. Как соединяются четырехзвучные диссонирующие гармонии разных ступеней с последующими аккордами? Сыграйте примеры на фортепиано.

4. Определите аккорды, найдите тональности, в которых они встречаются. Каким-либо из известных вам способов соедините их с последующими гармониями. Доведите последовательность до тоники тональности, после чего сыграйте заключительную совершенную каденцию. То же сделайте в других тональностях:



5. В тональностях с двумя и тремя знаками в ключе играть на фортепиано аккордовые схемы. (Нотами обозначены продолжительности звучания отдельных функций; перемещения и неаккордовые звуки используются свободно.) Схемы:



6. Играть диатонические секвенции:



7. Взяв аккорд 2) из задания 4 и считая его начальным аккордом диатонической секвенции, играть секвенцию из трех звеньев на основе терцового соединения диссонирующих гармоний в гептатонике с тремя бемолями, после чего смодулировать в тональность C-dur.

8. Взяв аккорд 7) из задания 4 и считая его начальным аккордом диатонической секвенции, играть секвенцию из трех звеньев на основе кварто-квинтового соединения диссонирующих гармоний в гептатонике с двумя диэзами, после чего смодулировать в тональность c-moll.

9. Гармонизовать мелодии письменно:

1) Не спеша

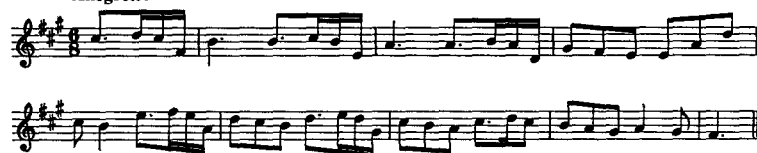
Русская народная песня "Вдоль да по речке"



2) Напевно



3) **Allegretto**



## Часть четвертая

# СОЗДАНИЕ АККОМПАНеМЕНТА, ХРОМАТИЗАЦИЯ ТОНАЛЬНОСТИ, УСЛОЖНЕНИЕ ГАРМОНИИ

### Тема 1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФАКТУРА

Под словом *фактура* в музыке подразумевается весь комплекс средств музыкальной выразительности и композиционных приемов, используемых автором для создания отдельных музыкальных образов и композиционных построений в целом. Понятие включает в себя и соответствие типа изложения музыкального материала стилистическим особенностям музыки, и взаимодействие элементов музыкальной выразительности в процессе создания формы произведения, и насыщенность музыкальной ткани, и выявление технических возможностей отдельных инструментов, ансамблей, оркестров, хоровых коллективов и еще многое другое. Основными же элементами музыкальной фактуры являются средства музыкальной выразительности, такие, как мелодия, гармония и ритм.

В настоящем учебном пособии под термином “музыкальная фактура” имеются в виду возможные способы создания инструментального гармонического сопровождения к заданным мелодиям, которые обычно тесно связаны со *складом музыки*.

#### МУЗЫКАЛЬНЫЕ СКЛАДЫ

• Существует несколько музыкальных складов, отличающихся один от другого как способом изложения музыкального материала, так и способами его дальнейшего разви-

тия, что создает особые стилистические и жанровые черты музыкальных произведений.

**Монодический унисонный склад** — одноголосный по своей природе. Это любое проведение мелодии одним или несколькими голосами без сопровождения с возможным ее октавным дублированием. Образцами произведений в этом складе являются ранние унисонные образцы григорианских хоралов, русские церковные песнопения крюкового письма и народные песни, когда все голоса исполняют одну и ту же мелодию.

**Гетерофонный склад** основан на свободной импровизации певцов в процессе исполнения одной и той же мелодии. В результате такой импровизации возникает чередование унисонного пения, в некоторых случаях значительно по протяженности *ленточного* движения голосов параллельными консонирующими интервалами или аккордами, а также возникновение в процессе исполнения отдельных интервалов и аккордов:



**Полифонический склад:** в нем два или более голосов, имеющих самостоятельное выразительное значение, объединяясь, создают единый музыкальный образ. В качестве примера полифонической музыки нужно назвать прежде всего полифонические произведения И. С. Баха.

Мелодии полифонического склада могут быть одинаковыми или похожими по своему строению и вступать во взаимосвязь со сдвигом по времени, образуя *имитационную полифонию*:



быть контрастными или даже играть подчиненную роль, как это имеет место в учебных практических письменных работах, образуя *контрастную полифонию*.

**Гармонический склад:** в нем основное внимание уделяется фонической звучности аккордов и их последовательности при мелодически неярком движении всех голосов. Примерами тут могут служить многие обиходные церковные песнопения русской православной церкви и некоторые хоровые произведения. Например:



**Гомофонно-гармонический склад:** фактура в нем складывается из развитой, эмоциональной мелодии и аккомпанемента. Последний представляет собой один или несколько мелодически менее ярких голосов, создающих для основной мелодии красочное сопровождение:



**Смешанные складy:** им присущи черты двух или нескольких складов. Так, например, в советской массовой песне очень часто встречаются произведения с чертами гетерофонного и гармонического складов. Такой склад можно назвать **гетерофонно-гармоническим**.

Спокойно

В.Захаров. "Провожание"



Нередко можно встретить примеры *полифонно-гармонического* склада, возникающего в результате полифонизации солирующих голосов в дуэтах и ансамблях при условии сохранения гармонического склада в сопровождении:

Moderato

М.Глинка. "Не искушай..."

сoprano  
p

тенор  
p

Полифонизация гомофонной фактуры часто происходит также в результате возникновения мелодически более развитых голосов в сопровождении. Например:

А.Новиков. "Дороги"

Взаимодействие и взаимопроникновение складов особенно характерно для произведений крупной формы.

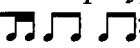
Мелодия и гармония являются носителями основного музыкального смысла. Тем не менее в процессе создания музыкального произведения они подвергаются определенной художественной обработке в зависимости от склада музыки, ее стиля, жанра и технических возможностей музыкальных инструментов. В результате обработки создается особый колорит музыки, способствующий ее эмоциональному восприятию.

Украшение мелодий особыми способами изложения аккордов или движения голосов в аккомпанементе называют *фигурацией*.

Под *ритмической фигурацией* подразумевают повторение аккорда или его части в определенном ритме с целью выделения некоторых метрических долей такта, а также для того, чтобы подчеркнуть ритмическими фигурами жанровые особенности музыки:



В данном примере повторяемость интервалов в среднем и нижнем регистрах создает равномерную ритмическую пульсацию, на фоне которой проходит спокойная лирическая мелодия.

В приведенном ниже отрывке стремление автора отразить в музыке жанровые черты испанского танца болеро привело к возникновению ритмической фигурации с характерной ритмической фигурой .



Под *ритмо-гармонической* фигурацией подразумевают изложение аккордов в виде последовательно звучащих тонов или интервалов, лишь в совокупности образующих тот или иной аккорд. При этом, как правило, возникает закономерная ритмическая последовательность взятия отдельных элементов аккорда, порой сочетающаяся с элементами ритмической фигурации.

В качестве примеров проанализируем приемы ритмо-гармонической фигурации в двух пьесах из "Детского альбома" П. Чайковского.



Приведенный пример является образцом музыки гармонического склада. Аккорды изложены здесь не в виде одновременно звучащих комплексов, а возникают постепенно в процессе наложения голосов. Порядок взятия последующих аккордов аналогичен первому.

Кроме того, при взятии каждого аккорда возникает повторяющаяся ритмическая фигура  $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ , сохраняющаяся на протяжении всего периода.



"Вальс" является примером музыки гомофонно-гармонического склада. Ткань музыкального произведения образуется из сочетания выразительной мелодии и аккомпанирующего четырехголосия. Бас этого четырехголосия выделяет сильные доли такта, дважды повторяющееся звучание трех верхних голосов — слабые. Благодаря этому метрическая пульсация в музыкальном произведении проявляется особенно четко.

В данном примере нетрудно заметить черты двух элементов фигурации: 1) выделенный бас и звучащие после него три верхних аккомпанирующих голоса образуют эле-

мент гармонической фигурации; 2) дважды повторенное звучание трех верхних голосов — элемент ритмической фигурации. В результате слияния этих двух элементов возникает ритмо-гармоническая фигурация.

Под *мелодической фигурацией* подразумевают оживление мелодического движения в одном или нескольких голосах аккомпанемента. Это оживление голосов бывает необходимо либо для поддержки основной методической линии:

И.Обратовский. "Играет гармоника"  
Обр. А.Флярковского

Темп вальса

либо для создания контраста, образующего красочный мелодический фон:

М.Блантер. "Много ли человеку надо"

Allegretto

В приведенных примерах хорошо видно, что мелодические линии в аккомпанементе обычно менее подвижны, нежели гармонизируемая мелодия. Чаще всего это выдержанные аккордовые звуки или поступенные ходы, создающие мелодический контраст.

Оживление мелодического движения аккомпанирующих голосов зачастую происходит также на выдержанных звуках в мелодии и в моменты перерывов ее звучания. Здесь можно вводить небольшие мелодические построения-попевки, оживляющие общий характер аккомпанемента. Ими могут быть интонации или мелодические обороты, встречающиеся в гармонизируемой мелодии:



свободные перемещения в басу или мелодии:

## Marciale

Ю. Левитин. "Рабочий человек"



опевания отдельных звуков аккорда:

## Andante cantabile

П. Чайковский. "Баркаролла"



ходы голосов на терцию с последующим заполнением и т. п.

В заключение следует отметить, что мелодическая фигурация в аккомпанементе лишь оттеняет основную мелодическую линию и тем самым усиливает ее эмоциональность.

### Скрытое голосоведение

В большинстве случаев ритмо-гармоническая фигурация основана на скрытом голосоведении в аккомпанирующих голосах. При движении этих голосов по звукам аккордов возникают две или несколько мелодических линий, каждая из которых является гармоническим голосом. При этом в большинстве случаев сохраняются как нормы правильного удвоения в аккордах, так и нормы голосоведения:



В данном примере в аккомпанементе формально два голоса. Тем не менее благодаря движению верхнего голоса по звукам аккордов в нем образуется скрытое трехголосие. В сочетании с басом возникает четырехголосная аккордовая схема аккомпанемента:



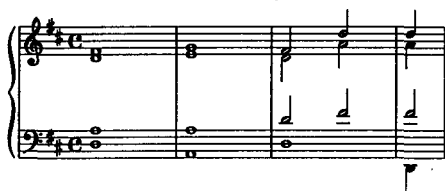
Нередки случаи расслоения аккомпанирующих голосов на два и более приемом *divisi* (*дивизи*). Например:

Д. Россини. Оп. "Севильский цирюльник"

Allegro



Этот прием основан на том, что группа инструментов, исполняющая какой-либо аккомпанирующий голос, в одних случаях играет в унисон, в других делится на подгруппы, беря разные звуки, которые в сочетании образуют интервал или аккорд. Гармоническая схема возникает в данном случае также на основе скрытого голосоведения. В приведенном выше примере она имеет следующий вид:



## Некоторые наиболее распространенные виды ритмической и ритмо-гармонической фигураций

1. *Альбертиевы басы* (названы по имени композитора XVIII в. Доменико Альберти, впервые применившего подобное изложение аккордов). Сущность приема заключается в том, что аккомпанирующий голос в среднем регистре, равномерно двигаясь по звукам аккордов, образует сопровождение к мелодии, находящейся в более высоком регистре. Соединение аккордов происходит на основе скрытого голосоведения. Альбертиевы басы нередко можно встретить в произведениях И. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена. Например:



2. *Ритмо-гармоническая фигурация "бас-аккорд"*, широко применяемая в песенных жанрах и в танцевальной музыке, основана на том, что бас, выделяющий наиболее сильные доли времени и при желании автора усиленный октавным дублированием, отслаивается от остальных голосов, расположенных в среднем регистре. Другие голоса в виде интервала или аккорда в совокупности с басом образуют полную гармонию. Звучность, образующаяся в средних голосах, может быть несколько раз повторена либо для выделения остальных, важных в метрическом отношении моментов, либо для того, чтобы создать элементы ритмической фигурации, соответствующие жанру и характеру произведения. Приводим ниже примеры ритмо-гармонических фигураций "бас-аккорд".

Фигурация в жанре марша:



Фигурация в жанре вальса:



Фигурация в жанре польки:



Фигурации романсно-песенного типа:

а) с перемещением аккордов:



б) с синкопированным повторением аккордов:



3. Ритмо-гармоническая фигурация «бас-разложенный аккорд», создает мягкий колеблющийся фон для гармонизации мелодий созерцательного или лирического характера. Бас в этом случае, отслаиваясь от остальных голосов,

выделяет более сильные доли времени, остальные голоса образуют либо арпеджированное движение со скрытым голосоведением:

Л.Шпор. Концерт для скрипки



либо сочетания тремолирующего типа (также со скрытым голосоведением):

Moderato

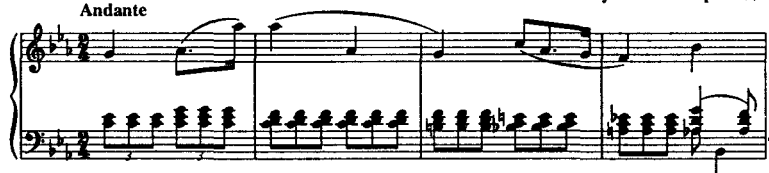
Ф.Шуберт. "Серенада"



4. *Ритмическая*, или, при наличии иного, более спокойного ритма в басу, *ритмо-гармоническая фигурация* в виде репетиционного повторения отдельного звука, интервала или аккорда в среднем регистре. В медленном темпе, при равномерном чередовании ритмических длительностей такая фигурация создает спокойный гармонический фон аккомпанемента:

Andante

Г.Пахульский. "Прелюд"



В более подвижном темпе, с триольным или пунктирным ритмом в репетиционных повторениях в аккомпанементе возникает эффект взволнованности, даже патетики:



В настоящем пособии затронуты лишь самые распространенные примеры ритмической и ритмо-гармонической фигураций, которые дают возможность создания аккомпанементов на начальном этапе обучения.

Особое внимание при создании гармонической схемы следует обратить на *регистр*, в котором должен звучать аккомпанемент. От этого во многом будет зависеть художественная значимость аккомпанеента и его соответствие музыкальному образу. Для светлых, безмятежных образов обычно выбирается более высокий регистр, для спокойных, созерцательных или лирических – средний, для мрачных и трагических – нижний. Патетические и взволнованные образы имеют обычно широкий диапазон звучания.

При создании гармонической схемы следует учитывать также и *акустические закономерности звучания аккордов*. В среднем и высоком регистрах голоса схемы могут быть расположены весьма тесно, так как обертоны нижнего голоса здесь мало заметны. При создании аккомпанеента в низком регистре или в широком диапазоне звучания, когда обертоны нижнего голоса более активны, интервал между басом и тенором должен быть не менее квинты. Это создаст не только лучшую фоническую звучность аккордов, но и больше возможностей для свободного движения баса и его октавного дублирования.

Предположим, нам дана мелодия, к которой необходимо создать аккомпанемент:



Во-первых, выясняем функциональные гармонические закономерности, заложенные в мелодии:



На основе этих закономерностей создаем гармоническую четырехголосную схему. В высоком регистре она может иметь следующий вид:



В среднем регистре она может выглядеть так:



В низком регистре в данном случае гармоническая схема, вероятно, не нужна, поскольку сам характер мелодии исключает трагизм и мрачный характер аккомпанемента.

Во-вторых, надо решить, какой вид ритмо-гармонической или ритмической фигурации более всего соответствует гармонизируемой мелодии. Для этого необходимо проанализировать элементы музыкальной выразительности, заложенные в мелодии, которые в дальнейшем будут усилены аккомпанементом.

Прежде всего следует обратить внимание на темп. Если темп мелодии медленный или умеренный, мелодия имеет скорее всего лирический характер романсного типа, что подчеркивается секстовыми ходами и довольно спокойным ритмом.

В таком случае, вероятно, наиболее приемлемым окажется третий тип ритмо-гармонической фигурации, построенной по принципу "бас-разложенный аккорд". Аккомпанемент будет, например, таким:



В подвижном темпе становятся более заметными элементы танцевальности, имеющиеся в мелодии. Это трехдольный метр с мелодическим выделением второй доли и пунктирный ритм в четвертом такте, дробящий первую долю. В таком случае в качестве основной следует взять фигурацию типа “бас-аккорд”. Аккомпанемент приобретет примерно такой вид:



Если вдруг возникнет желание создать аккомпанемент в жанре полонеза, с широким звуковым диапазоном сопровождения, можно использовать обе созданные нами схемы. Аккомпанемент будет выглядеть примерно так:



В-третьих, возможно некоторое усиление мелодического начала в голосах сопровождения. Какой-либо голос может быть выделен более продолжительными звуками. Могут быть использованы также различные неаккордовые звуки. Например:



В других случаях может быть создан дополнительный голос, образующий ритмический контраст к гармонизуемой мелодии:



Однако мелодизация фактуры сопровождения уместна не всегда. Больше возможностей для такой мелодизации возникает в процессе создания аккомпанементов к напевным мелодиям в умеренном или медленном темпах. В аккомпанементах к мелодиям в подвижных темпах мелодизация фактуры весьма ограничена, а иногда вообще не нужна.

#### Вопросы и задания:

1. Что такое фактура музыкального произведения?
2. Какие вы знаете склады в музыкальном искусстве?
3. Назовите признаки гармонического и гомофонно-гармонического складов.
4. Что такое фигурация?
5. Перечислите виды фигураций и их отличительные особенности.
6. Перечислите основные виды ритмо-гармонической фигурации.
7. В каком порядке создается фортепианный аккомпанемент к заданной мелодии?
8. Создать фортепианные аккомпанементы к данным ниже мелодиям, ориентируясь на буквенное обозначение аккордов.

#### Некоторые методические указания:

1. При создании аккомпанемента основной характер ритмо-гармонической фигурации желательно сохранять либо на весь период, либо на предложение.
2. Ритмо-гармоническая фигурация может быть нарушена или видоизменена при выделении важных в смысловом значении моментов.

Создав аккомпанемент, поинтересуйтесь, как это сделал сам композитор.

Мелодии для гармонизации:

**Бодро** И. Дунаевский. "Веселый ветер"

**В темпе марша** Дав. и Дм. Покрасс. "Москва майская"

**Не спеша** В. Соловьев-Седой. "Услышь меня, хорошая"

**Плыви. Не спеша** М. Блантер. "Моя любимая"

**Moderato** Р. Роджерс. "Голубая комната"



9. Создайте собственные аккомпанементы к приведенным ниже мелодиям:



## 5) Marciale

Б. Мокроусов



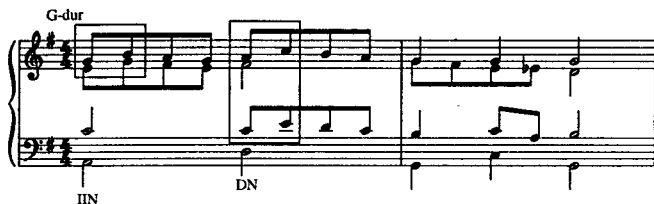
## 6) Спокойно

Т. Хренников



## Тема 2. НОНАККОРДЫ (N)

Нонаккорды представляют собой пятизвучные диссонирующие гармонии. Любой из таких аккордов можно представить как септаккорд, усложненный еще одной терцией сверху, отчего в аккорде образуется еще интервал нона. Чаще всего нона в таких аккордовых комплексах возникает в результате хода на терцию квинты и септимы септаккорда и рассматривается как задержание или вспомогательный звук к соседнему аккордовому тону:



Характер звучания нонаккорда зависит в основном от диссонирующих интервалов, входящих в его состав. При наличии в нем слабых и средних диссонансов аккорд звучит мягко и скорей красочно. При наличии сильных диссо-

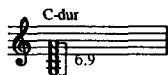
нансов (больших септим, малых секунд, малой ноны) — весьма диссонантно, что не всегда соответствует стилю и характеру музыки.

Кроме ноны, в аккорде всегда имеется и звук септимы. Его присутствие является непрямым условием звучания нонаккорда как самостоятельной гармонии. Без септимы аккорд теряет свою нонаккордную окраску и превращается по характеру звучания либо в задержание к трезвучию, либо к трезвучию с добавленной секундой. Следовательно, нужно помнить, что, излагая нонаккорд, необходимо для нормального его звучания сохранять интервал септимы, возможно, взяв его в другом голосе.

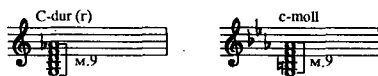
Нонаккорды используются композиторами чаще всего в основном своем виде, в учебниках гармонии они обычно обозначаются символами (9), например: D<sub>9</sub> или II<sub>9</sub>, однако эти аккорды имеют еще и свои обращения, в зависимости от звука, находящегося в басу; у этих обращений нет своих названий и числовых обозначений, как это имеет место в трехзвучных и четырехзвучных гармониях. Приписать числовые выражения к уже имеющимся не представляется возможным, поэтому нонаккорд в практических работах обозначают буквой N, а его обращение цифрой справа. Например: DN<sub>1</sub> — первое обращение доминантового нонаккорда с терцовым звуком в басу, DN<sub>2</sub> — второе обращение с квинтовым звуком и т.д.

Наиболее распространенной гармонией среди нонаккордов являются *большой и малый доминантовые нонаккорды*.

В натуральном мажоре доминантовый нонаккорд — большой, с большой ноной. В его составе нет сильных диссонансов, поэтому он звучит скорее красочно, чем напряженно:



В гармоническом мажоре и миноре доминантовый нонаккорд — малый, с малой ноной. Наличие в его составе сильного диссонанса придает ему большую диссонантность и напряженность звучания, поэтому он часто следует после большого как более неустойчивая и напряженная доминантовая гармония:



Примером особой красочности звучания может служить большой доминантовый нонаккорд в сонате для скрипки с фортепиано Ц. Франка:

*Allegretto ben moderato*

DN DN<sub>2</sub>

DN II DN T

Доминантовый нонаккорд бифункционален. Он может рассматриваться как аккорд, образующийся от объединения  $D_7$  и  $VII_7$ , которые по своей фонической звучности и напряженности звучания мало чем уступают самому нонаккорду, а также от объединения в один аккордовый комплекс двух функционально противоположных трезвучий:

*C-dur*

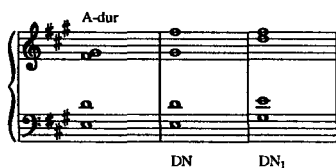
$D_7$   $VII_7$  DN D II DN

Поэтому возможно сопоставление DN с отдельными его составляющими, а также его взятие после них. Так, после DN может следовать звучность септаккорда VII ступени или  $D_7$ , где нона может быть рассмотрена в качестве задержания. В результате этого при создании аккомпанемента неполные нонаккорды выступают в комплексе со своими составляющими частями при свободном перемещении баса на пропущенный тон аккорда, образуя септаккорд VII ступени или его обращение:



Более того, DN может сопоставляться с трезвучием II ступени как самостоятельной гармонией, хотя этот комплекс и является его частью, в чем нетрудно убедиться, проанализировав приведенный выше пример скрипичной сонаты Ц. Франка.

В курсе гармонии, где изучают закономерности четырехголосия, нонаккорд берется неполным, с пропущенной квинтой или терцией. С пропущенной квинтой гармонии звучат более диссонантно и красочно:



с пропущенной терцией — более мягко и спокойно:



Основной доминантовый нонаккорд в музыке встречается значительно чаще своих обращений, которые обычно рассматриваются лишь как задержания к доминантсептаккорду или его обращению. В своем основном виде он может быть взят в четырех мелодических положениях:



Чтобы DN звучал естественно, интервал между основным тоном и ноной должен быть не меньше октавы.

### Приемы взятия доминантового нонаккорда

После любой тонической, субдоминантовой и менее напряженной доминантовой гармоний DN берется по правилам обычного голосоведения. При этом правила взятия септимы те же, что и при взятии доминантсептаккорда.

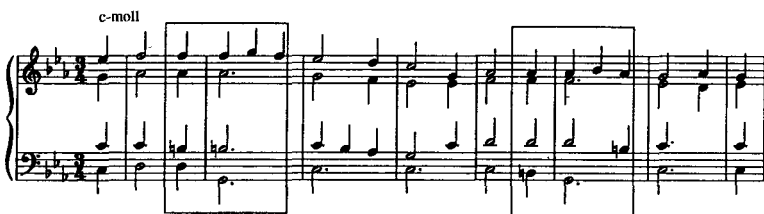
Нона аккорда берется более свободно в зависимости от ее дальнейшего движения. Во многих случаях появление нонаккорда подчеркивается возникновением ноны в мелодии:



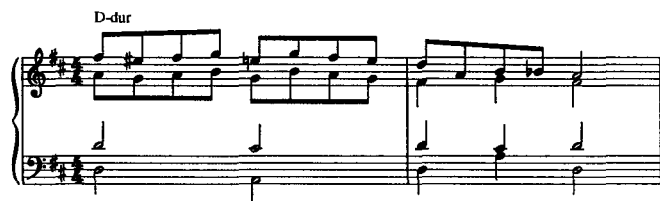
или:



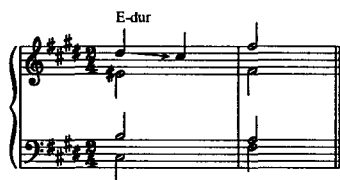
Доминантовый нонаккорд может быть взят после любого септаккорда VII ступени или его квинтсектаккорда путем ведения баса на основной тон нонаккорда без движения верхних голосов:



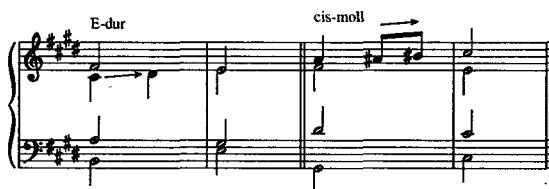
После доминантсептаккорда или его обращения DN может возникнуть как дальнейшее усложнение доминантовой гармонии при ходе одного или двух голосов на терцию (с возможным заполнением):



В то же время и сам доминантовый нонаккорд, и его обращения часто рассматриваются как задержания к диссонирующим доминантовым гармониям, причем звуком задержания обычно является нона. Так, в DN с пропущенной квинтой она становится задержанием к неполному D<sub>7</sub>:



а в DN с пропущенной терцией — задержанием к полному D<sub>7</sub> в мажоре или мелодическом миноре. В этом случае нона рассматривается как задержание к терцовому тону доминанты:



## Разрешение DN

При непосредственном разрешении в тонику септима и нона аккорда обычно движутся на секунду вниз в терцовый и квинтовый тоны тонического трезвучия, остальные звуки — по ладовому тяготению, в результате чего возни-

кает полное тоническое трезвучие (см. примеры выше). Однако в интересах стиля музыки DN часто требует иного разрешения, например в тонику с секстой вместо квинты, а иногда и в тонику с квинтой и секстой:



### Некоторые методические указания:

1. Доминантовые нонаккорды в мелодических положениях терции или квинты образуют совершенные заключительные каденции. В связи с этим их уместно использовать в качестве более красочных доминантовых гармоний в каденциях наряду с доминантсептаккордами.

2. Доминантовые нонаккорды в мелодических положениях септимы или ноны, а также обращения нонаккордов не образуют совершенных каденций, в связи с чем они могут быть использованы в начальных разделах построений.

3. Обращения DN в практических работах обычно встречаются как задержания к доминантсептаккорду или его обращению.

### Вопросы и задания:

1. В чем принципиальное отличие доминантового нонаккорда от доминантсептаккорда?

2. Какими по своему строению могут быть доминантовые нонаккорды?

3. Расскажите о неполных доминантовых нонаккордах и постарайтесь сыграть их на фортепиано при рассказе.

4. Каковы правила взятия и разрешения доминантовых нонаккордов?

5. Определите приведенные ниже аккорды, найдите тональности, в которых они встречаются. Разрешите их непосредственно в тонические гармонии, а также переведите в соответствующие диссонирующие аккорды доминанты с последующим разрешением:



6. Гармонические обороты, возникшие при разрешении аккордов из предыдущего задания, считайте звеньями хроматических секвенций. Играйте секвенции, используя системы тональностей взаимосвязи тонических аккордов.

7. Гармонизовать за фортепиано мелодии и басы, используя при этом доминантовые нонаккорды:



8. Гармонизовать мелодии в хоровом складе:



## 9. Создать аккомпанементы к мелодиям:

Д.Грин. "Тело и душа"

1) Andante



2) Оживленно



10. Проанализировать следующие музыкальные произведения: Д. Кабалевский. "Спокойной ночи" (Пение в школе. — М.: Музыка, 1973); Б. Мокроусов. "Песня неуловимых мстителей" (там же); А. Лядов. Мазурка, ор. № 4; Ф. Шопен. Вальс a-moll, ор. 34, № 2.

## Тема 3. ДВОЙНЫЕ ДОМИНАНТЫ

Аккорды двойных доминант являются весьма распространенными гармониями в музыке разных эпох. Вокруг этих гармоний постоянно возникали споры между музыковедами, которые еще не утихли до настоящего времени. Одни считают эти аккорды просто побочными доминантами к доминанте, с чем связано также само название этих аккордов, понимаемое как доминанта к доминанте. Другие музыковеды считают эти аккорды альтерированными субдоминантовыми, что не лишено оснований, поскольку в их составе нет VII ступени тональности, являющейся признаком доминантовой гармонии. Не вдаваясь в споры, рассмотрим эти аккорды более детально.

### Схема 1



Как видно из примера, побочные доминанты для доминантовой гармонии в основной тональности являются

хроматическими гармониями, обладающими своим особым колоритом благодаря тому, что высокая ступень тональности является VIII ступенью мажорного и XI минорного ладов в пределах нашей семиступенности. Естественным звуком в этой гармонии является также и VI высокая ступень как в мажорной, так и в минорной тональности, что подчеркивает значение этого аккорда как доминантового по отношению к доминанте тональности и правильности термина “двойная доминанта”.

Таким образом, IV высокая ступень, будучи основным признаком аккорда этой функции, а также VI высокая ступень являются естественными звуками аккордов двойной доминанты.

Аккорды двойной доминанты могут выполнять в основном две функции: быть нейтральными или выполнять функцию достаточно напряженной субдоминантовой гармонии.

Нейтральными их считают в том случае, когда они следуют после тонического или доминантового аккорда, после чего могут идти как доминантовые, так и субдоминантовые гармонии. Аккордами же субдоминантовой функции их, вероятно, нужно считать тогда, когда они идут после менее напряженных субдоминантовых гармоний:

Allegro non troppo П. Чайковский. 6-я симфония. 1 часть

T<sub>6</sub> II<sub>6</sub> DDVII<sub>7</sub> D S DDVII<sub>7</sub> D

Аккорды двойной доминанты, как видно из приведенной в этой теме первой схемы, делятся на две группы:

- 1) аккорды доминанты к доминанте, которые в учебной практике обозначаются DD, и
- 2) аккорды, вводимые в доминанту, являющиеся для нее аккордами VII ступени, обозначающиеся обычно в учебниках гармонии символом DDVII, который в практических работах мы заменим более компактным BD (вводный в доминанту).

Отдельно в этой схеме стоит последний аккорд, который является энгармонически равным рядом стоящему

слева уменьшенному септаккорду, вводному в доминанту, и применяется только в мажоре при условии его разрешения непосредственно в одну из тонических гармоний. В этом случае его называют аккордом доминанты к доминанте с повышенным основным тоном.

Аккордам двойной доминанты не чужда и VI низкая ступень тональности, которая обостряет их тяготение к доминанте тональности. Все двойные доминанты с низкой VI ступенью считаются альтерированными: с низкой квинтой аккорды доминанты к доминанте или с низкой терцией аккорды, вводные в доминанту.

Схема 2



Таким образом, аккордами двойной доминанты можно гармонизовать следующие ступени в мелодии: I, II, II<sub>b</sub>, III, III<sub>n</sub>, IV<sub>b</sub>, VI и VI<sub>n</sub>, а также интонационные ходы по звукам аккордов двойной доминанты, что возможно в сочетании с проходящими или иными неаккордовыми звуками.

### АККОРДЫ ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ В КАЧЕСТВЕ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫХ ГАРМОНИЙ

Такие аккорды возникают обычно, когда берут вспомогательные неаккордовые звуки одновременно в нескольких голосах. Чаще всего это бывают аккорды, вводные в доминанту. Например:

Allegro moderato

М.Глинка. "Как сладко с тобою мне быть"

М.Глинка. Оп. "Иван Сусанин". 2-е действие

Allegro moderato ♩=68

Fl. Cl.

*p*

T #1 DD<sub>2</sub> T T BD<sub>7</sub> D

**Примечание.** Композитор по-разному трактует два энгармонически равных звука: как II высокую (си-диез) ступень при разрешении в тонику и как III низкую (добекар) при соединении с доминантой.

Такие обороты плагального типа чаще всего применяются в начале музыкального произведения или в заключении в качестве плагального дополнения, где можно увеличить количество голосов:

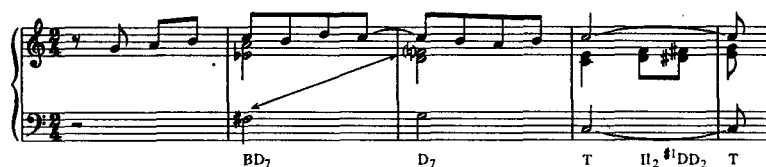
или взять неполный аккорд двойной доминанты:

## ДВОЙНЫЕ ДОМИНАНТЫ ПОСЛЕ СУБДОМИНАНТОВЫХ ГАРМОНИЙ И КАДЕНЦИИ С ДВОЙНЫМИ ДОМИНАНТАМИ

Как уже говорилось, после субдоминантовых гармоний двойные доминанты обычно рассматриваются как видоизмененные (альтерированные) гармонии той же функции с сильным тяготением в звуки доминантовых или тонических аккордов. Соединяя эти аккорды, нужно стремиться

ся к тому, чтобы не было перечений. Перечение допускается лишь в двух случаях:

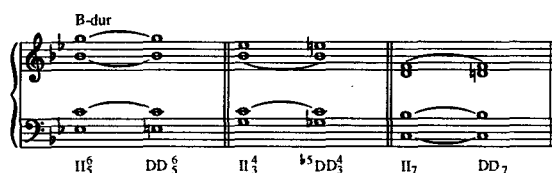
1) когда двойная доминанта с IV высокой ступенью в басу соединяется с основным доминантсептаккордом:



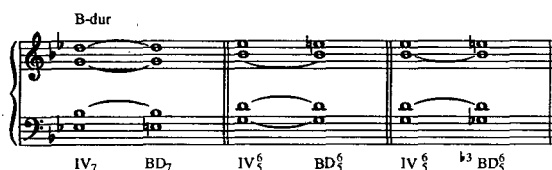
2) когда после субдоминантовой гармонии с IV ступенью в басу берется септаккорд или нонаккорд доминанты к доминанте в основном виде:



Легче всего с аккордами двойной доминанты соединяются диссонирующие аккорды II и IV ступеней. В этом случае следует лишь повести голос, в котором находится IV ступень тональности, на хроматический одногран (полутона) вверх, в IV высокую ступень. Тогда после септаккорда II ступени или его обращения возникает один из диссонирующих аккордов доминанты к доминанте:



после септаккорда IV ступени или его обращения возникает один из диссонирующих аккордов, вводных в доминату:



VI высокую ступень в случае присутствия ее в аккорде DD можно одновременно или последовательно понизить, усилив ее тяготение в V. В результате этого появляется альтерированная гармония двойной доминанты. В миноре VI низкую ступень тональности, входящую в состав диатонической субдоминантовой гармонии, можно не изменять.

При взятии двойной доминанты после субдоминантового трезвучия, его секстааккорда или секстааккорда II ступени с удвоением IV ступени тональности может возникнуть переключение. Чтобы его избежать, один из звуков удвоения ведут на хроматический одногран вверх, в то время как второй ведут на один или два грана вниз. При этом образуется один из аккордов, вводных в доминанту:



После трезвучия VI ступени диссонирующий аккорд, вводный в доминанту, можно получить, прибавив в одном из голосов IV высокую ступень.

**Примечание.** Конечно, только этими способами не исчерпывается процесс взятия двойных доминант, но они являются наиболее простыми и доступными в процессе исполнения аккордовых схем и импровизаций.

В каденциях аккорды двойной доминанты обычно являются заключительными в последовательности аккордов субдоминантовой прогрессии перед кадансовым квартсекстааккордом или основным доминантовым трезвучием или септаккордом. Поэтому они обычно берутся с IV высокими или VI ступенями в басу, обеспечивающими плавный подход этого голоса к звуку доминанты:



В некоторых случаях они возникают после кадансового квартсектаккорда перед доминантовым трезвучием или доминантсептаккордом как вспомогательные или проходящие гармонии, расцвечивающие каденцию, иногда — на доминантовом звуке в басу:

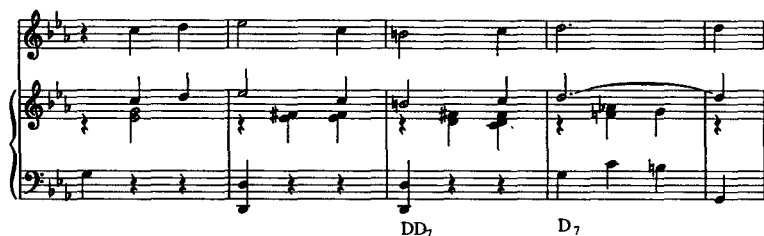
М.Ипполитов-Иванов. "О край родной"

Moderato assai

В песенных примерах септаккорд или нонаккорд доминанты к доминанте в основном своем виде ( $DD_7$  и  $DD_9$ ) нередко встречается перед заключительным доминантовым трезвучием или доминантсептаккордом. Кадансового квартсектаккорда в таких случаях обычно не бывает, а септаккорд доминанты к доминанте следует рассматривать как побочную доминанту, образующую цепочку из двух (чаще всего диссонирующих) доминант:

И. Дунаевский. "Молчание"

Темп вальса



## ДВОЙНЫЕ ДОМИНАНТЫ В НАЧАЛЬНЫХ И РАЗВИВАЮЩИХСЯ ПОСТРОЕНИЯХ

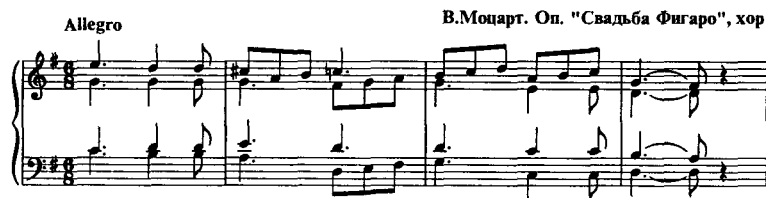
После тонических и доминантовых аккордов аккорды двойной доминанты берутся на основе обычных норм голосоведения.

В начальных и развивающихся построениях могут быть использованы как трезвучия и сектаккорды, так и любые септаккорды двойных доминант и их обращения. Обычно в таких случаях они переходят в функционально более определенные аккорды диссонирующих доминант или, реже, субдоминант.

Соединяя эти аккорды, следует избегать перечений. Первой заповедью в данном случае является дезальтерация IV ступени тональности в том голосе, в котором она находится в первом из соединяемых аккордов:



При соединении с диссонирующими доминантами остальные голоса обычно плавно движутся в нисходящем направлении:



Иногда могут возникнуть параллельные квинты, которые называются “моцартовскими”, но лучше их “спрятать”, используя какое-либо задержание. Например:

C-dur

DD<sub>7</sub> D<sup>#</sup><sub>3</sub> T BD<sub>7</sub> D<sub>2</sub> T<sup>+2</sup>/<sub>6</sub> DD<sup>#</sup><sub>3</sub> D<sub>7</sub> T

После аккордов двойной доминанты нередко встречаются, особенно в музыке XIX века, субдоминантовые гармонии. Соединяя эти аккорды, нужно также избегать перечений. Кроме того, такие последовательности лучше звучат, если субдоминантовая гармония взята с VI низкой ступенью и если возникает одновременное или последовательное движение двух голосов. Например:

Allegretto

Л.Бетховен. Соната для ф-п. № 9, 2-я часть

### Вопросы и задания:

1. После аккордов каких функций берутся аккорды двойной доминанты?
2. Какая ступень тональности обязательно присутствует в аккорде DD?
3. Какие ступени в мелодии можно гармонизовать аккордами двойных доминант?
4. На какие две группы делятся аккорды DD?

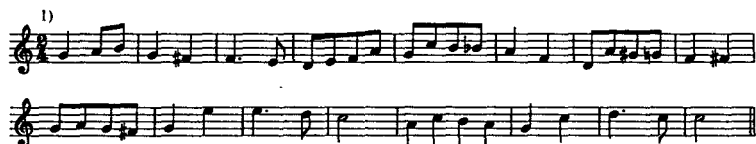
5. Какие из аккордов DD обычно используются в каденциях? Какие из них могут использоваться в начальных и развивающихся разделах формы?

6. Расскажите, как берутся аккорды диссонирующей DD после субдоминантовых гармоний. Сыграйте на фортепиано такие последовательности с доведением их до тоники в тональностях: B-dur, A-dur, d-moll и h-moll.

7. На что следует обращать внимание, соединяя аккорды DD с диссонирующими доминантовыми и субдоминантовыми гармониями?

8. Гармонизовать мелодии в хоровом складе:

1)



2)



3) Широко Украинская народная неся



4) Умеренно Старинный русский романс



9. Играть на фортепиано хроматические секвенции по терциям вниз, чередуя мажор с минором:

1)



по большим секундам вниз:



10. В тональностях с тремя и пятью знаками в ключе играть аккордовые схемы:

a)  $T-DD_7-D^4_3-T-I_2-BD^6_5-K^4_6-DD^6_5-D_2-T_6$ ;

6)  $T_6 - BD_2 - II_7 - D_3^4 - T - II_8^6 - DD_5^6 - D - D_9 - T.$

11. Создать письменные и устные аккомпанементы к мелодиям, объяснить функциональное значение каждого аккорда:

1) **Allegretto** Негритянский спиричуэлс

*Fine*

*D.C. al Fine*

2) **Moderato** Г.Рейн. "Глянь, всадник"

Chords: C, G<sub>7</sub>, C, G<sub>7</sub>, C, C<sub>7</sub>, F, F#, C, G<sub>7</sub>, C, C#, Dm, G, Dm<sub>9</sub>, G<sub>7</sub>, C, C<sub>6</sub>, C.

3) Темп спокойного вальса И. Дунаевский. "Песня верной любви"

Chord symbols: Ebm, F7, B7, Ebm, Ebm7, Db, Gb, Gb, Ebm, B, C7, F7, Gbm, B7, Ebm, F7, B7, Ebm, Eb, Ab, b5 Fm, Ebm, F7, B7, Ebm.

Tempo markings: poco rit., a tempo, dolce.

12. Произвести гармонический анализ следующих произведений: П.Чайковский. Детский альбом, №№ 7, 8; Вступление из оперы “Евгений Онегин”; Л.Бетховен. Соната для фортепиано (реприза 1 части); Л.Бетховен. Соната для фортепиано (вступление к 1 части); Э.Григ. Романс “Сердце поэта”; Р.Шуман. “Карнавал”, Valse allemande; Ф. Шопен. Мазурки, оп. 6, № 1, 2, оп. 33, № 1; Ф.Шопен. Романс “Если б я солнышком...”.

## Тема 4. АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ

### ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Слово “альтерация” происходит от позднелатинского слова *alteratio*, что означает “изменение”. Первоначально этим термином обозначалось изменение длительностей нот. Например, любое увеличение длительности ноты считалось альтерацией, так что, скажем, нота с точкой считалась альтерированной нотой. В дальнейшем, в связи с появлением равномерной темперации, ключевых знаков, соответствующих той или иной гептатонике, и значительного количества видоизмененных ступеней тональностей, словом “альтерация” стали обозначать звуковысотное изменение ступеней основного натурального звукоряда. В результате развития и совершенствования гармонических средств *альтерацию стали понимать как изменение фонического звучания аккорда вследствие повышения или понижения на один гран (хроматический полутон) одного или нескольких звуков аккорда.*

Альтерированный аккорд, включенный в диатоническую последовательность, вносит в процесс развития музыкальной мысли элемент неожиданности, возникающий в результате замены ожидаемого и привычного иным, лишь в самых общих чертах похожим на него. Частое применение альтерированных гармоний создает особый колорит музыки, свойственный либо творчеству композитора, либо целому творческому направлению.

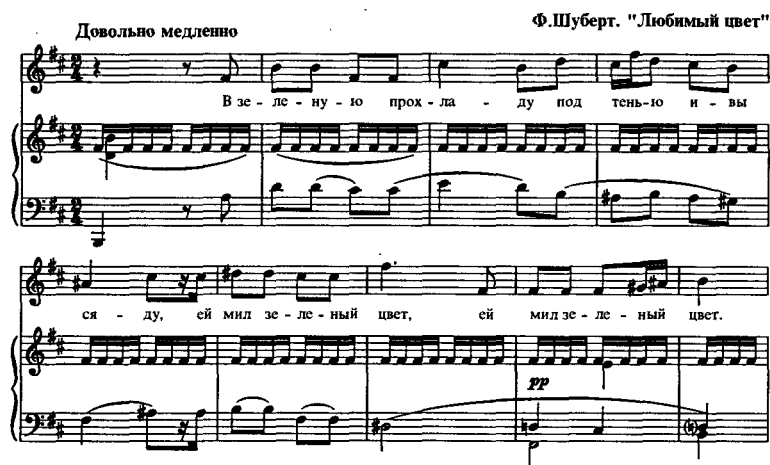
Можно выделить наиболее часто встречающиеся случаи применения альтерации аккордов.

1. Чтобы оттенить чувство завершенности музыкальной мысли, просветления, успокоения и умиротворения, нередко производят замену тонических минорных аккордов одноименными мажорными. Чаще всего таким альтериро-

ванным аккордом является мажорное тоническое трезвучие в минорном произведении:



Сопоставлением альтерированных одноименных тоник тональностей композиторы также часто пользуются для выражения светлого или мрачного настроения, переданного в словесном тексте вокальных произведений. Например:



**Примечание.** В приведенных выше примерах происходит лишь изменение центрального элемента ладовой системы, что не влияет на остальные гармонии лада и их межфункциональные тяготения.

2. Альтерацию аккордов используют для усиления межфункциональных тяготений между основными аккордами тональности. Такую альтерацию назовем *межфункциональной*, т.е. не приводящей к нарушению закономерностей данной тональности вне зависимости от того, является ли

эта тональность главной или побочной. Обычно такая альтерация обостряет тяготения между двумя соединяемыми аккордами независимо от их устойчивости или неустойчивости в пределах данной тональности.

3. Бывает также модуляционная альтерация аккордов, возникающая в процессе становления новой тональности (см. темы: “Модуляции” и “Модулирование”).

4. Альтерация аккордов создает особый колорит музыки, характерный для творчества некоторых композиторов конца XIX и начала XX века, таких, как Н. Римский-Корсаков, А. Скрябин, С. Рахманинов, Э. Григ и другие.

Упорядоченная последовательность усложненных или альтерированных аккордов, взятых в качестве системы, приводит в некоторых случаях к появлению новых стилевых направлений в музыке, примером чему могут служить некоторые гармонические закономерности джазовой музыки.

5. Посредством альтерации аккордов можно увеличивать диссонантность гармонии и ее многозвучность, при этом композитор наряду с альтерированными ступенями использует одновременно и неальтерированные (примером может служить аккорд доминанты из “Ромео и Джульетты” С. Прокофьева).

6. В результате многократного альтерирования звуков одного и того же аккорда можно создавать тонально неясные моменты предложений и периодов. Например:

Ф. Шопен. Прелюдия. Оп. 28, № 4

Largo



Здесь непрерывное альтерирование септаккорда II ступени на основе хроматических проходящих звуков приводит к ощущению потери тональности, которая вновь возникает лишь в момент появления доминантсептаккорда в конце предложения. Такой тип альтерации, вероятно, следует назвать *ладоводецентрализующей*.

## МЕЖФУНКЦИОНАЛЬНАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ

С некоторыми видами альтерации мы уже встречались, осваивая хроматические проходящие звуки, модулирование и двойные доминанты. Рассмотрим теперь еще один вид альтерирования, часто встречающийся в музыке.

*Межфункциональной альтерацией* назовем такую, которая видоизменяет фонически обычные для данной тональности функционально ясные аккорды, обостряя или изменяя их ладовые межфункциональные тяготения.

Это может иметь место в любой тональности независимо от того, является она главной или побочной.

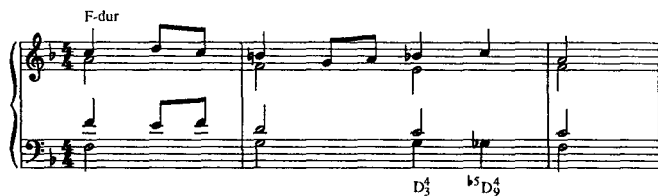
### Альтерация неустойчивых аккордов лада

При альтерации субдоминантовых и доминантовых гармоний, для усиления их тяготения в направлении тоники тональности чаще всего происходит хроматическое изменение неустойчивых ступеней лада, т.е. II, IV и VI ступеней (VII ступень в этом процессе не участвует, так как имеет однограновое вводнотонное соотношение с тоникой тональности).

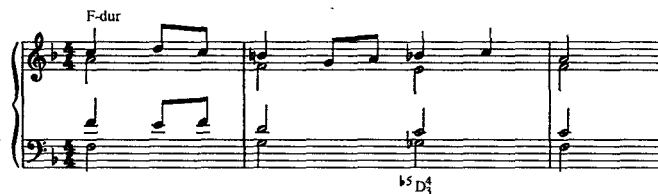
Как и во всех других случаях, в процессе такого альтерирования аккордов двуграновые большесекундовые соотношения заменяются на однограновые малосекундовые, в результате чего происходит усиление тяготений неустойчивых ступеней в соседние устойчивые.

Альтерация неустойчивых аккордов приводит к хроматизации тональности. Последняя понимается уже как многозвучная система основных и хроматически измененных ступеней.

Альтерированный аккорд может быть взят после неальтерированного путем взятия хроматического проходящего звука:



а также и как самостоятельная гармония при условии соблюдения норм хорового голосоведения:



Альтерация IV ступени имеет противоречивый характер. В одних случаях возникают аккорды двойной доминанты как элемент модулирования в тональность доминанты, в других — как альтерация, обостряющая тяготения неустойчивых субдоминантовых аккордов в тонические гармонии (см. тему “Двойные доминанты”).

IV пониженная ступень встречается только в миноре и при этом довольно редко, обычно с одновременным понижением II ступени.

Естественно, на данном этапе нас больше всего интересуют результаты альтерации VI и II ступеней в аккордах субдоминанты и доминанты, в которые они входят.

VI высокая ступень тональности чаще всего альтерируется в сторону понижения. В мажоре ее обычно рассматривают как элемент гармонического лада. В этом случае она усиливает ладовое тяготение VI ступени в V и видоизменяет: субдоминантовые гармонии (в том числе аккорды DD); септаккорд VII ступени, превращая его в уменьшенный; доминантовый нонаккорд, превращая его в малый. Примеры:



Вторая ступень как в мажоре, так и в миноре может быть понижена для усиления ее тяготения в I. Кроме того, в мажоре она может быть также и повышена для усиления ее тяготения в III. В результате альтерации II ступени в сторону понижения возникают:

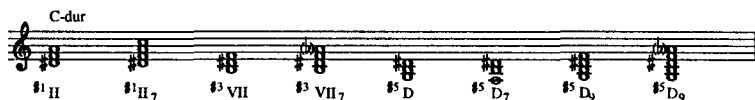
в мажоре довольно редко употребляемые аккорды увеличенного трезвучия и септаккорда II низкой ступени и более распространенные аккорды VII ступени с низкими терциями, а также доминанты с низкими квинтами:



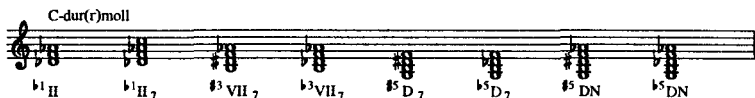
в миноре трезвучие и септаккорд неаполитанской субдоминанты, уменьшенные аккорды VII ступени с низкой терцией и доминанты с низкой квинтой:



В результате альтерации II ступени в сторону повышения в мажоре возникают диссонирующие аккорды II ступени с повышенными основными тонами, VII ступени с повышенными терциями, доминантовые аккорды с повышенными квинтами:



С одновременной альтерацией II и VI ступеней возникают следующие наиболее часто встречающиеся аккорды:



Кроме того, в мажоре могут встретиться аккорды с повышенной и пониженной квинтой одновременно (расщепленной квинтой). В этих случаях возникают более сложные гармонии. Так, простой проходящий доминантовый квартсектаккорд превращается в четырехзвучную диссонирующую гармонию:



Сыграйте все приведенные выше альтерированные аккорды и вслушайтесь в характер их звучания. Среди них вы найдете: увеличенные трезвучия, которые в четырехголосии чаще всего используются как задержания, сильно диссонирующий аккорд II низкой ступени и остальные аккорды, не имеющие в своем составе сильных диссонансов, которые по фоническому звучанию похожи на аккорды полной или неполной диссонирующей доминанты, доминанты с секстой или малые минорные септаккорды. Исключением является доминантсептаккорд с пониженной квинтой, имеющий свою специфическую окраску звучания.

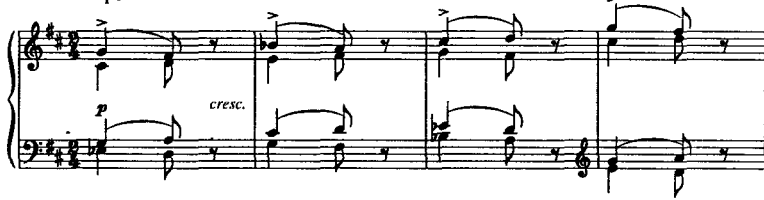
Производя анализ аккордов, нетрудно также заметить возникновение в доминантовых гармониях элементов двухгранового (целотонного) звукоряда, что привносит особый красочный элемент в музыкальную ткань произведения.

При разрешении альтерированных аккордов хроматически измененные звуки ведутся в направлении тяготения альтерированной ступени. Остальные голоса движутся независимо от движения того голоса, в котором находится альтерированный звук аккорда. Например, при разрешении диссонирующей доминанты с повышенной квинтой в тоническом аккорде происходит удвоение терции и т. п. Например:



При разрешении аккордов необходимо следить за тем, чтобы не было параллельных квинт, а если они намечаются, надо взять более простую гармонию, как это, например, сделал П. И. Чайковский:

Скоро



или «спрятать» их, используя задержание:



Дезальтерация хроматически видоизмененных ступеней в альтерированных аккордах также возможна при следующих условиях:

при отсутствии перечений,  
при наличии движения в двух или более голосах,  
при условии, что второй аккорд будет тоже альтерированным или по крайней мере не менее интересным по звучанию, чем первый. Например:

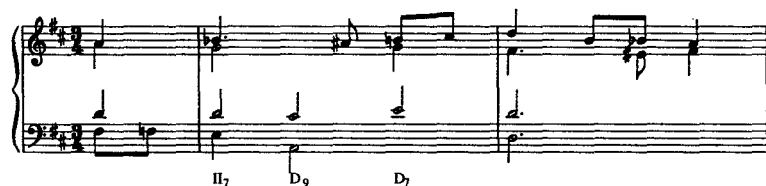
Не спеша



Межфункциональная альтерация может усиливать или изменять ладовые тяготения в направлении функционально ясных аккордов тональности. К числу таких альтерированных аккордов относят: аккорды двойной доминанты, все побочные доминанты, а также альтерированные тонические гармонии, которые при альтерации начинают тяготеть в аккорды субдоминантовой или доминантовой функции.

## Альтерация тонических гармоний

Минорный или оминоренный тонический аккорд благодаря наличию III низкой ступени острее тяготеет в субдоминантовые или доминантовые гармонии, в состав которых входит II ступень тональности:



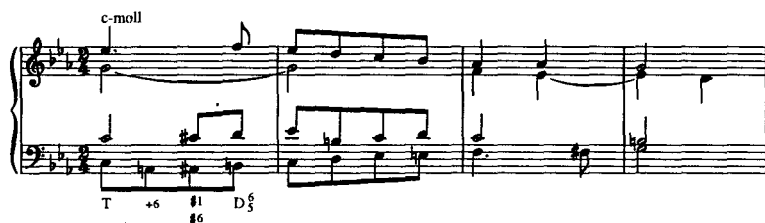
Если к тому же еще “расщепить” и квинту тоники, возникнет известный гармонический оборот:



У И. О. Дунаевского есть и другой гармонический оборот с применением альтерированной тоники с прибавленной секстой, остро тяготеющей в доминантовую диссонирующую гармонию, которую обычно, вероятно, из-за энгармонического равенства, называют аккордом, вводным в субдоминанту, хотя в данном случае ни о какой субдоминанте речи быть не может. Это тоническая гармония с повышенными основным тоном и секстой:



Подобные аккорды могут встретиться и в миноре. Например:



### Вопросы и задания:

1. Перечислите известные вам типы альтерации.
2. Какая альтерация называется межфункциональной?
3. В каких случаях возможно альтерировать лишь предварительно взятый аккорд? Когда можно взять сразу альтерированный?
4. В каком направлении происходит дальнейшее движение альтерированной ступени?
5. Влияет ли разрешение альтерированной ступени на движение других голосов?
6. Какие неустойчивые ступени тональности обычно подвергаются альтерации?
7. Перечислите аккорды, возникающие в результате альтерации VI ступени. Сыграйте их в одной из тональностей с двумя знаками в ключе с последующим разрешением в тонику тональности.
8. Перечислите аккорды, возникающие при альтерации II ступени тональности. Сыграйте их в одной из тональностей с тремя знаками в ключе с последующим разрешением в тонику тональности.
9. Определите данные ниже аккорды, найдите тональности, в которых они встречаются, и разрешите.



10. Играйте хроматические секвенции: по большим секундам вниз:



по большим секундам вверх:



10. Гармонизируйте мелодии в хоровом складе:



4) В темпе вальса



11. Создайте собственные аккомпанементы к мелодиям, ориентируясь на обозначения аккордов. Объясните значение каждого аккорда.

1) Умеренно И. Дунаевский. "Колыбельная"



2) Умеренно Т. Хренников. "Песня о Москве"



3) Медленно В. Соловьев-Седой. "Вечер на рейде"



4) Медленно В. Пушкин. "Тайга золотая"



12. Произведите гармонический анализ следующих музыкальных произведений: Э. Григ. "Смерть Озе"; А. Скрябин. Прелюдия до-диез минор, ор. 11; Р. Шуман. "Карнавал", Флорестан; Ф. Шопен. Вальс до-диез минор, ор. 64, № 2; М. Глинка. Каватина Людмилы (средняя часть) из оперы "Руслан и Людмила"; И. Дунаевский. "Молчание", "Скворцы прилетели"; Ю. Милютин. Лирическая песня из кинофильма "Сердца четырех".

## Тема 5. НЕАПОЛИТАНСКИЕ ГАРМОНИИ

Неаполитанскими эти аккорды названы потому, что их широко применяли в своем творчестве композиторы неаполитанской оперной школы XVIII века (А. Скарлатти, А. Страделла и другие), хотя этот аккорд как самостоятельная гармония встречается и у композиторов более ранней эпохи.

Основными гармониями неаполитанских субдоминант считаются мажорное трезвучие II низкой ступени минора и гармонического мажора, а также его секстаккорд и реже встречающийся септаккорд.

Одни музыковеды считают эти аккорды альтерированными гармониями II ступени с обостренным тяготением к тоническим комплексам, другие — самостоятельной гармонией двенадцатизвуковой тональной системы.

Вторая низкая ступень, являющаяся основным тоном аккорда, и мажорное трезвучие, пришедшее, вероятно, из фригийского минора, несмотря на свою фоническую окраску звучания обычно производят впечатление довольно мрачных аккордов. Так, например, А. С. Даргомыжский в романсе "Мне грустно" для выражения особо мрачного настроения в кульминации из доминантовой мажорной тональности модулировал не только в главную минорную, но еще и в тональность неаполитанской субдоминанты, после чего следует заключительная каденция с довольно свободным ходом баса на увеличенную кварту:

А. Даргомыжский. "Мне грустно..."

Andante

иль - слад - ко - е - мгно - вень - е

сл - за - ми и тос - кой

Медленно

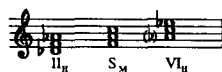
за - пла - тишь ты судь - бе

Однако чаще всего встречается секстаккорд неаполитанской субдоминанты, который является яркой альтерированной субдоминантовой гармонией в каденциях перед кадансовым квартсекстаккордом или доминантсептаккордом. Например:

Andante

Ф.Шопен. Ноктюрна, оп.55, № 1

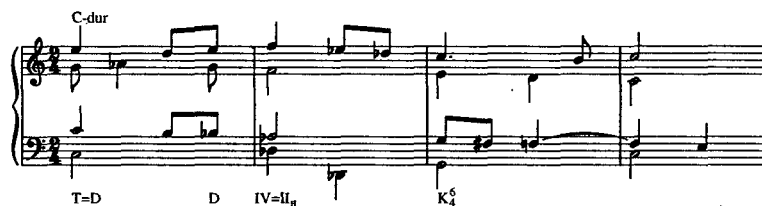
Аккорды неаполитанской субдоминанты могут иметь место после любой тонической или субдоминантовой гармонии, но наиболее естественно они звучат после минорной субдоминанты или после трезвучия VI низкой ступени, с которыми эти аккорды вступают в непосредственную функциональную связь как аккорды терцового или кварто-квинтового соотношения:



После субдоминант натурального мажора они могут быть взяты и методом постепенного альтерирования сначала VI, а затем II ступеней:

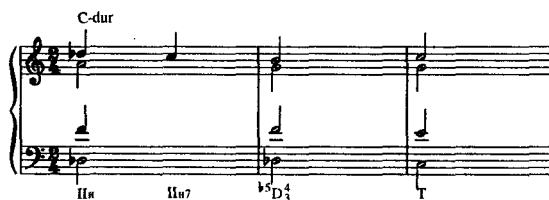


Само трезвучие неаполитанской субдоминанты часто берется прерванным оборотом после побочной доминанты при модулировании в субдоминантовую тональность:



При переходе основного трезвучия неаполитанской доминанты в кадансовый квартсектаккорд или в основную доминантовую гармонию бас ведется свободно. Мелодия как в трезвучии, так и в сектаккорде при этом идет, как правило, в нисходящем направлении аналогично тому, как это имеет место при соединении с этими гармониями обычного сектаккорда II ступени.

Септаккорд неаполитанской субдоминанты как самостоятельная гармония встречается редко. Его септима бывает проходящей при соединении с доминантовой гармонией:



При соединении с обращениями доминантсептаккорда II низкую ступень в некоторых случаях можно дезальтерировать, в других, не повышая ступеней, переводить в альтерированный аккорд доминанты с низкой квинтой или терцией (см. пример выше).

### Вопросы и задания:

1. Какие аккорды называются неаполитанскими субдоминантами?
2. К аккордам какой функции они относятся?
3. Какой из этих аккордов встречается наиболее часто?
4. Какие способы взятия этих аккордов вы знаете?
5. В чем особенности голосоведения при соединении аккордов неаполитанских субдоминант с последующими гармониями?
6. Играть хроматические секвенции:  
по терциям вниз, чередуя мажор с минором:



по однограммам вниз:



7. Гармонизовать мелодии в хоровом складе:

1)



2)



8. Создать аккомпанемент к мелодии (вторую половину мелодии гармонизовать письменно в хоровом складе):



9. Произвести гармонический анализ следующих произведений: Ф. Шопен. Вальс ля минор, оп. 34, № 2. Мазурка ля минор, оп. 7; А. Даргомыжский "Червяк", "Испанский романс"; В. Моцарт. Хор "Летний вечер"; Л. Бетховен. Соната, оп. 27, № 2 (первая часть).

## Тема 6. МАЖОРО-МИНОРНЫЕ И МИНОРО-МАЖОРНЫЕ СИСТЕМЫ

При создании музыкального произведения практически нет обособленности какой-либо одной ладовой системы, за исключением некоторых народных песен. В композиторской практике тональность обычно понимается как сочетание и взаимодействие элементов разных ладовых и тональных систем при господстве одной тоники.

В процессе развития музыки многие элементы других ладовых систем и их аккорды приобрели в пределах данной тональности самостоятельное значение, образуя в комплексе систему мажоро-минора или миноро-мажора в зависимости от основной тональности произведения. Такие аккорды значительно расширяют палитру гармонических красок, способствуют созданию национального колорита музыки благодаря введению гармонических оборотов, свойственных ладам и структурам народной песенности.

Становление и развитие мажоро-минорных систем происходило в основном в творчестве композиторов-романтиков в связи с их увлечением народным музыкальным искусством, а также поисками особого колорита музыки при создании фантастических сцен и образов. Примерами этому могут служить многие произведения русских и западных композиторов XIX века.

Из одноименного минора в мажор в первую очередь проник аккорд минорной субдоминанты, имеющий прямую функциональную связь с тоникой. Он считался либо аккордом гармонического мажора, либо альтерированной субдоминантой. К таким же аккордам можно отнести и септаккорд II ступени и уменьшенный септаккорд VII с низкой VI ступенью, а также малый доминантовый нон-аккорд. Ни о какой мажоро-минорной системе при появлении этих аккордов речи еще не шло, но это были первые ласточки возникновения новой системы:



Кроме того, существовали и аккорды неаполитанской субдоминанты, имеющие функциональные связи с трехзвучными аккордами минорной субдоминанты, но они рассматривались как самостоятельные аккорды, на время разрушающие закономерности лада, с тем чтобы ярче отделить его новое восстановление в дальнейшем.

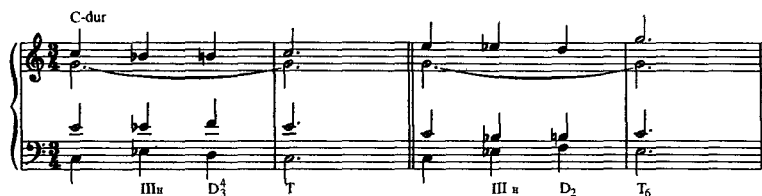
Наиболее существенным моментом в образовании мажоро-минорных систем становится появление в мажоре трехзвучных мажорных аккордов VI и III низких ступеней минорной тональности, которые имеют функциональные связи с аккордами минорной субдоминанты и кварто-квинтовые связи между собой:



Аккорды III и VI низких ступеней в мажорной тональности выполняют те же функции, что и обычные трехзвучные аккорды мажора тех же ступеней.

Так, трезвучие VI низкой ступени может выполнять функцию слабой, но несколько более красочной субдоминантовой гармонии как в гармонической прогрессии, так и в прерванных оборотах и каденциях. При этом переход доминантсептаккорда в VI ступень принципиально ничем не отличается от аналогичного перехода этого аккорда в одноименной минорной тональности.

Трезвучие III низкой ступени может возникать перед субдоминантовыми гармониями или переходить в один из аккордов доминанты:



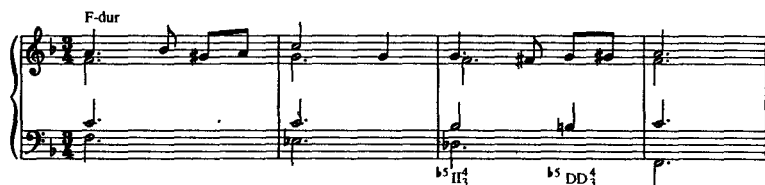
Аккорды субдоминанты, следующие после аккордов III и VI низких ступеней, чаще всего имеют в своем составе VI низкую ступень, образуя последовательность из двух или нескольких аккордов одноименного минора. Тем самым создаются отдельные гармонические обороты иного лада, но не разрушается семиступенная основа тональности:



Вторая группа мажоро-минорных аккордов в мажоре связана VII низкой ступенью, которая присуща не только минору, но и мажорному миксолидийскому ладу. К аккордам этой группы следует отнести трехзвучные аккорды минорной доминанты и мажорное трезвучие VII низкой ступени. Наличие VII низкой ступени снижает их межфункциональное тяготение к тоническому комплексу звуков, усиливая его в направлении субдоминантовых аккордов:



Эти аккорды лучше звучат, если они альтерированы:



или



К аккордам мажоро-минора можно отнести также и аккорды уменьшенного септаккорда, вводного в доминанту с низкой терцией, которые по характеру звучания близки несколько усложненным трезвучным гармониям VI низкой ступени.

## МИНОРО-МАЖОРНЫЕ СИСТЕМЫ

Минорные тональности также взаимодействуют с другими ладовыми структурами. Раньше других миноро-мажорных аккордов появились аккорды мажорной доминанты, уменьшенного трезвучия VII ступени и доминантсептаккорда, которые рассматривались, да и в настоящее время рассматриваются как естественные аккорды наиболее распространенного гармонического лада. Реже встречаются гармонии минорного трезвучия III высокой ступени, параллельного мажорной доминанте. Вероятно, это объясняется частым возникновением перечений при соединении такого трезвучия с тоническими гармониями и связи с другими миноро-мажорными аккордами, хотя при наличии после него мажорной субдоминанты такое соединение вполне возможно:



Чаще других в миноре встречаются аккорды мажорной субдоминанты, которые обычно рассматриваются как элементы дорийского лада. Например, Н. А. Римский-Корсаков в опере "Садко" для создания картины северного бурного моря удачно использует аккорд мажорной субдоминанты как элемент дорийского лада, что придает музыке особую силу и выразительность:



Элементы дорийского лада присущи народной музыке многих народов, в том числе и народов Скандинавии. Например:



Примечание. В приведенном примере кроме элементов дорийского лада есть также и элемент фригийского, образуя дважды лад.

Учитывая наибольшее распространение аккордов мажорной субдоминанты, остановимся на некоторых приемах их использования.

Аккорды мажорной субдоминанты обычно берутся либо после одной из трехзвучных (см. примеры выше) или диссонирующих тонических гармоний:

Музыкальный пример в тональности d-moll. В первом такте показаны аккорды I<sub>2</sub> и S<sub>6</sub>. Во втором такте — аккорды I<sub>7</sub> и S. Третий такт содержит «Дорийский тетракорд», охватывающий ноты D, E, F, G. Четвертый такт продолжает этот тетракорд с нотами A, B, C, D.

либо после трезвучия III ступени, причем в одном из голосов обычно возникает нисходящий дорийский тетракорд:

Музыкальный пример в тональности c-moll. Третий такт содержит трезвучие III ступени (III, S, T<sub>6</sub>). Четвертый такт — «Дорийский тетракорд» (ноты D, E, F, G). Пятый такт продолжает тетракорд (ноты A, B, C, D).

Трезвучие мажорной субдоминанты можно с успехом применять и для гармонизации восходящего верхнего ионийского тетракорда мелодического минора:

Музыкальный пример в тональности h-moll. В первом такте показаны аккорды K<sub>6</sub> и S. Во втором такте — аккорды S и D<sub>3</sub>. Третий такт содержит «Дорийский тетракорд» (ноты D, E, F, G). Четвертый такт продолжает этот тетракорд с нотами A, B, C, D.

После аккордов мажорных субдоминант часто следует их альтерация, превращающая эти аккорды в комплексы с VI низкой ступенью, после чего происходит естественная связь с тоникой минора. В русской музыке оминоренные субдоминанты часто разрешаются в тонику, образуя плагальные каденции.

Минорные трезвучия II и VI ступеней встречаются довольно редко, более естественны они как тоники побочных тональностей.

### ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЗВУКОВЫСОТНЫХ СИСТЕМ

Мажоро-минорные и миноро-мажорные системы способствовали созданию большого количества диссонирующих гармоний за счет усложнения трехзвучных. Мажоро-минорные аккорды стали также источником возникновения мажоро-минорных тональностей с их побочными субдоминантами и доминантами, которые при определенных условиях могут соединяться с диатоническими гармониями тональности. Таким образом, появляются возможности соединения самых разнообразных аккордов. При их сопоставлении с тоническими возникает соединение мажорных трехзвучных и иных комплексов в несвойственных обычному мажору или минору соотношениях. Например, возникает четырехгранное (большетерцовое) или трехгранное (малотерцовое) соотношение мажорных аккордов (см. нотный пример ниже).

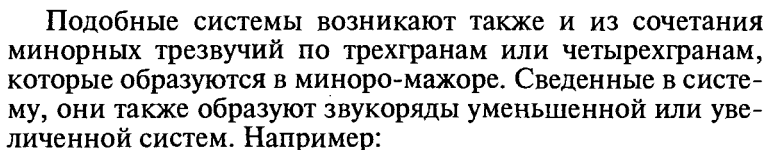
Вполне естественно, один отдельно взятый аккорд еще не может нарушить закономерности семиступенного лада, однако подобные соединения аккордов, сведенные в закономерности, образуют новые, скорее инструментальные, нежели певческие, звуковые системы уже не семиступенных, а иных звуковысотных структур. Отразить их закономерности в полной мере наша пятилинейная ладово-абсолютная нотация с ее семиступенной основой не в состоянии. Ноты в этом случае начинают отражать лишь абсолютную высоту музыкального звука, но не закономерности ладовых ступеней тональности:

|                                                                                                                                        |                                                                                                                                       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Мажорные трезвучия<br/>по четырехграням вниз</p>  | <p>Звукоряд увеличенной звуковысотной системы</p>  |
| <p>Мажорные трезвучия<br/>по трехграням вниз</p>     | <p>Звукоряд уменьшенной звуковысотной системы</p>  |

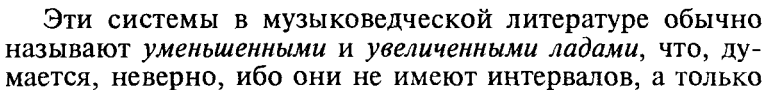
Как видно из приведенных примеров, возникают музыкальные системы с периодическим повторением мате-

Система с периодическим повторением математических закономерностей в пределах трехграна называется *уменьшенной*, в пределах четырехграна – *увеличенной*. Например:

**С.Прокофьев. "Ромео и Джульетта". Джульетта-девочка**



**Н.Римский-Корсаков. "Кашей Бессмертный",  
I действие, Песня Кашея**



дуалы, отражающие грановую величину соотношения музыкальных звуков (ведь каждый из звуков мы можем написать как пожелаем). Проще, вероятно, их назвать *инструментальными звуковысотными системами*.

В приведенных примерах композиторы реалистического направления не теряют связи с основной тональностью благодаря ясным ладовым интонациям главных мелодических линий, раскрашивая их аккордами иных систем и оставляя тонический комплекс мажорным или минорным. В других случаях, когда видоизменяется также и сам тонический комплекс, ощущение увеличенной или уменьшенной инструментальной систем выявляется с большей полнотой. Например:



В качестве условной тоники может выступать не только увеличенное трезвучие, как это имело место в приведенном здесь примере, но и уменьшенный септаккорд, при условии его метроритмического выделения в качестве центрального элемента системы. Ощущение тоничности этих аккордов возникает в результате их продолжительного звучания и окружения их хроматическими неаккордовыми звуками, которые иногда образуют довольно ясные комплексы, разрешающиеся в звуки данного гармонического комплекса.

Системы широко использовались композиторами русской школы для создания сказочных музыкальных образов, что нетрудно найти в любой сказочной опере Н.А. Римского-Корсакова. Например:





ИЛИ

Н. Римский-Корсаков. Оп. "Садко"



Таким образом, красочное богатство аккордов мажоро-минора привело не только к утверждению и увеличению возможностей тональности, но и постепенно к ее уничтожению, в результате чего в наше время возникли различные инструментальные звуковысотные системы, атональная и серийная музыка.

### Вопросы и задания:

1. Какие ладовые системы считаются мажоро-минорными и миноро-мажорными?
2. Сыграйте все мажоро-минорные аккорды в тональностях E-dur и As-dur.
3. В тональности As-dur сыграйте период с участием аккорда VI низкой ступени, а также другой период с некаденционной модуляцией в VI низкую ступень.
4. Сыграйте все миноро-мажорные аккорды в тональностях f-moll и es-moll.
5. В тональности f-moll сыграйте период с использованием аккорда мажорной субдоминанты, а также другой период с некаденционной модуляцией в тональности мажорной субдоминанты.
6. В каких случаях возникают увеличенные и уменьшенные звуковысотные инструментальные системы?
7. На основе звучания какого-либо увеличенного трезвучия или уменьшенного септаккорда попробуйте создать мелодии в инструментальных звуковысотных системах.

8. Проанализировать примеры, приведенные в учебнике: Ф.Шуберт. “Серенада”; М.Глинка. Марш Черномора из оперы “Руслан и Людмила”, хор “Славься” из оперы “Жизнь за царя”; А.Даргомыжский. “Червяк”; Э.Григ. “В горах Норвегии”; А.Бородин. Хор “Слава” из оперы “Князь Игорь”; Н.Римский-Корсаков. Сцена смерти Дадона из оперы “Золотой петушок”, Песня Индийского гостя из оперы “Садко”.

## Оглавление

|                   |   |
|-------------------|---|
| От автора .....   | 3 |
| Предисловие ..... | 5 |

### Часть первая. СОЕДИНЕНИЯ АККОРДОВ

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| Введение. Аккорды .....                                                         | 7  |
| Тема 1. Трехзвучные гармонии главных ступеней лада .....                        | 13 |
| Тема 2. Вопросы голосоведения .....                                             | 20 |
| Тема 3. Гармоническое соединение аккордов кварто-квинтового соотношения .....   | 26 |
| Тема 4. Мелодическое соединение аккордов .....                                  | 30 |
| Тема 5. Гармонизация мелодий трезвучиями и сектаккордами главных ступеней ..... | 36 |
| Тема 6. Квартсектаккорды тоники, субдоминанты и доминанты .....                 | 41 |
| Тема 7. Перемещения аккордов .....                                              | 45 |
| Тема 8. Период .....                                                            | 55 |
| Тема 9. Решение гармонических задач на заданный бас .....                       | 68 |
| Тема 10. Доминантсептаккорд и его обращения ...                                 | 71 |
| Тема 11. Гармонизация мелодий со скачками при смене функций .....               | 88 |
| Тема 12. Сектаккорд и трезвучие II ступени .....                                | 95 |

### Часть вторая. НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ И ПОЛНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА ТРЕХЗВУЧНЫХ ГАРМОНИЙ

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Введение. Три системы ладовых тяготений .....                                        | 103 |
| Тема 1. Вспомогательные неаккордовые звуки, плавно взятые и плавно разрешенные ..... | 110 |
| Тема 2. Опевания .....                                                               | 117 |
| Тема 3. Задержания .....                                                             | 122 |

|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Тема 4. Полная функциональная система<br>трехзвучных гармоний лада .....                 | 132 |
| Тема 6. Проходящие неаккордовые звуки .....                                              | 144 |
| Тема 7. Ходы голосов на терцию с поступенным<br>возвращением к исходному звуку .....     | 152 |
| Тема 8. Вспомогательные неаккордовые звуки,<br>взятые скачком и плавно разрешенные ..... | 155 |
| Тема 9. Камбиаты .....                                                                   | 159 |
| Тема 10. Особые случаи разрешения задержаний .....                                       | 163 |
| Тема 11. Предъемы .....                                                                  | 166 |
| Тема 12. Трехзвучные гармонии .....                                                      | 169 |

### **Часть третья. МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ВЗАИМОСВЯЗИ ТОНИЧЕ- СКИХ АККОРДОВ И ДИССОНИРУЮЩИЕ АККОР- ДЫ ТОНАЛЬНОСТИ**

|                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Введение .....                                                                               | 179 |
| Тема 1. Виды модуляций .....                                                                 | 180 |
| Тема 2. Модулирование .....                                                                  | 183 |
| Тема 3. Гармонизация мелодий с модуляциями ..                                                | 192 |
| Тема 4. Септаккорд VII ступени (VII <sub>7</sub> ) .....                                     | 196 |
| Тема 5. Септаккорд II ступени (II <sub>7</sub> ) .....                                       | 204 |
| Тема 6. Септаккорды I, III, IV, VI ступеней<br>и их обращения, диатонические секвенции ..... | 212 |

### **Часть четвертая. СОЗДАНИЕ АККОМПАНЕМЕНТА, ХРОМАТИЗАЦИЯ ТОНАЛЬНОСТИ, УСЛОЖНЕНИЕ ГАРМОНИИ**

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| Тема 1. Музыкальная фактура .....                           | 222 |
| Тема 2. Нонаккорды (N) .....                                | 240 |
| Тема 3. Двойные доминанты .....                             | 248 |
| Тема 4. Альтерация аккордов .....                           | 259 |
| Тема 5. Неаполитанские гармонии .....                       | 271 |
| Тема 6. Мажоро-минорные и минорно-мажорные<br>системы ..... | 275 |

*Учебное издание*

**Долматов Николай Александрович**

**Гармония  
Практический курс**

**Учебное пособие**

**Для студентов музыкально-педагогических отделений  
и факультетов высших и средних педагогических учебных заведений**

**Редактор Э. В. Мазнина**  
**Серийное оформление: В. И. Феногенов**  
**Технический редактор Р. Ю. Волкова**  
**Компьютерная верстка: В. А. Крючкова**  
**Корректор М. М. Крючкова**

Подписано в печать 14.04.99. Формат 84х108/32. Бумага газетная  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 15, 12. Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1 — 5000 экз.)  
Заказ № 648

ЛР № 071190 от 11.07.95. Издательский центр "Академия". 105043, Москва,  
ул. 8-я Парковая, 25. Тел./факс: (095) 165-32-30, (095) 367-07-98, (095) 305-23-87

Отпечатано в ГУП ИПК "Ульяновский Дом печати"  
432601, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14