Е.Н. Абызова Гармония

Е.Н. Абызова

Гармония

Е. Н. Абызова

Гармония

Файл скачан с сайта
Aperock.ucoz.ru
Книги о музыке и рок-
музыкантах

Москва · Музыка
2008

ББК 85.31
А 18

Абызова Е. А.
А 18 Гармония: Учебник. — М.: Музыка, 2008. — 383 с., нот.

ISBN 978-5-7140-0967-9

Этот учебник объединяет традиционную методику преподавания гармонии с элементами системы П. И. Чайковского. Включает теоретический материал, примеры из музыкальной литературы, гармонические задачи, упражнения на фортепиано, различные виды творческих заданий. Для исполнительских отделений средних специальных музыкальных школ.

ББК 85.31

ISBN 978-5-7140-0967-9

© Абызова Е. Н., 2008
© Издательство «Музыка», 2008

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий учебник построен в соответствии с последней программой по гармонии для средних специальных музыкальных школ (ССМШ). Замысел этого учебника принадлежит преподавателю Центральной средней специальной музыкальной школы, много лет заведовавшему теоретическим отделом школы, Льву Михайловичу Калужскому. Безвременная смерть замечательного педагога оборвала его планы. Однако практическая работа, начатая Львом Михайловичем, скоро дала свои результаты. Их и обобщает предлагаемый учебник, представляя методику, проверенную в течение ряда последних лет педагогами ЦССМШ. Практический опыт преподавания привел к необходимости частичной корректировки предыдущей программы 1979 года: немного изменен порядок тем, вынесены в отдельный курс темы из области анализа музыкальных произведений. Неизменной осталась суть методического принципа, заключающаяся в изучении гармоний побочных ступеней на самом раннем этапе обучения.

Этот принцип известен музыкантам-педагогам еще со времени выхода в свет „Руководства к практическому изучению гармонии" (1872) и „Краткого учебника гармонии" (1875) П. И. Чайковского. Если Н. А. Римский-Корсаков в своем „Практическом учебнике гармонии" (1886) наследовал методические традиции европейской школы (с опорой на три главные функциональные опоры лада – тонику, доминанту и субдоминанту в виде трезвучий I, V и IV ступеней), то Чайковский сделал попытку приблизить педагогическую науку к отечественной музыкальной практике. Для русской музыки с ее традициями многокрасочной трактовки лада и развитой функциональной переменности (связанной с ролью параллельно-переменных ладов в народном творчестве) система Чайковского была органически близка. Это в дальнейшем подтвердила и музыкально-педагогическая практика: школа Чайковского стала основой педагогической деятельности Аренского, Танеева, Глиэра, а в дальнейшем нашла продолжение в работе советских педагогов Таранущенко, Мясоедова и других. Одним из ценных результатов этой методики стал „Учебник гармонии" для теоретических отделений музыкальных училищ, созданный преподавателем Московской консерватории А. Н. Мясоедовым.

Плодотворность методических принципов школы Чайковского в настоящее время связана с постоянно возрастающим уровнем профессиональной подготовки учащихся и возникающей необходи-

мостью активного, быстрого расширения их гармонического кругозора. Уже на первом году обучения гармонии (в 9-м классе ССМШ) надо формировать в слуховых представлениях учащихся более полную, „объемную" функциональную картину лада. Ценность этой методики именно в ее способности, охватывая все ступени диатоники, развивать глубину и многовариантность гармонического мышления учащихся, в способности выявлять в мелодии богатейший потенциал ее гармонических возможностей.

Отметив преимущества методики школы Чайковского („московской школы"), нельзя не признать и достоинств традиционной („петербургской") системы обучения, начало которой в России положено учебником Римского-Корсакова. Эта система, в частности, легла в основу широко известного „Учебника гармонии", созданного бригадой авторов – И. И. Дубовским, С. В. Евсеевым, И. В. Способиным и В. В. Соколовым. Сознательное ограничение средств (в начале курса) гармониями трех главных трезвучий лада давало возможность воспитать централизованную ладотональную ориентацию слухового сознания, выработать красивое, точное и осмысленное голосоведение, а в дальнейшем – постепенно и последовательно „расширять" гармонические перспективы и возможности. Автор этих строк, получивший профессиональную школу в классе профессора С. С. Григорьева (в училище при Московской консерватории и затем в Московской консерватории), на своем опыте – как и множество его коллег – оценил положительные качества этой системы. Практическая ценность бригадного учебника бесспорна: в его основе лежат продуманные методические принципы, обеспечивающие его жизнеспособность и популярность по сей день (несмотря на более чем 50-летний „возраст").

В предлагаемом учебнике делается попытка объединить преимущества обеих систем: с одной стороны, обогатить учебный материал гармониями побочных ступеней в самом начале курса, с другой – сохранить требовательность к качеству голосоведения и методичность, постепенность в усложнении практических задач.

Переход на обучение по новой программе и новой методике не был и не может быть легким и быстрым. Главная причина здесь в том, что на проверенной годами методике бригадного учебника воспитано несколько поколений музыкантов и, главное, большинство ведущих гармонию педагогов. Кроме того, трудность состояла в том, что новый порядок тем в программе потребовал создания совершенно нового учебно-тренировочного материала, сформированного так, чтобы, усваивая последующую тему, можно было использовать гармонические средства предыдущей. Результатом накопления методического опыта и материала и явился настоящий учебник.

Особенностью учебника является его практическая направленность. Он предназначен для учащихся исполнительских отделений, поэтому основной его задачей является выработка творческого музыкантского отношения к гармонии – и прежде всего чувства живой, звучащей гармонии, воспринятой через практическое освоение за фортепиано. Огромную пользу в этом отношении принесло автору сотрудничество с профессором Ю. Н. Холоповым, ведущим в ЦССМШ курс гармонии у теоретиков. Многолетняя ассистентская работа автора по преподаванию практической гармонии у теоретиков помогла разработать практическую часть курса и у исполнителей. Некоторые формы практических заданий, доступные раньше только теоретикам, в настоящее время опробованы и могут быть освоены и исполнителями. С практической ориентацией связаны и сравнительно малый объем историко-теоретических сведений, и большое количество разнообразных заданий на фортепиано, и внимание к технике голосоведения (развернутые практические рекомендации). В письменных работах трудности сознательно ограничены модуляциями в тональности диатонического и гармонического родства (I степени родства); все последующие темы изучаются, согласно программе, в плане гармонического анализа и практических упражнений. Вузовский курс гармонии у исполнителей предусматривает продолжение, теоретическое углубление и использование уже всех форм практической работы.

Одной из целей учебника было также развитие творческих навыков учащихся и способности импровизации. Поэтому почти в каждой теме рекомендуется импровизация периода по заданному началу. Предлагаемый для импровизации материал – обычно мотив или фраза – может быть задан и самим ведущим педагогом.

Мелодии для гармонизации даны в довольно большом количестве для того, чтобы предоставить педагогам свободу выбора. Кроме них в работе над отдельными темами желательно использовать задачи и из бригадного учебника, и из сборников задач по гармонии А. Н. Мясоедова, Б. К. Алексеева, А. Ф. Мутли и других авторов. Интересные задания можно взять из учебника А. А. Степанова: это двухголосное решение задач (в линиях крайних голосов), четырехголосное решение по заданному крайнему двухголосию и другие.

Автор выражает глубокую признательность за помощь в работе рецензентам – кандидату искусствоведения преподавателю МССМШ им. Гнесиных Т. Н. Магницкой, заведующей теоретическим отделением ССМШ при БГК Т. А. Титовой, преподавателю музыкально-теоретических дисциплин ССМШ при БГК Л. И. Левченко, а также главному методисту ЦССМШ М. А. Андреевой и коллегам – преподавателям музыкально-теоретических дисциплин ЦССМШ, принявшим участие в обсуждении учебника.

Е.Абызова

Часть I

ДИАТОНИКА

ВВЕДЕНИЕ
СКЛАД И ФАКТУРА. ПОСТРОЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЯ

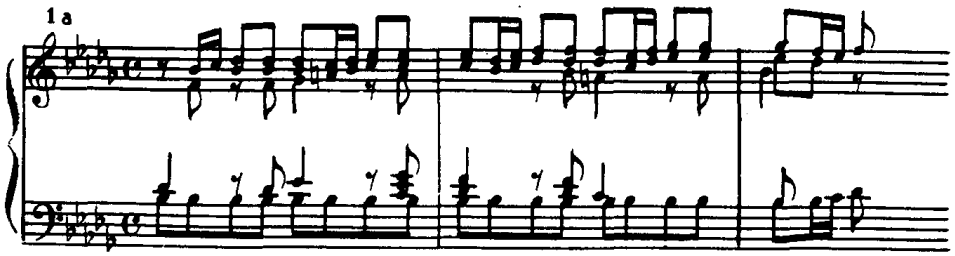
„Гармония" в переводе с греческого означает „связь", „стройность", „соразмерность". Гармония служит критерием красоты и в различных искусствах (например, гармония красок в живописи, гармония объемов в архитектуре, движений в танце), и в разнообразных жизненных явлениях (гармония внутреннего содержания и внешнего облика человека, гармония человека и окружающей среды, гармоническое развитие личности и т. п.).

Гармония в музыке – это важнейшее выразительное средство, которое представляет собой объединение музыкальных звуков в созвучия и закономерную последовательность этих созвучий.

Основной материал гармонии – созвучие, одновременное сочетание нескольких звуков. Как всякое живое явление в искусстве, созвучия эволюционируют, изменяются, приобретают новые формы. Виды созвучий – от древнейших образцов музыкального искусства до современных форм – представляют бесчисленное множество. Созвучия в музыке аналогичны краскам в живописи, они неповторимы и у каждого художника и несходны в различные эпохи.

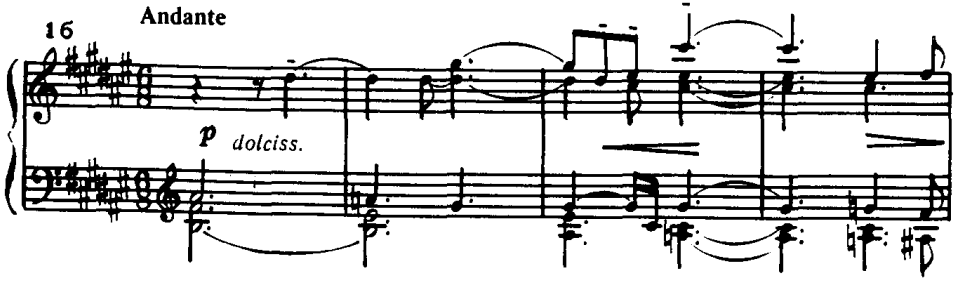
Бах. I том ХТК, прелюдия XXII b-moll

1а



Скрябин. Соната для ф.-п. ор. 30

1б Andante

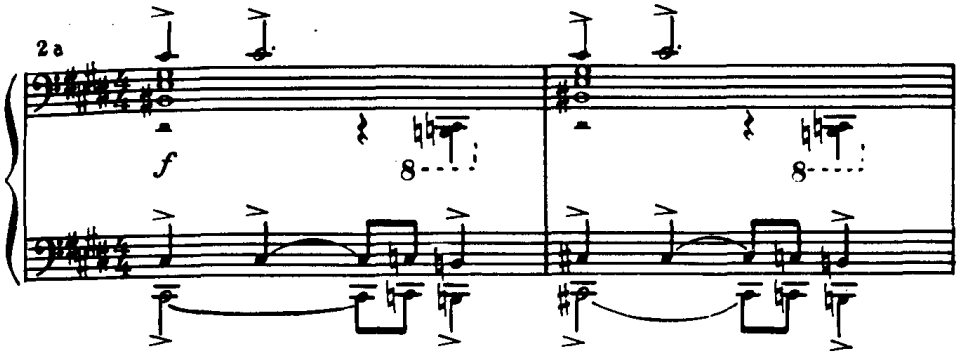


Созвучия создают разнообразнейшие музыкальные ощущения: они бывают „красивыми" или „некрасивыми", мягкими или резкими, красочными или подчеркнуто пустотными по звучанию. Несмотря на сходство структуры и типа, созвучия могут иметь самый различный выразительный смысл в зависимости от жанра, стиля музыки, индивидуальности композитора.

Largo

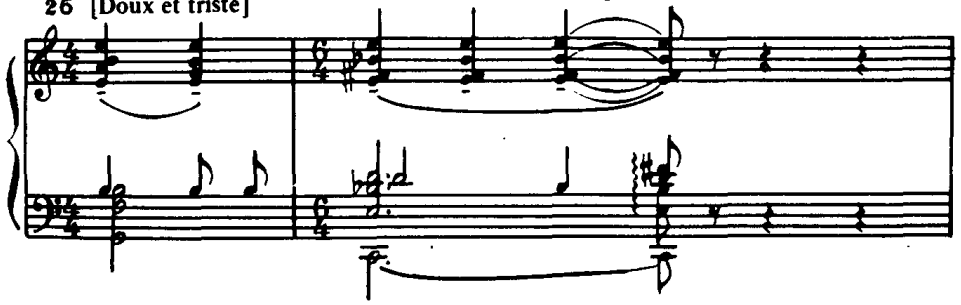
Прокофьев. Кантата "Александр Невский", "Крестоносцы во Пскове"

2а



Дебюсси. Опера "Пеллеас и Мелизанда", V д.

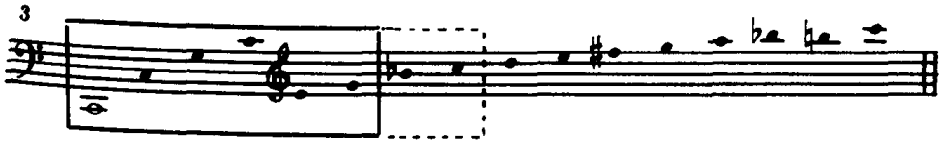
2б [Doux et triste]



Простейшее созвучие – интервал. На его основе возник аккорд – созвучие из трех или более различных звуков, которые расположены или могут быть расположены по терциям.

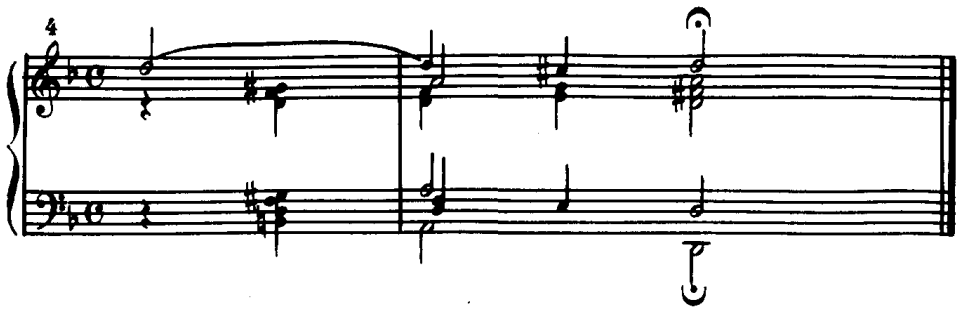
Терцовый принцип строения аккордов – не единственный в музыке. Например, в древнерусской пентатонике, в грузинском фольклоре гармоническими опорами могут быть кварто-секундовые созвучия. Однако терцовый принцип строения аккордов является основным в классической гармонии и преобладает в большинстве музыкальных культур. Причина этого в том, что ближайшие и наиболее яркие обертоны от данного звука, собранные в тесное расположение, образуют ряд терций, то есть выстраиваются в созвучие терцовой структуры.

3



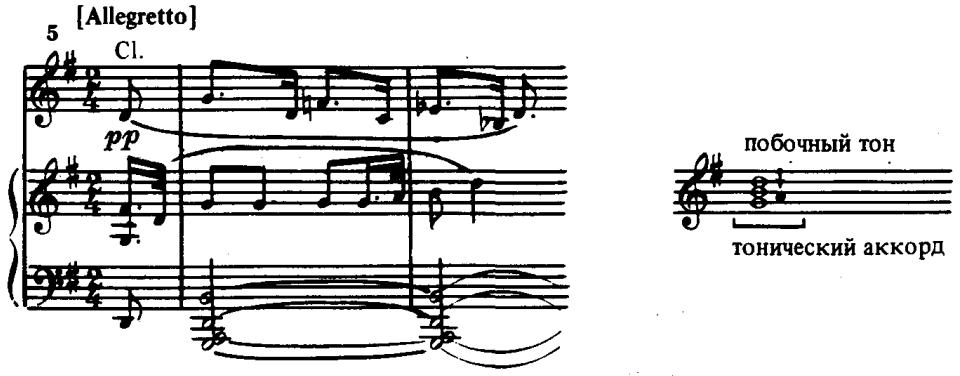
С этим свойством физической природы звука связана особая слитность и цельность мажорного трезвучия и малого мажорного септаккорда (не случайна традиция, сохранившаяся вплоть до баховских времен, – заканчивать минорные произведения мажорной одноименной тоникой).

Бах. I том ХТК, прелюдия VI d-moll



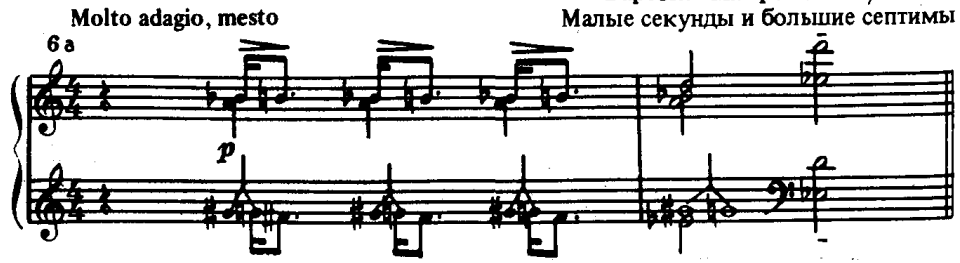
В музыке XX века терцовая структура аккордов обогащается различными явлениями – заменными тонами, варьирующими терцовый принцип строения; побочными тонами, наслаивающими на терцовость красочные диссонирующие „пятна".

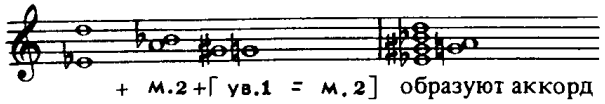
Вайнберг. Соната для кларнета и ф.-п., II ч.



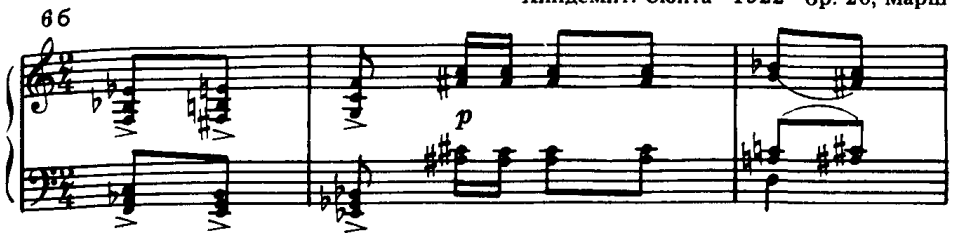
Появляются квартаккорды, квинтаккорды, секундовые комплексы, аккорды смешанного строения и т. п.

Барток. "Микрокосмос," № 144
Малые секунды и большие септимы





Хиндемит. Сюита "1922" ор. 26, Марш



В формировании самого понятия „аккорд" большую роль сыграл французский композитор и теоретик Жан Филипп Рамо (1683 – 1764). В XVII веке многоголосная музыка часто записывалась в виде не партитуры, а одноголосной линии баса (генерал-баса) с цифрами у каждой его ноты; эти цифры обозначали интервалы – расстояние каждого из голосов от баса. Такая система записи отражала важную организующую роль баса и была этапом на пути к утверждению гомофонно-гармонического склада. Осмыслив практику генерал-баса, Ж. Ф. Рамо установил родство трезвучий с их обращениями и вывел систему, на основе которой позже возникло учение о гармонии как высшем способе организации музыкальной ткани. Согласно теории Рамо, обобщающей композиторскую и исполнительскую практику XVII века, основополагающее значение в ладу имеют три главных аккорда – T, D, S. Учение Рамо „О тройной пропорции" (1726) явилось важным шагом к осознанию ладовых функций и пониманию лада как сложной централизованной системы.

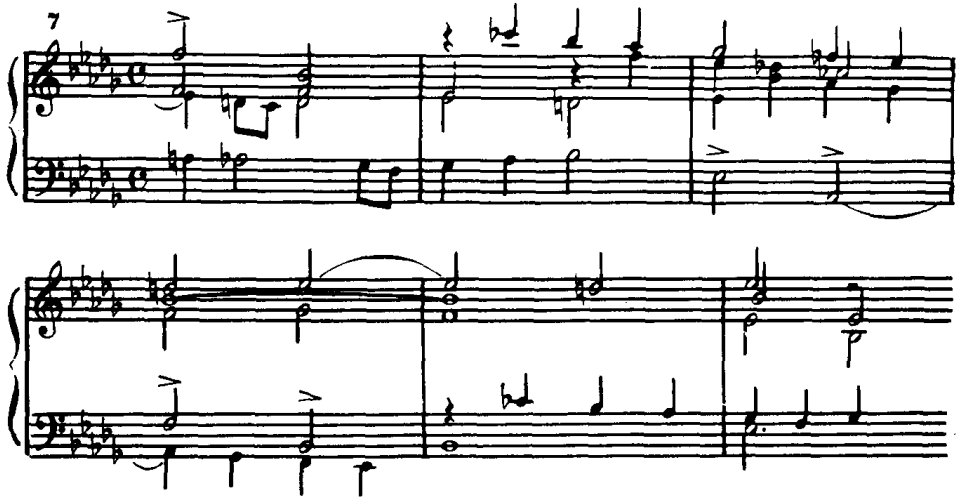
Слово „лад" в славянских языках означает „согласие, стройность, порядок". В музыке лад – это система устойчивых и неустойчивых звуков, объединенных тяготением к центральному звуку или созвучию – тонике. Точно так же, как отдельные звуки, организуются и аккорды в ладу. Функцию устойчивости в гармонии представляет трезвучие I ступени – тоническое трезвучие, функцию неустойчивости – трезвучия всех остальных ступеней – II, III, IV, V, VI и VII. Все неустойчивые аккорды делятся на две функциональные группы – доминантовую и субдоминантовую. Аккорды группы D (доминанта – от *лат.* dominantis – господствующий) характеризуются содержанием в их составе звука вводного тона (VII ступени лада), дающего самое острое интонационное напряжение и активное тяготение к I ступени, к тонике. Для аккордов субдоминанты, наоборот, характерно отсутствие вводного тона и поэтому более спокойное, слабое тяготение к тонике.

Самый яркий представитель доминантовой группы в классической гармонии (из трезвучий)–V_{5_3}, а субдоминанты – IV_{5_3}. Трезвучия I, IV и V ступеней называются главными трезвучиями лада. С них и начинается практическое освоение классической гармонии.

Склад и фактура

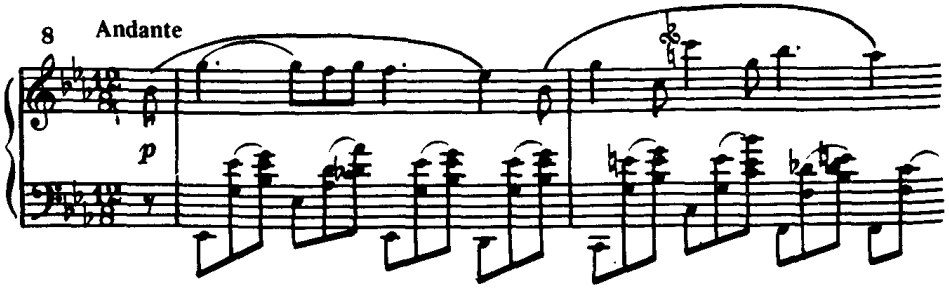
Музыкальная мысль может быть изложена различными способами. С точки зрения соотношения голосов музыкальной ткани различаются два основных склада изложения: полифонический и гомофонно-гармонический. Полифонический склад – это многоголосие, в котором все голоса мелодически самостоятельны и относительно равноправны по значению.

Бах. I том ХТК, фуга XXII b-moll



Гомофония – тип многоголосия, характеризующийся разделением голосов на главный и сопровождающие. В гомофонно-гармоническом складе ведущий голос, как правило, верхний. Остальные голоса образуют гармоническую опору; наиболее важным из сопровождающих голосов оказывается бас – фундамент гармонии.

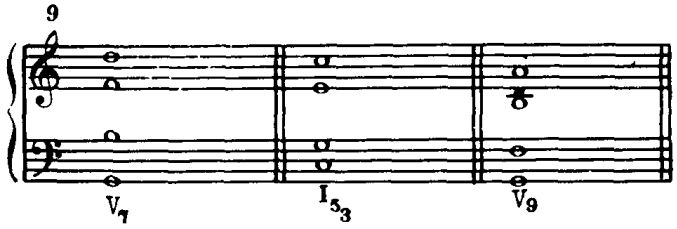
Шопен. Ноктюрн ор. 9 № 2



В художественной практике фактура бывает различной по плотности; количество слагающих ее линий-голосов неодинаково (от одного до нескольких десятков – в оркестровом изложении, например). Однако основным и оптимальным с точки зрения удобства расположения аккордов оказывается четырехголосие.

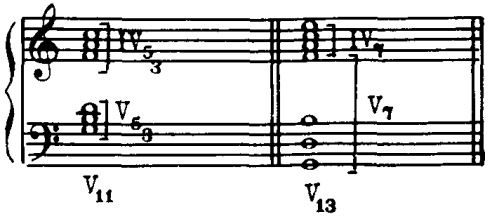
Четырехголосная фактура откристаллизовалась в процессе эволюции самого музыкального языка. Музыка европейского средневековья и Ренессанса, предшествующая формированию классического стиля и классической гармонии, опиралась на вокальные жанры. Инструментальные партии в основном вторили певческим голосам, дублировали их. Поэтому и в гармонической практике закрепились названия, связанные с традициями хорового пения: сопрано (верхний голос), альт (второй сверху, между сопрано и тенором), тенор (второй снизу) и бас (нижний). Четыре основных голоса гармонической фактуры называются так и доныне.

Четырехголосный склад оказался оптимальным и по охвату регистров, соответствующих возможностям исполнения и восприятия музыки человеческим слухом, и по полноте и удобству расположения аккордов. Например, септаккорды, состоящие из четырех звуков, не могли бы расположиться в меньшем количестве голосов, чем четыре; для трезвучий в четырехголосной фактуре один голос оказывается даже „лишним", незанятым; он удваивает один из звуков трезвучия. Для нонаккордов, состоящих из пяти звуков, четырехголосие также приемлемо, при условии исключения из нонаккорда наиболее нейтрального тона – квинтового (его отсутствие возмещается звуковым эффектом квинтового обертона).



Названия звуков в аккорде постоянны: это прима (основной тон), терция, квинта, септима, нона. Эти названия определяются интервалом, образуемым звуками аккорда с основным тоном. Если в аккорде больше пяти звуков (шесть звуков, расположенных по терциям, – ундецимаккорд, семь звуков – терцдецимаккорд и т. д.), он чаще не воспринимается как целый, а разделяется в сознании слушателя на два или три простых комплекса (трезвучия или септаккорда).

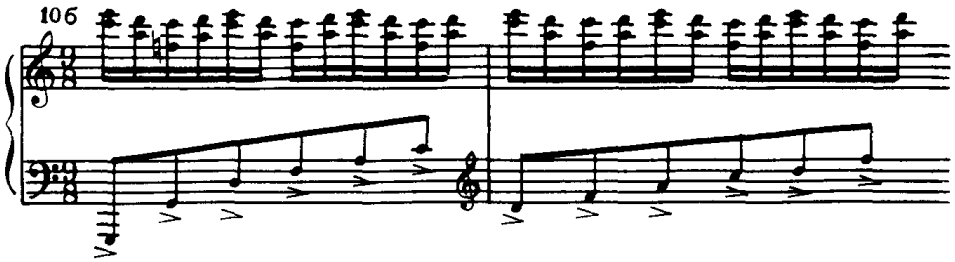
10 а



Григ. Ноктюрн ор. 54 № 4

[Andante] Più mosso

10б

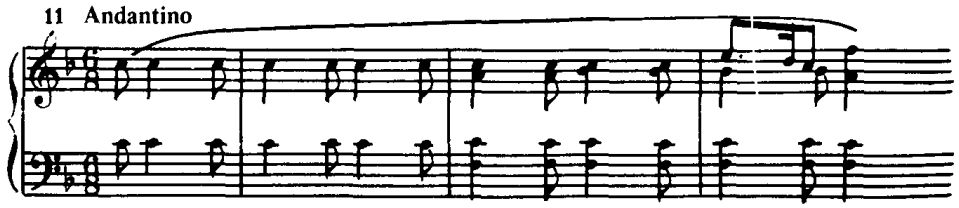


Удвоение и расположение трезвучий

В трезвучии, изложенном четырехголосно, удваивается обычно прима (основной тон). Этим обеспечивается цельность, прочность слияния звуков трезвучия: ведь звуки квинты и терции входят в обертоновый ряд основного тона и на фоне его удвоения получают еще более надежный акустический „фундамент". В музыкальной практике используются и другие варианты удвоений, придающие звучанию разную выразительность и красочные оттенки. Например, удвоение квинты делает трезвучие более легким, полетным, невесомым (основной тон частично лишается своей прочности).

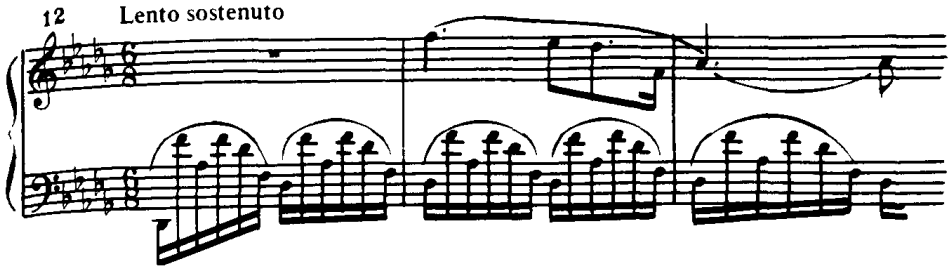
Шопен. Баллада ор. 38

11 Andantino



Удвоение терции в трезвучии усиливает его ладовую характеристичность – осветленность мажорного трезвучия и омраченность минорного.

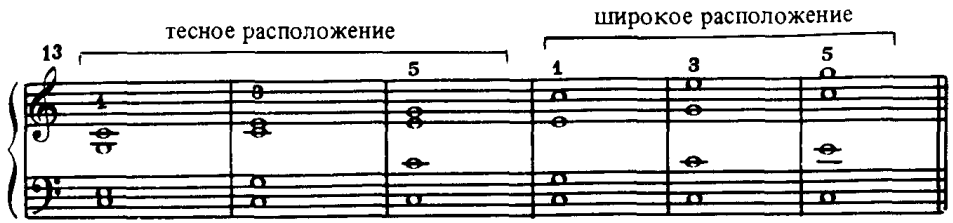
12 Lento sostenuto



В зависимости от расстояния между тремя верхними голосами определяется расположение аккорда. Оно бывает тесным или широким*.

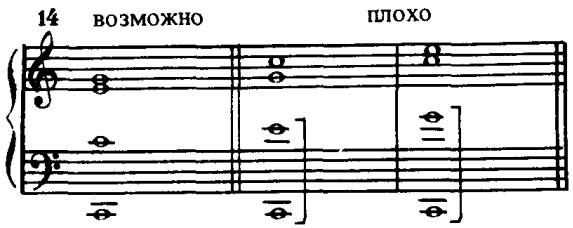
Тесным называется такое расположение, при котором в трех верхних голосах звуки аккорда располагаются подряд, образуя интервалы терций и кварт. Широким называется расположение, при котором между тремя верхними голосами образуются интервалы квинт и секст.

13



Расстояние от баса до тенора на расположение не влияет; бас может отстоять от тенора на расстояние до двух октав. (При еще большей удаленности баса от трех верхних голосов возникает ощутимый на слух регистровый разрыв и аккорд „расслаивается" на два пласта.)

14



Мелодическое положение аккорда определяется тоном, звучащим в верхнем голосе, в мелодии. Тесное расположение вместе с широким – при мелодических положениях примы, терции и квинты – образуют шесть положений трезвучия (см. пример 13).

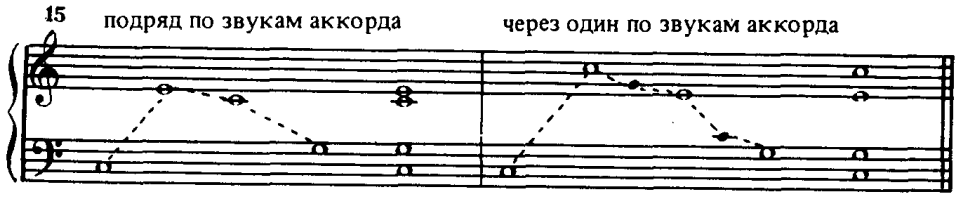
* В секстаккордах (реже в трезвучиях) и обращениях септаккордов возможно и смешанное расположение.

Практические рекомендации

1. Располагая каждое из шести положений трезвучия на нотном стане или клавиатуре, надо выбирать тот регистр, который удобен для пения каждого из четырех голосов: сопрано – примерно от *ре*[1] и до *ля*[2], альт – от *соль, ля* малой октавы и до *ре*[2], тенор – от *ми* малой октавы до *ми, фа* первой, бас – от *до* большой октавы до *до*[1]. В письменных работах надо стараться избегать тесситурных границ голосов и не применять (по возможности) нот на добавочных линейках – тогда звучание голосов будет удобным и естественным.

Выстраивая аккорд, надо исходить из представления, что его звучание рассчитано на реальный исполнительский состав – хор или квартет (вокальный или инструментальный).

2. Чтобы избежать ошибки в расположении и, следовательно, неровности в звучании аккорда, нужно писать голоса в следующем порядке: бас – сопрано – альт – тенор. В тесном расположении звуки трех верхних голосов пишутся сверху вниз подряд по аккорду; в широком – через один по аккордовым звукам.



Задания

На фортепиано

1. Играть I_{5_3} в шести положениях, в различных тональностях мажора и минора.

2. Играть IV_{5_3} в шести положениях, в различных тональностях мажора и минора; V_{5_3} (так же).

3. Играть подряд I_{5_3}, IV_{5_3}, V_{5_3}, I_{5_3} (каждое в шести положениях) в заданных тональностях мажора и минора.

Письменно

Написать I_{5_3} в шести положениях, в заданных тональностях.

ТЕМА 1
СОЕДИНЕНИЕ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ КВАРТО-КВИНТОВОГО СООТНОШЕНИЯ (I–V, I–IV)

Трезвучия главных ступеней различны по своей функции – то есть роли – в ладу. I_{5_3} осуществляет функцию устойчивости, покоя, стабильности; тоника – это цель и итог гармонического последования, независимо от его масштаба (от периода до сонатного allegro). Два других главных трезвучия – V_{5_3} и IV_{5_3} – неустойчивы, притом по-разному. V_{5_3} (функция доминанты) остро тяготеет к разрешению в тонику; IV_{5_3} (функция субдоминанты) тяготеет к тонике гораздо менее активно. Если основной тон V_{5_3} является производным от основного тона I_{5_3} (он вторым по счету входит в обертоновый ряд I ступени) и поэтому акустически близок к нему, то основной тон IV_{5_3} отсутствует в обертоновом ряде тоники (см. пример 3). Наоборот, сам звук I ступени может быть вторым обертоном от основного тона IV ступени; поэтому I как производная от IV „подчиняется" ей*. Функциональное отношение I_{5_3} к V_{5_3} подобно отношению IV_{5_3} к I_{5_3} (T:D=S:T). В этом различии по отношению к тонике кроется причина их функциональной противоположности. С этим же связана строгая регламентация их последовательности: после V_{5_3} в классической гармонии неупотребительно IV_{5_3}, как и вообще после аккордов доминантовой функции нехарактерно следование аккордов субдоминанты.

В соотношениях трезвучий важное значение имеет интервальное соотношение их основных тонов. Наиболее близки трезвучия кварто-квинтового соотношения (родство обеспечивает квинтовый обертон). Из главных трезвучий в кварто-квинтовом соотношении находятся I_{5_3}–V_{5_3} (V_{5_3}–I_{5_3}) и I_{5_3}–IV_{5_3} (IV_{5_3}–I_{5_3}).

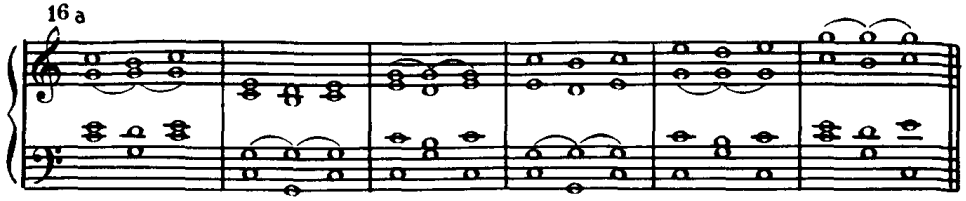
Виды соединений. Гармоническое и мелодическое соединение

Трезвучия кварто-квинтового соотношения содержат один общий звук. Соединение трезвучий, при котором общий звук остается на месте в том же голосе, называется гармоническим.

* Это можно проверить, проанализировав ладовое ощущение при соединении I_{5_3} и IV_{5_3} (например, в до мажоре). Если хорошо настроиться на устойчивость I_{5_3}, то второй аккорд звучит как неустойчивый. Но если снять предварительную настройку, то соотношение I – IV звучит подобно V – I в фа мажоре.

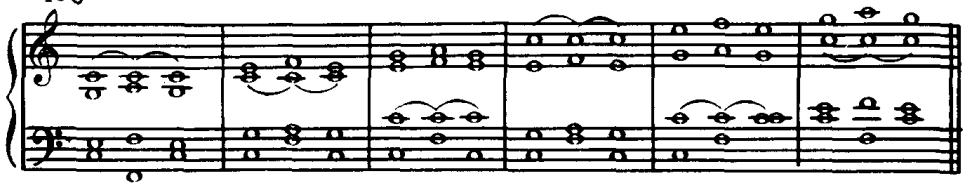
Гармоническое соединение I–V–I

16 а



Гармоническое соединение I–IV–I

16 б

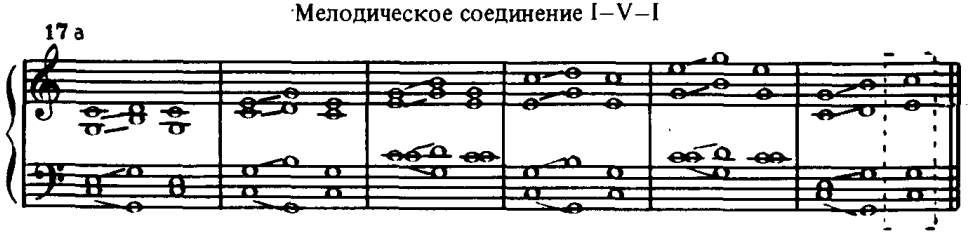


Как видно из примеров, при гармоническом соединении I–V мелодия направлена вниз (или остается на месте); при соединении I–IV – вверх (или остается на месте). Для большего мелодического разнообразия используется и другой вид соединения – мелодический.

Мелодическим называется такое соединение трезвучий, при котором ни один из звуков не остается на месте (в том числе и общий звук). При мелодическом соединении трезвучий кварто-квинтового соотношения бас ведется на кварту (от I_{5_3} к V_{5_3} на кварту вниз, от I_{5_3} к IV_{5_3} на кварту вверх), а три верхних голоса движутся противоположно басу, в ближайший звук аккорда.

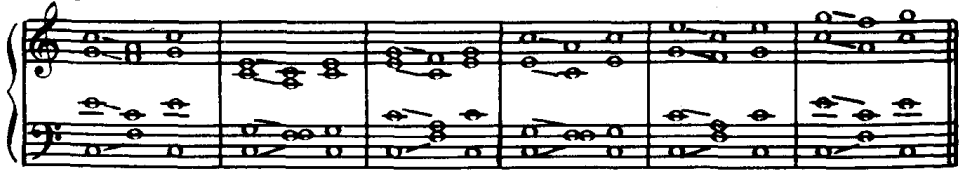
Мелодическое соединение I–V–I

17 а



Мелодическое соединение I–IV–I

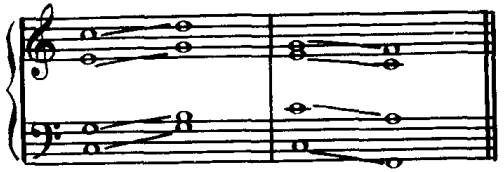
17 б



При гармоническом соединении линия баса свободна и может быть направлена либо вверх, либо вниз, на кварту или квинту. При мелодическом же соединении бас регламентирован и движется только на кварту; в противном случае возникает погрешность в голосоведении – одностороннее движение всех голосов.

плохо

18



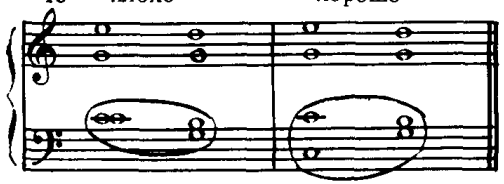
Одностороннее движение голосов нежелательно потому, что при нем нивелируется мелодическая самостоятельность каждой из четырех линий „квартета"; предпочтительна индивидуализация движения в каждом из голосов.

Практические рекомендации

1. Выбирая положение баса при гармоническом соединении, надо помнить, что низкий регистр баса дает более глубокое звучание аккорда („отзывается" больше обертонов). Необходимо лишь избегать так называемого ложного перекрещивания – такого соединения, при котором бас „перескакивает" через звук, только что звучавший в теноре. Ложное перекрещивание в дальнейшем может образоваться в любой паре соседних голосов – при неправильном соединении.

– 49738 –

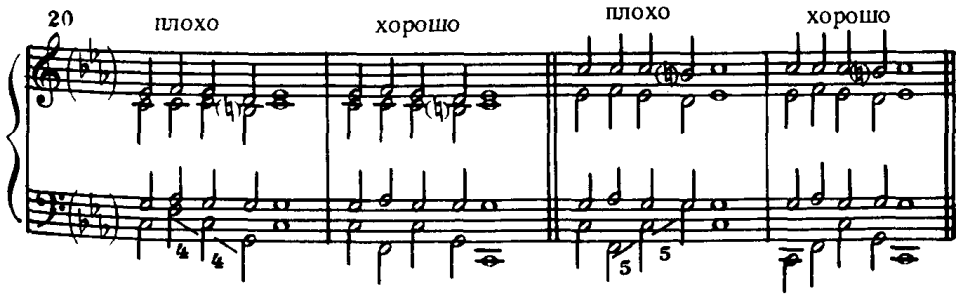
19 плохо хорошо



2. Чтобы было возможно мелодическое соединение I–IV, в первом аккорде необходимо расстояние между басом и тенором не меньше чем в квинту (см. 2-е и 4-е соединение в примере 17 б).

3. При гармоническом соединении I–IV–I–V–I или I–V–I–IV–I надо избегать в басу ходов подряд на две кварты или две квинты; предпочтительно ломаное движение баса.

20 плохо хорошо плохо хорошо



4. В гармонических (а по возможности и в мелодических) соединениях с тоникой надо стараться избегать повторения тонического баса на одной и той же высоте; лучше разнообразить линию баса, используя смену регистров (см. пример 20).

5. В последовательностях, объединяющих гармонический и мелодический виды соединений, желательно мелодизировать линию баса следующим образом: при гармоническом соединении предпочитать квинтовый ход баса, а при мелодическом использовать квартовый.

Задания

На фортепиано

1. Играть от шести положений I_{5_3} гармоническое соединение I–V–I в любой тональности мажора и минора.
2. Играть от шести положений I_{5_3} гармоническое соединение I–IV–I в любой тональности мажора и минора.
3. Играть от шести положений I_{5_3} мелодическое соединение I–V–I в любой тональности мажора и минора.
4. Играть от шести положений I_{5_3} мелодическое соединение I–IV–I в любой тональности мажора и минора.
5. Играть от шести положений I_{5_3} гармоническое и мелодическое соединение $\underbrace{\text{I–V}}_{\text{гарм.}}\underbrace{\text{–I–V}}_{\text{мелод.}}$–I в любой тональности мажора и минора.
6. Играть от шести положений I_{5_3} гармоническое и мелодическое соединение $\underbrace{\text{I–IV}}_{\text{гарм.}}\underbrace{\text{–I–IV}}_{\text{мелод.}}$–I в любой тональности мажора и минора.
7. Играть от шести положений I_{5_3} гармоническое соединение I–IV–I–V–I.

Письменные

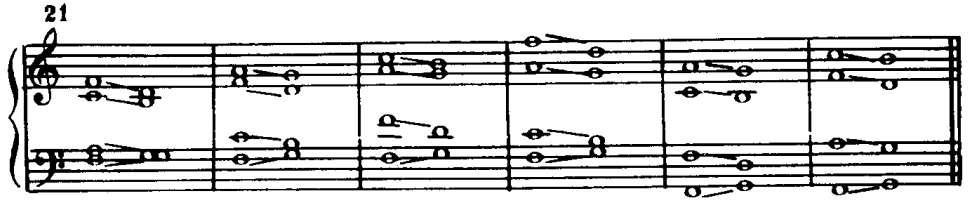
1. Написать гармонические соединения I–V–I от шести положений I_{5_3} в заданных тональностях.
2. Написать гармонические соединения I–IV–I от шести положений I_{5_3} в заданных тональностях.
3. Написать мелодические соединения I–V–I от шести положений I_{5_3} в заданных тональностях.
4. Написать мелодические соединения I–IV–I от шести положений I_{5_3} в заданных тональностях.
5. Написать гармоническое и мелодическое соединение $\underbrace{\text{I–V}}_{\text{гарм.}}\underbrace{\text{–I–V}}_{\text{мелод.}}$–I от шести положений I_{5_3} в заданных тональностях.
6. Написать гармоническое и мелодическое соединение $\underbrace{\text{I–IV}}_{\text{гарм.}}\underbrace{\text{–I–IV}}_{\text{мелод.}}$–I от шести положений I_{5_3} в заданных тональностях.

ТЕМА 2

СОЕДИНЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ СЕКУНДОВОГО СООТНОШЕНИЯ. ПОЛНЫЙ ОБОРОТ. СЕКВЕНЦИИ

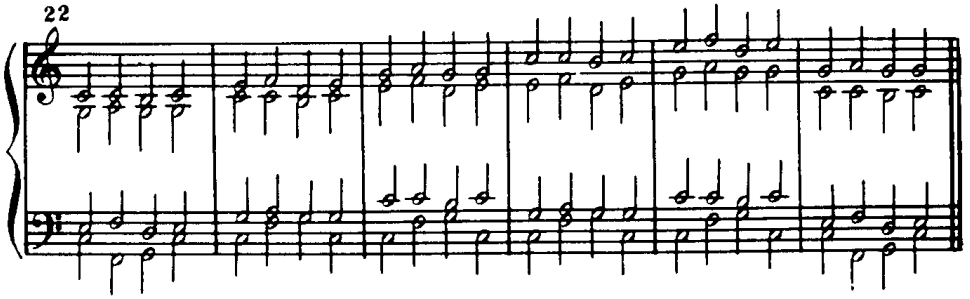
IV_{5_3} и V_{5_3} находятся в секундовом соотношении. Они не содержат общих звуков, поэтому соединяются только мелодически. При мелодическом соединении трезвучий секундового соотношения (IV–V) бас движется на ступень вверх, а три верхние голоса – вниз, противоположно басу, в ближайший звук аккорда. Расположение при этом не меняется, оно определяется первым трезвучием.

21



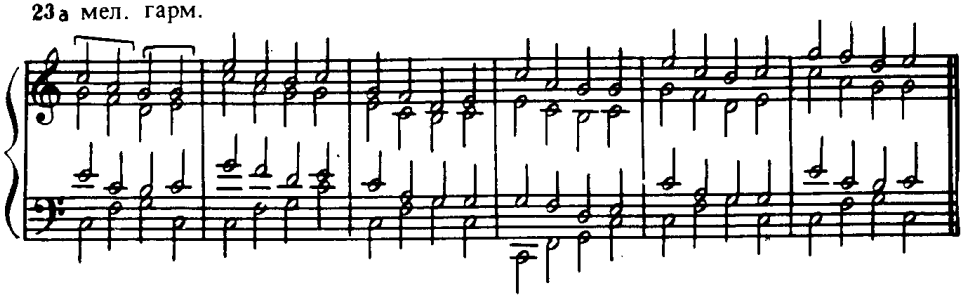
Соединение всех главных трезвучий лада в последовательности I–IV–V–I образует полный оборот.

22

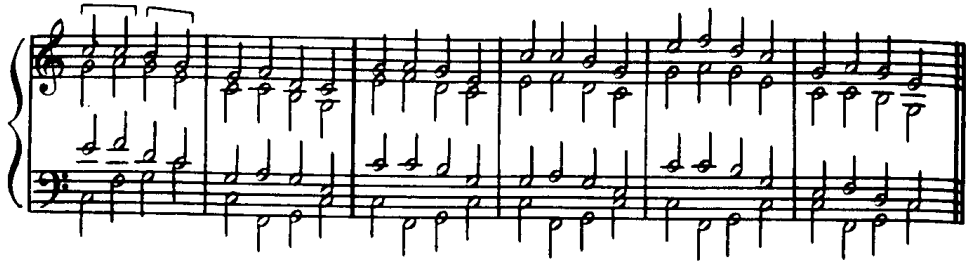


В этом примере трезвучия кварто-квинтового соотношения (I–IV и V–I) соединены только гармонически. Возможны варианты с их мелодическим соединением.

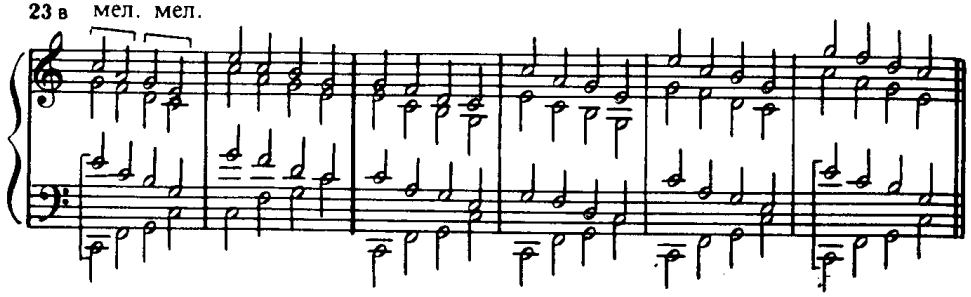
23а мел. гарм.



23 б гарм. мел.



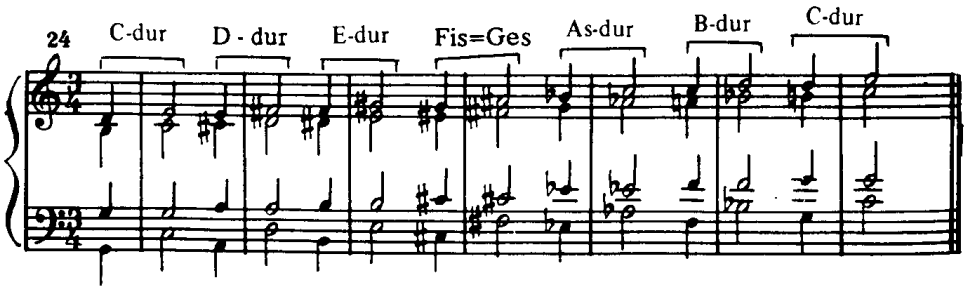
23 в мел. мел.



Секвенции

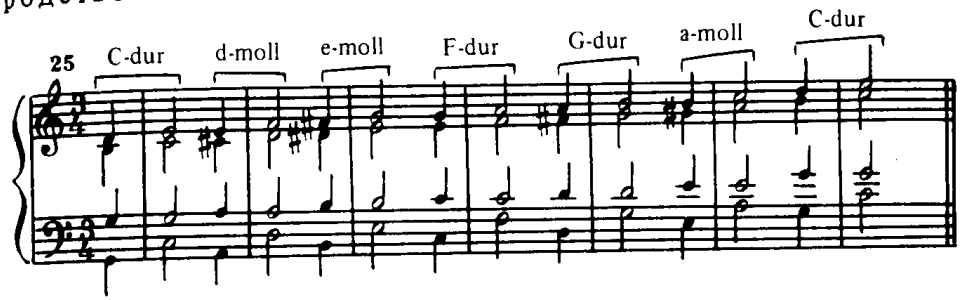
Секвенция (от *лат.* sequor, что означает „следую") – это последовательность, основанная на восходящем или нисходящем перемещении мелодического или гармонического оборота. Повторяющийся оборот называется звеном секвенции (а первое звено – мотивом секвенции). Интервал, который образуется между начальными звуками двух соседних звеньев, называется шагом секвенции.

Если каждое звено секвенции звучит в своей, новой тональности, секвенция называется хроматической или модулирующей (каждое звено „модулирует" в новую тональность).



Шаги хроматической секвенции бывают различны: чаще всего секундовые (по большим или малым секундам) или терцовые (по большим или малым терциям), редко – квартовые. Шаги на кварту и более широкие интервалы неудобны, в частности оттого, что

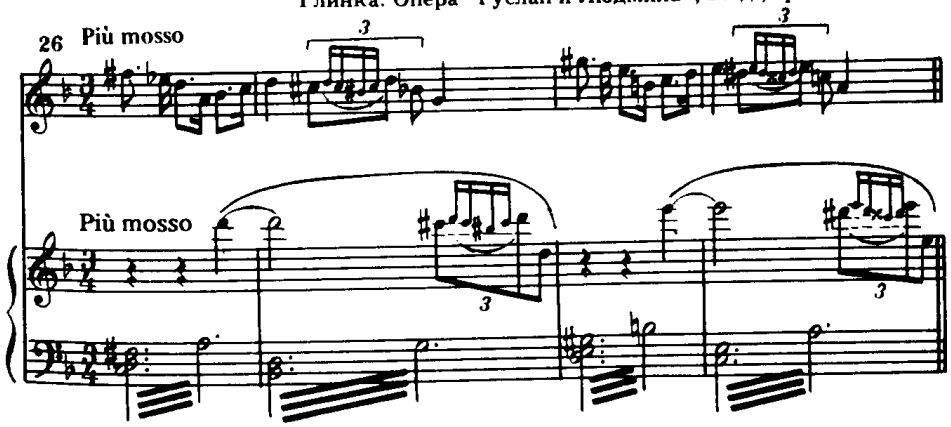
слишком быстро исчерпывают удобный регистр инструмента. Но кроме количественно-интервального показателя шага есть и другие. Очевидно, например, что чем ближе по звуковому составу тональности соседних звеньев, тем мягче и естественнее будет звучать вся секвенция. Поэтому часто выбор тональностей основан на их родстве: в поступенном чередовании следуют тональности, каждая из которых родственна главной (они относительно близки и друг другу). Возникает шаг по ступеням родственных тоник – то на большую секунду, то на малую, иначе говоря – по родственным тональностям, то мажорным, то минорным.



В секвенциях по родственным тональностям в мажоре обычно пропускается VII, а в миноре – II ступень, на которых расположены уменьшенные трезвучия и которые не являются тониками родственных тональностей.

Секвенции по равновеликим интервалам: по большим секундам (см. пример 24), малым секундам, большим терциям, малым терциям – употребительны почти так же широко, как и по родственным тональностям.

Глинка. Опера "Руслан и Людмила", IV д., ария Людмилы



Практические рекомендации

1. При соединении IV_{5_3}–V_{5_3} надо избегать такого расположения IV_{5_3}, при котором бас и тенор образуют унисон, так как в этом случае соединение IV–V оказывается невозможным.

2. Там, где подряд следуют несколько аккордов в мелодическом соединении (например, IV-V-I или I-IV-V-I), нужно в первом аккорде обеспечить предельно широкое расстояние между басом и тенором. Это даст басу необходимый диапазон, и он не „столкнется" с тенором.

3. Нежелательно мелодическое соединение $V^3_{5_3}$–I_{5_3}: здесь неестественна линия верхнего голоса, так как вводный тон направлен против своего мелодического тяготения.

4. Добиваясь свободы и ровности в игре секвенций, необходимо перед игрой мысленно представить себе ее тональный план, от начала и до конца (октавного повторения).

Задания

Устные

Проанализировать способы соединения аккордов в следующих произведениях:

1. П. И. Чайковский, „Детский альбом", „Мужик на гармонике играет"; „В церкви".
2. Ф. Шопен, ноктюрн ор. 37 № 1, g-moll (средняя часть).

На фортепиано

1. Играть соединения IV_{5_3}–V_{5_3} от шести положений начального аккорда в любой тональности мажора и минора.
2. Играть полные обороты от шести положений I_{5_3} в любой тональности мажора и минора:
   1) с гармоническим соединением I-IV и V-I;
   2) с мелодическим соединением I-IV и гармоническим соединением V-I;
   3) с гармоническим соединением I-IV и мелодическим V-I;
   4) с мелодическим соединением I-IV и V-I.
3. Играть секвенции на мотивы: V-I; I-V; I-IV-V; IV-V-I; IV-V и т. п., используя шаги по тонам (б. 2) вверх и вниз, по родственным тональностям (в мажоре – вверх, в миноре – вниз).

Письменные

1. Написать соединения IV_{5_3}–V_{5_3} от шести положений начального аккорда в заданных тональностях.
2. Написать полные обороты от шести положений I_{5_3} в заданных тональностях:
   1) с гармоническим соединением I-IV и V-I;
   2) с мелодическим соединением I-IV и гармоническим соединением V-I;
   3) с гармоническим соединением I-IV и мелодическим соединением V-I.

ТЕМА 3

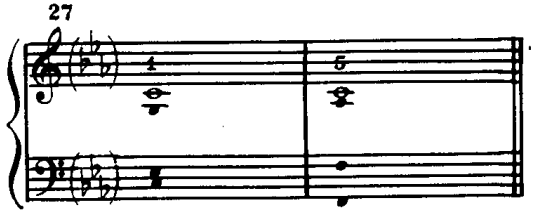
ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ ГЛАВНЫМИ ТРЕЗВУЧИЯМИ. АККОРДОВЫЕ И НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

Найти для заданного голоса красивую и естественную гармоническую основу, гармоническое сопровождение – в учебной практике означает хорошо решить гармоническую задачу. Гармонизация заданной мелодии раскрывает гармоническую функцию ее звуков, а естественная и закономерная связь этих „расшифрованных" гармоний создает полноценное эстетическое впечатление.

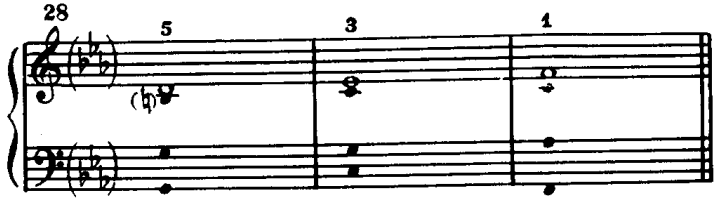
В качестве основной мелодической линии (условия такой задачи) можно представить любой из голосов четырехголосной аккордовой фактуры. Однако важнейшими голосами являются крайние – сопрано (мелодия) и бас; именно они в силу своей регистровой характерности легче других воспринимаются слухом и во многом определяют общее звучание всего четырехголосия. Особо важное значение в музыке гомофонно-гармонического склада имеет мелодия – ведущий и, как правило, наиболее развитый голос музыкальной ткани.

В учебной практике на первых порах каждый звук мелодии опирается на отдельный аккорд, то есть каждый звук является аккордовым. Как определить функциональный смысл звука, если использовать пока только важнейшие опоры классической гармонии – трезвучия тоники, доминанты и субдоминанты?

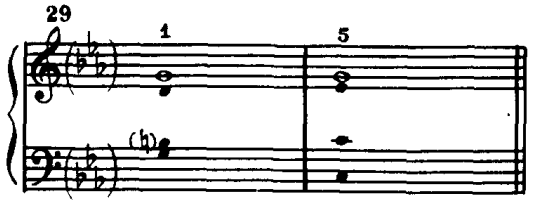
Рассмотрим каждую из ступеней звукоряда мажора или гармонического минора. I ступень входит в состав I_{5_3}, а также IV_{5_3}; следовательно, она может быть услышана либо как прима тонического трезвучия, либо как квинта субдоминантового трезвучия.



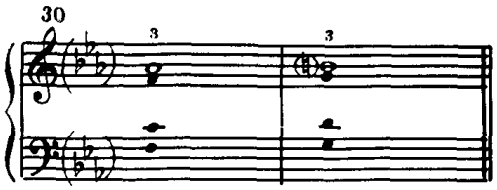
II ступень лада – это квинтовый тон V_{5_3}; III – терцовый тон I_{5_3}; IV – основной тон IV_{5_3}.



V ступень, как и I, допускает две функциональные трактовки: она может быть услышана либо как прима V_{5_3}, либо как квинта I_{5_3}.



VI ступень лада – это терция IV_{5_3}, а VII – терция V_{5_3}.



При анализе гармонизуемой мелодии надо прежде всего услышать в каждом звуке мелодии его гармоническую функцию; в тех же случаях, когда функция двойственна, – выбрать один из вариантов.

Логика функционального движения

Для устойчивой функции лада – тоники – характерно стремление к утверждению. Оно достигается сопоставлением тоники с неустойчивыми функциями и разрешением их в нее.

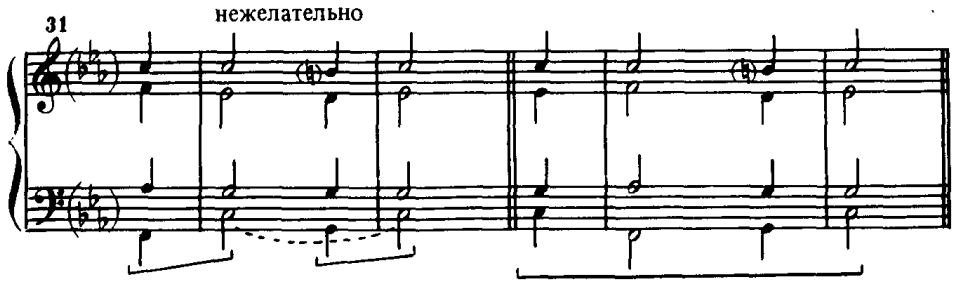
Неустойчивые функции по-разному тяготеют к тонике, и если доминанта требует только прямого, непосредственного разрешения (V – I), то субдоминанта может разрешаться в тонику либо прямо (IV – I), либо через доминанту (IV – V – I).

Связная последовательность нескольких аккордов образует гармонический оборот. Обороты по аккордовому составу делятся на:

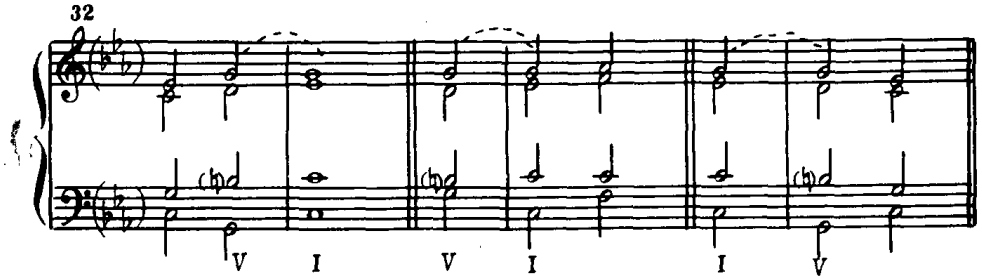
1) автентические (от *греч.* – главный, основной) – из аккордов тоники и доминанты: I-V, V-I, I-V-I и т. п;

2) плагальные (от *греч.* – боковой, косвенный; ср. плагиат – подражание) – из аккордов тоники и субдоминанты: I-IV, I-IV-I, IV-I и т. п.;

3) полные – объединяющие все три основные ладовые функции: IV-V-I, I-IV-V-I. Наибольшая широта гармонического дыхания свойственна именно полным оборотам.



Естественно такое следование функций, при котором устойчивость (тоника) приходится на метрически сильное время, а неустойчивость (доминанта или субдоминанта) – на слабое. (Это надо учитывать при перегармонизации звуков мелодии, повторяющихся через тактовую черту, исходя, однако, только из конкретных условий и учитывая стиль, характер музыки и дальнейшее направление функционального движения.) Например:



Для создания ровного и естественного гармонического тока необходимо избегать последования V_{5_3}–IV_{5_3} (а в дальнейшем и шире – переход аккордов доминантовой функции в аккорды субдоминантовой функции). „Формула" этого закона классической гармонии – ~~D–S~~.

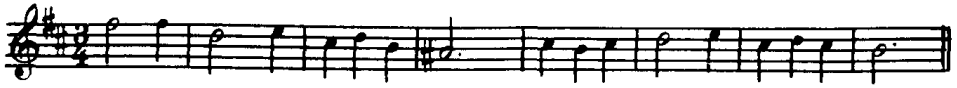
Другая важнейшая закономерность при выборе последования функций состоит в том, что одна и та же функция не повторяется через тактовую черту (то есть при движении от слабой к сильной доле); при переходе к сильной, а также к относительно сильной доле такта гармония меняется. Смена гармонии при переходе к сильной (а также к относительно сильной) доле такта является необходимым условием ровной гармонической пульсации. Естественное гармоническое движение и развитие предполагает на метрически сильном времени новую гармонию; отсутствие этой новизны создает при восприятии музыки ощущение провала, пустоты, остановки*.

* Повторение аккорда (функции) через тактовую черту встречается в цезуре между двумя предложениями периода. Это явление не является исключением из общего правила, так как на грани предложений цезура значительно ослабляет функциональную связь. В цезуре иногда возникает и последование ... D; S...

Пример гармонизации мелодии

Проанализируем заданную для гармонизации мелодию.

33



Тональность мелодии – си минор, строение – период из двух предложений по четыре такта (отчетливо слышна цезура в конце 4-го такта, где гармоническое движение приостанавливается). Относительно высокий регистр мелодии определяет целесообразность широкого расположения аккордов.

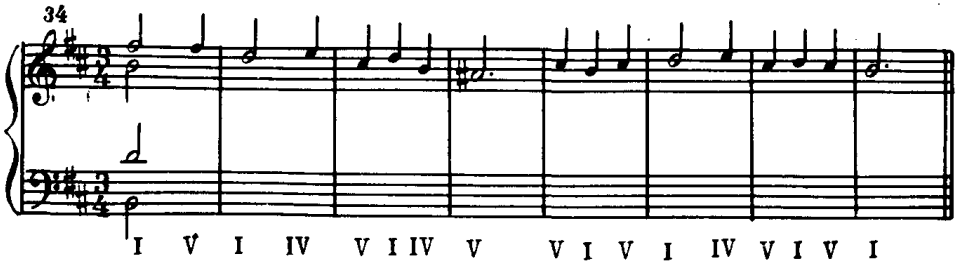
Рассмотрим функциональное значение звуков. Первый звук мелодии – *фа-диез* – является V ступенью лада и может иметь значение либо тоническое, либо доминантовое. Но поскольку чаще всего начальным аккордом является тоника, выбор функции предопределен: I_{5_3}. Для начального аккорда остается выбрать лишь регистр баса: *си* малой или *си* большой октавы. В предварительном варианте регистра (который в ходе решения может корректироваться и изменяться) можно исходить из чисто звуковых, акустических соображений: аккорд с более низким басом звучит лучше и по естественности расположения баса, и по качеству исходящих от него обертонов. Поэтому выбираем *си* большой октавы.

Последующие звуки мелодии относятся к следующим аккордам: повторение *фа-диез* (а повторение ноты мелодии всегда требует перегармонизации) – V^1, *ре* – I^3, *ми* – IV^1, *до-диез* – V^5, *ре* – I^3. *Си* – либо I^1, либо IV^5, но здесь лучше IV^5, чтобы не повторять предыдущую гармонию. Наконец, *ля-диез* – V^3.

Начало второго предложения с *до-диез* – V^5 – повторит гармонию, завершившую первое предложение; это допускается в каденции, после цезуры. Следующее *си* могло бы иметь два варианта функциональной трактовки (I^1 или IV^5), но предыдущая гармония (V) исключает ход V–IV. Поэтому *си* – это I^1, *до-диез* – V^5, *ре* – I^3, *ми* – IV^1, *до-диез* – V^5, *ре* – I^3, *до-диез* – V^5 и *си* – I^1.

Цифровку можно (на первых порах) подписывать под предполагаемой линией баса.

34

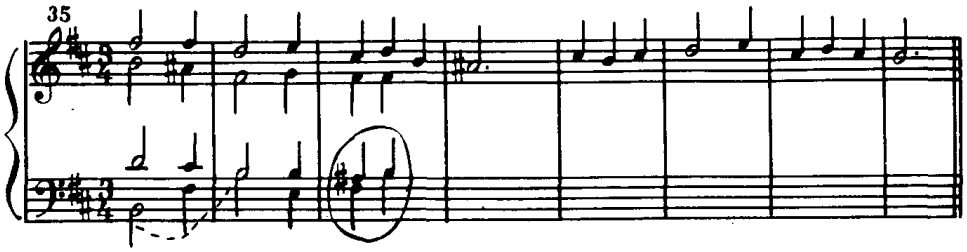


Приступая затем к реализации намеченного гармонического плана, к построению и соединению аккордов, важно организовать

линию баса как осмысленную мелодию. Надо постоянно контролировать звучание баса в его сочетании с верхним голосом, избегать монотонной повторности звуков в его линии (см. пример 34).

В 1-м такте соединение I–V гармоническое; общий звук очевиден в верхнем голосе. Далее, соединение V–I мелодическое, и обязательный при этом ход баса на кварту окажется очень уместен, так как обновит регистр тонического баса при повторении I_{5_3}. *Ре–ми* (I–IV) соединяются гармонически, IV–V на звуках *ми–до-диез* – как обычно, только мелодически. Возникшее расположение V^5, с терцией между басом и тенором, требует особого внимания к выбору последующего положения тонического баса: бас нельзя вести вверх. Во избежание ложного перекрещивания нежелательно „перепрыгивание" баса через тенор.

35



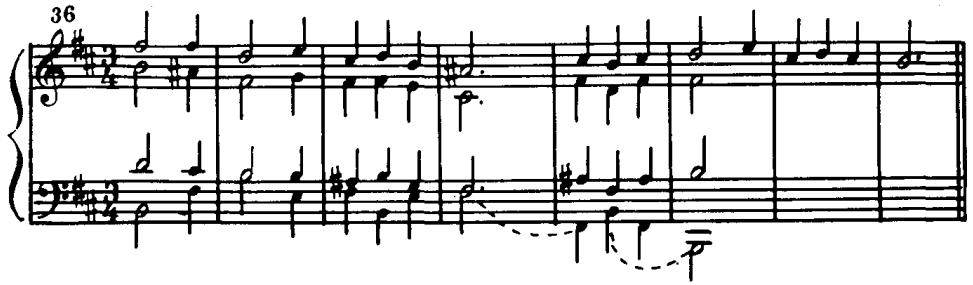
ложное перекрещивание

Далее, выбирая сначала положение баса, а затем контролируя тип соединения (при мелодическом может возникнуть движение всех голосов в одном направлении, если бас не будет направлен противоположно трем верхним голосам), продолжаем гармонизацию.

При повторении функции через цезуру (при переходе из 4-го в 5-й такт) желательно обновить хотя бы регистр баса, поместив его в другой октаве.

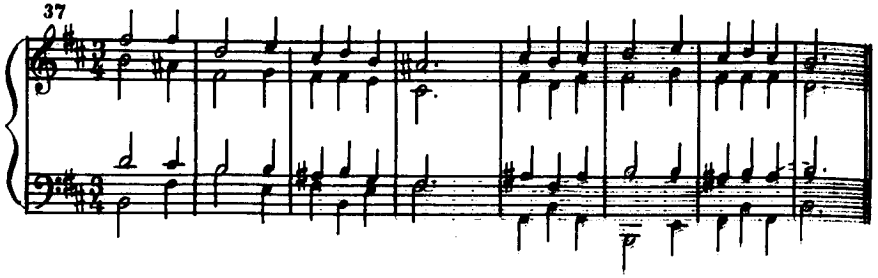
В развертывании баса должна быть своя мелодическая логика, с кульминационной точкой (или зоной) примерно в начале или середине второго предложения периода. В заданной гармонизации такой кульминацией может служить 6-й такт, где бас достигает самой низкой и самой яркой ноты (*си* контроктавы).

36



В кульминации расстояние между басом и тенором достигает допустимого предела – двух октав. После такого кульминационного максимума желательно возвращение голосов в обычную регистровую зону. Чтобы не повторять кульминационный звук баса и не „стереть" эффект кульминации, в линии баса придется допустить даже тот интонационный повтор *(фа-диез–си)*, которого удалось избежать в 5–6-м тактах.

37



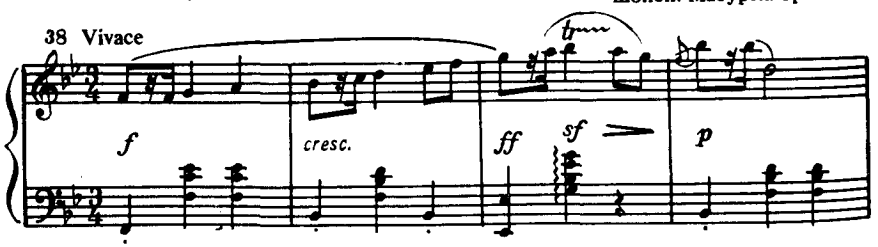
Расположение заключительной тоники здесь необычно: это неполное тоническое трезвучие. При обычном мелодическом соединении двух последних аккордов (V^5–I^1) терцовый тон доминанты (VII ступень лада) двигался бы противоположно басу, вниз, в V ступень лада, против своего естественного мелодического тяготения. Другой вариант разрешения, возможный только в заключительном кадансе, состоит в том, что независимо от движения других голосов вводный тон, VII ступень лада, разрешается естественным тяготением в I ступень. При таком, более убедительном и „чистом", с точки зрения голосоведения, способе заключительное тоническое трезвучие оказывается неполным.

Неаккордовые звуки

В художественной практике далеко не каждый звук мелодии опирается на отдельный аккорд (особенно в быстром движении).

Шопен. Мазурка ор. 7 № 1

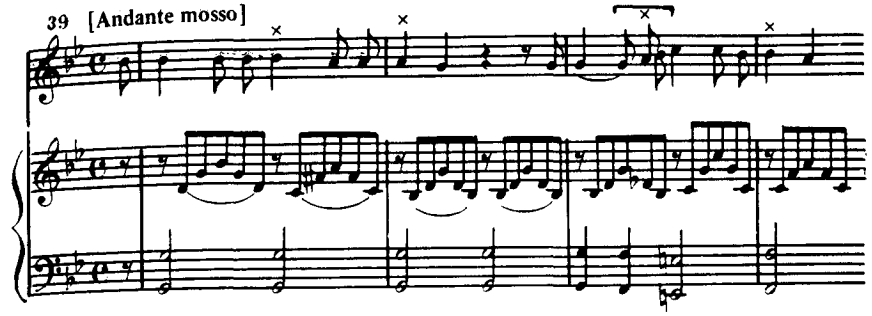
38 Vivace



Звуки, не входящие в состав аккорда, называются неаккордовыми. Их характерной чертой является то, что они не входят в терцовую структуру аккорда, на котором звучат; другая характерная их черта – в том, что они всегда разрешаются и при их разрешении терцовая структура аккорда восстанавливается.

Глинка. Романс "Сомнение"

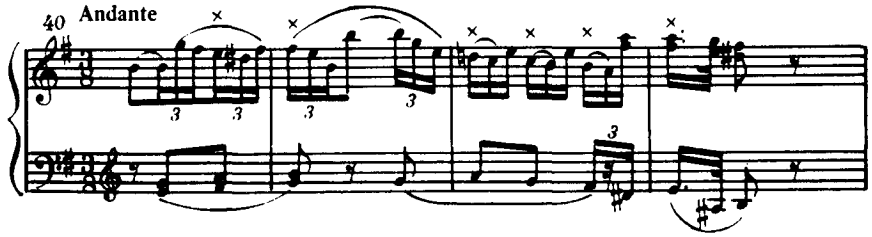
39 [Andante mosso]



Основные типы неаккордовых звуков – задержание (з), проходящий (п), вспомогательный (в) и предъем (пр). Задержание – неаккордовый звук, включающийся на вступлении новой гармонии (как правило, на сильной или относительно сильной метрической доле), с разрешением на более слабом времени. Задержание – единственный из неаккордовых звуков, который тяжелее своего разрешения.

Гайдн. Соната для ф-п. № 40 E-dur, II ч.

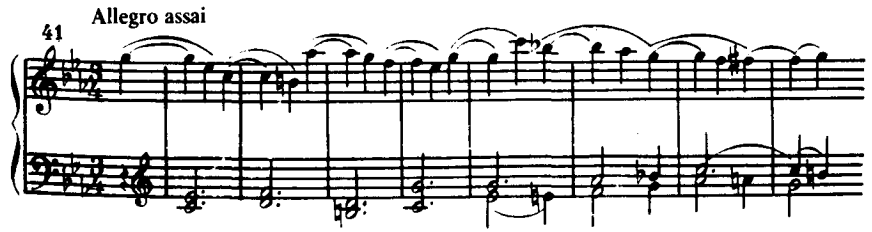
40 Andante



Приготовленное задержание – это звук, задержавшийся в новом аккорде от предыдущего, в том же голосе.

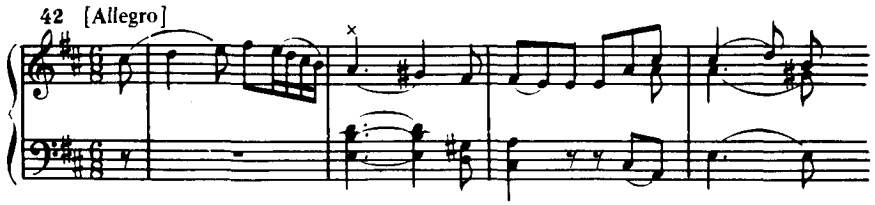
Моцарт. Соната для ф -п. К 457 c-moll, III ч.

41 Allegro assai



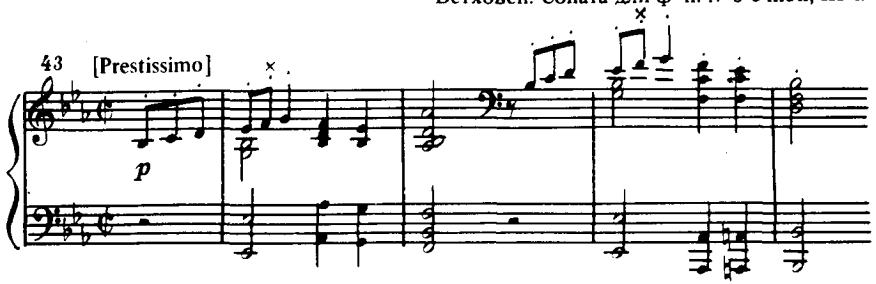
Неприготовленное задержание возникает при поступенном либо возвратном (реже скачковом) движении мелодии.

Моцарт. Соната для ф-п. К 576 D-dur, I ч.



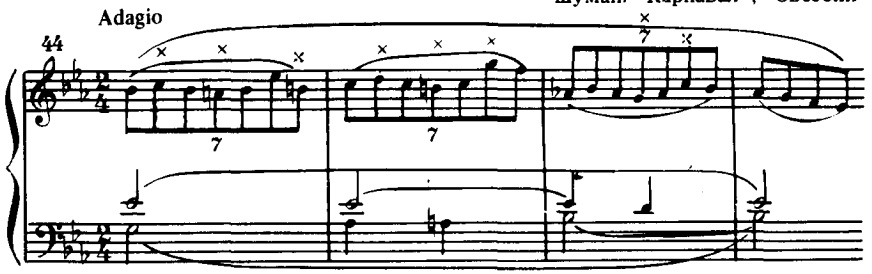
Проходящий – это неаккордовый звук, соединяющий в поступенном движении два аккордовых звука.

Бетховен. Соната для ф -п. № 5 c-moll, III ч.



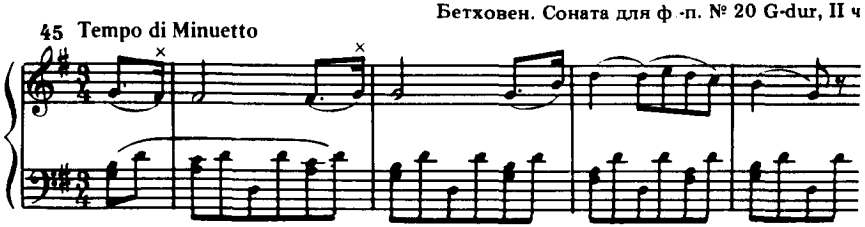
Вспомогательный – это неаккордовый звук, прилегающий к аккордовому на секунду сверху или снизу; чаще всего он связывает аккордовый звук с его повторением.

Шуман. "Карнавал", "Эвсебий"



Предъем – звук последующего аккорда в настоящем. Предъем – наиболее редкий вид неаккордовых звуков.

Бетховен. Соната для ф -п. № 20 G-dur, II ч



Практические рекомендации

Перед решением гармонической задачи нужно:

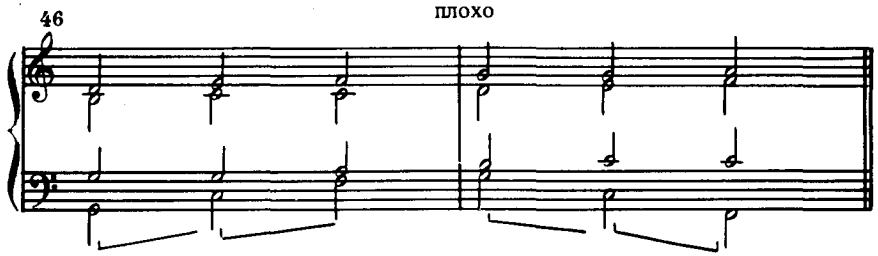
1. Определить тональность заданной мелодии.

2. Определить форму (музыкальная фраза, период единого строения или период, делящийся на предложения). В форме периода найти границы предложений и цезуру между ними.

3. Определить расположение: тесное или широкое. (Высокий регистр мелодии обычно связывается с широким расположением, низкий – с тесным, средний может допускать либо тот, либо другой вариант.) Выбранное расположение не следует менять до конца задачи.

4. Определить функцию каждого звука мелодии. Следует подписать обозначения аккордов снизу (под предполагаемой линией баса). Любого повторения функций пока надо избегать.

5. Решить задачу, выбирая для баса по возможности пластичную, напевную мелодическую линию. Три составляющие бас ступени (I, V, IV) использовать в различных регистровых вариантах, в разных октавах. В басу нежелателен ход на две кварты или две квинты подряд, в одном направлении.



6. В последнем разрешении в тонику (обычно это ход V_{5_3}–I_{5_3}) желательно наиболее естественное ведение терции доминанты, VII ступени лада, строго по тяготению, вверх на полутон. В результате заключительный аккорд тоники может быть неполным (без квинты, но с утроенным основным тоном).

7. Проверить решение:

а) звучание каждого аккорда: правильность удвоения, ровность расположения;

б) соединение аккордов: направление движения голосов (одностороннее ведение всех голосов недопустимо, так как лишает голоса индивидуализированности, самостоятельности); обязательна плавность мелодических ходов во всех голосах, кроме баса*;

* Плавными считаются ходы на секунду и терцию, возникающие в трех верхних голосах при правильном гармоническом или мелодическом соединении. Кварта и все последующие интервалы шире ее образуют скачок в линии голоса.

в) знаки (окс ю VII ступени гармонического минора) и длительности.

Задания

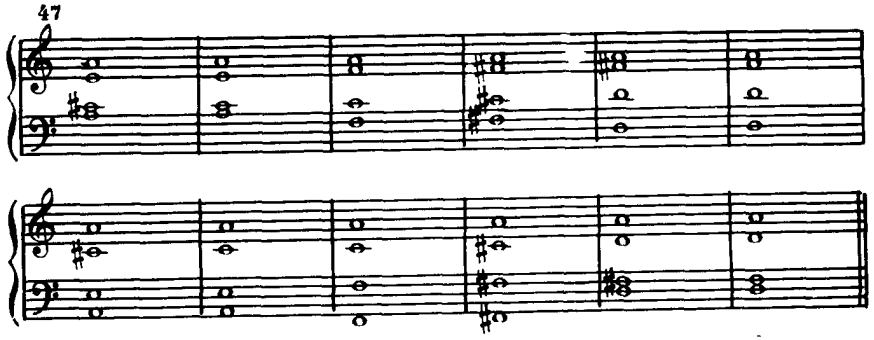
Устные

Проанализировать гармоническое строение следующих произведений, определяя виды неаккордовых звуков:

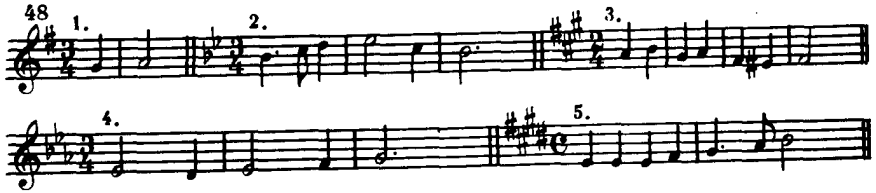
1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила", III д., „Персидский хор".
2. И. С. Бах, хоралы 22, 32, 93, 143, 312.
3. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 2 ля мажор, III ч. (т. 1–8); соната для ф-п. № 3 до мажор, II ч. (т. 1–11).

На фортепиано

1. Найти 12 вариантов гармонизации одного (любого заданного) звука: как примы, терции или квинты мажорного или минорного трезвучия в тесном или широком расположении. Например:

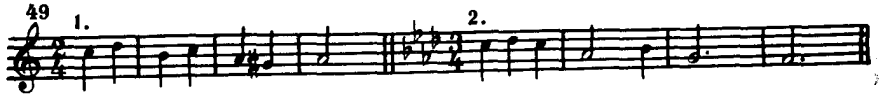


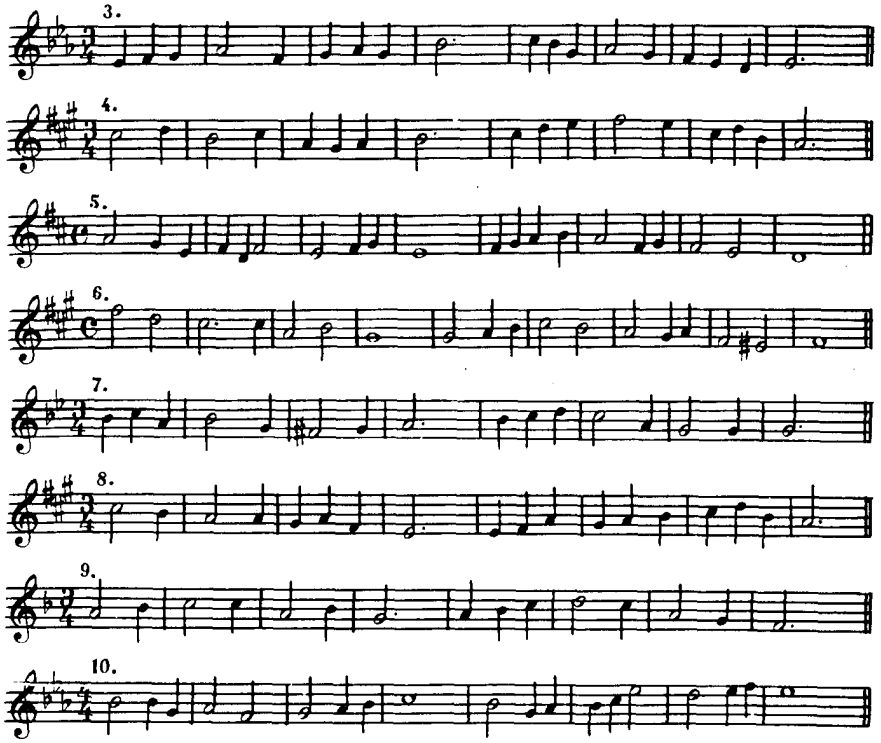
2. Гармонизовать следующие фразы:



Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

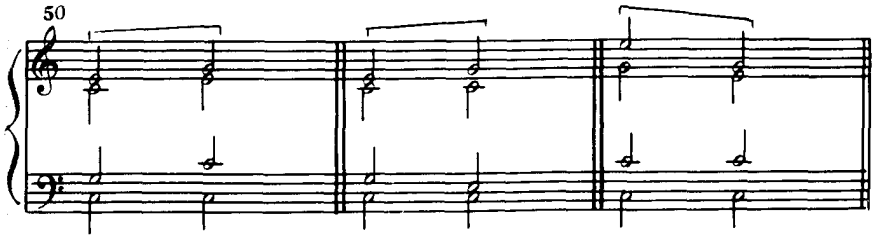




ТЕМА 4

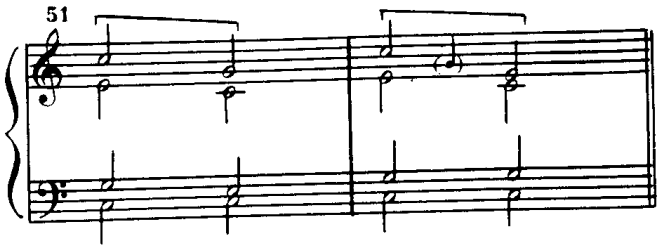
ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АККОРДА

Перемещением называется повторение аккорда с изменением его мелодического положения и возможным изменением расположения.



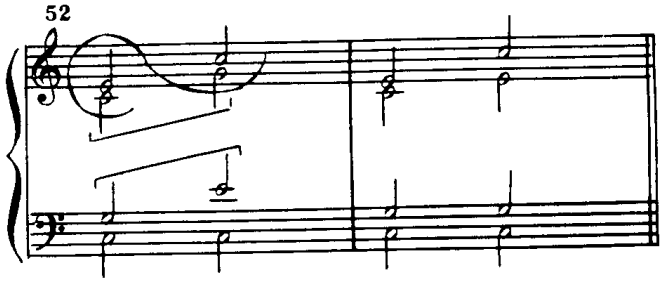
При перемещении в мелодии возникает движение по звукам аккорда. Если мелодия перемещается в ближайший, соседний звук аккорда, в ней образуется ход на терцию или кварту; при

широком скачке мелодии, через аккордовый звук, возникает скачок на квинту или сексту.



Хотя мелодический ход на терцию не считается собственно скачком, в условиях перемещения можно называть терцовые и квартовые ходы малыми скачками, а квинтовые и секстовые – большими.

При гармонизации малых мелодических скачков расположение можно либо оставлять неизменным, либо менять. При гармонизации же больших скачков смена расположения обязательна. Она необходима для того, чтобы избежать разрывов в мелодических линиях, возникающих при одновременном скачке трех верхних голосов, а также во избежание ложных перекрещиваний.



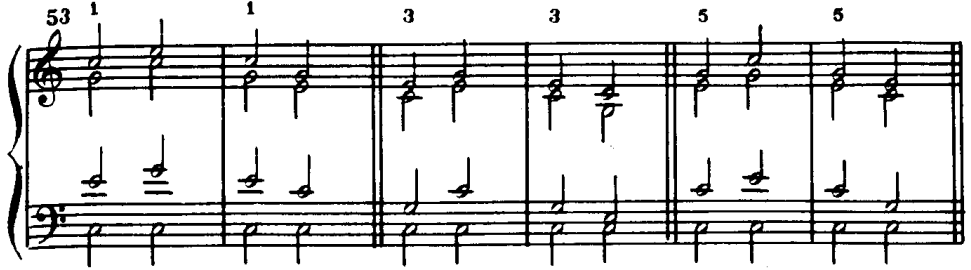
Условия применения перемещений

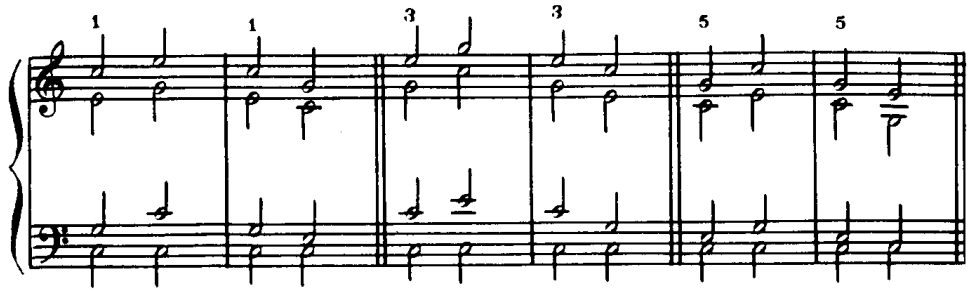
Перемещение является измененным повторением аккорда, поэтому оно применяется от сильной или относительно сильной метрической доли к следующей слабой. Нежелательно перемещение через тактовую черту и от слабой доли к сильной; возникающая при этом гармоническая синкопа сбивает естественный ритм гармонического движения.

Виды перемещений

Различаются три вида перемещений.

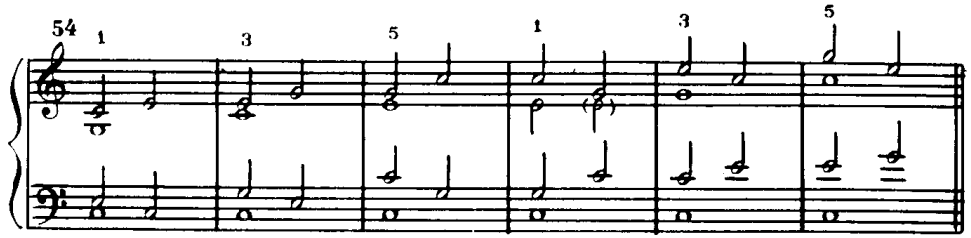
1. Перемещения с малыми мелодическими скачками и без смены расположения.





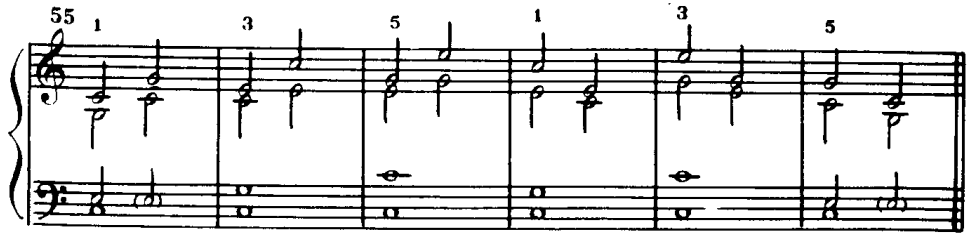
При этом способе каждый голос (кроме баса, остающегося в перемещениях на месте) передвигается в соседний звук аккорда, повторяя направление – вверх или вниз – мелодического хода.

2. Перемещения с малыми мелодическими скачками и со сменой расположения.



Как видно из примера, восходящие скачки со сменой расположения возможны только от тесного расположения, а нисходящие – только от широкого. При этом бас и альт остаются на месте, а сопрано и тенор движутся противоположно, перемещаясь в соседние звуки аккорда.

3. Перемещения с большими мелодическими скачками и обязательной сменой расположения.



При таком виде перемещения бас и тенор остаются на месте, а движение двух верхних голосов представляет собой обращение интервала между альтом и сопрано.

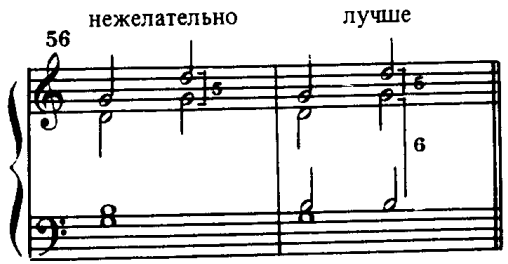
Практические рекомендации

1. Перед решением задачи надо, как обычно, определить функциональное значение каждого звука мелодии. Объединить квадратными скобками звуки, образующие повторение функции.

2. Выделить большие мелодические скачки и обозначить обязательную в них смену расположения: в верхнем звуке скачка буквой *ш* (широкое расположение), в нижнем – *т* (тесное).

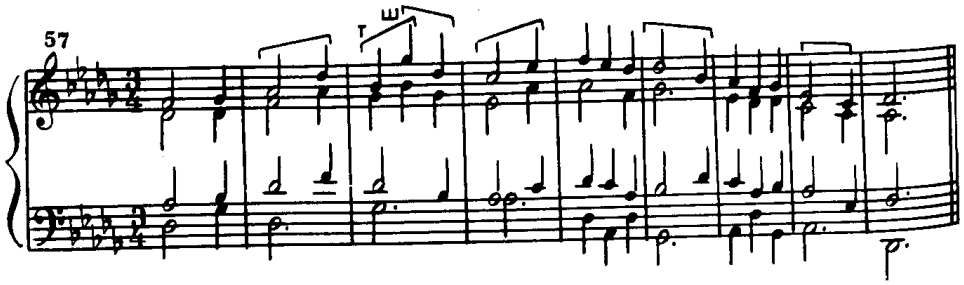
3. Повторяющиеся в альте, теноре и басу звуки удобно объединять в одну крупную длительность. Благодаря этому в четырехголосном складе возникает ритмическая индивидуализация голосов, а также избегается мелодическая монотонность (см. примеры 54 и 55).

4. Ритмическое объединение повторяющихся звуков нежелательно, если в результате его реальное звучание подчеркивает пустотность совершенных консонансов (квинты, отчасти кварты).



В таких случаях лучше восстановить повторение того голоса, который обеспечит акустическую полноту аккорда (так как образует в составляющих его звуках интервалы несовершенных консонансов). Кроме того, нежелательно объединение в одну длительность слабой доли с последующей, так как при этом в голосе образуется яркая ритмическая синкопа.

Пример гармонизации



Задания

Устные

Найти и проанализировать перемещения аккордов в следующих произведениях:

1. Дж. Тартини, скрипичная соната до мажор, Presto assai.
2. М. И. Глинка, романс „Ах ты, душечка, красна девица".
3. Ф. Шуберт, романс „Водный поток" из цикла „Зимний путь".

На фортепиано

1. Играть перемещения трезвучия (I, V, IV) с малыми мелодическими скачками (вверх и вниз) от шести положений трезвучия, используя 1-й (сохраняя расположение первого аккорда), 2-й и 3-й вид (со сменой расположения).

2. Играть полный оборот с перемещением каждого аккорда (I-I-IV-IV-V-V-I), используя малые мелодические скачки без смены расположения. Для придания мелодической линии волнообразного рельефа можно чередовать восходящее направление перемещений с нисходящим. Соединение различных функций удобно делать гармоническим.

3. Играть полный оборот с перемещениями, используя малые мелодические скачки со сменой расположения.

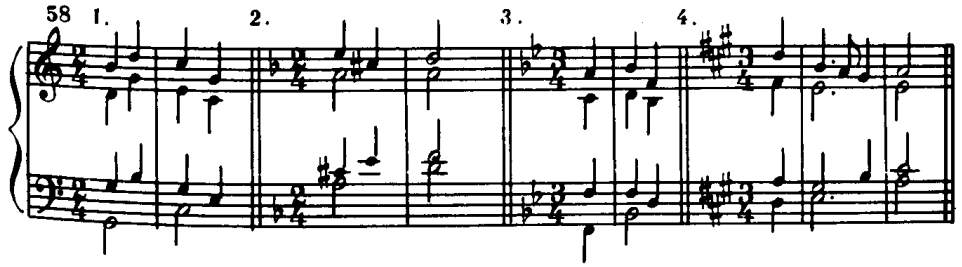
4. Играть полный оборот с перемещениями, используя большие мелодические скачки.

5. Играть соединения по следующим цифровкам:

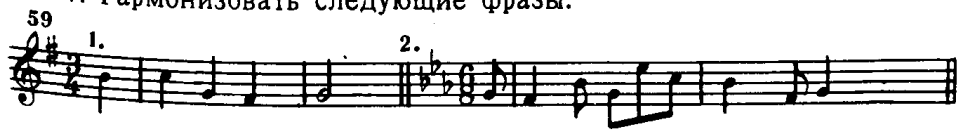
1) I^1–I^3–IV^1–IV^3–V–I^5;
2) V^1–I^3–IV^1–IV^5–I^3;
3) I^3–I^5–IV^1–IV^3–V–I;
4) V^3–V^5–I^3–IV–I^5;
5) I^5–IV^1–IV^5–V–V^5–I^3.

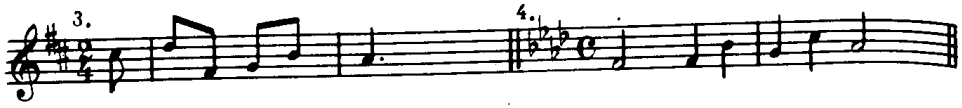
При гармонизации этих цифровок использовать любые виды перемещений; разные направления мелодической линии.

6. Играть секвенции по б. 2 и родственным тональностям, вверх и вниз:

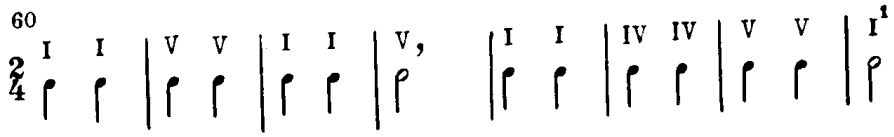


7. Гармонизовать следующие фразы:





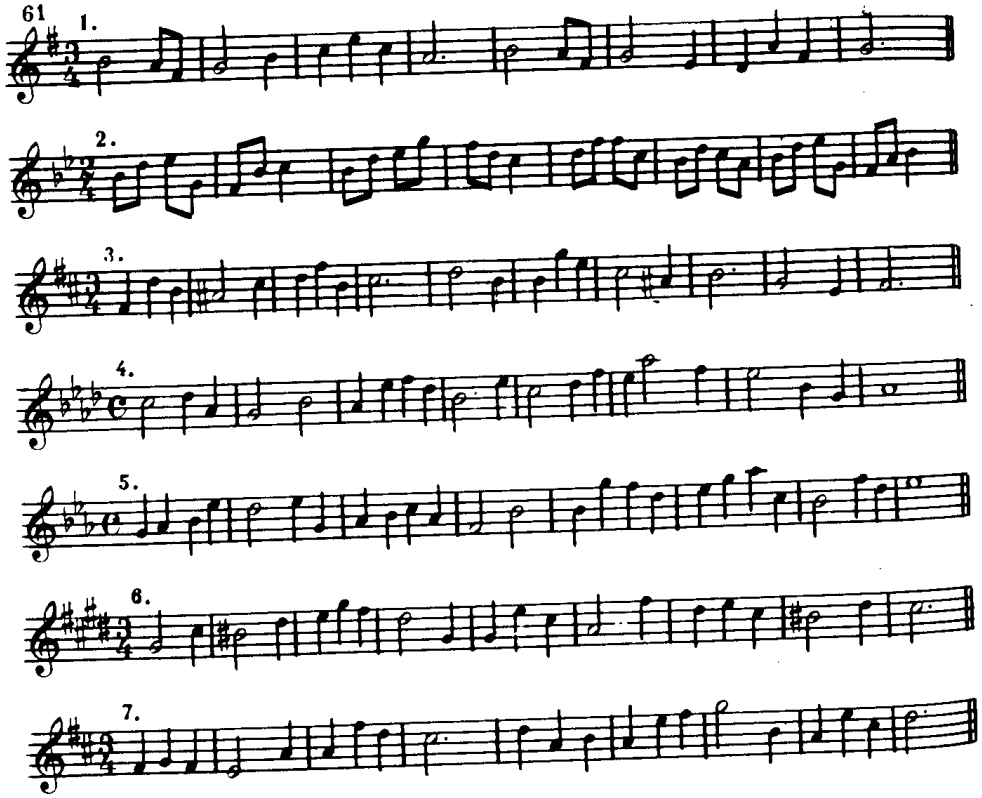
8. Играть период по заданной цифровке:



9. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с перемещениями трезвучий.

Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:



ТЕМА 5

ГАРМОНИЗАЦИЯ БАСА

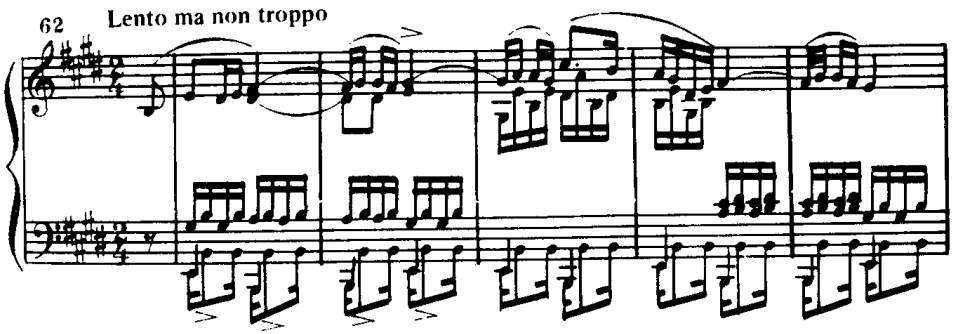
В любой фактуре линия баса помимо выразительного имеет и важное конструктивное значение: бас определяет гармоническую функцию и по самой своей природе служит опорой и фундаментом каждой гармонической вертикали и всего музыкального построения.

При гармонизации мелодии выявляется скрытая в ней гармоническая основа, расшифровывается функциональное значение ее звуков. При гармонизации же баса гармонический потенциал уже раскрыт – он содержится в самом звуковом составе баса. Главная задача гармонизации баса – построение связной последовательности аккордов с естественным голосоведением, и самое важное – с осмысленной, красивой мелодией.

Линия мелодии

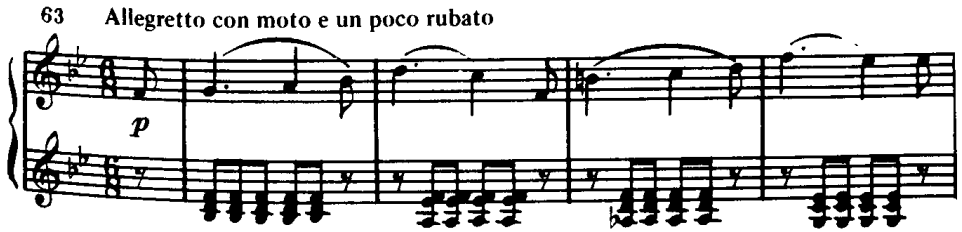
В музыке гомофонно-гармонического склада мелодическая линия имеет ведущее значение; именно она является главным носителем художественного образа. Поэтому от мелодии во многом зависит выразительность музыки в целом. Вокальная природа мелодии проявляется в том, что наиболее типично для нее плавное, поступенное движение.

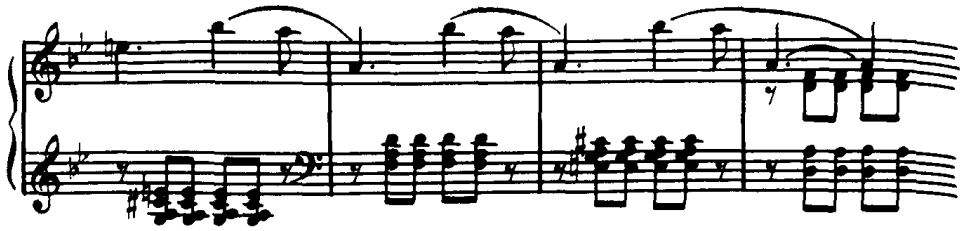
Шопен. Этюд ор. 10 № 3



Полноценная в художественном отношении мелодия сочетает плавное и скачковое движение, восходящее и нисходящее направление линии. Часто мелодический рисунок замкнутых структур – фраз, предложений – представляет собой мелодическую волну: сочетание восходящего и нисходящего движения.

Чайковский. "Времена года", "Апрель"

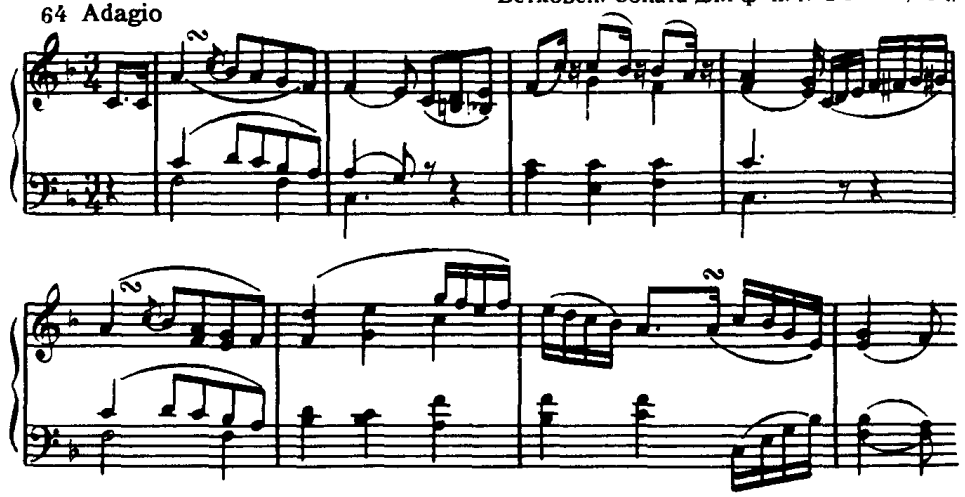




Если период состоит из двух предложений, мелодическая вершина второго предложения обычно превышает вершину первого и часто является кульминацией периода.

64 Adagio

Бетховен. Соната для ф.-п. № 1 f-moll, II ч.



Пример гармонизации баса

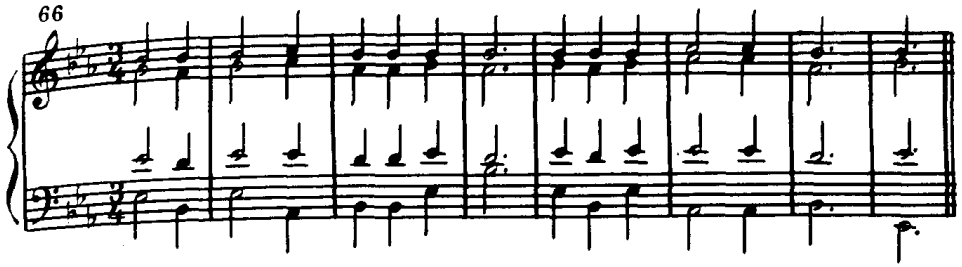
Проанализируем заданный бас:

65

Тональность – ми-бемоль мажор, форма – период из двух предложений, с цезурой после 4-го такта и полным кадансом в 8-м. Оперируя пока только тремя главными трезвучиями лада, приходится без вариантов расшифровать функциональный смысл звуков баса: *ми-бемоль* – I_{5_3}, *си-бемоль* – V_{5_3} и *ля-бемоль* – IV_{5_3}. При выборе начального расположения надо исходить из регистрового положения баса: более высокое положение (как в данном случае) требует тесного расположения, чтобы три остальных голоса остались в своей естественной тесситуре; низкий регистр баса удобнее гармонизовать в широком расположении.

Попробуем гармонизовать бас, используя только гармонические соединения трезвучий.

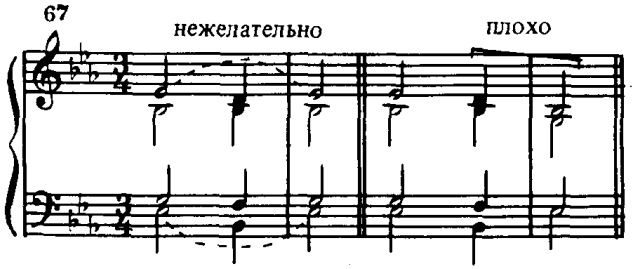
66



Неудовлетворительность результата очевидна. Следовательно, при гармонизации баса необходимо объединять и комбинировать гармонические и мелодические соединения трезвучий. Когда какое соединение предпочтительно? Разберем этот вопрос на примере первых трех звуков баса.

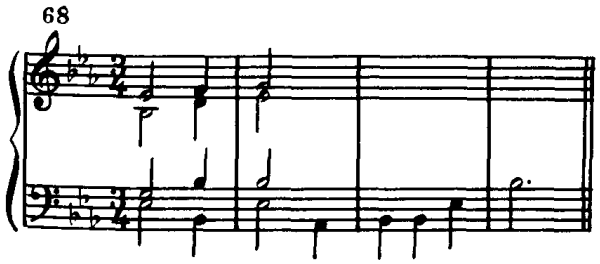
При соединении 1-го и 2-го аккордов теоретически возможно и гармоническое, и мелодическое соединение (ход баса на кварту допускает оба варианта). Но 3-й аккорд является повторением функции 1-го, бас возвращается на ту же самую ноту (*ми-бемоль* малой октавы). Следовательно, повторное использование гармонического соединения приведет и сопрано, и бас к высотному повтору. Если 1-й и 2-й аккорды соединить гармонически, а 2-й и 3-й мелодически, в сопрано возникает неестественный ход вводного тона (VII–V) и крайне тесное, низкое и неудобное расположение в 3-м аккорде.

67



Остается предпочесть мелодическое соединение 1-го и 2-го аккордов и – чтобы избежать точного возврата к начальному аккорду – гармоническое соединение 2-го и 3-го.

68

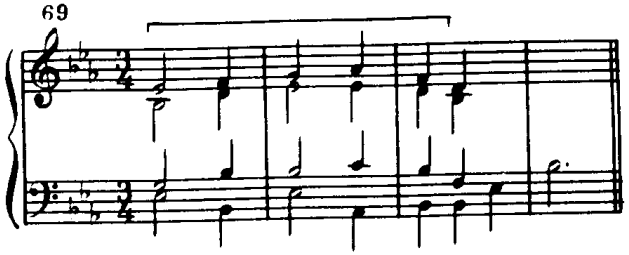


В верхнем голосе возникает плавное поступенное движение, естественное для напевной мелодии. Постараемся удлинить мелодическую линию и продлить эту восходящую поступенность (гармоническое соединение I-IV).

Однако в 3-м такте продолжить плавное движение невозможно: при соединении IV_{5_3} и V_{5_3} верхний голос всегда движется вниз. Мелодическая линия приобретает естественную волнообразность.

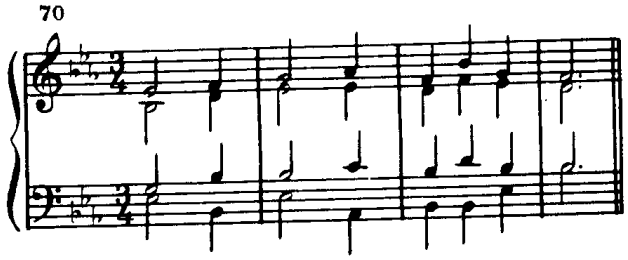
Повторение басового звука на той же высоте или через октаву – несомненный признак перемещения мелодии в другой тон аккорда. Куда направить мелодию – вверх или вниз? Можно продолжить нисходящее движение, ярче и рельефнее „вылепить" мелодическую волну.

69



Однако при этом голоса сойдутся в теснейшем расположении аккорда, а два следующих хода баса активно направлены вверх. Поэтому лучше повести мелодию при перемещении вверх, на *си-бемоль* первой октавы. Этот звук станет мелодической вершиной первого предложения. Повторение ее нежелательно, гораздо лучше движение, противоположное направлению баса, совпадающее с „закруглением" мелодической волны.

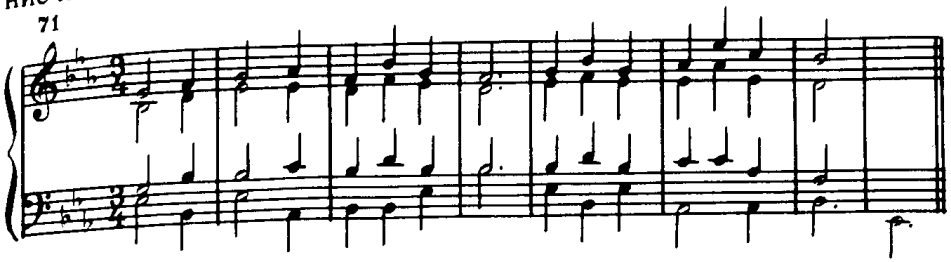
70



При гармонизации второго предложения можно было бы, используя сходство басового рисунка в началах обоих предложений, сочинить период повторного строения, со сходными мелодическими началами. Однако при настоящем мелодическом варианте первого предложения нет возможности начать мелодию во втором предложении так же, как в первом, поэтому предпочтем более динамичный вариант.

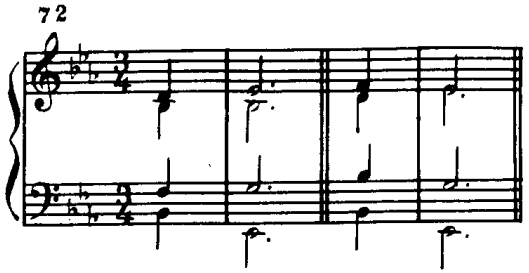
Наилучшее место кульминации (типичное для классического восьмитактного периода) – 5-й или 6-й такты. Она может быть достигнута перемещением (со сменой расположения) на выдержанной ноте баса. После кульминации естественно нисходящее движение и спад мелодической волны.

71



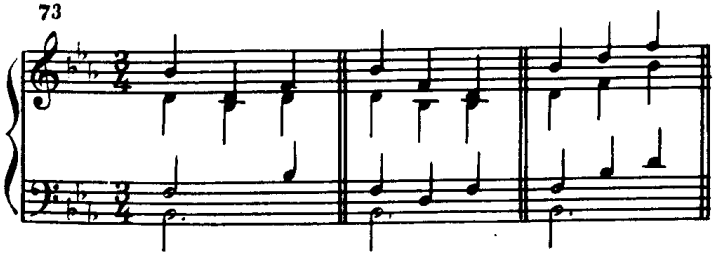
Для того чтобы гармоническое заключение периода было крепким и устойчивым, последний аккорд тоники должен звучать в мелодическом положении примы. Чтобы подойти к тонической приме, предыдущий перед последней тоникой аккорд доминанты должен содержать в верхнем голосе терцовый или квинтовый тон.

72



Дробление последней доминанты на три четверти тоже возможно, и мелодическое движение при этом окажется еще активнее.

73



Однако в ритмическом отношении гармонизация проиграет: ровное безостановочное движение, установившееся с 5-го такта, однообразно и монотонно, а контраст его с последней остановкой на тонике будет неожиданным и резким. Гораздо естественнее звучит постепенное ритмическое „торможение" к заключительному аккорду: ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥. ||

Итак, вот один из вариантов гармонизации:

74

Практические рекомендации

1. Перед гармонизацией баса необходимо:
   1) определить тональность заданного баса;
   2) определить форму, найти цезуры между предложениями;
   3) выбрать начальное расположение.

2. При ходе баса на квинту надо использовать гармоническое соединение трезвучий (при мелодическом соединении возникает одностороннее движение всех голосов).

3. На повторяющихся нотах баса необходимо движение мелодии; для этого используется перемещение аккорда.

4. Выдержанная нота в заданном басу не означает ритмической остановки во всех голосах. Поверх заданной ритмо-функциональной „сетки" желательно строить свой собственный, более развитый ритмический план, реализующийся в линии верхних голосов.

5. Дробление ритма на выдержанных нотах баса более естественно к концу такта, например: 𝅝 = 𝅗𝅥 ♩♩ (но не ♩♩♩).

6. Ритмический рисунок второго предложения обычно несколько более развит по сравнению с первым.

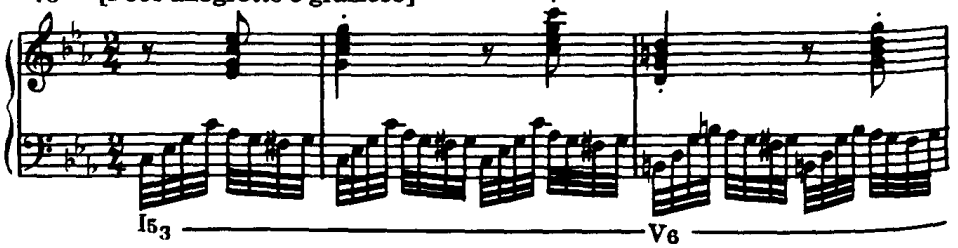
7. Звук VII ступени лада в мелодии лучше разрешать строго по тяготению, на полутон вверх, избегая эффекта „брошенного", неразрешенного вводного тона.

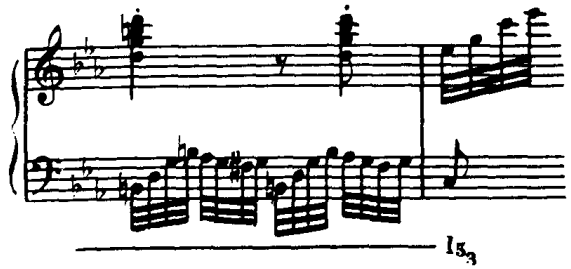
8. Для того чтобы мелодическая линия имела диапазон для последующего развертывания, лучше начинать ее в среднем регистре.

9. При гармоническом анализе фактуры с фигурационным басом надо ориентироваться на опорные точки баса.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 4 Es-dur, IV ч.

75 [Poco allegretto e grazioso]





Задания

Устные

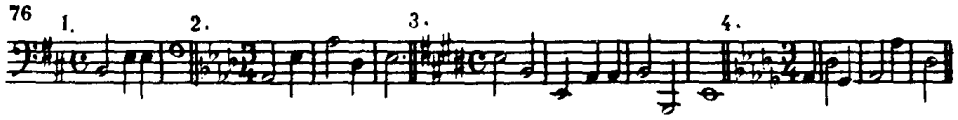
Проанализировать следующие произведения:

1. А. Вивальди, скрипичный концерт соль мажор, I ч. (III ч.).
2. А. С. Даргомыжский, „Русалка", II д., песня Наташи „По камушкам".
3. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 16 соль мажор, II ч. (начальный период).

На фортепиано

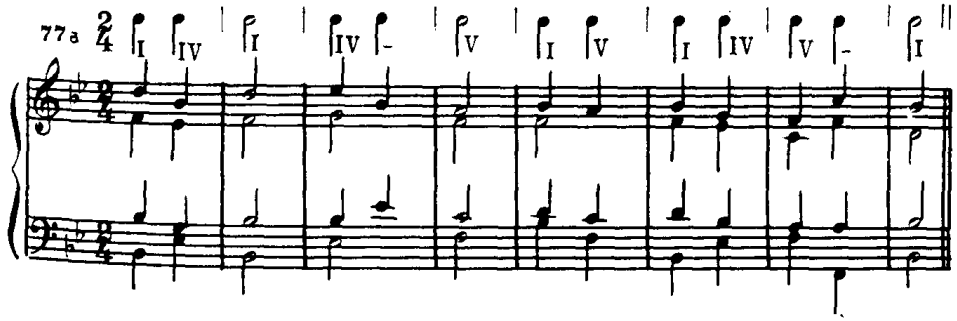
1. Гармонизовать фразы:

76

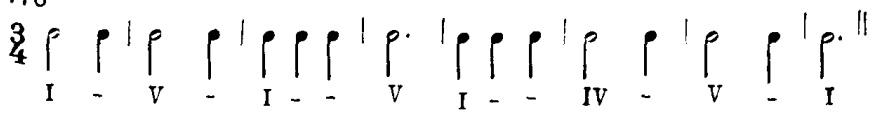


2. Играть периоды по заданным схемам, например:

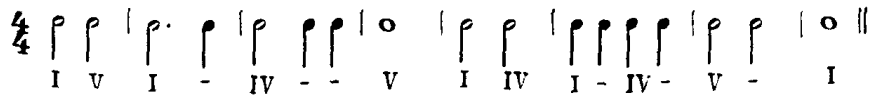
77а



77б

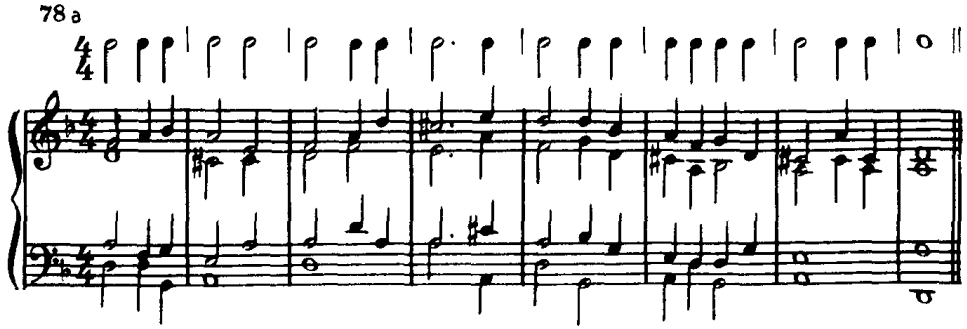


77в

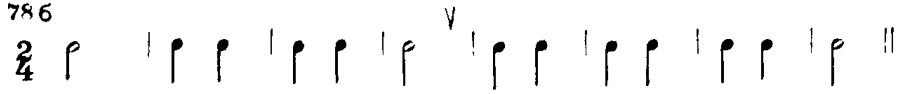


3. Играть периоды по ритмическому плану, например:

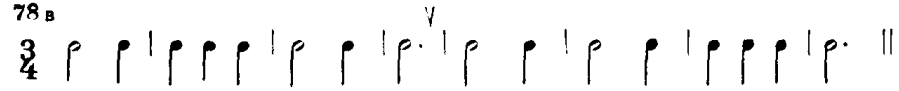
78 а



78 б



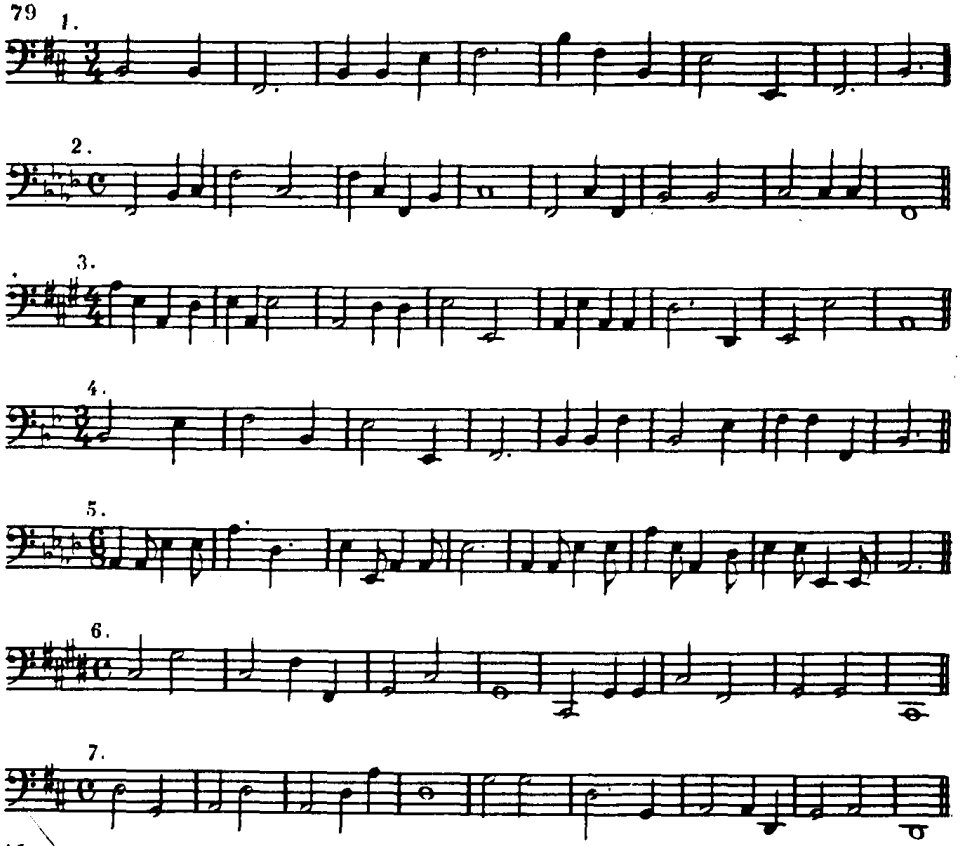
78 в



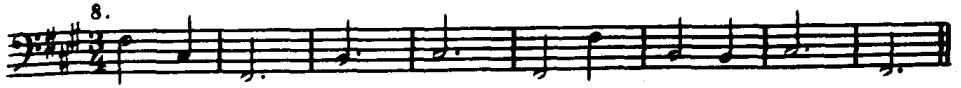
Письменные

Гармонизовать следующие басы:

79



8.



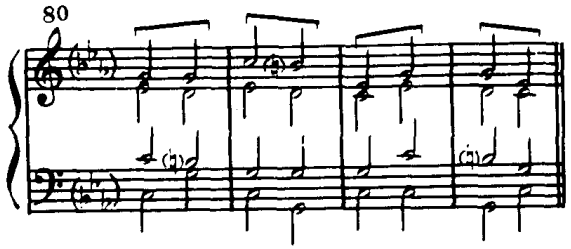
ТЕМА 6

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ. СКАЧКИ ТЕРЦОВЫХ ТОНОВ

Голосоведение – это движение каждого голоса в отдельности и всех голосов вместе, возникающее при соединении аккордов. В гармонии голосоведение играет огромную роль, не меньшую, чем логика функциональных связей.

В движении отдельного голоса различается плавное и скачковое голосоведение. К плавному голосоведению относятся пребывание голоса на той же высоте (на общем звуке соединяемых аккордов), поступенное движение (по секундам, малым или большим), ходы на терцию (малую или большую). Наиболее характерно и естественно поступенное движение голоса. Ход на терцию также относится к плавному типу ведения, так как терцовый принцип строения аккордов обеспечивает и терцовую слитность звуков аккорда. В гармонии переход из одного аккордового звука в другой на расстояние терции так же естествен, как в гаммообразной мелодии ход на секунду, на ступень.

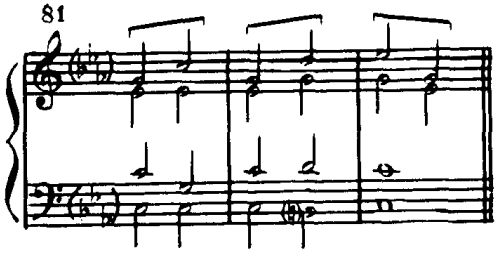
80



При гармонических и мелодических соединениях во всех голосах (кроме баса) образуется именно плавное голосоведение.

Скачковым ведением является ход голоса на кварту, квинту и большие интервалы.

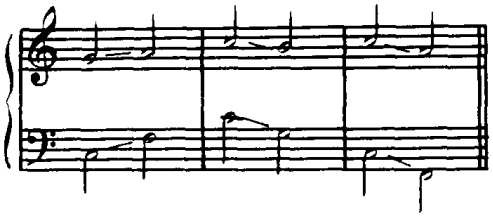
81



В сочетании двух голосов различаются прямое (разновидность – параллельное), косвенное и противоположное движение.

1. Прямым называется движение голосов в одном направлении. Такое одностороннее движение может быть восходящим или нисходящим.

82

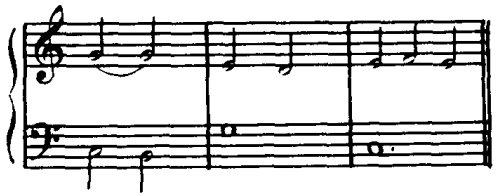


Параллельное движение – ведение голосов в одном направлении с неизменным интервалом между ними; практически образуется дублировка мелодической линии в определенный интервал.

83

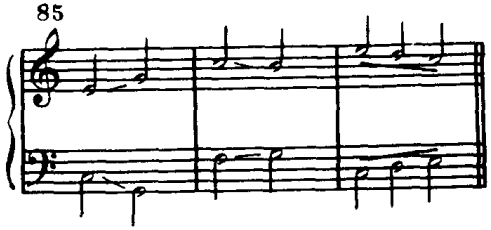
2. Косвенным называется движение, при котором один из голосов движется вверх или вниз, а другой – выдержан и остается на месте.

84



3. Противоположным называется движение с различным направлением движения голосов.

85

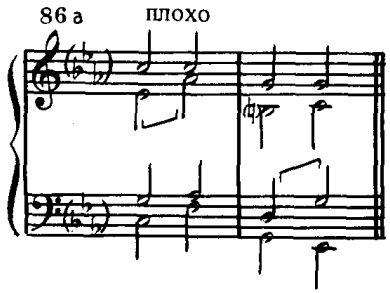


Типичные черты строения голосов

Вокальная природа линий, составляющих гармоническое четырехголосие, отразилась в типичном для них рисунке. Средние голоса – альт и тенор – в основном складываются как плавные

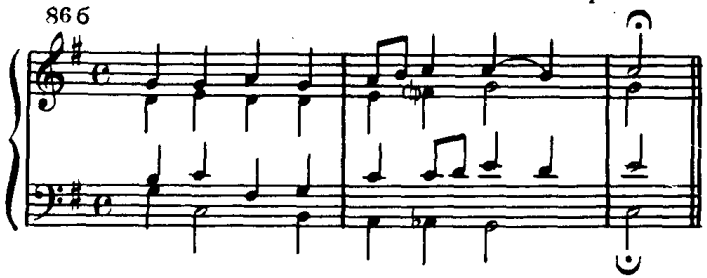
мелодические линии. Особо плавного голосоведения требует альт; скачки в его линии создают регистровые разрывы во внутренних голосах, делают расположение аккорда неровным. Тенор как солирующий по природе голос иногда допускает скачки – без ущерба для ровности расположения аккорда.

86 а плохо



Бах. Хорал № 139

86 б



Бас – гармоническая опора, фундамент четырехголосия – наиболее спокойный в ритмическом отношении голос; его линия неизбежно содержит скачки (при соединении главных трезвучий), а „исполнение" скачка по самой вокальной природе голоса не допускает торопливого движения. Сопрано – ведущий и наиболее развитый голос из всех четырех; именно в сопрано естественны мелодические скачки в сочетании с плавным движением.

Значение крайних голосов

В четырехголосном гармоническом складе наиболее важную роль играют крайние голоса – сопрано и бас. Они обладают яркой регистровой характерностью, являются звуковыми границами всей музыкальной ткани, легче, чем средние, воспринимаются на слух и поэтому во многом определяют качество общего звучания.

Основные правила голосоведения

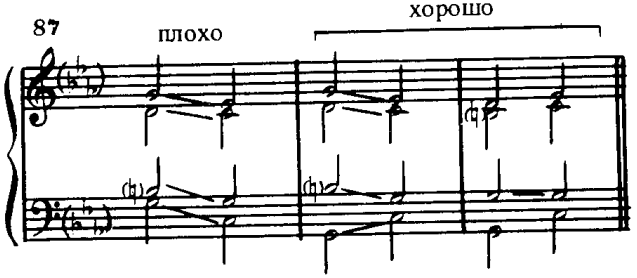
Значение голосоведения исторически связано с ролью вокальных жанров в европейской музыкальной культуре XVI–XVII веков. Закономерности строения мелодических линий голосов сложились именно в традиции вокально-полифонического и инструментально-полифонического письма, в теории контрапункта; многие из

них наследовала и классическая гармония. Вокальные традиции и эстетические нормы сформировали важнейшие правила голосоведения классической гармонии. К ним относятся:

1) предпочтение плавного голосоведения скачковому, особенно в средних голосах (поскольку плавное движение наиболее естественно для вокального исполнения);

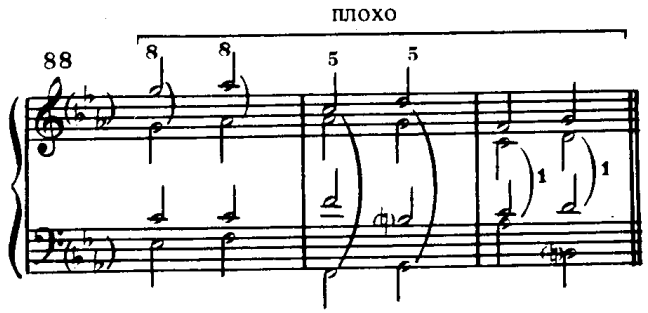
2) невозможность одновременного движения всех голосов в одну сторону (так как голоса, копируя движение друг друга, отчасти теряют свою индивидуальность, самостоятельность);

87



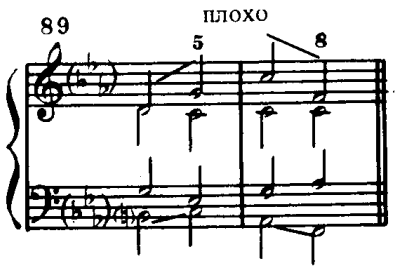
3) недопустимость в любой паре голосов движения параллельными октавами или квинтами (то есть совершенными консонансами). По своей акустической природе совершенные консонансы звучат настолько слитно, что при параллельном их движении образуется эффект пустотности – слияния двух голосов в один; стирается разнохарактерность составляющих четырехголосную фактуру голосов;

88



4) в крайних голосах – предпочтение косвенного или противоположного движения перед прямым. Нежелательность движения крайних голосов к пустотным звучаниям совершенных консонансов – октавы и квинты (квинтдецимы и дуодецимы);

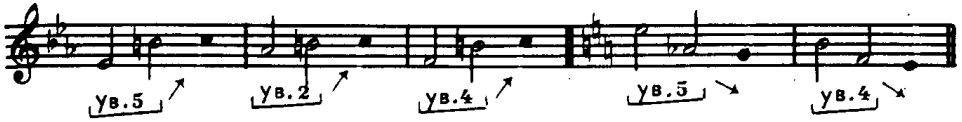
89



5) недопустимость движения голоса на увеличенный интервал.

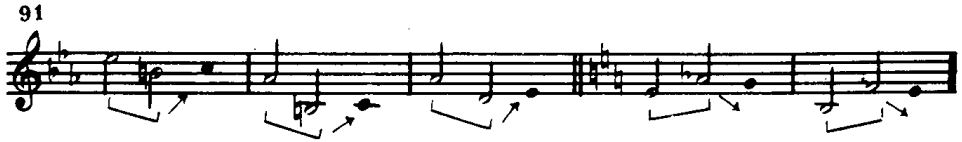
После скачка, связанного в вокальном исполнении с некоторым напряжением связок, всегда желательно противодвижение. При ходе голоса на увеличенный интервал естественным разрешением будет продолжение движения в направлении скачка; поэтому разрешение будет интонироваться с еще большим напряжением.

90



Ход на уменьшенный интервал разрешается естественным заполнением скачка и удобен для интонирования.

91



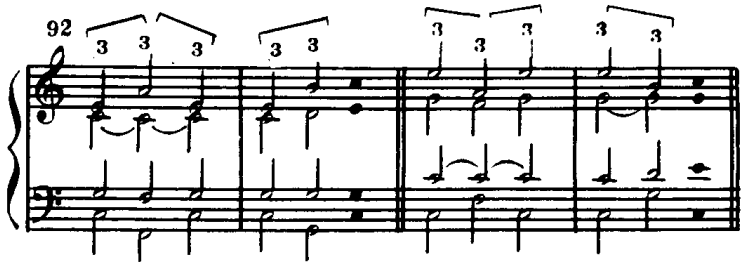
Скачки терцовых тонов в сопрано

Соединение главных трезвучий лада может быть не только плавным, но и скачковым, со скачком терцовых тонов в верхнем голосе.

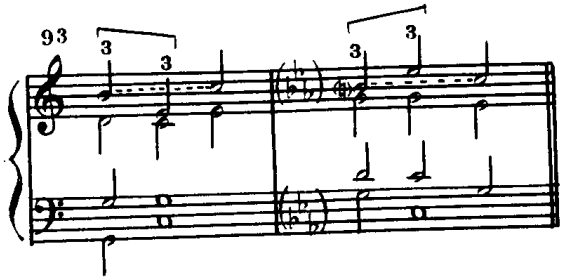
Скачки терцовых тонов возможны при соединении трезвучий кварто-квинтового соотношения: I–V и V–I, I–IV и IV–I. При секундовом соотношении трезвучий (IV–V) скачок терцовых тонов невозможен: терцовые тоны отстоят друг от друга на секунду.

Во избежание одновременных скачков в нескольких голосах и разрыва голосоведения, при скачке терцовых тонов необходимо менять расположение трезвучий. При скачке сопрано вверх расположение меняется с тесного на широкое, при скачке вниз – с широкого на тесное.

92



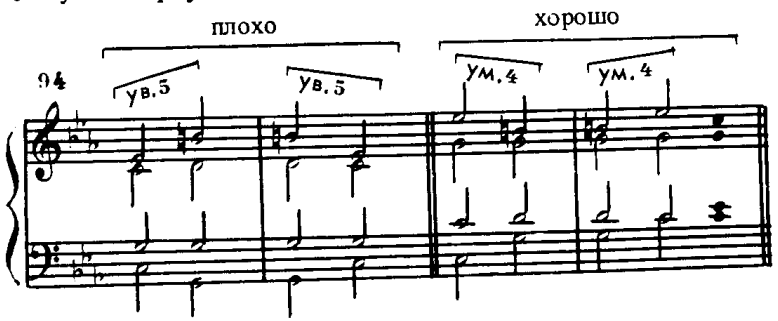
Терцовый тон доминанты (VII ступень тональности) может быть отведен скачком в терцовый тон I_{5_3}; желателен возвратный ход, обеспечивающий хотя и запаздывающее, но естественно-необходимое разрешение вводного тона в I ступень.



При скачке терцовых тонов общий звук остается на месте в том же голосе (это вариант гармонического соединения).

Особенность скачков в гармоническом миноре

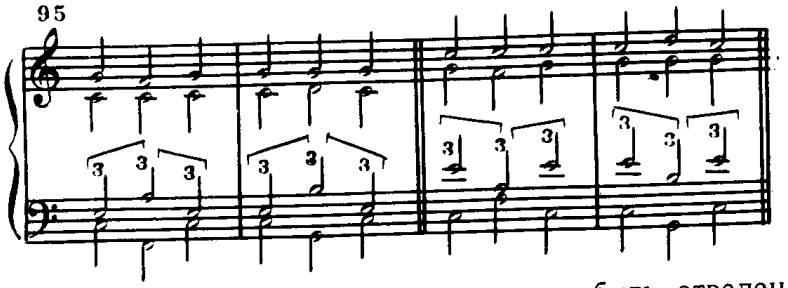
В гармоническом миноре при скачковом соединении I_{5_3} и V_{5_3} может возникнуть нежелательный ход на увеличенную квинту (от I к V вверх или от V к I вниз). Предпочтительнее скачок на уменьшенную кварту.



Скачки терцовых тонов в теноре

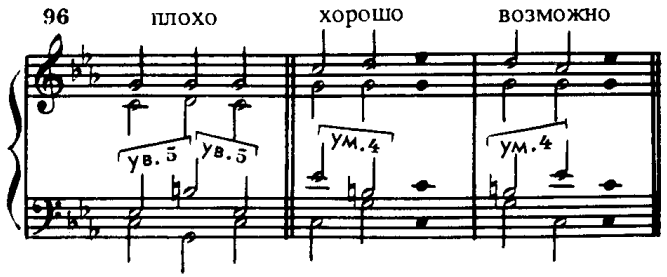
В теноре скачки терцовых тонов встречаются значительно реже, чем в верхнем голосе. Основное их назначение – обеспечить мягкую смену расположения, технически необходимую для последующего голосоведения.

При скачке тенора вверх расположение меняется с широкого на тесное, при скачке вниз – с тесного на широкое.



Терцовый тон доминанты в теноре может быть отведен скачком в терцию тоники без обязательного разрешения в I ступень, так как в средних голосах этот ход вуалируется звучанием крайних голосов.

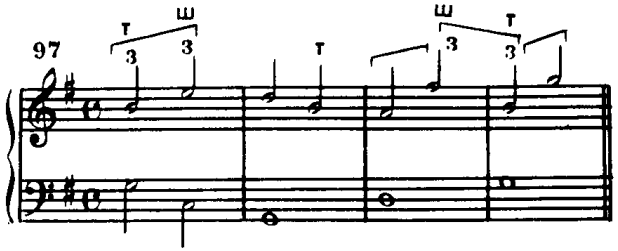
В миноре ход на увеличенную квинту при соединении I_{5_3} и V_{5_3} нежелателен; в обращенном виде – на уменьшенную кварту – вполне возможен.



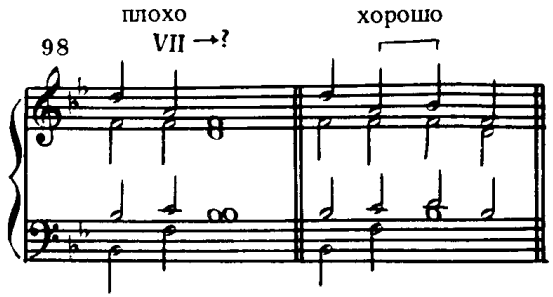
Практические рекомендации

1. Анализируя заданную линию сопрано, надо отметить в ней все скачки. Определяя внутренним слухом функциональное значение каждого звука, нужно отделить скачки при перемещении аккорда от скачков терцовых тонов. Можно пометить скачки терцовых тонов (3 3).

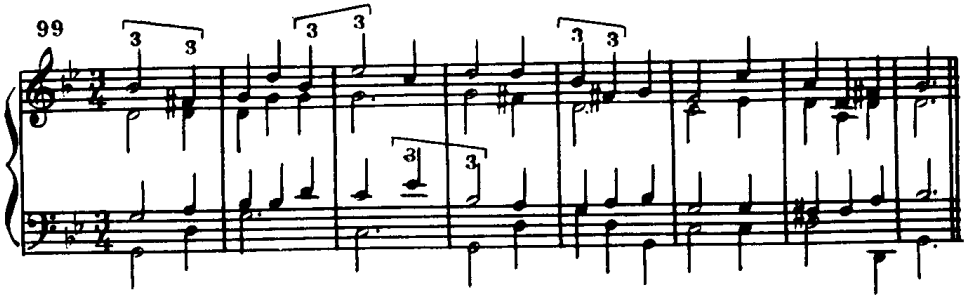
2. Можно обозначить обязательную смену расположения на больших скачках-перемещениях и на скачках терцовых тонов (*т* – тесное, *ш* – широкое расположение). Необходимо проконтролировать „смыкаемость" расположений, рассчитать их смену так, чтобы все мелодические скачки были подготовлены в нужном расположении.



3. При гармонизации баса, сочиняя мелодию, нельзя бросать VII ступень лада (особенно – подчеркнутую скачком терцовых тонов) без естественного разрешения в I ступень. Разрешение может быть прямым или запаздывающим на 1–2 аккорда.



Пример гармонизации



Задания

Устные

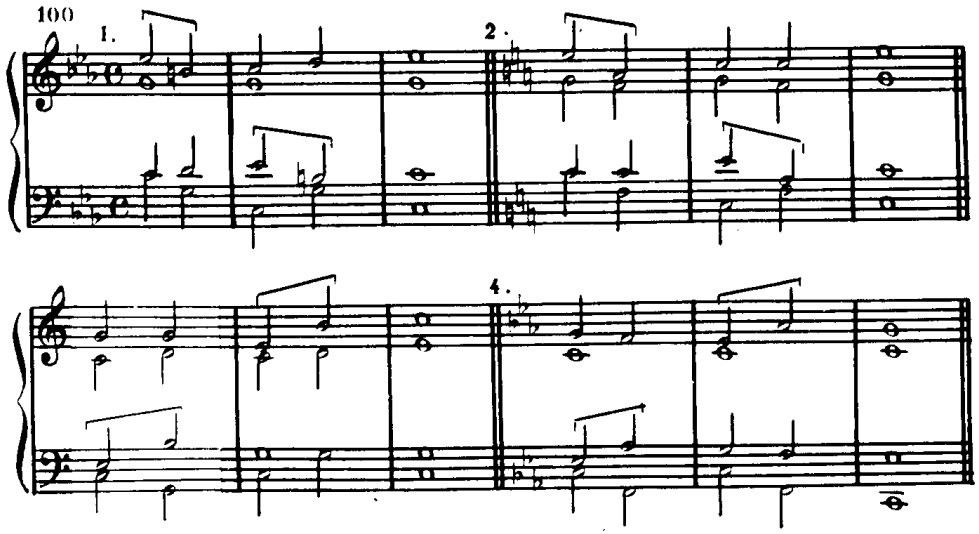
Найти и проанализировать соединения со скачками терций в следующих произведениях:

1. И. С. Бах, хоралы 13, 28, 58.
2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 2 ля мажор, II ч.

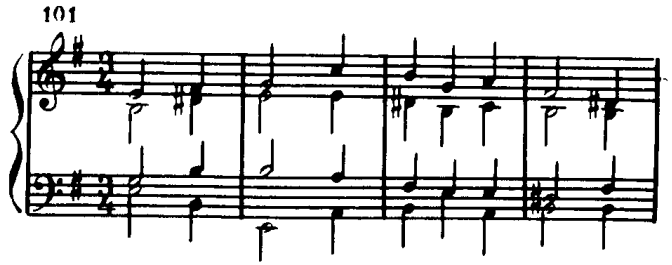
На фортепиано

1. Играть все возможные варианты скачков терцовых тонов при соединении I-V-I и I-IV-I в заданных тональностях мажора и минора.

2. Играть следующие обороты, выделяя имитацию скачкового мотива. Использовать любой из оборотов в качестве мотива секвенции (по целым тонам, вверх или вниз).



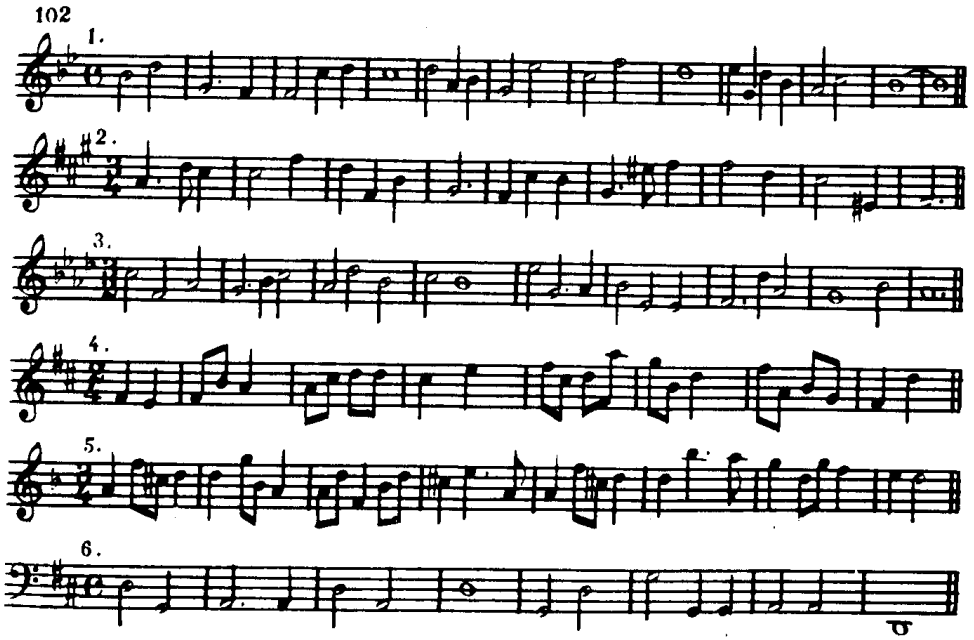
3. Заданное предложение развить до периода.



4. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период со скачками терцовых тонов.

Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:



ТЕМА 7

ГАРМОНИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ ПЕРИОДА. КАДЕНЦИИ. КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД В ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЙ КАДЕНЦИИ

Период – простейшая форма, выражающая относительно развитую и относительно законченную музыкальную мысль.

Строение периода может быть различно; наиболее распространенным является такое, при котором период составляют два предложения – крупные части периода, завершающиеся каденциями (кадансами).

103 Даргомыжский. Романс "Юноша и дева"

Andante quasi allegretto

Каденцией называется гармоническое заключение музыкального построения.

Период возник в европейской музыкальной культуре в эпоху формирования гомофонно-гармонического склада и кристаллизации функциональной гармонии с характерным для нее четким, определенным соотношением и „субординацией" ладовых функций. В формировании периода как структуры и композиционной единицы основную роль сыграла гармония. Централизующая, опорная ладовая функция – тоника – и подчиненная ей доминанта, ставшие фундаментом классической гармонии, отражены в микромасштабе в форме периода: тяготение доминанты, завершающей обычно первое предложение, к тонике в конце второго предложения создает сильный функционально-гармонический ток, крепко цементирующий структуру.

Шуберт. Экспромт ор. 90 № 1

104 Allegro molto moderato

ff *pp*

D T

Виды периодов

В тональном отношении периоды делятся на однотональные – оканчивающиеся в основной тональности, и модулирующие – оканчивающиеся в новой, иной тональности по сравнению с начальной.

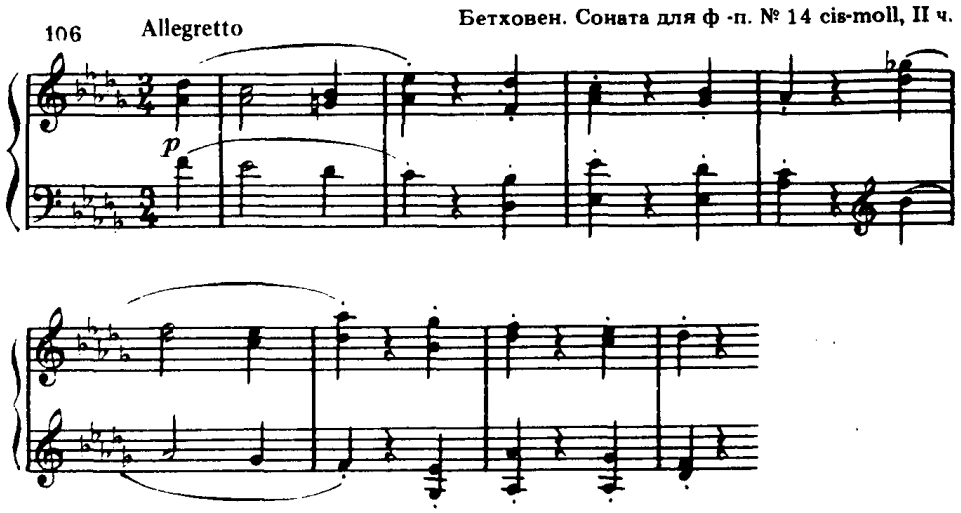
Шуман. "Карнавал", "Признание"

105 Passionato

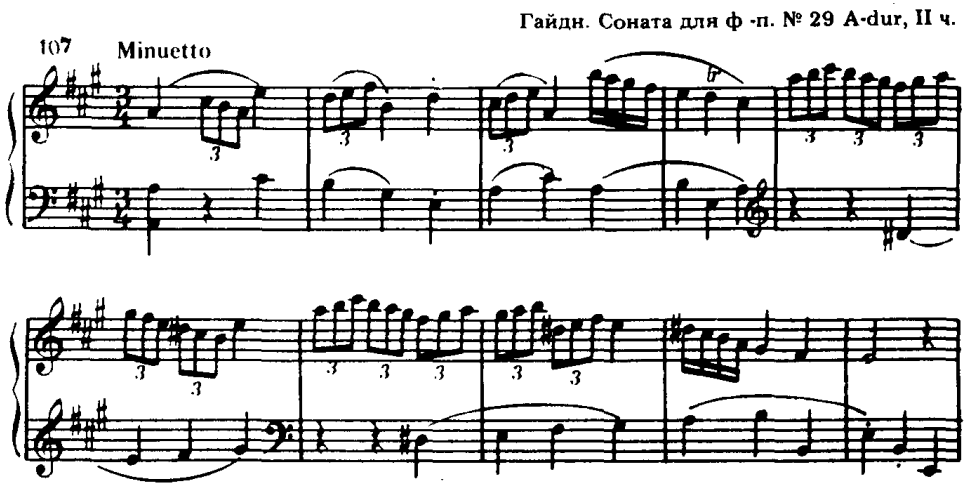
p *sf* *sf*

В тематическом отношении разделяются периоды повторного строения (начала их предложений хотя бы отчасти тематически сходны) и неповторного строения (в них тематического сходства начал нет).

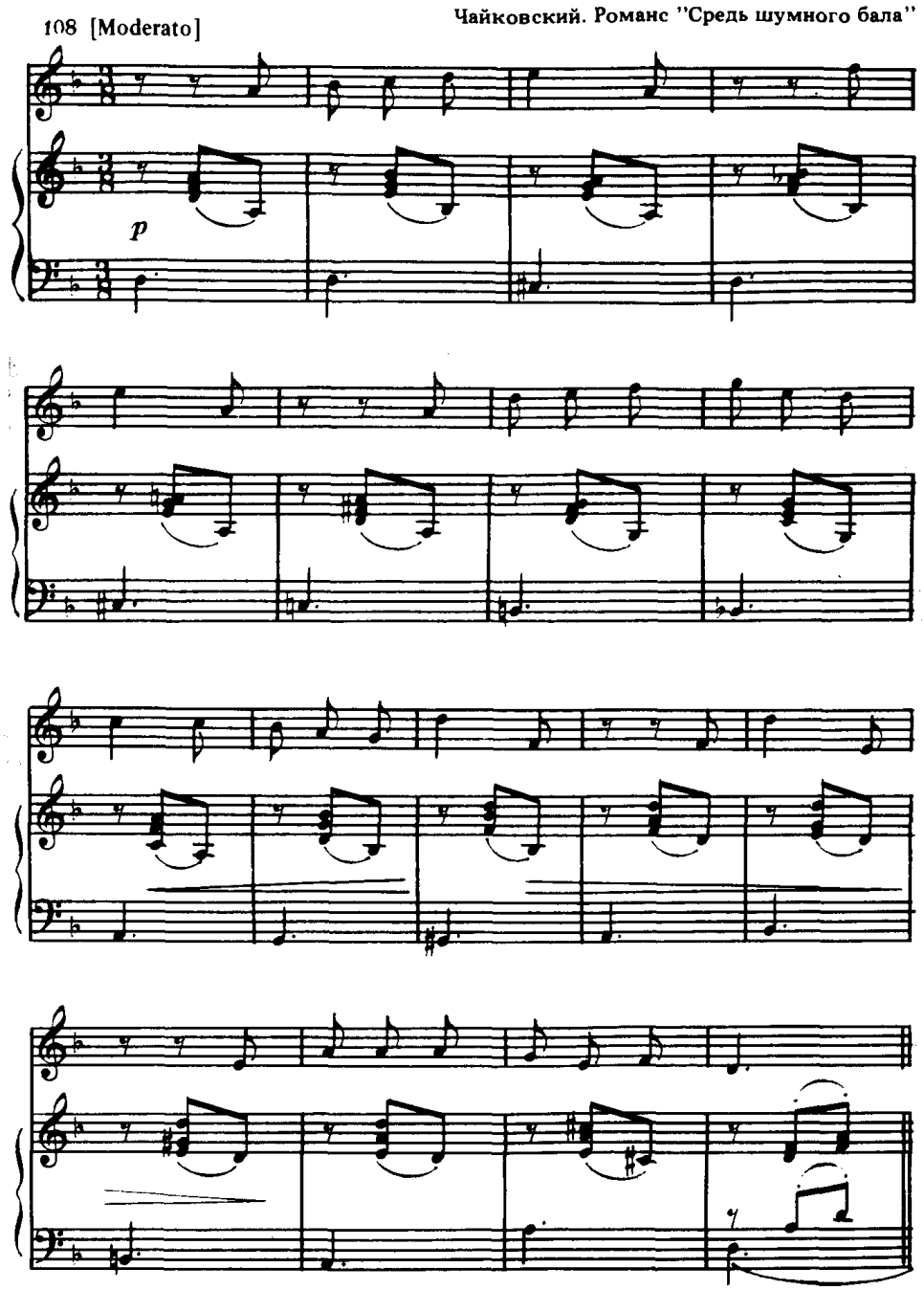
По строению периоды весьма различны. Наиболее типичный вид – период из двух предложений – может быть квадратным и неквадратным. Квадратной называется такая структура, при которой число тактов в предложениях и периоде в целом равно степени числа 2, например: 4 + 4, 8 + 8, 16 + 16 и т. д.



Квадратность представляет особую четкость и ясность структуры, которую классический период унаследовал от песенно-танцевальных народных жанров европейской музыкальной культуры. Неквадратность обычно связана с расширением (чаще – второго) предложения или дополнением (к предложению или периоду), звучащим после каданса.



Период может состоять и из трех предложений (например, Бетховен, менуэт из Первой фортепианной сонаты, фа минор; Шопен, прелюдия ми мажор); может и не делиться на предложения.



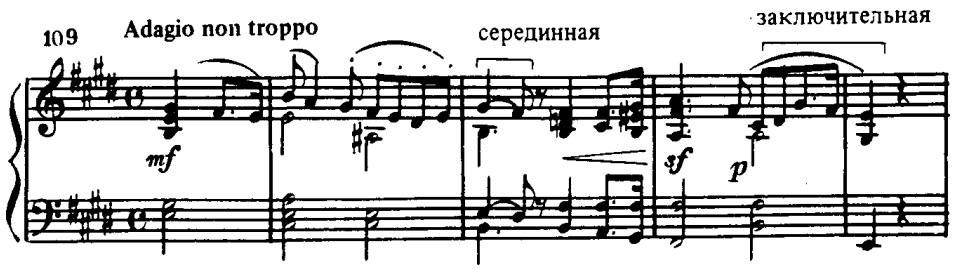
Виды каденций

Каденции классифицируются:
1) по месту в форме периода,
2) по аккордовому составу,
3) по степени завершенности, устойчивости.

1. По месту в форме периода каденции делятся на:
   а) серединные,
   б) заключительные,
   в) дополнительные.

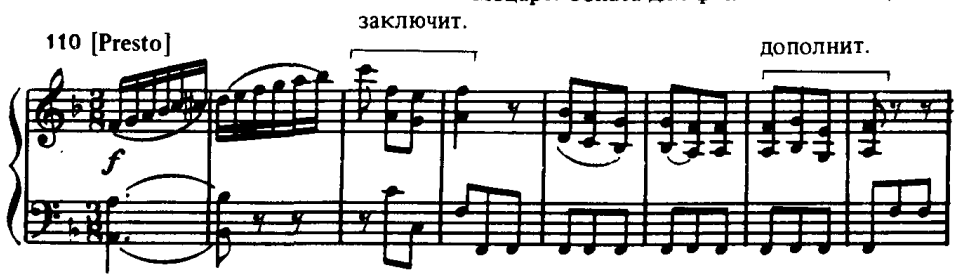
Серединной называется каденция в середине периода (например, в конце первого предложения).

Мендельсон. "Песня без слов" ор.30

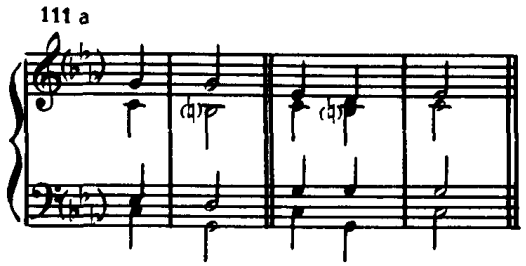


Заключительной называется каденция, завершающая период. Дополнительной называется каденция, завершающая дополнение к периоду.

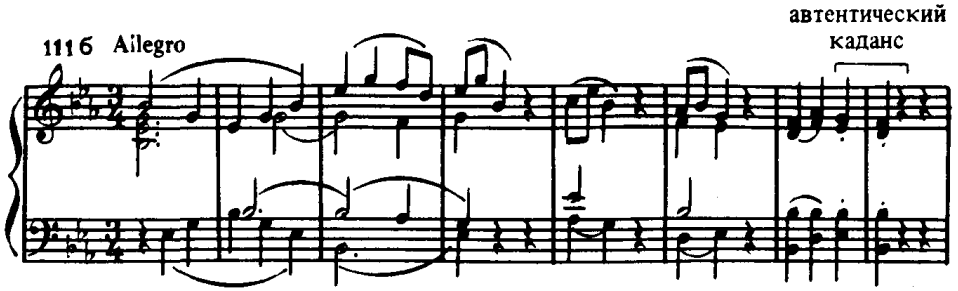
Моцарт. Соната для ф -п. К 280 F- dur, III ч.



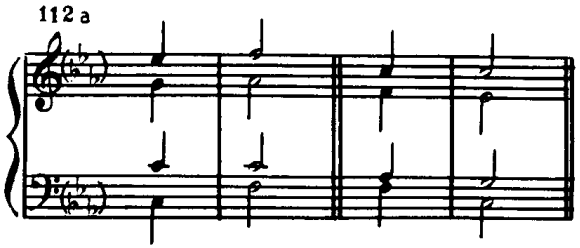
2. По аккордовому составу каденции делятся на.
   а) автентические (из аккордов доминанты и тоники):



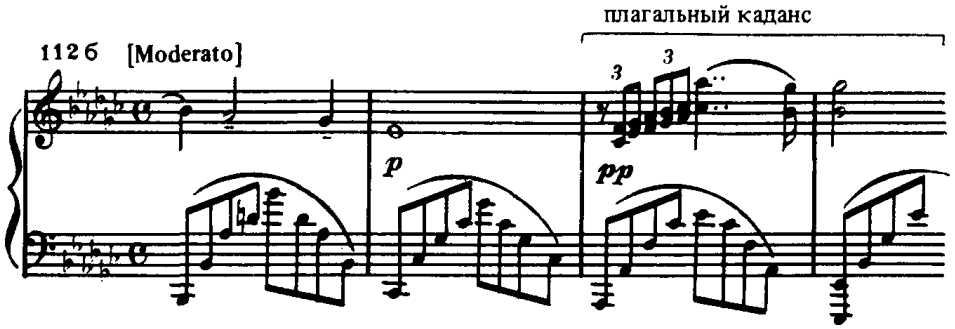
Бетховен. Соната для ф -п. № 4 Es-dur, III ч.



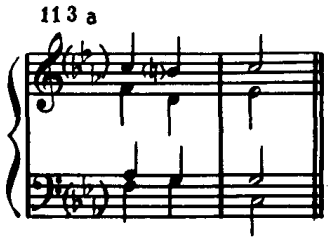
б) плагальные (из аккордов субдоминанты и тоники):



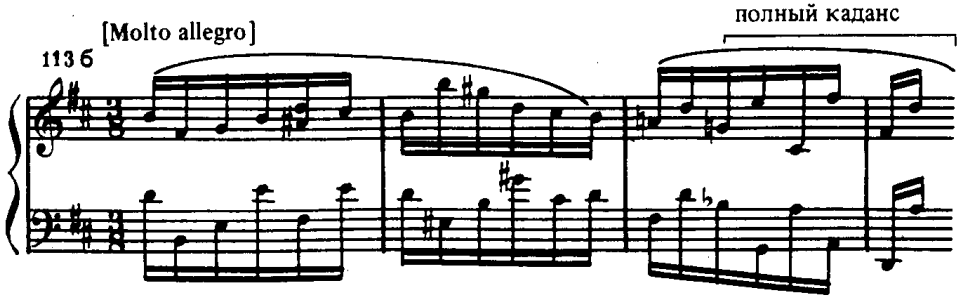
Рахманинов. "Элегия" ор. 3 № 1



в) полные (из аккордов субдоминанты, доминанты и тоники); полные каденции являются разновидностью автентических:



Шопен. Прелюдия D-dur № 5



3. По степени завершенности, функциональной устойчивости каденции разделяются на: а) половинные, б) полные, в) прерванные.

Половинной называется каденция на неустойчивой ладовой функции – доминантовой (V_{5_3}) или, реже, субдоминантовой (IV_{5_3}). Серединная каденция периода чаще всего бывает половинной автентической (на V_{5_3}).

Полной называется каденция, завершающая построение на тонике. Различаются:

а) полные совершенные каденции,

б) полные несовершенные каденции.

Полной совершенной каденция называется в том случае, если:

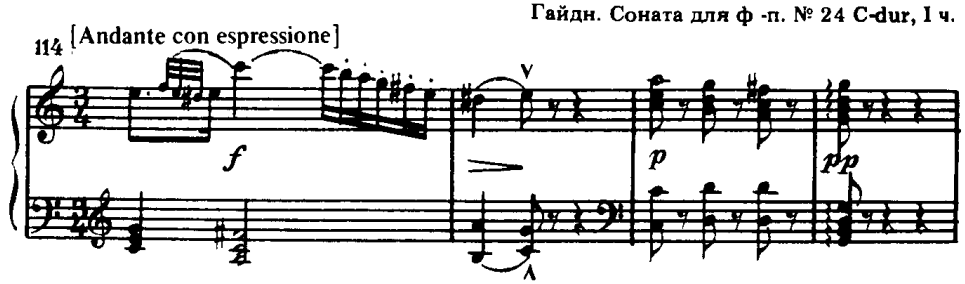
1) заключительный аккорд тоники звучит в основном виде (трезвучие);

2) I_{5_3} звучит в мелодическом положении основного тона (примы);

3) тоническому трезвучию предшествует основной вид доминанты (консонирующей – V_{5_3} или диссонирующей – V_7, V_9);

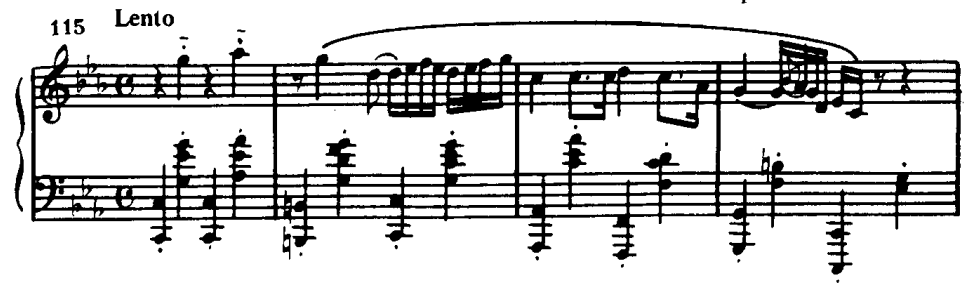
4) I_{5_3} звучит на сильной доле такта.

Гайдн. Соната для ф -п. № 24 C-dur, I ч.



Если хотя бы один из этих признаков в каденции отсутствует, каденция называется полной несовершенной:

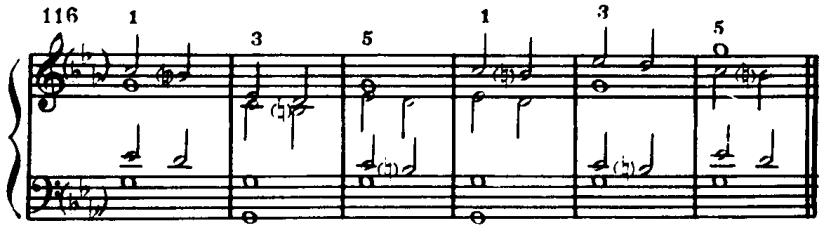
Шопен. Ноктюрн c-moll ор. 48 № 1



Прерванной называется каденция, содержащая переход доминанты в трезвучие VI ступени. (Подробнее см. тему 10.)

Кадансовый квартсекстаккорд (K_{6_4})

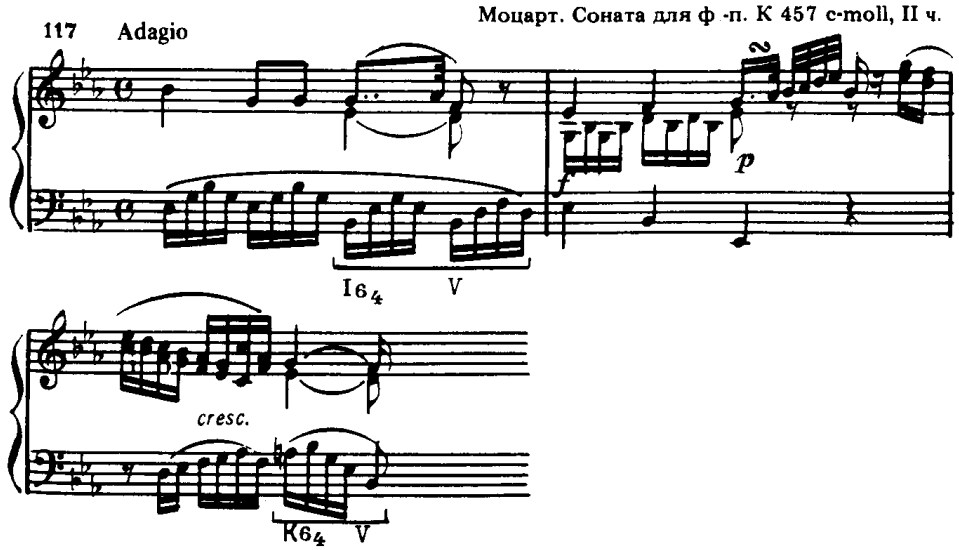
Кадансовым называется тонический квартсекстаккорд (I_{6_4}), который используется в каденциях как задержание к доминанте (V_{5_3}, V_7; реже V_2).



Метрические условия применения

Кадансовый квартсекстаккорд исторически возник как двойное задержание при переходе тонической гармонии в доминантовую.

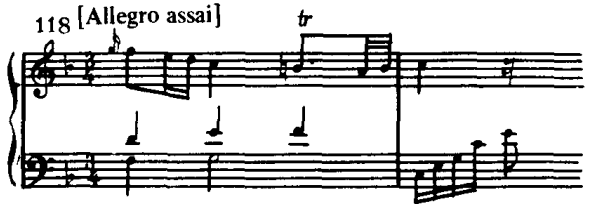
Моцарт. Соната для ф -п. K 457 c-moll, II ч.



С этим связано необходимое метрическое условие его применения: являясь задержанием, K_{6_4} применяется только на сильной и относительно сильной доле такта, то есть на более тяжелой, чем его разрешение – последующий аккорд доминанты.

Примечание. В трехдольном размере (3/4, 3/8), в заключительной каденции, при частой смене гармоний K_{6_4} может встретиться и на второй доле такта, если перед ним звучит аккорд субдоминантовой функции (а после него, как обычно, доминанта).

Моцарт. Соната для ф.-п. К 280 F-dur, I ч.

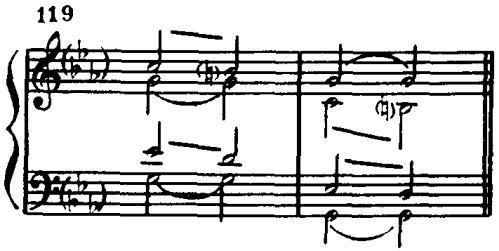


Ладовая функция K_{6_4}

Ладовая функция K_{6_4} двойственна. С одной стороны, по звуковому составу он принадлежит к тонической группе аккордов (I_{5_3}, I_6, I_{6_4}) и – теоретически – воплощает функцию устойчивости; однако никакой квартсекстаккорд вполне устойчивым быть не может по своей акустической природе* и поэтому не применяется в классической гармонии как опорный аккорд. С другой стороны, нижним звуком K_{6_4} является V ступень тональности (звук доминанты), а обязательным разрешением – основной вид доминанты, подготовленный басом K_{6_4}; это придает K_{6_4} отчасти и доминантовый смысл.

Удвоение и разрешение K_{6_4}

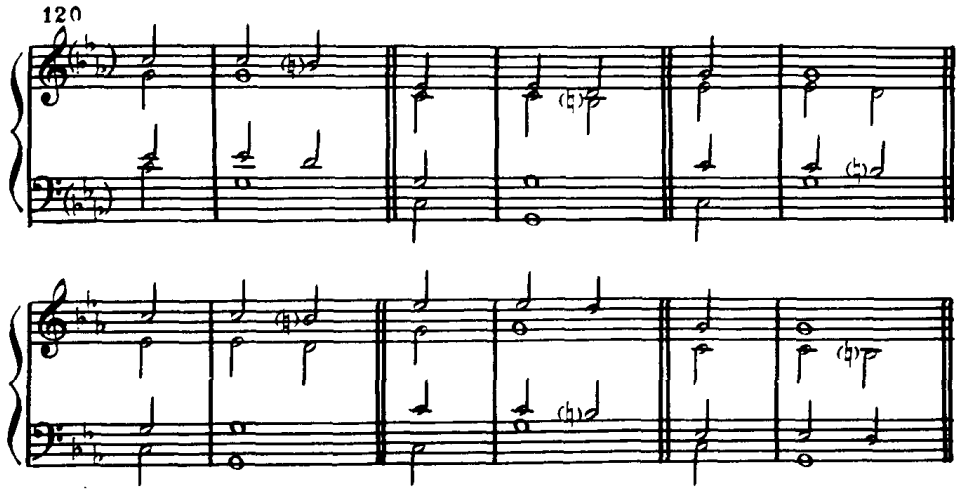
В K_{6_4} удваивается квинтовый тон, то есть звук баса. Это общий звук с последующим аккордом доминанты; при соединении с доминантой он в обоих голосах остается на месте (по гармоническому типу соединения). Два других голоса разрешаются в звуки доминанты поступенным нисходящим движением.



* Кварта между его басом и одним из трех остальных голосов является диссонансом и требует разрешения; диссонантность кварты объясняется ее отсутствием в обертоновом ряде баса.

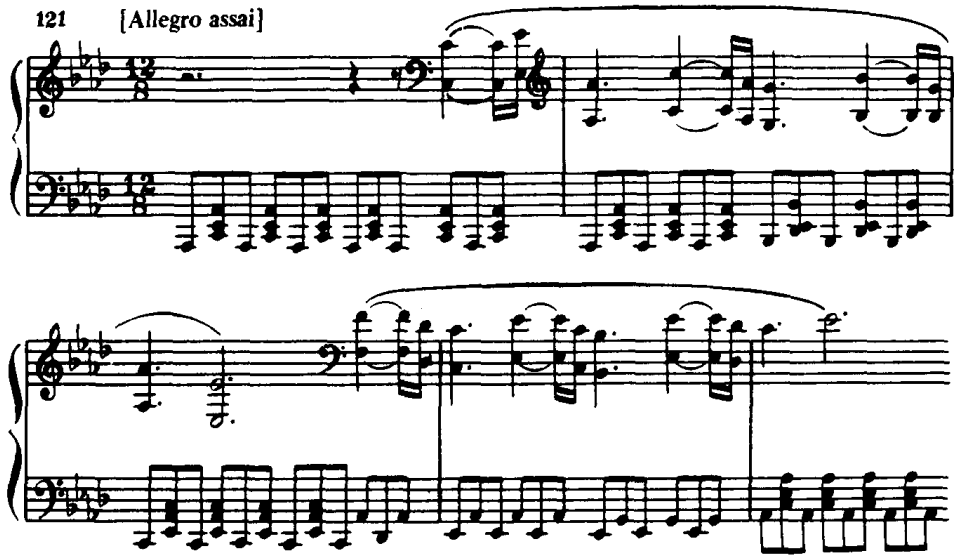
Приготовление K_{6_4}

Кадансовому квартсекстаккорду могут предшествовать аккорды тонической или субдоминантовой функций. Неупотребителен переход в K_{6_4} аккордов доминантовой группы: сам K_{6_4} имеет черты доминантовой функции. Типичные обороты серединных автентических каденций: 1) $I|K\text{-}V_{5_3}$ и 2) $IV|K\text{-}V_{5_3}$; типичные обороты заключительных полных каденций – 1) $I|K\text{-}V|I$ и 2) $IV|K\text{-}V|I$. Особенно мягко и естественно звучит приготовление K_{6_4} тоникой.



Приготовление K_{6_4} аккордами субдоминанты в гармоническом отношении более активно.

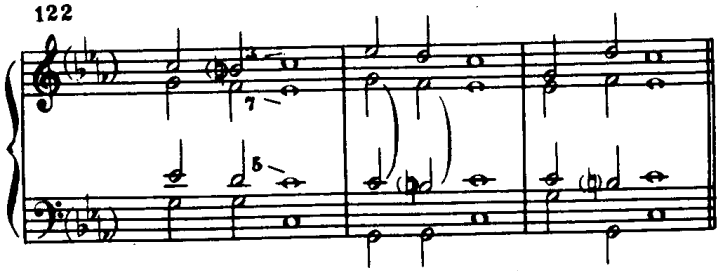
Бетховен. Соната для ф.-п. № 23 f-moll, I ч.



Доминантсептаккорд в заключительной каденции

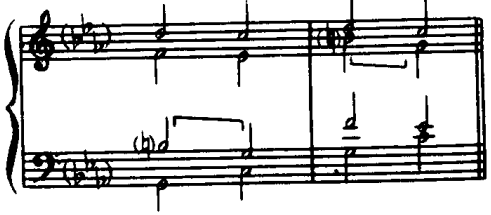
В заключительных каденциях V_{5_3} часто заменяется диссонирующим аккордом доминанты – V_7 (доминантсептаккордом). При его разрешении в I_{5_3} наиболее яркий, диссонирующий тон – септима – разрешается строго определенно: ходом на ступень вниз, в терцовый тон тоники. В параллельном движении с септимой разрешается и квинта V_7 – тоже на ступень вниз, в основной тон тоники. Терция V_7 является VII ступенью лада и разрешается на полутон вверх, по естественному тяготению вводного тона, в I ступень, основной тон тоники. Бас движется при разрешении скачком, также в основной тон тоники. В результате разрешения I_{5_3} оказывается неполным: без квинты, но с утроенным основным тоном. (При переходе K_{6_4} в V_7 иногда возникает допустимый параллелизм квинт.)

122



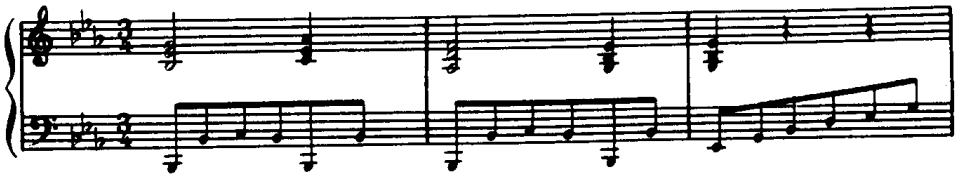
Примечание. V_7 может быть разрешен и в полное трезвучие, если терцовый тон доминанты перейдет не по естественному тяготению вверх на секунду, а ходом вниз на терцию, в квинтовый тон тоники. (Такой ход допускается только в средних голосах, где он сравнительно менее слышен.)

123а



123б [Allegro]

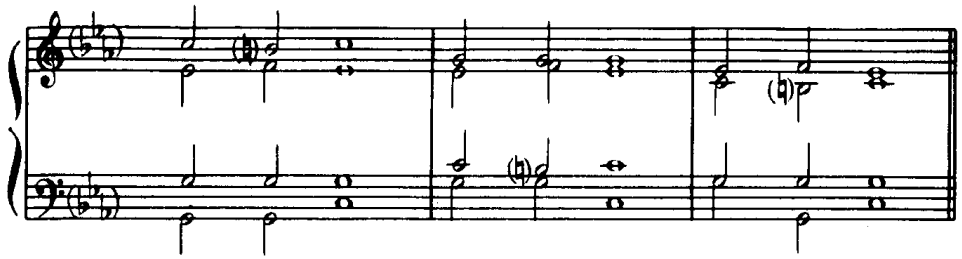
Шуберт. Соната для ф.-п. № 8 c-moll, III ч.



При этом все же для заключительного каданса предпочтительнее естественное разрешение доминантовой терции, несмотря на неполное звучание I_{5_3}. V_7 может быть полным и неполным (с

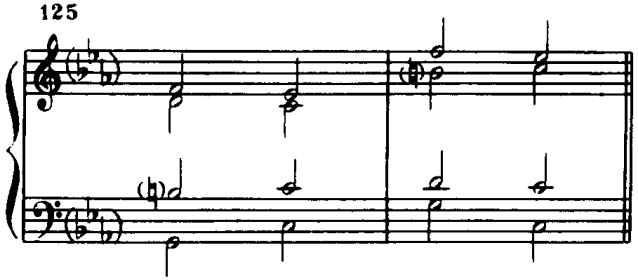
пропущенной квинтой и удвоенной примой). Если полный V_7 разрешается преимущественно в неполную тонику, то неполный V_7 разрешается всегда в полную тонику.

124



Малоупотребителен лишь V_7 в мелодическом положении септимы; этот диссонирующий тон чаще всего располагается в одном из средних голосов. К тому же $V^7{}_7$ разрешается в $I^3{}_{5_3}$ и образует поэтому полный несовершенный каданс, нетипичный для заключения периода.

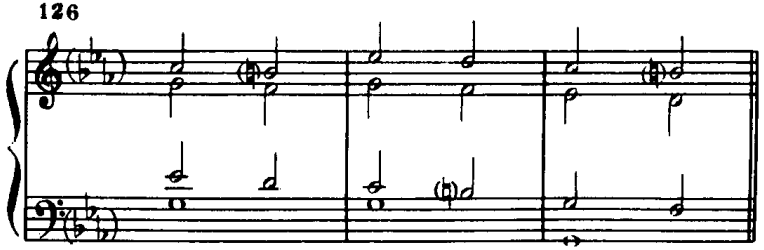
125



Практические рекомендации

1. При переходе K_{6_4} в V_7 наиболее естественно такое голосоведение, при котором бас остается на месте, а три верхних голоса движутся на ступень вниз.

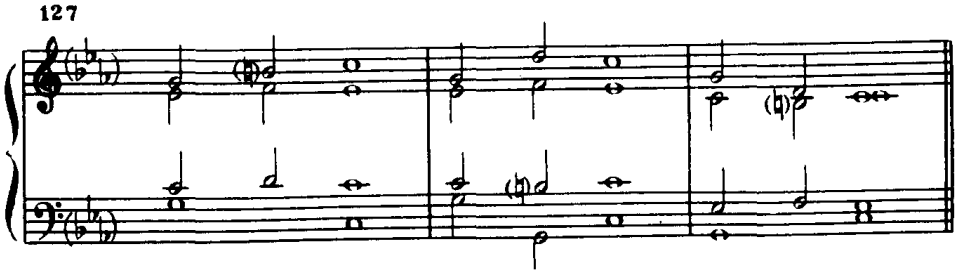
126



2. Если в заключительной каденции K_{6_4} оказывается в мелодическом положении квинтового тона, рекомендованное выше плавное соединение с V_7 приводит к переходу в $V_7{}^7$ и разрешению в $I^3{}_{5_3}$, образующему полный несовершенный каданс. Для того чтобы заключительная тоника оказалась в мелодическом положении основного тона (и каданс стал полным совершенным), нужно, чтобы

последующий после $K^5{}_{6_4}$ доминантсептаккорд содержал в сопрано терцию или квинту; подход к ним часто совершается скачком.

127

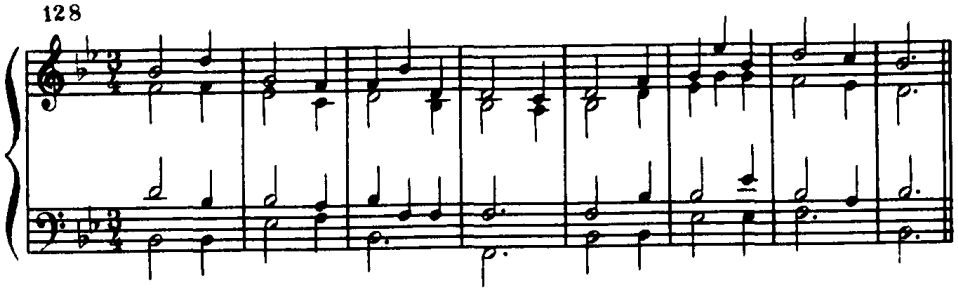


3. Перед решением задачи необходимо детально проанализировать строение периода, найти и определить каденции.

4. Выяснив возможности использования K_{6_4} в каденциях, можно на первых порах обозначить (К) место его применения.

Пример гармонизации

128



Задания

Устные

Проанализировать строение периода, типы каденций и применение K_{6_4} в следующих произведениях:

1. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 3 до мажор, II ч. (начальный период).
2. Дж. Россини, „Севильский цирюльник", II д., ария Розины.
3. А. С. Даргомыжский, „Русалка", I д., ария Мельника.

Подобрать примеры с K_{6_4}.

На фортепиано

1. Играть половинные каденции: 1) $I|K_{6_4}$–V и 2) $IV|K_{6_4}$–V от шести положений начального аккорда, в любой тональности мажора и минора.

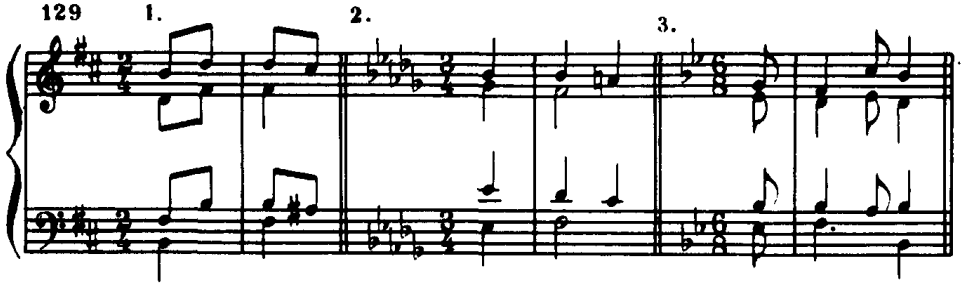
2. Играть заключительные каденции: 1) $I|K_{6_4}$–$V_7|I^1$ и 2) $IV|K_{6_4}$–$V_7|I^1$ от шести положений начального аккорда, в любой тональности мажора и минора.

3. Играть соединения по следующей цифровке, добиваясь плавной, пластичной и осмысленной линии сопрано:

1) I–V–I–IV–K_{6_4}–V–I;
2) I–IV–V–I–K_{6_4}–V_7–I;
3) V–I–IV–K_{6_4}–V–I;
4) I–V–I–V–I–IV–K_{6_4}–V_7–I.

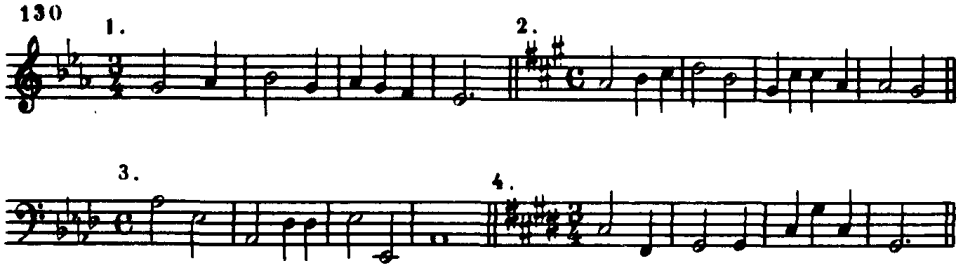
4. Играть следующие секвенции:

129



5. Гармонизовать следующие фразы:

130



6. Играть период, используя перемещения, по следующему плану:

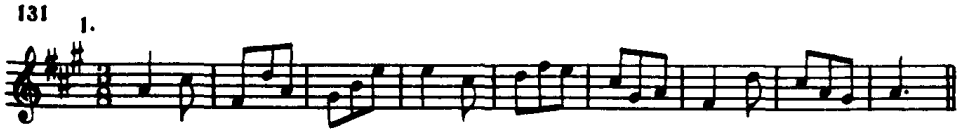
1) 3/4 I–-|V–-|I–IV|K–V;|I–-|IV–-|K–V_7|I;
2) 3/4 I–IV|V–I|IV, I, IV|K – V;|I, V, I|IV – -|K – V_7|I – IV|I;
3) 2/4 I,V|I – |IV –|K,V;|I –|IV –|K,V|I –;|IV –|K,V_7|I,IV|I.

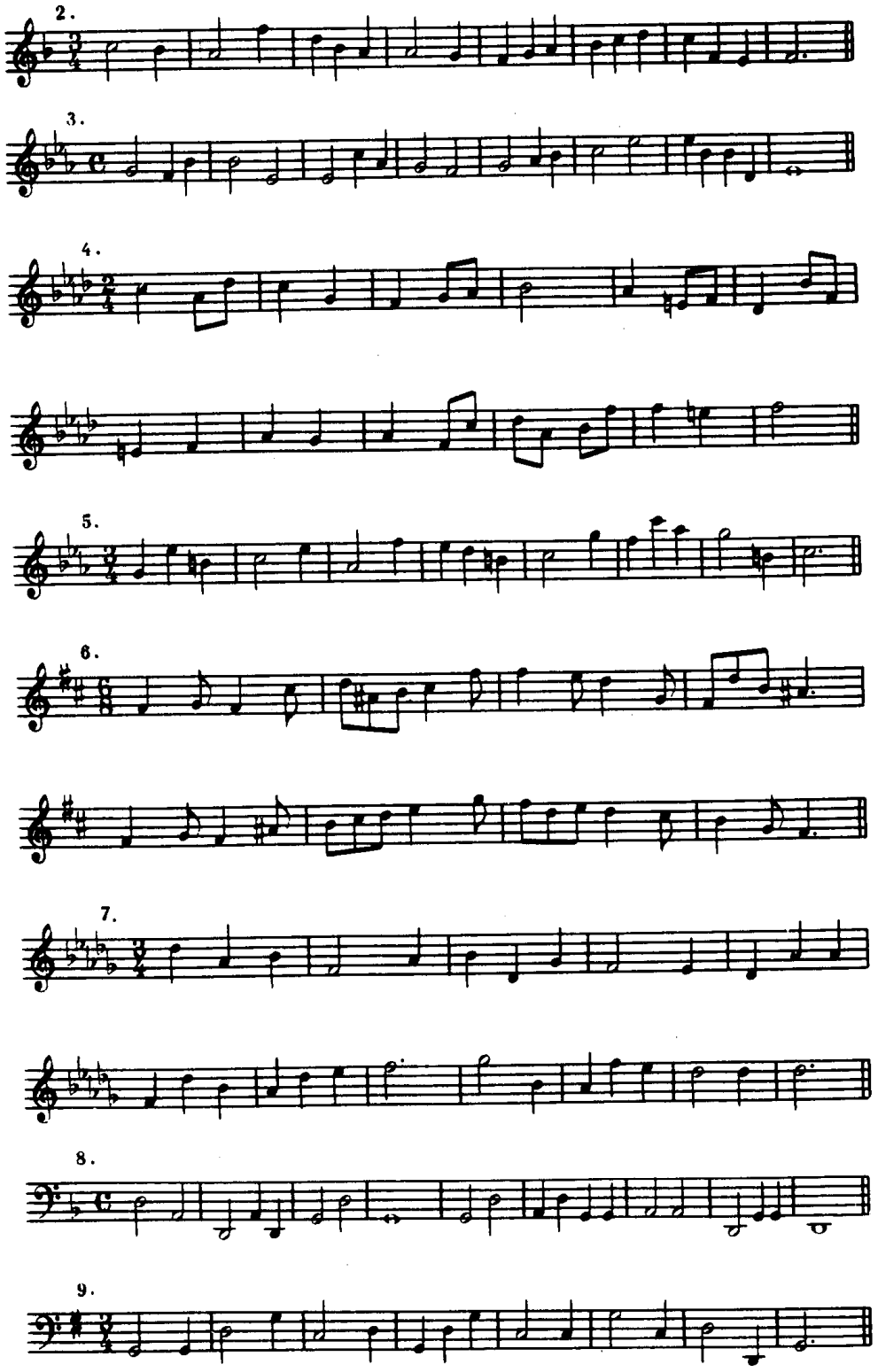
7. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с применением K_{6_4}.

Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

131





ТЕМА 8

ПОЛНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА. ПОБОЧНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

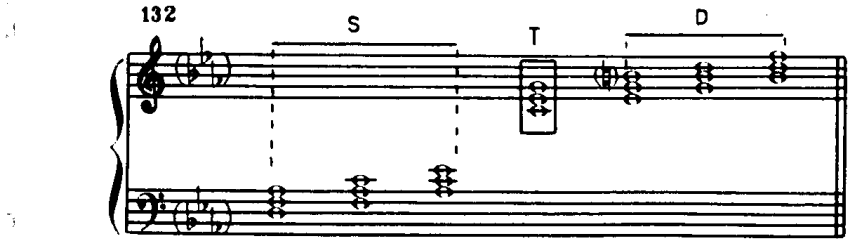
Главные трезвучия лада образуют крепкую, прочную основу классической ладотональности. Им свойственна такая ёмкость выразительных и конструктивных возможностей, что темы (в форме периода), построенные только на трех основных гармониях – I, IV и V, – у Гайдна, Моцарта и Бетховена являют собой часто непревзойденные, классические образцы глубины и полноты выражения музыкальной мысли. (См., например, медленные части ранних фортепианных сонат Бетховена.)

Главные трезвучия лада, или трезвучия главных ступеней, – это I_{5_3}, V_{5_3}, IV_{5_3}. Трезвучия всех побочных ступеней (II, III, VI и VII) называются побочными. Совокупность главных и побочных трезвучий лада (а также – септаккордов и нонаккордов) в их закономерных функциональных отношениях образует полную функциональную систему.

Функцию устойчивости в ладу, как известно, воплощает тоника (I_{5_3} и I_6). Тоника по своей природе единична (незаменяема) и консонантна*. Кроме гармонии I ступени данной ладотональности, никакая другая гармония не может придать звучанию характер полной устойчивости, покоя, завершенности.

Функцию доминантовой неустойчивости в полной функциональной системе воплощают те трезвучия, в состав которых входит вводный тон лада – VII ступень. Это трезвучия VII, V и III ступеней.

Функцию субдоминантовой неустойчивости – более мягкой, спокойной по сравнению с доминантовой – воплощают трезвучия, в которых отсутствует вводный тон; общим для них является звук VI ступени лада. Это трезвучия II, IV и VI ступеней.



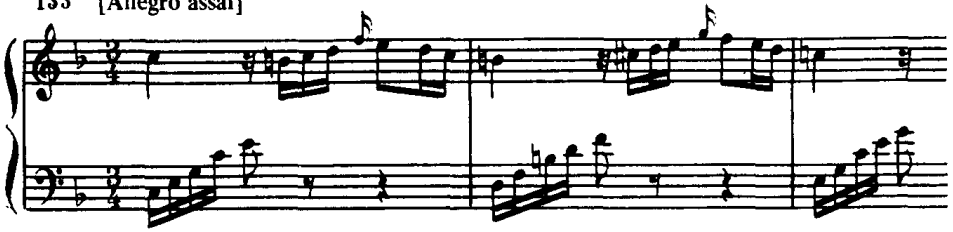
* Использование диссонирующего аккорда тоники (например, I_7) встречается в некоторых стилях и жанрах музыки XX века. Вообще тоническому созвучию – как и любому жизненному явлению, и сознанию также – свойственно эволюционировать, меняться. Слух нашего современника уже может воспринимать и диссонирующий аккорд как центр ладовой системы (тонику), в то время как раньше это было невозможно.

Особенности мажора и гармонического минора

В натуральном мажоре гармония VII_{5_3} (уменьшенного по структуре) неупотребительна в основном виде и используется, как правило, в виде секстаккорда.

Моцарт. Соната для ф.-п. К 280 F-dur, I ч.

133 [Allegro assai]

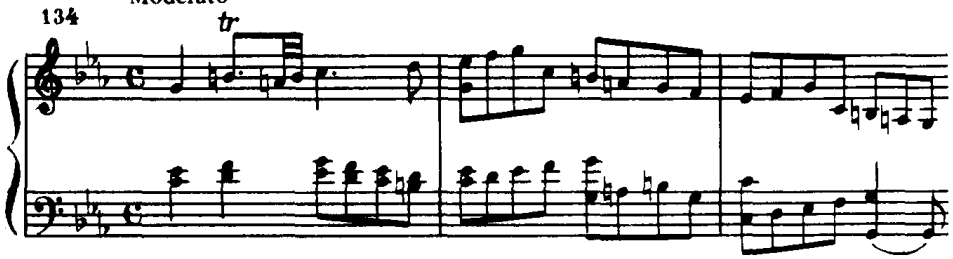


Изменения в аккордике гармонического мажора рассматриваются в теме 19.

В гармоническом миноре II_{5_3} и VII_{5_3} (уменьшенные) также неупотребительны в основном виде, но часто используются в виде секстакковдов.

Скарлатти. Соната для ф.-п. № 7 c-moll

134 Moderato



III_{5_3} (увеличенное) в основном виде малоупотребительно. В виде секстаккорда (III_6) эта гармония является весьма яркой и широко распространенной: это доминанта с секстой (см. тему 20).

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТРЕЗВУЧИЙ. ЛОГИКА ГАРМОНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ ВНУТРИ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ГРУПП

Функциональная яркость аккордов лада определяется степенью контраста их звукового состава по отношению к тонике. Наиболее контрастны к тонике (и сильны в функциональном смысле) аккорды, которые не содержат с ней общих звуков.

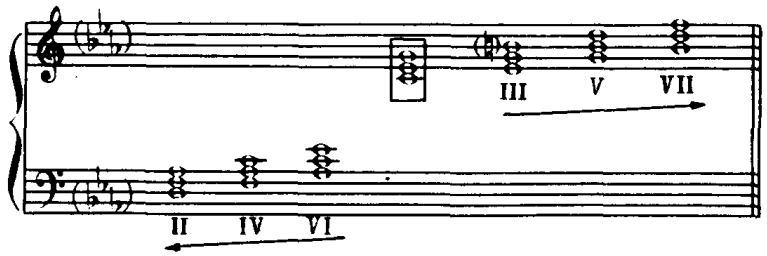
В субдоминантовой группе наиболее яркий, сильный аккорд – аккорд II ступени; в доминантовой – VII ступени. Классической степенью функционального контраста обладают те трезвучия, которые имеют лишь один общий звук с тоникой. Это V_{5_3} в доминантовой группе и IV_{5_3} в субдоминантовой. Трезвучия V и IV ступеней

являются воплощением функций доминанты и субдоминанты в классической гармонии; это их основные представители. (Не случайно долгое время их обозначение – V=D и IV=S – служило символом самих функций доминанты и субдоминанты.)

Наименьший контраст с тоникой характерен для трезвучий, имеющих с ней два общих звука. Это VI_{5_3} в субдоминантовой группе и III_{5_3} в доминантовой группе. (Трезвучия III и VI ступеней иногда обозначаются словом „медианта" – M – от *лат.* „находящаяся посередине, посредничающая".) III_{5_3} – промежуточное между I и V; VI – между I и IV. Трезвучие III ступени называется верхней медиантой, так как располагается на терцию выше тонического; VI_{5_3} – нижней медиантой, или субмедиантой.

Различная степень интенсивности контраста с тоникой, различная функциональная „сила" аккордов определяет и закономерность их последования. Для гармонического движения характерна тенденция к усилению функциональной яркости; поэтому более „слабый" представитель функции тяготеет к переходу в более „сильный" (VI→IV, IV→II, VI→IV→II, VI→II; III→V, V→VII, III→V→VII, III→VII). Обратное движение – от более ярких функциональных явлений к более слабым, смягченным – нетипично для гармонии венско-классической школы (оно чаще встречается в музыке XIX – XX веков); при этом возникает эффект „упрощения" гармонии, ослабления функциональной напряженности, „размагничивания" гармонического тока. В схеме тенденцию последования аккордов можно обозначить стрелками, указывающими типичный и наиболее естественный характер гармонического движения.

135



ПОБОЧНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Побочные трезвучия субдоминантовой группы – VI_{5_3} и II_{5_3} – имеют различное строение и звучание в мажоре и миноре. В мажоре оба они употребительны; оба имеют структуру минорного трезвучия (чем и контрастируют тонике дополнительно – уже не в функциональном, а в фоническом отношении). В миноре же II_{5_3} (уменьшенное) неупотребительно в основном виде; VI_{5_3} по структуре мажорное (снова образуется фонический контраст с тоникой).

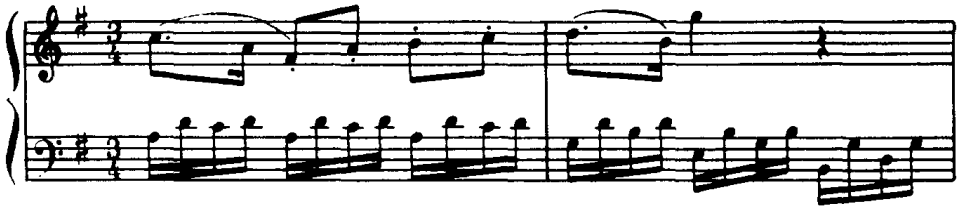
Приготовление и разрешение VI_{5_3}

VI_{5_3} является самой „слабой" субдоминантой из всех. К тому же в мажоре VI_{5_3} является тоникой параллельной минорной тональности, а параллельно-переменный лад имеет столь глубокие корни в народной музыке и в русской классической литературе, что сопоставления в мажоре I–VI или VI–I звучат смягченно; функциональный контраст здесь минимален.

Перед VI_{5_3} не используются другие трезвучия субдоминантовой группы – все они „сильнее" ее в функциональном отношении. Перед VI_{5_3} чаще всего звучит тоника (I_{5_3}, I_6).

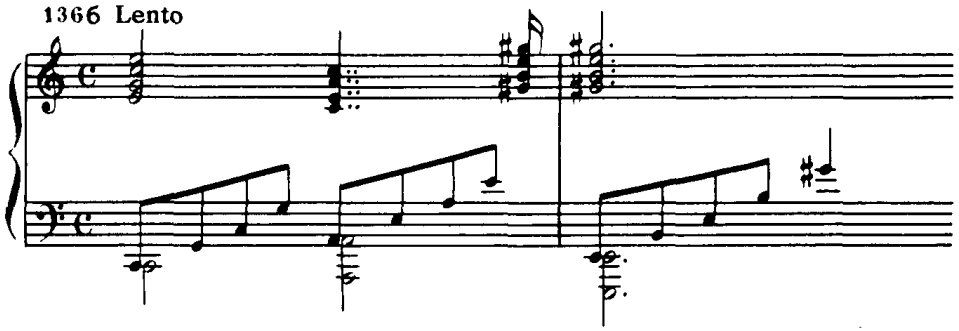
Моцарт. Соната для ф.-п. К 545 C-dur, II ч.

136а Andante



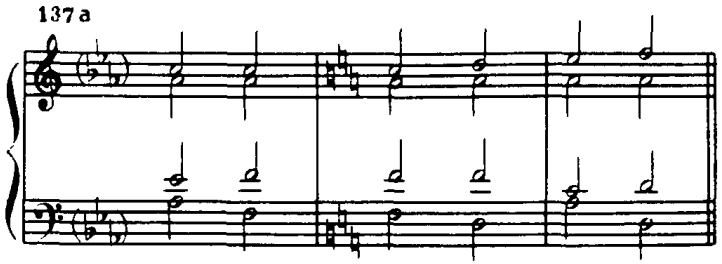
Лист. "Годы странствий", "Часовня Вильгельма Телля"

136б Lento



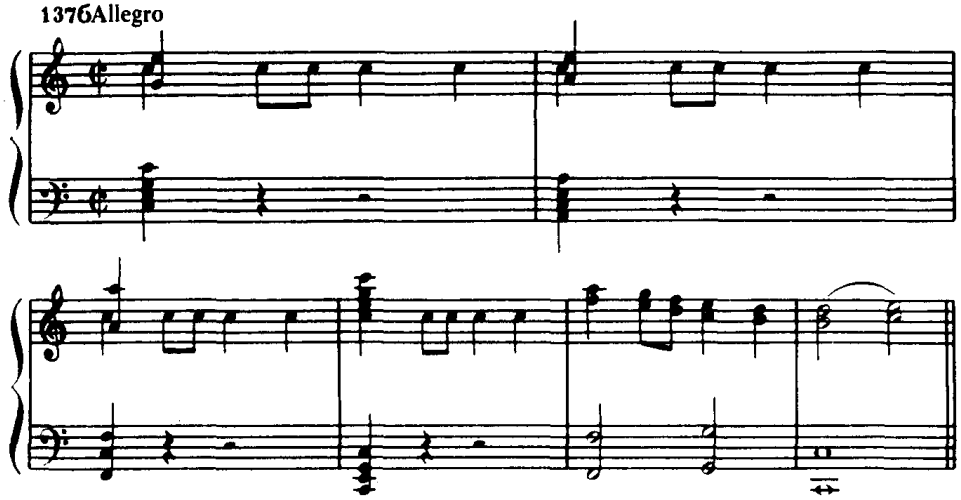
Зато после VI_{5_3} типично усиление субдоминантовой функции и переход ее в IV, II.

137а



Д. Скарлатти. Соната для ф.-п. № 4 C-dur

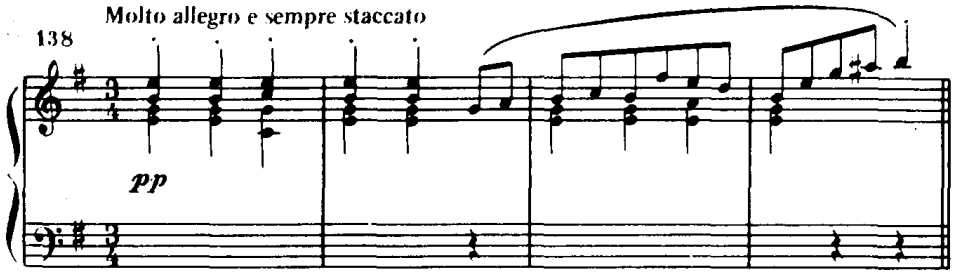
137б Allegro



Встречается также разрешение VI_{5_3} в тонику непосредственно. Такие обороты особенно характерны для русских композиторов XIX – XX веков. Встречаются они и у западноевропейских композиторов-романтиков, часто использующих терцовые сопоставления гармоний, а также предпочитающих иногда активному гармоническому движению изысканную мягкость оборотов.

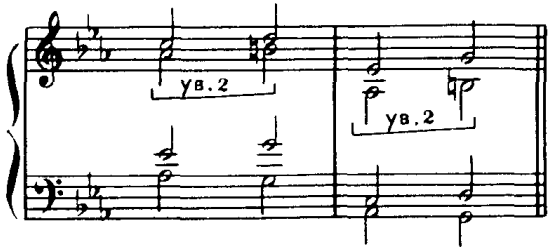
Григ. "Танец эльфов" ор. 12 № 4

138 Molto allegro e sempre staccato



Нетипично соединение VI_{5_3}–V_{5_3}; этот оборот неудобен и по функциональной логике (самая „слабая" субдоминанта переходит в яркий аккорд доминанты), и чисто технически (особенно в миноре).

139

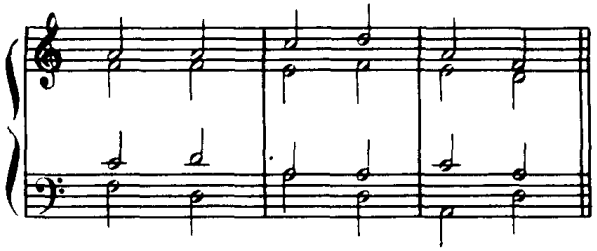


Малоупотребительно также соединение VI_{5_3}–K_{6_4}.

Приготовление и разрешение II_{5_3} в мажоре

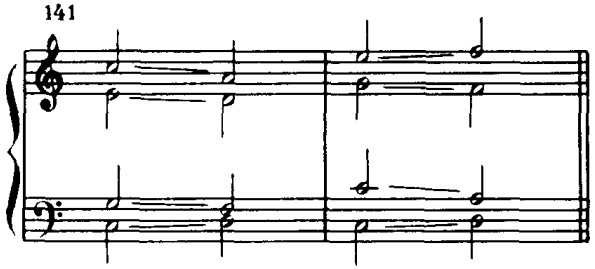
II_{5_3} – самая „сильная" субдоминанта, поэтому перед ней возможно любое трезвучие субдоминантовой группы. Характерные обороты – IV-II, VI-II.

140



II_{5_3} может быть подготовлено и тоникой (I_{5_3}, I_6). При секундовом их соотношении возможно только мелодическое соединение (общих звуков нет). В соединении I_{5_3} – II_{5_3} голосоведение определяется формулой либо 1:3 (бас движется на ступень вверх, а три верхних голоса вниз, в ближайший звук аккорда), либо 2:2 (бас и терция тоники движутся на ступень вверх, а два верхних голоса вниз, противоположно басу, в ближайший звук аккорда).

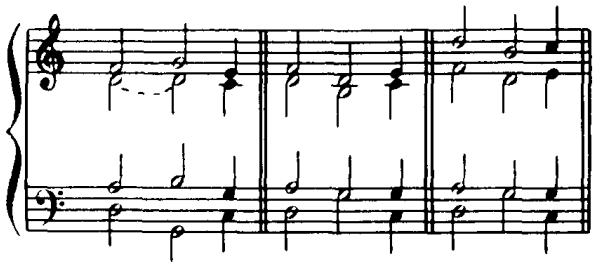
141



Аккорды доминантовой группы не могут предшествовать II_{5_3}. Зато разрешение II_{5_3} через V (классическую доминанту) является типичным и наиболее естественным и по кварто-квинтовому соотношению их основных тонов (квинта обеспечивает ближайшее акустическое родство), и по убедительности функционального последования: наиболее яркая субдоминанта переходит в иное, более высокое качество неустойчивости – в доминанту.

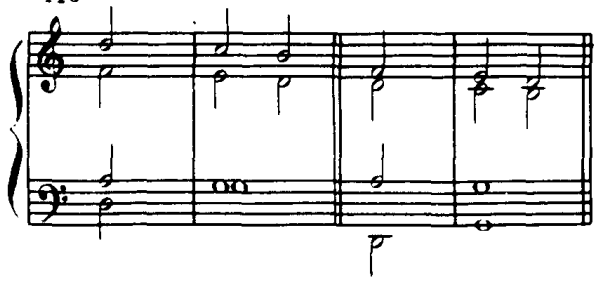
Соединение II-V может быть и мелодическим, и гармоническим.

142



В каденционных участках формы II_{5_3} часто переходит в K_{6_4}.

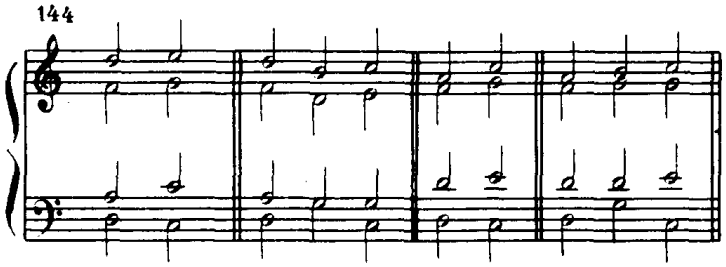
143



Переход II_{5_3} в другие трезвучия субдоминантовой группы неупотребителен, так как любая субдоминанта оказывается „слабее" и образует „упрощение" гармонии.

Переход II_{5_3} непосредственно в тонику сравнительно редок: секундовое соотношение аккордов вообще наиболее далекое, и разрешение II_{5_3} сразу в I_{5_3} не дает столь убедительной функциональной логики, как, например, II-V-I.

144

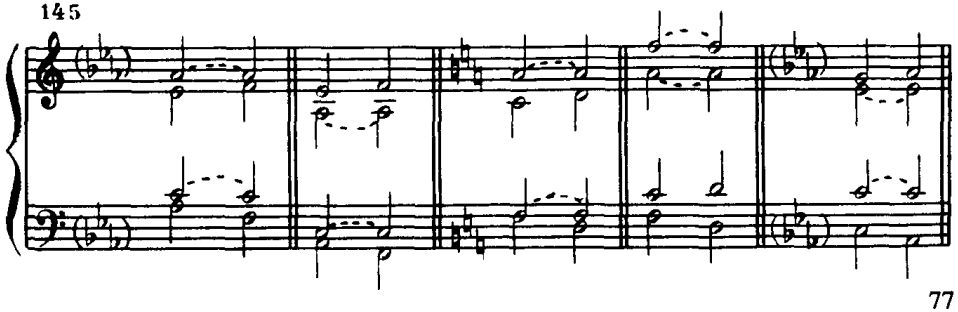


Голосоведение

При соединении трезвучий внутри субдоминантовой группы возникают терцовые соотношения (VI-IV, IV-II) и кварто-квинтовые соотношения (VI-II).

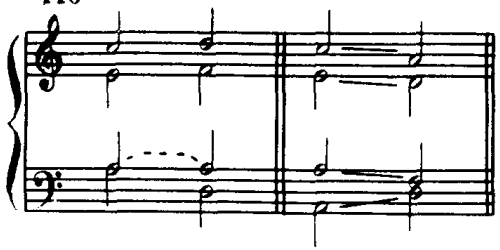
При терцовом соотношении трезвучий (как внутри функциональной группы, так и при соединении различных функций – например, I-VI) соединение чаще гармоническое: оба общих звука остаются на месте в тех же голосах.

145



При кварто-квинтовом соотношении трезвучий (как внутри функциональной группы, так и при соединении различных функций – например, II–V) их соединение может быть и гармоническим, и мелодическим.

146

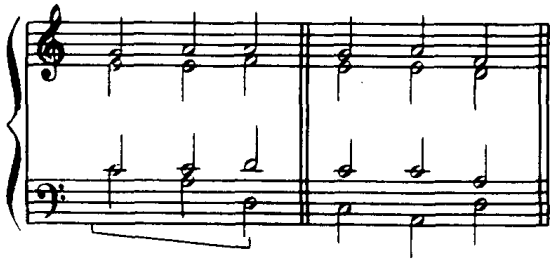


Практические рекомендации

1. Перед решением задачи, при анализе заданного верхнего голоса нужно прежде всего найти в нем повторяющиеся и выдержанные звуки, так как они непременно предполагают перегармонизацию.

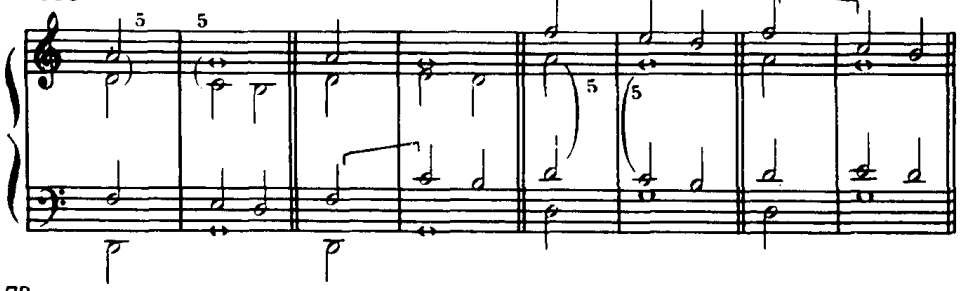
2. В линии баса движение основных тонов побочных трезвучий может образовать угловатые рисунки в объеме септимы. Необходимо контролировать линию баса и строить ее как волнообразную, пластичную мелодию.

147 нежелательно лучше



3. В каденции при соединении II_{5_3} в мелодическом положении квинты с K_{6_4}, а также при соединении II_{5_3} в широком расположении и мелодическом положении терции при плавном голосоведении неизбежно образуются параллельные квинты. Чтобы избежать их, надо использовать нетипичное, скачковое голосоведение и сменить расположение.

148 плохо плохо

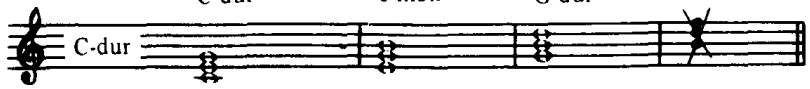


Секвенции по медиантам

Секвенции по терциям, чередующие мажорные и минорные тональности, иначе называются секвенциями по медиантам.

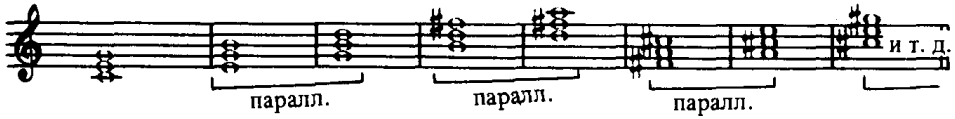
Если избрать для секвенции терцовый шаг вверх по родственным тональностям, секвенция остановится на границе диатоники уже после третьего звена.

149 C-dur e-moll G-dur



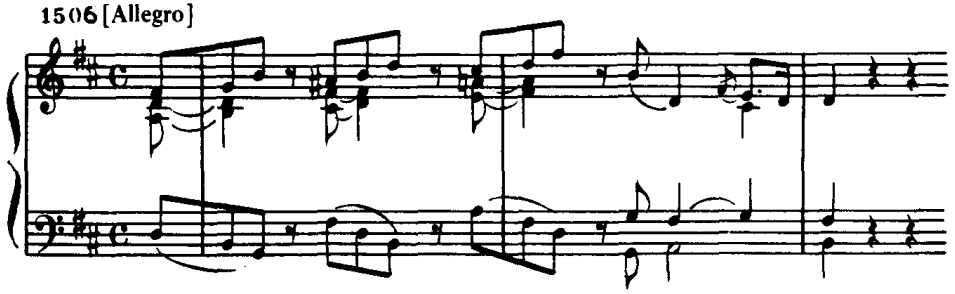
Если же выйти за пределы главной тональности и построить секвенцию по верхним медиантам (по тональностям III ступеней), возникает естественный тональный ряд, в котором чередуются мажорные и минорные, родственные друг другу тональности, а соседние образуют даже параллельные пары.

150а C-dur e-moll G-dur h-moll D-dur fis-moll A-dur cis-moll



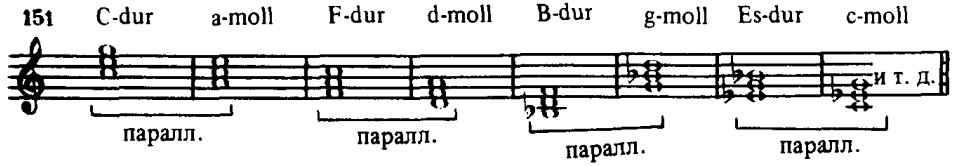
Бетховен. Соната для ф.-п. № 7 D-dur, IV ч.

150б [Allegro]



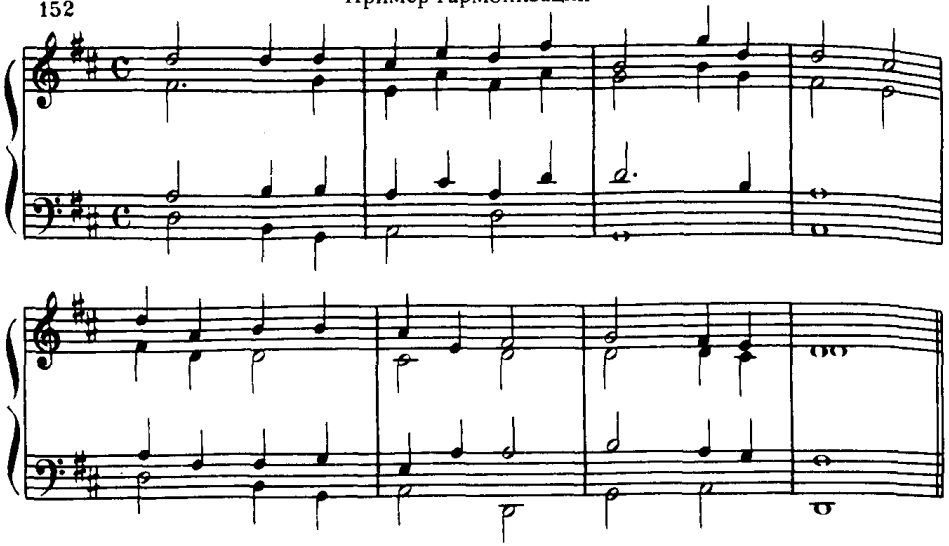
Так же строится ряд тональностей по нижним медиантам, то есть по тональностям VI ступеней.

151 C-dur a-moll F-dur d-moll B-dur g-moll Es-dur c-moll



Пример гармонизации

152



Задания

Устные

Проанализировать применение побочных трезвучий субдоминантовой группы в следующих произведениях:

1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила", I д., каватина Людмилы.
2. М. И. Глинка, романс „Смертный час настал нежданный..."
3. П. И. Чайковский, песня „Кукушка" ор. 54 № 8.
4. Р. Вагнер, „Парсифаль" (вступление).

На фортепиано

1. От шести положений I_{5_3} играть следующие соединения:

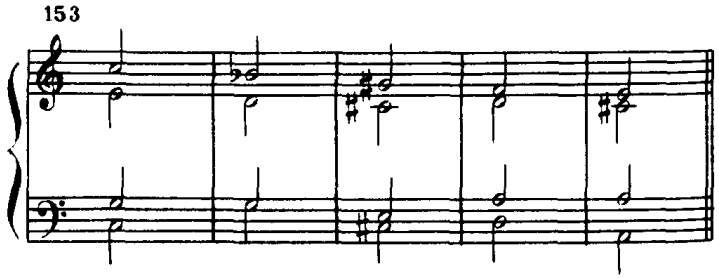
а) в мажорных тональностях: 1) I-VI-IV-V; 2) I-VI-IV-II-V; 3) I-IV-II-V; 4) I-VI-II-V;

б) в минорных тональностях: I-VI-IV-V.

2. Играть последовательности по заданной цифровке:
   1) dur I-V-I-VI-II-V;
   2) moll I-VI-IV-K_{6_4}-V_7-I;
   3) dur I-II-V-I-VI-IV-V;
   4) dur I-IV-II-V-I-VI-IV-I.

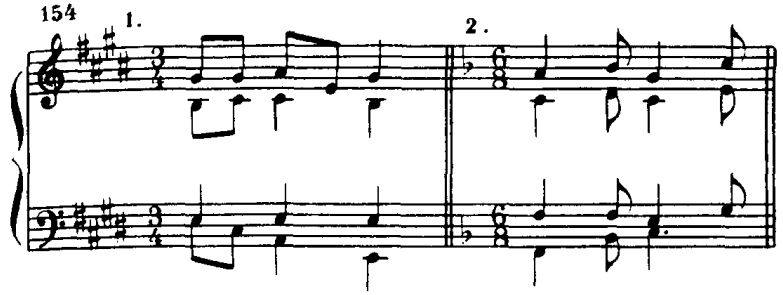
3. Данные трезвучия в качестве побочных субдоминантовой группы (VI, II) довести до тоники всеми способами:

153



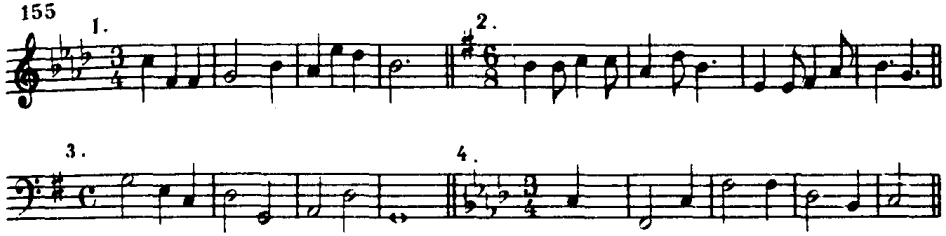
4. Играть секвенции на следующие мотивы, используя шаги по родственным тональностям, по большим секундам и по медиантам:

154



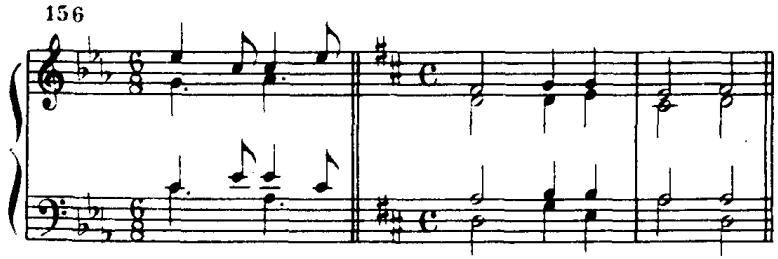
5. Гармонизовать следующие фразы:

155



6. Играть период по заданному началу:

156

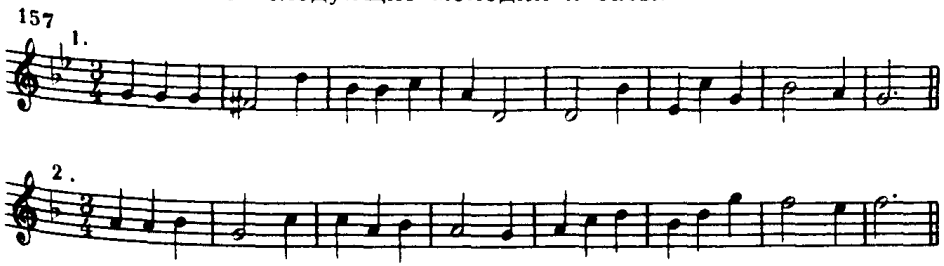


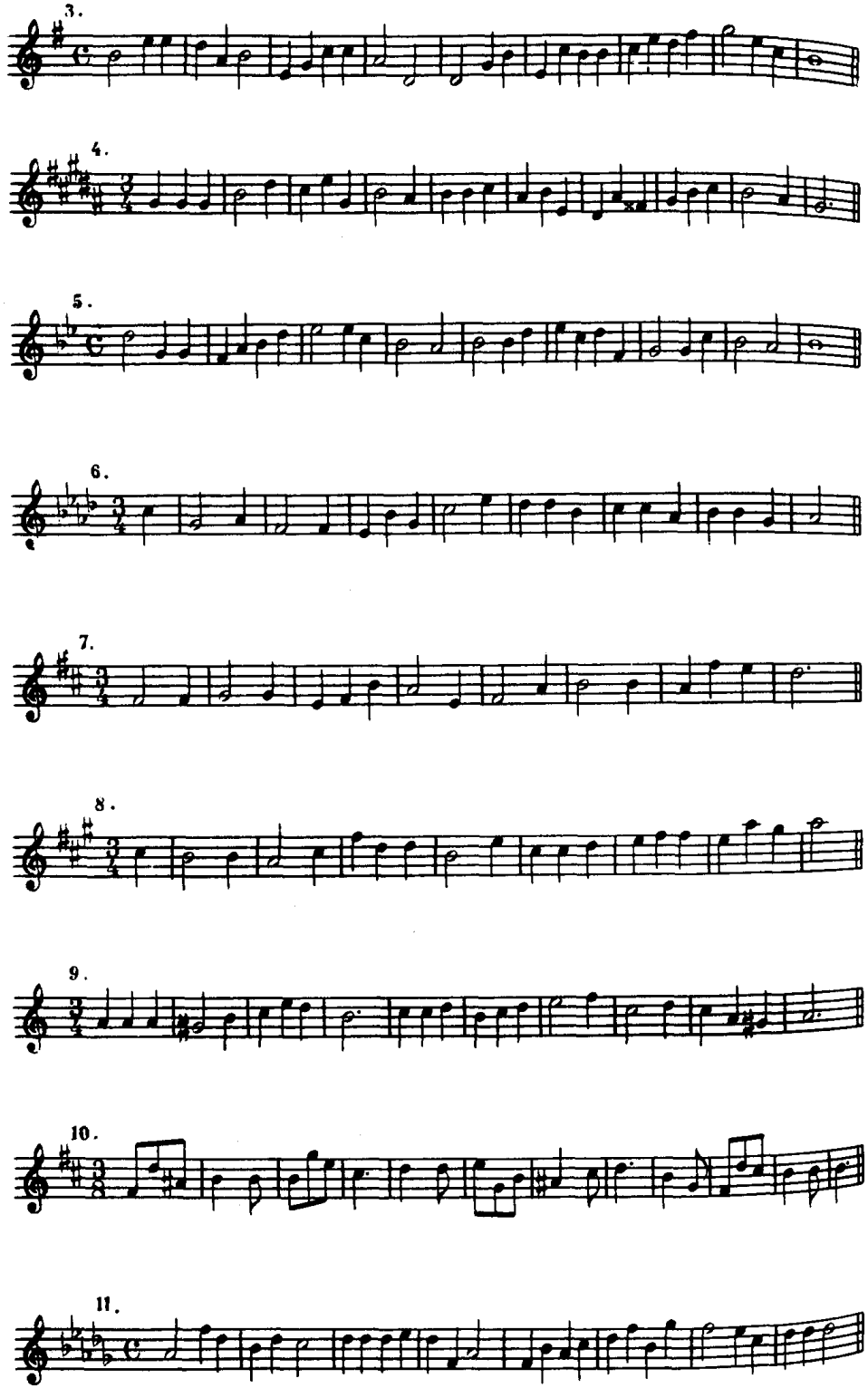
7. Сочинить и выучить в различных тональностях период с применением побочных трезвучий субдоминантовой группы.

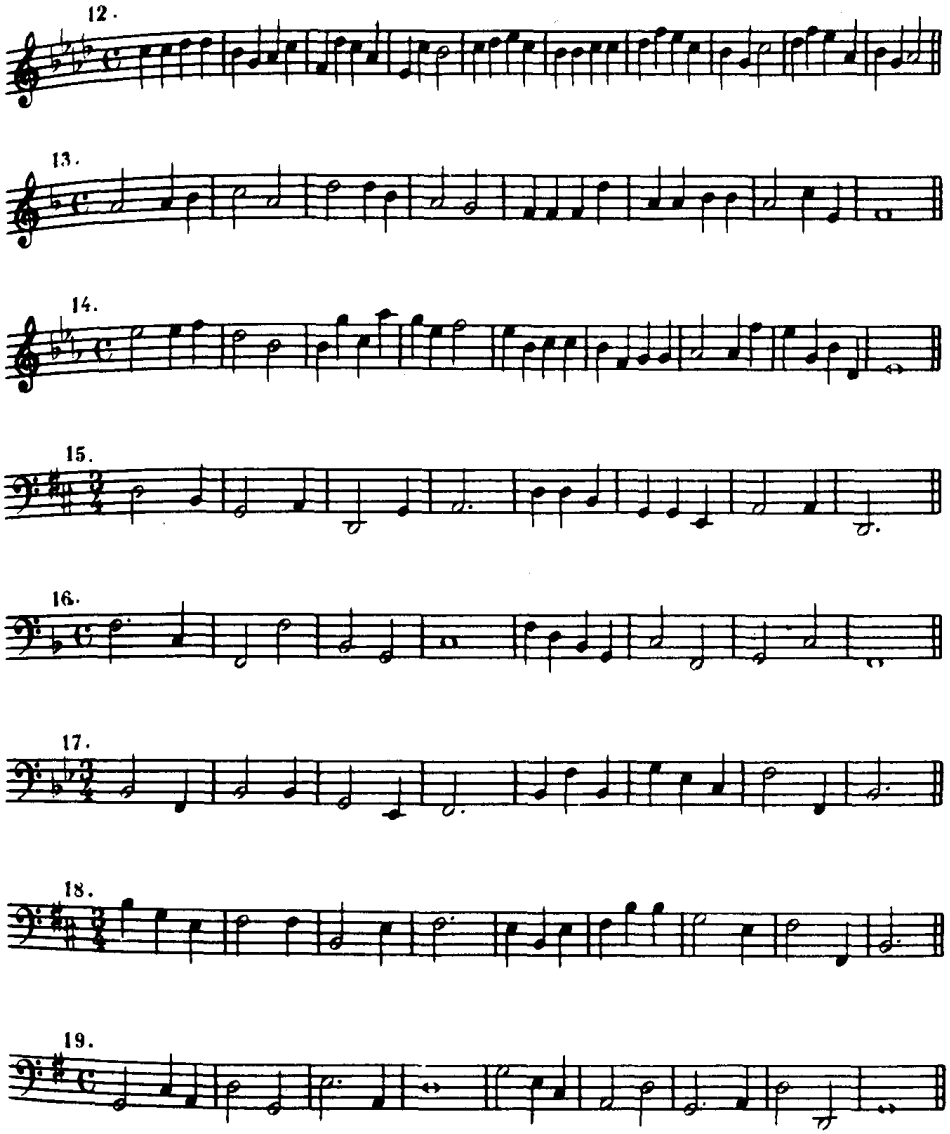
Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

157







ТЕМА 9

СКАЧКИ ТЕРЦОВЫХ ТОНОВ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Скачки терцовых тонов применяются обычно в сопрано. Они обогащают мелодическую линию и новыми вариантами кварто-квинтовых интонаций, и напевными секстово-терцовыми оборотами. Скачковое соединение возможно не только между трезвучиями субдоминантовой группы, но и с аккордами других функций: I–VI, II–V.

Скачки терцовых тонов при кварто-квинтовом соотношении трезвучий

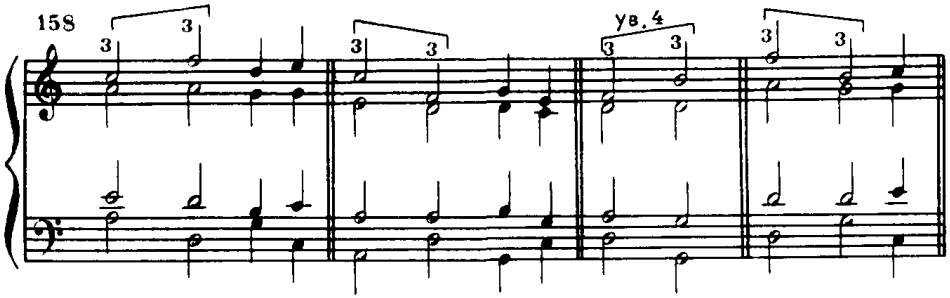
В кварто-квинтовом соотношении находятся VI-II и II-V. (Все соединения с II_{5_3} возможны только в мажоре; диссонирующее уменьшенное II_{5_3} минора неупотребительно.) В отличие от скачков терцовых тонов при соединении главных трезвучий лада, здесь невозможно обратное движение: возвращение II-VI приводит к ослаблению функциональной активности, „упрощению" и потому неупотребительно*; а V-II, то есть движение от доминантовой функции к субдоминантовой, нарушает классическую закономерность функциональной логики.

При скачках терций в соединении VI-II в сопрано образуется скачок от I к IV ступени; при соединении II-V скачок от IV к VII ступени. Мелодический скачок IV-VII предпочтителен в нисходящем направлении (при движении вверх он образует увеличенный интервал).

Смена расположения при скачке терцовых тонов по-прежнему обязательна, нижний звук мелодического скачка требует тесного расположения, верхний – широкого. Тип соединения – гармонический: общий звук остается на месте в том же голосе.

неупотребительно

158



Скачки терцовых тонов при терцовом соотношении трезвучий

В терцовом соотношении находятся трезвучия I-VI, VI-IV и IV-II (последний вид соединения возможен только в мажоре). Поскольку VI, IV и II относятся к одной функциональной группе, гармоническое движение направлено лишь в одну сторону – усиления функциональной активности. Поэтому обратный ход (IV-VI или II-IV) невозможен, так как это привело бы к „упрощению"

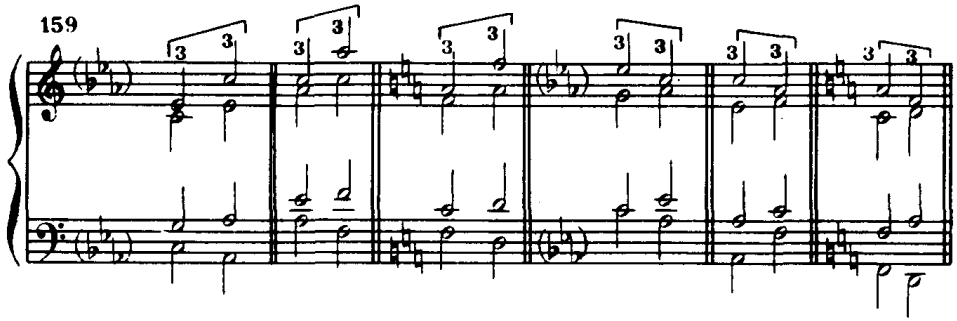
* Соединение II-VI встречается в условиях ладовой переменности, где оно приобретает иную функциональную окраску (например, S-T параллельного минора).

гармонии. Соединение VI-I нехарактерно для классической гармонии: его мягкость и сглаженность функционального контраста (VI – самая „слабая" субдоминанта) более типичны для русской музыкальной культуры и для творчества композиторов-романтиков.

При терцовом соотношении трезвучий скачок терцовых тонов возникает либо как яркий мелодический ход на сексту вверх, либо как „нескачковый" ход на терцию вниз.

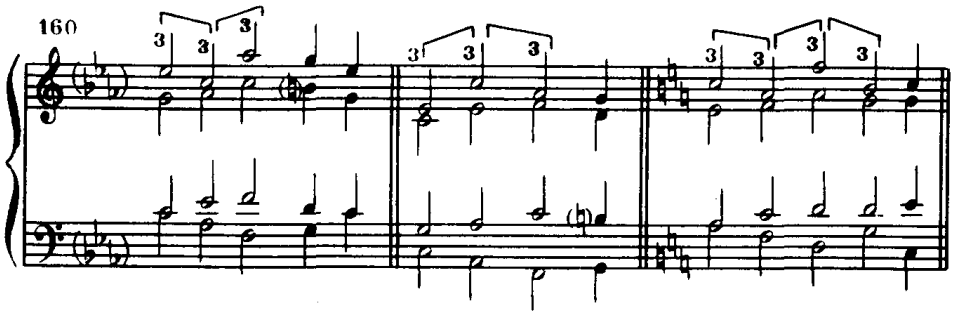
Смена расположения обязательна: при скачке вверх – от тесного к широкому, при скачке вниз – от широкого к тесному расположению.

159



Возможно сочетание нескольких скачков подряд.

160

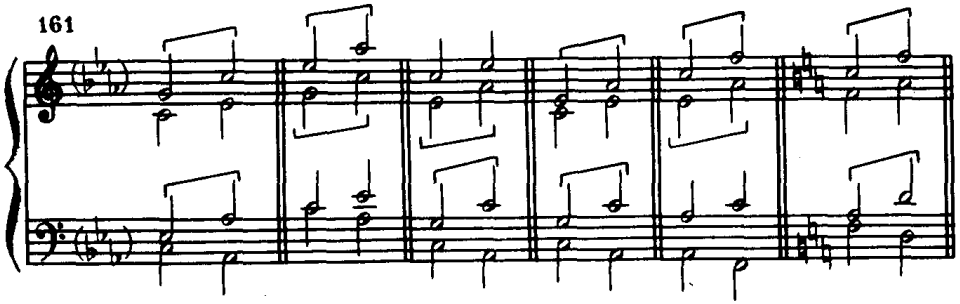


Особые случаи соединения

При терцовом соотношении трезвучий возможны их соединения не только гармонические, но и мелодические. При этом бас движется вниз, а остальные три голоса – противоположно басу. Возникают особые виды соединений: 1) со скачком без смены расположения и 2) со сменой расположения без скачка.

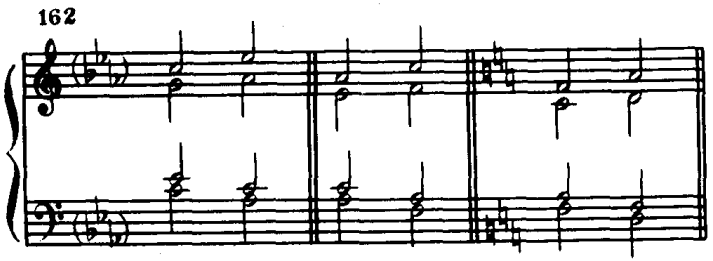
1. Соединения со скачком, но без смены расположения более характерны для широкого расположения, чем для тесного. Менее удачен тот вид соединения, в котором скачки в средних голосах возникают при плавном движении мелодии.

161



2. Смена расположения без скачка возможна при соединении тесно расположенного трезвучия в мелодическом положении основного тона с трезвучием, лежащим на терцию ниже.

162



Практические рекомендации

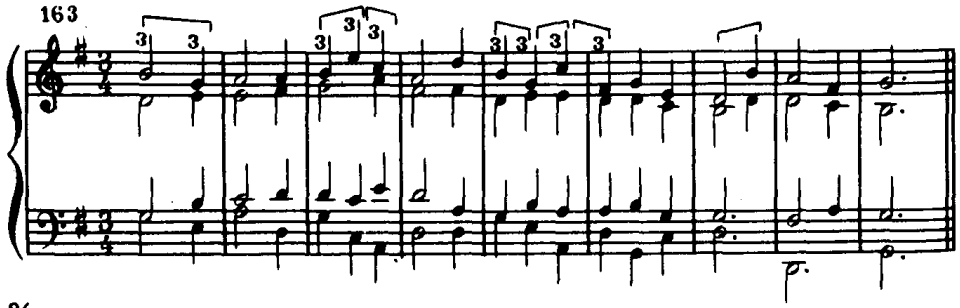
1. В заданной мелодии отметить все скачки и различить среди них перемещения и скачки терцовых тонов (предварительно можно сделать двухголосное решение).

2. Особо внимательно прослушать мелодические ходы на терции и выявить в них возможность гармонизации как скачка терцовых тонов.

3. Продумать и обозначить буквами *т* и *ш* смену расположения на скачках терцовых тонов.

Пример гармонизации

163



Задания

Устные

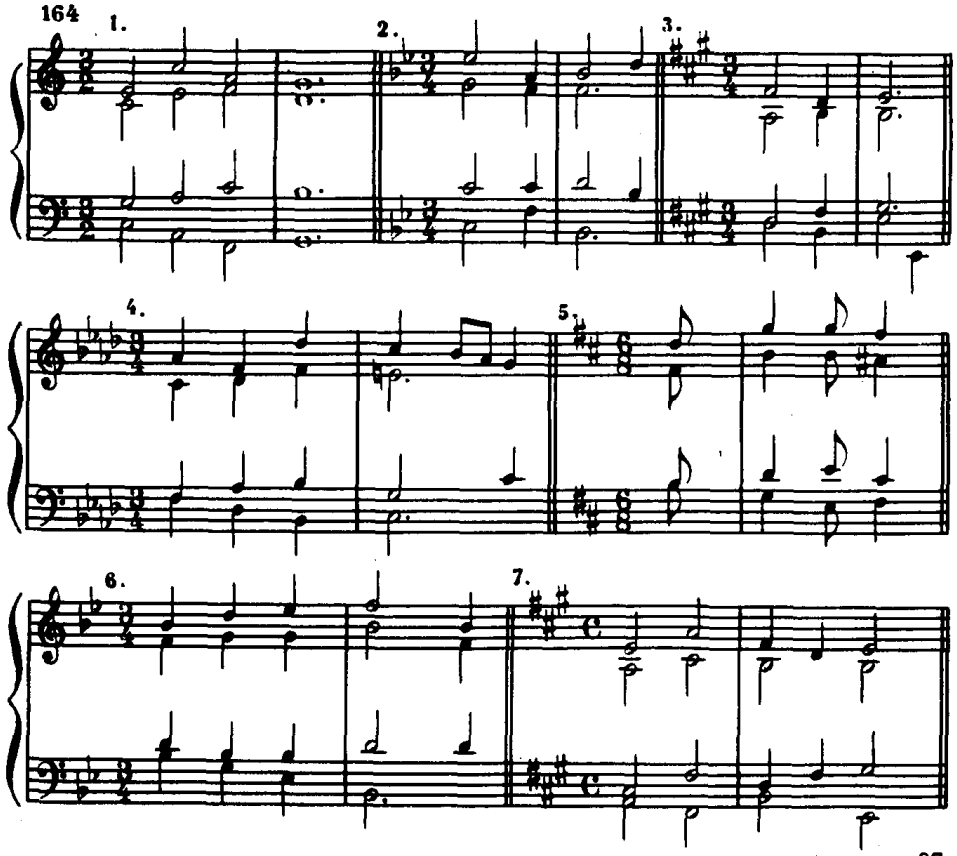
Найти и проанализировать применение трезвучий субдоминантовой группы в следующих произведениях:

1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила", V д., дуэт Ратмира и Финна.
2. М. П. Мусоргский, песня „Где ты, звездочка".

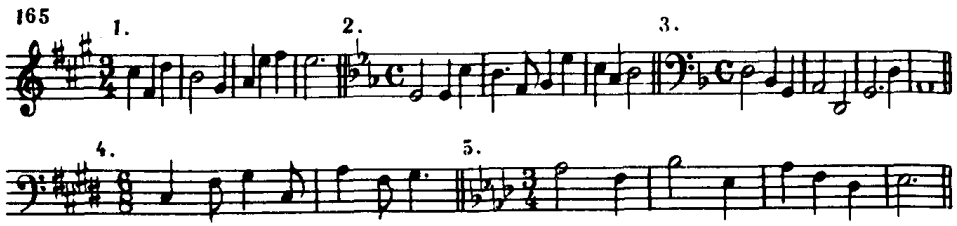
На фортепиано

1. Играть соединения со скачками вверх: I^3–VI^3; VI^3–IV^3; IV^3–II^3–V–I в различных мажорных тональностях, располагая тональности по тонам вверх или вниз.
2. Играть соединения со скачками вверх: I^3–VI^3; VI^3–IV^3–V–I в различных минорных тональностях (по тонам вверх или вниз).
3. Играть соединения со скачками вниз: I^3–VI^3; VI^3–IV^3; IV^3–II^3–V–I в различных мажорных тональностях (по тонам вверх или вниз).
4. Играть соединения со скачками вниз: I^3–VI^3; VI^3–IV^3–V–I в различных минорных тональностях (по тонам вверх или вниз).
5. Играть секвенции на следующие мотивы:

164



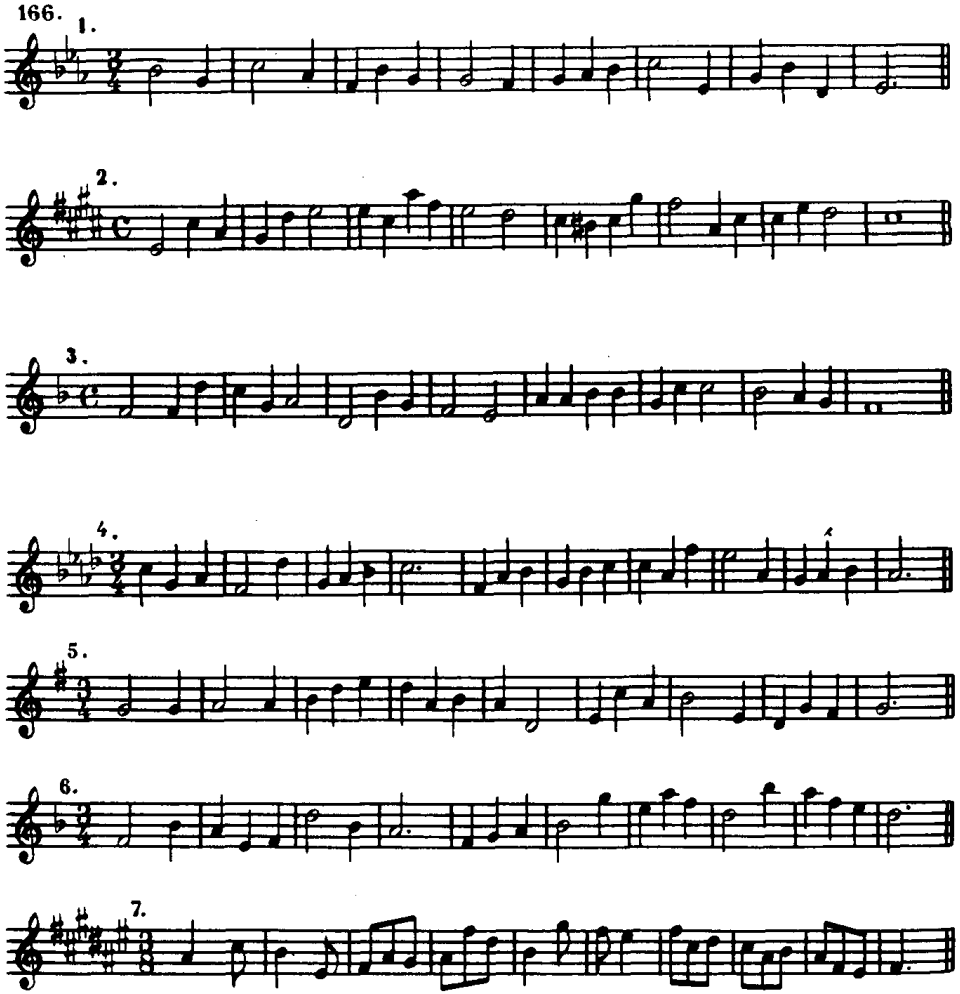
6. Гармонизовать следующие фразы:

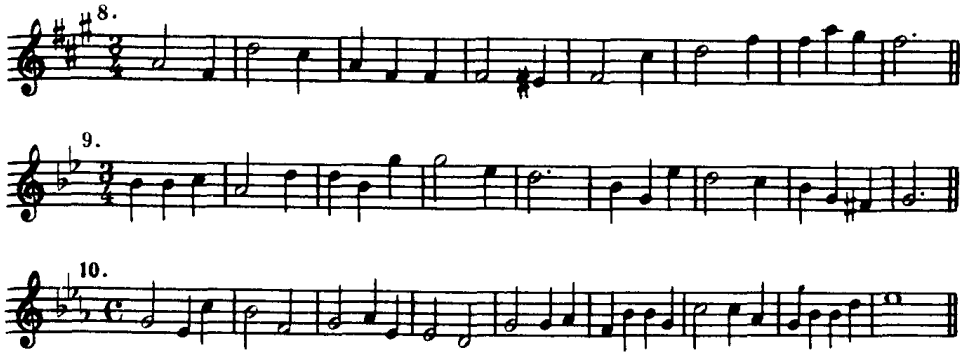


7. Играть в разных тональностях мажора и минора собственный период с применением скачков терцовых тонов в трезвучиях субдоминантовой группы.

Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:



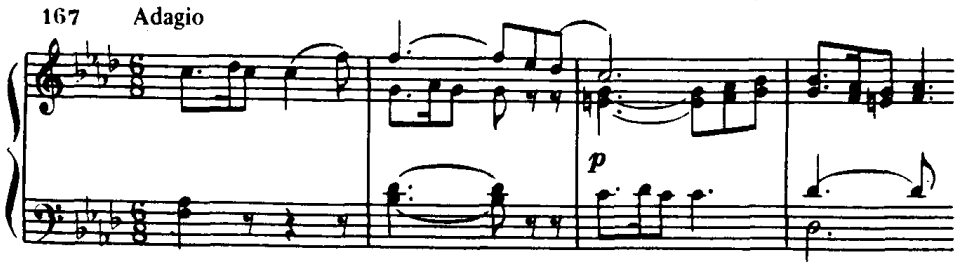


ТЕМА 10

ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ В ПРЕРВАННОМ ОБОРОТЕ. ПРЕРВАННАЯ КАДЕНЦИЯ И РАСШИРЕНИЕ ПЕРИОДА

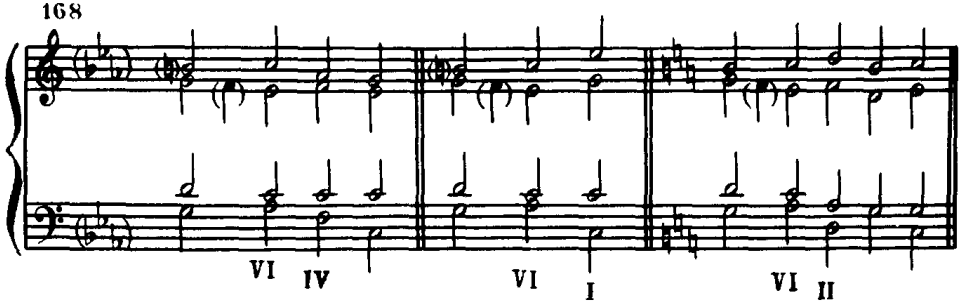
Из всех трезвучий субдоминантовой группы VI_{5_3}, наименее контрастное тонике, является самой „слабой" субдоминантой, поэтому предшествует ему обычно I_{5_3}. Кроме тоники предшествовать VI_{5_3} может также V в основном виде: V_{5_3} или V_7. Это соединение имеет специальное название – прерванный оборот. В самом названии отражена характерность его звучания, связанная с эффектом неожиданности: прерванный оборот нарушает привычное функциональное движение доминанты к тонике, „прерывает" классический порядок следования функций (в нем аккорд доминанты переходит в субдоминанту).

Моцарт. Соната для ф.-п. К 280 F-dur, II ч



Противоречие активности доминанты и уводящего в сторону от привычного разрешения аккорда субдоминанты используется как импульс к продолжению гармонического движения. После прерванного оборота характерно усиление субдоминантовой яркости, движение к IV_{5_3}, в мажоре – к II_{5_3}; возможен и мягкий переход в тонику (V-VI-I). Малоупотребительно соединение V-VI-K_{6_4}; нетипично и возвращение к доминантовой функции (V-VI-V), особенно к V_{5_3} в основном виде.

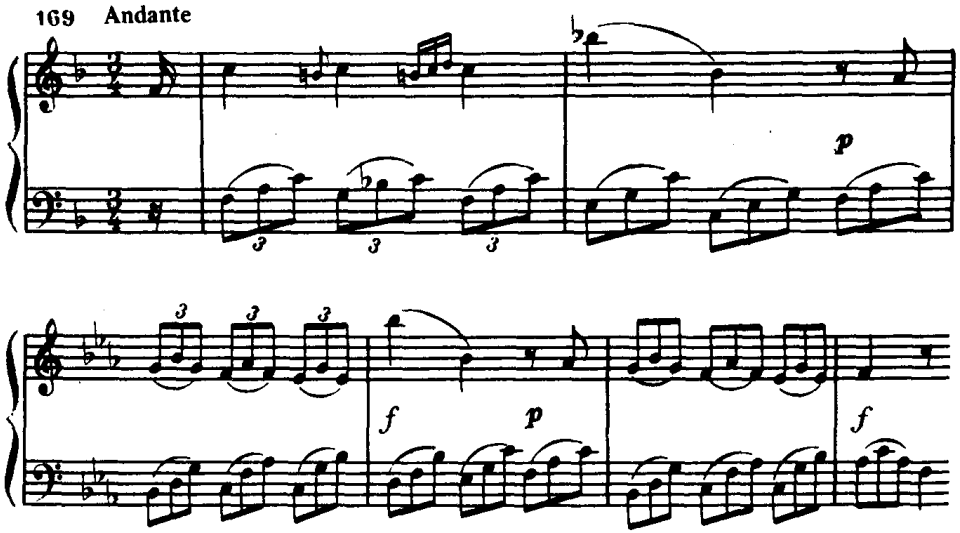
168



Изысканный вариант прерванного оборота – переход V_{5_3} в IV_6.

Моцарт. Соната для ф.-п. К 279 C-dur, II ч

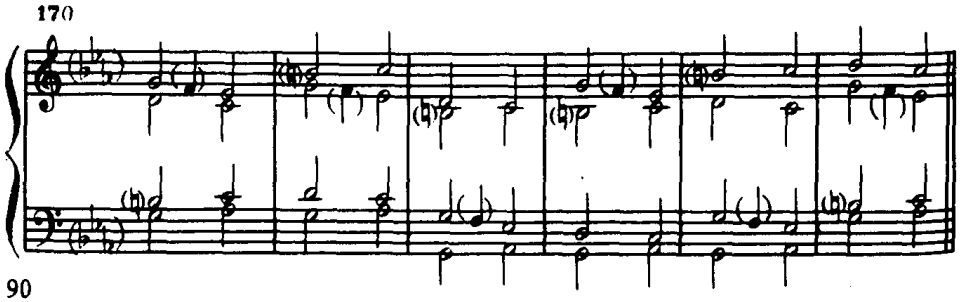
169 Andante



Голосоведение в прерванном обороте

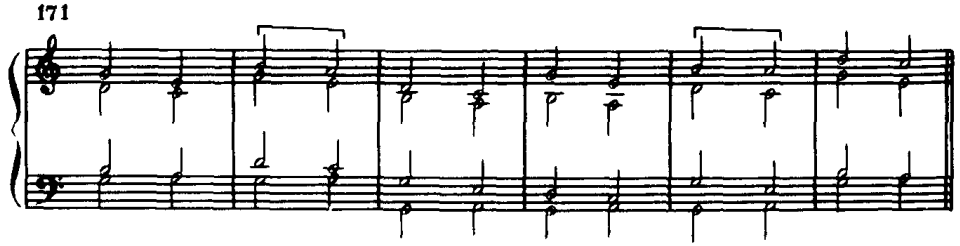
При соединении V_7–VI бас и терция V движутся на ступень вверх, а два других голоса – вниз, в ближайший звук VI. (Два голоса вверх, два вниз; по формуле 2:2.) В результате такого голосоведения в VI_{5_3} образуется удвоение терции; при этом некоторые варианты по расположению оказываются смешанными.

170



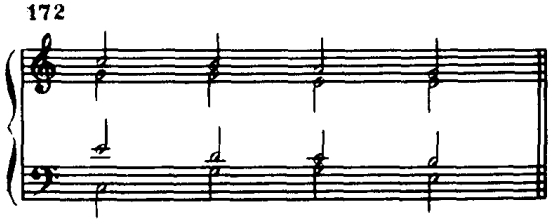
Примечание. В мажоре соединение трезвучия V с $VI5_3$ может быть по голосоведению и иным: подобно тому как соединяются $IV5_3$ и $V5_3$, бас переходит на ступень вверх, а три верхние голоса – вниз, противоположно басу, в ближайший звук $VI5_3$. (Голосоведение по формуле 1:3.)

171



Однако этот способ голосоведения непригоден для $V5_3$ с терцовым тоном в мелодии: терцовый тон является вводным звуком в ладу, и его желательно разрешать вверх, по тяготению. Противоположно направленное разрешение допустимо для средних голосов, но слишком заметно в верхнем голосе. (Мелодический ход от VII к VI ступени лада в диатонике возможен лишь как фрагмент гармонизации верхнего нисходящего тетрахорда.)

172

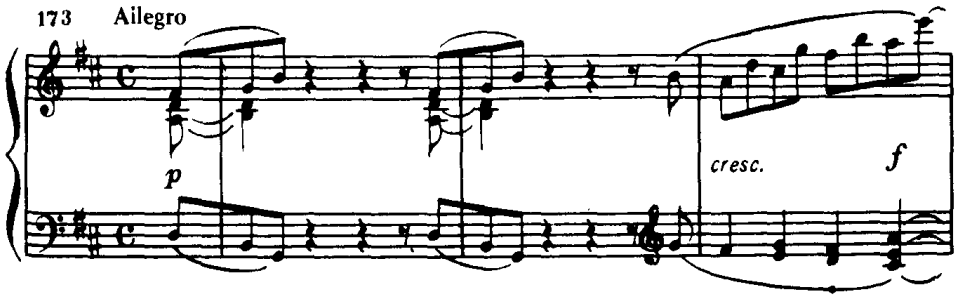


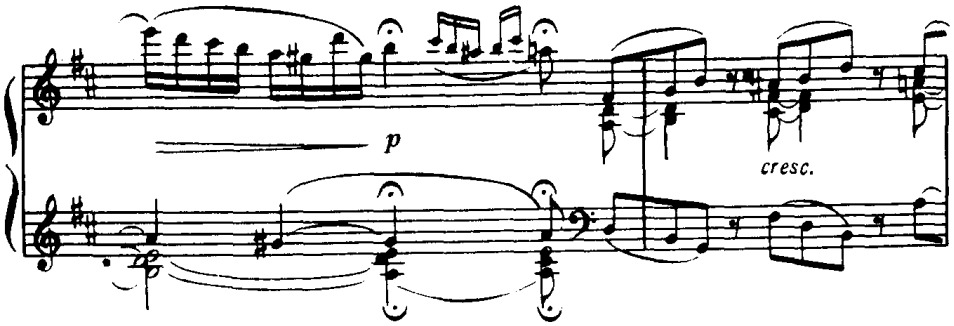
Прерванная каденция и расширение периода

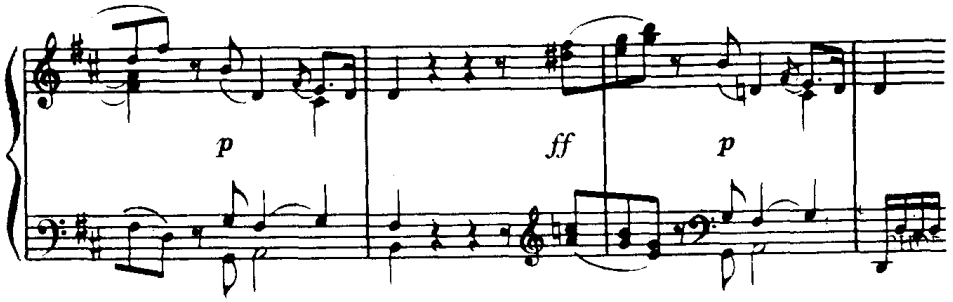
Если прерванный оборот используется как заключение предложения, он называется прерванной каденцией. Однако такая каденция звучит незавершенно; она требует расширения, приводящего уже к полной каденции и устойчивому завершению.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 7 D-dur, IV ч.

173 Ailegro





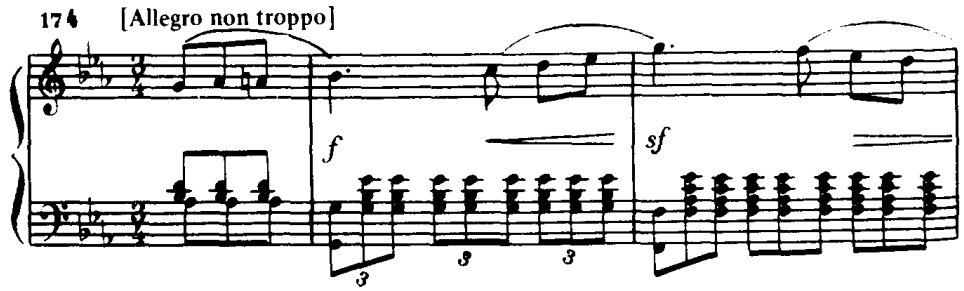


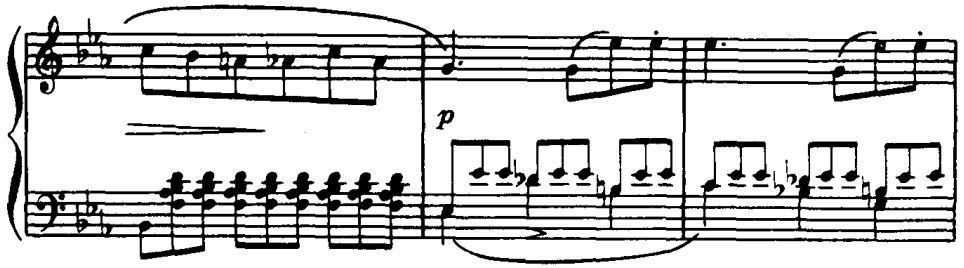
Расширение представляет собой либо краткую фразу (1–3 такта), либо предложение (четыре и более тактов). Материалом расширения может быть повторение предыдущего, но с новым вариантом окончания, или дальнейшее развитие с заключением.

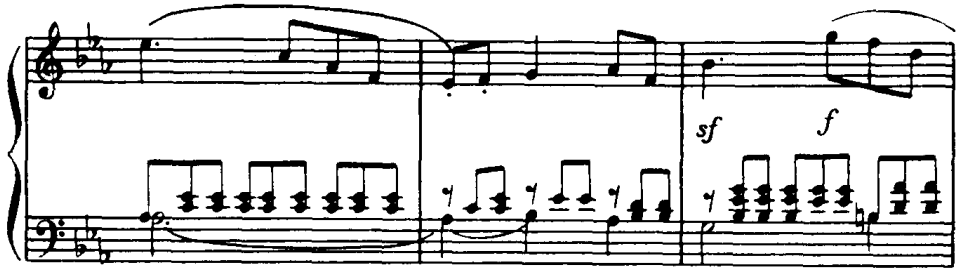
Кроме прерванной каденции есть и другой способ расширения периода – использование несовершенной заключительной каденции. Например, K_{6_4} в заключительной каденции может перейти не в основной вид доминанты (V_{5_3} или V_7), а в V_2, разрешающийся в I_6 и превращающий каденцию в полную несовершенную. Другие характерные признаки „несовершенности" – мелодическое положение терции или квинты в тоническом трезвучии; применение заключительной доминанты не в основном виде или заключительной тоники на слабом времени также не дает ощущения полной завершенности движения и требует продолжения развития, которое приводит уже к полной совершенной каденции.

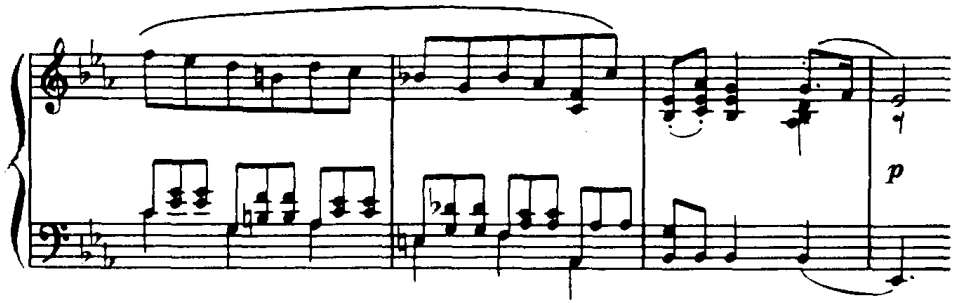
Мендельсон. "Песня без слов" № 20 ор. 53

174 [Allegro non troppo]









Практические рекомендации

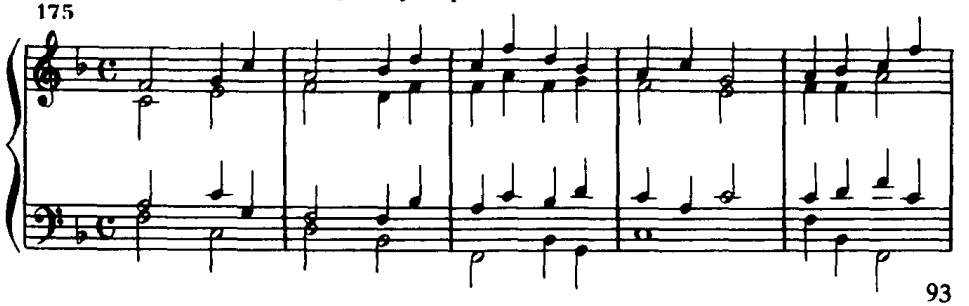
1. Перед решением задачи проанализировать строение периода, определить типы каденций.

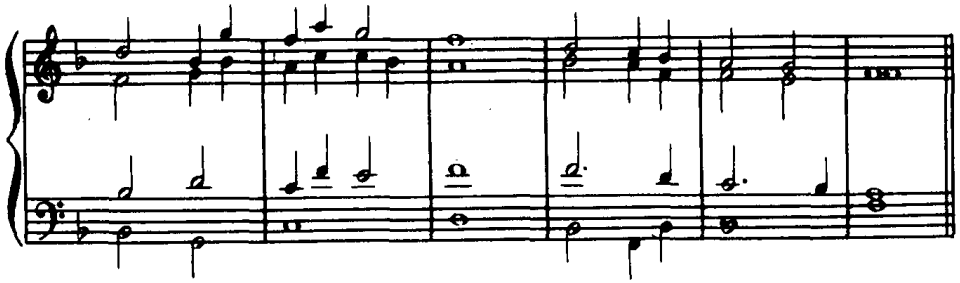
2. Выделить прерванную каденцию, определить масштаб расширения.

3. Найти прерванные обороты внутри предложений, пометить их цифровкой под текстом. (Нежелателен прерванный оборот вблизи прерванного каданса.)

Пример гармонизации

175





Задания

Устные

Найти и проанализировать прерванные обороты и прерванные каденции в следующих произведениях:

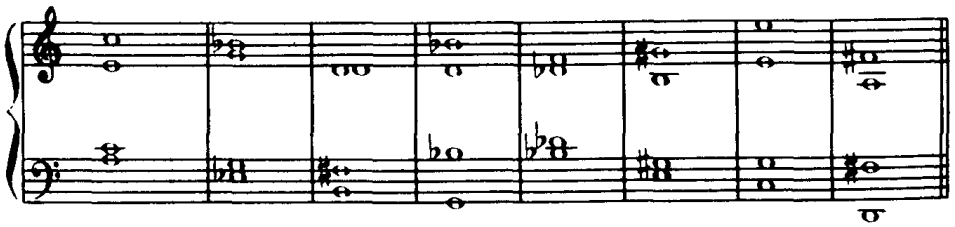
1. Н. А. Римский-Корсаков, сборник „100 русских народных песен", „Исходила младешенька".
2. Т. Альбинони, скрипичная соната ля минор, IV ч., Allegro.
3. М. И. Глинка, романс „Не искушай меня без нужды".
4. Ф. Шопен, соната си-бемоль минор, III ч.
5. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдии ми мажор и ми минор (в заключительных кадансах).

Самостоятельно найти примеры на прерванные обороты и прерванные каденции.

На фортепиано

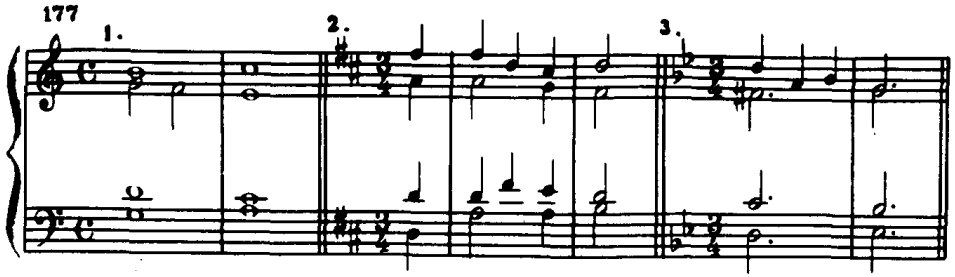
1. Играть соединение V-VI от шести положений первого аккорда.
2. Играть соединение V-V_7-VI от шести положений начального аккорда.
3. Играть соединение I-K_{6_4}-V_7-VI от шести положений начального аккорда.
4. В примере 176 найти расположения $V_{(7)}$, приводящие в прерванном обороте к следующим видам VI_{5_3}. Определить тональности. Довести VI_{5_3} до тоники через: 1)IV_{5_3}; 2) IV-K_{6_4}-V_7; 3) в мажоре – II-V_{5_3}.

176



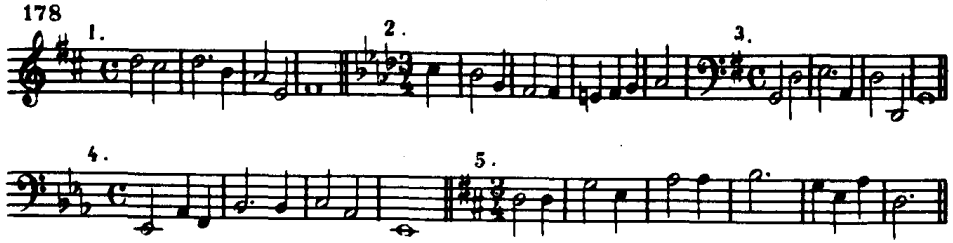
5. Играть секвенции на следующие мотивы:

177



6. Гармонизовать следующие фразы:

178

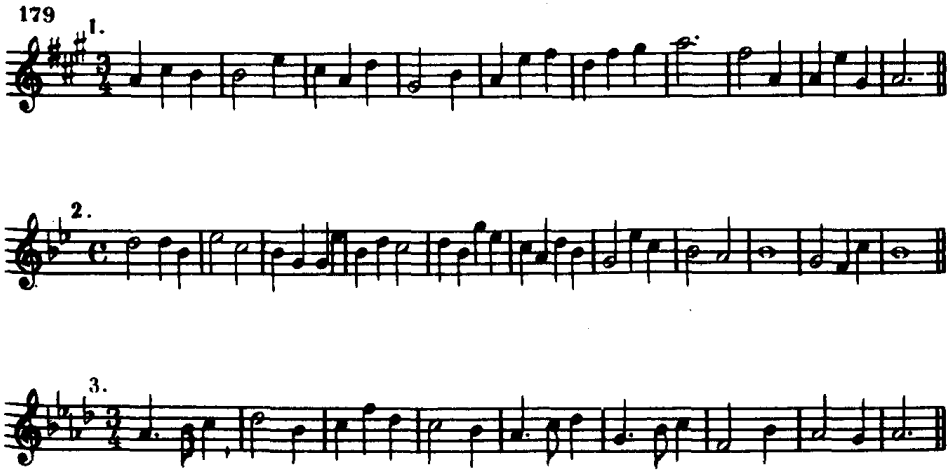


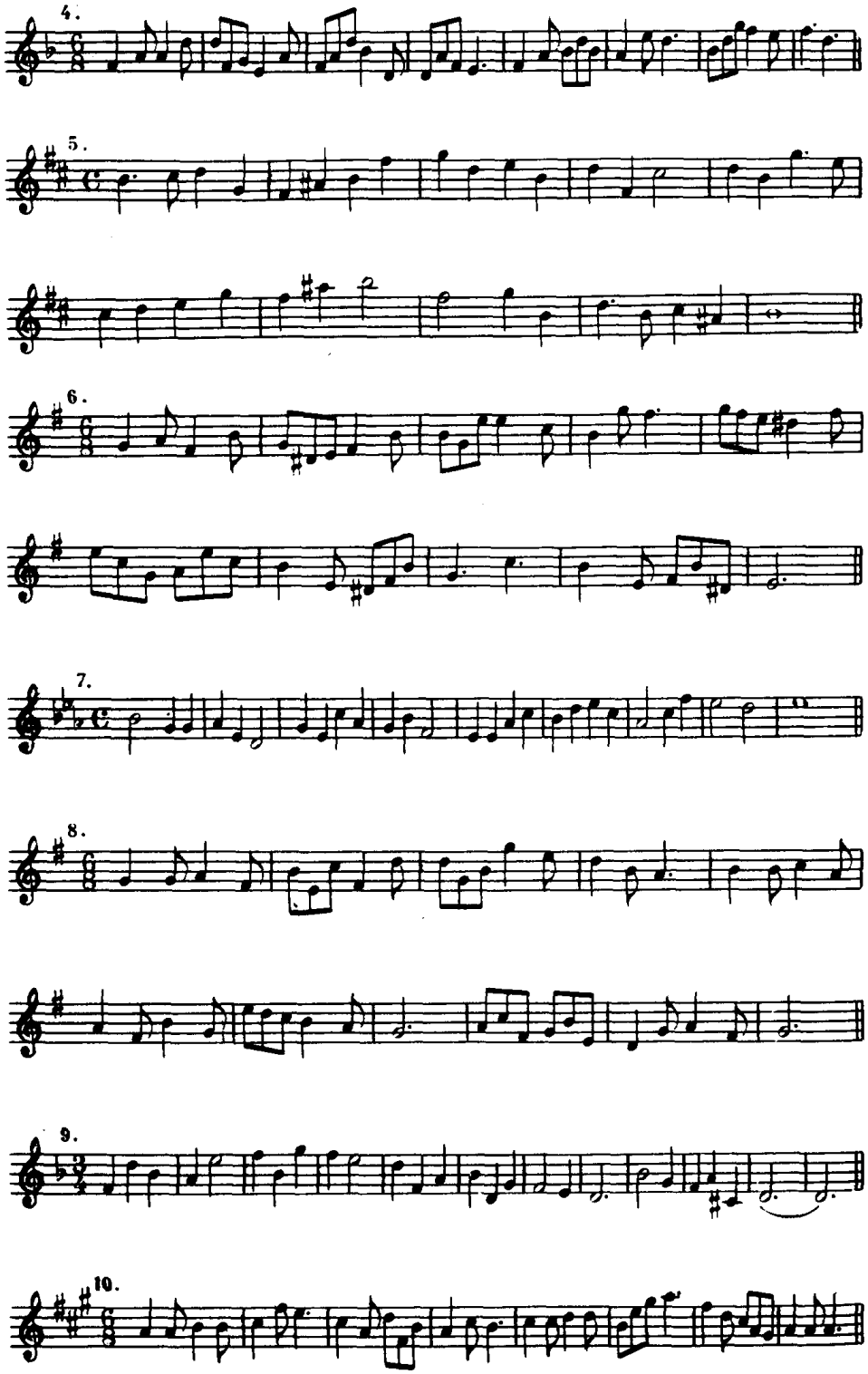
7. Играть построения по цифровкам:
   1) I-V-VI-IV-K_{6_4}-V_7-I;
   2) I-VI-IV-II-K_{6_4}-V_7-VI;
   3) I-VI-IV-V-V_7-VI-IV-I;
   4) V-VI-IV-I-IV-K_{6_4}-V_7-I;
   5) I-II-V-VI-II-V-I.
8. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с прерванной каденцией и расширением.

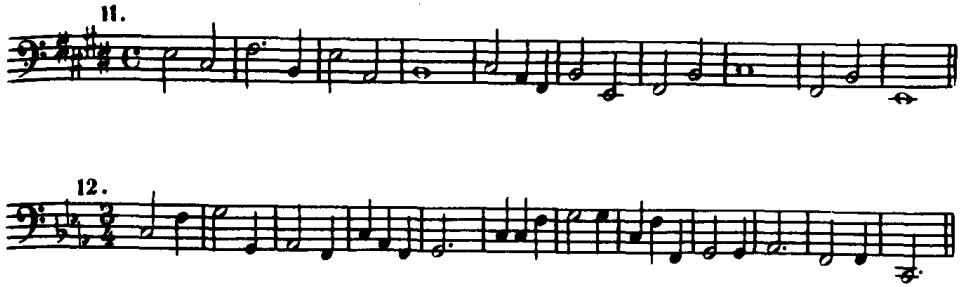
Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

179







ТЕМА 11

ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ

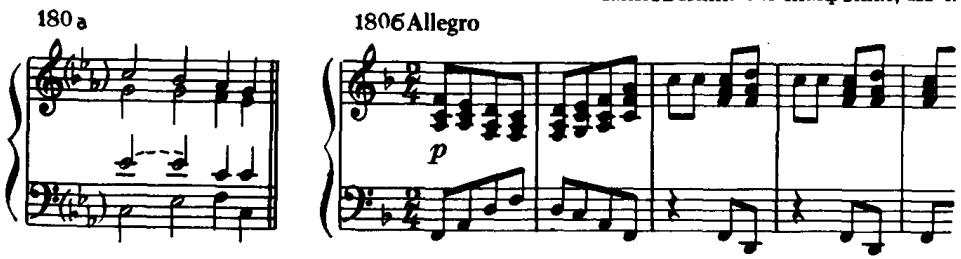
III_{5_3} наряду с V_{5_3} и VII_{5_3} относится к аккордам доминантовой группы лада. Из всех трезвучий доминантовой группы III_{5_3} является самой „слабой" доминантой (меньше других контрастирует по звучанию с тоникой, так как содержит два общих звука с ней).

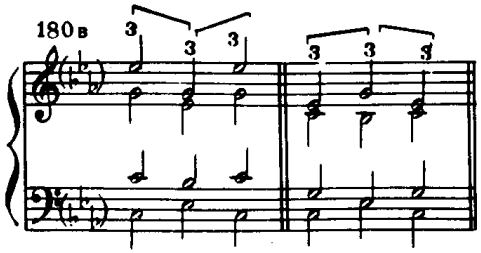
В мажоре III_{5_3} представляет собой минорное трезвучие. В миноре возможны варианты структур III_{5_3}: в гармоническом миноре III_{5_3} является увеличенным, следовательно диссонирующим, и поэтому в основном виде неупотребительно. В натуральном миноре III_{5_3} является консонирующим (мажорным) и употребляется в основном виде; применение его чаще всего связано с гармонизацией плавного хода по звукам верхнего нисходящего тетрахорда натурального минора. При этом звук VII натуральной ступени не разрешается в I, а переходит вниз, через VI в V ступень (см. пример 180).

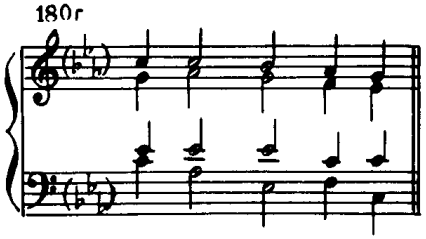
Приготовление III_{5_3}

III_{5_3} часто подготавливается I_{5_3}. Их терцовое соотношение допускает и гармонический способ соединения, и скачки терцовых тонов, с обязательной при этом сменой расположения. Хорошо подготавливает появление III_{5_3} и VI_{5_3}.

Чайковский. 4-я симфония, III ч.

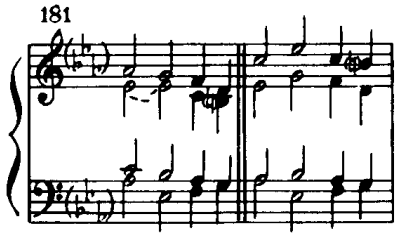




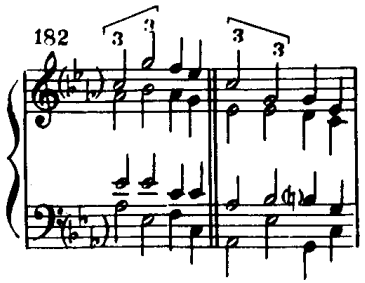


Кварто-квинтовое (наиболее естественное для аккордов) соотношение, образующееся при переходе VI_{5_3} в III_{5_3}, способствует эффекту переменности функций: в нем содержится потенциальный „подтекст" плагального оборота, IV-I (по тональности III ступени), а также и автентического оборота I-V (по тональности VI ступени).

Соединение VI-III может быть и гармоническим, и мелодическим.



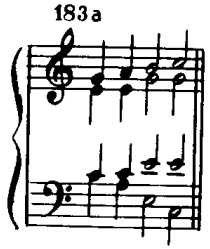
Возможно также соединение со скачком **терцовых тонов** (в сопрано, реже в теноре).



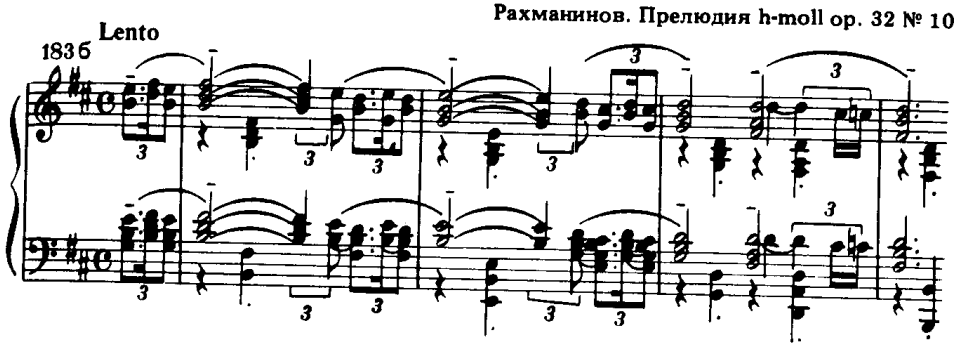
Соединение II-III – только мелодическое.

Разрешение III_{5_3}

Прямое разрешение III_{5_3} в тонику звучит очень мягко; оно характерно для композиторов-романтиков, а также для русской школы.

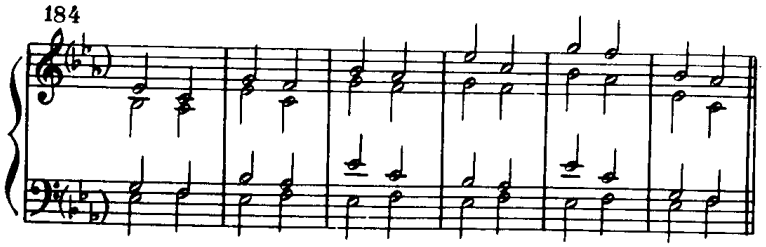


Рахманинов. Прелюдия h-moll ор. 32 № 10



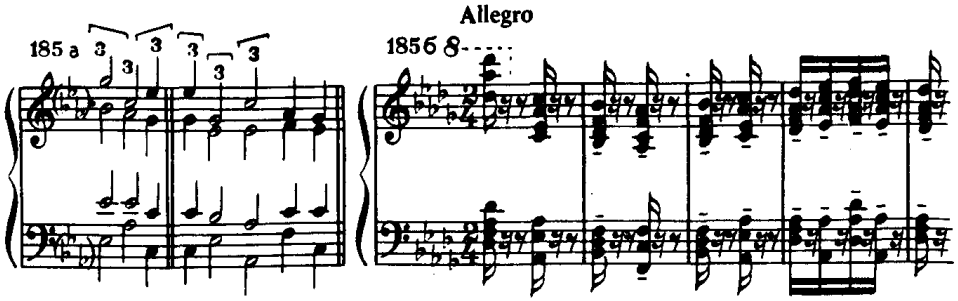
Более типично разрешение III_{5_3} через посредствующие аккорды субдоминантовой функции (IV_{5_3}, VI_{5_3}). Нарушение функционального порядка (III-IV= D-S) является здесь условным: III_{5_3} – „слабая" доминанта, а мелодическое ведение содержащегося в ней вводного тона лада противоположно естественному тяготению – вниз превращает сам этот вводный тон как бы в проходящий звук между I ступенью (тоникой) и VI ступенью (субдоминантой).

III_{5_3} и IV_{5_3} находятся в секундовом соотношении, не имеют общих звуков и соединяются только мелодически: бас движется на ступень вверх, а три верхних голоса – вниз, противоположно басу, в ближайший звук IV_{5_3} (так же, как соединяются IV-V, I-II)

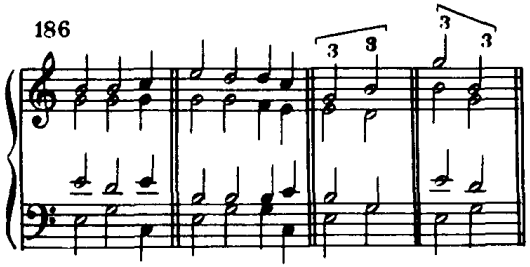


III_{5_3} и VI соединяются и гармонически, и мелодически; кроме плавного соединения встречается и скачковое (скачки терцовых тонов в сопрано, реже в теноре). Возможно следование нескольких скачков подряд.

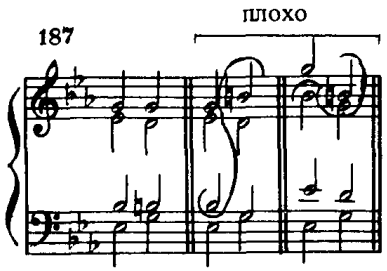
Чайковский. 4-я симфония, ч. III ч.



III_{5_3} может перейти в V_{5_3} как более яркую доминанту. В мажоре соединение III-V гармоническое; возможен и скачок терцовых тонов.

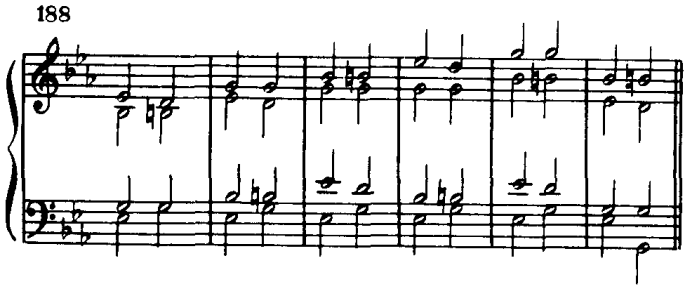


В миноре же соединение III-V исключительно гармоническое; в остальных случаях возникает нежелательное переченье.



Переченье

Переченьем называется передача хроматического хода из одного голоса в другой. Оно нежелательно из-за слухового ощущения „грязного" звучания, объективно возникающего от разрыва хроматического хода (в соединении III-V могут „перечить" находящиеся в разных голосах VII натуральная ступень лада – квинтовый тон III_{5_3} – и VII повышенная – терцовый тон V_{5_3}). Во избежание переченья хроматический ход (в данном случае – от VII натуральной к VII повышенной) необходимо оставлять в одном голосе.



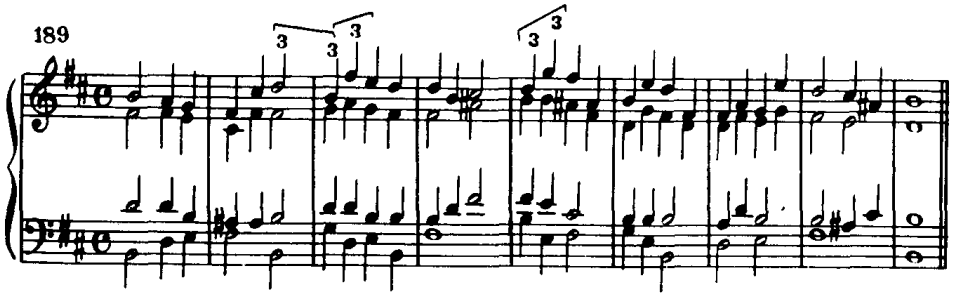
Практические рекомендации

1. Перед решением задачи найти характерный мелодический ход (нисходящее движение от VII к VI ступени лада), содержащий гармонический оборот с III_{5_3}; найти повторения мелодических звуков, предполагающие перегармонизацию и допускающие звучание III_{5_3}; обратить внимание на функциональное значение звуков III и V ступеней лада – с точки зрения их трактовки как примы и терции III_{5_3}.

2. Перед решением проанализировать секстовые и терцовые ходы (особенно от V ступени лада как терцового тона III_{5_3}), а также кварто-квинтовые скачки с точки зрения трактовки их как скачков терцовых тонов.

3. После решения задачи в минорной тональности проверить приготовление звука VII повышенной ступени лада, чтобы выявить возможные переченья от III_{5_3}.

Пример гармонизации



Задания

Устные

Найти и проанализировать применение III_{5_3} в следующих примерах:

1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила", финал V д., ц. 26.
2. М. П. Мусоргский, „Картинки с выставки", „Богатырские ворота".
3. П. И. Чайковский, хор „Соловушка".
4. Ф. Шопен, ноктюрн до минор ор. 48 № 1, средняя часть (до мажор), начальный период.

На фортепиано

1. От шести положений начального аккорда в разных тональностях мажора и натурального минора играть соединения:

1) I-III-IV-V; 2) I-VI-III-IV-I; 3) I-III-V-I; 4) VI-III-IV-I.

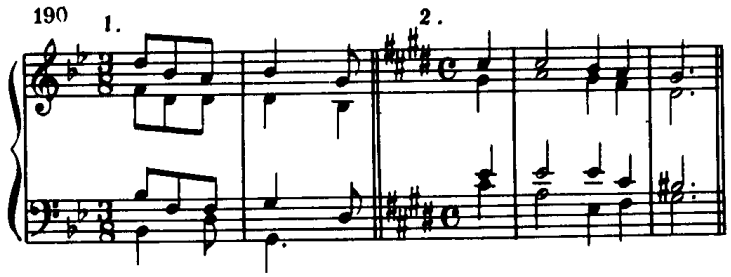
2. Играть обороты I^3–III^3–VI^3–I^3, начиная и с тесного, и с широкого расположения I_{5_3}.

3. Данное мажорное или минорное трезвучие доводить разными способами до тоники, принимая его за III_{5_3}.

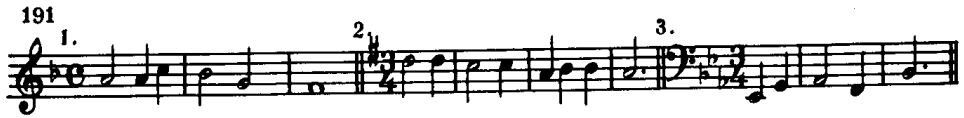
4. В разных тональностях играть гармонические последовательности по следующим цифровкам:

1) dur I-III-VI-II-V-I;
2) moll I-III-IV-V-VI-IV-I;
3) dur I-II-V-VI-III-V-I;
4) moll V-VI-III-IV-K-V_7–I;
5) dur V-VI-II-III-VI-IV-K-V.

5. Играть секвенции на следующие мотивы:



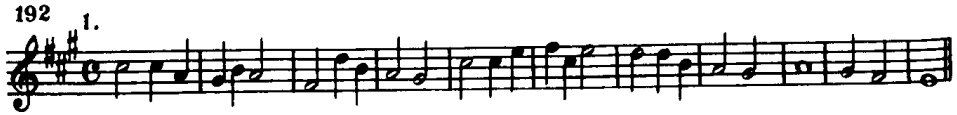
6. Гармонизовать фразы:

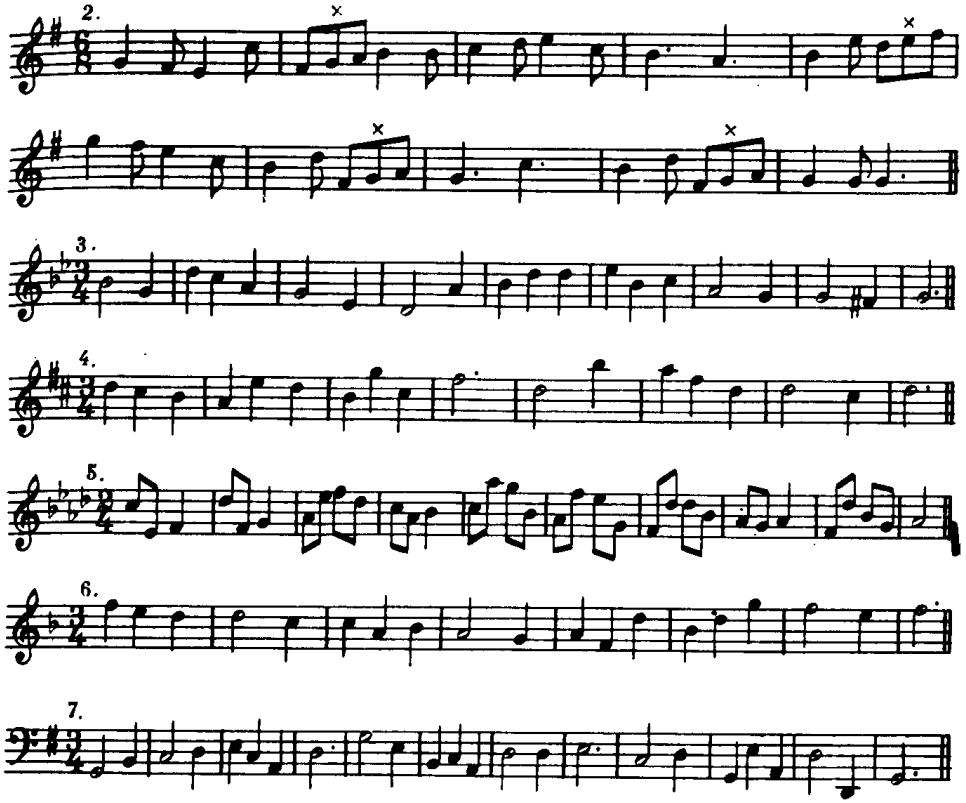


7. Сочинить и выучить в разных тональностях (мажора, минора) период с применением III_{5_3} в различных оборотах: III-VI, III-IV, III-V.

Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы, учитывая, что звездочками отмечены неаккордовые звуки. Звездочка в скобках означает возможность трактовки звука и как аккордового.





ТЕМА 12

СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

(соединение с трезвучиями при плавном голосоведении)

Секстаккорд – это первое обращение трезвучия, содержащее в басу терцовый тон трезвучия. Крайние голоса секстаккорда в тесном расположении содержат сексту; отсюда его название и обозначение: I_6, IV_6, V_6.

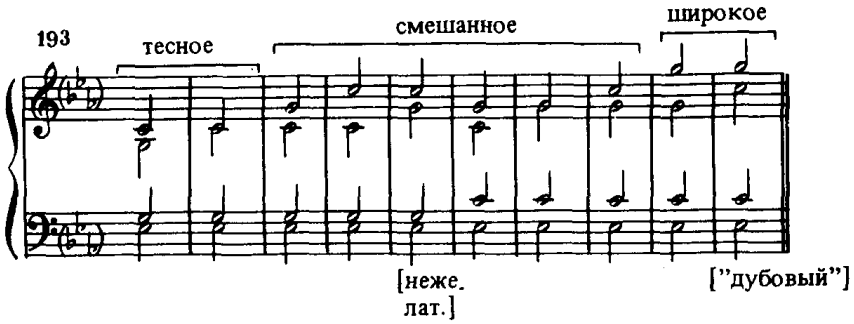
Удвоение и расположение

В секстаккордах главных трезвучий удваивается либо основной тон (прима, 1), либо квинтовый (5). Удвоение терции в секстаккордах главных трезвучий нетипично и нежелательно*.

* Основной тон аккорда наиболее крепок, так как в его обертоновом ряде цементируется единство всех трех звуков. Удвоение терции нежелательно как удвоение самого слабого составного звука аккорда.

Расположение секстаккорда может быть тесным, широким или смешанным. Для тесного характерны терцовые, квартовые или унисонные интервалы между тремя верхними голосами; для широкого – интервалы квинты, сексты или октавы; для смешанного – сочетание тех и других.

193



Каждое из этих десяти расположений имеет свою окраску и характерность звучания. Конечно, те секстаккорды, которые на фортепиано представляют по звучанию реальное трехголосие, кажутся менее полными; однако логика голосоведения часто вызывает необходимость их использования. Все виды расположений применяются на равных правах, за исключением „дубового" (по выражению С. И. Танеева), отличающегося яркой пустотностью звучания*. Нежелателен и еще один вид расположения (см. пример 193), содержащий, как и „дубовый", октаву между альтом и тенором.

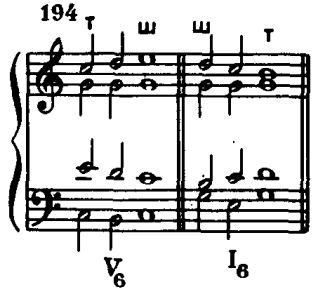
Применение секстаккордов

По звучанию секстаккорды менее устойчивы, чем трезвучия, поэтому они не применяются в окончаниях музыкальных построений; иначе говоря, секстаккорды не используются в каденциях. Например, нежелательно употребление V_6 в половинной автентической каденции, или I_6 и V_6 в заключительной каденции периода. Нетипично и начало периода с I_6; предпочтительнее трезвучие тоники.

Зато в середине построения секстаккорды необходимы: они обогащают линию баса (теперь в его составе оказывается шесть из семи ступеней лада), дают возможность смены расположения без мелодического скачка (через смешанное расположение секстаккорда) и создания гибких, пластичных линий средних, а главное – крайних голосов.

* Три верхних его звука сливаются на слух в один, так как образуют крепкую акустическую слитность.

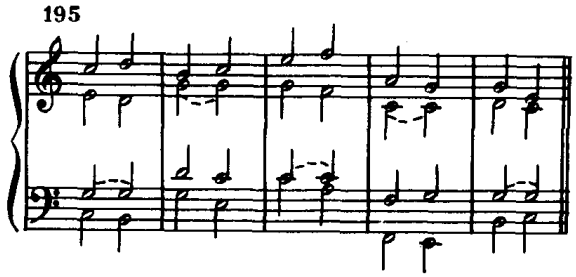
194



Техника соединений секстаккордов и трезвучий главных ступеней

При кварто-квинтовом соотношении (I↔V, I↔IV) соединение секстаккордов и трезвучий обычно гармоническое. Неоправданных скачков – особенно в средних голосах – надо избегать.

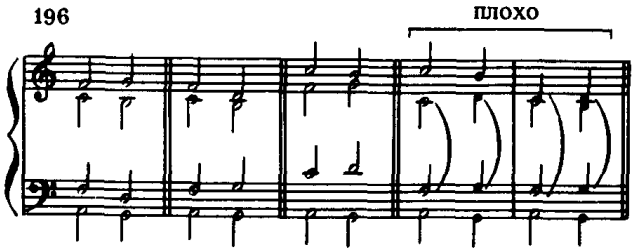
195



При секундовом соотношении (IV–V) соединение будет только мелодическим.

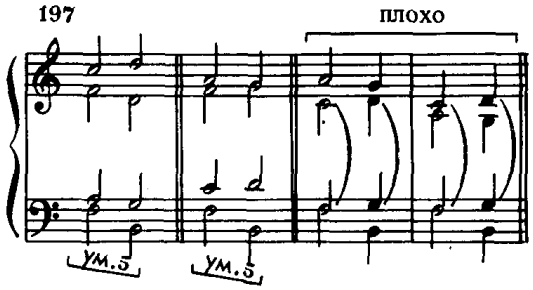
Примечание. Из двух расположений IV_6 практически невозможно плавное и правильное соединение с V_{5_3}.

196



При соединении IV_{5_3} с V_6 бас направляется вниз на ум. 5 (но не вверх, во избежание хода на увеличенный интервал). Соединение IV–V_6 невозможно в тех случаях, когда в IV_{5_3} бас и тенор образуют унисон.

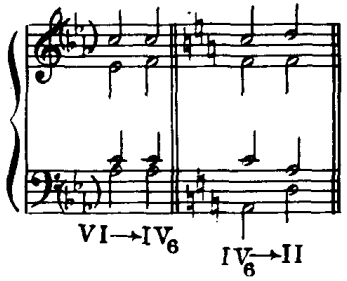
197



Соединение побочных трезвучий и главных секстаккордов

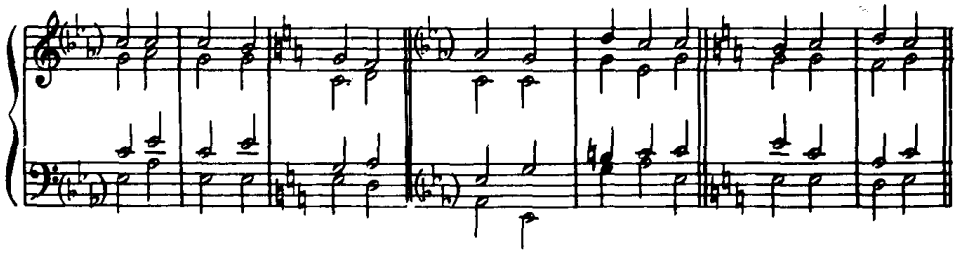
В соединении побочных трезвучий (VI, II, III) и главных секстаккордов (I_6, V_6, IV_6) действует общая функциональная логика. Движение направлено в сторону усиления функции, поэтому VI_{5_3} как „слабая субдоминанта" может переходить в IV_6, но обратный ход невозможен – он воспринимается как ослабление, „упрощение" функции. Соединение II_{5_3}–IV_6 ослабляет силу субдоминантовой функции, зато переход IV_6–II_{5_3} возможен. Соединение III–IV_6 малоупотребительно (D–S, не смягченное плавным ходом баса); в миноре оно звучит мягче, чем в мажоре.

198



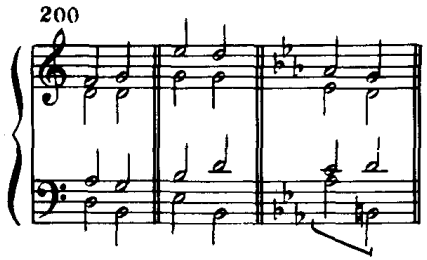
Наиболее универсален в соединении с побочными трезвучиями I_6: он хорошо подготавливает их появление и может естественно следовать после них.

199



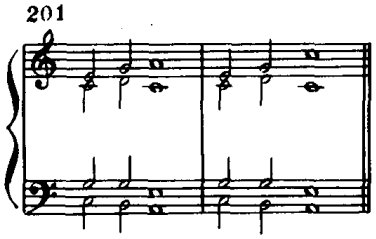
V_6 как яркий аккорд доминантовой функции может следовать после любого из побочных трезвучий. (Лишь в миноре невозможно соединение III–V_6 без переченья.) Наиболее употребителен ход II–V_6 (в мажоре). Требует внимания голосоведение: в миноре при соединении VI–V_6 бас должен идти на ум. 7 вниз.

200



Примечание. В виде исключения V_6 может переходить в VI; это возможно в обороте I–V_6–VI при определенных мелодических вариантах. Соединение V–VI здесь не содержит эффекта прерванного оборота, а объясняется убедительностью плавного голосоведения.

201

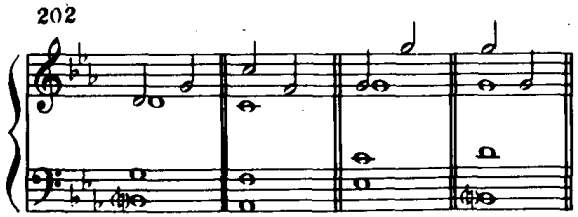


Эти обороты встречаются в мажоре и натуральном миноре.

Перемещение секстаккорда

При перемещении в секстаккорде обычно движение происходит только в одном голосе – верхнем; двойные скачки более редки. Яркие мелодические скачки эффектны в кульминации.

202



Практические рекомендации

1. После функционального разбора мелодии и анализа скачков надо выяснить и максимально использовать возможности замены главных трезвучий их секстаккордами.

При выборе линии баса (если задана мелодия) целью должна быть не только ее собственная выразительность и пластичность, но – главное – ее сочетание с мелодической линией верхнего голоса. Линии крайних голосов (так называемое крайнее или кон-

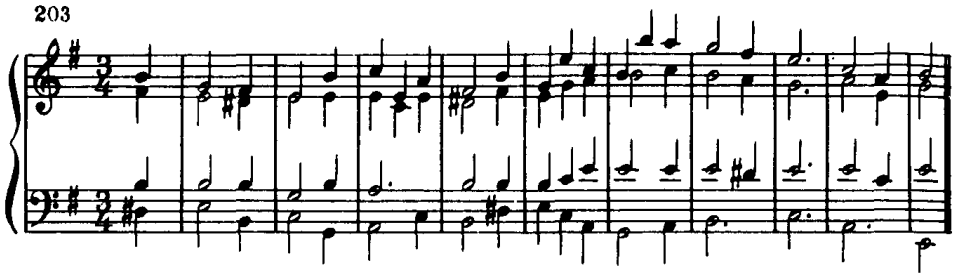
турное двухголосие) на сильных и относительно сильных долях должны по возможности опираться на несовершенные консонансы: сексты, децимы, терцдецимы и т. п. Надо избегать пустых звучаний совершенных консонансов, в особенности на метрически опорных точках.

Если средние голоса хорошо представляются внутренним слухом и контролируются, можно решить задачу двухголосно и уже потом вписать линии альта и тенора.

2. При соединении аккордов надо избегать параллельного движения совершенных консонансов – октав и квинт. Нежелательно и противоположное движение квинт и октав, связанное с неоправданными (двойными) скачками и разрывами в линиях голосов.

Пример гармонизации

203



Задания

Устные

Проанализировать следующие произведения:

1. Л. Бетховен, соната для виолончели и ф-п. № 3, Adagio cantabile.
2. П. И. Чайковский, песня „Весна" ор. 54 № 3.
3. Ф. Мендельсон, „Песня без слов" № 4 ля мажор.

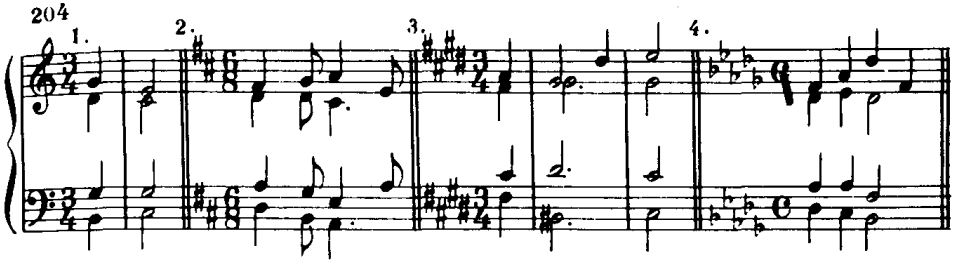
На фортепиано

1. Играть плавные соединения I-V_6-I от шести положений тоники, находя два варианта расположения секстаккорда у каждого положения трезвучия.
2. Играть плавные соединения I-IV_6-I от шести положений тоники, находя два варианта расположения секстаккорда.
3. Играть плавные соединения IV-V_6 от шести положений IV_{5_3}.
4. Играть плавные соединения I-IV_6-V от шести положений I_{5_3}.
5. В заданных тональностях играть по цифровке следующие соединения (от шести положений первого аккорда):
   1) I-I_6-IV-IV_6-V;
   2) I-V_6-V-VI-IV_6-I;
   3) I-IV_6-V-V_6-I;

   4) I-VI-I_6-IV-K-V;
   5) dur I-II-V_6-I-IV_6-K-V;
   6) moll I-III-IV-V_6-I;
   7) V-V_6-I-IV-V;
   8) V-VI-IV_6-I-I_6-V;
   9) I^3-$V_6{}^1$-VI-III-IV-I.

6. Играть секвенции, самостоятельно выбирая наилучший шаг: по родственным тональностям, по целым тонам (б. 2), по верхним или нижним медиантам.

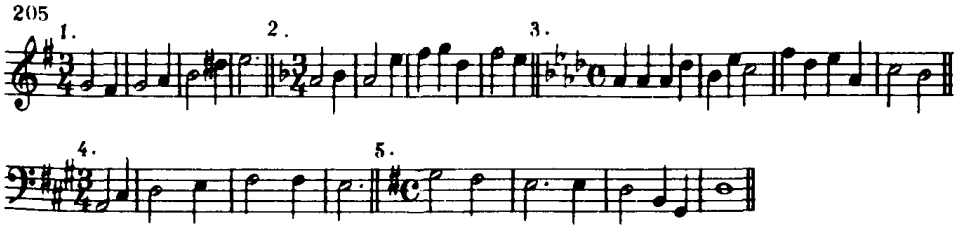
204



7. Играть период по схеме:
1) 2/4 I I_6|V V_6|I IV_6|K V|I_6 I|IV IV_6|K V_7|I;
2) 2/4 I V_6|I I_6|IV IV_6|K V|I VI|I_6 IV|K V_7|VI -|IV V_7|I;
3) dur 3/4 I - V_6|I VI IV|I_6 - IV|K - V|VI - II|V - I_6|IV K V_7|I;
4) moll 3/4 I III IV|V - V_6|I - IV_6|V - V_6|I III VI|III - IV|K - V_7|VI - -|I_6 - IV| K - V_7|I.

8. Гармонизовать следующие фразы:

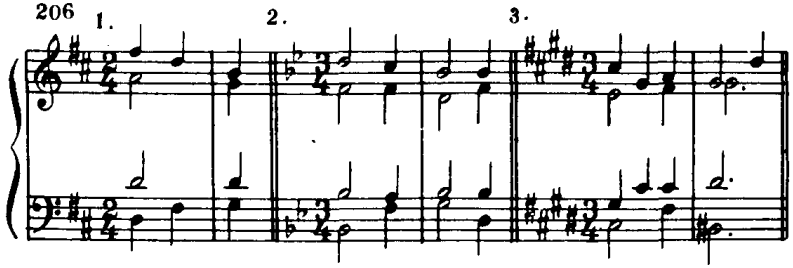
205



9. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с применением секстаккордов главных трезвучий.

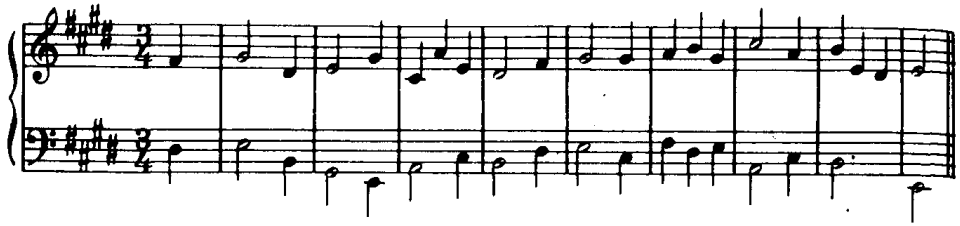
10. Играть период по заданному началу:

206



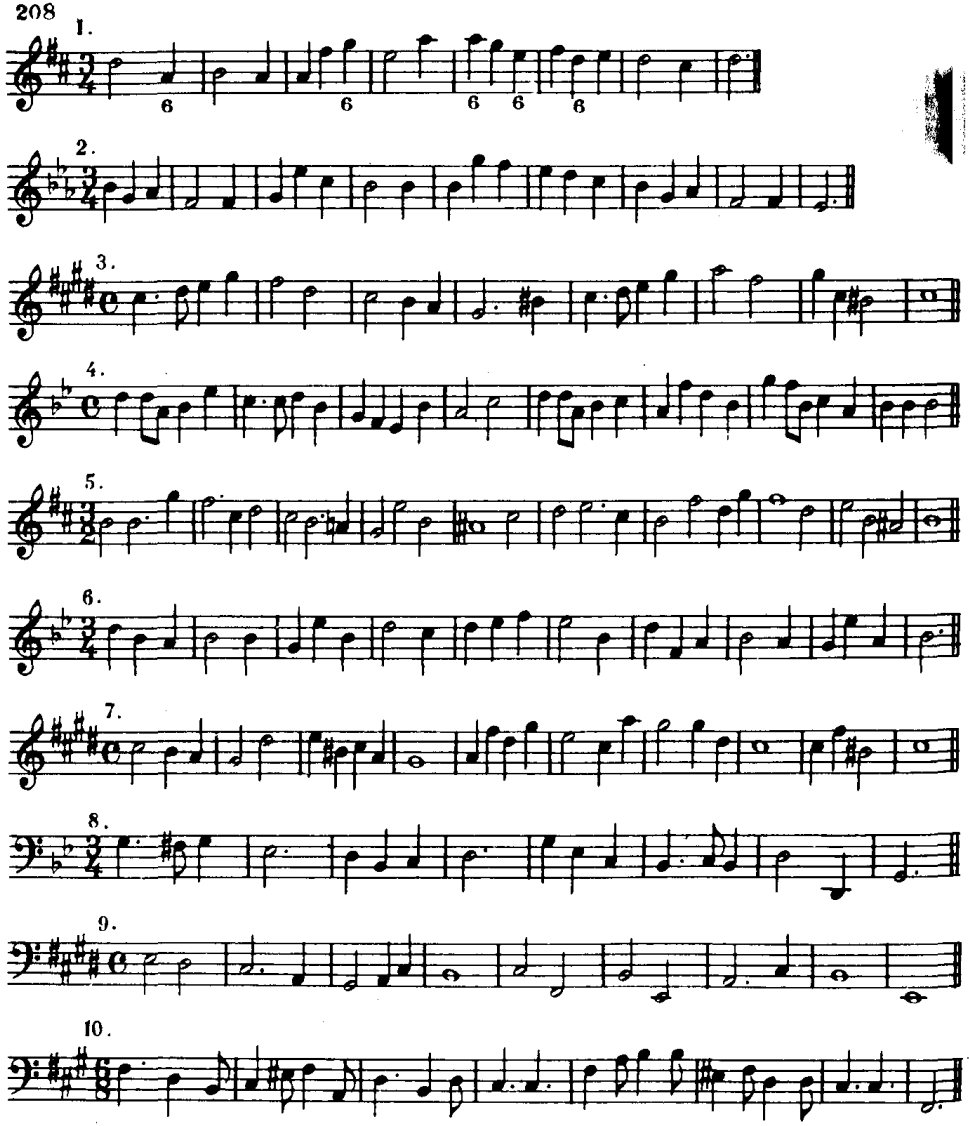
1. Гармонизовать заданные крайние голоса.

207



2. Гармонизовать следующие мелодии и басы:

208



ТЕМА 13

СКАЧКИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ И СЕКСТАККОРДОВ

Перемещение аккорда обогащает мелодию скачками различных тонов на одной гармонии; при скачках терций один и тот же тон (терция) соединяет различные аккорды. Третий вид скачков–при соединении трезвучий и секстаккордов – это скачки различных тонов при соединении разных аккордов. Они содержат множество мелодико-гармонических вариантов, и их применение дает большую свободу и разнообразие способов гармонизации.

Скачки используются в основном в мелодии; они естественны в сочетании и контрасте с плавным, поступенным движением, и особенно уместны в мелодических вершинах фраз и предложений. В других голосах скачки используются реже; часто их применение связано с технической необходимостью.

Традиции строгого полифонического письма определяют следующее общее правило голосоведения: если в одном из голосов содержится мелодический скачок, все остальные голоса движутся плавно. Соединение при скачке предпочтительно гармоническое.

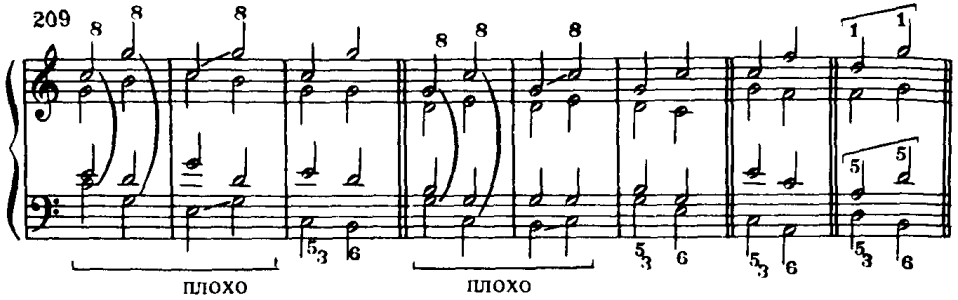
Скачки при кварто-квинтовом соотношении аккордов

В кварто-квинтовом соотношении находятся – I–V, I–IV, VI–III, VI–II, II–V. С секстаккордами главных трезвучий возникают обороты: I–V_6, I_6–V, I–IV_6, I_6–IV, II–V_6. В этих соединениях возможны скачки трех видов:

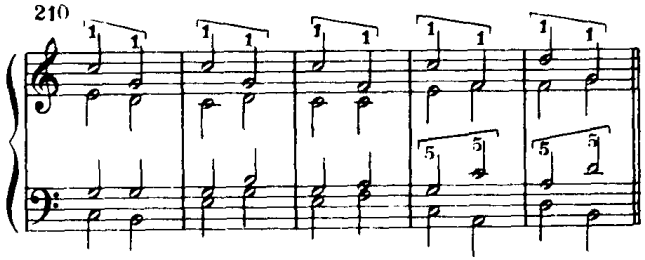
1) скачки прим, основных тонов (1–1);
2) скачки квинтовых тонов (5–5);
3) смешанные скачки (1–5, 3–5, 3–1 и т. п.);
4) двойные скачки.

1. СКАЧКИ ОСНОВНЫХ ТОНОВ

Гармонизация любого скачка (кроме скачка терций и перемещения) исключает возможность применения двух трезвучий в основном виде, так как возникающие при этом двойные скачки в крайних голосах образуют либо параллельные, либо противоположные октавы или квинты. Нежелательно и прямое движение крайних голосов к октаве или квинте (так называемая скрытая октава или квинта). Поэтому при восходящем скачке основных тонов необходимо движение от трезвучия к секстаккорду. Иначе говоря, при восходящем скачке прим бас должен двигаться противоположно скачку. Нижний звук удобно гармонизовать в тесном расположении.

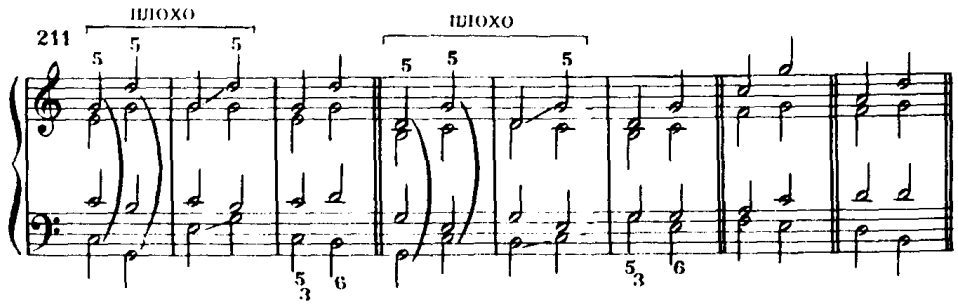


При нисходящем скачке основных тонов возможно любое сочетание: и от трезвучия к секстаккорду, и от секстаккорда к трезвучию. Скачок прим в движении от трезвучия к секстаккорду сопровождается встречным скачком квинт в теноре; возникает двойной скачок.

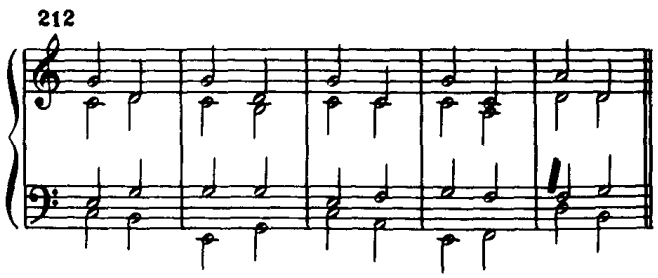


2. СКАЧКИ КВИНТОВЫХ ТОНОВ

Так же как в скачках основных тонов, здесь невозможна гармонизация двумя трезвучиями; необходимо сочетание с секстаккордом. При восходящем скачке квинтовых тонов необходимо движение от трезвучия к секстаккорду. Бас должен двигаться противоположно мелодическому скачку. Нижний звук удобно гармонизовать в тесном расположении.

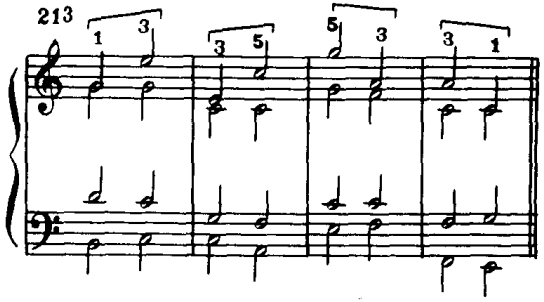


При нисходящем скачке квинтовых тонов возможно любое сочетание: и от трезвучия к секстаккорду, и от секстаккорда к трезвучию.



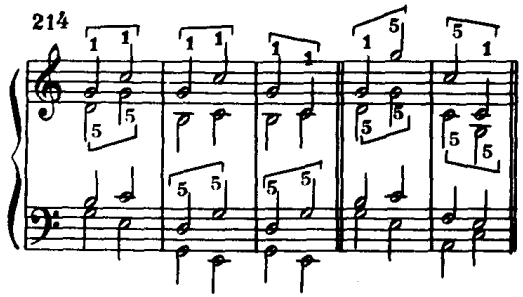
3. СМЕШАННЫЕ СКАЧКИ

Выбор аккордов при гармонизации смешанных скачков допускает разные варианты и зависит от конкретного вида скачка (1–5, 3–5, 1–3 и т. п.) и его направления. Терцовый тон гармонизуется только трезвучием в основном виде, основной и квинтовый тон – либо трезвучием, либо секстаккордом.



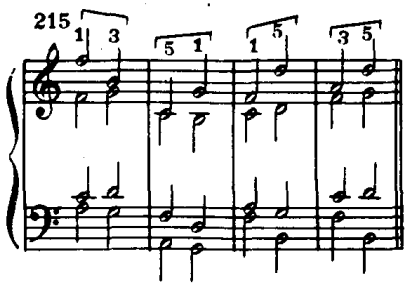
4. ДВОЙНЫЕ СКАЧКИ

Двойные скачки – это одновременные скачки в двух голосах. Они возникают в тех случаях, когда второму аккорду из-за мелодического скачка грозит разрыв голосоведения и неровность расположения. Самый распространенный вид двойного скачка – это одновременный скачок 1–1 и 5–5. Во избежание параллельных квинт в таком соединении прима располагается выше квинты, образуя параллелизм кварт. Двойной скачок образуется также при гармонизации октавного хода мелодии.



Скачки при секундовом соотношении трезвучий и секстаккордов

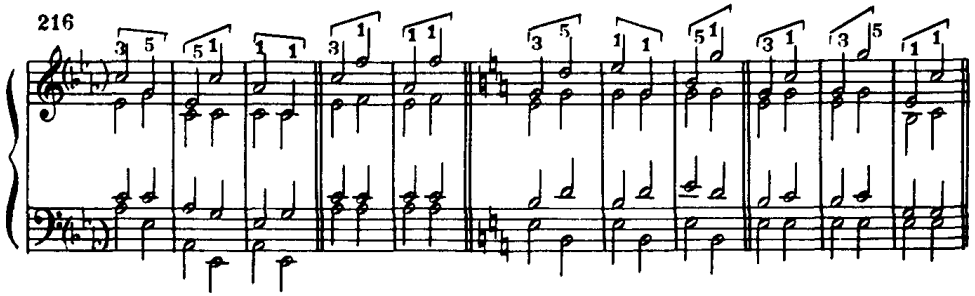
Наиболее употребительны соединения главных трезвучий и секстаккордов: IV–V_6 и IV_6–V. Скачки в этих соединениях возникают только смешанные.



Скачки при терцовом соотношении трезвучий и секстаккордов

В терцовом соотношении возможны следующие обороты: VI–I_6, VI–IV_6 и в мажоре – III–I_6, III–V_6.

Скачки могут быть смешанными, а также 1–1.



Практические рекомендации

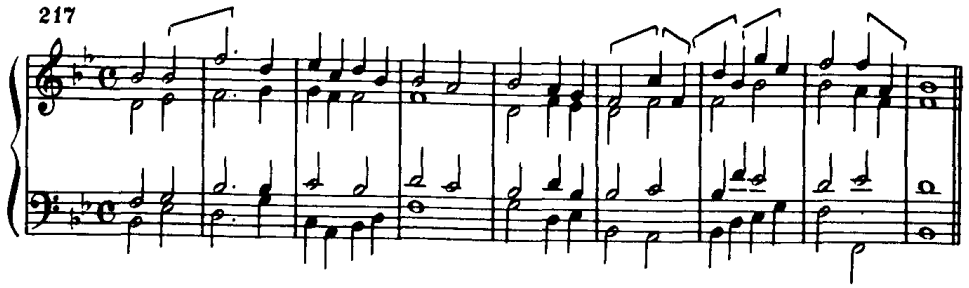
1. Перед гармонизацией мелодии отметить в ней все скачки квадратными скобками.

2. Определяя функциональное значение каждого звука мелодии, разделить скачки терцовых тонов и перемещения; в скачках между трезвучием и секстаккордом обозначить тоны аккордов, особо выделяя восходящие скачки 1–1 и 5–5, требующие строго определенного типа гармонизации.

3. При построении линии баса надо помнить, что в любом случае желательно противодвижение баса мелодическому скачку. В случае прямого движения крайних голосов на мелодическом скачке надо проверить, не возникает ли на скачке прямого движения к октаве или квинте.

4. К проверке решенной задачи добавляется следующий элемент: для выявления возможных параллелизмов или противоположного движения октав и квинт полезно проверить двухголосное звучание каждой пары голосов попеременно: сопрано – альт, сопрано – тенор, сопрано – бас, альт – тенор, альт – бас, тенор – бас.

Пример гармонизации



Задания

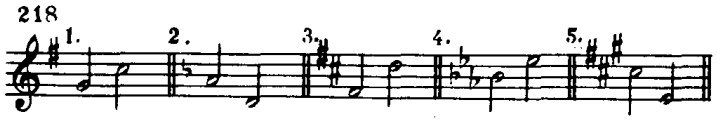
Устные

Проанализировать скачки в следующих произведениях:

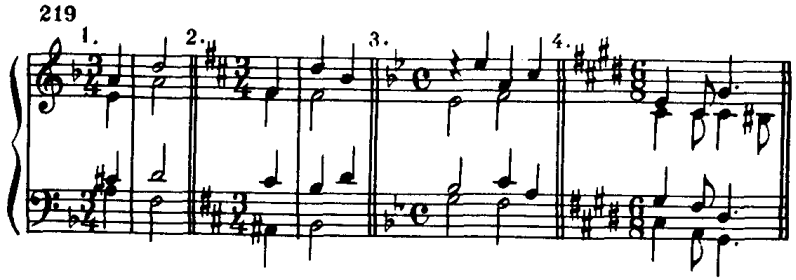
1. И. С. Бах, хоралы 21, 27, 33, 38, 47, 52.
2. М. И. Глинка, романс „Скажи, зачем".
3. В. А. Моцарт, „Свадьба Фигаро", II д., ария Керубино.

На фортепиано

1. Гармонизовать всеми возможными способами следующие скачки:



2. Играть секвенции, выбирая наилучший шаг (по родственным тональностям, по целым тонам, по медиантам; вверх или вниз).

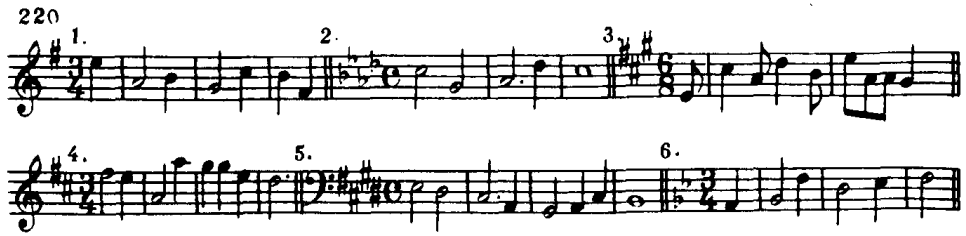


3. Играть период по следующей схеме, используя мелодические скачки:

1) moll 3/4 I–V|I_6–|IV–IV_6|K–V|I–IV_6|V V_6|K–V_7|VI–|I_6–IV|K–V_7|I–IV|I;

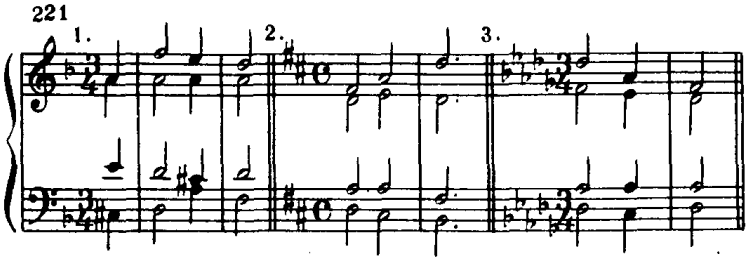
2) dur 4/4 I–III, IV|V–V_7–|VI–II –|K–V –|I_6, VI, IV–|V, V_6, I –|IV–K, V_7|I.

4. Гармонизовать следующие фразы:



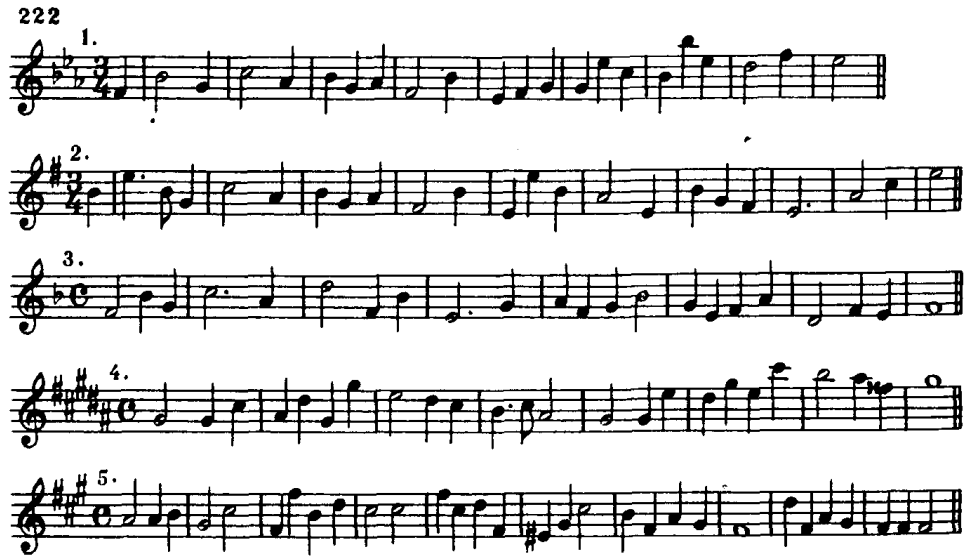
5. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период, используя скачки при соединении трезвучий и секстаккордов.

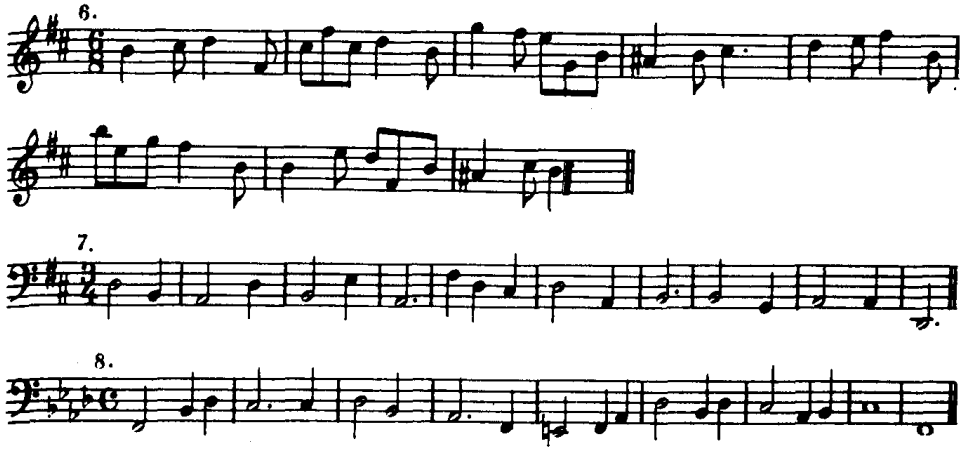
6. Играть период по заданному началу:



Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:





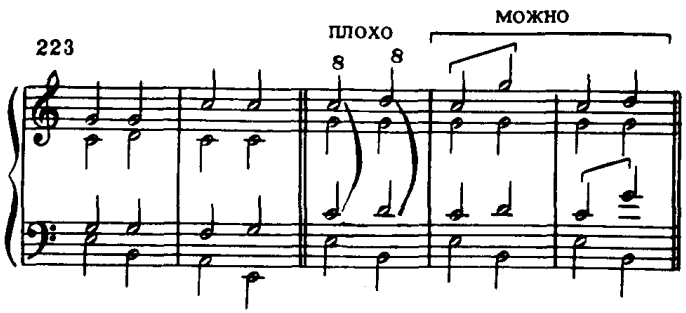
ТЕМА 14

СОЕДИНЕНИЕ ДВУХ СЕКСТАККОРДОВ

При соединении главных секстаккордов бас, связывая их терцовые тоны, образует скачок терций. Этот мелодический рисунок обогащает линию баса, а в сочетании с развитой линией сопрано раскрывает новые выразительные возможности четырехголосной фактуры.

Соединение секстаккордов кварто-квинтового соотношения

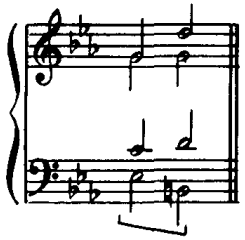
Соединение $I_6 \leftrightarrow V_6$ и $I_6 \leftrightarrow IV_6$ преимущественно гармоническое. Однако голосоведение может быть плавным лишь в том случае, если в секстаккордах удвоен общий звук; в противном случае образуются параллельные октавы. Лучший способ их исправления – использование скачка в сопрано или теноре.



Особенности соединения в миноре

В гармоническом миноре при движении от терцового тона I_{5_3} к терцовому тону V_{5_3} может возникнуть ход на увеличенную квинту. Чтобы избежать этого, в соединении I_6–V_6 бас ведется только вниз, на уменьшенную кварту.

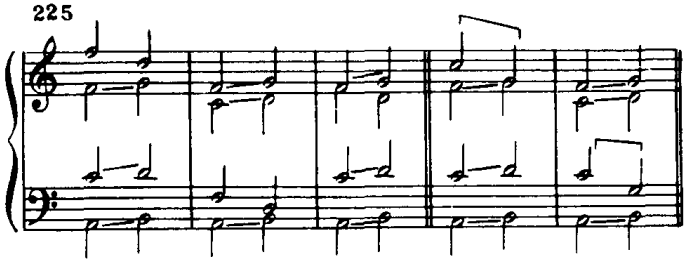
224



Соединение секстаккордов секундового соотношения

При соединении IV_6–V_6 три голоса ведутся вверх на ступень параллельным движением (параллелизм кварт допускается), а четвертый голос движется в противоположном направлении. В IV_6 удобно удваивать основной тон. Если же в IV_6 удваивается квинтовый тон, при соединении с V_6 в одном из голосов часто образуется скачок.

225

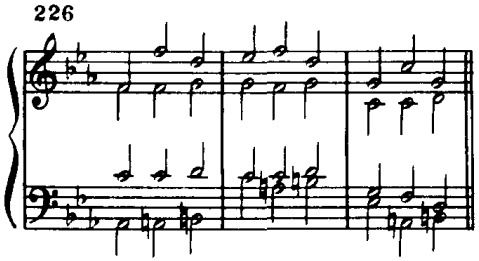


Особенности соединения в миноре

В гармоническом миноре при движении терцового тона IV_6 к терцовому тону V_6 может возникнуть ход на увеличенную секунду. Существуют два способа, как избежать этого.

1. Можно использовать мажорный секстаккорд IV ($IV_6^{\#}$* по мелодическому минору). $IV_6^{\#}$ подготавливается либо IV_6 натуральным, либо гармонией I; на грани предложений $IV_6^{\#}$ может следовать после V. Переходит $IV_6^{\#}$ только в V_6 (V_{6_5}).

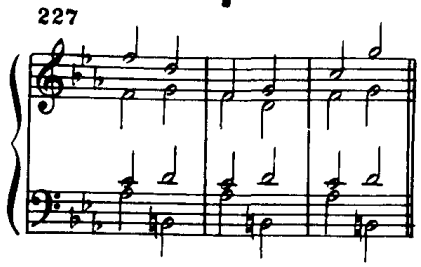
226



* Знак после римской цифры отражает альтерационное изменение терцового тона аккорда; знак перед цифрой – изменение основного тона.

2. При соединении IV_6 с V_6 в гармоническом миноре бас можно вести вниз на уменьшенную септиму.

227



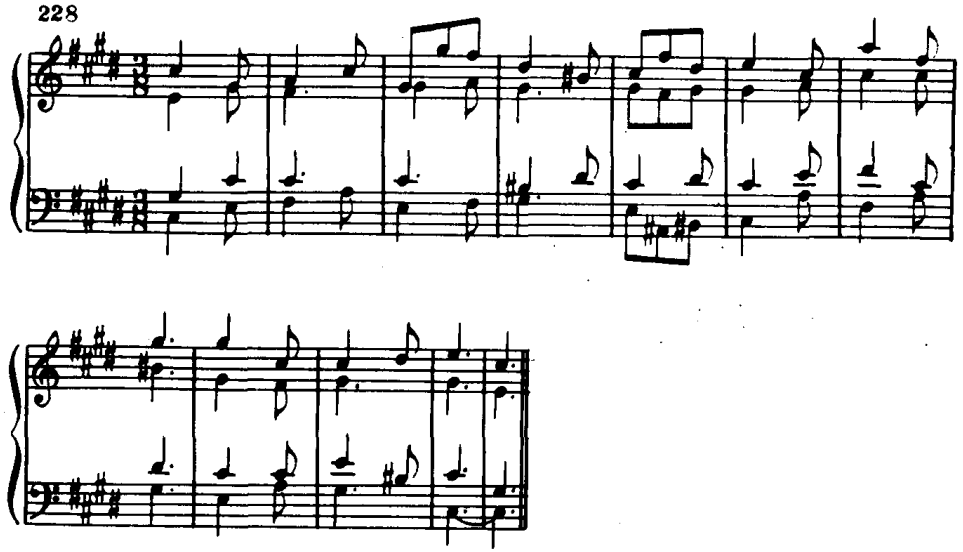
Практические рекомендации

1. Так же как и в мелодии, в басу нельзя оставлять без разрешения звук VII ступени. Наиболее естественно его непосредственное разрешение в звук I ступени (V_6–I_{5_3}). Брошенный же вводный тон нуждается в скорейшем мелодическом разрешении – через один звук (с движением баса, например, VII-V-I или VII-III-I). Поэтому после оборота V_6–I_6 желательно I_{5_3}.

2. В соединениях с двумя секстаккордами полезна основательная проверка голосоведения в каждой паре голосов.

Пример гармонизации

228



Задания

Устные

Найти и проанализировать применение секстаккордов в следующих произведениях:

1. В. А. Моцарт, соната для ф-п. си-бемоль мажор (К 570), I ч., экспозиция (до побочной партии).

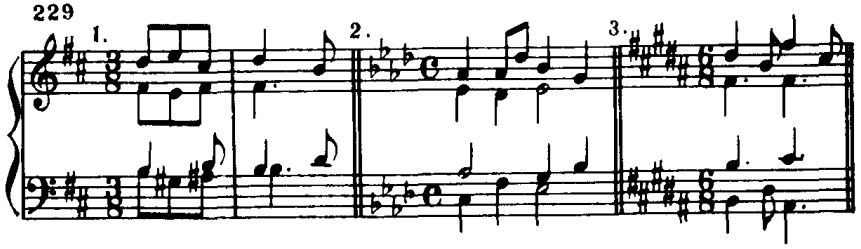
2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 2 ля мажор, IV ч. (начальный период).

3. Ф. Шопен, мазурка ля-бемоль мажор ор. 7 № 4.

На фортепиано

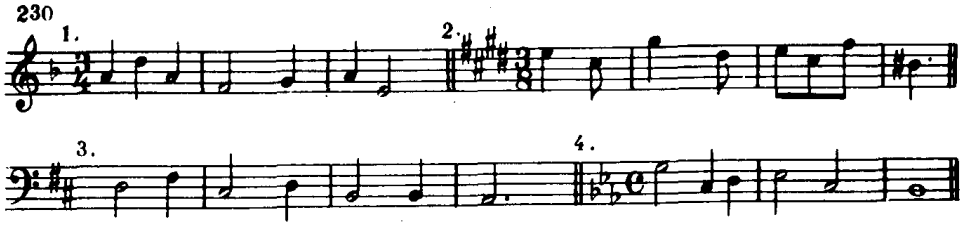
1. Играть от шести положений первого аккорда соединения:
   1) I_{5_3}–IV_6–V_6–I_{5_3};
   2) V_{5_3}–I_6–V_6–I_{5_3} в различных тональностях мажора и минора.
2. Играть по цифровке следующие соединения:
   1) moll I–IV_6–I_6–IV–V_6–I;
   2) dur I_6–V_6–I–IV_6–K_{6_4}–V;
   3) moll I–IV_6–V_6–I–VI–IV–V;
   4) dur I_6–IV_6–V_6–I–V–VI;
   5) moll V–VI–I_6–V_6–I–V;
   6) dur I–IV_6–I_6–VI–II–V.
3. Играть секвенции:

229



4. Гармонизовать следующие фразы:

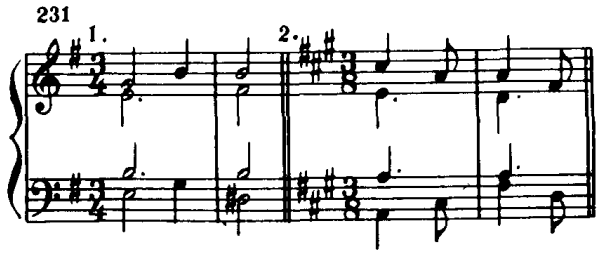
230



5. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период, используя в нем соединения двух секстаккордов.

6. Играть период по заданному началу:

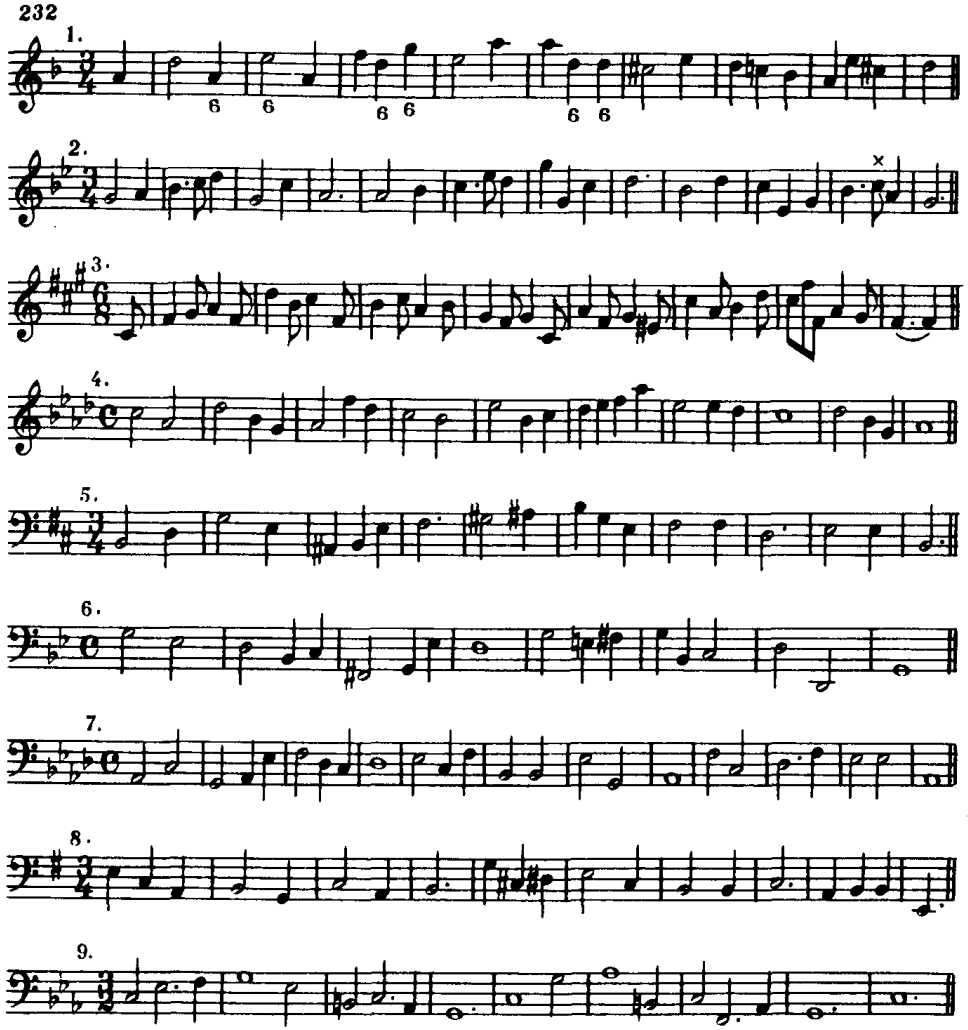
231



Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

232



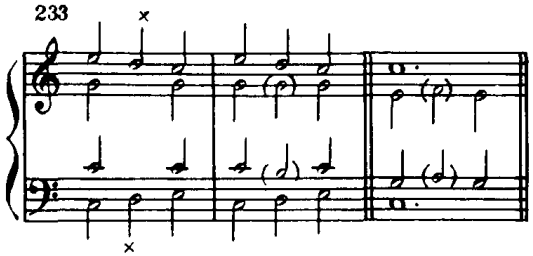
ТЕМА 15

ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

Обозначение квартсекстаккорда – 6_4; по интервалам между его основанием и составляющими его звуками.

В классической гармонии квартсекстаккорды не употребляются как самостоятельная, опорная гармония (об этом см. в теме 7). Квартсекстаккорды связаны с движением неаккордовых звуков: проходящие квартсекстаккорды возникли благодаря проходящим звукам, вспомогательные квартсекстаккорды – вспомогательным звукам.

233

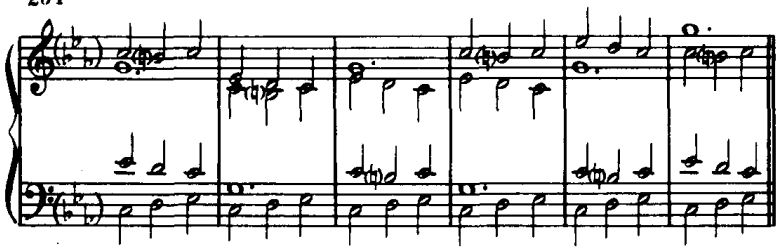


Происхождением от неаккордовых звуков определяются условия их применения.

Проходящие квартсекстаккорды

Проходящие квартсекстаккорды образуются при плавном соединении $I_{5_3} \leftrightarrow I_6$, $IV_{5_3} \leftrightarrow IV_6$. Характерное для проходящих звуков поступенное движение формирует проходящий аккорд: между I_{5_3} и I_6 это V_{6_4}. Возникает проходящий оборот: I_{5_3}–V_{6_4}–I_6.

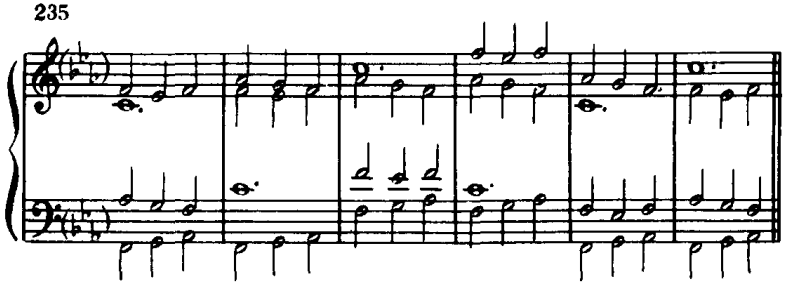
234



Как видно из примера, поступенному ходу баса обязательно сопутствует противодвижение тех же ступеней. Наиболее интересным мелодически оказывается тот оборот, в котором противодвижущиеся линии расположены в крайних голосах.

Аналогично этому и голосоведение в оборотах IV_{5_3}–I_{6_4}–IV_6.

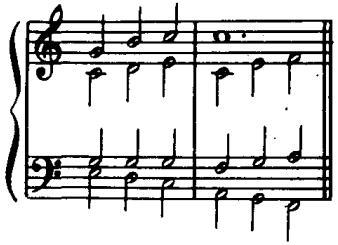
235



Удваивается в квартсекстаккордах квинтовый тон. Такое удвоение определяется и логикой плавного голосоведения, и акустической природой квартсекстаккорда (удвоен бас, который необходимо усилить как опору аккорда, поскольку эта опора не включает в качестве обертонов остальные звуки аккорда – как в мажорном трезвучии).

Проходящее движение возможно и от трезвучия к секстаккорду, и от секстаккорда к трезвучию.

236

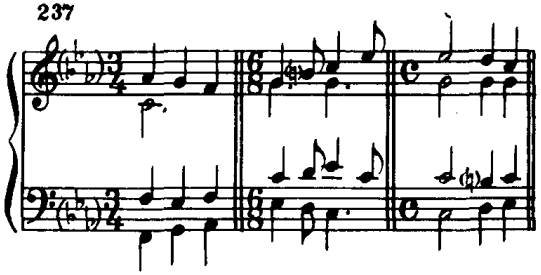


Условия применения проходящих квартсекстаккордов

1. Проходящие квартсекстаккорды возможны только при плавном голосоведении: они образованы плавным движением голосов и вне его существовать не могут. Скачки в проходящих оборотах недопустимы, так как с ними применение квартсекстаккорда становится неоправданным.

2. Как и проходящие звуки, проходящие квартсекстаккорды используются на слабых метрических долях. Реже проходящий квартсекстаккорд попадает на относительно сильную долю; это возможно лишь в том случае, когда оборот начинается с сильной доли такта.

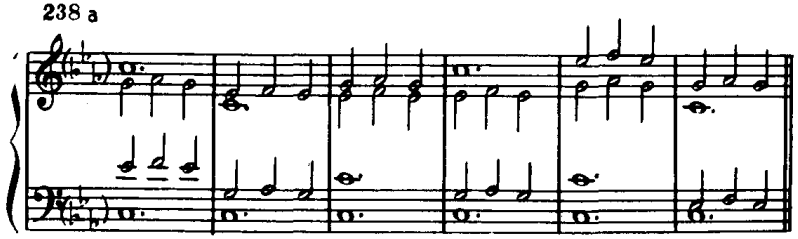
237



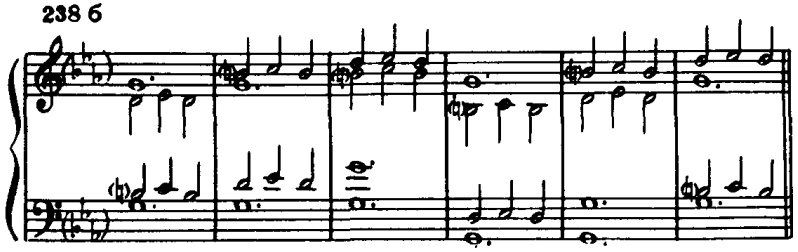
Вспомогательные квартсекстаккорды

Движение двойных вспомогательных звуков в аккордах I_{5_3} и V_{5_3} образует вспомогательный квартсекстаккорд. Вспомогательным к I_{5_3} является IV_{6_4}, а к V_{5_3} – I_{6_4}. Соединения I_{5_3} – IV_{6_4} – I_{5_3} и V_{5_3} – I_{6_4} – V_{5_3} гармонические; в квартсекстаккорде удваивается квинта, являющаяся общим с трезвучием звуком.

238 а



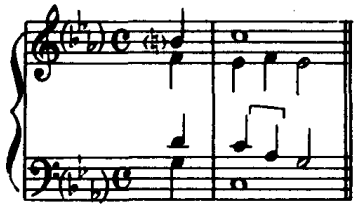
238 б



Условия применения вспомогательных квартсекстаккордов

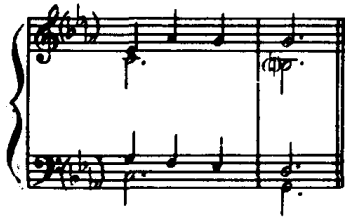
1. Вспомогательные квартсекстаккорды возможны только при плавном голосоведении. Движение голосов в оборотах поступенное; возможен ход на терцию (от неполного I_{5_3}).

239



Примечание. Более свободный вариант голосоведения связан с применением скачковых вспомогательных, для которых обязательно лишь плавное разрешение в аккордовые звуки; они приготавливаются скачком.

240



2. Так же как вспомогательные звуки, вспомогательные квартсекстаккорды звучат на слабых долях такта; они невозможны и на относительно сильных долях (так как превращаются в двойные задержания).

Место употребления квартсекстаккордов в периоде

Проходящие обороты применяются в середине построения, в развивающих моментах формы, но неупотребительны в каденциях. Вспомогательные обороты, напротив, встречаются в основном в каденциях. В заключительной каденции они выполняют функцию постепенного ритмического „торможения" после активного движения, в серединной – поддерживают ритмическое движение на гармонической остановке. Вспомогательные обороты возможны и в началах построений (например, на начальном I_{5_3}, как краткая „обрисовка" тональности).

Практические рекомендации

1. Перед решением задачи найти и отметить в заданном голосе мелодические ходы, характерные для проходящих оборотов (прежде всего, поступенное движение I-II-III и IV-V-VI ступеней лада).

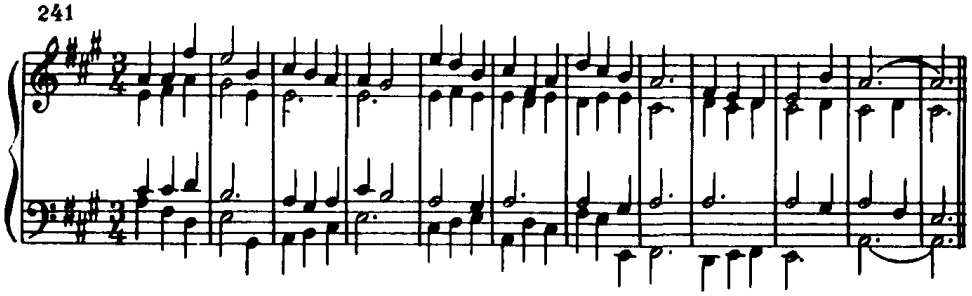
2. Проверить метроритмическое положение проходящих квартсекстаккордов.

3. Проанализировать каденции и начала предложений, найти и отметить в них мелодические ходы, характерные для вспомогательных оборотов (в частности, повторяющийся или выдержанный звук I ступени в конце задачи).

4. При решении задачи надо иметь в виду, что проходящий оборот невозможен от трезвучия с унисоном баса и тенора; бас трезвучия надо отводить на октаву вниз.

Пример гармонизации

241



Задания

Устные

Найти проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды в следующих произведениях:

1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила", финал I д., ариозо Ратмира.
2. П. И. Чайковский, „Весенняя песня" ор. 54 № 13.
3. Ф. Шопен, мазурка ор. 7 № 2 ля минор.
4. М. П. Мусоргский, романс-фантазия „Ночь" (1-я редакция), I раздел (до смены знаков).

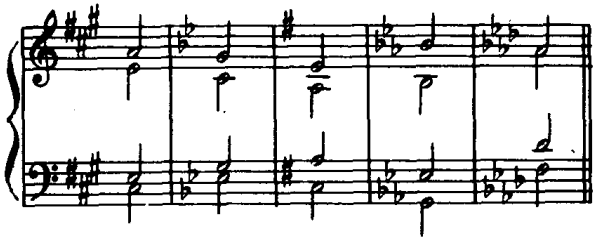
На фортепиано

1. Играть проходящие обороты от шести положений I_{5_3} и IV_{5_3} в различных тональностях мажора и минора.

2. Играть вспомогательные обороты от шести положений I_{5_3} и V_{5_3} в различных тональностях мажора и минора.

3. От заданных секстаккордов построить проходящие обороты и завершить каденцией.

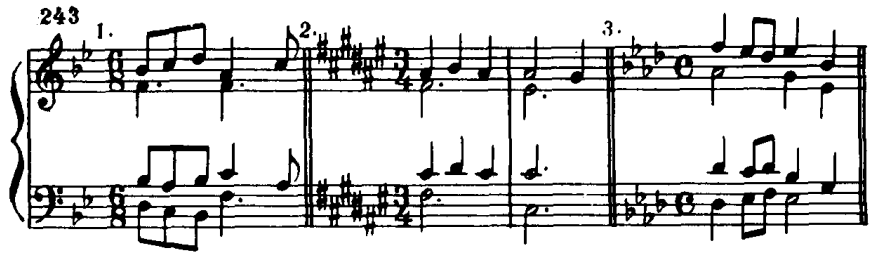
242



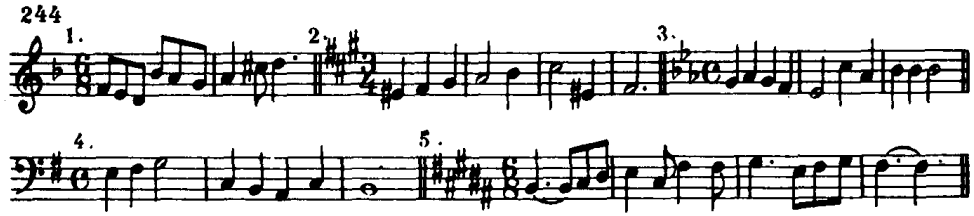
4. Играть по цифровке следующие соединения:

1) мажор I-IV_{6_4}-I-V-VI-III-IV-V;
2) минор V-I_{6_4}-V-V_6-I-VI-I_6;
3) мажор I-V_{6_4}-I_6-IV_6-I_{6_4}-IV-I;
4) минор I-III-VI-IV-I_6-V_{6_4}-I-V;
5) минор I_6-V_6-I-VI-IV-I_{6_4}-IV_6-V;
6) минор I-VI-IV-I_6-V_{6_4}-I-IV-I_6;
7) мажор I-II-V-VI-IV_6-I_{6_4}-IV-I;
8) минор I-IV_6-V_6-I-I_6-V-I_{6_4}-V.

5. Играть секвенции:



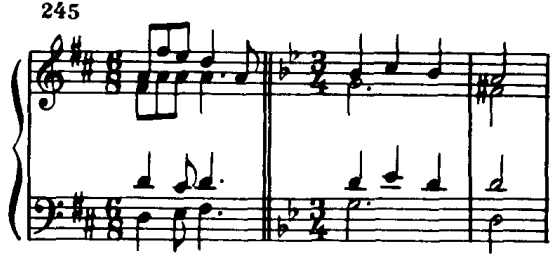
6. Гармонизовать следующие фразы:



7. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период, используя в нем проходящие и вспомогательные обороты.

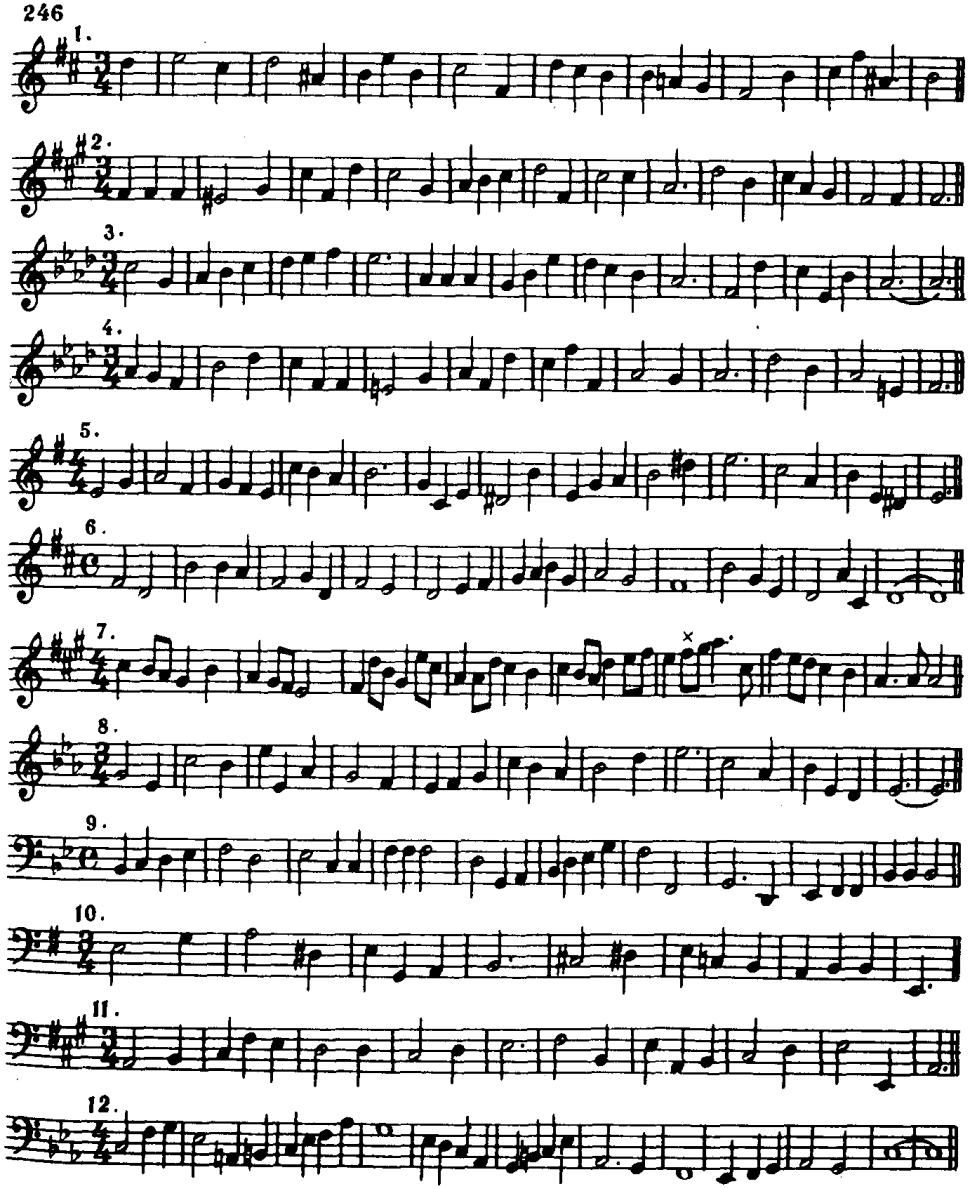
8. Играть период по заданному началу.

245



Гармонизовать следующие мелодии и басы:

246



ТЕМА 16

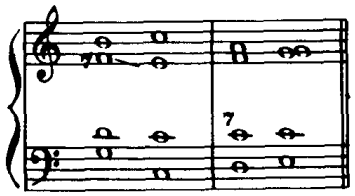
СЕПТАККОРДЫ (ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА). ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Септаккорд – это аккорд из четырех звуков, расположенных по терциям. Крайние звуки септаккорда образуют септиму, дающую название аккорду. Обозначение септаккорда складывается из римской цифры, указывающей ступень лада, лежащую в основании септаккорда, с прибавлением цифры 7 (ступеневая величина септимы).

Септима – диссонирующий интервал, поэтому любой септаккорд диссонирует и требует разрешения. Диссонантность септимы придает септаккордам ту остроту, напряженность звучания, которой не обладают консонирующие аккорды (мажорные и минорные трезвучия и секстаккорды). Поэтому именно септима, отличаемая слухом за яркость и диссонантность, требует особого внимания при разрешении.

Еще из традиций старинного полифонического письма исходит правило разрешения интервала септимы ведением верхнего голоса на ступень вниз. Этот тип разрешения и в классической гармонии является наиболее употребительным. Он называется автентическим (так разрешается септаккорд V ступени в I_{5_3}) и свойствен септаккордам при кварто-квинтовом соотношении их с последующим, разрешающим аккордом. Другой тип разрешения септимы – плагальный – состоит в том, что септима при разрешении остается на месте.

247



Септаккорды в ладу

В условиях централизованной ладовой системы, характерной для классической гармонии, септаккорды всех ступеней разделяются на главные и побочные. Главные – это самые яркие представители ладовых функций и наиболее употребительные в музыкальной практике. К ним относятся V_7 (функция доминанты), II_7 (функция субдоминанты) и VII_7 (функция доминанты). Все остальные септаккорды называются побочными.

Доминантсептаккорд (D_7, V_7) и его применение

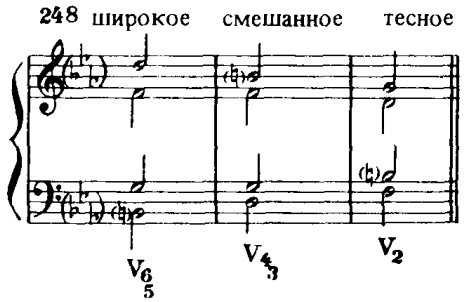
Доминантсептаккордом называется септаккорд на V ступени лада (доминанте). V_7 (D_7) играет большую роль в классической гармонии. Как диссонирующий аккорд, он гораздо более неустойчив и активен в своем тяготении к тонике, чем V_{5_3}. При разрешении V_7 в тонику его яркую диссонантность подчеркивает и оттеняет консонантность I_{5_3}; это контрастное противопоставление главных функций служит основой и фундаментом классической ладотональности.

Роль V_7 как мощного средства, укрепляющего устойчивость тоники, определяет и место его применения. Напомним, что V_7 широко употребителен в заключительных кадансах, встречается также в прерванных кадансах, но нетипичен в серединах построений: образуемый им при разрешении в тонику каданс (V_7–I_{5_3}) „разрезает" музыкальную ткань. (О применении V_7 в каденциях см. темы 7 и 10.)

Обращения V_7

Строение (структура) и звучание V_7 и его обращений одинаковы для мажора и одноименного гармонического минора. Любой септаккорд имеет три обращения: квинтсекстаккорд (6_5), терцквартаккорд (4_3) и секундаккорд (2). Названия обращений образованы из названий интервалов, образуемых между басом и характерными звуками септаккорда (примой и септимой). Расположение может быть тесным, широким или смешанным.

248

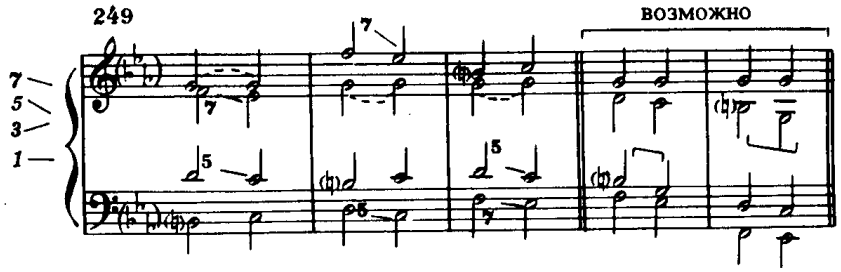


V_{6_5} строится на VII ступени лада, V_{4_3} – на II ступени; они разрешаются в трезвучие тоники. V_2, строящийся на IV ступени и содержащий в басу септиму аккорда, разрешается только плавным ходом баса вниз на ступень, в секстаккорд тоники.

При плавном разрешении любого обращения V_7 септима и квинта разрешаются на ступень вниз, терция – на ступень вверх, а основной тон как общий звук V и I остается на месте.

5 — 2323

249



Примечание. Иногда при разрешении V_2, для полноты звучания разрешающего I_6, терцовый тон в среднем голосе отводится вниз и разрешается не в приму, а в квинту тоники (хотя движение голоса против тяготения всегда нежелательно).

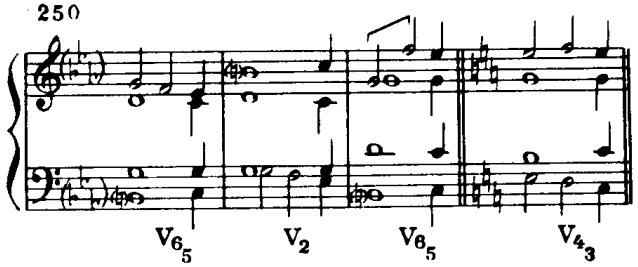
Обращения V_7 не имеют столь яркой каденционной силы, как основной вид, поэтому они широко применяются в середине построения и, наоборот, нетипичны для каденций.

Приготовление обращений V_7

Предшествовать обращениям V_7 могут почти все аккорды (редко лишь их приготовление трезвучием VI ступени). Соединение преимущественно плавное (хотя возможны и скачки, либо в сопрано, либо в басу).

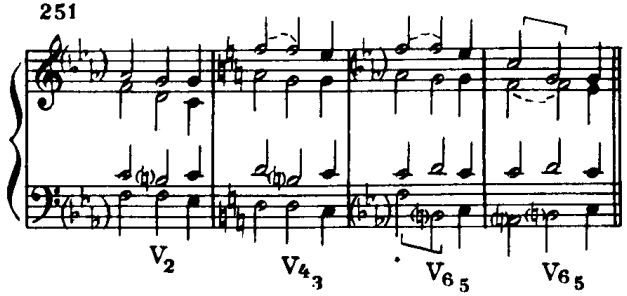
Очень мягко и естественно обращения V_7 готовятся аккордами консонирующей доминанты. Септима появляется здесь как проходящий или вспомогательный звук. Скачковое введение септимы лучше с восходящим направлением скачка (и с противодвижением при разрешении).

250



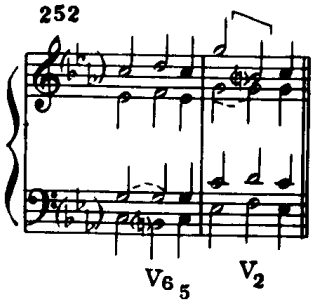
При соединении аккордов субдоминантовой группы с обращениями V_7 часто гармоническое соединение; септима оказывается приготовленной.

251



Аккорды тоники соединяются с обращениями V_7 также гармонически, плавно или со скачком.

252

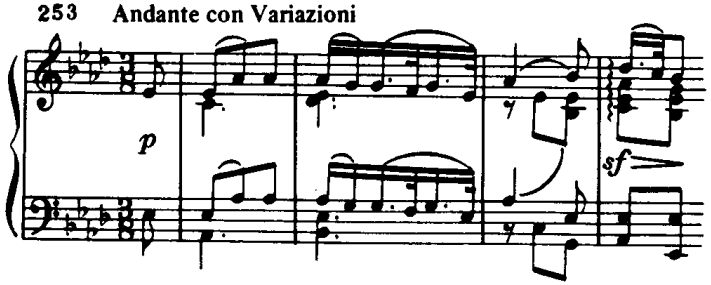


Проходящий V_{4_3}

V_{4_3} используется как проходящий между I_{5_3} и I_6 (или I_6 и I_{5_3}).

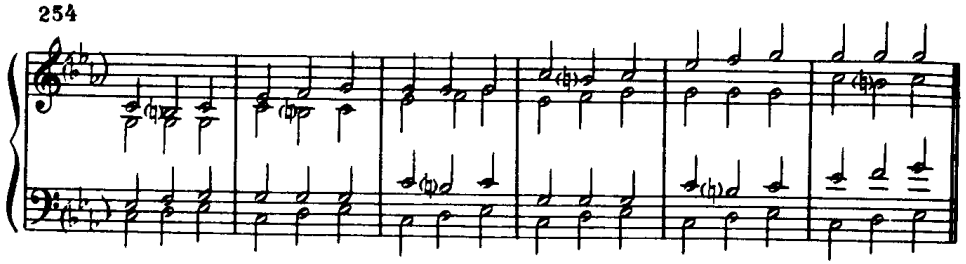
Бетховен. Соната для ф.-п. № 12 As-dur, I ч.

253 Andante con Variazioni



Такие проходящие обороты строятся от любого расположения I_{5_3}.

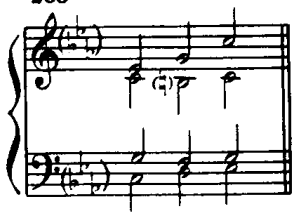
254



В этом проходящем обороте септима V_{4_3} движется вверх на ступень; кроме того, в некоторых вариантах расположения (от $I^3_{5_3}$) образуются параллельные квинты (уменьшенная и чистая). Эти явления (как исключение) допускаются лишь благодаря убедительной логике плавного соединения и параллельного движения голосов и возможны только в условиях проходящих оборотов I_{5_3}–V_{4_3}–I_6 и I_6–V_{4_3}–I_{5_3}.

Примечание. Проходящий V_{4_3} используется и при гармонизации обращенного „золотого хода" валторн.

255

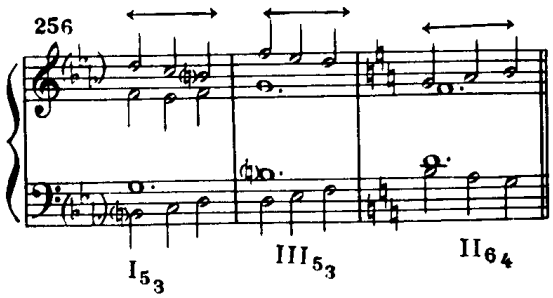


Здесь отсутствует характерная для проходящих оборотов плавность голосоведения, однако септима $V4_3$ разрешается ходом вверх, как в проходящем обороте.

Проходящие обороты между обращениями V_7

Обращения V_7 могут переходить друг в друга, образуя проходящие обороты.

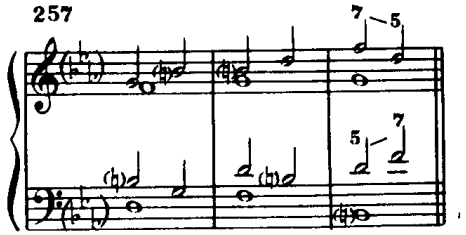
256



Перемещения

При перемещении в обращениях V_7 септима обычно выдерживается на месте. Максимум свободы в ее перемещении – это ход вниз на терцию, в квинтовый тон аккорда, если в другом голосе квинта переходит в септиму (взаимное перемещение).

257



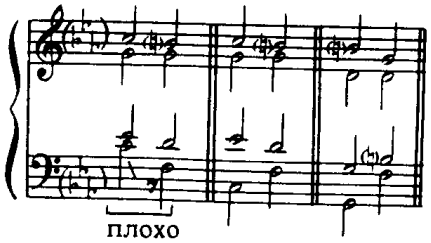
Практические рекомендации

1. С применением обращений V_7 звук IV ступени лада приобретает новое функциональное значение: теперь он трактуется не только как звук субдоминантовой функции, но и как септимовый тон V_7 или обращения.

2. Перед решением задачи полезно выделить те фрагменты в заданном условии, которые допускают гармонизацию проходящими оборотами.

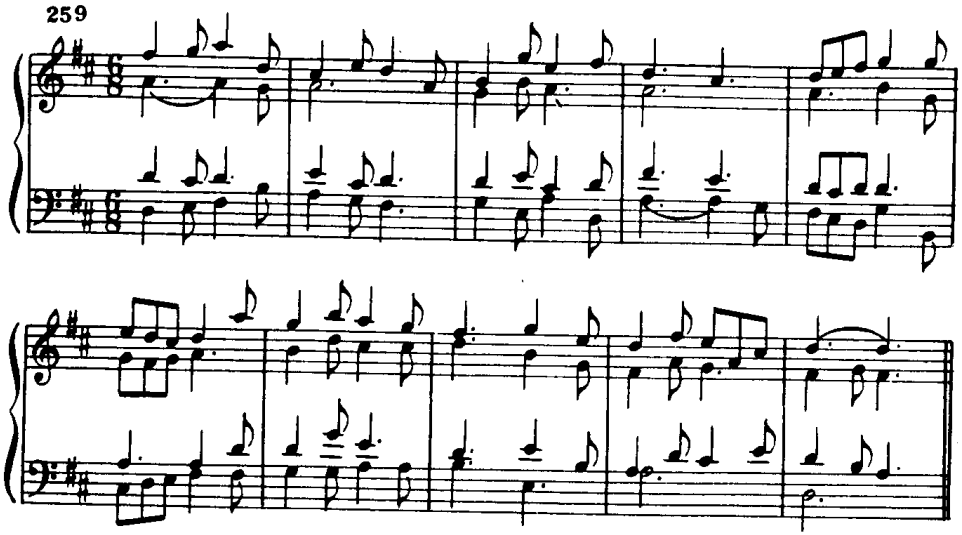
3. Крайне нежелательно приготовление V_2 с нисходящим скачком к его басу; после резкого звучания скачка на диссонирующий тон ход баса при разрешении увеличивает скачок. Восходящий скачок к басу V_2 возможен.

258



Пример гармонизации

259



Задания

Устные

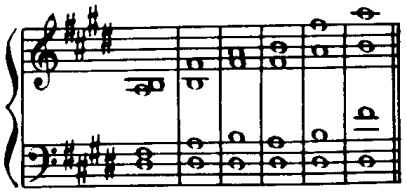
Проанализировать обращения и основной вид V_7 в следующих произведениях:

1. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 18 ми-бемоль мажор, скерцо.
2. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила", антракт к V д.
3. Ф. Шуберт, „Прекрасная мельничиха", „Утренний привет", „Моя!".

На фортепиано

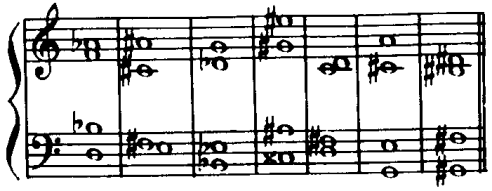
1. Строить V_{6_5}, V_{4_3}, V_2 в любой тональности мажора и минора в шести положениях (в тесном, смешанном и широком расположениях), сначала без разрешения, затем – с разрешением в аккорд тоники.

260



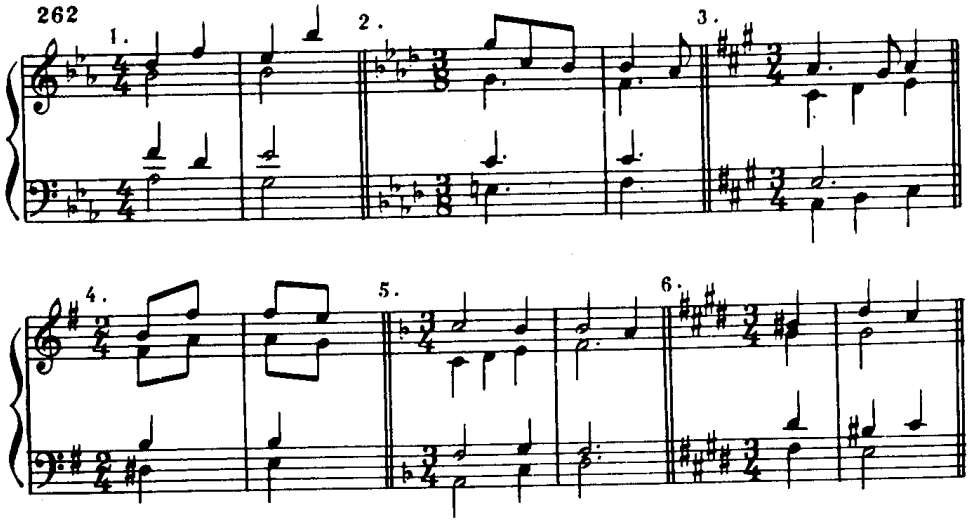
2. Определить структуру, функцию и тональности в следующих аккордах:

261



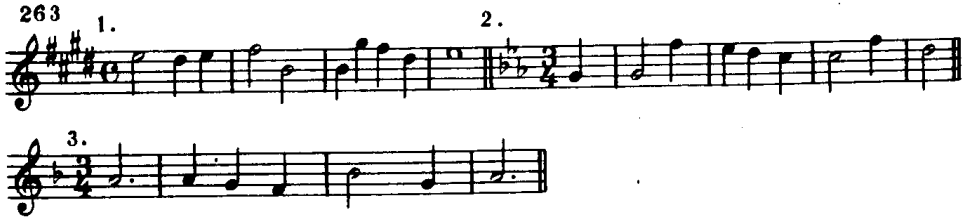
3. Играть секвенции:

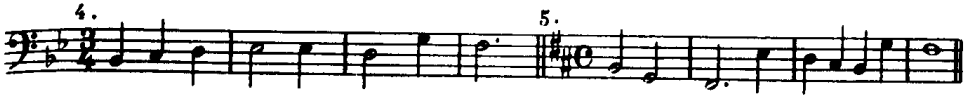
262



4. Гармонизовать следующие фразы:

263

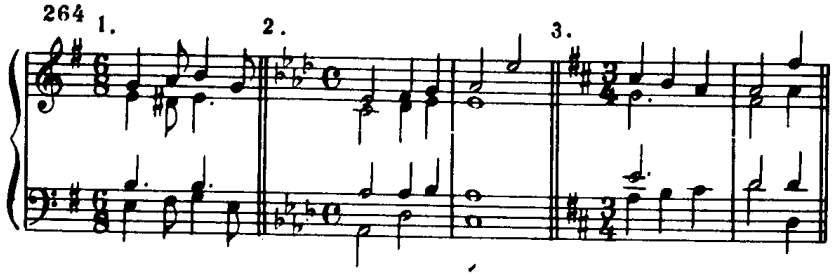




5. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с использованием обращений V_7 и проходящего оборота с V_{4_3}.

6. Играть период по заданному началу:

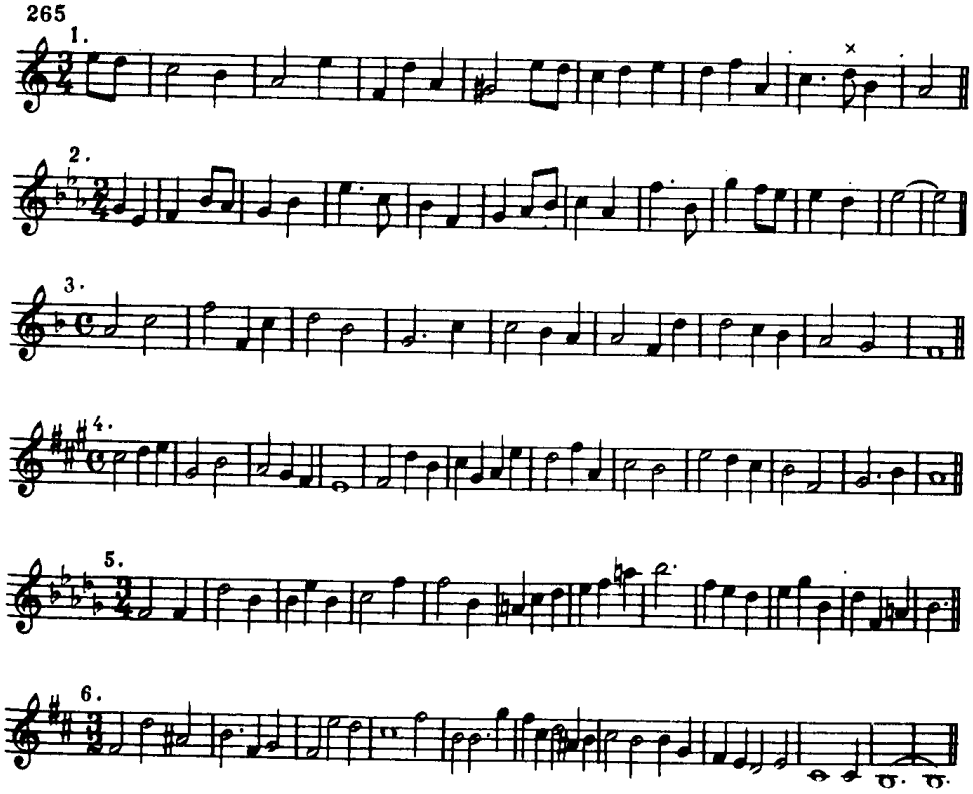
264

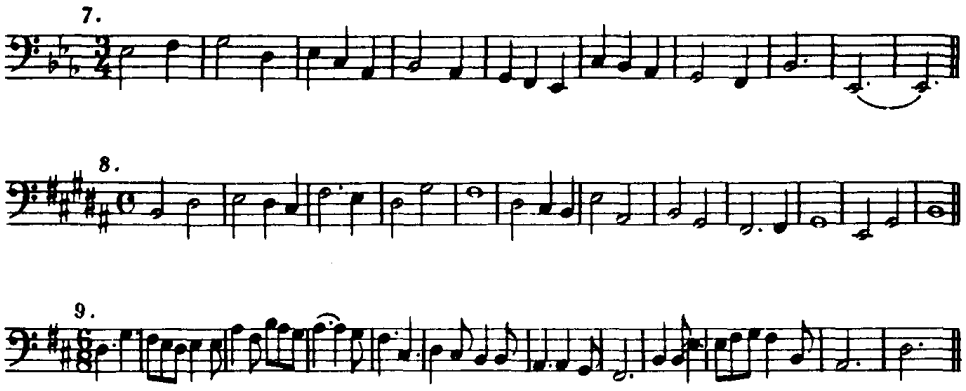


Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

265





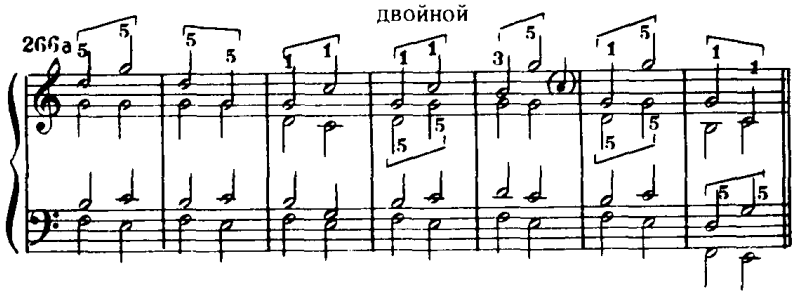
ТЕМА 17

СКАЧКИ ПРИ РАЗРЕШЕНИИ ОБРАЩЕНИЙ И ОСНОВНОГО ВИДА ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

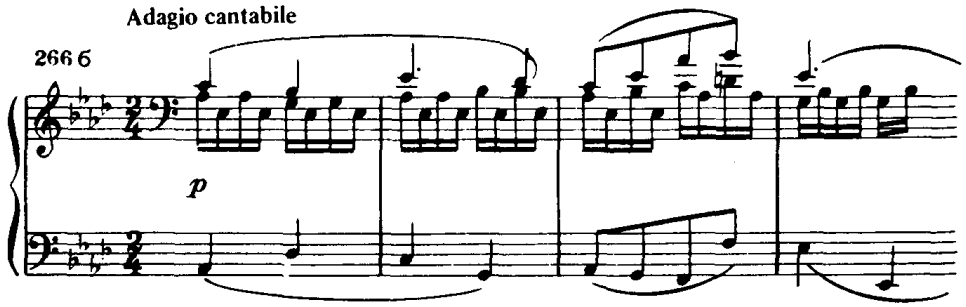
Кроме плавного разрешения, V_7 и его обращения имеют скачковые варианты разрешений. Их использование придает мелодии большее разнообразие и свободу, чем при исключительно плавном голосоведении.

Скачки при разрешении V_2

Разрешение V_2 допускает наибольшее количество разных видов скачков: 5–5, 1–1, смешанные и двойные (1–1 и 5–5).



Бетховен. Соната для ф.-п. № 8 c-moll, II ч.

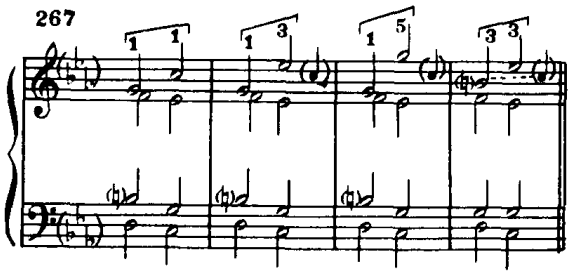


Как видно из примеров, большинство скачков – восходящие; при этом образуется противодвижение крайних голосов.

Этот принцип противодвижения определяет направление скачков и в других обращениях V_7: V_{4_3} разрешается только с восходящими скачками мелодии, V_{6_5} – преимущественно с нисходящими.

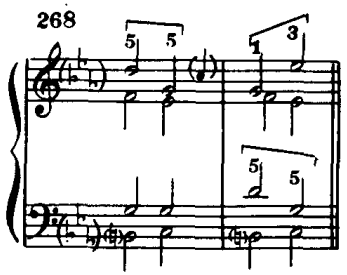
Скачки при разрешении V_{4_3}

При разрешении V_{4_3} образуются скачки 1–1, смешанные (1–5, 1–3) и 3–3, все восходящие. Необычные удвоения в I_{5_3} можно восстанавливать при дальнейшем мелодическом „заполнении" скачка. Сверхширокое расположение (с превышением октавы между голосами) допустимо как исключение, в яркой мелодической кульминации.



Скачки при разрешении V_{6_5}

V_{6_5} имеет наименьшее количество вариантов скачковых разрешений, а именно – нисходящий скачок 5–5 и смешанный двойной восходящий.

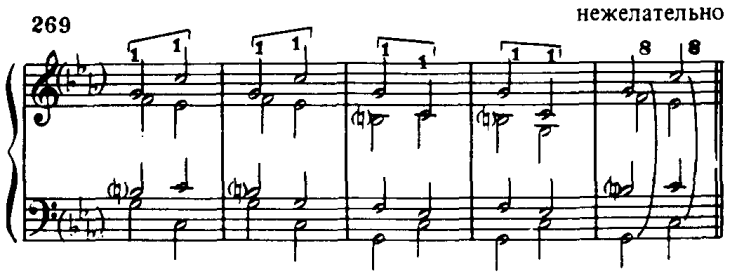


Другие восходящие скачки неизбежно образуют прямое движение крайних голосов к октаве или квинте.

Скачки при разрешении V_7

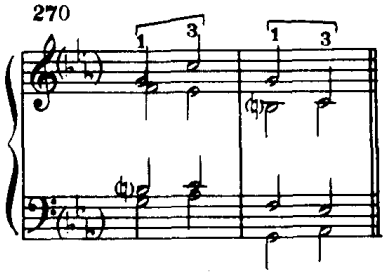
V_7 либо разрешается в I_{5_3}, либо переходит в VI_{5_3}. И в том и другом случае могут возникнуть мелодические скачки.

Скачковое соединение $V_7 - I_{5_3}$ используется только в заключительной каденции, причем только от неполного V_7 в мелодическом положении 1. Мелодический скачок 1–1 совпадает с ходом баса; при противоположном ведении крайних голосов образуются противоположные октавы (они допускаются в соединении V_7-I_{5_3}, но исключаются в соединении V_{5_3}-I_{5_3}). Параллельного движения крайних голосов лучше избегать.

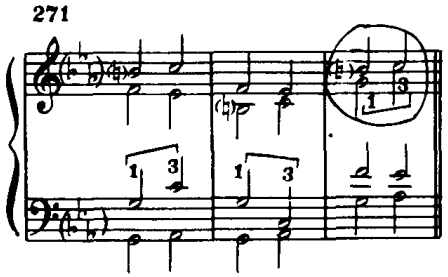


Такой каданс является очень крепким, сильным способом завершения музыкальной мысли.

Скачковое соединение V_7-VI может встретиться и в прерванной каденции, и в середине построения – в прерванном обороте. Скачок возможен также только от неполного V_7 в мелодическом положении основного тона; направлен он к терции VI_{5_3}.



Иногда этот скачок образуется в средних голосах; в альте он образует неизбежное перекрещивание.

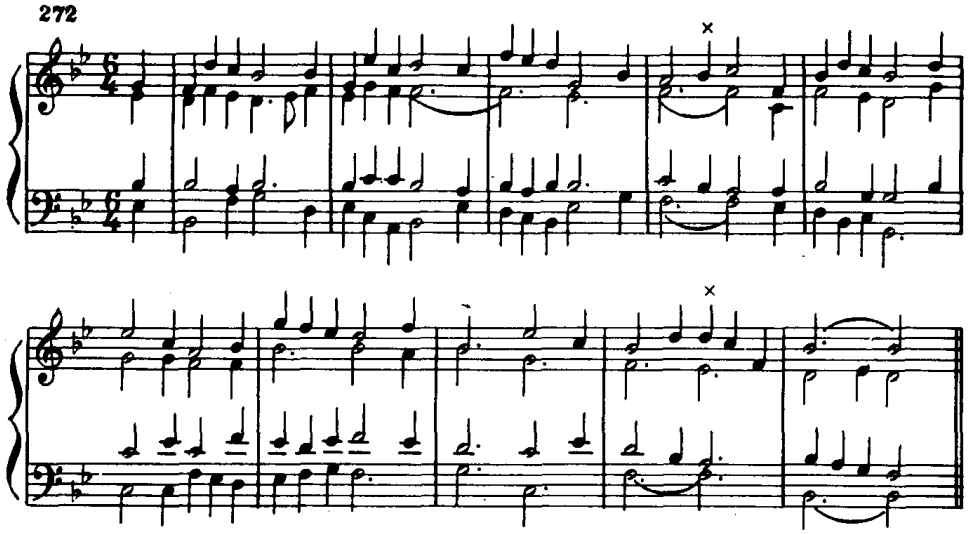


Практические рекомендации

1. Перед решением в заданной мелодии найти и отметить все скачки, разделяя их по типам: скачки терцовых тонов, перемещения, скачки различных тонов на соединении различных функций. Выделить из последнего типа скачки от обращений V_7, наметить на них рисунок баса (желательно противодвижение скачку).

2. Естественно приготовление на низкой ноте скачка – тесного расположения, а на верхней – широкого.

Пример гармонизации



Задания

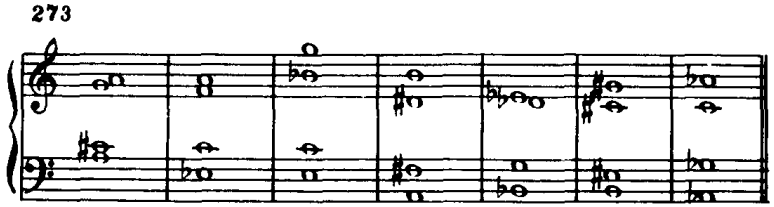
Устные

Проанализировать разрешения обращений и основного вида V_7 в следующих произведениях:

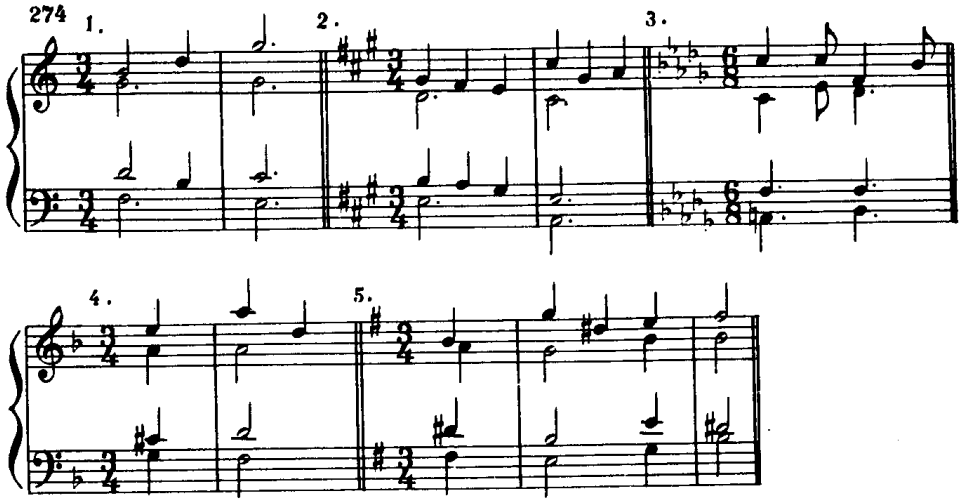
1. П. И. Чайковский, ноктюрн ор. 19 № 4.
2. В. А. Моцарт, соната для ф-п. фа мажор (К 332), I ч.; соната для ф-п. до минор (К 475), II ч.

На фортепиано

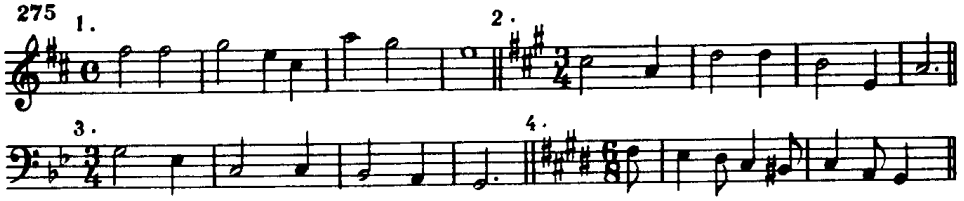
1. Играть скачковые разрешения обращений V_7 в различных тональностях.
2. Определить и разрешить (сначала плавно, затем – со скачком) следующие аккорды:



3. Играть секвенции на следующие мотивы:

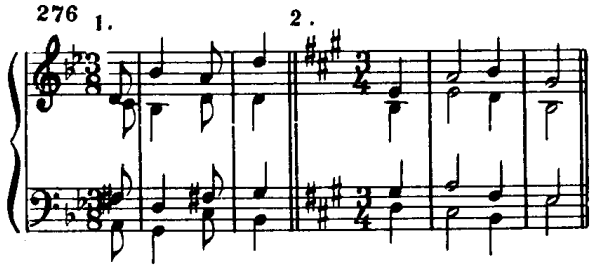


4. Гармонизовать следующие фразы:



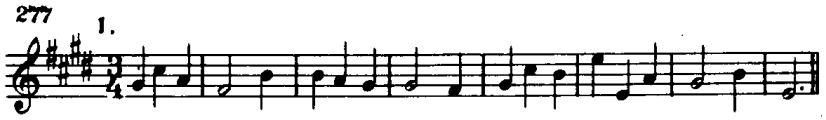
5. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с использованием скачковых разрешений V_7 и его обращений.

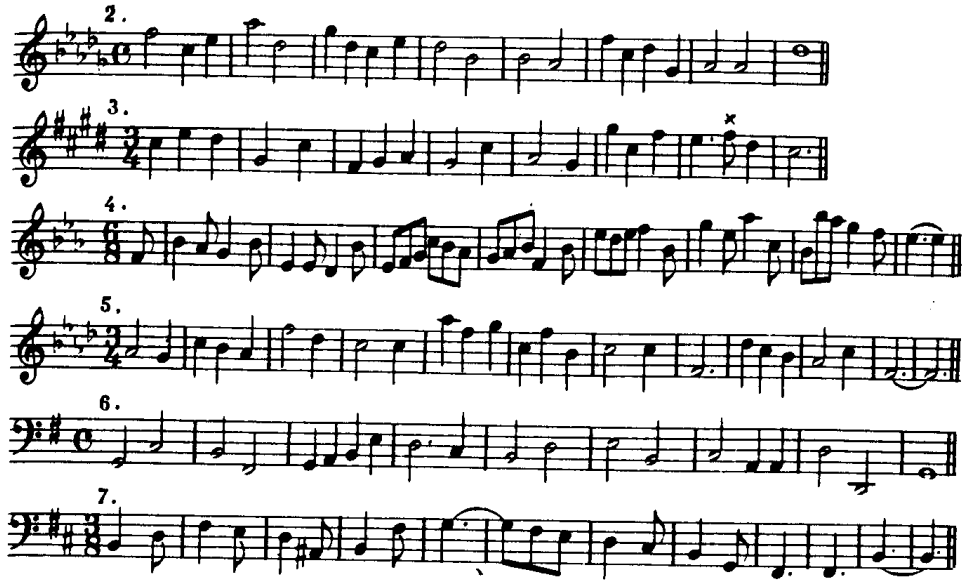
6. Играть период по заданному началу:



Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:





ТЕМА 18
СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

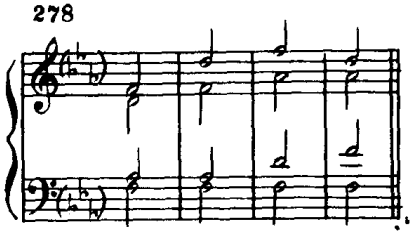
Секстаккорд II ступени (II_6) относится к побочным аккордам субдоминантовой группы; однако он применяется не реже (а у некоторых композиторов-классиков даже чаще), чем основное трезвучие „классической субдоминанты" – IV_{5_3}. Причина такой широкой его употребительности в том, что II_6 совмещает в себе предельную яркость функциональной силы и контраста тонике (II_{5_3} – самая сильная субдоминанта в субдоминантовой группе) с преимуществами основного трезвучия субдоминанты – прежде всего каденционным басом (II_6 строится на IV ступени лада). Этот аккорд иногда называли „субдоминантой с секстой вместо квинты". Отсутствие общих звуков с тоникой делает II_6 незаменимым в каденции; по яркости и контрастности его звукового состава с K_{6_4} ему нет равных.

Структура II_6 различна в мажоре и миноре. В мажоре он представляет собой минорный секстаккорд, а в миноре – уменьшенный. В этом также заключается одно из его преимуществ: по окраске звучания (фонизму) он контрастирует главным трезвучиям лада (в мажоре – мажорным, в миноре – минорным).

Удвоение и расположение

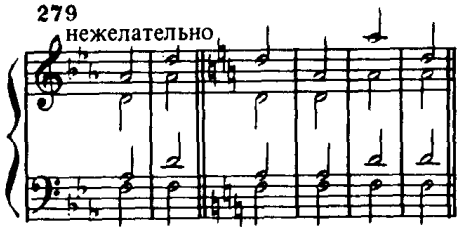
Чаще всего в II_6 удвоена терция – басовый звук аккорда, IV ступень лада (основной звук классической субдоминанты).

278



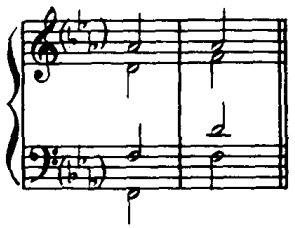
В миноре удвоение терции особенно необходимо потому, что любое другое удвоение (примы или квинты) слишком усиливает фоническую неустойчивость аккорда: в его составе возникают два тритона. В мажоре же иногда возможны и удвоения примы, и удвоения квинты.

279 нежелательно



Расположение II_6 бывает тесное, широкое, смешанное. Вариантов расположения может быть больше десяти, но не все из них одинаково употребительны. Например, менее удобен при разрешении II_6 в мелодическом положении квинты. Особенно нежелательно расположение, ярко подчеркивающее в мажоре пустотность совершенных консонансов, а также уплотненное звучание тесного расположения в мелодическом положении квинты.

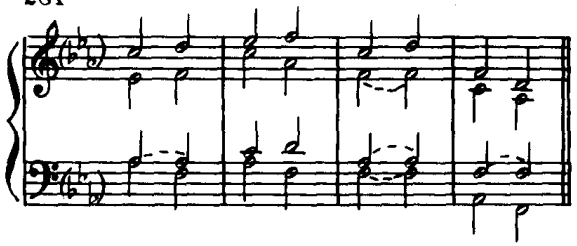
280 нежелательно



Приготовление II_6

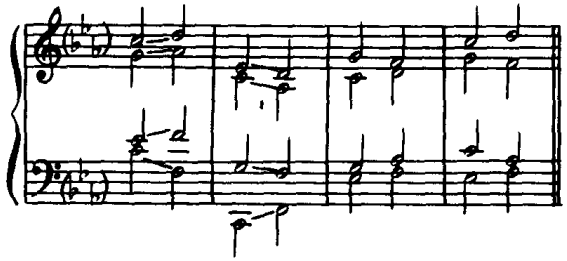
II_6 как наиболее яркий представитель субдоминантовой функции хорошо подготавливается любым аккордом субдоминантовой группы: VI_{5_3}, IV_{5_3} и IV_6. Типично гармоническое их соединение.

281



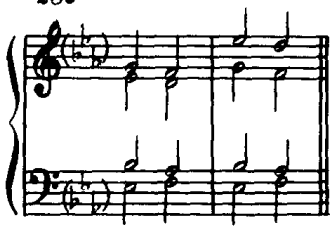
II_6 может быть подготовлен также I_{5_3} и I_6. Соединение I-II_6 мелодическое; в соединении с трезвучием бас движется противоположно трем верхним голосам (1 : 3).

282



Аккорды доминантовой группы в II_6 не переходят. Как исключение и аналогия ходу III_{5_3}–IV_{5_3} (D–S), при плавном голосоведении III_{5_3} („слабая" доминанта) может переходить в II_6. Соединение также мелодическое (1:3). Особенно мягко оно звучит в миноре.

283



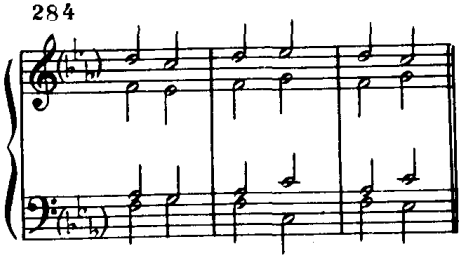
Разрешение II_6

Самое естественное разрешение аккордов II ступени – в аккорды V ступени, находящейся с ними в ближайшем акустическом родстве из-за кварто-квинтового соотношения основных тонов.

II_6 переходит в K_{6_4}, V_{5_3} и V_6, V_7 и все его обращения, а также разрешается в I_{5_3} и I_6.

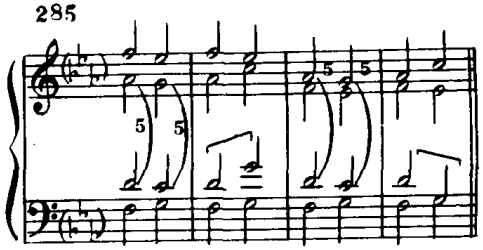
При переходе II_6 в K_{6_4} и I_{5_3} (I_6) соединение только мелодическое.

284



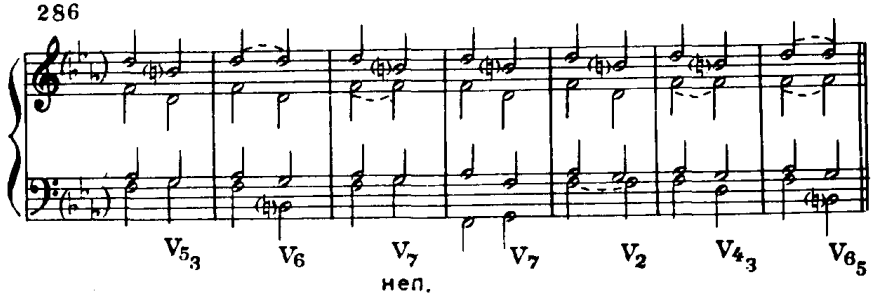
В некоторых расположениях K_{6_4} при плавном голосоведении от II_6 в мелодическом положении квинты оказываются неизбежными параллельные квинты. Чтобы избежать их, используется скачок в одном из голосов.

285



II_6 с аккордами V ступени соединяется и гармонически, и мелодически. Мелодическое соединение иногда необходимо, несмотря на наличие общих звуков, во избежание параллелизмов или хода на увеличенный интервал (в миноре).

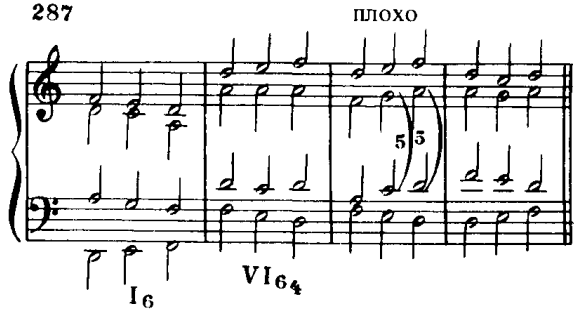
286



Проходящие обороты

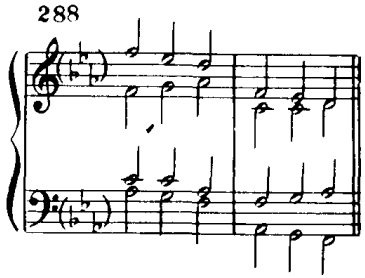
Проходящие обороты $II_6 \leftrightarrow II_{5_3}$ возможны только в мажоре (II_{5_3} в миноре уменьшенное). Проходящим аккордом может быть либо I_6 с удвоенной терцией (удвоение диктуется логикой плавного голосоведения), либо VI_{6_4}. Проходящий I_6 применяется при тесном расположении аккордов (иначе получаются параллельные квинты).

287



Иногда встречается и проходящий оборот IV_6–I_{6_4}–II_6; он возможен и в мажоре, и в миноре. (Правда, плавное голосоведение приводит в нем к нетипичному удвоению в II_6.)

288



Практические рекомендации

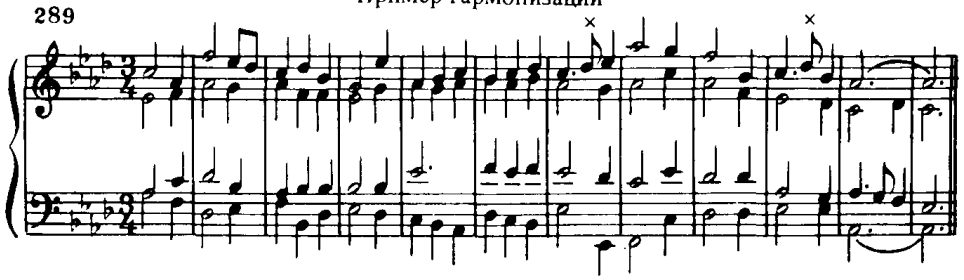
1. Перед решением задачи надо выяснить возможность применения II_6, прежде всего – в каденциях. Звуки II, IV и VI ступеней в мелодии получают возможность гармонизации секстаккордом II ступени.

2. Анализируя, как обычно, скачки и проходящие обороты, надо выделить обороты с II_6. Наиболее типичное движение в них – плавный ход II–III–IV или IV–III–II ступеней лада.

3. После решения задачи надо внимательно проверить и разрешение, и приготовление II_6 с точки зрения параллелизмов.

289

Пример гармонизации



Задания

Устные

Проанализировать следующие произведения:

1. В. А. Моцарт, концерт для кларнета с орк. ля мажор (К 622), I ч. (главная партия).

2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 9 ми мажор, III ч. (побочная партия).

3. Д. Скарлатти, соната для ф-п. № 46 ля минор.

На фортепиано

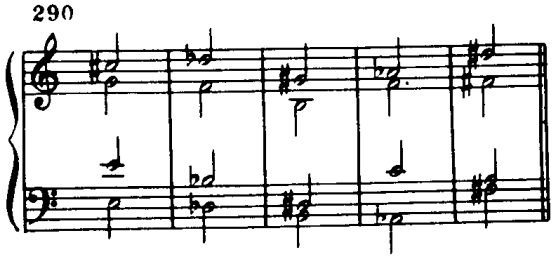
1. От шести положений тоники играть соединения: 1) I–VI–II_6–V и 2) I–IV–II_6–K–V с плавным голосоведением, применяя скачки только в случае необходимости.

2. Играть по цифровке следующие соединения:

1) I–III–IV–II_6–V_7–I;
2) I–IV–II_6–V–I_6–V;
3) I–III–II_6–V–VI–IV–I;
4) I–II_6–V_{6_5}–I–IV_6–V;
5) V–VI–IV_6–II_6–K_{6_4}–V.

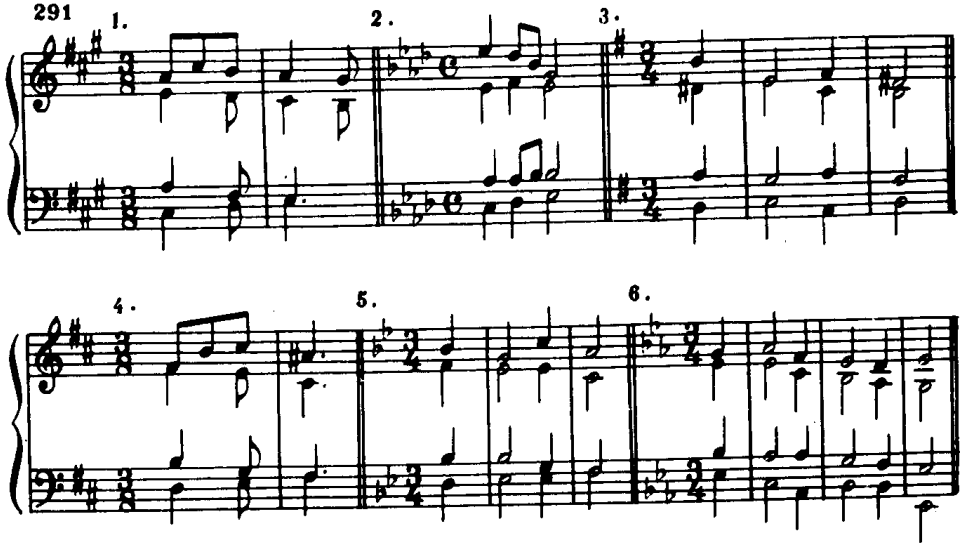
3. Определить и разрешить всеми способами следующие аккорды:

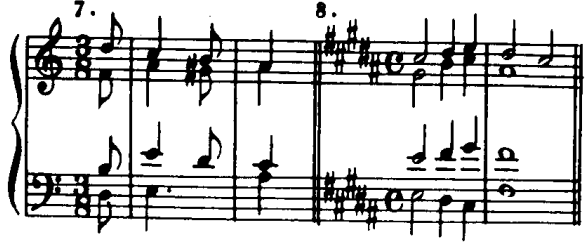
290



4. Играть секвенции на следующие мотивы:

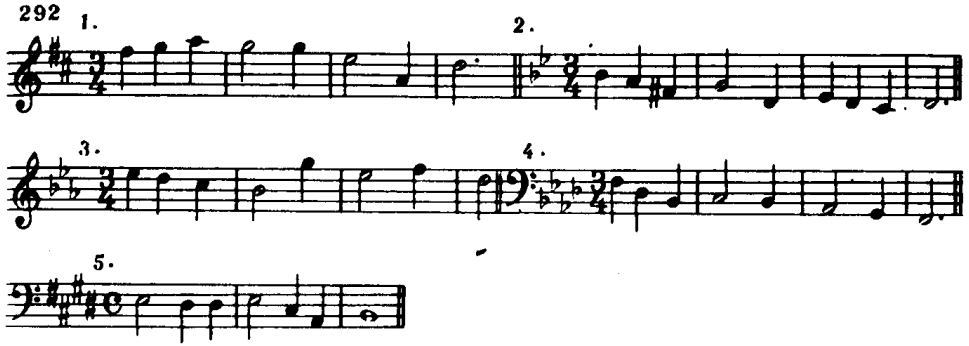
291





5. Гармонизовать следующие фразы:

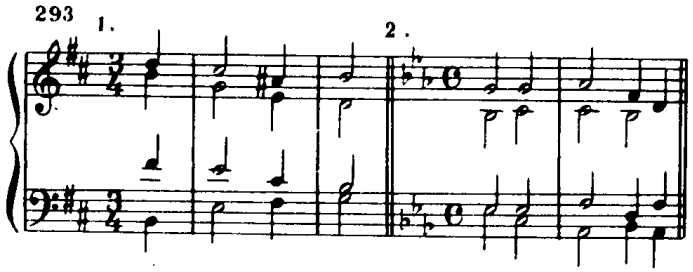
292



6. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с II_6.

7. Играть период по заданному началу:

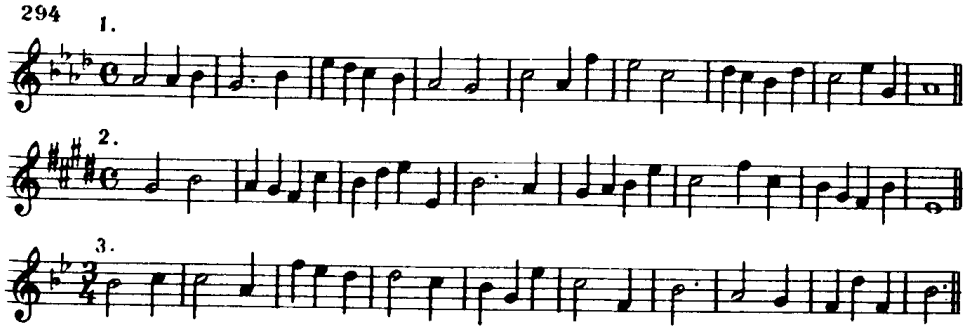
293

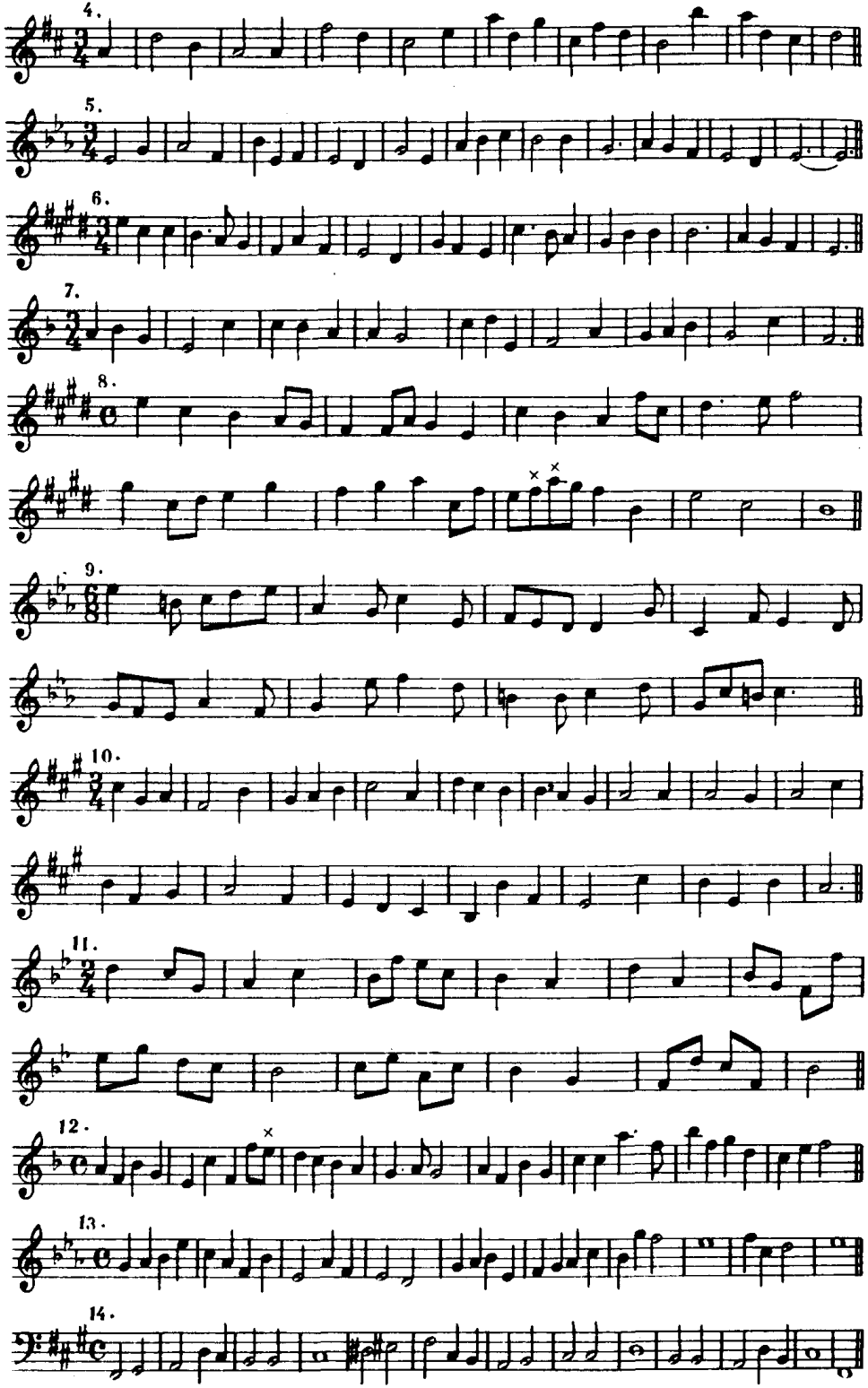


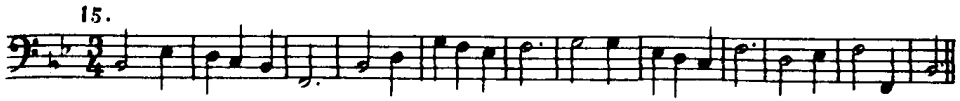
Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

294







ТЕМА 19

ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

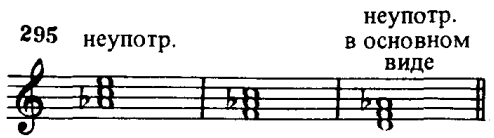
Гармонический минор вошел в европейскую музыкальную культуру задолго до утверждения и становления венско-классического стиля; он существует в музыкальной практике около трех столетий.

Гармонический вид мажора получил широкое применение уже в эпоху расцвета венского классицизма (особенно у Бетховена). Позже аккордику гармонического мажора широко использовали многие композиторы-романтики.

И гармонический, и мелодический виды минора и мажора условно относятся к области диатоники. Основанием является то, что изменения в их звукоряде по сравнению с натуральными видами не дают принципиальных отличий, а только сближают одноименные мажор и минор по звуковому составу. Если натуральные одноименные мажор и минор имеют три различные ступени (III, VI и VII), то гармонические одноименные – только одну (III). Главное же, что они давно и широко используются в музыкальной практике как красочные варианты диатоники (особенно часто встречаются гармонические виды).

Изменения в аккордике гармонического мажора

VI низкая ступень гармонического мажора влияет прежде всего на аккордику субдоминантовой группы (но, как будет видно в дальнейшем, отражается и на аккордах доминантовой группы – см. темы 23 и 24). В гармоническом мажоре меняются по структуре аккорды VI, IV и II ступени: VI_{5_3} становится увеличенным, IV_{5_3} – минорным, а II_{5_3} – уменьшенным.

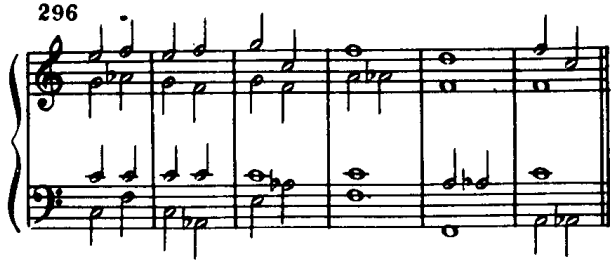


Поскольку трезвучия в классической гармонии консонантны, постольку VI_{5_3} и II_{5_3} оказываются практически неупотребительны. В гармоническом мажоре обновляются по окраске IV_{5_3}, IV_6 и II_6. Общие закономерности функциональной логики в соединениях с этими аккордами остаются прежними, не изменяются.

Приготовление аккордов субдоминантовой группы

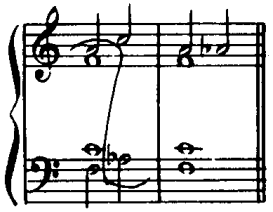
Аккордам субдоминантовой группы гармонического мажора (их называют для краткости аккордами минорной субдоминанты) предшествуют либо аккорды тоники (I_{5_3}, I_6), либо аккорды натуральной – „мажорной" – субдоминанты (IV_{5_3} и IV_6, II_6).

296



При соединении натурального и гармонического аккорда субдоминантовой функции может возникнуть переченье. Чтобы избежать его, нужно мелодический ход от VI к VI низкой ступени проводить в одном и том же голосе.

297 плохо хорошо

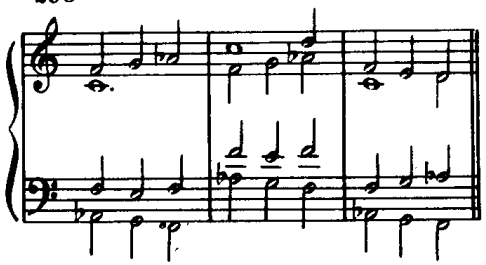


Разрешение аккордов минорной субдоминанты такое же, как и их натуральных видов.

Проходящие обороты

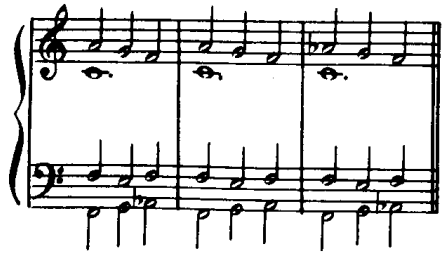
В условиях гармонического мажора неупотребителен проходящий оборот между II_6 и II_{5_3}: трезвучие становится уменьшенным. Новую окраску получает проходящий оборот между $IV_6 \leftrightarrow IV_{5_3}$, а также оборот $IV_6 - I_{6_4} - II_6$.

298



Объединение в проходящем обороте субдоминантовых аккордов натурального и гармонического вида образует нежелательное „переченье через аккорд".

299 плохо хорошо



Практические рекомендации

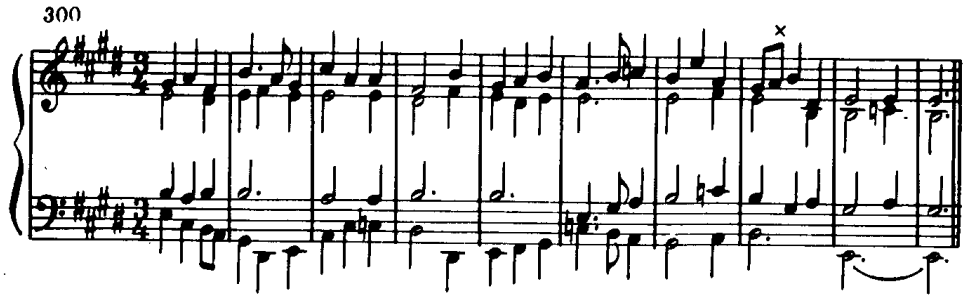
1. Перед решением задачи, определяя функциональное значение звуков заданного голоса, надо представить все возможности использования минорных субдоминант.

2. Отмечая в мелодии проходящие и вспомогательные обороты, надо также предусмотреть использование в них минорных субдоминант (в частности, в заключительном вспомогательном обороте на выдержанном звуке тоники).

3. Нежелательно возвращение от гармонического мажора к аккордике натурального. Более естественно движение от натурального к гармоническому мажору, к более острым тяготениям и красочным звучаниям субдоминантовой группы.

Пример гармонизации

300



Задания

Устные

Найти и проанализировать обороты гармонического мажора в следующих произведениях:

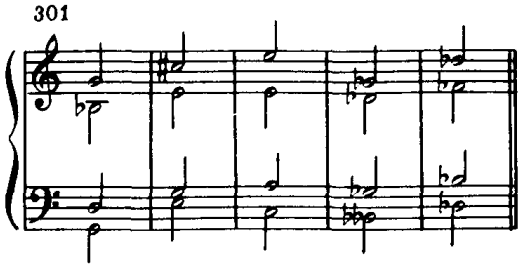
1. Й. Гайдн, соната для ф-п. № 21 (ор. 13 № 3) фа мажор, II ч.
2. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила", III ч., ария Ратмира.
3. Ф. Мендельсон, Рондо-каприччиозо.
4. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 4 ми-бемоль мажор, I ч. (заключительная партия).

На фортепиано

1. От шести положений начального аккорда играть следующие соединения: 1) I_{5_3}–$IV_{5_{3(г)}}$–$IV_{6_{(г)}}$–V_{5_3}; 2) IV_{5_3}–$II_{6_{(г)}}$–K_{6_4}–V_{5_3}.

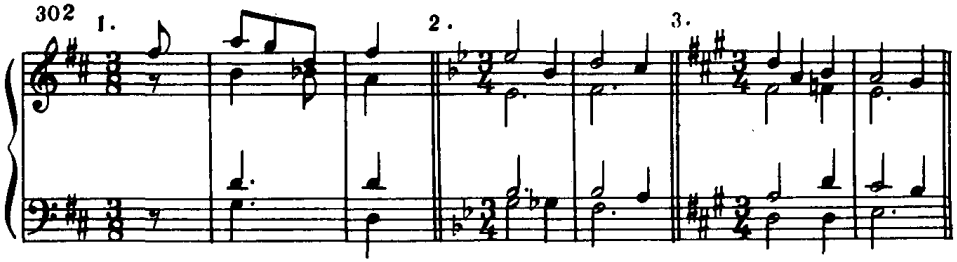
2. Данные аккорды в качестве минорных субдоминант довести до тоники всеми возможными способами.

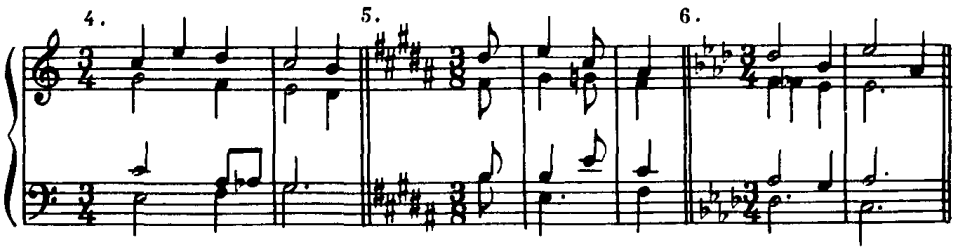
301

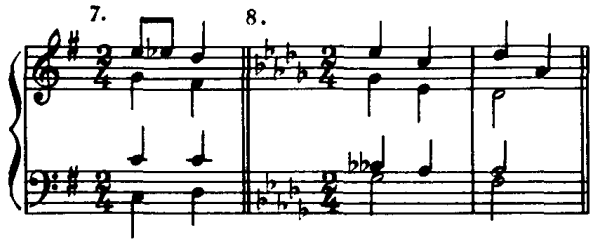


3. Играть секвенции на следующие мотивы:

302

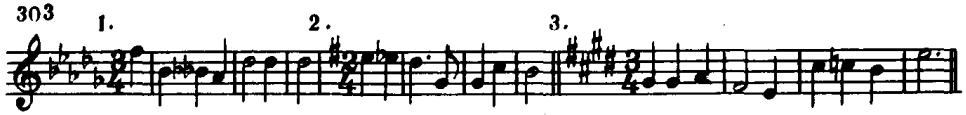


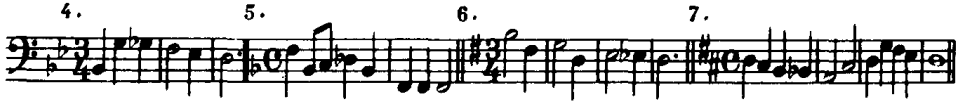




4. Гармонизовать следующие фразы:

303

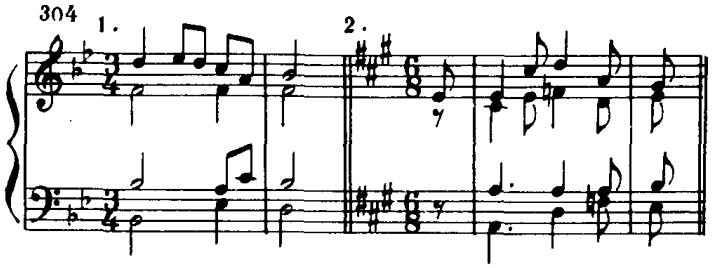




5. Сочинить и выучить во всех мажорных тональностях период с использованием аккордики гармонического мажора.

6. Играть период по заданному началу:

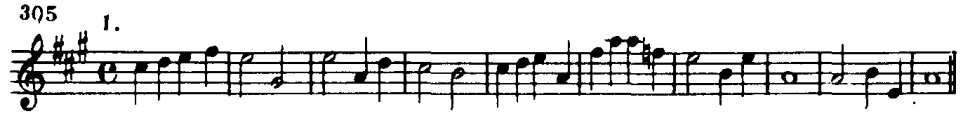
304

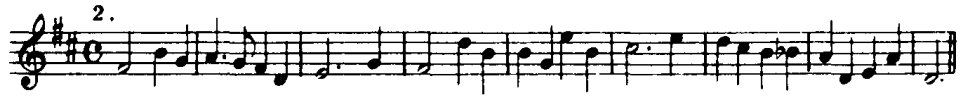


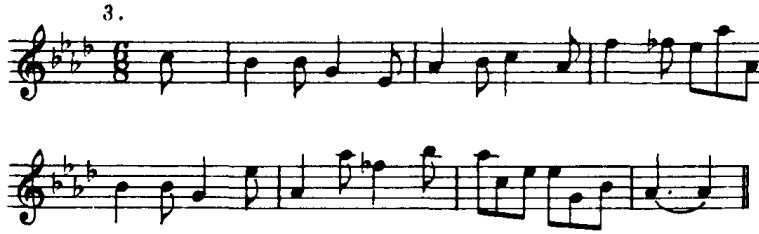
Письменные

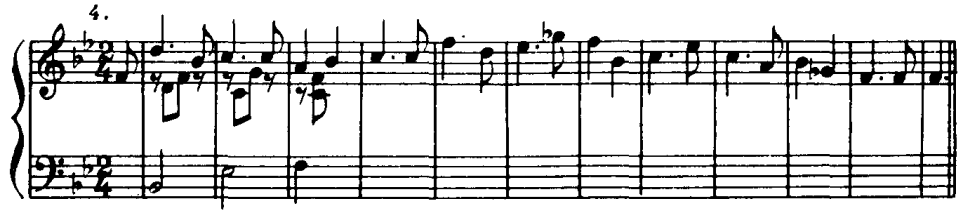
Гармонизовать следующие мелодии и басы:

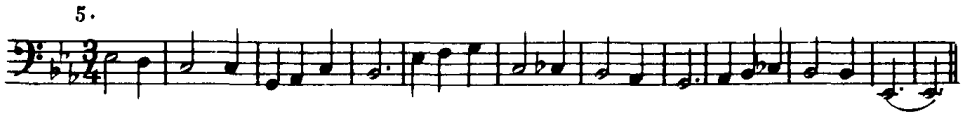
305









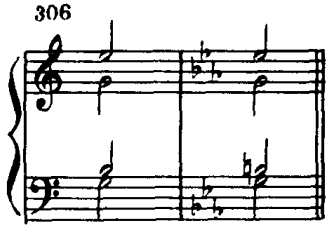


ТЕМА 20

СЕКСТАККОРД III СТУПЕНИ (ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ). ДОМИНАНТСЕПТАККОРД С СЕКСТОЙ

III_{5_3} относится к побочным трезвучиям, но III_6 – аккорд весьма употребительный, почти наравне с основными трезвучиями лада. Подобно тому как II_6 играет в ладу роль классической субдоминанты с секстой, III_6, строящийся на V ступени лада, является ярким представителем доминантовой группы – доминантой с секстой.

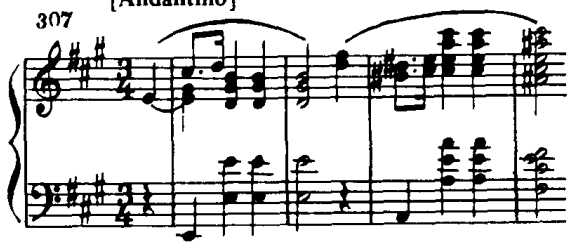
306



От V_{5_3} его отличает лишь то, что вместо квинтового тона он использует сексту. Звук сексты (она называется так по интервалу, образуемому с басом) является III ступенью лада, характеризующей его наклонение – мажорное или минорное. Поэтому доминанта с секстой (ее обозначение D^6 или III_6) отличается от классической доминанты V_{5_3} своей ладовой определенностью: это ладово окрашенная доминанта.

Шопен. Прелюдия № 7 A-dur

307 [Andantino]



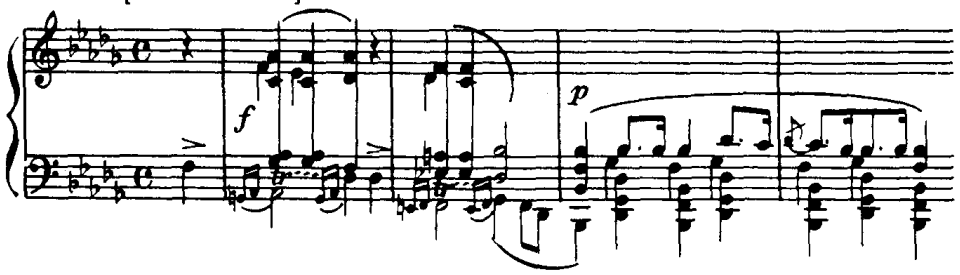
Структура, удвоение и расположение

В мажоре III_6 является по структуре консонирующим – минорным, в минорном же ладу – диссонирующим, увеличенным и поэтому особенно острым и напряженным по тяготению к разрешению. (Напомним, что III_{5_3} в миноре неупотребительно из-за этой острой диссонантности.)

Удвоен в III_6 всегда бас, звук доминанты (или терция для III_{5_3}). Редко – и только в мажоре – возможно удвоение сексты (основного тона III_{5_3}).

Наиболее характерно положение сексты в верхнем голосе; реже она встречается в теноре или альте.

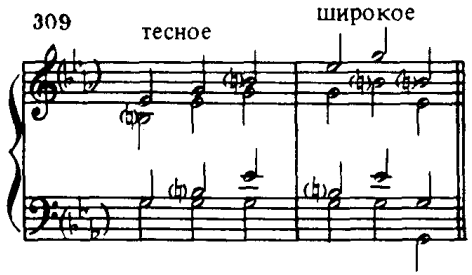
308 [Marche funèbre]



Поскольку секста является тоном, заменяющим квинту классической доминанты (V_{5_3}), секста и квинта не совмещаются в одном аккорде. Вместе с квинтой секста невозможна *.

Расположение III_6, как и у трезвучий, может быть тесным или широким.

309 тесное широкое

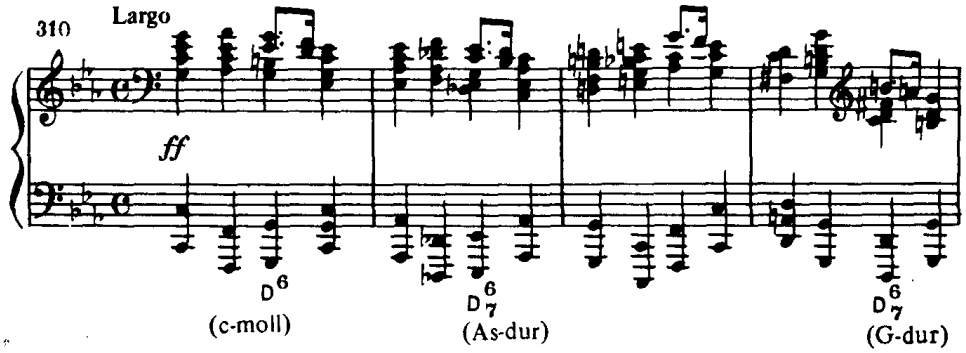


V_7^6 и его обращения

В творчестве композиторов-романтиков широкое распространение получила гармония V_7 с секстой вместо квинты (V_7^6). Начиная с Шопена доминанта с секстой становится одной из самых употребительных гармоний доминантовой группы.

Шопен. Прелюдия № 20 c-moll

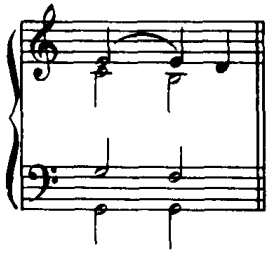
310 Largo



* Аккорд, представляющий одновременное сочетание квинты и сексты – III_{6_5} – скорее может встретиться как „секвенцаккорд" в диатонической секвенции, чем как носитель доминантовых качеств.

Так же как и III_6 (доминанта с секстой, D^6), V^6_7 первоначально возник как задержание при соединении K_{6_4} и последующего аккорда V ($_{5_3}$ или $_7$).

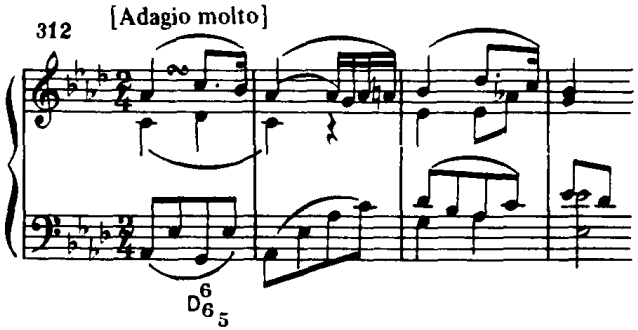
311



Затем V^6_7 и его обращения стали применяться и самостоятельно, и не только в каденциях; их приготовление и разрешение стало более свободным, секста стала появляться как неприготовленный звук.

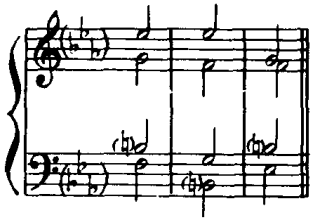
Бетховен. Соната для ф.-п. № 5 c-moll, II ч.

312 [Adagio molto]



Используются V^6_2, $V^6_{6_5}$; неупотребителен лишь $V^6_{4_3}$, у которого секста, заменяющая квинту, оказывается в басу и воспринимается на слух только как остро тяготеющее к разрешению задержание.

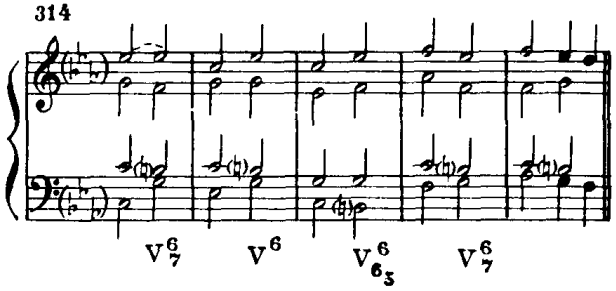
313 неупотр.



Приготовление и разрешение

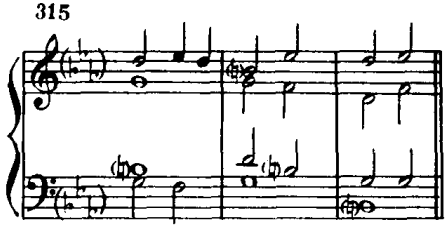
Аккордам доминанты с секстой может предшествовать I_{5_3} или I_6 (в этом случае секста может „задержаться" от терции предыдущей тоники и оказаться приготовленной), а также любой аккорд субдоминантовой группы (редко – VI_{5_3}) – словом, все то, что подготавливает появление аккордов V ступени.

314



Возможно также приготовление V_{5_3} и V_6.

315



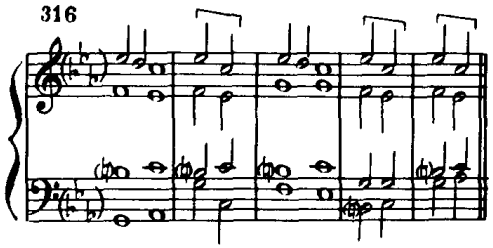
Разрешаются аккорды с секстой подобно обычным доминантам: в аккорды тоники, либо – основного вида – в VI_{5_3}, прерванным оборотом.

Разрешение секстового тона возможно двумя способами:

1) с предварительным переходом сексты вниз на ступень, в квинту (как задержание к ней) и последующим разрешением квинты;

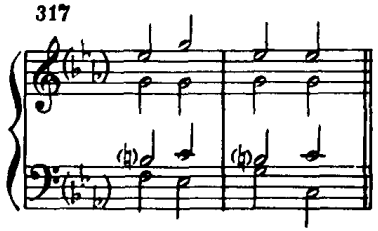
2) прямое разрешение – ходом вниз на терцию.

316



Реже встречаются другие типы разрешения – ведением сексты вверх, в квинтовый тон тоники (от V^6 к V^6_2, аналогично восходящему скачку квинт), или с оставлением сексты на месте.

317



Место применения аккордов доминанты с секстой

Основной вид аккордов доминанты с секстой применяется в каденциях: консонирующая гармония V^6 – в серединной, прерванной, реже заключительной, V_7 как ярко диссонирующий аккорд типичен для заключительной (см. пример 104), а также встречается в прерванной каденции или обороте.

Обращения V_7^6 часто встречаются в середине построения.

Практические рекомендации

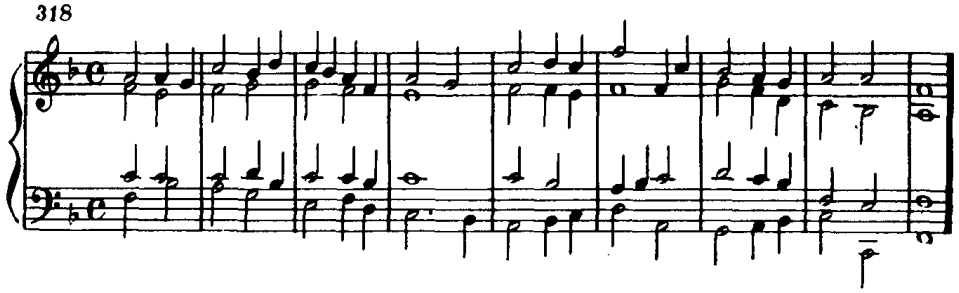
1. При анализе заданной мелодии особое внимание надо обратить на функциональный смысл III ступени лада: теперь это не только терцовый тон тоники или квинтовый тон VI_{5_3}, но и возможная секста в доминантовом аккорде.

Прежде всего надо проверить возможность звучания доминанты с секстой в каденциях, а затем – в середине построения.

2. В заданном басу секста проявиться не может. При решении задачи на бас любой известный аккорд доминантовой группы (кроме V_{4_3}) потенциально представим в мелодическом положении сексты.

Пример гармонизации

318



Задания

Устные

Проанализировать аккорды доминанты с секстой в следующих произведениях:

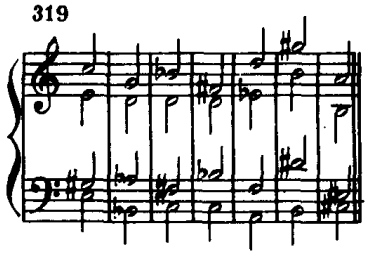
1. Ф. Шопен, прелюдия № 3 соль мажор, № 15 ре-бемоль мажор.
2. Э. Григ, „Лирические пьесы" ор. 57, „Иллюзия" № 38.
3. А. Н. Скрябин, фортепианный концерт, II ч. (тема вариаций).

На фортепиано

1. Играть соединения III_6–V_{5_3}–I_{5_3} от шести положений начального аккорда, в различных (заданных) тональностях мажора и минора.

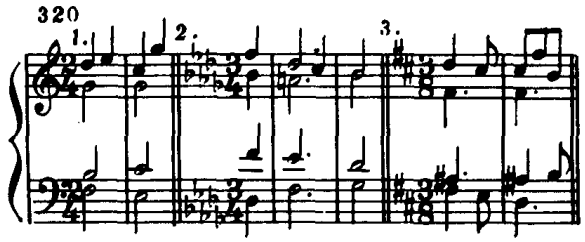
2. Определить и разрешить всеми способами следующие аккорды:

319



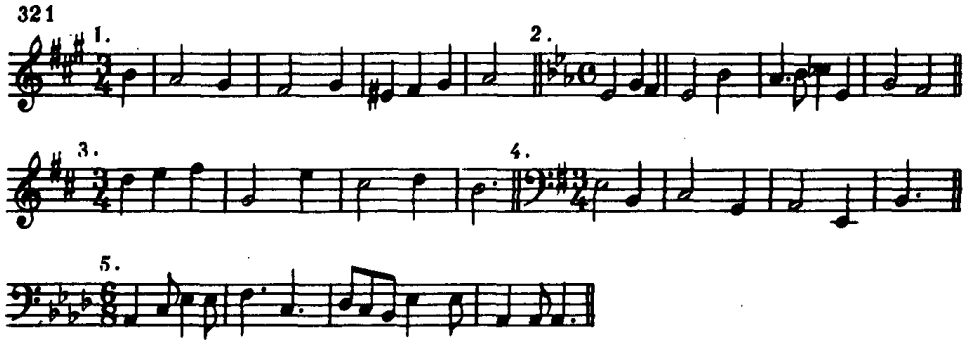
3. Играть секвенции на следующие мотивы:

320



4. Гармонизовать следующие фразы:

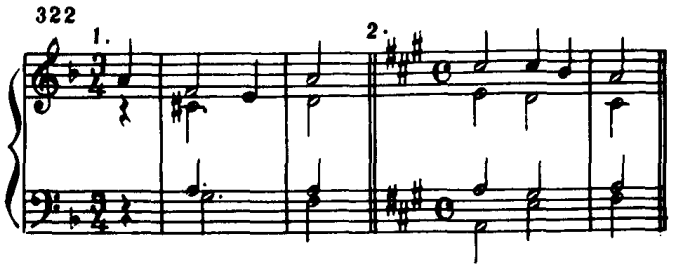
321



5. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с применением III_6, основного вида и обращений V_7^6.

6. Играть период по заданному началу:

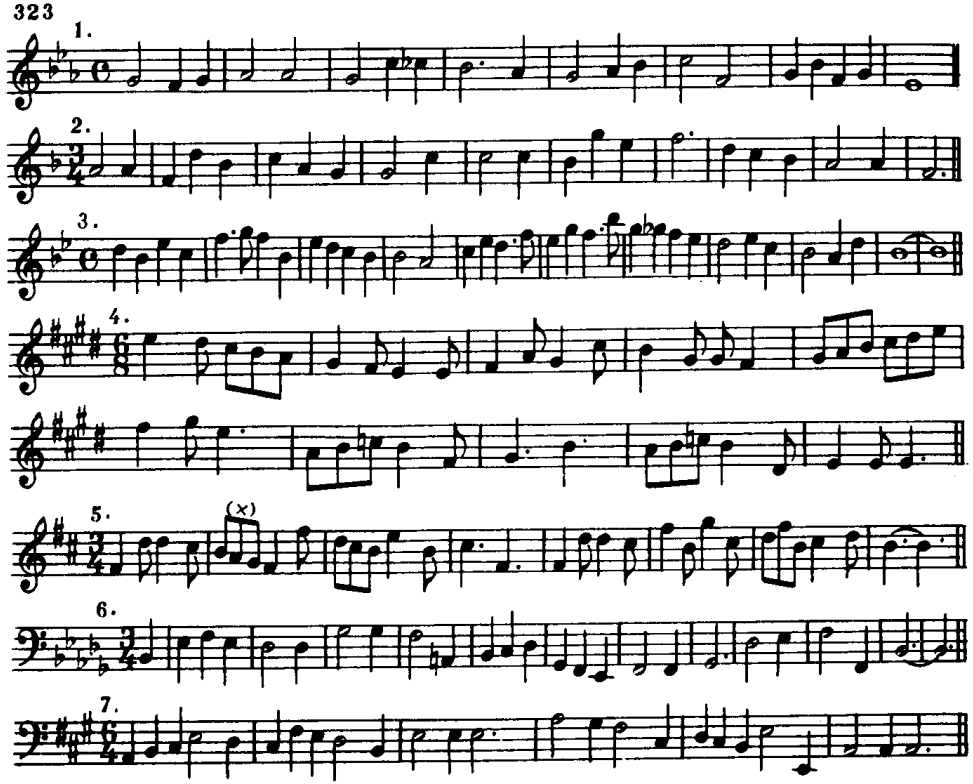
322



Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

323



ТЕМА 21
СЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ

В мажоре и гармоническом миноре трезвучие VII ступени – самое яркое и функционально активное из трезвучий доминантовой группы: его основной тон – самый неустойчивый звук лада и определяющий признак всех доминант, а его звуковой состав наиболее контрастен по отношению к тонике, так как не имеет с ней ни одного общего звука.

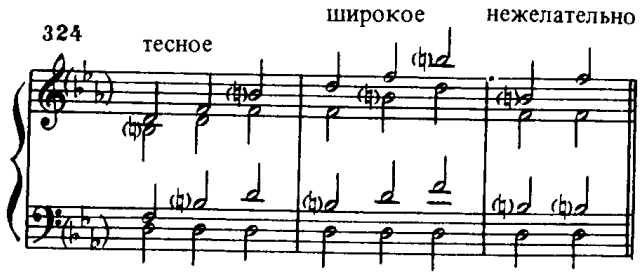
В основном виде VII_{5_3} практически не употребляется, потому что является по структуре уменьшенным, а по звучанию – остро неустойчивым и ярко диссонантным. Употребителен его секстаккорд (VII_6).

Структура, удвоение, расположение

Структура VII_6 одинакова в различных ладах: он одинаково звучит и в мажоре, и в гармоническом миноре.

Как во всех побочных секстаккордах, в VII_6 удваивается терция (звук баса). Иные удвоения гораздо хуже по звучанию, так как образуют в интервальном составе аккорда два тритона, что еще больше обостряет диссонантность аккорда.

324



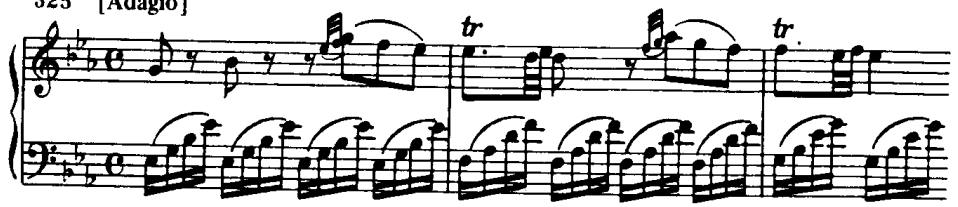
Расположение бывает тесным или широким. Менее употребителен VII_6 в мелодическом положении квинты – из-за пустотности звучания, а также из-за неудобства голосоведения при разрешении.

Применение VII_6

VII_6 часто используется как проходящий аккорд между I_{5_3} и I_6.

Моцарт. Соната для ф.-п. К 282 Es-dur, I ч.

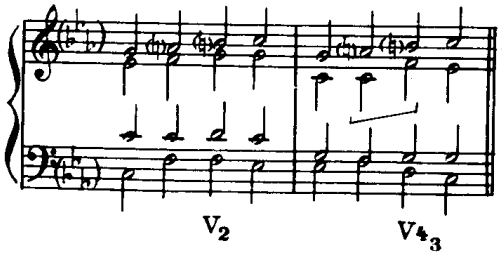
325 [Adagio]



В этой роли он служит как бы вариантом проходящего V_{6_4} или проходящего V_{4_3}.

Кроме того, VII_6 используется при гармонизации верхнего восходящего тетрахорда гаммы*. Здесь он также заменяет возможные обращения $V_7 - V_2$ или V_{4_3}.

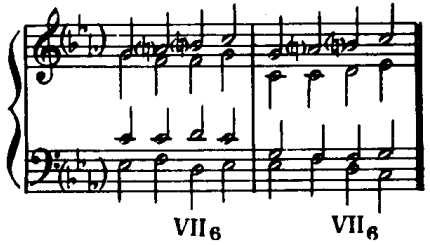
326



* В миноре во избежание хода на ув. 2 в восходящем тетрахорде используется мелодический вид минора, с VI высокой ступенью.

Преимущество VII_6 здесь – в отсутствии септимового тона, несколько утяжеляющего звучание и строго регламентирующего голосоведение при разрешении.

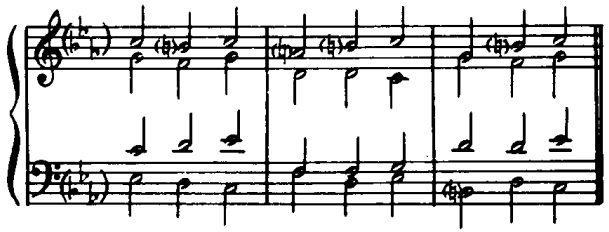
327



Приготовление и разрешение

Предшествовать VII_6 могут аккорды тоники и субдоминанты, с плавным соединением; возможны и аккорды консонирующей доминанты.

328



Разрешается VII_6 только в тонику (I_{5_3} или I_6), исключительно плавно.

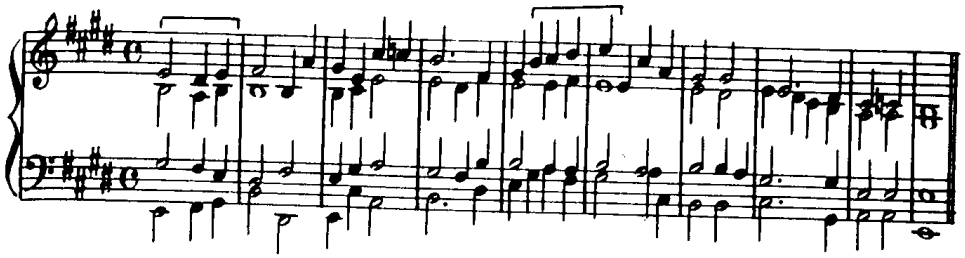
Практические рекомендации

1. Анализируя заданную мелодию, надо найти и отметить в условии фрагменты с восходящим верхним тетрахордом гаммы, где при гармонизации VII ступени употребителен VII_6.

2. Перед решением задачи надо также найти мелодические обороты, допускающие применение VII_6 как проходящего. Обычно в мелодии это ход I – VII – I или III↔I; в басу – III↔I.

3. При разрешении VII_6 редко оказывается возможным классически правильное разрешение звуков тритона; чаще возникает движение параллельными квартами (увеличенная переходит в чистую). Чтобы избежать параллелизма квинт и неудобств голосоведения, предпочтительнее строить такие расположения VII_6, в которых содержится не ум. 5, а ее обращение – ув. 4.

329 Пример гармонизации



Задания

Устные

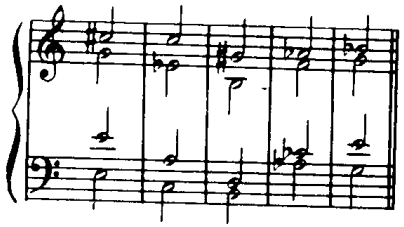
Проанализировать применение VII_6 в следующих произведениях:

1. А. Верачини – А. Корелли, скрипичная соната № 11 ми мажор, Andante.
2. И. С. Бах, месса си минор, № 18, ария.
3. Д. Скарлатти, соната для ф-п. № 7 до минор.

На фортепиано

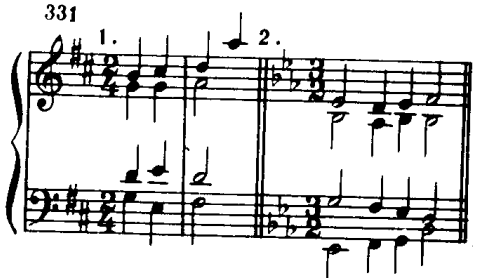
1. От I_{5_3} в мелодическом положении 1 и 3 играть в заданных тональностях проходящие обороты I_{5_3} – VII_6 – I_6.
2. Играть 3–4 варианта гармонизации гаммы: а) мажорной – вверх и вниз по натуральному виду, б) минорной – вверх по мелодическому, вниз по натуральному виду.
3. Определить структуру, найти все функциональные значения и разрешить различными способами следующие аккорды:

330

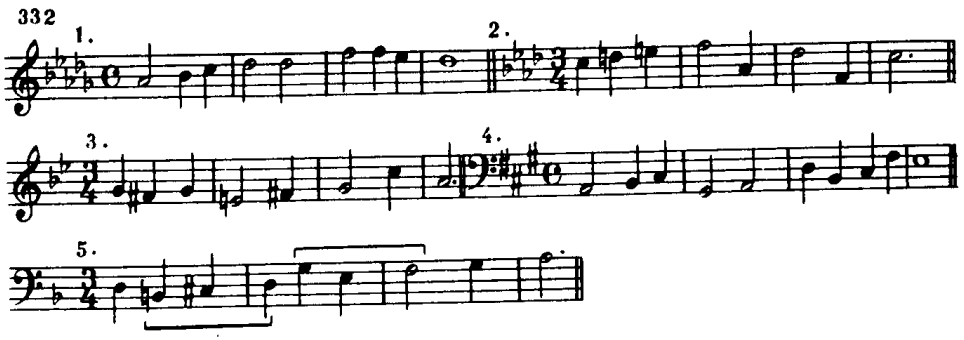


4. Играть секвенции на следующие мотивы:

331

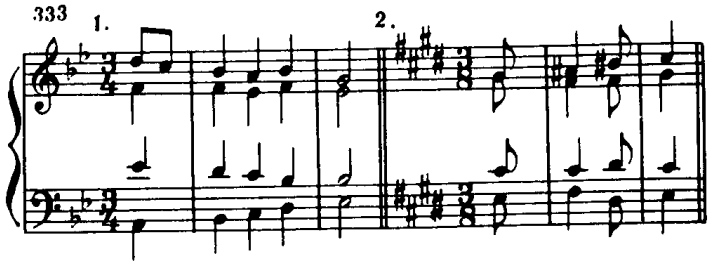


5. Гармонизовать фразы:



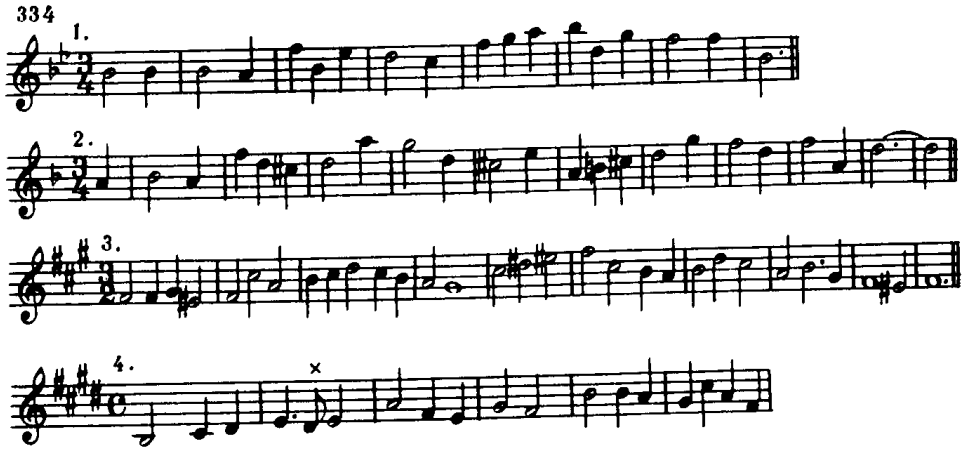
6. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с применением VII_6 в различных оборотах.

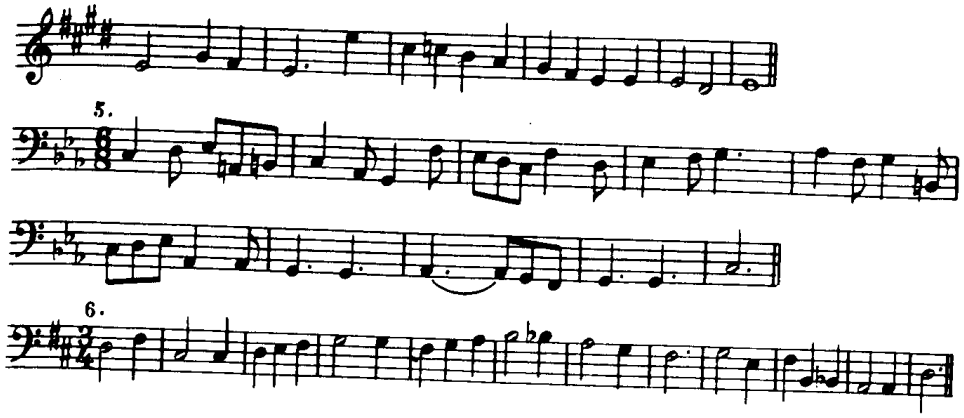
7. Играть период по заданному началу:



Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:





ТЕМА 22

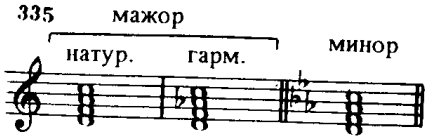
СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Септаккорд II ступени (II_7) – один из самых употребительных аккордов субдоминантовой группы. Это первый из изучаемых диссонирующий аккорд субдоминанты. Диссонантность септимового тона придает его звучанию напряженность и активность.

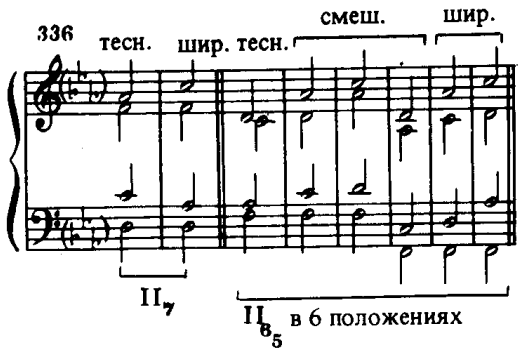
Поскольку гармония II_7 является ярким выразителем ладовой функции и чрезвычайно часто используется (как в каденциях, так и внутри построений), II_7 относится к основным септаккордам лада, наряду с V_7 и VII_7.

Структура и расположение основного вида и обращений II_7

Структура II_7 различна в мажоре и миноре: в натуральном мажоре II_7 представляет собой малый минорный септаккорд, в миноре же (и в гармоническом мажоре) – малый септаккорд с уменьшенной квинтой.



Обращения II_7: квинтсекстаккорд (II_{6_5}), строящийся на IV ступени лада; терцквартаккорд (II_{4_3}) – на VI ступени лада; секундаккорд (II_2) – на I ступени лада. Основной вид и секундаккорд строятся либо в тесном, либо в широком расположении. II_{6_5} и II_{4_3} могут иметь также смешанное расположение.

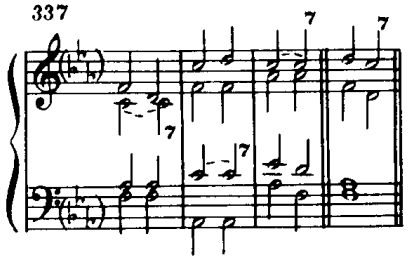


II_{6_5} и II_{4_3} – это так называемые каденционные обращения, каденционные формы II_7: по положению баса они прилегают к V ступени и образуют плавное, естественное и удобное соединение с K_{6_4}. Иногда в каденции участвует и основной вид, II_7 – со скачковым ходом баса.

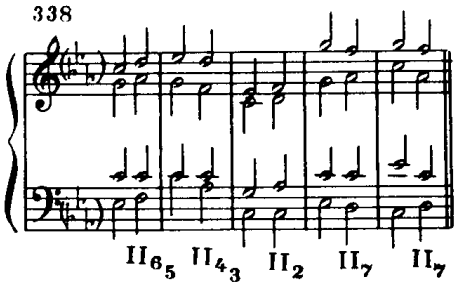
Приготовление и разрешение

Перед гармониями II_7 и его обращений хорошо звучат все известные аккорды субдоминантовой группы. Их переход в диссонирующую гармонию субдоминантового септаккорда образует активное функциональное движение.

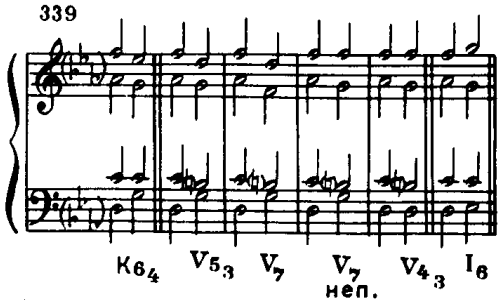
В таких соединениях септимовый тон появляется чаще как приготовленный, реже – как проходящий.



Перед II_7 и его обращениями возможна также гармония тоники. Соединение I_{5_3} – II_7 – только мелодическое (иначе возникает параллелизм квинт).



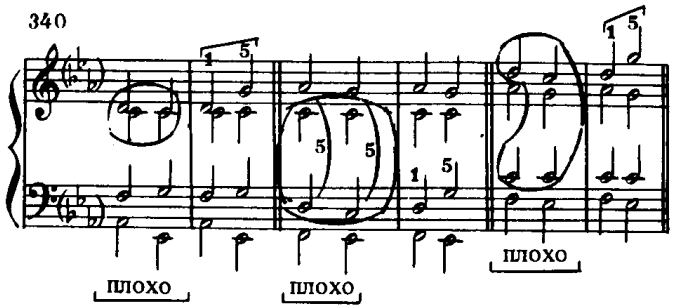
Аккорды доминантовой группы в гармонию II_7 (S) не переходят. Зато наиболее естественным движением самой гармонии II_7 является ее переход в V, в доминантовую группу; как вариант, в каденционных участках формы – в K_{6_4}. Кроме того, встречаются и плагальные разрешения, непосредственно в тонику.



В таблице приведены варианты разрешений II_7 и его обращений по принципу: в начале – разрешения в K_{6_4}, далее – разрешения в аккорды доминантовой группы (прежде – возможные консонирующие аккорды, после – диссонирующие; сначала – в основном виде, затем в обращениях); наконец, плагальные разрешения.

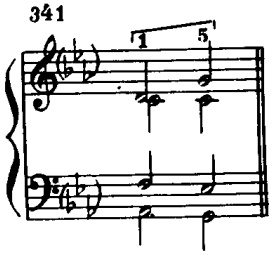
	кадансовый квартсекстаккорд	аккорды доминантовой группы			аккорды тоники
II_7	K_{6_4}	V_{5_3}	$V_{7\,неп.}^{полн.}$	V_{4_3}	I_6
II_{6_5}	K_{6_4}	V_{5_3}	$V_{7\,неп.}^{полн.}$	V_2	I_{5_3}, $I_{6\,скачком}$
II_{4_3}	K_{6_4}	V_{5_3}	$V_{7\,неп.}^{полн.}$	–	I_{5_3}, $I_{6\,скачком}$
II_2	–	V_6	–	V_{6_5}	I_{5_3}

Чтобы избежать нежелательного разрешения диссонирующих интервалов внутри аккорда (секунды – в приму, септимы – в октаву, ноны – в октаву), при разрешении II_{6_5} и II_{4_3} в I_6 удобен скачок 1–5.



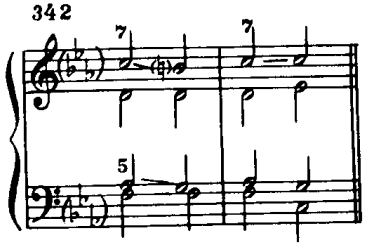
Другое скачковое разрешение может получиться при соединении II_{4_3} и K_{6_4}; скачок тот же – 1–5.

341



При соединении основного вида и обращений II_7 с V септима и квинта разрешаются на ступень вниз. Вообще при соединении аккордов II_7 с аккордами доминантовой группы характерно автентическое разрешение септимы (переход ее на ступень вниз), а при соединении с аккордами тоники – плагальное (септима остается на месте в том же голосе).

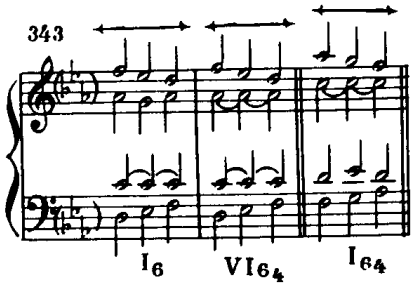
342



Проходящие и вспомогательные обороты

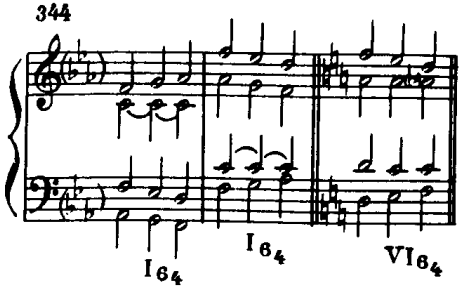
Проходящие обороты возникают между $II_7 \leftrightarrow II_{6_5}$ и $II_{6_5} \leftrightarrow II_{4_3}$.

343



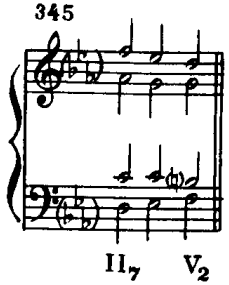
Проходящий оборот может возникнуть и при плавном переходе консонирующих аккордов субдоминанты в обращения II_7: $IV_6 \rightarrow II_{6_5}$, $IV_{5_3} \rightarrow II_{4_3}$, в мажоре $II_{5_3} \rightarrow II_{6_5}$ (обратные ходы невозможны из-за упрощения гармонии).

344



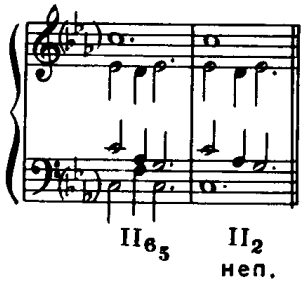
Внешне сходен с проходящими оборотами и плавный переход с переменой функции, от S к D (II – V):

345



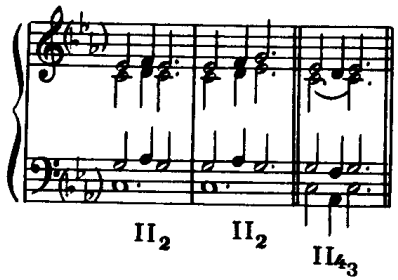
Обращения II_7 образуют и вспомогательные обороты с I_{5_3}. В дополнениях после заключительного каданса наиболее часто используется II_{6_5}, образующий вспомогательный оборот со сменой баса. Часто встречается и II_2, иногда в неполном виде – как бы на органном пункте тоники.

346



В началах построений хорошо звучит вспомогательный II_2; общий с I_{5_3} бас придает вспомогательному обороту мягкость и легкость звучания. Вспомогательным к I_{5_3} может быть и II_{4_3}.

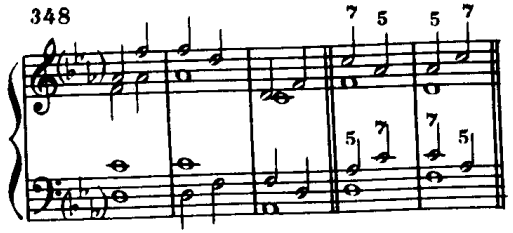
347



Перемещения

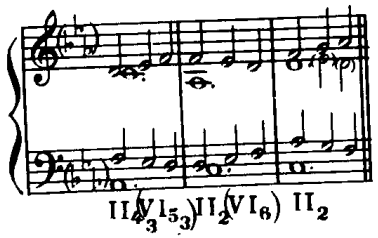
При перемещении или переходе одного обращения II_7 в другое, как правило, септима выдерживается на месте. Реже септима переходит в квинту аккорда, если в другом голосе есть обратный ход 5→7. (Переход 7 в 5 – это предел свободы ее движения.)

348



В II_{4_3} и II_2 взаимное перемещение примы и терции иногда заполняется проходящими звуками. Эти звуки образуют проходящее созвучие терцовой структуры. Поскольку в таком обороте нет движения баса, соединяющего разные обращения одного аккорда, проходящим оборотом его считать нельзя; это перемещение через проходящие звуки.

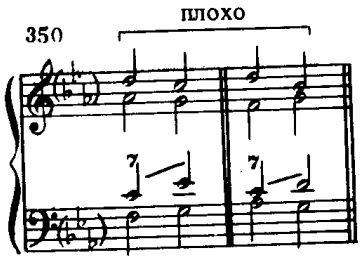
349



Практические рекомендации

1. При гармонизации в мелодии II ступени лада, идущей затем вниз на секунду или терцию (в I или VII ступени лада), применение гармонии II_7 и его обращений невозможно (исключение: $II_2^1 - {}^1_{5_3}$).

350

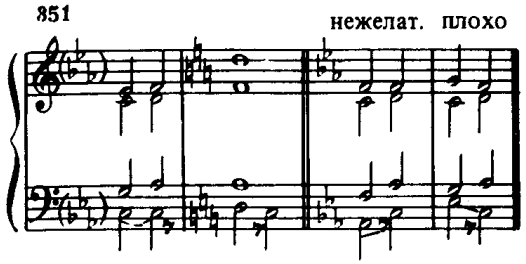


В таких случаях удобен II_6.

2. Перед решением надо найти в условии все проходящие обороты, особо отметить построенные на гармонии II_7 и его обращений.

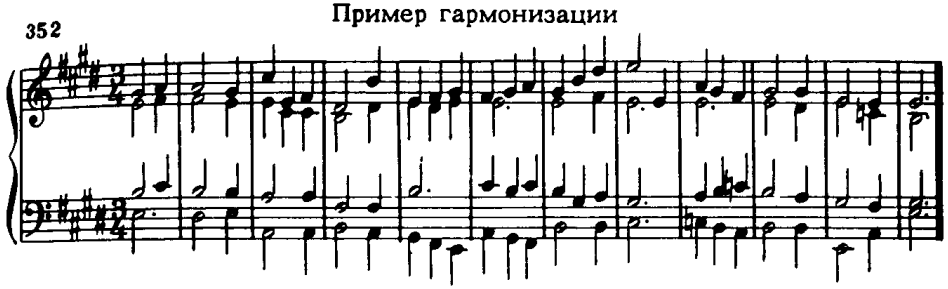
3. Введение II_2 желательно либо с приготовлением его баса, либо с плавным движением к нему. Скачок к басовой септиме нежелателен даже малый, особенно сверху вниз.

351



Пример гармонизации

352



Задания

Устные

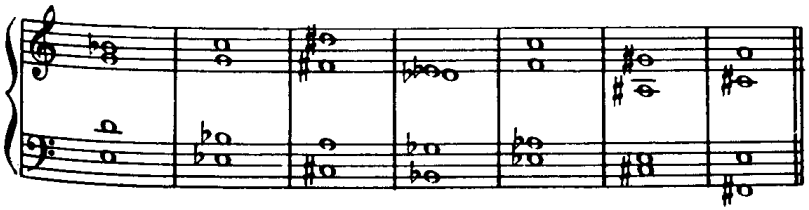
Проанализировать гармонии II_7 и его обращений в следующих произведениях:

1. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдия до мажор.
2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 10 соль мажор, I ч. (главная партия).
3. П. И. Чайковский, симфония № 4, II ч.
4. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 15 ре мажор, II ч. (Andante).

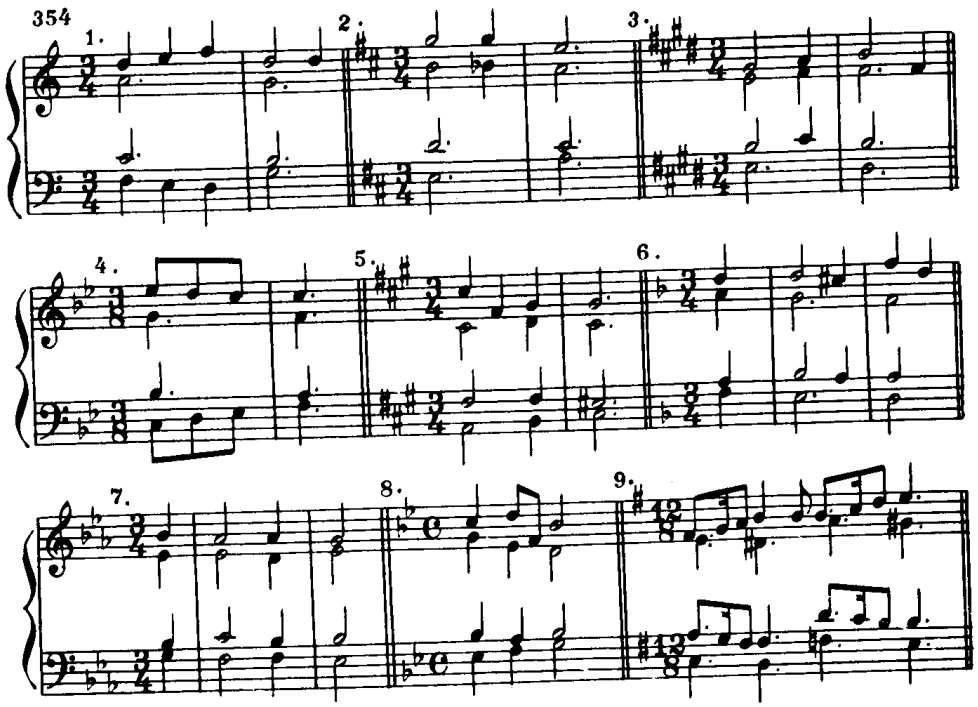
На фортепиано

1. Строить в шести положениях II_7, II_{6_5}, II_{4_3}, II_2 в заданных тональностях мажора и минора. Одно из расположений (по собственному выбору) разрешать всеми возможными способами.
2. Определить структуру и функциональное значение аккордов, разрешить их всеми возможными способами:

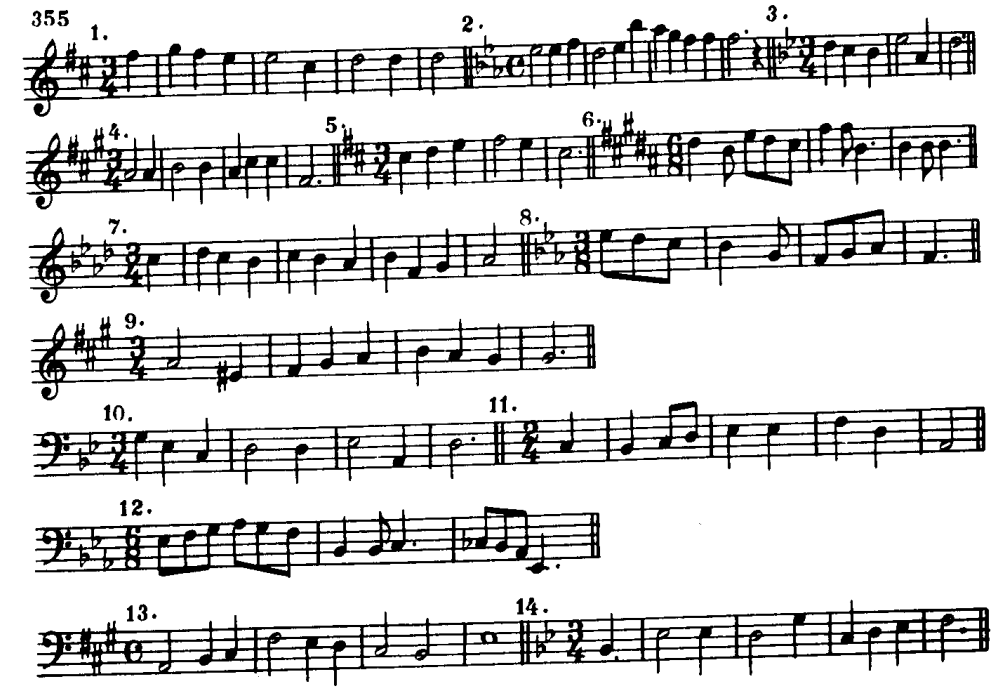
353



3. Играть секвенции на следующие мотивы:

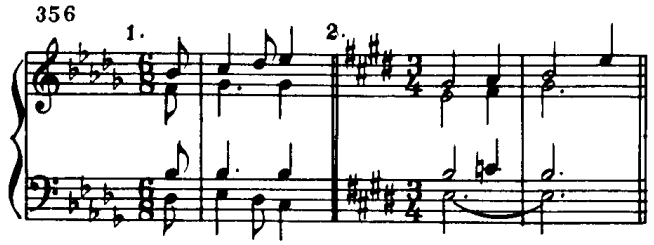


4. Гармонизовать следующие фразы:



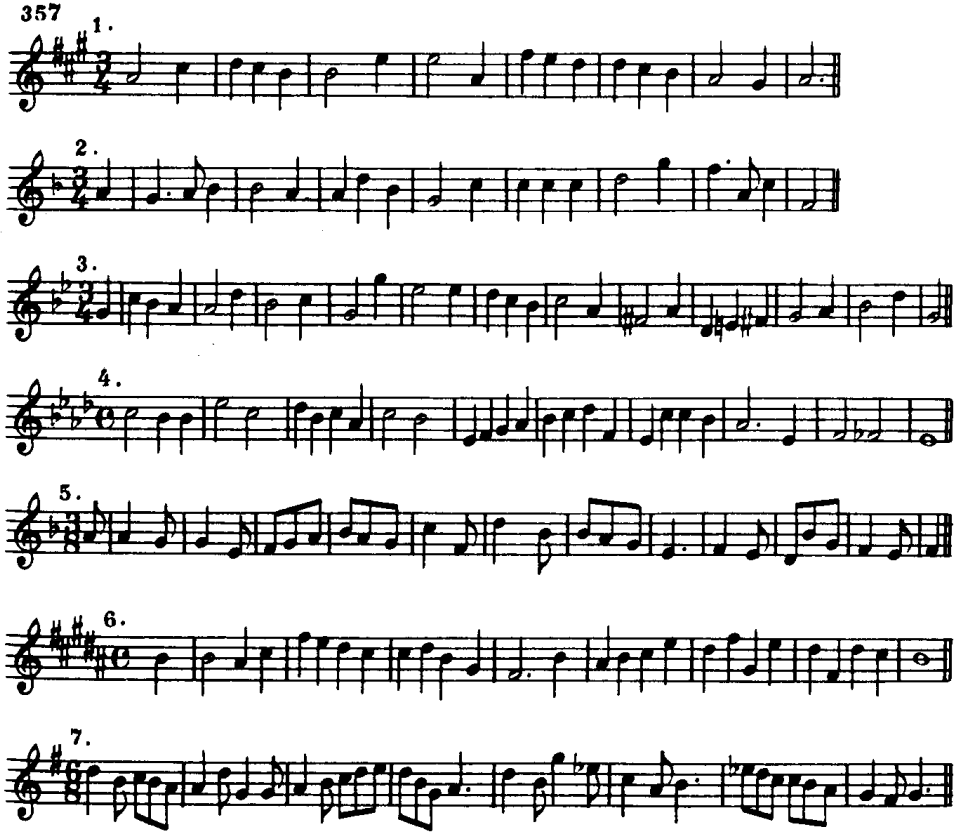
5. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с применением II_7 и обращений, с проходящими оборотами и вспомогательным оборотом в плагальном дополнении.

6. Играть период по заданному началу:

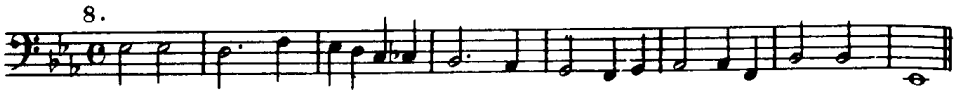


Письменные

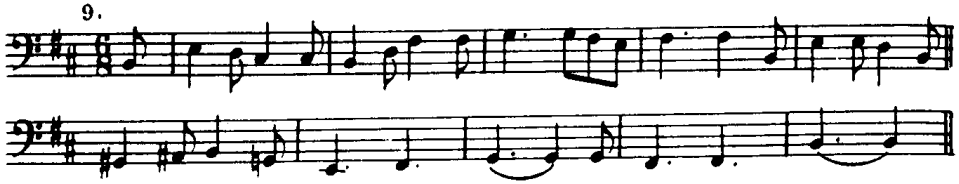
Гармонизовать следующие мелодии и басы:



8.



9.



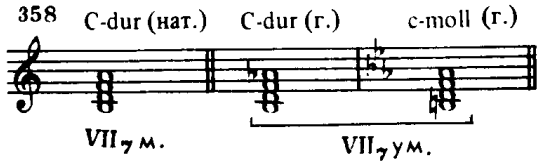
ТЕМА 23

ВВОДНЫЕ СЕПТАККОРДЫ И ИХ ОБРАЩЕНИЯ

Септаккорд, основным тоном которого является VII ступень лада (вводный тон), называется вводным септаккордом. Его обозначение – VII_7.

Существует две разновидности звучания VII_7 – малый вводный (VII_7 м.) и уменьшенный вводный (VII_7 ум.), определяющиеся различием строения (структуры) VII_7 в мажоре и миноре, в натуральных и гармонических ладах. В натуральном мажоре, где крайние звуки VII_7 образуют малую септиму, VII_7 называется малым вводным. В гармоническом же мажоре и гармоническом миноре крайние звуки VII_7 составляют уменьшенную септиму и септаккорд называется уменьшенным вводным.

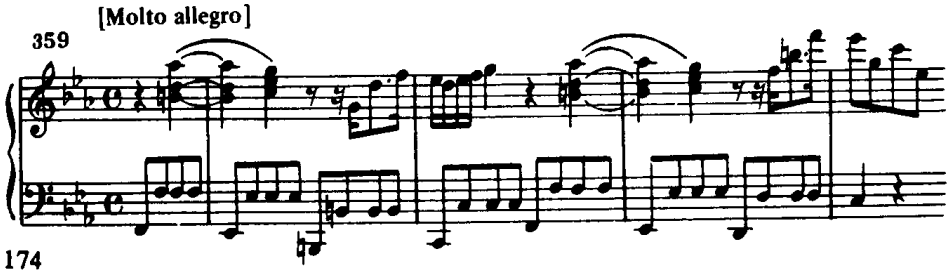
358



VII_7 относится к доминантовой группе. Вместе с V_7 и II_7 он является основным септаккордом лада из-за своей функциональной силы, гармонической яркости и частого применения в музыке различных стилей. VII_7 – самый неустойчивый и „напряженный" из всей доминантовой группы, так как его составляют все неустойчивые звуки лада – VII, II, IV и VI (♭VI) ступени. Именно поэтому гармония VII_7 по сравнению с V_7 является еще более „доминантовой".

Моцарт. Соната для ф-п. К 457 c-moll, I ч.

359 [Molto allegro]



Неустойчивость и диссонантность малого VII_7 по сравнению с уменьшенным несколько мягче.

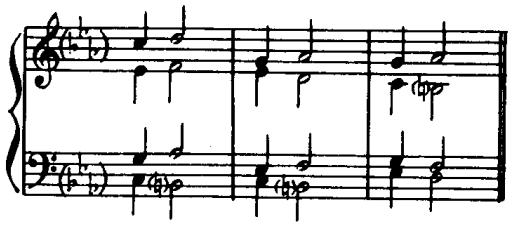
Обращения VII_7 – квинтсекстаккорд (VII_{6_5}), терцквартаккорд (VII_{4_3}) и секундаккорд (VII_2).

Приготовление VII_7 и его обращений

Обращениям и основному виду VII_7 может предшествовать практически любой аккорд.

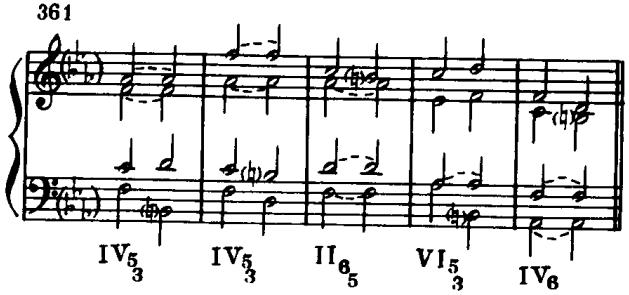
Перед VII_7 возможна функция тоники (при этом в ней можно удвоить терцовый тон, чтобы избежать параллельных квинт).

360



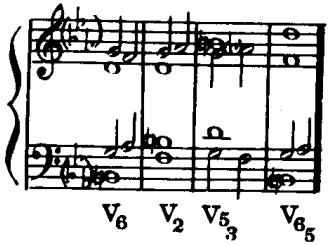
Перед VII_7 возможен любой аккорд субдоминантовой группы (чаще в гармоническом соединении).

361



Наконец, перед VII_7 возможны и аккорды доминантовой функции: чаще консонирующие, реже – диссонирующие (обращения V_7).

362

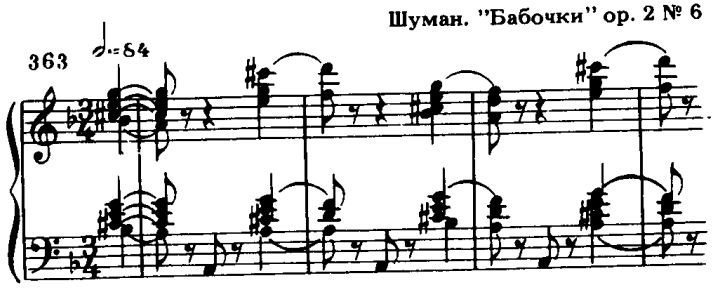


Разрешение VII_7 и его обращений

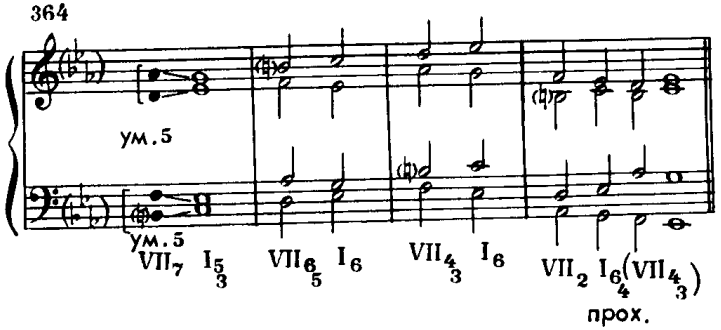
Яркая неустойчивость гармонии VII_7 определяет сильное тяготение к разрешению в тонику. VII_7 и его обращения разре-

шаются только в тонику, но двумя способами: прямым (непосредственным) и внутрифункциональным (косвенным).

Шуман. "Бабочки" ор. 2 № 6

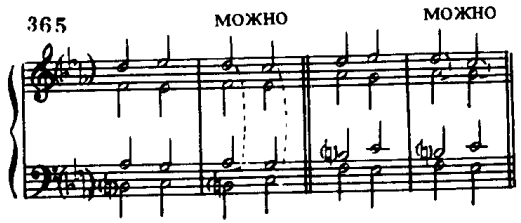


При прямом разрешении септима и квинта вводного аккорда разрешаются вниз на ступень в квинту и терцию тоники, а прима и терция – вверх на ступень, в приму и терцию тоники. Гармония тоники в результате этих тяготений удваивает терцовый тон.



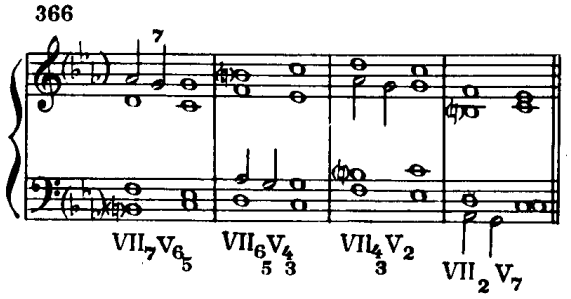
Непривычность, а иногда и неровность звучания тоники с удвоенной терцией здесь неизбежны. Строгая направленность тяготений убедительно доказывается при расчленении гармонии VII_7 ум. на два тритона (см. пример 364); малый вводный септаккорд разрешается по аналогии с уменьшенным. Из-за яркости и силы тяготений типично исключительно плавное разрешение гармонии VII_7 и его обращений; скачковое разрешение существует лишь как исключение, от VII_{4_3}.

Примечание. Можно избежать удвоения терции в тонической гармонии, но только в том случае, если при этом не образуется параллельных квинт (то есть при положении терции выше, чем септимы).



При внутрифункциональном разрешении VII_7 переходит в гармонию V_7 (остается в пределах функции доминанты) и уже через нее разрешается в тонику. Такой тип разрешения возникает в том случае, если гармония VII_7 звучит на сильном (относительно сильном) времени и воспринимается как задержание к более мягкой гармонии V_7.

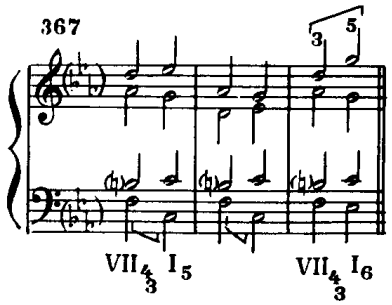
Для голосоведения при этом характерна исключительная плавность: септима VII_7 переходит на ступень вниз (в основной тон V_7), а три остальных звука (общих с V_7) остаются на месте.



Скачковые разрешения

Со скачком разрешается в тонику лишь VII_{4_3}. Располагаясь на IV ступени лада, VII_{4_3} может разрешаться не в I_6, а в I_{5_3}, со скачком баса. Ход баса от IV к I ступени придает этому разрешению плагальный оттенок, и сам VII_{4_3} отчасти приобретает окраску субдоминантовой функции.

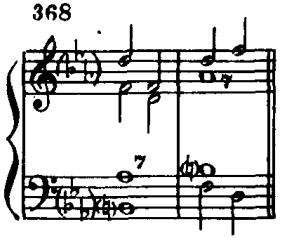
Мелодический вариант скачкового разрешения VII_{4_3} в I_6 связан со скачком терции VII_{4_3} вверх, в квинтовый тон I_6.



Перемещение

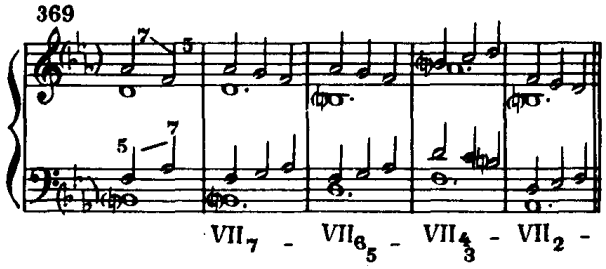
При перемещении гармонии VII_7 или переходе одного обращения VII_7 в другое остается в силе правило, общее для всех септаккордов: септима выдерживается на месте в одном и том же голосе.

368



Максимум свободы в ведении септимы – это ее перемещение на терцию вниз, в квинтовый тон VII_7 при условии встречного перемещения квинты в септиму в одном из голосов.

369

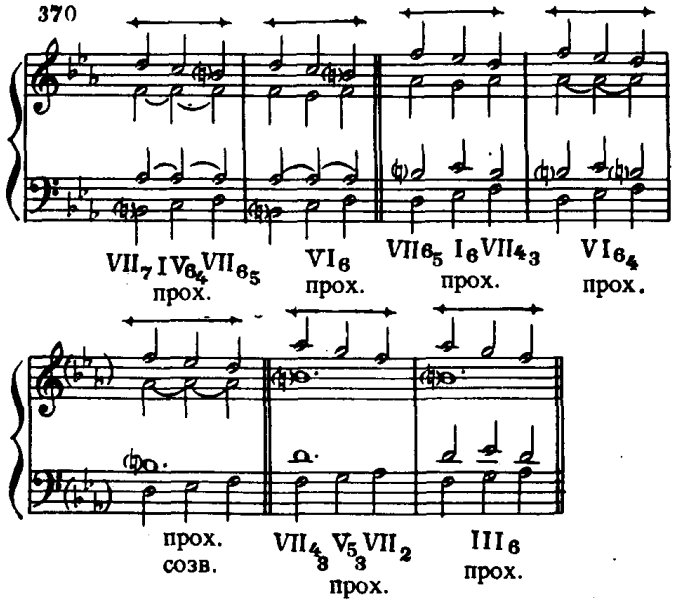


Перемещение через проходящие звуки заполняет **терцовый** ход поступенным движением. Проходящее созвучие **помещается** на более легкой доле, чем опорные гармонии VII_7.

Проходящие обороты

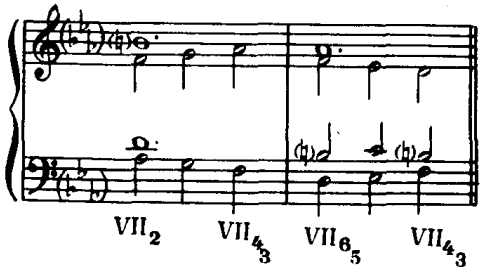
Основной вид и обращения VII_7 могут плавно переходить друг в друга, образуя проходящие обороты. Оптимальными являются те варианты, при которых крайние голоса образуют противодвижение.

370



Возможны и менее яркие мелодические варианты:

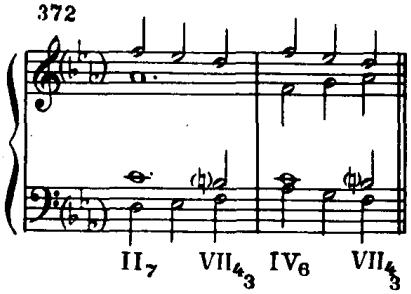
371



Проходящие между обращениями VII_7 аккорды различны (I_6, IV_{6_4}, V_{5_3} и др.); их ладовая функция завуалирована, так как возникли они в результате плавного ведения голосов.

В оборотах, построенных по типу проходящих, возможен плавный переход гармонии II_7 в VII_7, гармонии IV_{5_3} в обращение VII_7. Они направлены от субдоминантовой функции к доминантовой.

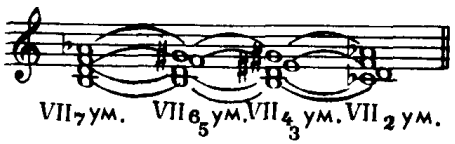
372



Энгармонизм уменьшенного септаккорда

VII_7 ум. обладает редкой особенностью – структурной симметрией. Он построен из однотипных интервалов – м. 3; возникающая в его обращениях ув.2 в условиях темперированного строя также энгармонически равна м. 3. Поэтому вне настройки и ориентации на определенную тональность VII_7 ум. на слух не отличим от любого из своих обращений.

373



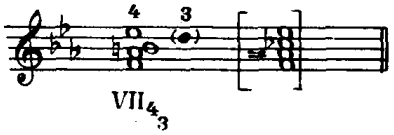
Поэтому любой VII_7 ум. при энгармонических заменах может быть разрешен в 8 тональностей, меняя свое значение попеременно с септаккорда на квинтсекстаккорд, терцквартаккорд

и секундаккорд (с разрешением в мажорную и минорную тонику). На этом свойстве основана энгармоническая модуляция (см. тему 40).

Вводный септаккорд с квартой

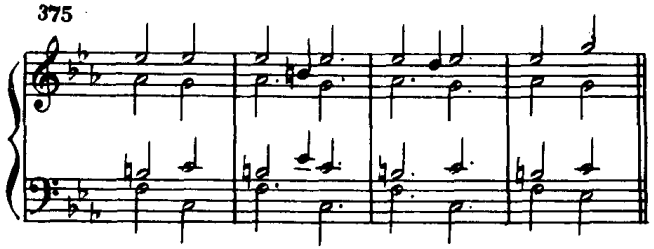
Нисходящее задержание к терцовому тону VII_{4_3} ум. образует интересное звучание и энгармонический эффект мнимого аккорда.

374



В музыке конца XIX века такое созвучие с неразрешенным задержанием к терции VII_{4_3} и других обращений VII_7 стало применяться на правах аккорда. Звук задержания получил название кварты – по расстоянию от основного тона VII_7. Наиболее широкое применение получил $VII^4_{4_3}$, несколько реже встречаются VII^4_2, VII^4_7 (у VII_{6_5} кварта оказывается в басу, образует мнимый секундаккорд и поэтому неупотребительна). Очень широко использовал гармонию VII^4_7 с „плагальным" разрешением (в I_{5_3}) Рахманинов, поэтому $VII^4_{4_3}$ ум. называется „рахманиновской субдоминантой". Гармония вводного с квартой встречается также у Скрябина, Чайковского, Лядова и других композиторов. В разрешении рахманиновской субдоминанты возможны разные варианты мелодического ведения кварты:

375



Практические рекомендации

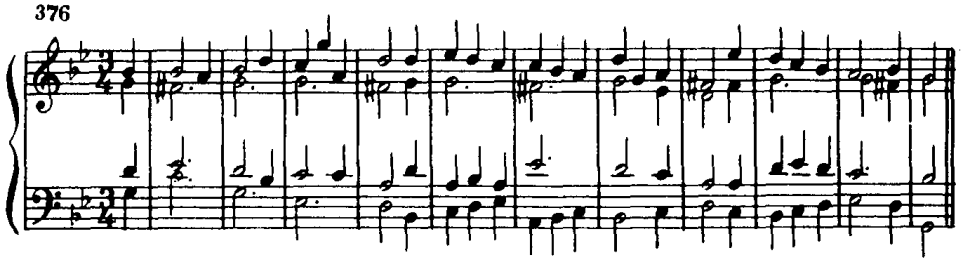
1. С применением гармонии VII_7 новую функциональную трактовку получает звук VI ступени лада: теперь он может быть услышан не только как терция IV_{5_3} или квинта $II_{5_{3(7)}}$, но и как септима VII_7.

2. Анализируя заданную мелодию, надо найти и отметить в ней проходящие обороты. Проходящее движение на гармониях VII_7 и его обращений реализуется в мелодических ходах VII–I–II ступеней лада, а также II–III–IV и IV–V–VI (вверх или вниз).

3. Проверяя решение, надо внимательно проанализировать не только разрешение вводных аккордов с точки зрения параллелизмов квинт, но и приготовление их (особенно от тоники).

Пример гармонизации

376



Задания

Устные

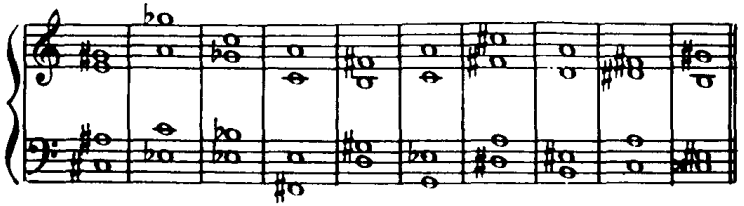
Найти и проанализировать обороты с аккордами VII_7 в следующих произведениях:

1. М. И. Глинка, „Руслан и Людмила", IV д., ц. 27, хор.
2. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдия си-бемоль минор.
3. И. С. Бах, соната для скрипки соло № 1, фуга.
4. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 5 до минор, I ч. (главная партия); № 8 до минор, I ч. (вступление); № 7 ре мажор, II ч. (главная партия); № 14 до-диез минор, I ч.
5. П. И. Чайковский, романс „Растворил я окно".
6. Р. Шуман, цикл „Сцены из детской жизни", „Поэт говорит".

На фортепиано

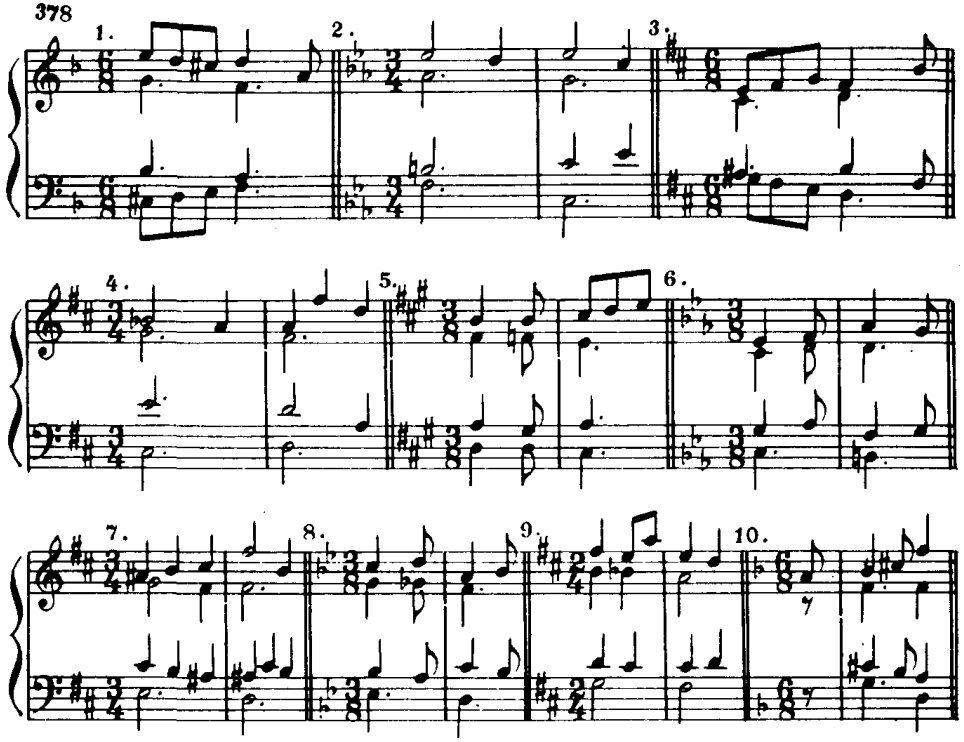
1. В любой тональности мажора и минора строить VII_7 (м. и ум.) и каждое из его обращений в шести положениях (без разрешения).
2. В любой тональности мажора и минора разрешать VII_7 (м. и ум.) и любое из его обращений двумя способами (прямым и внутрифункциональным).
3. Определить структуру, функциональное значение и тональную принадлежность следующих аккордов. Разрешить их всеми возможными способами:

377



4. Играть секвенции на следующие мотивы:

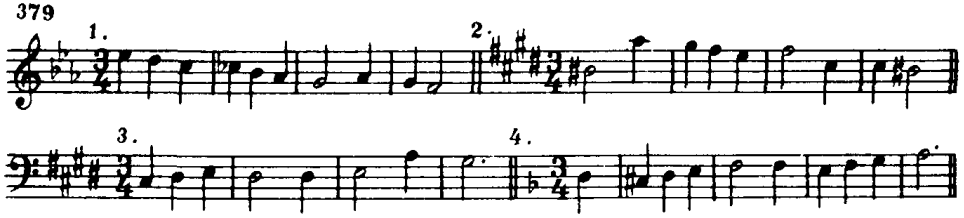
378



5. Разрешать любой уменьшенный септаккорд, взятый от заданного (любого) звука в четыре пары одноименных тональностей, используя все варианты энгармонических замен.

6. Гармонизовать следующие фразы:

379

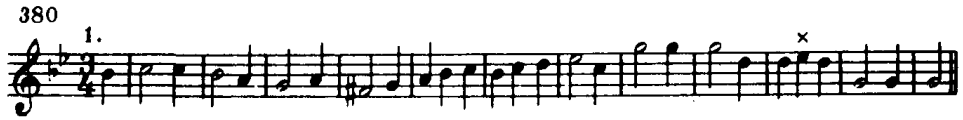


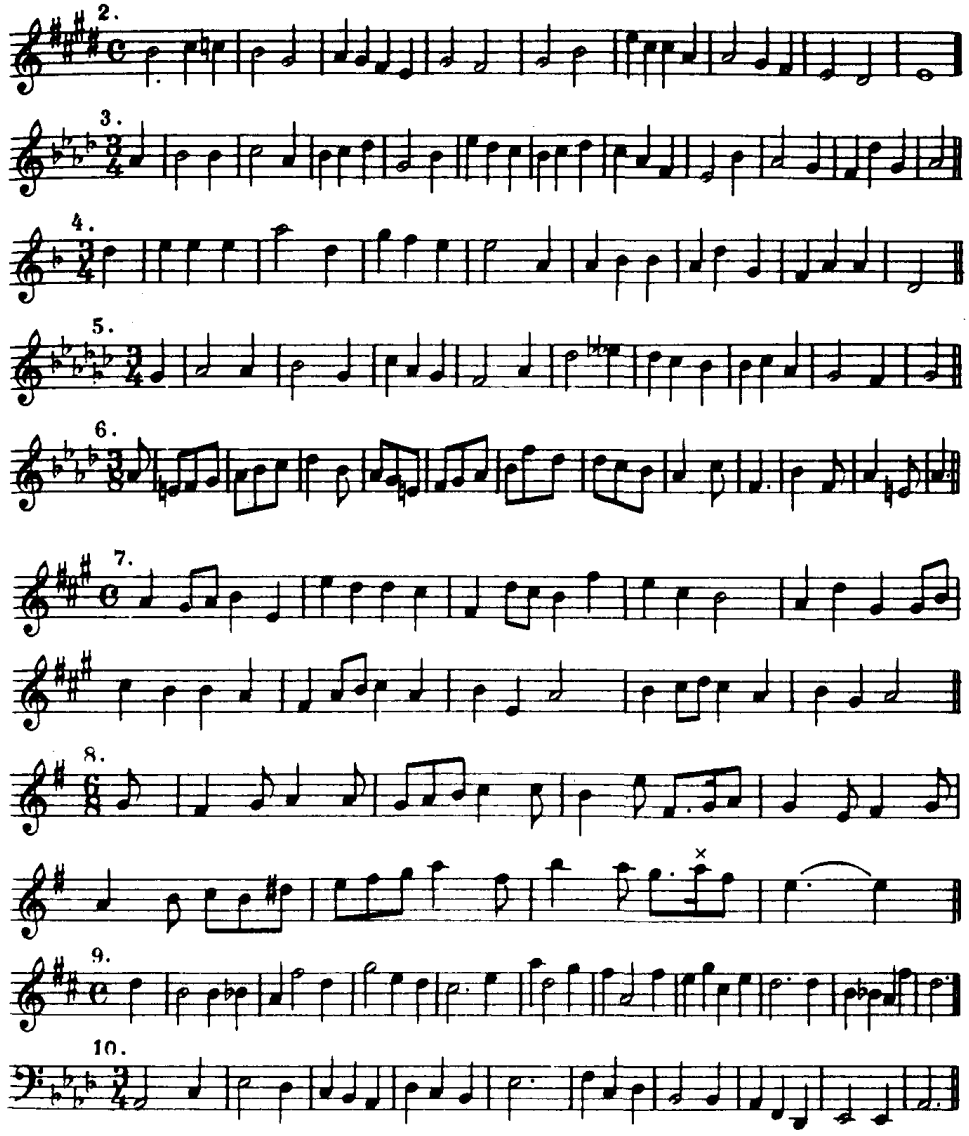
7. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с использованием гармоний VII_7.

Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

380



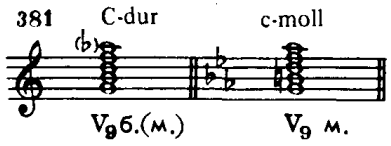


ТЕМА 24

НОНАККОРДЫ

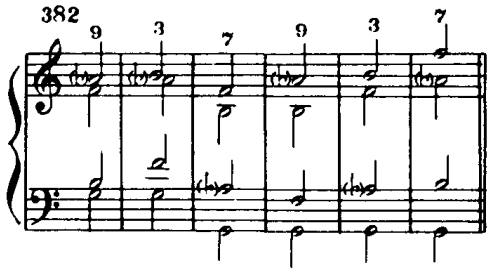
Нонаккордом называется аккорд из пяти звуков, расположенных по терциям. Его крайние звуки образуют нону, большую или малую; отсюда и происходит название – большой нонаккорд, малый нонаккорд. Наиболее употребительны нонаккорд на V ступени лада – доминантнонаккорд (V_9) и на II ступени – субдоминантнонаккорд (II_9). Большой V_9 образуется в натуральном

мажоре, малый V_9 – в миноре и гармоническом мажоре. II_9 встречается в основном в мажоре и является поэтому большим.

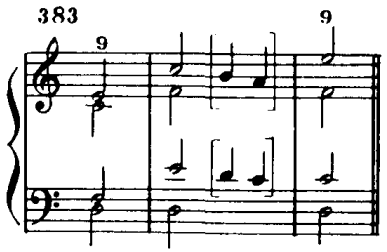


В условиях четырехголосного склада один из звуков нонаккорда должен быть пропущен. Обычно в нонаккорде отсутствует квинтовый тон; его пропуск существенно не влияет на полноту звучания аккорда, так как квинтовый обертон частично восполняет пропуск.

Расположение нонаккорда может быть тесным, широким или смешанным. Необходимое условие расположения нонаккорда: прима и нона должны находиться в разных октавах, они не могут быть рядом, на расстоянии секунды (в противном случае диссонирующий звук, нона, при разрешении попадет в занятый тон).

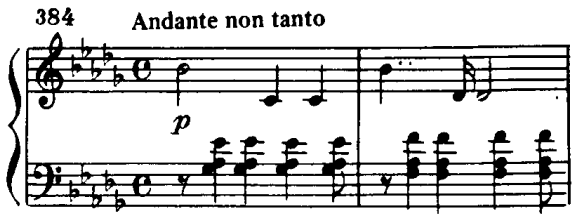


II_9 встречается преимущественно в мелодическом положении ноны; при других положениях, где нона оказывается в средних голосах, она воспринимается как задержание к основному тону II_7.



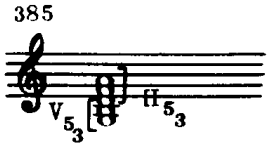
Обращения нонаккордов малоупотребительны и не имеют специальных названий. Различают первое обращение V_9 (иначе – V_{6_5} с ноной), второе обращение (V_{4_3} с ноной), третье, сравнительно более распространенное (V_2 с ноной).

Чайковский. Романс "Нет, только тот, кто знал"



Структурно-функциональная особенность нонаккорда

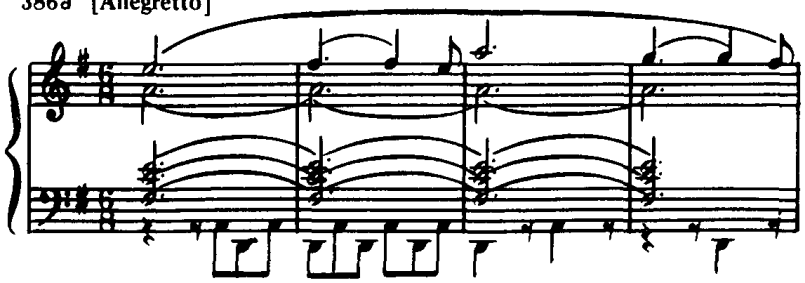
V_9 относится к диссонирующим аккордам доминантовой группы, он строится на доминантовом звуке (V ступени) и включает в себя все неустойчивые ступени лада: VII, II, IV и VI. Казалось бы, он должен звучать еще ярче и острее, чем V_7. Однако происходит обратное: при сравнении звучаний V_9 и V_7 очевидно, что более функционально активным и остронеустойчивым оказывается V_7. Такое ослабление функциональной силы в V_9 происходит от того, что увеличение количества звуков в нем порождает элементы полифункциональности (особенно очевидной на фортепиано при мелодическом положении ноны и в тесном расположении).



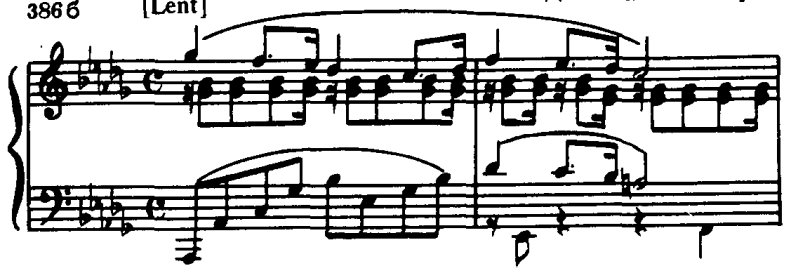
Поэтому нонаккорд привлекает слух не остротой тяготения к тонике, а красочностью звучания – фонизмом. Характерно, что в музыке XVIII века, в эпоху венского классицизма V_9 трактуется как задержание к активному V_7 – используется его функциональная роль; позднее же, в творчестве композиторов-романтиков, в музыке XIX и особенно XX века (Дебюсси, Равель) он применяется как самостоятельная выразительная единица, как особая краска*.

* Высшая естественность и цельность звучания большого V_9 связана с тем, что все его тоны, в том числе и самый характерный – нона – совпадают с ближайшими обертонами от баса. Отсюда же и ощущение абсолютной устойчивости, ослабляющее его доминантовые качества.

386а [Allegretto] Дебюсси. "Танец"



386б [Lent] Дебюсси. "Ноктюрн"

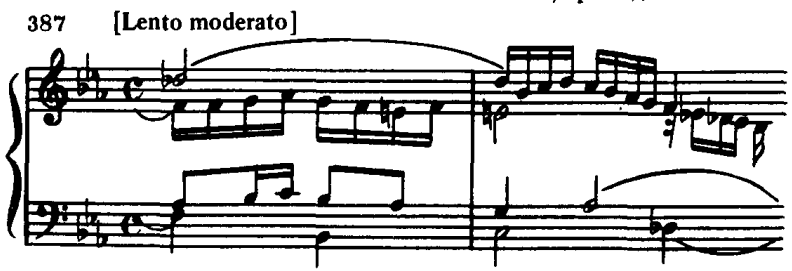


Особая красочность нонаккорда – и V_9, и II_9 – требует и особых метроритмических условий. Нонаккорды звучат обычно на сильном времени; их разрешению не свойственна торопливость.

V_9: применение, приготовление и разрешение

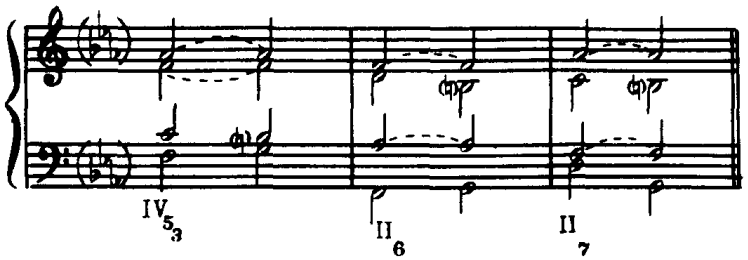
V_9 появился в музыкальной практике прежде всего как задержание одного из звуков субдоминантовой гармонии при переходе к доминанте.

387 [Lento moderato] Бах. I том ХТК, прелюдия VII Es-dur



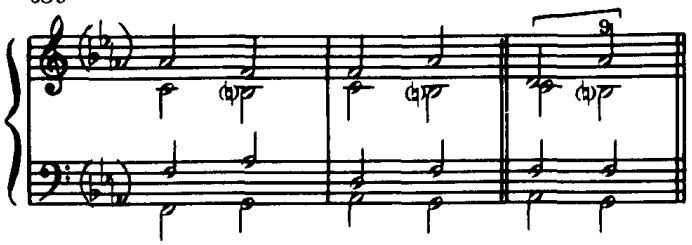
Поэтому наиболее естественно перед V_9 звучат аккорды субдоминантовой функции: IV, II, II_7 и их обращения. Соединение их с V_9 обычно гармоническое, звуки септимы и ноны оказываются приготовленными.

388



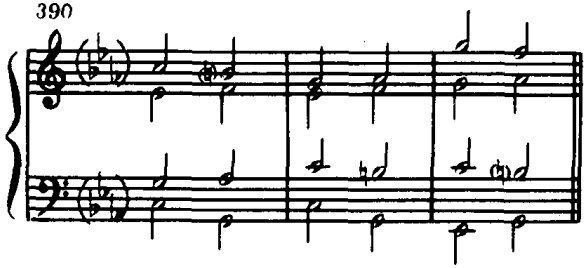
Позже вошли в практику и мелодические, и скачковые соединения субдоминант с V_9.

389



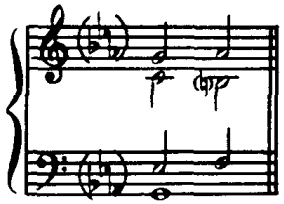
Перед V_9 может звучать и тоническая гармония (трезвучие или секстаккорд).

390



V_9 встречается и в кадансах, перед ним возможен K_{6_4}.

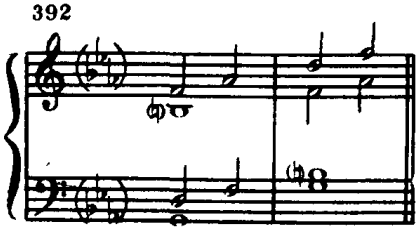
391



Предшествовать V_9 может V_{5_3} и V_7; при соединении V_7 с V_9 возникает ощущение слитности, функциональной неделимости аккорда, как бы украшенного фигурационным перемещением септимы в нону (а квинты – в септиму). Возникающий ход септимового тона на терцию вверх, в нону, звучит легко

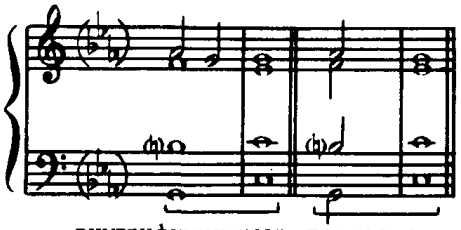
и естественно, как перемещение одного диссонирующего тона в другой.

392



Разрешается V_9 только в I_{5_3}. Возможны два способа разрешения: внутрифункциональный, через неполный V_7, и прямой, непосредственно в I_{5_3}. Внутрифункциональное разрешение, при котором нона V_9 трактуется как задержание и разрешается ходом на ступень вниз, – исторически более ранний способ разрешения; прямое резрешение вошло в практику позже. При прямом разрешении звук ноны (как и септимы) разрешается строго на ступень вниз.

393



внутрифункц. разр. прямое разр.

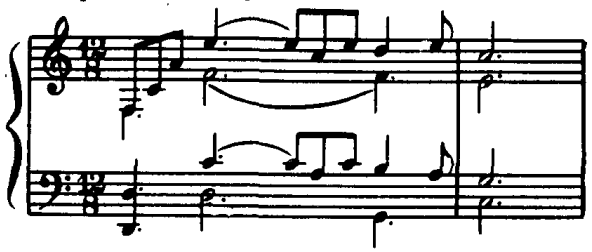
II_9: приготовление и разрешение

II_9 появился в музыкальной литературе позже, чем V_9; он характерен для творчества композиторов XIX и XX веков.

II_9 встречается в мажоре (натуральном или гармоническом); почти не встречается в миноре. Типичнее всего мелодическое положение ноны.

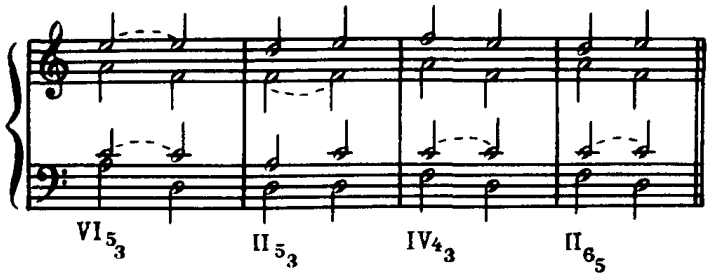
Григ. Соната для ф.-п. ор. 7, II ч.

394 [Andante molto]



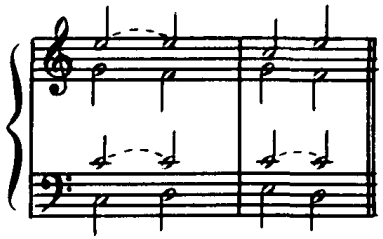
Предшествовать II_9 может любой аккорд субдоминантовой группы; соединение обычно гармоническое.

395



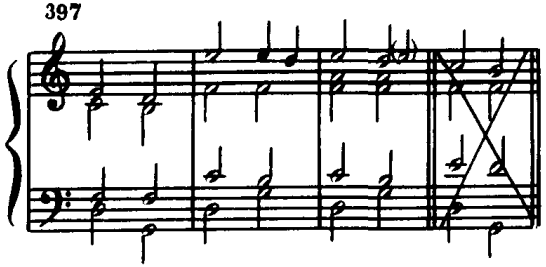
Хорошо соединяются I и II_9: нона и септима при гармоническом соединении могут быть приготовленными.

396



Разрешается II_9 в тонику только через основной вид диссонирующей доминанты – $V_7^{(6)}$ или V_9. При разрешении звук ноны (как и звук септимы) переходит строго на ступень вниз, в квинту (соответственно – терцию) диссонирующей доминанты.

397

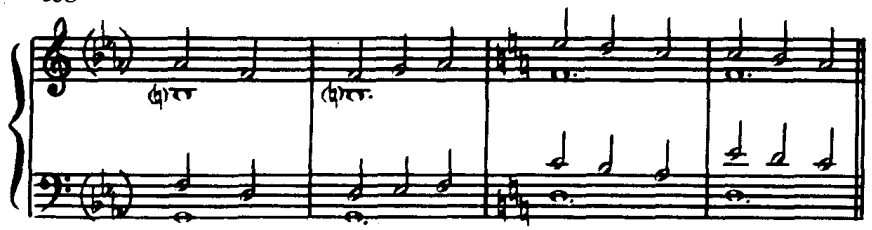


Перемещение нонаккордов

При перемещении звук ноны может перейти на терцию вниз, в звук септимы (в каком-то из других голосов одновременно септима перемещается в квинту); при этом нонаккорд переходит в септаккорд той же ступени и функции. Возможен и обратный ход, от септаккорда к нонаккорду; восходящее терцовое движение септимы не является здесь ошибкой.

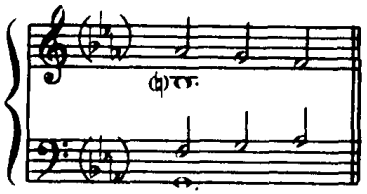
Часто при таком перемещении ходы на терцию заполняются проходящими звуками. Перемещение через проходящие звуки возможно и в V_9 и в II_9.

398



Возможно взаимное перемещение ноны и септимы.

399



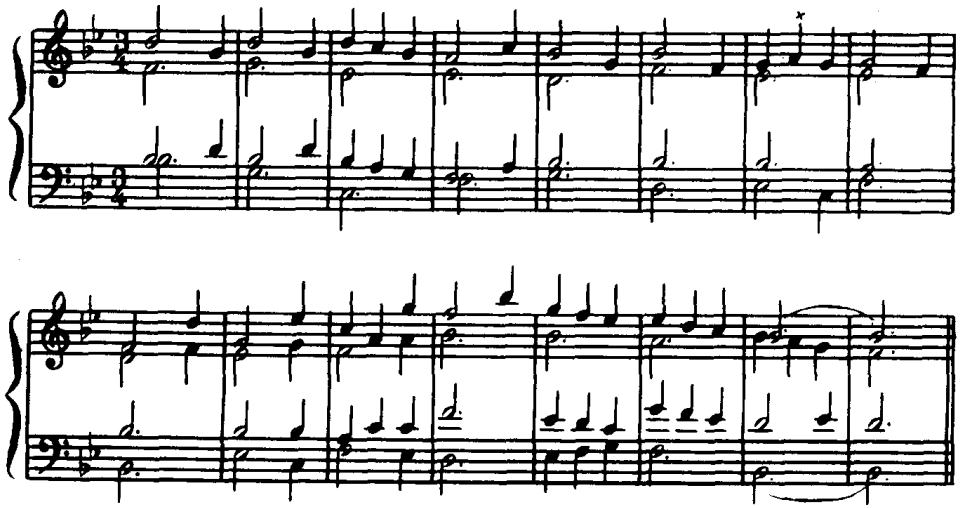
Практические рекомендации

1. Перед гармонизацией мелодии надо проанализировать ее строение; определить в началах предложений и в кадансах возможность применения нонаккордов.

2. Повторение через тактовую черту VI или III ступени лада – это возможность приготовления ноны в V_9 или II_9.

3. При анализе художественных произведений надо помнить, что нонаккорд невозможен без септимы; звук ноны без септимы является задержанием к трезвучию.

400 Пример гармонизации



Задания

Устные

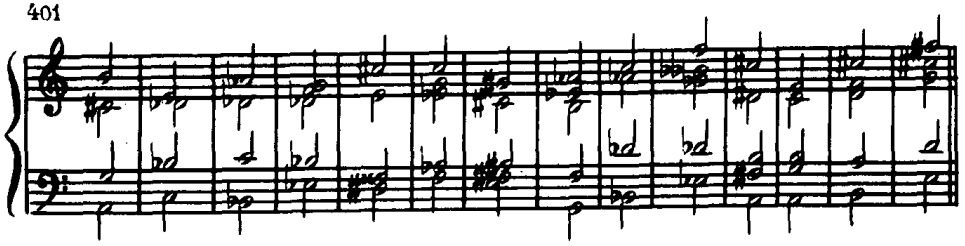
Найти аккорды и обороты с V_9 и II_9 в следующих произведениях:

1. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдия и фуга до-диез минор; скрипичный концерт ми мажор, II ч.
2. Л. Бетховен, сонаты для ф-п. № 16 соль мажор, III ч. (главная тема); № 17 ре минор, II ч. (главная тема и связка перед репризой); № 14 до-диез минор, III ч. (заключительная партия).
3. Й. Гайдн, соната для ф-п. № 21 (ор. 13 № 3) фа мажор, II ч.
4. Л. Бетховен, виолончельная соната № 2, III ч. (Рондо, главная тема).
5. Ф. Шуберт, экспромт ля-бемоль мажор ор. 90 № 4.
6. Ф. Шопен, ноктюрн до минор ор. 48 № 1.
7. Н. А. Римский-Корсаков, „Сказание о граде Китеже", II д., ариозо Февронии, ц.111.

На фортепиано

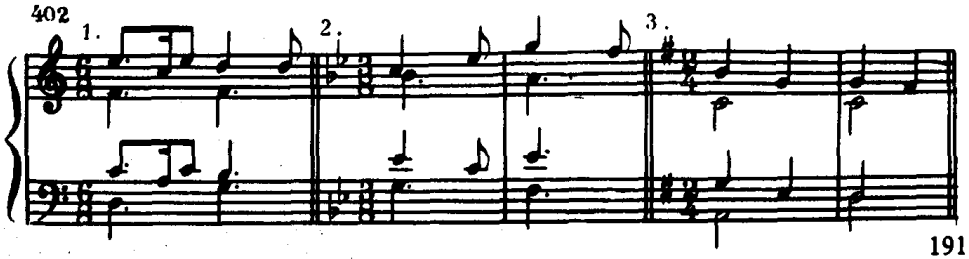
1. В любой тональности мажора и минора строить V_9 и II_9 в шести различных положениях. От каждого расположения играть перемещение в септаккорд через проходящие звуки.
2. В любой тональности мажора и минора разрешать V_9 и II_9 в тонику (V_9 – двумя способами).
3. Определить структуру, функциональное значение и тональности следующих аккордов:

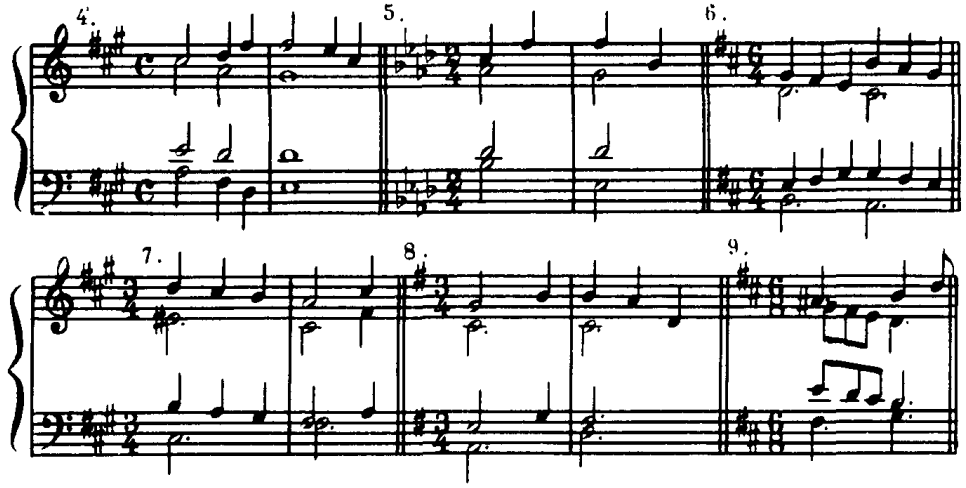
401



4. Играть секвенции на следующие мотивы:

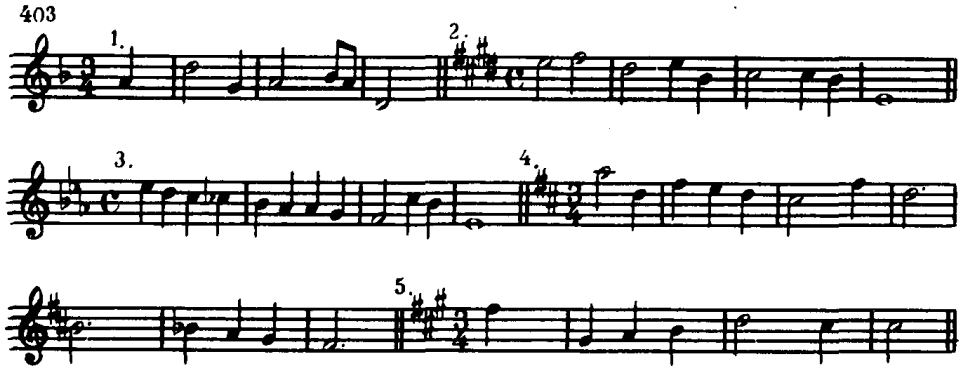
402





5. Гармонизовать следующие фразы:

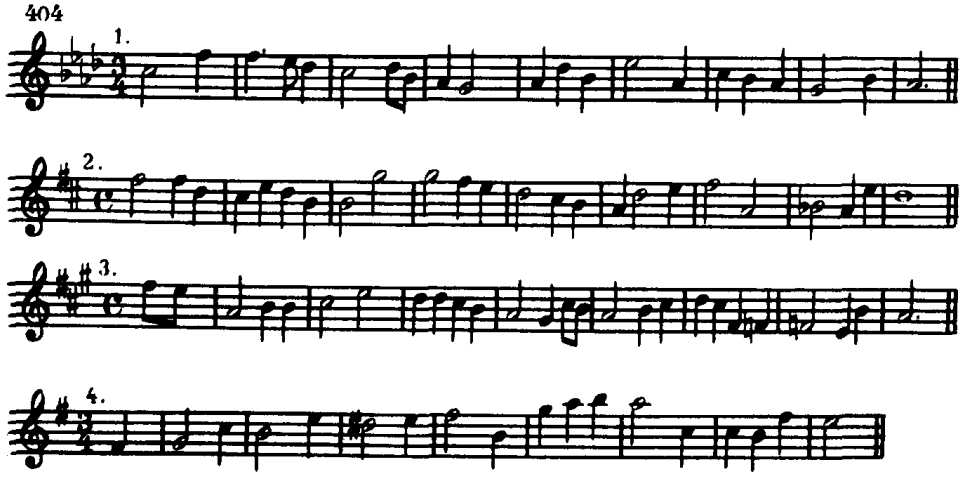
403

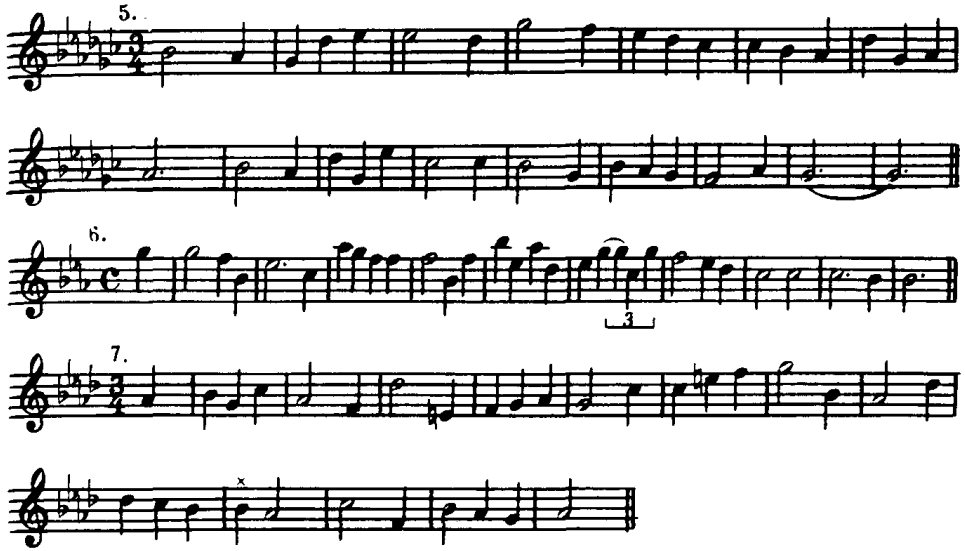


Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

404



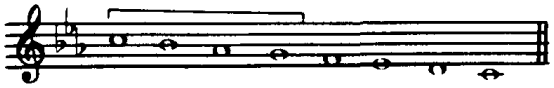


ТЕМА 25

НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР И ФРИГИЙСКИЕ ОБОРОТЫ

Фригийским оборотом называется гармонизация нисходящего верхнего тетрахорда натурального минора.

405

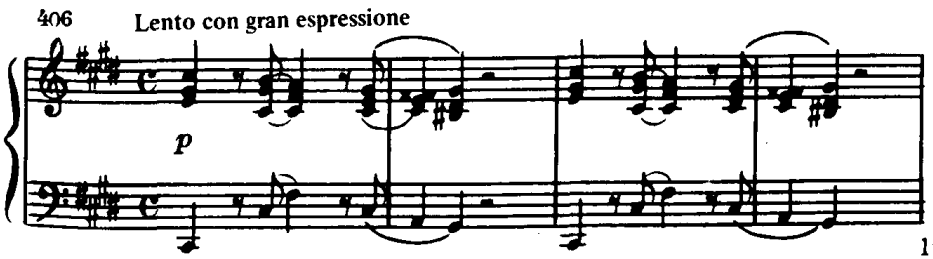


В натуральном миноре звук VII ступени не образует острого интонационного тяготения к тонике; для него более естественно нисходящее разрешение, мягкий переход через VI в V ступень. Из-за недостаточной остроты тяготения VII–I аккорды доминанты в натуральном миноре теряют свою функциональную силу, а без яркой доминантовой группы невозможна классическая модель лада, основанная на централизующей роли тоники и укрепляющей ее доминанты.

Поэтому натуральный минор у композиторов венско-классической школы встречается редко и используется именно во фригийских оборотах. Эпизодически фригийские обороты встречаются в произведениях композиторов-романтиков.

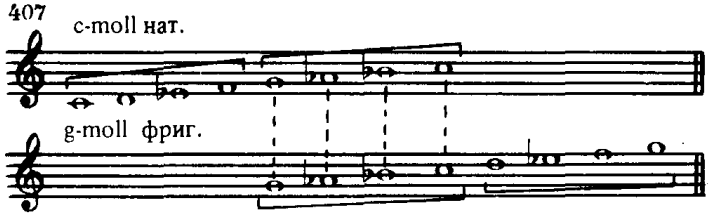
Шопен. Ноктюрн cis-moll

406 Lento con gran espressione



Весьма часто этот оборот можно встретить у композиторов доклассической эпохи, в музыке конца XVII – начала XVIII века, у Баха и Генделя. Колорит звучания фригийского оборота, как правило, суровый, сумрачный, сосредоточенный, движение чаще неторопливое, фактура плотная и насыщенная.

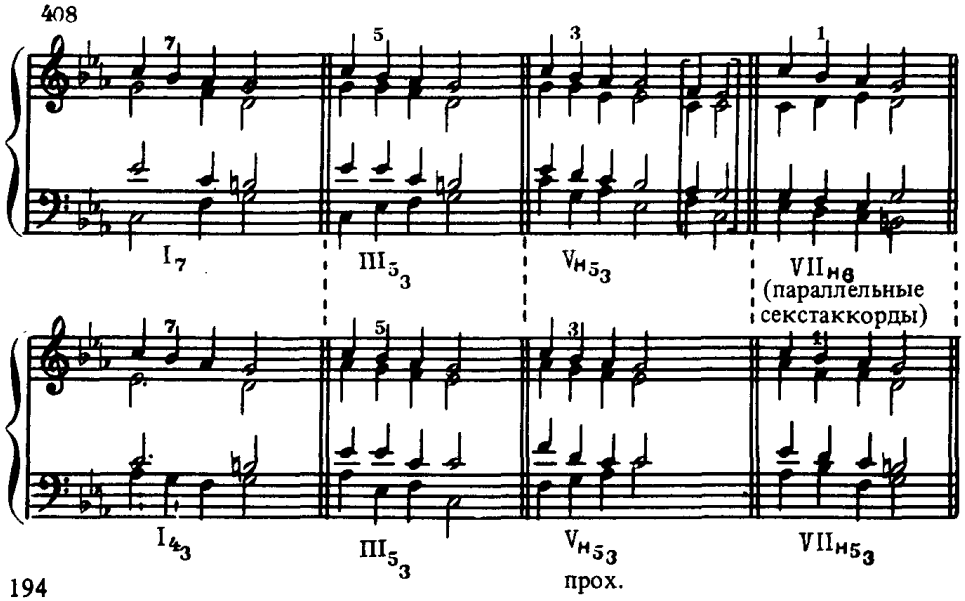
Название „фригийский" вызывает в памяти обозначение старинного диатонического лада минорного наклонения. Такое название за оборотом утвердилось оттого, что верхний тетрахорд натурального минора по структуре совпадает с нижним тетрахордом фригийского лада: при движении вниз – тон, тон, полутон.



Фригийские обороты в сопрано

Исторически раньше фригийские обороты возникли в басу. Однако при перенесении их в верхний голос они открыли богатейшие гармонические возможности и образовали множество интересных вариантов.

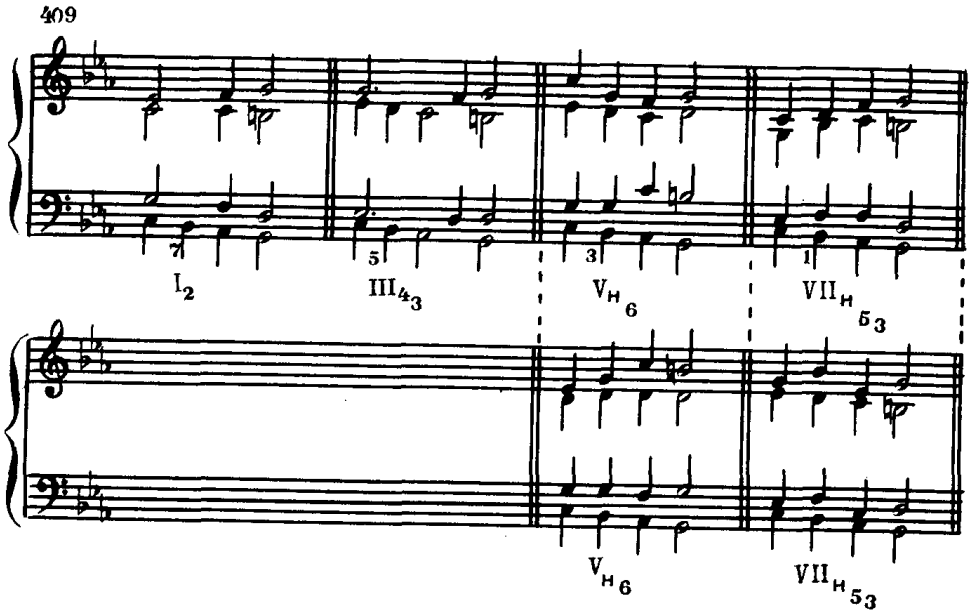
Наиболее характерным звуком во фригийском тетрахорде является VII натуральная ступень. Различные варианты гармонизации тетрахорда основаны на ее перегармонизации: она трактуется как 1) септима, 2) квинта, 3) терция, 4) основной тон аккорда.



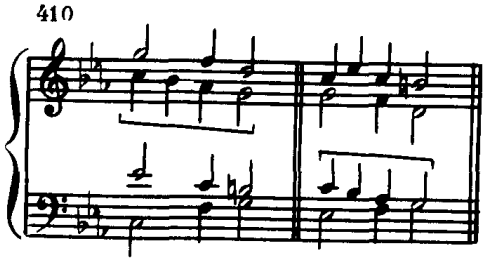
Приведенные варианты далеко не исчерпывают всех потенциальных возможностей гармонизации фригийского тетрахорда.

Переход трезвучий III, $V_н$ и $VII_н$ в аккорды субдоминантовой группы (в IV, VI) не нарушает закономерности классической гармонии (~~D–S~~), так как натуральные аккорды доминантовой группы не имеют характерных свойств обычных доминант (прежде всего, остроты вводнотонового тяготения).

Фригийские обороты в басу



Фригийский тетрахорд может возникнуть и в средних голосах:

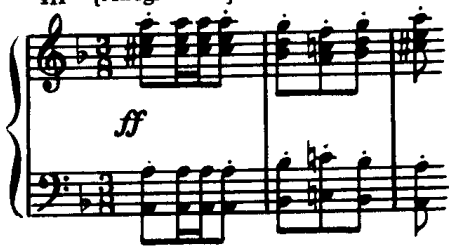


Применение фригийских оборотов

Фригийский оборот может встретиться и в середине построения, и в самом начале (как способ определенной настройки на тональность – см. пример 406), и в каденции; в последнем случае он образует „фригийский каданс" S – D.

Бизе. Опера "Кармен", антракт к IV д.

411 [Allegro vivo]

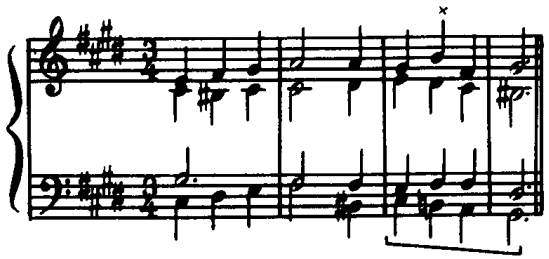


Практические рекомендации

1. Перед решением надо найти в условии задачи и отметить все проведения верхнего нисходящего тетрахорда.

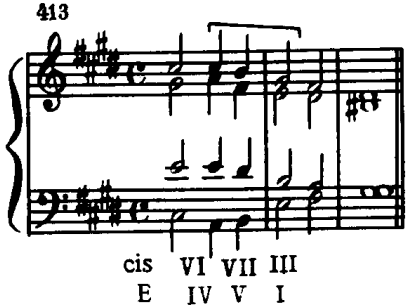
2. Если в мелодии звук VII натуральной ступени встречается не в поступенном движении нисходящего тетрахорда, а в свободном движении, он может указывать на проведение фригийского тетрахорда в басу.

412



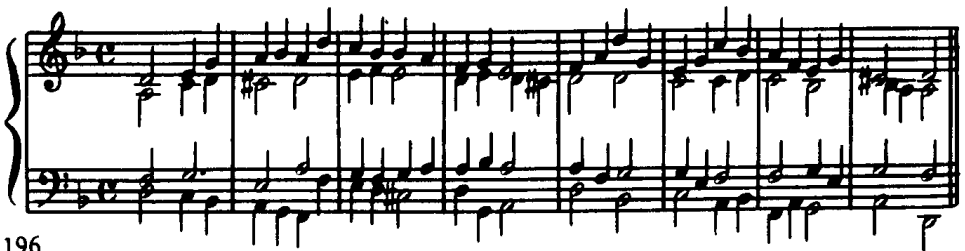
3. Гармония $VII_{н5_3}$ легко принимает на себя роль V_{5_3} параллельного мажора и может образовать отклонение в него.

413



Пример гармонизации

414



Задания

Устные

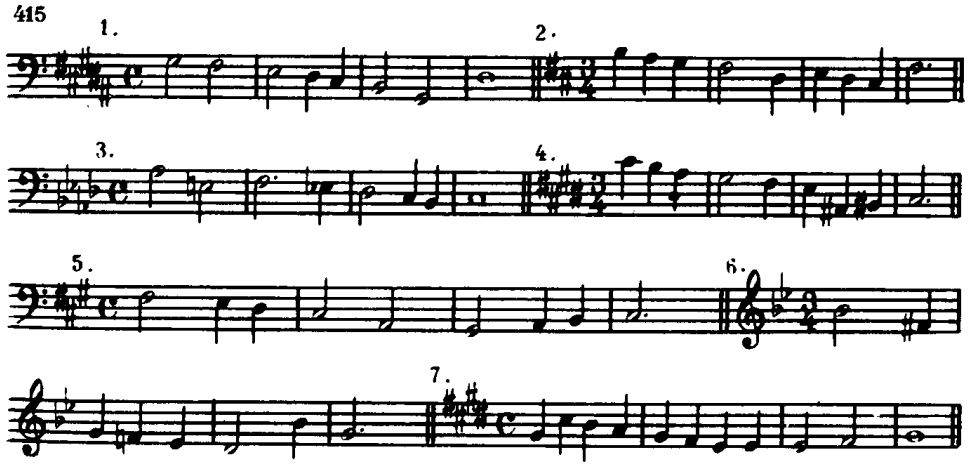
Найти и проанализировать фригийские обороты в следующих произведениях:

1. Г. Ф. Гендель, пассакалия из фортепианной сюиты соль минор.
2. Дж. Б. Витали, чакона для скрипки и ф-п.
3. И. С. Бах, французская сюита до минор, куранта.
4. А. Вивальди, концерт для двух скрипок ор. 3 № 8 ля минор, II ч.
5. Э. Григ. „Лирические пьесы" ор. 62, „Сильфида" № 42.

На фортепиано

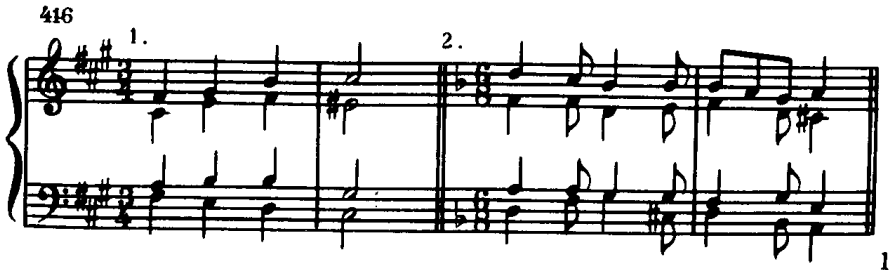
1. Выучить 7–8 вариантов гармонизации фригийского тетрахорда в сопрано, в различных тональностях минора.
2. Выучить 4–5 вариантов гармонизации фригийского тетрахорда в басу, в различных тональностях минора.
3. Гармонизовать следующие фразы:

415



4. Сочинить и выучить в различных минорных тональностях период с фригийскими оборотами в басу и в сопрано.
5. Играть период по заданному началу:

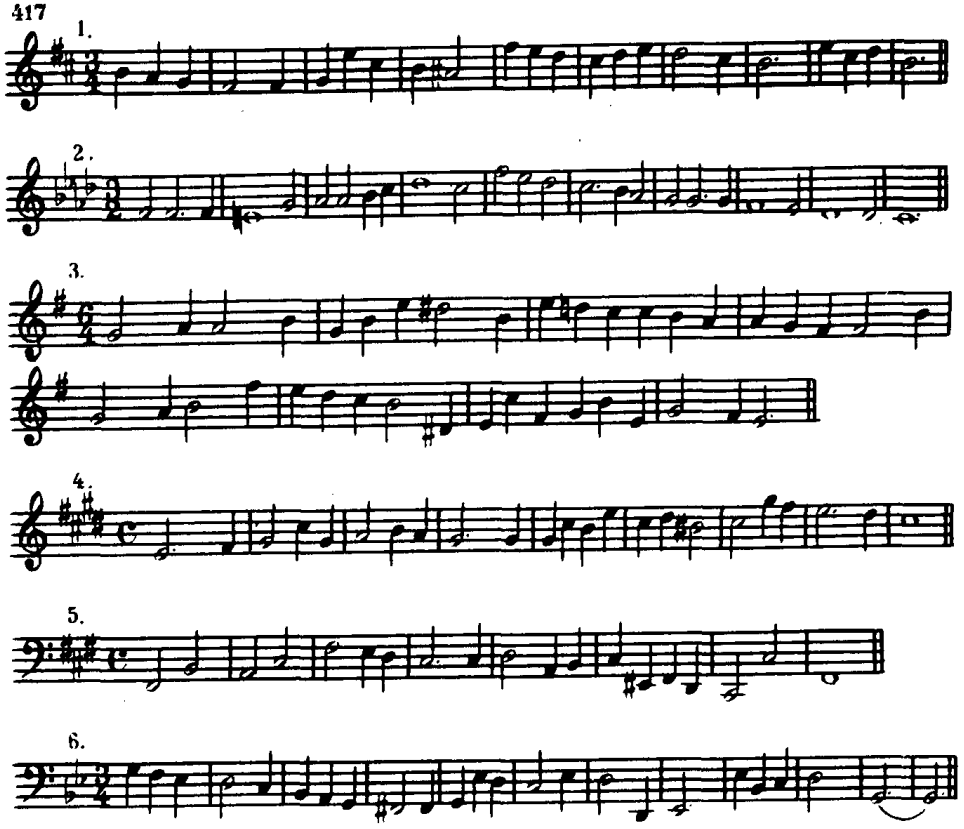
416



Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

417



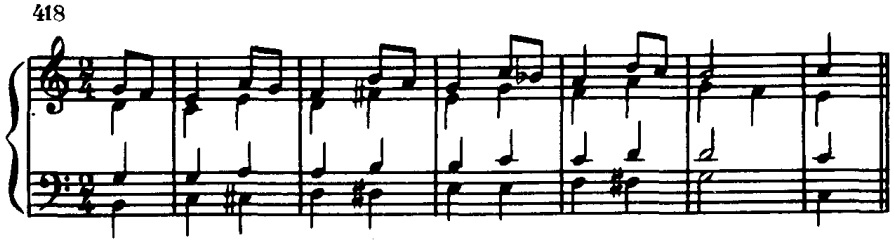
ТЕМА 26

ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

Диатонической (в отличие от хроматической) называется такая секвенция, все звенья которой используют материал только одной тональности и не выходят за пределы ее натурального вида. Диатонические секвенции называют также тональными.

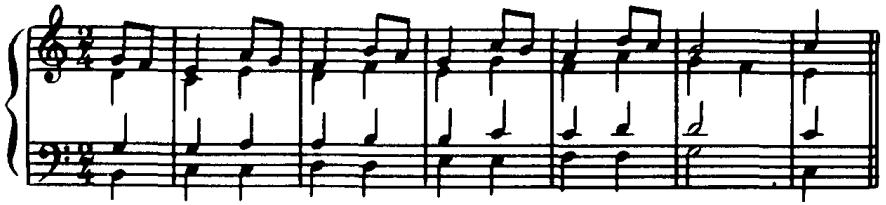
В хроматической секвенции, как известно, каждое звено воспроизводит точную гармоническую копию мотива, но переносит мотив каждый раз в новую тональность.

418



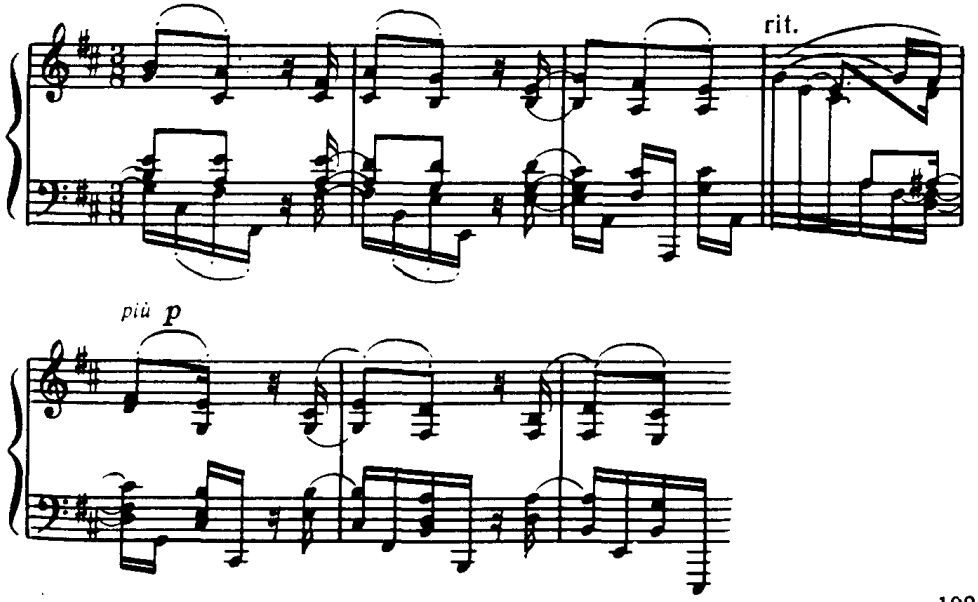
В диатонической же секвенции каждое новое звено копирует лишь расположение и голосоведение мотива и при этом остается в звуковых рамках старой тональности.

419



При таком передвижении качественно изменяется внутренняя структура аккордов и звучание мотива: ведь диатонический звукоряд не имеет математической ровности строения. Поэтому при смещении мотива в диатонической секвенции мажорные трезвучия, например, могут превратиться в минорные, и наоборот; в ходе движения может встретиться и уменьшенное трезвучие, неупотребительное как самостоятельная гармония; существенно меняется и структура, и окраска звучания септаккордов. По сравнению с мягкими и привычными на слух хроматическими секвенциями диатонические иногда могут показаться по звучанию терпкими, резковатыми. Однако именно в диатонических секвенциях проявляется неисчерпаемое богатство семиступенной диатоники игрой новых гармонических красок в каждом звене.

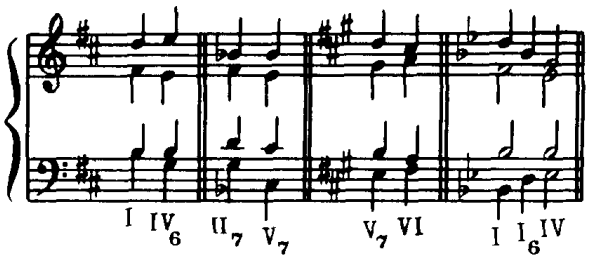
420 [Adagio] Брамс. Интермеццо ор. 119 № 1



Голосоведение

Начальный мотив содержит обычно аккорды в ясном функциональном соотношении (V-I, II-V) и чистом, правильном (чаще плавном) голосоведении.

421

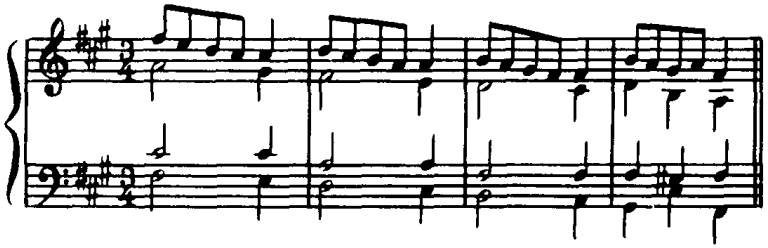


Четкость и простота гармонического содержания мотива обеспечивает убедительность и естественность дальнейшего движения секвенции.

Особенностью всех секвенций, в том числе и диатонических, является свобода голосоведения между звеньями. Здесь иногда образуется и одностороннее движение всех голосов, и ходы на увеличенную (диатоническую) кварту, и перекрещивание, и параллелизмы совершенных консонансов. Всё это – исключение, подтверждающее правило; оно вовсе не нарушает закономерностей классической гармонии. В любой секвенции основное значение имеет логика перемещения звеньев, инерция движения, и швы на стыках разных звеньев не воспринимаются как гармонические соединения.

Диатонические секвенции могут быть нисходящими (чаще) или восходящими. Шаг секвенции обычно поступенный (по секундам) или, реже, через ступень (по терциям).

422

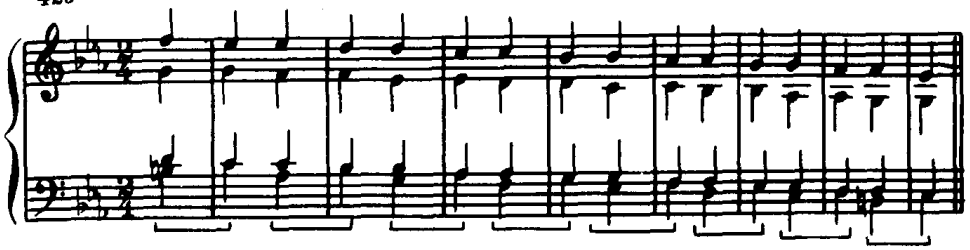


Особенности минора

VII ступень гармонического минора образует в ладу несколько увеличенных интервалов: ув.2, ув.4, ув.5. Чтобы избежать увеличенных ходов, в диатонической секвенции используется натуральный вид минора. Лишь первое и последнее звено

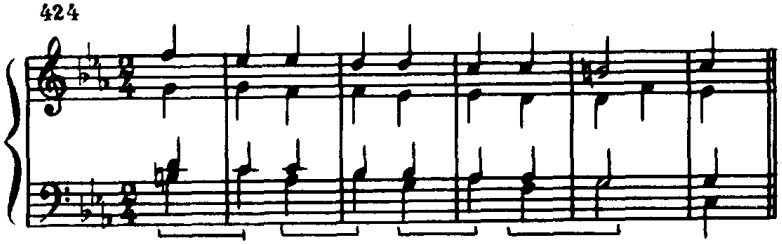
диатонической секвенции звучат в гармоническом миноре и плавно соединяют секвенцию с предыдущим и последующим материалом.

423



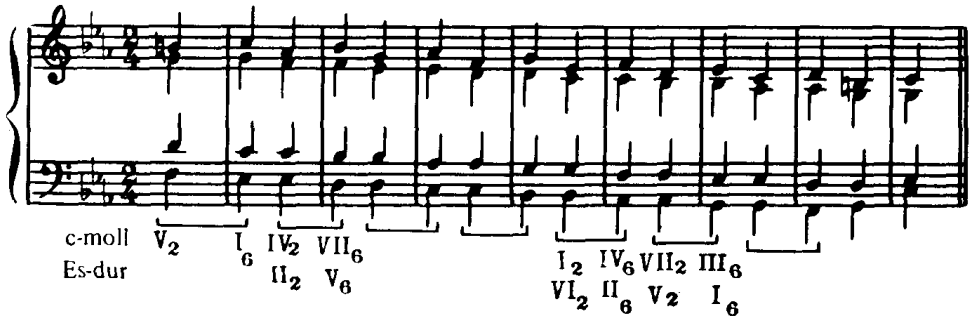
Или:

424



Звукоряд натурального минора, как известно, совпадает по звучанию с параллельным мажором. Исключение характерного для минора вводного тона уравнивает эти тональности в их основаниях служить тональной опорой, тоникой. Поэтому в ходе секвенции по натуральному минору возникает эффект отклонения – кратковременного перехода – в тональность параллельного мажора; проявляется закон переменности функций*.

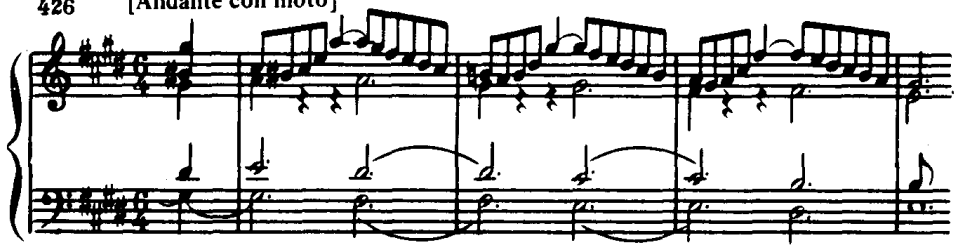
425



Иногда этот переход закрепляется кадансом и образует модуляцию в параллельный мажор (после чего следует возвращение в главную тональность).

* Теория переменности функций разработана Ю. Н. Тюлиным. Согласно этой теории, любой аккорд помимо своей основной ладовой функции может приобретать на краткое время местную, переменную функцию, возникающую в соотношении этого аккорда с его непосредственным окружением.

426 [Andante con moto] Бах. I том ХТК, прелюдия IV cis-moll



Применение диатонических секвенций

Диатонические секвенции служат средством развития тематического материала и встречаются поэтому в развивающих участках формы.

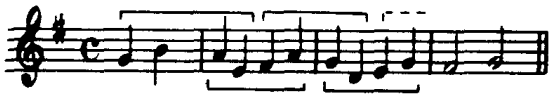
В периоде диатонические секвенции могут быть во втором предложении, иногда – в первом. Они часто являются способом расширения периода; могут быть и в дополнение к нему. В более крупных формах диатонические секвенции встречаются в неустойчивых, разработочных разделах формы – в развивающих серединах и средних частях, в разработках, в связках.

Практические рекомендации

1. Перед решением надо проанализировать условие задачи и отметить в ней скобками звенья секвенции.

2. Иногда условие допускает разные варианты трактовки начала секвенции.

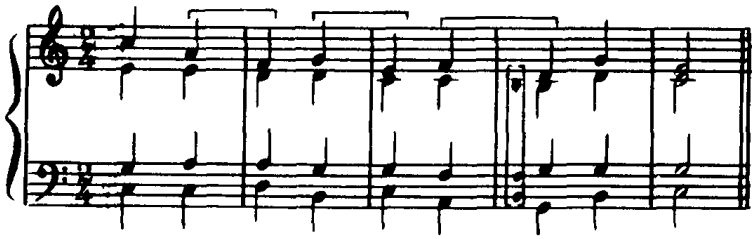
427



Более активно звучат ямбические мотивы – направленные от слабой доли к сильной.

3. Нежелательно окончание секвенции на уменьшенном трезвучии (VII_{5_3} в мажорных тональностях и II_{5_3} в минорных). Чтобы избежать этого, лучше пренебречь точностью звена и сделать свободный вариант мотива.

428



4. Секвенция – действенное средство тематического и гармонического развития, поэтому она, как правило, неуместна в начале периода.

5. В учебной практике можно играть и длинные секвенции (из семи звеньев, до октавного повторения мотива), и короткие (3–4 звена, подводящие к удобному для кадансирования аккорду субдоминанты). В художественной практике используются преимущественно короткие секвенции.

6. При самостоятельном выборе вида секвенции (хроматическая или диатоническая), направления (вверх или вниз) и шага (по ступеням, по терциям) надо иметь в виду следующее:

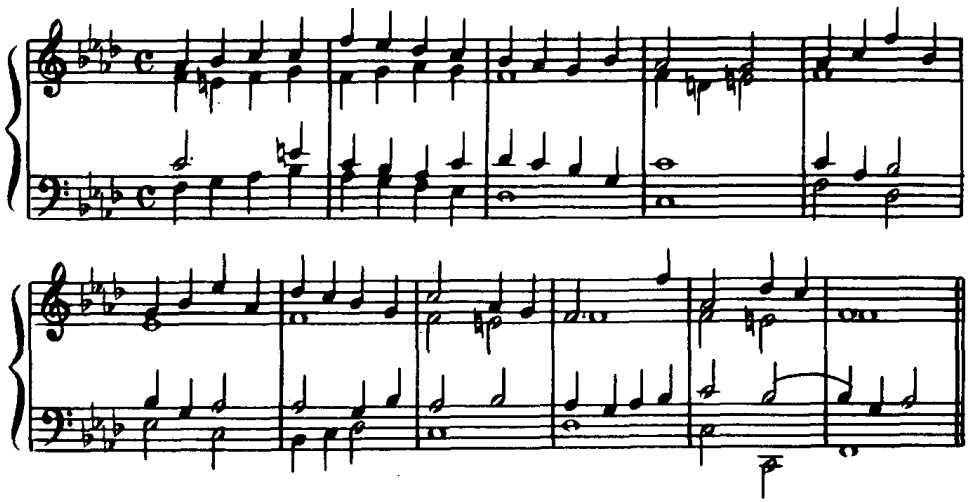
а) если заданный мотив содержит хоть одну недиатоническую ступень (даже условно-диатоническую ♭VI ступень гармонического мажора), диатоническая секвенция невозможна;

б) один из основных признаков диатонического развития секвенции – окончание мотива на аккорде субдоминантовой группы;

в) ход секвенции определяется направленностью либо линии баса, либо верхнего голоса. Если крайние голоса движутся противоположно, секвенция может быть и нисходящей, и восходящей (см. пример 419). Если мотив заканчивается на диссонирующем аккорде, началом следующего звена будет разрешение этого диссонанса. Если гармоническое содержание мотива II–V, следующее звено начнется с I и определит нисходящий поступенный шаг секвенции.

Пример гармонизации

429



Задания

Устные

Найти и проанализировать диатонические секвенции в следующих произведениях.

1. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдия си минор.

2. А. Верачини – А. Корелли, скрипичная соната № 10 фа мажор, сарабанда.

3. Й. Гайдн, соната для ф-п. № 26 ми-бемоль мажор, I ч. (главная партия).

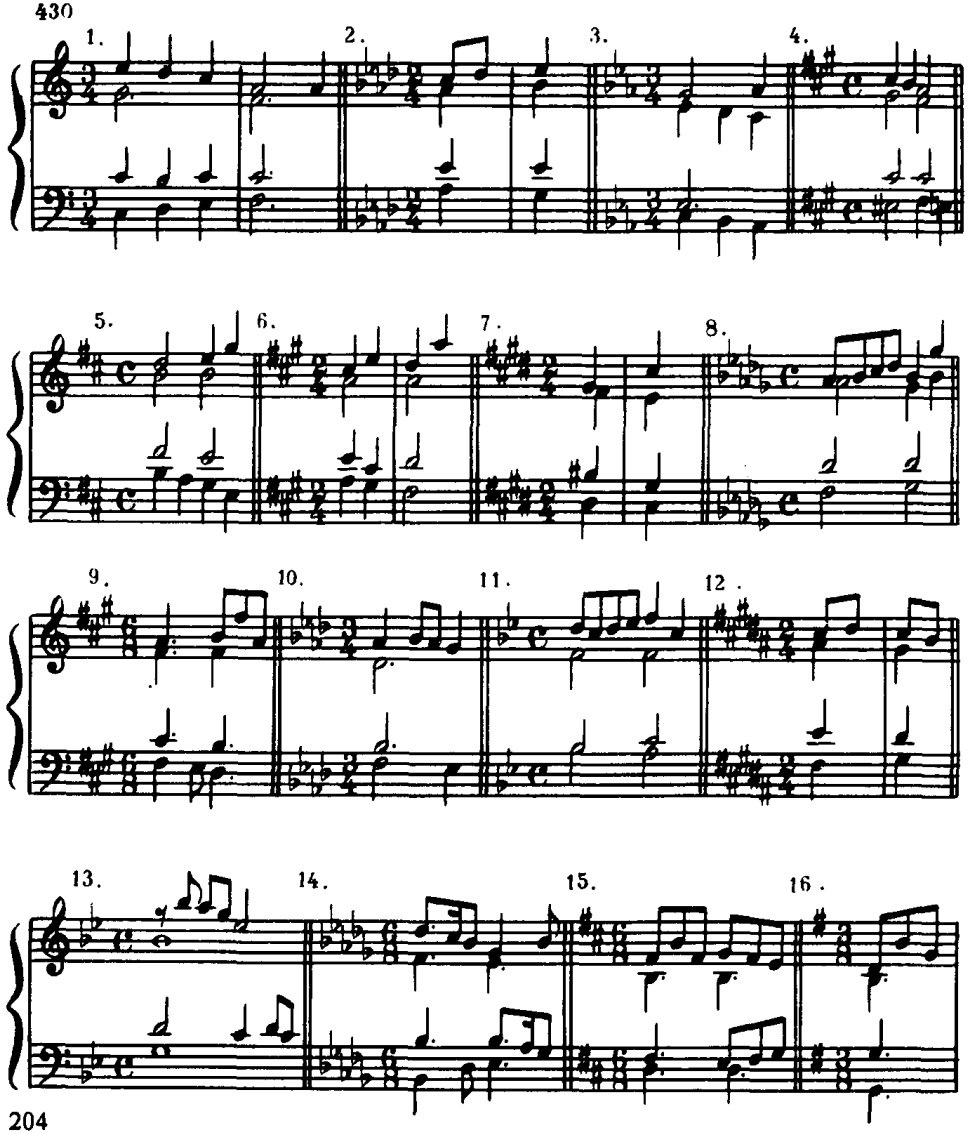
4. Э. Григ, „Лирические пьесы" ор. 62, „Благодарность" № 43.

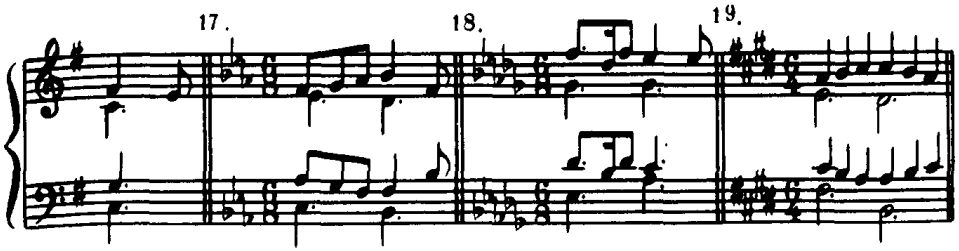
5. И. Брамс, интермеццо ор. 119 си минор.

На фортепиано

1. Играть диатонические секвенции на следующие мотивы:

430

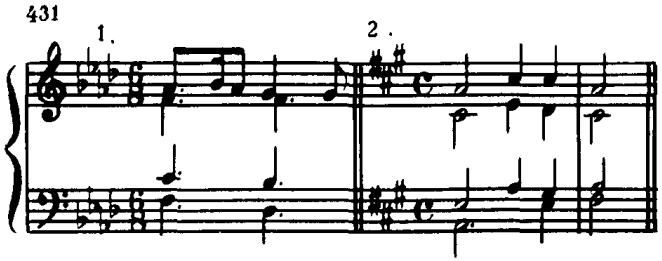




2. Сочинить и выучить в разных тональностях период с диатоническими секвенциями.

3. Играть период по заданному началу, используя диатонические секвенции:

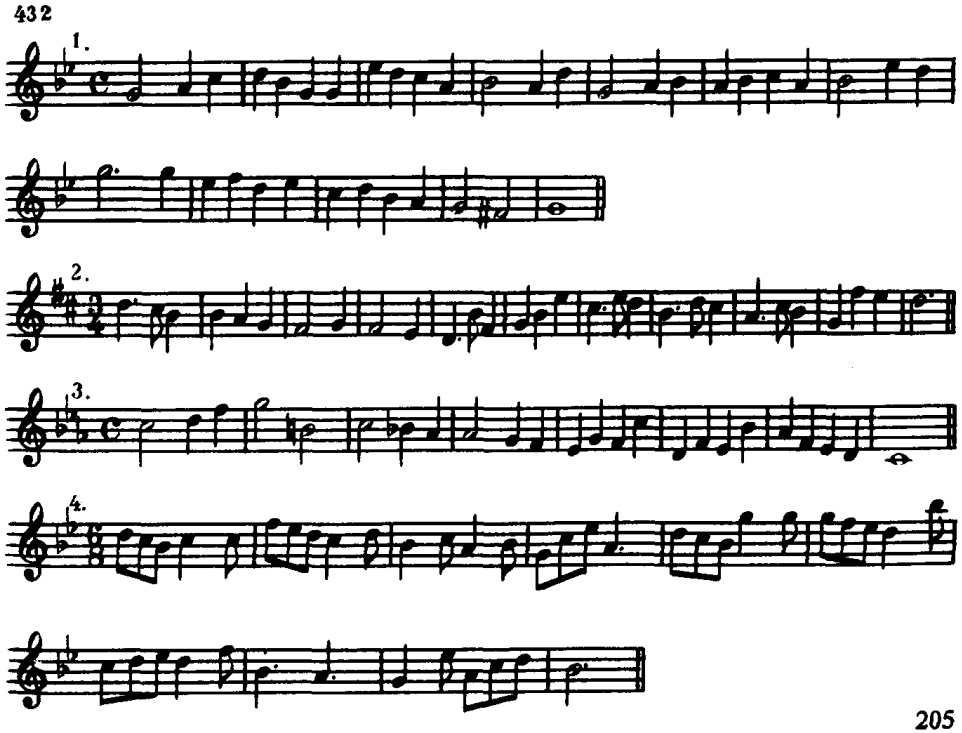
431

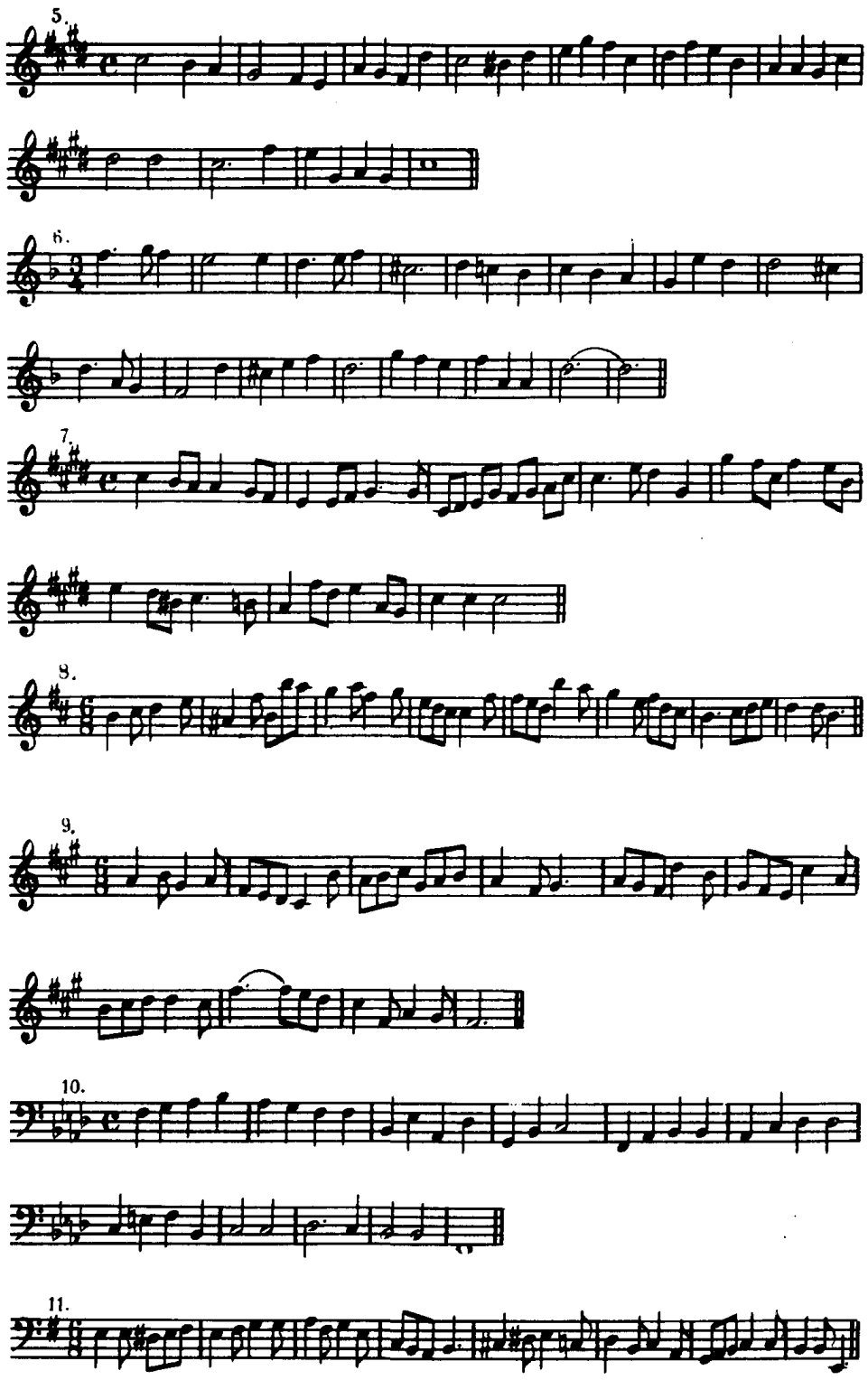


Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

432



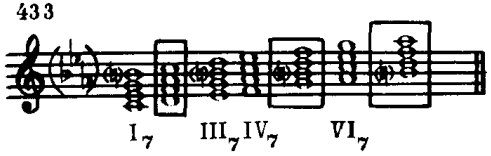


ТЕМА 27

СЕПТАККОРДЫ ПОБОЧНЫХ СТУПЕНЕЙ

В ладу, как во всякой сложноподчиненной системе, соединяются элементы, условно разделяемые на главные и второстепенные, основные и побочные. Это разделение существует на разных уровнях – ступеней, интервалов, трезвучий и септаккордов. Например, главные трезвучия лада – это T (I_{5_3}), S (IV_{5_3}) и D (V_{5_3}); все остальные относятся к побочным. Основные септаккорды лада – V_7, II_7 и VII_7 – наиболее яркие и употребительные представители функций D (V_7, VII_7) и S (II_7). Все остальные септаккорды называются септаккордами побочных ступеней или побочными септаккордами: это I_7, III_7, IV_7 и VI_7.

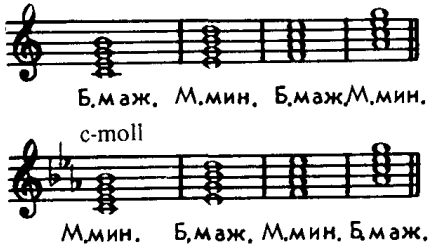
433



Структура и функция

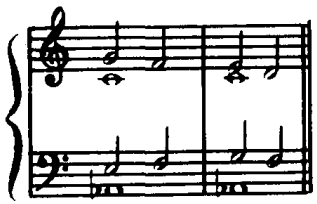
Побочные септаккорды по структуре – большие мажорные и малые минорные (в натуральных ладах): в мажоре I_7 и IV_7 – большие мажорные, III_7 и VI_7 – малые минорные, а в миноре наоборот – I_7 и IV_7 – малые минорные, III_7 и VI_7 – большие мажорные.

434 C-dur



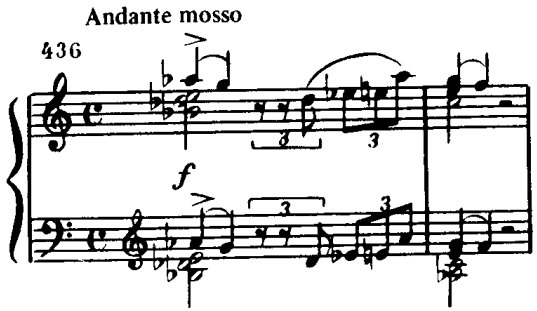
В гармоническом мажоре IV_7 становится большим минорным, более резким по звучанию; VI_7 – остродиссонирующим, увеличенным, и применяется в основном как двойное задержание к IV_6 или II_{4_3}.

435



В гармоническом миноре III_7 становится увеличенным, остродиссонирующим и разрешается, как правило, двойным задержанием в I_6.

Чайковский. Опера "Евгений Онегин", II к.



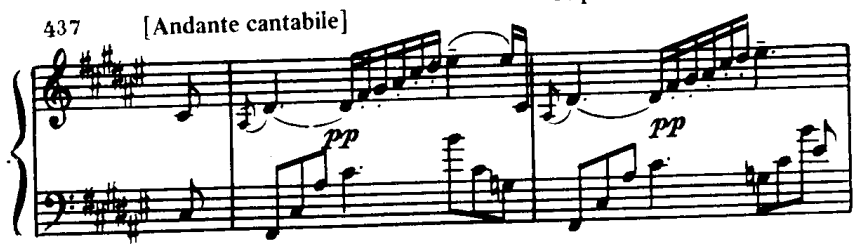
I_7 становится большим минорным.

Побочные септаккорды не обладают, как правило, большой функциональной силой. Наиболее ярким из них по функции является IV_7 (S с прибавленной септимой).

III_7 – „слабая" доминанта, несколько ярче звучащая в гармоническом миноре.

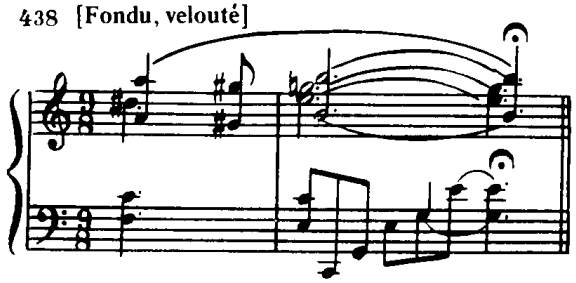
VI_7 – весьма слабая субдоминанта: аккорд содержит три общих звука с тоникой, поэтому и используется чаще всего в виде квинтсекстаккорда в функции тоники с прибавленной секстой.

Скрябин. Поэма ор. 32 № 1



I_7 – впервые встречающийся вид диссонирующей тоники. Входящий в состав аккорда звук VII ступени, всегда определяющий доминантовую группу, здесь не является доминантовым признаком: при разрешении он в качестве септимы движется вниз, против обычного тяготения вводного тона. Особенно остро гармония I_7 звучит в гармоническом миноре, несколько мягче – в натуральном, но в целом встречается чаще как проходящая в секвенционном движении; в музыке XX века иногда выполняет роль тонического устоя.

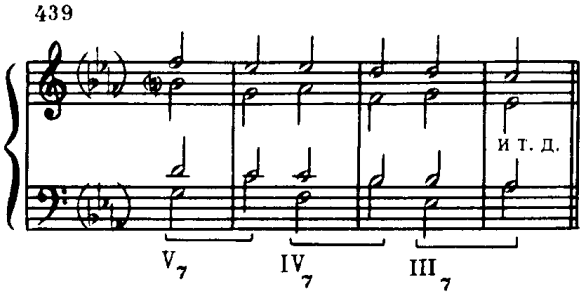
Скрябин. "Нюансы" ор. 56 № 3



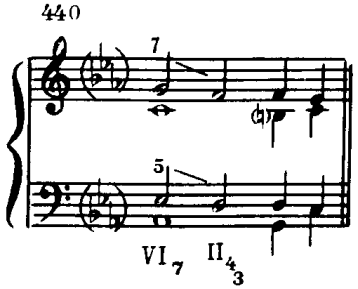
Основная форма применения побочных септаккордов – в диатонических секвенциях. На этом основано их старинное название – „секвенцаккорды".

Разрешение

Побочные септаккорды и их обращения разрешаются различными способами. Рамо называл секвенции „имитациями каденций". Все варианты разрешения построены как аналогии разрешению основных септаккордов – V_7, II_7 и VII_7. Ведь в качестве „секвенцаккордов" побочные септаккорды и их обращения имитируют начальное звено и копируют его голосоведение. Поэтому можно встретить разрешение, аналогичное разрешению V-I, VII-I, IV-V и т. п.

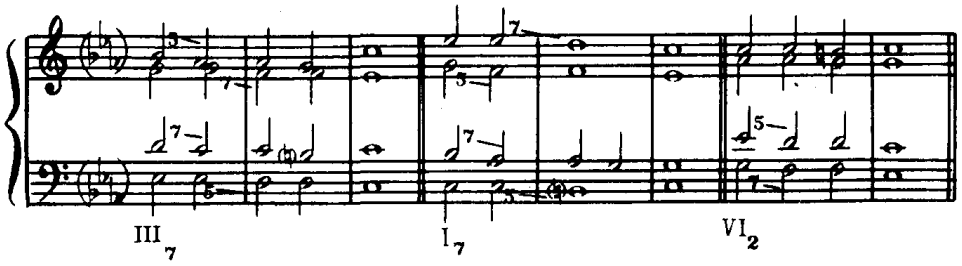


Основным и наиболее употребительным является тот способ разрешения, который характерен для перехода II_7-V: септима и квинта разрешаются на ступень вниз, а два других звука остаются на месте. В результате побочный септаккорд или его обращение переходят в диссонирующий аккорд, основной тон которого лежит квинтой ниже (квартой выше), чем его собственный.



Если образовавшийся аккорд сам является побочным, он точно таким же образом (ведением септимы и квинты вниз) переходит в следующий; формируется более или менее длинная диатоническая секвенция.

441



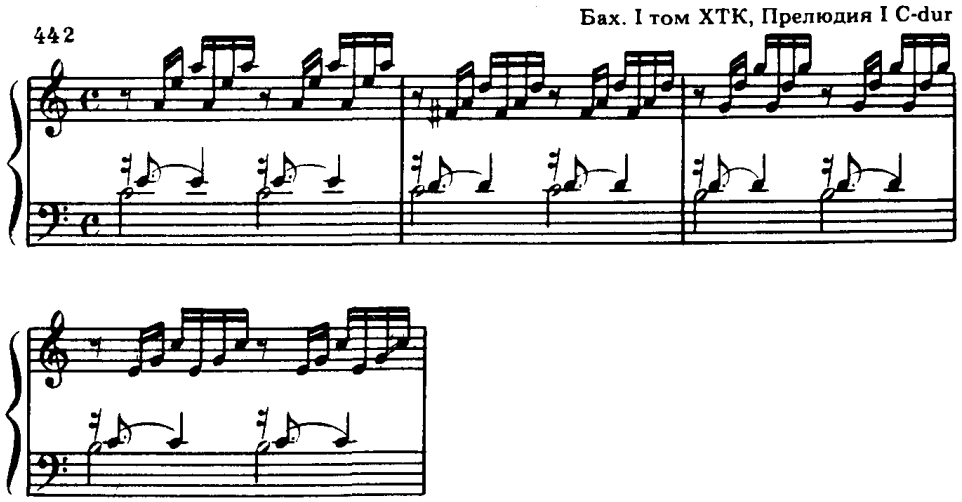
Такая секвенция может иметь различную протяженность; часто она останавливается, дойдя до гармонии какого-либо основного септаккорда или обращения, после чего разрешается (через ближайшее обращение V_7) в тонику. В миноре признаком окончания секвенции является введение повышенной VII ступени и переключение на гармонический вид.

Применение

Как уже говорилось, побочные септаккорды и их обращения первоначально вошли в музыкальную практику прежде всего в составе диатонических секвенций.

442

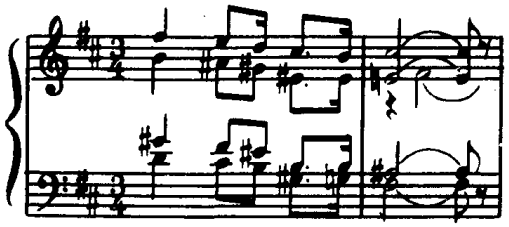
Бах. I том ХТК, Прелюдия I C-dur



В музыке XIX–XX веков побочные септаккорды постепенно стали использоваться и помимо секвенций, как самостоятельные аккорды. При этом они либо трактуются как красочные варианты основных, употребительных аккордов (например, $VI_{мел.\ 4_3}$ как I_6 с прибавленной секстой – пример 443а), либо в более остром звучании – как задержания к основным аккордам (пример 443б).

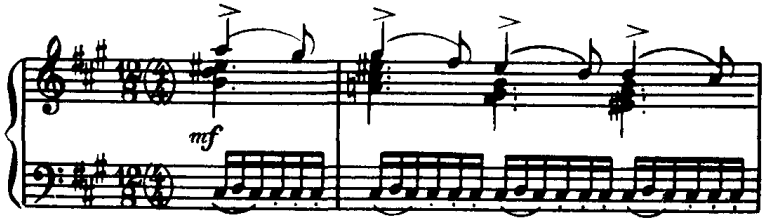
Чайковский. 6-я симфония, IV ч.

443 а [Adagio lamentoso]



Чайковский. Опера "Пиковая дама", IV к.

443 б [Andante mosso]



Практические рекомендации

1. При разрешении отдельно взятых побочных септаккордов и их обращений рекомендуется:

1) прежде всего определить структуру аккорда;

2) определить функциональное значение в тональностях, в которых он встречается.

Большой мажорный септаккорд (и его обращения) может быть разрешен как побочный в четыре тональности, а малый минорный – в шесть, из которых в роли побочного он встречается в пяти тональностях.

Тональности удобно определить „по знакам", точнее – по звуковому составу. Если, например, аккорд содержит бемоли, надо сравнить его звуковой состав с диатониками бемольных тональностей, от самого начала квинтового круга до тех пор, когда в них не начнут включаться звуки, не соответствующие звукам данного аккорда;

3) разрешать аккорд ведением септимы и квинты вниз, попеременно то в одной паре голосов, то в другой.

При этом надо внимательно контролировать звучание, настроив слух на ожидание ближайшего основного септаккорда или обращения, ведущего прямо к тонике;

4) если заданный аккорд содержал VII натуральную ступень минора, доведенный до ближайшего основного, он разрешается через доминанту гармонического минора.

Задания

Найти септаккорды побочных ступеней и их обращения в следующих произведениях:

1. Т. Альбинони, соната для скрипки и ф-п. ля минор, Adagio I и Allegro I.

2. В. А. Моцарт, соната для ф-п. ля минор (К 310), I ч. (главная партия).

3. Ф. Шуберт, „Музыкальный момент" ор. 94 № 6.

4. П. И. Чайковский, „Воспоминание о Гапсале", „Песня без слов" ор. 2 № 3.

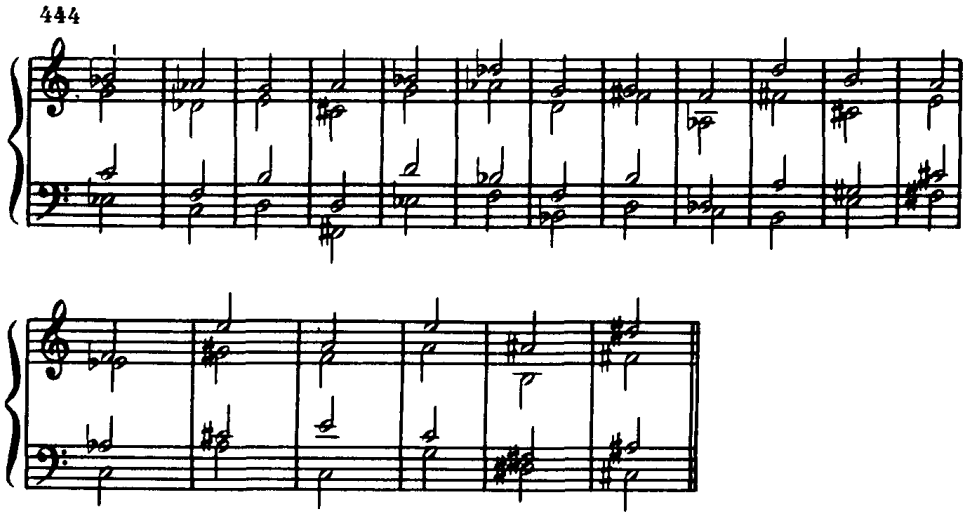
5. Э. Григ, „Лирические пьесы" ор. 57, „Тоска по родине" № 41.

На фортепиано

1. Строить в заданных тональностях побочные септаккорды и их обращения (в шести положениях); одно из расположений разрешать.

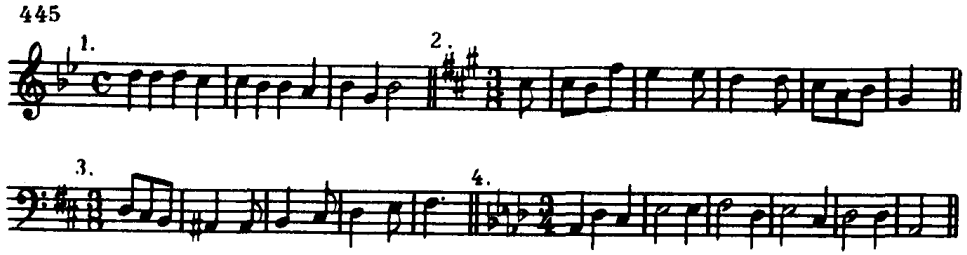
2. Определить и разрешить во всех возможных тональностях следующие аккорды:

444



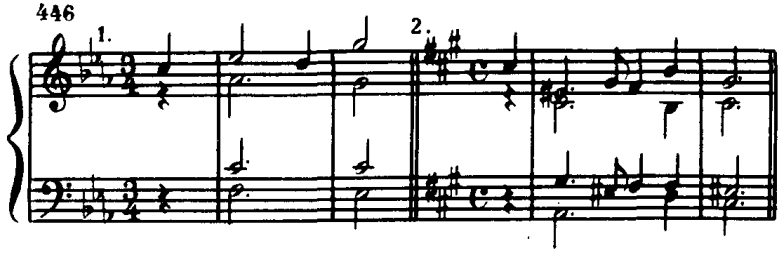
3. Гармонизовать следующие фразы с применением побочных септаккордов и их обращений:

445



4. Играть период по заданному началу:

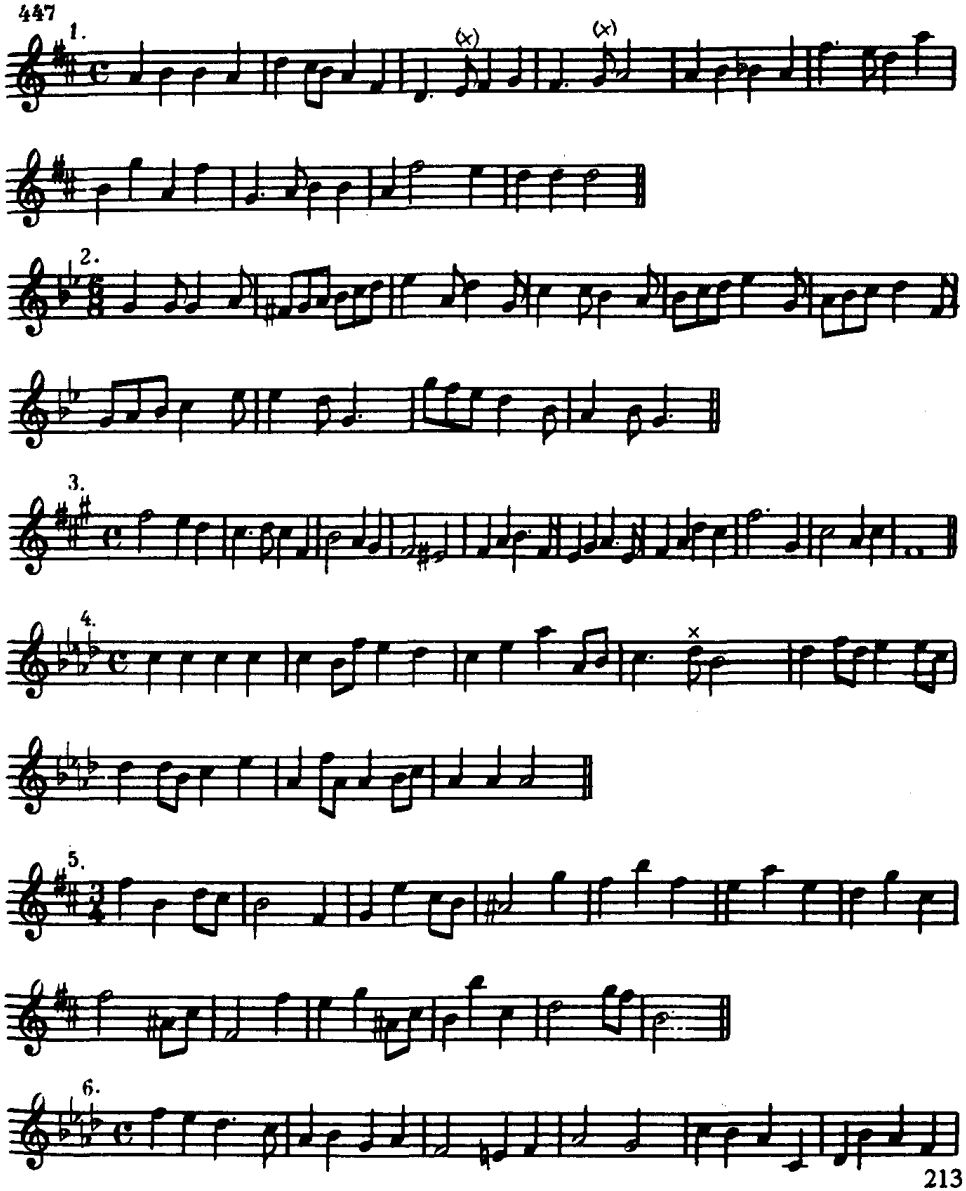
446

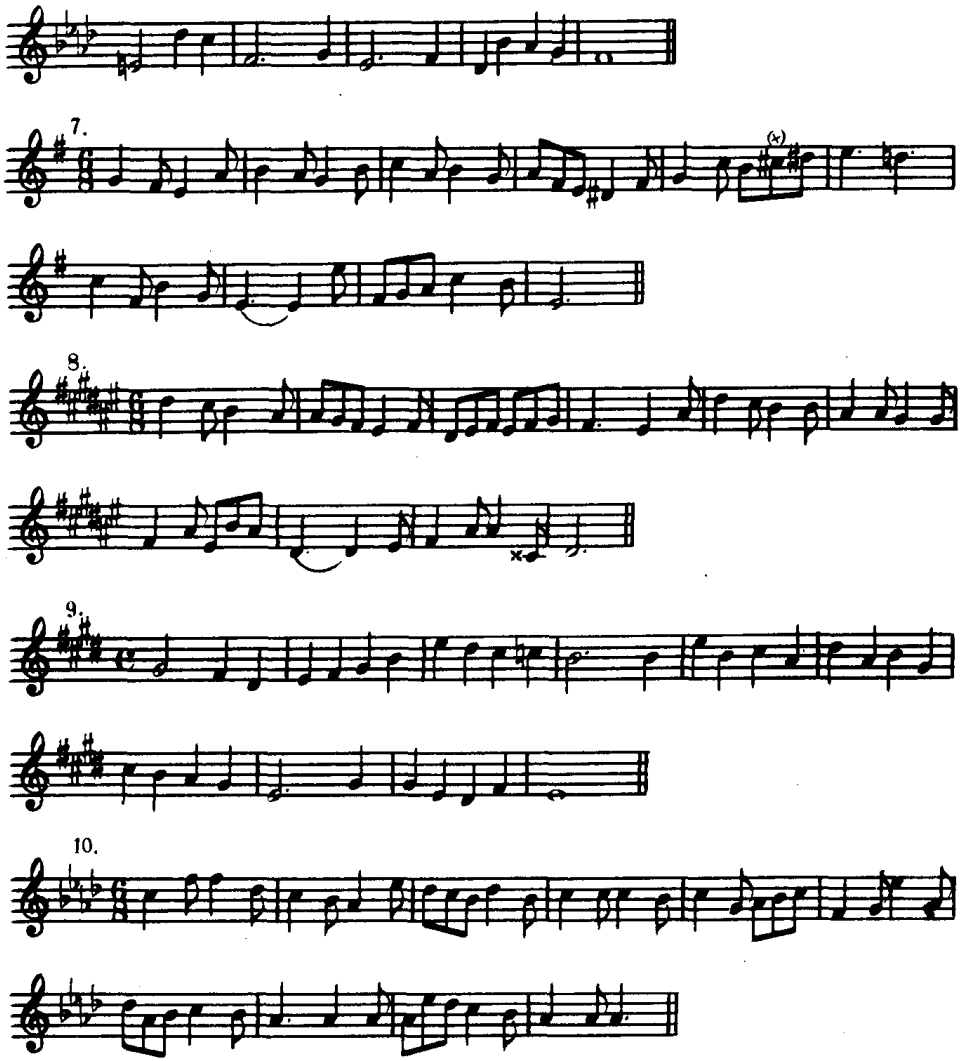


Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

447



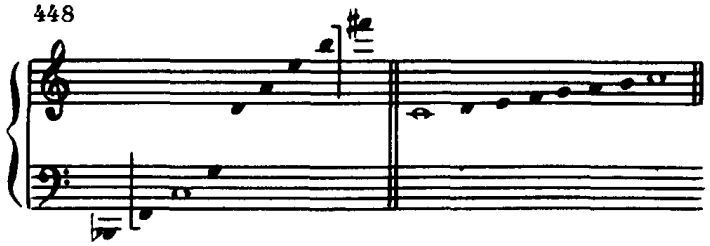


ТЕМА 28

ДИАТОНИКА В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Диатоника в переводе с греческого означает буквально „идущая по тонам". К области диатоники относятся все натуральные семиступенные лады; характерный признак их натуральной природы – возможность расположения звуков лада по чистым квинтам *.

* Кварто-квинтовая координация звуков натуральных ладов имеет корни в физической природе музыкального звука (после октавного обертона квинтовый – самый яркий и сильный).



Мажор и минор – это наиболее известные в настоящее время формы диатонических ладов; за последние несколько веков они закрепились в европейской музыкальной культуре как основные. И гармонический, и мелодический виды мажора и минора также условно относятся к области диатоники (гармонический и мелодический минор вошли в музыкальную практику с XVII века; гармонический мажор получил широкое распространение несколько позже, а мелодический мажор – самая „молодая" из них ладовая разновидность, но и наиболее редкая). Кроме мажора и минора, к диатоническим ладам относятся так называемые старинные (или церковные) лады. Общепринятые названия наиболее распространенных их видов – дорийский, фригийский, лидийский и миксолидийский.

Начиная с XVIII века в европейской классике основными формами диатоники стали натуральный мажор и гармонический минор, но и до расцвета классицизма, и после него диатоника существовала в разнообразнейших формах. Корни ее прослеживаются в глубинных пластах народного музыкального творчества. Сначала в более элементарных формах, в окружении опорного звука мелодии вспомогательными сверху и снизу; затем – в трихордных попевках; далее – в более развитом виде, в пентатонике; наконец, шире всего в полных семиступенных ладах проявлялось ее интонационное и гармоническое богатство. Диатоника стилистически неисчерпаема. Ее способность служить многогранным и податливым материалом постоянно привлекает композиторов и питает творчество как народное, так и профессиональное.

Значение народной музыки в русской музыкальной культуре

Русская музыкальная культура имеет своеобразную историю. В Древней Руси не существовало развитых форм профессиональной светской музыки. Это определило особенно большое значение народного творчества и народного языка в музыкальной жизни.

Русская церковная музыка с X века – времени принятия христианства заимствовала и формы, и способы нотации из Визан-

тии, но в ходе исторического развития она воспринимала и влияние музыкального языка русской народной песни. Возник знаменный распев – специфически русское явление.

Древнерусские певческие традиции развивались и после распада Киевской Руси; для них характерна связь народного и культового певческого искусства. Постепенно совершенствовалась нотация; монодия оттеснялась формами многоголосного хорового пения, распространялось троестрочие (трехголосие) и партесное пение, складывалась гомофонно-гармоническая фактура письма.

Деятельность Петра I создала условия для проникновения в Россию новых, европейских форм музицирования, а также, естественно, музыкального языка, стиля и жанров. В последней трети XVIII века сформировалась национальная композиторская школа. В ней формы раннего европейского классицизма приспосабливались к отражению русской жизни, соединялись со своеобразной, характерной стилистикой русского фольклора, русской народной песни.

Важнейший по значению этап в истории русской музыки – творчество Глинки, русского композитора, впервые поднявшего русскую музыку на уровень классических образцов мирового музыкального искусства. Глинка претворил в музыке мелодико-гармоническое богатство русского фольклора по-новому, с значительно большей глубиной обобщения и музыкантской чуткостью, чем его предшественники. Диатоническая основа европейского классицизма у Глинки впервые органично соединилась с характерностью русской народной диатоники.

Глинкинские традиции получили развитие в творчестве музыкантов следующих поколений, в частности у композиторов „Могучей кучки" – Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова и Кюи. Считая себя наследниками заветов Глинки и ближайшего его последователя и современника Даргомыжского, своим творческим принципом композиторы балакиревского кружка объявили „реализм и народность". Интерес к быту, истории, музыкальной культуре, вообще – к духу народа во многом определил качество музыкального языка этих композиторов. Диатоническая основа русского фольклора была ими глубоко воспринята и талантливо, неповторимо-индивидуально отражена в творчестве.

Русские композиторы конца XIX века – Глазунов, Лядов, Танеев, Аренский, Калинников – в числе лучших традиций отечественной классики унаследовали и интерес к народному творчеству; они по-своему разработали его диатоническую основу. Диатоника у Танеева связана с тяготением к неоклассицизму; Лядов обращается к народной песне как к первоисточнику, к кладезю народной мудрости, ищет в ней красоту, чистоту и цельность мировосприятия; диатоника Рахманинова отчетливо проявляет связь с русской песенностью, мелодизмом. Молодые Стравинский и Прокофьев противопоставляют изысканности позднеромантического стиля эстетику первобытной силы, мощи, игры ритмов. В их творчестве диатоника вновь заиграла по-своему понятой простотой, снова доказала свою стилистическую ёмкость.

В современной советской музыке диатоника используется по-разному – в формах традиционных, мажора и минора, и индивидуализированных, нетрадиционных, часто связанных с национальной характерностью музыкальной культуры (казахской, башкирской, эстонской и др.). Диатоника может звучать и просто, и сложно, в полидиатонических, полиладовых сочетаниях, придающих свойственную музыкальному языку современности яркость, терпкость и остроту звучания. Ее значение как первоосновы музыкального мышления и творчества в русской культуре связано со свойством бесконечного обновления и неисчерпаемого богатства.

Характерные черты диатоники в музыке русских композиторов

Своеобразие претворения диатоники в музыке русских композиторов определяется различными признаками. Важнейшие из них:

1) ладотональная переменность. Большая роль параллельно-переменных ладов;

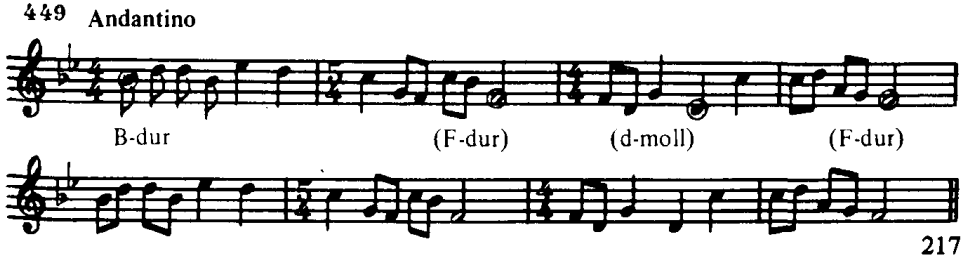
2) натуральный минор. Плагальность (в аккордике и мелодике);

3) старинные диатонические лады.

1. ЛАДОТОНАЛЬНАЯ ПЕРЕМЕННОСТЬ. РОЛЬ ПАРАЛЛЕЛЬНО-ПЕРЕМЕННЫХ ЛАДОВ

Переменным называется лад, в котором функцию устоя, тоники поочередно выполняют различные тоны того же звукоряда. Ладотональная переменность распространена в народной музыке вообще, а в русской музыке – в особенности. С ней тесно связано явление переменности ладовых функций. Своеобразное мерцание оттенков диатоники, мягкие смены одного устоя на другой свойственны многим русским песням, особенно протяжным („Не было ветру" из сборника Балакирева, „Как за речкою, да за Дарьею" из сборника Римского-Корсакова и многие другие), например:

Римский-Корсаков. "100 русских народных песен", "Сидел Ваня"



Здесь в русской народной (но не старинной) песне интересно переплетаются черты западноевропейской, тонико-доминантовой переменности (B-dur – F-dur) и русской народной, параллельной (F-dur – d-moll). (Эту тему использовал в своем Первом квартете Чайковский.) Сходный пример – тема „Прогулки" из „Картинок с выставки" Мусоргского (тоже тонико-доминантовая переменность B-dur – F-dur).

Особую роль в русской музыке играет параллельно-переменный лад: многих композиторов привлекала его мягкая светотеневая игра. Основоположник русской национальной школы Глинка, используя элементы русского народного творчества, применял параллельно-переменный принцип неоднократно и весьма разнообразно: и „горизонтально", с попеременной сменой параллельных тоник, сочетающихся в одной ладовой системе, и „вертикально", как перегармонизацию мелодии в параллельную тональность:

Глинка. Опера "Руслан и Людмила", I д., хор "Мир и блаженство"

450 а Vivace assai

B-dur

g-moll

Глинка. Опера "Руслан и Людмила", III д., персидский хор

450 б [Andantino]

E-dur
cis-moll

Своеобразные красочно-выразительные свойства параллельно-переменных ладов широко использовали композиторы балакиревского кружка – „Могучей кучки". Не только в музыке, связанной со

стилизацией старины (идущей, в частности, от традиции второй песни Баяна или хора „Лель таинственный" в опере „Руслан и Людмила"), но и в самой основе их музыкального мышления параллельно-переменные лады стали глубоко органичным средством воплощения художественных образов (Бородин, „Половецкие песни и пляски"; Римский-Корсаков, третья песня Леля из оперы „Снегурочка" и др.).

Своеобразие трактовки функциональной гармонии русскими композиторами часто образует непривычные для классического стиля последования аккордов (III–VI; II–VI; V–II и т. п.). Это своеобразие связано с традициями использования гармонических красок побочных ступеней, переменности ладовых функций, коренящейся в природе параллельно-переменных ладов и образующей ладотональные субсистемы. Например, последовательность III–VI (формально – D–S) связана с влиянием гармонической структуры параллельно-переменного мажоро-минора (VI_{5_3} в мажорной тональности – тоника параллельного минора, а III_{5_3} – натуральная доминанта к ней). Возможность любых соединений гармоний по принципу кварто-квинтового соотношения связана с ролью переменности в ладу. Например, в мажоре переход II–VI, связанный по законам классической гармонии с упрощением, функциональным ослаблением звучания субдоминантовой группы, оказывается удивительно естественным для русского музыкального мышления как типичное плагальное отклонение в параллельный минор. Гармонические обороты типа III–II, II–VI и т. п., терцовые сопоставления I–III–I, I–VI–I вошли в гармонический язык русских композиторов из диатоники русского фольклора.

2. НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР. ПЛАГАЛЬНОСТЬ (В АККОРДИКЕ И МЕЛОДИКЕ)

Для русской народной музыки характерны натуральные лады. Особенно распространен натуральный минор. По сравнению с гармоническим он представляет собой более старый, чистый вид диатоники, сформировавшийся в народном творчестве и оказавшийся настолько сильным, красочным выразительным средством, что русские композиторы широко использовали его наряду с распространенным в западноевропейской музыке гармоническим минором (Мусоргский, „Где ты, звездочка", „Дуют ветры, ветры буйные"; Бородин, песня Галицкого из оперы „Князь Игорь" и др.).

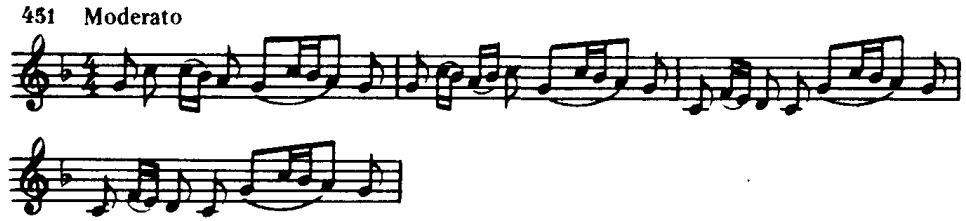
Особенность аккордики натурального минора состоит в том, что доминантовая группа в нем образует спокойное тяготение к тонике, лишенное активной напряженности гармонического минора. В связи с этим доминантовая группа натурального минора не играет той роли, какую она имеет в западноевропейской классике. Для гармонического склада русской музыки характерна

плагальность. Как уже было сказано, физико-акустическое свойство субдоминантовой функции – не утверждать тонику острым тяготением к ней, а наоборот, переносить на себя центр тяжести устоя, подчинять тонику себе, ослаблять ее устойчивость и прочность. Плагальность также связана с тенденцией к ладотональной переменности.

Плагальность как характерная черта русской музыки проявляется и в строении мелодической линии, и в широком использовании плагальных гармонических оборотов.

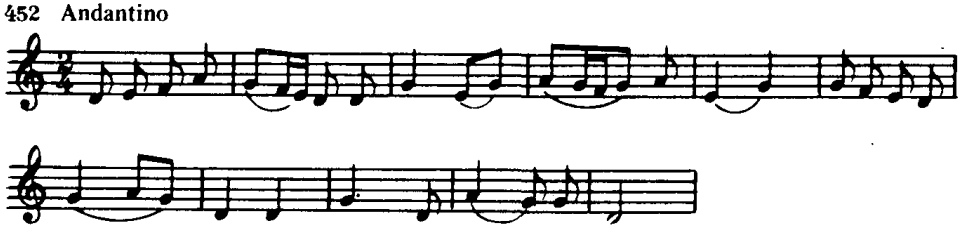
Горизонтально-мелодическая плагальность выявляется в опорной роли IV ступени лада наряду с I:

Римский-Корсаков. "100 русских народных песен", "А кто у нас умен"



в типичных заключительных мелодических кадансах (IV–I); вообще в излюбленности квартовых мелодических интонаций.

Римский-Корсаков. "100 русских народных песен", "Во поле туман затуманился"



Мусогский. Опера "Борис Годунов", пролог

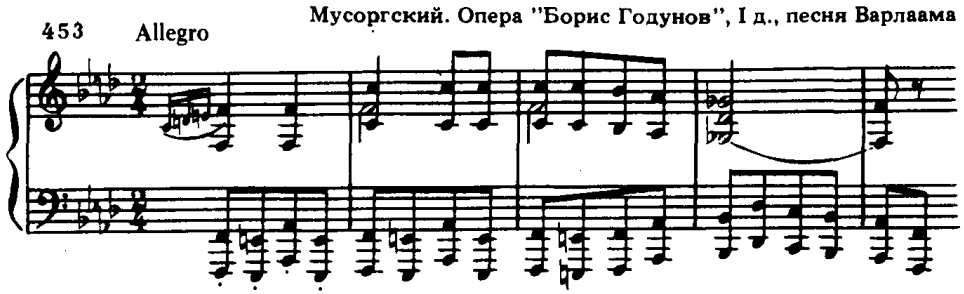
Гармоническая плагальность, вплетаясь в систему классической гармонии, входит в самую основу музыкального мышления русских композиторов начиная с Глинки. (В увертюре к опере „Руслан и Людмила", например, начальный „полный оборот" – I–IV–V–I, – типичный для западноевропейской музыки еще с баховских времен, обрисовывает главную тональность ре мажор вполне классическими средствами. Но внутри этого оборота каждый аккорд – попеременно I, IV, V – укреплен вспомогательным плагальным оборотом.)

3. СТАРИННЫЕ ДИАТОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

Старинные диатонические лады начали особенно серьезно интересовать русских музыкантов с середины XIX века. Композиторы часто используют эти лады для ощущения музыкально-стилистической достоверности при создании картин старины, как средство стилизации (например, Римский-Корсаков в „Снегурочке", Мусоргский в „Борисе Годунове" и „Хованщине").

Естественно, в этих ладах используется и акцентируется свежесть, характерность их аккордики. Например, в дорийском и лидийском ладах очень красочно звучит субдоминантовая группа; в миксолидийском, с низкой септимой, яркой характерностью обладает доминантовая группа; во фригийском часто обыгрывается характерная ♭II.

Мусоргский. Опера "Борис Годунов", I д., песня Варлаама



Задания

Устные

Проанализировать следующие произведения:

1. М. П. Мусоргский, опера „Борис Годунов", хор „Расходилась, разгулялась".
2. А. П. Бородин, опера „Князь Игорь", пролог (интродукция).
3. С. В. Рахманинов, прелюдия соль мажор.
4. П. И. Чайковский, балет „Лебединое озеро", „Русский танец".
5. А. С. Даргомыжский, опера „Русалка", I д., хор „Ах ты, сердце".
6. С. В. Рахманинов, „Музыкальный момент" ре-бемоль мажор ор. 16 № 5.
7. С. В. Рахманинов, фортепианный концерт № 2, I ч. (вступление и главная партия).
8. Н. А. Римский-Корсаков, опера „Сказание о граде Китеже", II д., ц. 68 – 77.

Часть II

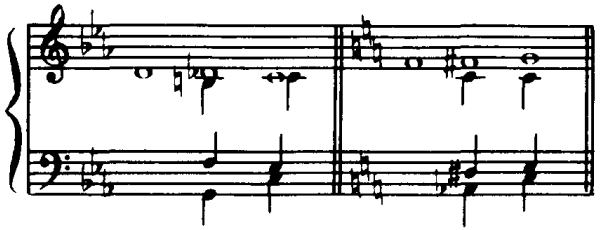
ХРОМАТИКА

ТЕМА 29
АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ В ЛАДУ. СЕКСТАККОРД И ТРЕЗВУЧИЕ II НИЗКОЙ СТУПЕНИ

Любое хроматическое изменение ступеней натуральных ладов называется альтерацией *.

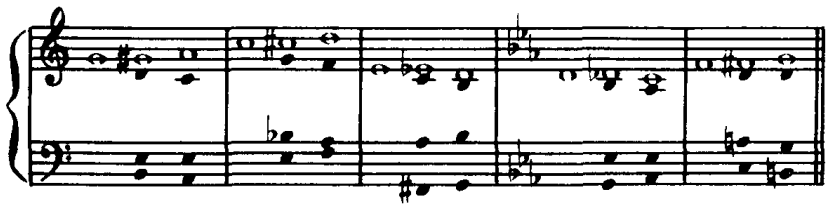
Альтерация ступеней лада используется по-разному. С одной стороны, альтерация неустойчивых ступеней лада (II, IV, VI и VII) может обострять натуральные внутриладовые тяготения (II-♭II-I; в миноре – IV-♭IV-III и т. п.).

454



С другой стороны, альтерация любой ступени лада может стать средством выхода из данной диатоники и перехода в другую ладотональную систему, в другую тональность.

455



В зависимости от результата альтерационных изменений различается внутритональная и модуляционная альтерация.

Внутритональной альтерацией называется хроматическое изменение неустойчивых ступеней лада, обостряющее их тяготение к тонике. Внутритональная альтерация обогащает семиступенный состав диатоники новыми, производными от основных ступенями и в конечном счете укрепляет главную тональность.

Модуляционной альтерацией называется хроматическое изменение ступеней лада (как устойчивых, так и неустойчивых), приводящее к переходу в новую тональность. Этот переход может быть временным, кратким (отклонение) или прочным, закрепленным кадансом (модуляция).

Проявления модуляционной альтерации будут разобраны в темах 32 – 34. Внутритональной альтерации аккордов доминантовой группы посвящена тема 36. В настоящей теме рассматривается один из альтерированных аккордов субдоминантовой группы – гармония II низкой ступени.

Гармония II низкой ступени (♭II)

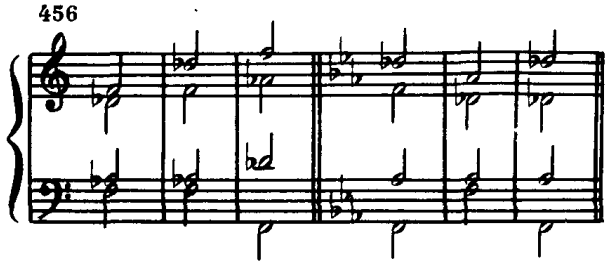
Гармония ♭II наиболее употребительна в виде секстаккорда (♭II_6). Его иногда называют неаполитанским секстаккордом. Происхождение этого названия связано с тем, что ♭II_6 впервые получил широкую известность в произведениях композиторов неаполитанской оперной школы конца XVII века; главой ее был А. Скарлатти. Однако название не совсем точно отражает историю (и географию) аккорда: ♭II_6 встречался в музыке и раньше (в XV – XVI веках), и не только в Италии, но и в Германии, и в других странах Европы.

♭II_6 появился прежде в миноре. С бетховенского времени стал широко использоваться и в мажоре.

Структура, приготовление и разрешение ♭II_6

♭II_6 и в миноре и в мажоре имеет одинаковую структуру мажорного секстаккорда. Нормативным в нем является удвоение терцового тона (звука IV ступени лада). Это субдоминанта с яркой, низкой секстой. Необходимо удвоение терцового тона в мажоре (иначе при разрешении возникают технические неудобства, образуются ходы на увеличенные интервалы). В миноре же иногда возможно удвоение основного или квинтового тона.

456

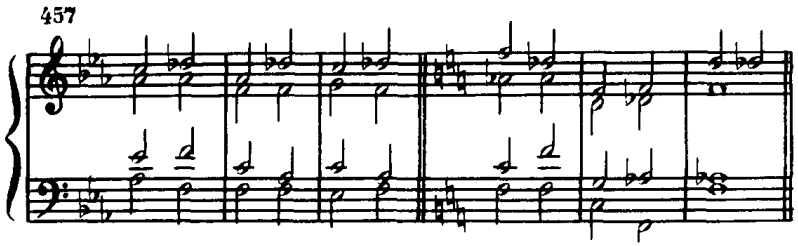


* Гармонический и мелодический минор и мажор условно относятся к диатонике, поэтому их аккордика рассматривалась в первой части курса гармонии.

$\flat$ II_6 применяется в тех же функциональных условиях, что и II_6, но по звучанию он гораздо ярче. Из всех консонирующих аккордов субдоминантовой группы $\flat$ II_6 является самым „сильным".

Приготовлением $\flat$ II_6 могут быть: в миноре – VI, IV или I, реже II_6, в мажоре – минорная IV или I, реже II_6.

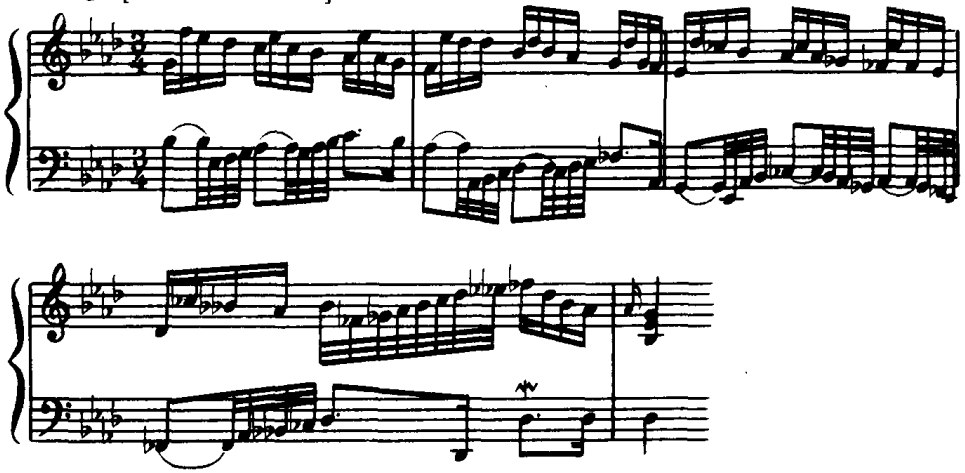
457



Разрешается $\flat$ II_6 через K_{6_4}, через V (в основном виде – трезвучие или септаккорд, или в обращении – V_2), через гармонию VII_7; возможно и прямое, плагальное разрешение в I. Встречается также переход $\flat$ II_6 в другие альтерированные субдоминанты.

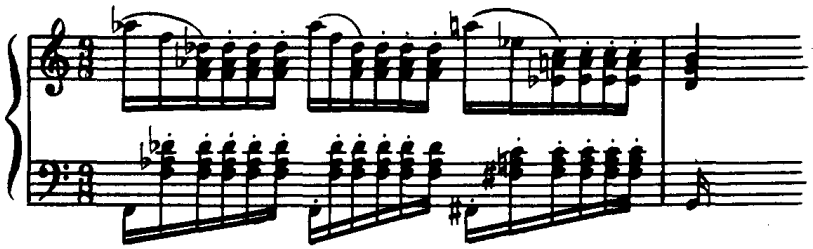
Бах. II том ХТК, прелюдия XVII As-dur

458 а [Andante con moto]



Бетховен. Соната для ф.-п. № 16 G-dur, II ч.

458б [Adagio grazioso]



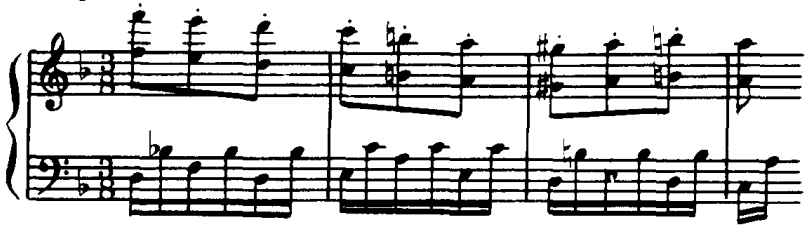
При соединении $\flat$ II_6 и V переченье ($\flat$II - II) допускается.

возможно

459 а

459б [Allegretto]

Бетховен. Соната для ф.-п. № 17 d-moll, III ч.

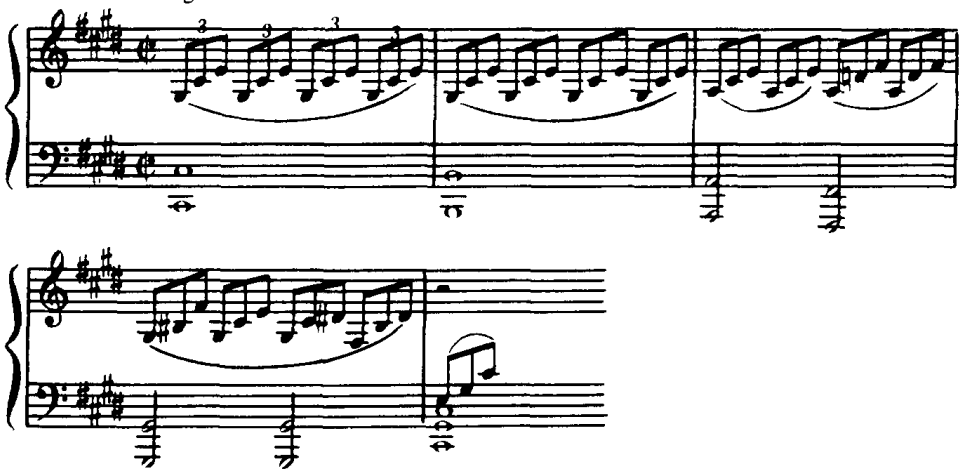


Трезвучие II низкой ступени ($\flat II_{5_3}$)

Гармония $\flat$ II в основном виде, как трезвучие, появилась в музыкальной практике значительно позже, чем секстаккорд. Большое значение гармония $\flat$II получила в творчестве Бетховена; у него это одна из самых употребительных субдоминант.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 14 cis-moll, I ч.

460 Adagio sostenuto

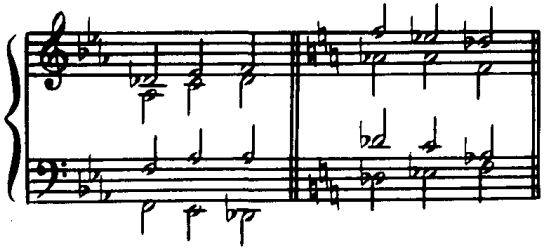


$\flat$ II_7 появился в литературе еще позже, в конце XIX – начале XX века.

Проходящий оборот

Между $\flat$ II_6 и $\flat II_{5_3}$ возможен *проходящий* VI_{6_4} (в *мажоре* – $\flat VI_{6_4}$).

461



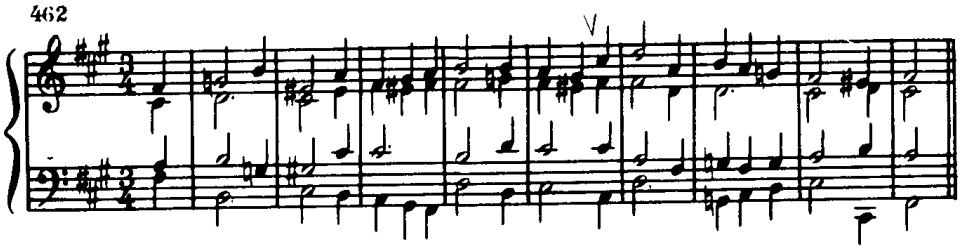
Практические рекомендации

1. Чтобы выяснить возможность применения гармонии ♭II, нужно проанализировать в заданной мелодии функциональное значение не только ее очевидного признака – звука ♭II, но также и IV и VI ступеней лада (в мажоре – ♭VI).

2. В мажоре надо избегать плавного соединения $♭II_6^5$ с K_{6_4}, так как оно невозможно без параллелизма квинт.

Пример гармонизации

462



Задания

Устные

Найти и проанализировать условия применения гармонии ♭II в следующих произведениях:

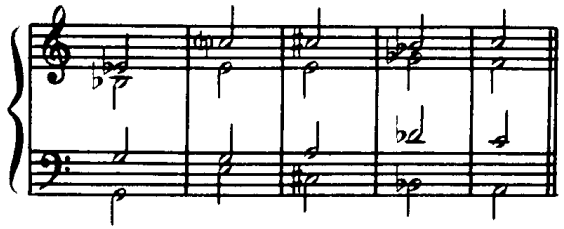
1. И. С. Бах, соната для скрипки соло № 1 соль минор, Adagio.
2. Й. Гайдн, соната для ф-п. № 25 до минор, I ч. (главная партия).
3. Дж. Россини, опера „Севильский цирюльник", II д., каватина Альмавивы.
4. Э. Григ, „Поэтические картинки" ор. 3 № 1.
5. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 17 ре минор, I ч.
6. П. И. Чайковский, вальс ор. 40 № 9.

На фортепиано

1. В любой тональности мажора и минора строить 10 возможных расположений $♭II_6$.

2. Определить структуру, функцию и тональности следующих аккордов:

463



Разрешить их всеми возможными способами как $♭II_6$.

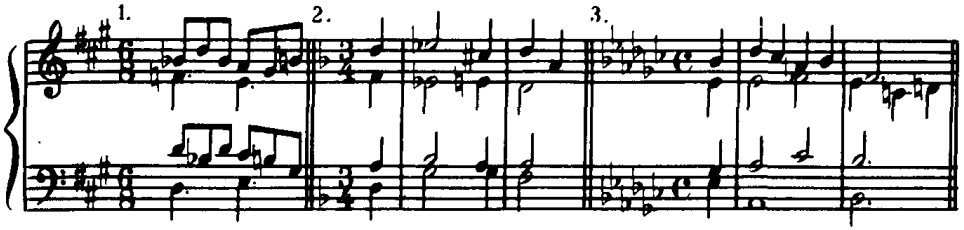
3. От шести положений начального аккорда играть:

а) в миноре 1) I–VI–$♭II_6$–K–V; 2) I–$♭II_6$–V–I;
3) $♭II_{5_3}$–VI_{6_4}–$♭II_6$–K–V;

б) в мажоре 1) I–$IV_{(г)}$–$♭II_6$–K–V; 2) $IV_{(г)}$–$♭II_6$–I.

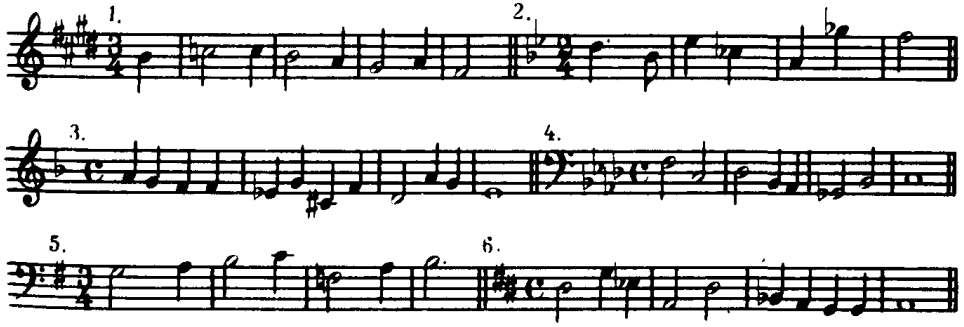
4. Играть секвенции на следующие мотивы:

464



5. Гармонизовать следующие фразы:

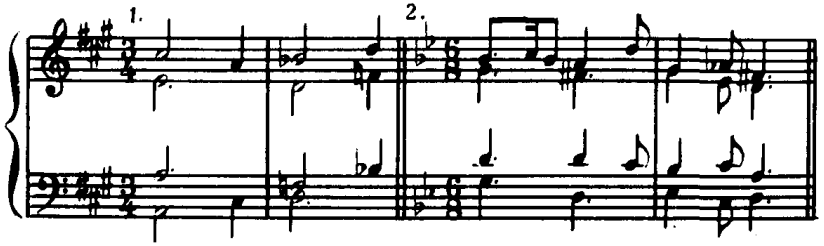
465



6. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с использованием $♭II_6$ ($♭II_{5_3}$).

7. Играть период по заданному началу:

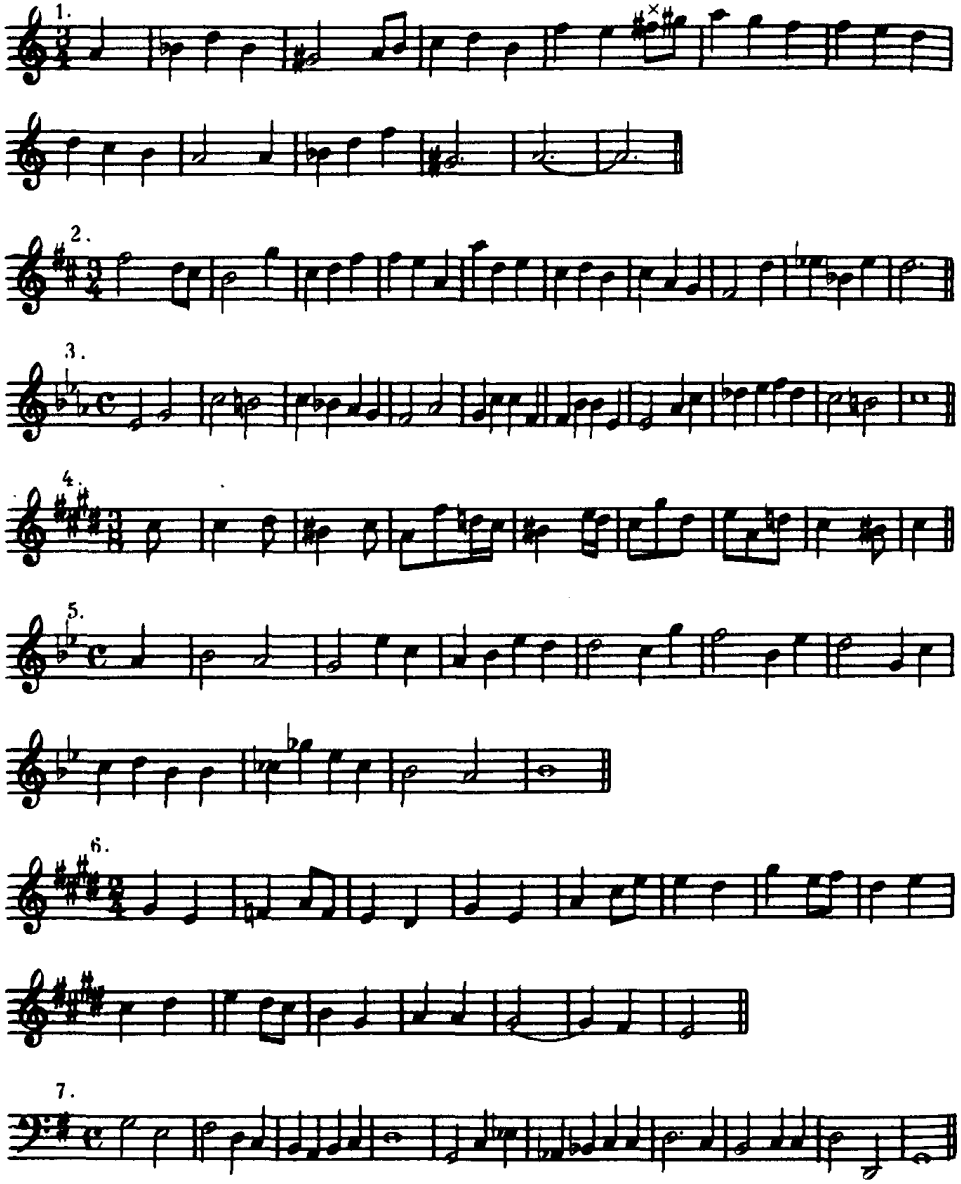
466



Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

467



ТЕМА 30

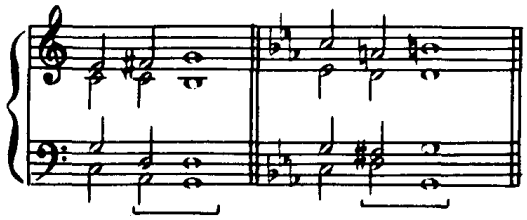
АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ (DD) В КАДЕНЦИЯХ

При соединении с каденционными аккордами доминантовой группы (или с K_{6_4}) в предшествующих им субдоминантовых аккор-

дах часто повышается звук IV ступени лада. Наряду с $\flat II_6$, аккорды с повышенной IV ступенью представляют старинный вид субдоминантовой альтерации, известный еще с добаховских времен. Эта альтерация способствует более острому, напряженному тяготению к каденционному басу – V ступени, так как образует яркое полутоновое соотношение между #IV и V ступенями лада.

Долгое время группа альтерированных субдоминант с #IV ступенью называлась „аккордами двойной доминанты" (DD). Действительно, при разрешении этих аккордов в консонирующую гармонию V ступени возникает как бы краткое отклонение в тональность V ступени, в которой аккорды с #IV ступенью играют роль доминанты (доминанта к доминанте, отсюда обозначение: DD), а сам звук #IV ступени трактуется как вводный тон к доминанте.

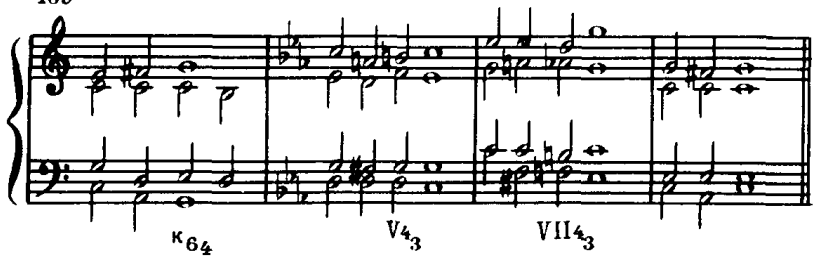
468



Сходный эффект возникает и при соединении с аккордами диссонирующей доминанты.

Однако аккорды субдоминантовой группы с #IV ступенью переходят не только в доминанту; это лишь один из множества вариантов их разрешения. Они могут переходить и в K_{6_4}, и прямо в тонику. В этих случаях их ладовая функция имеет иной смысл: они выступают в роли аккордов альтерированной субдоминанты.

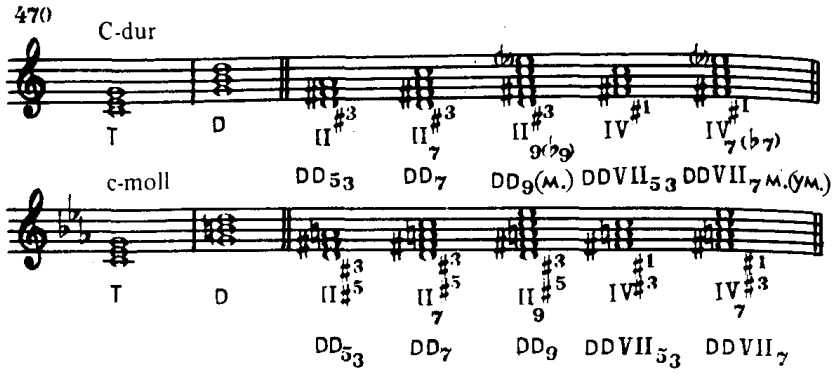
469



Следовательно, аккордам субдоминантовой группы с #IV ступенью свойственна функциональная двойственность. И если в роли двойных доминант эти аккорды обнаруживают модуляционную природу альтерации, то в роли альтерированных субдоминант представляют собой проявление внутритональной альтерации.

Все аккорды альтерированной субдоминанты с #IV ступенью в основном виде сводятся в схему (см. пример 470); различные обозначения альтерированных аккордов отражают двойственность их функции.

470

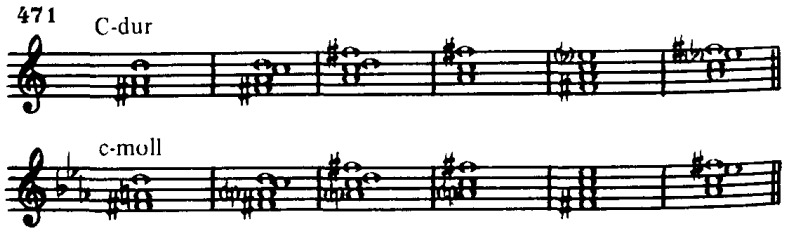


С одной стороны, это аккорды II и IV ступеней лада, с альтерацией их терцовых или основных (в миноре – и квинтовых) тонов. С другой стороны, это группа аккордов доминантовой функции (V и VII) по отношению к V_{5_3}*.

Каденционные аккорды альтерированной субдоминанты

В каденции из всех аккордов используются обычно те обращения, которые строятся на басу, прилегающем к каденционному, то есть аккорды на #IV или на VI ступени лада. Таким образом, каденционными аккордами являются: $II_6^{\#3}$, $II_{6_5}^{\#3}$, $II_{4_3}^{\#3}$, $IV_6^{\#1}$, $IV_7^{\#1}$ и $IV_{6_5}^{\#1}$. (В миноре в аккордах II ступени может повышаться квинтовый тон; в мажоре в аккордах IV ступени – понижаться септима.)

471

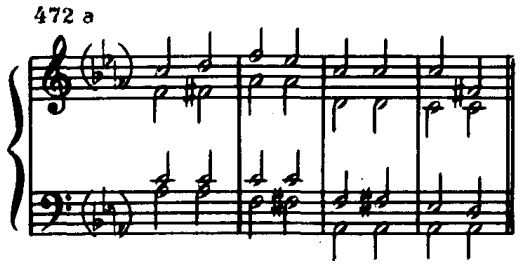


Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты

Аккордам альтерированной субдоминанты часто предшествуют аккорды натуральной субдоминанты.

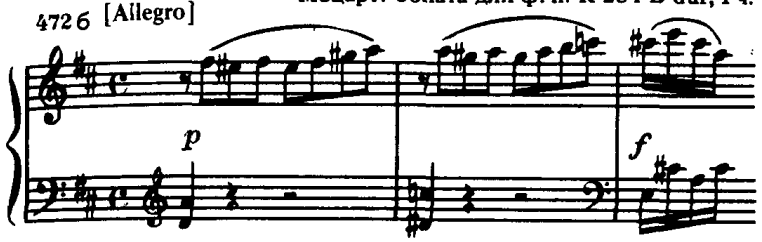
* $IV_{5_3}^{\#1}$ – уменьшенное – в основном виде почти не используется; в виде секстаккорда употребляется часто.

472 а



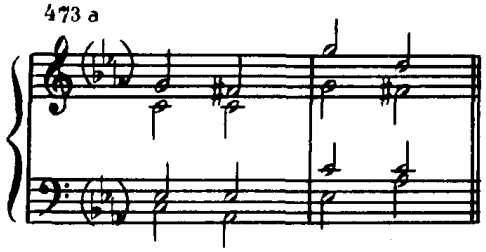
Моцарт. Соната для ф.-п. К 284 D-dur, I ч.

472 б [Allegro]



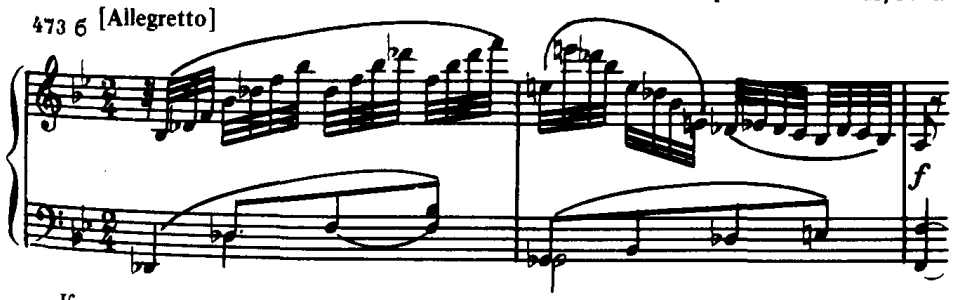
Альтерированная субдоминанта хорошо звучит и после I ($_{5_3,6}$).

473 а



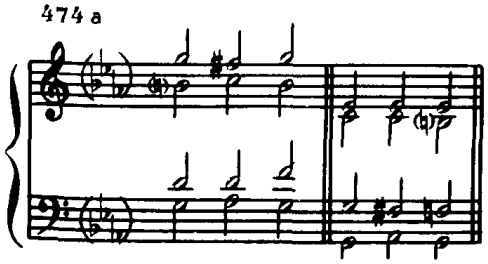
Бетховен. Соната для ф.-п. № 11 B-dur, IV ч.

473 б [Allegretto]

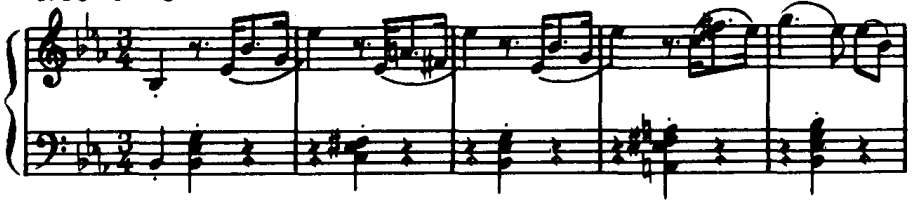


Как вспомогательные, аккорды альтерированной субдоминанты могут следовать и после V_{5_3}, и после K_{6_4}.

474 а



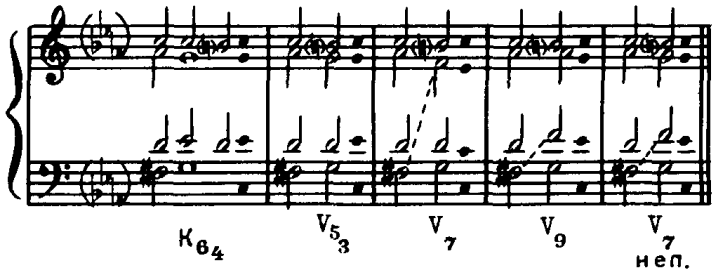
474б [Allegro molto e con brio] Бетховен. Соната для ф.-п. № 5 c-moll, I ч.



Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты

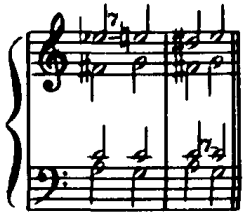
В каденции аккорды альтерированной субдоминанты разрешаются либо в K_{6_4}, либо в основной вид доминанты (V_{5_3}, V_7, V_9). При переходе альтерированной субдоминанты в диссонирующую доминанту переченье (#IV – ♮IV) допускается.

475



В мажоре для гармонии $IV_7^{\#1}$ (в виде септаккорда и квинтсекстаккорда, являющихся каденционными обращениями) оказывается невозможным разрешение в K_{6_4}: септимовый тон требует нисходящего разрешения (хотя в литературе встречаются исключения, например в 4 – 5-м тактах 18-й сонаты Бетховена). Переход этих аккордов в K_{6_4} мажора возможен при другой нотации.

476 плохо хорошо



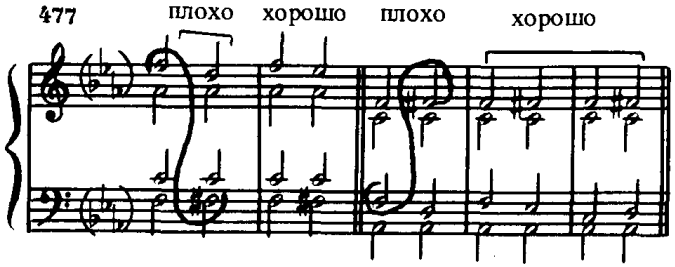
Изменение нотации меняет структуру и направление тяготений в аккорде.

Практические рекомендации

1. Перед решением задачи проанализировать каденции и мелодические условия их подготовки, с целью выяснения возможностей использования в них альтерации аккордов субдоминанты.

2. При альтерации IV_{5_3} (с удвоенной, как обычно, примой) один из голосов, содержащих IV ступень лада, повышается на хроматический полутон и переходит в #IV ступень; другой же движется вниз на секунду, большую или малую, противоположно альтерации. Таким способом стирается переченье #IV – ♮IV. Противодвижение ходом на терцию вниз переченья не ликвидирует.

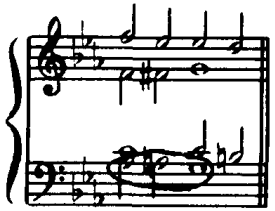
477 плохо хорошо плохо хорошо



Поэтому при альтерации IV_{5_3} существует практически один (описанный выше) тип голосоведения, а в миноре – после IV_{5_3} – единственный вариант альтерированного аккорда – $IV_7^{\#1}$.

3. В миноре аккорды, строящиеся на VI ступени лада, чаще используют звучание VI натуральной ступени, нежели VI повышенной. Это связано с тем, что любая восходящая альтерация требует дальнейшего восходящего движения; поэтому #VI тяготеет к разрешению вверх, через #VII, в I ступень лада. При движении же #VI-V возникает противоречие направленности альтерации и реального разрешения.

478 нежелательно



4. Повышение VI ступени лада в миноре необходимо только при ее переходе в #VII ступень. При разрешении $IV_7^{\#1}$ в V_{5_3} (по аналогии с разрешением VII_7 в I_{5_3}) в V_{5_3} удваивается терцовый тон. В миноре же удвоение терции оказывается невозможным, так как терция в натуральном виде тяготеет вниз, при движении же вверх образует нежелательный ход на увеличенную секунду (между VI и #VII ступенью гармонического минора). Поэтому в миноре часто применяется внутрифункциональное разрешение: $IV_7^{\#1} \to II_{6_5}^{\#3} \to V$; оно „прикрывает" параллелизм квинт. Внутрифункциональное разрешение характерно и для обращений этого аккорда.

479

плохо

возможно

ув. 2

Пример гармонизации

480

Задания

Устные

Проанализировать применение аккордов альтерированной субдоминанты в каденциях в следующих произведениях.

1. И. С. Бах, II т. ХТК, прелюдия ля-бемоль мажор.
2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 7 ре мажор, II ч. (главная партия).
3. Ф. Шуберт, экспромт соль-бемоль мажор ор. 90 № 3.
4. Г. Венявский, „Легенда" ор. 17 соль минор для скр. и ф-п.

На фортепиано

1. Строить аккорды альтерированной субдоминанты в основном виде (по типу примера 470), в тесном расположении, в любой тональности мажора и минора. Давать полное название каждому аккорду.

2. В четырехголосном складе (и любом расположении – тесном, смешанном, широком) строить каденционные аккорды альтерированной субдоминанты; разрешать их всеми возможными способами.

3. Определить структуру и функцию следующих аккордов:

481

Разрешить их как альтерированные субдоминанты всеми возможными способами.

4. Играть секвенции на следующие мотивы:

482

1. 2. 3. 4. 5.

5. Гармонизовать следующие фразы:

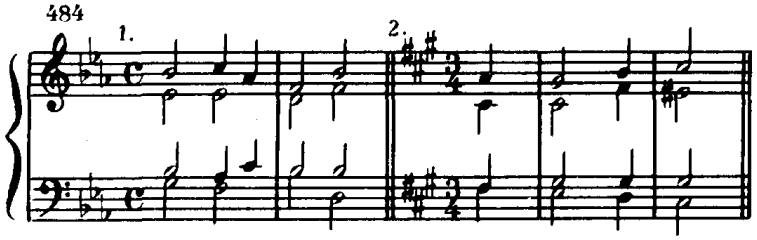
483

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

6. Сочинить и выучить периоды (в мажоре и в миноре) с применением аккордов альтерированной субдоминанты в каденциях.

7. Играть период по заданному началу, используя в каденциях альтерацию аккордов субдоминанты:

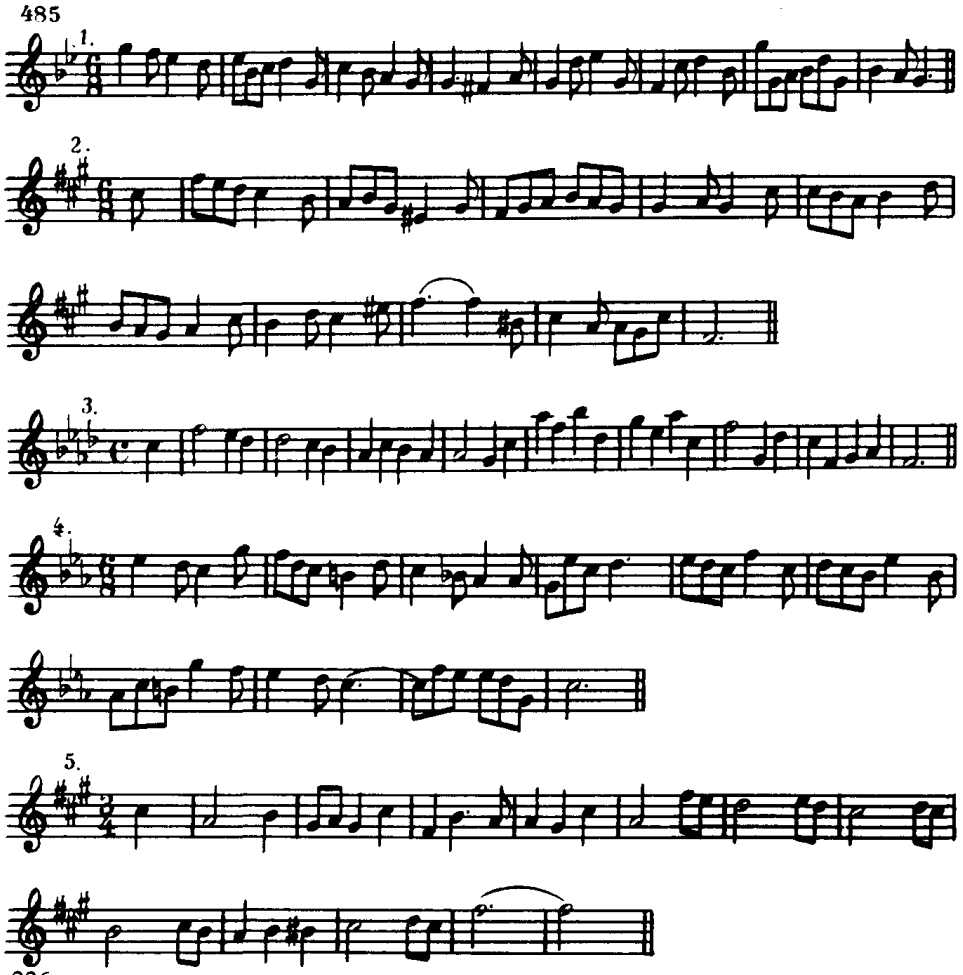
484

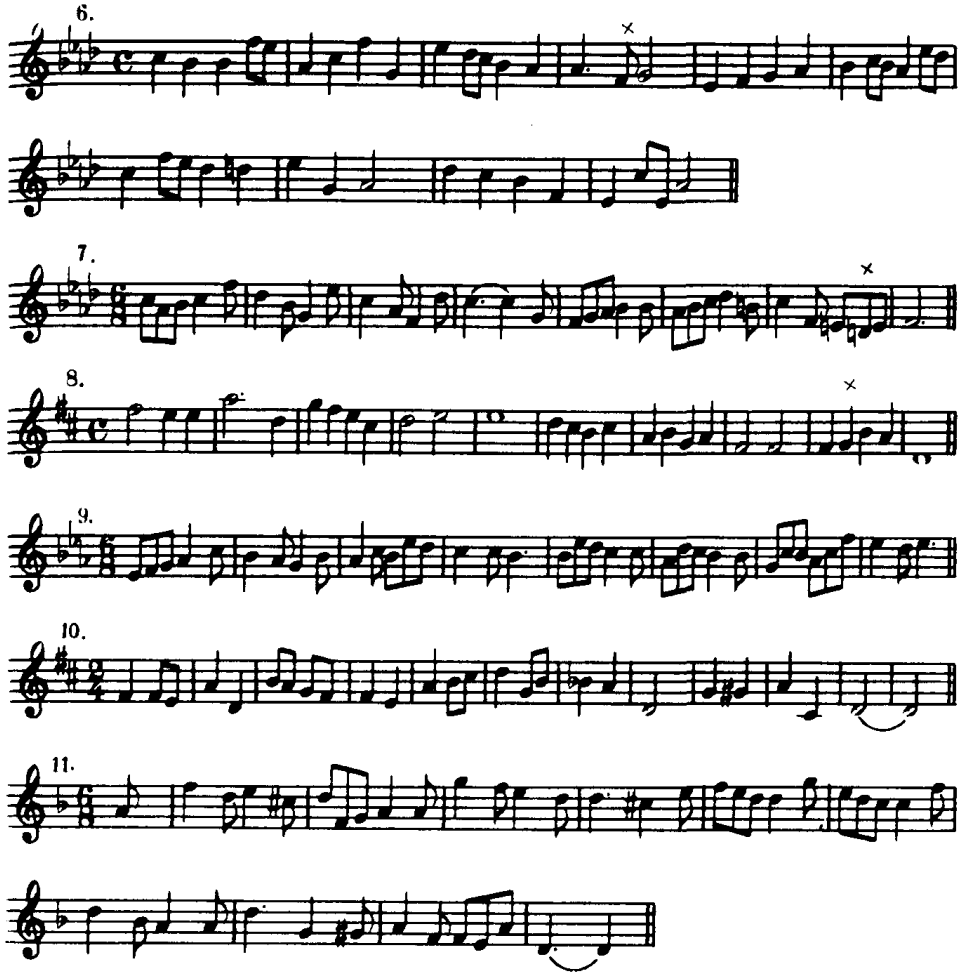


Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

485





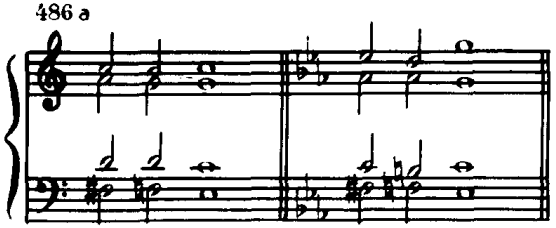
ТЕМА 31

АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ ВНЕ КАДЕНЦИИ

Все аккорды альтерированной субдоминанты можно разделить на каденционные (характерные для каденций, остановок в гармоническом движении) и некаденционные, звучащие внутри построений, в гармоническом движении. К каденционным альтерированным субдоминантам относятся те аккорды, которые строятся на #IV или VI (♭) ступени лада. Все остальные (на II, I или III ступенях) являются некаденционными видами.

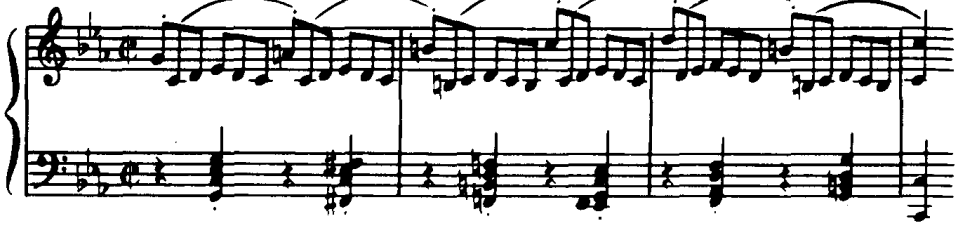
Однако такое разделение условно. Часто, например, типичный для каденции аккорд на #IV ступени получает мягкое некаденционное разрешение:

486 а



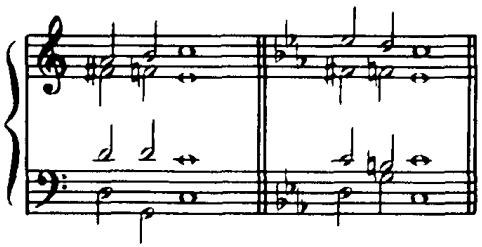
486 б [Allegro]

Бетховен. Соната для ф.-п. № 8 c-moll, III ч.



Или, наоборот, аккорд на II ступени лада может подготовить яркий каденционный оборот:

487



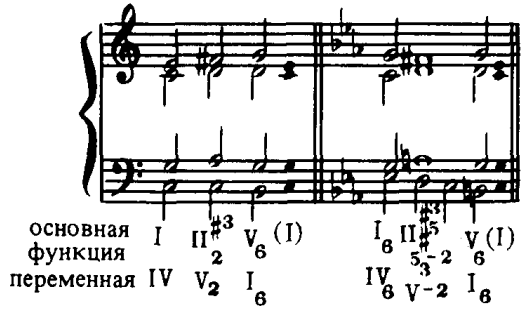
Аккорды альтерированной субдоминанты образуют в середине построения и вспомогательные обороты, и проходящие; встречаются они и в свободном движении. Обороты с альтерированной субдоминантой, вспомогательной к тонике, очень любил и часто использовал Чайковский („Декабрь" из цикла „Времена года", тема побочной партии из I части 6-й симфонии).

Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты

В середине построения перед аккордами альтерированной субдоминанты звучит либо тоника (I_{5_3}, I_6), либо консонирующая доминанта (V_{5_3}, V_6), либо некаденционная субдоминанта (II_{5_3} в мажоре, II_2, II_7).

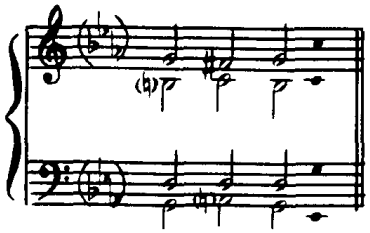
При соединении аккордов тоники и альтерированной субдоминанты может возникнуть эффект краткого отклонения в тональность V ступени: переменность функций образует второй функционально-гармонический план.

488



Этот же эффект отклонения свойствен и приготовлению „альтерированных субдоминант" аккордами доминанты, и вспомогательным оборотам D-DD-D.

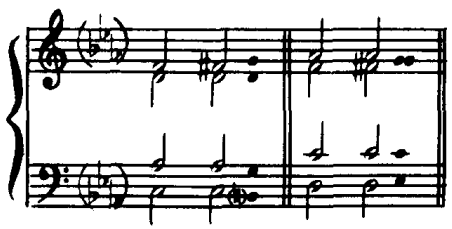
489



Здесь, по существу, неуместно и само определение „альтерированная субдоминанта"; альтерированный аккорд трактуется именно как двойная доминанта, как доминанта к доминанте.

При соединении аккордов натуральной субдоминанты с ее альтерированными видами не используются обычно каденционные обращения субдоминант (например, II_{6_5}, II_{4_3}, IV_{5_3} и т. п.), их альтерация образует каденционный оборот, нежелательный в середине построения. В соединениях типично плавное голосоведение; во избежание переченья ход IV-#IV находится в одном голосе.

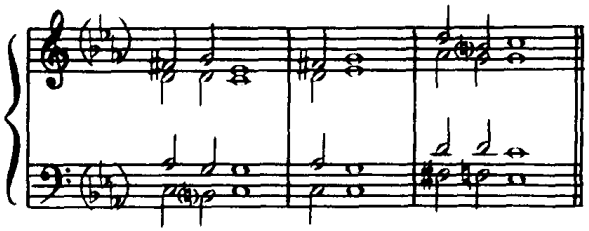
490



Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты

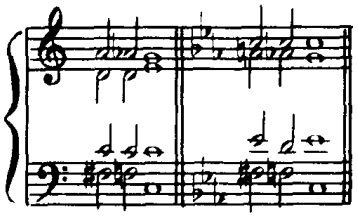
Аккорды альтерированной субдоминанты разрешаются в тонику либо прямо, непосредственно, либо через аккорды доминанты. (При прямом разрешении в I_{5_3} иногда удваивается квинтовый тон.)

491



Особым, весьма изысканным видом разрешения является переход аккордов альтерированной субдоминанты в тонику через аккорды натуральной (или, в мажоре, гармонической) субдоминанты – дезальтерация.

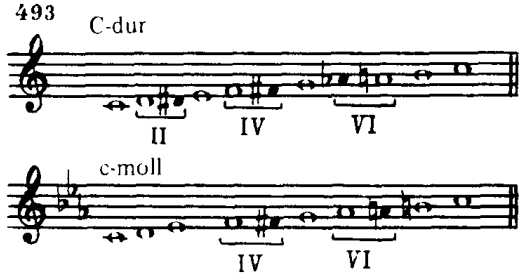
492



Различие альтераций субдоминанты в мажоре и миноре

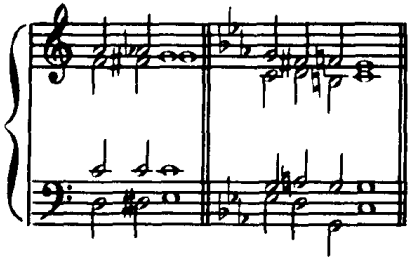
Помимо повышения IV ступени лада, в аккордах субдоминантовой группы используются и другие альтерации. Они различны для мажора и минора, так как различна структура этих ладов. В мажоре тоновые тяготения между II и III, IV и V, VI и V ступенями могут быть заменены полутоновыми; следовательно, в альтерированных аккордах субдоминантовой группы возможны не только #IV ступень, но и #II, и ♭VI (по гармоническому мажору) ступени. В миноре же полутоновое соотношение II и III ступеней исключает возможность повышения II ступени; IV же и VI ступени могут быть повышены.

493



Если повышение II ступени в мажоре часто используется при разрешении в тонику , то повышение VI ступени в миноре – при переходе в доминанту.

494



Вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты

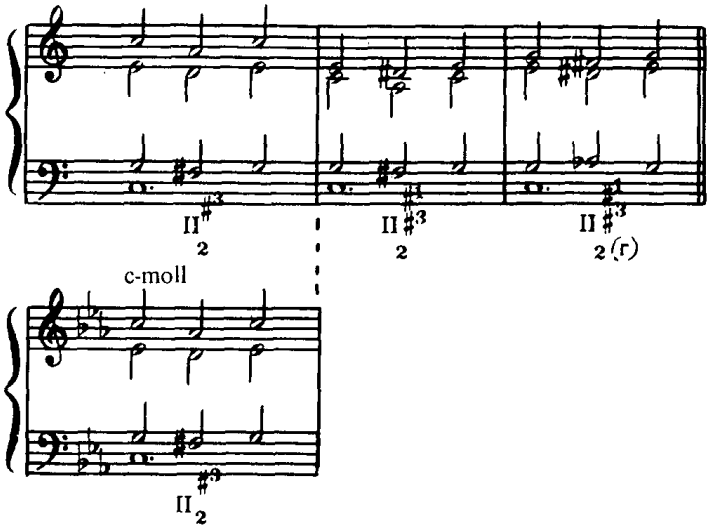
Аккорды альтерированной субдоминанты могут быть вспомогательными к аккордам тоники и консонирующей доминанты.

1. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ОБОРОТЫ К I_{5_3}

а) Вспомогательные обороты без смены баса

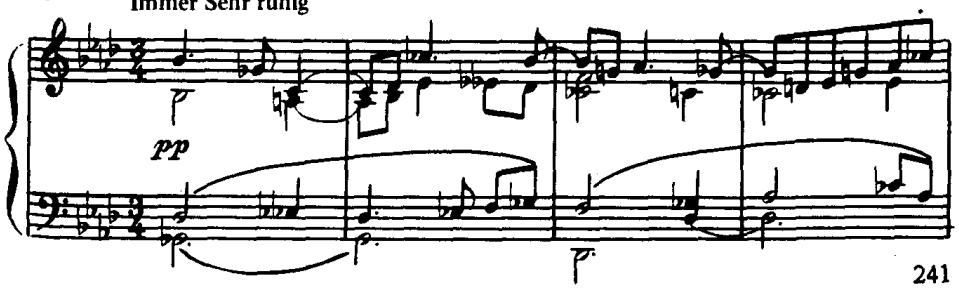
Между I_{5_3} и его повторением возможен либо $II_2^{\#3}$, либо $IV_{4_3}^{\#1}$ (в мажоре и миноре, с различными вариантами альтерации).

495а C-dur



495б Immer Sehr ruhig

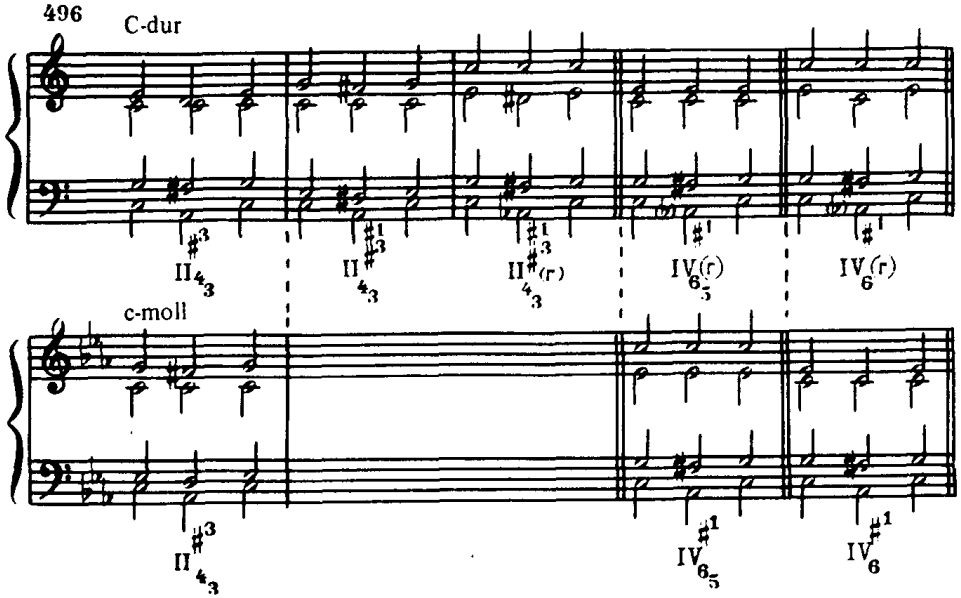
Вагнер. Опера "Тристан и Изольда", II д.



б) Вспомогательные обороты со сменой баса

В качестве вспомогательных к I_{5_3} служат аккорды альтерированной субдоминанты, располагающиеся на VI (♭) ступени лада: $II_{4_3}^{\#3}$ и $IV_{6_5}^{\#1}$, а также $IV_6^{\#1}$ (в мажоре и миноре – с различными вариантами альтерации).

496

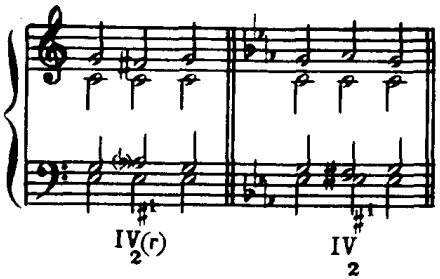


2. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ОБОРОТЫ К I_6

а) Вспомогательные обороты без смены баса

Между I_6 и его повторением возможен $IV_2^{\#1}$. В мажоре он звучит резковато; в миноре гораздо более употребителен.

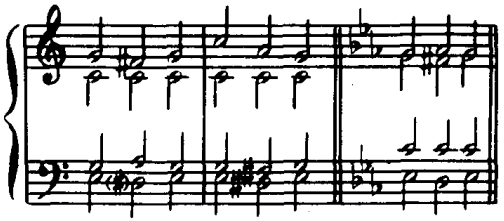
497



б) Вспомогательные обороты со сменой баса

Вспомогательным к I_6 может лишь быть $II_7^{\#3}$ (с различными вариантами альтерации в мажоре).

498

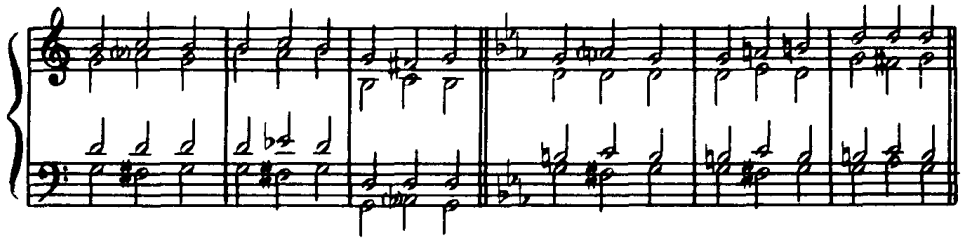


3. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ОБОРОТЫ К V_{5_3} И V_6

Во вспомогательных оборотах к аккордам консонирующей доминанты вспомогательные аккорды играют роль двойных доминант. При этом образуется отклонение – кратковременный переход – в тональность V ступени.

К V_{5_3} вспомогательными могут быть $IV_7^{\#1}$ (вводный септаккорд DD), $II_{6_5}^{\#3}$ (DD_{6_5}) или $II_{4_3}^{\#3}$ (DD_{4_3}), с различными вариантами альтераций.

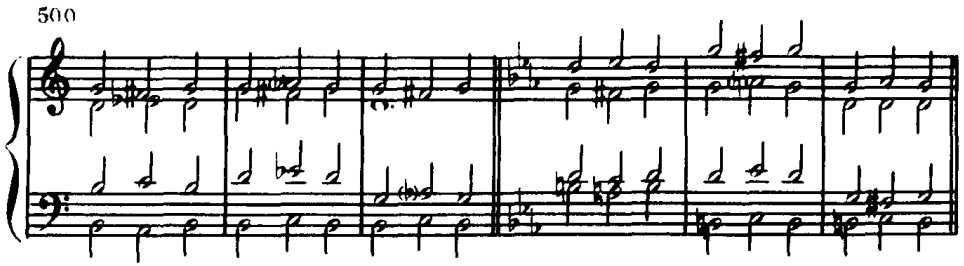
499



При разрешении (а иногда и при приготовлении) аккордов $IV_7^{\#1}$, являющихся вводными по отношению к доминанте, в V_{5_3} удваивается терция.

К V_6 вспомогательными могут быть DD_2, $DDVII_{4_3}$ или $DDVII_{6_5}$, с различными вариантами альтераций. Как и трезвучие, секстаккорд V ступени также удваивает терцию в соединениях с гармонией вводного к доминанте.

500

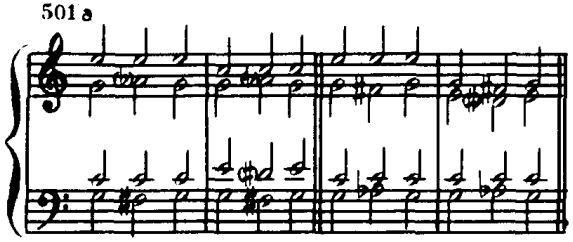


В миноре гармония $IV_7^{\#1}$ часто используется с повышением терции (#VI ступенью лада), которое позволяет избежать хода на увеличенную секунду между VI и #VII ступенями гармонического минора.

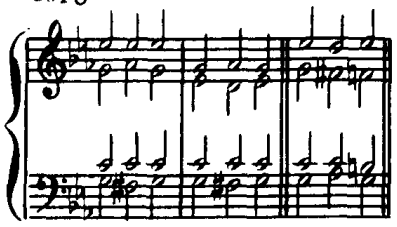
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ОБОРОТЫ К K_{6_4}

Вспомогательный к K_{6_4} аккорд может быть расположен либо на #IV ступени ($IV_7^{\#1}$ или $II_{6_5}^{\#3}$ с различными вариантами альтерации в мажоре и миноре), либо на VI (VI) ступени ($IV_{6_5}^{\#1}$ или $II_{4_3}^{\#3}$, также с различными вариантами альтерации). Вспомогательный к K_{6_4} аккорд может перейти непосредственно в V (V_7).

501 а



501 б

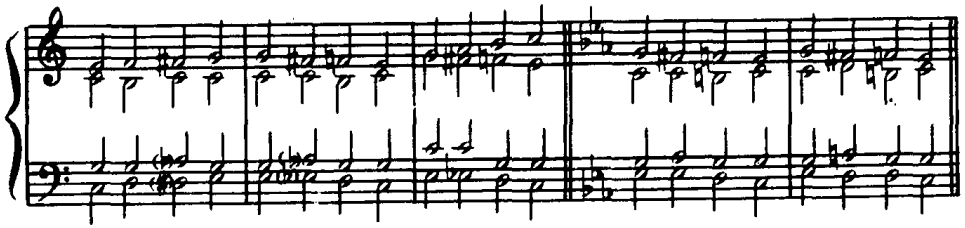


Проходящие обороты с аккордами альтерированной субдоминанты

Известный проходящий оборот, соединяющий I_{5_3} и I_6 через V_{4_3}, служит основой проходящего оборота с аккордом альтерированной субдоминанты, плавно соединяющего V_{4_3} и I_6. Хроматический ход IV↔#IV находится в одном голосе (чаще – в сопрано).

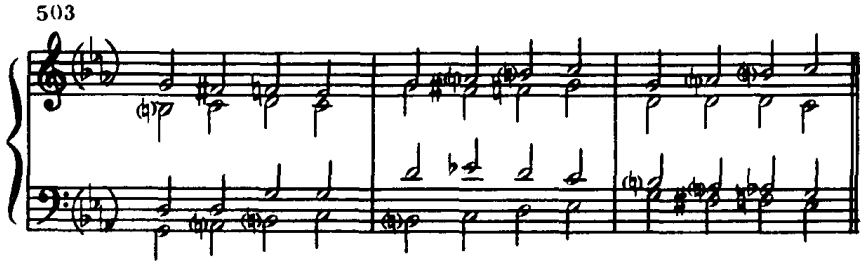
Различные варианты альтерации проходящего аккорда альтерированной субдоминанты ($II_7^{\#3}$ или $IV_2^{\#1}$) создают множество разнообразных звучаний этого оборота.

502



Возможны проходящие обороты, соединяющие два аккорда доминантовой функции.

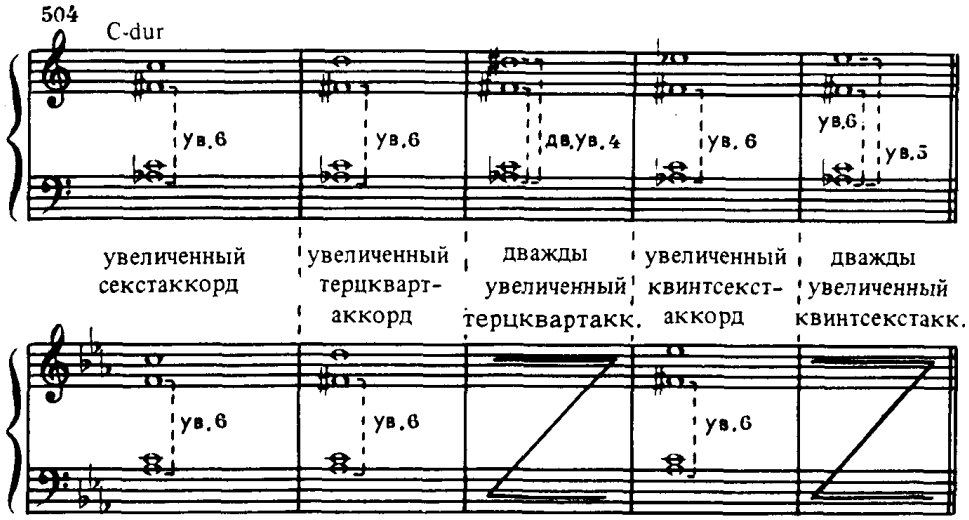
503



Аккорды с увеличенной секстой

Аккорды альтерированной субдоминанты, строящиеся на ♭VI ступени гармонического мажора или VI ступени минора, всегда содержат в своем составе интервал увеличенной сексты (ув. 6) – между басом и одним из верхних голосов. (Увеличенную сексту образуют звуки VI – в мажоре ♭VI – и #IV ступеней лада.) Частое применение этих аккордов в художественной литературе в каденциях, во вспомогательных оборотах, в свободном движении позволило выделить их в группу „аккордов с увеличенной секстой", а каждому аккорду – дать отдельное, специальное название.

504

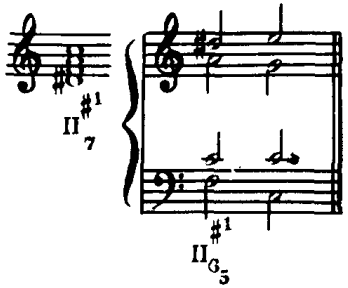


В мажоре пять таких аккордов, в миноре – три (дважды увеличенные аккорды образуются только в мажоре). Эти аккорды достаточно широко употребительны и в других обращениях, и в основном виде, но специальные названия относятся только к приведенным в примере обращениям.

Более редкие виды альтерированных субдоминант

Со второй половины XIX века в мажоре аккорды II ступени стали использоваться с повышением основного тона (при натуральном звучании всех остальных тонов).

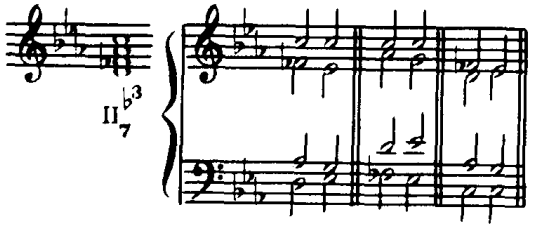
505



Наиболее употребителен $II_{6\,5}^{\#1}$. Своеобразие его фонизма в энгармоническом совпадении с гармонией малого мажорного доминантсептаккорда. Типично и наиболее интересно плагальное его разрешение в $I_{5\,3}$, придающее необычный характер звучания мнимого доминантсептаккорда.

В миноре гармония II_7 изредка встречается с понижением терцового тона.

506



Возникает энгармонический эффект доминанты с секстой, особенно ясный при мелодическом положении септимы.

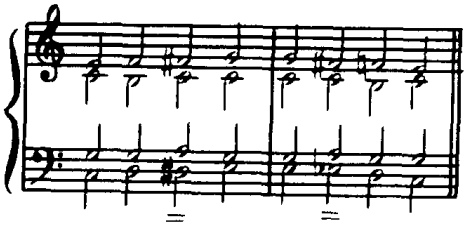
Практические рекомендации

1. Перед решением гармонической задачи надо выделить в заданной мелодии (и пометить скобками) те мелодические обороты, которые предполагают гармонизацию вспомогательными и проходящими оборотами с альтерированной субдоминантой. Вспомогательные обороты особенно типичны для граней форм (начал и окончаний предложений, дополнений к каденциям).

2. Дезальтерация обладает такой яркой характерностью, что ее применение требует особенного внимания к единству стиля задачи.

3. Необходимо учитывать особенности орфографии хроматизма в мажоре: в восходящем движении мелодической линии повышается II ступень лада, в нисходящем понижается III.

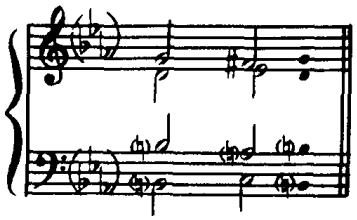
507



4. $IV_7^{\#1}$ (или малый вводный септаккорд к $V_{5\,3}$) в натуральном мажоре лучше звучит при условии положения его септимы в верхнем голосе (это относится и к основному виду, и к его обращениям). $IV_7^{\#1\,\flat7}$ (или уменьшенный вводный септаккорд к $V_{5\,3}$) универсален и в любых мелодических положениях хорошо соединяется с окружающими аккордами.

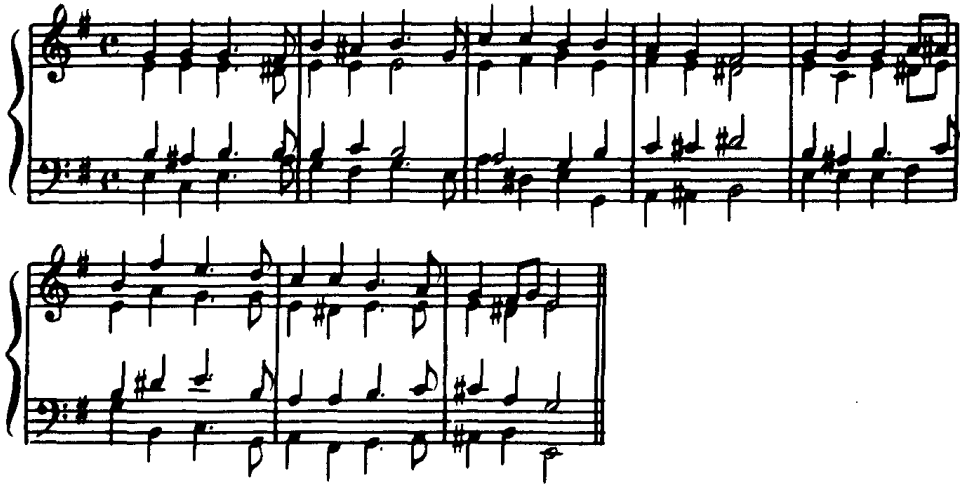
5. При подготовке малого или уменьшенного вводного септаккорда двойной доминанты (или его обращений) в предшествующей ему доминанте может быть удвоен терцовый тон (так же, как в приготовлении вводного VII_7 тоникой).

508



Пример гармонизации

509



Задания

Устные

Проанализировать применение аккордов альтерированной субдоминанты в следующих произведениях:

1. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 9 ми мажор, II ч. (до трио).
2. Ф. Крейслер, каватина для скрипки и ф-п. си-бемоль мажор.
3. П. И. Чайковский, симфония № 4, III ч., трио.
4. П. И. Чайковский, симфония № 6, I ч., побочная партия.
5. Н. Я. Мясковский, соната для ф-п. ор. 82, II ч., „Элегия".
6. Э. Григ, „Лирические пьесы" ор. 43, „Одинокий странник" № 18.

На фортепиано

1. От любого из шести положений $I_{5\,3}$ играть вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты: а) без смены баса; б) со сменой баса.

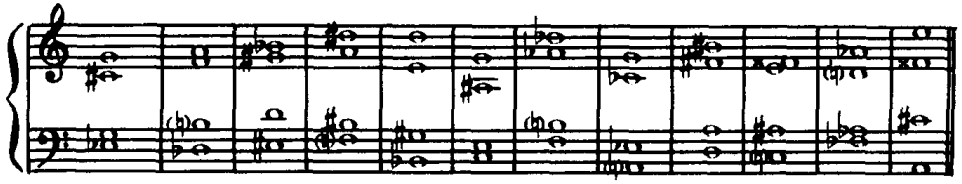
2. От любого расположения I_6 играть вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты: а) без смены баса; б) со сменой баса.

3. Играть проходящий оборот $I_{5_3} \leftrightarrow I_6$ с применением альтерированной субдоминанты, в различных вариантах альтерации; использовать его как мотив секвенции.

4. В любой тональности мажора и минора строить аккорды с увеличенной секстой; разрешать всеми возможными способами (в K_{6_4}; в аккорды доминантовой группы; в тонику непосредственно).

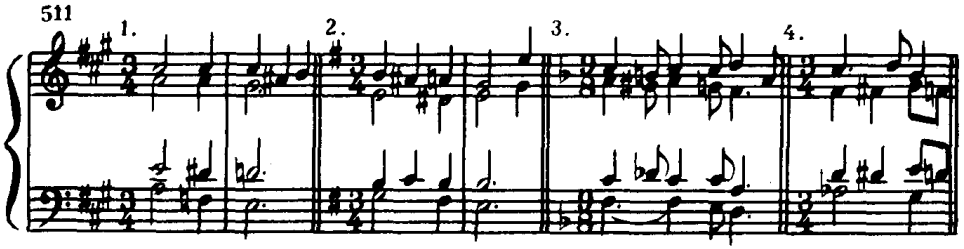
5. Определить и разрешить всеми способами следующие аккорды:

510



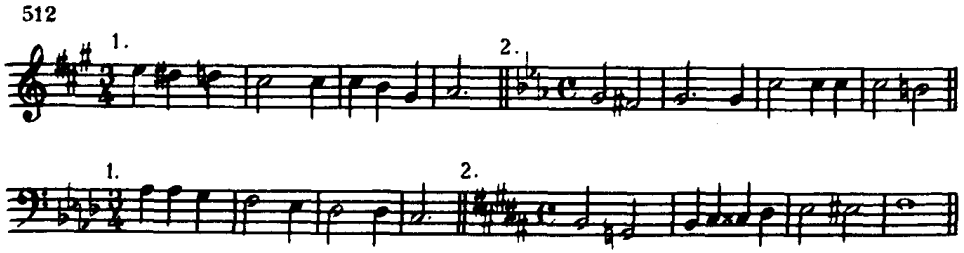
6. Играть секвенции на следующие мотивы:

511



7. Гармонизовать следующие фразы:

512

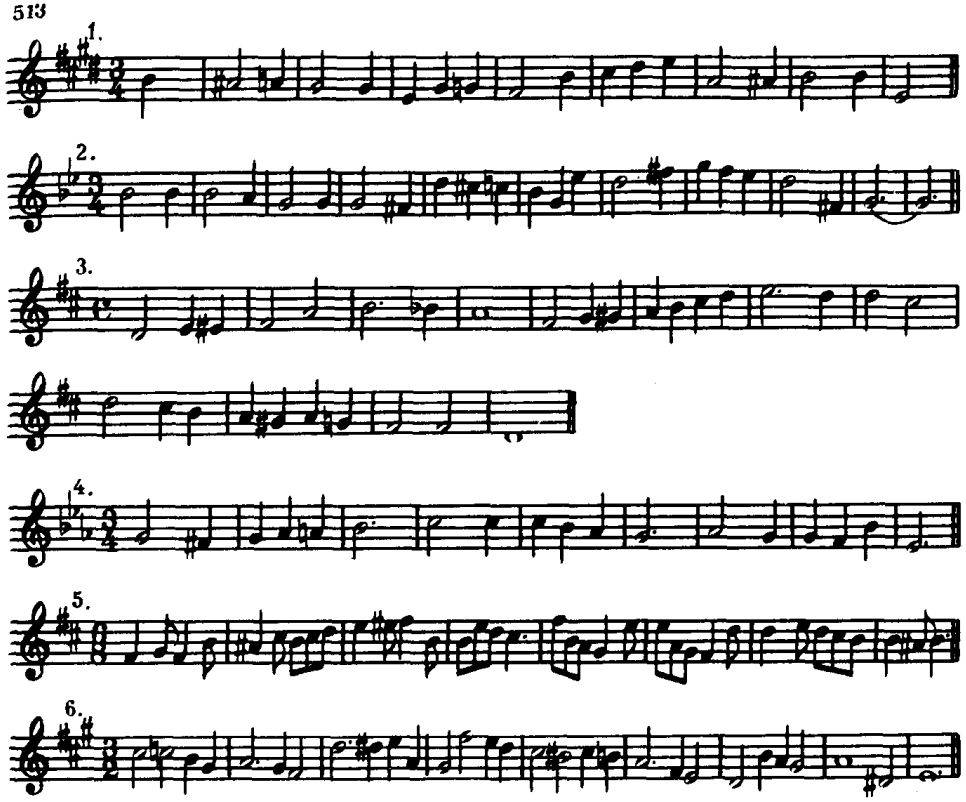


8. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора и минора период с использованием аккордов альтерированной субдоминанты как в каденциях, так и внутри построений.

Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

513



ТЕМА 32
ТИПЫ ТОНАЛЬНЫХ СМЕН.

ОТКЛОНЕНИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ I СТЕПЕНИ РОДСТВА

Любая смена тональности со смещением тонального центра (тоники) называется **модуляцией** (в широком смысле слова)*.

Слово „модуляция" (от *лат.* modulatio) означает „размеренность". По-видимому, происхождение этого термина отражает издавна осознанное, необходимое качество модуляций – их постепенное, убедительное приготовление, их спокойную, неторопливую смену.

Модуляции в музыке имеют огромное выразительное значение. Они не только обогащают мелодию и гармонию неисчерпаемым богатством интонационных и гармонических красок, но и воплощают само **движение** музыкальной мысли. Роль модуляций можно оценить, если попробовать представить себе художественную литературу лишенной их: обреченная на абсолютную одно-

* Модуляцией в узком смысле слова называется один из ее конкретных видов – **переход** с закреплением в новой тональности (см. тему 34).

тональность, музыка была бы лишена энергии поступательного движения, внутренней активности.

С самого начала формирования музыки как искусства ее непременным компонентом была модуляция. В классической же ладотональности модуляция в разных своих проявлениях стала гармонической основой всех крупных, развитых музыкальных форм, и прежде всего сонатной: переход от главной темы к противопоставляющейся ей побочной осуществляется через модуляцию.

Разнообразные виды, формы и способы модуляций соответствуют их различным задачам в музыке. Прежде всего, модуляции различаются по двум основным признакам:

1) по положению в форме;
2) по способу перехода в новую тональность.

1. По положению в форме различаются:
   а) отклонение;
   б) собственно модуляция, переход.
2. По способам перехода в новую тональность модуляции делятся на:
   а) постепенные;
   б) внезапные.

В свою очередь внезапные модуляции разделяются на:
   а) сопоставления;
   б) энгармонические;
   в) модуляции без энгармонизма, через аккорды мажоро-минорных систем.

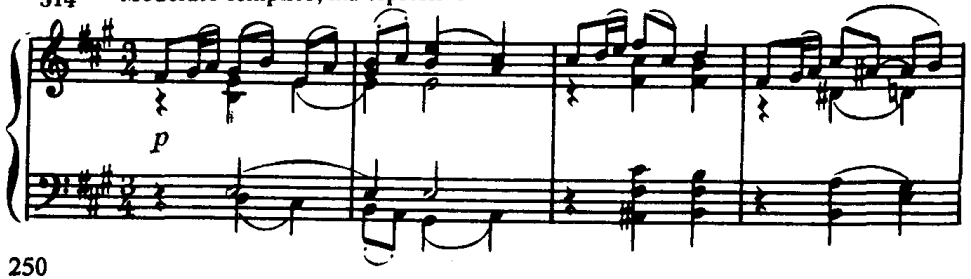
Наконец, энгармонические модуляции делятся на разные группы в зависимости от строения энгармонически заменяемого аккорда:
   а) через энгармонизм уменьшенного септаккорда;
   б) через энгармонизм аккордов с увеличенной секстой и др.

Рассмотрим различные положения модуляций в форме периода.

Если новая тональность появляется в середине периода (или иного музыкального построения), причем появляется на краткое время, бегло, без закрепления кадансом – это отклонение.

Чайковский. "Времена года", "Январь"

514 Moderato semplice, ma espressivo

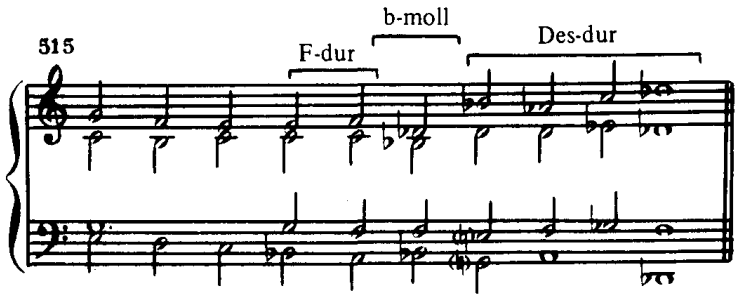


Если же утверждение новой тональности совпадает с окончанием периода и закреплено заключительным кадансом – это собственно модуляция (в узком смысле слова) или переход (см. пример 105).

Весьма различны и способы перехода из одной тональности в другую.

Если появление новой тональности убедительно подготовлено последовательной сменой функционально связанных между собой аккордов, модуляция называется постепенной.

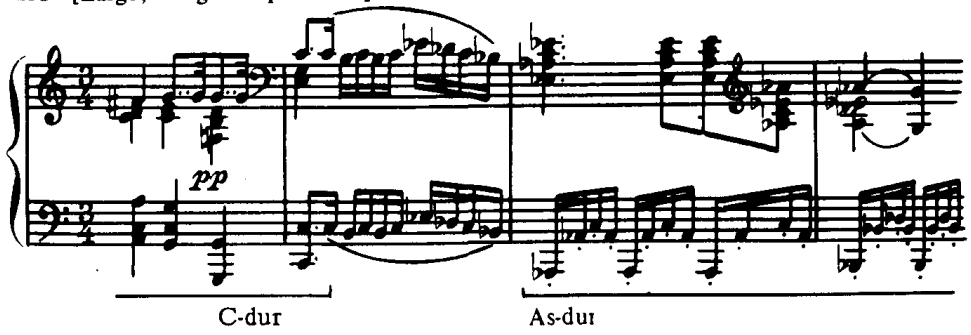
515



Если новая тональность не подготавливается заранее, а появляется в результате неожиданного переосмысления значения „поворотного" аккорда (он является общим для обеих тональностей, но играет в них различные роли), модуляция называется внезапной. Внезапные модуляции на грани частей формы могут представлять собой окончание построения в одной тональности и начало нового раздела в другой, новой тональности; такая модуляция называется сопоставлением.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 4 Es-dur, II ч.

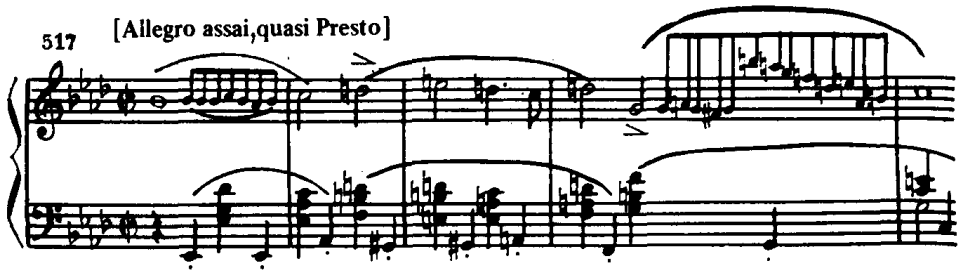
516 [Largo, con gran espressione]



Если же внезапная модуляция основана на энгармонической замене общего для обеих тональностей аккорда, она называется энгармонической.

Шопен. Экспромт As-dur ор. 29

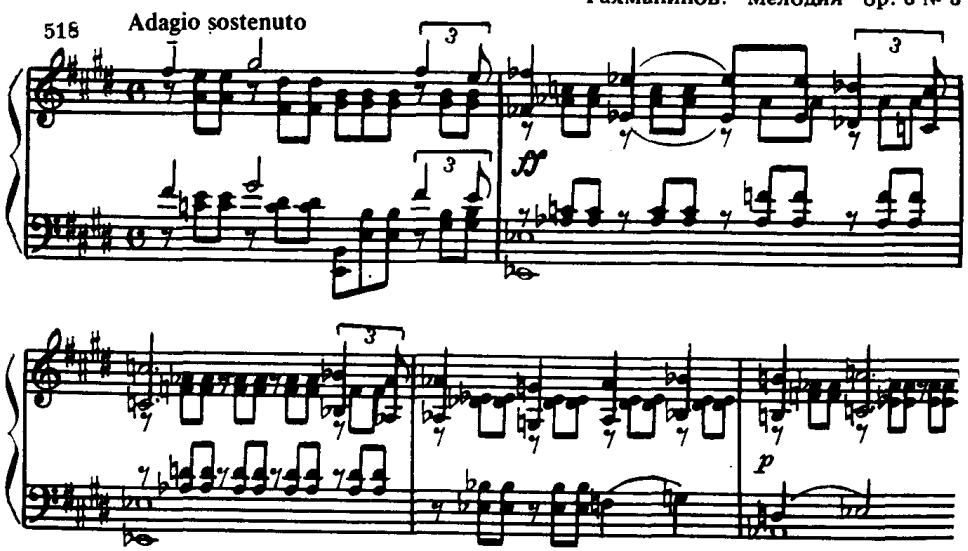
517 [Allegro assai,quasi Presto]



В том случае, если внезапный поворот в новую тональность основан не на энгармонической замене аккорда, а на перемене его значения как гармонии низких или высоких ступеней мажоро-минорной системы, модуляция называется внезапной без энгармонизма.

Рахманинов. "Мелодия" ор. 3 № 3

518 Adagio sostenuto

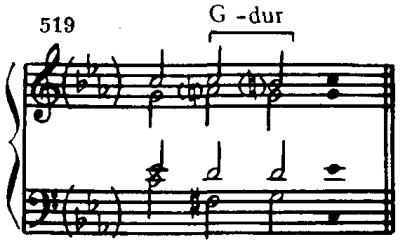


Отклонения

Отклонение – это кратковременный уход в новую тональность без закрепления в ней.

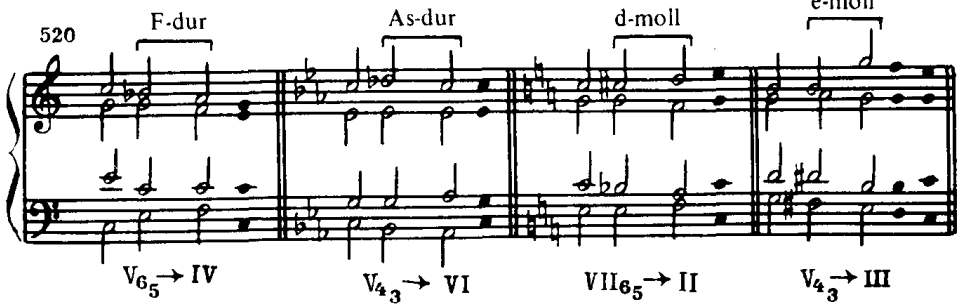
При соединении аккордов DD, переходящих в консонирующую доминанту (V_{5_3} и V_6), возникает отклонение в тональность V ступени.

519 G -dur



В качестве такой кратковременной, „местной" тоники может выступить не только V_{5_3}, но и любое консонирующее трезвучие данной тональности: II (в мажоре), III, IV, VI и VII (в натуральном миноре), а также не являющееся родственным к данной $\flat II_{5_3}$.

520 F-dur As-dur d-moll e-moll



$V_{6_5} \rightarrow IV$ $V_{4_3} \rightarrow VI$ $VII_{6_5} \rightarrow II$ $V_{4_3} \rightarrow III$

Каждая местная тоника для своего утверждения привлекает к себе аккорды собственных доминантовых и субдоминантовых функций. Для главной тональности – это побочные доминанты и субдоминанты.

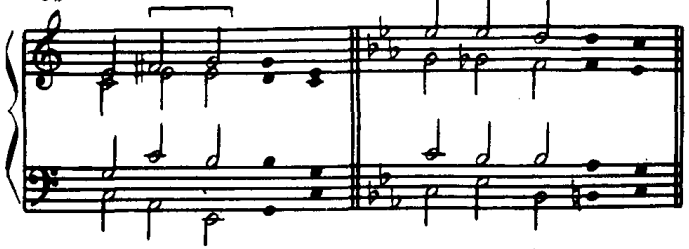
Совокупность аккордов диатонической системы, обогащенной побочными доминантами и субдоминантами родственных тональностей, образует хроматическую систему.

Виды отклонений

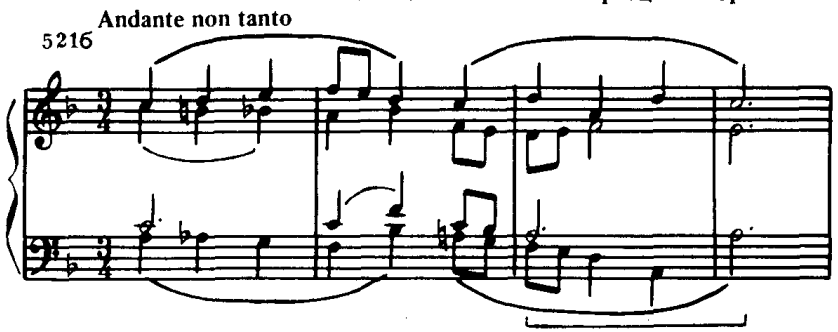
Средством отклонения часто является аккорд доминантовой функции к местной тонике. Такое отклонение называется автентическим (см. предыдущий пример).

Сравнительно реже встречаются плагальные отклонения (через аккорды побочных субдоминант).

521 а e-moll B-dur

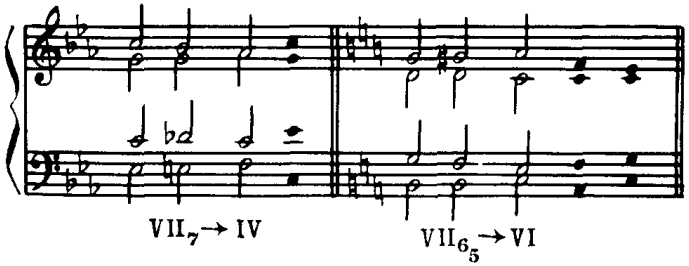


Чайковский. Тема с вариациями ор. 19 № 6



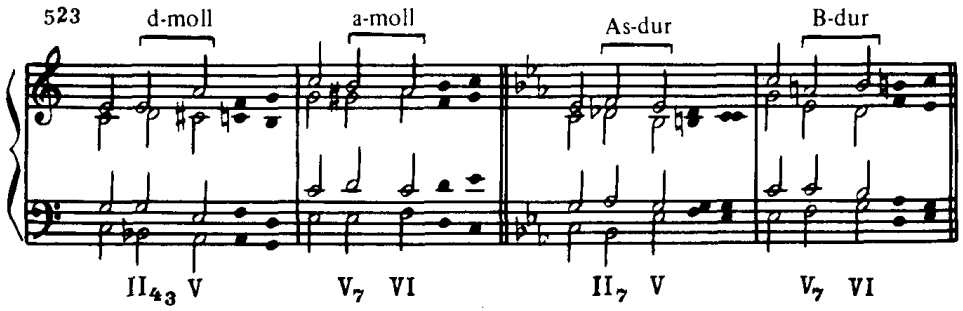
Аккорды побочных доминант применяются обычно диссонирующие, притом гармония V_7 – в виде обращений: основной вид V_7 при разрешении в местную тонику образует яркий каданс, неожиданно „разрезающий" музыкальную ткань. Часто используется V_2 (его разрешение в секстаккорд местной тоники – самое легкое и поэтому наиболее удобное), а также V_{4_3}, V_{6_5}; широко употребительна гармония VII_7 и его обращений.

522



В отклонении может отсутствовать местная тоника. В этом случае тональность отклонения легко обрисовывается сопоставлением неустойчивых функций (например, IV–V, II–V, V–VI и т. п.).

523



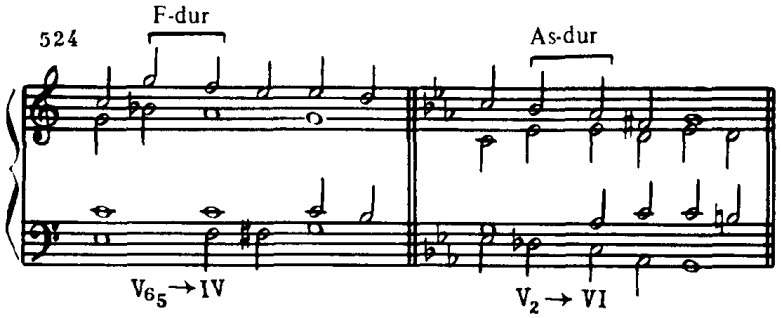
Применение отклонений

Отклоняющий аккорд (побочная доминанта или субдоминанта) может быть взят после любого (обычно – консонирующего)

аккорда основной диатоники: после I_{5_3}, I_6, V_{5_3} и т. п. (см. предыдущие примеры).

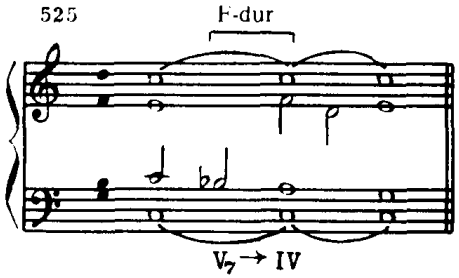
В периоде наиболее часто встречаются отклонения в тональности субдоминантовой группы (в IV, VI, в мажоре – во II), особенно в каденционных участках формы. Это связано с тем, что укрепление субдоминантовой функции главной тональности делает и самую каденцию более крепкой и рельефной.

524



Отклонения в тональность IV ступени часто звучат и в дополнениях, на выдержанном звуке заключительной тоники.

525



Однако отклонения могут встретиться и в начале, и в середине предложений; они могут быть направлены к тональностям и субдоминантовой, и доминантовой стороны.

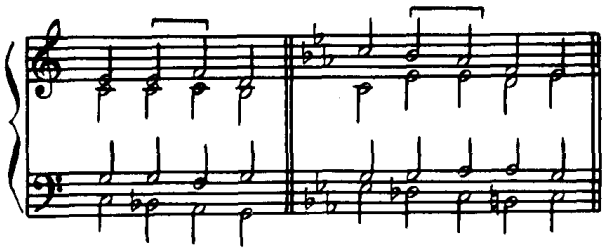
Метроритмические условия отклонений предполагают обычно звучание местной тоники на сильной или относительно сильной доле, а побочных доминант или субдоминант – на слабых.

Практические рекомендации

1. Перед гармонизацией заданной мелодии надо отметить зоны отклонений квадратными скобками и подписать тональности отклонений.

2. Анализируя тональный план построения, нужно обращать внимание не только на явные признаки отклонений – появление в мелодии альтерированных ступеней лада („случайных знаков"), но и учитывать возможность отклонений при диатоническом звучании мелодии, например:

526



3. При выяснении направленности мелодических тяготений нужно помнить, что восходящее полутоновое тяготение характерно прежде всего для разрешения VII ступени в I (следовательно, тональность отклонения определится верхним звуком этого полутона); однако возможна и иная трактовка: II-III ступень (в миноре).

Нисходящее полутоновое тяготение может быть трактовано как движение IV-III в мажоре, VI (♭) – V в миноре и гармоническом мажоре.

Восходящее движение на тон характерно для разрешения II в III ступень (в мажоре), IV в V (в мажоре и миноре).

Нисходящее движение на тон может быть гармонизовано как разрешение II-I или IV-III (в миноре) или VI-V (в мажоре).

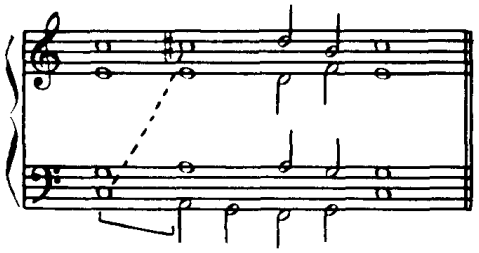
4. Звук, к которому направлено отклонение, может быть трактован как прима или терция, или квинта местной тоники.

5. Приготовление побочных доминант и субдоминант требует тщательной подготовки:

1) по возможности – плавного голосоведения (гармонического соединения);

2) контроля хроматических ходов во избежание перечений. Полупереченье – противодвижение хроматическому повышению ходом на терцию вниз – допускается в басу.

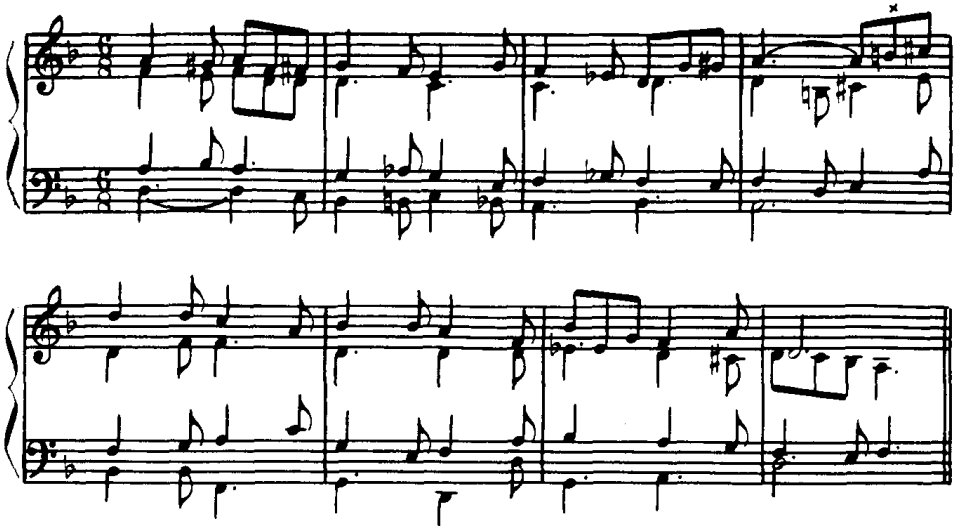
527



6. Нежелательны активные отклонения в самом начале построения, когда еще недостаточно укреплена главная тональность.

Пример гармонизации

528



Задания

Устные

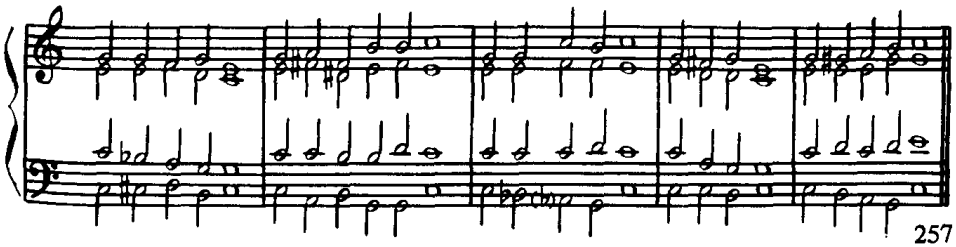
Проанализировать способы отклонений в следующих произведениях:

1. И. С. Бах, соната для скрипки соло № 1 соль минор, сицилиана.
2. Л. Бетховен, соната для виолончели ор. 5 № 2, I ч. (главная партия).
3. Ф. Мендельсон, скрипичный концерт, I ч. (побочная партия).
4. С. С. Прокофьев, гавот из „Классической симфонии".

На фортепиано

1. От любого расположения I_{5_3} в заданной тональности играть отклонения в тональности диатонического и гармонического родства (I степень родства) с возвращением в главную тональность. Например:

529



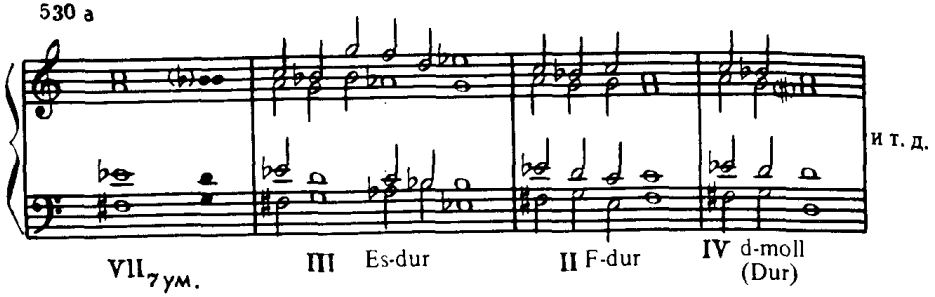
9 – 2323

2. От любого расположения I_6 играть отклонения в родственные тональности с возвращением в главную.

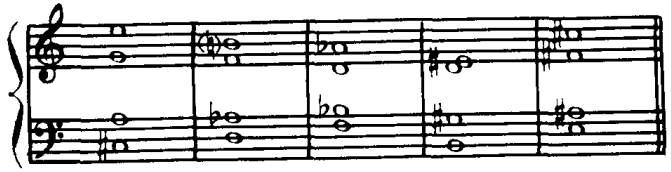
3. От любого расположения V_{5_3} играть отклонения в родственные тональности с возвращением в главную.

4. Данные диссонирующие аккорды трактовать как побочные доминанты и доводить до тоники (во всех возможных тональностях) по следующему образцу (см. пример 530а):

530 а



530 б

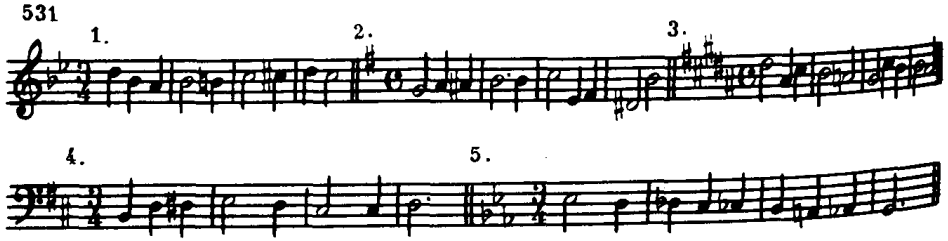


5. Гармонизовать последовательности по заданной цифровке:

1) D-dur I_{5_3}-$\overline{VII_{7ум.} \to II}$ -II_{5_3}-$\overline{V_2 \to V}$-V_6-$VII_{7ум.}$-I_{5_3};
2) g-moll I_6-$\overline{V_{6_5} \to IV}$-$IV_{5_3}$-$\overline{V_{4_3} \to \flat II}$- $\flat II_{5_3}$- $\flat II_6$-K-V;
3) As-dur I_6-IV-$\overline{II_{6_5} \to VI}$-$VI_{5_3}$-$\overline{V_{4_3} \to IV}$-$IV_{5_3}$-$IV_7^{\#1}$-K-V;
4) fis-moll V-VI-$\overline{V_{4_3} \to IV}$-$IV_{5_3}$-$\overline{V_2 \to VII_н}$-$VII_{н6}$-III-$II_6$-V.

6. Гармонизовать данные фразы:

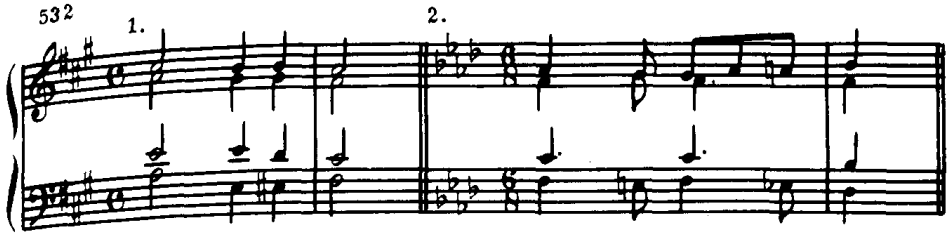
531



7. Сочинить и выучить в разных тональностях период (мажорный и минорный) с отклонениями в родственные тональности.

8. Играть период по заданному началу:

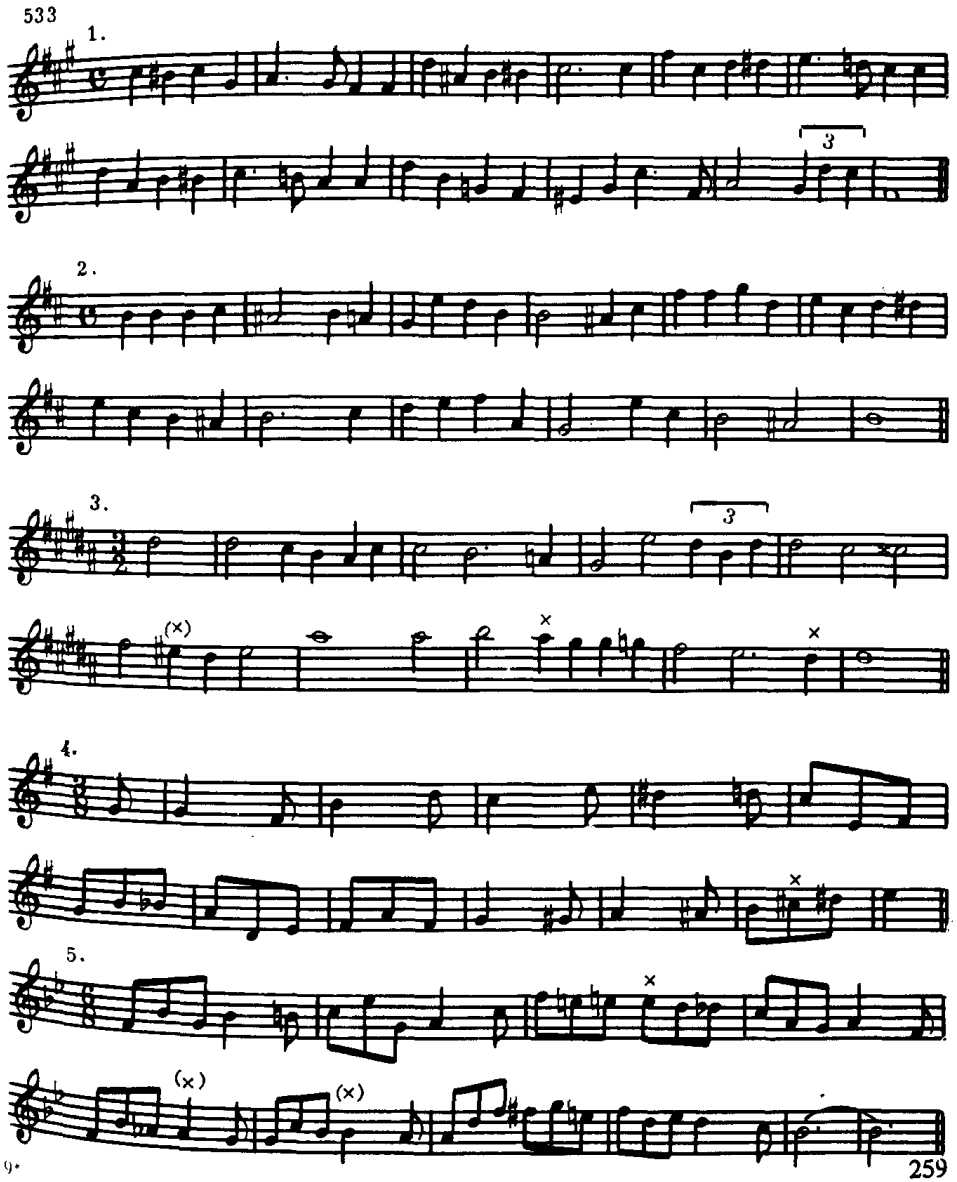
532



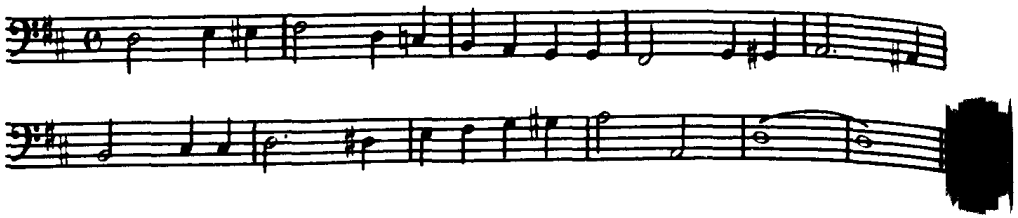
Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

533



6.



ТЕМА 33

ХРОМАТИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ. ДОМИНАНТОВАЯ ЦЕПОЧКА. ЭЛЛИПСИС

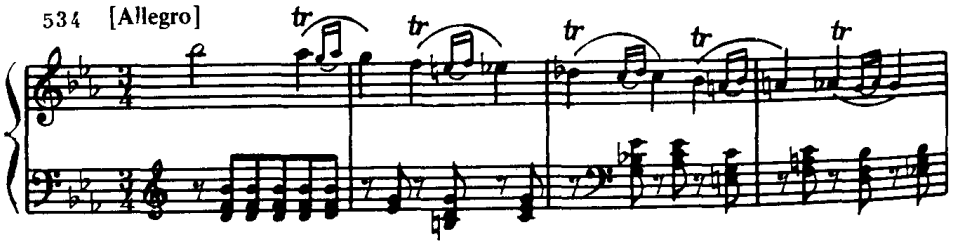
В отличие от диатонических секвенций, звенья которых используют диатонику одной, главной тональности, в хроматических секвенциях каждое звено звучит в новой тональности и точно воспроизводит не только голосоведение, но и функциональные отношения аккордов начального мотива. Хроматические секвенции называют также модулирующими (каждое звено модулирует, переходит в новую тональность) или транспонирующими (звенья транспонируют начальный мотив в различные тональности).

Строение звена. Соединение звеньев

Обычно звено состоит из двух-трех аккордов. Для строения звена типично ясное функциональное соотношение аккордов (часто типа неустой–устой: D-T, S-D-T, DD-D-T).

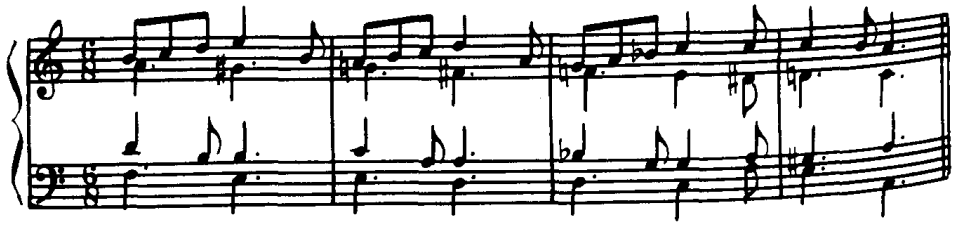
Бетховен. Соната для ф.-п. № 18 Es-dur, I ч.

534 [Allegro]



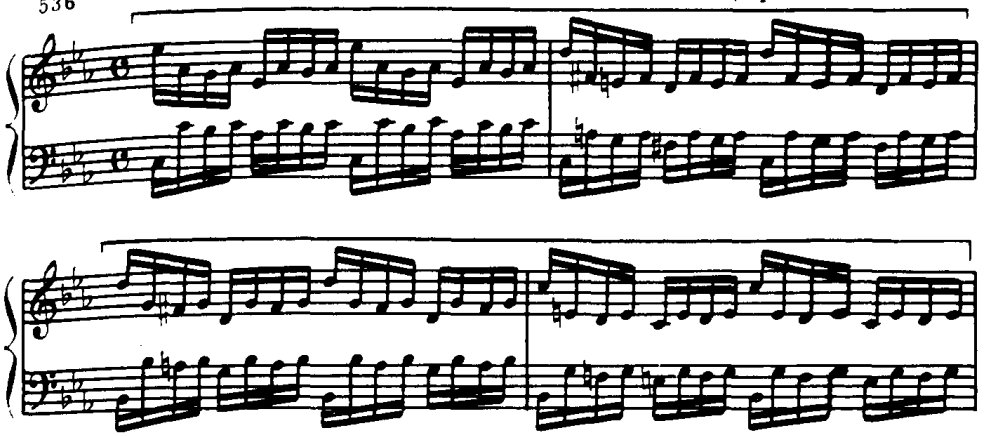
Иногда звено не содержит тонического устоя (S-D).

535



Встречается и такое строение звена, где движение направлено от тоники к неустойчивой функции.

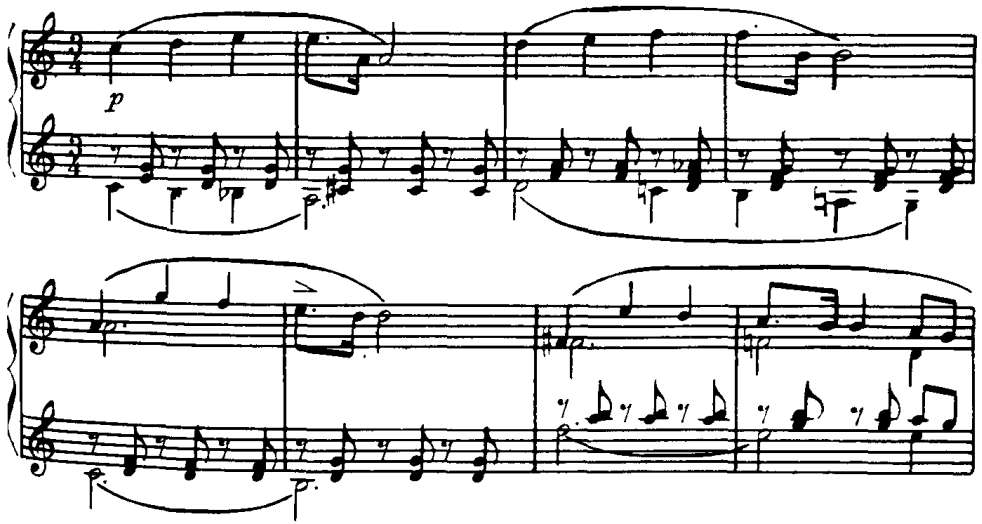
536 Бах. I том ХТК, прелюдия II c-moll



Секвенция может быть точной и неточной (как в нотном примере 537).

Чайковский. "Детский альбом", "Сладкая греза"

537 Andante



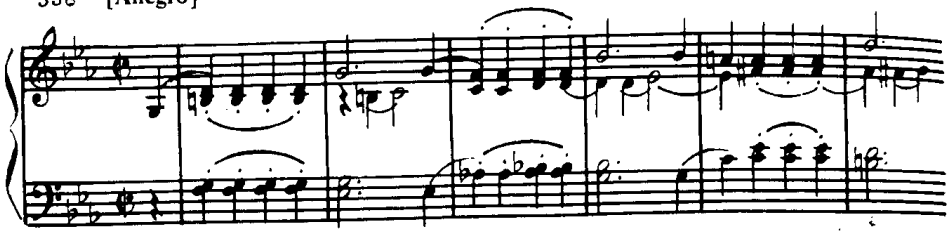
Поскольку для секвенции главное значение имеет инерция восходящего или нисходящего движения тональностей, соединение самих звеньев довольно свободно: при соединении звеньев встречается и переченье, и одностороннее движение голосов, и ходы на увеличенные интервалы.

Движение секвенции

Направление движения секвенции может быть восходящим или нисходящим. Восходящее направление секвенции отличается активной устремленностью и яркой динамичностью (особенно при терцовых шагах секвенции); восходящие секвенции часто используются как средство подготовки кульминации.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 8 c-moll, III ч.

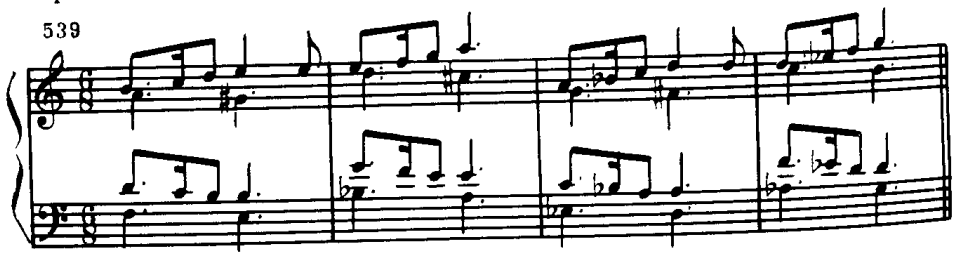
538 [Allegro]



Нисходящие секвенции имеют обычно „обратно-динамический" эффект. Они типичны для заключительного типа изложения (в частности, для дополнений).

Шагом секвенции может быть движение по равновеликим интервалам (по б.2 – тонам, по м.2 – полутонам, по б.3 или м.3); по родственным тональностям (объединение тональностей отдельных звеньев тональностью высшего, общего родства придает звучанию особую слитность и убедительность и делает этот вид секвенции наиболее употребительным); по медиантам (верхним или нижним). Более широкие шаги встречаются реже и используются обычно в ломаном движении, чередующем восходящее и нисходящее направление.

539

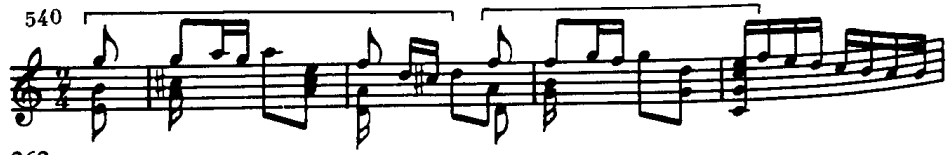


Число звеньев секвенции

Количество звеньев секвенции в художественной литературе не превышает обычно двух-трех.

Бах. Фуга из сонаты a-moll для скрипки соло

540



При большем количестве звеньев секвенция либо варьирует звено, либо меняет шаг (например, этюд Ф. Шопена C-dur, ор. 10 № 1, т. 25 – 33).

В учебной практике используются и полные секвенции, доходящие до октавного повторения заданного мотива.

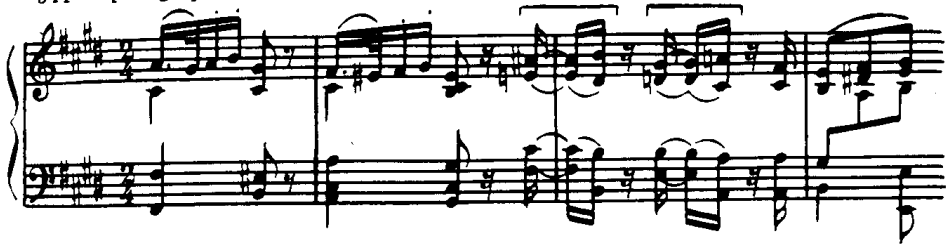
Применение секвенций

Секвенция – действенное средство развития. Поэтому секвенции чаще всего встречаются в развивающих частях формы: в серединах простых форм, в средних частях сложных трехчастных форм, в разработках сонатных allegro, а также в связках, предыктах.

В форме периода секвенция может быть либо в начале второго предложения, либо внутри предложений.

541 [Adagio]

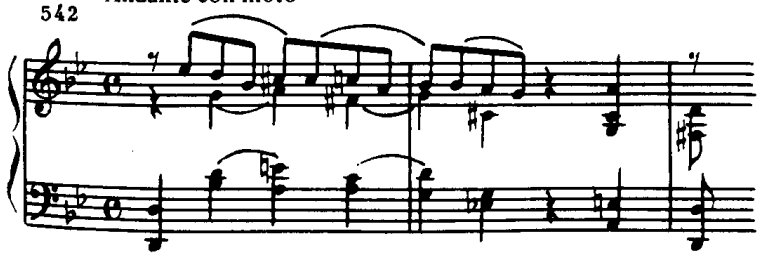
Бетховен. Соната для ф.-п. № 3 C-dur, II ч.



Реже встречается начало построения в секвенции; это обычно связано с особым художественным замыслом (ощущение внутренней неустойчивости).

Чайковский. Опера "Евгений Онегин", вступление

542 Andante con moto



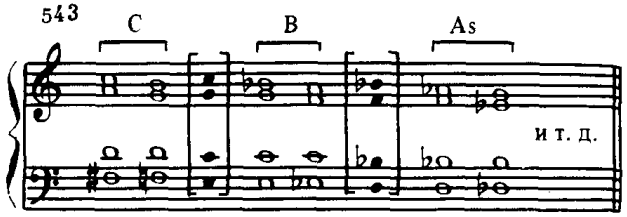
Кроме того, секвенция может стать средством расширения (предложений или периодов); в этой роли она встречается в концах построений (см. II ч. 2-й фортепианной сонаты Бетховена, главную тему).

Доминантовые цепочки

Соединение в начальном мотиве двух диссонирующих доминант, принадлежащих к разным тональностям, превращает последующую секвенцию в так называемую доминантовую цепочку.

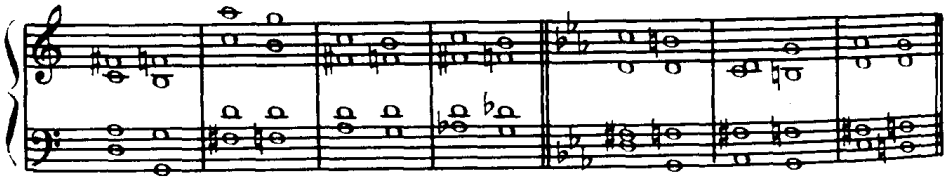
Примером мотива доминантовой цепочки может служить уже знакомое соединение диссонирующих аккордов DD и D, которое вместо разрешения в тонику плавно переходит в новую диссонирующую DD, уже к другой тональности. Возникает движение по тонам (б.2) вниз.

543



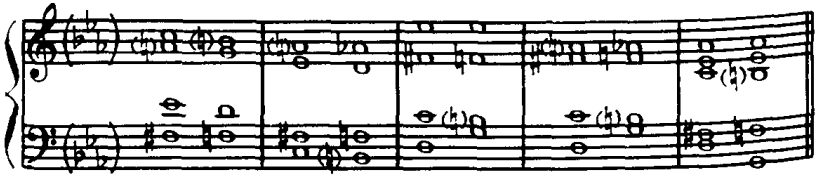
Наиболее распространенный вид доминантовой цепочки – соединение двух гармоний малого мажорного септаккорда с нижнеквинтовым соотношением их основных тонов. Многообразие вариантов этого типа связано с тем, что аккорды могут быть взяты не только в основном виде (септаккорд), но и в виде обращений (квинтсекстаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд), а соединение их может быть не только плавным, но и скачковым (широко употребительным для доминант); кроме того, гармонии доминант могут быть обогащены секстами, могут быть и альтерированы.

544



Доминантовую цепочку может образовать соединение гармоний уменьшенного септаккорда с обращениями малого мажорного септаккорда (по типу движения вводного двойной доминанты в диссонирующий аккорд V ступени) или уменьшенного с обращением другого уменьшенного (по типу DD_{VII} – VII), а также нонаккорда с септаккордом или нонаккордом и т. п.

545

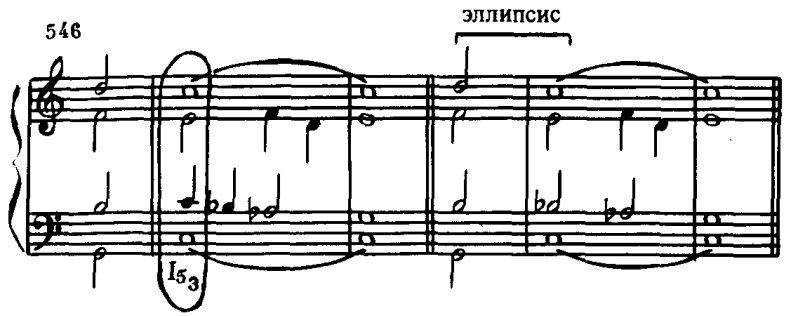


Эллипсис

Доминантовые цепочки представляют собой частный (и самый распространенный) вид эллипсиса.

„Эллипсис" в буквальном переводе означает „пропуск, выпадение". Эллиптическим называется оборот, в котором ожидаемое разрешение диссонирующего аккорда выпадает, пропускается; вместо разрешения следует другой диссонирующий аккорд, не состоящий с предыдущим в прямой функциональной связи, но плавно соединенный по голосоведению. (Простейшая схема возникновения эллипсиса показана в примере 546.)

546

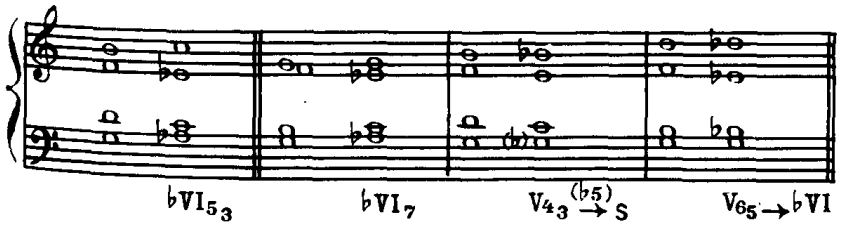


Видом эллипсиса в диатонике может служить прерванный оборот: в нем ожидаемое разрешение D в T заменяется последованием D–S (S – чаще всего VI_{5_3}; встречается и IV_6).

Однако понятие „эллипсис" относится в основном к хроматическим явлениям; эллипсис – это хроматический прерванный оборот.

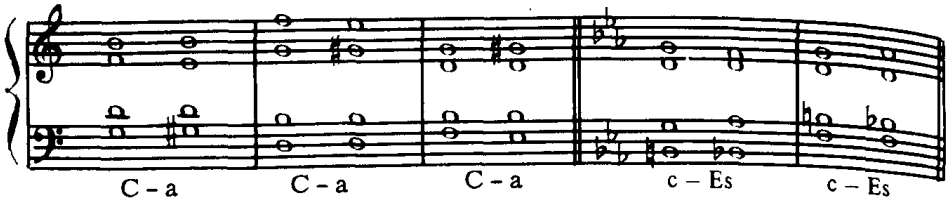
Эллиптический эффект возникает и при переходе V_7 мажорной тональности в $\flat VI_{5_3}$ (аккорд, заменяющий разрешение, – $\flat VI$ – консонантен), и при переходе в $\flat VI_7$, в $V_{4_3} \to S$, в $V_{6_5} \to VI$, в $VII_{6_5} \to II$ и т. п. (заменяющие аккорды чаще диссонантны).

547



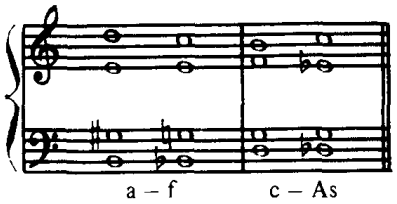
Частым случаем эллипсиса является переход основной доминанты в доминанту к параллельной тональности (соотношение их основных тонов – малотерцовое).

548



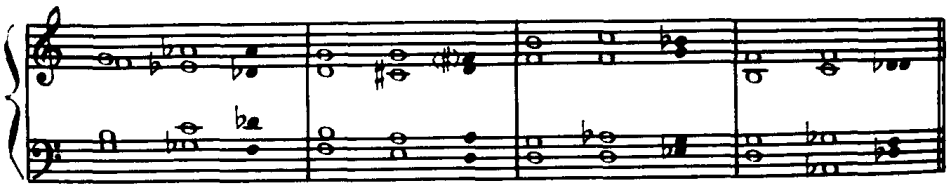
Встречается и большетерцовое соотношение связываемых доминант.

549



При плавном голосоведении – необходимом условии эллипсиса – аккорд основной доминанты может перейти в побочную доминанту к весьма далекой тональности (например, ♭ II). Связь по голосоведению компенсирует отсутствие функциональной связи.

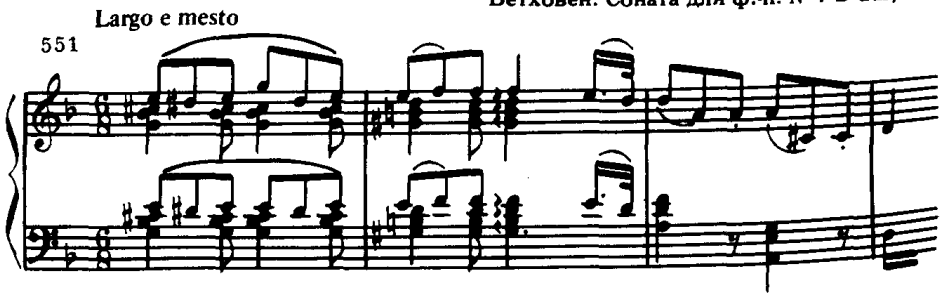
550



Эллипсис встречается обычно внутри построения.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 7 D-dur, II ч.

551 Largo e mesto



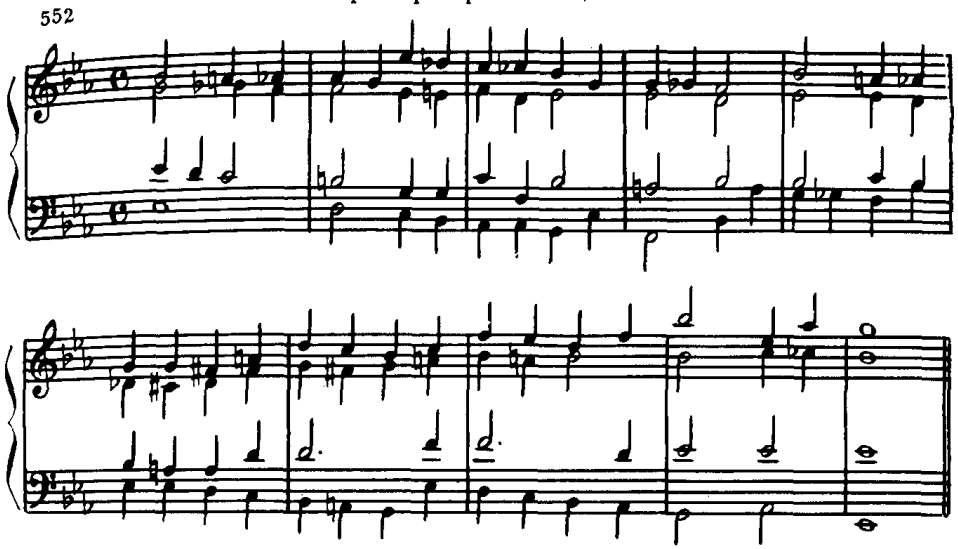
Практические рекомендации

1. Перед гармонизацией заданной мелодии надо найти и отметить в условии звенья хроматической секвенции, обозначить тональность каждого звена.

2. В хроматических (особенно нисходящих) ходах заданной мелодии, а также при повторении звуков надо проверить возможность применения эллипсиса. Однако длинные доминантовые цепочки нежелательны: через два-три шага они оказываются в отдаленных (от главной) тональностях.

Пример гармонизации

552



Задания

Устные

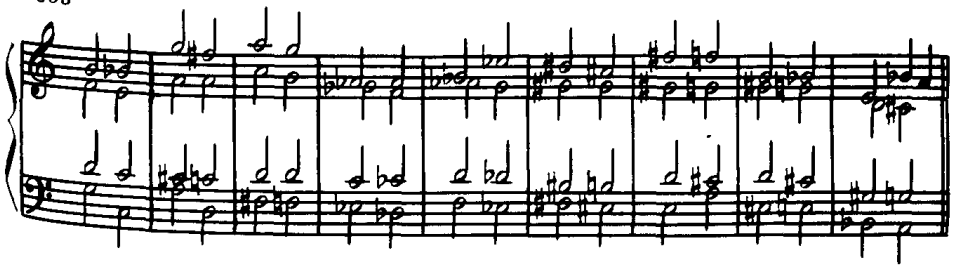
Проанализировать хроматические секвенции, доминантовые цепочки и эллиптические обороты в следующих произведениях:

1. Ф. Шопен, этюд ор. 10 № 1 до мажор.
2. Ф. Шопен, прелюдия № 4 ми минор.
3. Ф. Лист, ноктюрн ля-бемоль мажор, „Грёзы любви".
4. И. Брамс, соната для виолончели и ф-п. ор. 99 фа мажор, II ч.
5. А. Н. Скрябин, этюд ор. 8 № 1 до-диез мажор.

На фортепиано

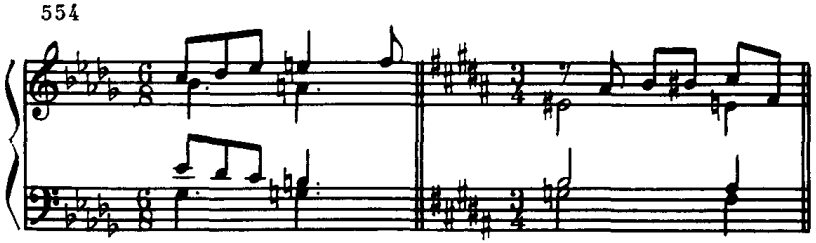
1. Играть доминантовые цепочки на следующие мотивы:

553



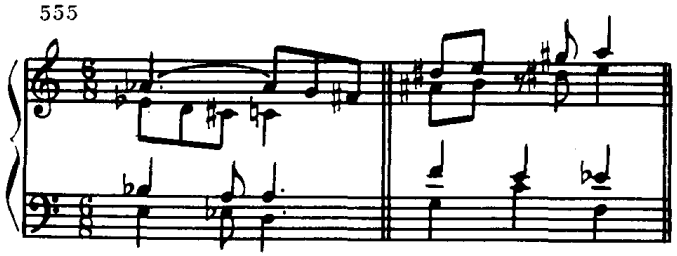
2. Играть секвенции на следующие мотивы:

554



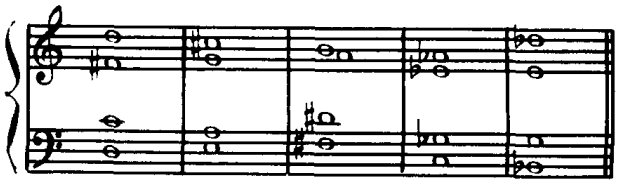
3. Определить тональность, найти наилучший шаг и сыграть секвенции на следующие мотивы:

555



4. Найти разрешения, а затем возможные эллиптические соединения со следующими аккордами:

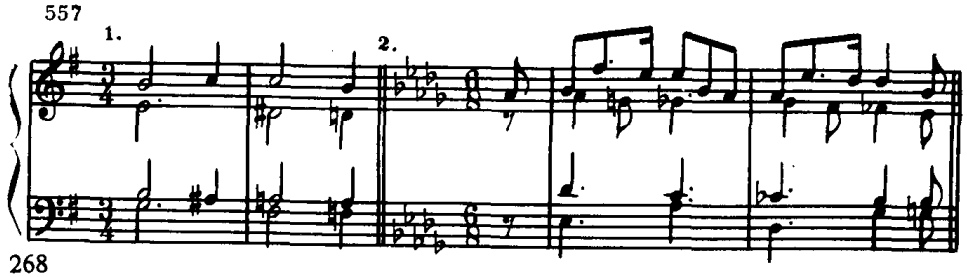
556



5. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период (периоды), используя в них хроматические секвенции по родственным тональностям и эллиптические соединения.

6. Играть период по заданному началу (по возможности, повторного строения):

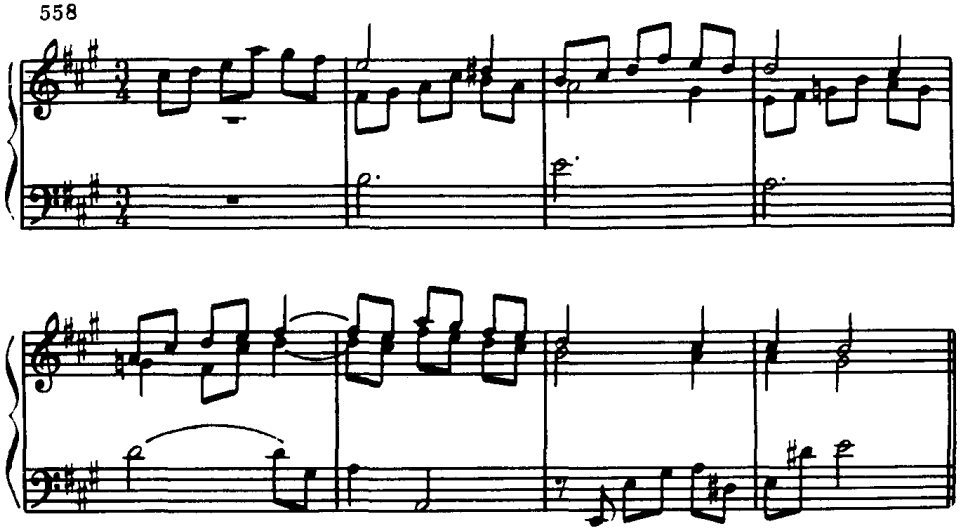
557



Письменные

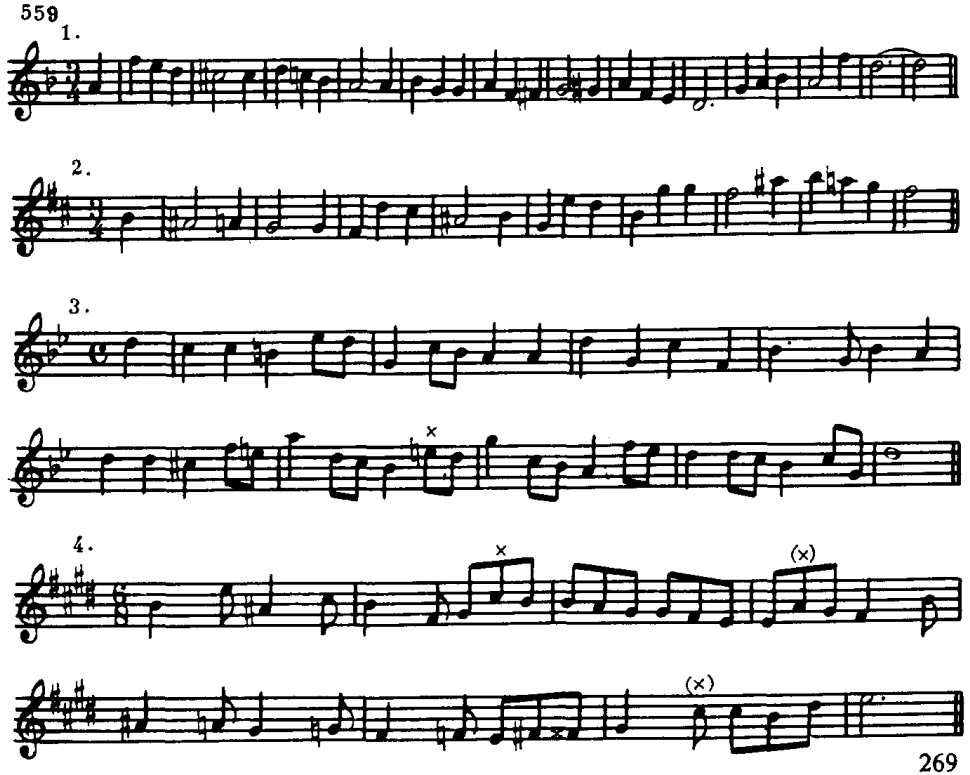
1. К заданному первому предложению досочинить в сходной трехголосной фактуре второе предложение.

558

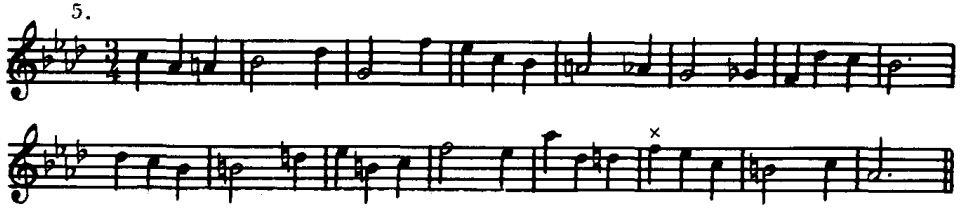


2. Гармонизовать следующие мелодии и басы:

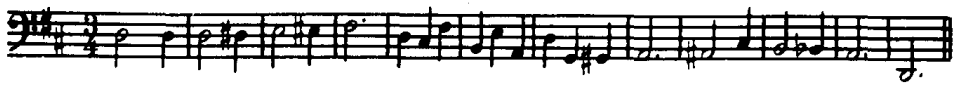
559



5.



6.



ТЕМА 34

МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ I СТЕПЕНИ РОДСТВА

Модуляцией называется переход в новую тональность, закрепленный, как правило, кадансом. Однотональные построения скорее встречаются в небольших, простых формах. Крупные же формы – рондо, сложная трехчастная, сонатная – в своем композиционном принципе всегда основываются на противопоставлении различных тем в разных тональностях, что требует умения связать темы, не разорвав неловким поворотом логику целого. Именно поэтому техника модуляции требует серьезного изучения. В настоящей теме разбираются способы постепенной модуляции в каждую из родственных тональностей.

Положение в форме

В простых формах, являющихся либо частью крупной формы, либо самостоятельными произведениями небольшого масштаба, модулирующим является обычно начальный период. Его тональная разомкнутость дает толчок дальнейшему тональному развитию и формированию простой двух- или трехчастной композиции с возвращением в репризе в исходную тональность. В более развернутых формах (сонатной, например) модуляцию могут содержать не только экспозиционные участки формы (изложения тем), но и связующие части, переходы и разработочные.

Рассмотрим модуляции, организованные формой периода.

Отклонение и модуляция

Чтобы наглядно представить себе сущность модуляции, можно сравнить модуляцию с отклонением.

Отклонение – легкое и кратковременное появление новой тональности; местная тоника не закрепляется надолго, не получает основательного утверждения, звучит легко и не слишком прочно.

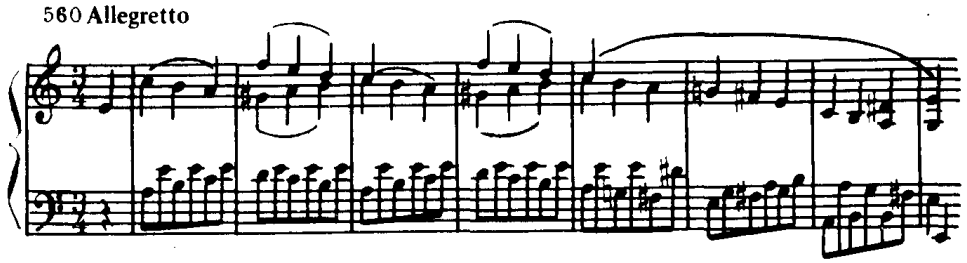
Модуляция – заранее подготовленный, основательный и прочный переход в новую тональность; независимо от того, будет ли новая тональность закреплена, новая тоника утверждается убедительной каденцией.

Способы модуляции в тональности диатонического и гармонического родства (I степень родства)

1. Модуляция через отклонение содержит сначала отклонение в новую тональность, а затем закрепление в ней полным кадансом. Преимущество этого способа – простота и мягкость перехода.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 2 A-dur, III ч.

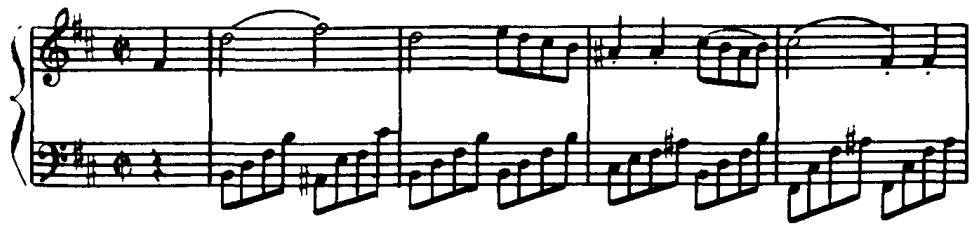
560 Allegretto

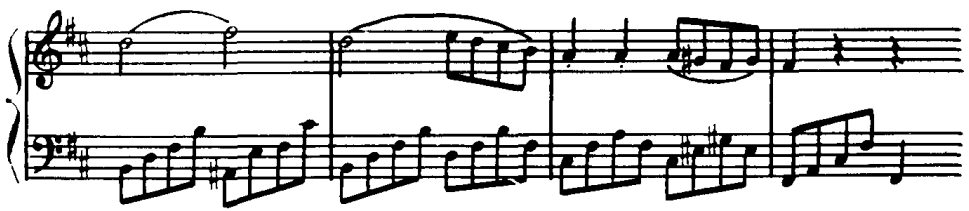


2. Модуляция через общий аккорд также обеспечивает легкий и естественный переход в новую тональность. Переходным моментом в ней является общий для обеих тональностей аккорд. Имея в прежней тональности одно значение, в новой он приобретает другое и тем самым способствует перемещению тональной опоры. Например, тонический секстаккорд трактуется как субдоминантовый (I_6=IV_6) и направляет этим модуляцию в тональность V ступени:

Бетховен. Соната для ф.-п. № 7 D-dur, I ч.

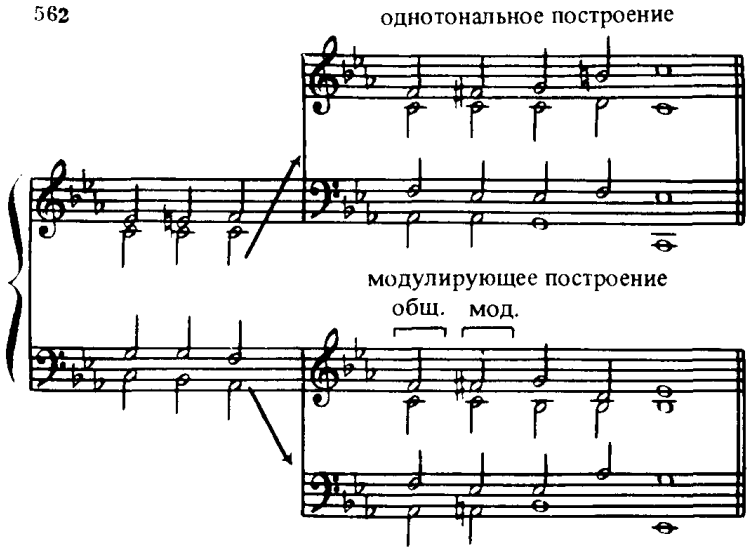
561 Presto





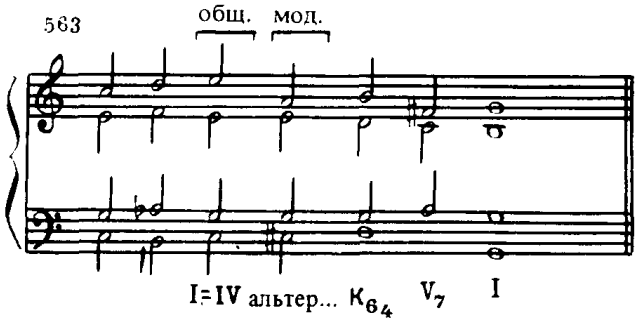
Общий (или посредствующий) аккорд – обычно консонирующий; он обеспечивает мягкость, естественность переключения в новую тональность. Общий аккорд относится и к предыдущей, и к последующей тональности, как бы смотрит в обе стороны: может и вернуться назад, в начальную тональность, и „повернуть" в новом направлении. Следующий после него модулирующий аккорд – диссонирующий (обычно альтерированная субдоминанта); он „смотрит только вперед" и ясно указывает направление в новую тональность.

562



Наиболее удобным является тот общий аккорд, который в новой тональности будет иметь функцию S. В этом случае утверждением новой тональности может стать просто развернутая каденция в ней: альтерированная $S\text{-}K_{6_4}\text{-}V_7\text{-}I_{5_3}$.

563



Последующие рекомендуемые схемы модуляций в каждую из родственных тональностей содержат в основе именно этот способ – модуляцию через общий аккорд. Его преимущество по сравнению с модуляцией через отклонение в том, что новая тоника, появляясь впервые лишь в самом конце построения, сохраняет свою свежесть и новизну звучания.

Направленность модуляций

Наиболее естественны для тонального движения модуляции в тональности доминантовой группы – V, III, VII (из минора) ступеней. Это объясняется и родственностью, близостью функции доминанты по отношению к тонике, и практическим удобством переходов: для любой тональности доминантовой группы исходная тоника является идеальным – субдоминантовым по функции – общим аккордом.

Тональность V ступени в конце модуляции иногда звучит настолько родственной к старой тонике, что модуляция оказывается недостаточно убедительной и для ее укрепления необходимо дополнительное построение.

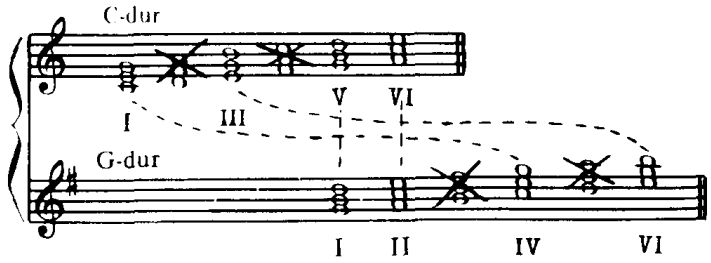
Модуляции в тональности субдоминантовой группы – VI, IV, II ступени (из мажора) – более редки.

1. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ V СТУПЕНИ

а) Из мажора в тональность V ст. (dur – dur)

Любая пара мажорных тональностей, находящихся в верхнеквинтовом соотношении, различается в звукорядах на одну ступень, то есть на один ключевой знак. Следовательно, они содержат шесть общих звуков. Общих трезвучий у них – четыре: это тонические трезвучия обеих тональностей и тоники параллельных к ним тональностей.

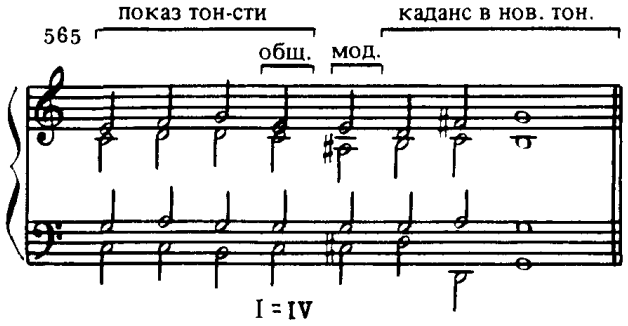
564



В качестве общего аккорда не принято использовать трезвучие будущей тоники; лучше сохранить новизну ее звучания до заключительного каданса. Поэтому остается три варианта модуляции через три вида общих аккордов.

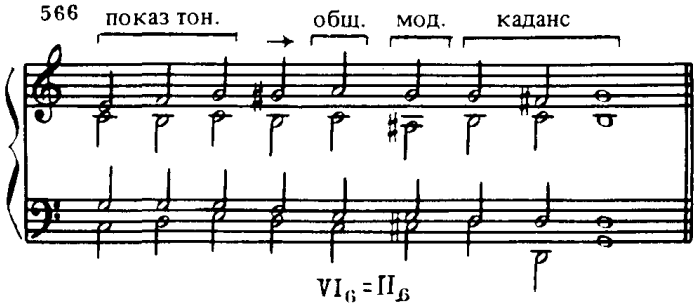
1) I=IV. После общего аккорда выстраивается каданс в новой тональности, например: аккорд альтерированной субдоминанты, K_{6_4}, V_7 и I_{5_3} (или вместо I_{5_3} – VI_{5_3} и расширение периода). Вот краткая схема такой модуляции из C-dur в G-dur:

565



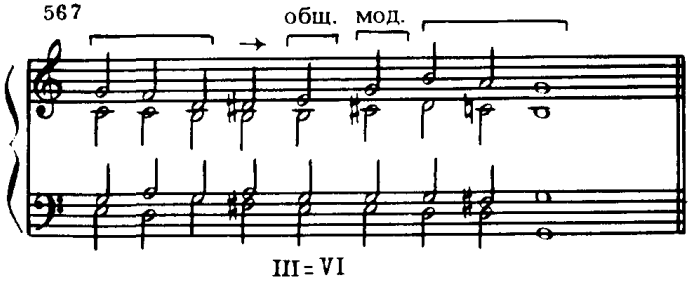
2) VI=II. Здесь гармонию общего аккорда удобнее использовать в виде секстаккорда; в новой тональности он станет удобным для каденции II_6. (Затем возможно усложнение и альтерация субдоминантовой группы и каданс.)

566



3) III=VI (затем усиление, усложнение, альтерация субдоминанты и каданс в новой тональности).

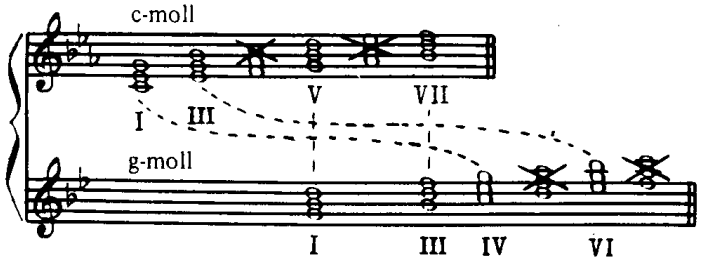
567



б) Из минора в тональность V ст. (moll - moll)

У минорных тональностей в верхнеквинтовом соотношении также четыре общих трезвучия.

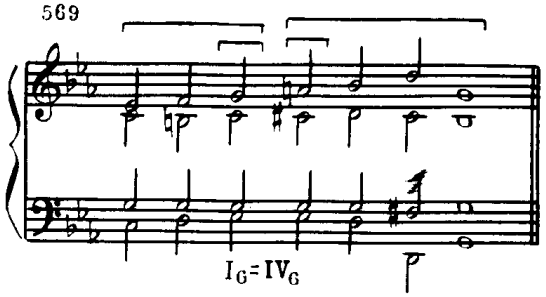
568



В качестве общих аккордов в модуляции используются три из них.

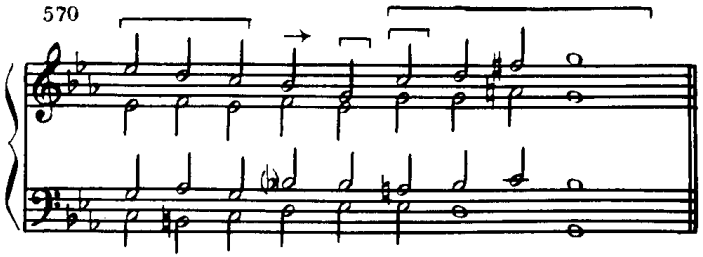
1) I=IV (затем усложнение, альтерация субдоминанты и каданс в новой тональности). Приводим схему такого плана; модуляция из c=moll в g=moll.

569



2) III=VI (затем усиление и альтерация субдоминанты и каданс). В этой модуляции требует убедительной подготовки введение общего аккорда – III_{5_3}. Для подготовки используются и обычные диатонические обороты I-III, VI-III; однако ярко и выпукло звучит отклонение в тональность III ступени.

570

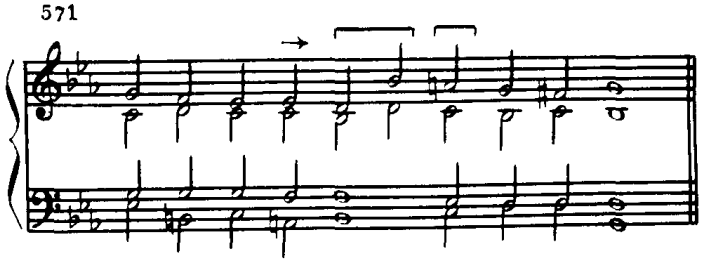


3) $VII_н$=III. Здесь общий аккорд приобретает в новой тональности значение III_{5_3} (слабой доминанты); после него обычно следует аккорд субдоминантовой группы, с плавным соединением. Вот несколько вариантов:

$VII_н$=III
- IV-альтерир. $S-K_{6_4}-V_7-I$
- II_6-альтерир. $S-K_{6_4}-V_7-I$
- $II_7 - II_{6_5}$ - альтер. $S - K_{6_4} - V_7 - I$

Подготовка $VII_н$ основательнее звучит с отклонением в эту тональность.

571

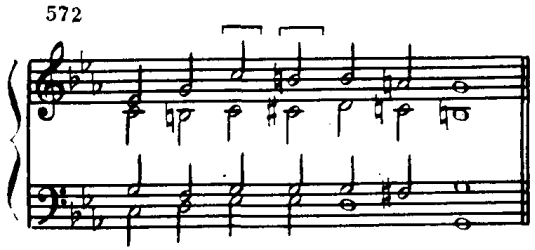


В приведенной схеме отражен частный случай подготовки общего аккорда – через секвенцию; она делает модуляцию особенно легкой.

в) Из минора в тональность мажорной доминанты (модуляция в тональность гармонического родства)

В звукорядах минорной тональности и тональности ее мажорной доминанты содержится только два общих трезвучия – это их тонические трезвучия. Поскольку будущая тоника как общий аккорд не используется, остается лишь один вариант перехода: I_{5_3} минора трактуется как IV_{5_3} гармонического мажора.

572



Задания

Устные

Проанализировать способ модуляции в следующих произведениях:

1. В. А. Моцарт, соната для ф-п. до мажор (К 330), II ч.
2. Р. Шуман, „Сцены из детской жизни" ор. 15, „Грёзы"; „Фантастические пьесы" ор. 12, „Вечером".
3. С. С. Прокофьев, „Детская музыка" ор. 65, „Вечер".
4. И. Брамс, „Каприччио" ор. 116 № 7 ре минор.
5. С. В. Рахманинов, романс „Сирень".

На фортепиано

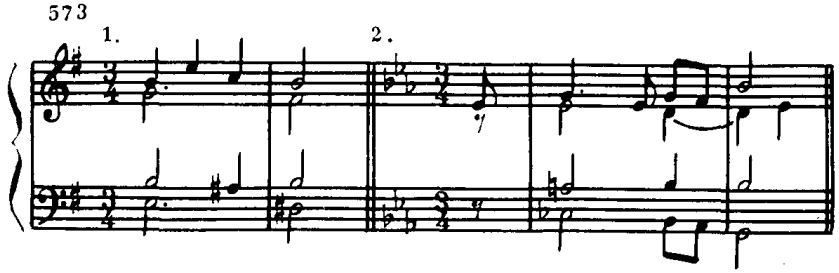
1. Играть краткие схемы модуляций (без ритмической организации) в тональность V ступени от данной через все возможные

варианты общих трезвучий (или секстаккордов). Схема модуляции должна содержать краткий показ исходной тональности, собственно переход (общий и модулирующий аккорды) и каденцию (полную или прерванную, с дальнейшим расширением) в новой тональности.

2. Сочинить и выучить в разных тональностях период, модулирующий в тональность V ступени: 1) из мажора в мажор; 2) из минора в минор; 3) из минора в мажор (тональность гармонического родства).

3. Играть по заданному началу период, модулирующий в тональность V ступени:

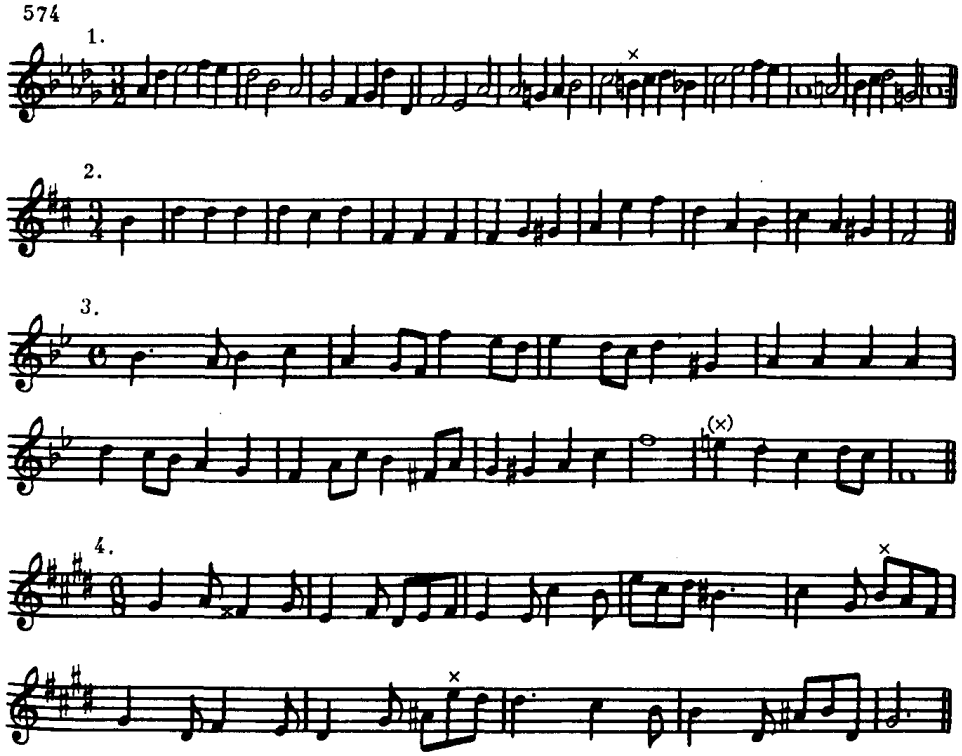
573

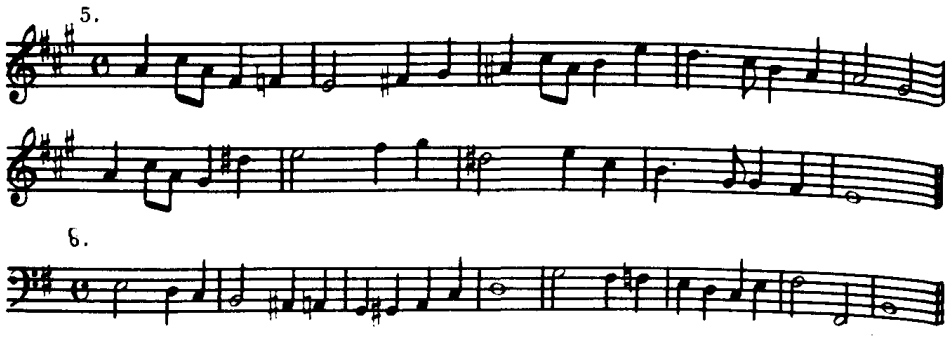


Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

574





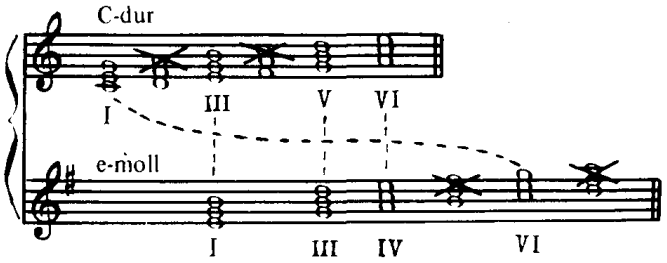
2. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ III СТУПЕНИ

В мажоре III_{5_3} минорное, а в натуральном миноре III_{5_3} мажорное. Поэтому при модуляции в тональность III ступени возникают два ладовых варианта: dur - moll и moll - dur.

а) Модуляция из мажора в тональность III ступени (dur - moll)

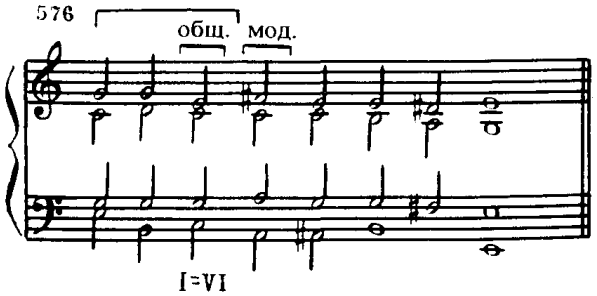
Тональности верхнетерцового соотношения находятся в диатоническом родстве: они различаются в звукорядах только на одну ступень, следовательно, содержат четыре общих трезвучия. Нежелательна лишь модуляция через будущую тонику, поэтому реально используются как общие три трезвучия.

575



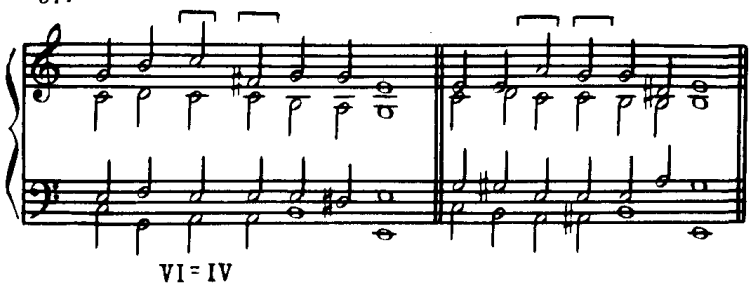
1) I=IV (затем, в качестве модулирующего аккорда, диссонирующая субдоминанта и каданс, полный или - для большей убедительности перехода - прерванный, с последующим расширением и полным кадансом).

576



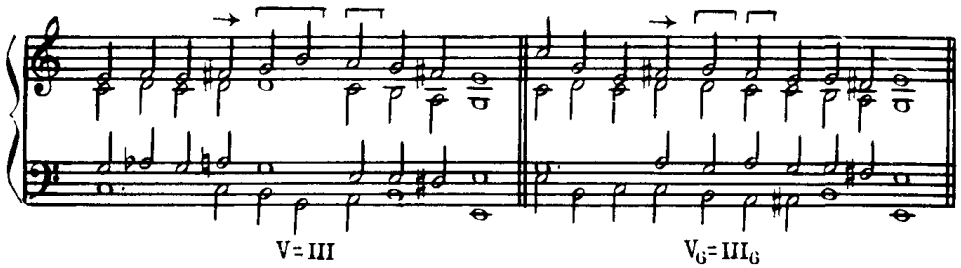
2) VI=IV (затем аккорд альтерированной субдоминанты, K_{6_4}, D_7 и I). VI_{5_3} в начальной тональности очень убедительно подготавливается прерванным оборотом: V_7–VI (=IV). Можно подготовить VI_{5_3} и отклонением в тональность VI ступени.

577



3) V=III (затем IV или II_6, альтерированная субдоминанта, K_{6_4}, V_7, I). Общее трезвучие в исходной тональности - очень привычная на слух доминанта; чтобы подчеркнуть ее как опору перехода, желательно сделать отклонение в тональность V ступени.

578

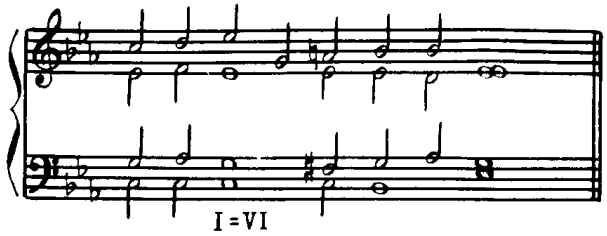


б) Модуляция из минора в тональность III ступени (moll - dur)

Тональность III ступени минора является параллельной к нему. Как известно, звукоряды параллельных тональностей в натуральных видах полностью совпадают. Следовательно, все трезвучия на их ступенях могут быть использованы как общие (конечно, кроме уменьшенного и, как уже упоминалось раньше, кроме трезвучия будущей тоники).

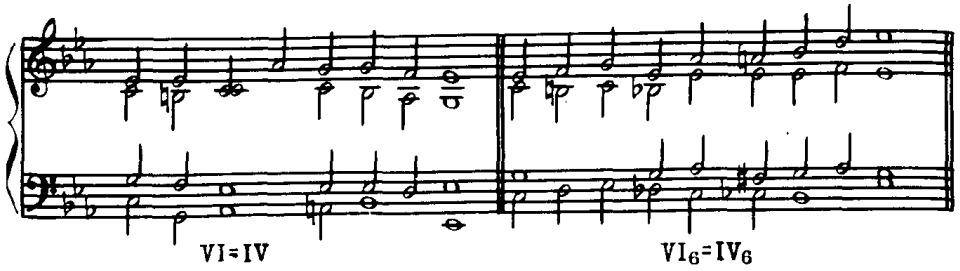
1) I=VI (затем натуральная, но диссонирующая или сразу альтерированная субдоминанта в качестве модулирующего аккорда и каданс).

579



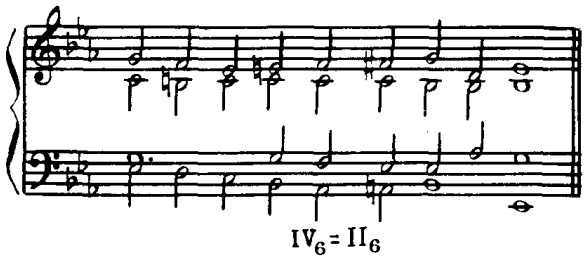
2) VI=IV (затем аккорд альтерированной субдоминанты и каданс). VI_{5_3} готовится либо прерванным оборотом, либо отклонением.

580



3) IV=II. Последующую каденцию в новой тональности удобнее строить от II_6. В начальной же тональности гармония IV (трезвучие или секстаккорд) хорошо подготавливается отклонением.

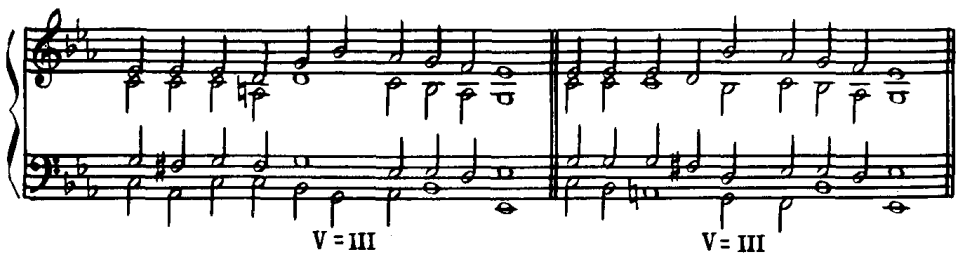
581



Два оставшихся способа модуляций несколько менее удобны, так как общие аккорды в новой тональности являются трезвучиями доминантовой группы. Переходы через них относительно более редки.

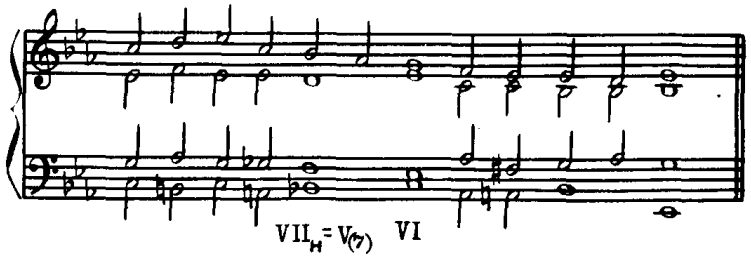
4) $V_н$=III (затем в качестве модулирующего IV или II_6, аккорд диссонирующей или альтерированной субдоминанты и каданс). Соединение III-IV в мажоре звучит резковато из-за полутонового соотношения основных тонов; более мягкие варианты – III-II_6 или III-II_7. Подготовка $V_{н5_3}$ обычно делается через отклонение.

582



5) $VII_н$=V. Если общий аккорд для новой тональности является V_{5_3}, немедленное его разрешение в тонику не создаст убедительного перехода. Здесь необходим прерванный каданс и расширение, приводящее к полному совершенному кадансу.

583



Задания

Устные

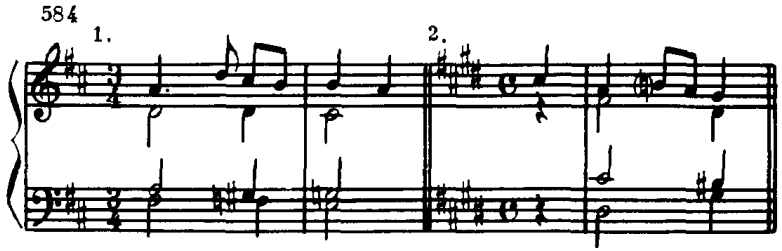
Проанализировать способы модуляций в следующих произведениях:

1. Р. Шуман, „Сцены из детской жизни" ор. 15, „Не слишком ли серьезно?".
2. Ф. Лист, „Утешение" ре-бемоль мажор.
3. М. И. Глинка, опера „Руслан и Людмила", V д., романс Ратмира.
4. Ф. Шуберт, соната для ф-п. № 8 до минор, III ч.

На фортепиано

1. Играть краткие схемы модуляций (без ритмической организации) в тональность III ступени от данной через все возможные варианты общих трезвучий (или секстаккордов).
2. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период, модулирующий в тональность III ступени.
3. Играть по заданному началу период, модулирующий в тональность III ступени:

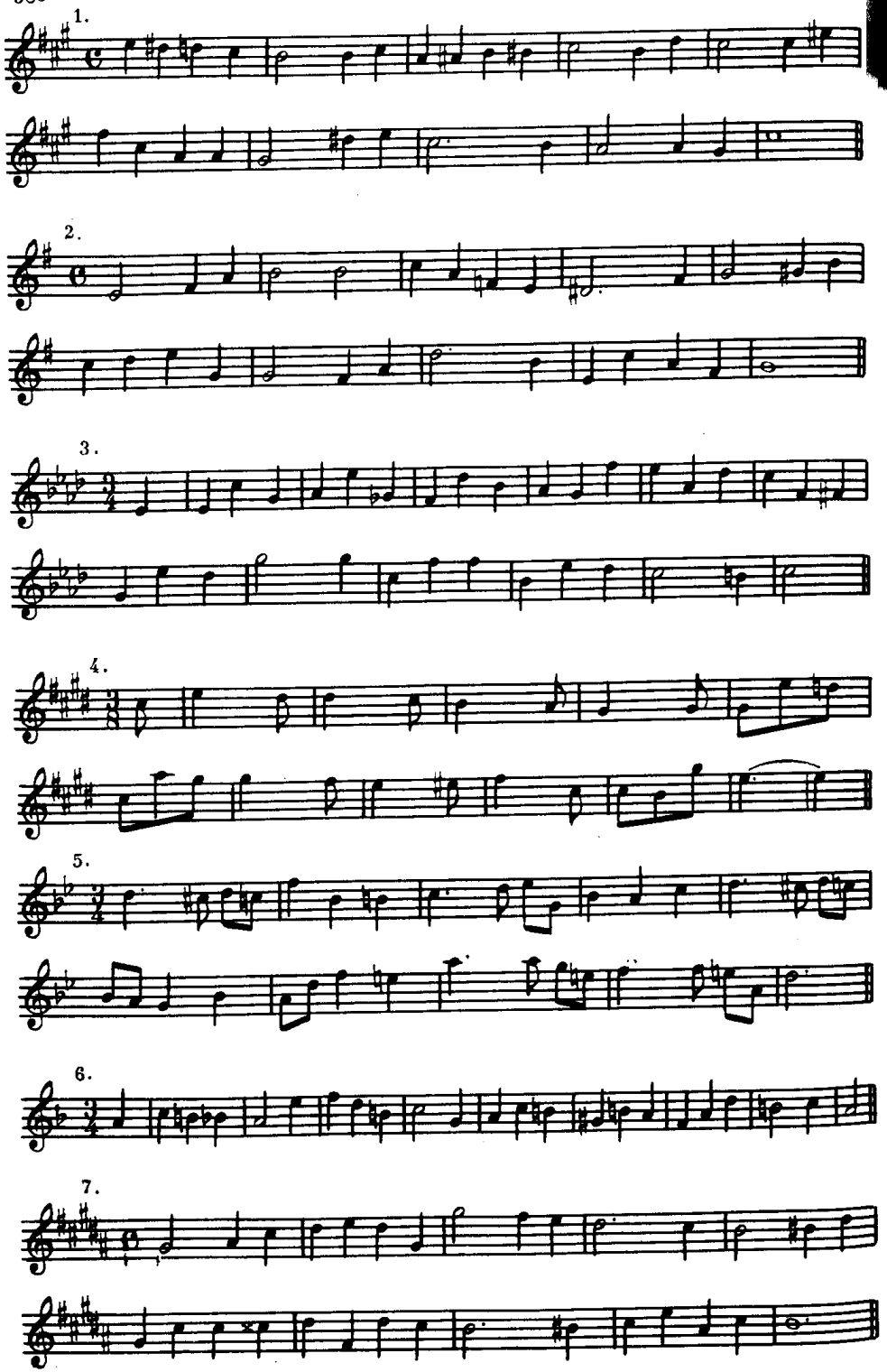
584



Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

585

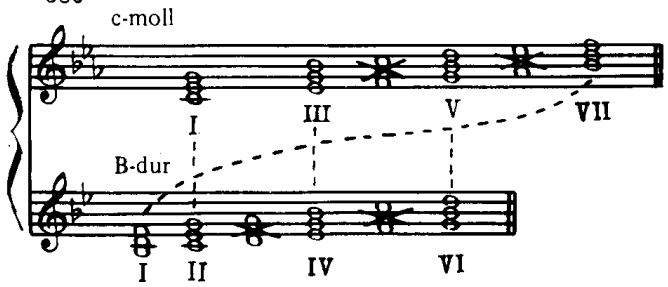


3. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ $VII_н$ СТУПЕНИ (ИЗ МИНОРА)

Мажорного варианта модуляции в тональность VII ступени нет потому, что VII_{5_3} мажора по строению уменьшенное и тоникой быть не может.

С натуральным минором тональность VII ступени связана диатоническим родством: они различаются только на одну ступень (один ключевой знак), и шесть их общих ступеней образуют четыре общих трезвучия.

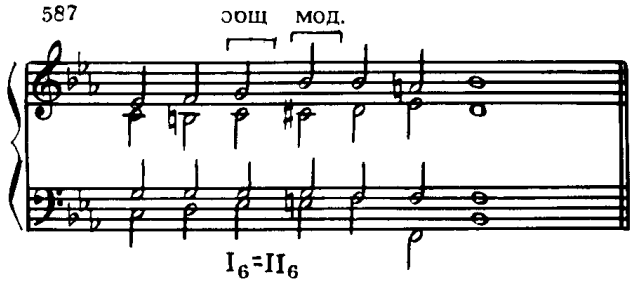
586



При модуляции используются следующие из них:

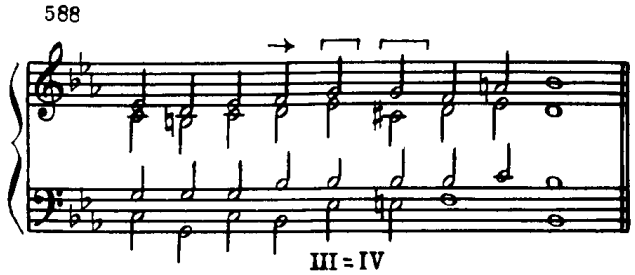
1) I=II (затем II_6 или другая каденционная субдоминанта, диссонирующая или альтерированная субдоминанта, K_{6_4}, V_7, T). Удобно использовать общую гармонию сразу в виде секстаккорда: I_6=II_6.

587



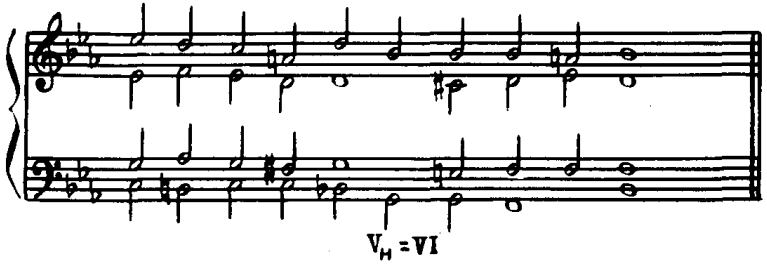
2) III=IV (затем диссонирующая или сразу альтерированная субдоминанта и каданс). III_{5_3} очень легко и естественно подготавливается отклонением: это трезвучие является тоникой параллельного мажора. Возможно отклонение по секвенции.

588



3) $V_н$=VI (дальнейшее гармоническое развитие содержит усиление субдоминантовой функции, ее альтерацию и полный каданс). $V_{н5_3}$ обычно готовится отклонением.

589



Задания

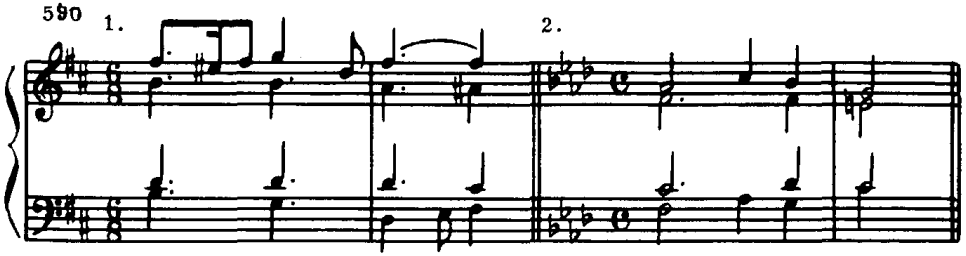
На фортепиано

1. Играть краткие схемы модуляций (без ритмической организации) из минора в тональность VII натуральной ступени через все возможные варианты общих трезвучий (или секстаккордов).

2. Сочинить и выучить в разных тональностях период, модулирующий в тональность VII натуральной ступени.

3. Играть по заданному началу период, модулирующий в тональность VII натуральной ступени, используя различные структуры – неповторного и повторного строения.

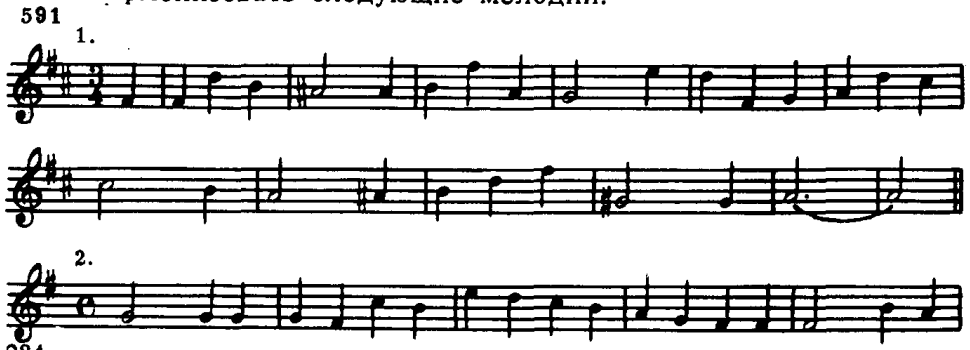
590

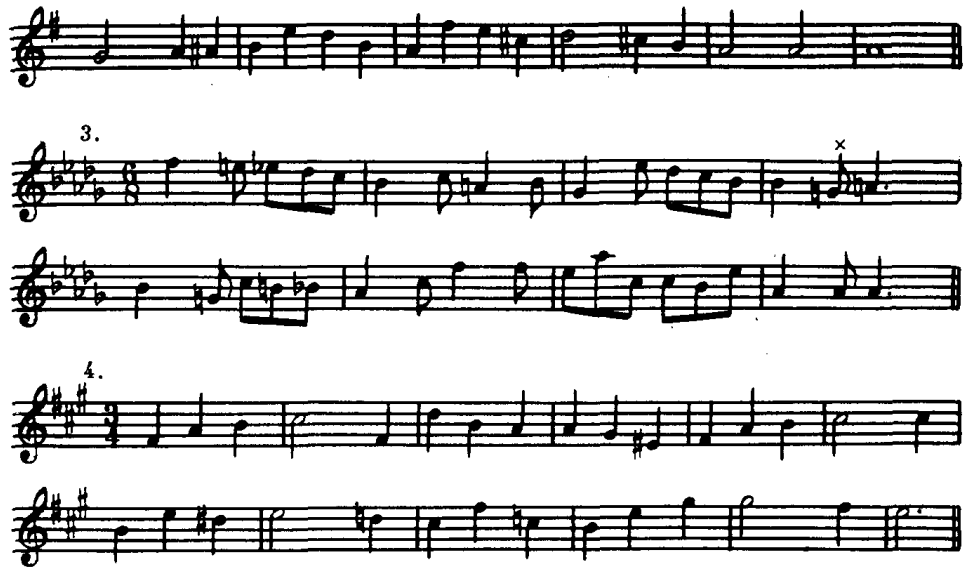


Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

591



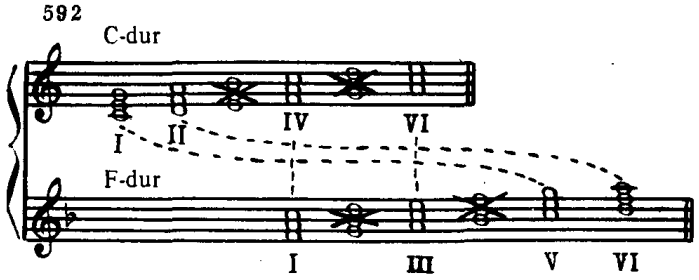


4. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ IV СТУПЕНИ

а) модуляция из мажора в тональность IV ступени (dur - dur)

У любой пары мажорных тональностей, находящихся в нижнеквинтовом соотношении, звукоряды различаются только на одну ступень (один ключевой знак). Шесть их общих ступеней образуют четыре общих трезвучия.

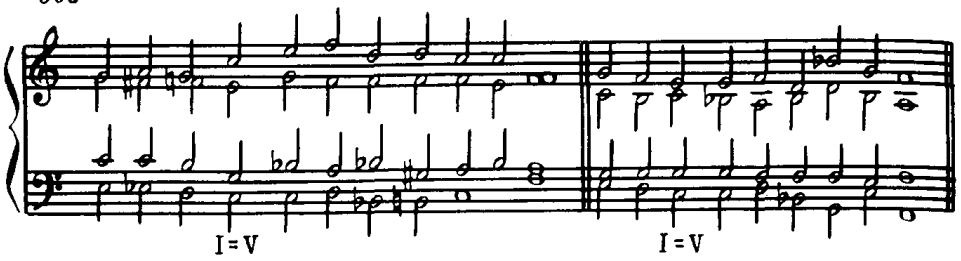
592



При модуляции используются следующие:

1) I=V (затем V_7-VI-IV или II_7 в каденционном обращении, альтерированная субдоминанта и полный каданс). Как уже говорилось, немедленное разрешение общего аккорда доминантового значения сразу в новую тонику неупотребительно: оно не дает слухового ощущения убедительного перехода именно из-за скорости и легковесности. Необходим прерванный каданс и расширение в новой тональности.

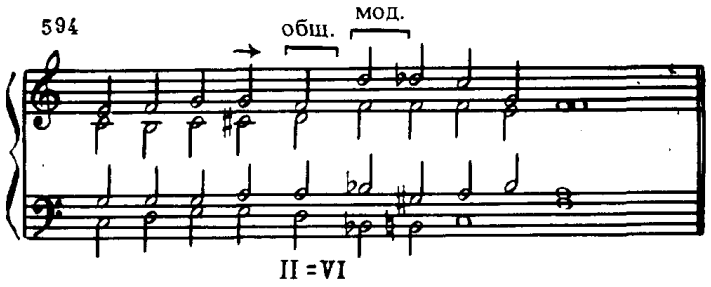
593



2) II=VI (затем желательно усиление напряженности аккордов субдоминантовой группы: IV, II_6, II_{6_5} или II_{4_3}, с последующей альтерацией субдоминанты и полным кадансом).

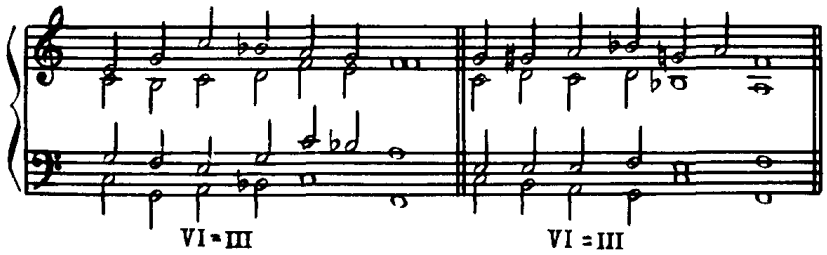
При подготовке общего аккорда (в исходной тональности – II_{5_3}) используется отклонение.

594



3) VI=III (затем IV или II_6, усложнение и альтерация субдоминанты и полный каданс в новой тональности). В этом способе легче подготовить общий аккорд в начальной тональности (VI_{5_3} возникает либо в прерванном обороте, либо как результат отклонения в тональность VI ступени), но менее удобно строить каденцию в новой тональности. Соединение III_{5_3} с аккордами субдоминантовой группы обычно предельно плавное по голосоведению.

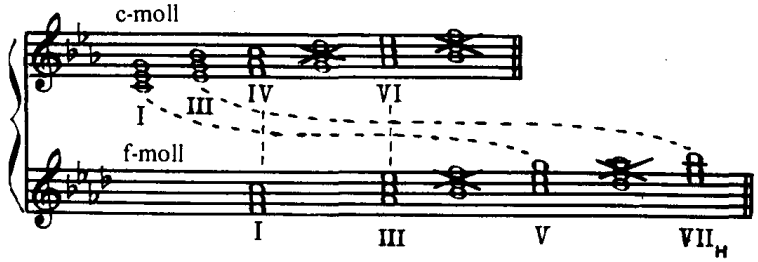
595



б) Модуляция из минора в тональности IV ступени
(moll - moll)

У минорных тональностей нижнеквинтового соотношения также шесть общих ступеней, следовательно, четыре общих трезвучия.

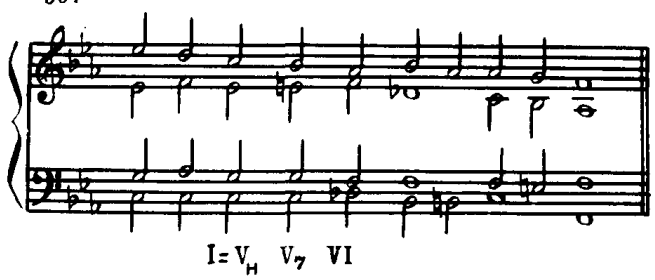
596



В модуляциях используются следующие:

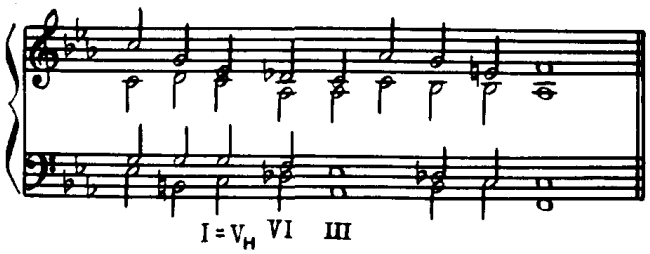
1) I=$V_н$ (затем $V_{7(г)}$–VI – диссонирующие и альтерированные аккорды субдоминантовой группы – K_{6_4}–D_7–T). Редкий в практике аккорд $V_н$ соединяется с V_7 исключительно плавно; практически он звучит как задержание к V_7.

597



$V_н$ может иметь в новой тональности и иное продолжение, известное по фригийским оборотам: $V_н$–VI–III.

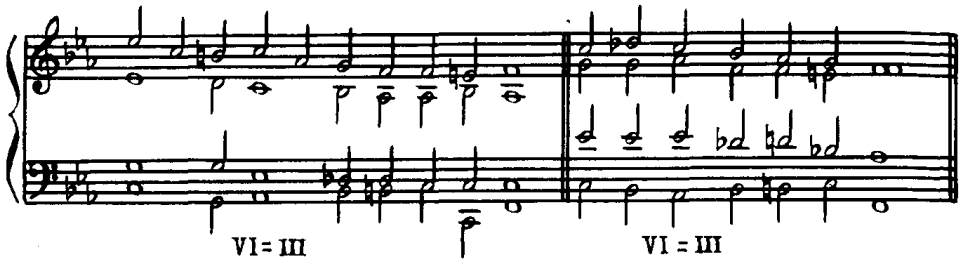
598



Однако из-за переменности функций роль общего аккорда здесь „перехватывает" VI=III_{5_3}; оно становится опорным в результате как бы плагального отклонения. Первый способ, с превращением $V_н$ в V_7 и прерванным оборотом в новой тональности, отличается большей определенностью.

2) VI=III (затем аккорд субдоминантовой группы – IV_{5_3} или II_6, его альтерация и полный каданс). Это один из наиболее мягких способов перехода, так как и готовить общий аккорд в исходной тональности и выводить его в новую тональность удобно и легко. Готовится VI_{5_3} либо прерванным оборотом, либо отклонением, а в качестве III_{5_3} в миноре мягко соединяется и с IV_{5_3}, и с другими аккордами субдоминанты (при условии плавного голосоведения).

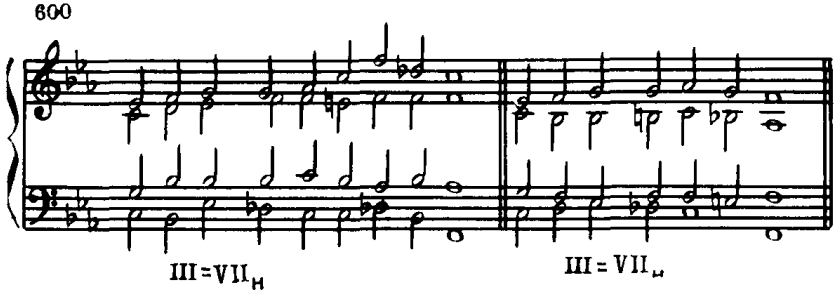
599



3) III=$VII_н$. Практически гармония $VII_н$ употребительна только во фригийских оборотах: поэтому можно убедительно привести $VII_н$ в новую тональность именно через фригийский оборот в басу. Здесь оборот как бы начинается не с первого аккорда (тоники), а сразу со второго, с $VII_н$. После него линия баса ведет в VI ступень (на которой строится или диссонирующий, или консонирующий, или сразу альтерированный аккорд субдоминанты) и переходит затем в каденционную V ступень (V_{5_3}, V_7). Часто каданс оказывается прерванным, и уже последующее расширение приводит к полному кадансу.

Трезвучие III ступени в исходной тональности хорошо готовится отклонением.

600

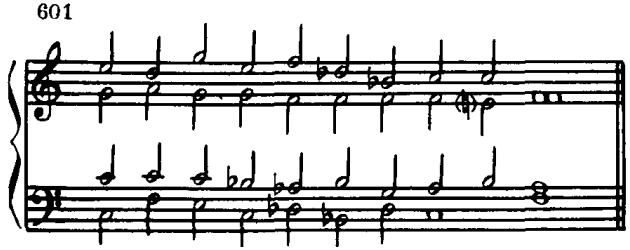


в) Модуляция из мажора в тональность IV минорной ступени

(модуляция в тональность гармонического родства)

В звукорядах мажорной тональности и тональности ее минорной субдоминанты содержится только два общих трезвучия – это их тонические трезвучия. Тоника будущей тональности как общий аккорд не используется: следовательно, в этом соотношении есть лишь один вариант перехода: I=V (затем V_7, VI и расширение с окончанием на полном совершенном кадансе).

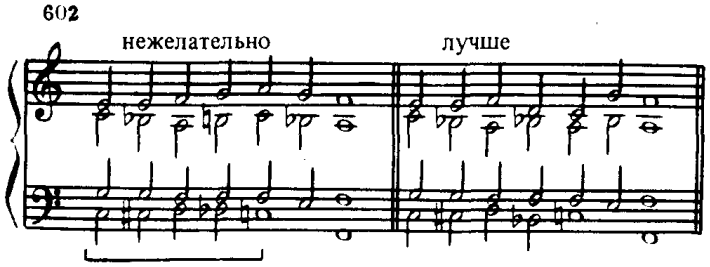
601



Практические рекомендации

1. При отклонении в тональность II ступени и ее последующей трактовке как VI_{5_3} надо избегать однообразного „топтания" баса на месте.

602



2. Во всех модуляциях в тональность IV ступени относительно редки периоды квадратной структуры. Для прочности и убедительности перехода часто используются расширения, а также дополнения к периоду.

Задания

Устно

Проанализировать способ модуляции в романсе Р. Шумана „Встречаю взор очей твоих" из вокального цикла „Любовь поэта".

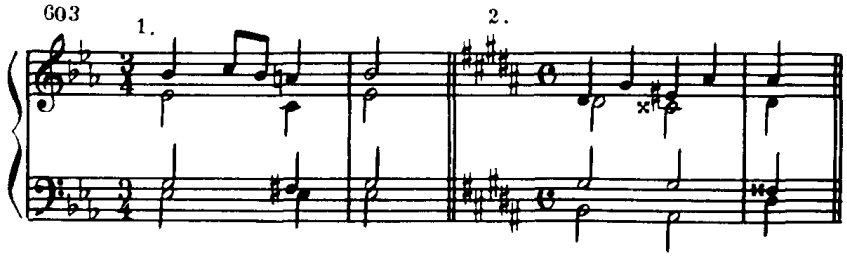
На фортепиано

1. Играть краткие схемы модуляций (без ритмической организации) в тональность IV ступени от данной через все возможные варианты общих трезвучий (или секстаккордов).

2. Сочинить и выучить в разных тональностях период, модулирующий в тональность IV ступени: 1) из мажора в тональность натуральной субдоминанты; 2) из минора в тональность субдоминанты; 3) из мажора в тональность минорной субдоминанты.

3. Играть по заданному началу период, модулирующий в тональность IV ступени.

603

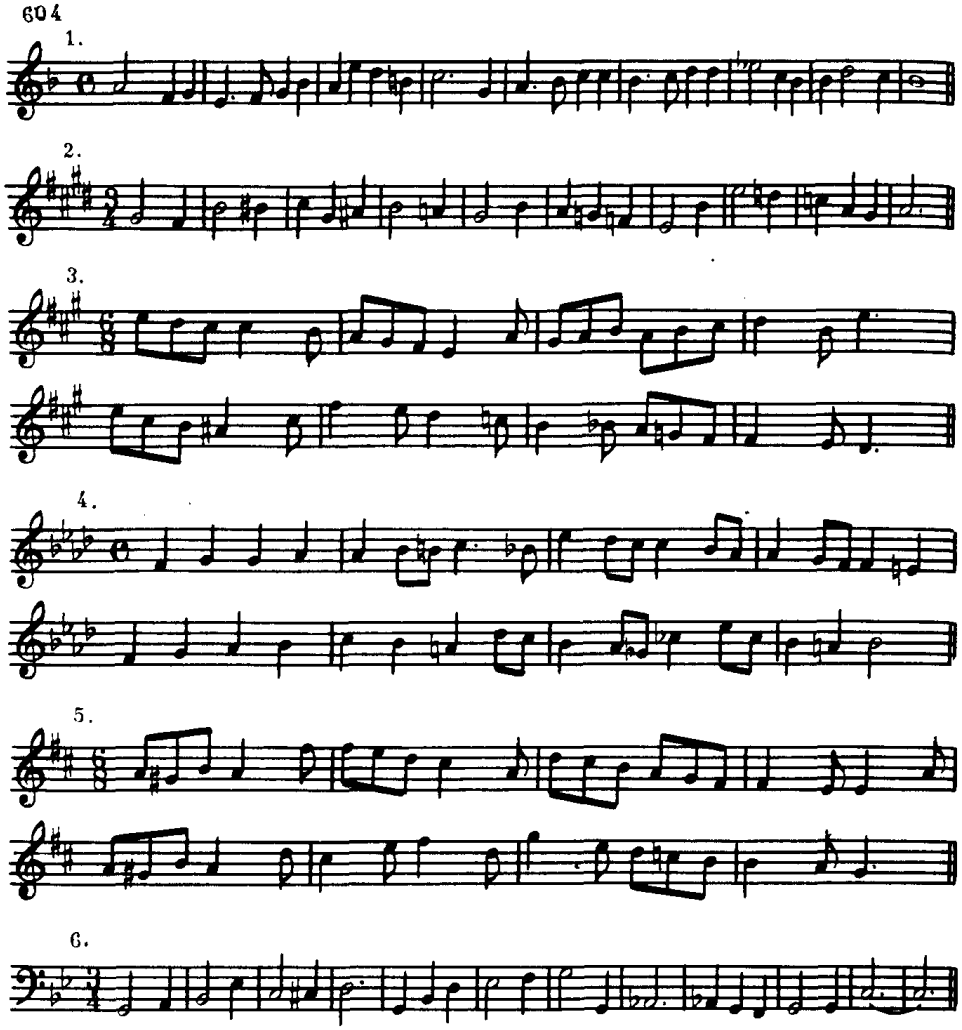


Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

10 — 2323

604



5. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ VI СТУПЕНИ

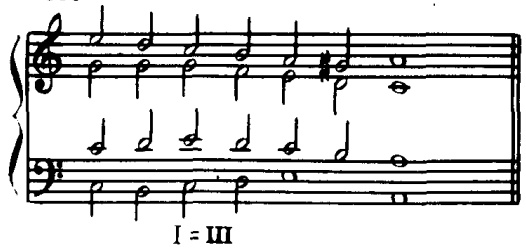
В натуральном мажоре VI_{5_3} минорное, а в миноре мажорное. Поэтому при модуляции в тональность VI ступени возникают два ладовых варианта: dur-moll и moll-dur.

а) Модуляция из мажора в тональность VI ступени (dur-moll)

Для любого мажора тональность его VI ступени является параллельной, и в натуральных видах их звукоряды и аккордика полностью совпадают. Из семи их общих трезвучий в модуляциях не используются уменьшенное (VII=II) и будущая тоника (VI=I). Модуляция возможна через следующие общие аккорды:

1) I=III (затем IV или II_6, диссонирующая, альтерированная субдоминанта и каданс – полный или прерванный, с последующим расширением).

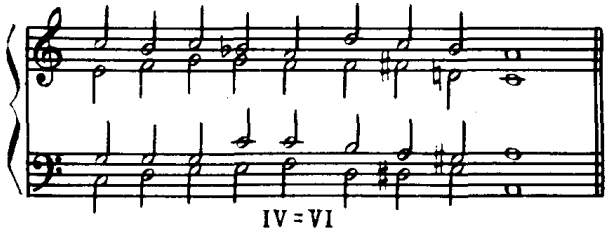
605



Этот способ удобен тем, что общий аккорд практически не требует подготовки.

2) IV=VI (далее – усложнение или сразу альтерация субдоминанты и полный каданс).

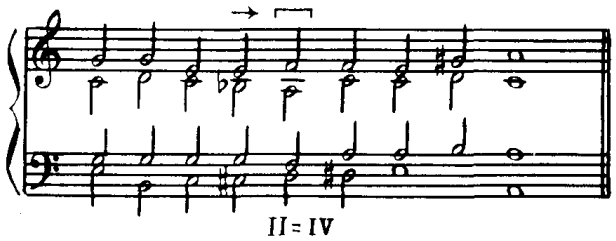
606



Общий аккорд звучит ярче, если подчеркнут отклонением.

3) II=IV (далее усложнение и альтерация субдоминанты и каданс).

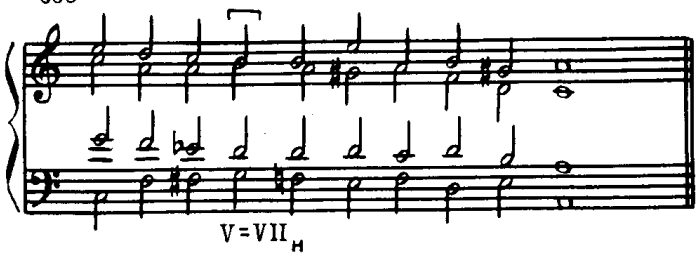
607



Это один из самых удобных и естественных способов перехода в тональность VI ступени. II_{5_3} в исходной тональности подготавливается отклонением.

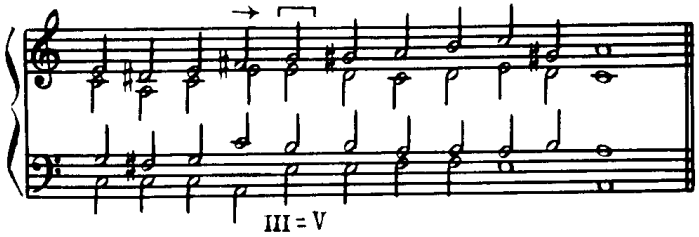
4) $V=VII_н$, затем фригийский оборот в басу: II_{4_3} (или IV_6) и $V_{(7)}$, с прерванным оборотом и расширением до полного каданса. Этот способ несколько менее удобен, чем предыдущие, так как общий аккорд в новой тональности не имеет множества вариантов движения к тонике.

608



5) III=$V_н$ (затем V_7-VI, усложнение и альтерация субдоминанты и полный каданс).

609

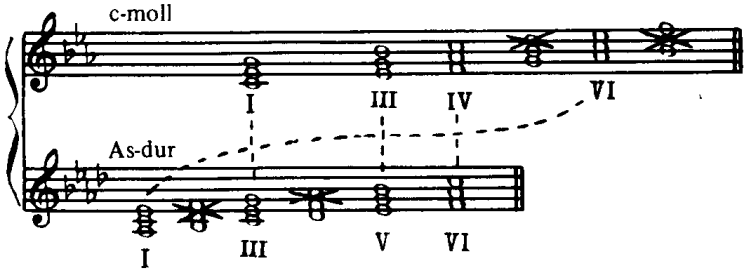


Этот способ также менее употребителен, чем три первых.

б) Модуляция из минора в тональность VI ступени (moll - dur)

Тональность VI ступени по отношению к данной находится в диатоническом родстве; она отличается от данной лишь одной ступенью в звукоряде (одним знаком при ключе) и содержит четыре общих трезвучия с ней.

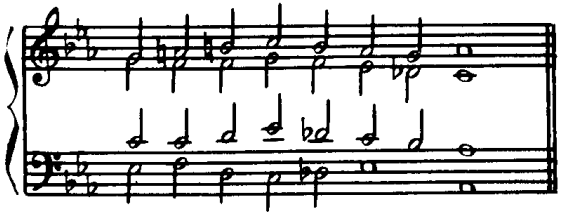
610



Исключая общее трезвучие будущей тоники, в модуляции можно использовать три способа.

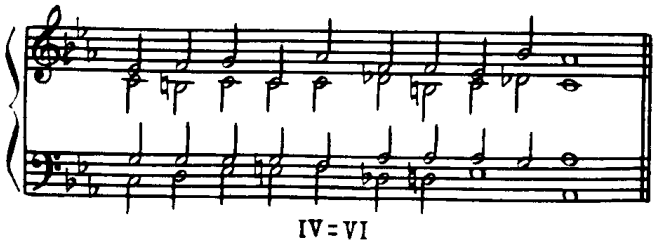
1) I=III (затем IV или II_6, альтерация субдоминанты и каданс).

611



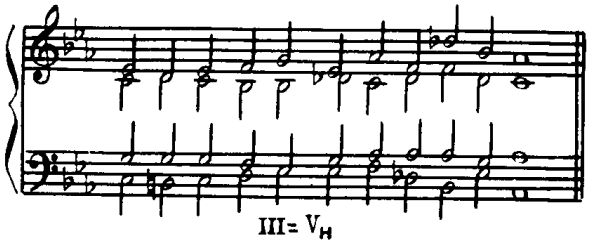
2) IV=VI (затем каденционная - диссонирующая или сразу альтерированная - субдоминанта и полный каданс).

612



3) III=V (затем V_7 и прерванный оборот с расширением до полного совершенного каданса). III_{5_3} готовится отклонением.

613



Задания

Устные

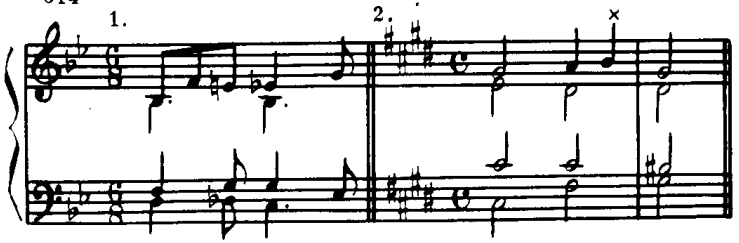
Проанализировать способы модуляций в следующих произведениях:

1. Н. А. Римский-Корсаков, „Шехеразада", III ч., 2=я тема.
2. Ф. Лист, „Утешение" № 4 ре-бемоль мажор.
3. С. В. Рахманинов, романс „Увял цветок".

На фортепиано

1. Играть краткие схемы модуляций (без ритмической организации) в тональность VI ступени от данной через все возможные варианты общих трезвучий (или секстаккордов).
2. Сочинить и выучить в разных тональностях период, модулирующий в тональность VI ступени: 1) из мажора; 2) из минора.
3. Играть по заданному началу период, модулирующий в тональность VI ступени.

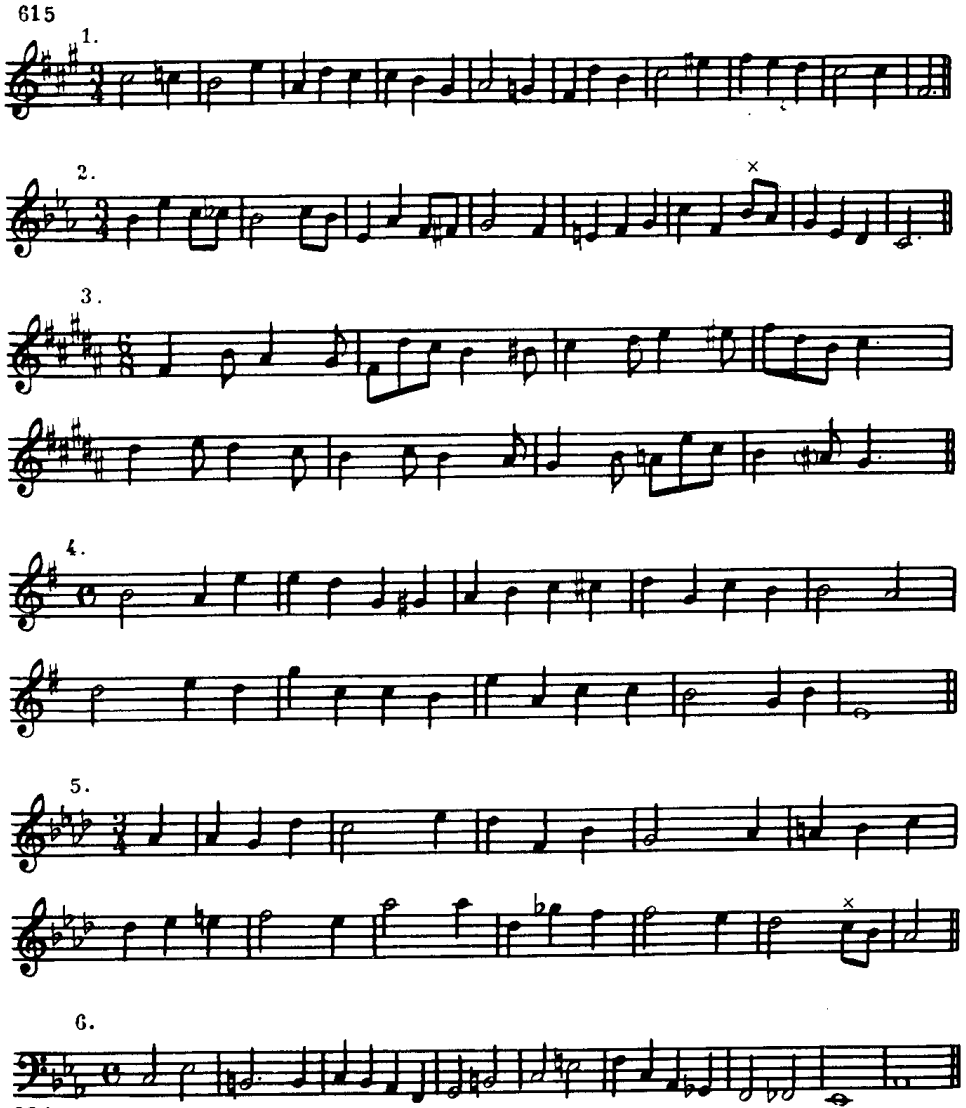
614



Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

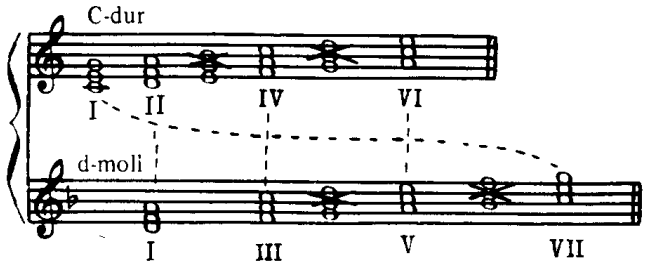
615



6. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ II СТУПЕНИ (ИЗ МАЖОРА)*

Любая мажорная тональность и тональность ее II ступени связаны диатоническим родством. Они различаются только на одну ступень (один ключевой знак), и шесть их общих ступеней образуют четыре общих трезвучия.

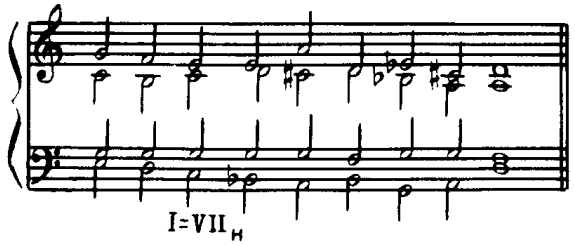
616



Трезвучие будущей тоники как общий аккорд не используется, поэтому модуляция возможна через три общих трезвучия.

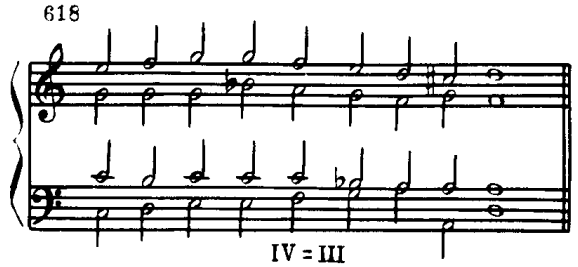
1) $I=VII_н$ (затем фригийский оборот в басу: II_{4_3} или IV_6 и V_7, с прерванным оборотом и расширением до полного каданса).

617



2) IV=III (затем IV или II_6, усложнение и альтерация субдоминанты и каданс).

618

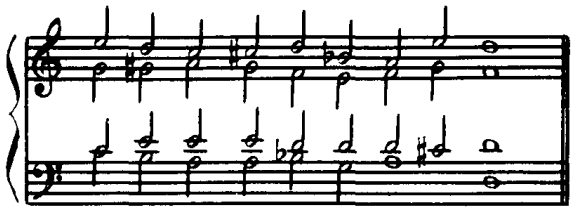


3) $VI=V_н$ (затем V_7–VI, усложнение и альтерация субдоминанты и полный каданс).

---

* Из минора эта модуляция невозможна оттого, что II_{5_3} в нем уменьшенное, оно не может быть тоникой.

619



VI = $V_н$

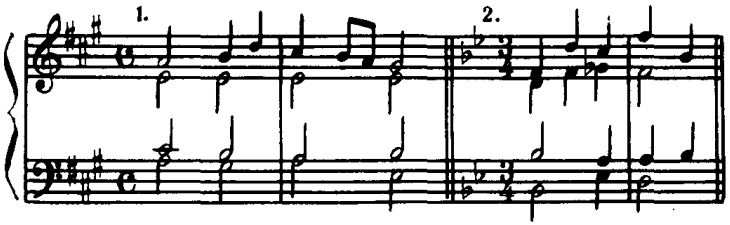
VI_{5_3} в исходной тональности готовится либо отклонением, либо прерванным оборотом.

Задания

На фортепиано

1. Играть краткие схемы модуляций (без ритмической организации) в тональность II ступени от заданной мажорной через все возможные варианты общих трезвучий.
2. Сочинить и выучить в разных тональностях период, модулирующий из мажора в тональность его II ступени.
3. Играть по заданному началу период, модулирующий в тональность II ступени.

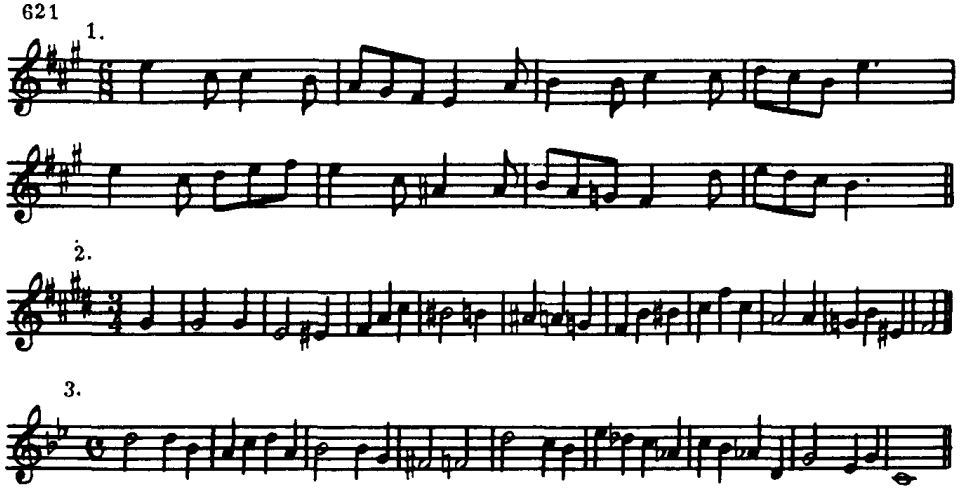
620



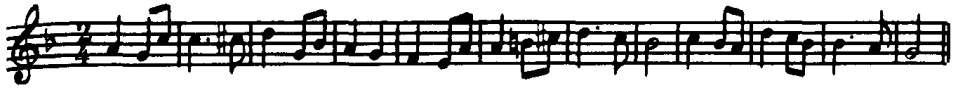
Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

621



4.



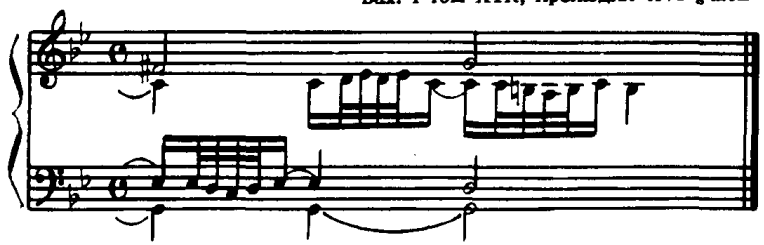
ТЕМА 35

НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

Неаккордовыми называются звуки, не входящие в состав аккорда. Их роль в музыке исключительно важна: они мелодизируют многоголосную музыкальную ткань; они дополняют функционально-гармонические тяготения аккордов мелодическими, интонационными связями; наконец, они варьируют и бесконечно разнообразят звучания аккордов. (Сравним, например, два варианта заключительной тоники.)

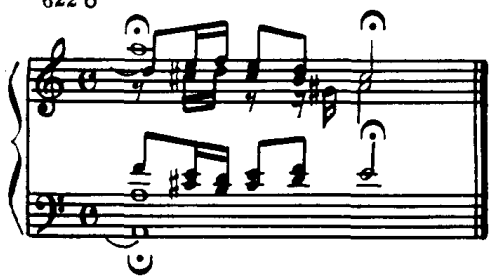
622 а

Бах. I том ХТК, прелюдия XVI g-moll



622 б

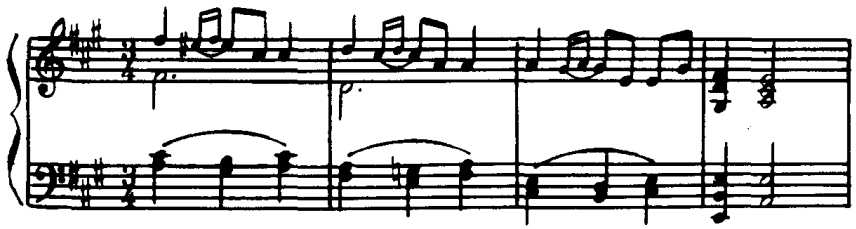
Бах. I том ХТК, фуга XX a-moll



Неаккордовые звуки – это не только важнейший компонент музыкальной ткани, но и существенный признак стиля; вспомним, например, характерную григовскую интонацию.

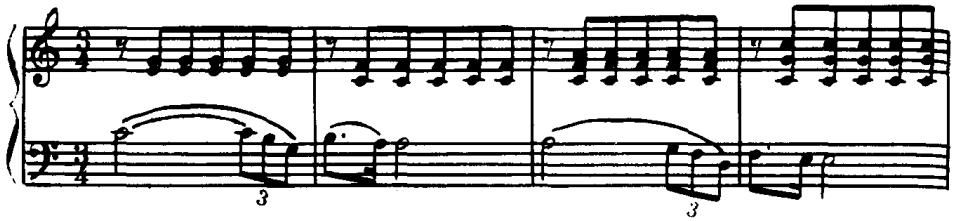
623 а Con moto

Григ. "Народный напев" ор. 12



623б Allegretto semplice

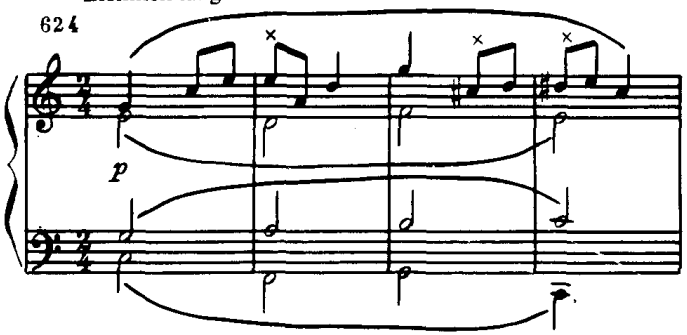
Григ. "Элегия" ор. 38



Главный признак неаккордовых звуков – нарушение терцовой структуры аккорда.

Шуман. "Экспромты на тему Клары Вик" ор. 5

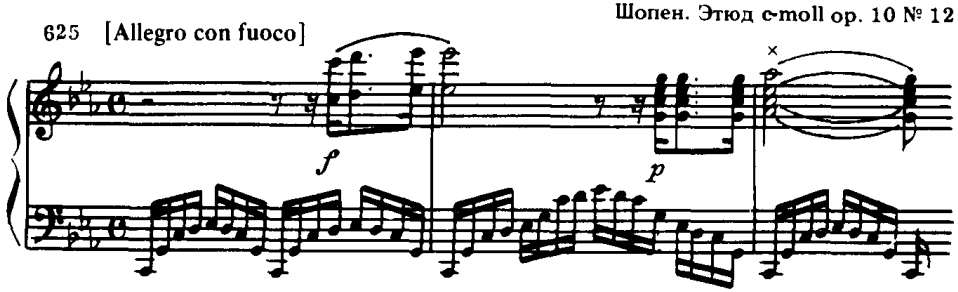
624 Ziemlich langsam



Однако этот признак не имеет абсолютного значения: неаккордовый звук может формально и не нарушать терцовой структуры аккорда.

Шопен. Этюд c-moll ор. 10 № 12

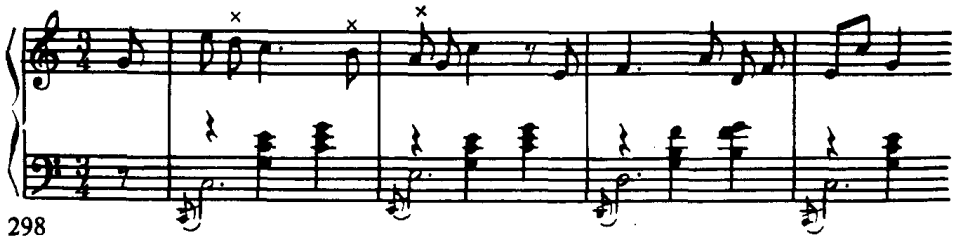
625 [Allegro con fuoco]



Другой существенный признак неаккордовых звуков – это восстановление терцовой структуры аккорда, то есть разрешение их в аккордовые.

Даргомыжский. Романс "Шестнадцать лет"

626 Allegretto



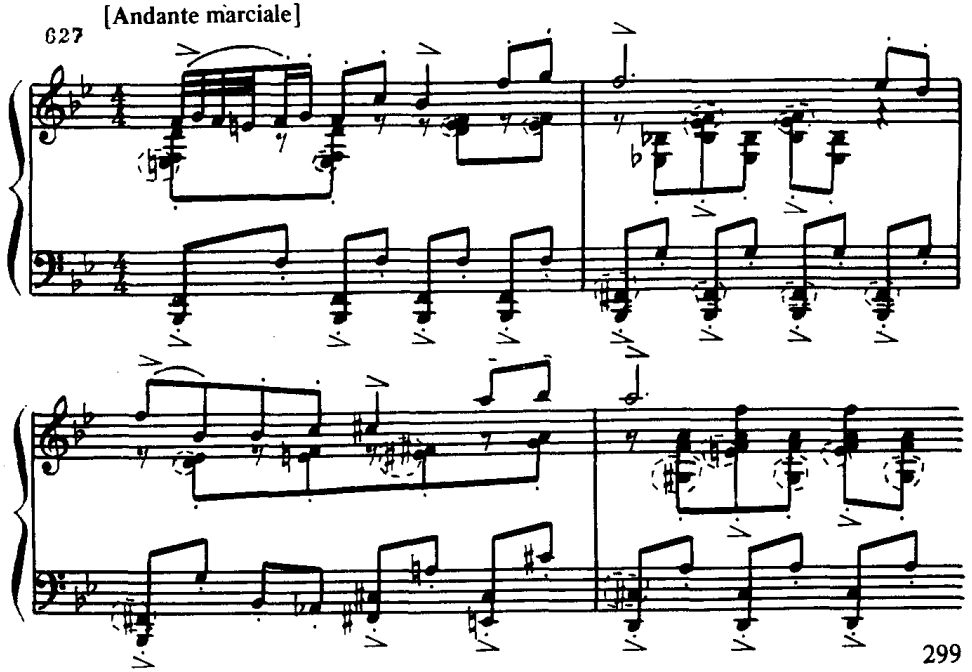
Неаккордовые звуки – результат мелодического развития голосов в многоголосии. Понятия и представления о неаккордовых звуках эволюционировали вместе с гармонией и учениями о ней. И так же, как постепенно менялись эстетические нормы музыкального искусства, изменялось и восприятие неаккордовых звуков, и критерии их определения. В результате некоторые явления из области неаккордовых звуков постепенно приобретали значение аккордов. Так случилось, в частности, с кадансовым квартсекстаккордом. Эта гармония возникла сначала как двойное задержание при движении от тоники к доминанте; за несколько веков укрепилось слуховое ощущение самостоятельности этого аккорда, и сейчас K_{6_4} – это отдельная гармоническая единица. Так же постепенно приобрела права аккорда гармония V_7 с секстой: сначала звук сексты трактовался только как задержание при соединении I и V_7, но с XIX века секста трактуется уже как аккордовый звук (хотя и нарушающий терцовую структуру). Еще один пример аккорда, возникшего из задержания, –VII_{4_3} с квартой („рахманиновская субдоминанта").

Если нарушающий терцовую структуру звук приобретает в аккорде самостоятельное значение, он перестает быть неаккордовым. Такой звук называется заменным тоном. Секста является заменным тоном (вместо квинты) в гармонии V_7; кварта заменяет терцию в гармонии $VII_{7\ ум.}$.

Если же звук, нарушающий терцовую структуру, никуда не разрешается, то есть проявляет себя как постоянный, аккордовый, он называется побочным тоном.

Прокофьев. Десять пьес из балета "Ромео и Джульетта", "Маски"

627 [Andante marciale]



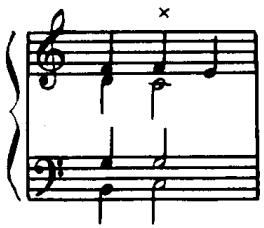
Неаккордовые звуки разделяются на четыре вида: 1) задержания; 2) проходящие звуки; 3) вспомогательные звуки; 4) предъемы.

Задержание

Задержание – единственный из всех неаккордовых звуков, который звучит на более сильной доле, чем его разрешение.

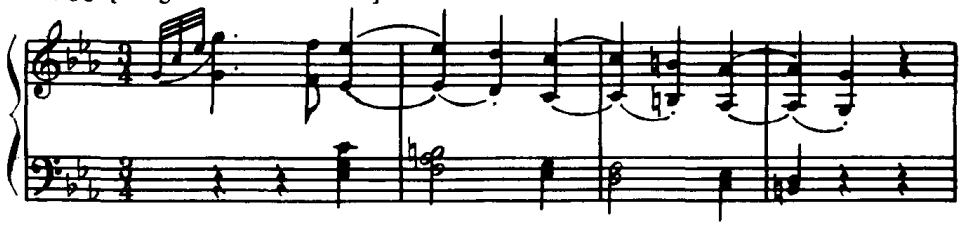
Задержание может быть приготовленным и неприготовленным. Приготовленное задержание – это звук, оставшийся от предыдущего аккорда (на той же высоте, в том же голосе) и нарушающий терцовую структуру последующего аккорда.

628 а



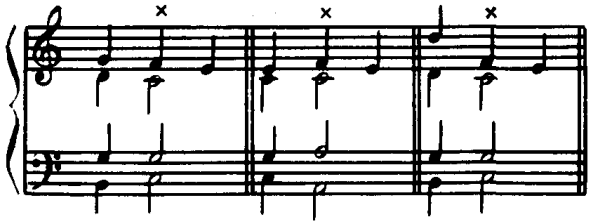
Бетховен. Соната для ф.-п. № 5 c-moll, I ч.

628б [Allegro molto e con brio]



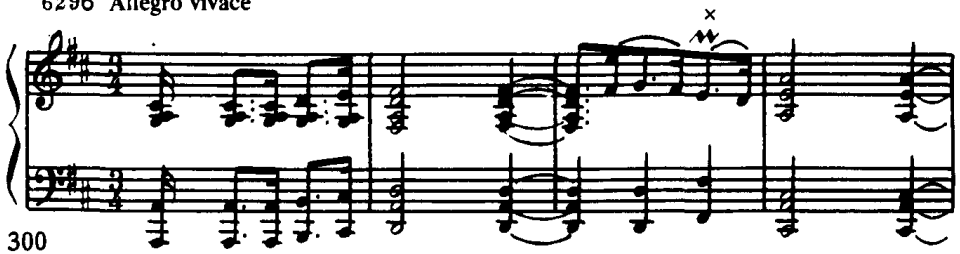
Неприготовленное задержание может быть образовано либо поступенным проходящим движением, либо вспомогательным, либо скачковым.

629 а



Шуберт. Соната для ф.-п. ор. 53 D-dur, III ч.

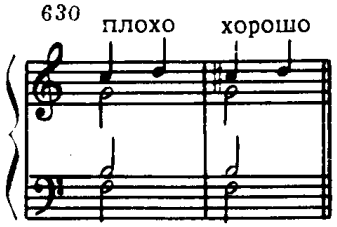
629б Allegro vivace



1. РАЗРЕШЕНИЕ ЗАДЕРЖАНИЙ

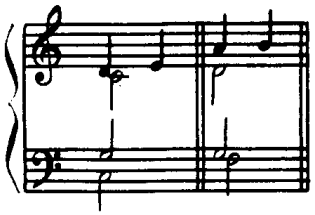
Задержания разрешаются всегда плавно, ходом на ступень вниз (на малую или большую секунду). Восходящее разрешение задержаний появилось в художественной практике позже, примерно с XVIII века; оно только полутоновое (на м.2).

630



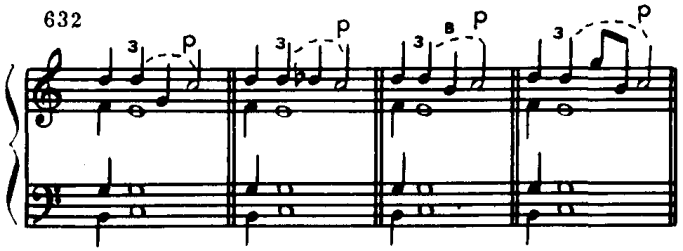
Разрешение задержания на тон (б.2) вверх возможно лишь к мажорной терции аккорда.

631



Разрешение задержаний может быть запаздывающим: между звуком задержания и разрешения могут находиться один или несколько звуков.

632



2. ДВОЙНЫЕ И ТРОЙНЫЕ ЗАДЕРЖАНИЯ

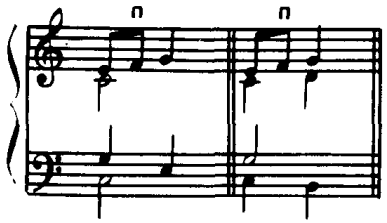
Задержание в двух или трех голосах называется соответственно двойным и тройным. (Задержание во всех голосах образует повторение аккорда от слабой доли к сильной.)

Проходящие звуки

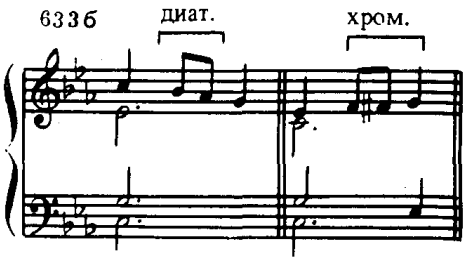
Проходящим называется неаккордовый звук на слабой (или относительно сильной) доле, помещенный между разными аккордовыми звуками.

Проходящие звуки могут звучать в пределах одной гармонии; могут и связывать разные аккорды. Они бывают диатоническими (если соответствуют диатонике данной тональности) и хроматическими.

633а

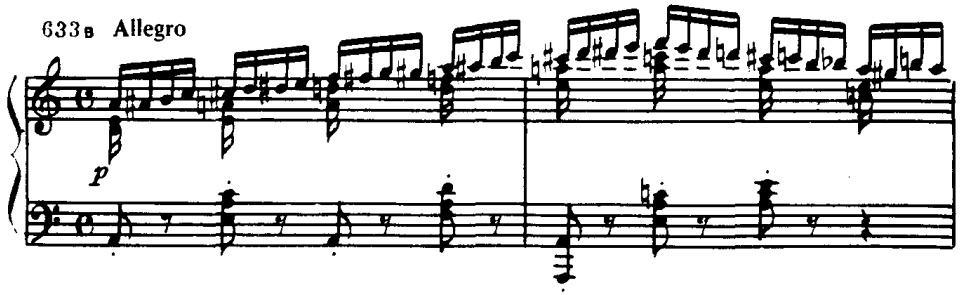


633б



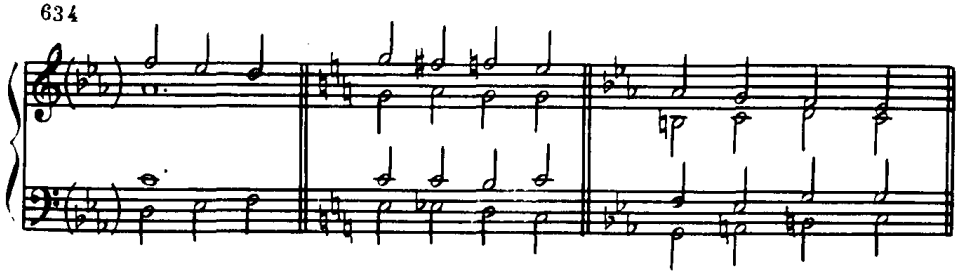
Шопен. Этюд a-moll ор. 10 № 2

633в Allegro



Именно проходящие звуки явились причиной образования проходящих оборотов (как диатонической, так и хроматической природы).

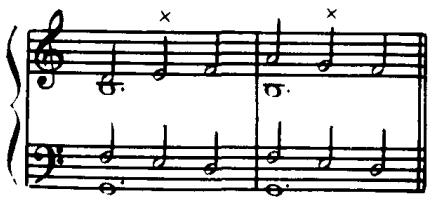
634



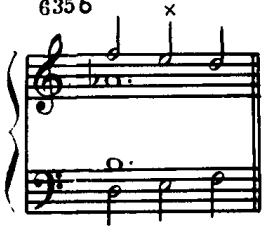
1. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ЧЕРЕЗ ПРОХОДЯЩИЕ ЗВУКИ

Проходящие звуки могут заполнять поступенным движением терцовые ходы при перемещении аккорда. Иногда движение проходящих звуков образует „мнимые" аккорды.

635а



635б



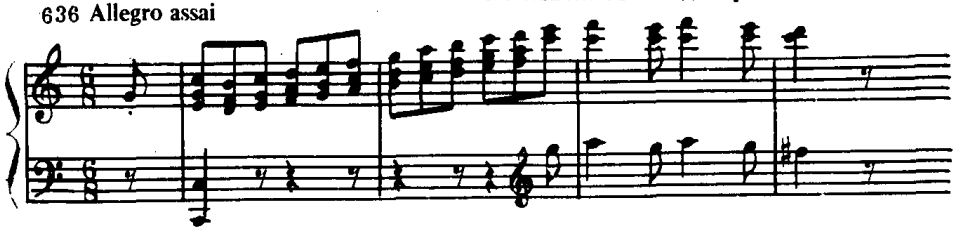
мнимое трезвучие

2. ДВОЙНЫЕ И ТРОЙНЫЕ ПРОХОДЯЩИЕ. ПРОХОДЯЩИЕ СОЗВУЧИЯ

Проходящие звуки в двух и трех голосах называются соответственно двойными и тройными.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 3 C-dur, IV ч.

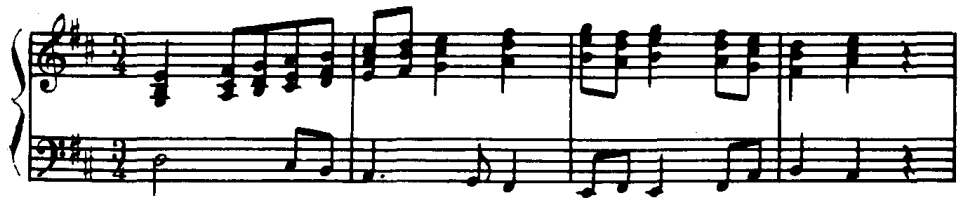
636 Allegro assai



Проходящие звуки во всех голосах образуют проходящее созвучие.

Чайковский. "Серенада для струнного оркестра" ор. 48, I ч.

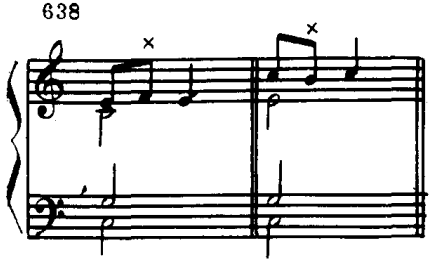
637 Andante



Вспомогательные звуки

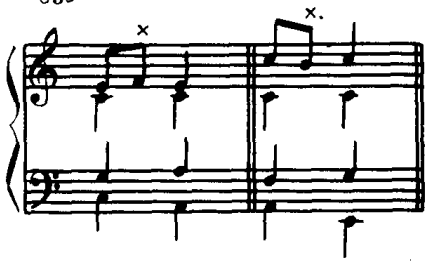
Вспомогательным называется неаккордовый звук на слабой метрической доле, помещенный между аккордовым звуком и его же повторением.

638



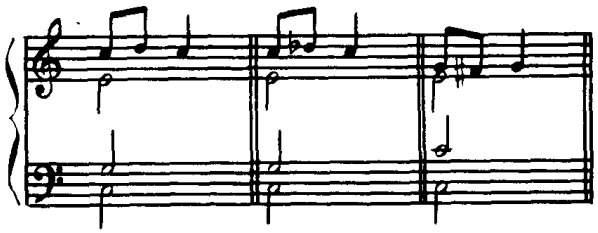
Вспомогательный звук может прозвучать на одной гармонии, но может и соединять различные аккорды.

639



По отношению к аккордовому звуку различаются верхние вспомогательные и нижние вспомогательные. Верхние вспомогательные могут быть и диатоническими, и хроматическими (то есть прилегать к аккордовому звуку и на целый тон, и на полтона). Нижние вспомогательные – в основном хроматические, полутоновые.

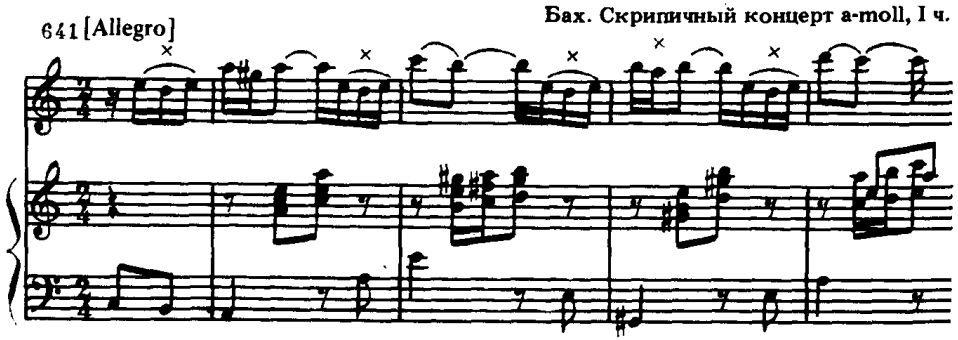
640



Диатонические нижние вспомогательные встречаются в музыке доклассического периода.

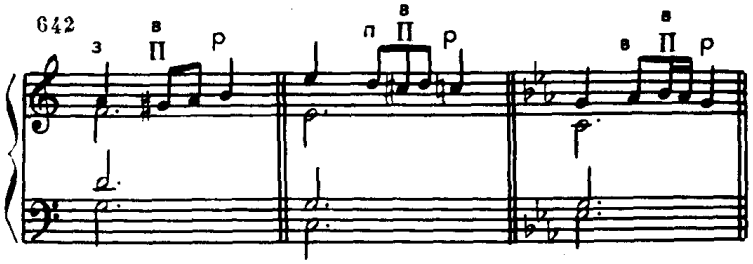
641 [Allegro]

Бах. Скрипичный концерт a-moll, I ч.



Вспомогательные звуки могут относиться не только к аккордовым, но и к неаккордовым звукам (к задержаниям, проходящим, вспомогательным); в таких случаях они называются неаккордовыми звуками второго порядка.

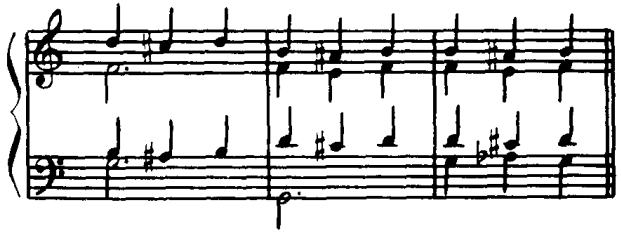
642



1. ДВОЙНЫЕ И ТРОЙНЫЕ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ СОЗВУЧИЯ

Вспомогательные звуки в двух и трех голосах называются соответственно двойными и тройными. Вспомогательное движение во всех голосах образует вспомогательные созвучия.

643



2. СКАЧКОВЫЕ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЗВУКИ

Скачковым вспомогательным называется неаккордовый звук на слабой доле, прилегающий сверху или снизу к аккордовому.

Различают два вида скачковых вспомогательных звуков:

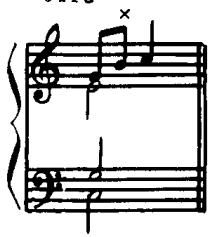
1) вспомогательный, взятый скачком;

2) брошенный вспомогательный (камбиата).

Для всех неаккордовых звуков характерно секундовое соотношение с аккордовыми, поэтому скачком для неаккордовых звуков считается ход более чем на тон (б.2). Движение на ув.2 уже образует мелодический разрыв и определяется как скачок.

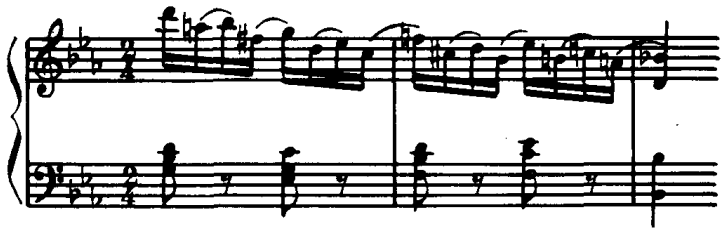
Вспомогательный, взятый скачком, лишен плавной подготовки; зато разрешается он ходом на ступень в следующий за ним аккордовый звук.

644 а



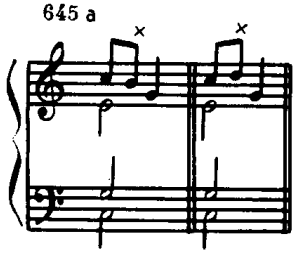
Бетховен. Соната для ф.-п. № 4 Es-dur, IV ч.

644 б [Poco allegretto e grazioso]



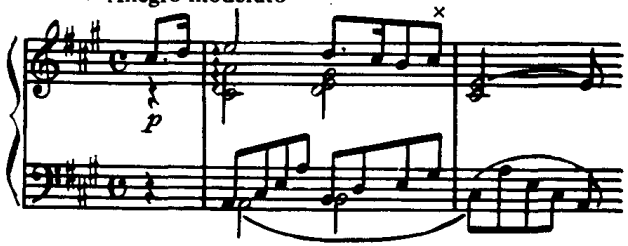
Брошенный вспомогательный, наоборот, приготовлен плавным движением (он прилегает на секунду к предыдущему аккордовому звуку), но затем уводится скачком. Таким образом, камбиата (в переводе – „брошенная, покинутая") лишена разрешения.

645 а



Шуберт. Соната для ф.-п. ор. 120 A-dur, I ч.

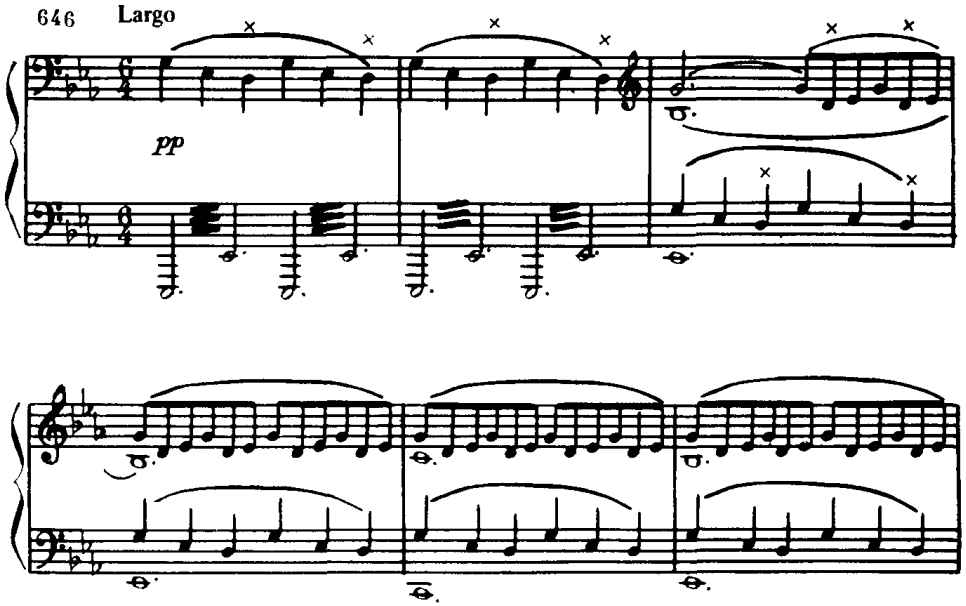
645 б Allegro moderato



Оба вида скачковых вспомогательных часто совмещаются.

Римский-Корсаков. Опера "Садко", вступление

646 Largo

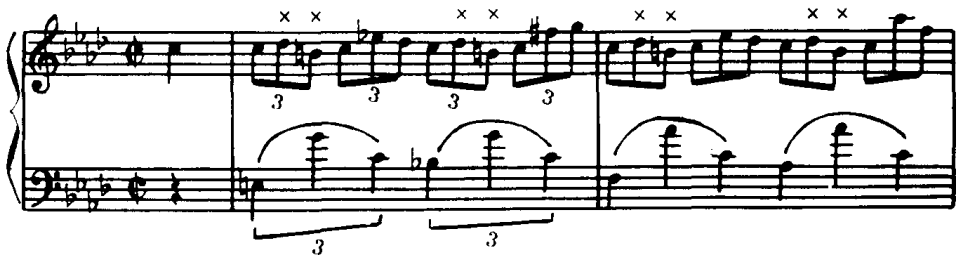


Нижняя камбиата (вспомогательный, снизу прилегающий к покидаемому аккордовому звуку) особенно характерна для мелодики Э. Грига (см. пример 623).

Объединение вокруг одного аккордового звука камбиаты и взятого скачком вспомогательного звука образует мелодическую фигуру опевания.

647 Presto

Шопен. Этюд f-moll ор. 25 № 2

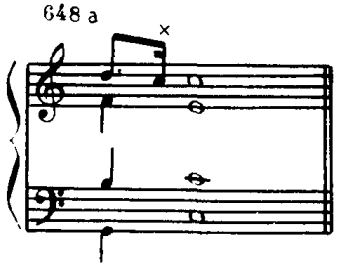


Скачковые вспомогательные звуки встречаются в основном в верхнем голосе.

Предъем

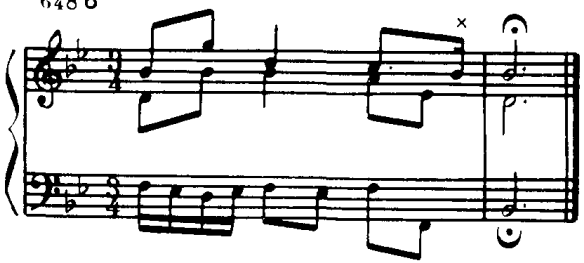
Предъем – это неаккордовый звук, чуждый данному аккорду и входящий в состав последующего. Предъем является противоположностью приготовленного задержания (которое заимствует звук из предыдущего аккорда). Он характерен для старинных заключительных автентических кадансов.

648 а



648 б

Бах. I том ХТК, фуга XXI B-dur

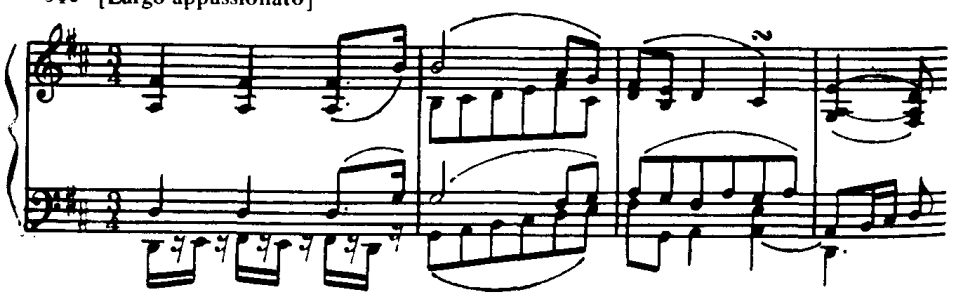


Предъем отличается от других неаккордовых звуков и тем, что он в принципе лишен разрешения; он сам является опережающим разрешением (см. пример 44).

Звук предъема вводится обычно поступенным, плавным движением. Однако иногда встречается и скачковый предъем. Вот пример двойного скачкового предъема:

649 [Largo appassionato]

Бетховен. Соната для ф.-п. № 2 A-dur, II ч.



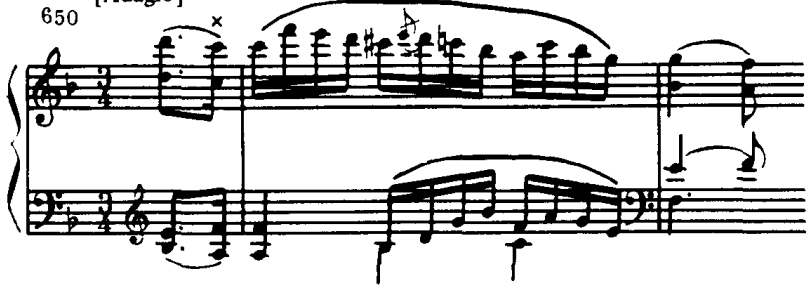
Длительность предъема обычно короче и предыдущего, и последующего аккорда.

ДВОЙНЫЕ И ТРОЙНЫЕ ПРЕДЪЕМЫ. ПРЕДЪЕМ ВО ВСЕХ ГОЛОСАХ

Предъем чаще звучит в одном голосе, преимущественно верхнем. Возможен предъем и в двух, и в трех голосах. Предъем во всех голосах образует повторение аккорда.

650 [Adagio]

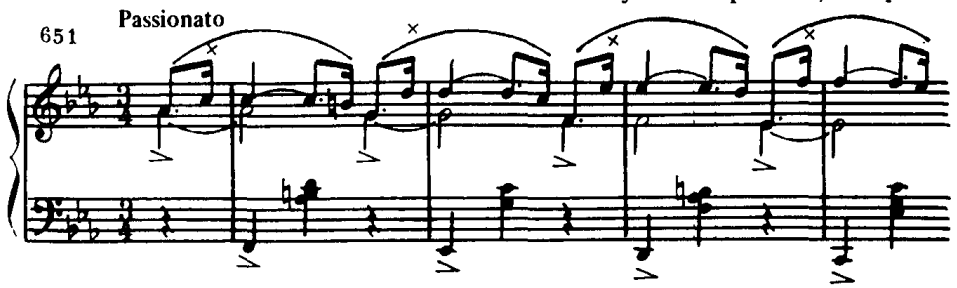
Бетховен. Соната для ф.-п. № 1 f-moll, II ч.



Предъем возможен и не к аккордовому звуку, а к задержанию, проходящему, вспомогательному.

651 Passionato

Шуман. "Карнавал", "Киарина"



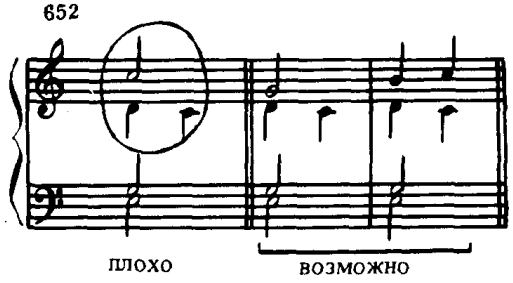
Практические рекомендации

1. Признак приготовленного задержания в мелодии – лига через тактовую черту, повторение ноты через тактовую черту, внутритактовая синкопа – реализуется как задержание только при плавном разрешении предполагаемого задержания.

2. Выбор аккорда определяется звуком разрешения самого неаккордового звука.

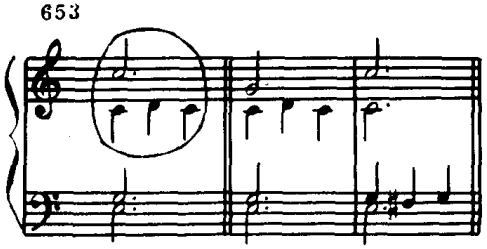
3. В момент задержания в одном из голосов другие не должны содержать звука разрешения. Этот мешающий звук („занятый тон") нужно либо заменить другим аккордовым, либо также задержать; образуется двойное задержание.

652



4. Нежелательно вспомогательное движение к нижнему звуку октавы.

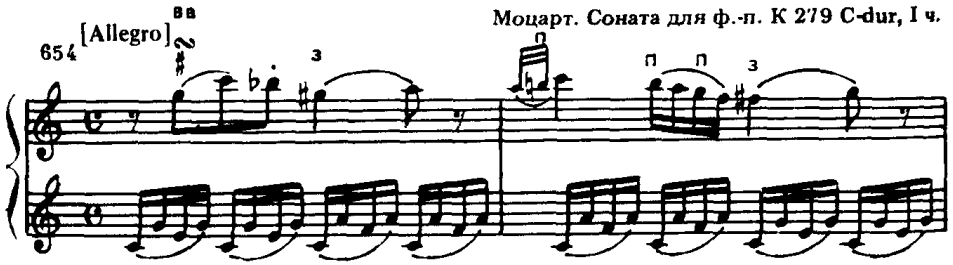
653



5. При анализе неаккордовых звуков необходимо расшифровывать мелизмы.

654 [Allegro]

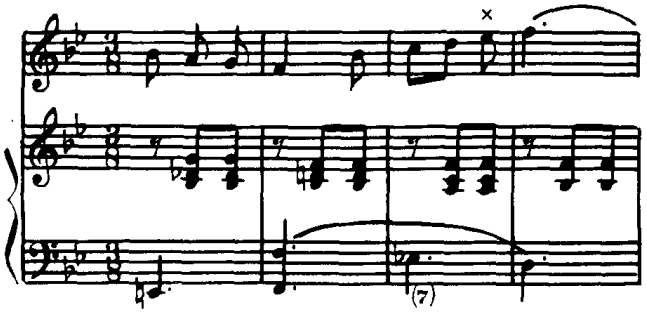
Моцарт. Соната для ф.-п. К 279 C-dur, I ч.



6. В случае, когда диатонический проходящий звук формально совпадает с аккордовым, надо отчетливо различать их по функции. Например, проходящий звук IV ступени лада может разрешаться движением вверх, но та же IV ступень как септимовый тон V_7 направлена только вниз.

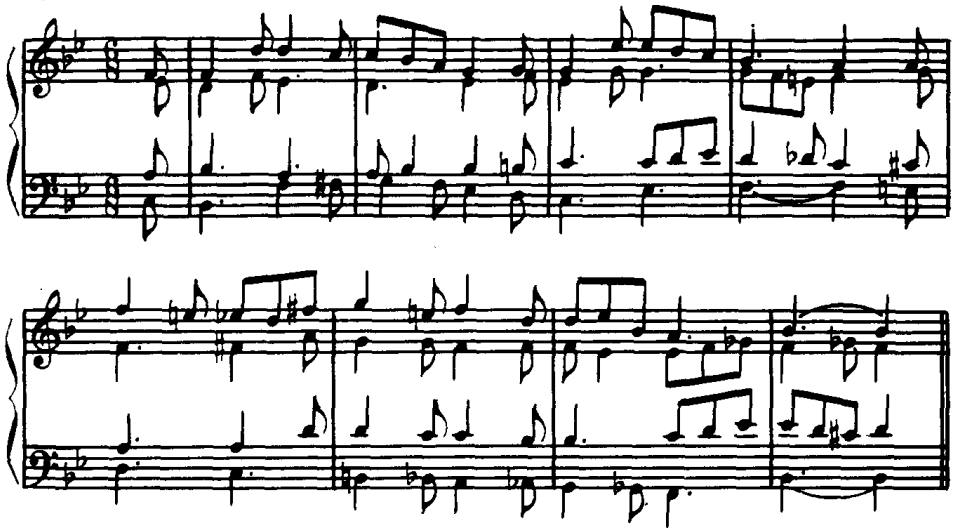
Глинка. Романс "В крови горит огонь желанья"

655 [Allegretto passionato]



Пример гармонизации

656



Задания

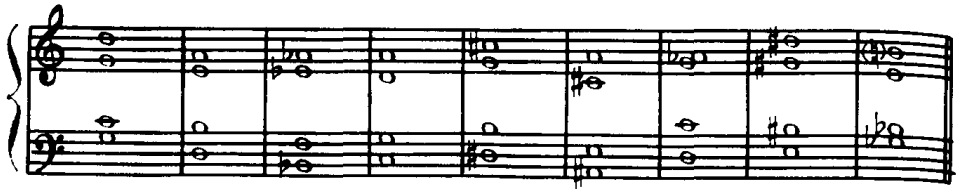
Устные

Проанализировать следующие произведения, детально классифицируя неаккордовые звуки:

1. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдия ми мажор.
2. А. Н. Скрябин, прелюдия ор. 11 № 1; этюды ор. 8 № 2, 4, 9.
3. А. Н. Скрябин, „Поэма" ор. 32 № 1.
4. С. В. Рахманинов, Прелюдия ми-бемоль мажор № 7.
5. С. С. Прокофьев, 10 пьес из балета „Ромео и Джульетта", „Маски".
6. Р. Вагнер, вступление к опере „Тристан и Изольда".

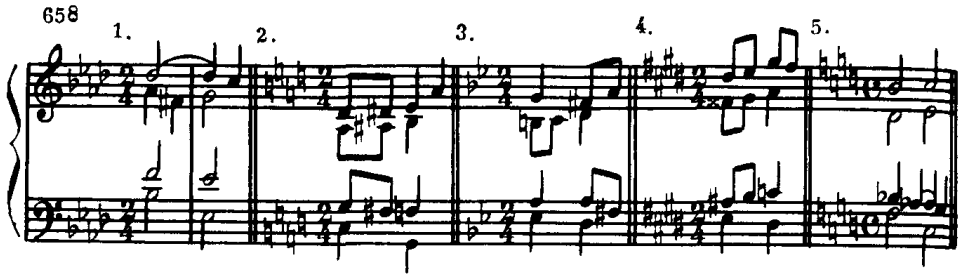
1. Разрешить созвучия:

657



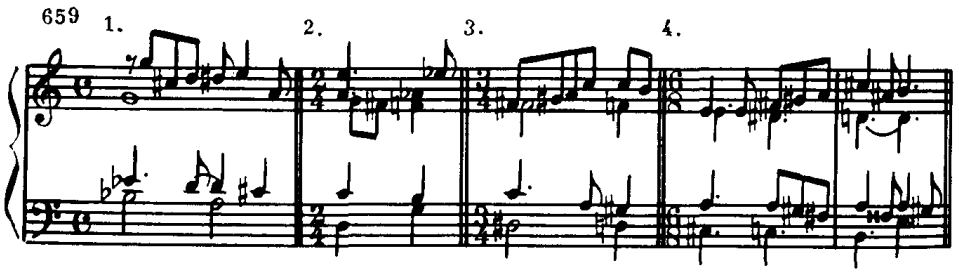
2. Играть секвенции на следующие мотивы:

658



3. Определить тональность, найти наилучший шаг для следующих мотивов и сыграть секвенции:

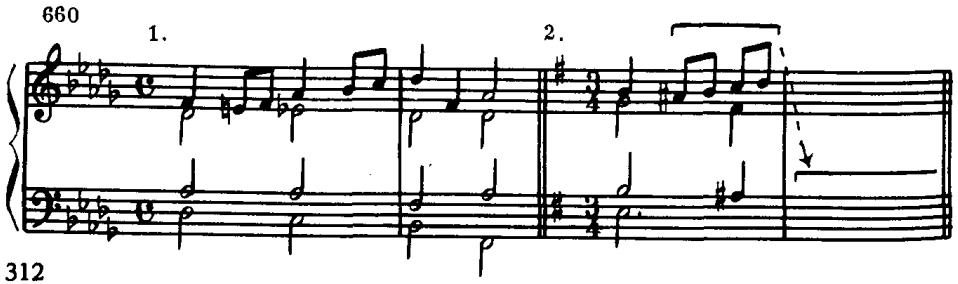
659



4. Сочинить и выучить в разных тональностях мажора и минора период с использованием неаккордовых звуков.

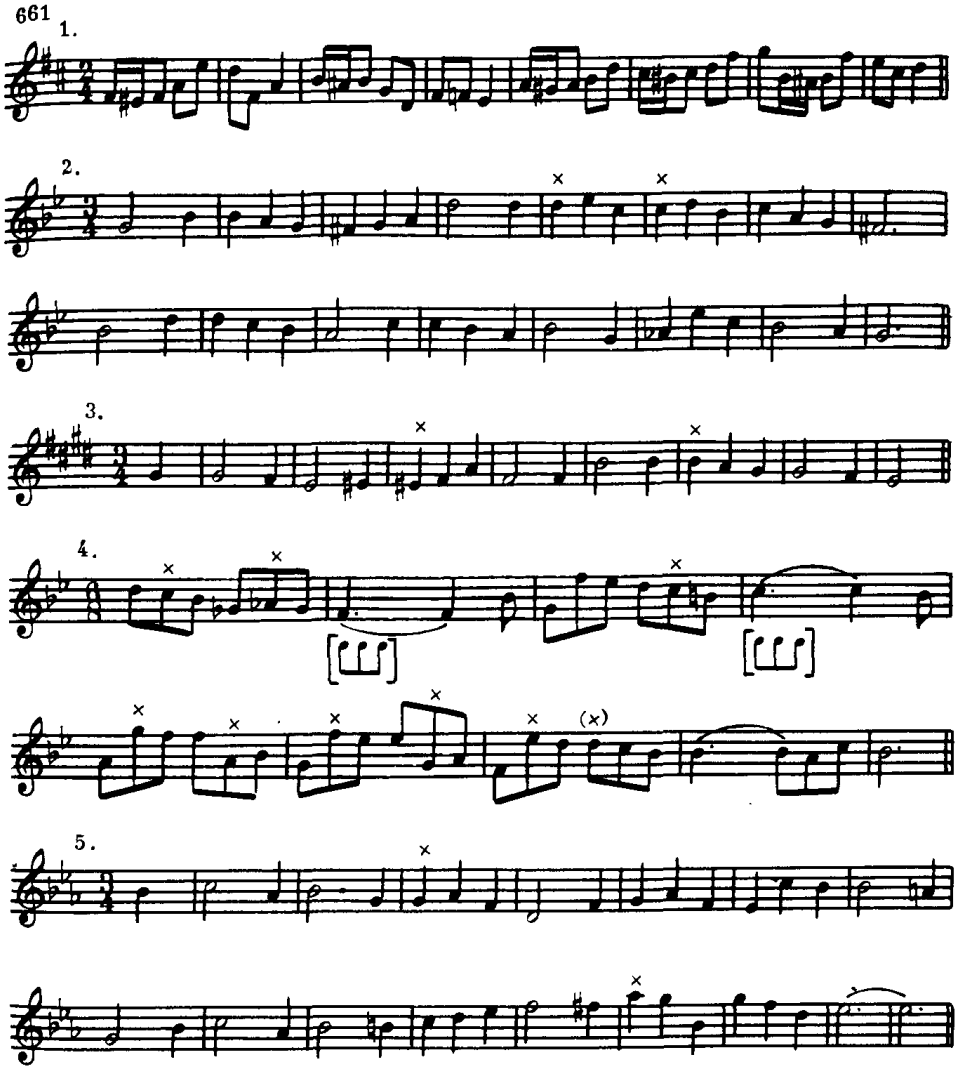
5. Играть период по заданному началу:

660



Гармонизовать следующие мелодии:

661



ТЕМА 36

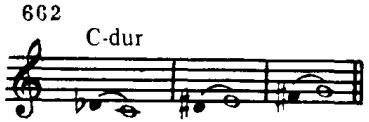
АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Альтерация аккордов доминантовой группы возникла в результате интонационного обострения их тяготений к тонике. Любая внутритональная альтерация связана с заменой тоновых

тяготений к устойчивым ступеням полутоновыми, хроматическими. Если первоначально такие хроматические тяготения возникали как результат движения неаккордовых звуков (хроматические проходящие), то в дальнейшем они приобрели самостоятельное значение альтерированных аккордов доминантовой группы и утвердились как более острые, яркие варианты диатонических видов.

В состав наиболее употребительных аккордов доминантовой группы (с основным тоном на V и VII ступенях) неизменно входят VII, II, IV и VI ступени, то есть все неустойчивые ступени лада. В мажоре может быть альтерирована II ступень (она и повышается при разрешении в III ступень, и понижается при разрешении в I) и IV ступень (повышается при разрешении в V). Полутоновое тяготение VII-I альтерации не допускает, а ♭VI, разрешающаяся в V, в гармоническом мажоре считается условно-диатоническим явлением.

662



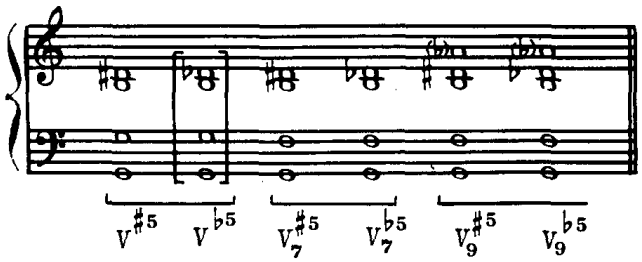
В гармоническом миноре из-за иного ладового строения образуются иные альтерационные возможности. II ступень при разрешении в I только понижается (повышение невозможно, так как II - III в миноре образуют диатонический полутон), зато IV ступень может быть и повышена, и понижена. VI-V и без альтерации образуют полутон диатонической природы, а #VII является условно-диатонической.

Альтерация аккордов доминантовой группы в мажоре

В состав почти всех аккордов доминантовой группы входит II ступень лада.

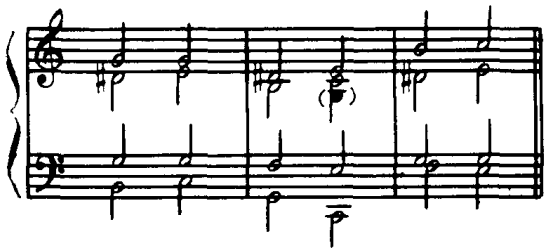
Для гармонии $V_{(5_3,\ 7,\ 9)}$ - это квинтовый тон. Именно альтерация квинты - и восходящая, и нисходящая - образует наибольшее количество альтерированных видов доминанты в мажоре. Если расположить последовательно аккорды V ступени, от трезвучия до нонаккорда (причем только в основном виде, опуская все обращения), складывается следующая схема:

663



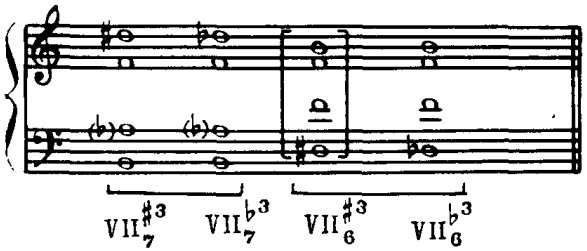
В аккордах V ступени пониженная квинта разрешается вниз (как и натуральная); повышенная же квинта тяготеет и разрешается вверх. Иначе говоря, восходящая альтерация меняет привычное направление тяготения; этим определяется и непривычное удвоение в аккордах тоники.

664



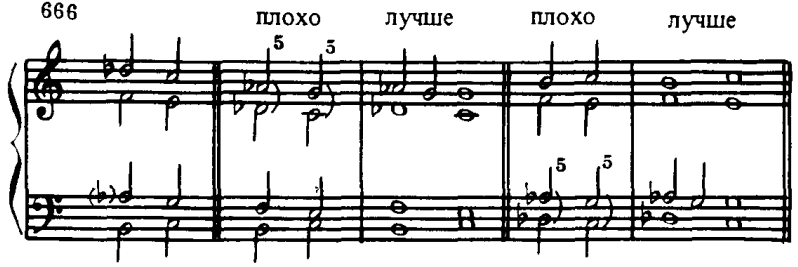
Для аккордов VII ступени (VII_7 с обращениями и VII_6) звук II ступени лада - терцовый тон, способный и повышаться, и понижаться.

665



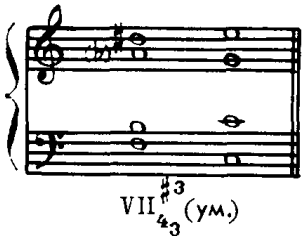
В аккордах VII ступени повышенная терция разрешается вверх (как и натуральная); зато понижение терции меняет ее привычное разрешение. В результате тоника удваивает основной тон, а $VII_{6_5}^{\flat 3}$ разрешается не в I_6 (как его диатонический вид), но только в I_{5_3}. При этом увеличивается возможность параллелизма квинт; поэтому предпочтительнее не прямое, а внутрифункциональное разрешение гармонии $VII_7^{\flat 3}$ (так же, как в пятиголосном полном $V_9^{\flat 5}$).

666



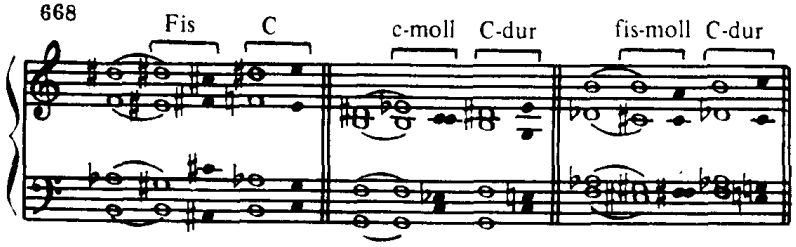
$VII_{4\,3}^{\#3}$ (ум.) часто трактуется в плагальном значении, как и диатонический его вид.

667



Альтерированные аккорды привлекают своей энгармонической „обманчивостью". Их своеобразие и свежесть заключаются, помимо всего прочего, в необычности их разрешения по сравнению с энгармонически равным диатоническим звучанием.

668

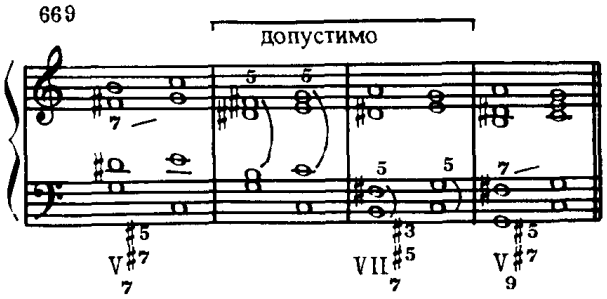


Альтерированный тон аккорда никогда не удваивается: острота его тяготения делает невозможным иной вариант разрешения, кроме как по тяготению альтерации, и удвоение неминуемо образует параллелизм альтерированных тонов. Повышенный тон разрешается только вверх, пониженный – только вниз.

Двойные альтерации

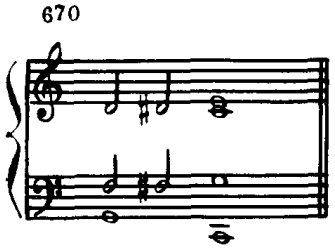
Повышение IV ступени мажорного лада (септимового тона в гармонии V_7, квинтового тона в гармонии VII_7) используется вместе с повышением II. Образуется двойная альтерация, создающая новый вариант звучания гармонии V_7 ($V_{7}^{\#5\,\#7}$) и VII_7($VII_{7}^{\#3\,\#5}$). При разрешении этих аккордов параллелизм квинт иногда неизбежен.

669



Повышение септимы V_7, как и повышение квинты, разрешается движением вверх. Восходящее разрешение септимы становится возможным и от натурального ее вида, через ее хроматическое движение.

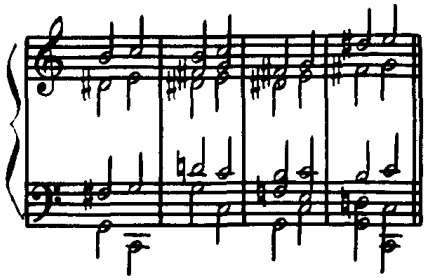
670



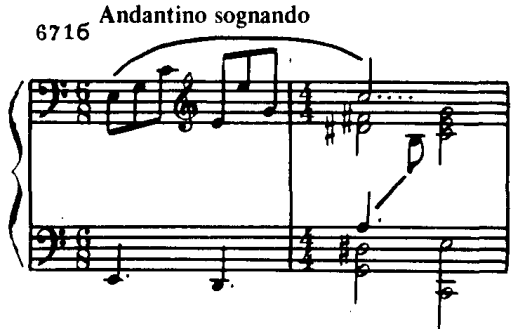
На повышающих альтерациях, а также на сочетании в аккордах доминанты натуральных и повышенных тонов основана характерность так называемых прокофьевских доминант.

Прокофьев. Десять пьес из балета "Золушка", "Фея лета"

671 а



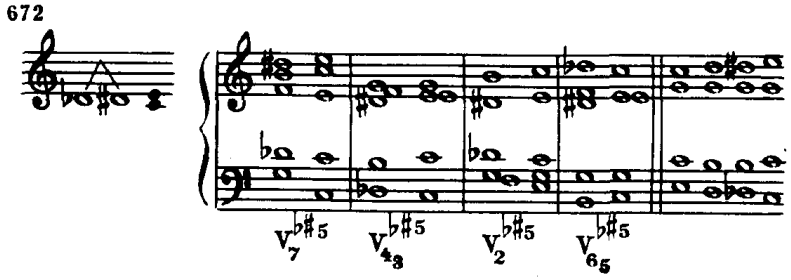
671б



Расщепление тонов при альтерации

В эпоху позднего романтизма появились аккорды, совмещающие и пониженный, и повышенный вариант одного и того же тона – расщепление. Такое расщепление в мажоре допускает II ступень лада (теоретически в миноре – IV ступень, но в миноре расщепление малоупотребительно).

672

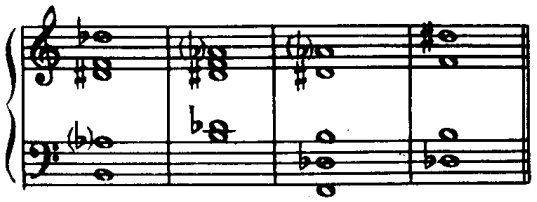


Гармонии V ступени с расщепленной квинтой в мажоре использовали Лист, Вагнер; из русских композиторов больше всего – Скрябин. Начальный аккорд „Поэмы экстаза" – это большой нонаккорд, который трактуется как доминанта с расщепленной квинтой, схематически:

673

Расщеплена может быть и терция VII_7, и терция VII_6.

674

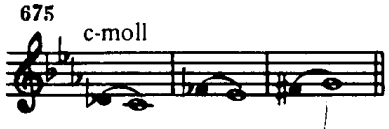


Аккорды альтерированной доминанты в мажоре исключительно красочны и часто многозвучны; они могут состоять из пяти, шести различных тонов. Увеличение альтерированных тонов в аккорде, казалось бы, должно усиливать его тяготение к разрешению, его функциональную активность. Но чаще фонизм альтерированных аккордов располагает к неторопливости гармонического движения, к любованию их редкой, необычной, чарующей звучностью. Поэтому у некоторых композиторов эпохи позднего романтизма фоническая сторона гармонии преобладает над ее действенно-функциональной, конструктивной ролью.

Альтерация аккордов доминантовой группы в миноре

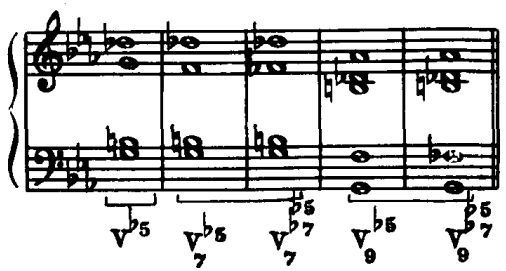
В гармоническом миноре альтерируются II и IV ступени лада.

675



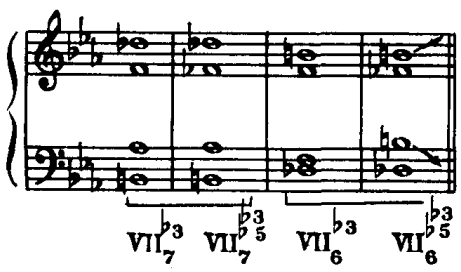
В аккордах V ступени может быть понижен квинтовый тон; возможна и двойная альтерация: понижение и квинты, и септимы. (В схеме представлены только основные виды аккордов.)

676



Употребительны и аккорды VII ступени с пониженной терцией (структура уменьшенного септаккорда с пониженной терцией практически известна по функции двойной доминанты в миноре или гармоническом мажоре). Возможны и вводные гармонии с двойной альтерацией – пониженной терцией и квинтой.

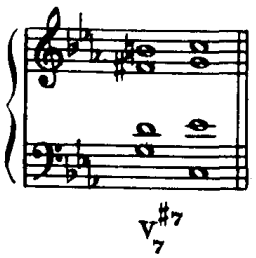
677



При разрешении вводных септаккордов и обращений с пониженной терцией используется обычно внутрифункциональное разрешение, „прикрывающее" параллелизм движения терции и септимы.

Повышение IV ступени лада в аккордах доминантовой группы (аналогичное прокофьевским доминантам в мажоре) в миноре малоупотребительно.

678



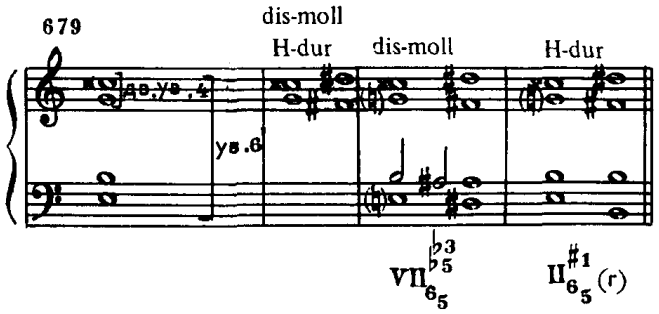
В целом для минора более характерна понижающая альтерация доминант, подчеркивающая его „минорные" ладовые свойства; для мажора же – и повышающая альтерация, еще больше „осветляющая" лад, и понижающая, и расщепление тонов.

Практические рекомендации

1. При разрешении альтерированного аккорда надо прежде всего определить наиболее острые тяготения в нем, найти альтерированные тоны.

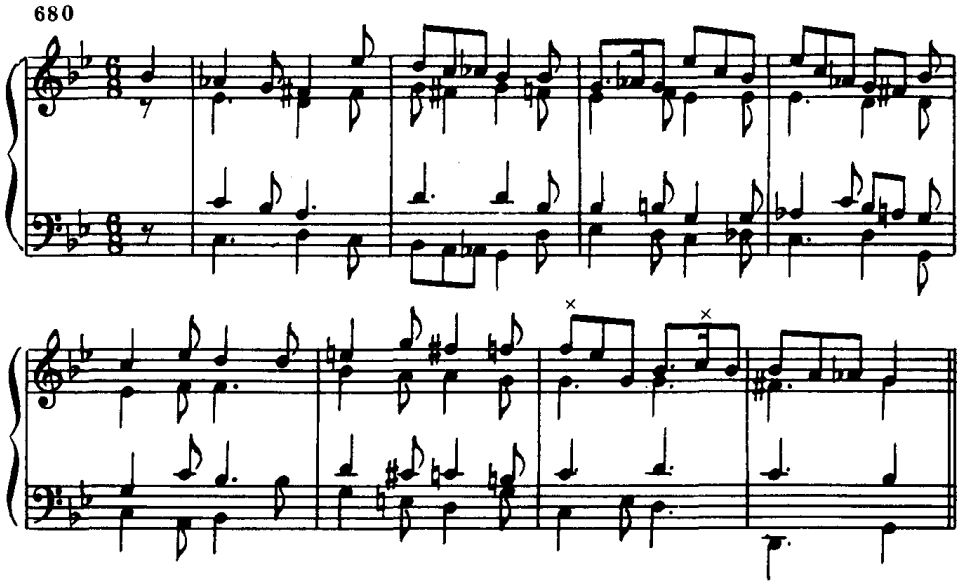
2. При определении тональности альтерированного аккорда надо вычленить в нем хроматический интервал (ум.3, ув.6, дв. ув.4 и т. п.) и звуки его разрешения принять за устойчивые, например:

679



Пример гармонизации

680



Задания

Устные

Проанализировать альтерированные аккорды доминантовой группы в следующих произведениях:

1. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 15 ре мажор, III ч.
2. С. В. Рахманинов, романс „Апрель! Вешний праздничный день".
3. А. Н. Скрябин, этюды ор. 8 № 7 си-бемоль минор, ор. 42 № 1 ре-бемоль мажор; прелюдия ор. 11 № 10.
4. П. И. Чайковский, романсы „То было раннею весной", „На сон грядущий".
5. С. С. Прокофьев, 10 пьес из балета „Ромео и Джульетта", „Менуэт".
6. К. Дебюсси, фортепианная прелюдия „Дельфийские танцовщицы".

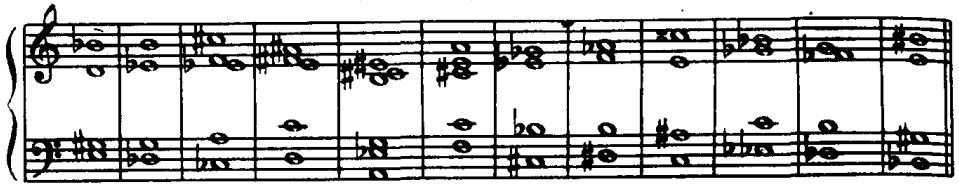
11 — 2323

На фортепиано

1. В заданной тональности (мажора или минора) строить все возможные варианты альтерированных аккордов доминантовой группы (в основном виде и в обращениях), с разрешением.

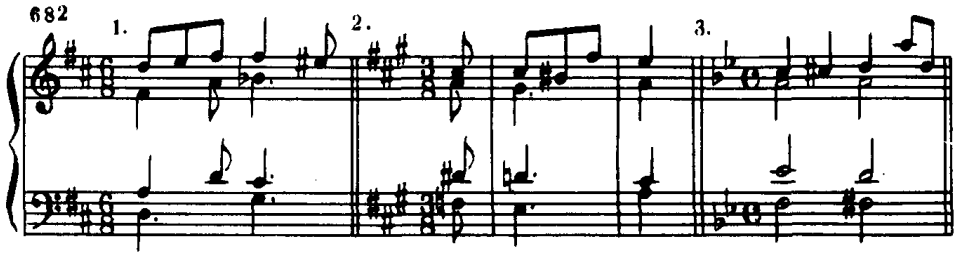
2. Определить и разрешить во всех возможных тональностях следующие аккорды:

681



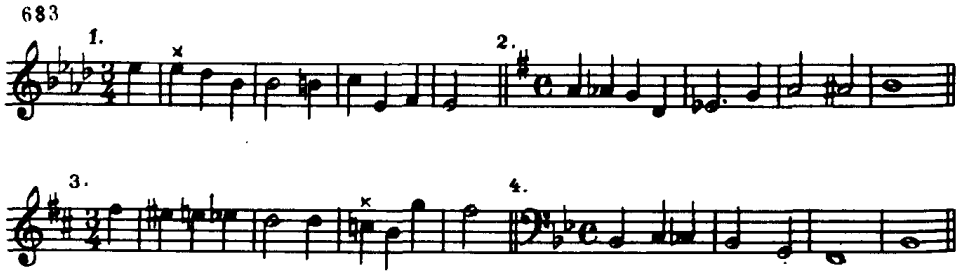
3. Играть секвенции на следующие мотивы:

682



4. Гармонизовать следующие фразы:

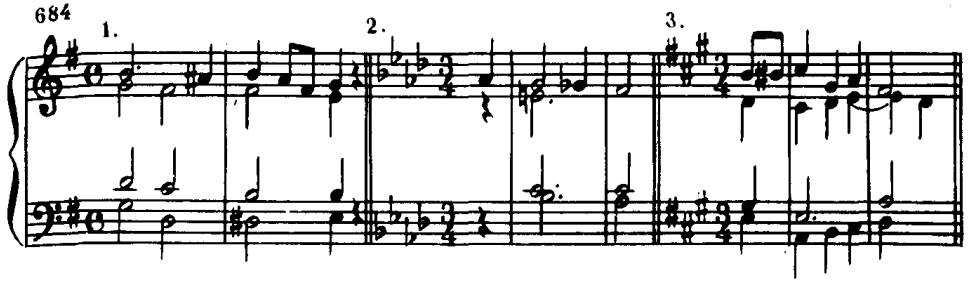
683



5. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора (минора) период (однотональный или модулирующий) с использованием альтерированных доминант (в каденциях или середине построения).

6. Играть период по заданному началу:

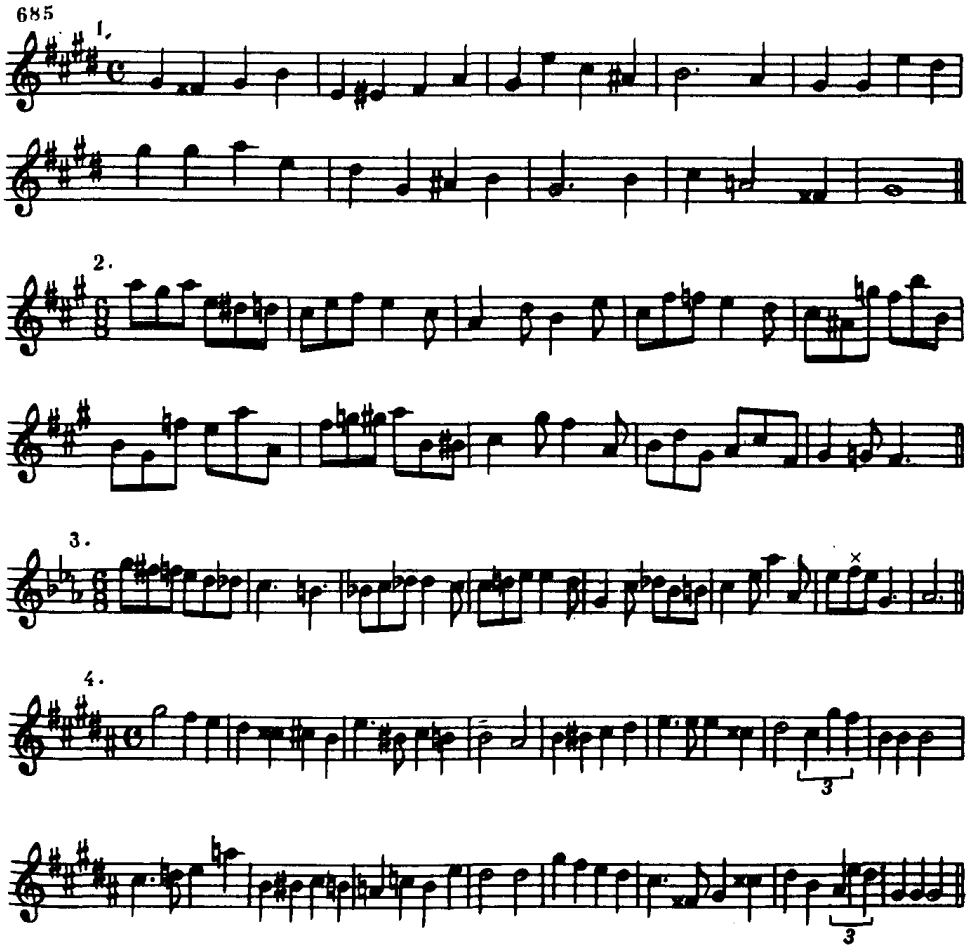
684



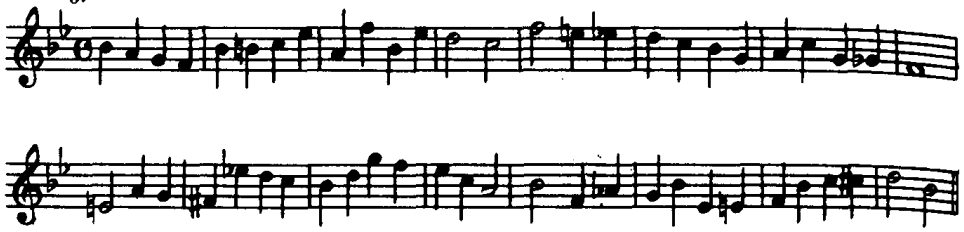
Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

685



5.



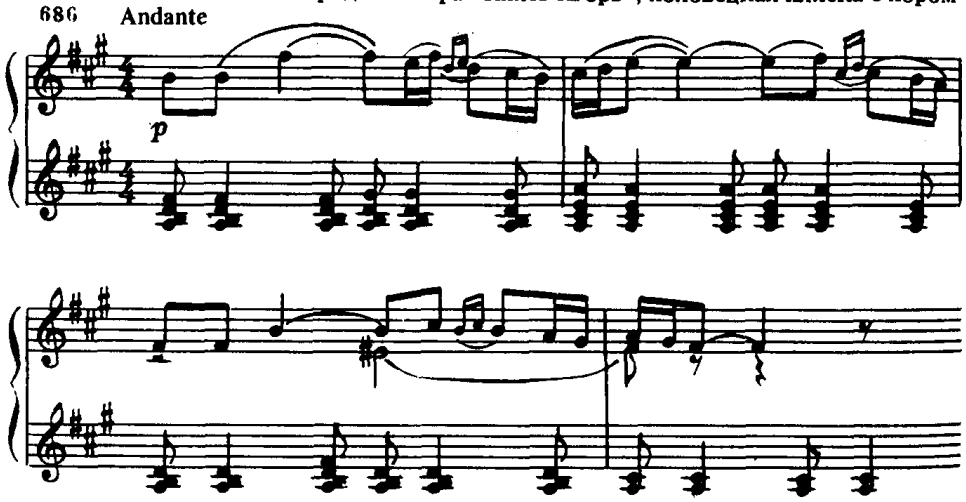
ТЕМА 37

ОРГАННЫЙ ПУНКТ

Органный пункт – это звук (созвучие), выдерживаемый или повторяемый в одном из голосов, на фоне которого происходит смена гармоний. Специфический признак органного пункта – противоречие между выдержанным звуком и сменяющимися на его фоне гармониями.

Бородин. Опера "Князь Игорь", половецкая пляска с хором

686 Andante



Органный пункт возник в то время, когда складывались простейшие типы многоголосия. Наиболее раннее упоминание об органном пункте (тогда его называли органум) относится к XI веку. В народной музыке органный пункт существует издавна. Он свойствен природе некоторых старинных народных инструментов – волынки, лиры, фиделя и др. Непрерывный выдержанный звук или звуки, извлекаемые при игре на этих инструментах, назывались „бурдон". Термин „органный пункт" определился в музыкальной науке в XIII веке. В средневековье

органным пунктом стали называть педальный звук органа. В гармонии органный пункт приобрел разнообразные виды и формы (звуки или созвучия, в нижнем, верхнем или среднем слое фактуры, на различных ступенях лада).

Его продолжительность может быть различна – от одного-двух до нескольких десятков тактов. Иногда все произведение целиком построено на органном пункте (например, Хабанера из оперы „Кармен" Бизе, „Колыбельная" Шопена, „Старый замок" из „Картинок с выставки" Мусоргского, „Песня индийского гостя" из оперы „Садко" Римского-Корсакова).

Ладофункциональная роль органного пункта состоит в том, что из-за своей продолжительности он приобретает значение самостоятельной одноголосной ладовой функции. Поэтому любое гармоническое явление на органном пункте содержит в себе элемент полифункциональности – одновременного сочетания различных функций в одном созвучии. Чаще всего встречаются тонический (на I ступени) и доминантовый (на V ступени) органные пункты.

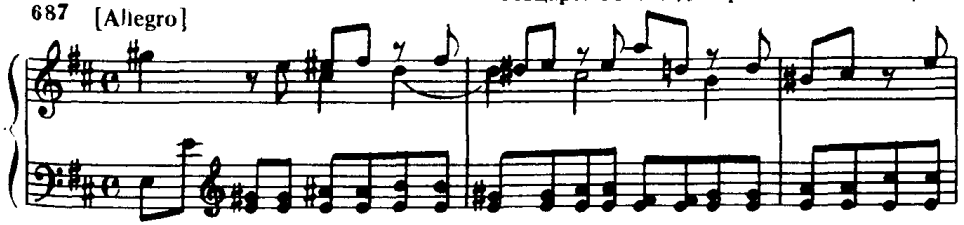
В зависимости от функционального значения различны и роль, и выразительный смысл органного пункта. Органный пункт на тонике утверждает свойства тоники – спокойствие, гармоническую устойчивость. Применяется он обычно в кодах; возможен и в начале построения (прелюдия ми-бемоль мажор из I тома ХТК Баха, „Утешение" ре-бемоль мажор Листа).

Органный пункт на доминанте способствует накоплению и усилению напряженности и неустойчивости; применяется в серединах простых форм, в связующих разделах, в разработках, в кадансах.

На органных пунктах часто звучат отклонения и хроматические секвенции, подчеркивающие остроту контраста устойчивости органного пункта и неустойчивости гармонического движения.

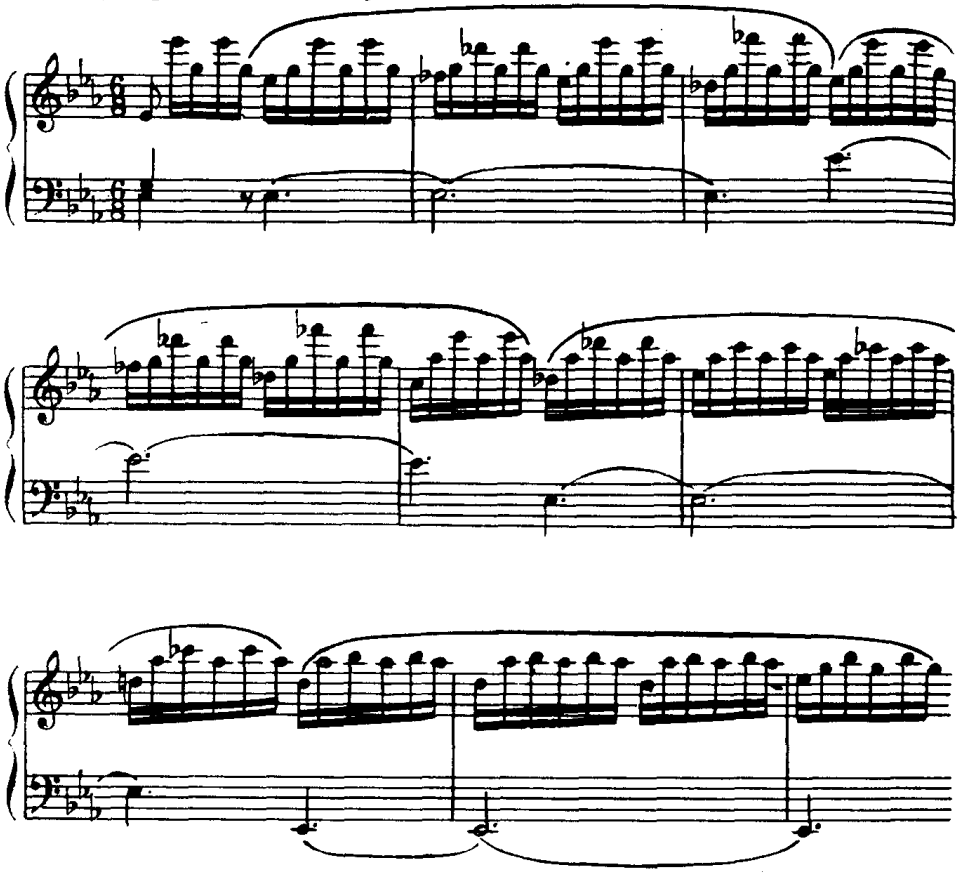
Моцарт. Соната для ф.-п. К 284 D-dur, I ч.

687 [Allegro]



На тонических органных пунктах в заключениях типичны отклонения в тональность IV ступени.

688 [Allegro molto e con brio] Бетховен. Соната для ф.-п. № 4 Es-dur, I ч.



Двойной органный пункт

Двойным называется органный пункт в двух голосах. Чаще всего двойным органным пунктом является тоническая квинта – объединение I ступени (внизу) с V („Шествие гномов" Грига, „Танец маленьких лебедей" из „Лебединого озера" Чайковского). Двойные органные пункты характерны для народных старинных инструментов, в частности для волынки („волыночная квинта"); в профессиональной музыке часто используются для имитации народных инструментов, как средство стилизации (некоторые мазурки Шопена, „Старый замок" Мусоргского и др.).

Реже используется двойной органный пункт в виде кварты (V ступень внизу, I вверху); в таком положении звуки функционально разобщены, и V ступень как доминанта не сливается с I как тоникой (переход к финалу 5-й симфонии Бетховена).

Педаль. Фоновые органные пункты

Органный пункт в верхнем или средних голосах называется педаль. Применение педали в средних голосах сранительно редко. (Пример такой педали на протяжении всего произведения– прелюдия ре-бемоль мажор Шопена.)

Педаль может использоваться и как фоновый органный пункт, в котором функциональная роль нивелирована и на первый план выступает колористическое значение (например, „Полночь", № 38 из балета „Золушка" Прокофьева; вступление к балету „Весна священная" Стравинского).

Более редкие органные пункты

Кроме наиболее употребительных тонического и доминантового органных пунктов, встречаются органные пункты на других ступенях лада: на III ступени (например, в трио II части 6-й симфонии Чайковского); на IV ступени (в фортепианной „Серенаде" Рахманинова).

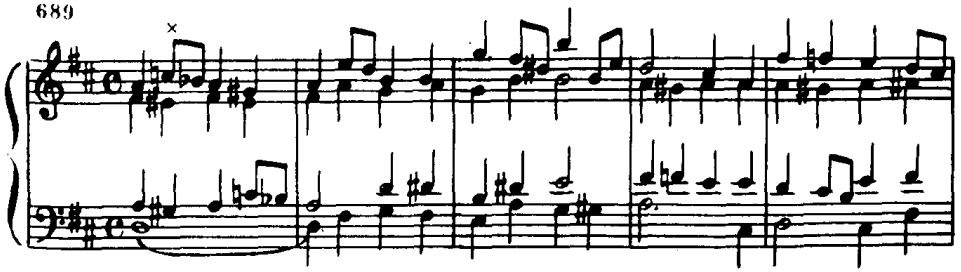
Такие органные пункты обычно непродолжительны.

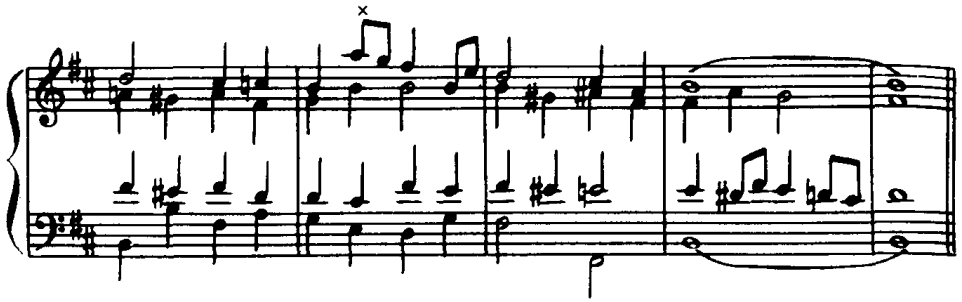
Фигурация органного пункта

Органный пункт не всегда выдерживается как неподвижный звук; он может и повторяться, и чередоваться с вспомогательными звуками (например, в песне Юродивого из IV действия „Бориса Годунова" Мусоргского). Если органный пункт мелодически развит настолько, что использует не только прилегающие к основному звуки, в нем практически намечается переход к остинато (например, полонез ля-бемоль мажор ор. 53 Шопена, пролог к опере „Золотой петушок" Римского-Корсакова").

Пример гармонизации

689





Задания

Устные

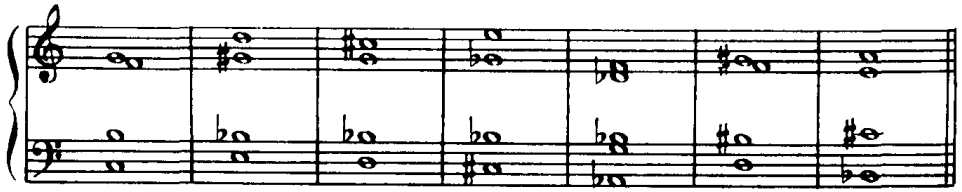
Проанализировать органные пункты и педали в следующих произведениях:

1. И. С. Бах, I т. ХТК, прелюдии до минор, ре минор, фа мажор, соль мажор.
2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 16 соль мажор, III ч.
3. Ф. Шопен, мазурка ор. 6 № 3; ор. 17 № 4 (средняя часть и кода).
4. Ф. Лист, „Утешение" № 1 ми-бемоль мажор.
5. А. Т. Гречанинов, ор. 3 № 2 „Раздумье".
6. А. Н. Скрябин, этюд ор. 8 № 10.
7. С. В. Рахманинов, романс „В молчанье ночи тайной".

На фортепиано

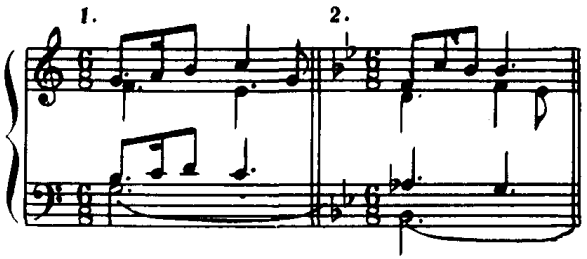
1. Строить диссонирующие аккорды доминантовой группы на органном пункте тоники.
2. Определить и разрешить следующие аккорды и созвучия:

690



3. Играть секвенции на следующие мотивы, сохраняя органный пункт в басу:

691

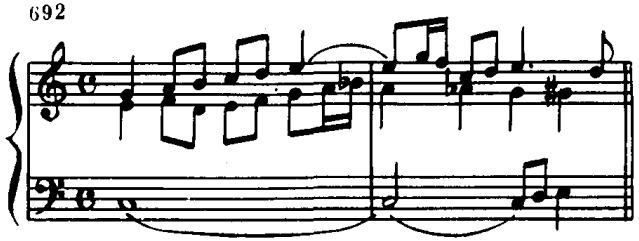


4. Играть период, модулирующий в заданную тональность, с развернутым пятиголосным дополнением (2 – 6 тактов) на органном пункте заключительной тоники.

Письменные

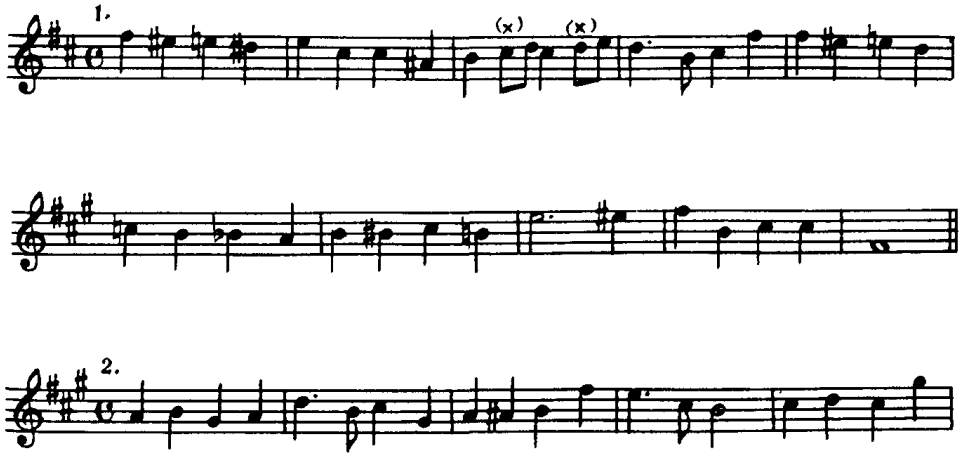
1. Досочинить период по заданному **началу, используя** органные пункты на различных ступенях:

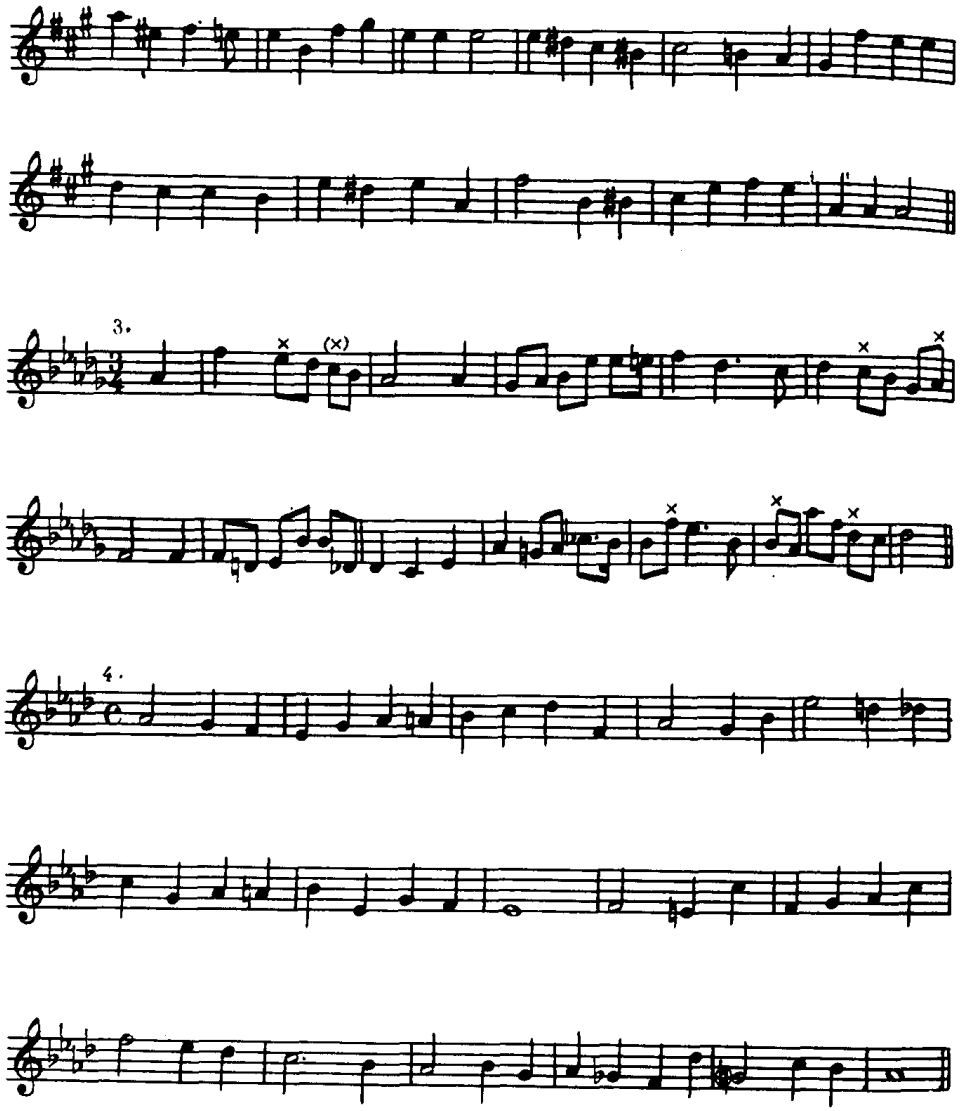
692



2. Гармонизовать следующие мелодии:

693





ТЕМА 38

АККОРДЫ МАЖОРО-МИНОРА. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ТРЕЗВУЧИЯ НИЗКИХ СТУПЕНЕЙ

Мажоро-минор – это ладовая система, объединяющая диатоники одноименных или параллельных тональностей.

Различают одноименный мажоро-минор и параллельный

мажоро-минор; одноименный представляет собой объединение одноименных ладов, параллельный – параллельных ладов.

Одноименные тональности в натуральном виде отличаются друг от друга тремя ступенями (III, VI и VII); параллельные же тональности в натуральном виде полностью совпадают по звуковому составу (их отличие возникает только в гармонических видах). Сравнительно более далекие друг другу одноименные тональности, объединенные в одну ладовую систему, содержат больше яркой контрастности в смешении и соединении своих характерных элементов. Поэтому одноименный мажоро-минор по своим гармоническим возможностям богаче, чем параллельный.

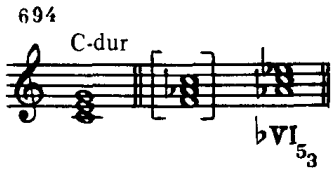
Из двух объединенных тональностей одна обычно является главной, ее аккордика – опорной и преобладающей. Если опорным является мажор, лад называется мажоро-минором, если минор – миноро-мажором. (Миноро-мажор также возможен и одноименный, и параллельный). Мажоро-минор в художественной практике используется все же чаще, чем миноро-мажор.

Одноименный мажоро-минор

Мажоро-минорная система возникла как последовательное, длительное обогащение и усложнение мажора.

Собственно, первым элементом минора, проникшим в классический натуральный мажор, явилась субдоминантовая группа гармонического мажора и прежде всего IV$\flat_{5_3}$*. Однако аккордика гармонического мажора условно относится к диатонике.

Одним из ранних и наиболее употребительных аккордов мажоро-минора явилась гармония параллели к минорной субдоминанте – $\flat$VI$_{5_3}$.



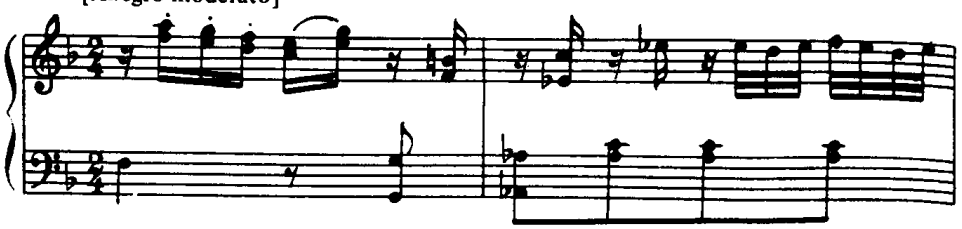
Прерванный оборот с $\flat$VI$_{5_3}$ встречается у Гайдна, Моцарта, Бетховена.

* Напомним, что знак перед римской цифрой означает изменение основного тона аккорда этой ступени, после цифры – изменение терцового тона.

695 а

[Allegro moderato]

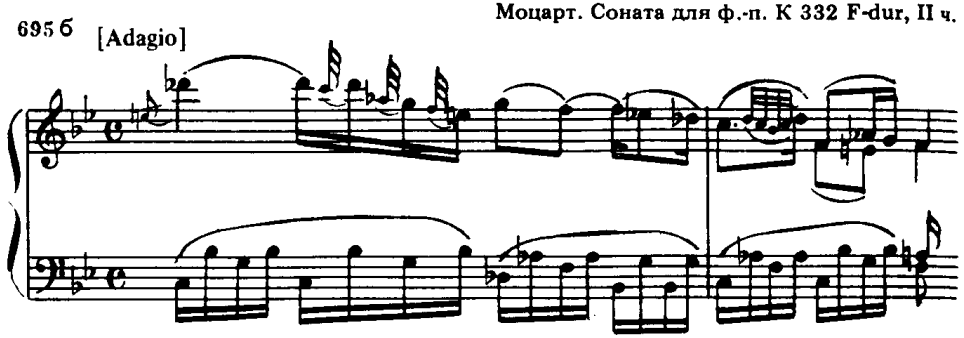
Гайдн. Соната для ф.-п. № 21 F-dur, I ч.



695 б

[Adagio]

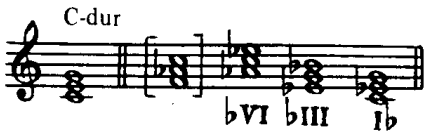
Моцарт. Соната для ф.-п. К 332 F-dur, II ч.



$\flat VI_{5_3}$ „привлекло" свою доминанту – III_{5_3}. Ее параллель – гармония I минорной ступени (трезвучие тоники одноименного минора).

696

C-dur

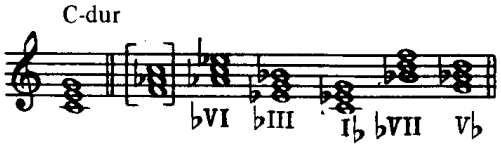


Сопоставления мажорной и одноименной минорной тоники встречаются и в произведениях венских классиков, и широко используются композиторами-романтиками (Шуберт, Лист).

$\flat III_{5_3}$ привлекло, в свою очередь, собственную доминанту – $\flat VII_{5_3}$, весьма изысканную гармонию, образующую красочные сопоставления с аккордами основной мажорной диатоники. Постепенно вошла в практику и гармония V♭, параллельная к ♭VII.

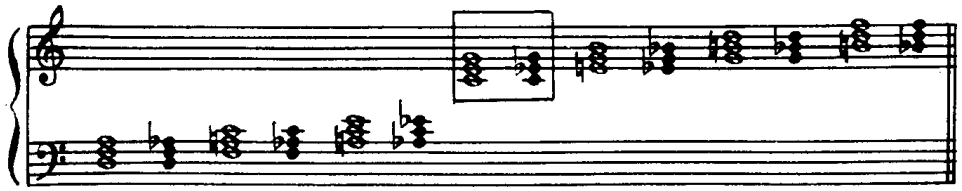
697

C-dur



Практически вся диатоника одноименного минора включилась в диатонику основного мажора, обогатив его новыми красками и выразительными возможностями.

698

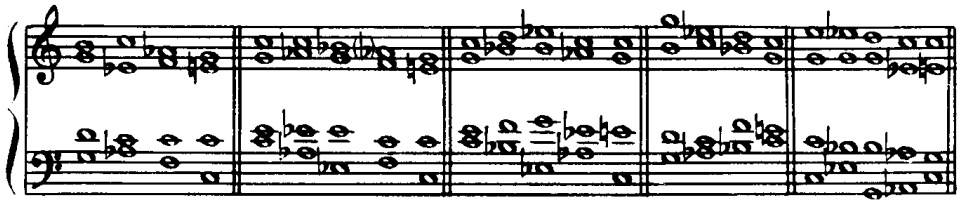


Особенно ярки аккорды мажоро-минора при сопоставлении с тоникой: I- ♭VI-I; I- ♭III-I; I- ♭VII-I.

В соединении друг с другом они образуют „островки" свежих, необычных красок, ярко оттеняющихся при сопоставлении с натуральной диатоникой мажорной тональности.

1) I-V- ♭VI- ♭III-$IV_{(г)}$-I; 2) I- ♭III- ♭VI- ♭VII-I; 3) I-V♭ - ♭III- ♭VII- ♭VI-I; 4) I- ♭VII- ♭III-$IV_{(г)}$-V♭ -I; 5) I- ♭VII- ♭VI-$IV_{(г)}$-I.

699



Гармонии мажоро-минора используются не только в основном виде и не только как консонирующие: возможны и септаккорды, и нонаккорды мажоро-минорной системы. Они применяются обычно в тех же функциональных условиях, что и в диатонике. Трезвучия мажора-минора могут приобретать значение местных тоник и утверждаться собственными диссонирующими доминантами; так возникают отклонения в тональности мажоро-минорной системы.

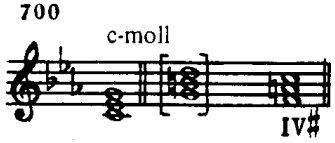
Одноименный миноро-мажор

Миноро-мажорная система сложилась позже, чем мажоро-минорная, несмотря на то что первое проникновение мажора в минорный лад (♯VII ступень гармонического минора) утвердилось в практике значительно раньше, чем обратное.

После $V\#_{5_3}$ в минор из одноименного мажора вошла $IV\#_{5_3}$.

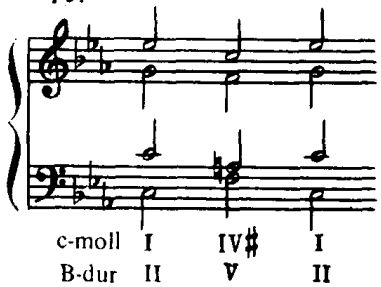
700

c-moll



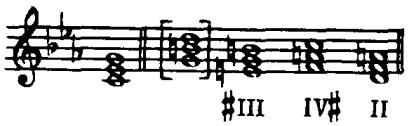
Эта гармония чаще встречается у Баха (при звучании мелодического минора), чем у композиторов венско-классической школы. Лишь в XIX веке она снова становится более употребительной; уже не связанная мелодическим ладом, она скорее порождает ощущение ладотональной переменности.

701



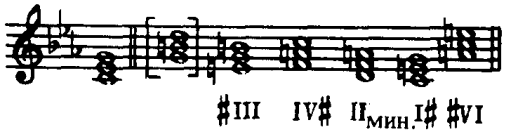
Постепенно в практику вошли и трезвучие #III ступени (параллельное мажорной V), и минорное трезвучие II ступени (параллельное мажорной IV).

702



Сопоставление минорной и одноименной мажорной тоники укрепило в практике применение $I\#_{5_3}$ и параллельного к нему $\#VI_{5_3}$.

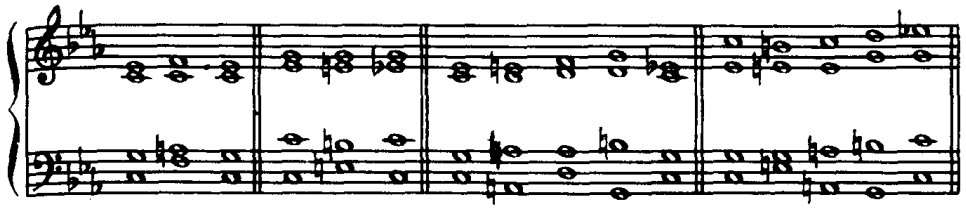
703



Сложилась система, дублирующая каждое из трезвучий минорной диатоники гармонией одноименного мажора.

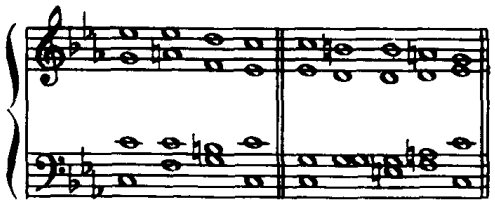
Так же как и в мажоро-минорной системе, аккорды миноромажора применяются и во вспомогательных оборотах-сопоставлениях с I_{5_3}, в которых выигрышно оттеняется их свежий мажорный колорит, и образуют более крупные, протяженные гармонические комплексы: 1) I-IV#-I; 2) I-#III-I; 3) I-V-#VI-IV#-I; 4) I-#III-#VI-V-I; 5) I-#VI-$II_{мин.}$-V-I.

704



Аккорды миноро-мажора также могут быть диссонирующими.

705

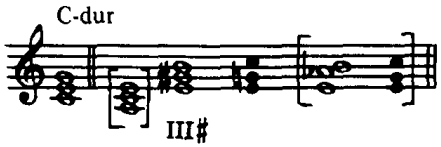


Параллельный мажоро-минор

Объединение параллельных тональностей в одну ладовую систему в высшей степени естественно, и параллельно-переменные лады, характерные для русской музыки, исторически возникли значительно раньше мажоро-минорных систем. Параллельный мажоро-минор – это более сложная степень взаимодействия ладов, с участием аккордики гармонических видов и без переменности тонической опоры.

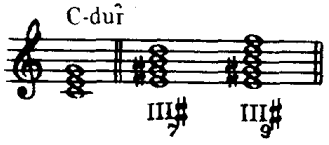
В мажор из параллельного минора переходит $III\#_{5_3}$. Из-за энгармонического совпадения гармонической ступени (♭VI в мажоре и #VII в миноре) эта гармония легко связывает параллельные тональности.

706



Используются и диссонирующие аккорды параллельных мажоро-минора.

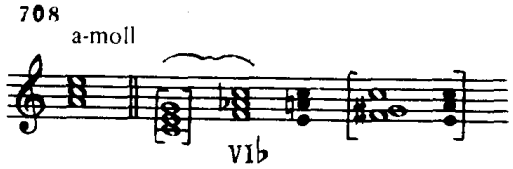
707



Параллельный миноро-мажор

В минор из мажора переходит гармония минорной IV; для минора это $VI\flat_{5_3}$, „Шубертова VI ступень".

708

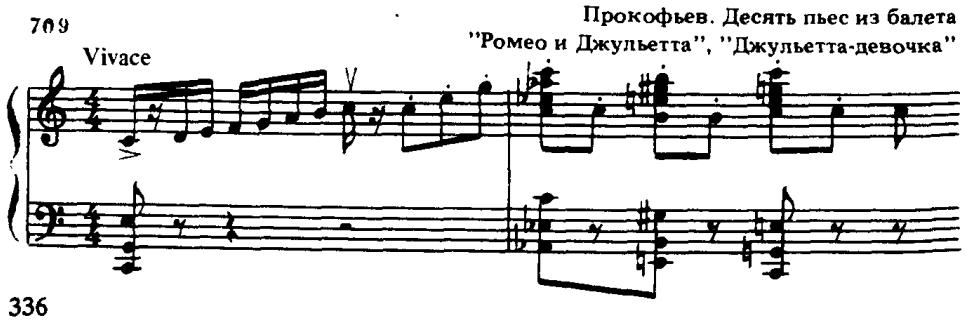


(При энгармонической замене она превращается в неполную гармонию VII^4ум.) Эта гармония субдоминантовой группы и очень мрачной, темной окраски часто встречается у Шуберта; использовали ее и Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Рахманинов (например, см. арию Грязного из оперы „Царская невеста" Римского-Корсакова, ариозо Бориса из оперы „Борис Годунов" Мусоргского).

Полные системы

Возможны и полные ладовые системы, объединяющие диатоники и одноименной, и параллельной тональности от главной (один из первых примеров – марш Черномора из оперы „Руслан и Людмила" Глинки).

709



Модуляция через трезвучия низких ступеней

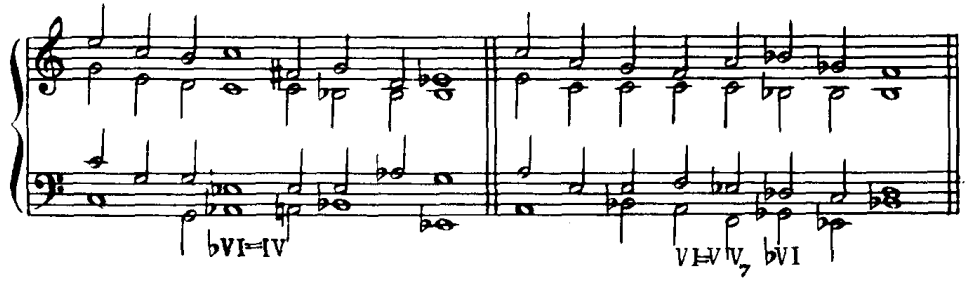
К трезвучиям низких ступеней относятся $\flat VI_{5_3}$, $\flat III_{5_3}$, $\flat VII_{5_3}$; обычно сюда же причисляется II_{5_3} – альтерированная гармония (она не содержится в диатонике ни мажора, ни минора). В модуляциях через трезвучия низких ступеней наиболее часто используются $\flat VI_{5_3}$ и $\flat II_{5_3(6)}$.

Эти модуляции основаны на функциональном переосмыслении аккорда: гармонию любого мажорного трезвучия натурального лада можно трактовать как $\flat VI_{5_3}$ или $\flat II_{5_3}$. Такой переход образует яркий эффект неожиданной, внезапной смены тональности; эти модуляции называются „внезапными без энгармонизма".

Практические рекомендации

1. При модуляции в сторону бемолей используется прерванный оборот с $\flat VI_{5_3}$. Например, схема модуляции до мажор – ми-бемоль мажор и ля минор – си-бемоль минор.

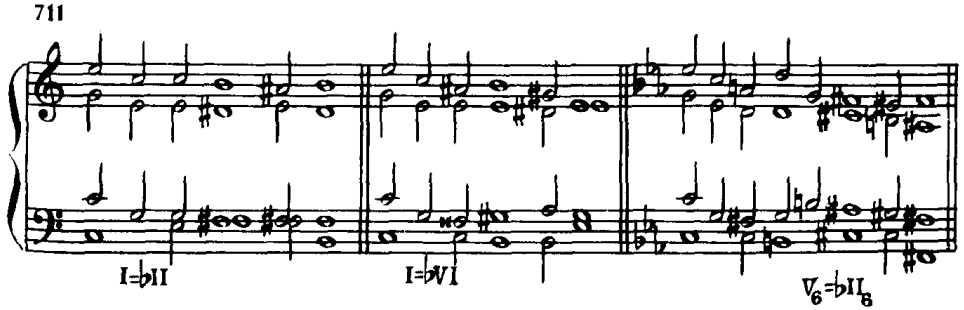
710



Общим аккордом является $\flat VI_{5_3}$ (для исходной или побочной родственной тональности).

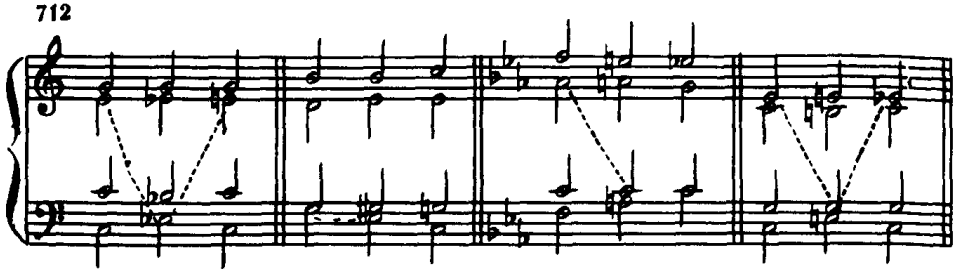
2. При модуляции в сторону диезов общим аккордом может быть любое мажорное трезвучие, трактующееся как $\flat VI_{5_3}$ или $\flat II_{5_3}$. Например, схемы модуляции до мажор – си мажор, до мажор – ми мажор и до минор – фа-диез минор.

711



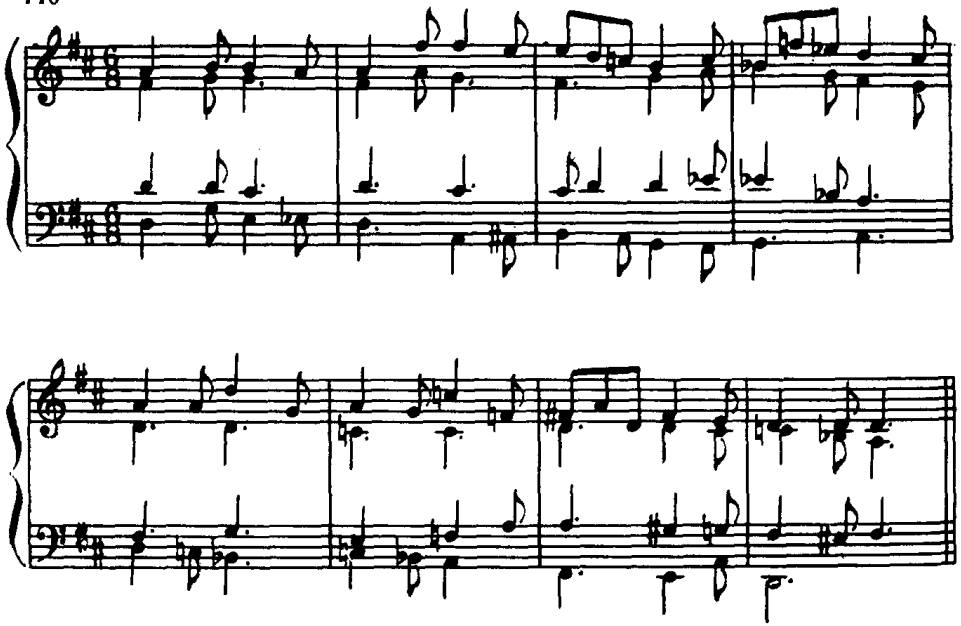
3. Полупереченья при соединении аккордов диатоники и мажоро-минорной системы допускаются.

712



Пример гармонизации

713



Задания

Устные

Проанализировать аккорды и обороты мажоро-минорных и миноро-мажорных систем в следующих произведениях:

1. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 16 соль мажор, I ч.
2. Ф. Шуберт, сонатина для скрипки и ф-п. ор. 137 № 3, II ч.
3. М. П. Мусоргский, романс „Горними тихо летела душа небесами".

4. К. Дебюсси, „Бергамасская сюита", „Лунный свет".
5. С. В. Рахманинов, романсы „В душе у каждого из нас", „Утро".
6. Д. Б. Кабалевский, концерт для виолончели с орк. ор. 49, II ч.
7. С. С. Прокофьев, балет „Ромео и Джульетта", I д., № 10 и 16.

На фортепиано

1. В заданных тональностях мажора играть:

1) вспомогательные обороты с аккордами мажоро-минорной системы (одноименной и параллельной);

2) обороты по цифровкам, приведенным перед примером 699;

3) обороты по собственным гармоническим планам, с аккордами мажоро-минора.

2. В заданных тональностях минора играть:

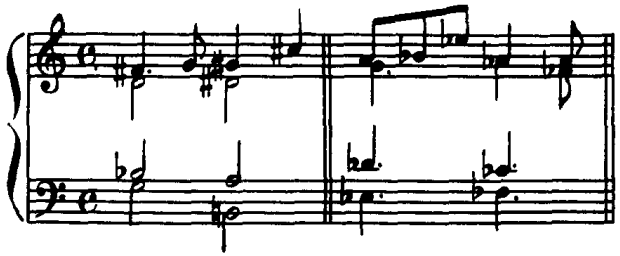
1) вспомогательные обороты с аккордами миноро-мажора (одноименного и параллельного);

2) обороты по цифровкам, приведенным перед примером 704;

3) обороты по собственным гармоническим планам, с аккордами миноро-мажора.

3. Определить тональности мотивов и играть секвенции:

714



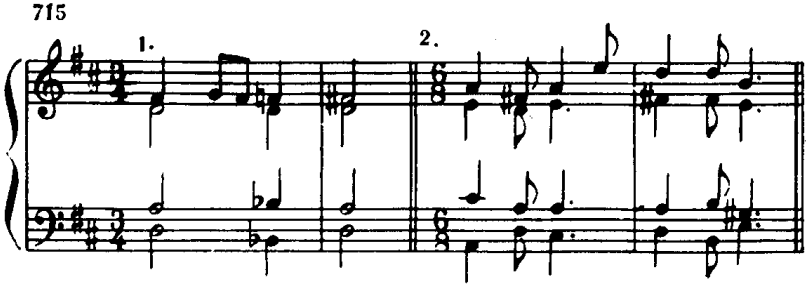
4. Данное мажорное трезвучие, принимая за гармонию мажоро-минорной системы, доводить до тоники (как ♭VI, ♭III, ♭VII и III# в мажоре, IV# в миноре).

5. Данное минорное трезвучие, принимая за гармонию мажоро-минорной системы, доводить до тоники (как V♭ в мажоре, $II_{мин.}$, #III, #VI и VI♭ в миноре).

6. Сочинить и выучить в различных тональностях мажора период с использованием гармоний мажоро-минорной системы.

7. Играть период по заданному началу:

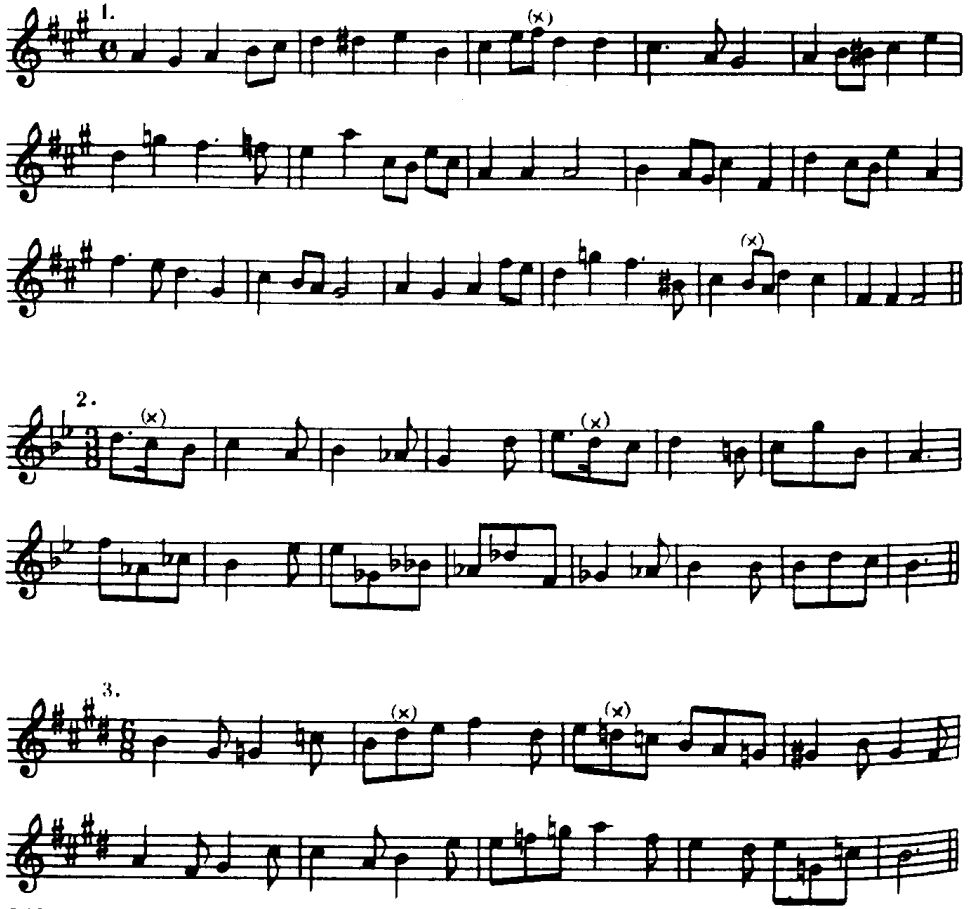
715

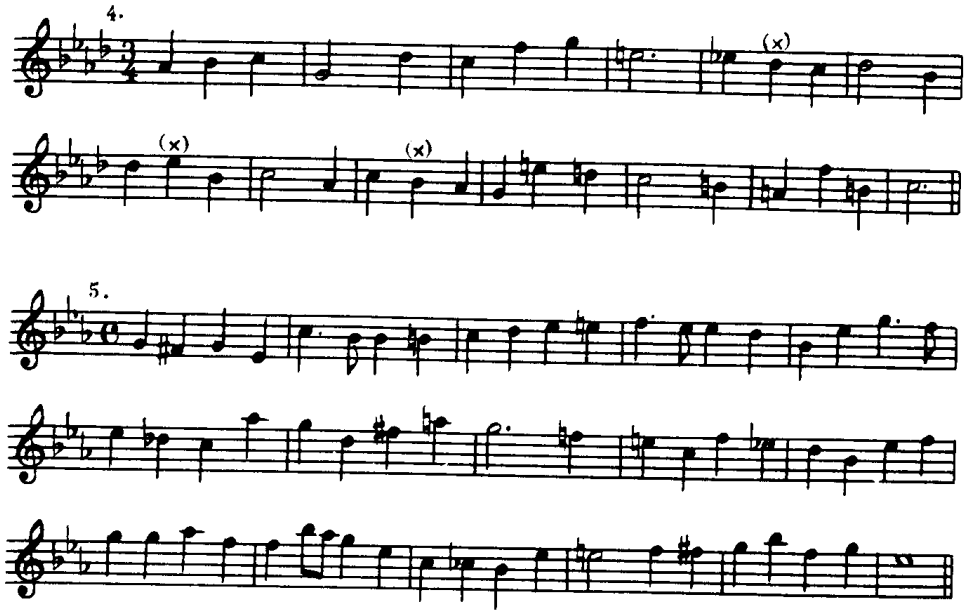


Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

716





ТЕМА 39

РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ. ПОСТЕПЕННАЯ МОДУЛЯЦИЯ В ОТДАЛЕННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

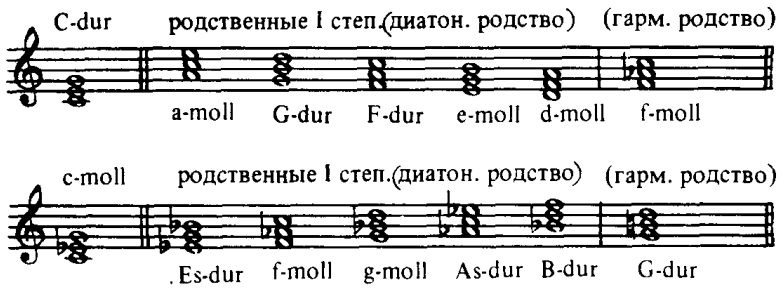
Проблему родства – близости или отдаленности – тональностей решали многие музыканты прошлого и настоящего времени; существуют различные системы родства (Римана, Яворского, Шёнберга, Римского-Корсакова, Хиндемита и др.). Одной из самых фундаментальных систем, основанных на изучении музыки XVIII – начала XX века, является система тонального родства, разработанная Римским-Корсаковым и изложенная им в его учебнике гармонии.

Степень родства тональностей определяется, прежде всего, количеством общих звуков в них (и следовательно, общих интервалов и аккордов). Кроме того, на родство тональностей влияет интервальное соотношение их основных тонов. Наиболее близки тональности кварто-квинтового и терцово-секстового соотношения. В основе этого „интервального" критерия лежит объективная предпосылка – физическая природа звука, обертоновый ряд и роль наиболее сильных обертонов – квинтового и терцового. Более далекими для данной тональности будут тональности секундового (особенно малосекундового) и тритонового соотношения.

Согласно системе Римского-Корсакова, существуют три степени родства.

Наиболее близкими (тональностями I степени родства) для данной являются параллельная ей тональность, а также отличающиеся лишь одним звуком тональности доминанты (V ступени), субдоминанты (IV ступени), параллельная к доминантовой и параллельная к субдоминантовой. Эти пять тональностей образуют группу тональностей диатонического родства. Тональностью гармонического родства для мажора является тональность минорной субдоминанты (минорной IV ступени), а для минора – тональность мажорной доминанты (мажорной V).

717

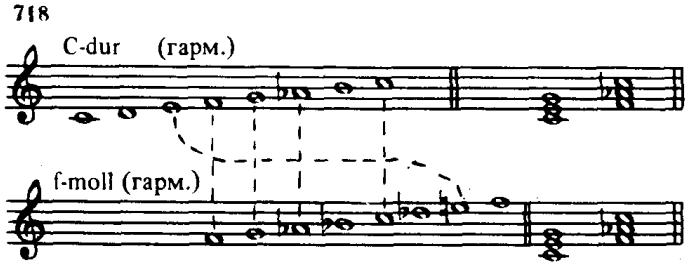


В группу I степени родства входят шесть тональностей.

Модуляция-переход в любую тональность I степени родства легка и естественна, так как тональности диатонического родства в основном содержат шесть общих звуков.

Более далека по звуковому составу от данной тональность гармонического родства.

718



Однако интервальное соотношение тональностей гармонического родства (кварто-квинтовое) и тесная функциональная связь позволяют относить их к родственным I степени.

Тональности, родственные для тех, которые входят в группу I степени, образуют группу тональностей II степени родства для данной.

Если к каждой из родственных тональностей представить ряд всех ее „родственников" по диатонической и гармонической линии, составится большое „семейство". При исключении повторяющихся тональностей и дублирующих I степень родства останется 12 тональностей. Например, к тональности C-dur:

d-moll: [F-dur], g-moll, [a-moll], B-dur, [C-dur]; A-dur.
e-moll: [G-dur], [a-moll], h-moll, [C-dur], D-dur; H-dur.
F-dur: g-moll, [a-moll], B-dur, [C-dur, d-moll]; b-moll.
G-dur: [a-moll], h-moll, [C-dur], D-dur, [e-moll]; c-moll.
a-moll: [C-dur], [d-moll], [e-moll], [F-dur], [G-dur]; E-dur.
f-moll: As-dur, b-moll, c-moll, Des-dur, Es-dur; [C-dur].

Можно сгруппировать эти тональности около главной, расположив мажорные тональности в верхнем ряду, а минорные – в нижнем*.

	As-dur	A-dur	B-dur	H-dur	**C-dur**	Des-dur	D-dur	Es-dur	E-dur
g-moll			b-moll	h-moll	c-moll				

Для данной минорной тональности родственными II степени будут также 12 тональностей:

as-moll	a-moll	b-moll	h-moll	**c-moll**	des-moll**	d-moll	es-moll
				C-dur	Des-dur	D-dur	

e-moll
F-dur

Тональности II степени родства весьма различны по количеству общих звуков с главной (разница их ключевых знаков от двух до пяти) и по интервальному отношению к ней (от кварто-квинтового до малосекундового). Однако объединяющим их свойством является признак, существенный для их практического соединения: все они содержат с главной один или два общих трезвучия, что дает возможность естественного и убедительного перехода.

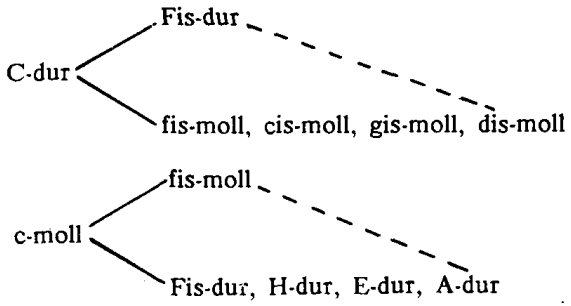
Наиболее отдаленными от главной оказываются тональности, связанные с ней через трезвучие (тональность) гармонического родства: C – Des (через f), C – H (через e), C – b (через f или F); в миноре c – h (через G), c – des (через As), c – es (через B).

* Схематическое расположение принадлежит профессору Ю. Н. Холопову.

** Неупотребительная тональность des-moll не допускает энгармонической замены на cis-moll; тональности c-moll и cis-moll состоят в III степени родства.

Тональности III степени родства

К тональностям III степени родства (далекое родство) относятся тональности, не содержащие ни одного общего аккорда. Это тональность тритонового соотношения к данной; одноименная к тритоновой и ряд от нее по квинтовому кругу до параллельной к тритоновой.



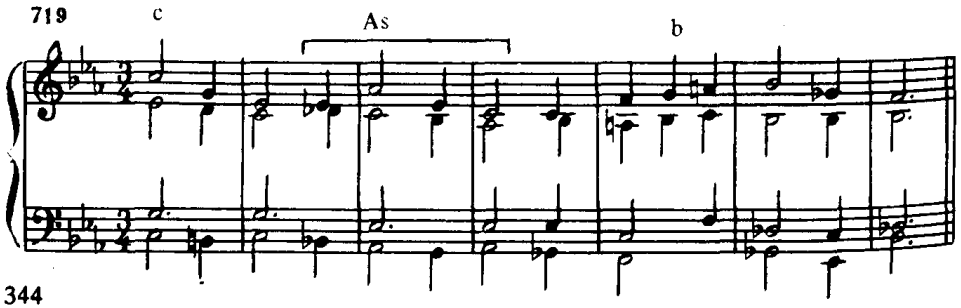
Группу III степени родства образуют пять тональностей. (6 тональностей I степени родства, 12 – II степени, 5 – III степени и 1 данная охватывают все 24 тональности.)

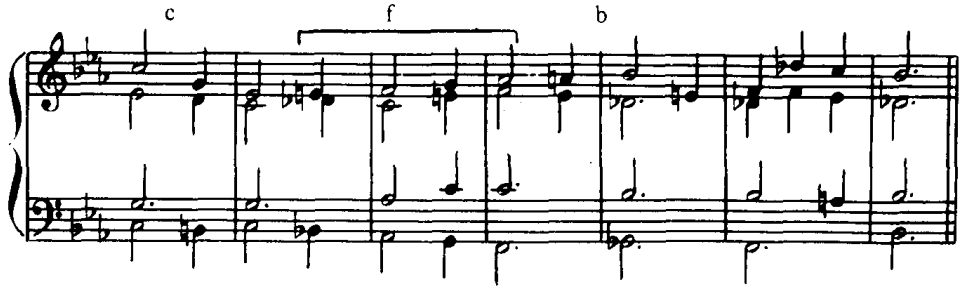
У тональностей III степени родства от одного до четырех общих звуков, но эти звуки не образуют общих аккордов. Поэтому модуляция в отдаленные тональности требует промежуточных тональных переходов.

Постепенная модуляция в тональности II и III степени родства

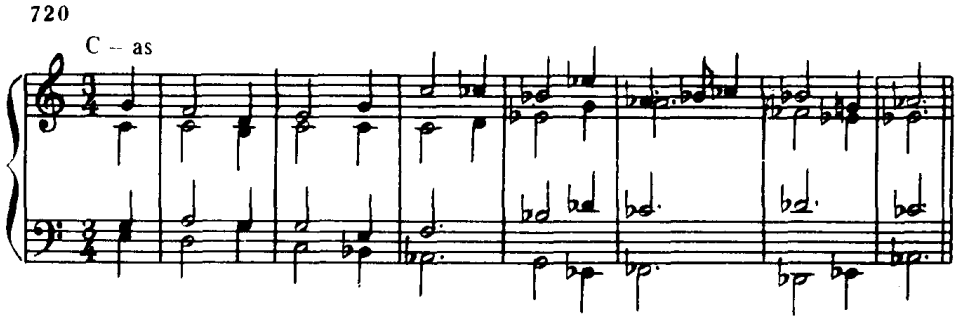
Постепенной называется модуляция, строящаяся как цепь последовательных переходов через тональности I степени родства.

Тональности, находящиеся во II степени родства, могут быть соединены одной посредствующей тональностью; если они содержат два общих трезвучия, возникает два разных варианта перехода.





Тональности, находящиеся в III степени родства, могут быть соединены через две или даже три посредствующие тональности.



Практические рекомендации

При составлении тонального плана модуляций в тональность II или III степени родства нужно исходить из следующих положений:

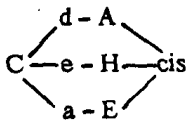
1. Надо стараться чередовать на промежуточных этапах посредствующих тональностей мажорные и минорные тональности. Например, если исходная и конечная тональности минорные, лучше использовать общую мажорную (C – e – D; C – f – Des – es).

2. Отклонение в промежуточную, посредствующую тональность надо делать предельно кратким и убедительным; предпочтительнее яркие автентические отклонения (через V_2, обращения VII_7 к местной тонике). Тяжелые каденционные обороты неуместны.

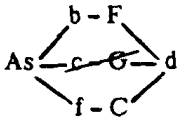
3. Нужно избегать тонального плана, образующего ходы тональностей по квартам или квинтам (например, C – F – B; здесь посредствующую тональность лучше заменять на параллельную: C – d – B).

4. Если модуляция в тональность III степени родства направлена в сторону диезов от главной (C – cis, As – d, c – H), для ускорения перехода необходимо использовать тональности гармонического родства от минорных родственных (то есть их ма-

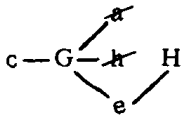
жорные доминанты). Например: 1) C - cis. Возможны три варианта:



2) As - d. Возможны два варианта: As - b - F - d и As - f - C - d.

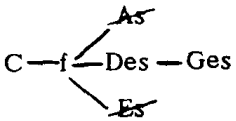


3) c - H. Возможен один вариант: c - G - e - H.

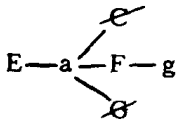


5. Если модуляция в тональности III степени родства направлена в сторону бемолей от главной (C - Ges, E - g), для ускорения перехода необходимо использовать тональности гармонического родства от мажорных родственных (их минорные субдоминанты).

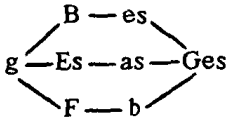
Например: 1) C - Ges.



2) E - g.

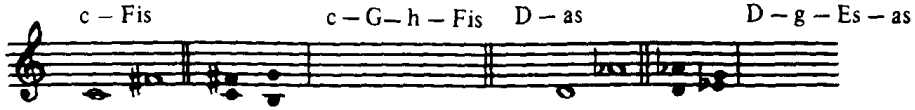


3) g - Ges.



6. Если тоники соединяемых тональностей образуют интервал тритона, посредствующие тональности определяются как звуки разрешения этого тритона.

721



Задания

Устные

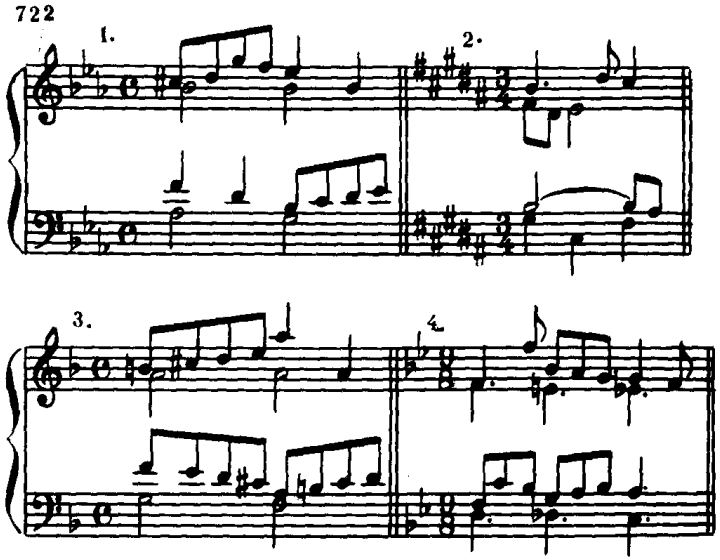
Проанализировать следующие произведения.

1. Ф. Крейслер, „Венское каприччио" ор. 2.
2. Л. Бетховен, соната для ф-п. № 23 фа минор, I ч., разработка.
3. П. И. Чайковский, симфония № 4, I ч., разработка.
4. С. С. Прокофьев, фортепианный концерт № 2, I ч., главная партия (начальный период).

На фортепиано

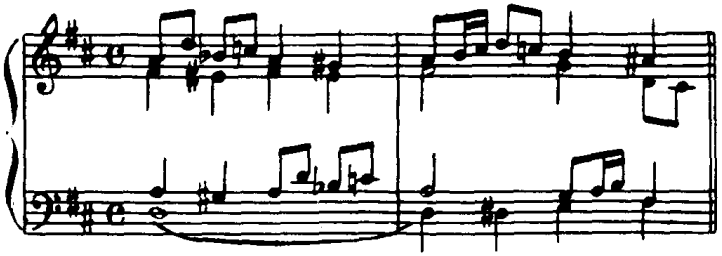
1. Играть краткие схемы модуляций в тональности II и III степени родства: 1) из C-dur; 2) из c-moll.
2. Играть схемы модуляций, выбирая кратчайший тональный план: fis - g, a - fis, As - G, h - d, Es - es, D - cis, f - Ges.
3. Играть схемы модуляций, выбирая кратчайший тональный план: h - Es, As - h, E - f, g - Fis, cis - g.
4. Играть секвенции на следующие мотивы:

722



5. Играть период по заданному началу:

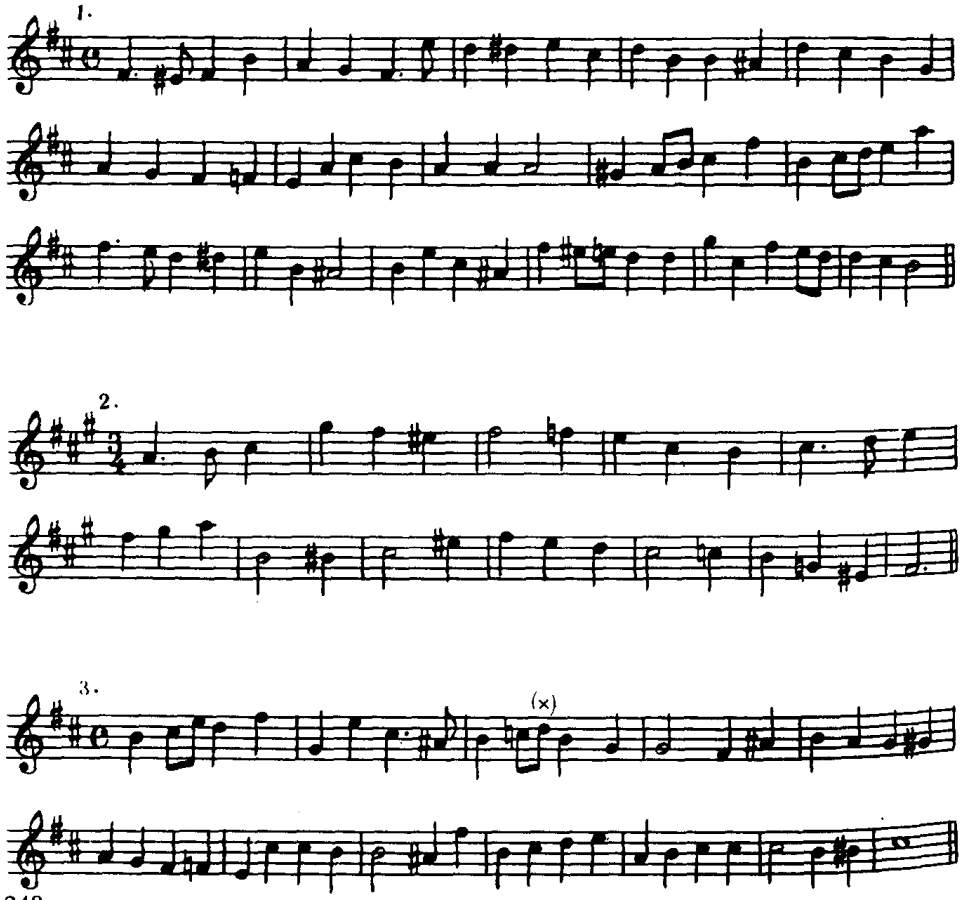
723

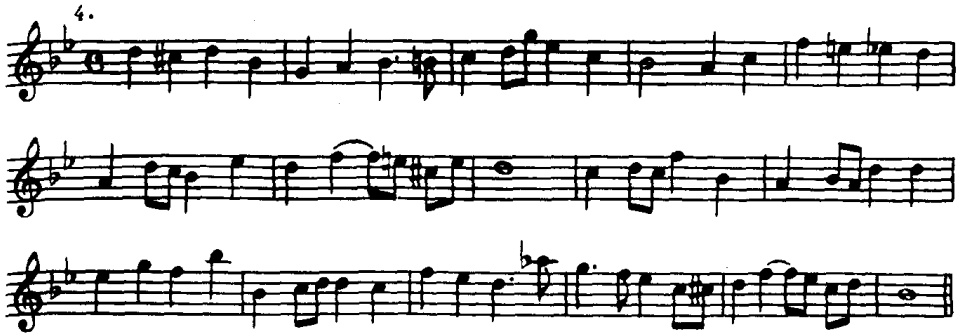


Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

724





ТЕМА 40

ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

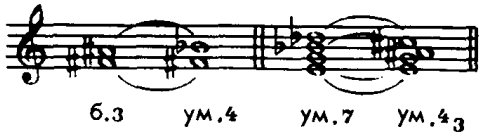
Энгармонизмом называется совпадение по звучанию (звуков, интервалов, аккордов, тональностей) при различном их значении и нотации. В музыкальной литературе энгармонизм встречается еще со времен средневековья; один из первых примеров относится к началу XVI века. Равномерная темперация (деление октавы на двенадцать равных полутонов), нашедшая художественное отражение в „Хорошо темперированном клавире" (ХТК) И. С. Баха, сформировала круг из 24 тональностей мажора и минора и открыла возможности энгармонических замен и модуляций. Шесть пар энгармонических „дублеров": H-dur - Ces-dur, gis-moll - as-moll, Fis-dur - Ges-dur, dis-moll - es-moll, Cis-dur - Des-dur и ais-moll - b-moll - расширили область употребительных тональностей до 30.

Энгармоническая замена может иметь различную цель и создавать различный, более или менее яркий эффект. Если при энгармонической замене интервал или аккорд не меняют своего значения и структуры - это энгармонизм внешний, пассивный, „орфографический"; в темперированном строе он виден в записи, но не слышен в реальном звучании.

725

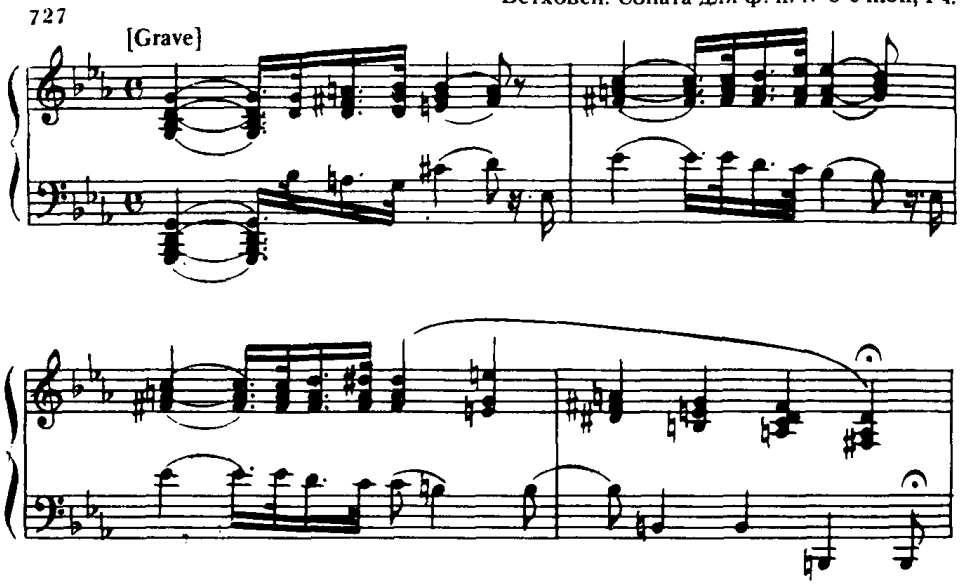
В энгармонических модуляциях используется иной способ энгармонической замены - такой, при котором общий для обеих тональностей аккорд (чаще всего диссонирующий) меняет свое интервальное строение, приобретает новую структуру, новое значение (функцию) и новое направление тяготений.

726



Общим (энгармонически заменяемым) аккордом чаще всего служит уменьшенный септаккорд (в основном виде или обращении) или малый мажорный септаккорд (также в основном виде или обращении).

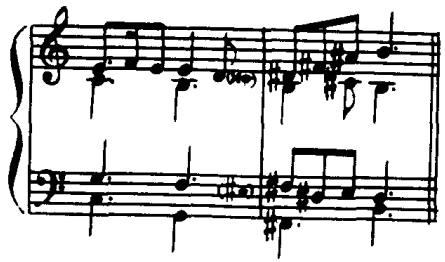
727 Бетховен. Соната для ф.-п. № 8 c-moll, I ч.



Особенность энгармонической модуляции заключается в том, что ее общий (посредствующий, энгармонически заменяемый) аккорд является одновременно и модулирующим. Отсюда – свойственная этим модуляциям быстрота, внезапность. С этим свойством связано и применение энгармонических модуляций: они встречаются обычно на гранях формы или внутри развивающих частей. Например, в увертюре-фантазии Чайковского „Ромео и Джульетта" тональность побочной партии – ре-бемоль мажор – вводится энгармонической модуляцией и, как яркий луч света, „прорезает" мрачный си минор главной партии.

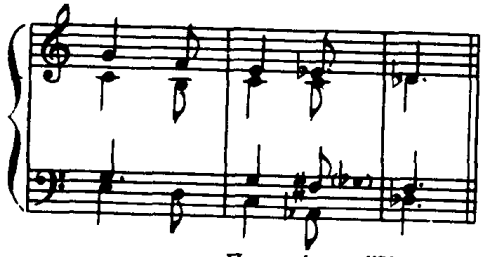
Наиболее типична такая перемена функции общего аккорда, при которой в исходной тональности он имеет значение диатонического (более „простого") аккорда, а в новой становится альтерированным (более „сложным").

728

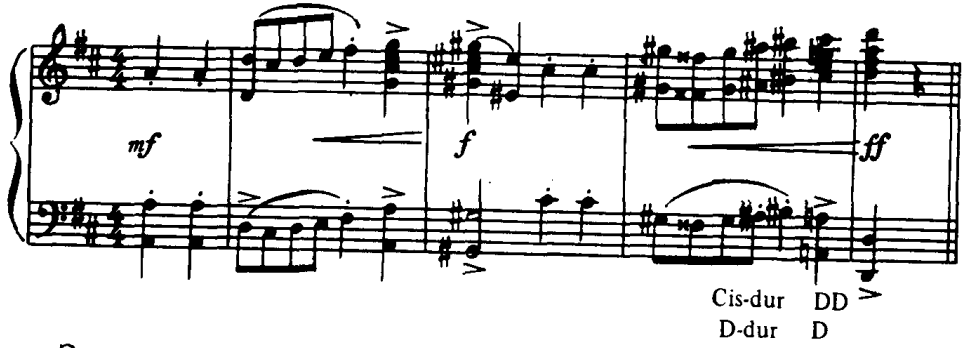


Обратная перемена порождает скорее комический эффект „обмана ожидания".

729 а

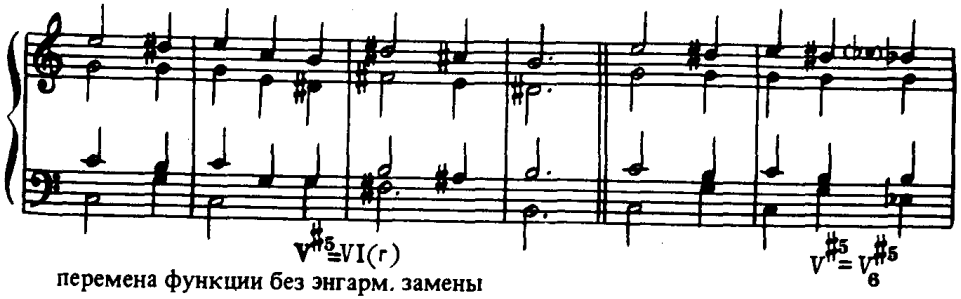


729 б [Non troppo allegro] Прокофьев. "Классическая симфония", Гавот

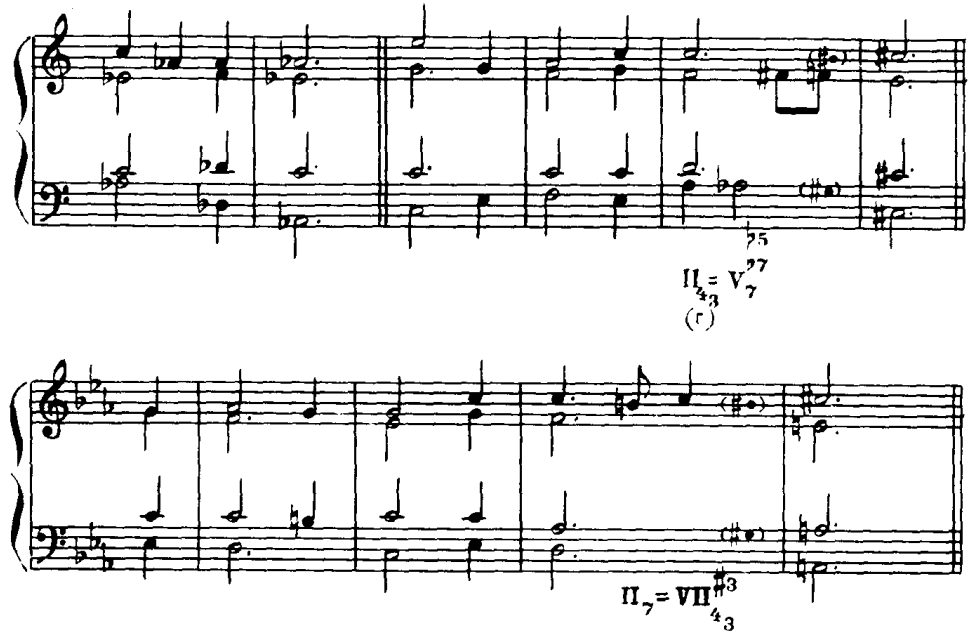


Энгармонические замены возможны не только по отношению к гармониям уменьшенного и малого мажорного септаккордов, но и к другим аккордам – увеличенному трезвучию, малому септаккорду с уменьшенной квинтой, малому минорному септаккорду и т. д.

730



перемена функции без энгарм. замены

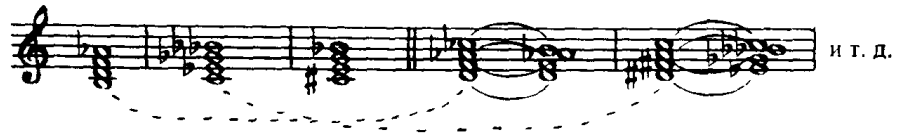


Однако наиболее употребительны энгармонические модуляции через энгармонизм уменьшенного септаккорда и энгармонизм доминантсептаккорда („аккорда с увеличенной секстой").

1. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ЭНГАРМОНИЗМ УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА

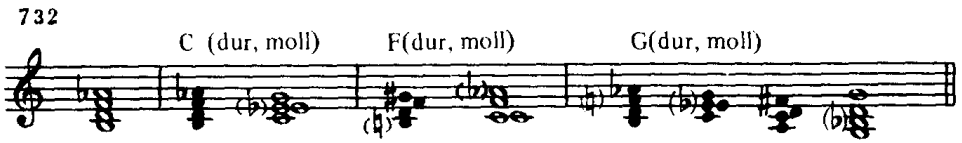
Эта модуляция основана на том, что различных по звучанию гармоний уменьшенного септаккорда в темперированном строе всего три; каждый последующий уменьшенный является обращением одного из предыдущих.

731



Каждый из этих трех уменьшенных септаккордов в любой заданной тональности играет определенную роль – либо он является вводным к тонике (гармонией VII_7), либо вводным к доминанте ($DDVII_7$), либо вводным к субдоминанте ($VII_7 \rightarrow IV$). Возьмем для примера VII_7 с основным тоном *cu*: он может быть VII_7 ум. в тональностях C-dur и c-moll, $DDVII_7$ ум. в тональностях F-dur и f-moll, вводным к субдоминанте в тональностях G-dur и g-moll.

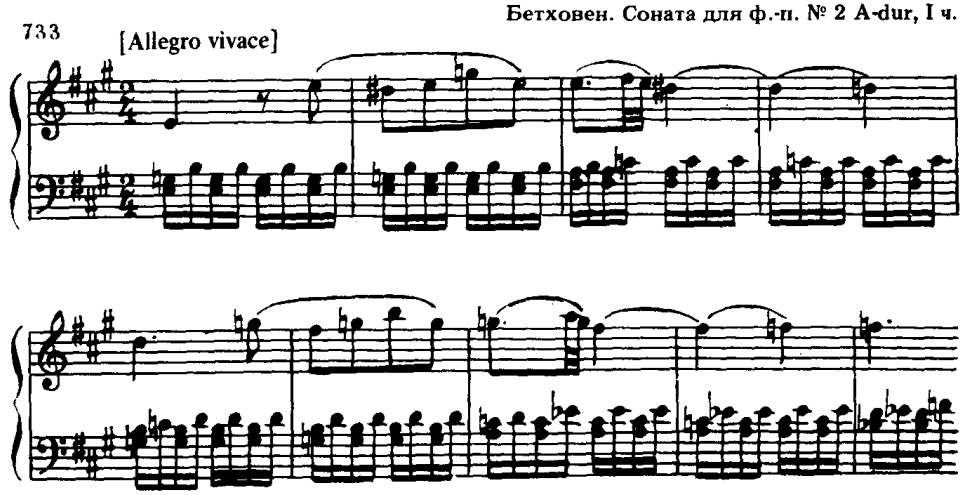
732



Если один уменьшенный (в значениях септаккорда, квинтсекстаккорда, терцквартаккорда и секундаккорда) разрешается в восемь тональностей (четыре мажорных и четыре одноименных минорных), то три уменьшенных (трактованных как вводные к тонике, доминанте и субдоминанте) в каком-либо из функциональных значений входят в каждую из всех 24 тональностей темперированного строя. Поэтому практически каждый уменьшенный может быть „повернут" и разрешен в любую тональность.

Бетховен. Соната для ф.-п. № 2 A-dur, I ч.

733



Практические рекомендации

1. Энгармонические модуляции тщательно подготавливаются „с конца", так как их смысл – в неожиданном и потому требующем особой каденционной прочности тональном повороте. В исходной же тональности важен лишь плавный подход к общему аккорду с хорошим, осмысленным голосоведением. Найденный „с конца" общий аккорд непременно будет иметь в исходной тональности определенное значение – вводного либо к тонике, либо к доминанте, либо к субдоминанте.

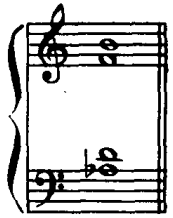
2. При энгармонической модуляции через уменьшенный вводный к тонике (будущей тональности) в принципе используется любое обращение VII_7 ум. Однако для построения быстрого и убедительного каданса удобнее всего готовить VII_2 ум. для будущей тональности. Его преимущество в

12 — 2323

том, что при внутрифункциональном разрешении он переходит в V_7, образующий при разрешении в I_{5_3} яркий и крепкий каданс.

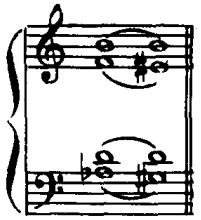
Например, при модуляции из fis-moll в C-dur надо найти VII_2ум. для C-dur.

734



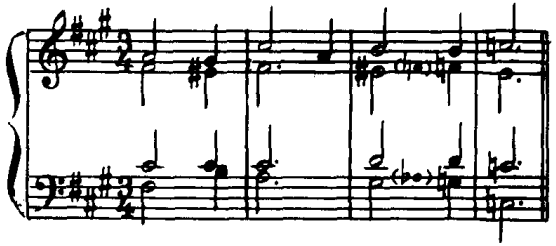
Затем нужно перевести, возвращая его в систему fis-moll; в fis-moll это VII_{6_5}.

735



Показав и укрепив тональность fis-moll, нужно обеспечить плавный подход к этому аккорду в fis-moll и, поместив его на сильной метрической доле, энгармонически заменить и разрешить в новой тональности.

736



3. При энгармонической модуляции через уменьшенный вводный к доминанте (будущей тональности) также может быть использовано любое обращение $DDVII_7$ум. Для построения полного каданса в новой тональности удобно готовить каденционный вид аккорда – либо септаккорд, либо

квинтсекстаккорд уменьшенного вводного к доминанте (то есть уменьшенную гармонию либо на #IV ступени, либо на VI для мажора или #VI для минора); этот аккорд переходит в K_{6_4} новой тональности и через V_7 разрешается в тонику. Независимо от его функционального значения в исходной тональности, надо обеспечить при подходе к нему плавное и логичное голосоведение.

Например, при модуляции из gis-moll в C-dur выбираем $DDVII_7$ ум. ($IV_7^{\sharp 1}$).

737

В исходной тональности это VII_{4_3}(ум.) к субдоминанте.

738

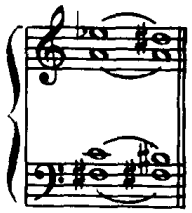
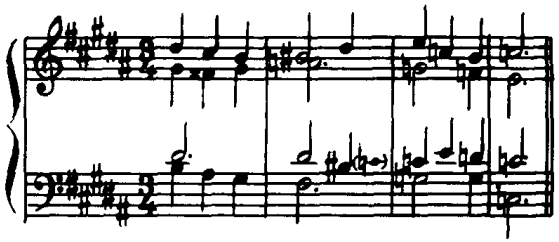


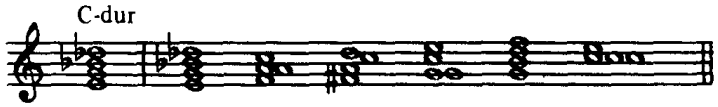
Схема энгармонической модуляции может выглядеть так:

739



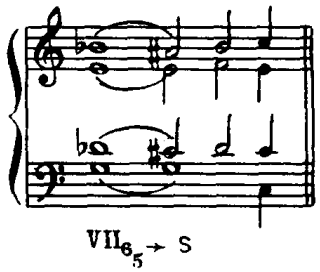
4. Энгармоническая модуляция через уменьшенный вводный к субдоминанте (будущей тональности) может потерять эффект быстроты и неожиданности, если разрешать вводный к субдоминанте в гармонию субдоминанты (IV) и затем строить от нее каданс в новой тональности.

740



Поэтому удобнее использовать VII_{6_5}→IV будущей тональности, который строится на басу V ступени будущей тональности и может эллиптически перейти в V_7 как тройное восходящее задержание в трех верхних голосах.

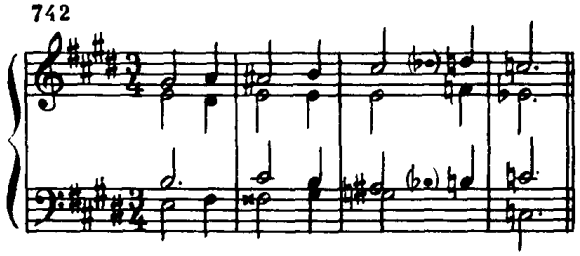
741



Разрешение V_7 в I_{5_3} образует яркий автентический каданс.

Подход к общему аккорду в исходной тональности требует плавного голосоведения. Например, при модуляции из E-dur в c-moll VII_{6_5}→IV будущей тональности является в исходной VII_2ум.→V и хорошо подготавливается I_6.

742

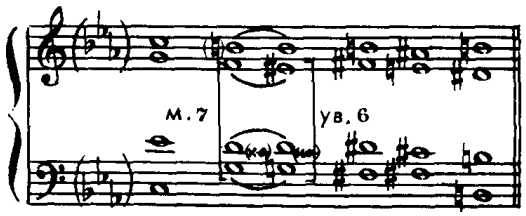


2. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ЭНГАРМОНИЗМ „ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА" (ЧЕРЕЗ АККОРД С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ)

Эта модуляция основана на энгармонической замене малой септимы, входящей в V_7, на увеличенную сексту и неожиданном „превращении" диатонического аккорда в альтерированный аккорд с ув. 6 (чаще всего в аккорд альтерированной субдоминанты), ярко диссонирующий в новой тональности.

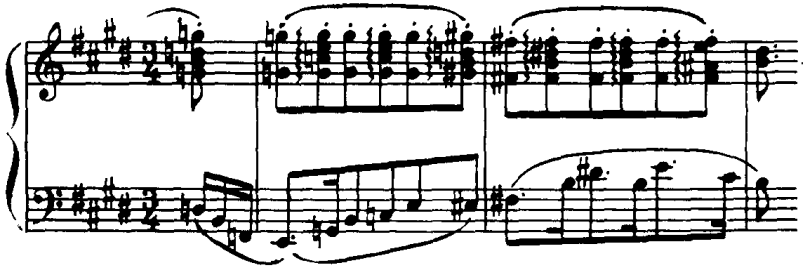
Энгармонической заменой V_7 на увеличенный квинтсекстаккорд или дважды увеличенный терцквартаккорд альтерированной субдоминанты достигается модуляция на полутон вниз.

743 а



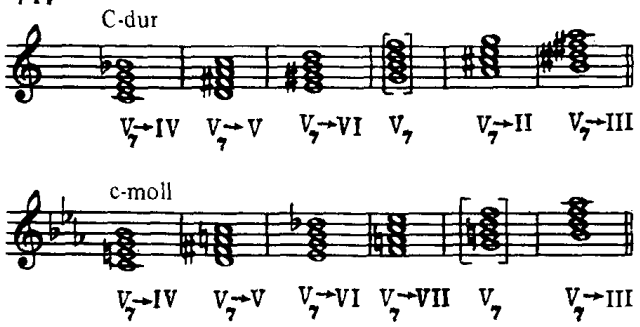
Шуберт. Соната для ф.-п. ор. 147 H-dur, II ч.

743 б [Andante]



Однако септаккорды малой мажорной структуры строятся в тональности не только на V ступени, но и на других ступенях (в качестве побочных доминант).

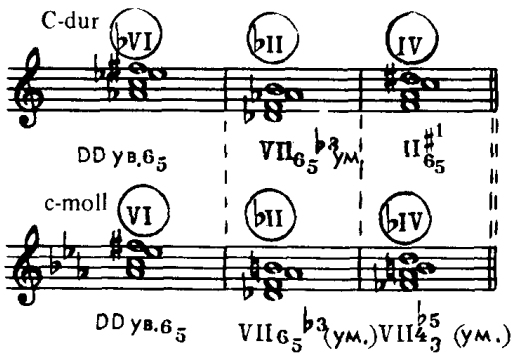
744



Кроме того, энгармоническая замена малого мажорного септаккорда не обязательно превращает его в аккорд альтерированной субдоминанты на ♭VI ступени; энгармонически подобны „доминантсептаккорду" и другие альтерированные аккорды с

увеличенной секстой. Это аккорды на ♭II и на IV (♭IV для минора) ступенях.

745

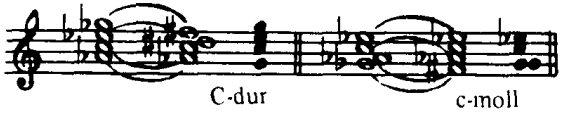


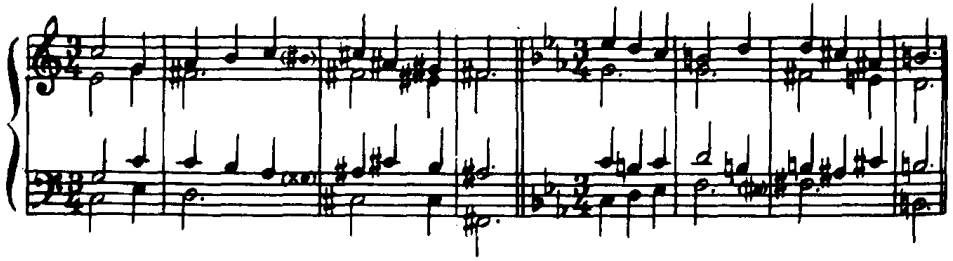
Модуляция через энгармонизм „доминантсептаккорда" может соединить весьма далекие тональности.

В энгармонических модуляциях используются звучания не только основных видов „доминантсептаккордов", но и их обращений.

В каденциях (при замене на аккорды альтерированной субдоминанты) используются чаще основной вид (на ♭VI ступени) и секундаккорд (на #IV ступени).

746



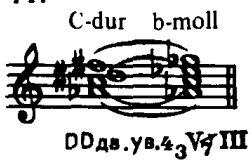


Практические рекомендации

1. При построении модуляции через энгармонизм доминантсептаккорда нужно сначала в будущей тональности найти „доминантсептаккорд" на ♭VI ступени (DDдв. ув.$_{4_3}$ для мажора или DDув.$_{6_5}$ для минора); а затем определить возможность его

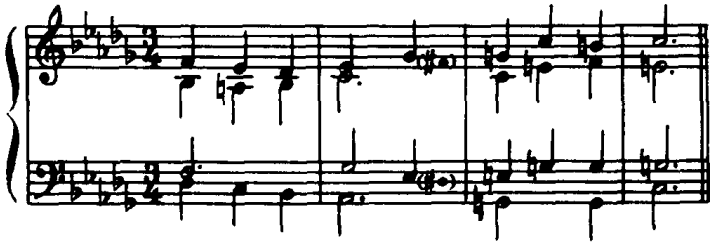
использования в исходной тональности. Например, при модуляции из си-бемоль минора в до мажор нужен DD дв.ув.$_{4_3}$; в тональности b-moll это V_7 к III ступени.

747



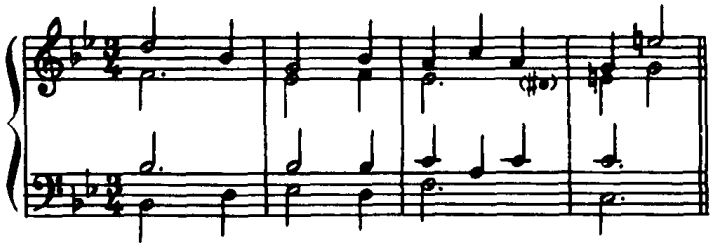
Задача состоит только в плавном и естественном подходе к этому аккорду в исходной тональности.

748



2. Если нужный для будущей тональности аккорд на ♭VI не содержится в исходной тональности, можно использовать другие „доминантсептаккорды". Например, соединяя тональности си-бемоль мажор и до мажор, аккорд на ♭VI до мажора использовать невозможно; не подходит и аккорд на ♭II ступени – его также нет среди побочных доминант тональности си-бемоль мажор. Зато аккорд на IV ступени до мажора является V_7 в си-бемоль мажоре, и энгармоническая модуляция через него возможна.

749



3. Приготовив общий аккорд, надо обеспечить прочное каденционное разрешение его в новой тональности. Для этого:

1) „доминантсептаккорд" на ♭VI (альтерированная субдоминанта в новой тональности) разрешается в K_{6_4} и далее через V_7 в I_{5_3}; желателен полный совершенный каданс;

2) аккорд на ♭II ($VII^{\flat 3}_{6_5}$ ум.) ходом баса на тритон вниз переходит в D_9 к новой тональности и разрешается в I_{5_3}; желателен также полный совершенный каданс;

3) аккорд на IV ступени мажора ($II^{\#1}_{6_5}$) разрешается непосредственно в I_{5_3}, образуя плагальный каданс;

4) аккорд на ♭IV ступени минора ($VII^{\flat 5}_{4_3}$) разрешается в I_6 и образует полный несовершенный каданс. Для построения полного совершенного каданса можно использовать эту гармонию в виде „квинтсекстаккорда" (на ♭VI ступени будущей тональности), то есть $VII^{\flat 5}_{2}$, который внутрифункциональным разрешением переходит в $V^{\flat 7}_{7}$ и разрешается в I_{5_3}.

Задания

Устные

Найти и проанализировать энгармонические модуляции в следующих произведениях:

1. В. А. Моцарт, соната для ф-п. ля минор (К 310), I ч., разработка.
2. М. И. Глинка, опера „Руслан и Людмила", II д., баллада Финна, ц. 8.
3. Ф. Шопен, экспромт № 1 ля-бемоль мажор.
4. П. И. Чайковский, романс „Погоди".
5. Н. Я. Мясковский, соната для ф-п. ор. 82 до мажор, II ч.

На фортепиано

1. Заданный уменьшенный септаккорд разрешить:

а) как VII_2 ум., доводя до мажорной и одноименной минорной тоники;

б) как $DDVII_7$ ум., с разрешением в мажор и минор;

в) как $VII_{6_5} \rightarrow IV$, разрешая его как тройное задержание к V_7 новой тональности и доводя до мажорной и минорной тоники.

2. Заданный малый мажорный септаккорд энгармонически заменять на:

а) аккорд альтерированной субдоминанты на ♭VI ступени;

б) $VII^{\flat 3}_{6_5}$;

в) $II^{\#1}_{6_5}$ в мажоре и $VII^{\flat 5}_{4_3}$ в миноре; разрешать и доводить до тоники в мажоре и миноре.

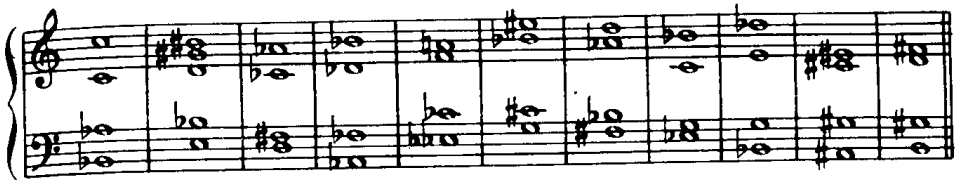
3. Играть схемы энгармонических модуляций из любой тональности в заданную, используя:

а) энгармонизм любого из трех уменьшенных;

б) энгармонизм малого мажорного септаккорда.

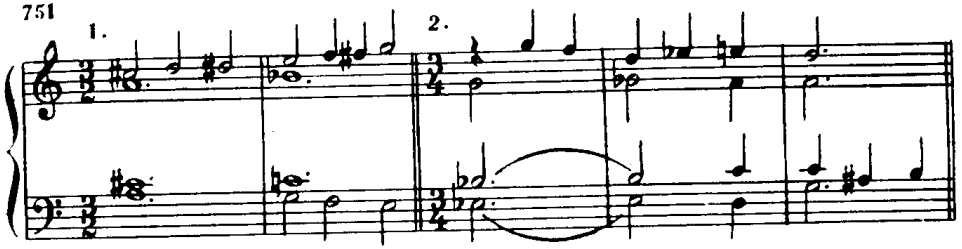
4. Разрешать следующие аккорды и созвучия:

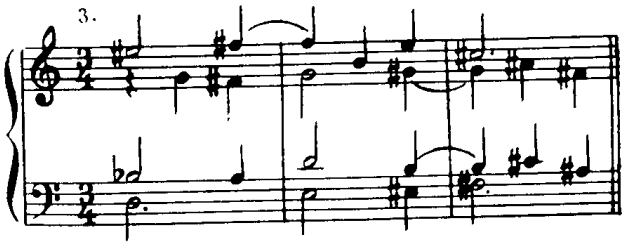
750



5. Играть секвенции на следующие мотивы:

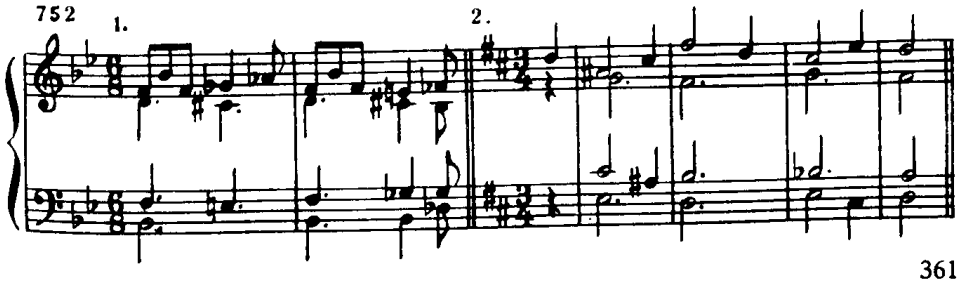
751





6. Играть модулирующий период по заданному началу:

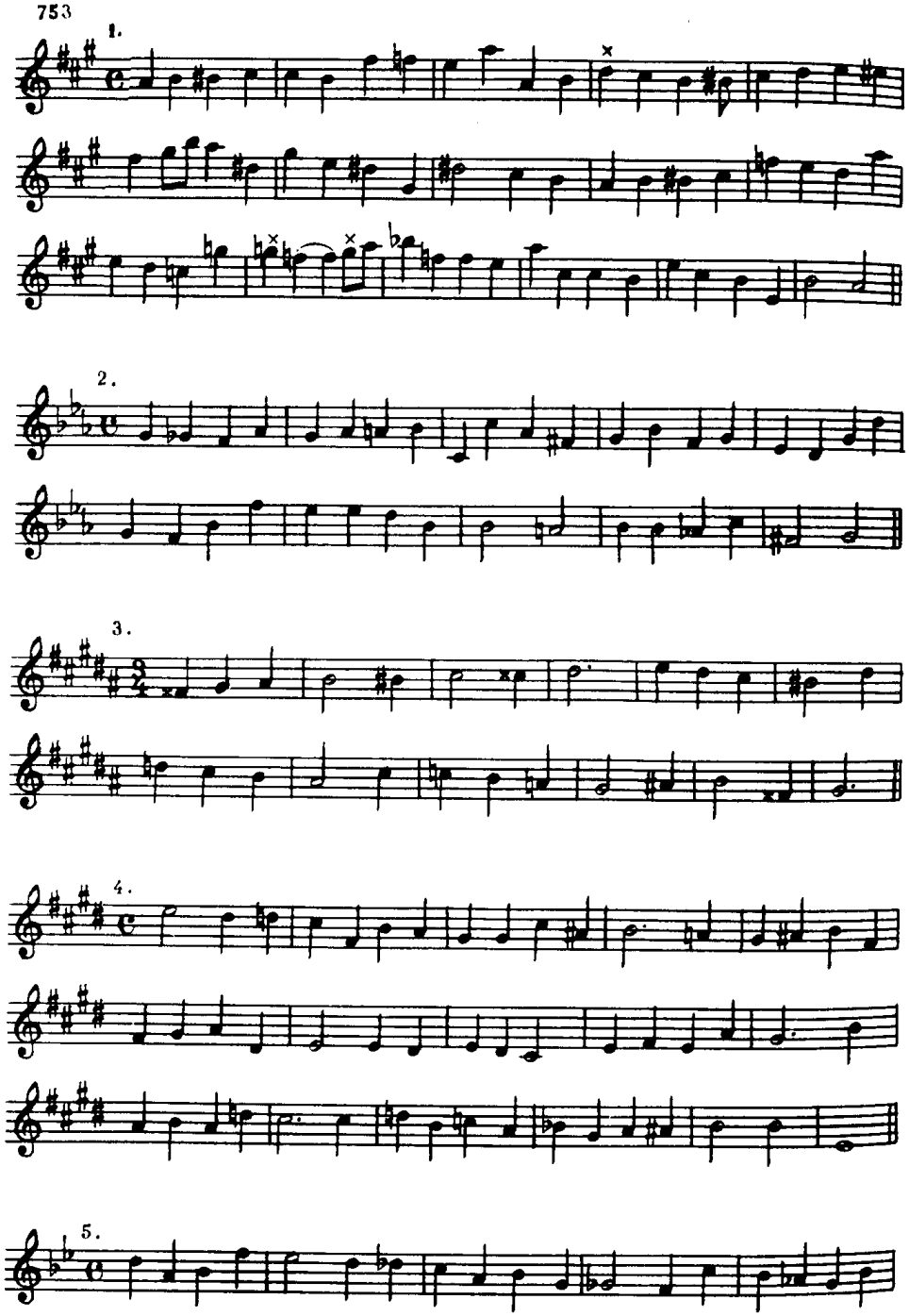
752

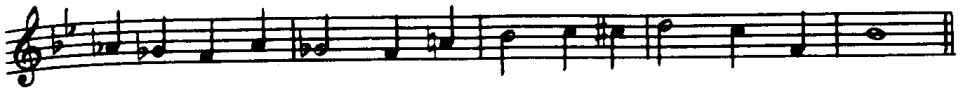


Письменные

Гармонизовать следующие мелодии:

753





ТЕМА 41

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

„Романтизм представляет собой эпоху, в музыке которой наиболее сильно сказалось действие гармонического начала... Ни в одном другом стиле нельзя столь хорошо проследить все возможности развития гармонии, подобно тому как наиболее совершенное представление о контрапункте легче всего получить, исследуя произведения Баха"*, – писал Э. Курт в предисловии к своей книге „Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане" Вагнера" (1920 – 1923). Действительно, многообразие стилей в музыке XX века выросло на почве романтической гармонии. Например, развитие красочности, фонизма гармонии стало одной из основ эстетики импрессионизма, а позже – ведущим принципом сонористики. Потребность в расширении звукового состава темперированного строя привела к использованию микрохроматики. Обращение к полифонической технике, подготовленное многозвучной полнотой музыкальной ткани и пышным цветением позднеромантической хроматизированной аккордики, явилось своего рода реакцией на романтизм и потребностью в возрождении строгой логики музыкального мышления, свойственной европейской полифонической традиции. Большое значение для творчества композиторов как в XIX, так и в XX веке имело освоение богатств фольклора национальных школ в разных странах и Старого, и Нового Света.

XX век характеризуется яркой индивидуализацией композиторских стилей. Сопоставим, например, концепцию Хиндемита и эстетические принципы Дебюсси; стиль русского периода творчества Стравинского и „джазовый" стиль Гершвина; сложную изысканность музыкального языка Губайдулиной и сложную простоту музыки Свиридова. Однако при этом в развитии гармонии XX века есть некоторые общие тенденции и закономерности. Кратко охарактеризуем их лишь в двух аспектах: в отношении аккордики и способов организации звукового материала (аналогичных ладотональности в классической гармонии).

---

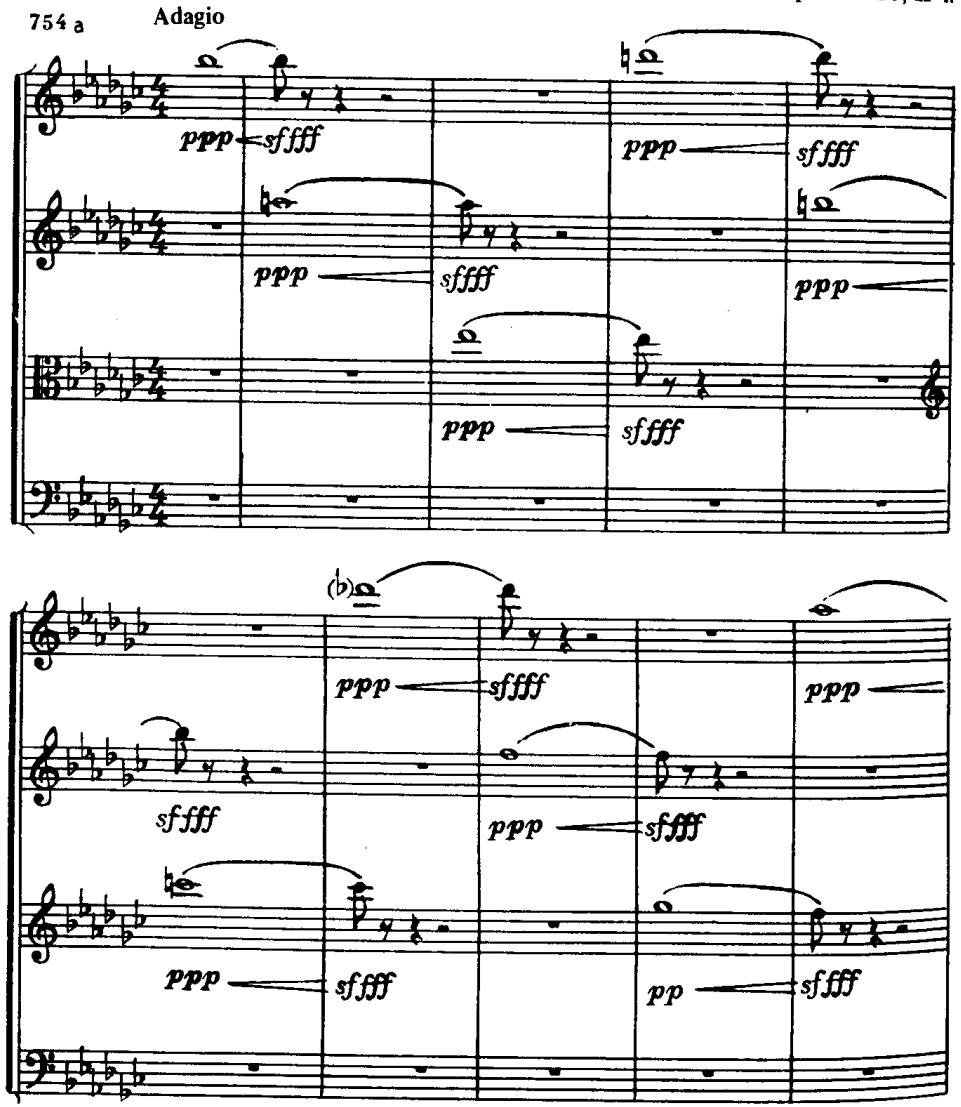
* Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане" Вагнера. М., 1975. С. 11.

Аккордика

Новизна современной аккордики связана в основном с изменением роли диссонанса: его утверждением, „эмансипацией", признанием его в качестве слуховой опоры. В структурном отношении эволюция гармонических созвучий привела к большому разнообразию их форм. Единицей гармонического языка в современной музыке может быть просто отдельный тон (пример 754а), интервал (пример 754б), аккорд (созвучие не менее чем из трех звуков, терцовой или нетерцовой структуры) или полиаккорд, в котором аккорд становится одним из составных элементов более сложного целого (пример 754в).

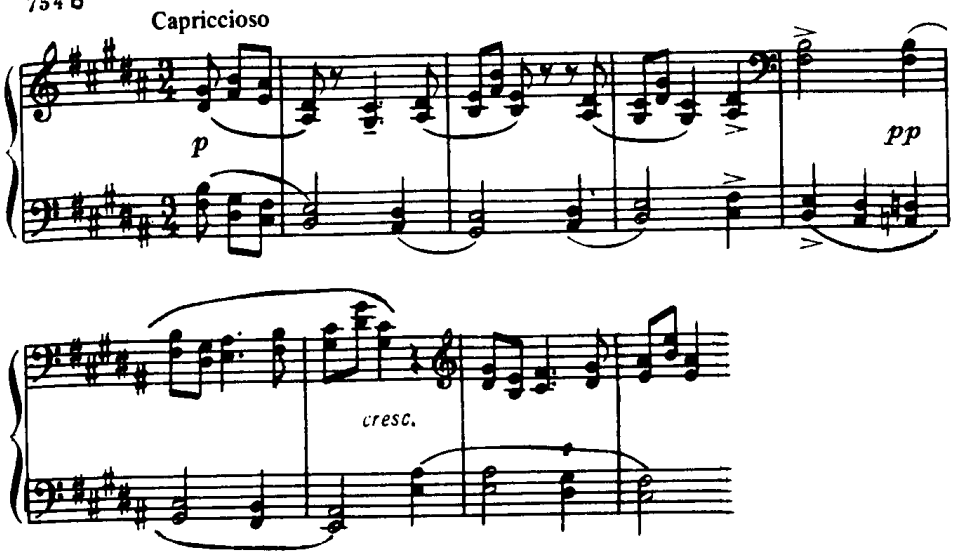
Шостакович. Квартет № 15, II ч.

754 а Adagio



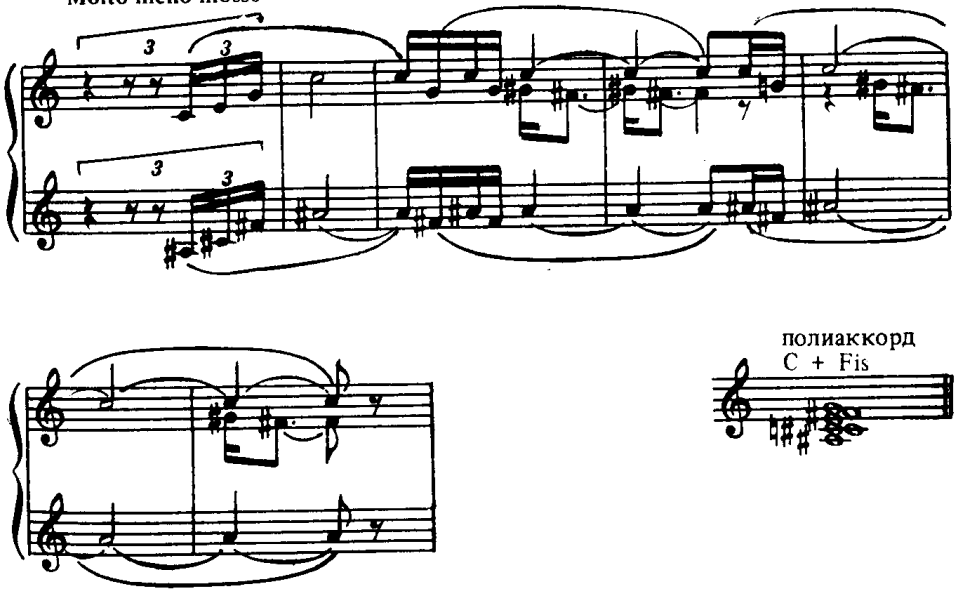
754 б Capriccioso

Прокофьев. Десять пьес для ф.-п. ор. 12, Мазурка



754 в Molto meno mosso

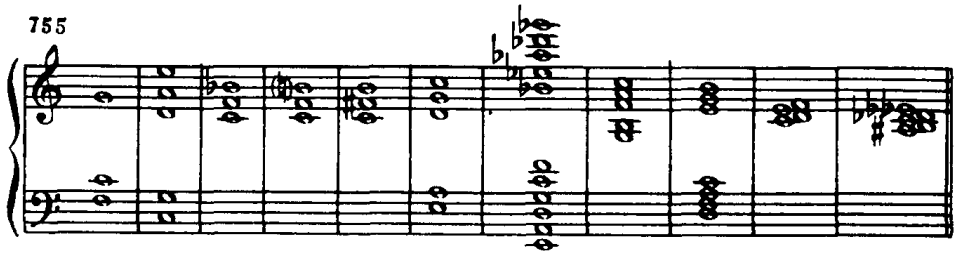
Стравинский. Балет "Петрушка", II к.



Терцовое строение аккордов перестает быть единственно возможным. Аккордом становится (и воспринимается на слух) всякое самостоятельное созвучие, построенное по определенному принципу.

Аккорды могут складываться из различных интервалов: кварт, квинт, секунд и др. Составляющие аккорд интервалы могут быть однотипны. Так, из квинт образуется квинтаккорд, из кварт – квартаккорд, из терций – терцаккорд, из секунд – секундаккорд (секундовый аккорд).

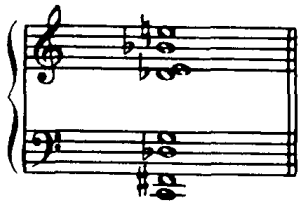
755



Составляющие аккорд интервалы могут быть и разнотипны, неоднородны (см. пример 756а). К таким неоднородноинтервальным аккордам примыкают трезвучия с побочными тонами (см. пример 627) и с раздвоением тонов (в частности, двутерцовые – с мажорной и минорной терцией одновременно).

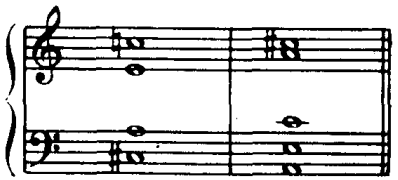
756 а

Скрябин.
Прелюдия ор. 67 № 1



756 б

Скрябин.
Прелюдия ор. 74 № 4

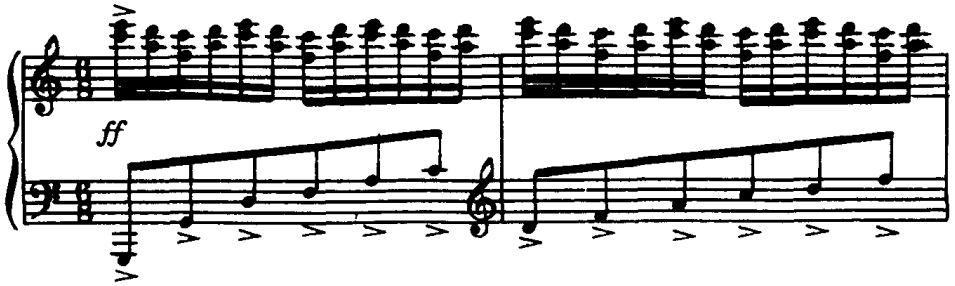


Для современной терцовой аккордики характерно увеличение количества звуков и образование ундецимаккордов (из шести терций), терцдецимаккордов (из семи) и более, до двенадцати звуков. Прототипы таких аккордов можно найти у композиторов-романтиков.

757

[Andante] Più mosso

Григ. Ноктюрн ор. 54

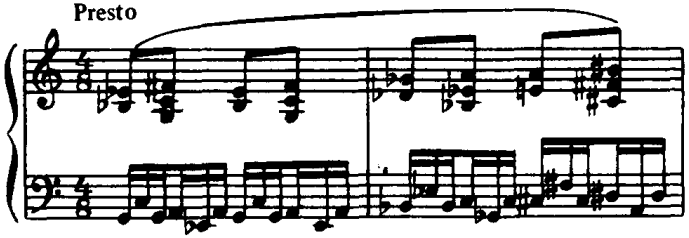


Квартаккорды существуют, как и прочие варианты структур, во множестве разновидностей, образуемых разными сочетаниями чистых и увеличенных кварт. Квартаккорд складывается, самое меньшее, из двух кварт; составляющих квартаккорд интервалов может быть от двух до десяти и больше (пример 755). Квартаккорд не является техническим композиторским изобретением: „квартовый септаккорд" (по определению известного фольклориста А. Д. Кастальского) встречается в русской народной песне. Квартовые созвучия использовали Бородин (финал „Богатырской симфонии"), Мусоргский (вокальный цикл „Без солнца"). Гармонии с квартой в основе характерны также для грузинского фольклора. Аккорды квартовой структуры типичны для позднего периода творчества Скрябина.

758 а

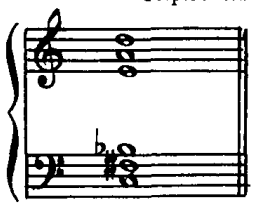
Presto

Скрябин. Прелюдия ор. 67 № 2



758 б

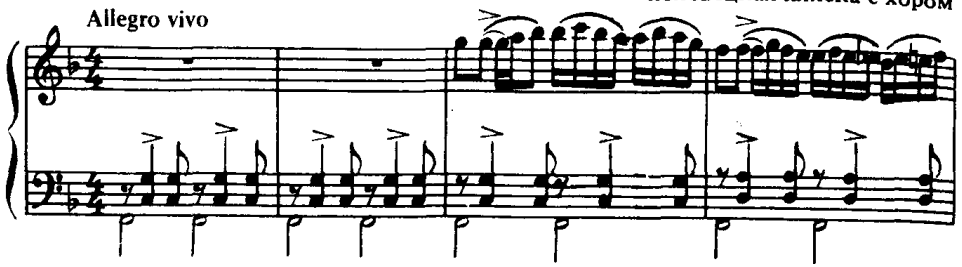
"Прометеев аккорд"
Скрябина



Квинтаккорды имеют прототипы в двойных органных пунктах.

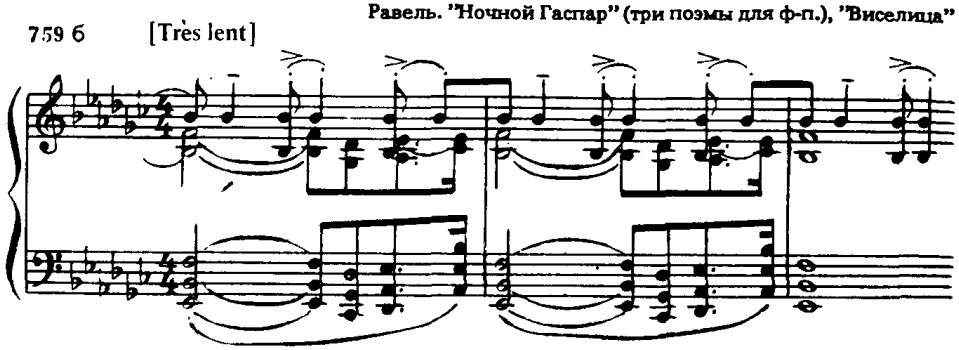
759 а

Бородин. Опера "Князь Игорь", II д., половецкая пляска с хором



759 б

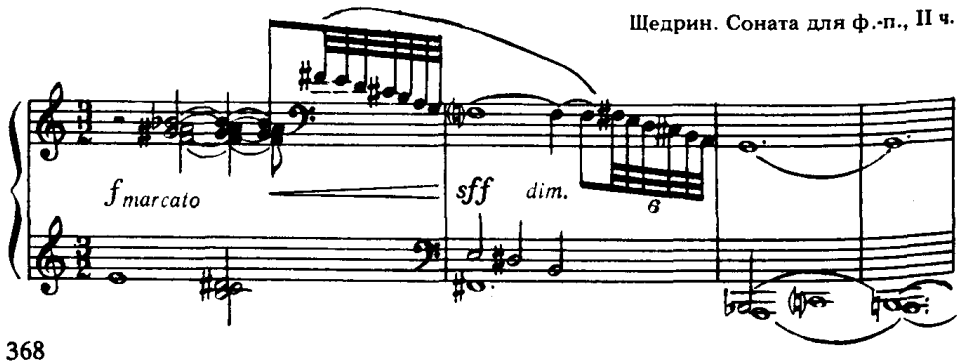
Равель. "Ночной Гаспар" (три поэмы для ф-п.), "Виселица"



Секундаккорды (секундовые аккорды) стали широко использоваться в XX веке. Секундовая гармония из плотно расположенных интервалов называется кластер. Кластеры имеют остродиссонантную природу и обладают яркой красочностью. Они составляются из различного количества тонов (от трех и больше), могут иметь различные расстояния между составляющими звуками (1 тон, 1/2 тона, 1/4 тона и т.п.), обладают различными тембрами, высотой, фактурными формами.

760 𝅗𝅥 = ca 50, ma tempo sempre poco rubato

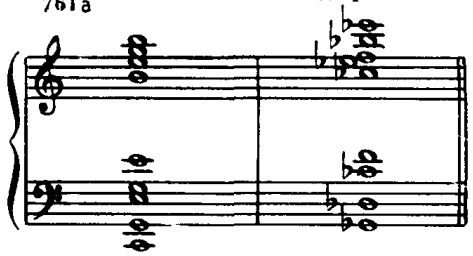
Щедрин. Соната для ф.-п., II ч.



В музыке XX века меняется не только строение аккордов, но и функциональные их признаки. Если в классической и романтической гармонии тоническое созвучие было консонантно, а неустойчивость воплощалась чаще в диссонирующих формах, то в современной музыке сама тоника может быть диссонирующей. Такие тоники могут быть мягкодиссонирующими, иметь терцовую основу и „украшаться" побочными тонами (см. пример 629); могут представлять различные модификации септаккорда (малого или большого, также с побочными тонами).

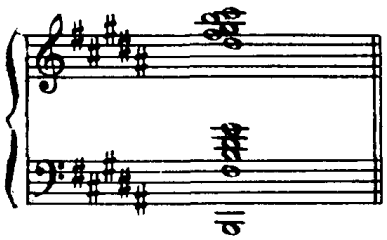
761 а

Скрябин. "Нюансы" ор. 56 № 3
Этюд ор. 56 № 4



761 б

Свиридов. Две песни из драмы В. Гюго "Рюи-блаз", Серенада

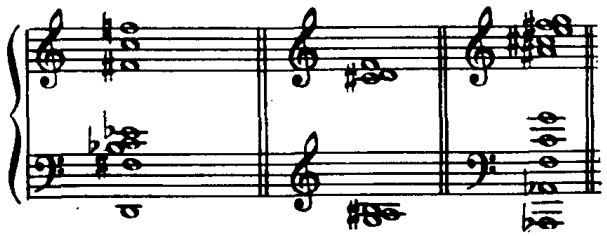


В качестве тоник используются кварт- и квинтаккорды, а также аккорды из любых интервалов. Некоторые виды тоник ярко диссонантны.

762

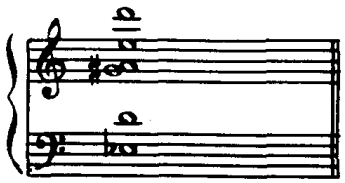
Скрябин. Поэма ор. 71 № 2

Прокофьев "Сарказмы" XIV, II



Хиндемит. Сюита "19 ми

Барток. "Микрокосмос", № 144

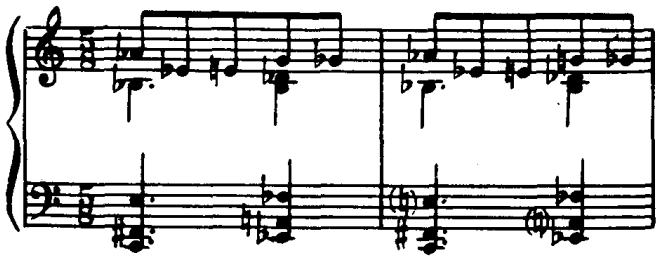


Функция неустойчивости, противопоставляющаяся тонической опоре, реализуется также в виде диссонанса, только иного звукового состава. Функциональный контраст не использует фонического противопоставления консонанса диссонансу, а опирается на высотный (а также тембровый, фактурный) фактор. Кроме того, функциональный контраст сводится к противопоставлению „устой – неустой" (в тех формах, где устой вообще есть); различие же D и S внутри неустойчивой группы нивелируется. Это упрощение компенсируется активизацией красочных свойств аккордов.

Таким образом, функциональный контраст переходит в иное качество, он формируется по принципу дополнительности. Соединение устоя и неустоя становится соединением различных по звуковому составу гармонических комплексов, дополняющих друг друга до более многозвучного (иногда 12-тонового) целого.

763 Скрябин. Прелюдия ор. 67 № 1

Andante

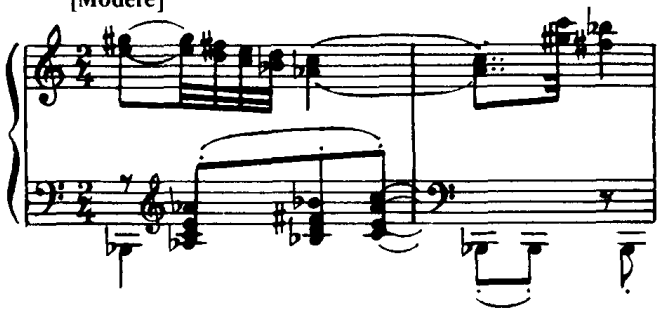


Основной принцип соотношения аккорда и ладовой системы – это их взаимообусловленность, унификация звукового материала по вертикали (аккорд) и горизонтали (мелодия), иначе говоря – образование линии мелодии из звуков аккорда, и наоборот, объединение в аккорд звуков мелодической линии.

Этот принцип действовал и в классической гармонии (вспомним примеры движения мелодии по звукам аккорда), но на уровне терцовой аккордики. Здесь же он реализуется на уровне самостоятельности, „эмансипации" диссонанса.

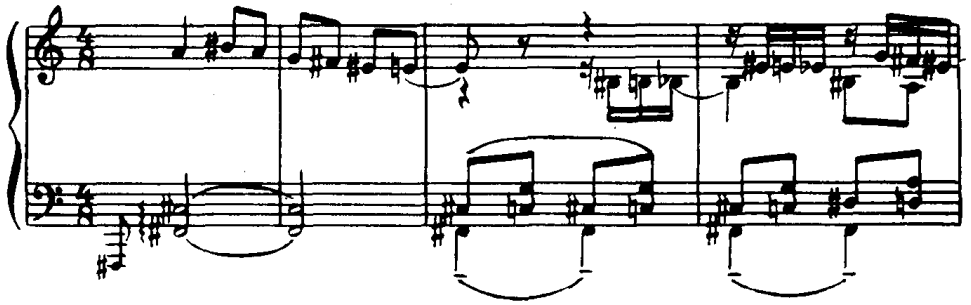
764 а Дебюсси. Прелюдия "Паруса"

[Modéré]



764б Скрябин. Прелюдия ор.74 № 2

Très lent, contemplativ



Способы организации звукового материала

В музыке XX века существуют различные способы организации музыкальной ткани. Наряду с классическим мажором и минором возникают иные системы, используются новые виды композиторской техники. К важнейшим из них в современной музыке относятся: тональная форма ладовой организации (наряду с традиционной – и расширенная 12-ступенная тональность); модальность; политональность; атональность (12-тоновая система); сонорика (сонористика); микрохроматика; алеаторика.

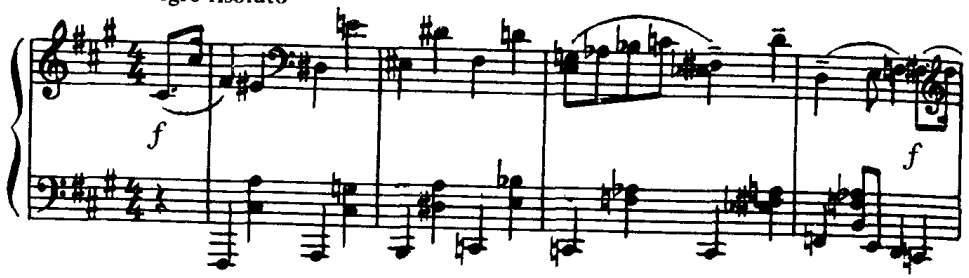
Тональные формы ладовой организации

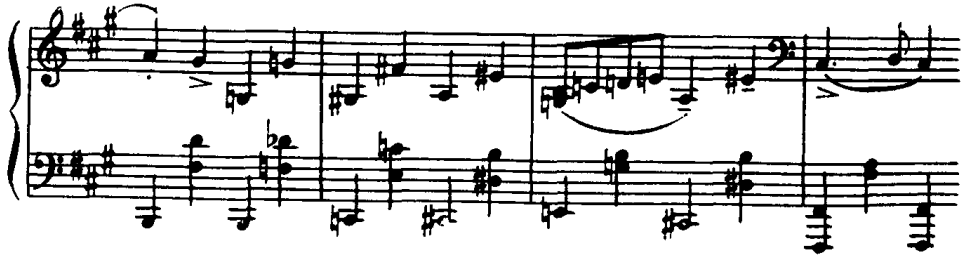
Расширенная (хроматическая) тональность – это форма ладовой организации, основанная на двенадцати тонах темперированного строя. Она сформировалась как результат развития диато-

нических семиступенных мажора и минора, обогащенных совокупностью побочных D и S (полная хроматическая система), альтерациями в аккордах доминантовой и субдоминантовой групп, объединением ладов (в мажоро-минорных системах), а также использующих любые гармонические средства, не связанные с этими перечисленными путями хроматизации. В такой расширенной хроматической тональности возможен любой аккорд на каждом из звуков хроматической гаммы.

765 а Allegro risoluto

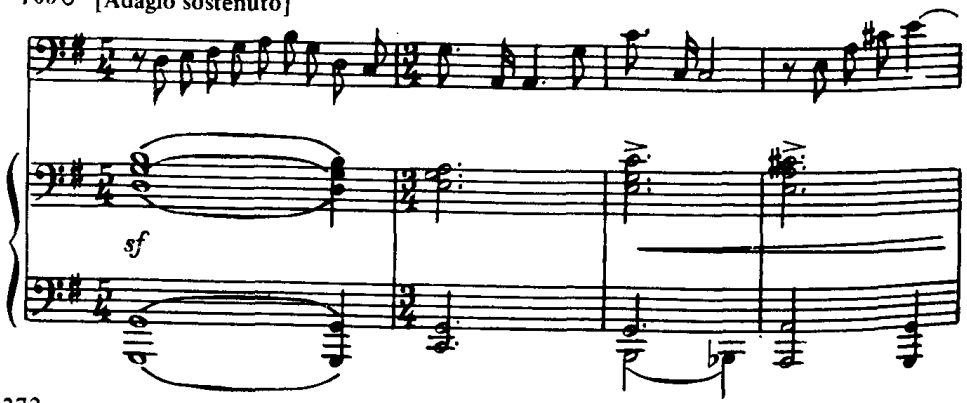
Прокофьев. Десять пьес для ф.-п. ор. 12, Аллеманда

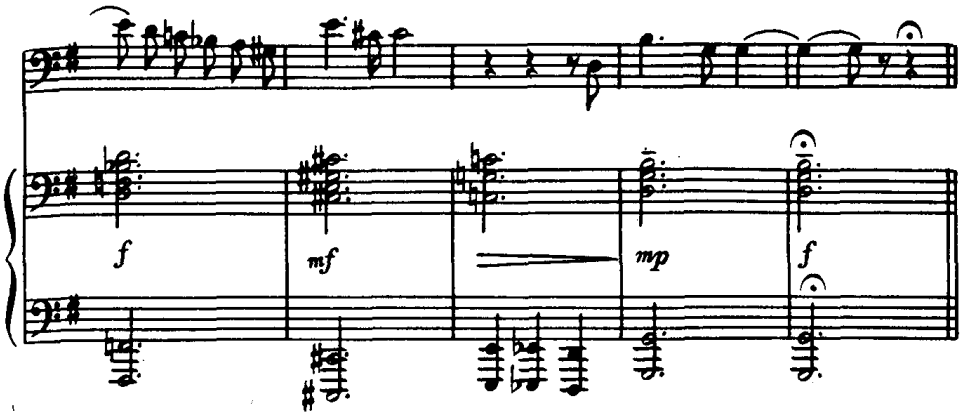




Свиридов. Три песни на слова А. Исаакяна "В полях, под снегом и дождем"

765 б [Adagio sostenuto]





Модальность

Модус (от *лат.* modus – мера, стандарт, манера, путь, способ) как музыкальный термин означает мелодический ряд, мелодическую модель, звукоряд. Модальность – это принцип гармонии, берущий за основу ладовый звукоряд. Средневековая модальная система была вытеснена той тональной системой, которая стала классической и по сей день не исчерпала своего потенциала. Но в музыке XX века модальность вступила в пору возрождения, поскольку открыла новые выразительные и конструктивные возможности. Импульсом к этому стало новое „открытие" фольклора. Барток писал в своей автобиографии: „Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение, ибо помогло мне освободиться из-под единовластия мажоро-минорной системы... Оказалось, что старинные, уже употреблявшиеся в нашей профессиональной музыке звукоряды не утратили своей жизненности и сделали возможным новые гармонические эффекты. Таким образом, использование диатонических звукорядов привело в конечном итоге к свободному применению всех двенадцати ступеней гаммы"*.

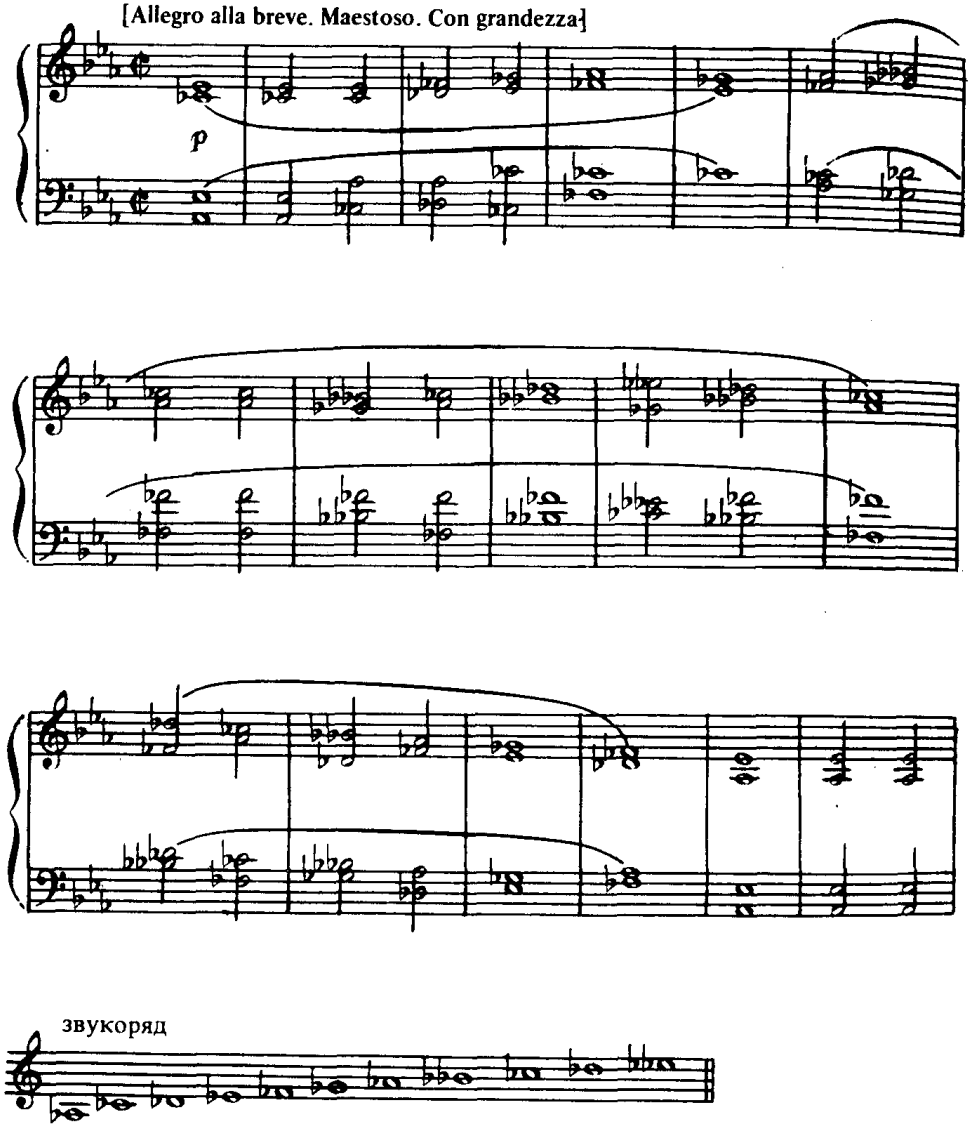
Тональная система основана на принципе тяготения к определенному тональному центру. Модальность же характеризуется неизменностью звукоряда и зачастую свободным перемещением тонического устоя.

* Цит. по кн.: Зарубежная музыка XX века: Сб. статей/ Ред. И. Нестьев. М., 1975. С. 175.

766

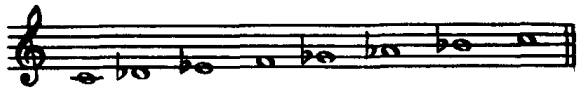
Мусоргский. "Картинки с выставки", "Богатырские ворота"

[Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza]

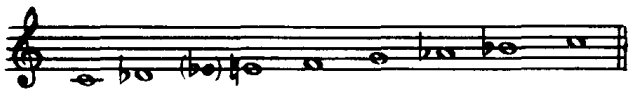


Модальность основывается на диатонических (также условно диатонических) и хроматических ладах. Диатонические – это ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, эолийский, локрийский (пример 767а), а также доминантовый лад (пример 767б), пентатоника, обиходный (пример 767в), подгалянский, или лидомикс, то есть лидийско-миксолидийский (пример 767г).

767 а

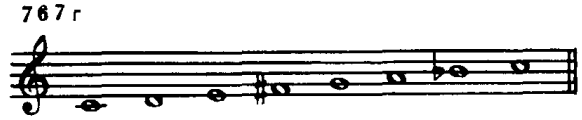


767б



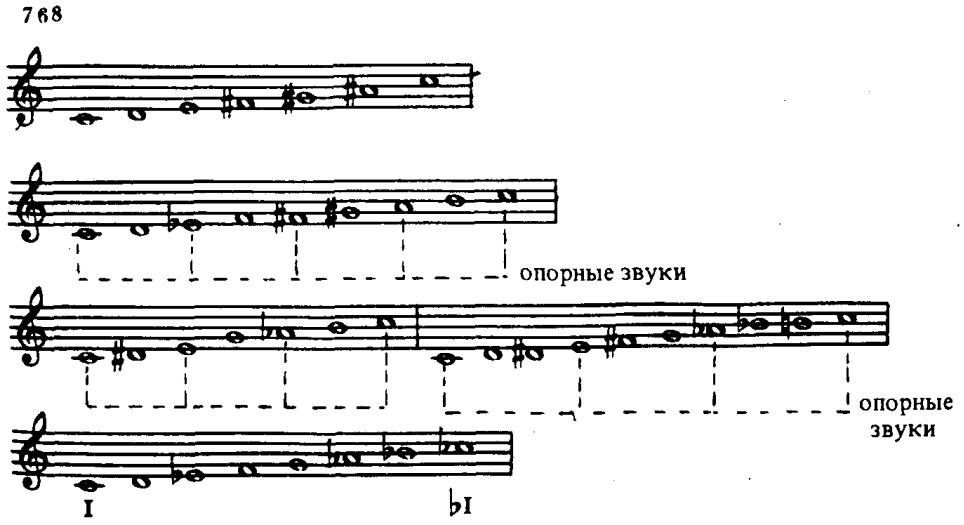
767в

767г



Хроматические – это симметричные лады: целотоновый, уменьшенный (тон-полутон), увеличенные; лады Шостаковича.

768



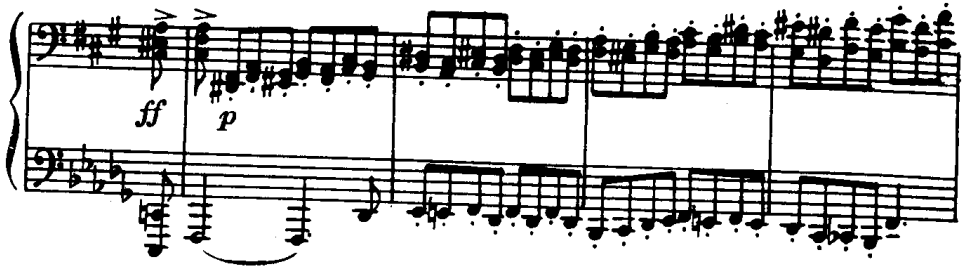
Политональность

Политональность – это вид ладотонального изложения, основанный на синтезе двух или более тональностей. Прототипом этого явления стали, с одной стороны, некоторые образцы

народной музыки, с другой – элементы полифункциональности в аккордах и органных пунктах.

Единый центр этой системы („политоника") – полиаккорд, не сводимый к сумме составляющих трезвучий, а образующий сложный синтез, крепко спаянный в слуховом восприятии. Однако один полиаккорд не образует ощущения политональности (так же как один обычный аккорд не отождествляется с тональностью); политональность возникает лишь при функциональном движении.

769 [Allegro precipitato] Прокофьев. "Сарказмы", № 3



Атональность

Термин „атональность" построен на отрицании, а не утверждении: „а-тональность" значит отсутствие тональности. Атональность предполагает такую организацию музыкальной ткани, в которой отсутствует единый общий высотный устой (точнее было бы „атоникальность").

Дариус Мийо писал: „Политональность и атональность не являются произвольными системами. Первая – это развитие диатонической гармонии и диатонического контрапункта, вторая – развитие хроматизма..."*

К атональности относят и 12-тоновую систему и свободную атональность.

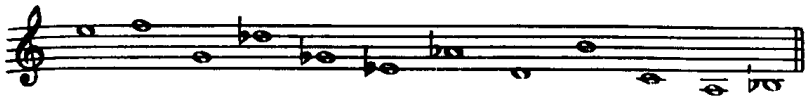
12-тоновая система (додекафония). Серийная техника

12-тоновая система реализуется и по горизонтали – линеарно, и по вертикали – в виде 12-звуковых аккордов (чаще полиаккордов).

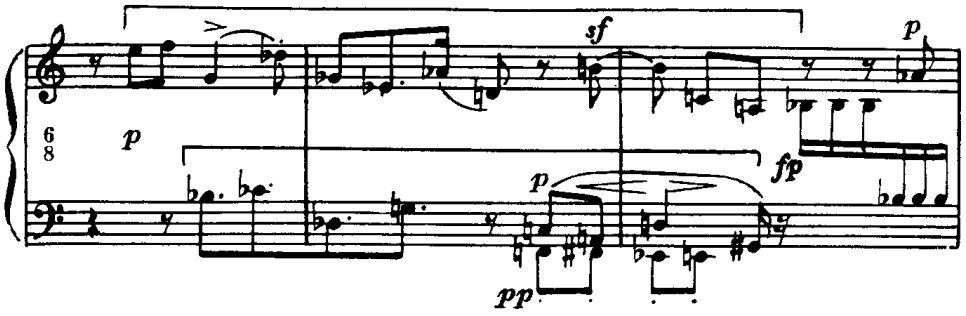
12-звуковая серия – это конструктивное ядро в виде последовательности из двенадцати неповторяющихся равноправных тонов, расположенных в строго определенном порядке.

* Цит. по кн.: Зарубежная музыка XX века. С. 106.

770 а



770 б Rasch Шёнберг. Сюита для ф.-п. ор. 25



Серия может быть проведена в четырех формах: в первоначальном виде, в обращении (инверсия), в ракоходном (от последнего звука к первому) и в ракоходе обращенного вида. Каждая из этих форм может использоваться на двенадцати транспозиционных уровнях, то есть от любого звука; в итоге образуется всего 48 серийных форм. Серия имеет тематическую функцию, поскольку на ней основано интонационное единство материала.

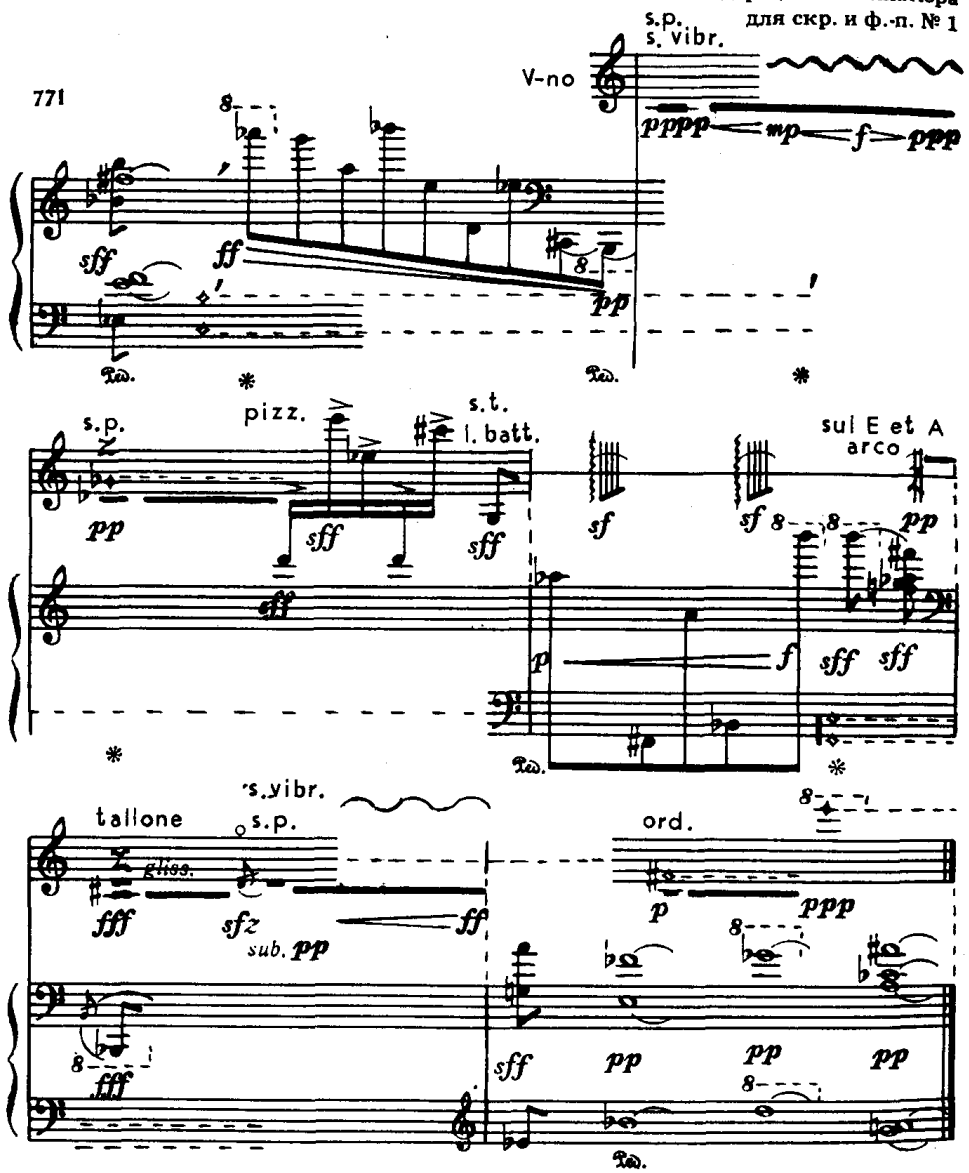
В этой технике очевидна полифоническая природа, для нее характерен строгий рационализм. Основатели этого направления – Арнольд Шёнберг (1874 – 1951) и его ученики Альбан Берг (1885 – 1935) и Антон Веберн (1883 – 1945) – являются ведущими композиторами так называемой новой венской школы, сформировавшейся в начале 20-х годов XX века.

Свободная атональность

Свободная атональность – это тип звуковысотной организации, для которой характерен отказ от традиционной тональности и поиск новых гармонических закономерностей на основе 12-тоновой шкалы, неповторимости тонов и эмансипации диссонанса.

Использование двенадцати тонов вместо семи диатонических свойственно и хроматической тональности, однако избегание повторности тонов и малейшего намека на опорность, тоникальность, характерно именно для атональности. Специфический признак атональности – напряженный фонизм, обусловленный трактовкой диссонанса как выразительной основы гармонии.

Пендерецкий. Миниатюра для скр. и ф.-п. № 1



А. Шёнберг писал: „Сочинение с двенадцатью тонами не такой запретный и исключительный метод, как обычно считают. Это прежде всего метод, требующий логического порядка и организации, главным результатом которого должна быть доступность"*:

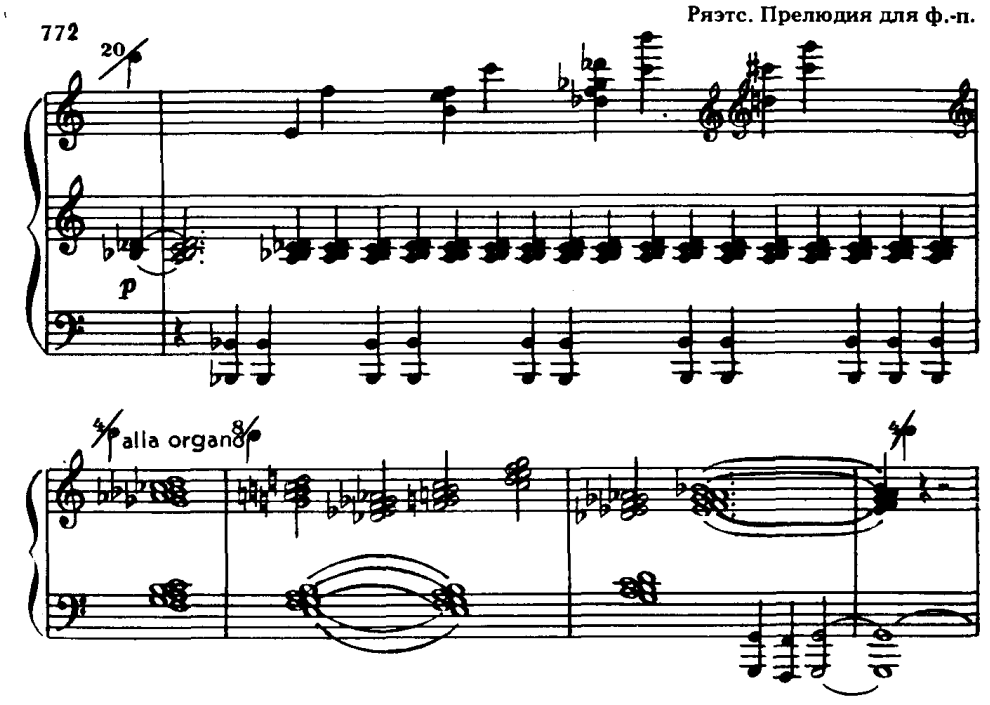
* Цит. по кн.: Зарубежная музыка XX века. С. 139.

Сонорика (сонорная гармония)

Сонорика (от *лат.* sonare – звучать) – гармония, основывающаяся исключительно на красочной характерности, фонизме созвучий. Сонор – это краска, гармония-тембр. Распространенный вид сонора – кластер.

Прототипы сонорики можно найти в музыке предшествующих эпох (например, колокольные звоны в русской оперной классике). Организация сонорной гармонии во времени связана, как правило, с единой линией (нарастания), определена программным замыслом.

Ряэтс. Прелюдия для ф.-п.



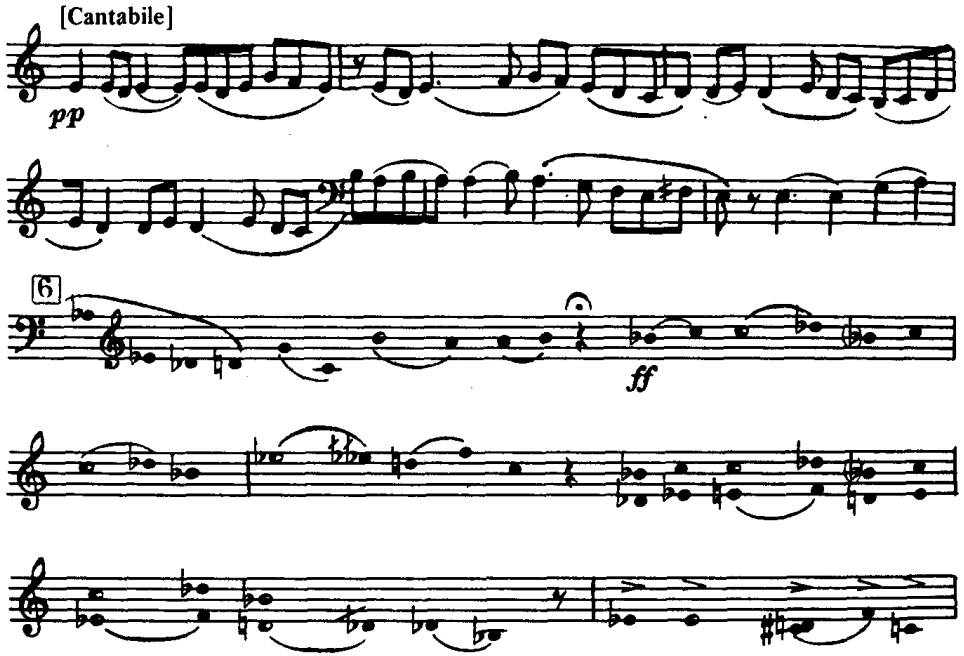
Алеаторика

Алеаторика (от *лат.* alea – жребий, игральная кость) – это композиторская техника незакрепленного текста, при которой исполнителю дается право свободы исполнения (в отношении типа фактуры, метроритма). Один из прототипов алеаторики – джазовая импровизация. В алеаторической технике возможны свободное арпеджио (фигурация звуками заданного аккорда в свободном ритме), импровизация (сольная или групповая), перетасовка (чередование фрагментов формы в любом порядке).

Микрохроматика

Микрохроматика – это звуковая система из интервалов меньше полутона. Микрохроматика обогащает 12-ступенную темперацию „микроинтонациями": четвертитон (половина полутона, или 1/4 тона), третитон (1/3 тона) и т. д. Микрохроматика стала результатом альтераций в 12-тоновой тональной системе. Она обладает яркой интонационной выразительностью (см. пример 773).

773 **Слонимский. Хроматический распев для виолончели соло**



• — короткие звуки (без точного отсчета); ● — полудолгие звуки (без точного отсчета); ○ — долгие звуки (в цифре [6] без точного отсчета).

Знаки микрохроматики: ♭ — 1/4 тона вниз, ♭♭ — 3/4 тона вниз, ♮ — 1/4 тона вверх, ♯♯ — 3/4 тона вверх.

Современный музыкальный язык располагает богатыми и далеко не исчерпанными запасами выразительных возможностей. Медленно и постепенно музыкальное сознание раскрывает для себя эти богатства. Восприятие современной музыки требует активного внимания, сознательного усилия, а исполнение – высокопрофессиональной подготовки, включающей и умение разобраться в сложном музыкальном языке.

Задания

Устные

Проанализировать следующие произведения:

1. А. Н. Скрябин, поэма „К пламени" („Vers la flamme") ор. 72 (строение диссонирующего опорного созвучия – тоники, способы ее утверждения и формирования функционального контраста к ней).
2. Г. В. Свиридов, цикл „Шестнадцать песен для баса", „Русская песня" (аккорды с побочными тонами в диатонике).
3. И. Ф. Стравинский, „Движения" для ф-п. с оркестром, IV ч. (использование серийной техники).
4. Д. Д. Шостакович, прелюдии ми минор и фа-диез минор из цикла „24 прелюдии и фуги" соч. 87 (использование пониженных ступеней и гармоний низких ступеней).
5. С. С. Прокофьев, соната для ф-п. № 8, I ч. (хроматическая тональность).
6. Р. К. Щедрин, „Поэма"; „Бассо-остинато" (хроматическая тональность).

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

ЧАСТЬ I. ДИАТОНИКА

Введение. Склад и фактура. Построение трезвучия 6
Тема 1. Соединение главных трезвучий кварто-квинтового соотношения (I - V, I - IV). 15
Тема 2. Соединение трезвучий секундового соотношения. Полный оборот. Секвенции. 19
Тема 3. Гармонизация мелодии главными трезвучиями. Аккордовые и неаккордовые звуки. 23
Тема 4. Перемещение аккорда 33
Тема 5. Гармонизация баса. 38
Тема 6. Голосоведение. Скачки терцовых тонов. 47
Тема 7. Гармоническое строение периода. Каденции. Кадансовый квартсекстаккорд. Доминантсептаккорд в заключительной каденции. 55
Тема 8. Полная функциональная система. Побочные трезвучия субдоминантовой группы. 71
Тема 9. Скачки терцовых тонов при соединении трезвучий субдоминантовой группы. 83
Тема 10. Трезвучие VI ступени в прерванном обороте. Прерванная каденция и расширение периода. 89
Тема 11. Трезвучие III ступени. 97
Тема 12. Секстаккорды главных трезвучий (соединение с трезвучиями при плавном голосоведении) 103
Тема 13. Скачки при соединении трезвучий и секстаккордов. . . 111
Тема 14. Соединение двух секстаккордов 117
Тема 15. Проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды. . . 121
Тема 16. Септаккорды (общая характеристика). Доминантсептаккорд и его обращения. 128
Тема 17. Скачки при разрешении обращений и основного вида доминантсептаккорда 136
Тема 18. Секстаккорд II ступени 141
Тема 19. Гармонический мажор 149
Тема 20. Секстаккорд III ступени (доминанта с секстой). Доминантсептаккорд с секстой 154
Тема 21. Секстаккорд VII ступени 160
Тема 22. Септаккорд II ступени и его обращения 165
Тема 23. Вводные септаккорды и их обращения 174
Тема 24. Нонаккорды. 183
Тема 25. Натуральный минор и фригийские обороты 193
Тема 26. Диатонические секвенции 198
Тема 27. Септаккорды побочных ступеней 207
Тема 28. Диатоника в русской музыке 214

ЧАСТЬ II. ХРОМАТИКА

Тема 29. Альтерация аккордов в ладу. Секстаккорд и трезвучие II низкой ступени. 222
Тема 30. Альтерированные аккорды субдоминантовой группы (DD) в каденциях. 228
Тема 31. Альтерированные аккорды субдоминантовой группы вне каденции. 237
Тема 32. Типы тональных смен. Отклонения в тональности I степени родства 249
Тема 33. Хроматические секвенции. Доминантовая цепочка. Эллипсис. 260
Тема 34. Модуляция в тональности I степени родства. 270
1. Модуляция в тональность V ступени 273
2. Модуляция в тональность III ступени. 278
3. Модуляция в тональность $VII_н$ ступени (из минора). 283
4. Модуляция в тональность IV ступени. 285
5. Модуляция в тональность VI ступени. 290
6. Модуляция в тональность II ступени (из мажора) 295
Тема 35. Неаккордовые звуки 297
Тема 36. Альтерация аккордов доминантовой группы 313
Тема 37. Органный пункт. 324
Тема 38. Аккорды мажоро-минора. Модуляция через трезвучия низких ступеней. 330
Тема 39. Родство тональностей. Постепенная модуляция в отдаленные тональности 341
Тема 40. Энгармоническая модуляция 349
1. Модуляция через энгармонизм уменьшенного септаккорда. . 352
2. Модуляция через энгармонизм „доминантсептаккорда" (через аккорд с увеличенной секстой) 356
Тема 41. Некоторые особенности гармонии в музыке XX века. . 363

ISBN 978-5-7140-0967-9

9 785714 009679 >

АБЫЗОВА ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА
Гармония

Редактор *С. Котомина*. Худож. редактор *Д. Аникеев*
Техн. редактор *О. Путилина*

ИБ № 5794

Подписано в печать 23.11.07. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Объем печ. л. 24,0. Усл. печ. л. 24,0.
Уч.-изд. л. 28,61. Тираж 2000 экз. Изд. № 16767. Заказ № 2323

Издательство «Музыка», 127051, Москва, Петровка, 26, стр. 3
Тел.: 644-0297 Факс: 254-6598

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6