О. Л. СКРЕБКОВА, С. С. СКРЕБКОВ

ХРЕСТОМАТИЯ ПО ГАРМОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ

78
С45

В пособии собраны примеры для гармонического анализа по всем основным темам курса гармонии.

Пособие может быть использовано на исполнительских отделениях и факультетах музыкальных училищ и вузов.

С $\frac{90203-189}{026(01)-78}$ 546—78

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая хрестоматия предназначается главным образом для домашней работы учащихся при выполнении ими учебных заданий по гармоническому анализу.

В хрестоматии 461 нотный пример из художественной музыкальной литературы. Примеры расположены в систематическом порядке и сгруппированы в разделы и параграфы.

Каждому параграфу предпосланы краткие методические указания, направляющие внимание учащегося на некоторые существенные стороны примеров. В ряде параграфов, в связи с методически трудными вопросами (фигурация, неаккордовые звуки), дается и более или менее развернутое изложение деталей методики гармонического анализа. Однако в целом методические указания в настоящей хрестоматии ограничиваются областью лишь вспомогательных технических замечаний, оставляя на долю учебника гармонии принципиальные положения курса.

Материал хрестоматии подобран, в основном, в соответствии с программами общего курса гармонии, принятыми в настоящее время в музыкальных училищах и консерваториях. Ввиду имеющих место в практике преподавания различных перепланировок порядка прохождения курса, материал хрестоматии рассчитан таким образом, что в некоторых разделах может быть подвергнут перестановке.

Так, например, тема «Альтерация DD», в целях систематичности включенная в общий раздел альтерации, может быть пройдена несколько раньше, непосредственно после прохождения темы «Двойная доминанта», так как значительная часть начальных примеров подобрана с расчетом показа альтерированной двойной доминанты в условиях одной тональности, а также без неаккордовых звуков.

То же самое относится к пониженной II ступени в теме «Альтерация S» (к так называемому «неаполитанскому секстаккорду»). Ряд примеров из этой темы может быть перенесен в раздел «Диатоника», то есть до прохождения отклонений и модуляций.

Аналогично этому некоторые темы могут быть рассмотрены в более поздних разделах, например «Диатоника русского народного склада» или «Многозвучные комплексы терцовой структуры», изучению которых может быть специально уделено внимание на более позднем этапе прохождения гармонии.

Взаимной перестановке, при желании, могут подвергнуться также разделы «Альтерация» и «Взаимопроникновение мажора и минора».

Трактовка гармонических явлений, принятая в хрестоматии, также в основном соответствует установкам программ. Вместе с тем, некоторые существенные моменты в понимании и классификации явлений следует оговорить специально.

1. В разделе I, § 3 внимание учащихся направляется на усвоение специфических экспозиционных и каденционных средств гармонии, связанных во многом с типичными ходами басового голоса и включающих в свой состав различные характерные гармонические последования. Этот принцип дифференциации гармонических средств на экспозиционные и каденционные, акцентирующий почти с самого начала курса вопросы связи гармонии с формой, хотя и не оговаривается нигде в дальнейшем, однако остается в силе на протяжении всей хрестоматии, так как сам предлагаемый музыкальный материал подразумевает эту дифференциацию во всех последующих темах.

2. В связи с этим хрестоматия несколько отступает от распространенной трактовки так называемой «двойной доминанты». Этот термин закрепляется в хрестоматии только за аккордами V и VII ступеней к D в каденциях, то есть в наиболее централизованных в ладовом отношении моментах формы. Двойная доминанта рассматривается здесь как бы в качестве специфической функции, хотя и подчиненной непосредственно доминанте, но в то же время вместе с ней очень интенсивно устанавливающей господство главной тоники тональности.

Аккордам же DD, появляющимся в экспозиционных частях формы, где преобладает децентрализующая сила лада, уводящая в сторону от тонического центра, придается значение отклонения в тональность доминанты. Таким образом, в экспозиционных частях формы термин «двойная доминанта» не сохранен, а заменен термином «доминанта в тональности D».

3. Понятие «эллипсис» в хрестоматии применяется только по отношению к переходу неустойчивой диссонирующей гармонии одной тональности в модулирующий аккорд другой.

4. В классификации родства тональностей из различных возможных трактовок избирается та, которая исходит из понимания функциональных связей между тониками тональностей. С этой точки зрения, для любой данной тональности возможны следующие виды родства: прямое диатоническое родство (тональности, тоники которых являются трезвучиями в диатонической системе главной), прямое альтерационное родство (тональность, тоника которой является альтерированным трезвучием пониженной II ступени в главной), прямое мажоро-минорное родство (тональности, тоники которых являются трезвучиями в мажоро-минорной системе главной) и косвенное родство (объясняемое лишь через посредство третьей тональности в качестве какой-либо ее функции).

5. Тема «Многозвучные комплексы терцовой структуры», рассматривающая терцовые наслоения на аккордовые образования, отнесена к одному разделу с неаккордовыми звуками и органным пунктом по причине возникновения этих наслоений из неаккордовых и выдержанных звуков («застывшие» неразрешенные неаккордовые звуки, образовавшие многозвучный аккорд).

По этой же причине раздел «Альтерация» следует непосредственно за разделом «Неаккордовые звуки».

Одной из основных трудностей при гармоническом анализе является осознание гармонического остова при фигурированной фактуре. Растворение реальных голосов в скрытых или, наоборот, возникновение гармонии из скрытых голосов при гармонической фигурации и своеобразное изменение терцового строения аккорда при мелодической фигурации способно затруднить понимание самых элемен-

тарных и привычных гармонических последований. В целях возможно более раннего приобщения учащегося к вопросам гармонического анализа музыки с фигурированной фактурой (а таково, по существу, подавляющее большинство произведений мировой музыкальной литературы) и в целях систематичности развития навыков этого анализа, элементарные формы фигурированной фактуры вводятся в хрестоматии уже начиная с самых первых тем курса.

В примерах с неаккордовыми звуками на начальных стадиях курса нужна только констатация факта «неаккордовости» этих звуков без определения самого вида неаккордовых звуков. Специальное изучение мелодической фигурации, со всей классификацией видов неаккордовых звуков, отнесено в тему «Неаккордовые звуки». Вместе с тем в пределах каждой темы хрестоматии примеры располагаются в таком порядке, что первые из них изложены в аккордовом складе, а последующие включают фигурацию. Таким образом, на материале каждой новой темы учащийся знакомится с новым гармоническим явлением в первую очередь в простой аккордовой фактуре, а затем и фигурированной, ставящей перед ним задачу выделения аккордовых звуков из общей ткани фактуры. В редких случаях, когда подобное выделение слишком затруднительно в силу чрезмерной сложности фигурации, неаккордовые звуки в примере берутся в скобки.

Число примеров не одинаково во всех темах хрестоматии. Сравнительно большее число их относится к разделу II (отклонения, модуляции и эллиптические обороты в условиях тональностей диатонического родства) и к разделу VII, обобщающему предыдущие. Это обусловлено тем обстоятельством, что оба указанных раздела являются итоговыми и заключительными в первом и во втором годах курса гармонии и, следовательно, представляют собой материал экзаменов и предэкзаменационной подготовки, требующей обширного материала.

При гармоническом анализе рекомендуется определять следующие технические стороны гармонии:

1. Последование гармоний.
2. Функции гармоний.
3. Наклонения и тональности.
4. Строение аккордов.
5. Неаккордовые звуки.

Определение всех этих сторон гармонии находится в большой зависимости от вида изложения музыки. Поэтому в настоящем пособии не даются какие-либо универсальные приемы определения указанных сторон, но для каждого из основных видов музыкального изложения указываются свои особые приемы. Вместе с тем подразумевается, что в основе всех этих приемов лежит общий метод гармонического анализа музыки, вытекающий из особенностей музыки как искусства *временно́го*. При гармоническом анализе необходимо в первую очередь понимать типические формы *движения гармоний* (гармоническое развитие) и, следовательно, непрестанно осознавать каждую гармонию в ее связи с предшествующими и последующими гармониями, то есть осознавать каждую гармонию в контексте.

В начале каждого раздела помещаются указания, относящиеся ко *всем* примерам раздела. В начале же каждого *параграфа* помещаются указания, относящиеся к примерам только данного параграфа. В этих указаниях предусматриваются некоторые особые детали, характерные для примеров данного параграфа.

Результаты гармонического анализа желательно *записывать*. Рекомендуется следующая система записи:

1. Лист бумаги разграфляется тактовыми чертами по числу тактов анализируемого отрывка музыкального произведения. Такты нумеруются.

2. В эти такты заносятся в виде условных знаков все явления, подлежащие определению.

3. Вначале сверху указывается главная тональность и ладовое наклонение. Если в произведении имеются отклонения или модуляции, то каждая новая тональность отмечается самостоятельно над скобкой, стоящей сверху над теми тактами, которые относятся к данной тональности.

Функции аккордов записываются большими латинскими буквами (T, S, D). Ступень, вид аккорда, альтерации отдельных звуков и проч. записываются снизу от буквы.

Названия характерных последований и оборотов (автентический, плагальный, фригийский, прерванный и т. п.) записываются словесно снизу под скобкой. Детали строения каждого аккорда (мелодическое положение, расположение, удвоение и т. п.) и неаккордовые звуки записываются также словесно (сокращенно) еще ниже или же на отдельном листе, так как запись деталей строения аккордов и неаккордовых звуков должна осуществляться отнюдь не всегда, но по особому заданию педагога.

Раздел I

ДИАТОНИКА

Во всех примерах (до № 121 включительно) ладовое наклонение определяется на слух, путем простого вслушивания в характер музыки.

Тональность в данных примерах определяется по числу знаков при ключе с учетом ладового наклонения (параллельные мажор или минор). Определение тональности по заключительному аккорду в данных примерах не всегда возможно ввиду того, что некоторые примеры представляют собой отрывки, заканчивающиеся не на тонике.

Во всех примерах этого раздела неаккордовые звуки определяются только в самой общей форме, то есть устанавливается наличие неаккордового звука, но вид его (проходящий, вспомогательный и т. п.) не определяется. Для определения наличия неаккордовых звуков рекомендуется следующая методика: первоначально устанавливается, какие звуки относятся к главной мелодии, какие — к сопровождению. Далее анализируется только сопровождение, в котором определяются все аккорды. И уже затем анализируется главная мелодия, в которой и обнаруживаются неаккордовые звуки (в данных примерах нигде, кроме главной мелодии, неаккордовые звуки не встречаются).

Мелодическое положение аккордов следует определять двояко: 1) в примерах, изложенных на двух нотоносцах, то есть предназначенных для исполнения на фортепиано, мелодическое положение определяется только один раз — по верхнему голосу и 2) в примерах, изложенных на трех и более строчках, то есть предназначенных для пения или скрипки (и т. п.) с сопровождением фортепиано, мелодическое положение определяется для каждого аккорда два раза: один раз только в фортепианном сопровождении и другой — в мелодии, независимо от того, лежит ли звук мелодии выше или ниже верхнего голоса сопровождения. В записи результатов анализа следует указывать два мелодических положения — в сопровождении и в мелодии.

Удвоения и пропуски тонов аккорда в произведениях для пения или скрипки (и т. п.) с сопровождением также определяются дважды: 1) в одном только сопровождении без учета мелодии и 2) с учетом мелодии. Следует иметь в виду, что в подавляющем числе музыкальных произведений присутствуют только три или четыре различных по своему мелодическому содержанию голоса. Остальные же голоса обыч-

но дублируют их в параллельном октавном движении. Особенно часто, и главным образом в фортепианной музыке, подобные октавные дублировки встречаются в нижних голосах. Следует отличать эти дублировки, являющиеся усилением одного из основных голосов, от параллельных октав между основными голосами.

В очень многих примерах (начиная с § 2) в изложении присутствует гармоническая фигурация. Поскольку она представляет собой разновременное появление звуков одного аккорда, постольку при анализе необходимо «собирать» разновременно взятые звуки в один аккорд. Подобное «собирание» звуков представляет собой значительную методическую трудность для учащихся, проходящих первую гармонию. Рекомендуется руководствоваться следующей методикой.

При гармонической фигурации в музыке обычно наблюдается достаточно систематический порядок перебора звуков аккорда, при котором образуются заметные и часто повторяющиеся «фигуры». Так, в примере № 14 («Моцарт, «Ожидание весны») в партии левой руки много раз повторяется фигура из трех восходящих звуков.

Главное внимание надо уделить движению басового голоса. Басовый голос составляется из нижних звуков указанных фигур. На каждый новый звук этого басового голоса приходится новый аккорд, поэтому смена звуков в басовом голосе всегда говорит о смене гармонии. В примере № 14 басовый голос в двух первых тактах выдерживается на звуке *фа*, в третьем такте — на звуке *до*, в четвертом, пятом и шестом тактах — снова на звуке фа и т. п. Следует твердо убедиться в том, что в первых тактах басовый голос не переходит с *фа* на *ля* и далее на *до*, а остается на звуке *фа*. *Фа*, *ля* и *до* представляют собой разновременно взятые звуки одного аккорда, и, следовательно, все три звука надо «собрать». К этому аккорду надо добавить звуки из мелодии, находящейся в партии правой руки. Особенно важно такое прибавление в третьем такте, где звук мелодии меняет даже структуру аккорда, — без этого звука здесь трезвучие, а с этим звуком образуется септаккорд.

Также и в следующем примере (№ 15. Шуберт, «Приветственная песня»): басовый голос движется медленно в партии левой руки, и звуки партии правой руки следует «собирать» вместе с ним в целые аккорды, невзирая на паузы.

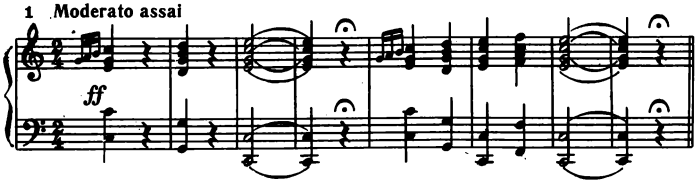
§ 1. Трезвучия главных ступеней

В последовании аккордов следует определять автентические и плагальные обороты.

В примере № 2 следует отметить случаи гармонического и мелодического соединения аккордов.

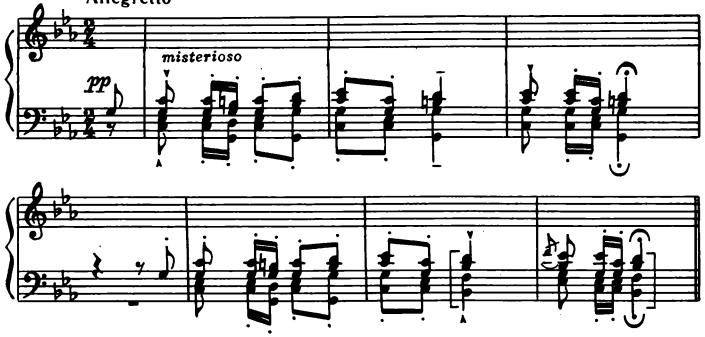
П. Чайковский. Симфония № 2.

1 Moderato assai



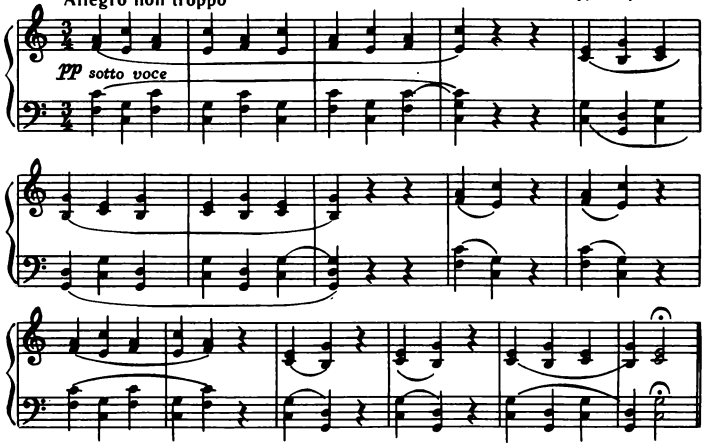
2 Allegretto

Ф. Лист. «Альбом путешественника», ч. II № 4



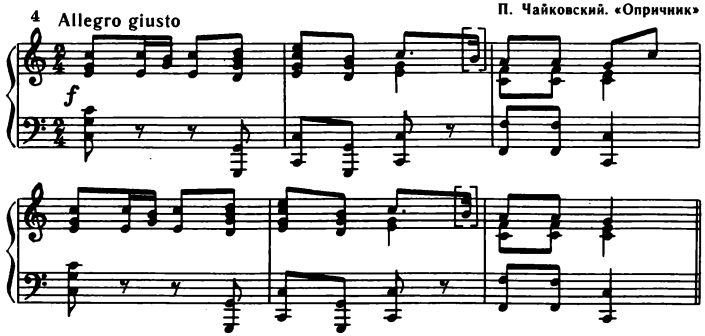
3 Allegro non troppo

Ф. Шопен. Мазурка, ор. 24 № 2

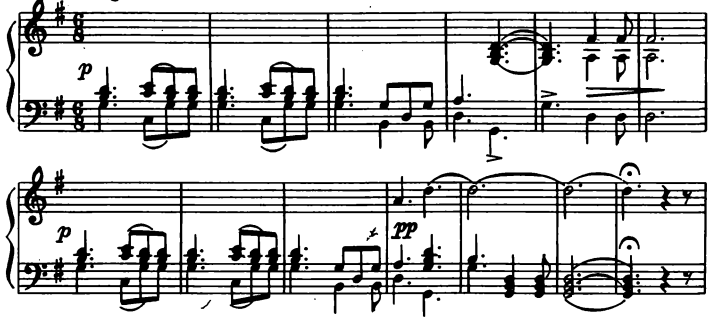


4 Allegro giusto

П. Чайковский. «Опричник»

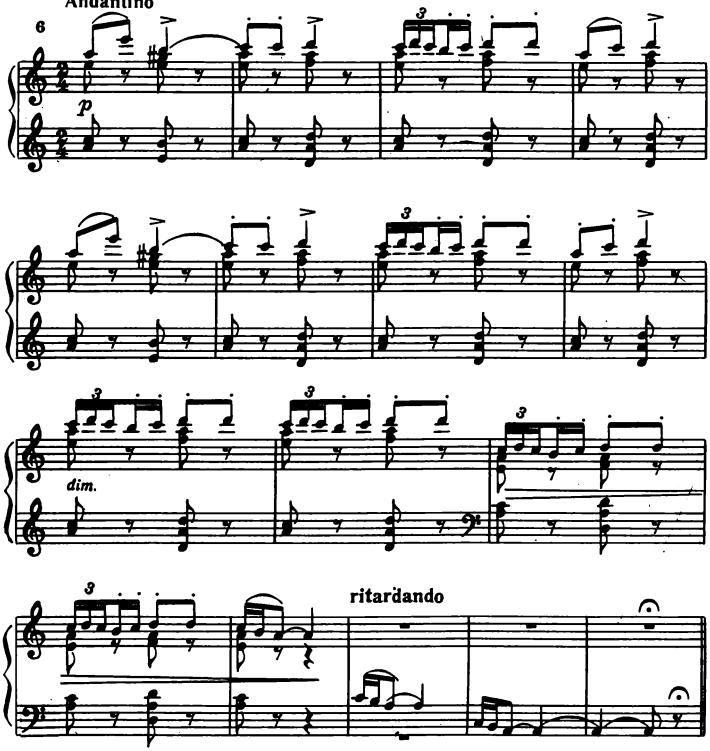


5 Allegro



П. Чайковский. «Русская пляска», ор. 40

6 Andantino

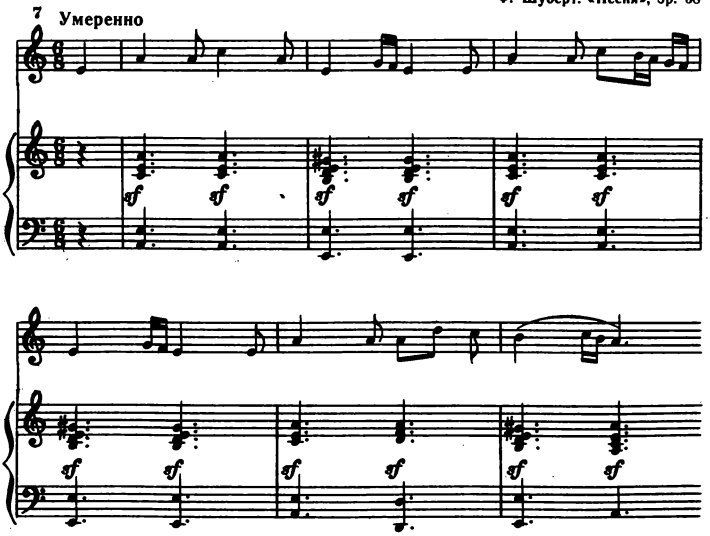


§ 2. Основной доминантсептаккорд и кадансовый квартсекстаккорд

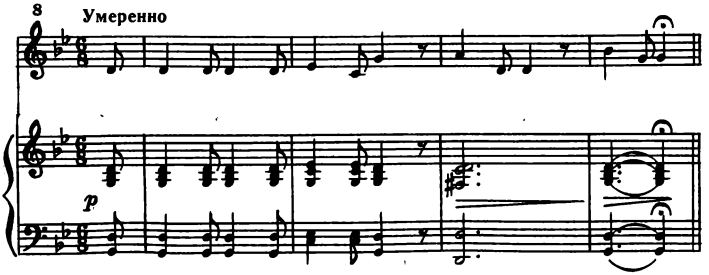
При определении доминантсептаккорда (D_7) и кадансового квартсекстаккорда (K_{6_4}) следует особое внимание уделять структуре этих аккордов, так как они нередко встречаются в неполном виде. В D_7 часто пропускается квинта, а иногда пропускается терция. В K_{6_4} изредка пропускается прима.

В некоторых примерах этого параграфа вводится гармоническая фигурация, что следует специально отметить.

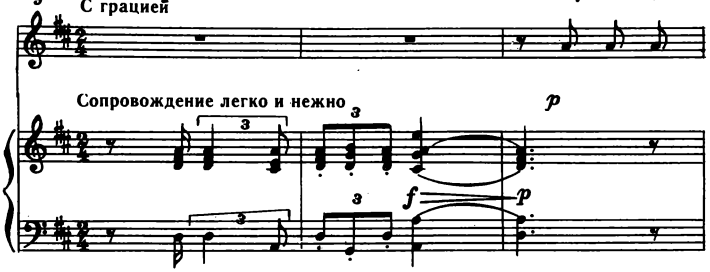
Ф. Шуберт. «Песня», ор. 38

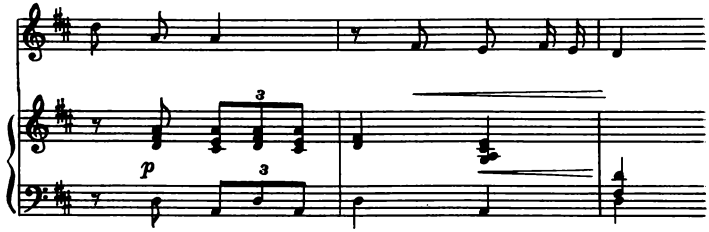


Ф. Шуберт. «Старошотландская баллада»



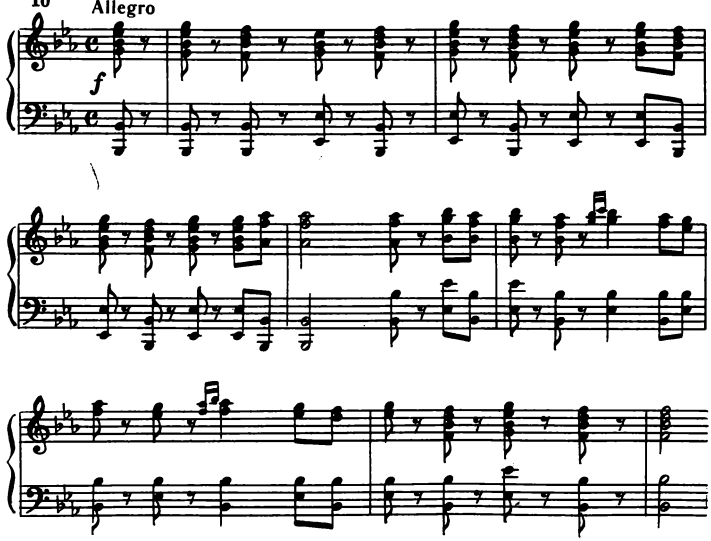
9 С грацией





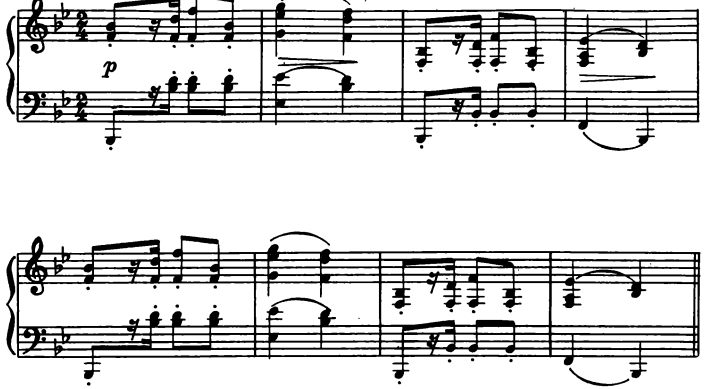
Л. Бетховен. Концерт для ф-п. № 5

10 Allegro



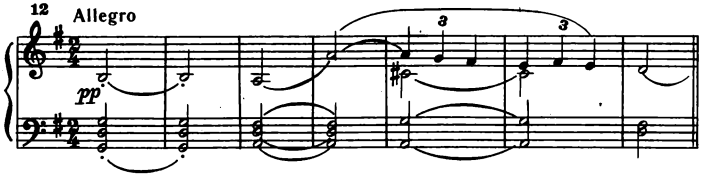
11 ♩=120

Р. Шуман. «Венский карнавал», № 3



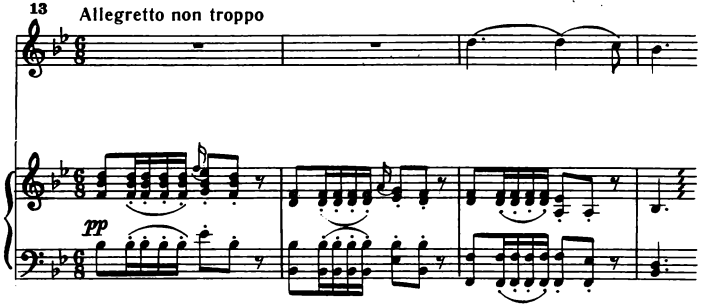
М. Глинка. «Иван Суса́нин»

12 Allegro



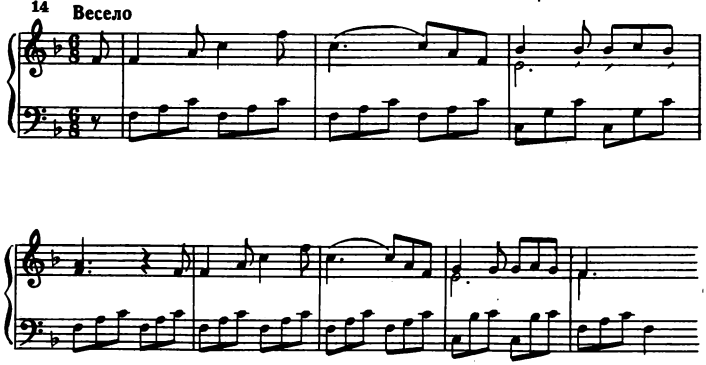
Ф. Мендельсон. «У колыбели»

13 Allegretto non troppo



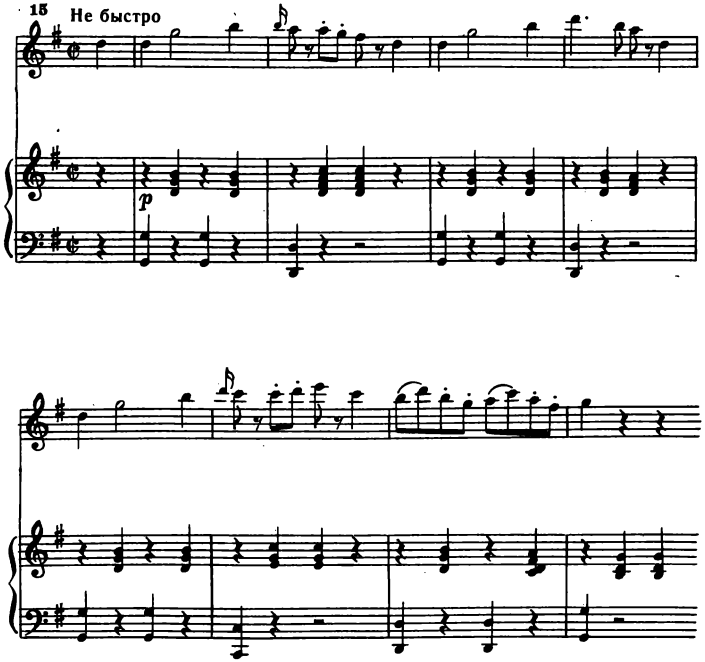
14 Весело

В. А. Моцарт. «Ожидание весны»



15 Не быстро

Ф. Шуберт. «Приветственная песня»



§ 3. Секстаккорды главных ступеней

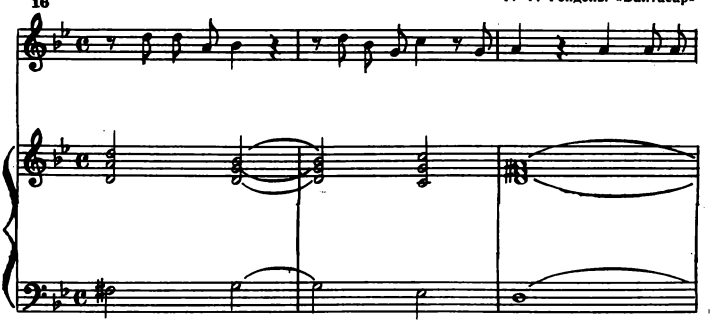
При определении секстаккордов следует особое внимание уделять структуре аккорда.

В секстаккордах может удваиваться терция. Следует различать два вида удвоения терции: 1) удвоение в нижних голосах (октава в партии левой руки, представляющая собой дублировку) — частое явление в музыке для фортепиано и 2) удвоение в верхних голосах — сравнительно редкое явление в музыке.

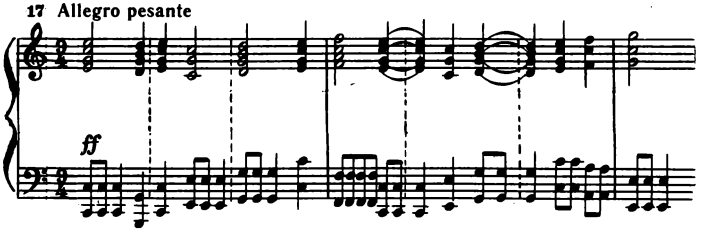
Начиная с примеров этого параграфа, специальное внимание следует уделять различию экспозиционных и каденционных оборотов. Наглядным признаком экспозиционных оборотов является участие в них обращений аккордов и в связи с этим наличие плавной, нередко гаммообразной линии, мелодизирующей бас и использующей звуки побочных ступеней. Признаком каденционного оборота является применение основных видов S, D и T, а также $K_{\frac{6}{4}}$, то есть использование в басу звуков IV, V и I ступеней гаммы (так называемые «фундаментальные басы»).

Следует иметь в виду, что построение может начинаться оборотом с гармониями каденционного типа.

16 Г. Ф. Гендель. «Валтасар»

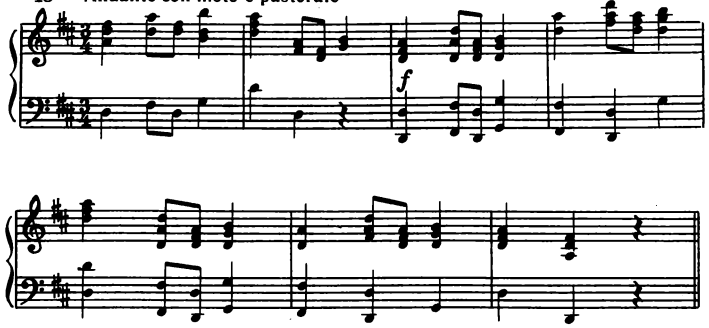


17 Allegro pesante А. Глазунов. Симфонии № 6



Г. Ф. Гендель. «Израиль в Египте»

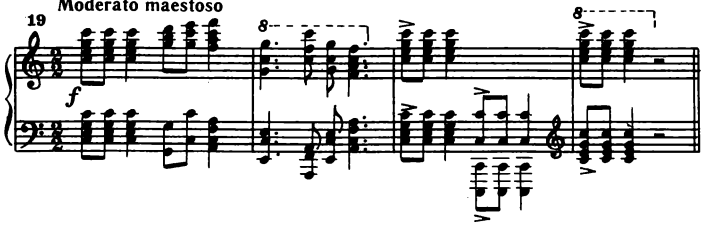
18 Andante con moto e pastorale



А. Глазунов. «Раймонда»

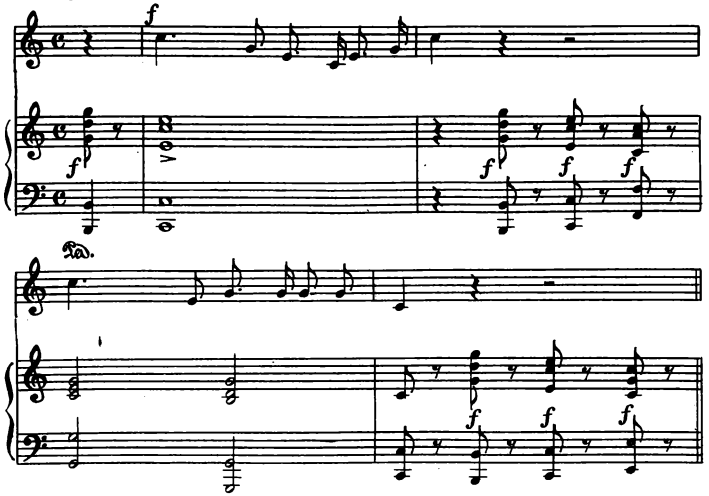
Moderato maestoso

19



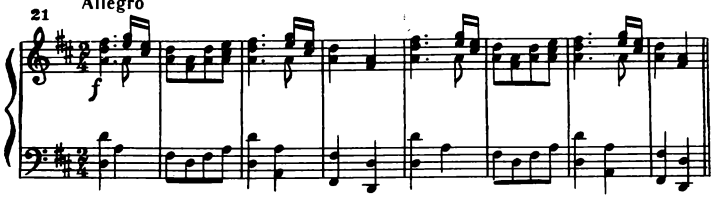
Р. Шуман. «Талисман»

20 Празднично, не слишком медленно



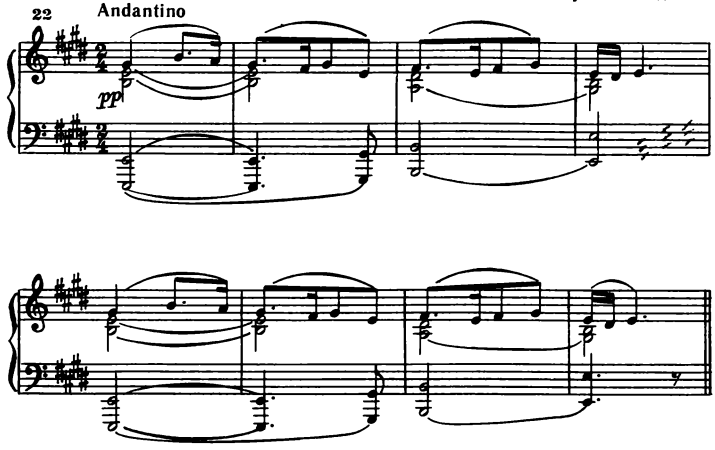
А. Гретри. «Люсиль»

21 Allegro



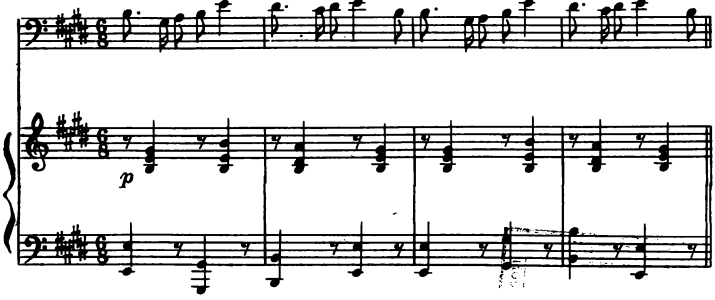
М. Глинка. «Руслан и Людмила»

22 Andantino



Н. Римский-Корсаков. «Садко»

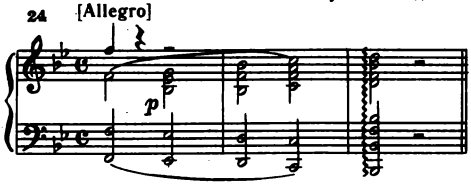
23 dolce e grazioso



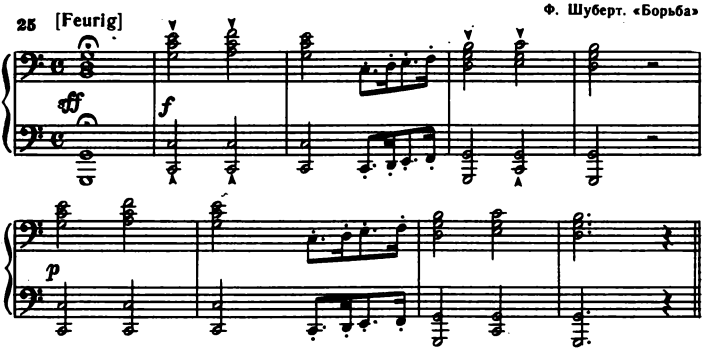
§ 4. Проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды

При определении проходящих квартсекстаккордов следует обратить внимание на поступенное движение голосов, особенно на движение баса. При определении вспомогательных квартсекстаккордов особое внимание следует уделить движению верхних голосов — в обычных случаях при вспомогательном квартсекстаккорде бас остается неподвижным. Следует отметить особые случаи $\frac{6}{4}$ в примерах № 29 и № 30.

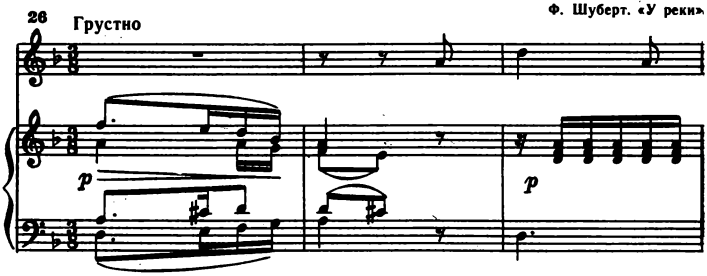
М. Глинка. «Руслан и Людмила»

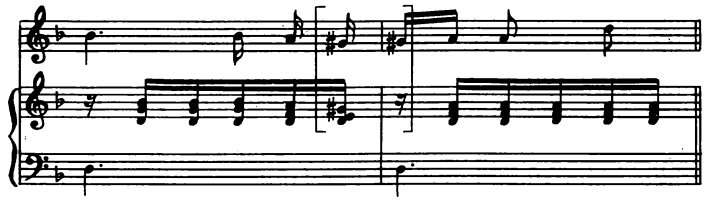


Ф. Шуберт. «Борьба»



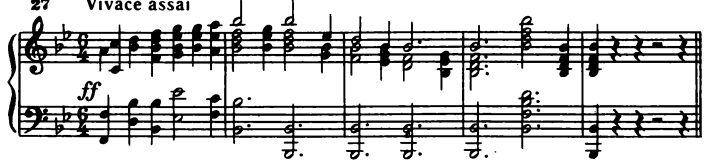
Ф. Шуберт. «У реки»





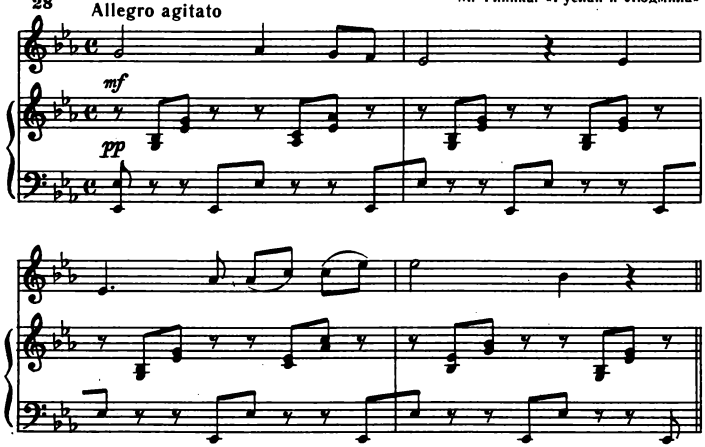
27 Vivace assai

М. Глинка. «Руслан и Людмила»



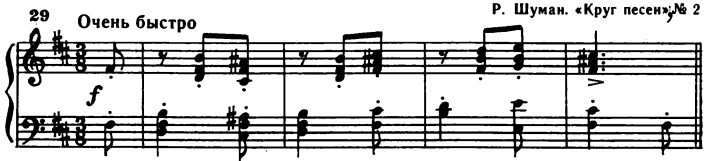
28 Allegro agitato

М. Глинка. «Руслан и Людмила»

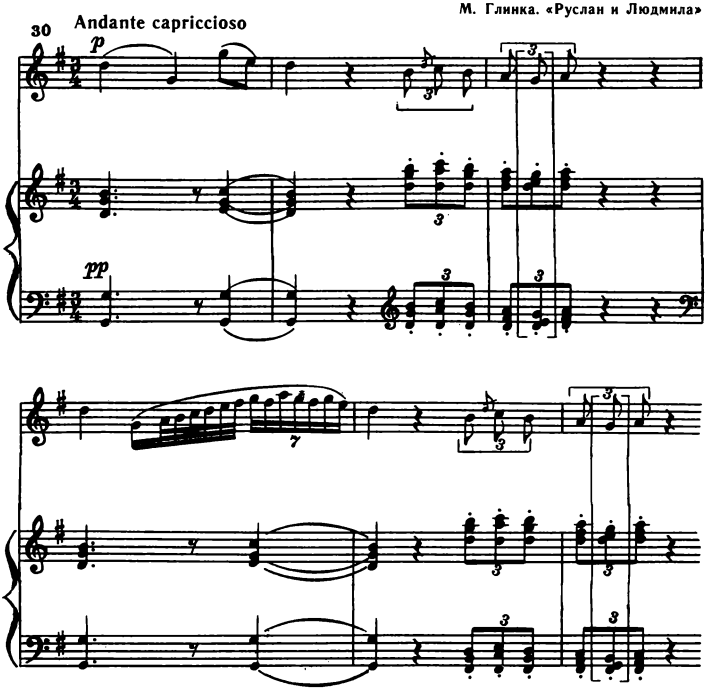


29 Очень быстро

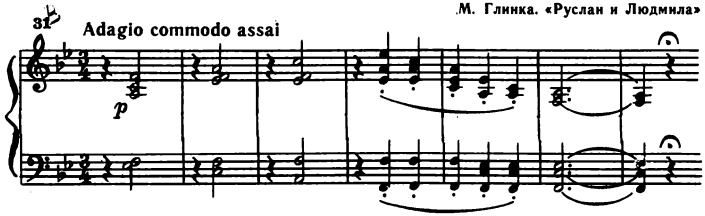
Р. Шуман. «Круг песен», № 2



2*



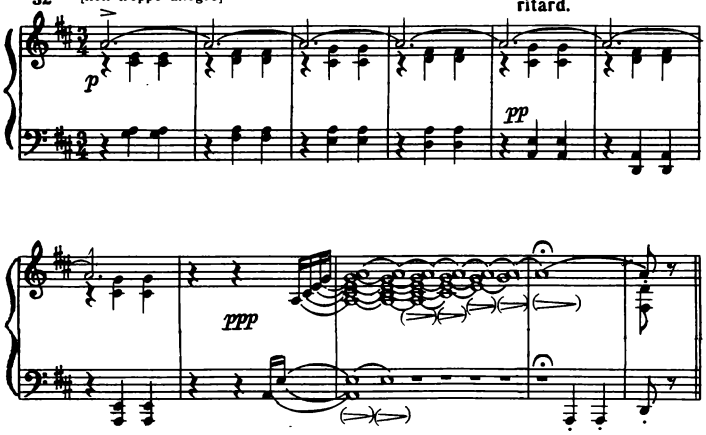
При определении обращений D_7 в первую очередь надо найти примý аккорда и затем установить, какой тон аккорда находится в басу. Особое внимание следует уделять разрешению обращений D_7 в тонику. В этом случае надо прослеживать движение каждого тона D_7.



Р. Шуман. «Бабочки»

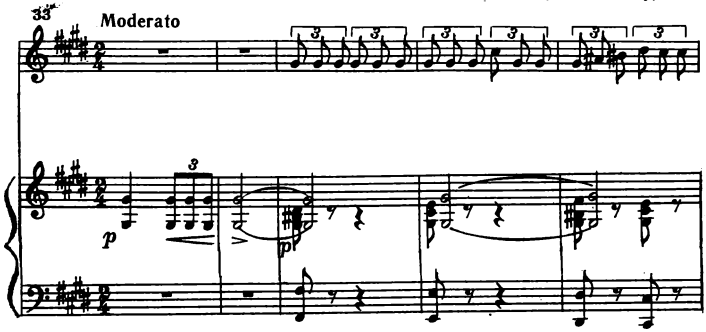
32 [non troppo allegro]

ritard.



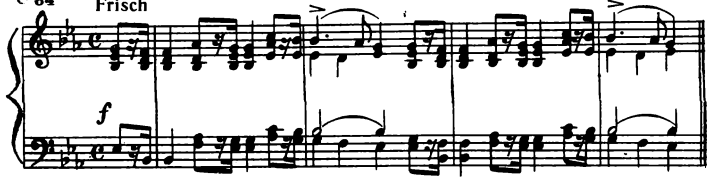
Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка»

33 Moderato



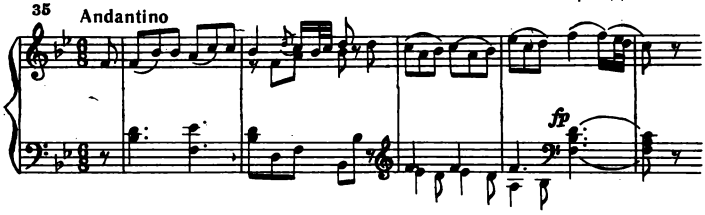
Р. Шуман. «Свободомыслие»

34 Frisch



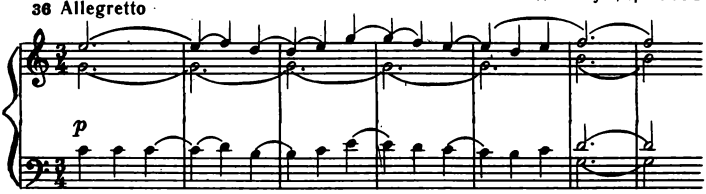
35 Andantino

В. А. Моцарт. «Довольство»



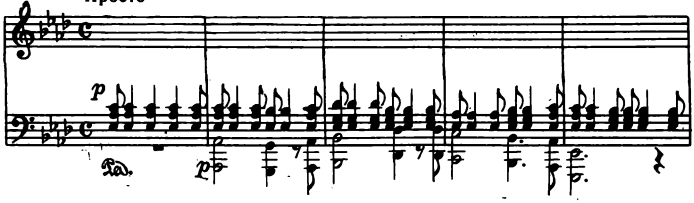
36 Allegretto

И. Гайдн. Менуэт, ор. 20 № 2



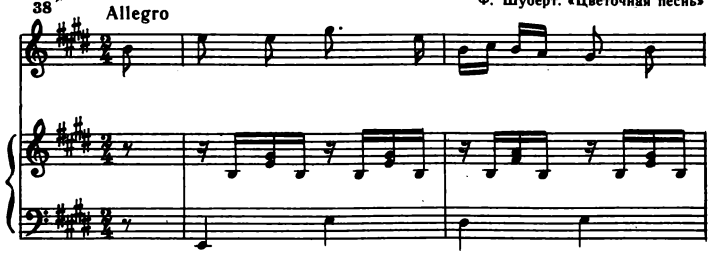
37 Просто

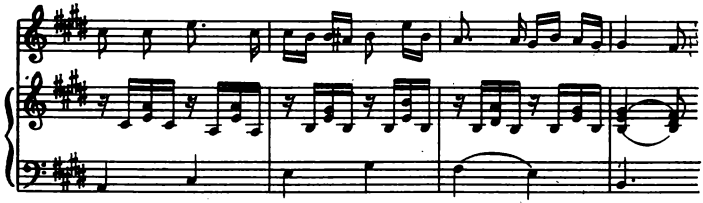
Р. Шуман. «Уронил слезинку одну»



38 Allegro

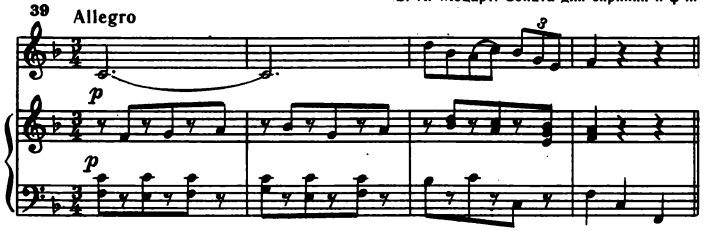
Ф. Шуберт. «Цветочная песнь»





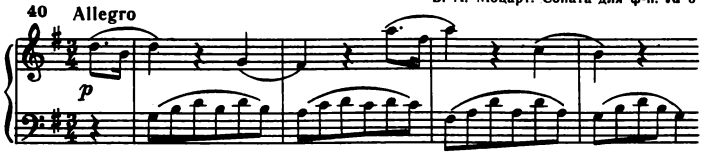
В. А. Моцарт. Соната для скрипки и ф-п.

39 Allegro



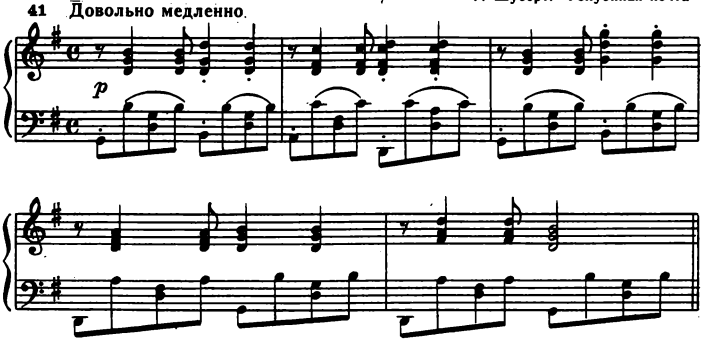
В. А. Моцарт. Соната для ф-п. № 5

40 Allegro



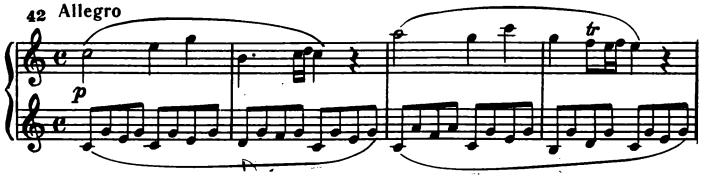
Ф. Шуберт. «Голубиная почта»

41 Довольно медленно



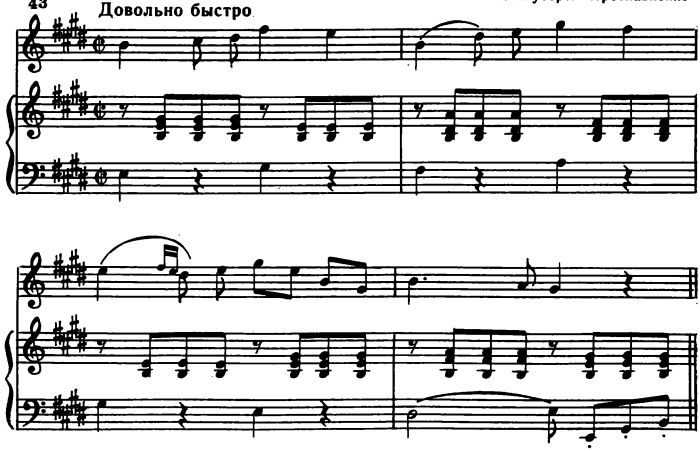
В. А. Моцарт. Сэната для ф-п. № 16

42 Allegro



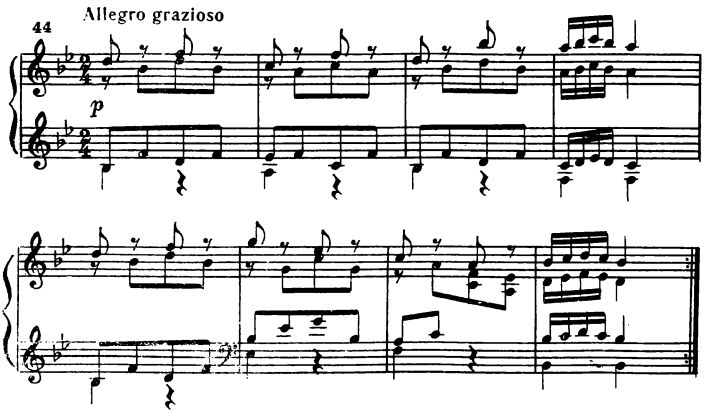
Ф. Шуберт. «Прославление»

43 Довольно быстро

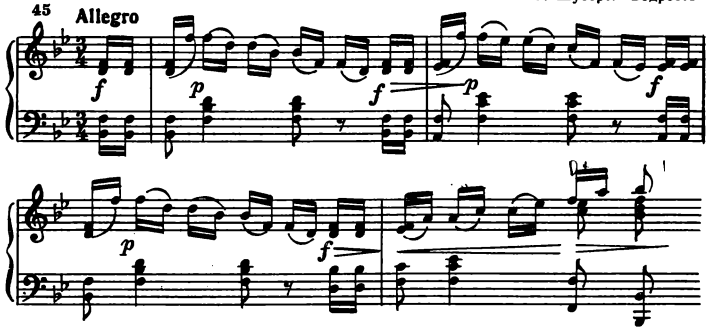


В. А. Моцарт. Квартет № 6

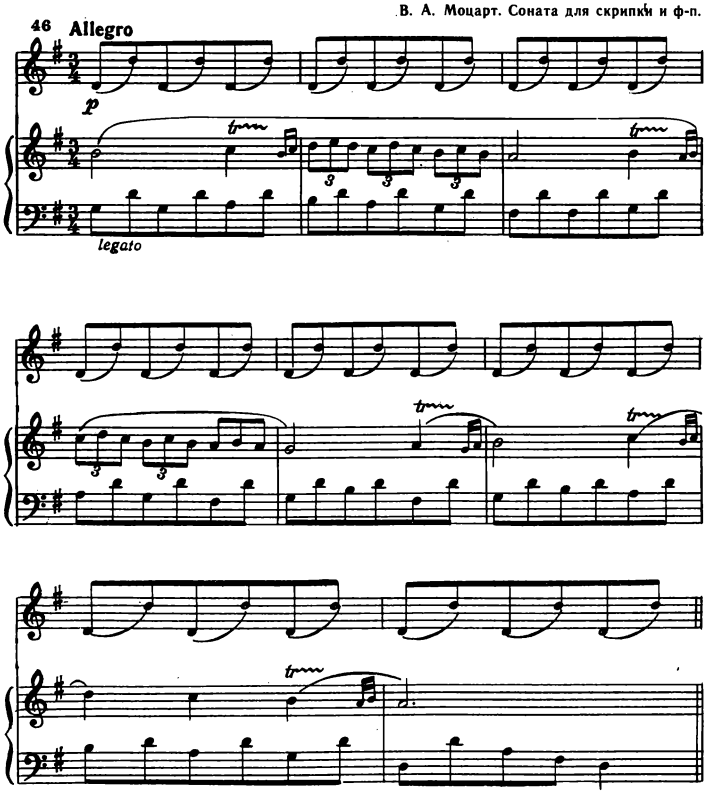
44 Allegro grazioso



Ф. Шуберт. «Бодрость»



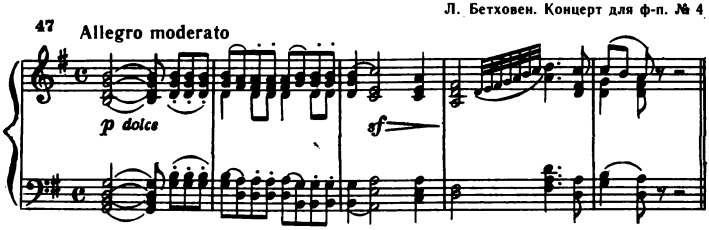
В. А. Моцарт. Соната для скрипки и ф-п.



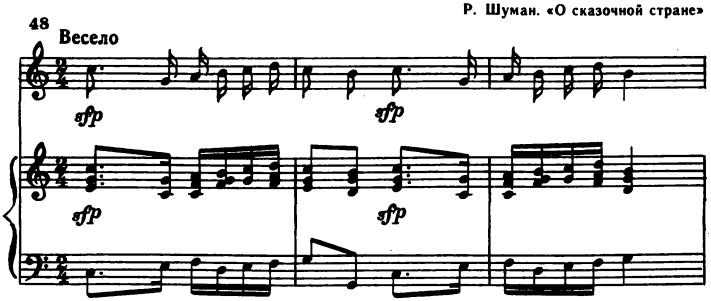
§ 6. Трезвучие и секстаккорд II ступени

При определении секстаккорда II ступени особое внимание следует обратить на чрезвычайно частое удвоение терции.

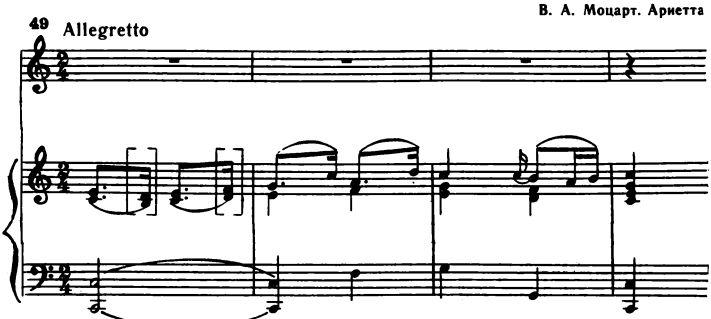
Л. Бетховен. Концерт для ф-п. № 4



Р. Шуман. «О сказочной стране»

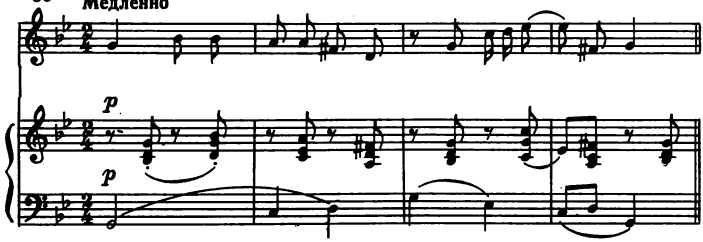


В. А. Моцарт. Ариетта



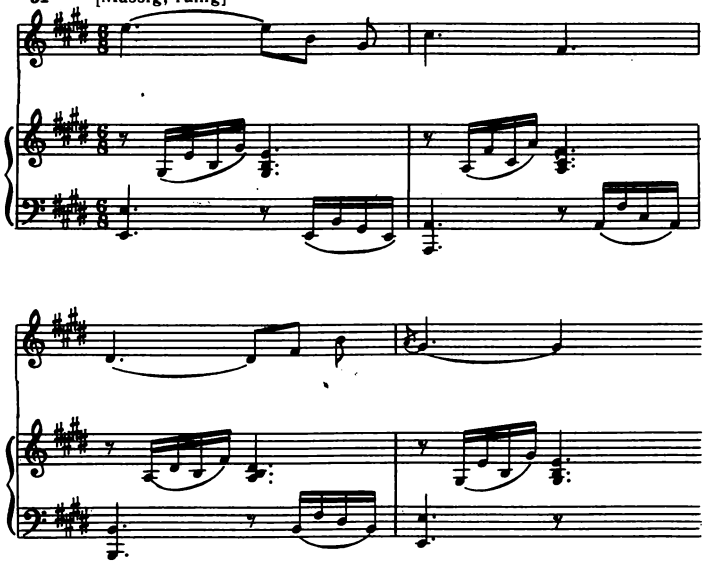
Р. Шуман. «Луна»

50 Медленно



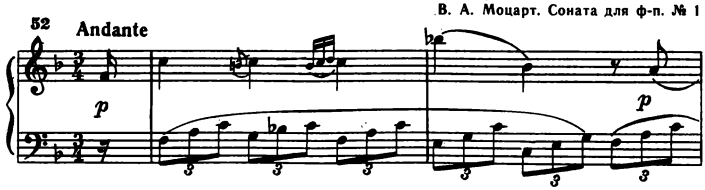
Ф. Шуберт. «На озере»

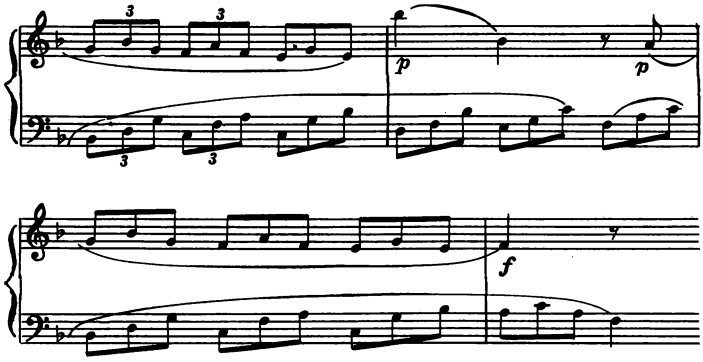
51 [Mässig, ruhig]



В. А. Моцарт. Соната для ф-п. № 1

52 Andante



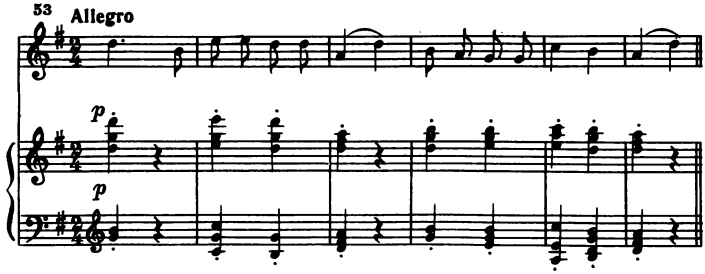


При определении трезвучия VI ступени необходимо различать два случая:

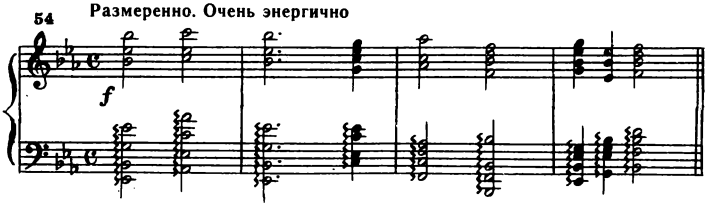
1) появление VI ступени после T и

2) появление VI ступени после D. В последнем случае особое внимание следует обратить на удвоение терции в трезвучии VI ступени.

А. Лядов. «Улица»

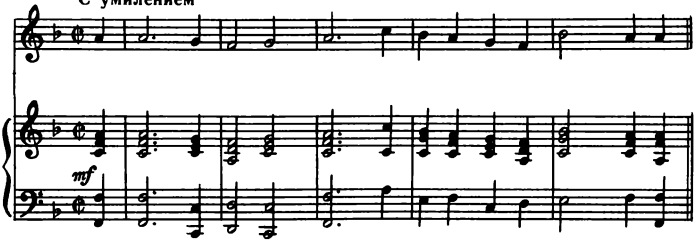


Р. Шуман. Фантазия, ор. 17



Ф. Шуберт. «Pax vobiscum»

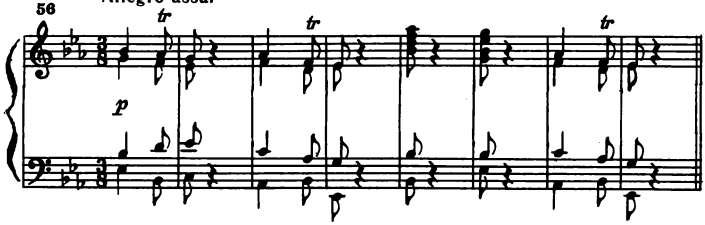
55 С умилением



В. А. Моцарт. Квартет № 11

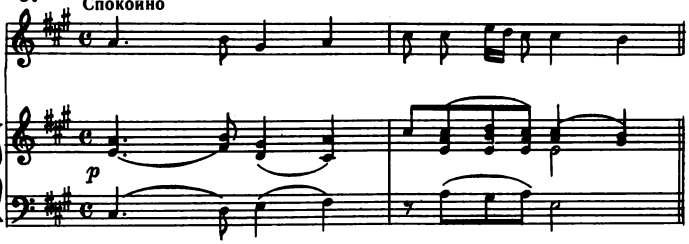
Allegro assai

56



Ф. Шуберт. «К сну»

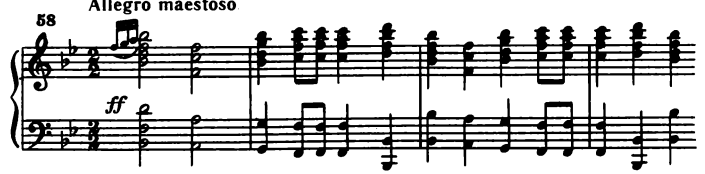
57 Спокойно



А. Глазунов. Симфония № 5

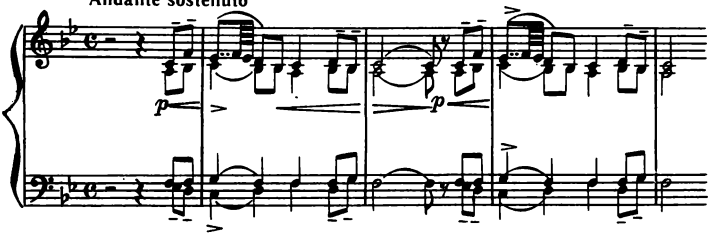
Allegro maestoso

58



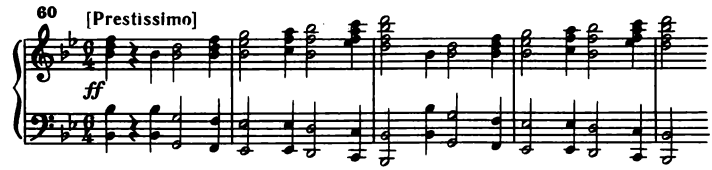
П. Чайковский. «Чародейка»

59 Andante sostenuto



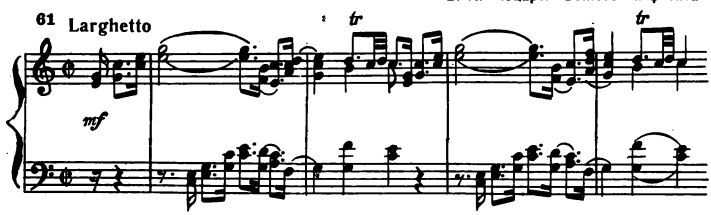
М. Глинка. «Руслан и Людмила»

60 [Prestissimo]



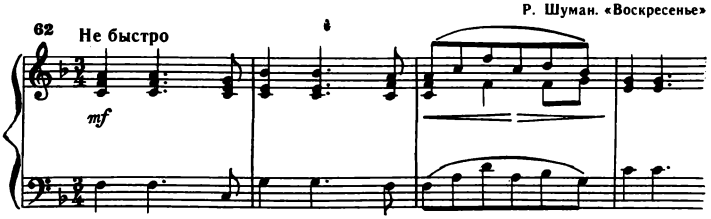
В. А. Моцарт. «Волшебная флейта»

61 Larghetto

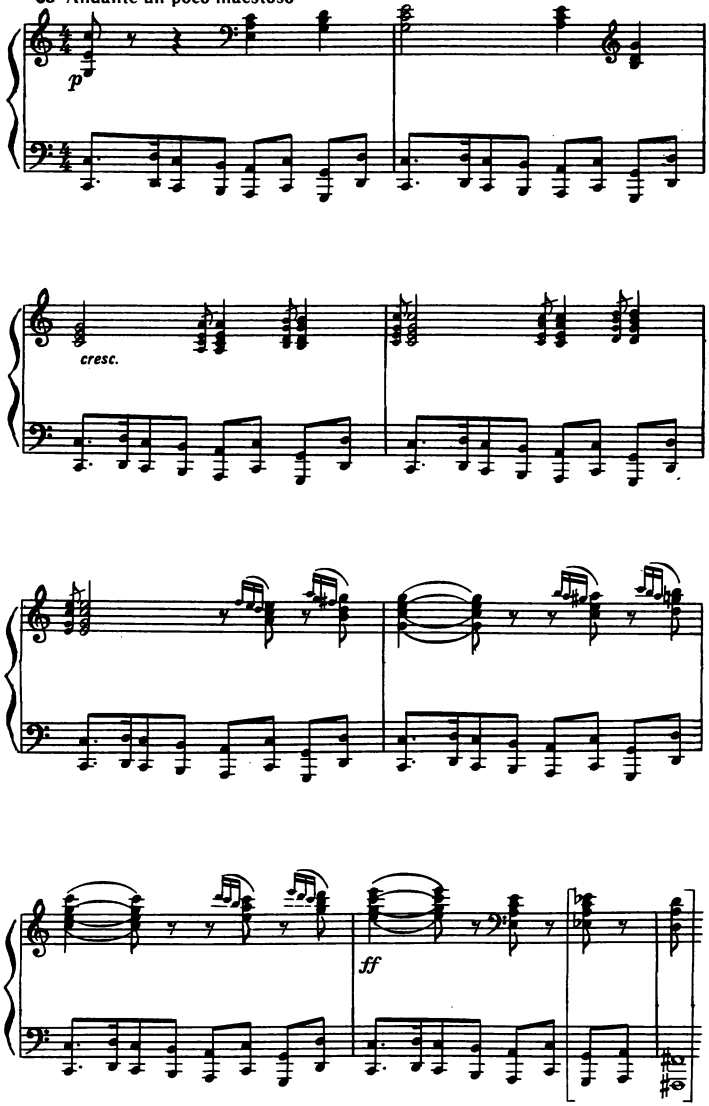


Р. Шуман. «Воскресенье»

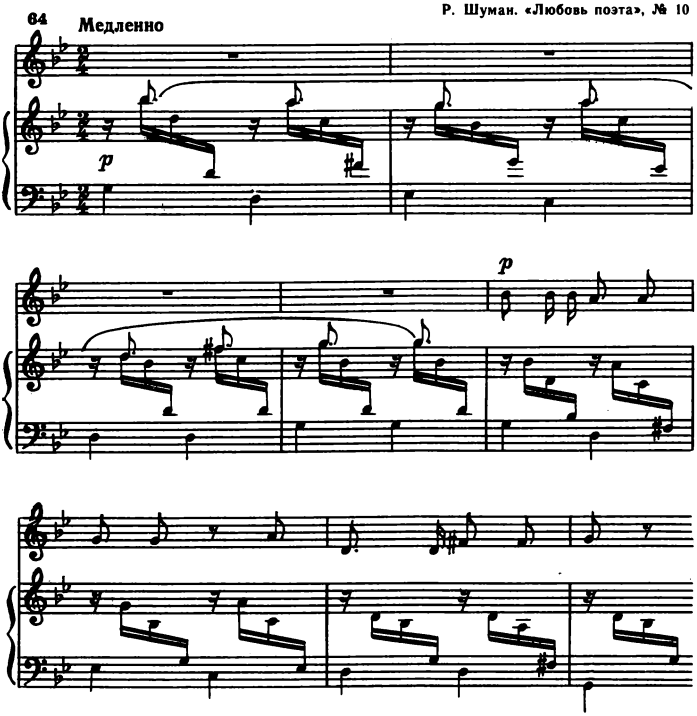
62 Не быстро



63 Andante un poco maestoso



64 Медленно



При определении септаккорда II ступени и его обращений необходимо различать два случая:

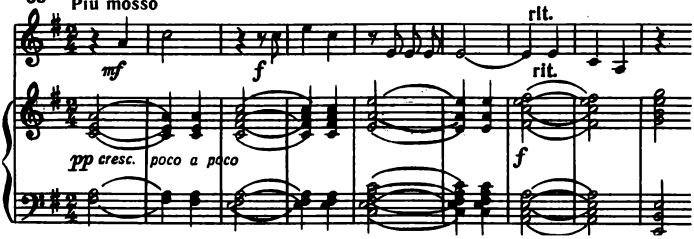
1) II_7 с обращениями в экспозиционном последовании аккордов и

2) II_7 с обращениями в каденционном последовании аккордов.

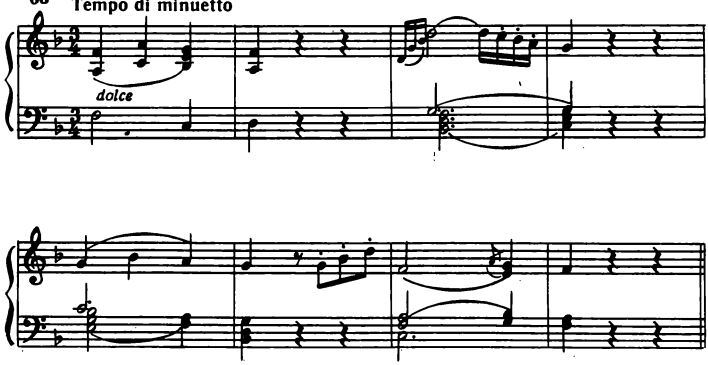
В последнем случае следует отметить особенно частое использование $\frac{6}{5}$.

65 Più mosso

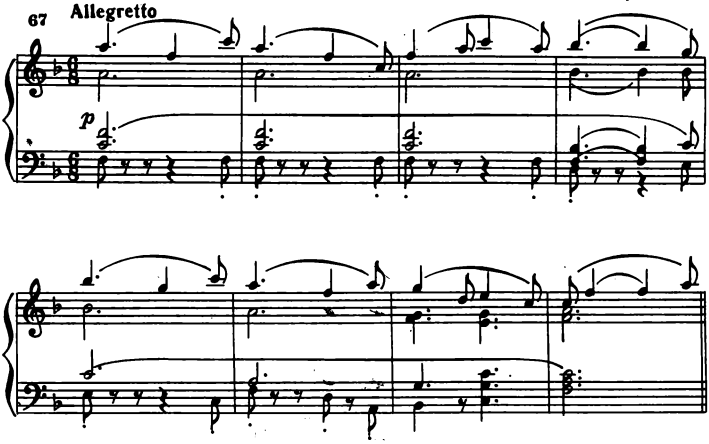
П. Чайковский. «Разочарование»



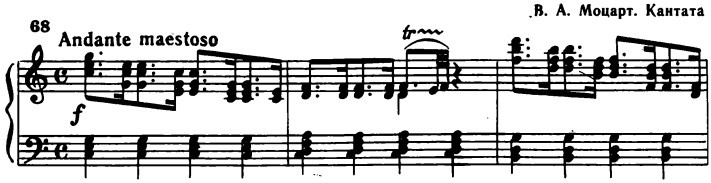
66 Tempo di minuetto

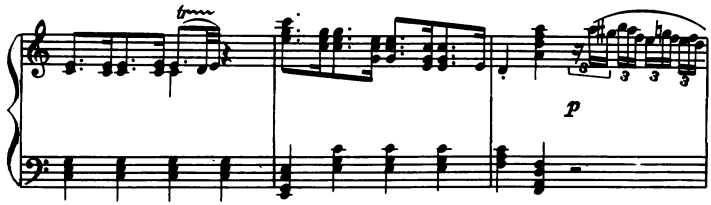


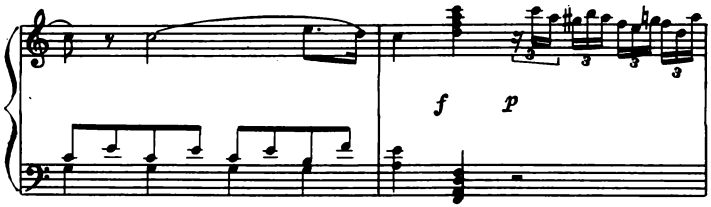
67 Allegretto

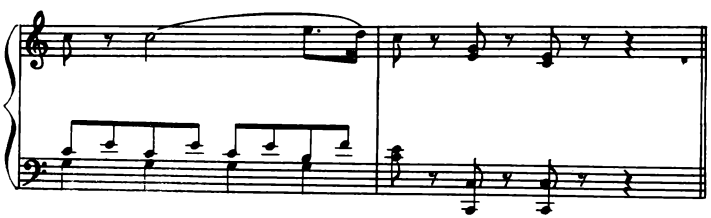


68 Andante maestoso



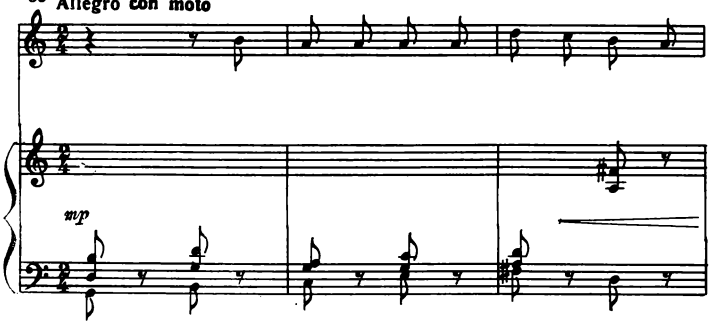


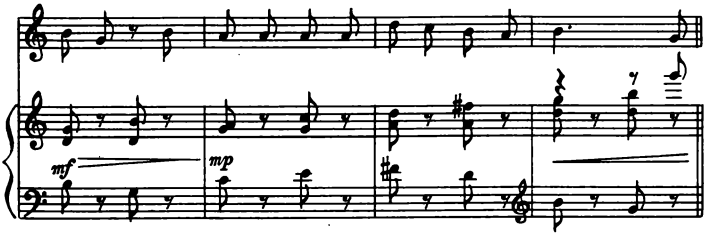




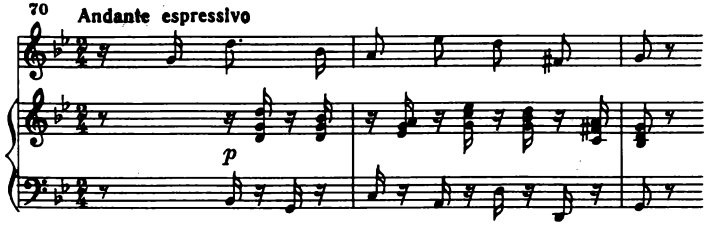
П. Чайковский. «Чародейка»

69 **Allegro con moto**

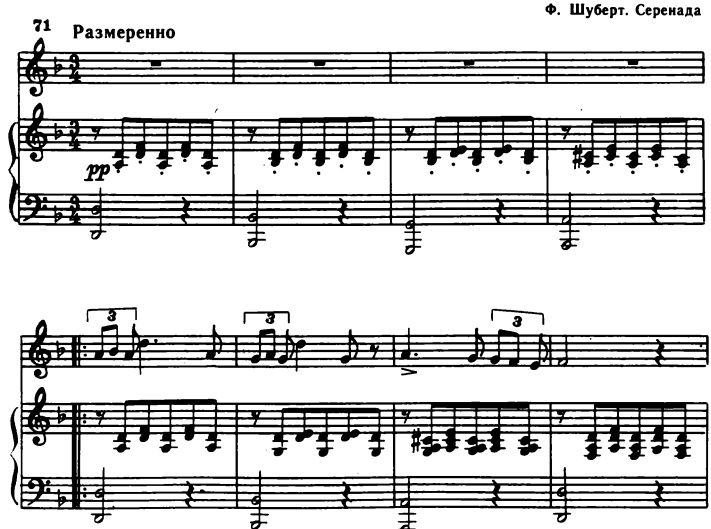




В. А. Моцарт. «Волшебник»



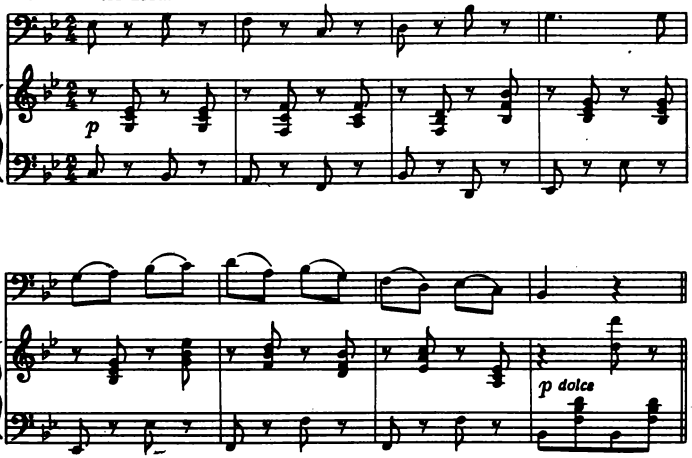
Ф. Шуберт. Серенада



3*

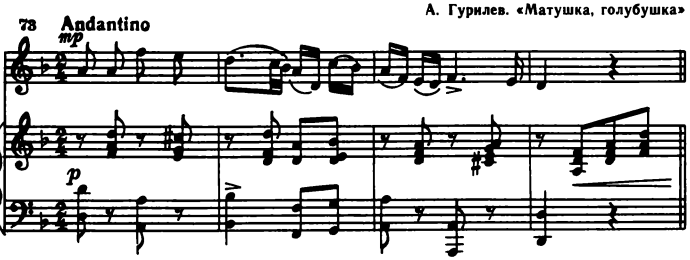
.М. Глинка. «Руслан и Людмила»

72 **Vivace assai**



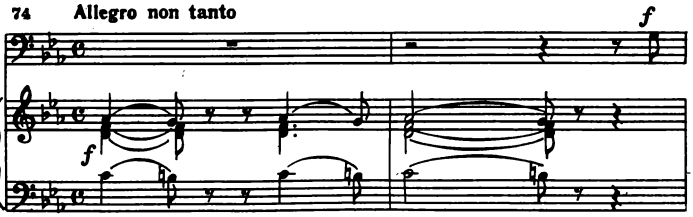
А. Гурилев. «Матушка, голубушка»

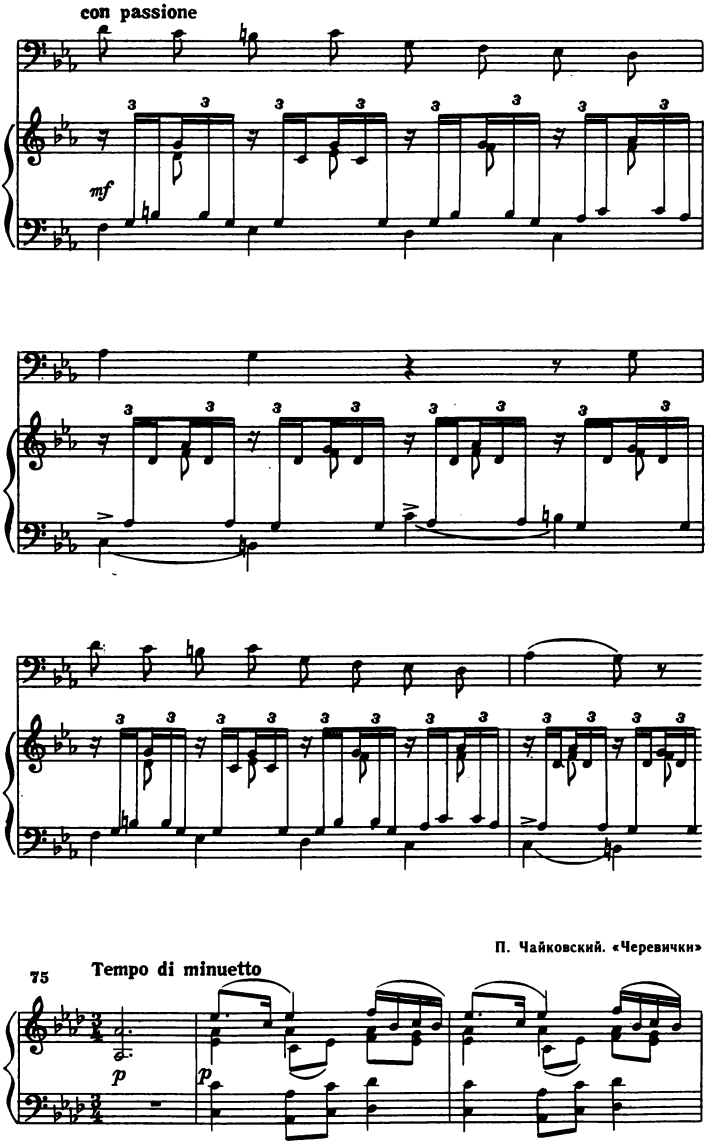
73 **Andantino**

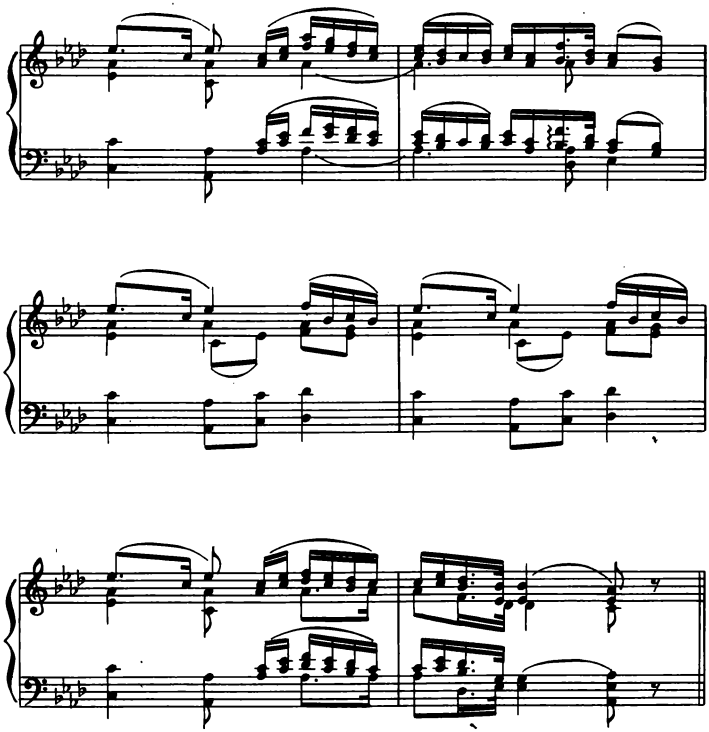


П. Чайковский. «Пойми хоть раз»

74 **Allegro non tanto**




con passione
mf
75
Tempo di minuetto
p
p

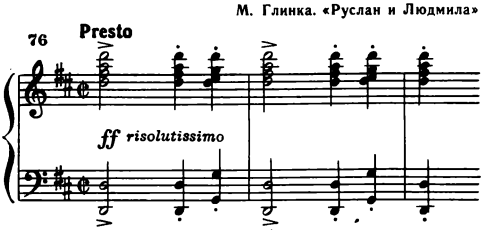


§ 9. Плагальные обороты

Начиная с этого параграфа, в примерах появляется гармонический мажор.

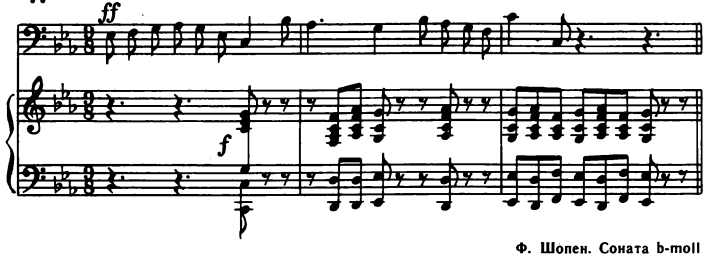
При определении плагальных оборотов следует различать экспозиционный плагальный оборот и каденционный.

М. Глинка. «Руслан и Людмила»



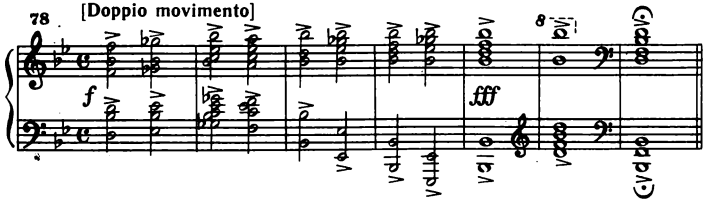
77 **Andante** (♩=54)

П. Чайковский. «Мазепа»



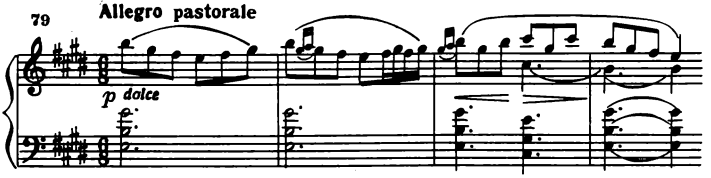
Ф. Шопен. Соната b-moll

78 [Doppio movimento]



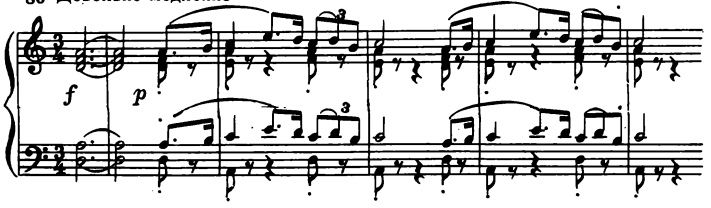
Э. Григ. Пер Гюнт. Сюита № 1, № 1 «Утро»

79 **Allegro pastorale**



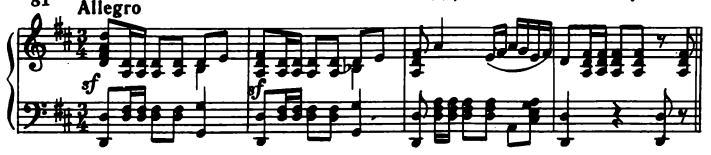
Р. Шуман. Симфония № 4

80 **Довольно медленно**



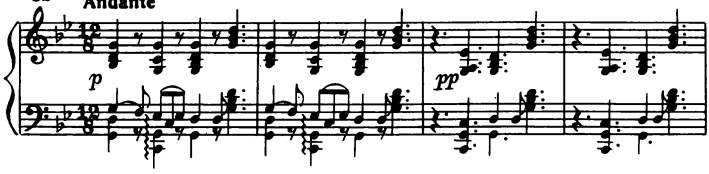
А. Даргомыжский. «Оделась туманами»

81 **Allegro**



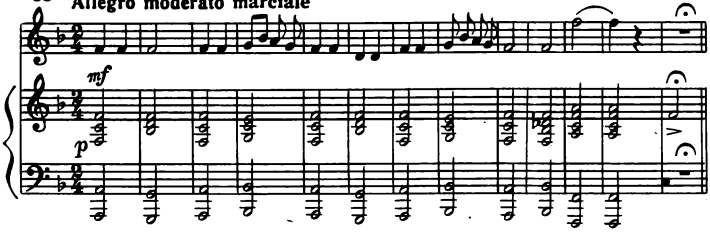
П. Чайковский. «Подвиг»

82 **Andante**



А. Бородин. «Спесь»

83 **Allegro moderato marciale**

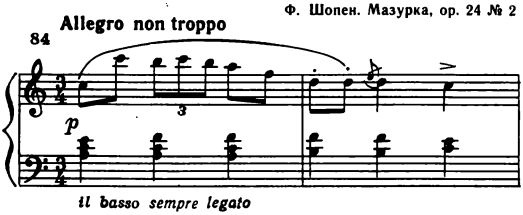


§ 10. Трезвучие и секстаккорд VII ступени. Параллельные секстаккорды

При определении параллельных секстаккордов следует обратить внимание на общую параллельность движения всех голосов, а также на тот факт, что движение параллельными секстаккордами происходит трехголосно.

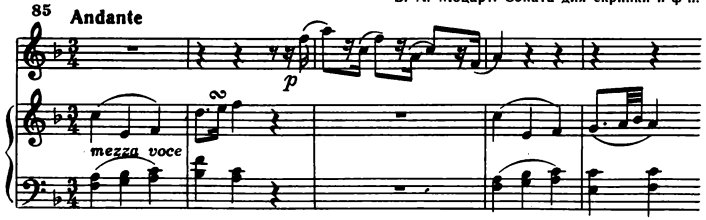
Ф. Шопен. Мазурка, ор. 24 № 2

84 **Allegro non troppo**

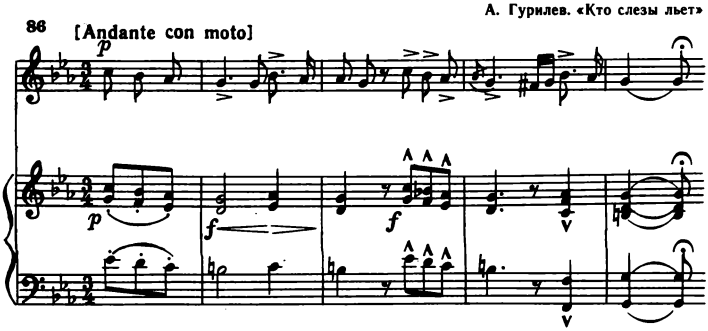


В. А. Моцарт. Соната для скрипки и ф-п.

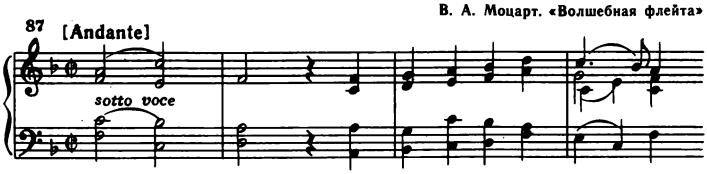
85 **Andante**



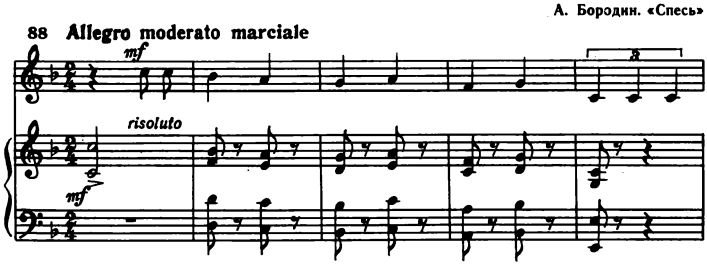
А. Гурилев. «Кто слезы льет»



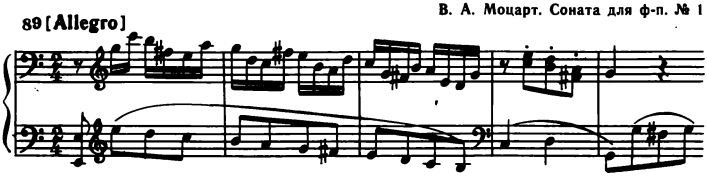
В. А. Моцарт. «Волшебная флейта»



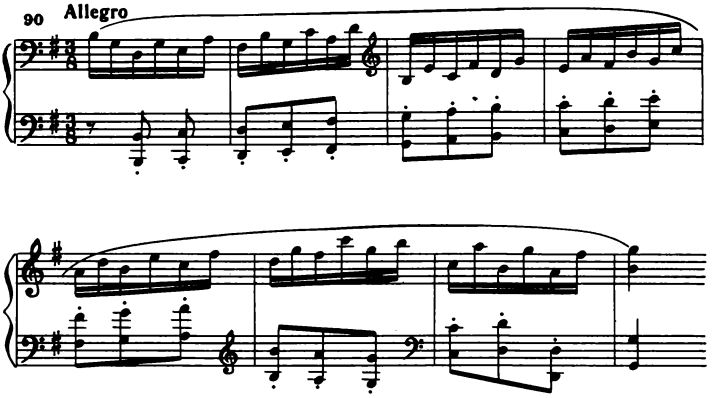
А. Бородин. «Спесь»



В. А. Моцарт. Соната для ф-п. № 1



90 Allegro



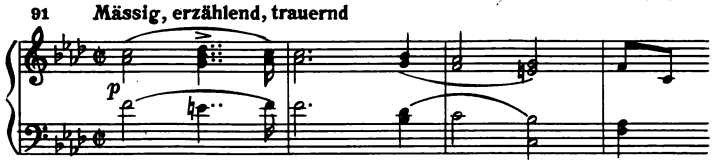
§ 11. Септаккорд VII ступени с обращениями

Необходимо различать VII_7 в виде *малого* вводного септаккорда и VII_7 в виде *уменьшенного* вводного.

При определении разрешений VII_7 и его обращений в тонику следует обратить внимание на случаи удвоения *терции* в тонике.

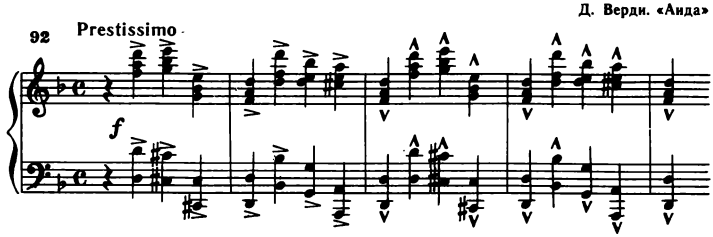
Ф. Шуберт. «Юноша у ручья»

91 Mässig, erzählend, trauernd



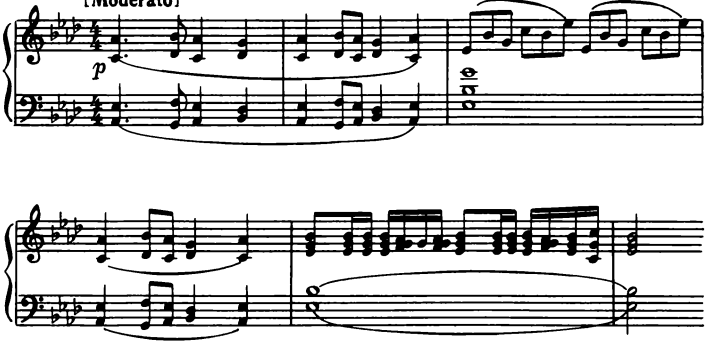
Д. Верди. «Аида»

92 Prestissimo



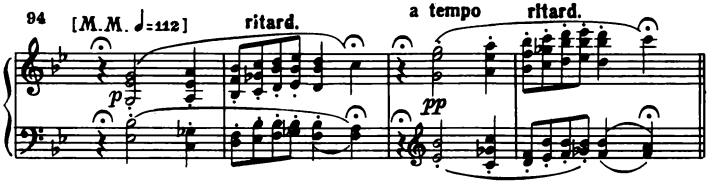
Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже»

93 [Moderato]



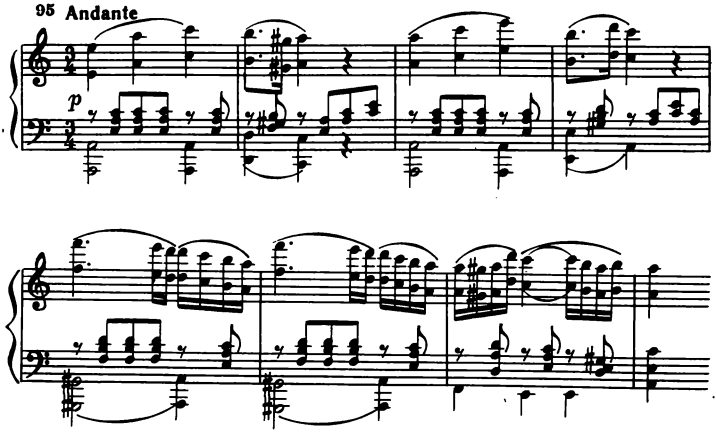
Р. Шуман. Юмореска, ор. 20

94 [M.M. ♩=112] ritard. a tempo ritard.

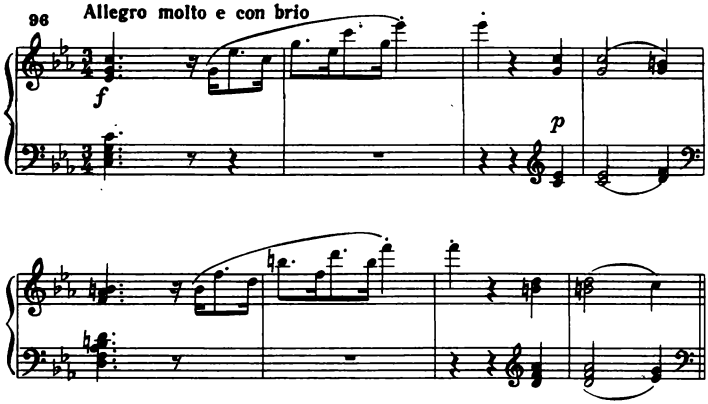


Ф. Шуберт. Andante для ф-п. в 4 руки

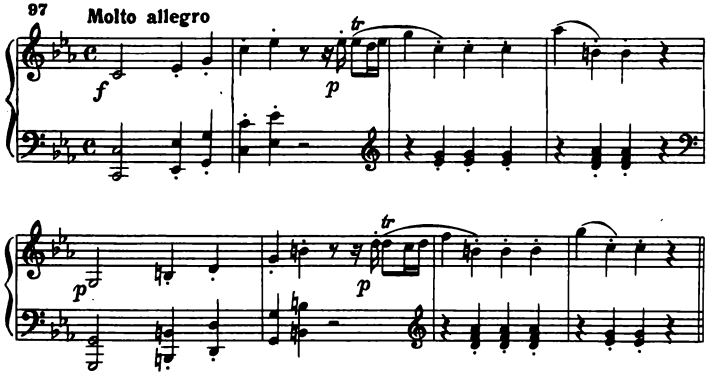
95 Andante



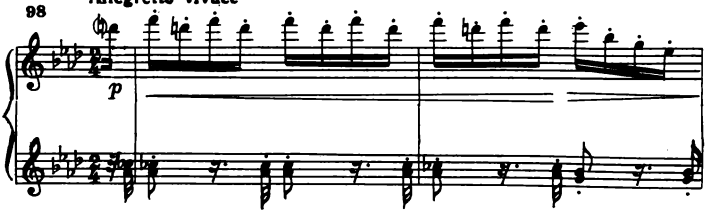
96 **Allegro molto e con brio**

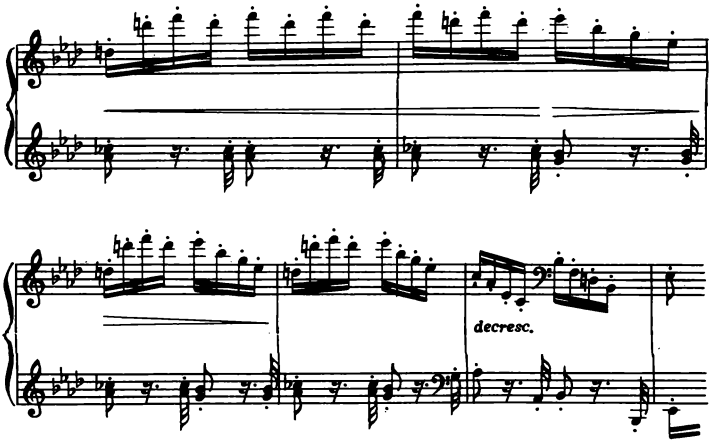


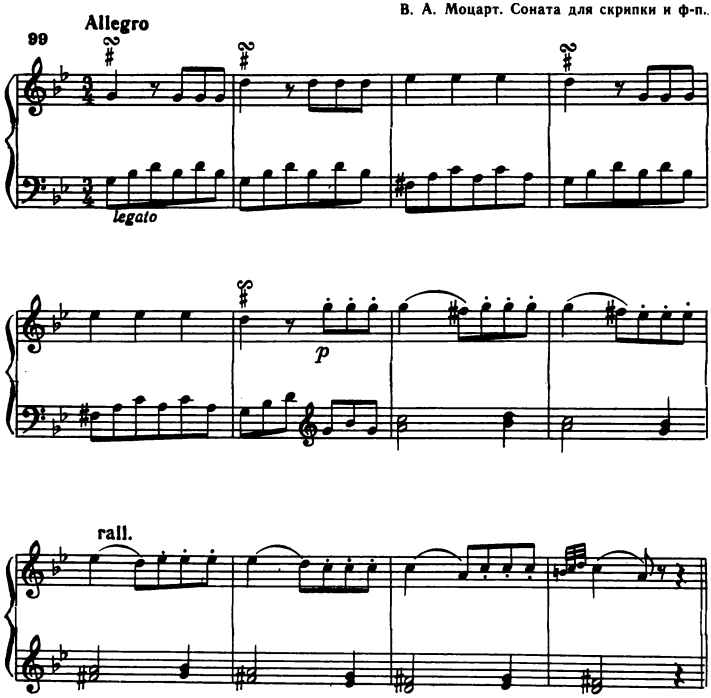
97 **Molto allegro**



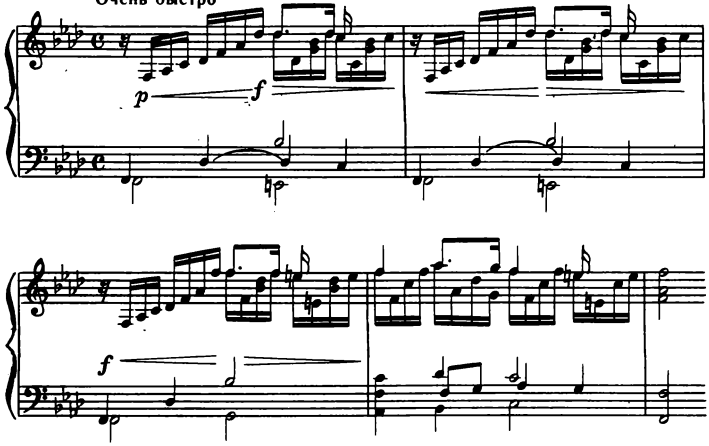
98 **Allegretto vivace**




decresc.

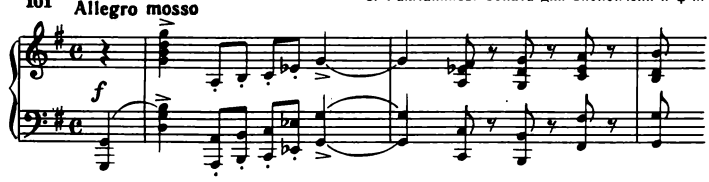

99
Allegro
legato
p
rall.

100 Очень быстро



С. Рахманинов. Соната для виолончели и ф-п.

101 Allegro mosso

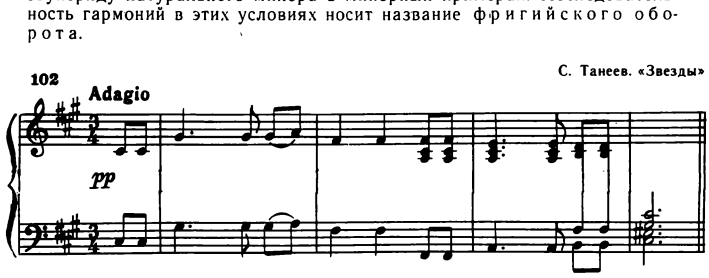


§ 12. Трезвучие III ступени

Следует обратить внимание на характерное движение мелодии по звукоряду натурального минора в минорных примерах. Последовательность гармоний в этих условиях носит название фригийского оборота.

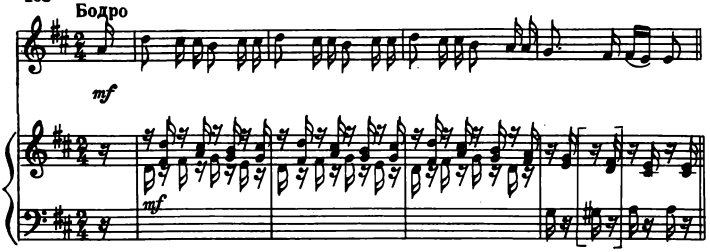
С. Танеев. «Звезды»

102 Adagio



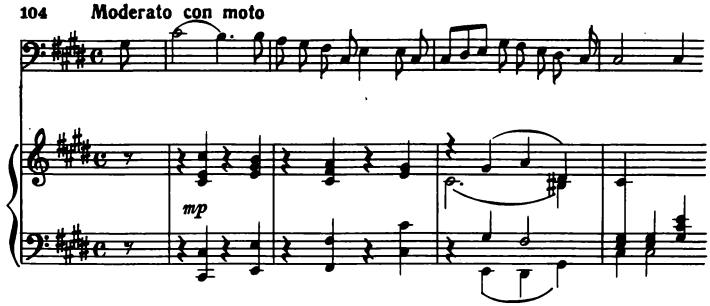
103 Бодро

Р. Шуман. «Любов[illegible]ата», № 3



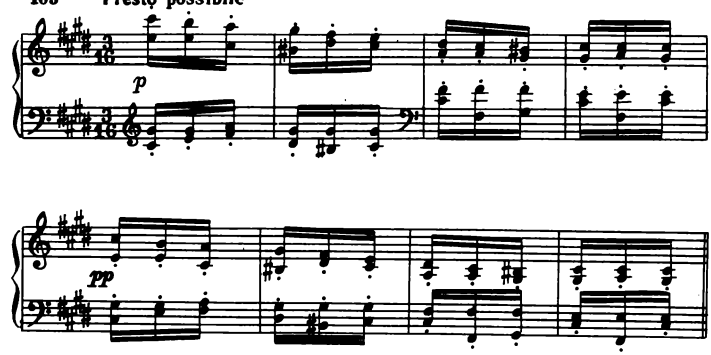
А. Рубинштейн. «Демон»

104 Moderato con moto



105 Presto possibile

Р. Шуман. «Симфонические этюды»



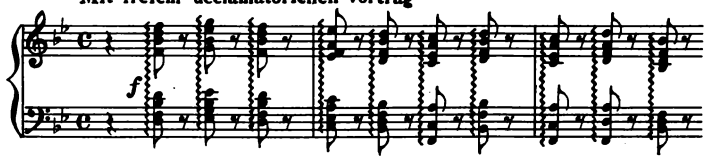
§ 13. Доминанта с секстой и доминантовый нонаккорд

Следует различать два вида доминанты с секстой: *без септимы* (секстаккорд III ступени мажора и гармонического минора) и *доминантсептакккорд*, в котором секста является диссонирующим звуком, заменяющим собой квинтовый тон.

В доминантовом *нонаккорде*, представляющем собой пятизвучие, может отсутствовать квинтовый тон. Следует различать *малый* и *большой* нонаккорды.

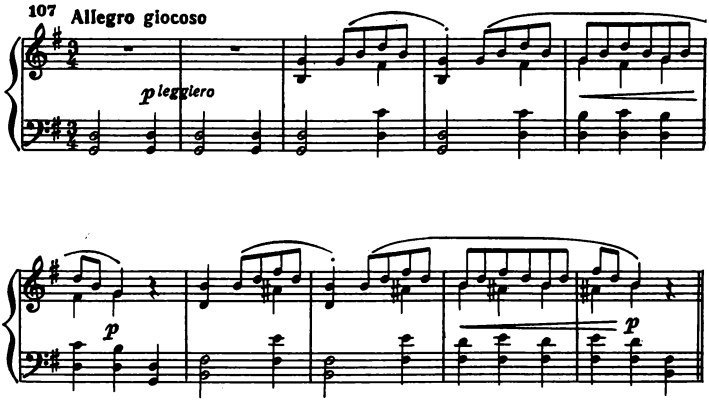
Р. Шуман. «Баллада арфиста»

106 **Mit freiem declamatorichen Vortrag**



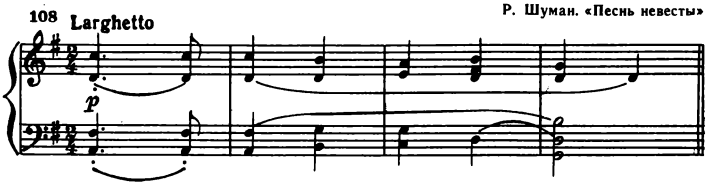
Э. Григ. «Норвежский танец», ор. 38 № 5

107 **Allegro giocoso**

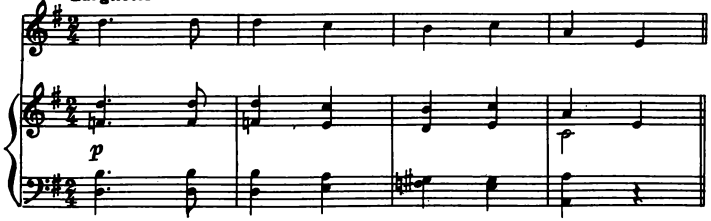


Р. Шуман. «Песнь невесты»

108 **Larghetto**

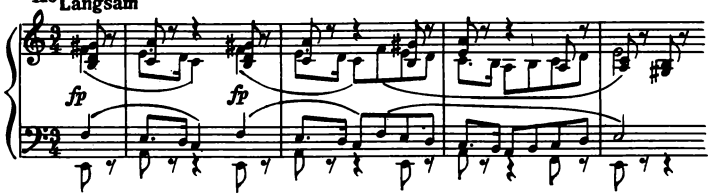


109 Larghetto



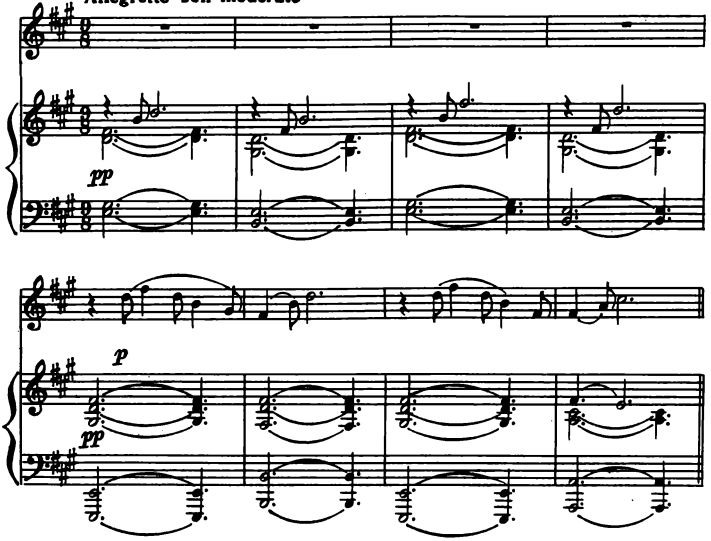
Р. Шуман. «Листок из альбома», ор. 124

110 Langsam



С. Франк. Соната для скрипки и ф-п.

111 Allegretto ben moderato



4. Скребкова

§ 14. Диатонические секвенции

Следует обратить внимание в секвенциях на плавность голосоведения.

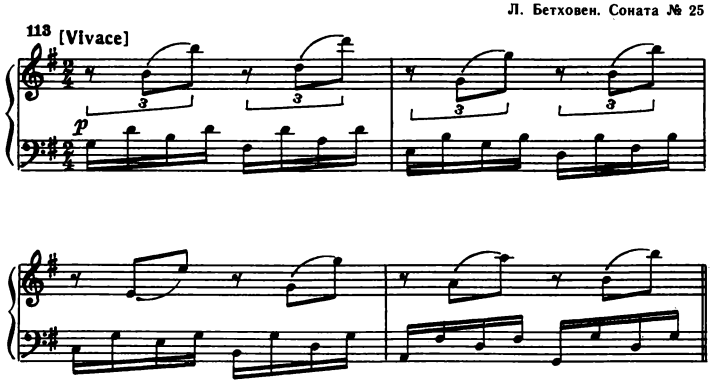
Желательно отметить возникновение в секвенциях септаккордов побочных ступеней, часто следующих один за другим вниз по квинтам с голосоведением, которое характерно для оборота II_7—V_7.

Р. Шуман. «Хижина»

112 **Ziemlich lebhaft**

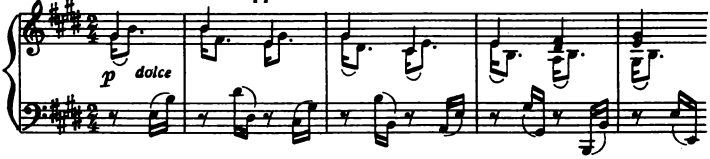
Л. Бетховен. Соната № 25

113 **[Vivace]**



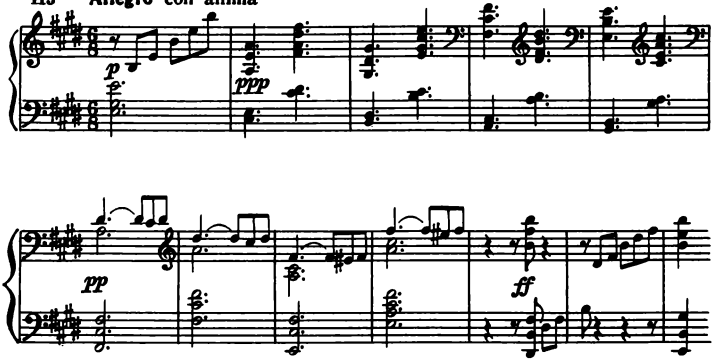
Л. Бетховен. Соната № 30

114 **Vivace ma non troppo**



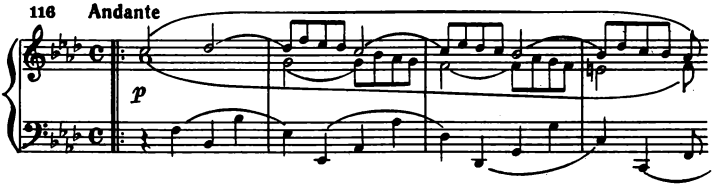
П. Чайковский. Симфония № 5

115 **Allegro con anima**



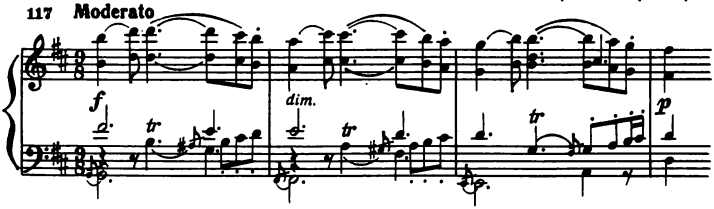
В. А. Моцарт. Соната для ф-п. № 15

116 **Andante**

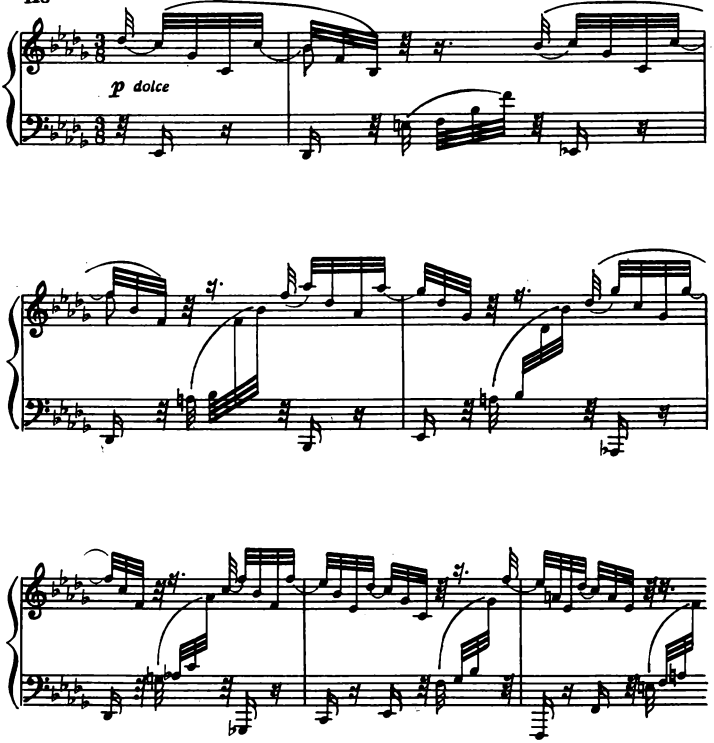


Р. Вагнер. «Мейстерзингеры»

117 **Moderato**

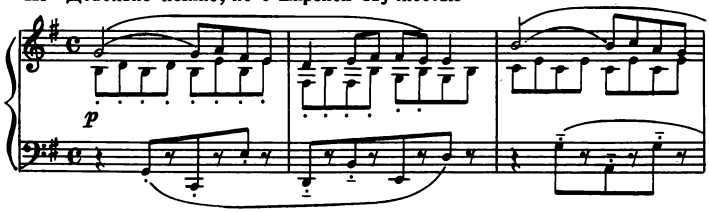


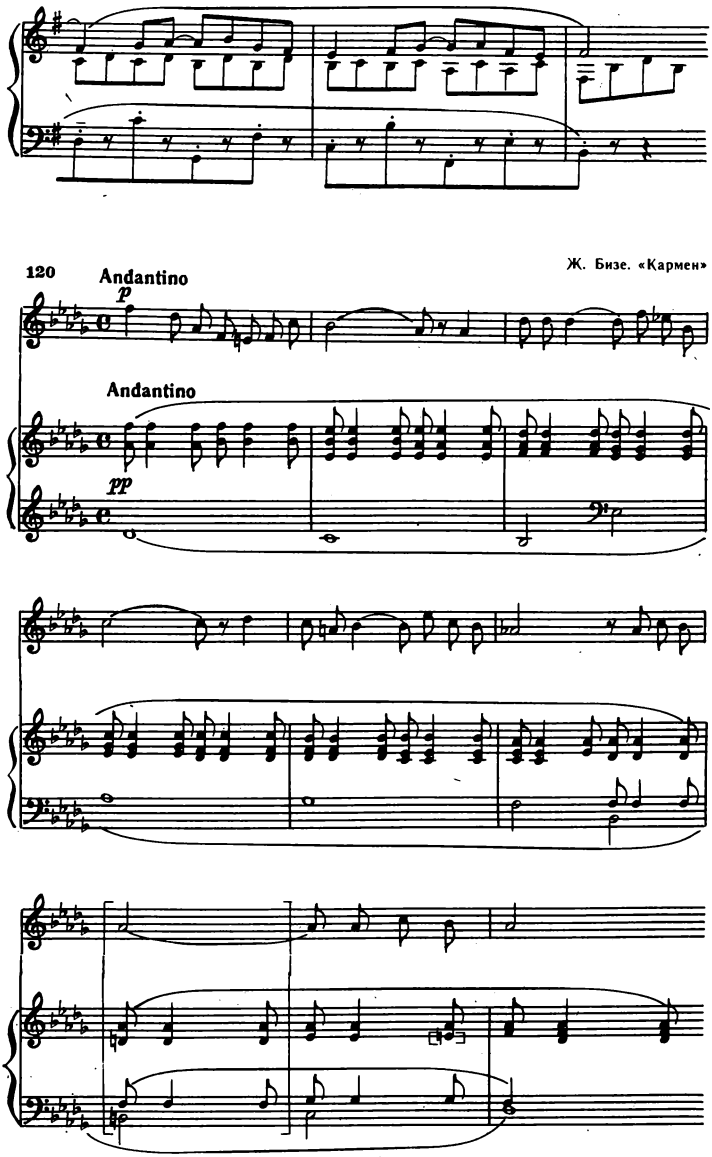
118 **Andante non troppo e con molto espressione**



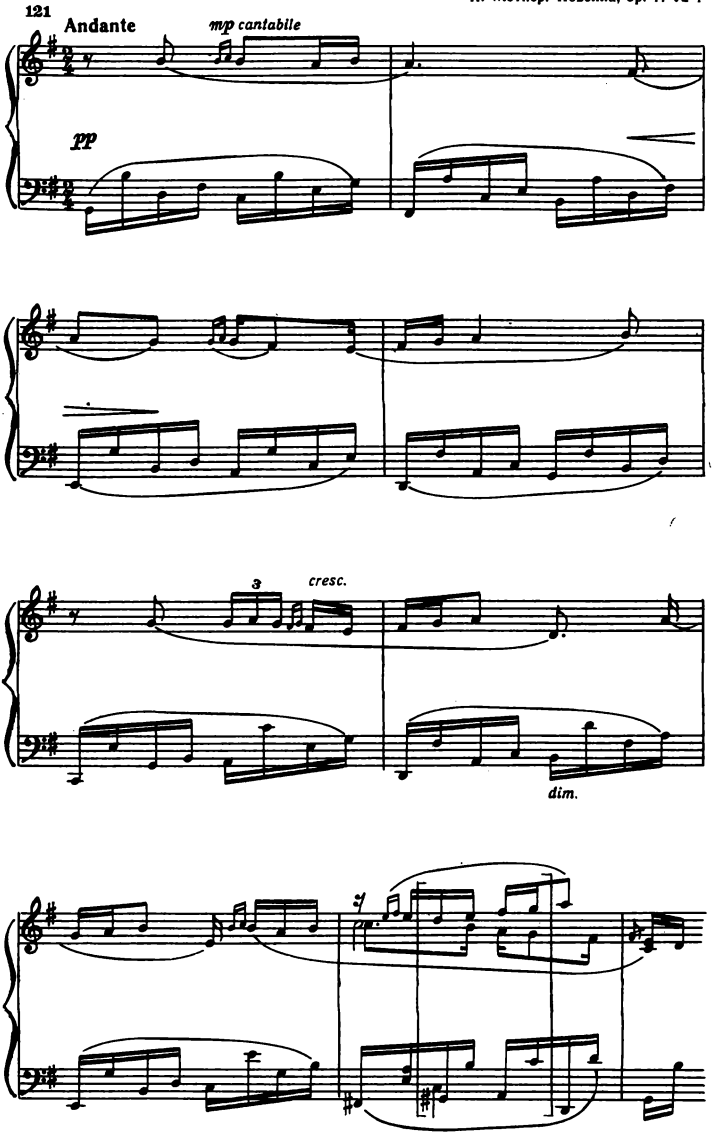
М. Равель. Павана

119 **Довольно нежно, но с широкой звучностью**




Andantino
p
Andantino
pp

121



§ 15. Особые диатонические лады

Наряду с распространенными формами мажора и минора, следует различать в музыке другие диатонические лады: пентатонику, дорийский, фригийский, миксолидийский и лидийский лады.

Пентатоническая музыка характеризуется использованием звукоряда, не заключающего в себе полутонов и каких-либо уменьшенных и увеличенных интервалов.

Дорийский лад сходен с натуральным (эолийским) минором, отличаясь от него только повышением VI ступени.

Фригийский лад также сходен с натуральным минором, но отличается от него понижением II ступени.

Миксолидийский лад подобен натуральному мажору с пониженной VII ступенью.

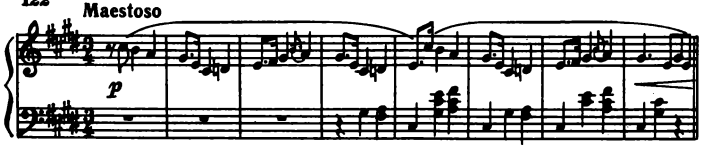
Лидийский лад также подобен натуральному мажору, но с повышенной IV ступенью.

Указанные «понижения» и «повышения» отдельных ступеней гаммы в этих ладах не следует понимать как какое-либо искусственное изменение минора и мажора. Эти характерные ступени органически свойственны данным ладам.

В каждом из приведенных в настоящем параграфе примеров следует установить вид лада.

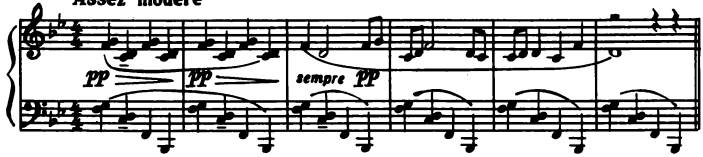
Ф. Шопен. Мазурка, ор. 41 № 1

122 Maestoso



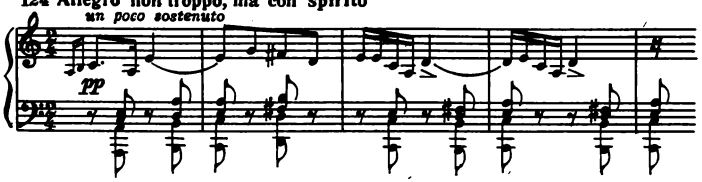
К. Дебюсси. «Колыбельная слонов»

123 Assez modéré



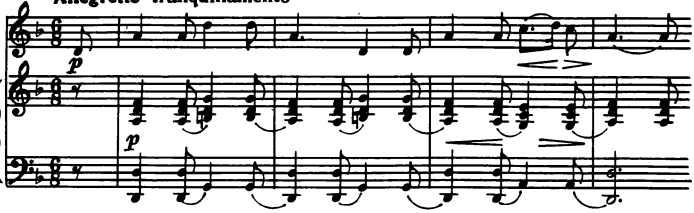
Н. Мясковский. Симфония № 21

124 Allegro non troppo, ma con spirito



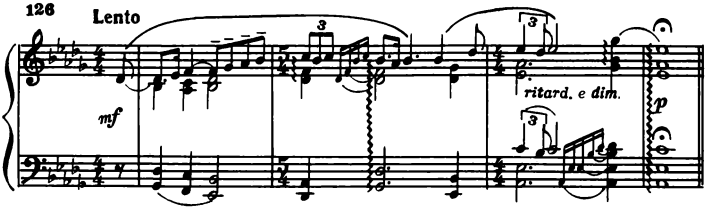
Э. Григ. «Сосна»

125 **Allegretto tranquillamento**



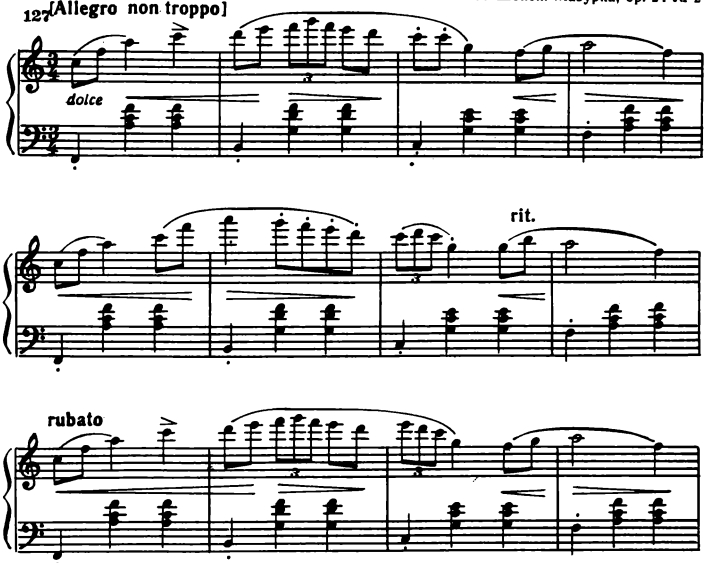
А. Гречанинов. Прелюдия, ор. 61 № 1

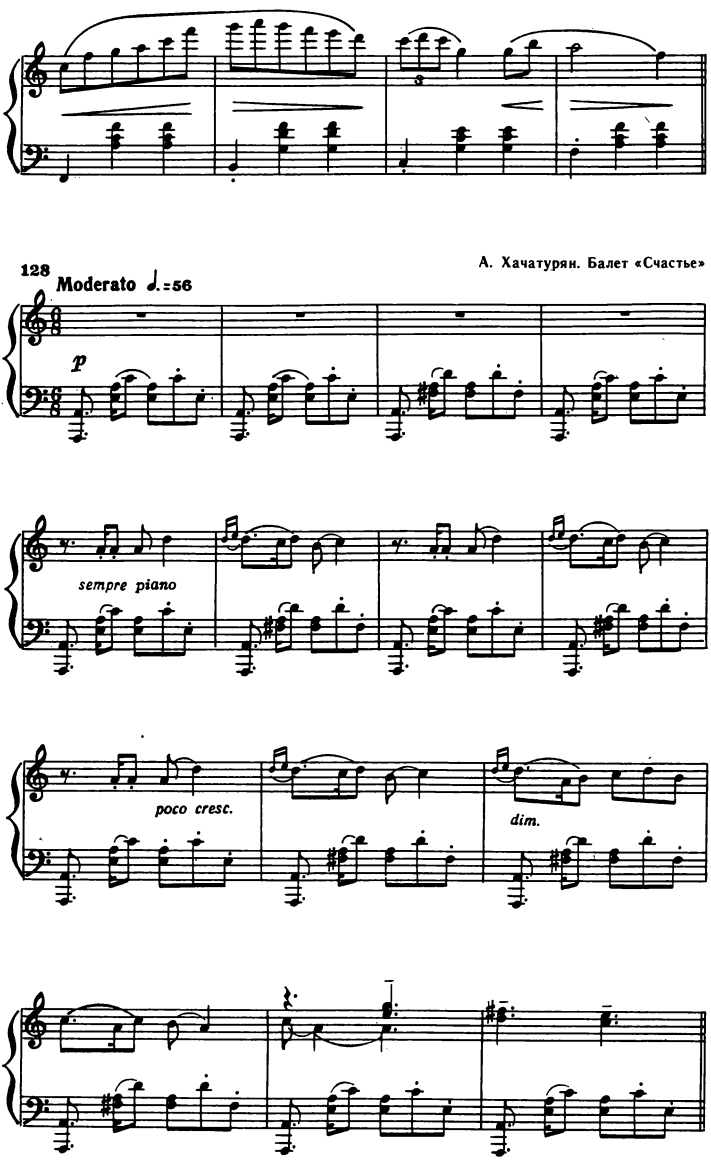
126 **Lento**



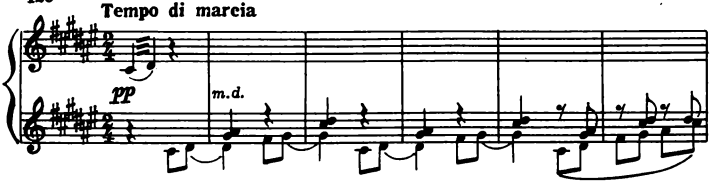
Ф. Шопен. Мазурка, ор. 24 № 2

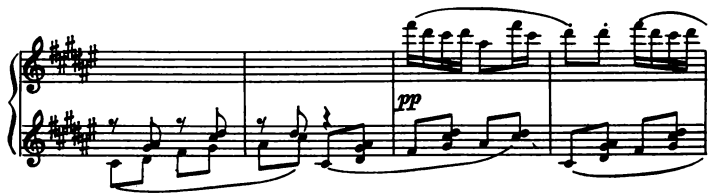
127 [Allegro non troppo]

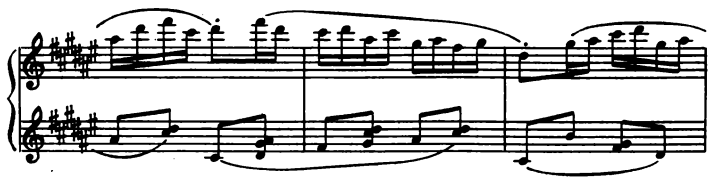


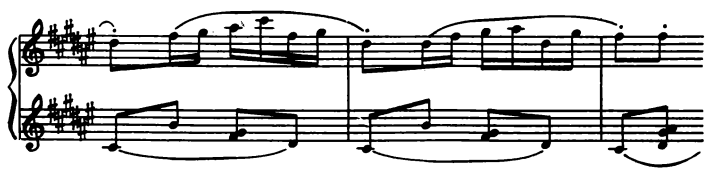

Moderato ♩.=56
p
sempre piano
poco cresc.
dim.

129 Tempo di marcia

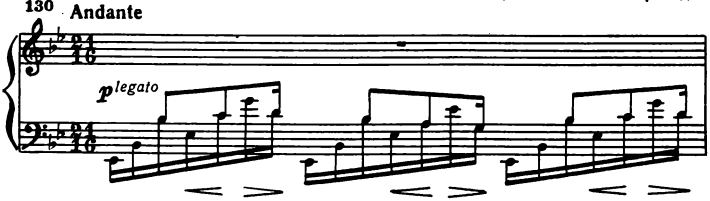


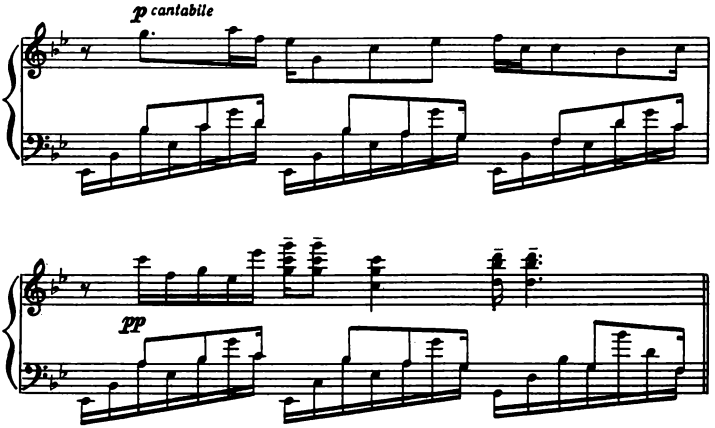




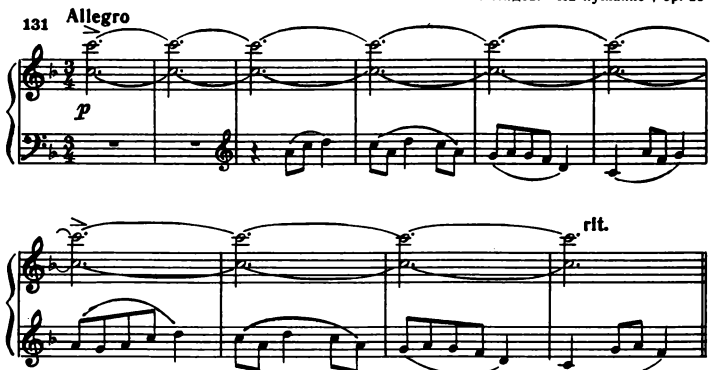


130 Andante

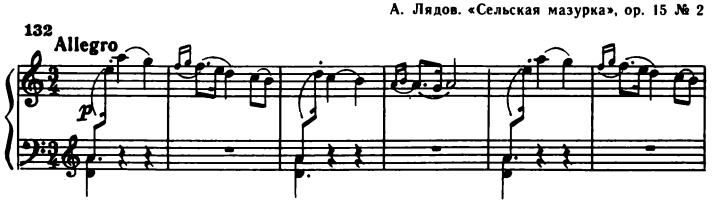


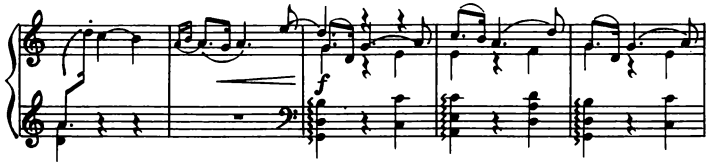


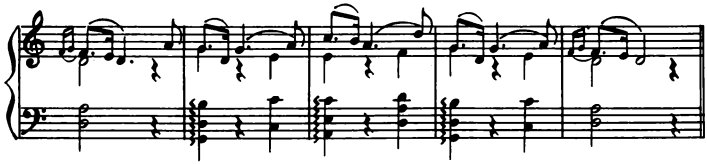
А. Лядов. «На лужайке», ор. 23



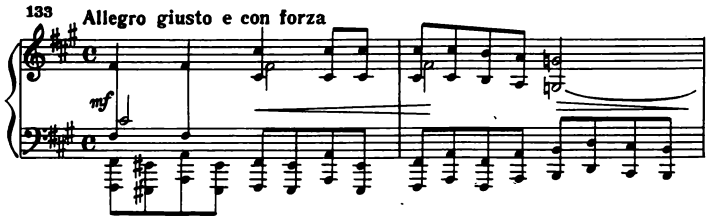
А. Лядов. «Сельская мазурка», ор. 15 № 2

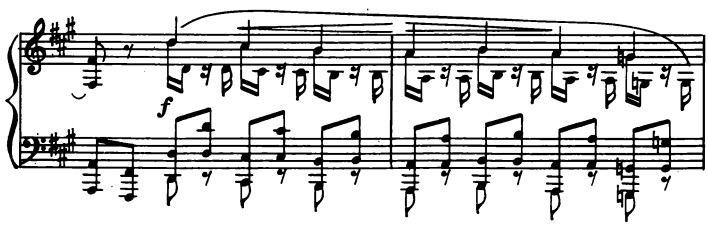


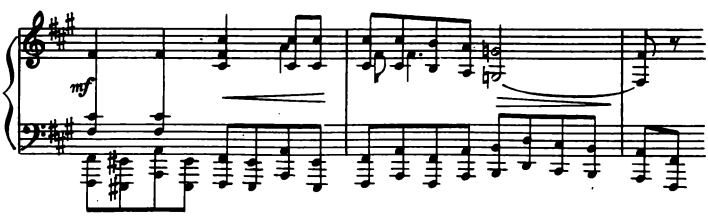




М. Мусоргский. «Борис Годунов»



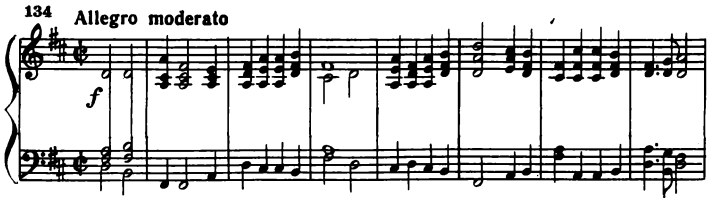




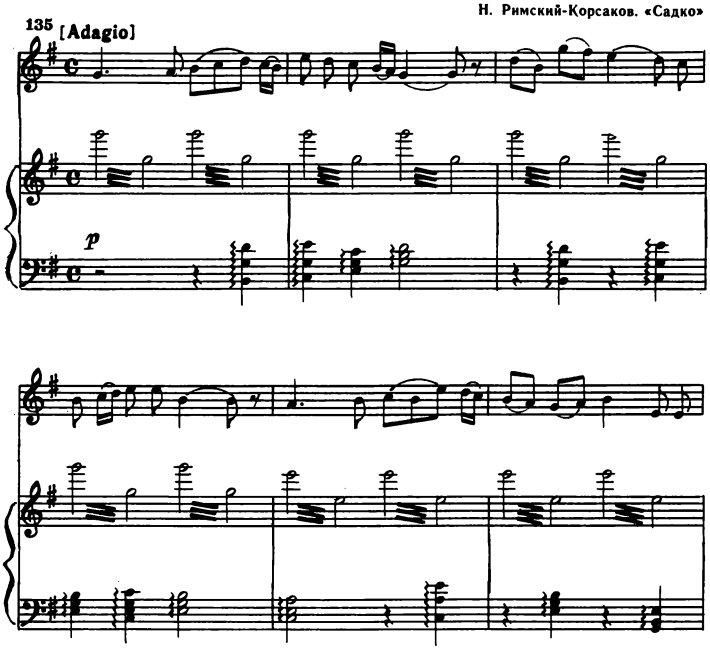
§ 16. Диатоника русского народного склада

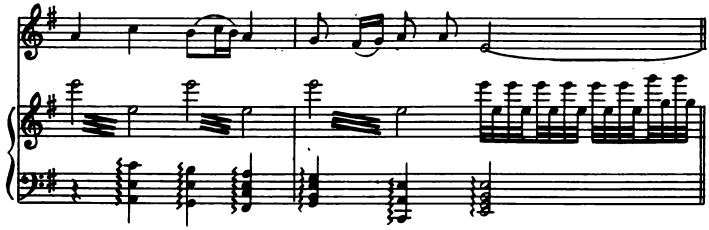
В анализе произведений данного параграфа следует специально определить их общее гармоническое своеобразие, обусловленное ладовыми особенностями русской народной песни. Следует отметить значительную роль аккордов побочных ступеней, часто влекущую за собой характерное колебание тоники между двумя параллельными тональностями (так называемый переменный лад), обилие плагальных оборотов и наличие диатонических ладов: эолийского (натуральный минор), миксолидийского, дорийского и фригийского.

П. Чайковский. «Опричник»



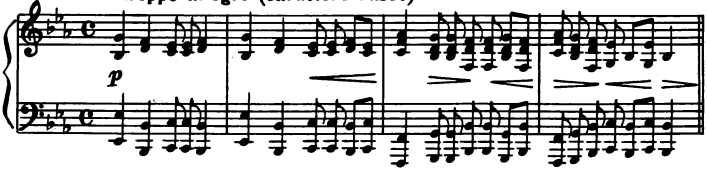
Н. Римский-Корсаков. «Садко»





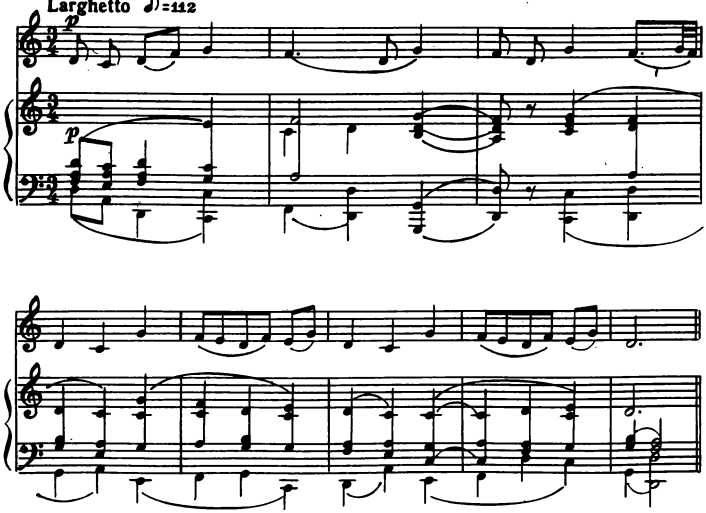
М. Мусоргский. «Хованщина»

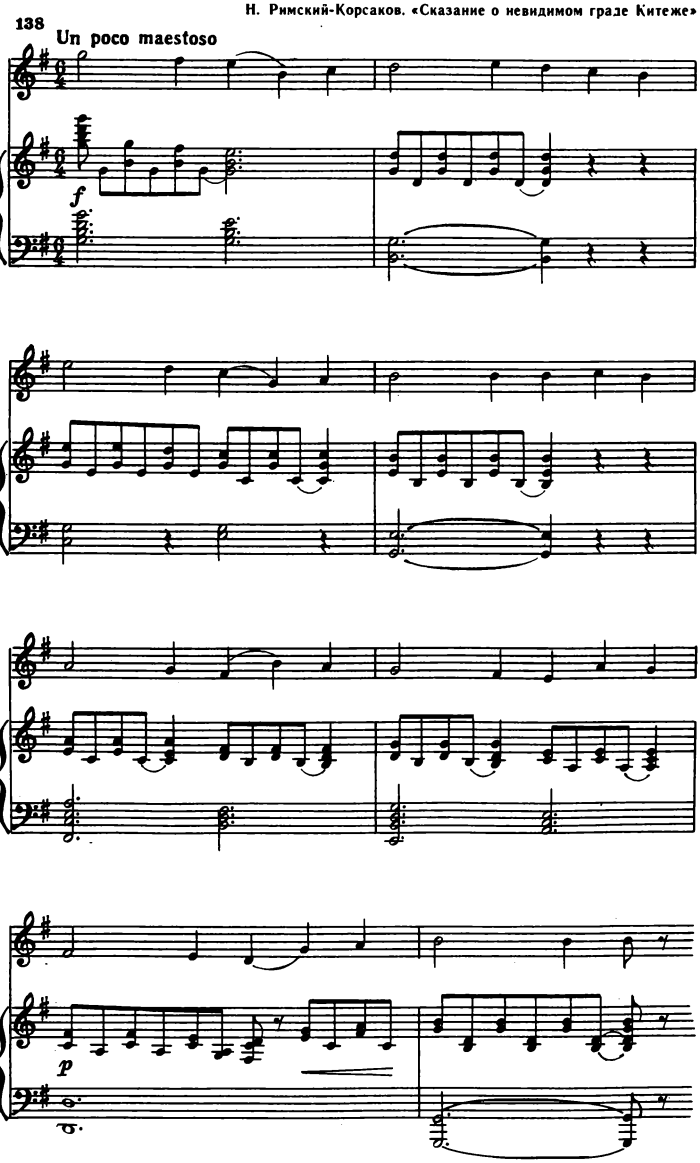
136 **Andantino alla marcia, non troppo allegro (carattere russo)**



М. Балакирев. «Не было ветру»

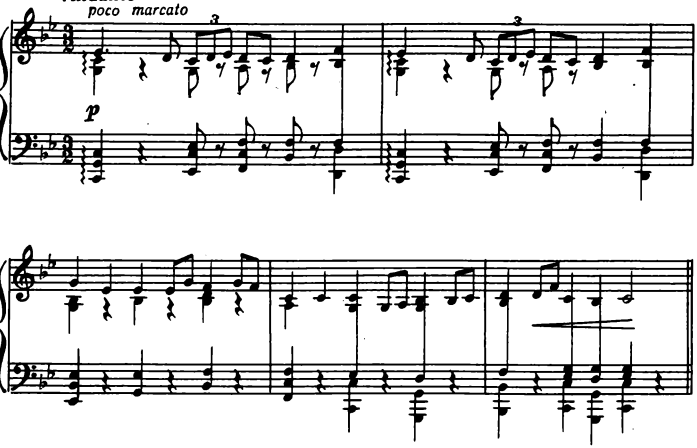
137 **Larghetto** ♪=112




138
Un poco maestoso
f
p

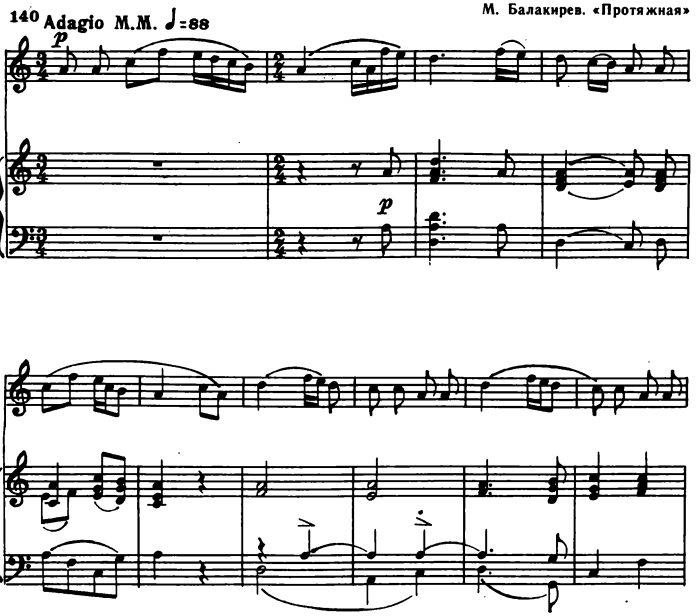
139 **Andante**

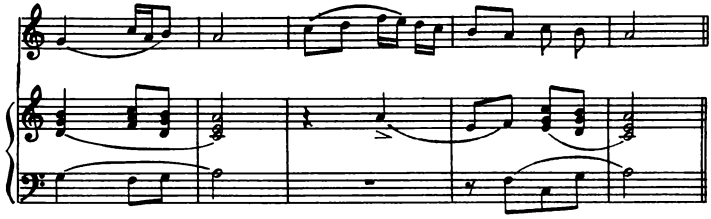
poco marcato



М. Балакирев. «Протяжная»

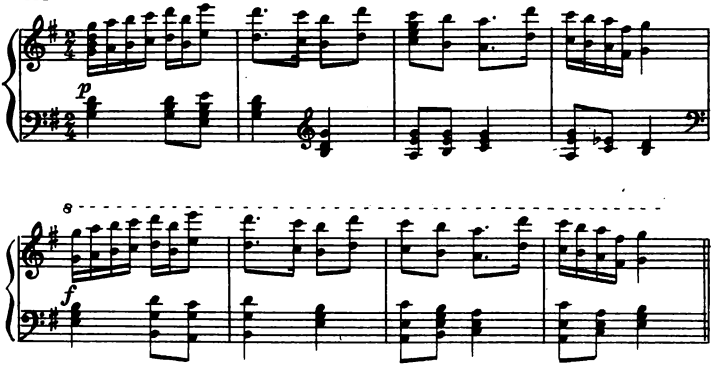
140 **Adagio M.M. ♩=88**





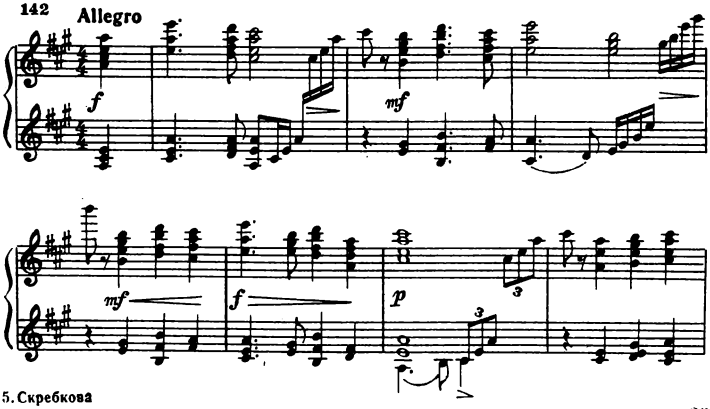
Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»

141 **Allegretto alla marcia**

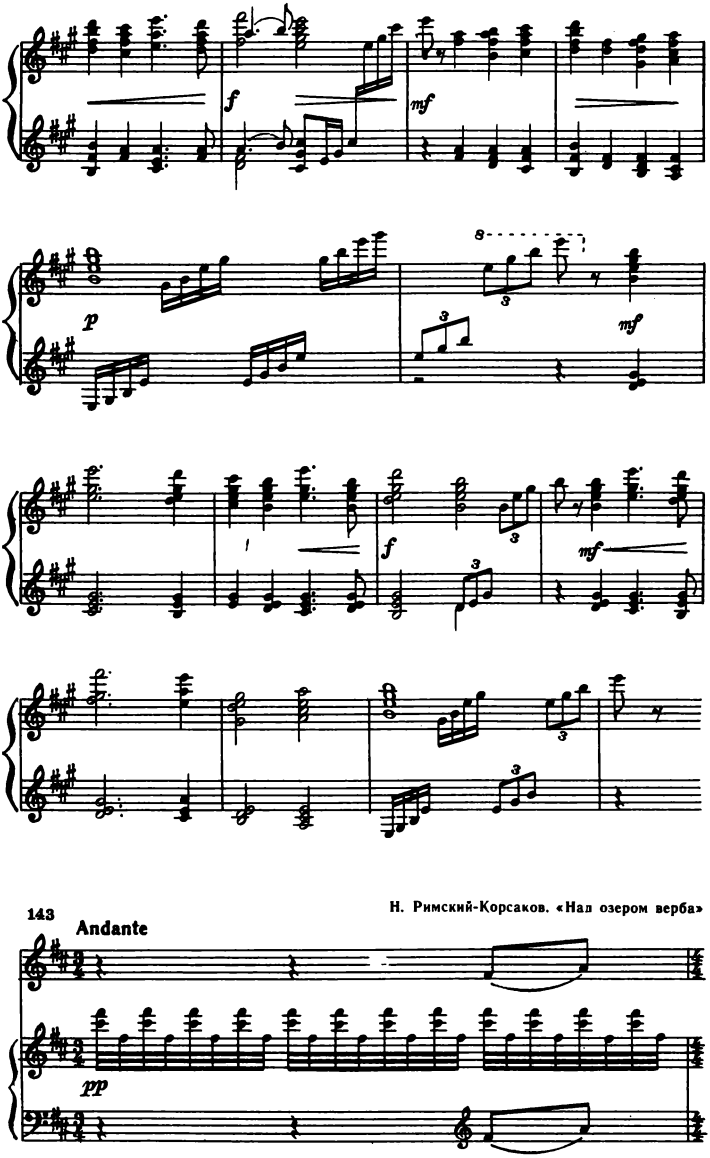


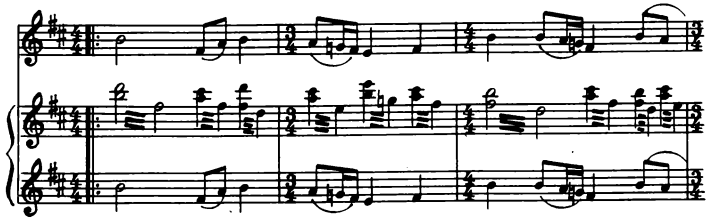
А. Глазунов. «Гимн Пушкину»

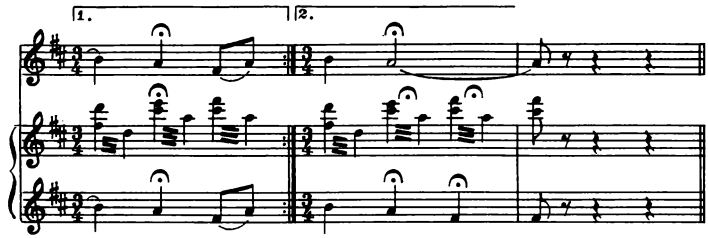
142 **Allegro**



5. Скребкова

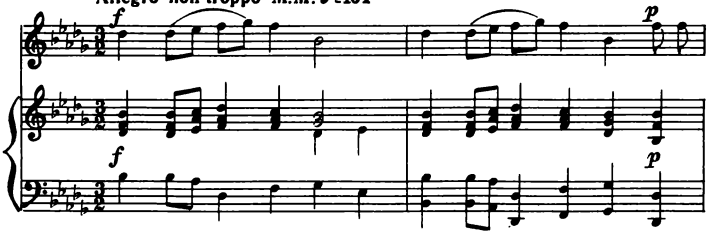

f
mf
p
mf
f
mf
143
Andante
Н. Римский-Корсаков. «Над озером верба»
pp

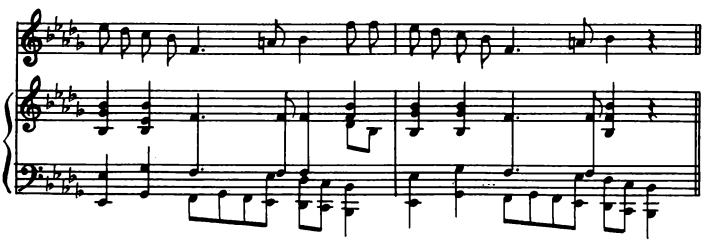




М. Балакирев. «Хороводная»

144 Allegro non troppo M.M. ♩=104

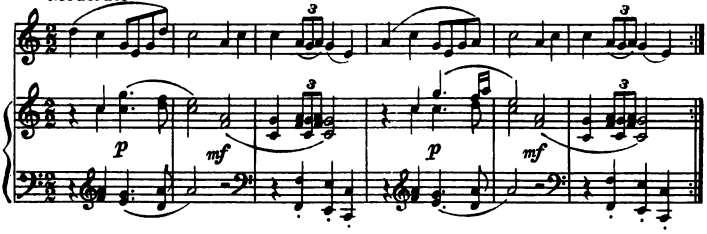




5*

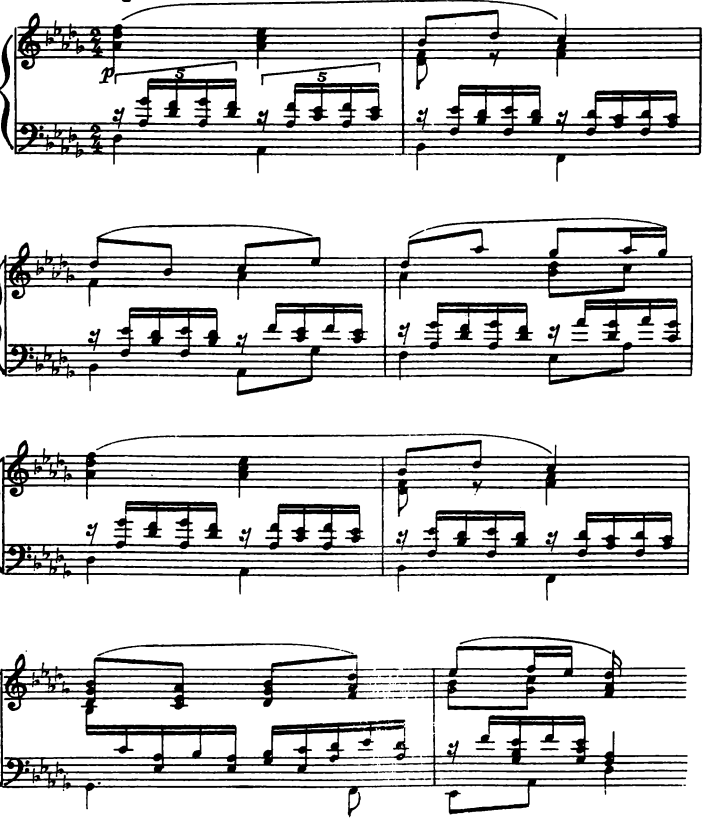
145 **Moderato**

А. Лядов. «Рай»

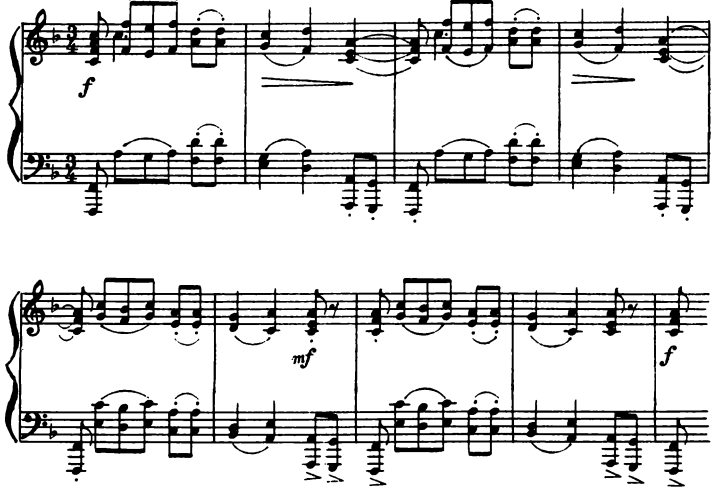


Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже»

146 **[Larghetto alla breve]**

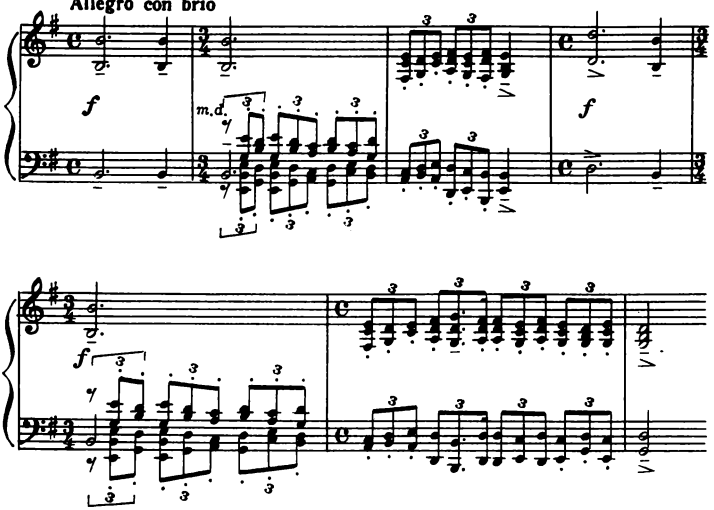


147 [Moderato assai]
Poco più mosso



С. Рахманинов. Прелюдия, ор. 32 № 4

148 Allegro con brio



Раздел II

ДВОЙНАЯ ДОМИНАНТА. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

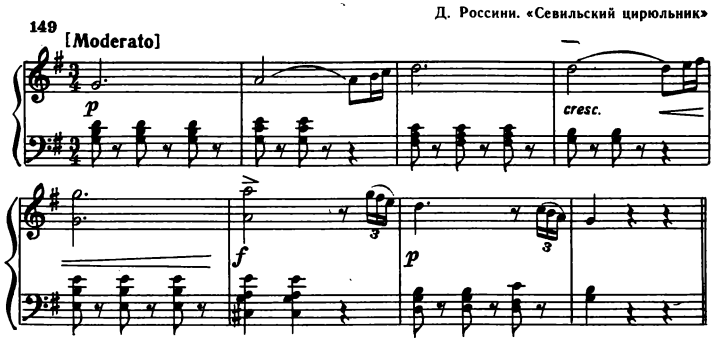
§ 17. Двойная доминанта

При определении аккордов двойной доминанты (обозначается DD) следует различать аккорды V ступени к доминанте и VII ступени к доминанте.

Следует иметь в виду, что аккорды DD применяются преимущественно в каденции, перед D (или K_4^6), и их характерным признаком является звук повышенной IV ступени гаммы. Возможны редкие случаи разрешения DD не в доминанту, а прямо в тонику, что придает такому обороту характер плагальности.

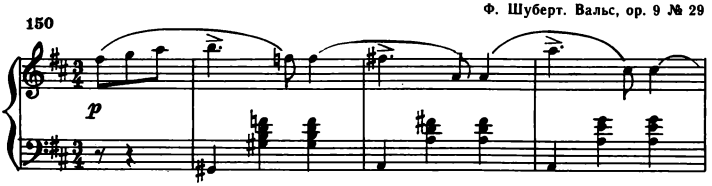
Д. Россини. «Севильский цирюльник»

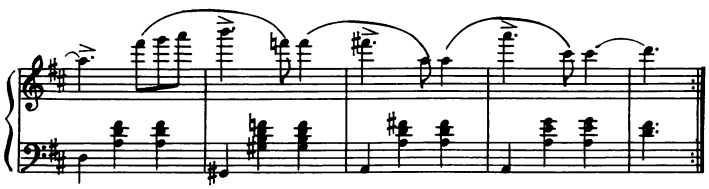
149 [Moderato]



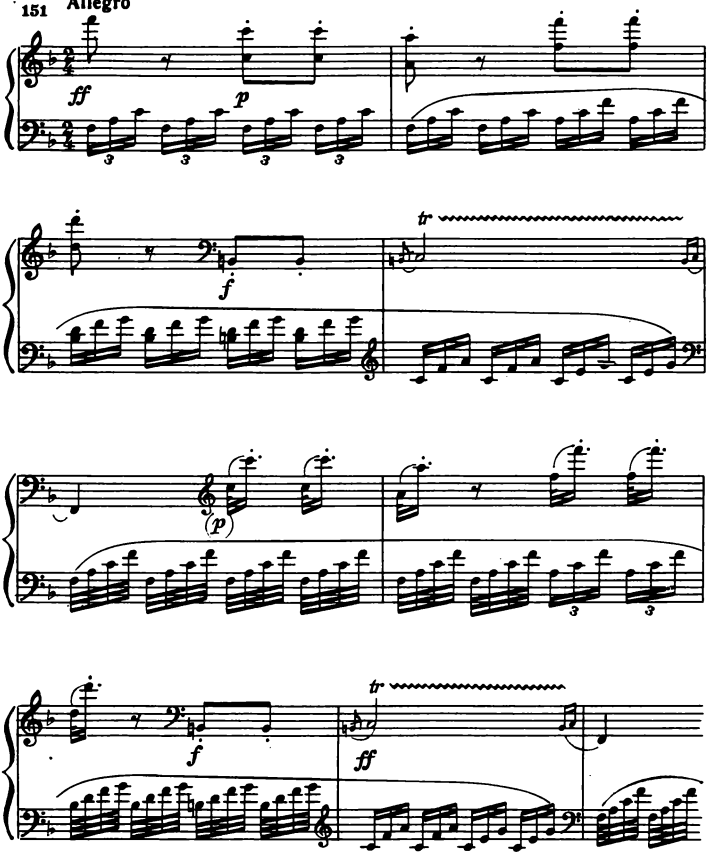
Ф. Шуберт. Вальс, ор. 9 № 29

150





151 Allegro



152 [Allegretto capriccioso]

poco rit.

pp

a tempo

p pp

pp

dim. pp

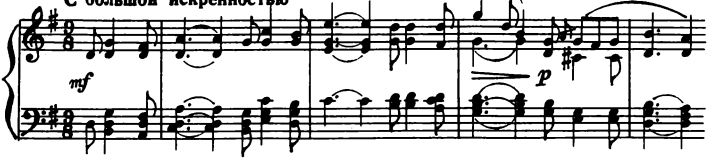
153 Andante moto

Ф. Шуберт. Канцона

p

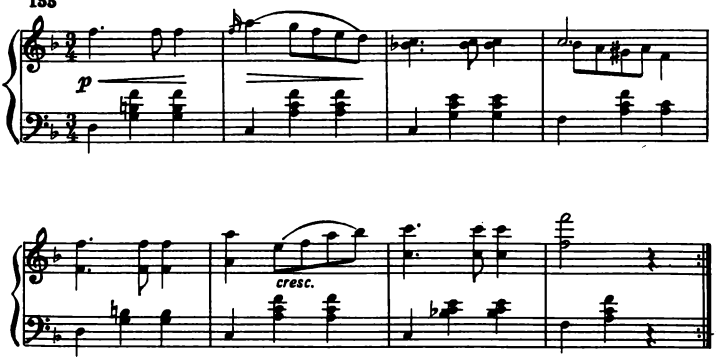
Ф. Мендельсон. Песни без слов, ор. 62 № 2

154 С большой искренностью



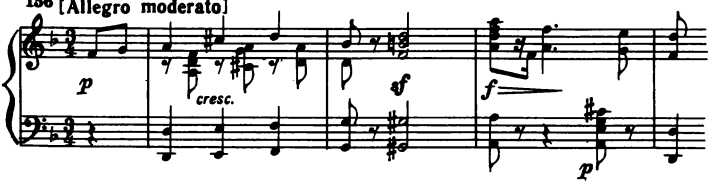
Ф. Шуберт. Вальс, ор. 9 № 32

155



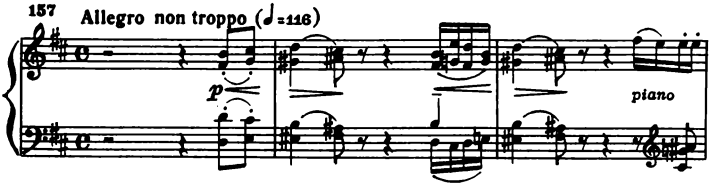
А. Гурилев. «Разлука»

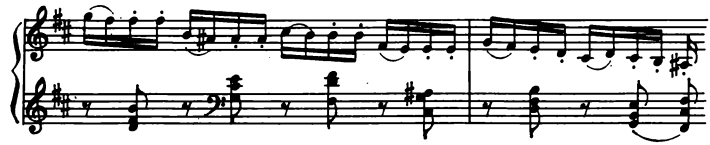
156 [Allegro moderato]



П. Чайковский. Симфония № 6

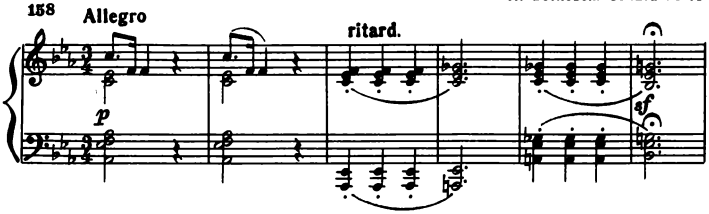
157 Allegro non troppo (♩=116)

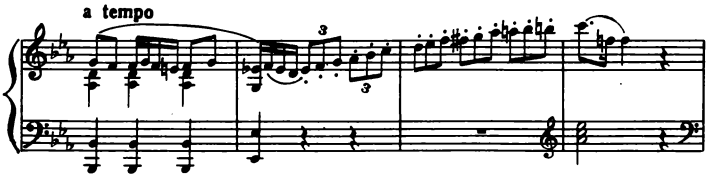


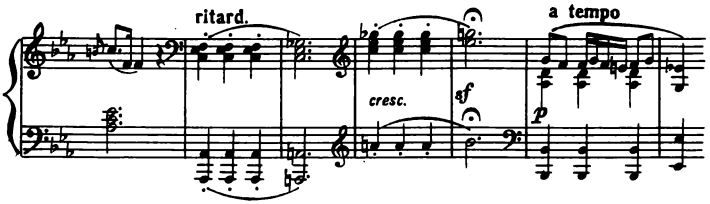


Л. Бетховен. Соната № 18

158 Allegro

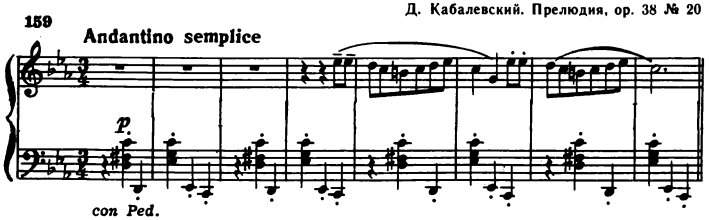


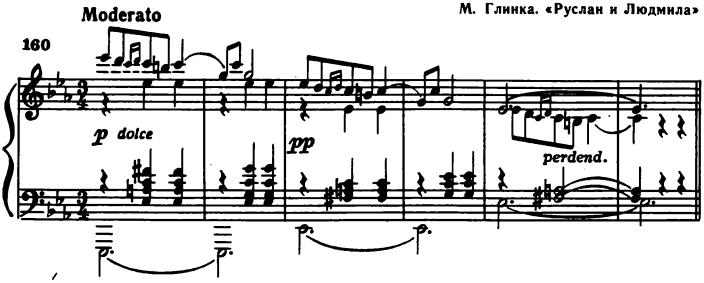




Д. Кабалевский. Прелюдия, ор. 38 № 20

159 Andantino semplice





§ 18. Отклонения в тональности диатонического родства

При определении отклонений следует иметь в виду, что тональностями диатонического родства являются те, тонические трезвучия которых могут быть построены на ступенях данной тональности.

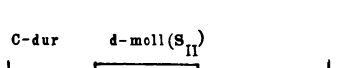
Следует определять не только тональность, в которую происходит отклонение, но и те конкретные гармонии, посредством которых осуществляется это отклонение. Необходимо различать: а) отклонения через одну доминантовую гармонию и б) отклонения через субдоминантовую и доминантовую гармонии. Началом отклонения в большинстве случаев следует считать первый аккорд побочной тональности, использующий те звуки этой побочной тональности, которые чужды предыдущей тональности.

Иногда отклонение начинается с аккорда, не имеющего звуков, чуждых главной тональности. В этом случае признаком начавшегося отклонения следует считать заметную связанность этого аккорда с последующим гармоническим оборотом, совершающим отклонение. Например, при отклонении из a-moll в C-dur отклонение может начаться с IV ступени a-moll (являющейся одновременно II ступенью C-dur), если аккорд этот связан с последующей доминантой C-dur единым тематическим построением.

Аналогичным образом определяется отклонение из одной побочной тональности в другую.

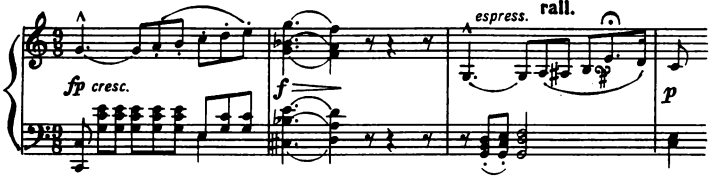
При записи результатов анализа, гармонии отрезка, в котором совершается отклонение, следует обозначать в побочной тональности. Весь такой отрезок должен быть охвачен одной скобкой, над которой следует надписать название тональности.

Рядом с этим названием побочной тональности следует указать ее функциональное значение в отношении главной тональности. Например: А. Гурилев. «Еще на заре», 4 такта (пример № 161).



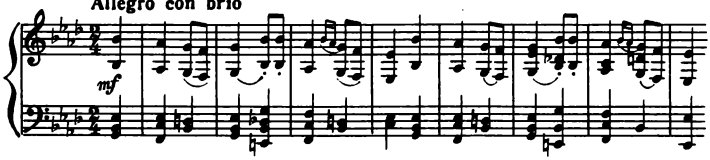
161 **Andantino con moto**

А. Гурилев. «Еще на заре моих дней»



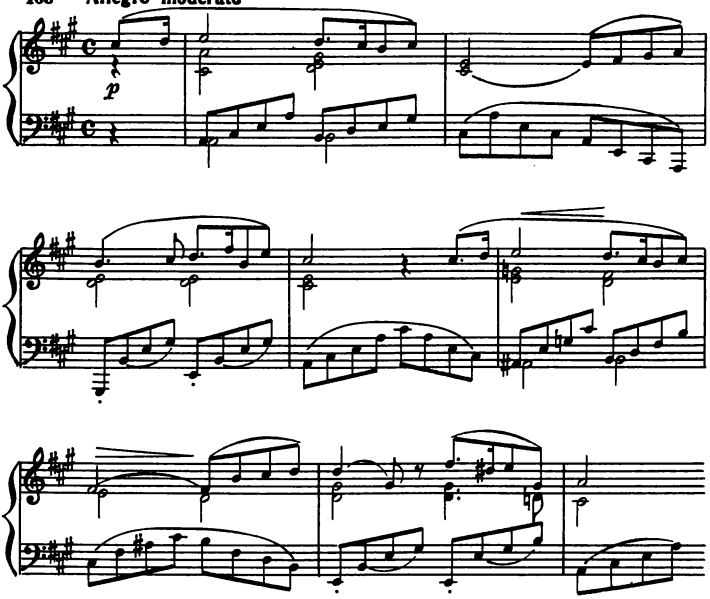
162 **Allegro con brio**

Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка»



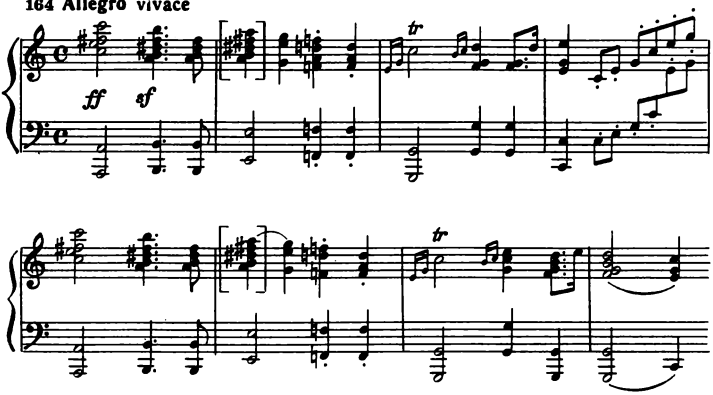
163 **Allegro moderato**

Ф. Шуберт. Соната для ф-п.



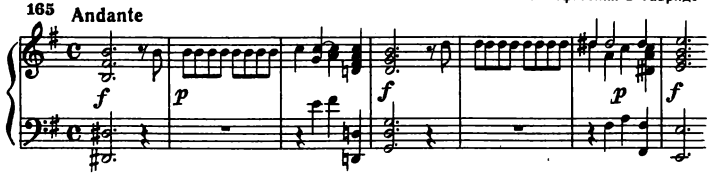
Ф. Мендельсон. Свадебный марш

164 **Allegro vivace**



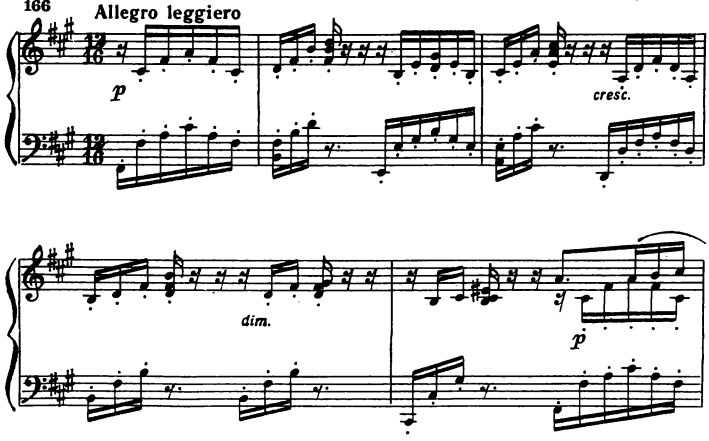
К. В. Глюк. «Ифигения в Тавриде»

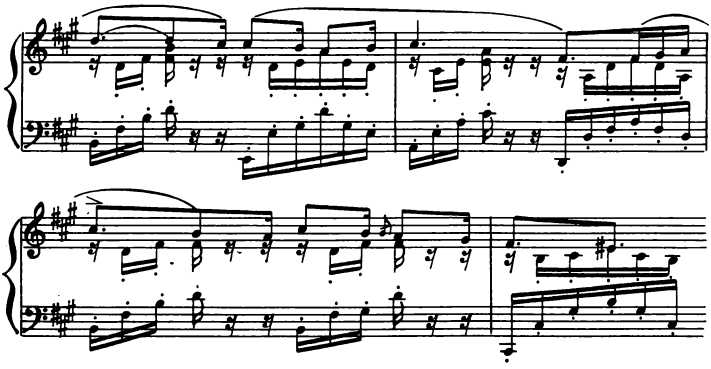
165 **Andante**



Ф. Мендельсон. Песни без слов, ор. 67 № 2

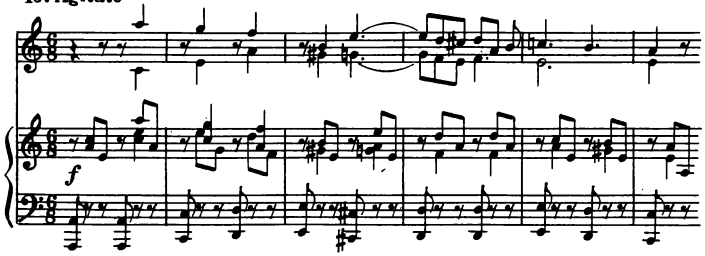
166 **Allegro leggiero**





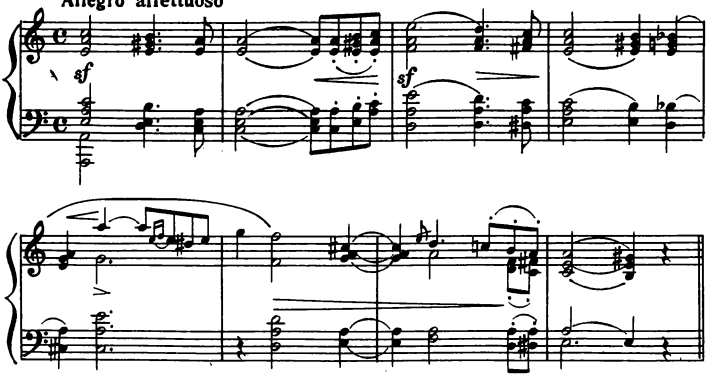
М. Глинка. «Иван Сусанин»

167 Agitato



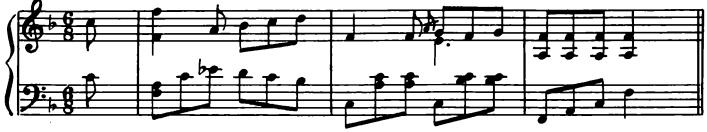
Р. Шуман. Концерт для ф-п.

168 Allegro affettuoso



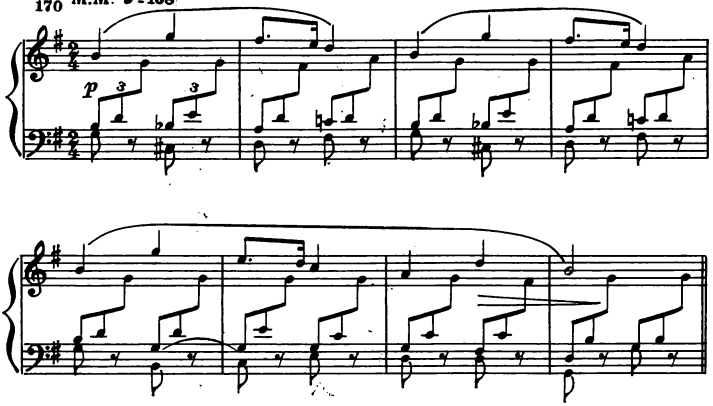
169 Весело

Ф. Шуберт. «Веселость»



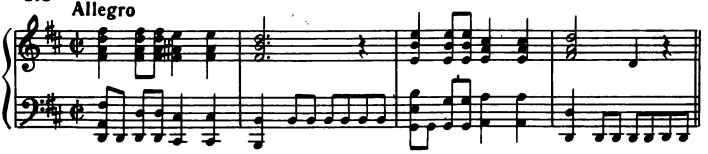
Р. Шуман. «Детские сцены», № 1

170 M.M. ♩=108



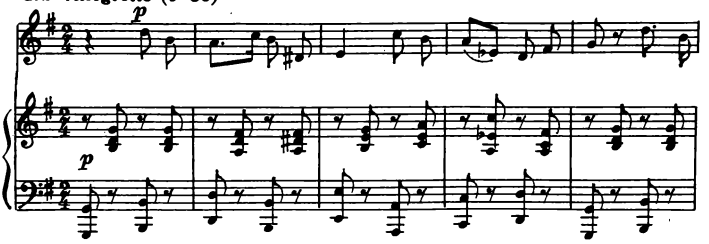
171 Allegro

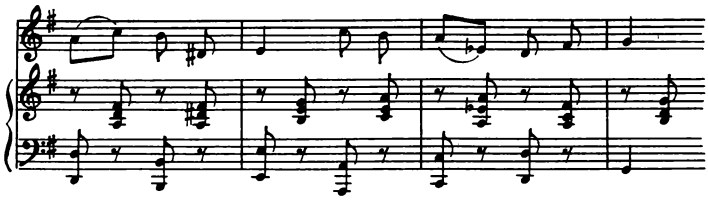
К. В. Глюк. «Ифигения в Тавриде»



172 Allegretto (♩=80)

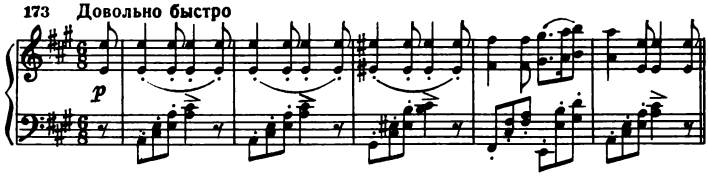
А. Варламов. «Я любила его»





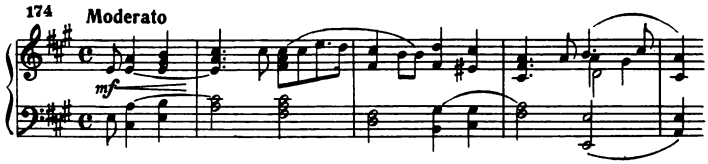
Ф. Шуберт. «Обман»

173 Довольно быстро



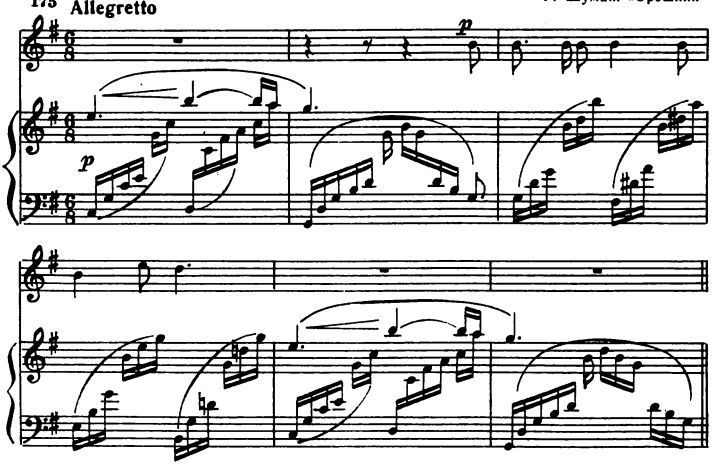
Ф. Мендельсон. Песни без слов, ор. 19 № 4

174 Moderato



175 Allegretto

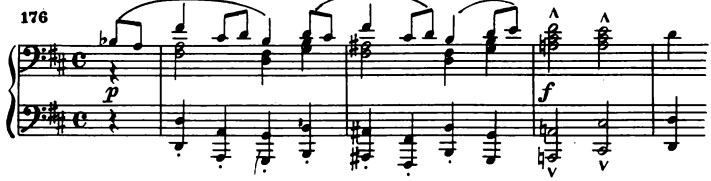
Р. Шуман. «Орешник»



М. Мусоргский. «Хованщина»

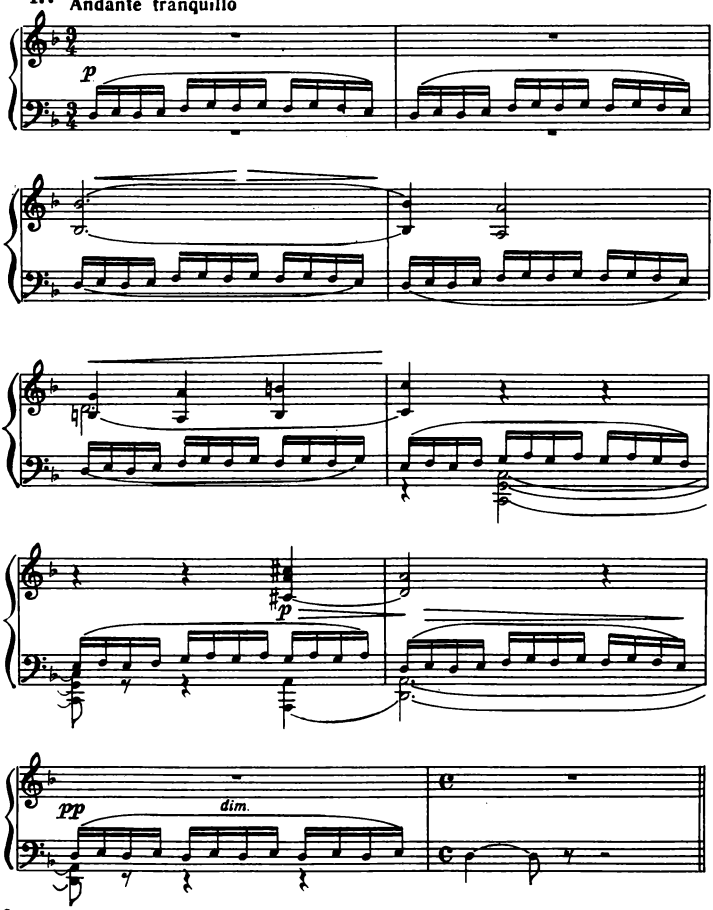
[Andantino mosso]

176



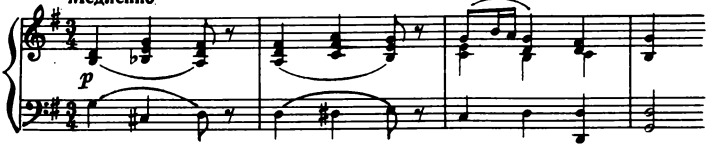
М. Мусоргский. «Борис Годунов»

177 Andante tranquillo



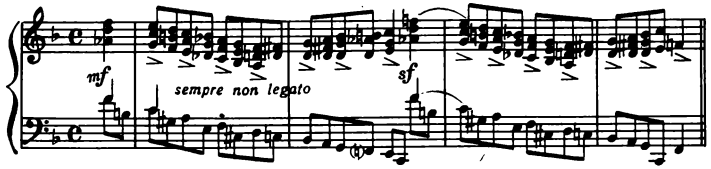
Ф. Шуберт. «Свет и любовь»

178 Медленно



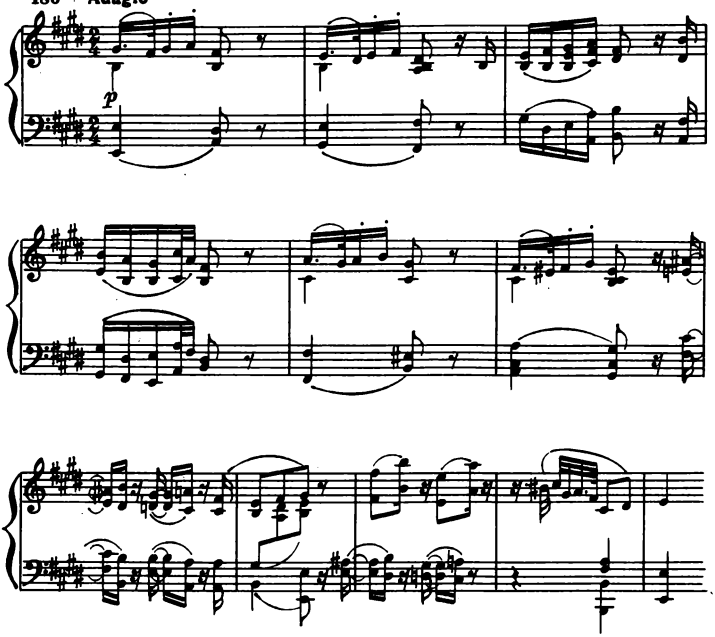
Р. Шуман. Ноктюрн, ор. 23 № 2

179 Четко и живо

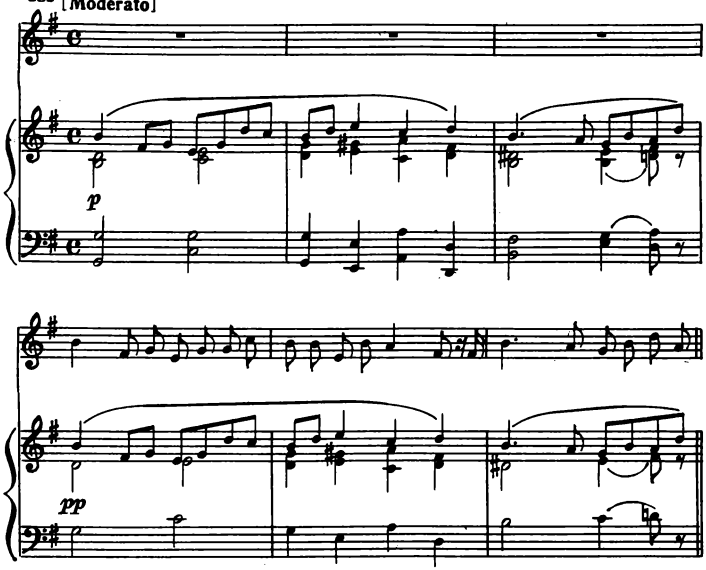


Л. Бетховен. Соната № 3

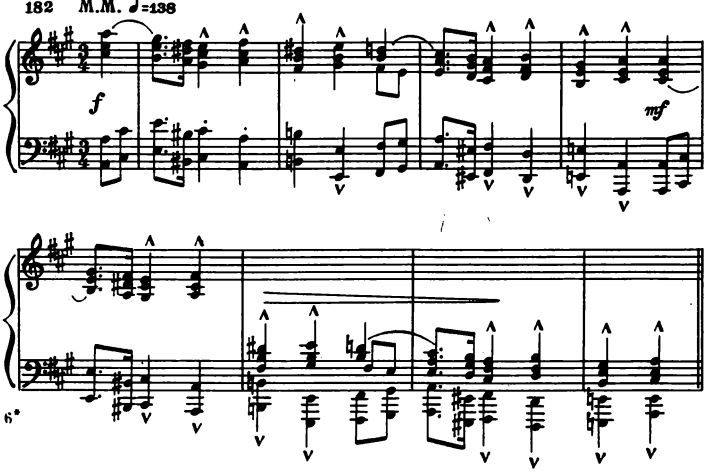
180 Adagio



181 [Moderato]

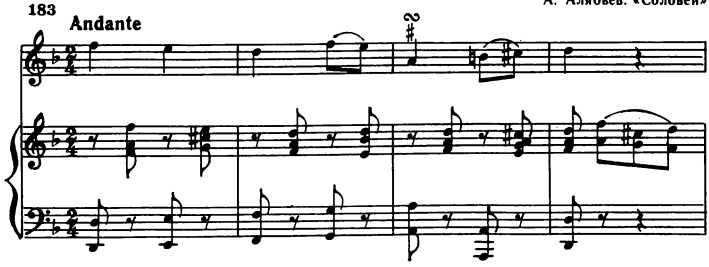


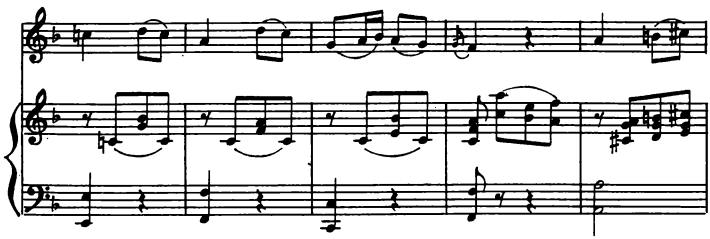
182 M.M. ♩=138

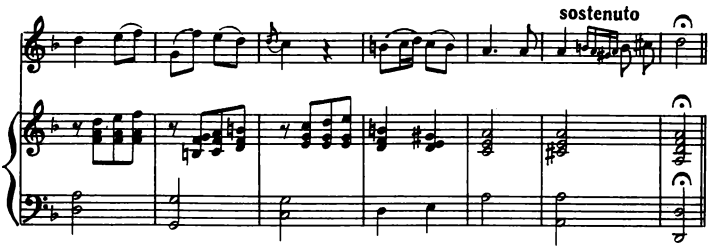


6*

183 Andante

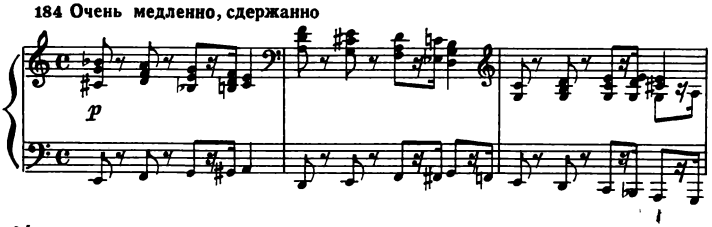


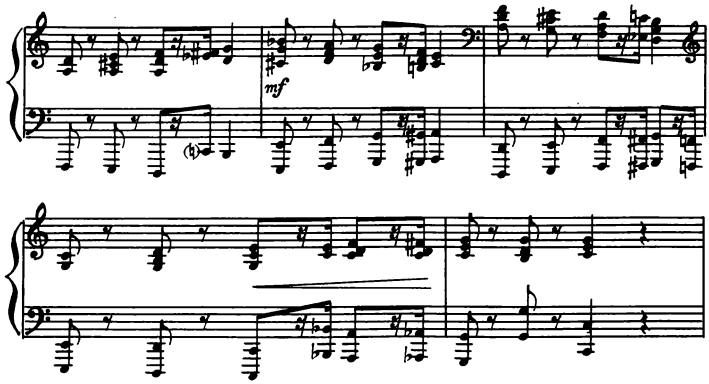




Р. Шуман. Ноктюрн, ор. 23 № 1

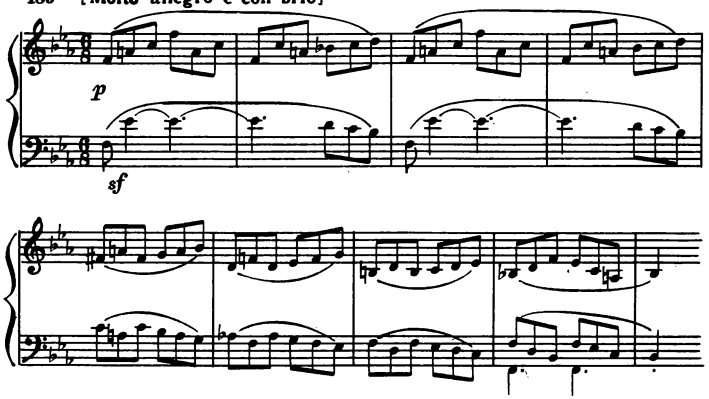
184 Очень медленно, сдержанно





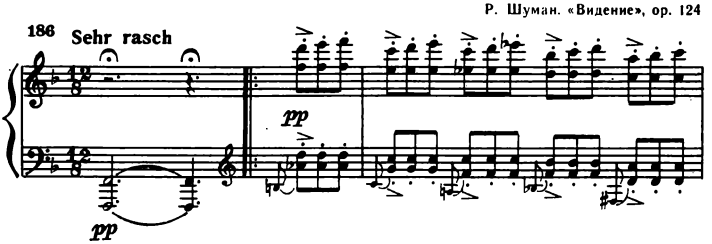
Л. Бетховен. Соната № 4

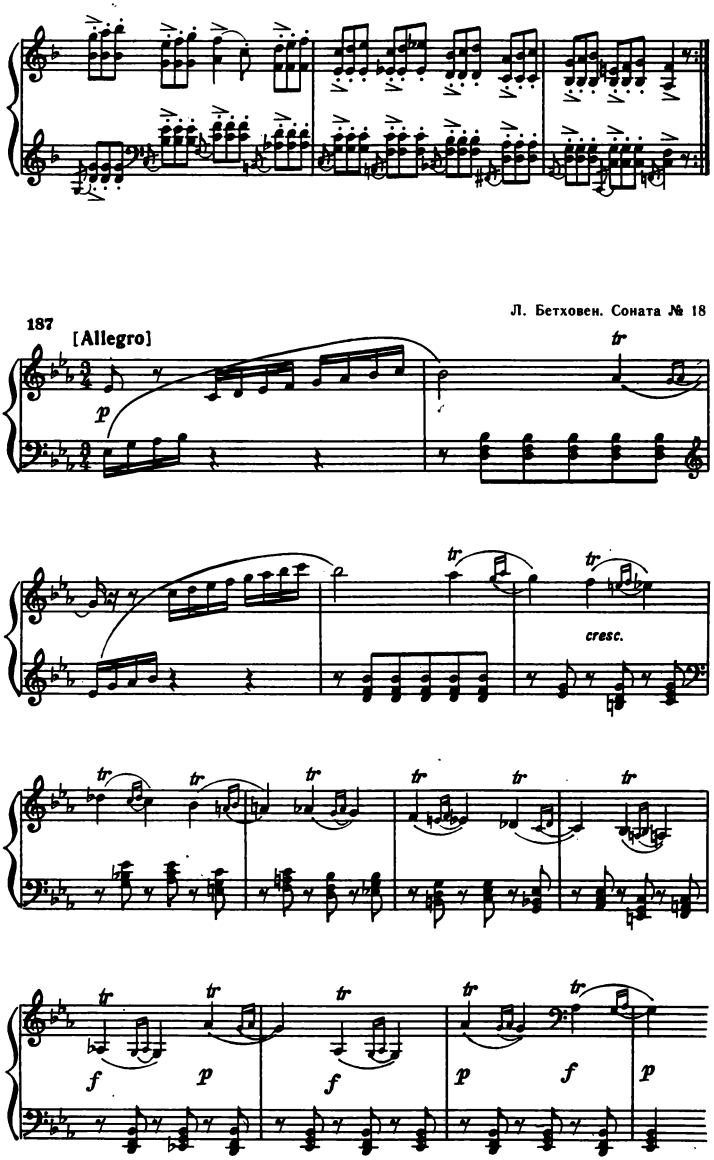
185 [Molto allegro e con brio]



Р. Шуман. «Видение», ор. 124

186 Sehr rasch




[Allegro]
p
tr
cresc.
f
p
f
p
f
p

§ 19. Модуляции в тональности диатонического родства

Модуляцией, в отличие от отклонения, следует признавать такой переход в другую тональность, который закреплен каденцией (в большинстве случаев — совершенной каденцией).

Необходимо различать два вида модуляции: а) с общим аккордом и б) без общего аккорда.

Оба вида модуляции имеют так называемый модулирующий аккорд, то есть первый аккорд новой тональности, использующий те звуки этой тональности, которые чужды исходной тональности. Модулирующими аккордами следует считать также кадансовый квартсекстаккорд, а нередко и S перед ним в новой тональности, несмотря на то, что все их звуки могут и не быть чуждыми исходной тональности.

Первым видом модуляции следует признавать такой, при котором аккорд, стоящий перед модулирующим аккордом, принадлежит обеим тональностям — исходной и новой. Этот аккорд называется общим и должен быть истолкован двояко — в двух тональностях.

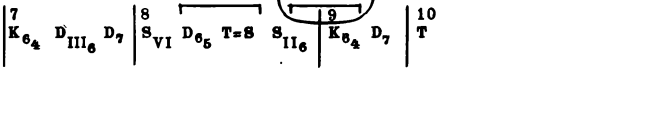
Второй вид модуляции характеризуется тем, что аккорд, стоящий перед модулирующим аккордом, чужд новой тональности (аналогично тому, как модулирующий аккорд чужд исходной тональности).

На пути модуляции может встретиться промежуточная тональность. В этом случае функциональное значение промежуточной тональности может определяться: 1) по исходной тональности, 2) по новой, 3) по обеим тональностям одновременно.

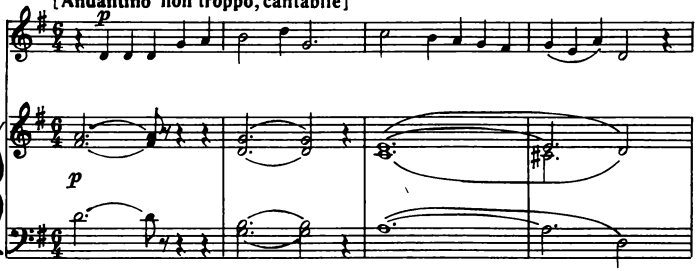
Выбор одного из этих определений зависит в первую очередь от местоположения материала промежуточной тональности в форме музыкального произведения.

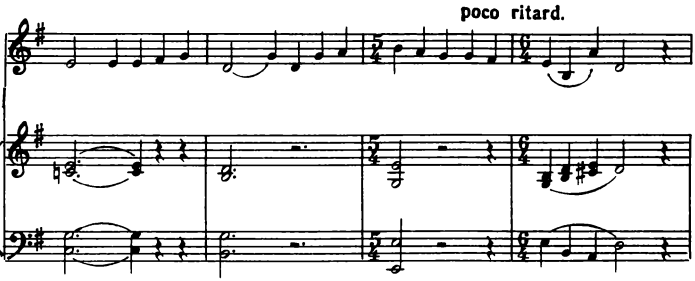
При записи результатов анализа модуляционная часть отмечается скобкой и, в случае модуляции без общего аккорда, обозначается так же, как при отклонении.

В случае же наличия общего аккорда этот аккорд обозначается двояко: по исходной тональности и по новой, и между этими двумя обозначениями ставится знак равенства. Обозначение опорной тональности, то есть той тональности, в которую совершается модуляция, обводится кружком. Например, в следующем отрывке из концерта Мендельсона присутствует второй вид модуляции (пример № 191):

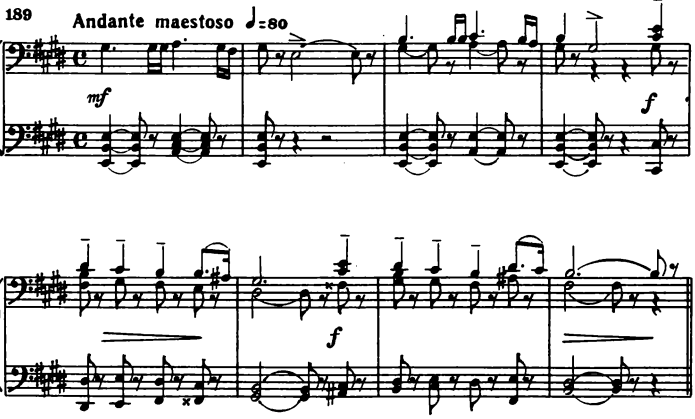


188 [Andantino non troppo, cantabile]

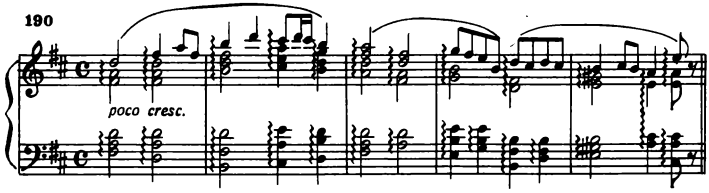




189 Andante maestoso ♩=80

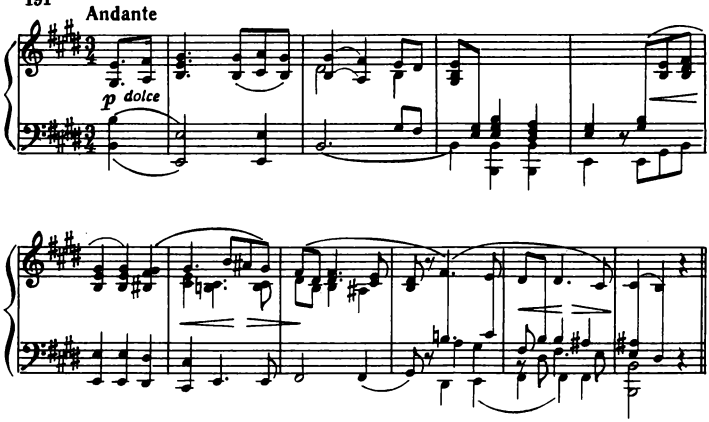


190 Andante tranquillo



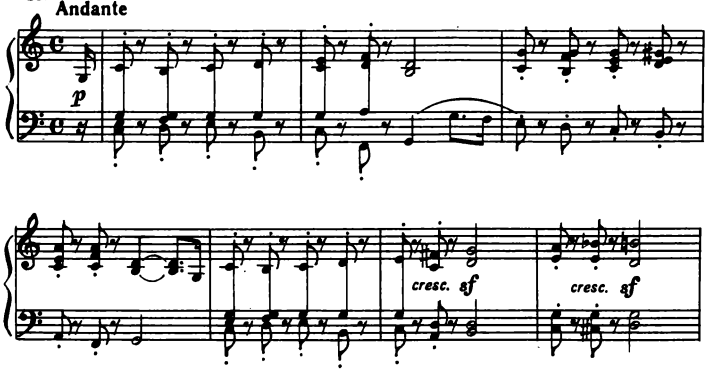
Ф. Мендельсон. Концерт для ф-п. № 1

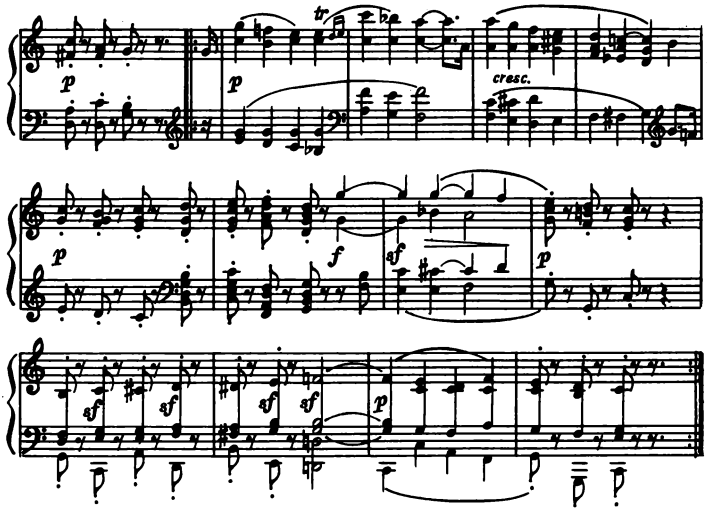
191 Andante



Л. Бетховен. Соната № 10

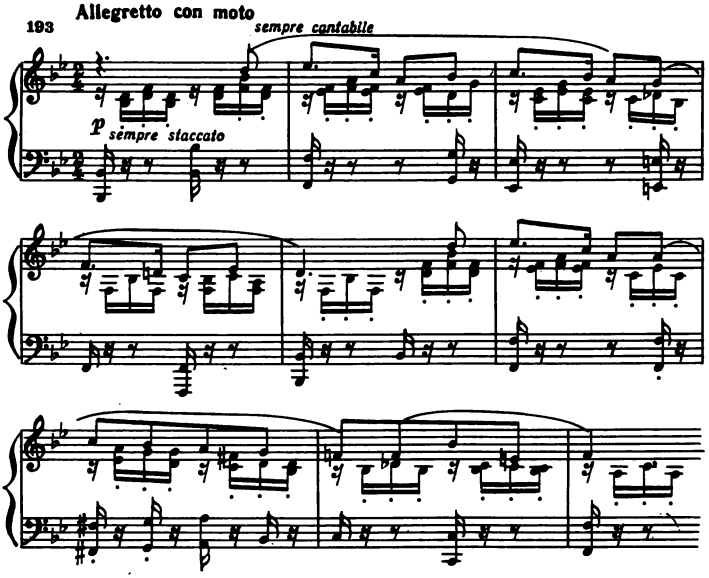
192 Andante





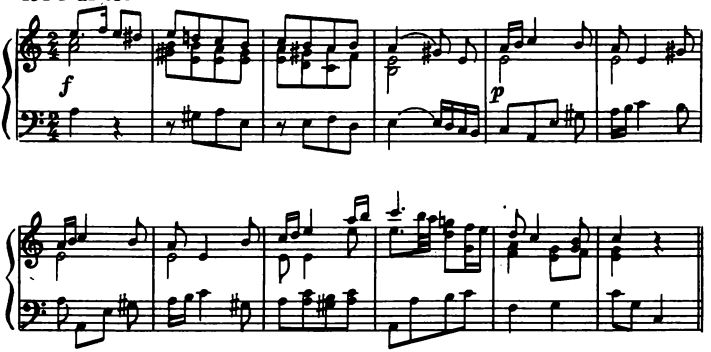
Ф. Мендельсон. Песни без слов, ор. 85 № 6

193



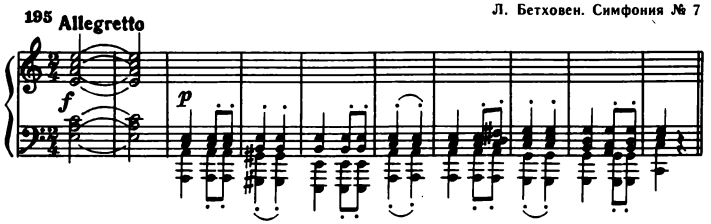
194 Grazioso

К. В. Глюк. «Ифигения в Авлиде»



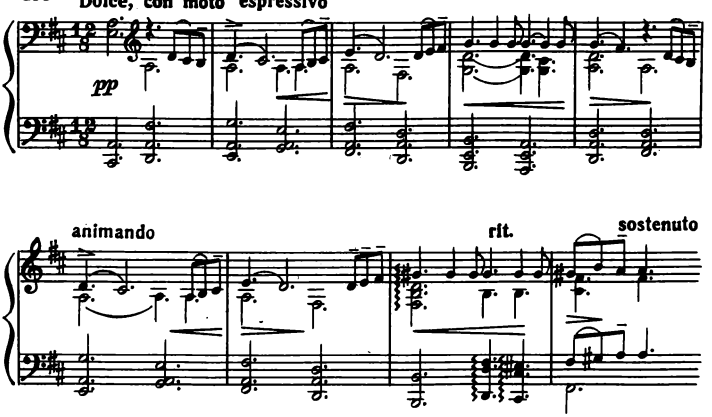
195 Allegretto

Л. Бетховен. Симфония № 7

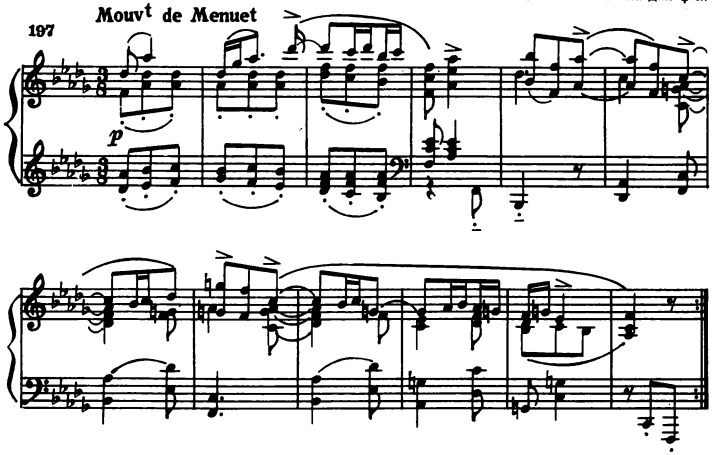


196 Dolce, con moto espressivo

П. Чайковский. Симфония № 5

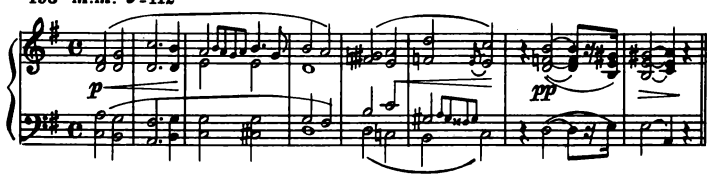


197 Mouvt de Menuet



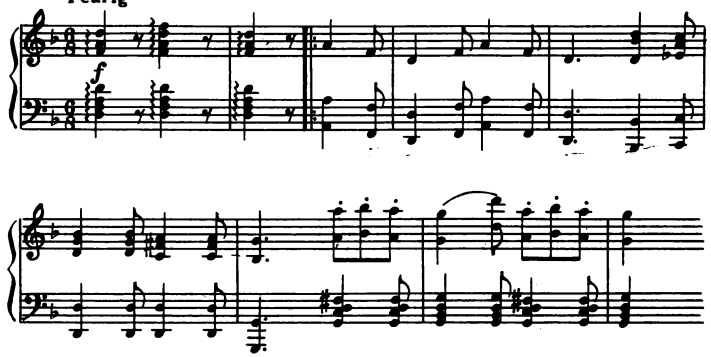
Р. Шуман. «Детские сцены», № 13

198 M.M. ♩=112

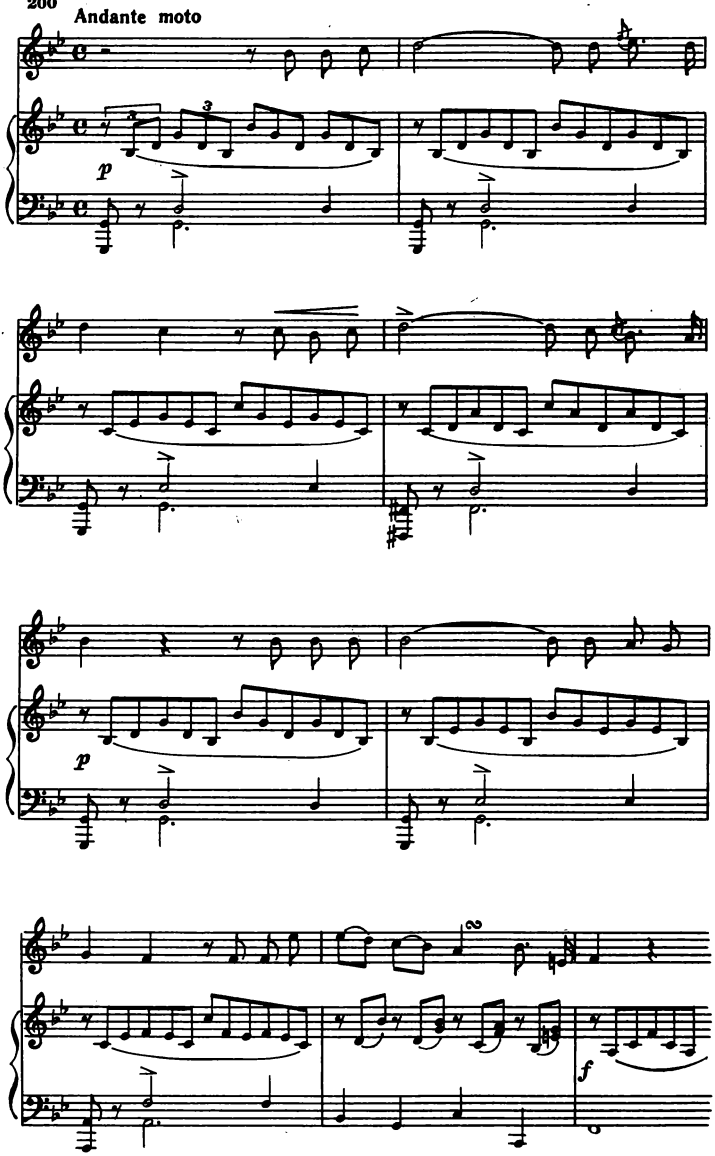


Ф. Шуберт. «К пуншу»

199 Feurig



200



§ 20. Эллиптические обороты в условиях тональностей диатонического родства

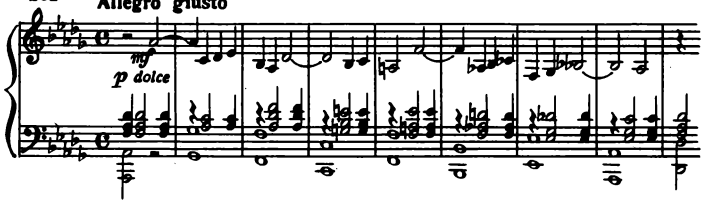
Эллиптическим оборотом, или эллипсисом, следует признавать такой переход в новую тональность, при котором неустойчивая диссонирующая гармония D_7, D_9, SII_7, $DVII_7$ и т. д.) незавершенной предыдущей тональности соединяется с модулирующим аккордом, то есть с гармонией новой тональности.

Особенно следует отмечать характерную эллиптическую последовательность, состоящую из ряда доминантсептаккордов в тональностях, расположенных по квинтовому кругу в нисходящем движении, — так называемую «доминантовую цепочку».

Эллиптические обороты следует обозначать в записи как обычные отклонения.

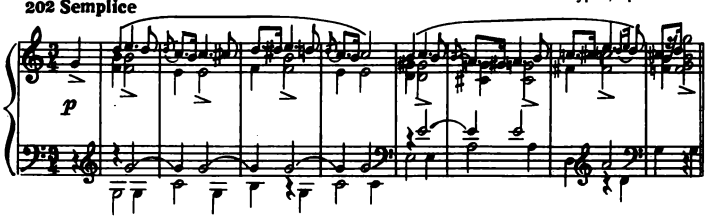
П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

201 **Allegro giusto**



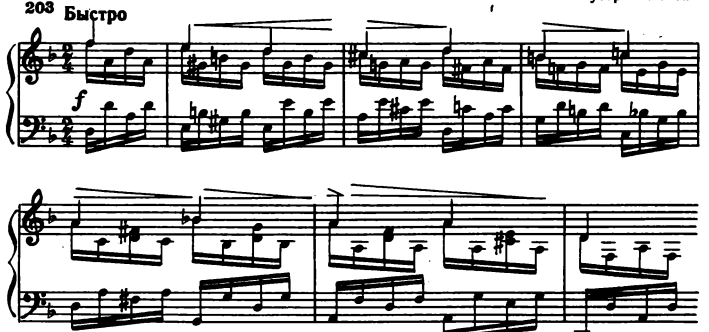
Ф. Шопен. Мазурка, ор. 33 № 3

202 **Semplice**



Ф. Шуберт. «Поток»

203 **Быстро**



204 M.M. ♩=132

p cresc.

decresc.

rubato

cresc.

rit.

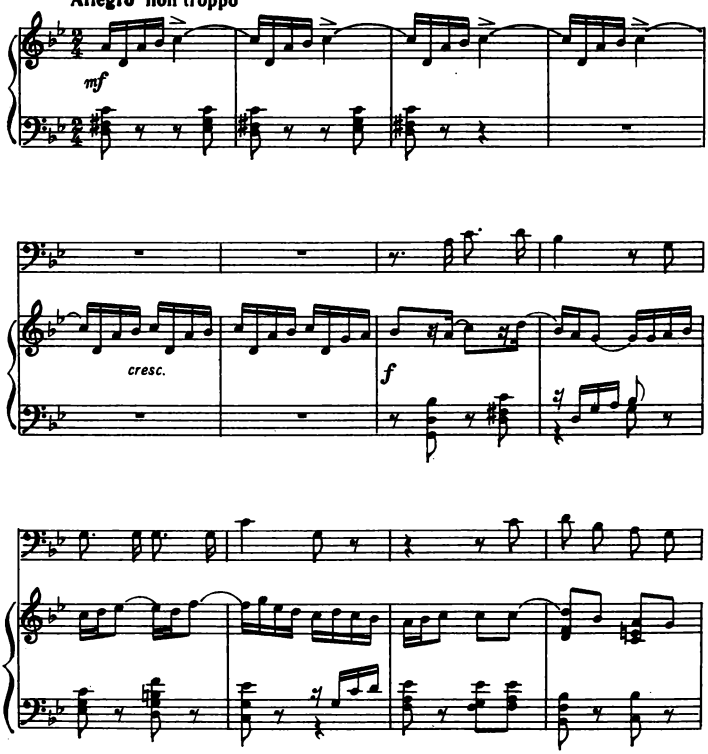
p pp

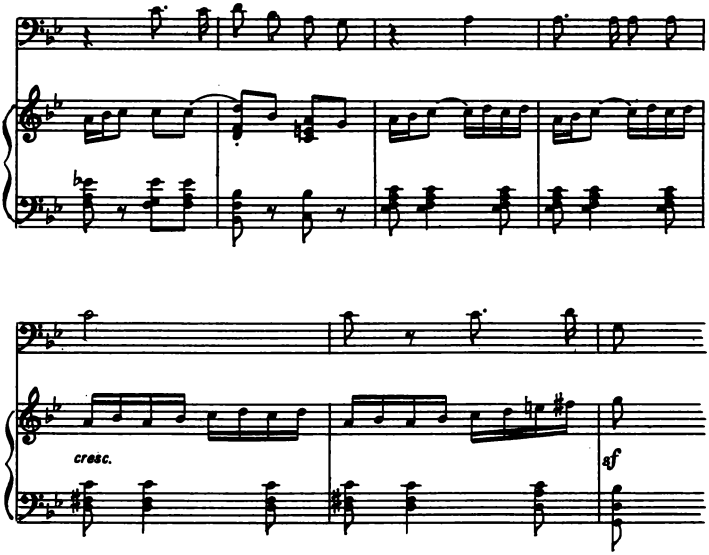
Ф. Лист. «Я мертвым был»

205 Медленно, мечтательно. С искренним чувством

p p

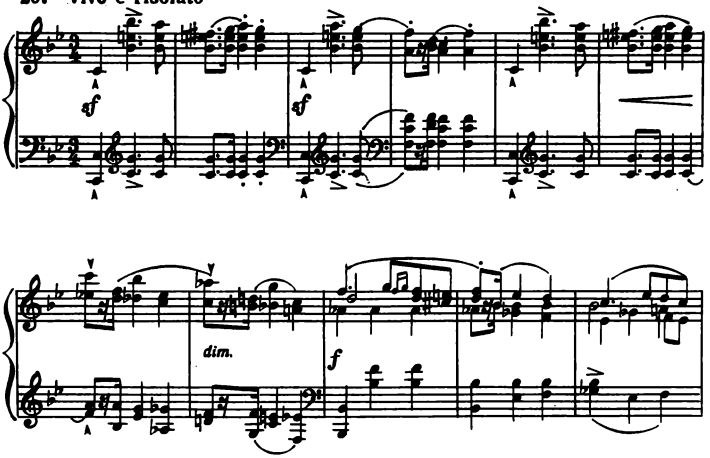
206 **Allegro non troppo**

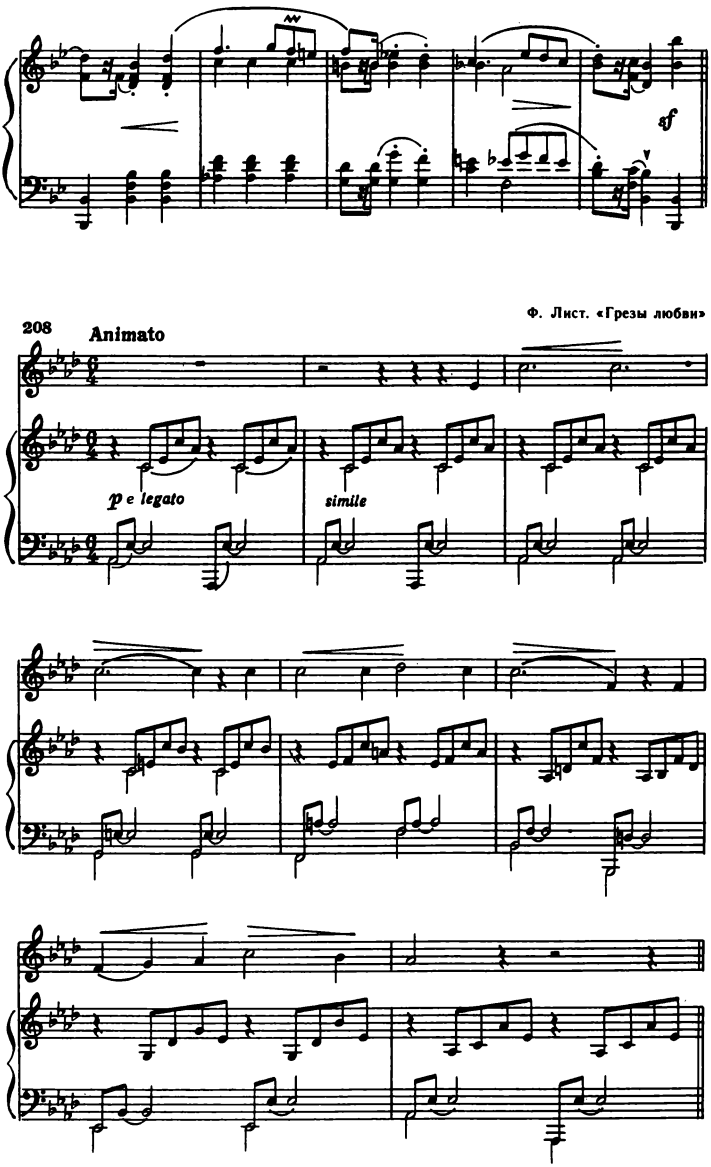


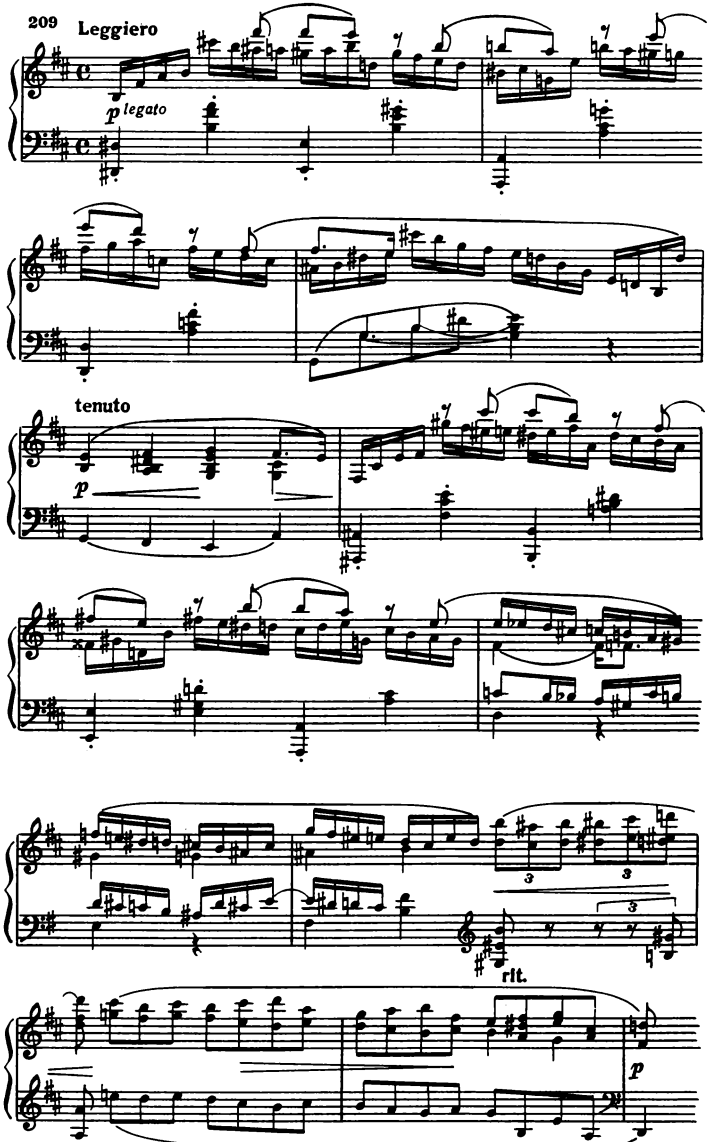


Ф. Шопен. Мазурка, ор. 17 № 1

207 Vivo e risoluto




sf
208
Animato
p e legato
simile


209
Leggiero
p legato
tenuto
p
rit.
p

Раздел III

НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ И СЛОЖНЫЕ ГАРМОНИЧЕСКИЕ ОБРАЗОВАНИЯ

§ 21. Неаккордовые звуки

Гармония, в состав которой входят неаккордовые звуки, обычно называется неаккордовым сочетанием. Оно представляет собой в основе созвучие терцовой структуры, к которому добавлены неаккордовые звуки или в котором один или несколько аккордовых звуков заменены неаккордовыми.

При определении неаккордовых звуков следует иметь в виду их мелодическую природу и их исключительное многообразие в музыке даже простейшего гармонического склада.

Надо различать следующие основные виды неаккордовых звуков: 1) задержания, 2) проходящие, 3) вспомогательные и 4) предъемы.

Задержание обычно состоит из приготовления, собственно задержания и разрешения и в своем полном виде называется приготовленным разрешенным задержанием. Приготовление с задержанием всегда находятся на одной высоте, разрешение же отстоит на ступень вниз или вверх. Помещается задержание всегда на более тяжелой доле такта, чем разрешение.

Проходящий звук возникает при гаммообразном движении голоса от одного аккордового звука к другому.

Вспомогательный звук возникает при движении голоса около аккордового звука по типу мордента или форшлага.

Задержание может быть неприготовленным.

Здесь следует различать два вида: 1) проходящее задержание, возникающее в том случае, если проходящий звук приходится на относительно тяжелую долю такта, и 2) вспомогательное задержание, возникающее в том случае, если на относительно тяжелую долю такта приходится вспомогательный звук.

Задержание может быть неразрешенным.

Предъем представляет собой звук, являющийся неаккордовым для той гармонии, на фоне которой он взят, но принадлежащий к следующей гармонии.

Неаккордовые звуки как одного вида, так и различных, могут присутствовать одновременно в разных голосах. В этом случае могут возникнуть сочетания звуков, имеющие структуру терцовых аккордов; эти

сочетания не следует, однако, определять как самостоятельные аккорды, так как они выполняют роль вспомогательных или проходящих гармоний к опорным.

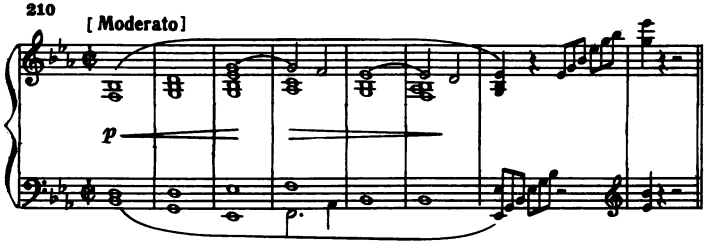
Неаккордовые звуки одного и разных видов могут следовать один за другим в одном и том же голосе.

Неаккордовые звуки могут быть диатоническими, то есть использующими ступени диатонического звукоряда, и хроматическими, то есть использующими ступени хроматического звукоряда.

При письменном изложении итогов анализа запись неаккордовых звуков должна производиться только по специальному указанию педагога.

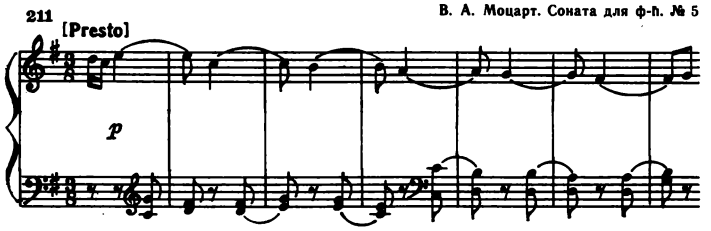
Р. Вагнер. «Тангейзер»

210



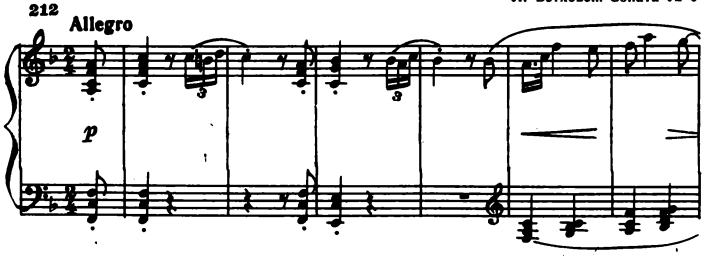
211

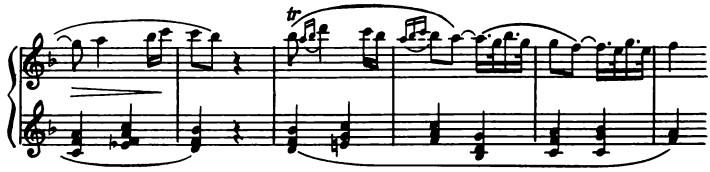
В. А. Моцарт. Соната для ф-п. № 5



212

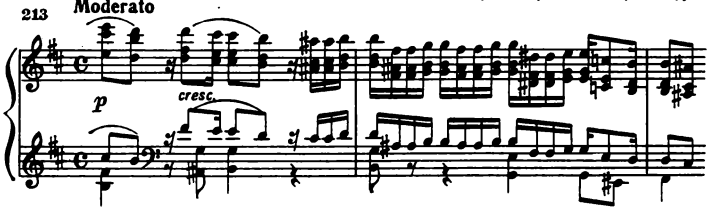
Л. Бетховен. Соната № 6





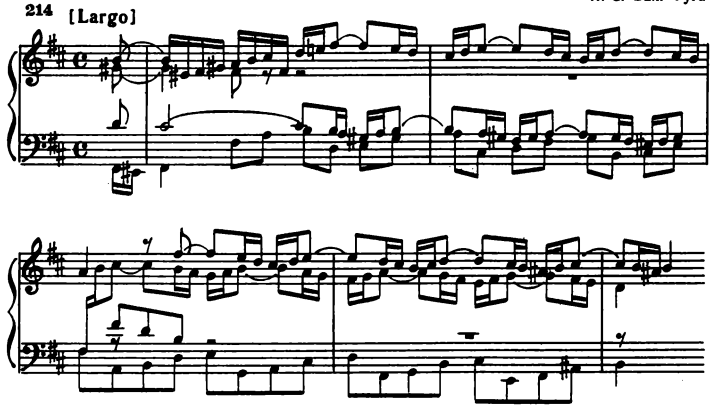
С. Франк. Прелюдия, хорал и фуга

213 Moderato



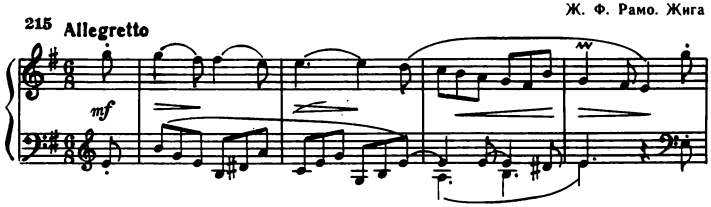
И.-С. Бах. Фуга

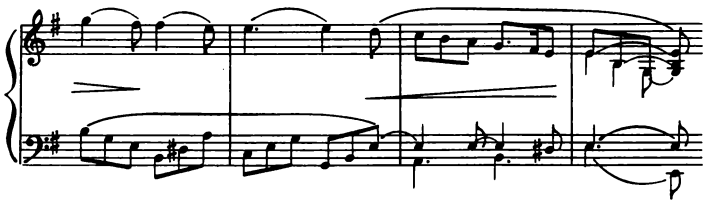
214 [Largo]



Ж. Ф. Рамо. Жига

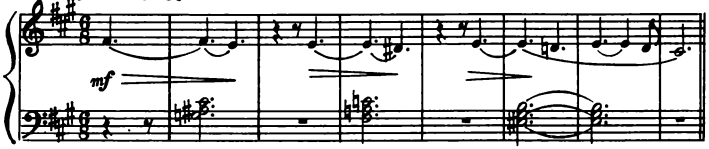
215 Allegretto





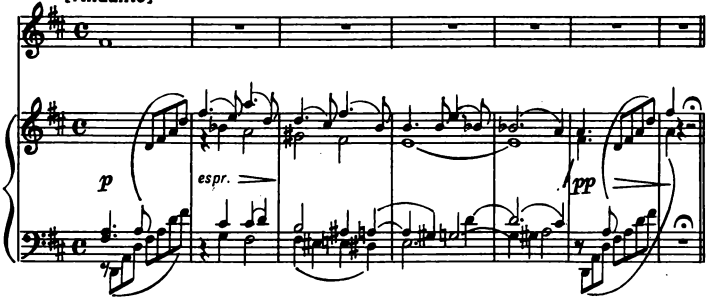
Ф. Лист. «Мертвый соловей»

216 [Andantino]



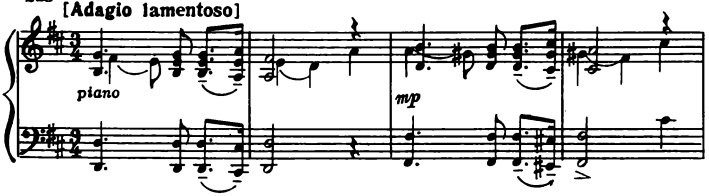
С. Танеев. «Люди спят»

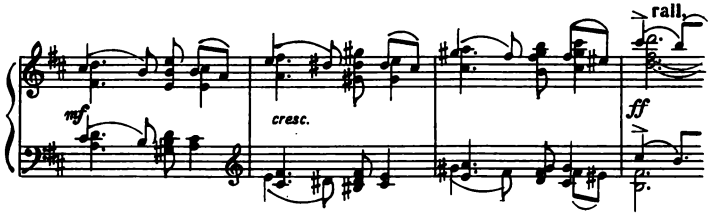
217 [Andante]



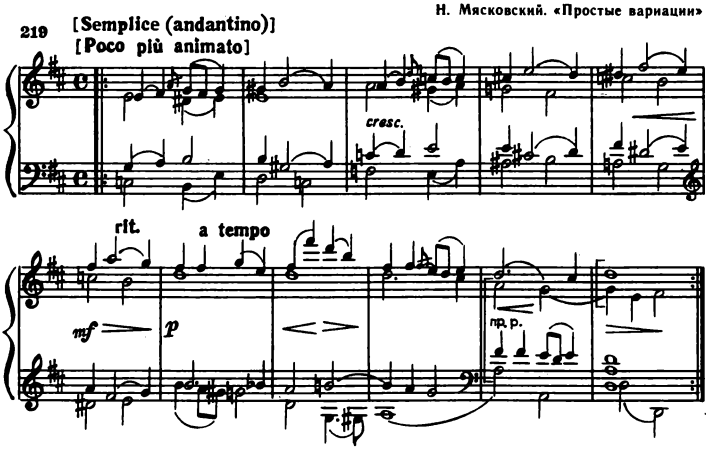
П. Чайковский. Симфония № 6

218 [Adagio lamentoso]

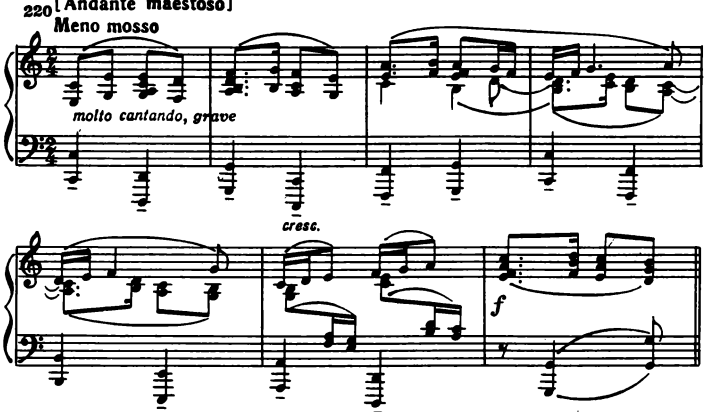




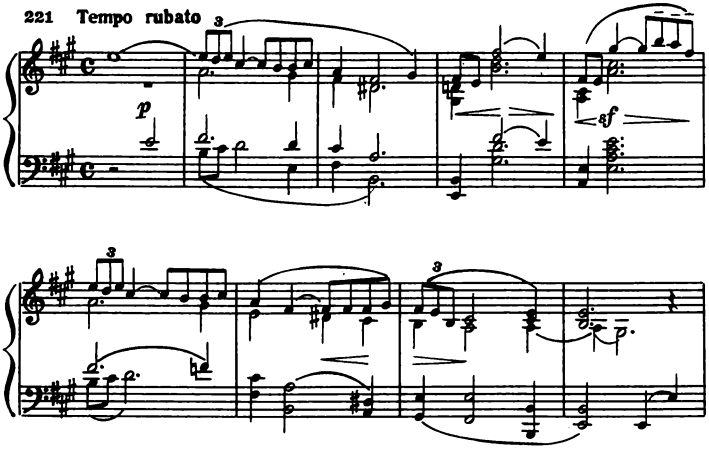
Н. Мясковский. «Простые вариации»



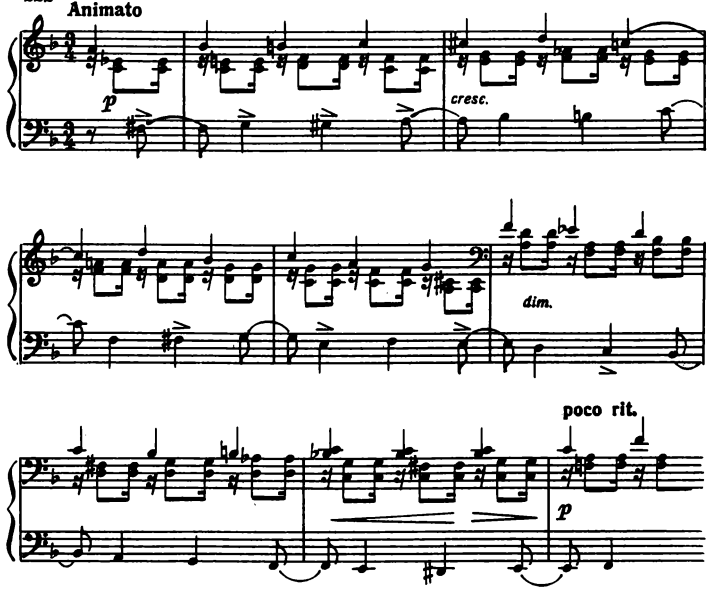
Н. Метнер. «Сказка», ор. 35 № 1



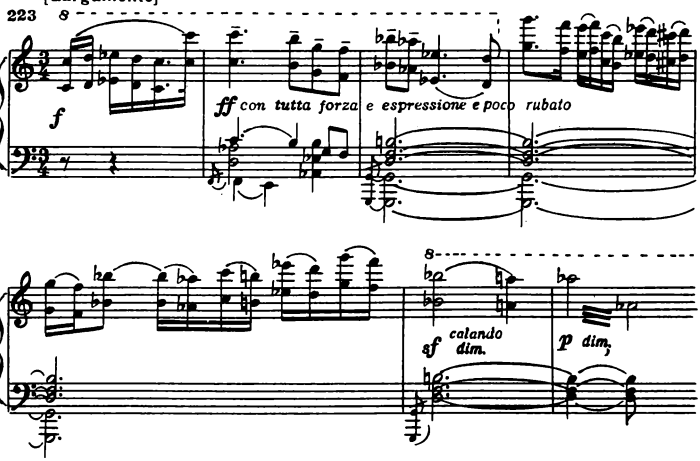
221 **Tempo rubato**



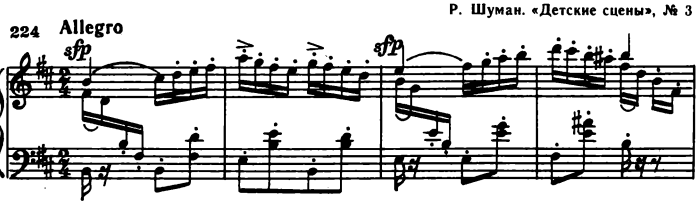
222 **Animato**



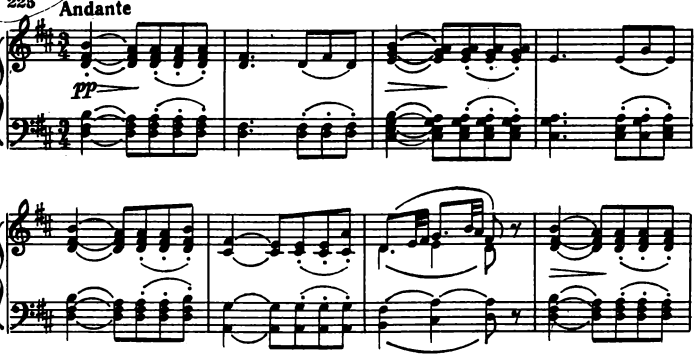
Н. Римский-Корсаков. «Кащей Бессмертный»

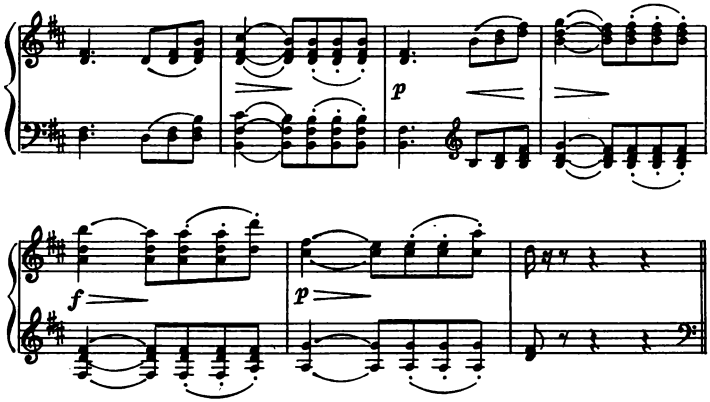


Р. Шуман. «Детские сцены», № 3



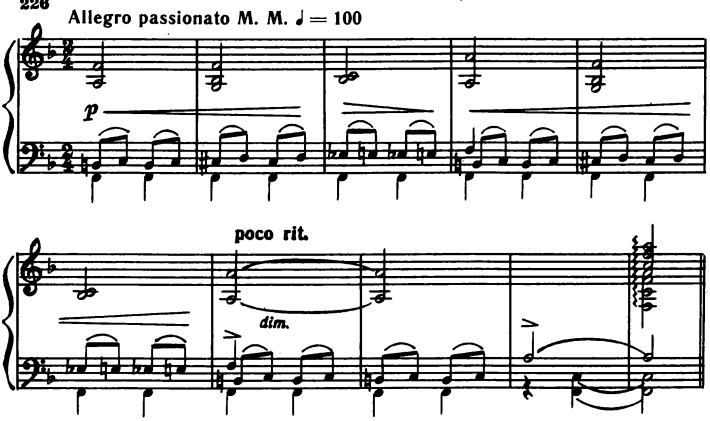
Ф. Шуберт. Соната для ф-п.





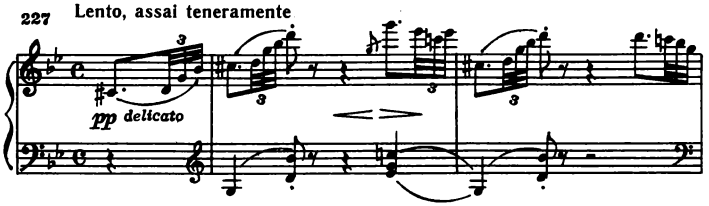
А. Бородин. «Арабская мелодия»

226



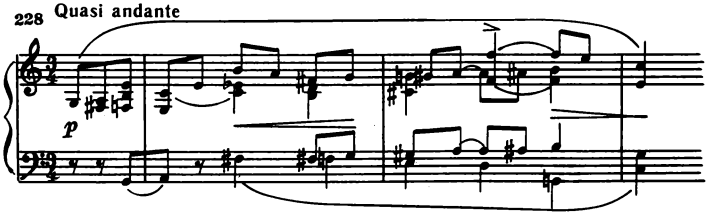
Р. Шуман. «Птичка предвестница»

227



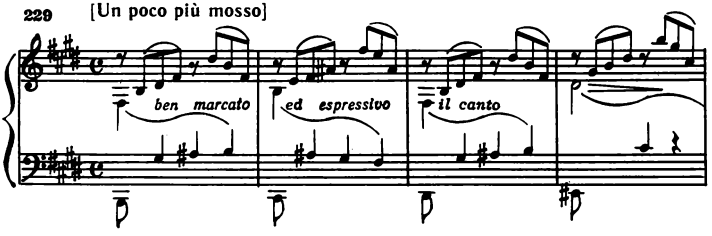
Э. Григ. «Люблю тебя»

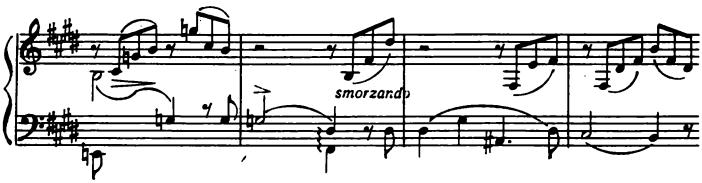
228 Quasi andante



Ф. Лист. «Утешение»

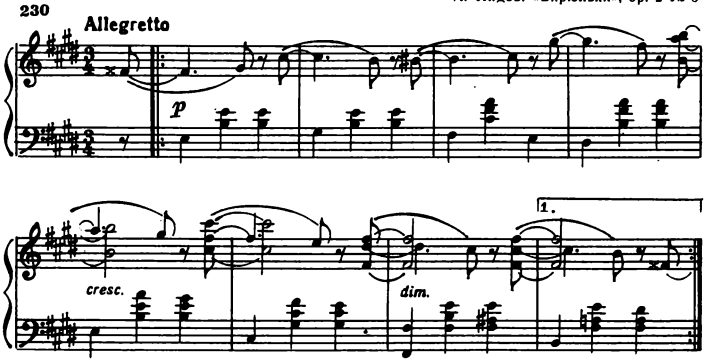
229 [Andante con moto]
[Un poco più mosso]





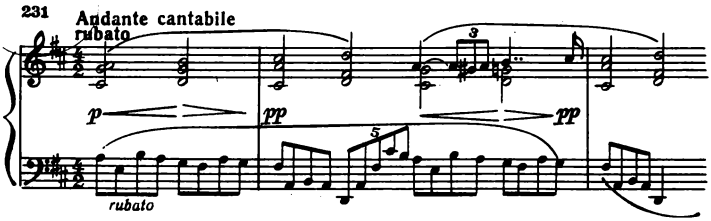
А. Лядов. «Бирюльки», ор. 2 № 3

230



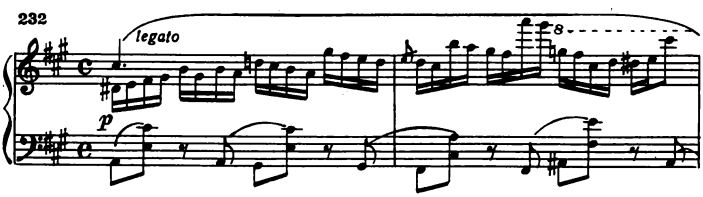
А. Скрябин. Прелюдия, ор. 11 № 5

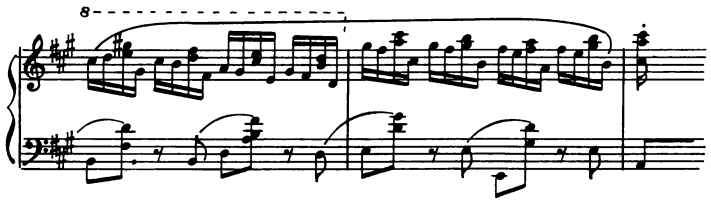
231



Ф. Шопен. Концертное аллегро, ор. 46

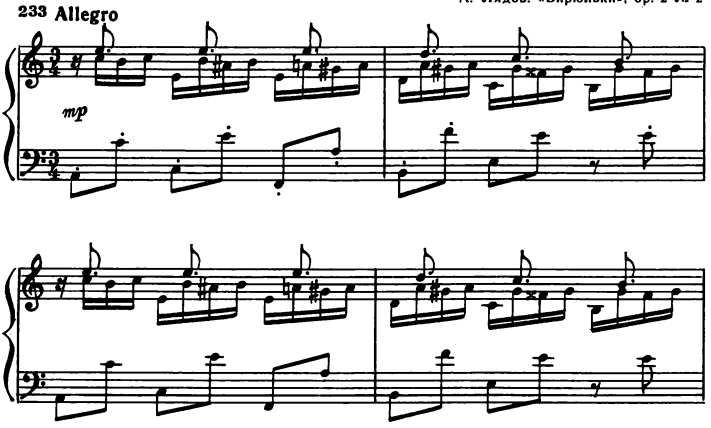
232





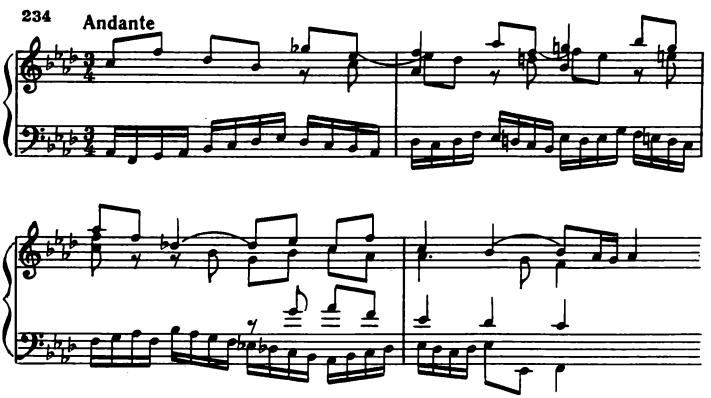
А. Лядов. «Бирюльки», ор. 2 № 2

233 Allegro

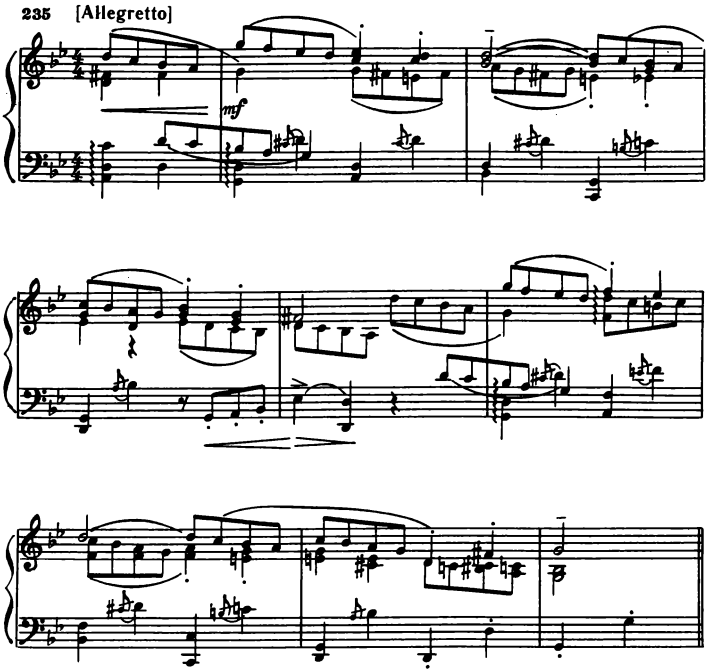


И.-С. Бах. Фуга

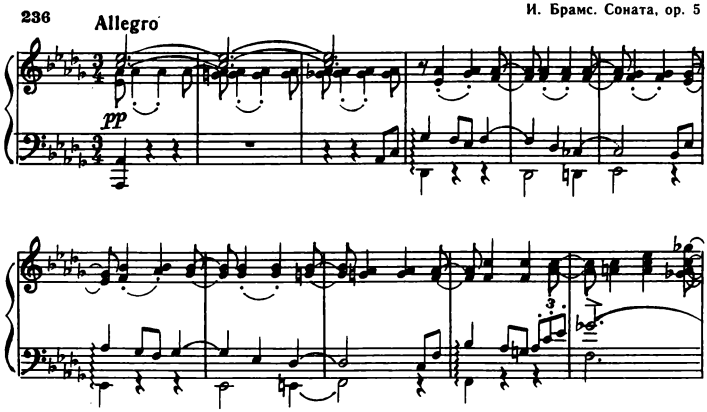
234 Andante

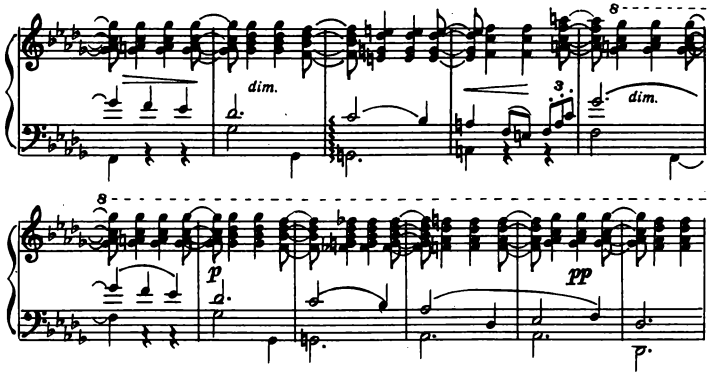


235 [Allegretto]



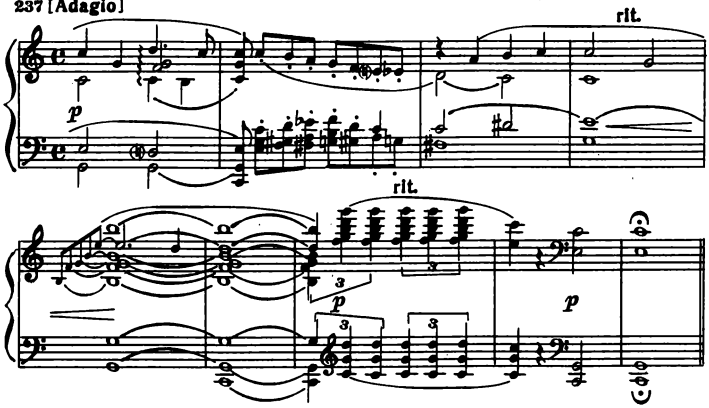
236 Allegro





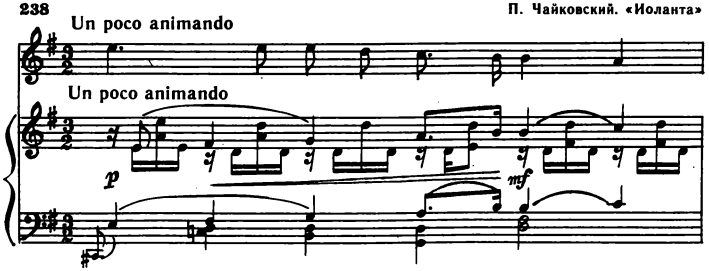
Р. Шуман. Фантазия, ор. 17

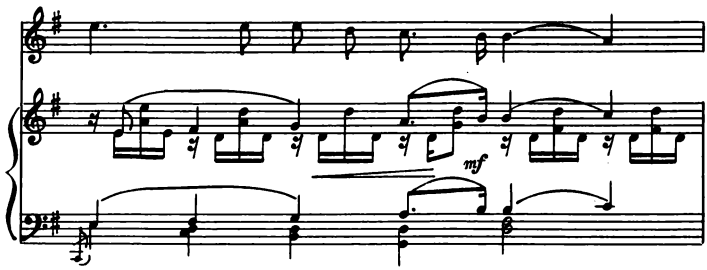
237 [Adagio]

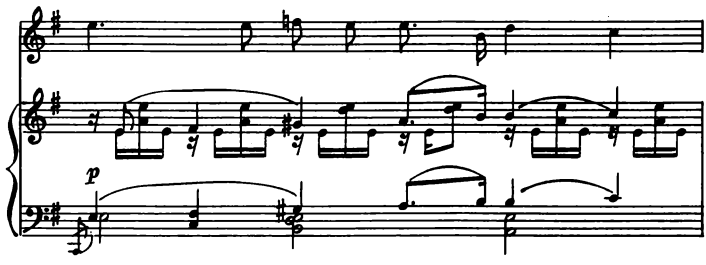


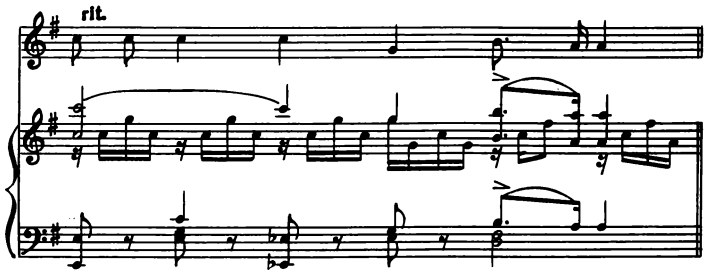
238

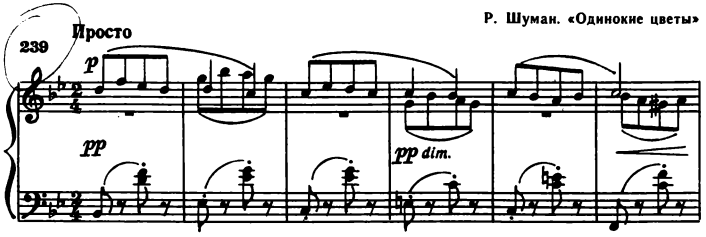
П. Чайковский. «Иоланта»

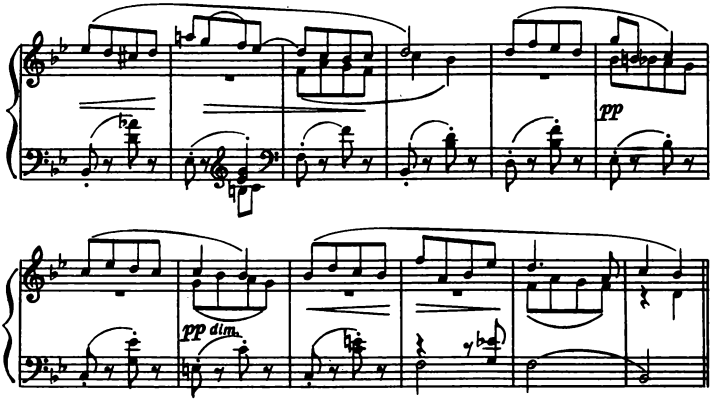


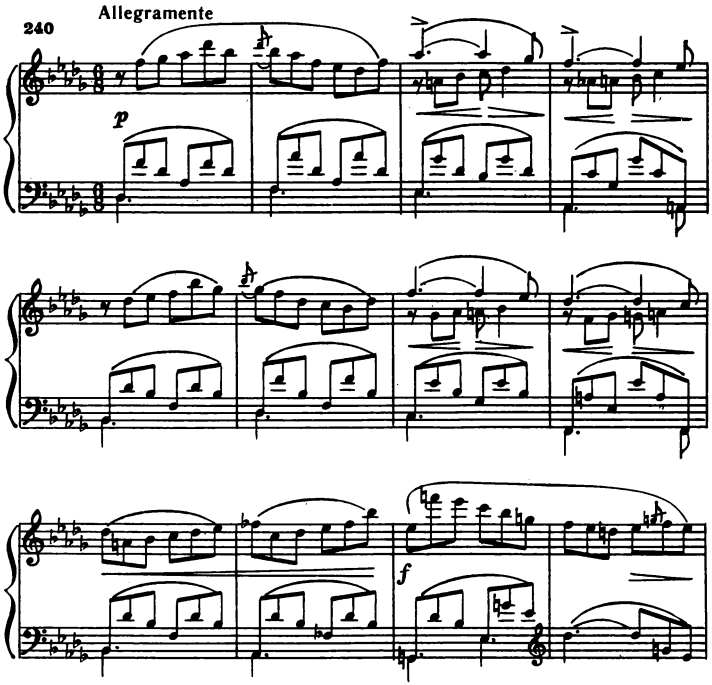

mf

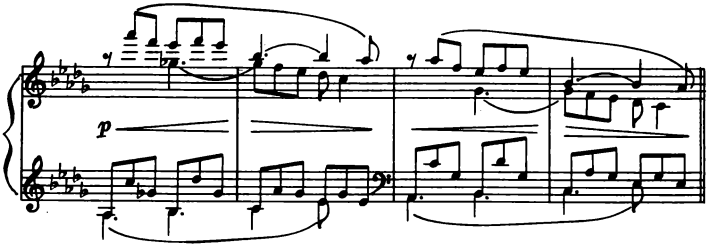

p


rit.


239
Просто
p
pp
pp dim.

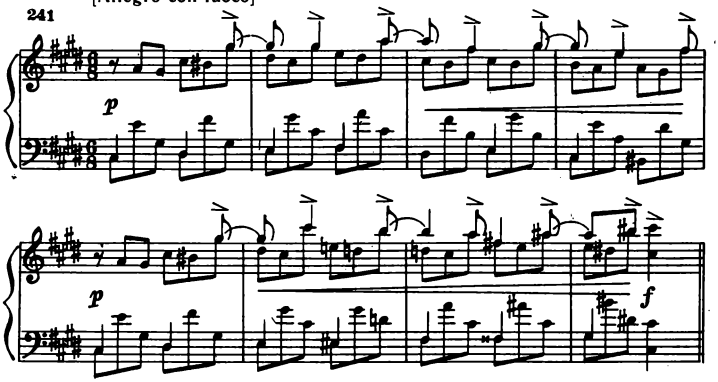

pp
pp dim.


Allegramente
240
p
f



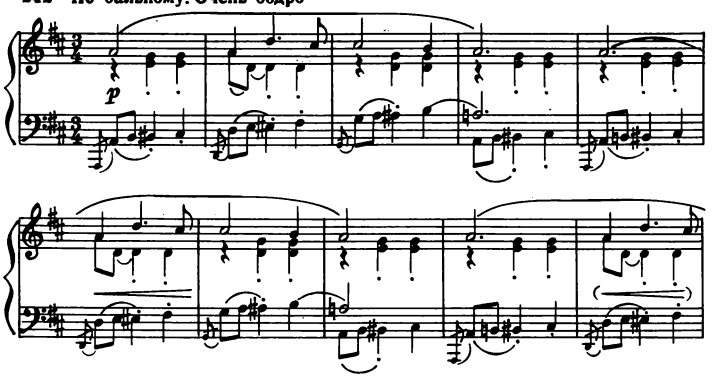
А. Лядов. Арабеска, ор. 4 № 1

241 [Allegro con fuoco]

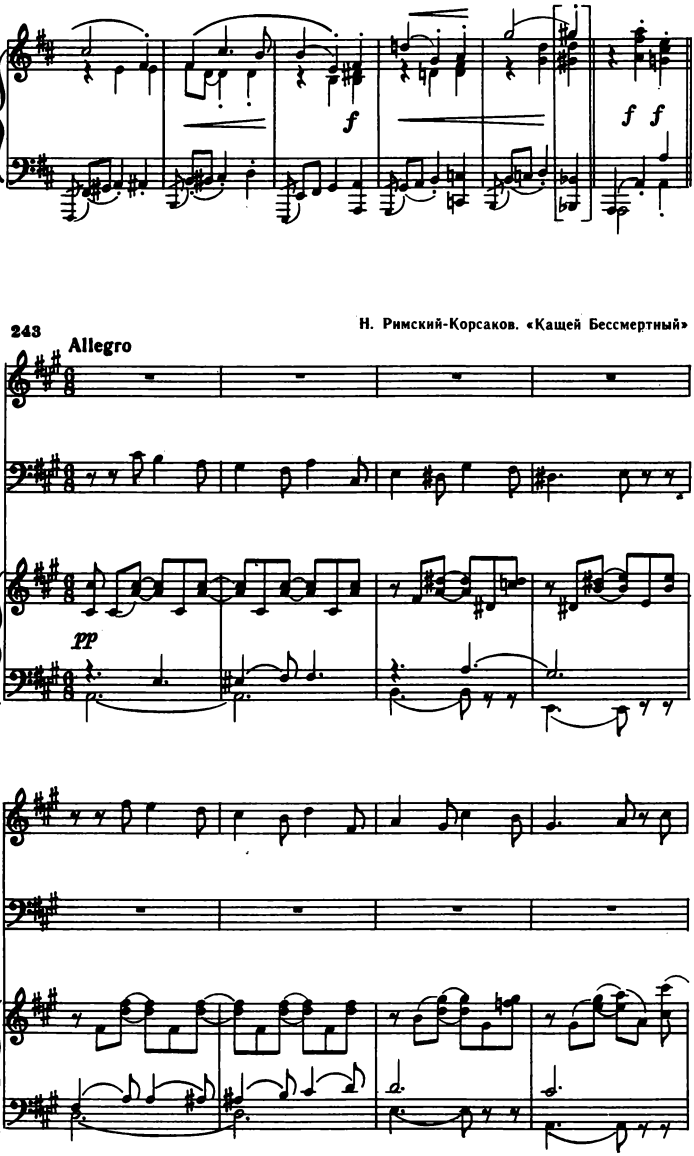


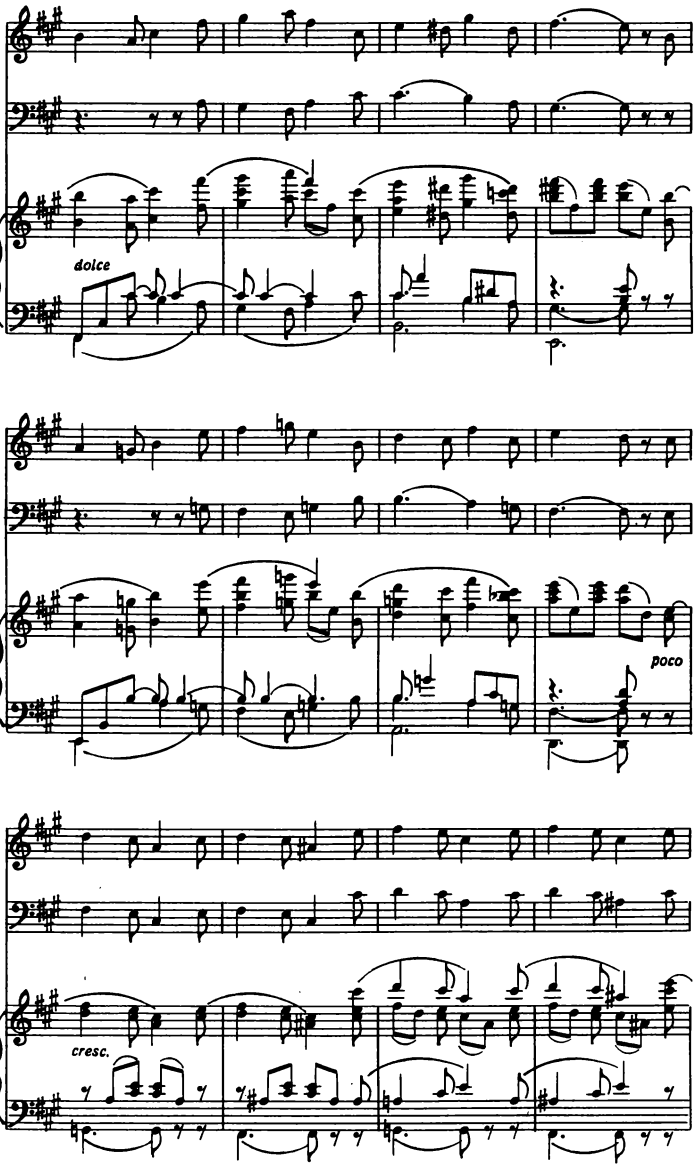
Р. Шуман. Новелетта, ор. 21 № 4

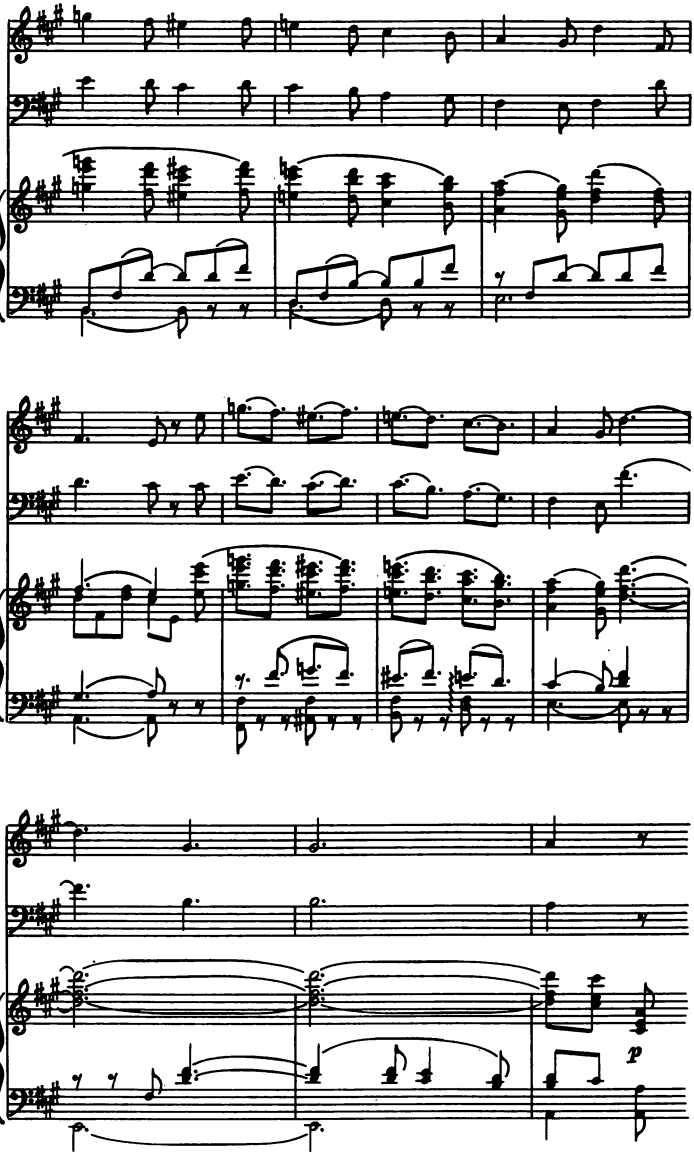
242 **По-бальному. Очень бодро**

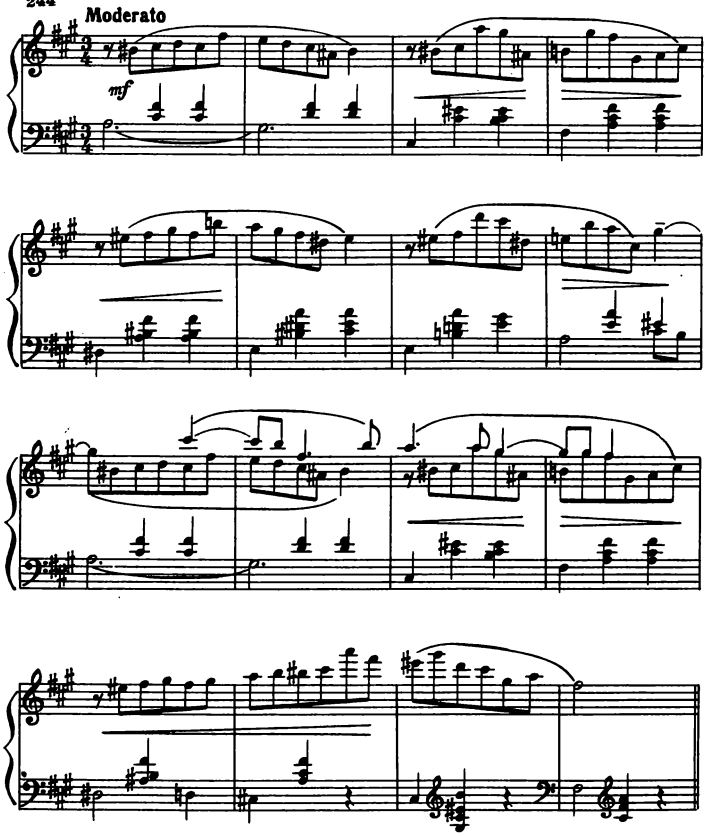


8°

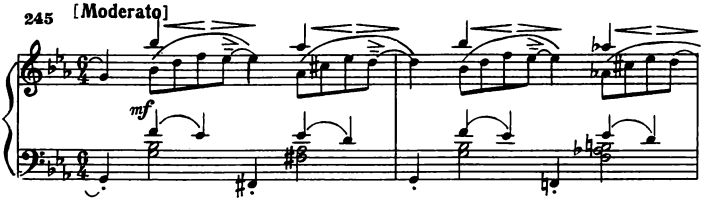

243
Allegro
f
f f
pp

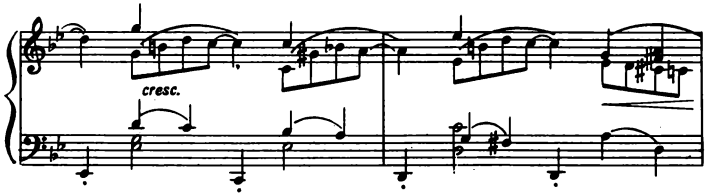

dolce
poco
cresc.

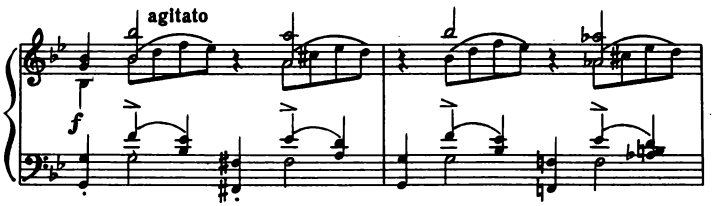

p

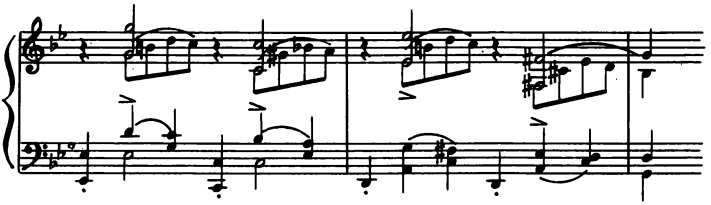


245 [Moderato]

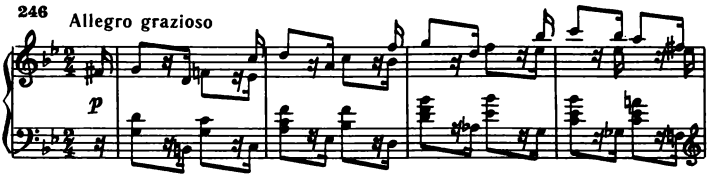


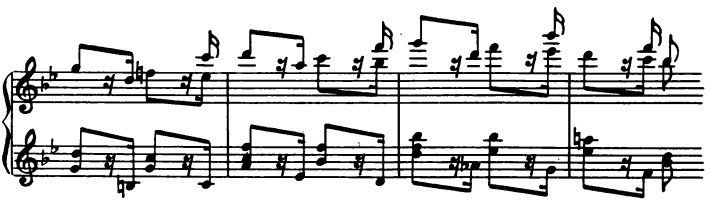






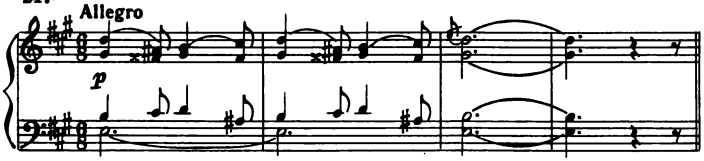
246 Allegro grazioso





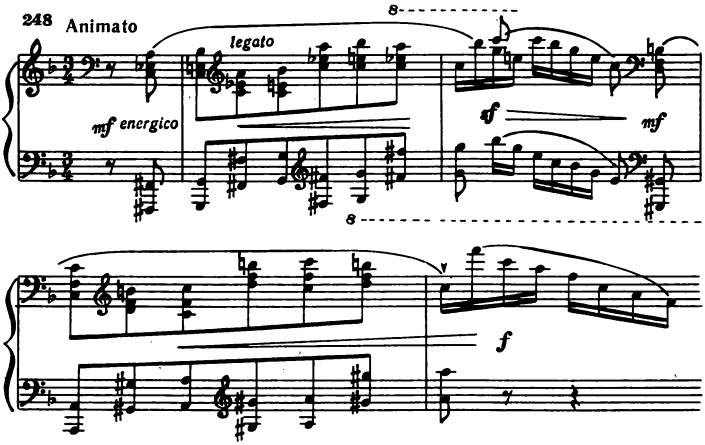
247 Allegro

Ф. Шопен. «Что любит девушка»



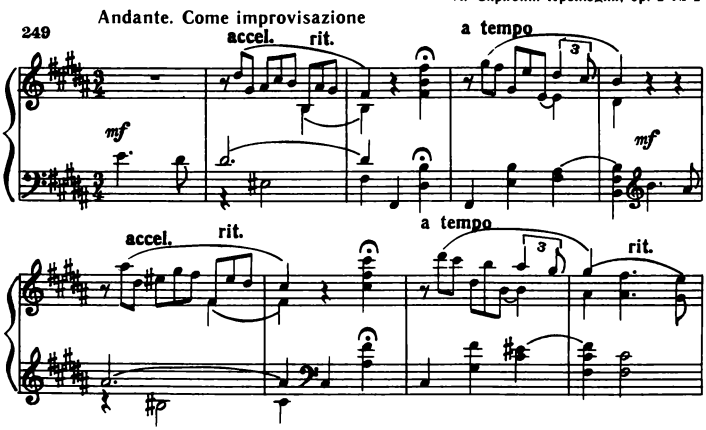
Р. Шуман. Вариации, ор. 1

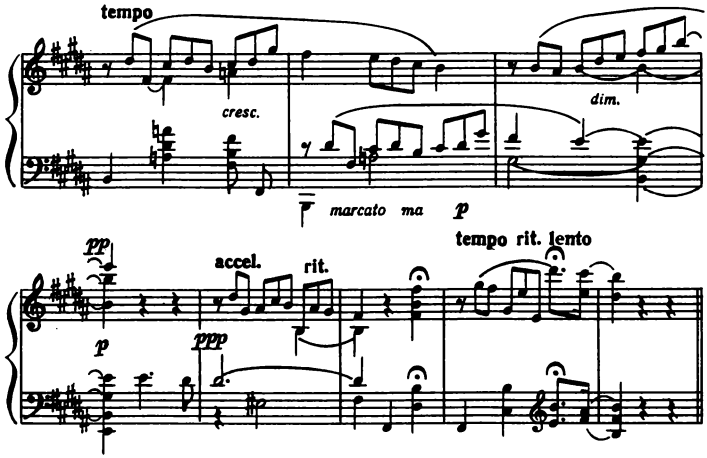
248 Animato



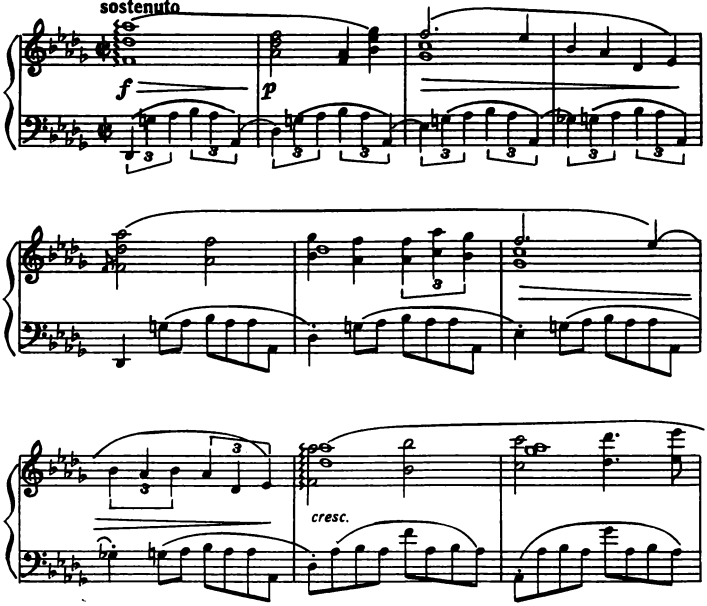
А. Скрябин. Прелюдия, ор. 2 № 2

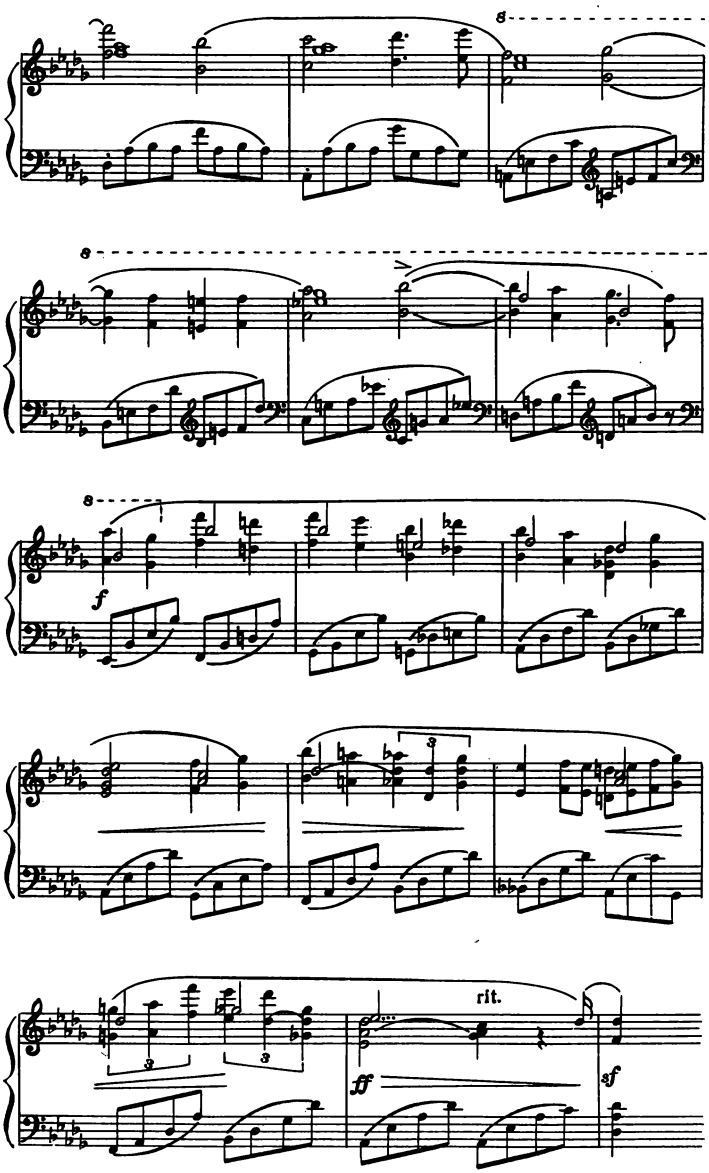
249 Andante. Come improvisazione

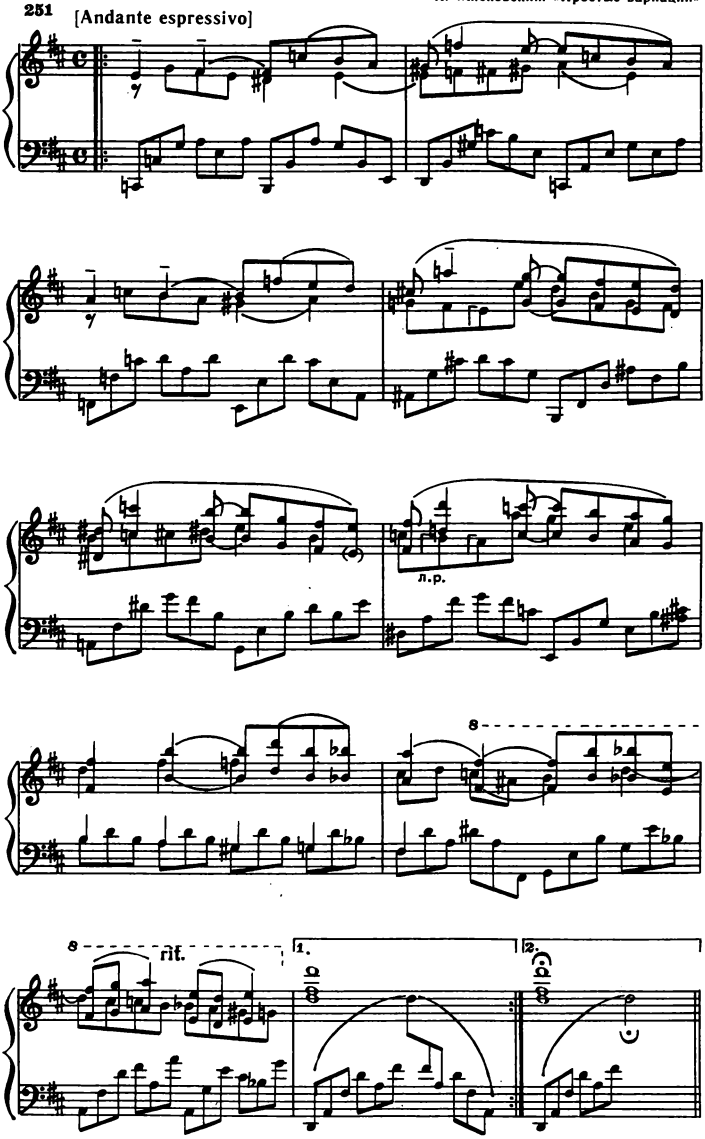


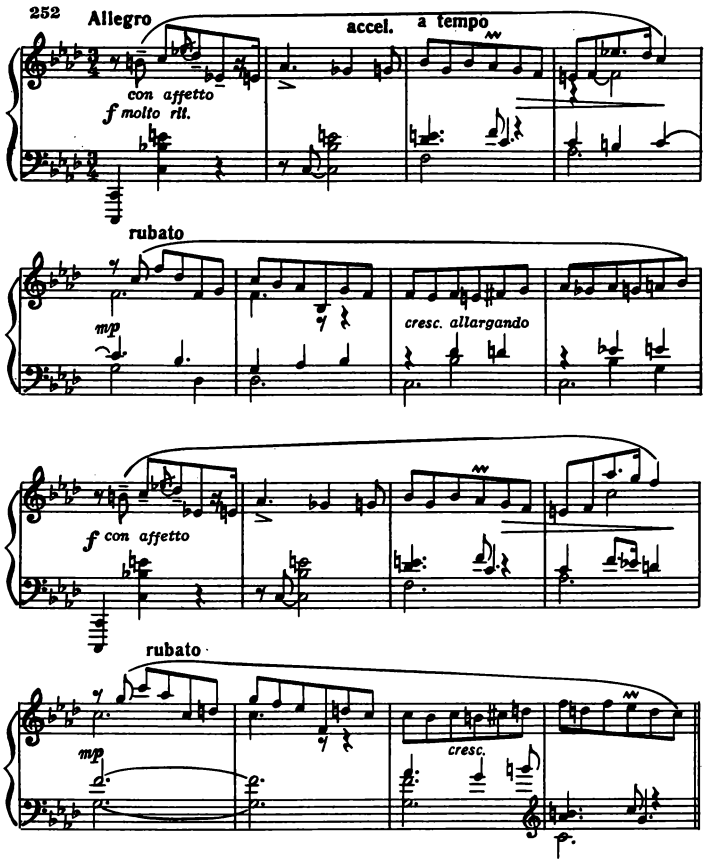


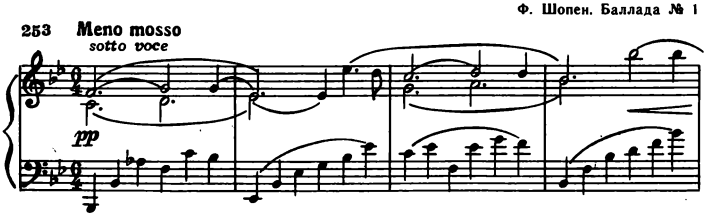
250 [Doppio movimento]

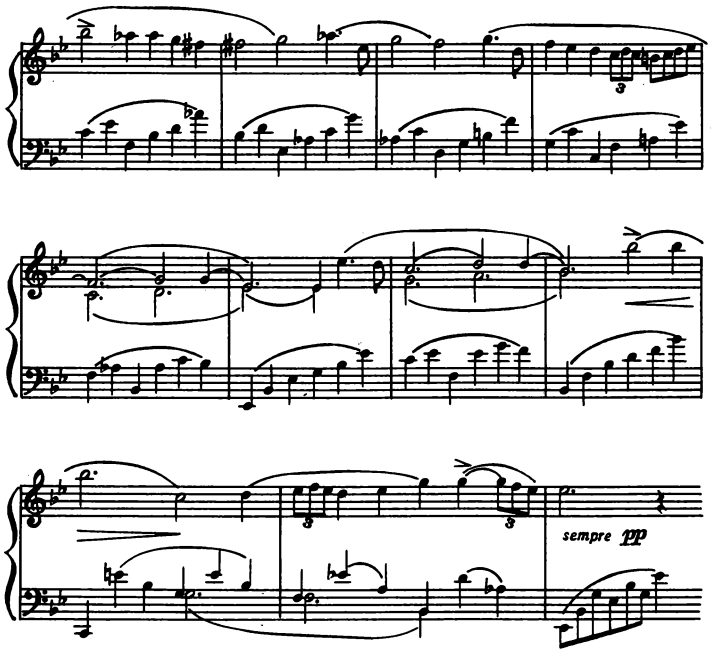



8
8
8
f
3
3
3
rit.
ff
sf


251
[Andante espressivo]
л.р.
8
8
rit.
1.
2.

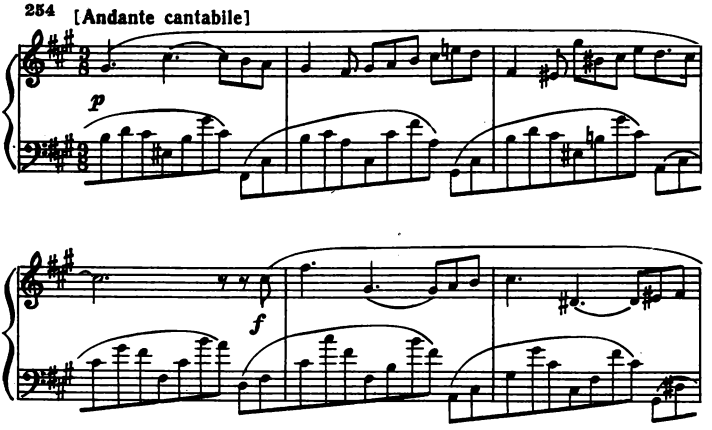

252
Allegro
accel.
a tempo
con affetto
f molto rit.
rubato
mp
cresc. allargando
f con affetto
rubato
mp
cresc.

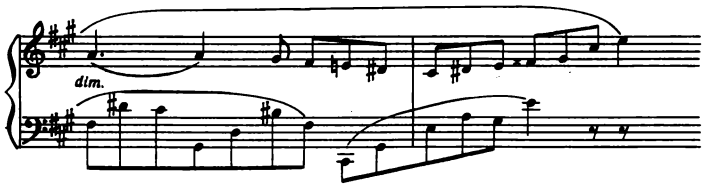

253
Meno mosso
sotto voce
pp

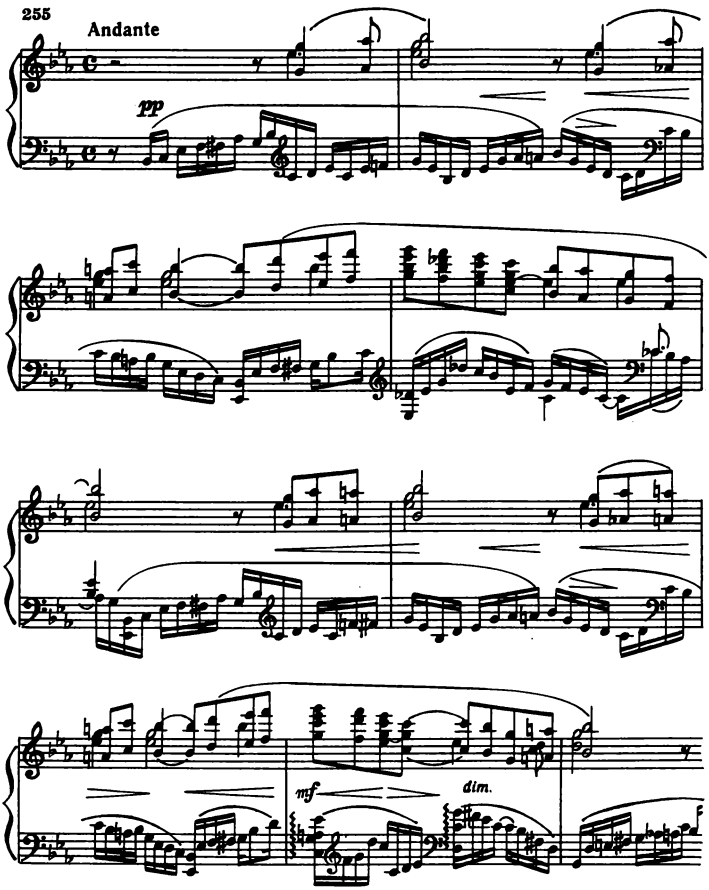


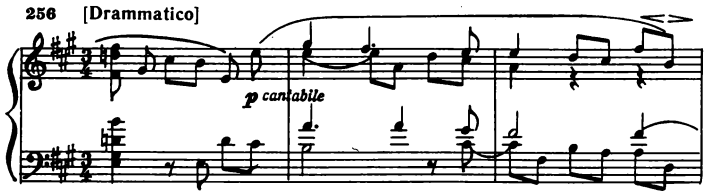
А. Скрябин. Экспромт, ор. 14 № 2

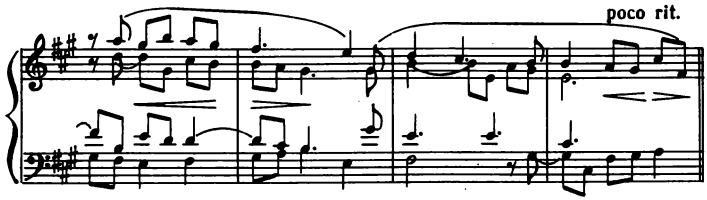
254 [Andante cantabile]



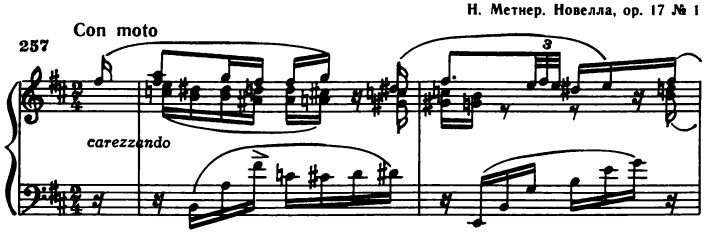

dim.

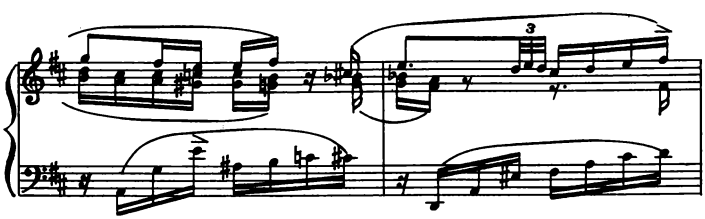

255
Andante
pp
mf
dim.

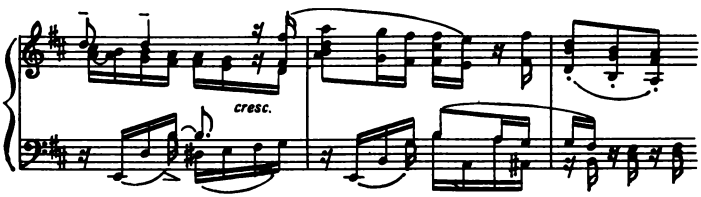




Н. Метнер. Новелла, ор. 17 № 1







§ 22. Органный пункт

Органные пункты бывают в басовом голосе (достаточно частое явление) и в верхних голосах (сравнительно редкое явление).

Следует определять, на какой ступени они находятся.

В этом отношении надо различать органные пункты на I и V ступенях (T и D функции) — частое явление — и на III и IV ступенях (T и S функции) — редкое явление.

Необходимо рассматривать значение органного пункта в связи с его местоположением в форме, отмечая преимущественное использование органного пункта на I в начальных и заключительных построениях, а на V — в построениях, подготавливающих появление значительного тематического материала.

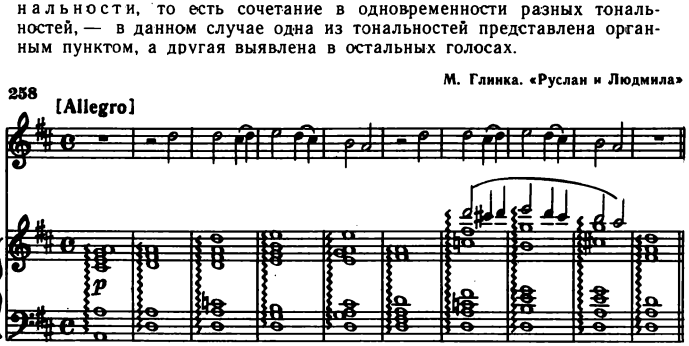
Эмбриональной формой органного пункта на I следует считать оборот TS_6^4T, в котором S накладывается на выдержанный звук T. Аналогично этому, эмбриональной формой органного пункта на V следует считать оборот DT_6^4D.

Следует признавать органным пунктом сравнительно длительно выдержанный звук в одном из голосов, на фоне которого происходит смена гармоний в других голосах, причем этот звук на протяжении своего звучания частично (или все время) не входит в состав этих гармоний, а представляет собой самостоятельную функцию лада. Сочетание разных функций в одновременности называют полифункциональностью.

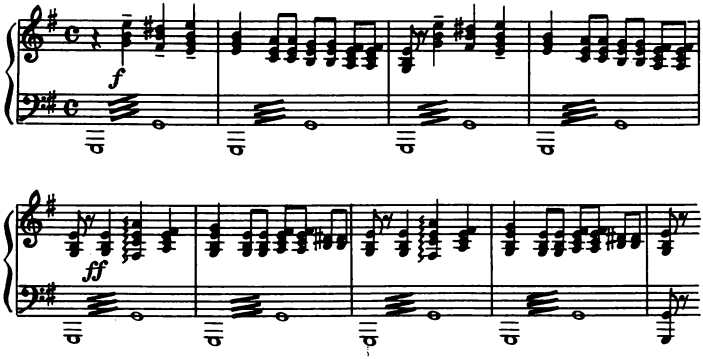
Органный пункт обозначается в записи в виде отдельного знака — горизонтальной черты с буквой, указывающей его функцию в опорной тональности.

В случае, если на фоне органного пункта происходят отклонения в группе остальных голосов, то в целом возникает явление политональности, то есть сочетание в одновременности разных тональностей, — в данном случае одна из тональностей представлена органным пунктом, а другая выявлена в остальных голосах.

М. Глинка. «Руслан и Людмила»

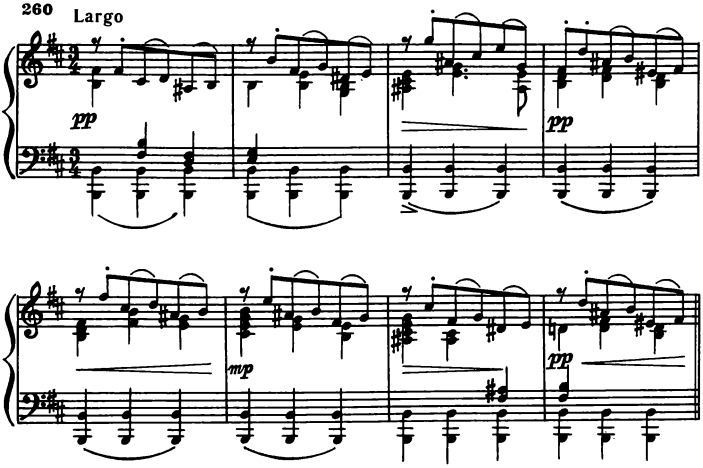


259 Allegro vivace (alla breve)

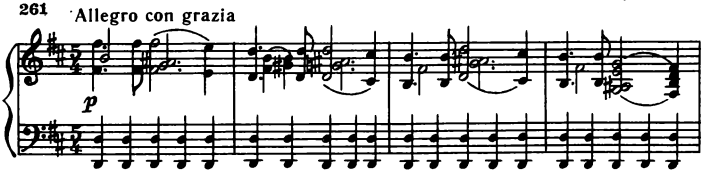


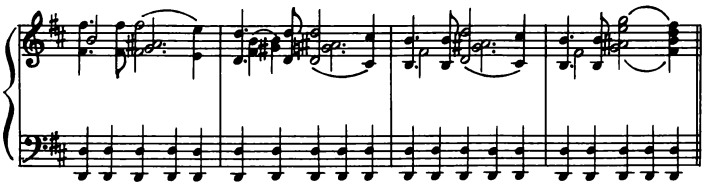
И.-С. Бах. Месса h-moll

260 Largo



261 Allegro con grazia

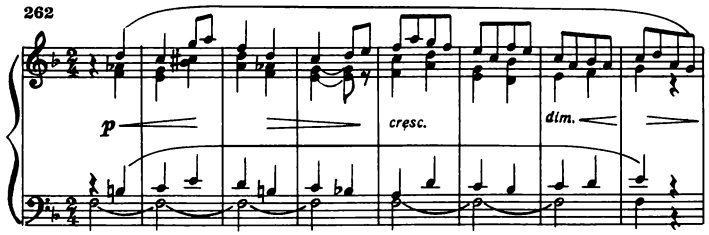


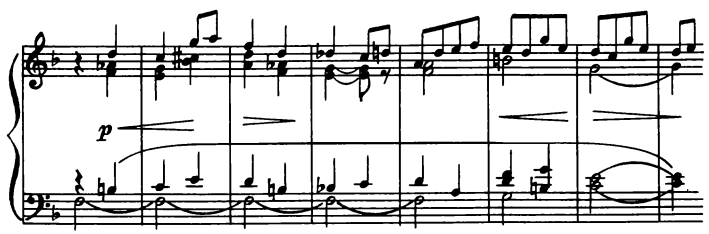


М. Мусоргский. «Хованщина»

Andante cantabile. Con delicatezza

262

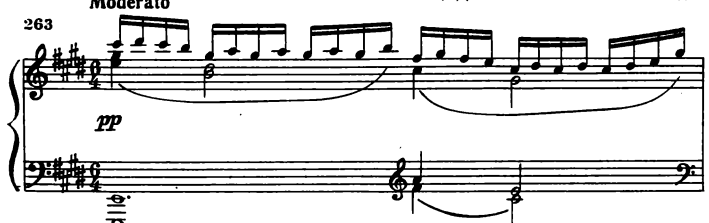


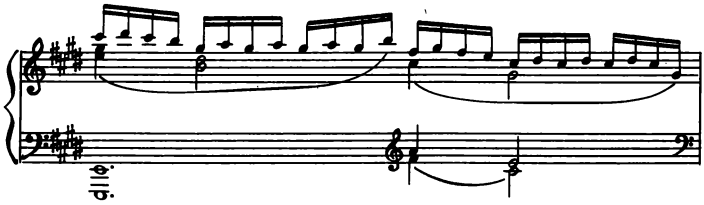


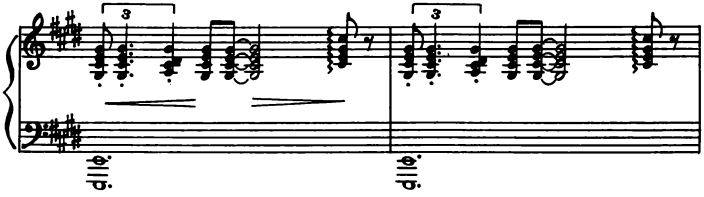
К. Дебюсси. «Пеллеас и Мелизанда»

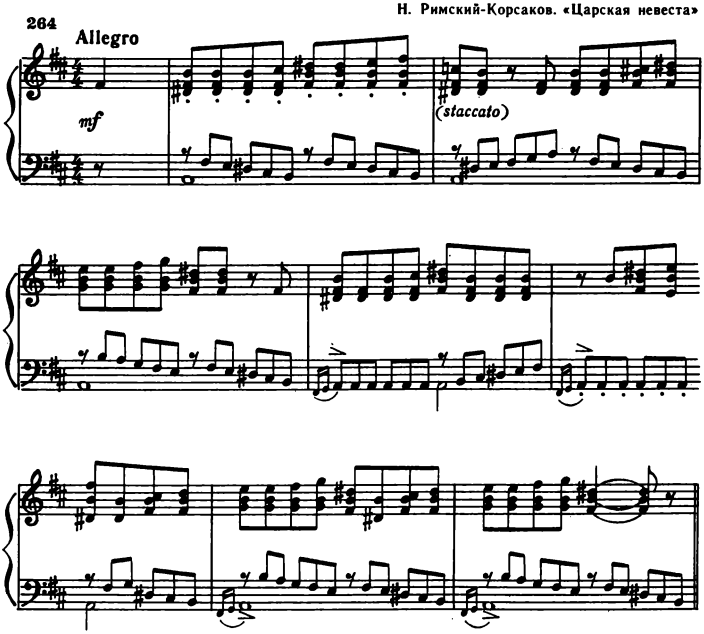
Moderato

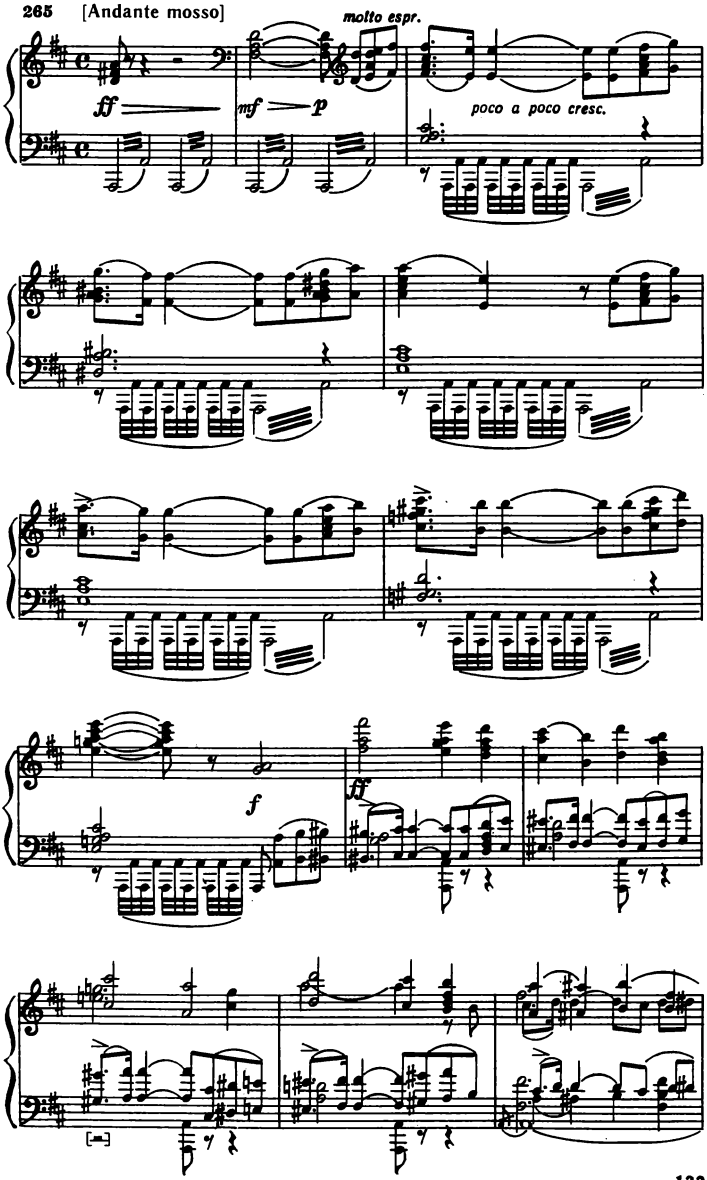
263

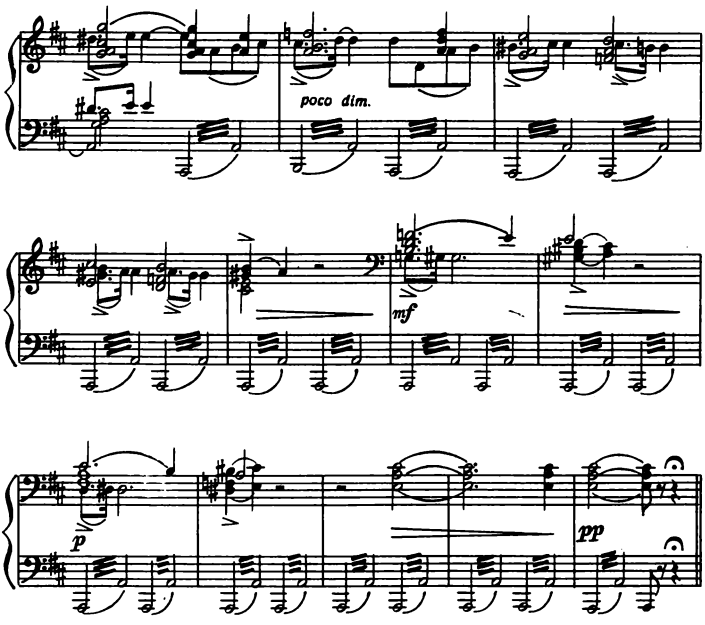


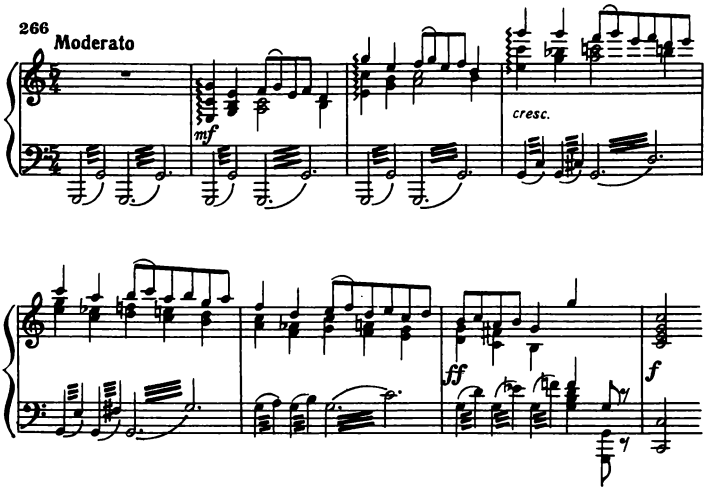


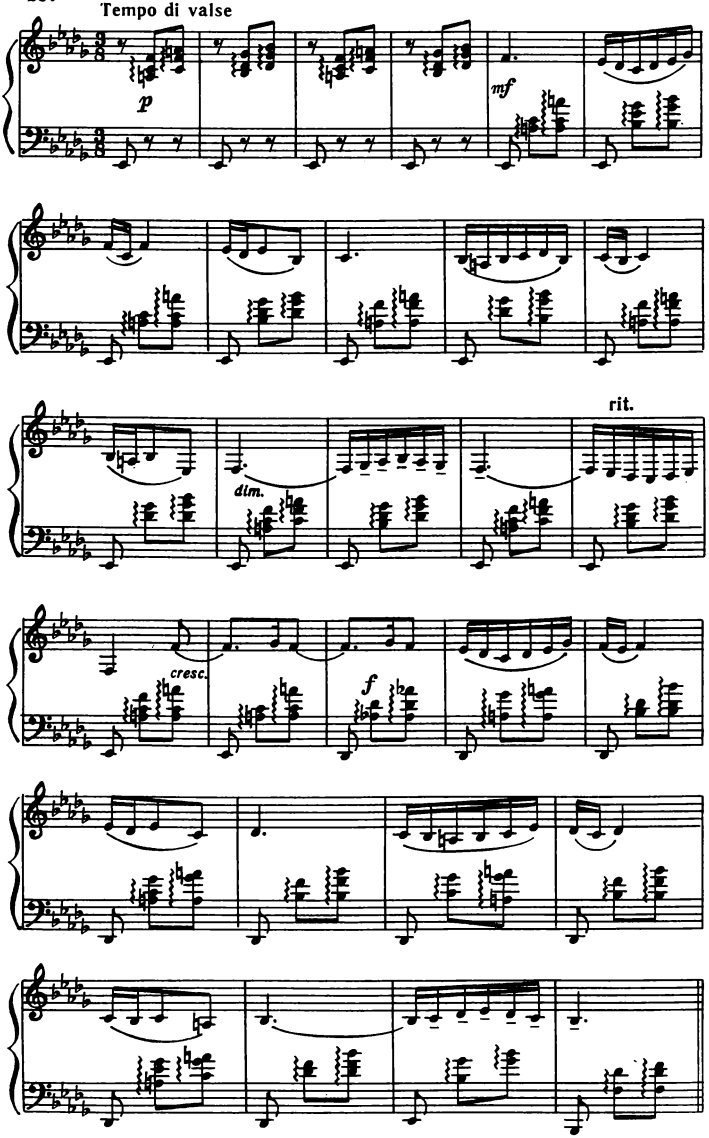

3
3

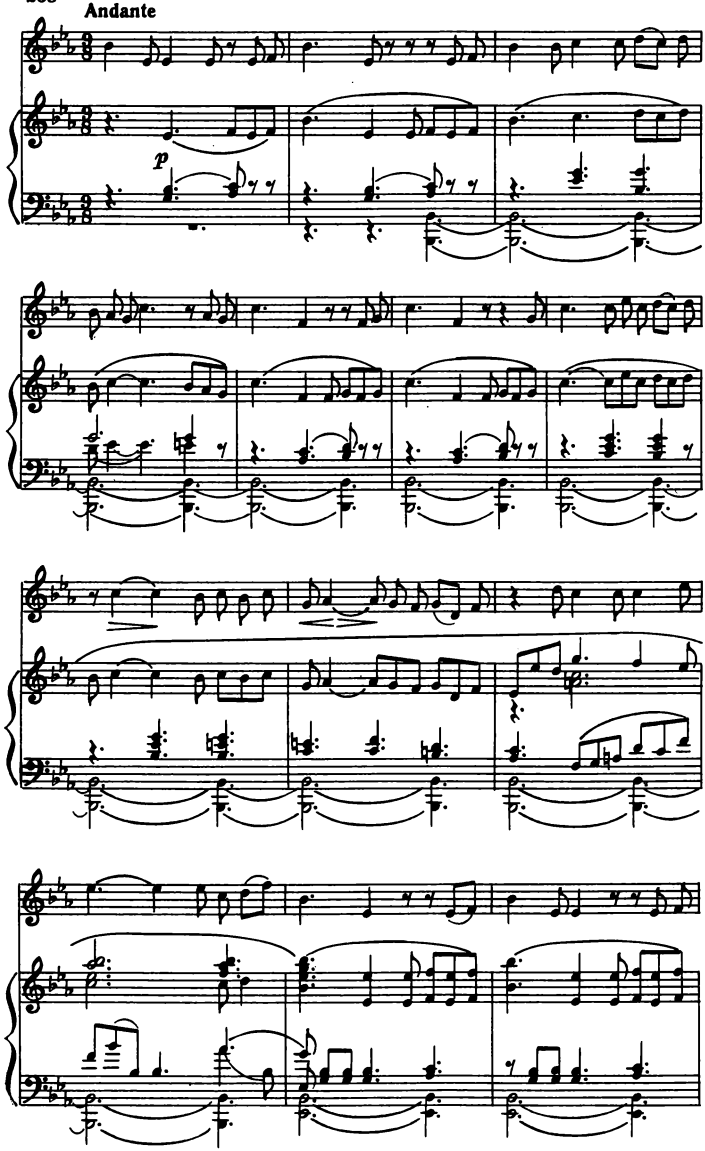

264
Allegro
mf
(staccato)

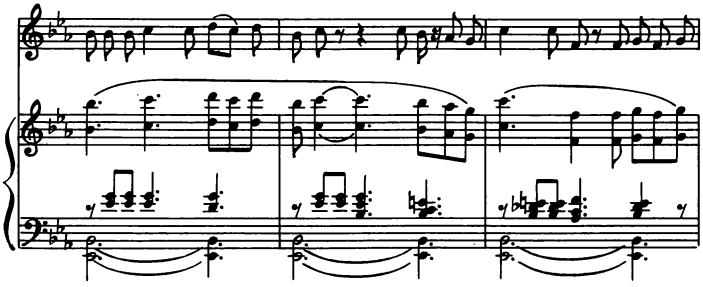

265
[Andante mosso]
molto espr.
ff
mf
p
poco a poco cresc.
f
ff

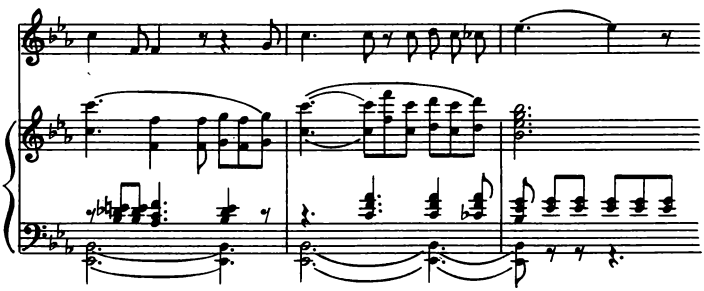

poco dim.
mf
p
pp


266
Moderato
mf
cresc.
ff
f


Tempo di valse
p
mf
rit.
dim.
cresc.
f

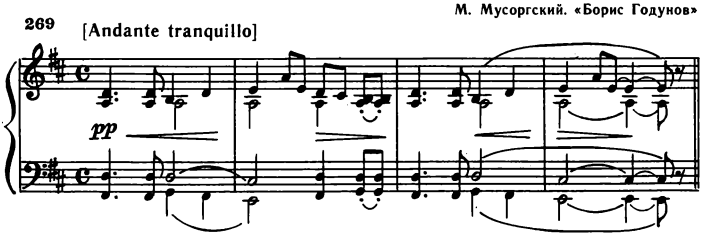

Andante
p





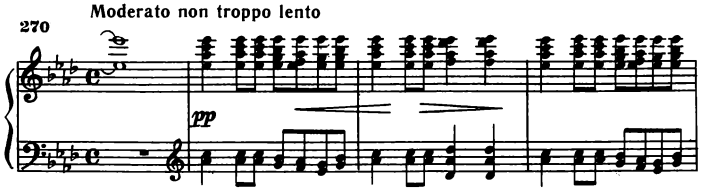
М. Мусоргский. «Борис Годунов»

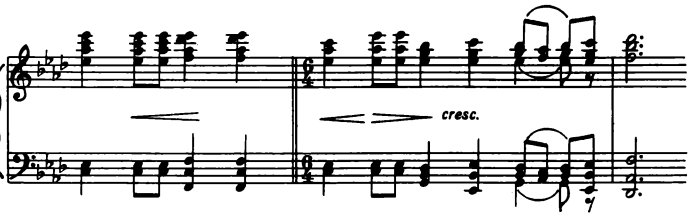
269 [Andante tranquillo]



М. Мусоргский. «Борис Годунов»

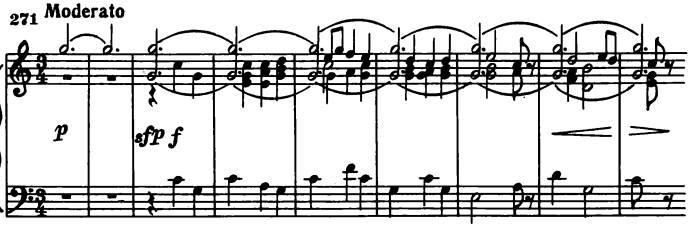
270 Moderato non troppo lento





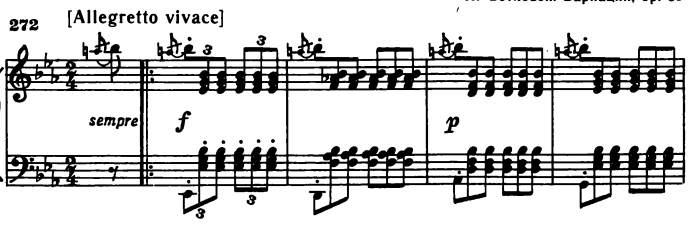
М. Мусоргский. «Борис Годунов»

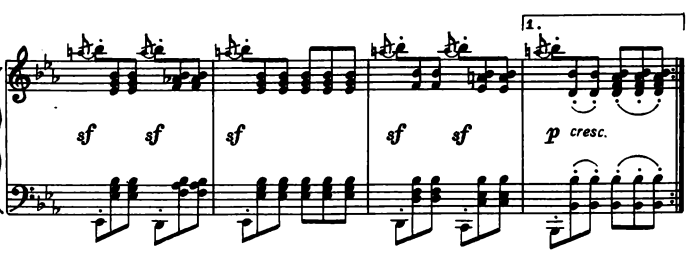
271 Moderato



Л. Бетховен. Вариации, ор. 35

272 [Allegretto vivace]





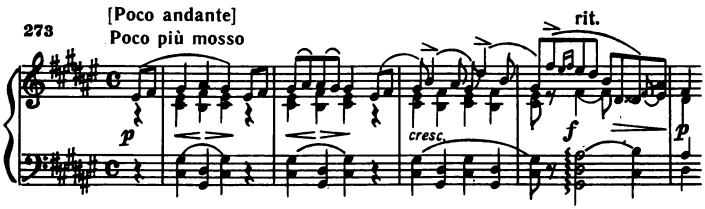
§ 23. Многозвучные аккорды терцовой структуры

При определении многозвучных аккордов терцовой структуры следует различать нонаккорды (обозначение 9), ундецимаккорды (11) и терцдецимаккорды (13).

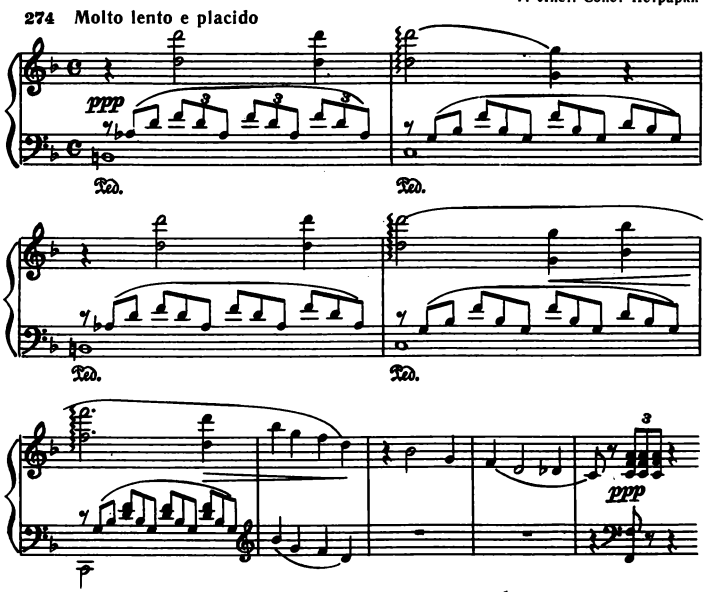
Следует отмечать сходство многозвучных аккордов терцовой структуры с созвучиями, возникающими благодаря задержаниям и органным пунктам.

Почти все многозвучные аккорды представляют собой полифункциональные сочетания.

Э. Григ. «На родине», ор. 43 № 3



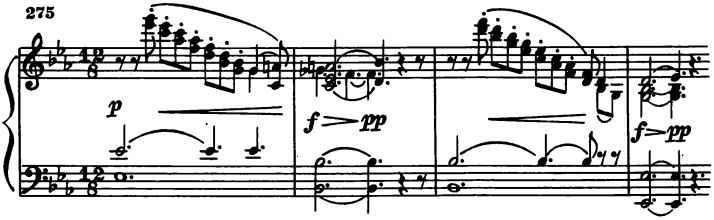
Ф. Лист. Сонет Петрарки



М. Глинка. «Руслан и Людмила»

Andante mosso

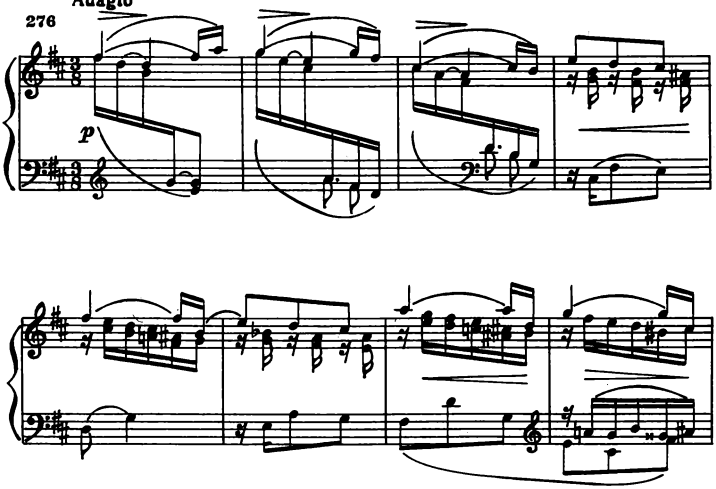
275



И. Брамс. Интермеццо, ор. 119 № 1

Adagio

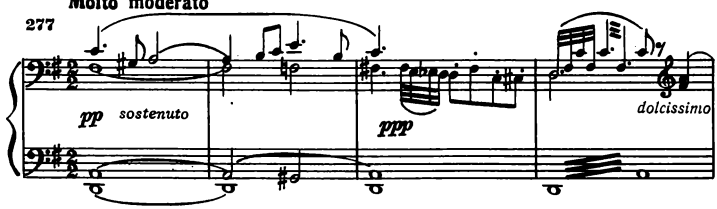
276

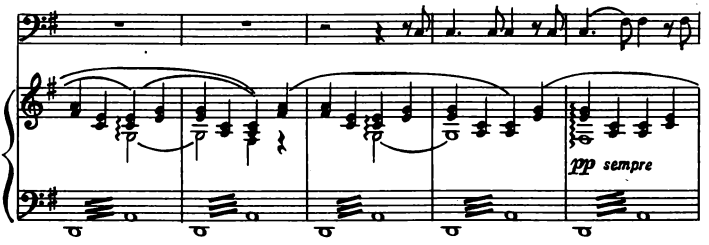


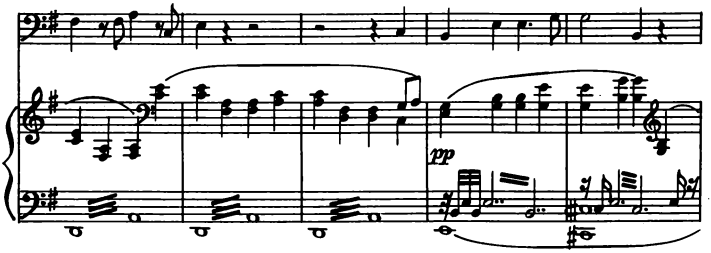
Р. Вагнер. «Мейстерзингеры»

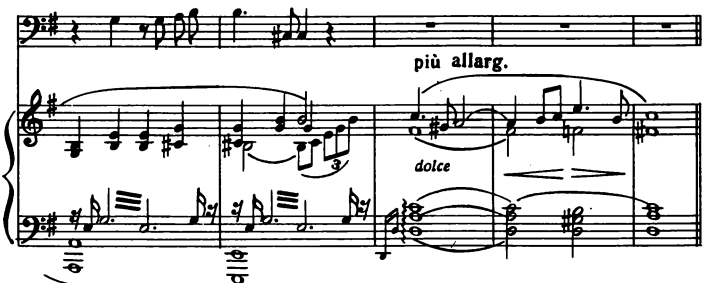
Molto moderato

277



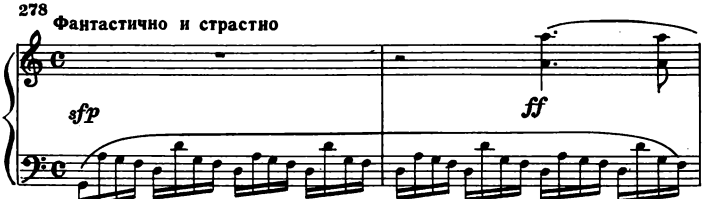


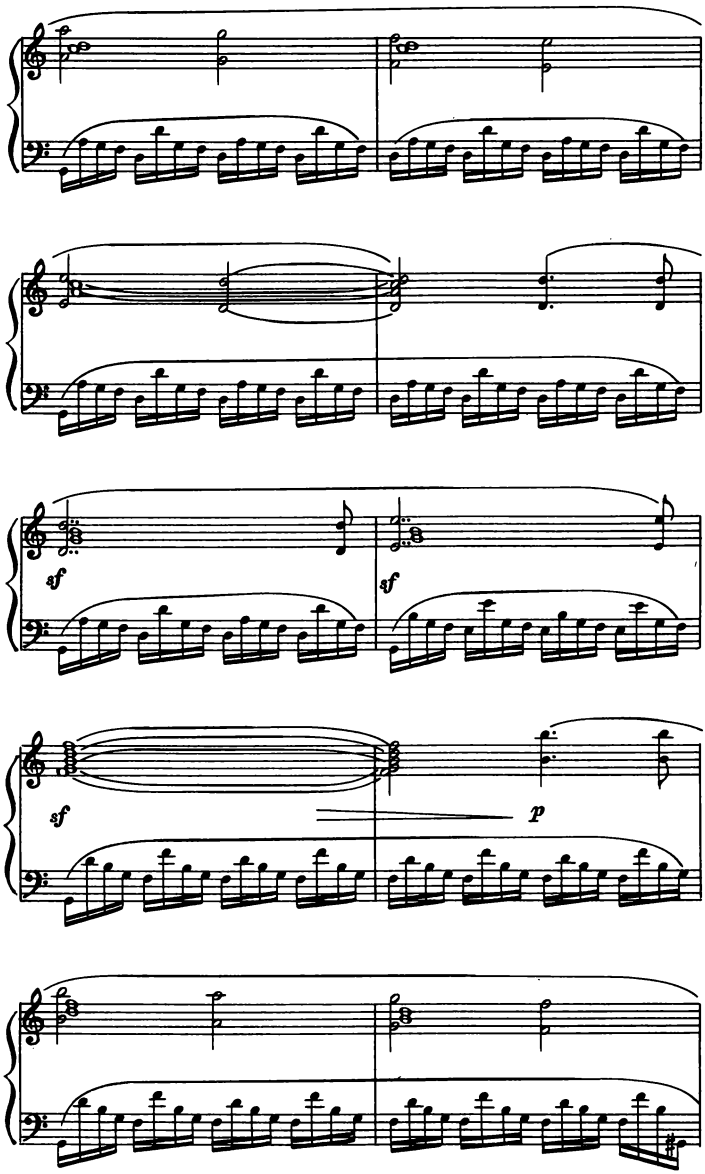


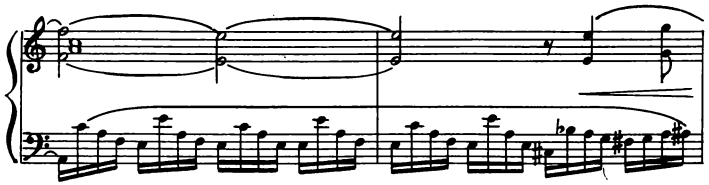


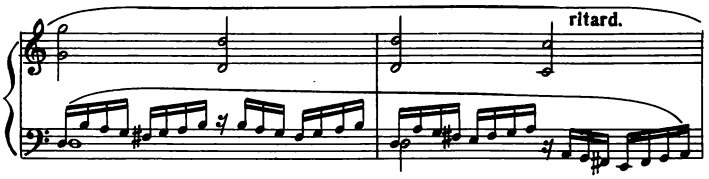
278

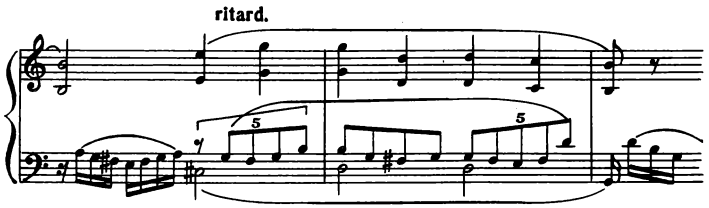
Фантастично и страстно



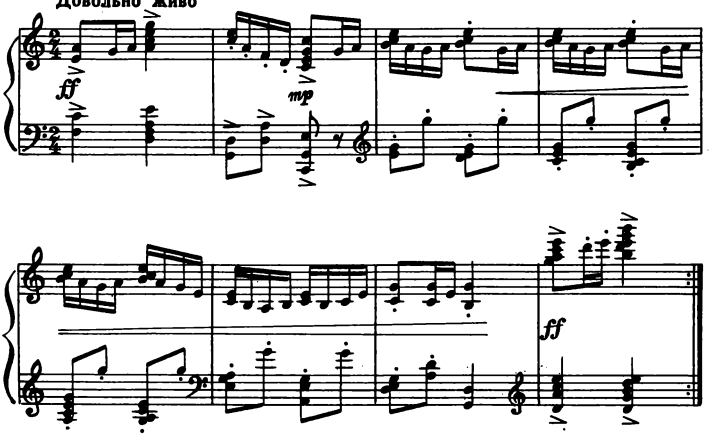

sf
sf
sf
p







279 Довольно живо



Раздел IV

АЛЬТЕРАЦИЯ

§ 24. Альтерация DD

При определении аккордов альтерированной DD следует различать трезвучные и септаккордовые разновидности. Также следует различать аккорды V ступени к доминанте и VII ступени к доминанте.

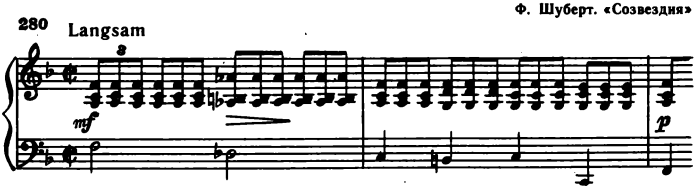
Возможны случаи плагального разрешения DD прямо в T.

Аккорд альтерированной DD может быть модулирующим аккордом.

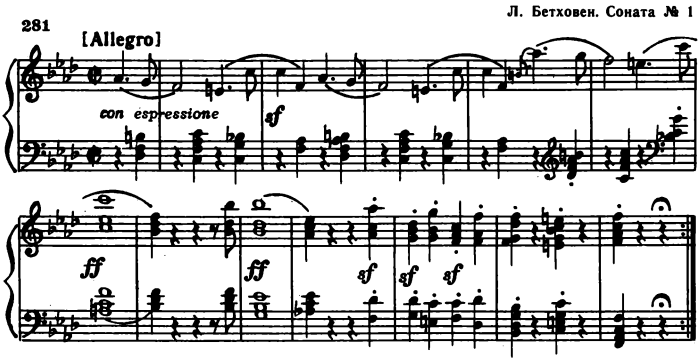
Альтерация обозначается знаком ♭ или ♯ перед цифрой, соответствующей тому тону аккорда, который подвергся альтерации. Обозначение пишется снизу, слева от буквы, определяющей функцию аккорда.

Например, $\flat_5 DD_{43}$ обозначает понижение квинты.

Ф. Шуберт. «Созвездия»

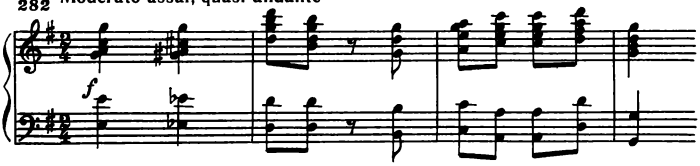


Л. Бетховен. Соната № 1



П. Чайковский. «Опричник»

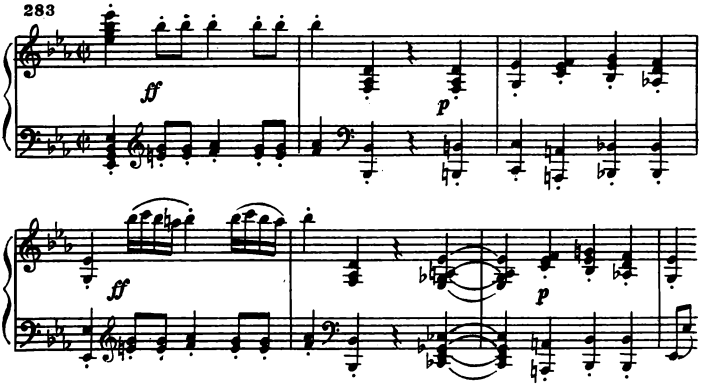
282 Moderato assai, quasi andante



Л. Бетховен. Соната № 5

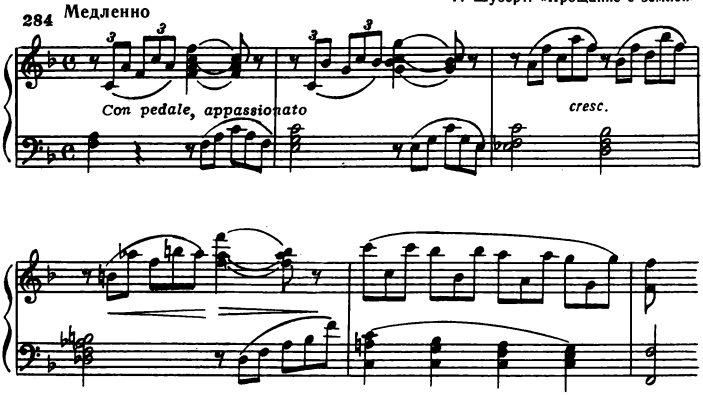
[Prestissimo]

283

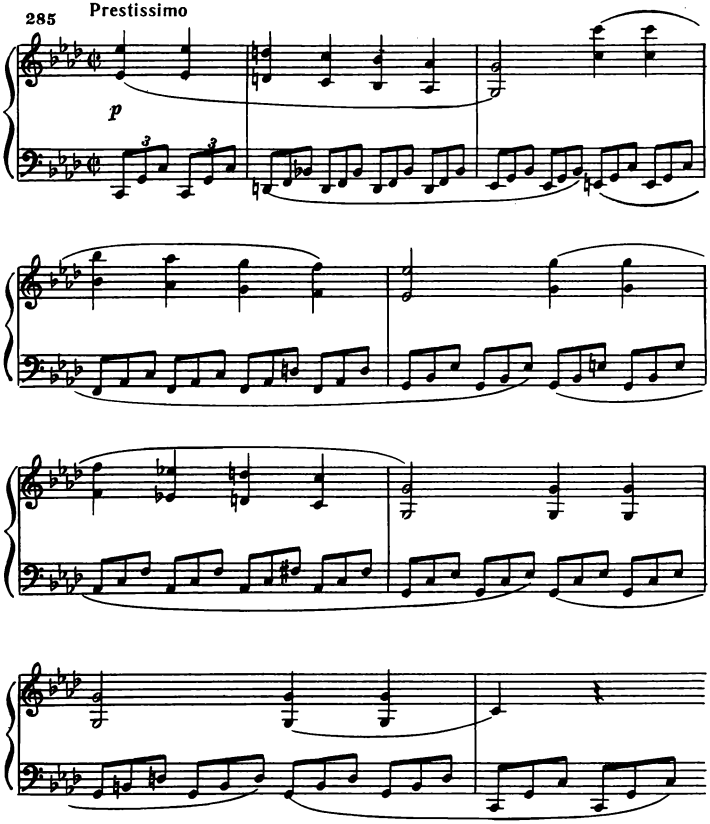


Ф. Шуберт. «Прощание с землей»

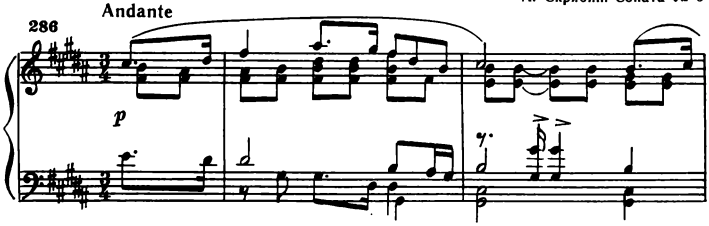
284 Медленно

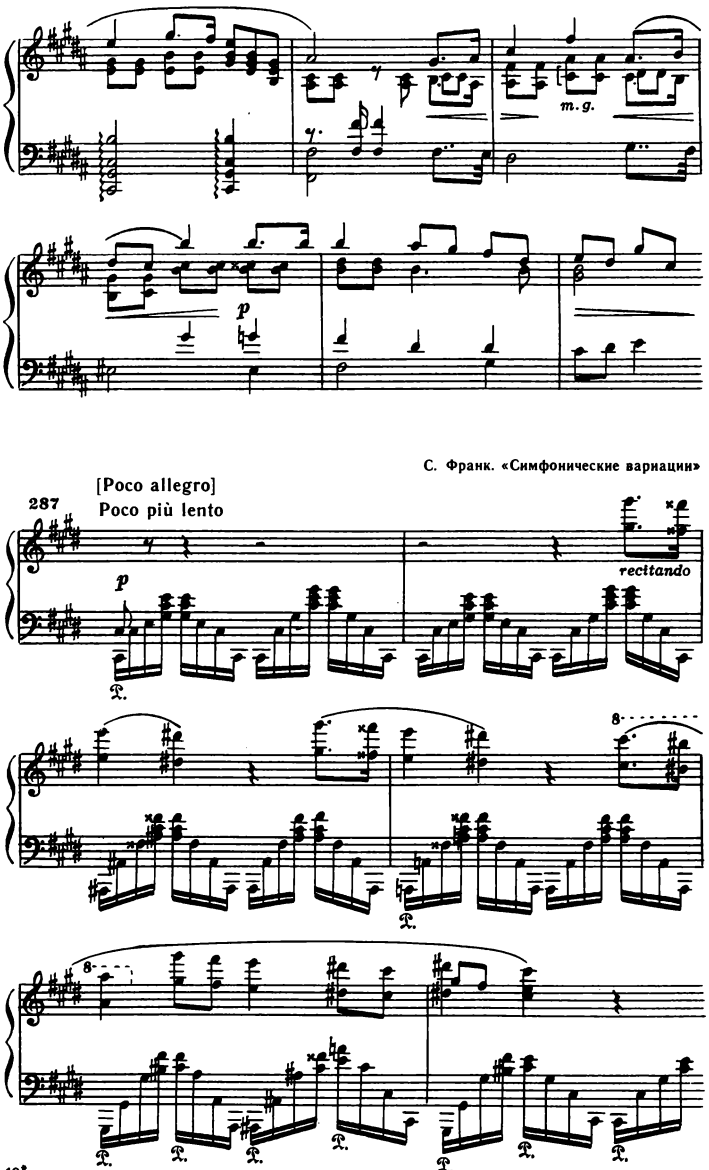


285 Prestissimo



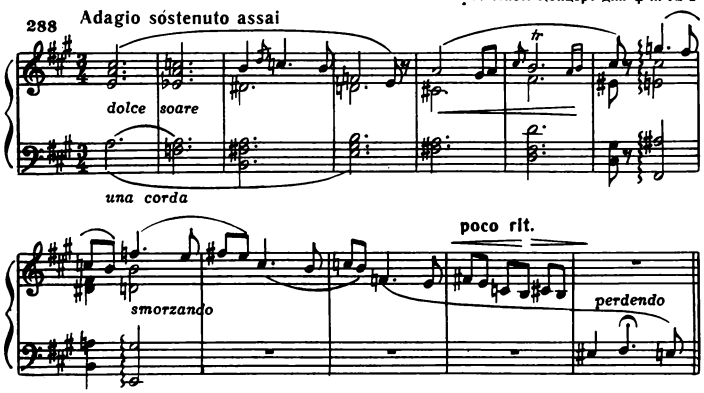
286 Andante




m.g.
p
287
[Poco allegro]
Poco più lento
rectitando
8
8
10°

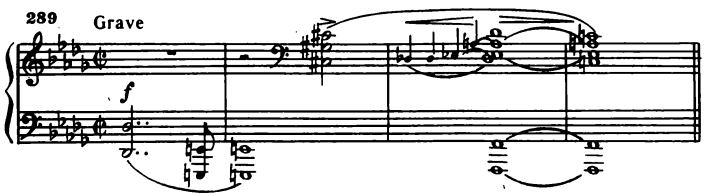
Ф. Лист. Концерт для ф-п. № 2

288 Adagio sóstenuto assai



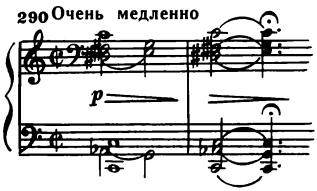
Ф. Шопен. Соната b-moll

289 Grave



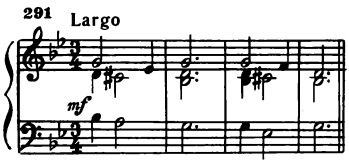
Ф. Шуберт. «У моря»

290 Очень медленно



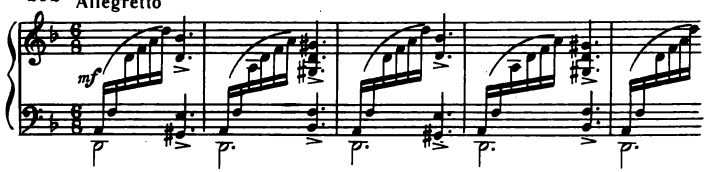
В. Шебалин. Трио, ор. 4

291 Largo



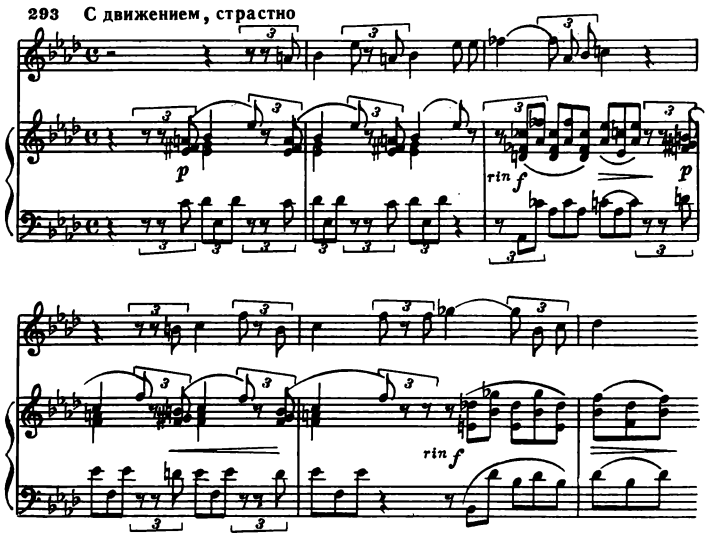
Ц. Кюи. Ор. 9 № 6

292 Allegretto



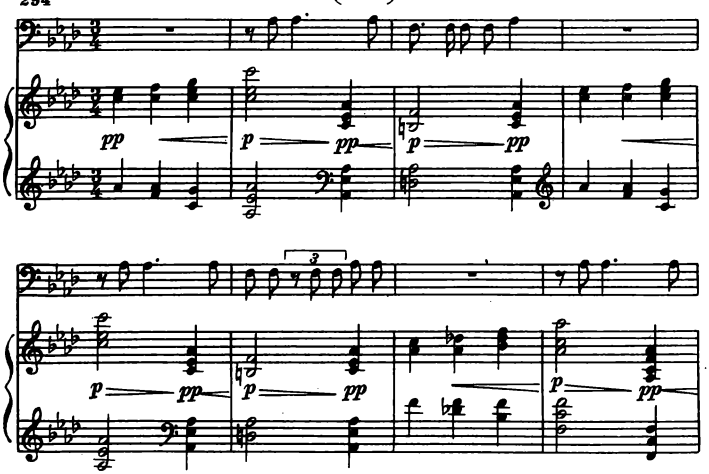
Ф. Лист. «О, где он»

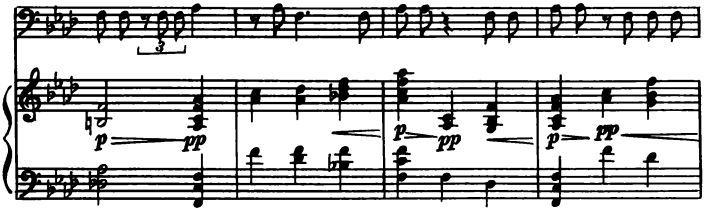
293 С движением, страстно

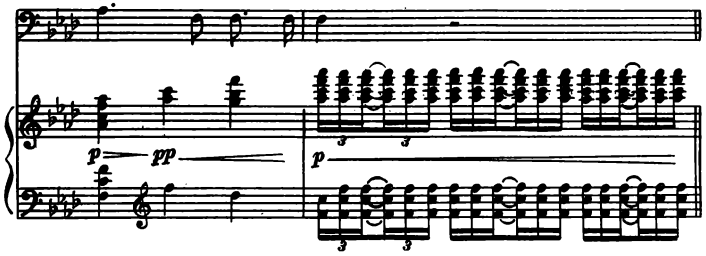


П. Чайковский. «Мазепа»

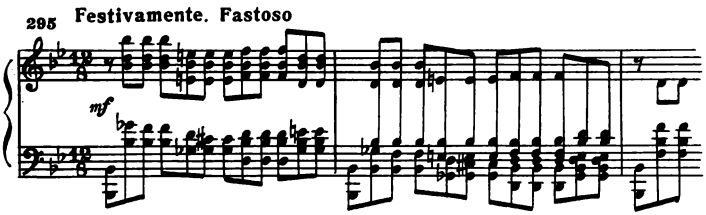
294 Andante molto sostenuto (♩=66)



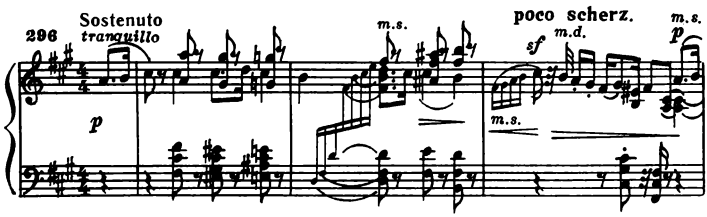


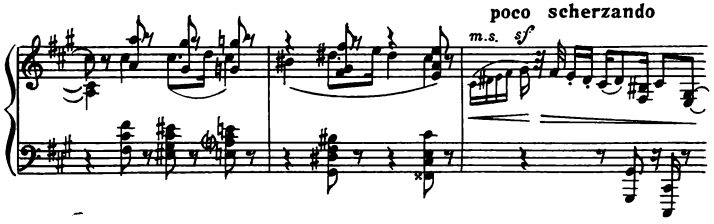


А. Скрябин. «Трагическая поэма», ор. 34

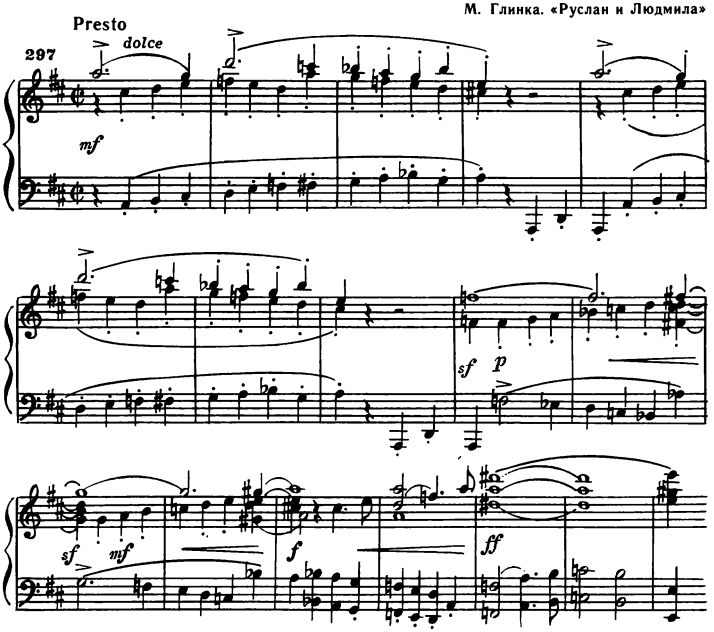


Н. Метнер. Сказка, ор. 26, № 4

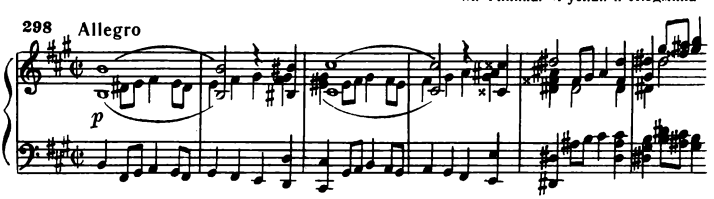




М. Глинка. «Руслан и Людмила»



М. Глинка. «Руслан и Людмила»

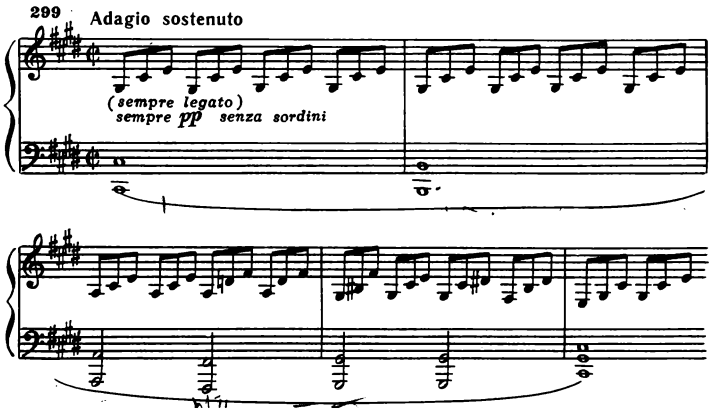


§ 25. Альтерация SII

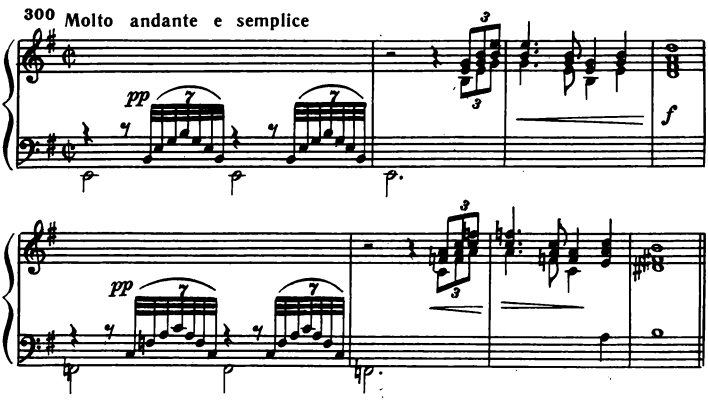
При определении аккордов альтерированной SII следует различать понижающую альтерацию ($\flat_1$) и повышающую ($\sharp_1$).

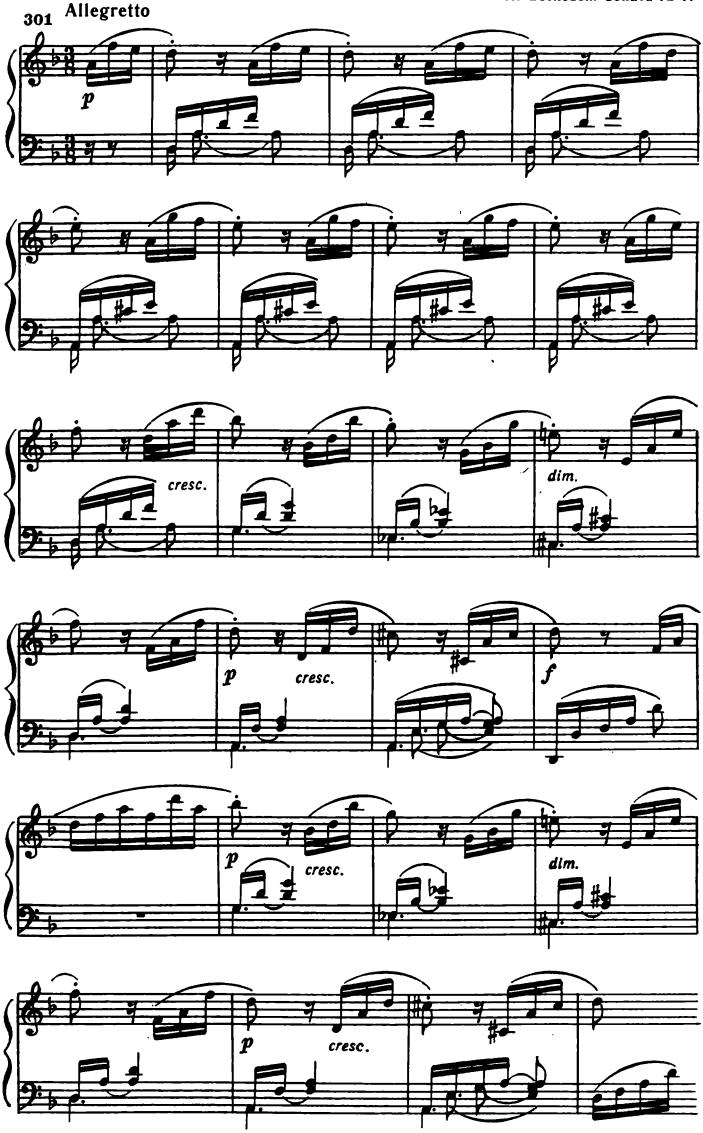
В отношении повышающей альтерации, возможной только в мажоре, следует отмечать ее преимущественное использование в плагальных оборотах.

Л. Бетховен. Соната № 14

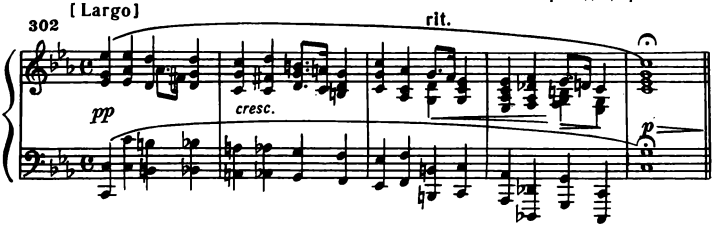


Э. Григ. «Песня сторожа», ор. 12 № 3



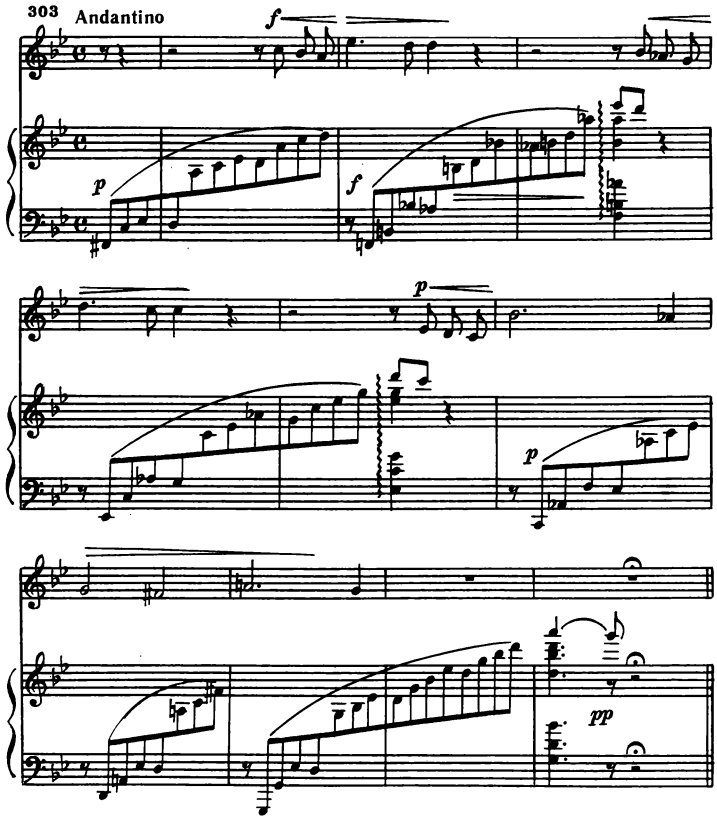

301 Allegretto
p
cresc.
dim.
p
cresc.
f
p
cresc.
dim.
p
cresc.

302 [Largo]



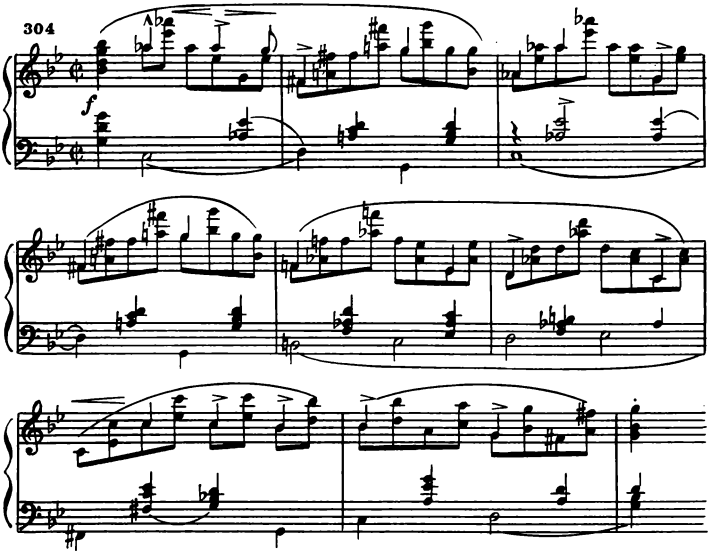
М. Балакирев. «Утес»

303 Andantino



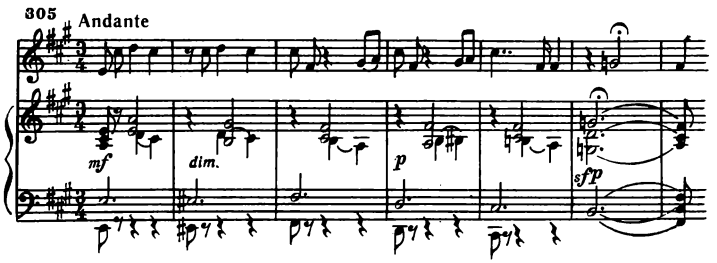
[Presto con fuoco]

304



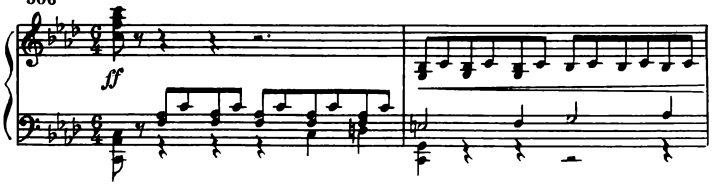
П. Чайковский. «Пиковая дама»

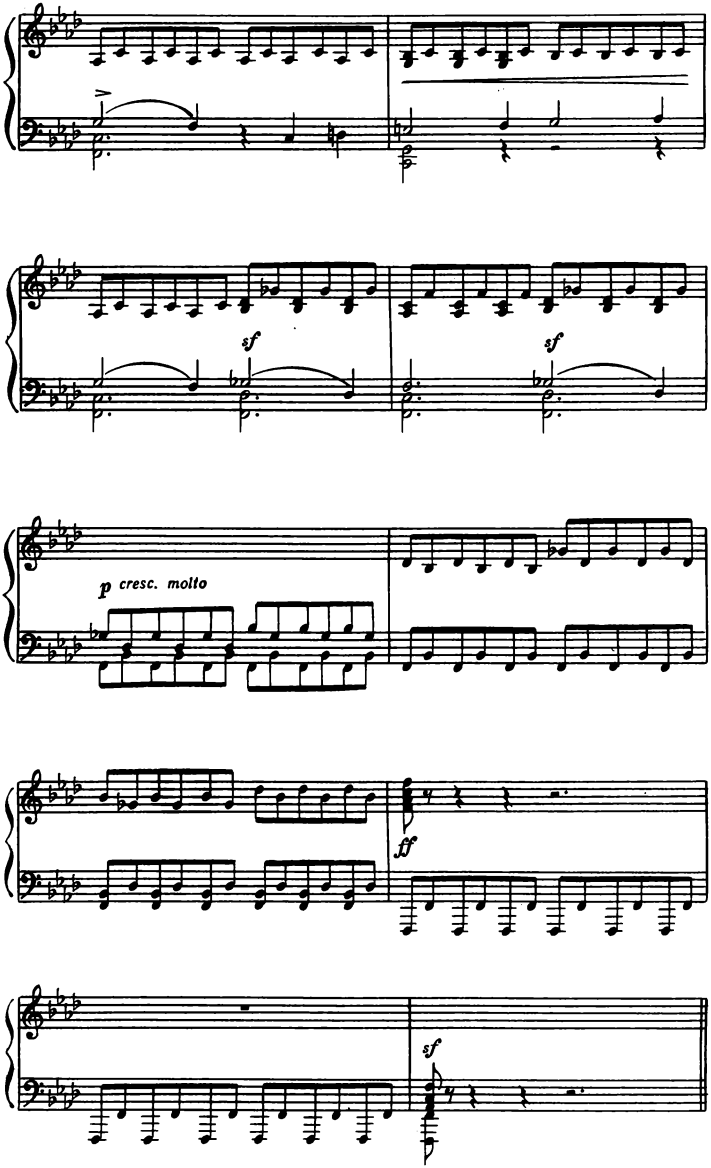
305 Andante

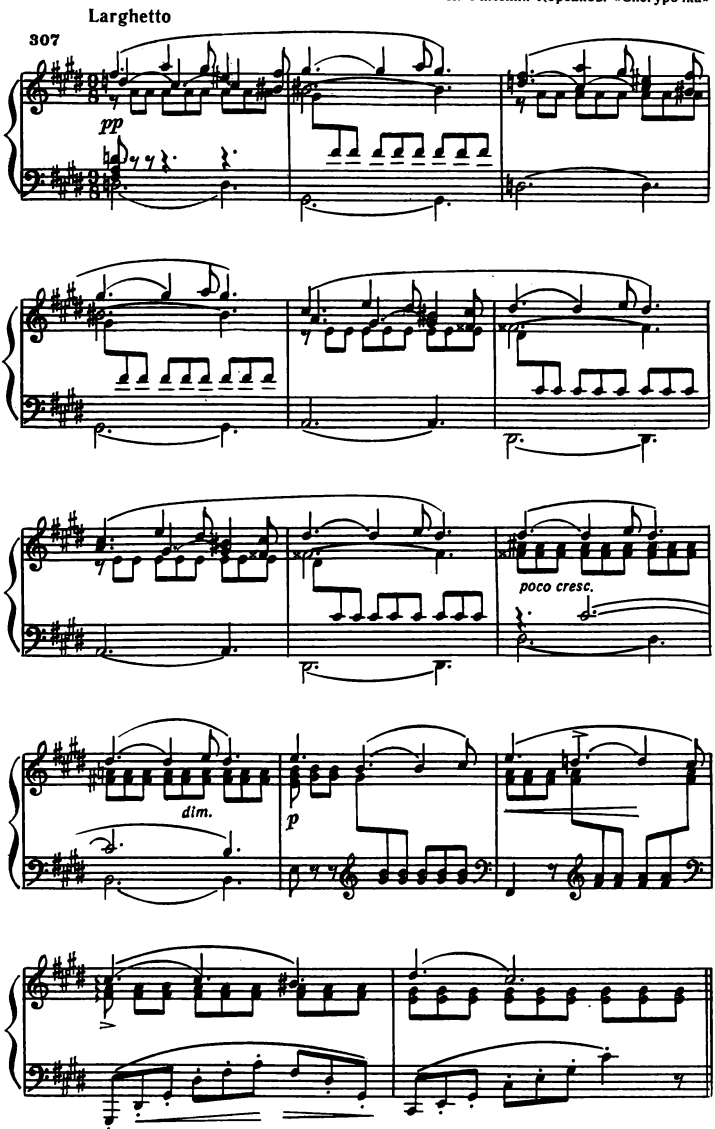


С. Танеев. «Бьется сердце»

306 [Allegro vivace et agitato]

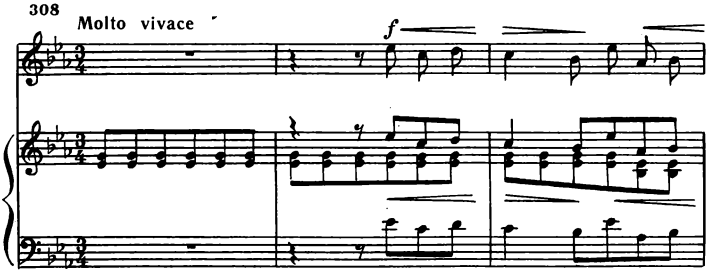


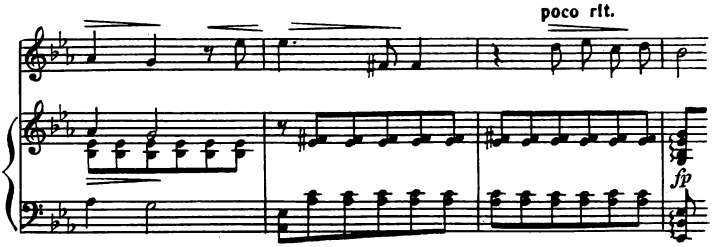

sf
sf
p cresc. molto
ff
sf


Larghetto
307
pp
poco cresc.
dim.
p

308

Molto vivace

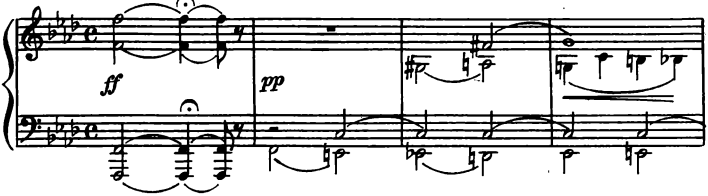


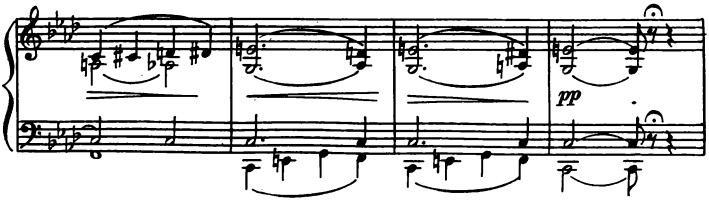


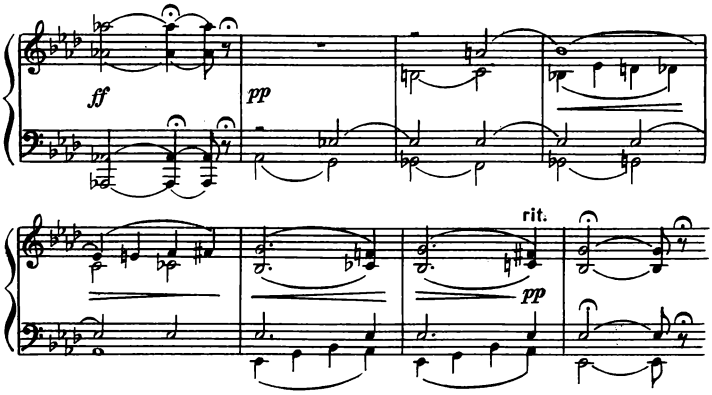
Ш. Гуно. «Фауст»

Adagio molto, quasi largo

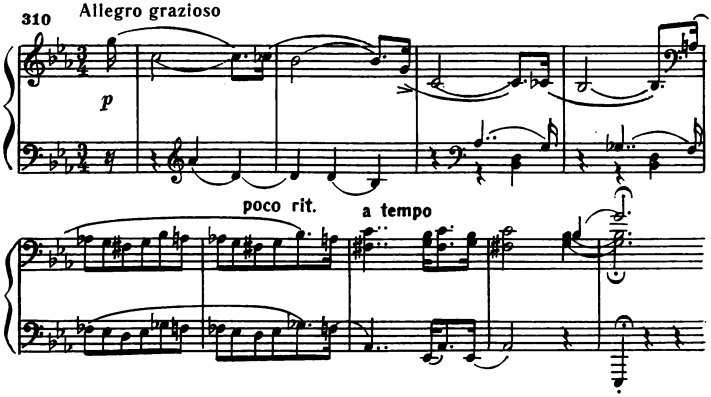
309



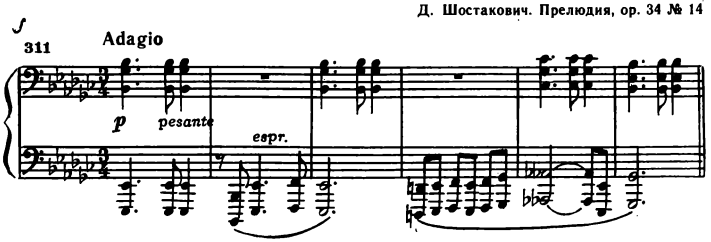




А. Гречанинов. Мазурка, ор. 78 № 3



Д. Шостакович. Прелюдия, ор. 34 № 14

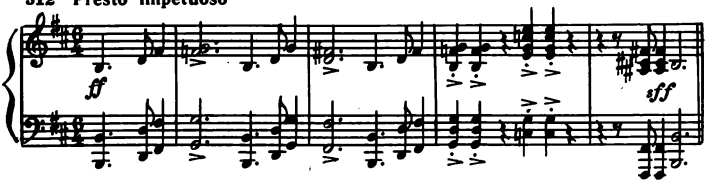


§ 26. Отклонения и модуляции в тональность альтерационного родства (тональность II пониженной ступени)

При определении отклонений и модуляций в тональность II пониженной ступени следует руководствоваться указаниями к § 18 и 19.

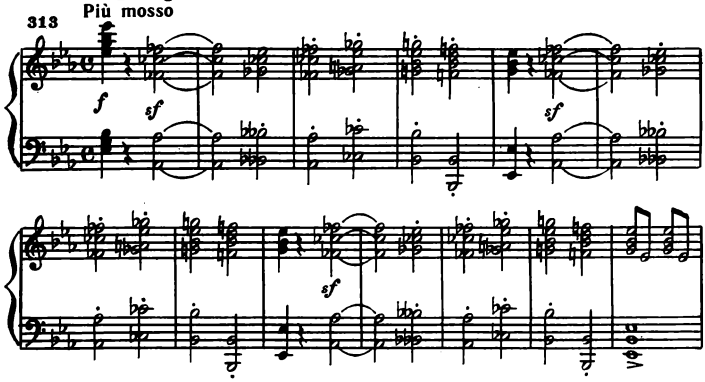
Э. Григ. «Кроясь в сумрак»

312 **Presto impetuoso**



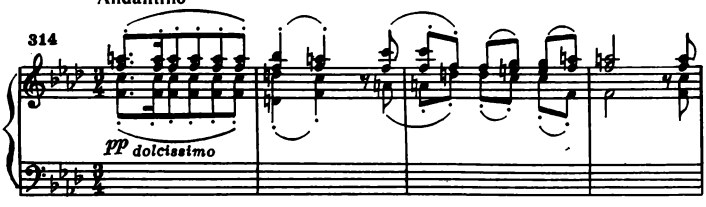
М. Глинка. «Руслан и Людмила»

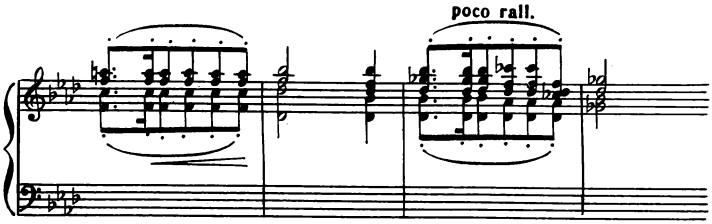
313 **[Allegro agitato]**
Più mosso



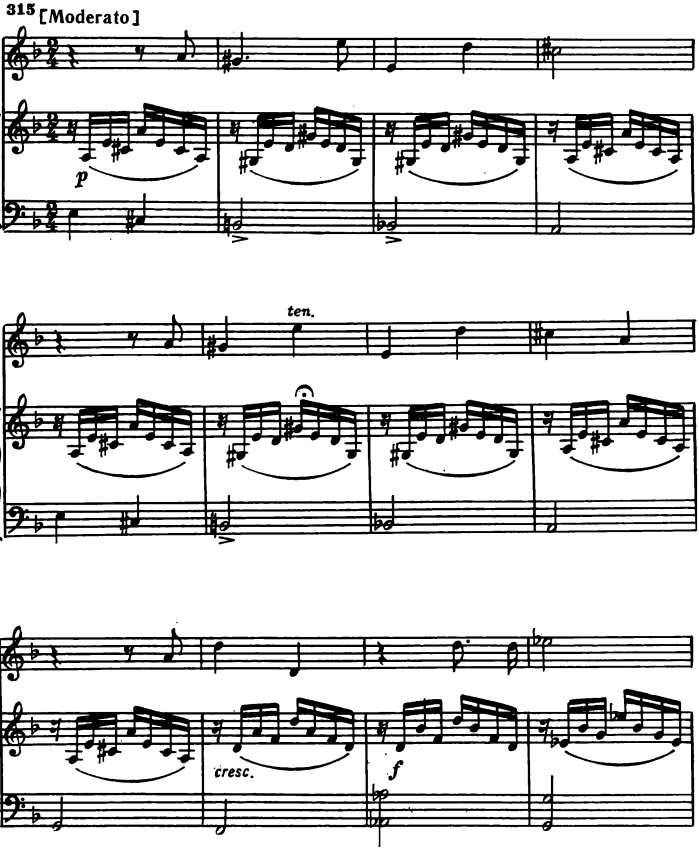
Ф. Лист. «Поэтические и религиозные гармонии», № 6

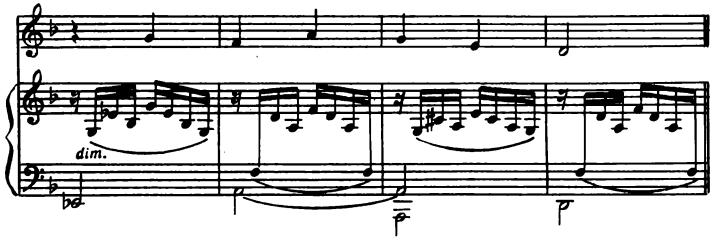
314 **Andantino**



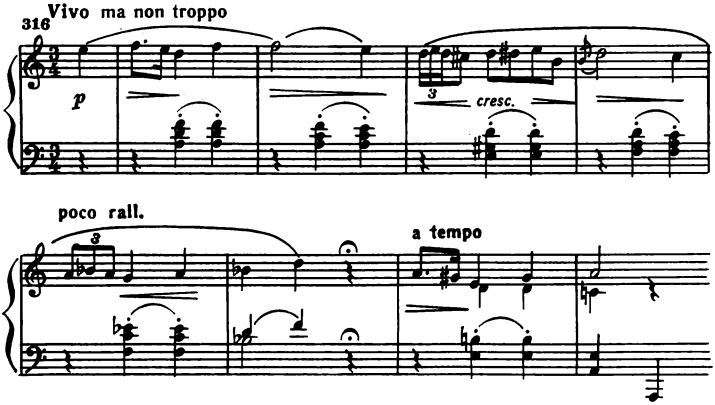


А. Даргомыжский. «Мне грустно»

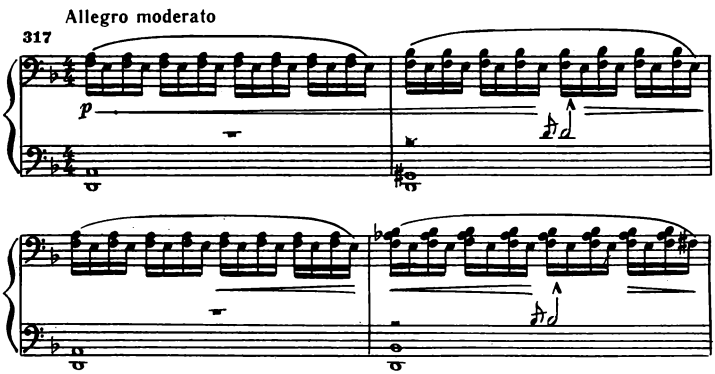


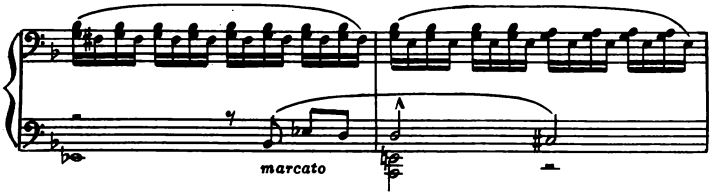


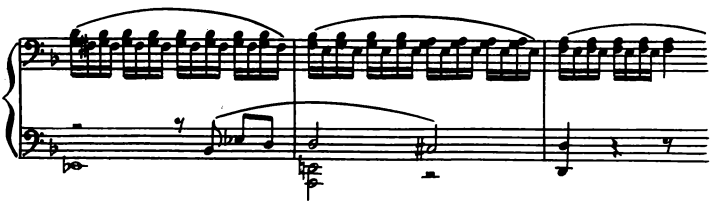
Ф. Шопен. Мазурка, ор. 7 № 2



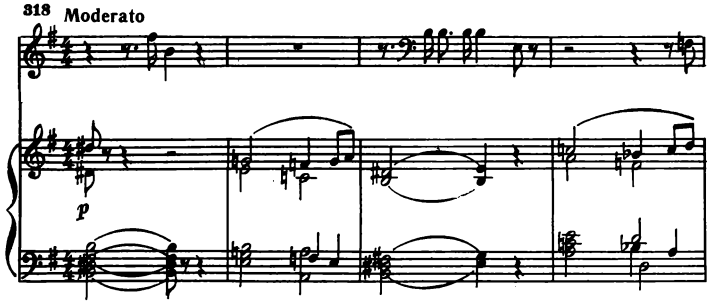
М. Гнесин. «У моря ночью», ор. 1 № 1

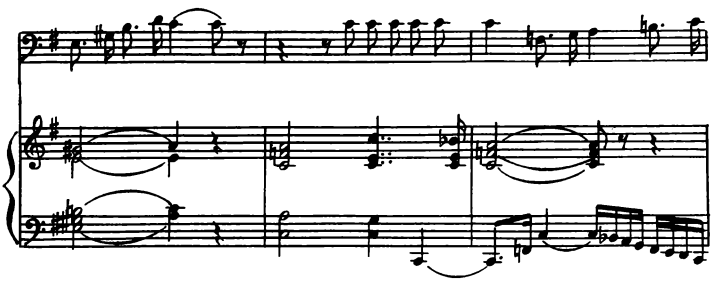




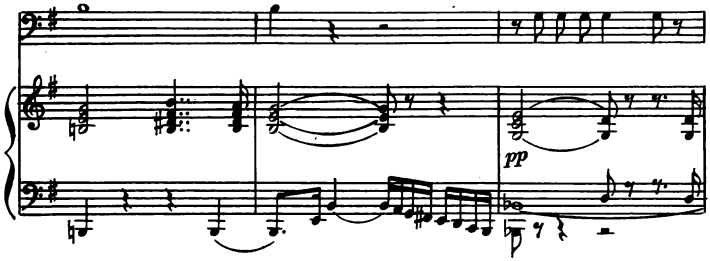


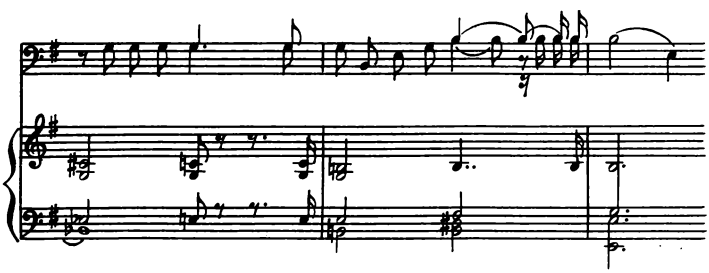
318 Moderato





11*

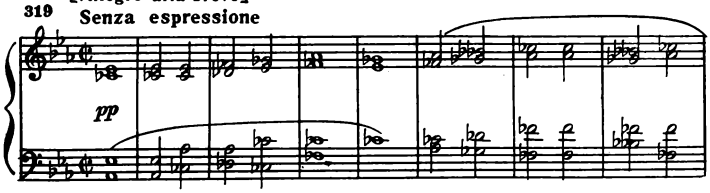


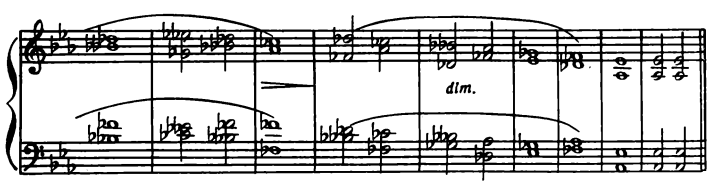


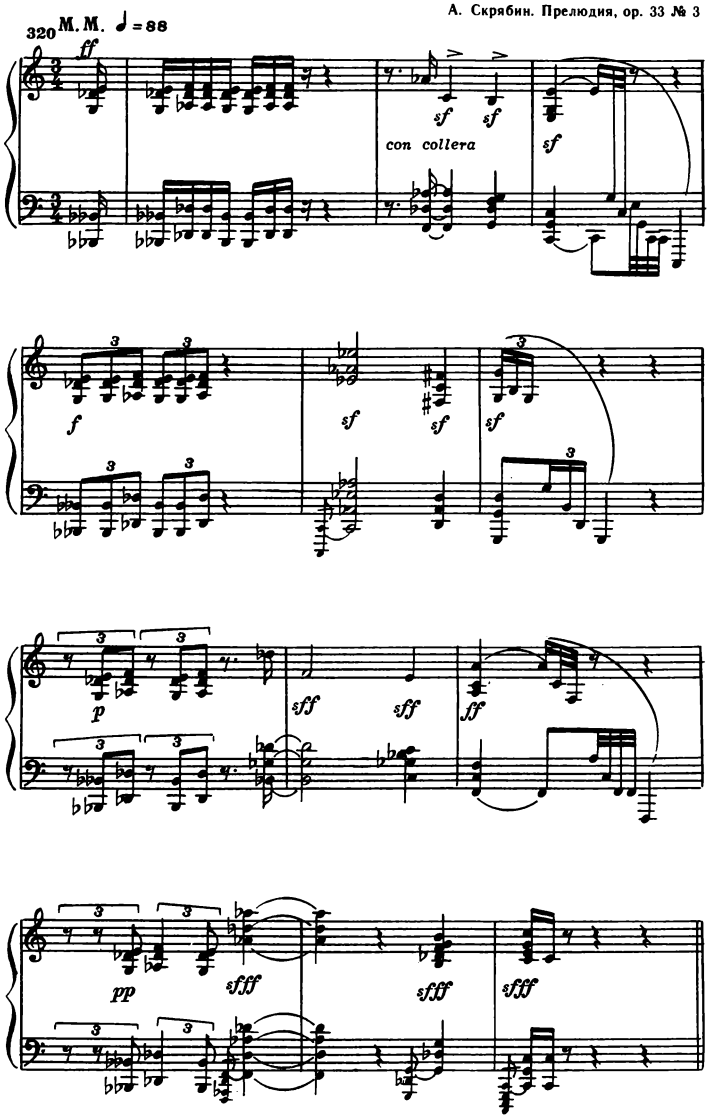
М. Мусоргский. «Картинки с выставки», № 10

[Allegro alla breve]

319 Senza espressione






320
M. M. ♩ = 88
ff
sf
sf
con collera
sf
f
sf
sf
sf
p
sff
sff
ff
pp
sfff
sfff
sfff

При определении аккордов альтерированной D следует различать аккорды V ступени и VII ступени.

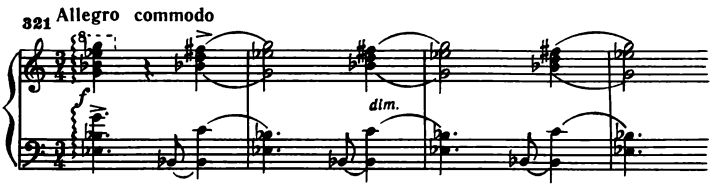
Следует иметь в виду, что при совмещении одновременно в разных голосах различных видов альтерации возникают созвучия, кажущиеся чуждыми тональности. О принадлежности этих созвучий к тональности следует судить по разрешению, то есть по переходу этих созвучий в диатонические аккорды.

Необходимо иметь в виду, что нередко альтерированные аккорды (в особенности в тональностях с большим числом знаков) пишутся в музыкальной литературе неточно в смысле орфографии. О точном значении альтерированного звука следует судить по его разрешению — по движению голоса на диатонический полутон. Так, например, в «Аскольдовой могиле» Верстовского (пример № 330) в тактах 6—7 звук *фа-диез* следует считать *соль-бемолем*, а звук *ре* — *ми-дубль-бемолем*.

После такого переименования звуков становится очевидным, что здесь используется $\flat_5$ D VII_{4_3}

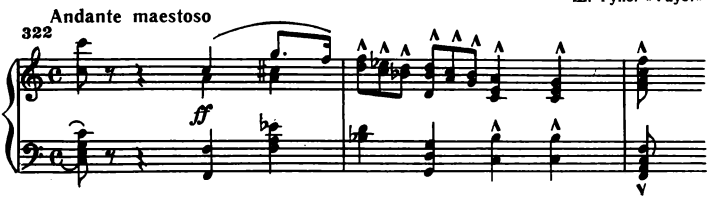
Н. Метнер. «Сельский танец», ор. 38

321 Allegro commodo



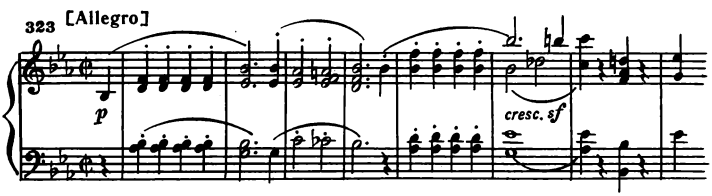
Ш. Гуно. «Фауст»

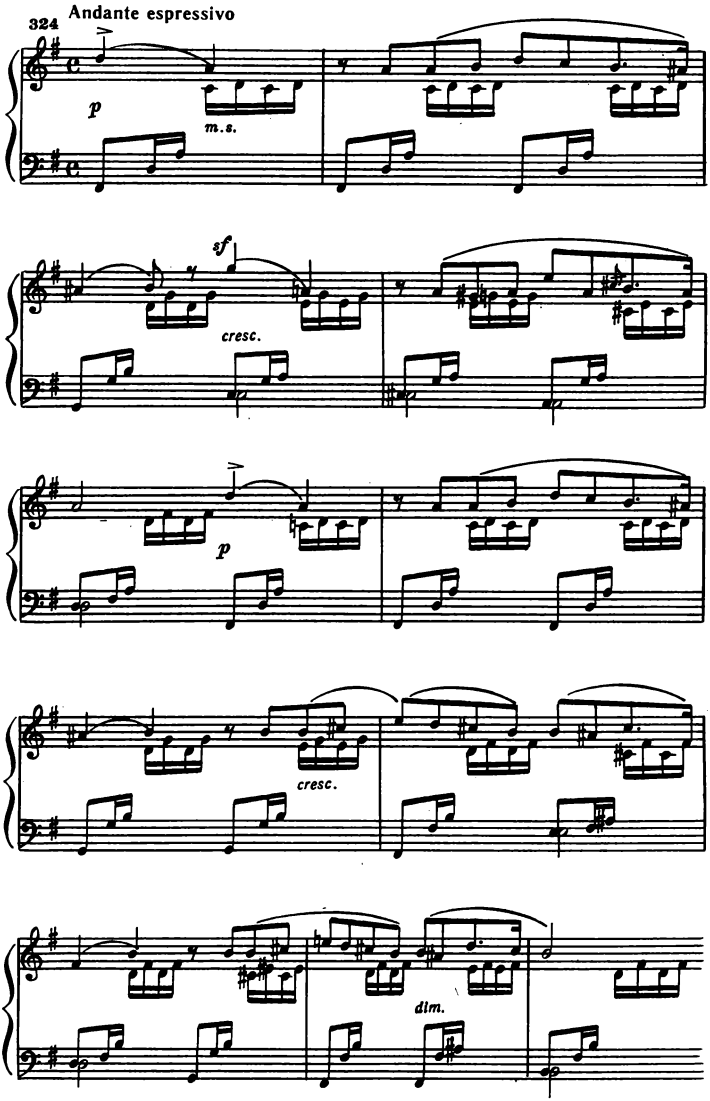
322 Andante maestoso



Л. Бетховен. Соната № 8

323 [Allegro]

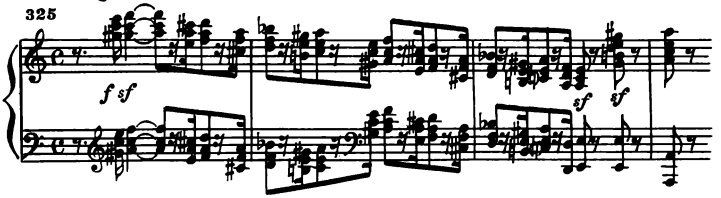



324
Andante espressivo
p
m.s.
sf
cresc.
p
cresc.
dim.

Allegro affetuoso

Р. Шуман. Концерт для ф-п.

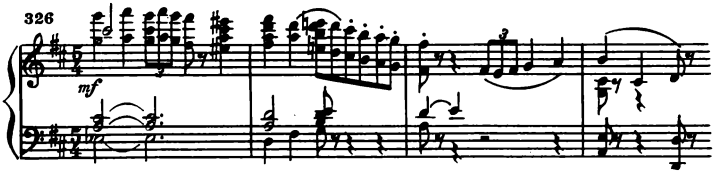
325



[Allegro con grazia]

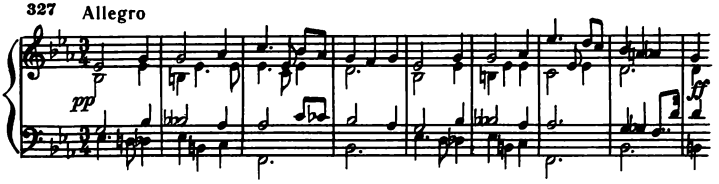
П. Чайковский. Симфония № 6

326



А. Скрябин. Симфония № 3

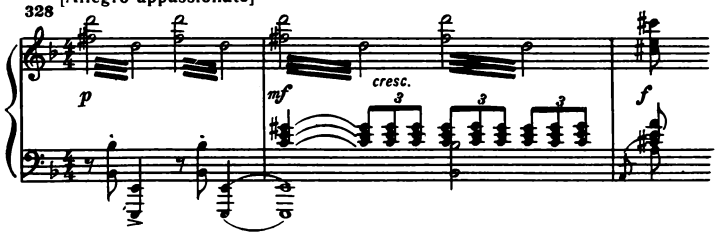
327 Allegro



Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка»

[Allegro appassionato]

328



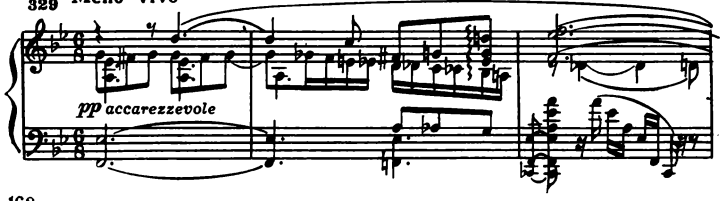
А. Скрябин. Соната № 5

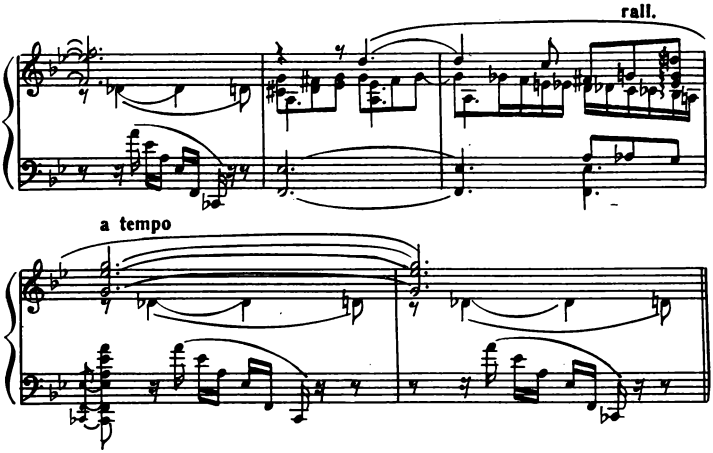
[Presto con allegrezza]

329 Meno vivo

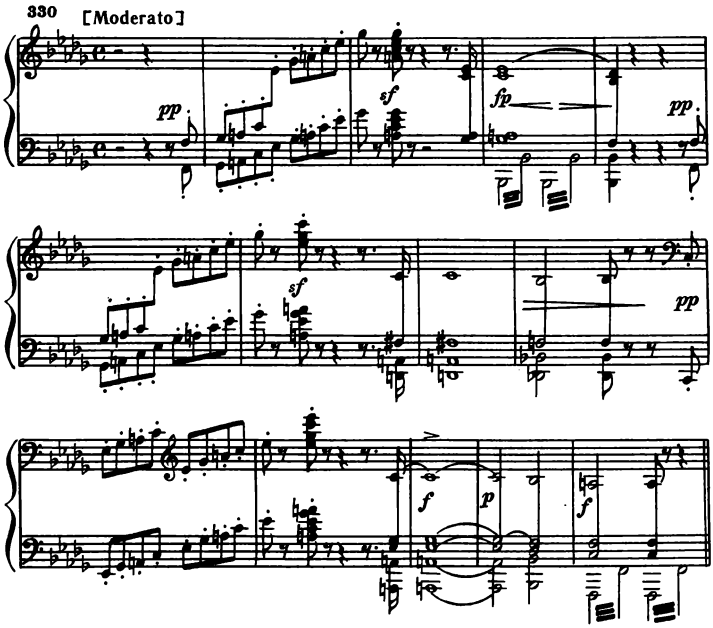
molto rall.

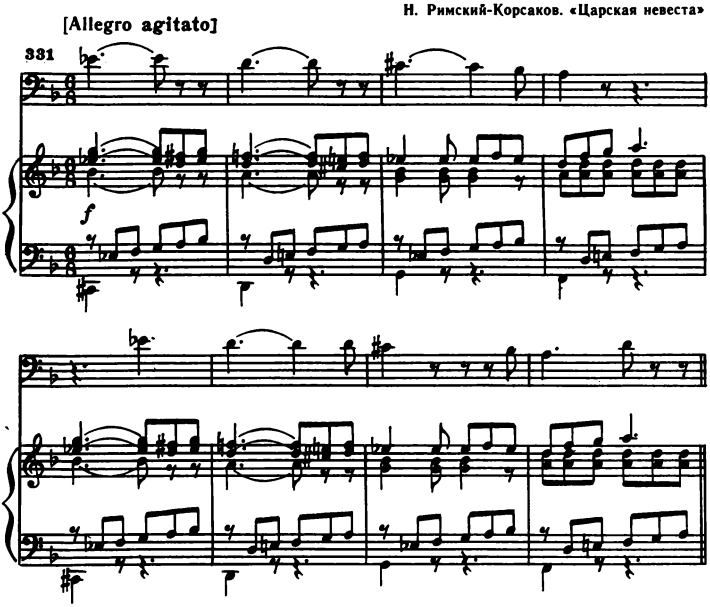
a tempo

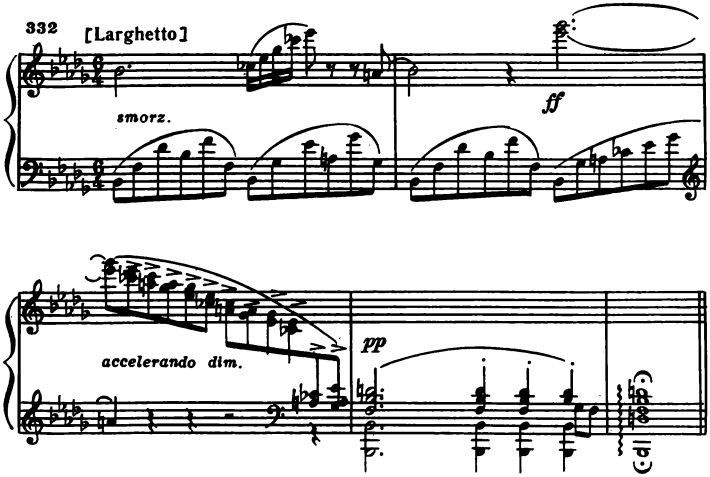




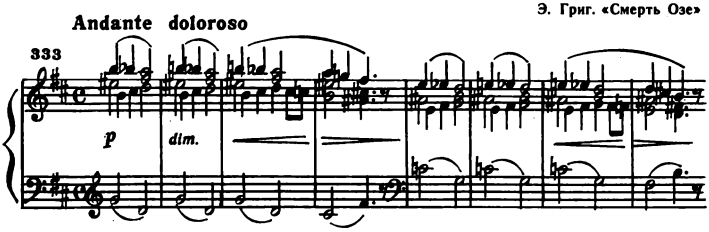
А. Верстовский. «Аскольдова могила»



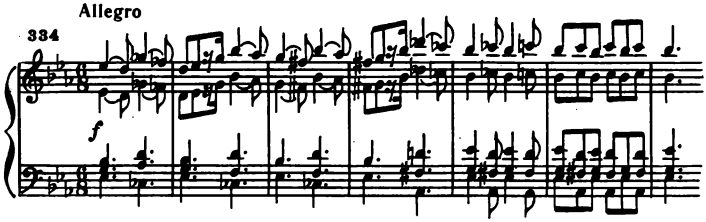

[Allegro agitato]
331
f


332
[Larghetto]
smorz.
ff
accelerando dim.
pp

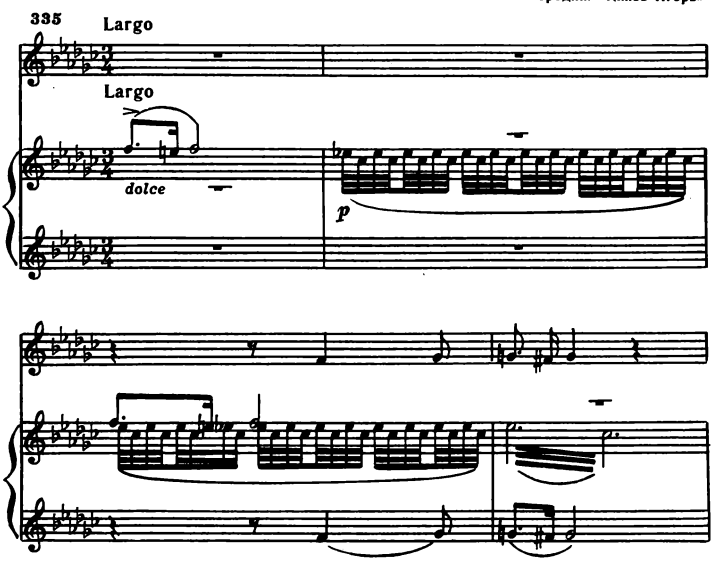
Э. Григ. «Смерть Озе»

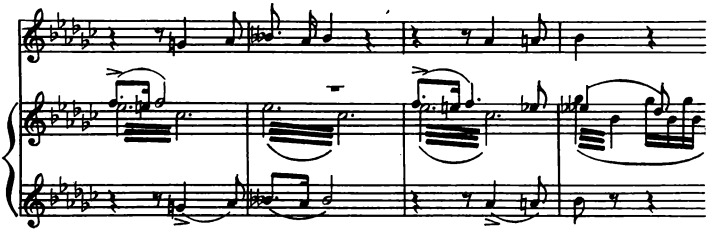


А. Скрябин. Симфония № 2



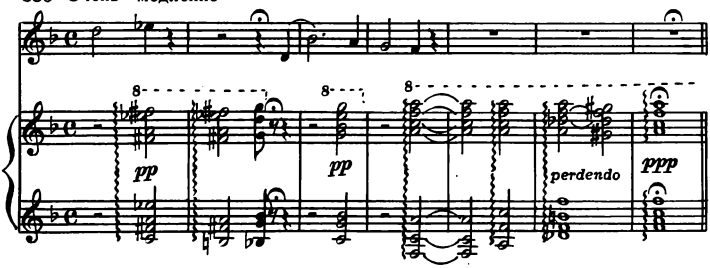
А. Бородин. «Князь Игорь»





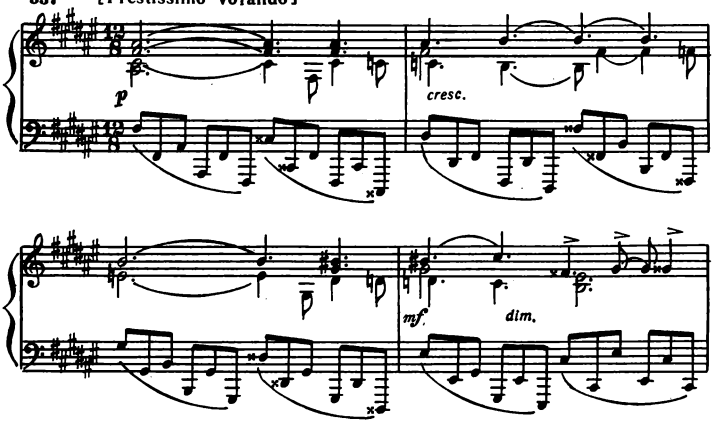
Ф. Лист. «Я расстаюсь»

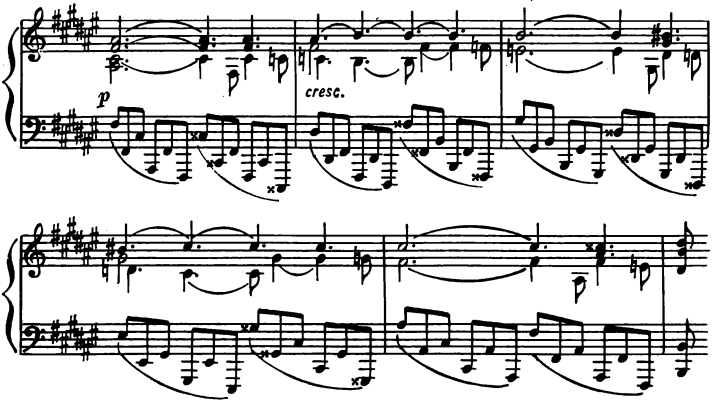
336 Очень медленно



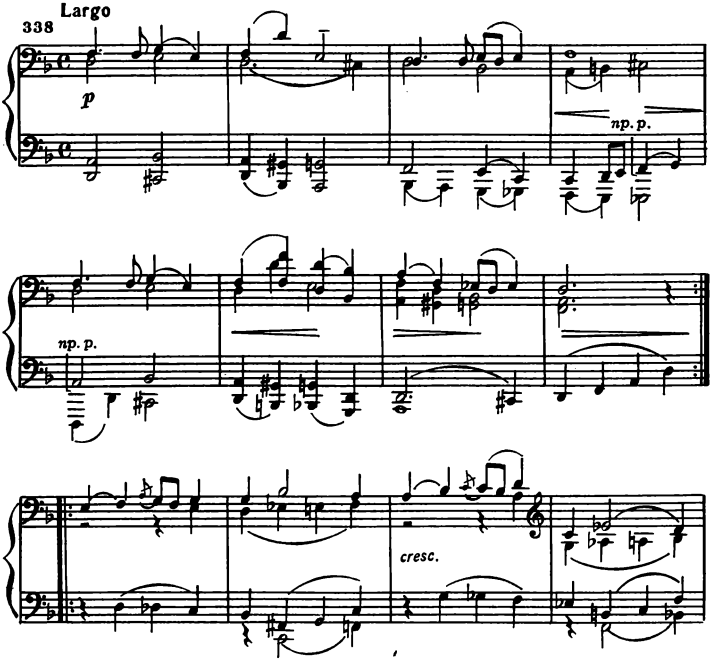
А. Скрябин. Соната № 4

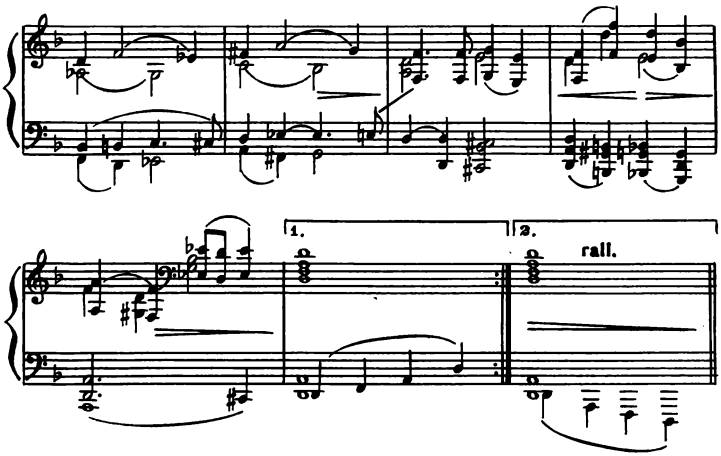
337 [Prestissimo volando]





Н. Мясковский. «Простые вариации»



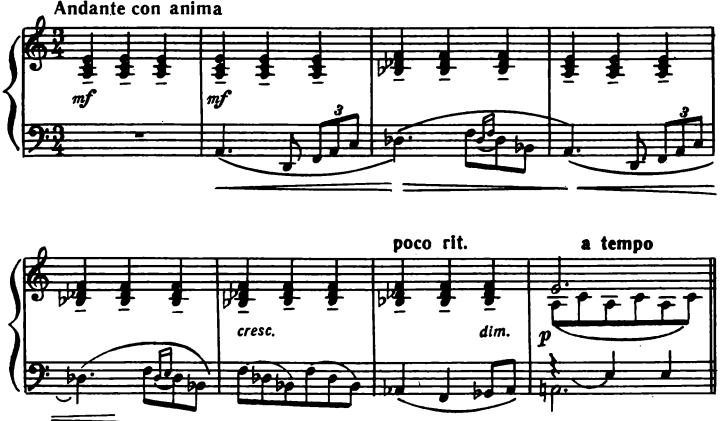


§ 28. Альтерация в аккордах различных функций

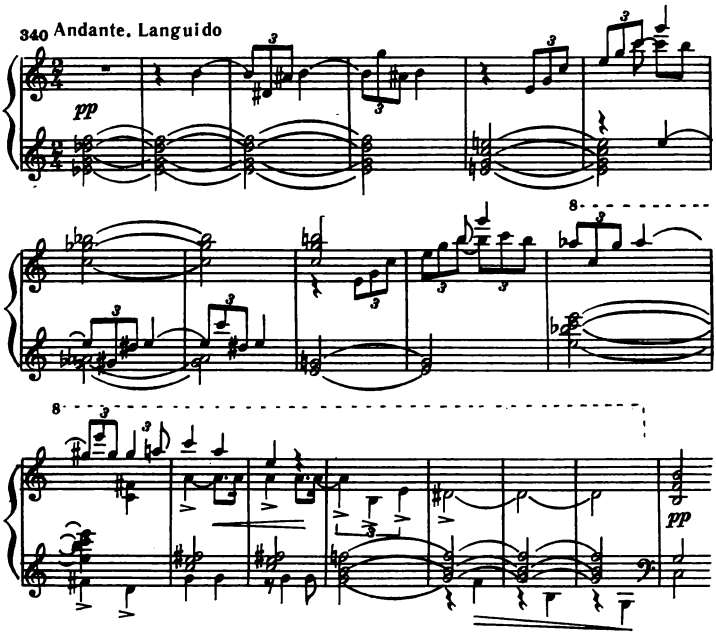
В примерах данного параграфа присутствуют альтерации аккордов S, D и DD функций.

А. Хачатурян. Концерт для ф-п.

339

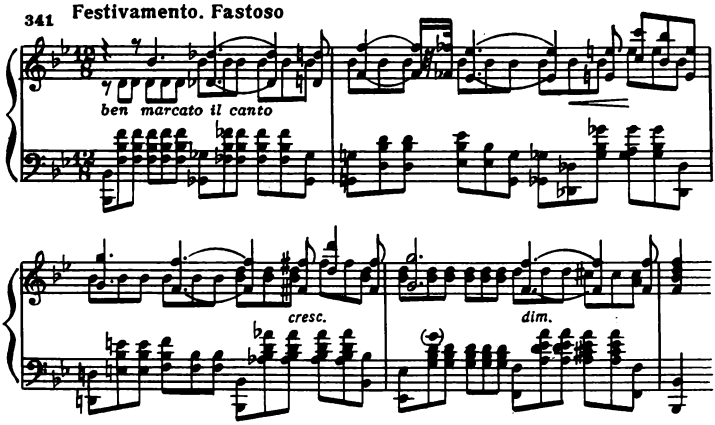


340 Andante. Languido



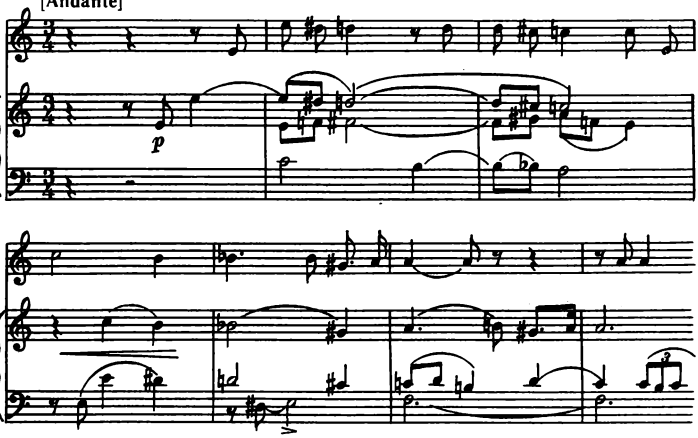
А. Скрябин. «Трагическая поэма», ор. 34

341 Festivamento. Fastoso



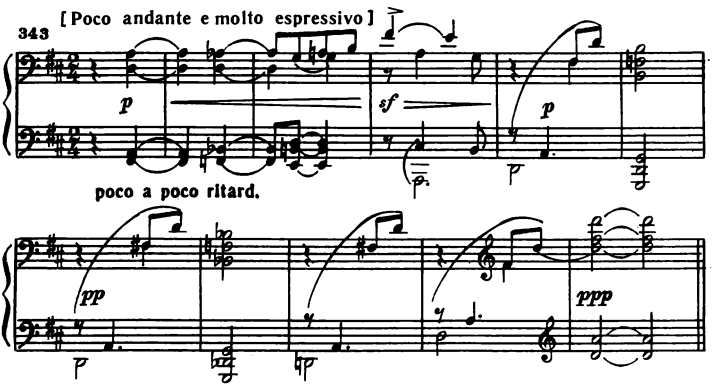
Н. Римский-Корсаков. «Цветок засохший»

342 [Andante]



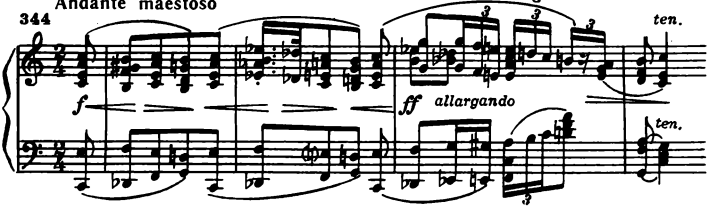
Э. Григ. «К твоим ногам»

343 [Poco andante e molto espressivo]



Н. Метнер. «Сказка», ор. 35 № 1

344 Andante maestoso



Раздел V

ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ ОДНОИМЕННЫХ МАЖОРА И МИНОРА

§ 29. Аккорды мажоро-минора и миноро-мажора

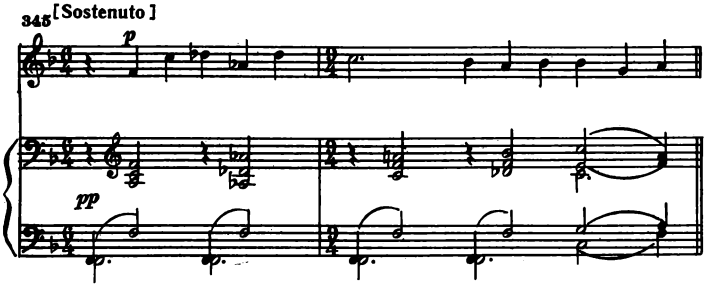
При определении аккордов мажоро-минора и миноро-мажора следует рассматривать их как аккорды одной расширенной тональности, не заключающей в себе ни отклонений, ни альтераций.

В мажоро-миноре (то есть в ладу с преобладанием мажора) аккорды III, VI и VII ступеней одноименного минора называются «низкими» и обозначаются путем прибавления ♭ слева от номера ступени (например, трезвучие *es — g — b* обозначается в C-dur-moll как D♭ III). Аккорды этих же ступеней одноименного мажора в миноро-мажоре (то есть в ладу с преобладанием минора) называются «высокими» и обозначаются соответственно ♯ (например, трезвучие *e — g — h* в c-moll-dur — D♯III).

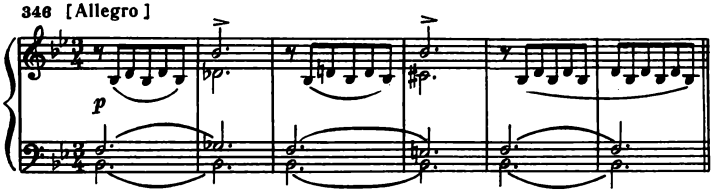
Одноименные T, S и D обозначаются путем дополнительной приписки: (moll) или (dur).

Например, минорная доминанта в мажоро-миноре обозначается D (moll).

М. Мусоргский. «Не божьим громом»

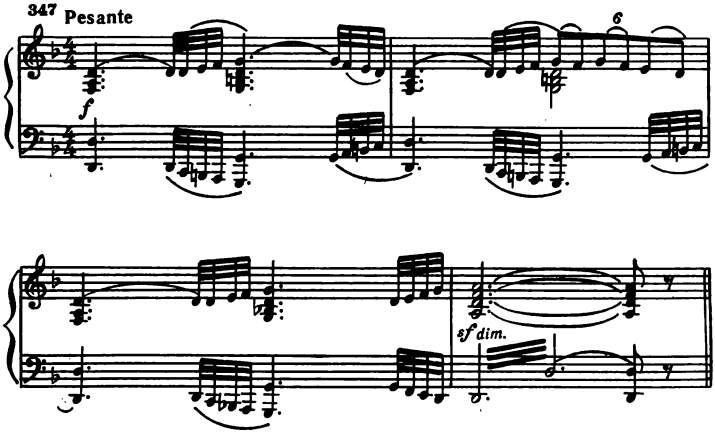


346 [Allegro]



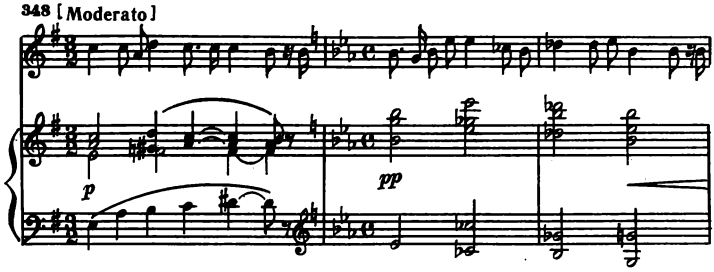
Н. Римский-Корсаков. «Садко»

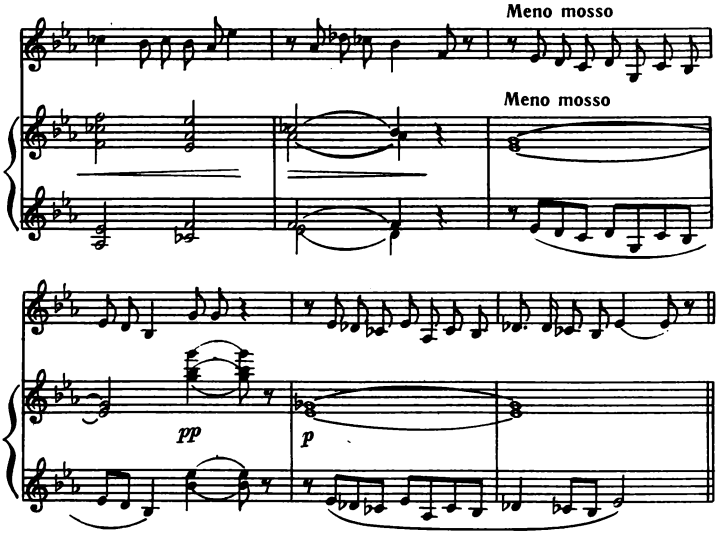
347 Pesante

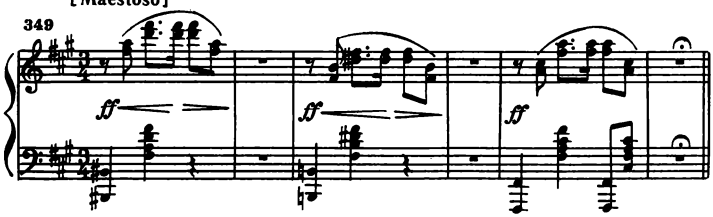


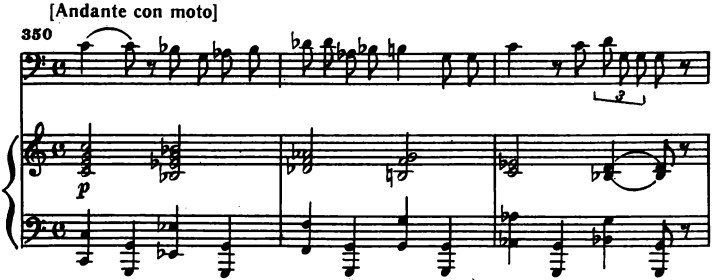
М. Мусоргский. «Хованщина»

348 [Moderato]

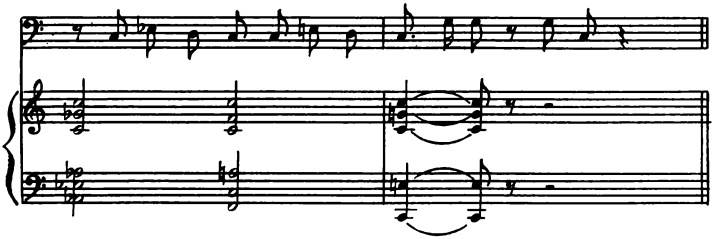



Meno mosso
Meno mosso
pp
p


[Maestoso]
349
ff
ff
ff

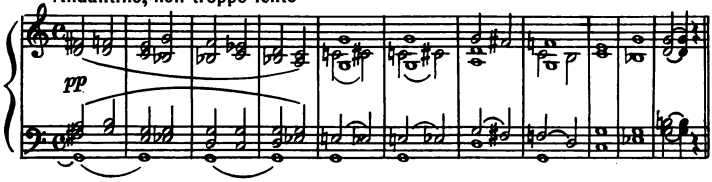

[Andante con moto]
350
p

12*



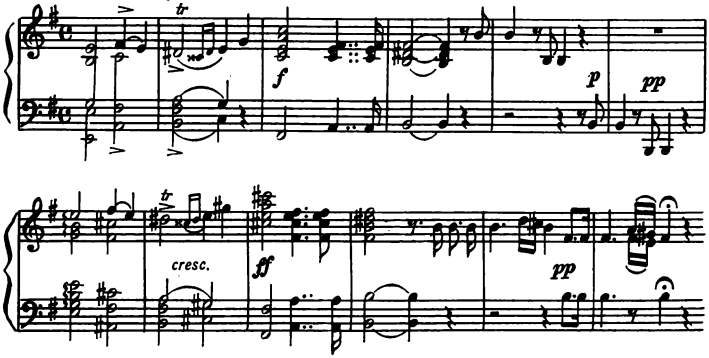
М. Мусоргский. «Хованщина»

351 Andantino, non troppo lento



А. Алябьев. «Пробуждение»

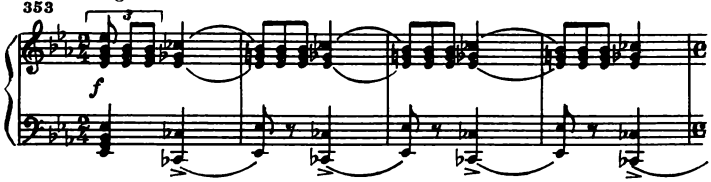
352 Maestoso e poco sostenuto

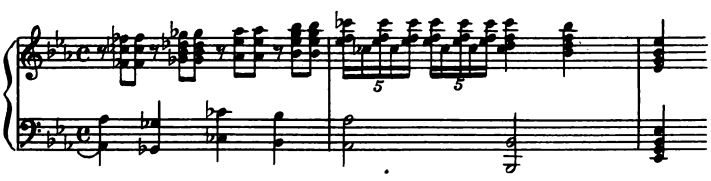


Д. Верди. «Аида»

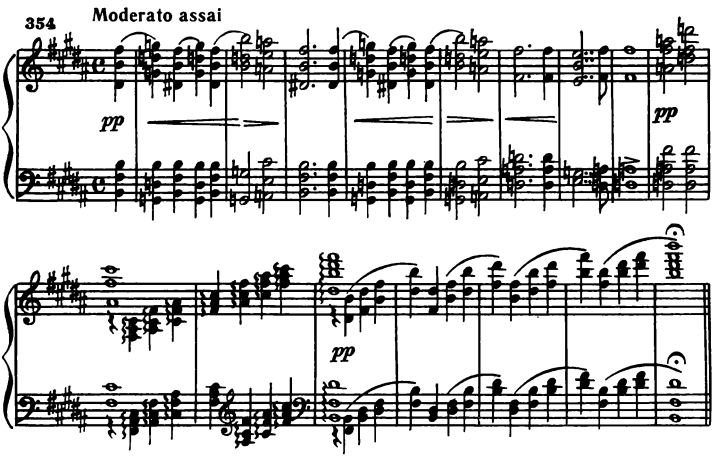
Allegro maestoso

353

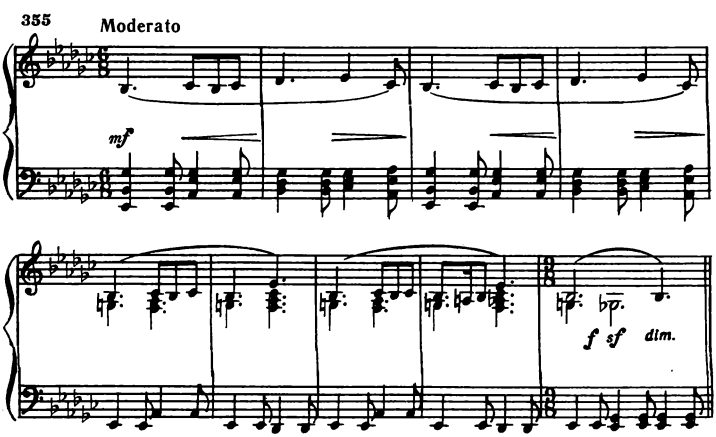


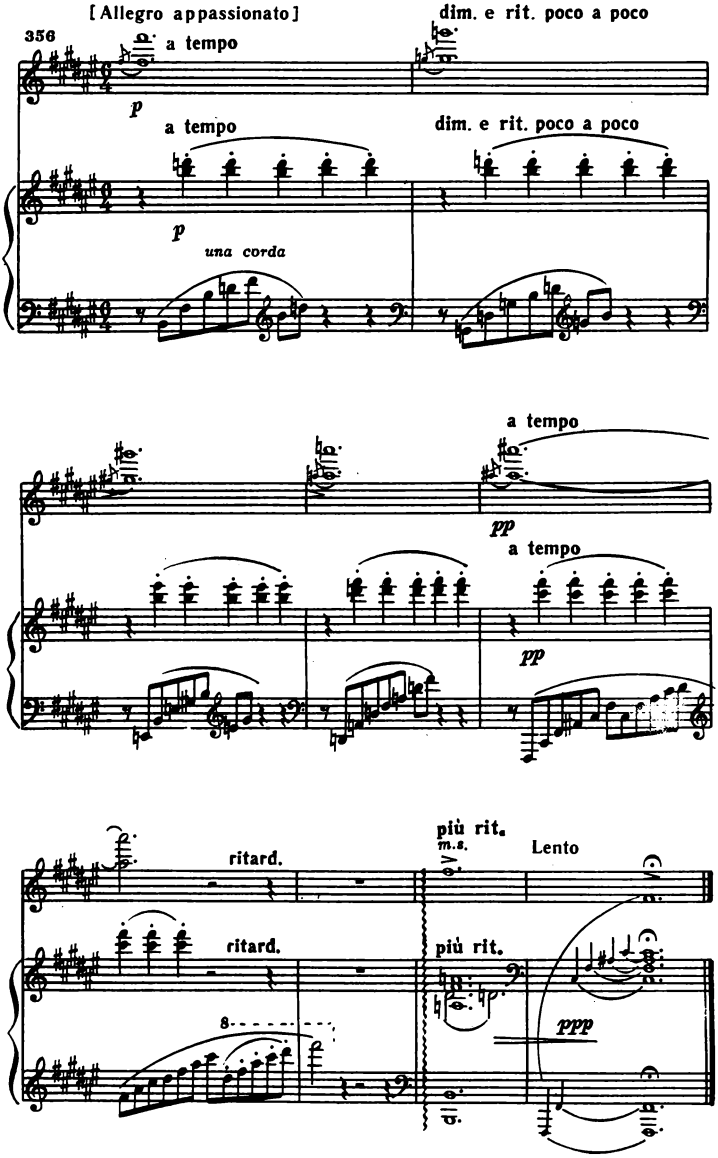


П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»



М. Мусоргский. Серенада



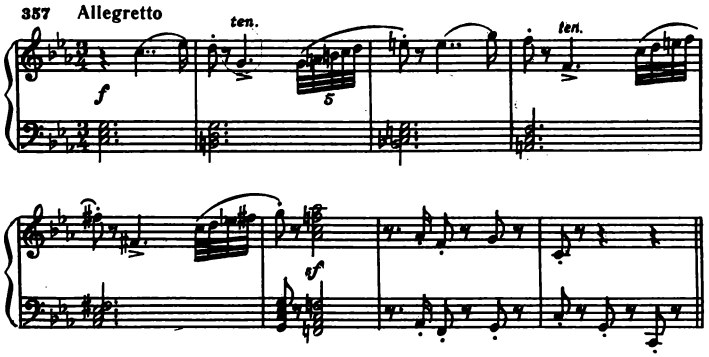

[Allegro appassionato]
dim. e rit. poco a poco
356
a tempo
p
a tempo
dim. e rit. poco a poco
p
una corda
a tempo
pp
a tempo
pp
più rit.
m.s.
Lento
ritard.
ritard.
più rit.
8
ppp

§ 30. Отклонения и модуляции в тональности мажоро-минора и миноро-мажора

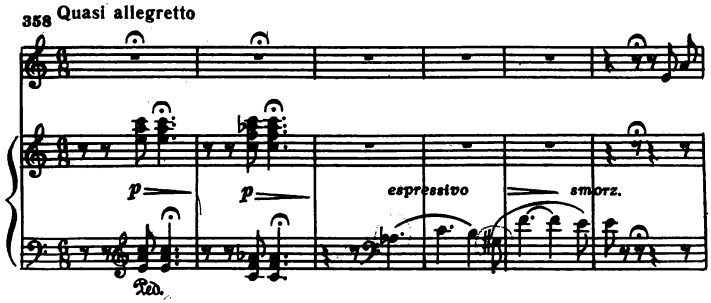
При определении отклонений и модуляций в тональности мажоро-минора и миноро-мажора следует различать тональности, диатонически родственные к одноименной, так называемое *прямое* мажоро-минорное родство (например, Es-dur к C-dur или e-moll к c-moll), и одноименные к диатонически родственным — *косвенное* мажоро-минорное родство (например, E-dur к C-dur или es-moll к c-moll).

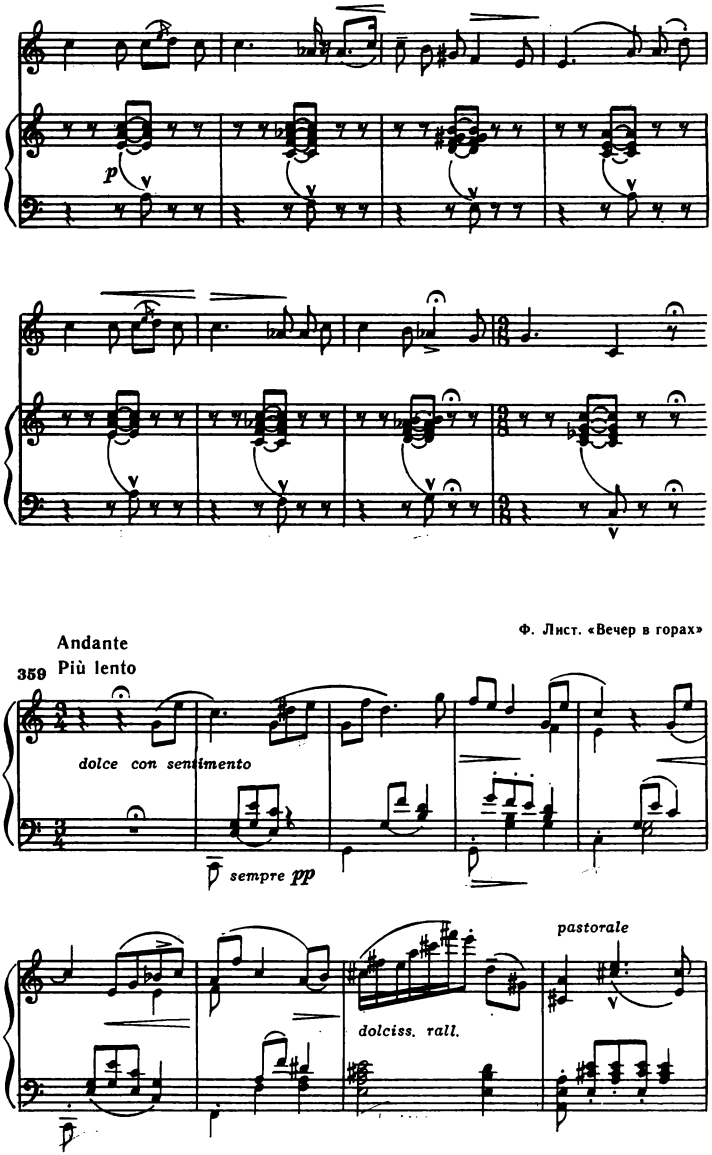
В первом случае функции тональностей в отношении главной (или исходной) тональности обозначаются так же, как в предыдущем параграфе обозначались аккорды мажоро-минора и миноро-мажора. Во втором случае функции тональностей обозначаются путем прибавления только слов moll или dur, аналогично обозначению аккордов одноименных T, S и D в предыдущем параграфе. Например, тональность E-dur в отношении C-dur обозначается D III (dur).

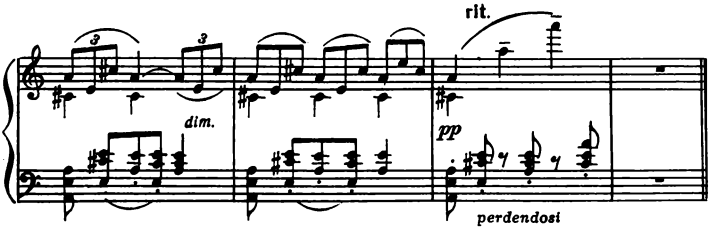
Л. Бетховен. 32 вариации



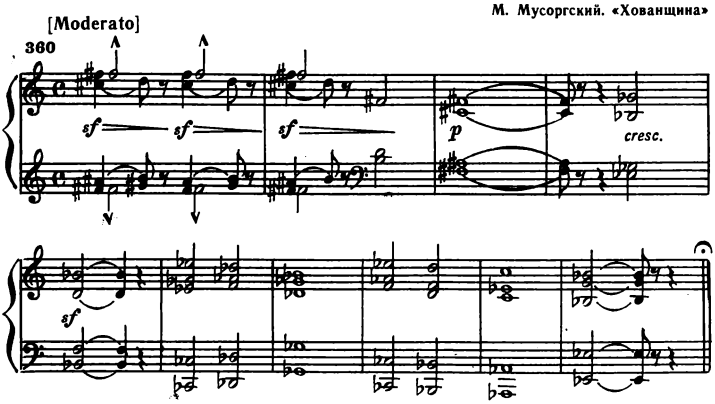
Ф. Лист. «Достоинство монахини»



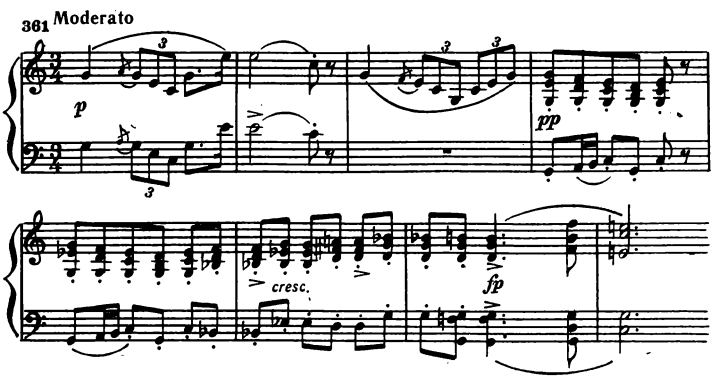

Andante
Più lento
359
dolce con sentimento
sempre pp
pastorale
dolciss. rall.



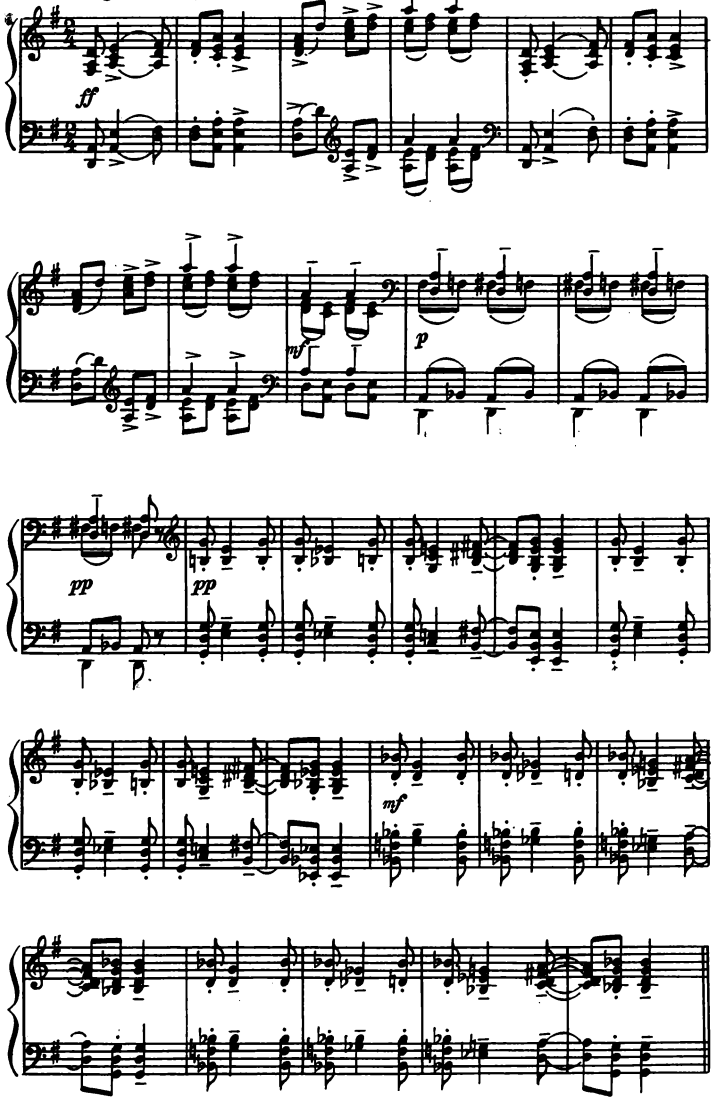
М. Мусоргский. «Хованщина»



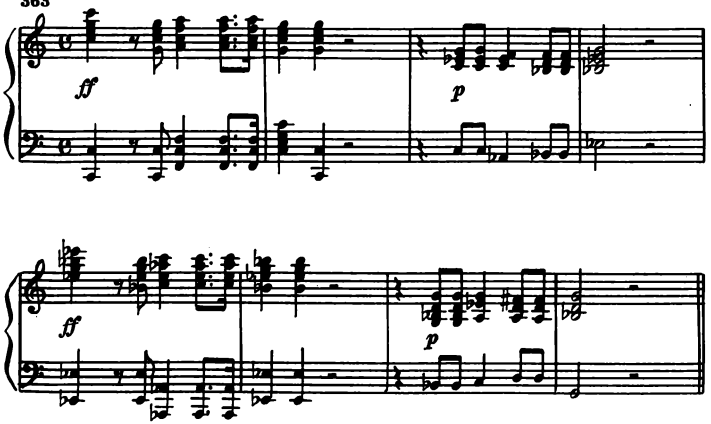
Ф. Шуберт. «Музыкальный момент», ор. 94



362 Allegro vivace

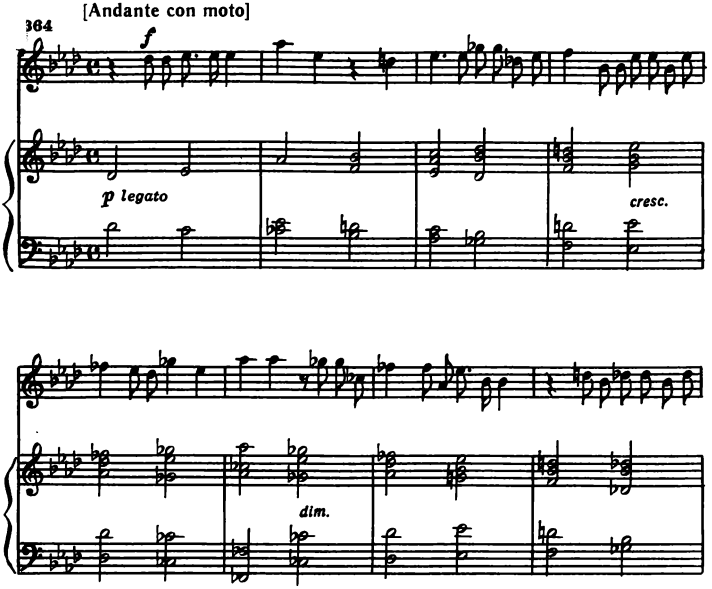


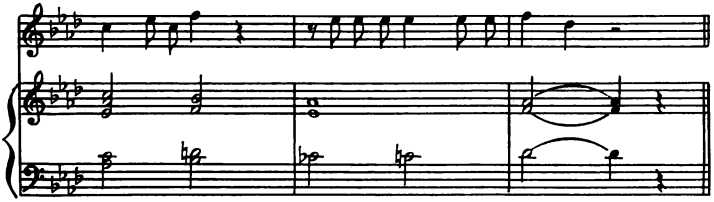
363 Grave e staccato



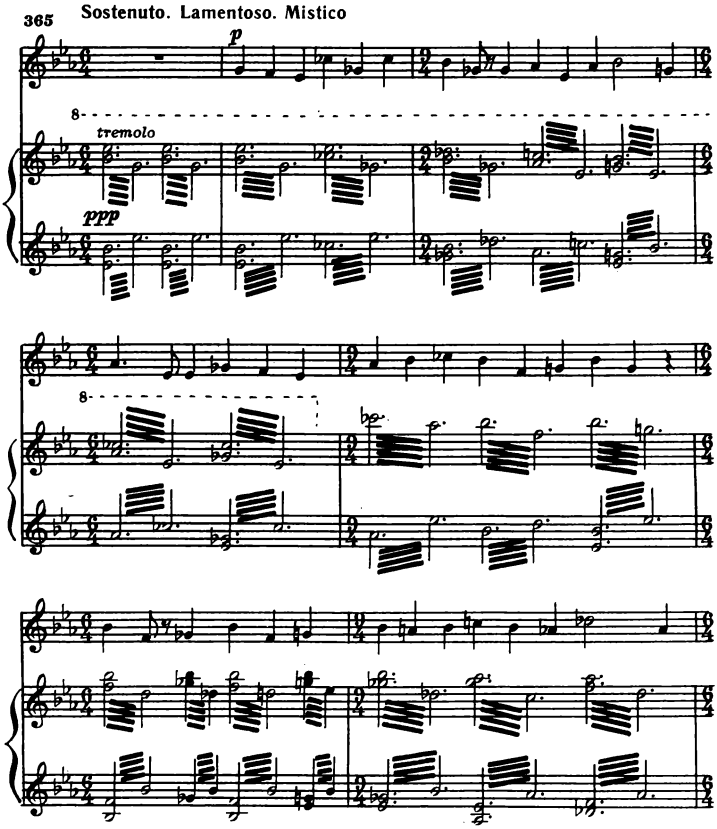
М. Мусоргский. «Хованщина»

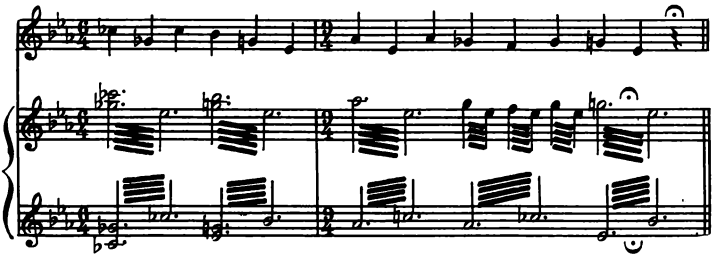
364 [Andante con moto]





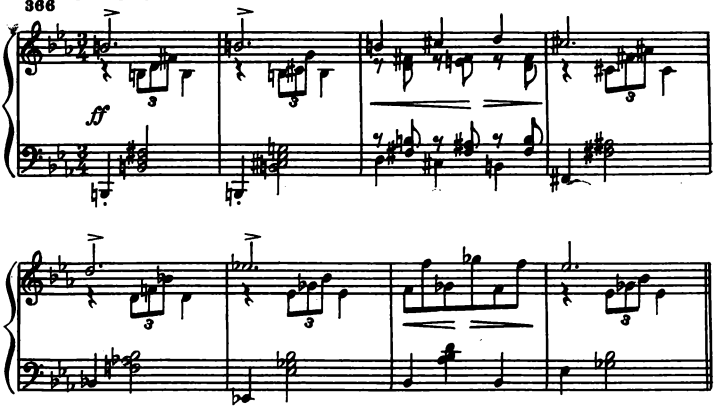
М. Мусоргский. «Горними тихо»





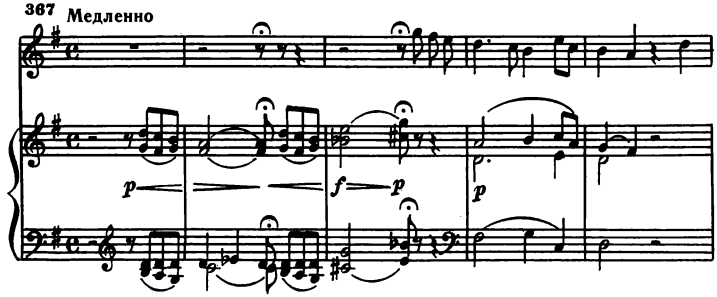
Ф. Шуберт. Экспромт, ор. 90 № 2

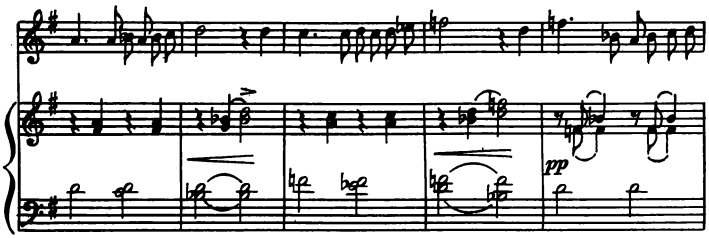
366 [Allegro]



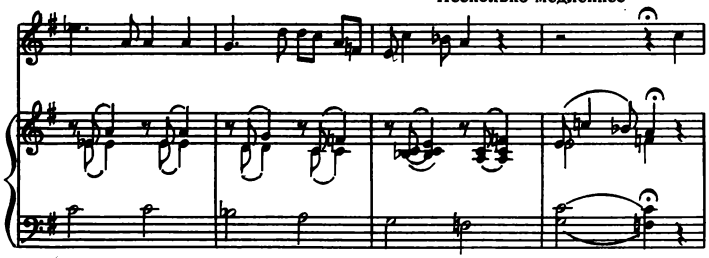
Ф. Шуберт. «Далекой»

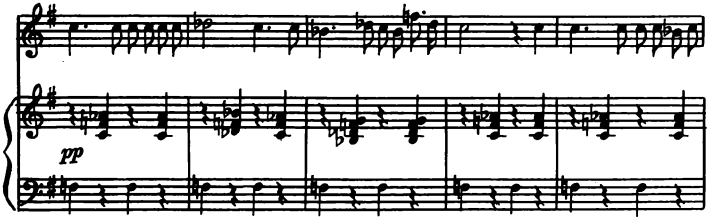
367 Медленно



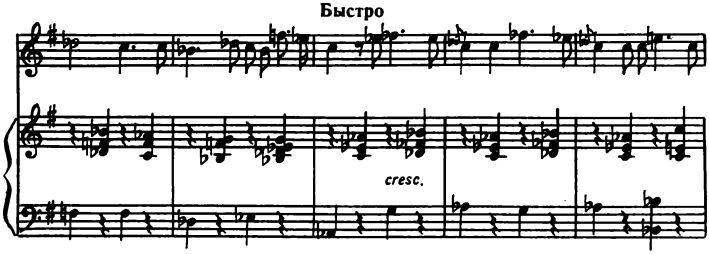


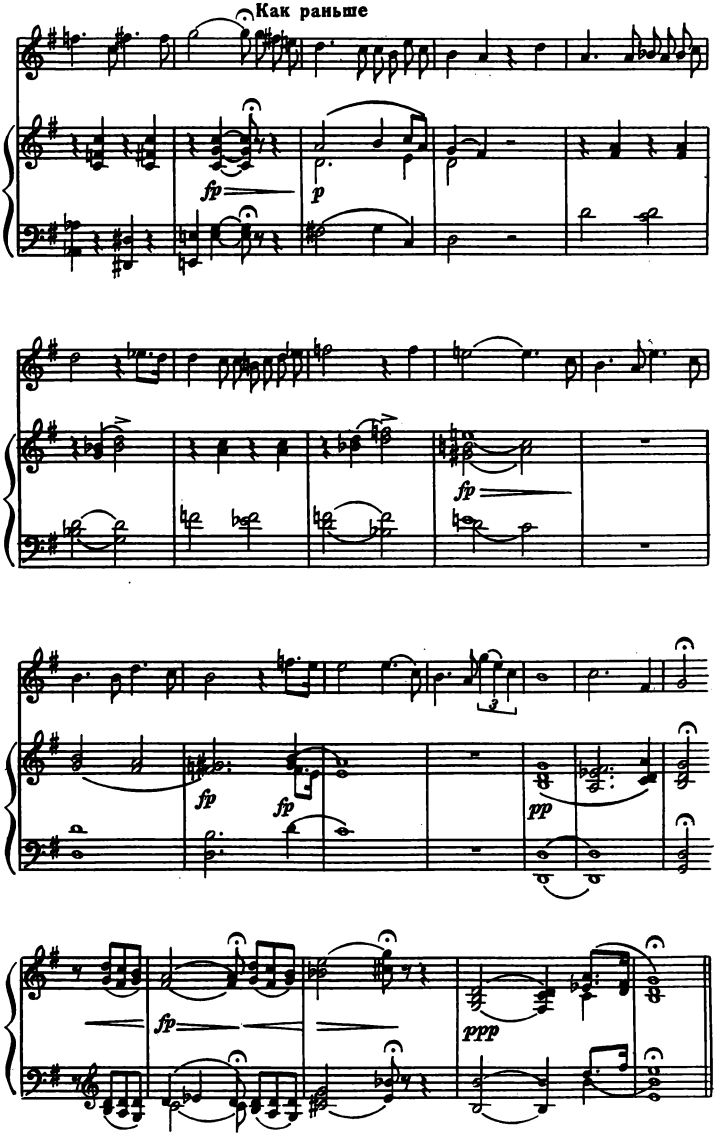
Несколько медленнее

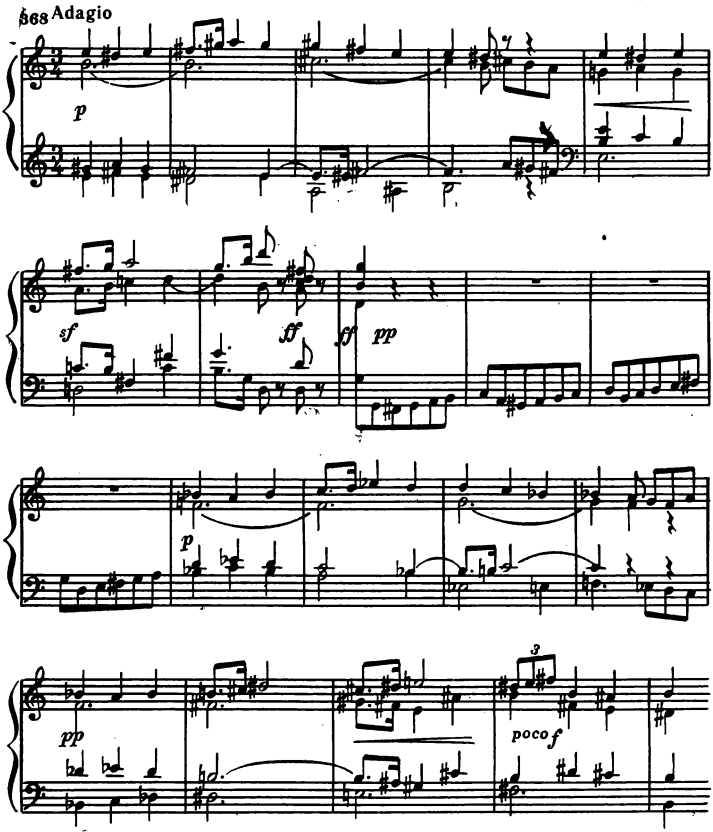




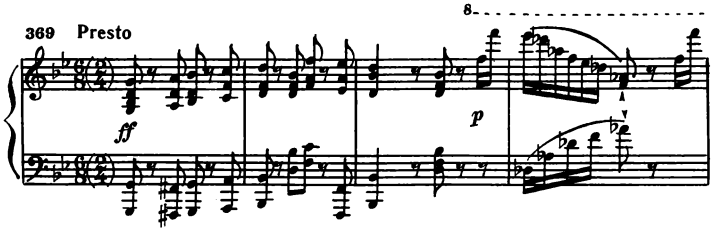
Быстро

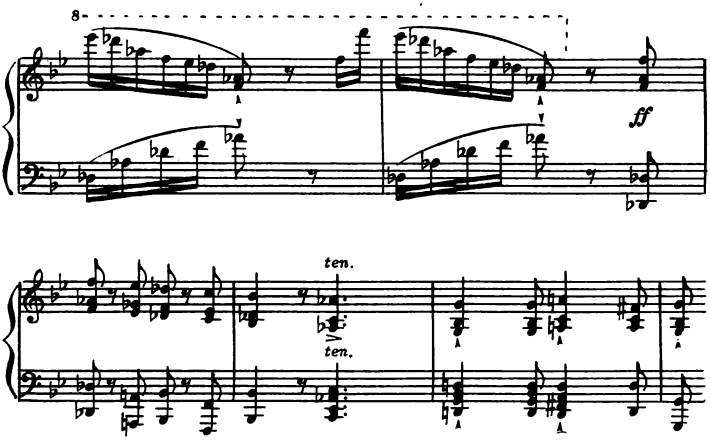



Как раньше
fp
p
fp
fp
fp
pp
fp
ppp

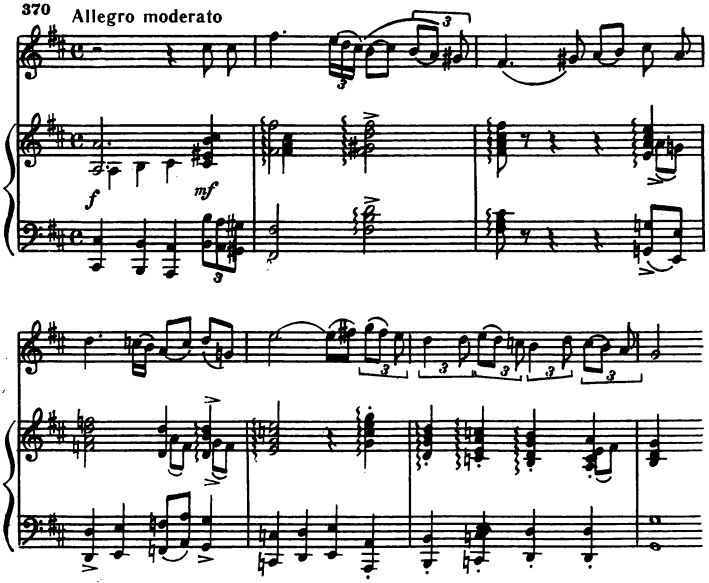


Ф. Лист. Тарантелла

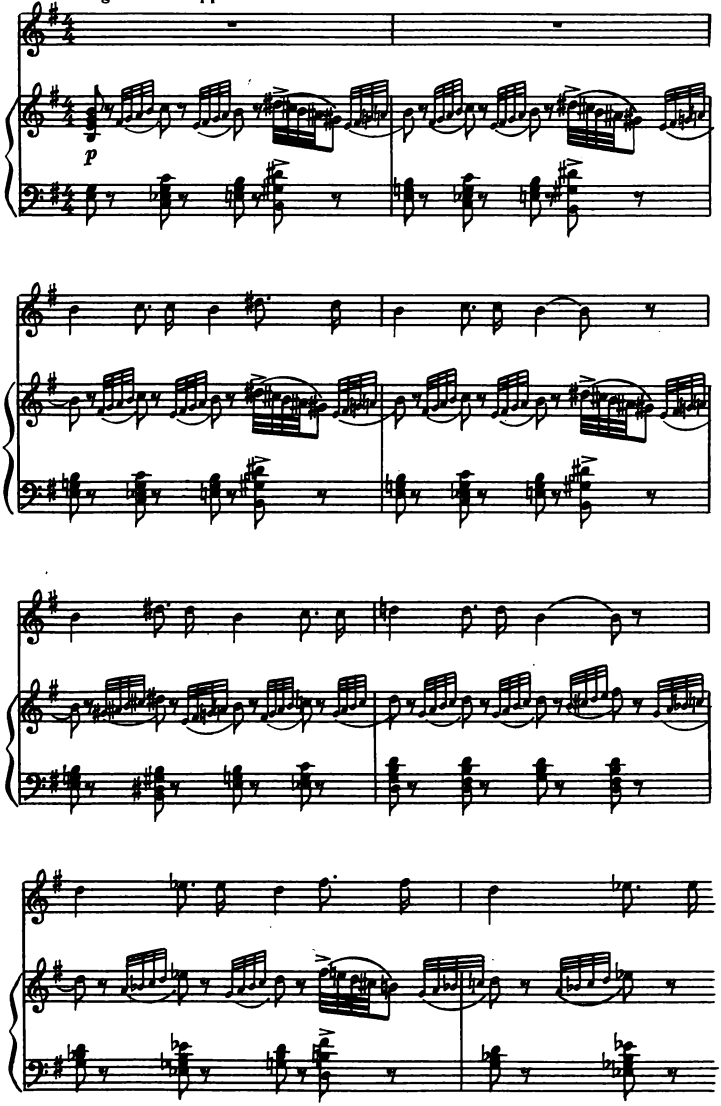




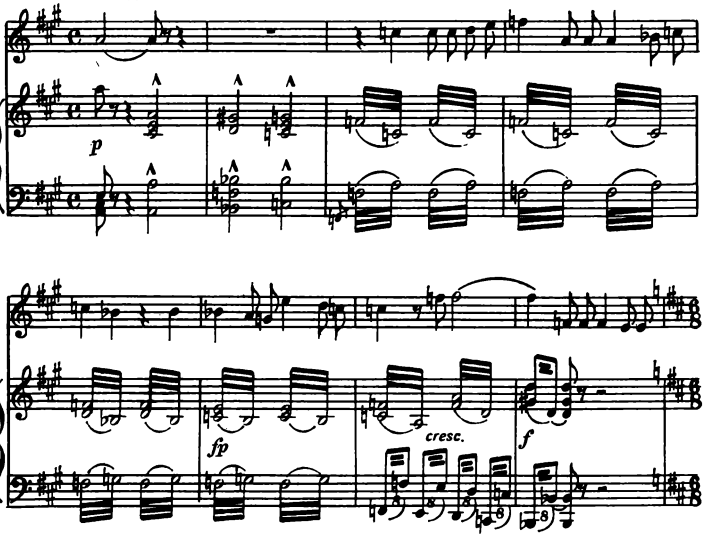
А. Бородин. «Князь Игорь»



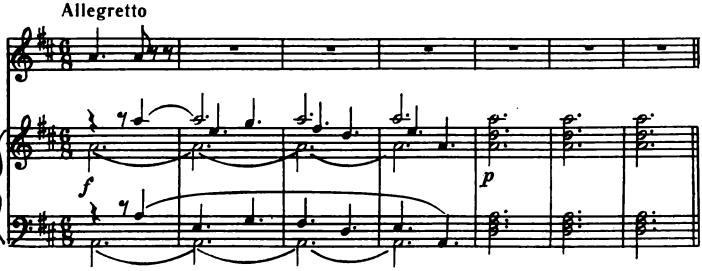
371 Allegro non troppo



372 Andante



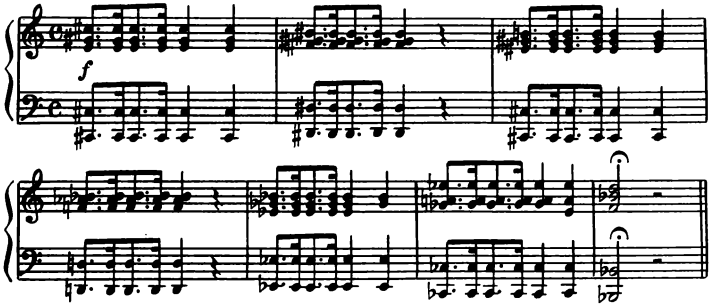
Allegretto



13*

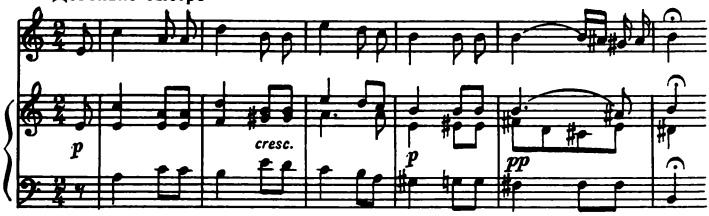
К. В. Глюк. «Альцеста»

373 Vivace



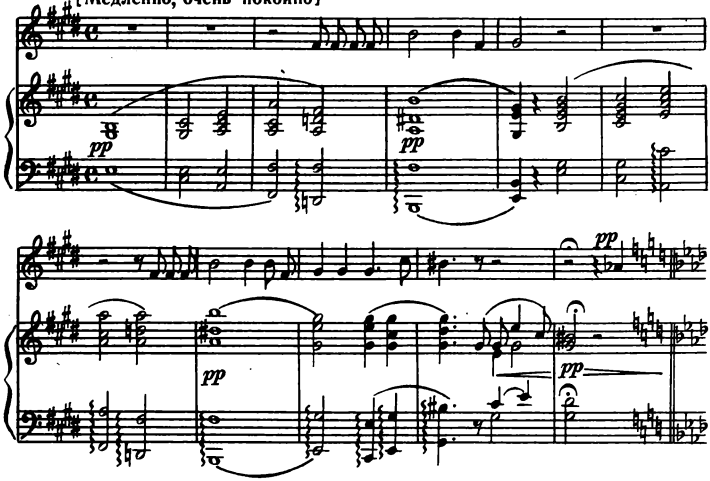
Ф. Шуберт. «Ранние могилы»

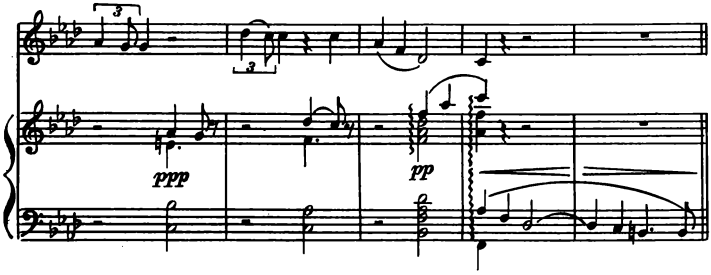
374 Довольно быстро



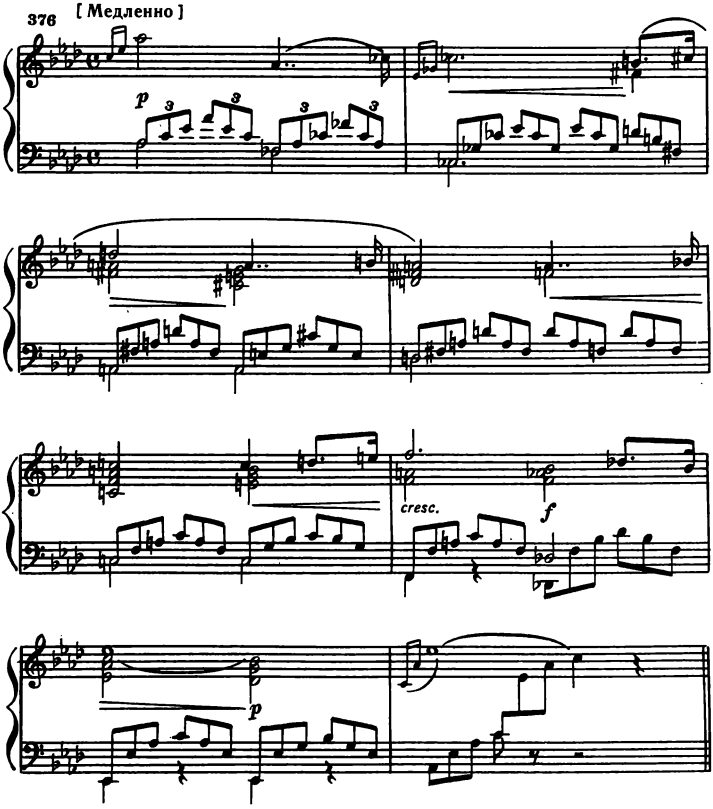
Ф. Лист. «Горы все объемлет покой»

375 [Медленно, очень покойно]





376 [Медленно]



Раздел VI

ЭНГАРМОНИЗМ. ТРАНСПОНИРУЮЩИЕ СЕКВЕНЦИИ

§ 31. Энгармоническая модуляция

Следует различать внешний и внутренний виды энгармонизма аккордов:

1. Внешний энгармонизм, представляющий собой одинаковое переименование всех звуков аккорда, не меняет его структуры и преследует цели лишь более простого написания аккорда, например: вместо *ges—b—des—fes* (D_7 в Ces-dur) может быть написано *fis—ais—cis—e* (D_7 в H-dur) — переименование сохранило структуру аккорда, аккорд остался D_7.

2. Внутренний энгармонизм меняет структуру аккорда в силу переименования только части звуков (или всех, но неодинаково). Например: вместо *ges—b—des—fes* (D_7 в Ces-dur) может быть написано *ges—b—des—e* ($\flat_3$DDVII $_{6_5}$ в b-moll) — переименование одного из звуков превратило основной вид доминантсептаккорда в $_{6_5}$ уменьшенного септаккорда с пониженной терцией.

Именно этот энгармонизм служит средством модуляции, называемой энгармонической.

В энгармонической модуляции энгармоническое переименование происходит в общем аккорде. Энгармоническая модуляция без общего аккорда невозможна.

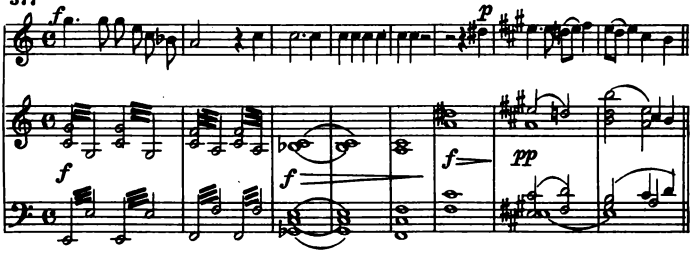
Следует различать три вида общих аккордов, наиболее часто используемых для энгармонической модуляции: 1) D_7 в диатоническом виде и с альтерацией квинты; 2) уменьшенный септаккорд обычного вида и с альтерацией терции и 3) увеличенное трезвучие.

Необходимо иметь в виду, что очень часто в музыкальной литературе при энгармонической модуляции общий аккорд пишется только в одном своем значении (только по предыдущей тональности или только по последующей), поэтому факт энгармонической замены следует устанавливать часто не по нотописи, но по признакам характерного движения самих гармоний [1].

[1] Необходимо отметить, что в музыке, пользующейся сравнительно сложными гармоническими средствами (альтерации, мажоро-минор и в особенности энгармонизм), нередки случаи вообще неточной нотации, что с особенной определенностью требует от анализирующего пристального внимания к характерному движению самих гармоний и критического отношения к нотному тексту.

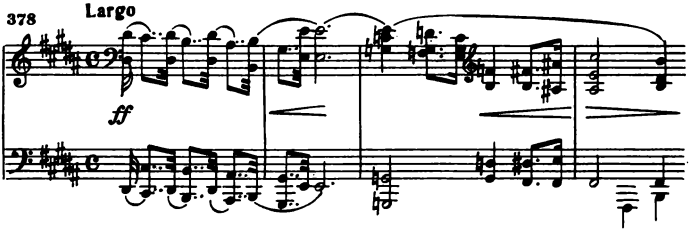
377 Allegro

М. Глинка. «Руслан и Людмила»



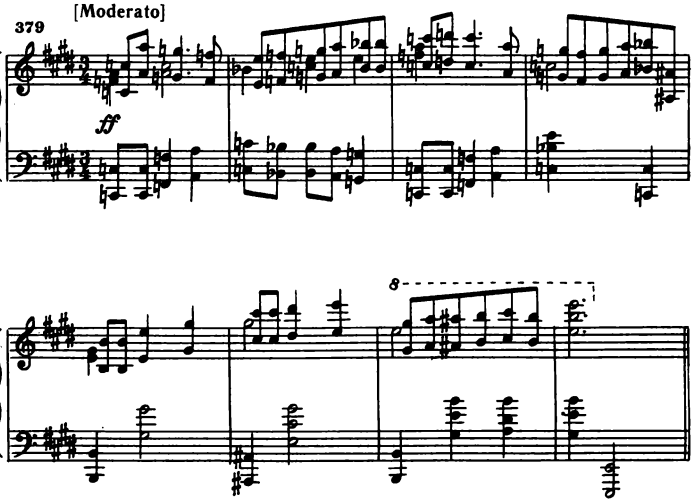
Ф. Шопен. Соната h-moll

378 Largo



А. Скрябин. Мазурка, ор. 3 № 4

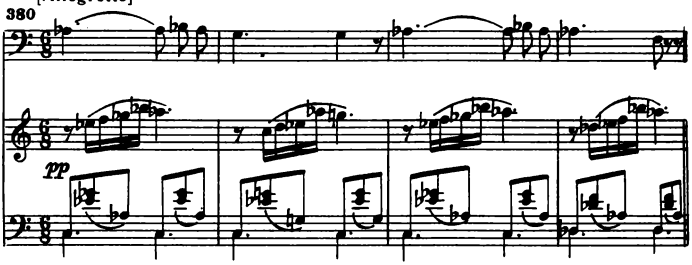
379 [Moderato]



[Allegretto]

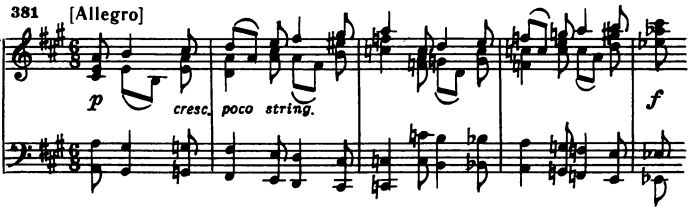
Н. Римский-Корсаков. «Садко»

380



Н. Римский-Корсаков. «Кащей Бессмертный»

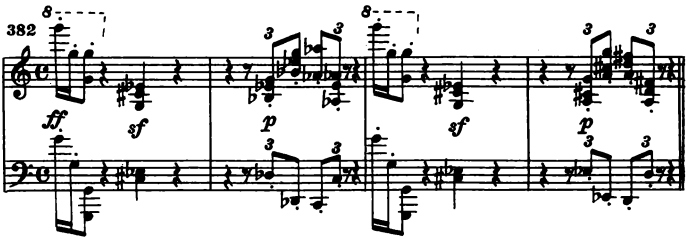
381 [Allegro]



Moderato

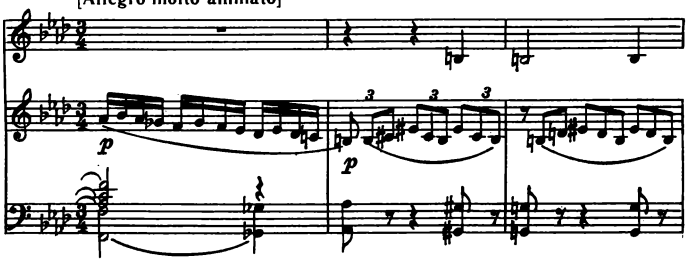
М. Глинка. «Руслан и Людмила»

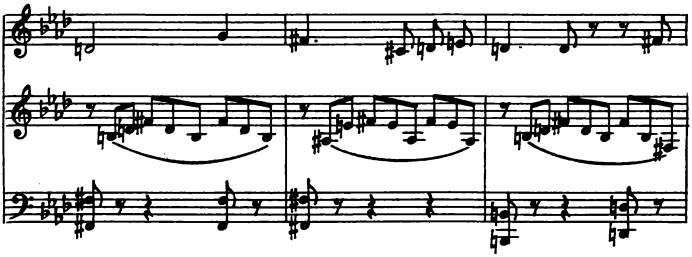
382

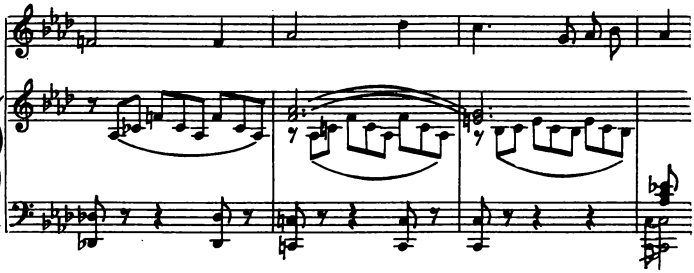


Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка»

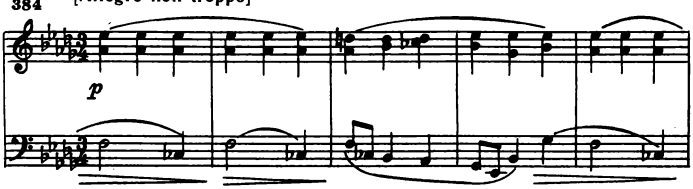
383 [Allegro molto animato]

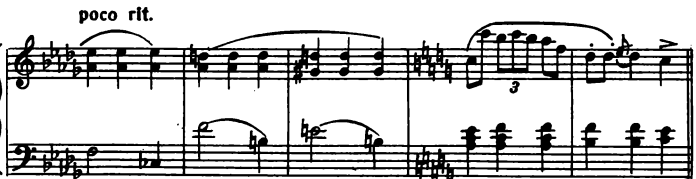


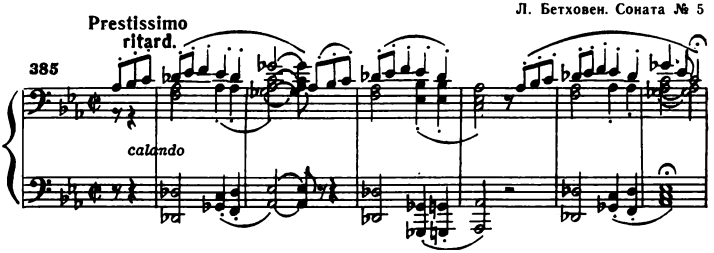


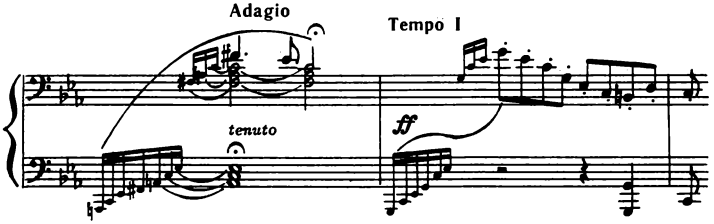


384 [Allegro non troppo]

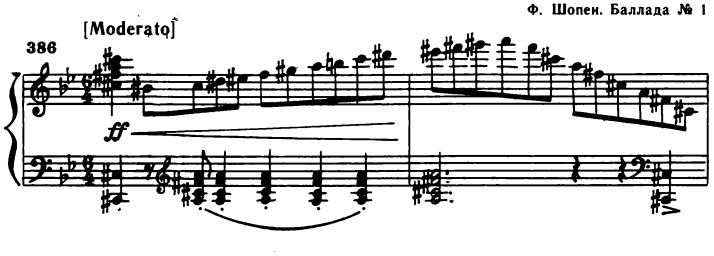


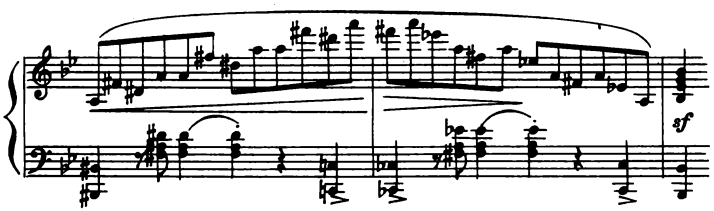




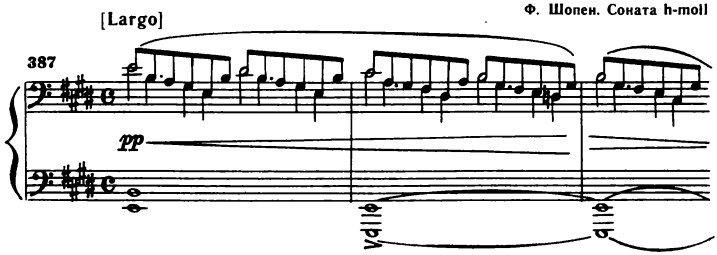


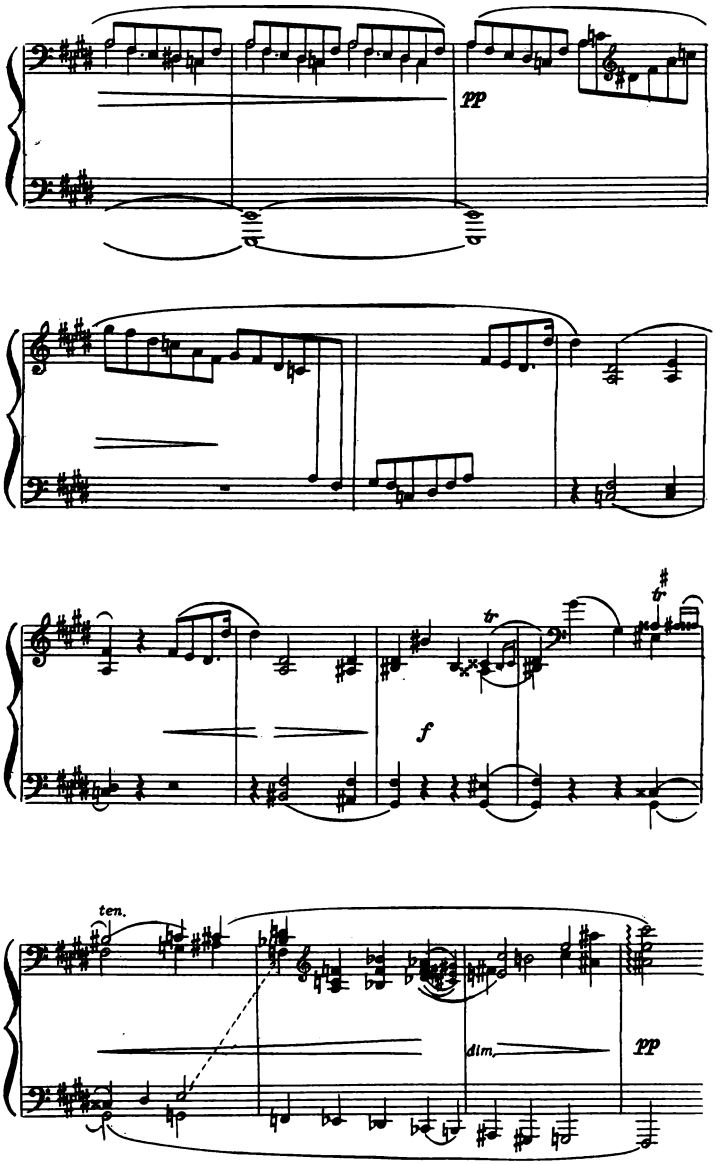
Ф. Шопен. Баллада № 1





Ф. Шопен. Соната h-moll




pp
tr
tr
f
ten.
dim.
pp

388 [Andante]

p

f

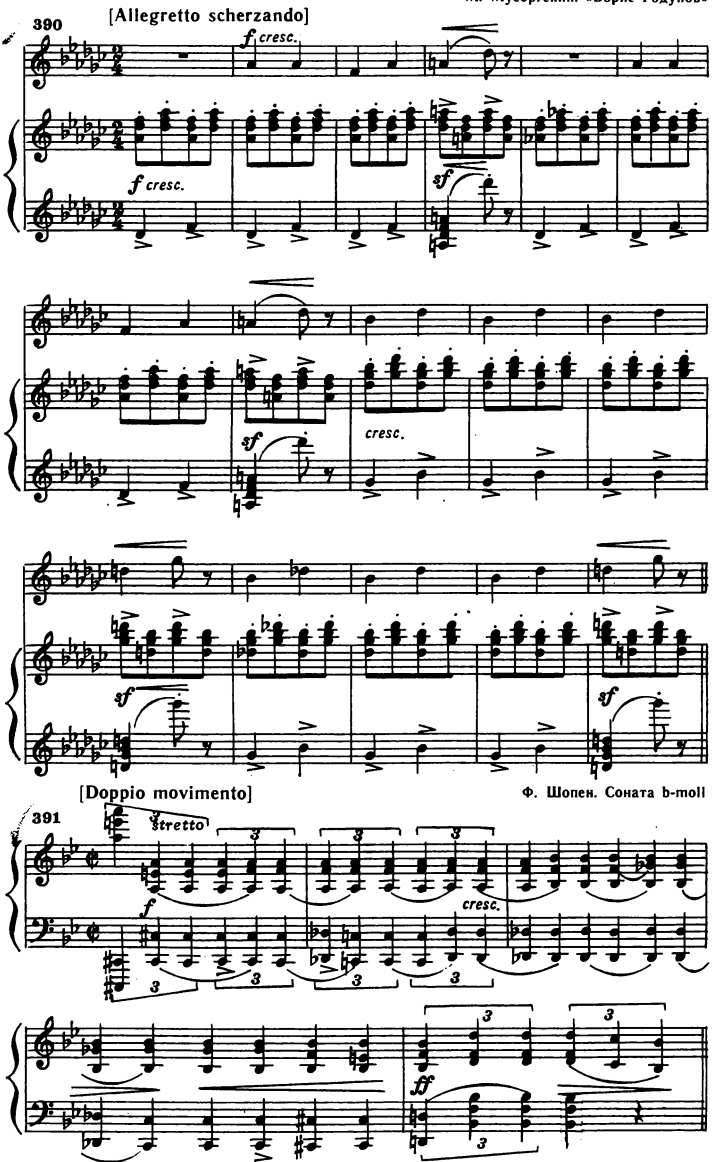
Л. Бетховен. Вариации, ор. 120

[Poco adagio]

Tempo di minuetto moderato

389

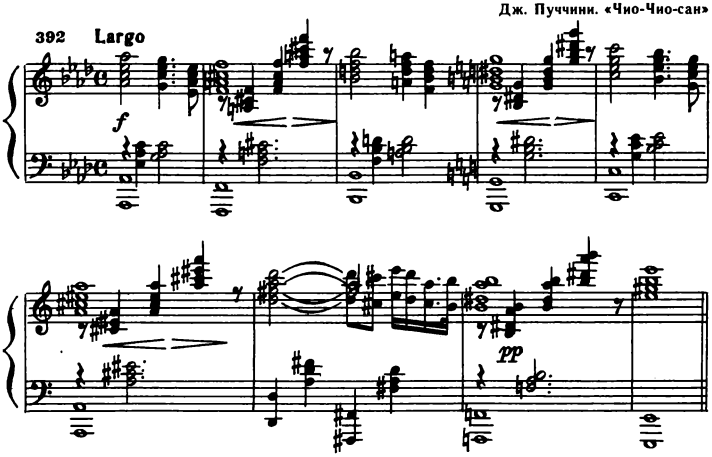
ff dim. p più p pp p grazioso e dolce



Ф. Шопен. Соната b-moll

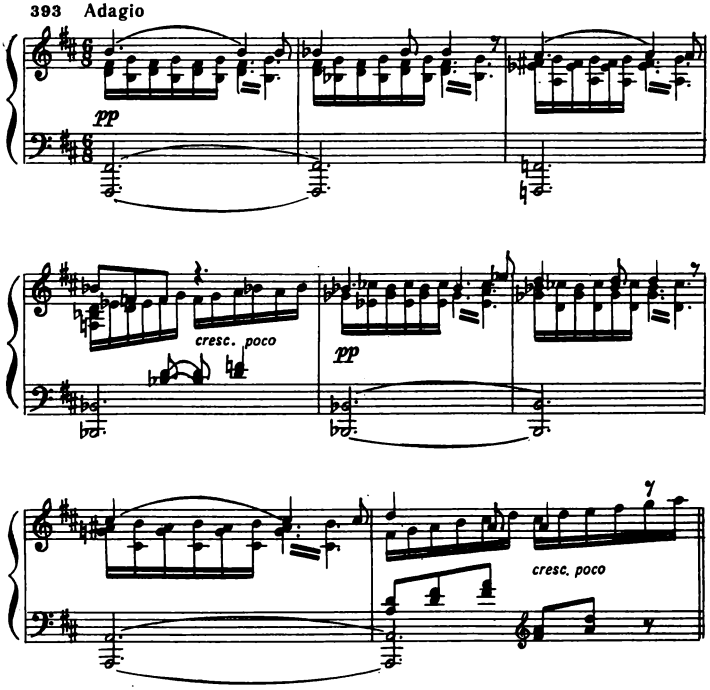
Дж. Пуччини. «Чио-Чио-сан»

392 **Largo**



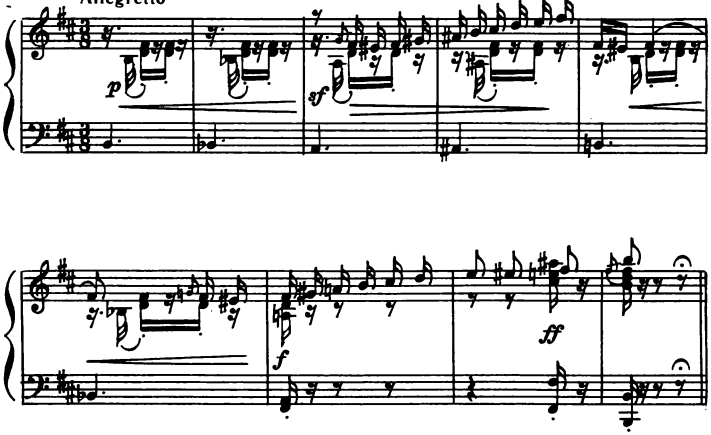
Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже»

393 **Adagio**



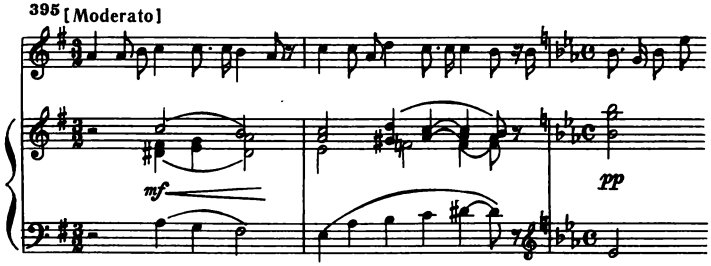
Ж. Бизе. «Кармен»

394 Allegretto



М. Мусоргский. «Хованщина»

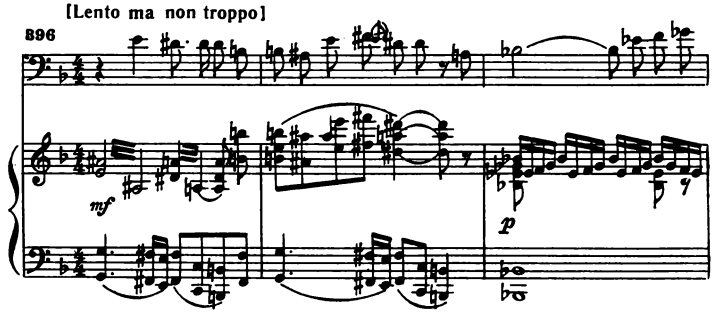
395 [Moderato]

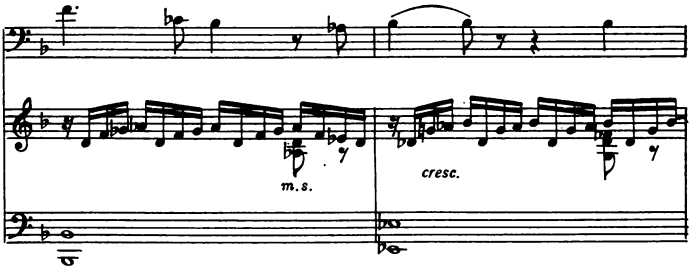


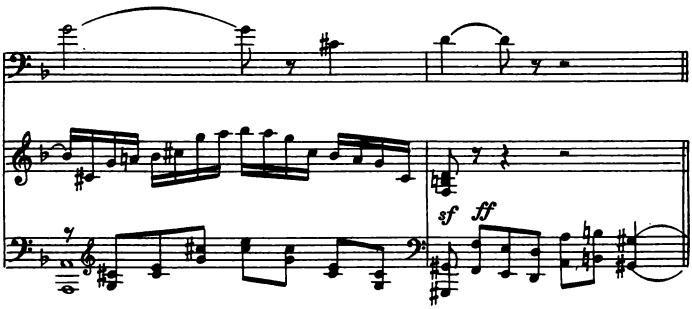
Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста»

[Lento ma non troppo]

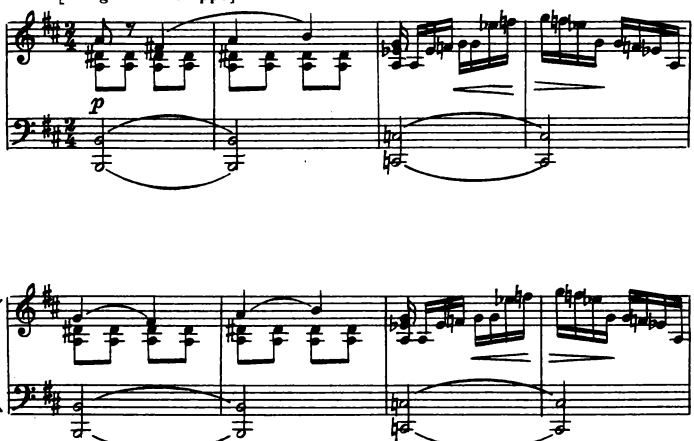
896

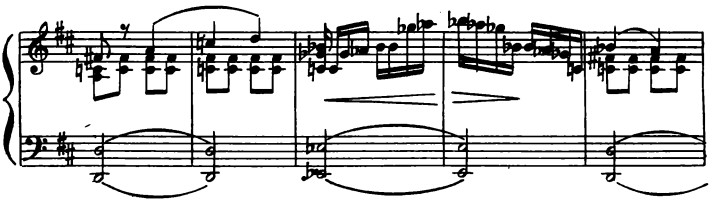


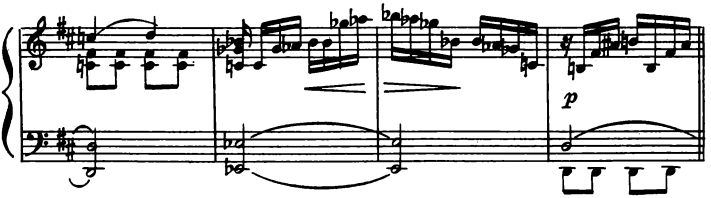


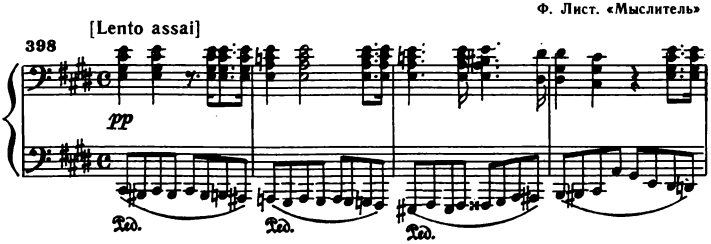


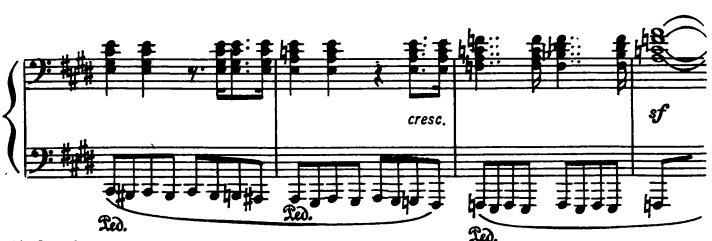
397 [Allegro non troppo]






p


[Lento assai]
398
pp
Ped.
Ped.
Ped.


cresc.
sf
Ped.
Ped.
Ped.

§ 32. Транспонирующие секвенции

При определении транспонирующих секвенций следует устанавливать интервал транспонировки звена секвенций: м.2, б.2, м.3, б.3, тритон.

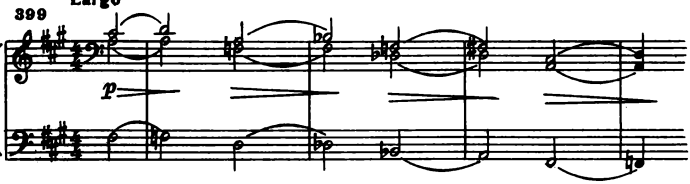
Особо следует отмечать характерные для музыки второй половины XIX века перемещения звена на интервалы терций (так называемые «терцовые цепи») и тритона.

Необходимо определять не только гармонии каждого звена секвенции, но и гармоническую связь между звеньями, которая нередко оказывается энгармонической.

Следует обратить внимание на тот факт, что в некоторых случаях, в результате движения секвенции, образуется целотонный звукоряд.

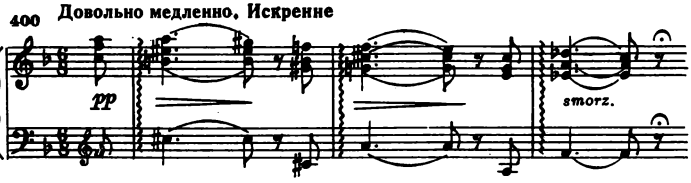
Н. Римский-Корсаков. «Антар»

399 Largo



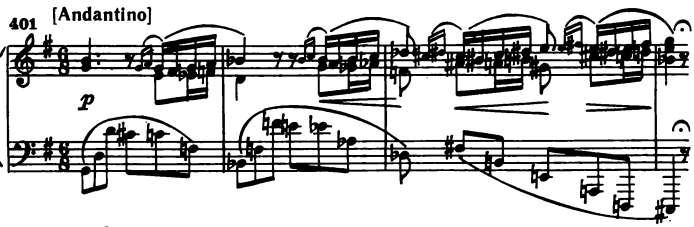
Ф. Лист. «Я расстаюсь»

400 Довольно медленно. Искренне



Ф. Шопен. Ноктюрн, ор. 37 № 2

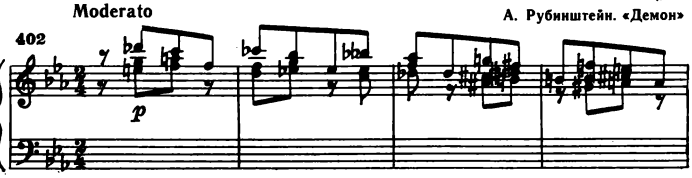
401 [Andantino]



Moderato

А. Рубинштейн. «Демон»

402



Ф. Лист. «Долина Обермана»

[Lento assai]

403 Più lento

p

Ф. Шопен. Баллада № 2

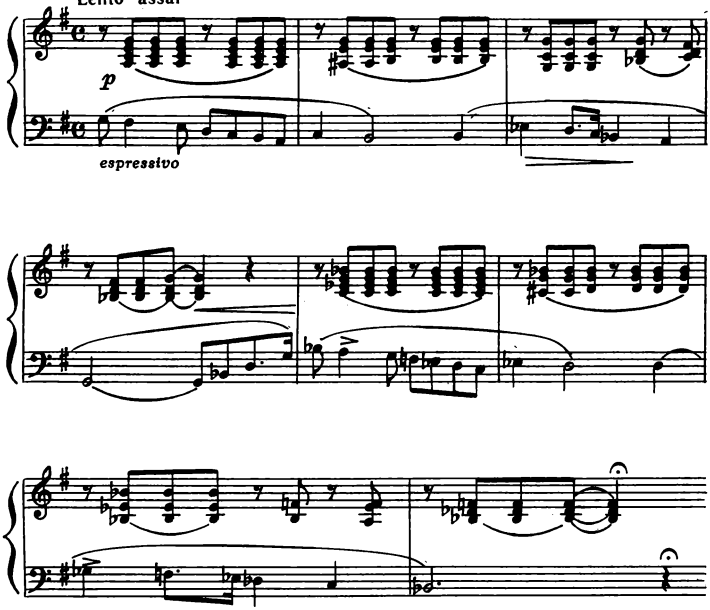
404 Presto con fuoco

p poco a poco cresc.

8

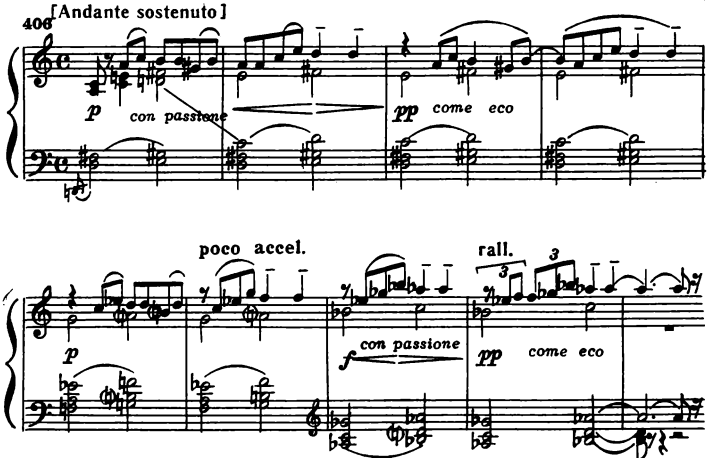
ff

405 Lento assai



Дж. Пуччини. «Чио-Чио-сан»

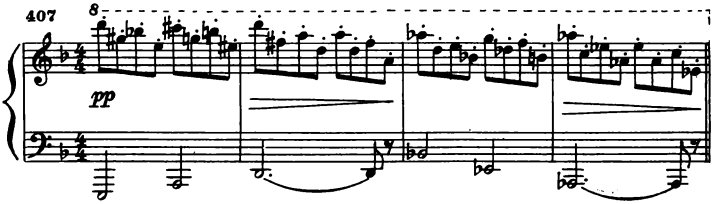
406 [Andante sostenuto]



Moderato

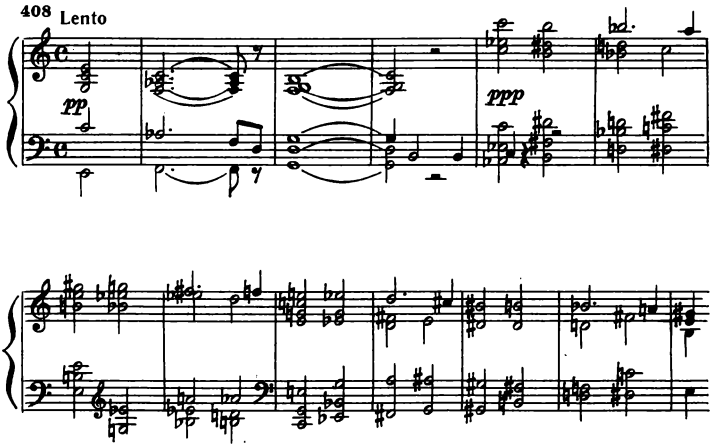
Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка»

407



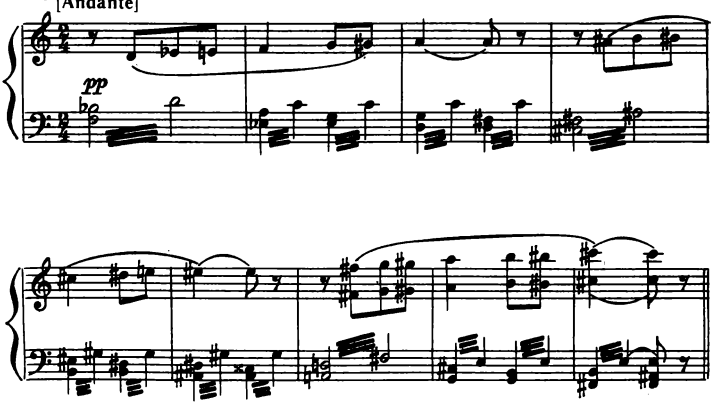
Р. Вагнер. «Валькирия»

408 Lento



Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста»

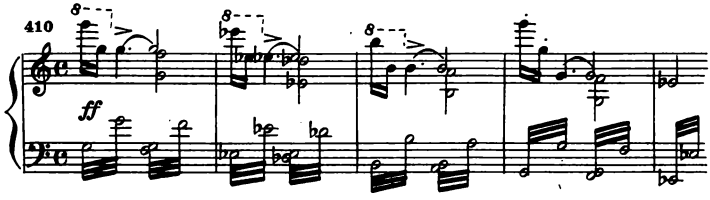
409 [Andante]



Moderato

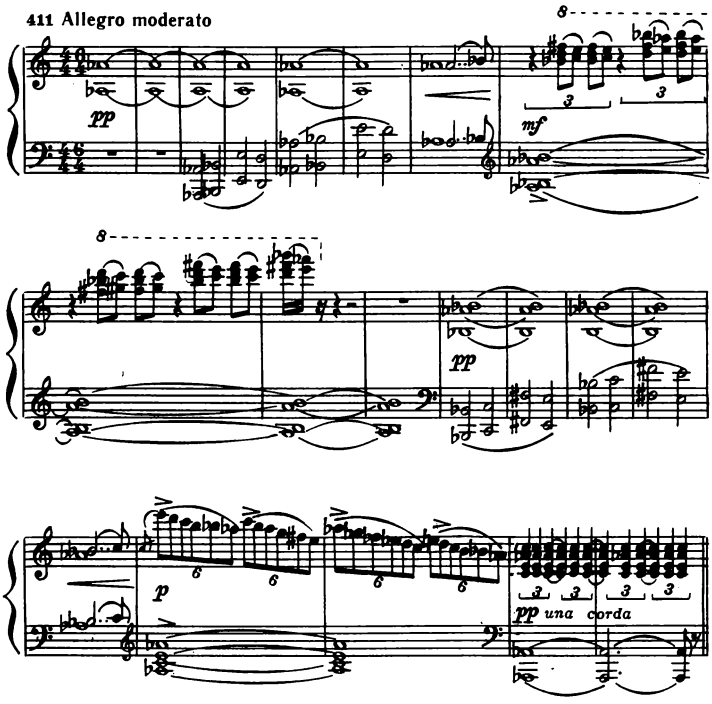
М. Глинка. «Руслан и Людмила»

410



Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок»

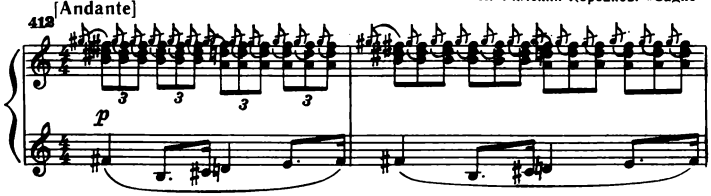
411 Allegro moderato

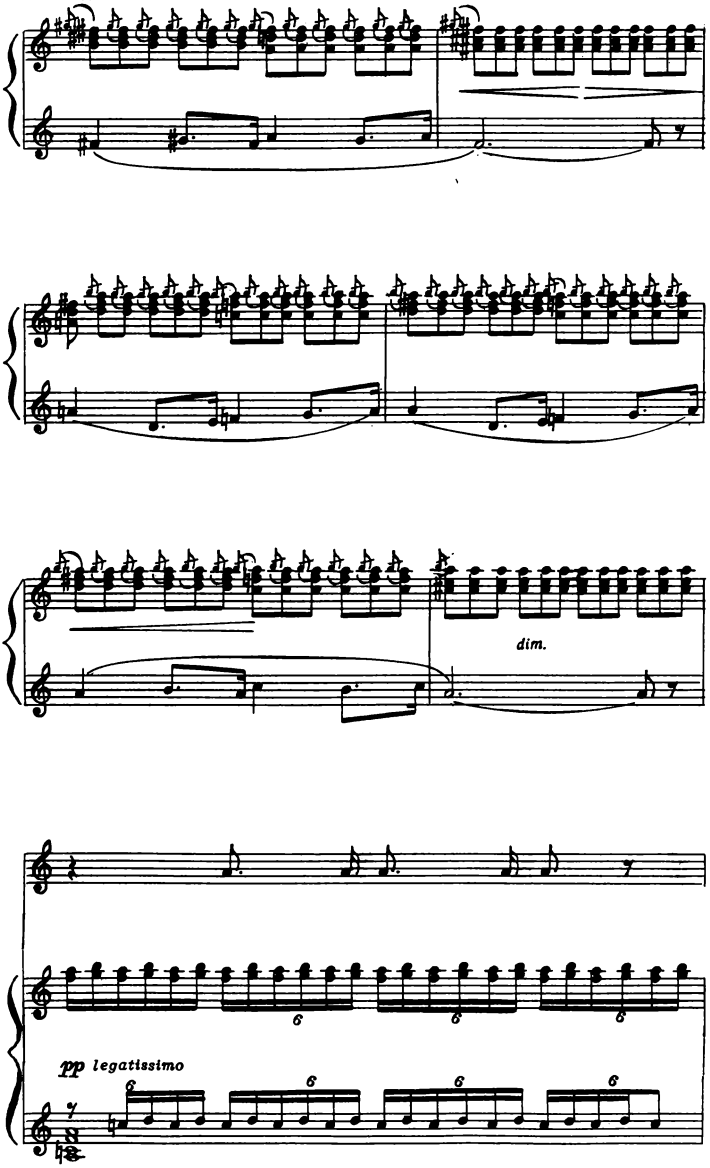


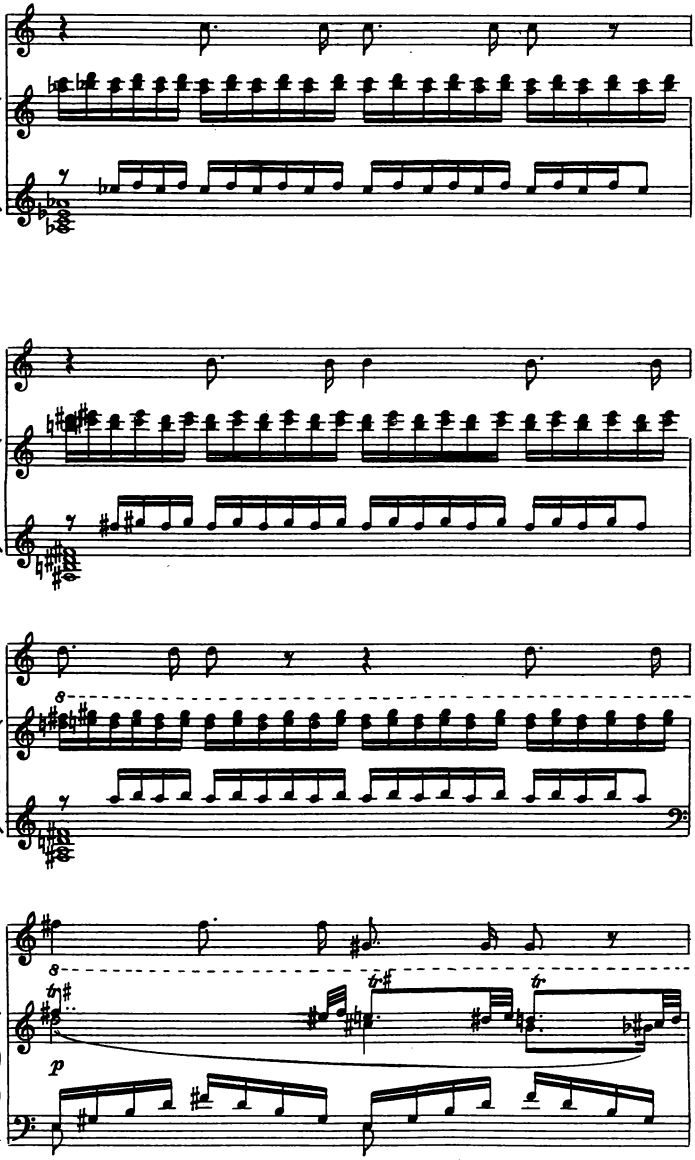
Н. Римский-Корсаков. «Садко»

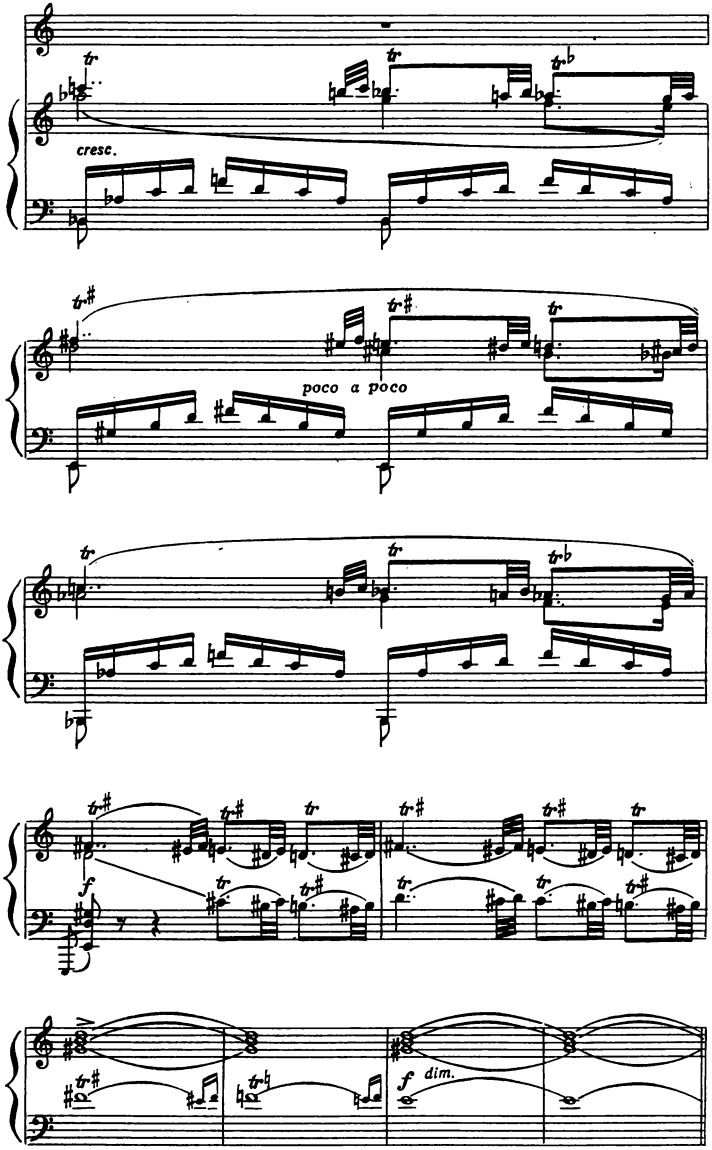
[Andante]

412




dim.
pp legatissimo


8
8
tr
tr
p


cresc.
poco a poco
f
f dim.

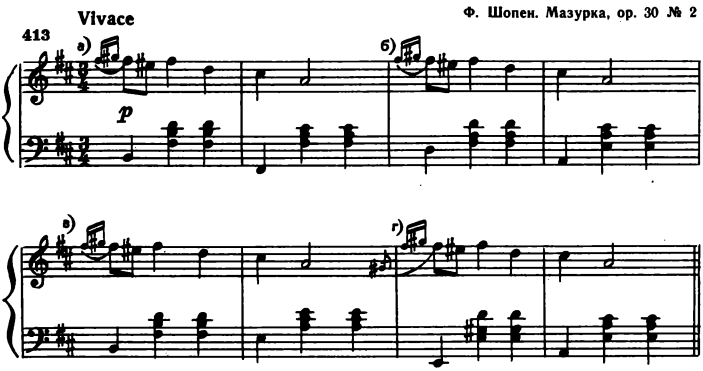
Раздел VII

ПРИМЕРЫ, ОБОБЩАЮЩИЕ ПРЕДЫДУЩИЕ РАЗДЕЛЫ

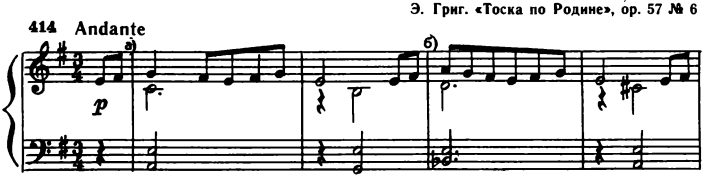
§ 33. Гармоническое варьирование

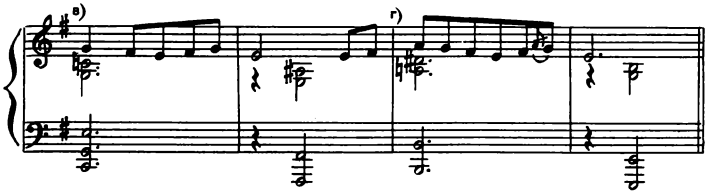
В примерах на гармоническое варьирование следует определять различие в гармониях при тождестве мелодий. Необходимо иметь в виду, что гармоническое варьирование может использовать любые гармонические средства любого из предыдущих разделов.

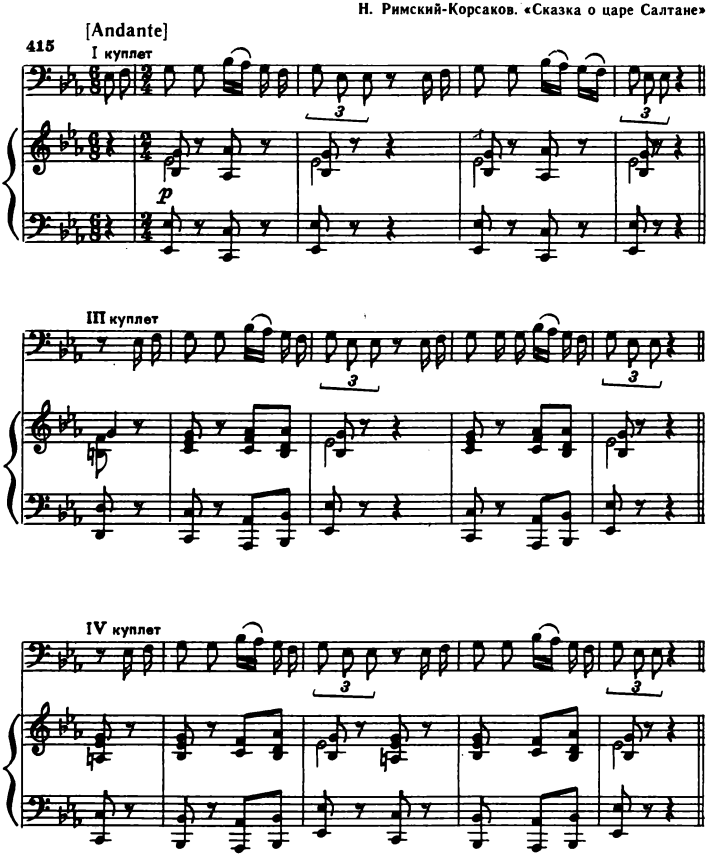
Ф. Шопен. Мазурка, ор. 30 № 2



Э. Григ. «Тоска по Родине», ор. 57 № 6




а)
г)


[Andante]
415
I куплет
p
III куплет
IV куплет

VI куплет

VIII куплет

П. Чайковский. Симфония № 5

416 Andante

pp

А. Аренский. Элегия, ор. 36 № 16

417 Adagio non troppo

rall.

ff *dim.* *p* *ppp* *p*

ff

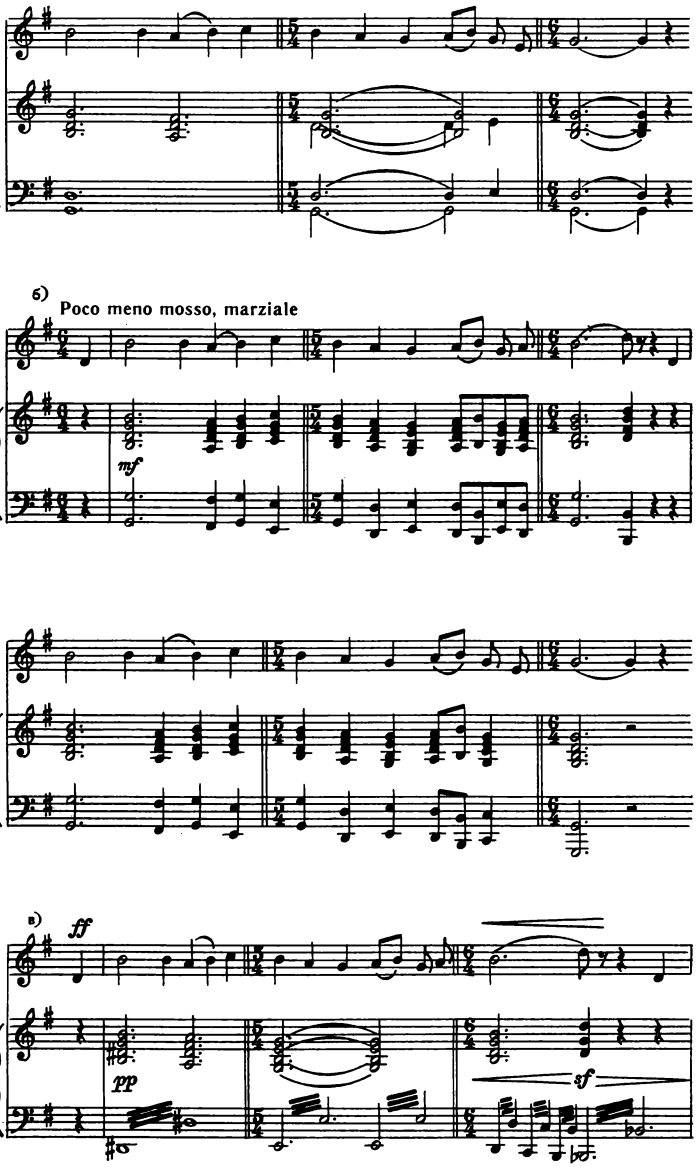
а)

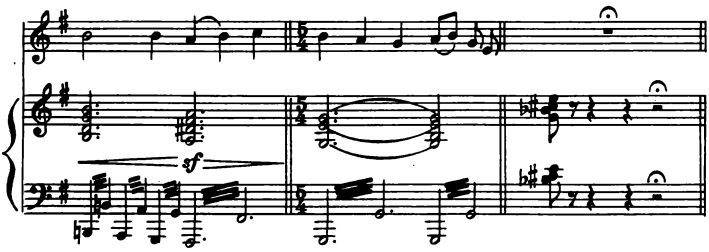
М. Мусоргский. «Хованщина»

418 Andantino

pp

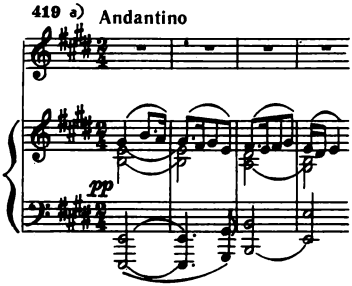
sfp


6)
Poco meno mosso, marziale
mf
a)
ff
pp
sf

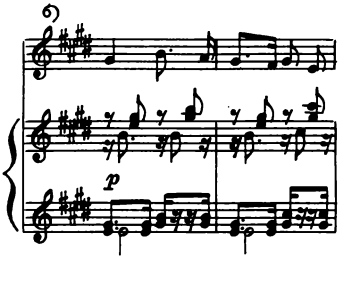


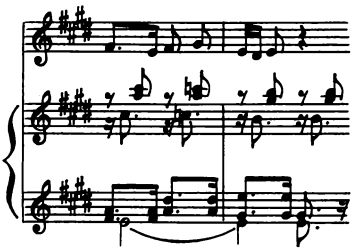
М. Глинка. «Руслан и Людмила»

419 а) Andantino

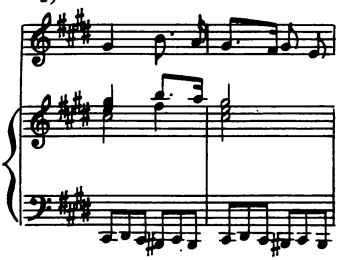


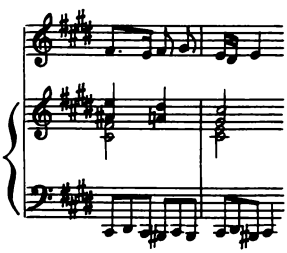
б)



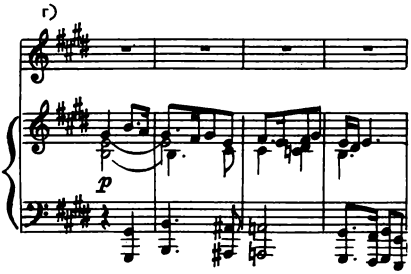


в)



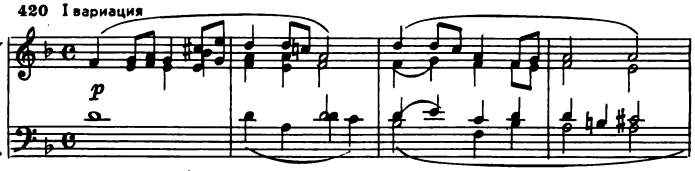


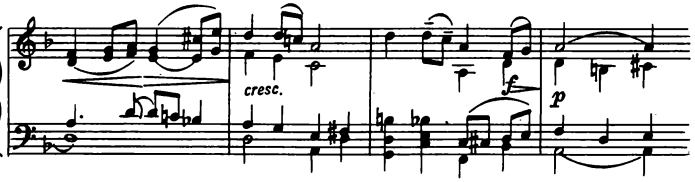
г)



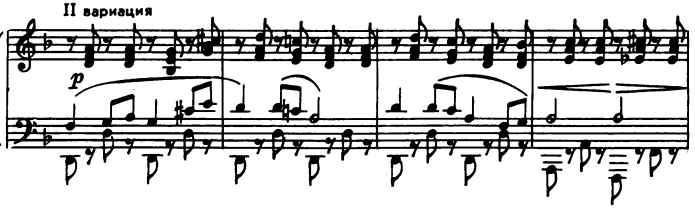
Andante

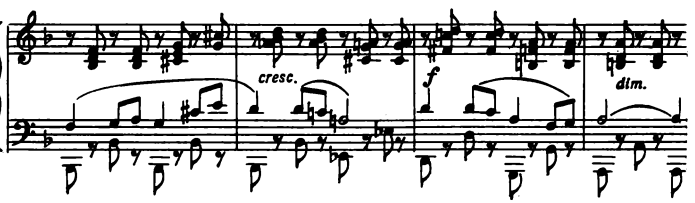
420 I вариация



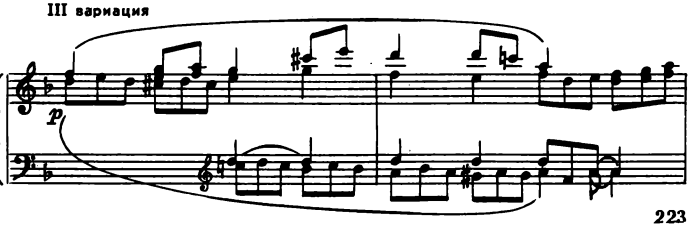


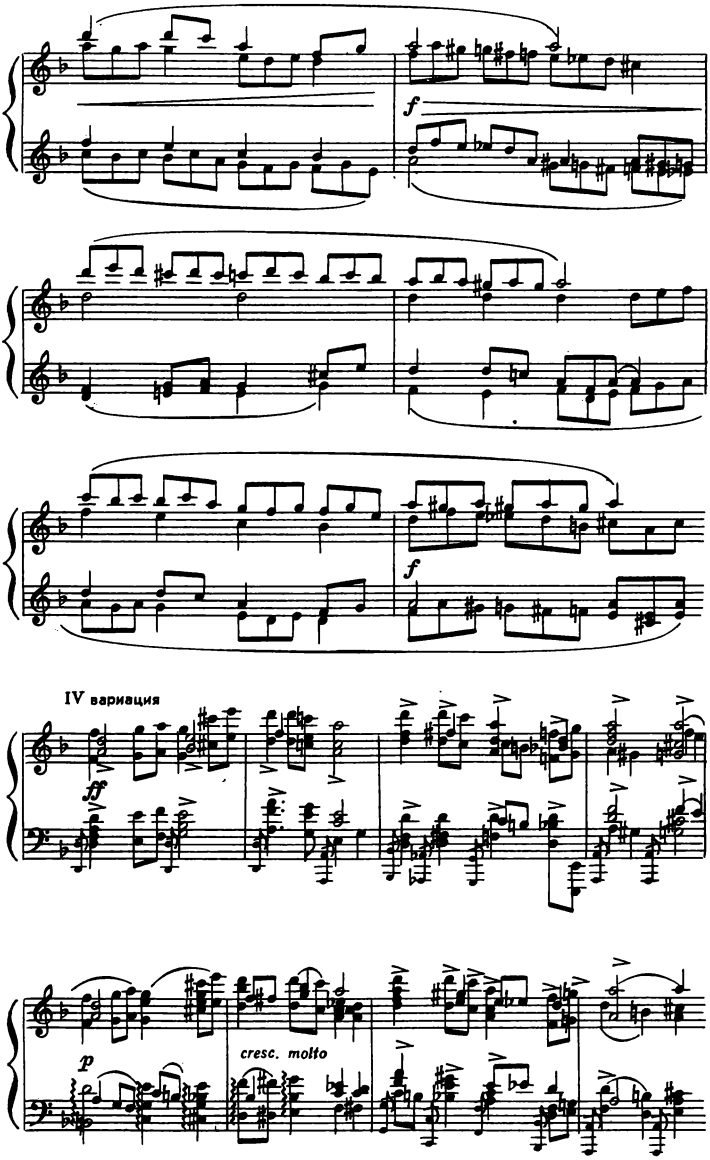
II вариация

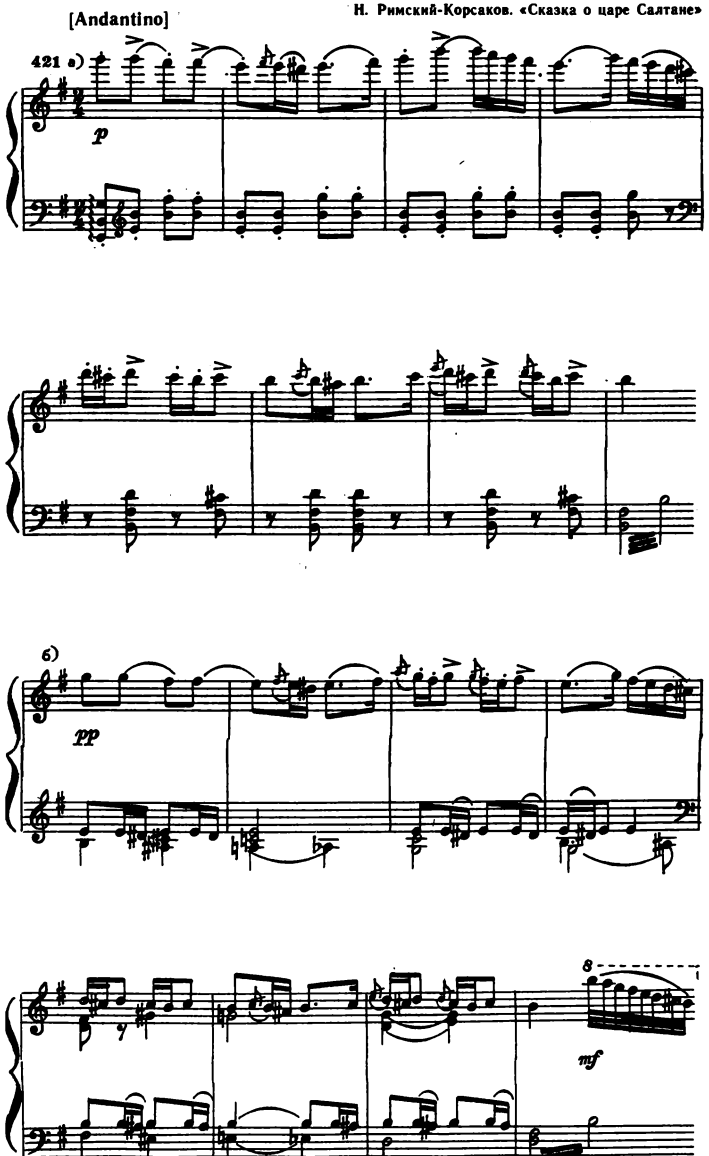


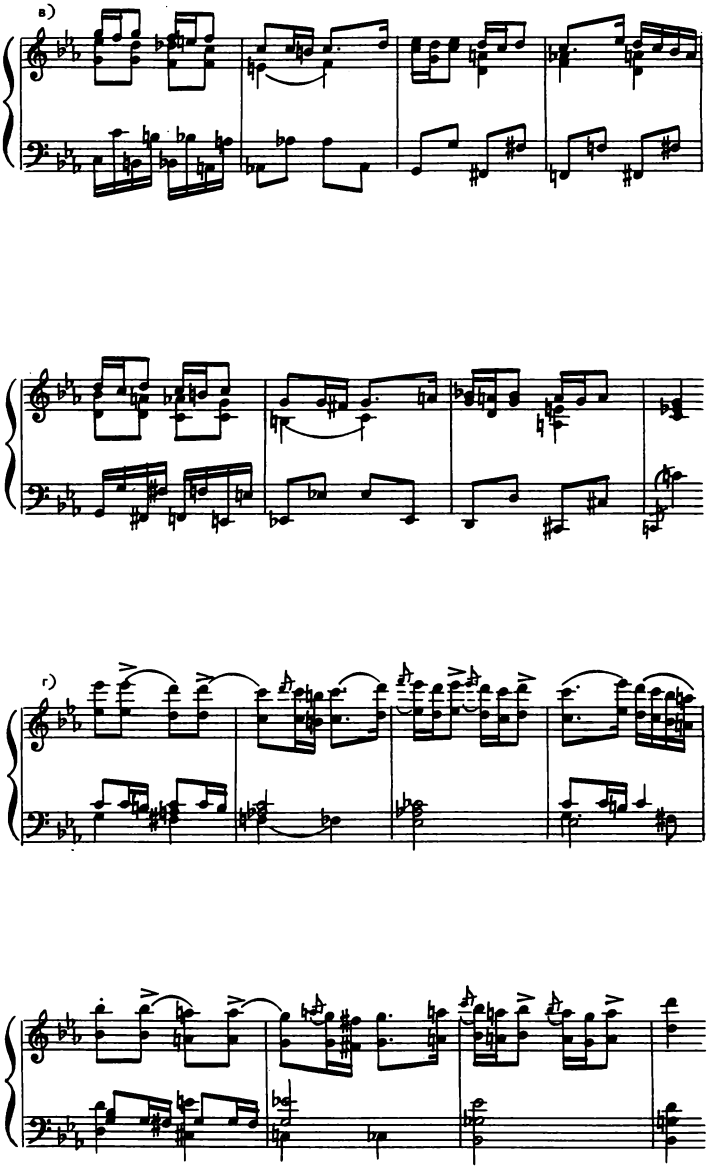


III вариация




f
f
IV вариация
ff
p
cresc. molto


[Andantino]
421 а)
p
б)
pp
8
mf


B)
C)

§ 34. Совмещение различных гармонических средств

В примерах данного раздела, представляющих собой музыкальные произведения малых форм или сравнительно крупные части произведений, следует определять не только гармонии, но и общий тональный план.

В тональном плане следует устанавливать опорные тональности и тональности второстепенные.

К числу опорных тональностей следует относить те, которые изложены на большем протяжении, связаны с наиболее значительным тематическим материалом, закреплены оборотами с более каденционными гармониями и заключают в своем составе больше устойчивых гармоний.

Необходимо определять вид родства опорных тональностей между собой и со второстепенными тональностями. Следует различать родство: а) прямое диатоническое, прямое альтерационное (тональность ♭ II ступени), прямое мажоро-минорное (тональности диатонического родства к одноименной) и б) косвенное, то есть связывающее тональности через посредство третьей тональности, находящейся с первыми двумя в прямом родстве (все прочие тональности). Необходимо иметь в виду, что некоторые тональности прямого родства могут иметь одновременно значение косвенного родства (например, тональность ♭ VII ступени в мажоро-миноре может расцениваться как «двойная S» мажора и т. п.). Так же и тональности косвенного родства могут иметь несколько истолкований (например, тональность Ges-dur в C-dur может быть понята как ♭ II от S и как S от ♭ II и т. п.). В спорных случаях следует давать оба истолкования родства.

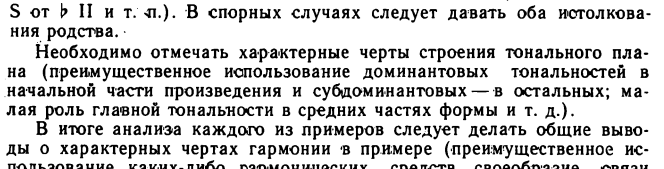
Необходимо отмечать характерные черты строения тонального плана (преимущественное использование доминантовых тональностей в начальной части произведения и субдоминантовых — в остальных; малая роль главной тональности в средних частях формы и т. д.).

В итоге анализа каждого из примеров следует делать общие выводы о характерных чертах гармонии в примере (преимущественное использование каких-либо гармонических средств, своеобразие связи гармонии и формы примера, роль гармонии в оформлении кульминации и т. д.).

Приведем образец возможного гармонического анализа Поэмы Скрябина, ор. 32 № 2 (см. пример № 422).

Гармоническая схема приведенных 14 тактов такова:

главная тональность D-dur.



Опорные тональности обведены кругом, их функции указаны по главной тональности.

Приведенный четырнадцатитакт представляет собой первое предложение периода, заканчивающееся эллиптическим оборотом [1].

Тональный план составляется из четырех опорных тональностей: D-dur—Ges(Fis)-dur—B-dur—D-dur, расположенных по большим терциям.

Родство этих тональностей осуществляется через посредство взаимопроникновения мажора и минора, а именно: Ges(Fis)-dur представляет собой мажорную III ступень (косвенное родство), а B-dur — VI низкую (прямое родство).

Таким образом, тональный план начинается с главной тональности, уклоняется первоначально в доминантовую сторону (III ступень), затем в субдоминантовую и, наконец, приводит в главную тональность.

Первая опорная тональность D-dur показана с отклонениями — изложение сразу же начинается с отклонения в G-dur(S), затем идет эллиптическое отклонение в A-dur (D), и только в тактах 3—4 устанавливается D-dur. Вторая опорная тональность Ges(Fis)-dur также показана с отклонениями, почти с теми же самыми. Это сходство в показе тональностей обусловлено тем, что такты 5, 6 и 7 представляют собой второе звено транспонирующей секвенции, перемещенное на большую терцию вверх. Однако здесь присутствует гармоническое варьирование: вместо отклонения в тональность IV ступени делается эллиптическое отклонение в тональность II низкой (G-dur, доминанта которого энгармонически приравнивается к аккорду $\flat_3$ DVII$\mathbf{e}_5$ в Des-dur).

Между тональностями G-dur и B-dur (такты 8—10) заключена транспонирующая секвенция из двух звеньев, движущаяся на большую секунду вверх. Как внутри звена, так и при переходе от звена к звену присутствует эллиптичность в последовании гармоний. Тональности, по которым проходит секвенция, находятся отчасти в диатоническом родстве, отчасти через посредство взаимопроникновения мажора и минора, а именно:

Ces-dur — S	от Ges-dur
As-dur —SII(dur)	от Ges-dur
= D$\flat$VII	от B-dur
Des-dur — D$\flat$III	от B-dur

Обращают на себя внимание следующие характерные моменты в этом произведении:

1. Значительная роль взаимопроникновения одноименных мажора и минора в построении тонального плана, приводящая к полному исключению минорных тональностей, — все минорные тональности заменены одноименными мажорными.
2. Значительная роль транспонирующих секвенций.
3. Обилие эллиптических оборотов.
4. Обилие гармоний доминантовой функции.
5. Значительная роль альтерации в доминантовых гармониях.
6. Кульминация на альтерированной DD (такт 11).

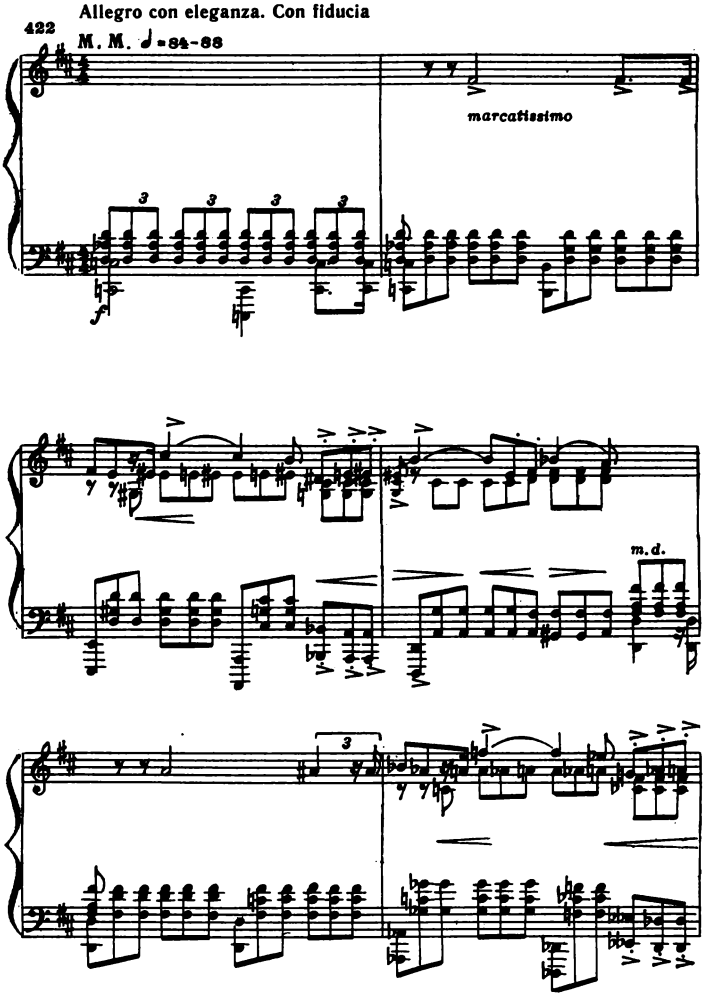
---

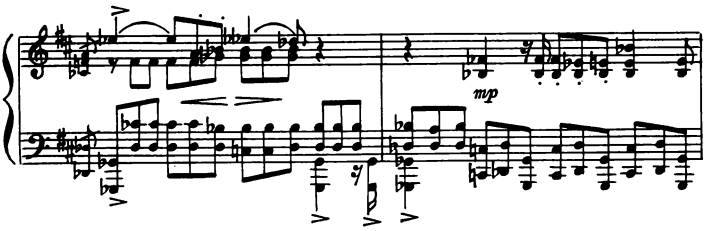
[1] Возможно истолкование данного четырнадцатитакта как первых двух частей простой трехчастной формы. Подобное истолкование не меняет обрисованной картины гармонического анализа.

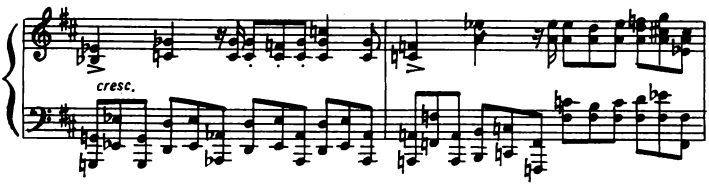
7. Обилие задержаний (приготовленных и вспомогательных) одновременно в нескольких голосах.

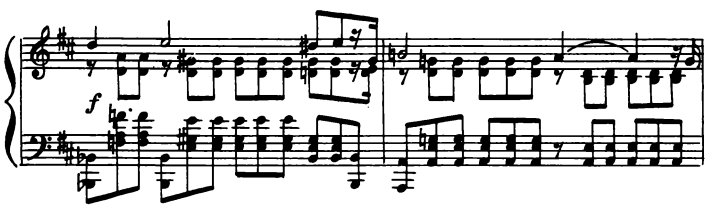
8. Обилие октавных удвоений, создающее плотную аккордовую звучность.

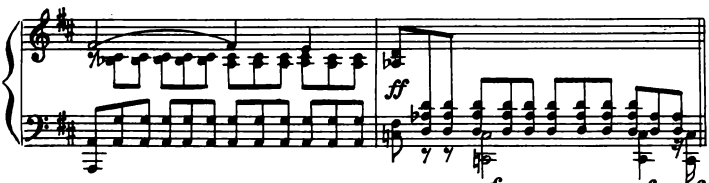
А. Скрябин. Поэма, ор. 32 № 2

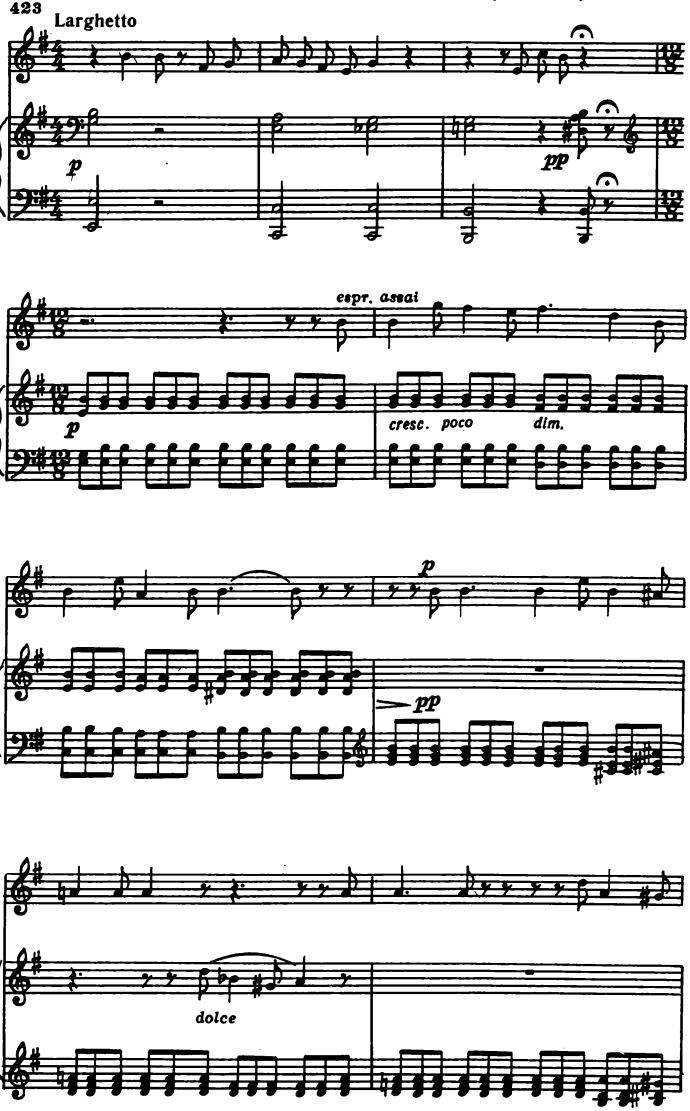


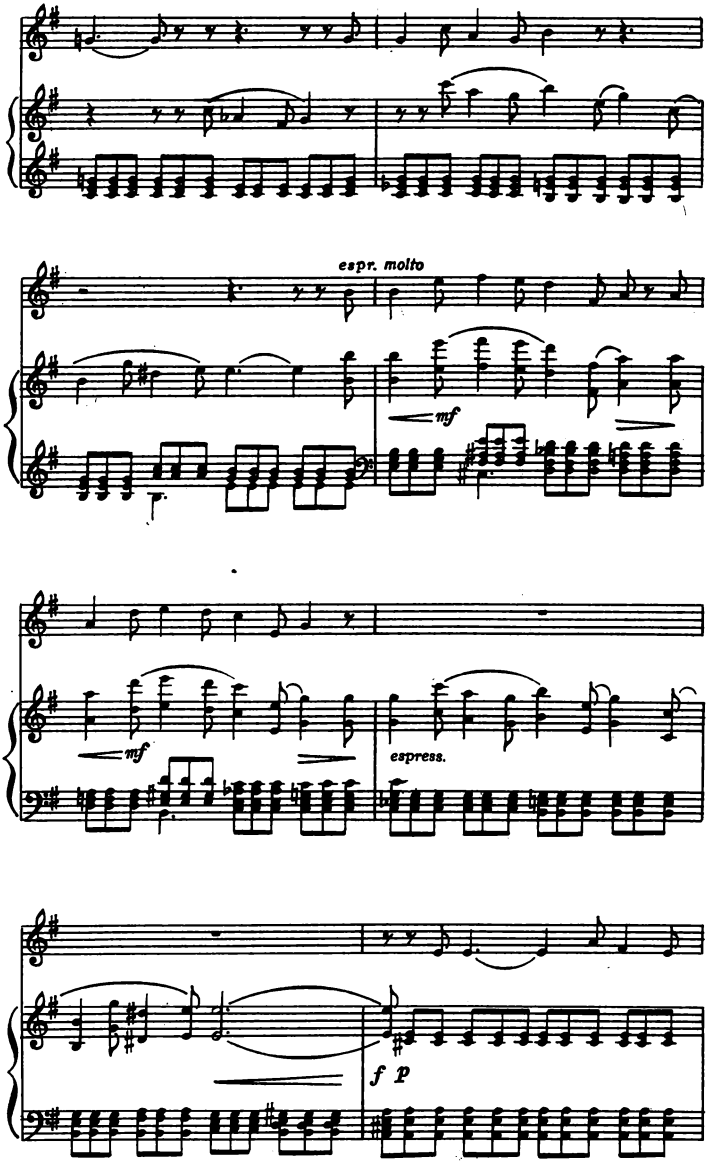

mp

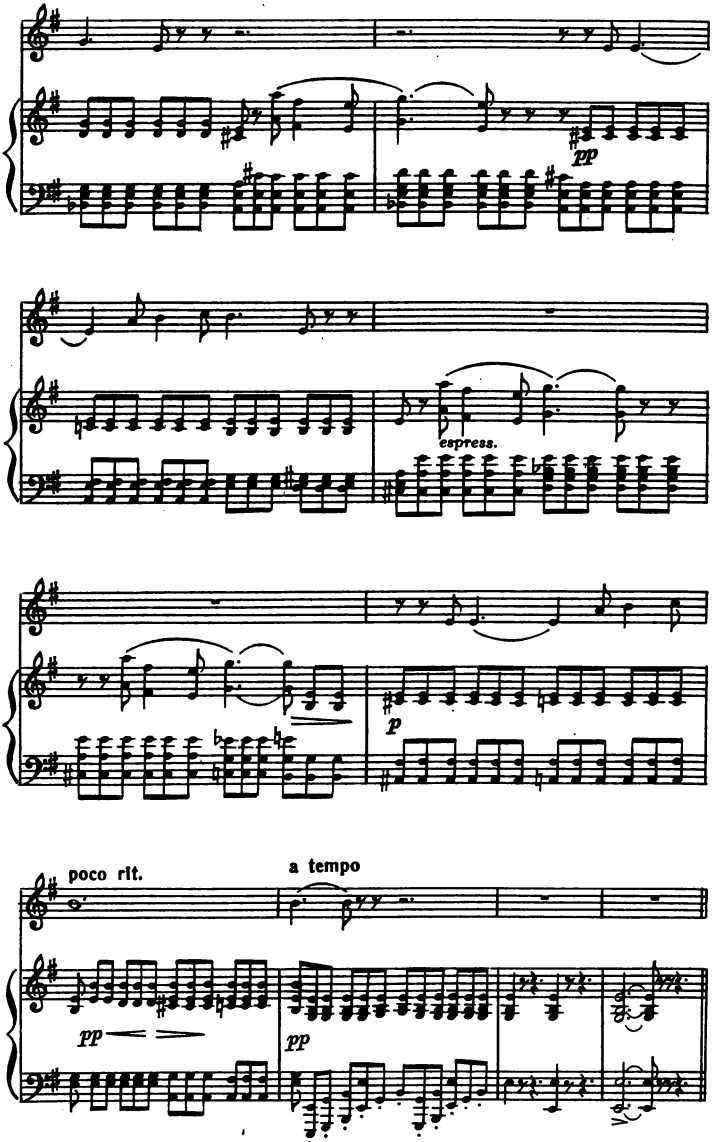

cresc.


f


ff
sf
sf
sf


Larghetto
p
pp
espr. assai
p
cresc. poco
dim.
p
pp
dolce

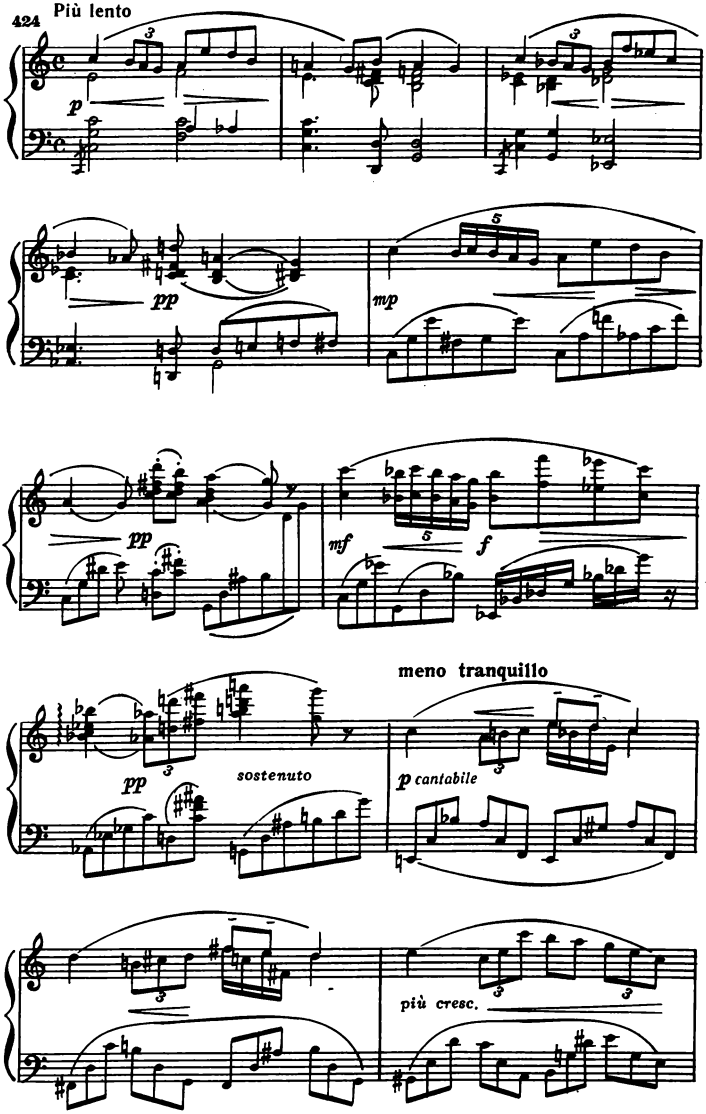

espr. molto
mf
mf
espress.
f p

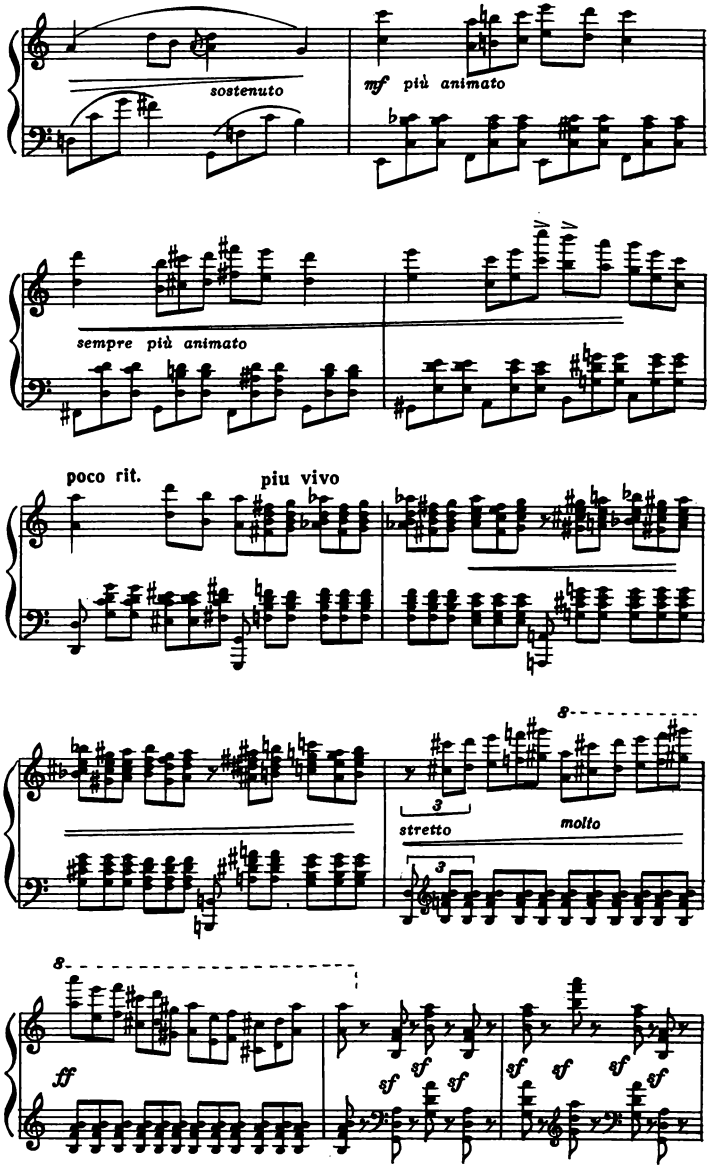

pp
espress.
p
poco rit.
a tempo
pp
pp

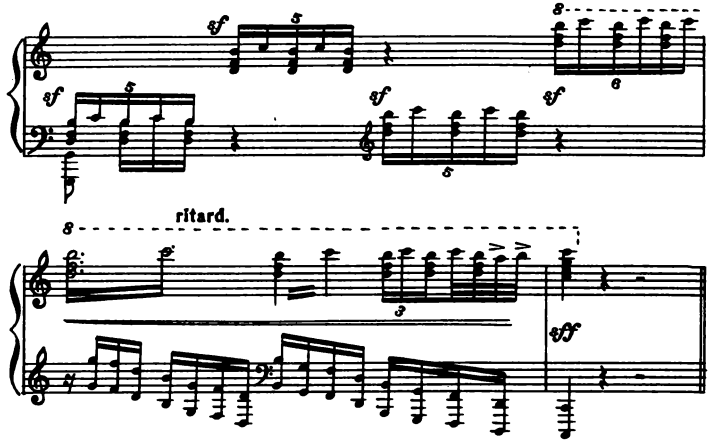
[Allegro molto moderato]

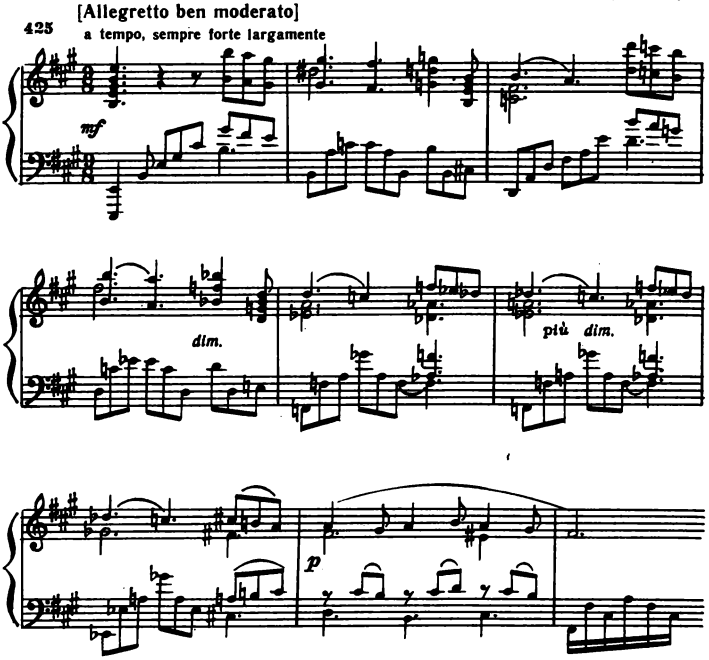
Più lento

424



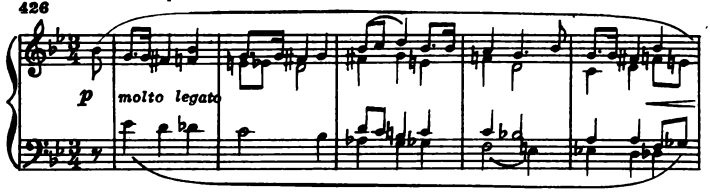

sostenuto
mf più animato
sempre più animato
poco rit.
piu vivo
8
3
stretto
molto
3
8
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

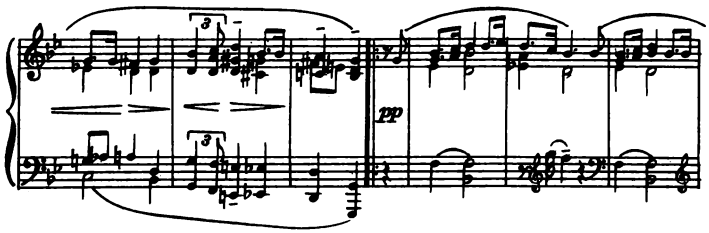

ritard.

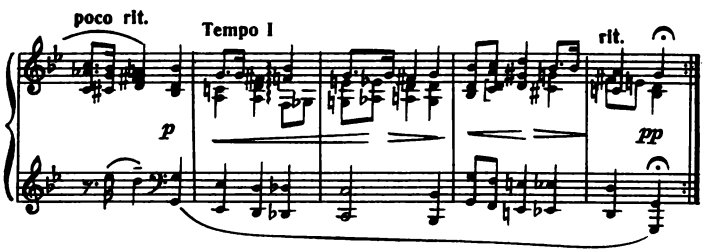

[Allegretto ben moderato]
a tempo, sempre forte largamente
425

Andante espressivo

426

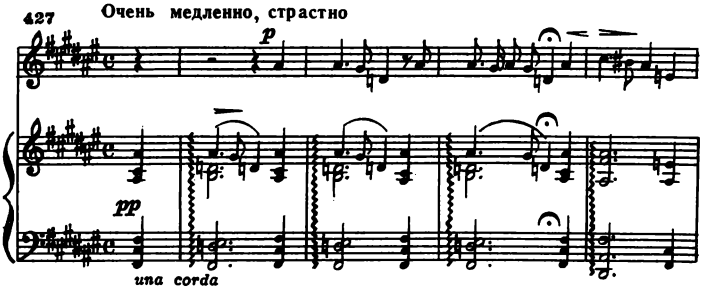


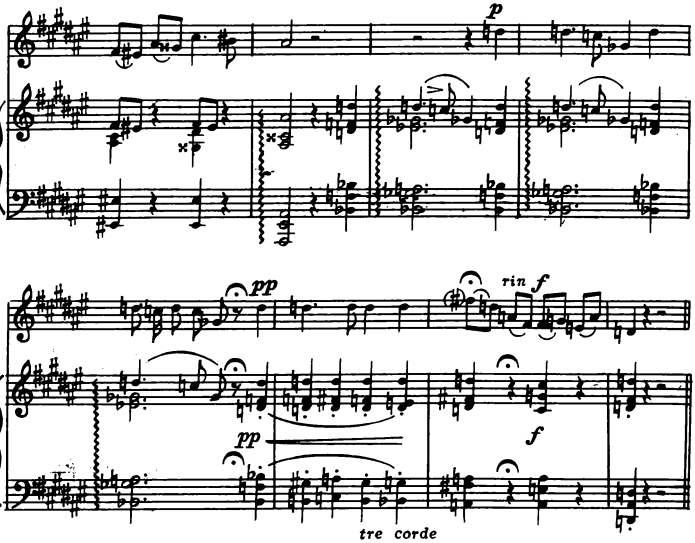




Ф. Лист. «Песнь Миньоны»

427 Очень медленно, страстно

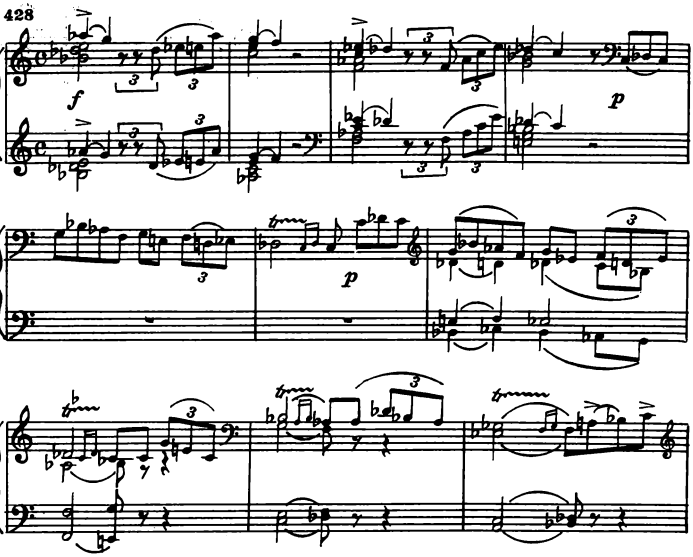


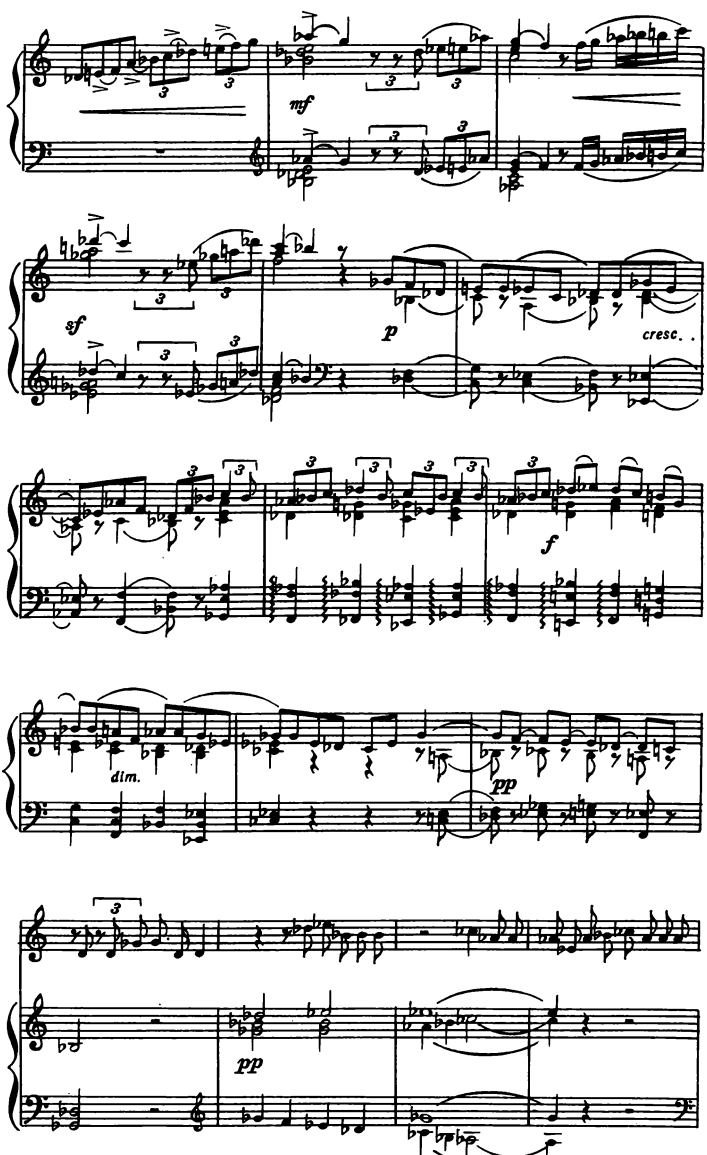


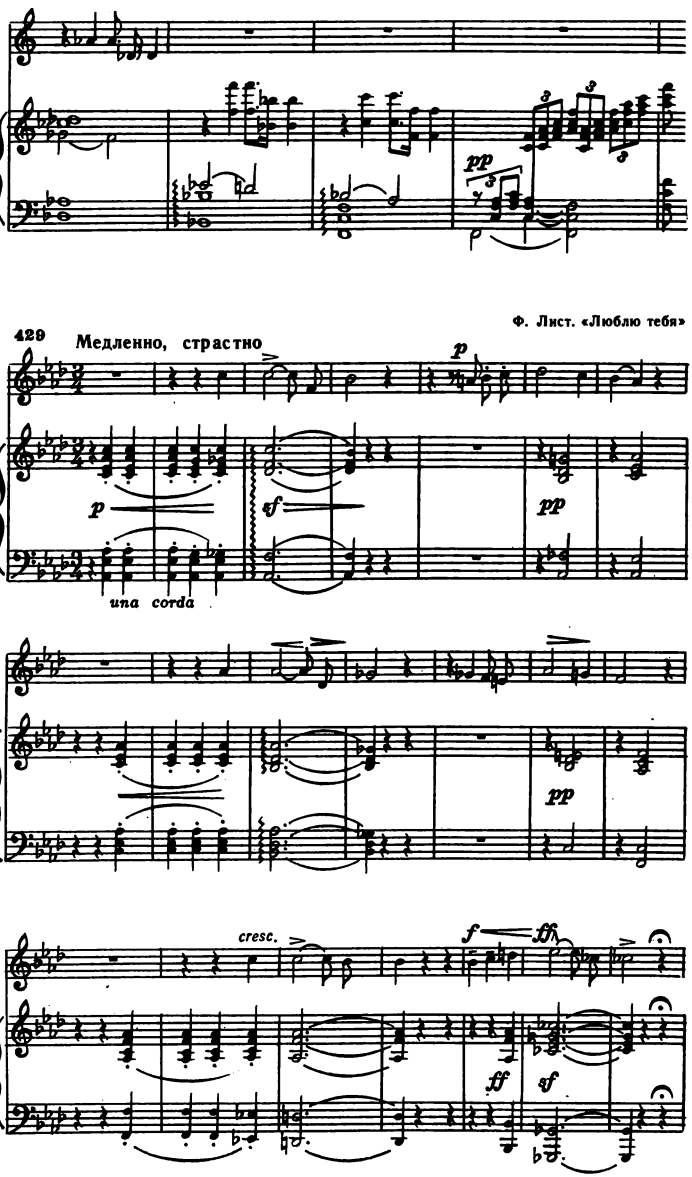
П. Чайковский. «Евгений Онегин»

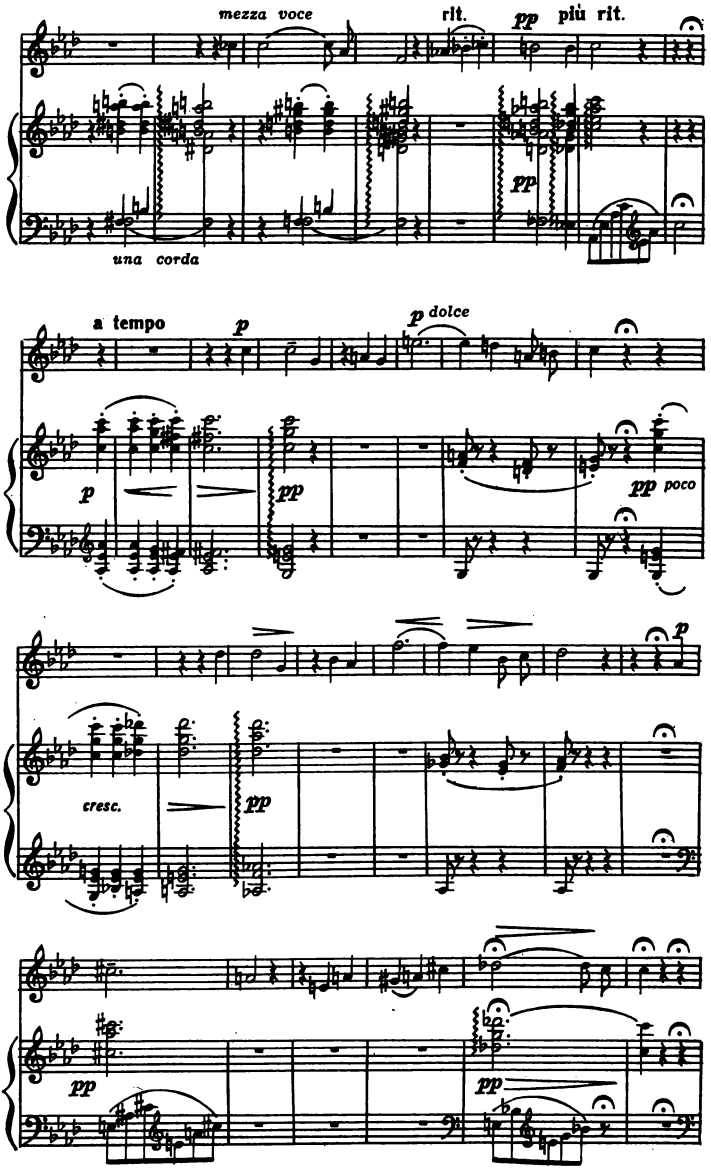
Andante mosso

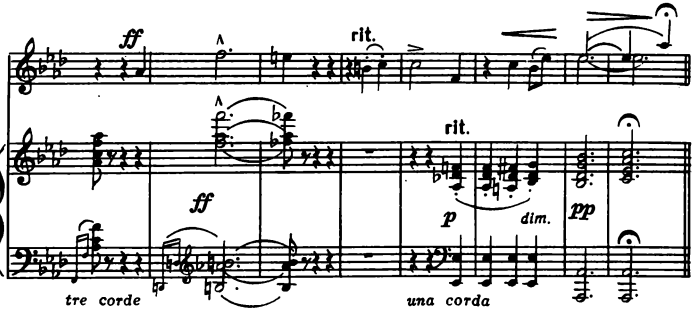
428

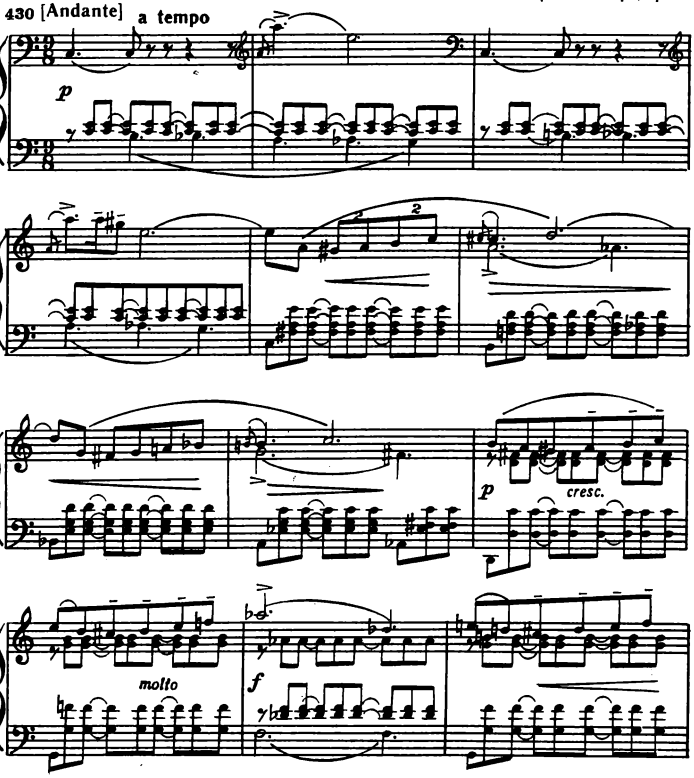


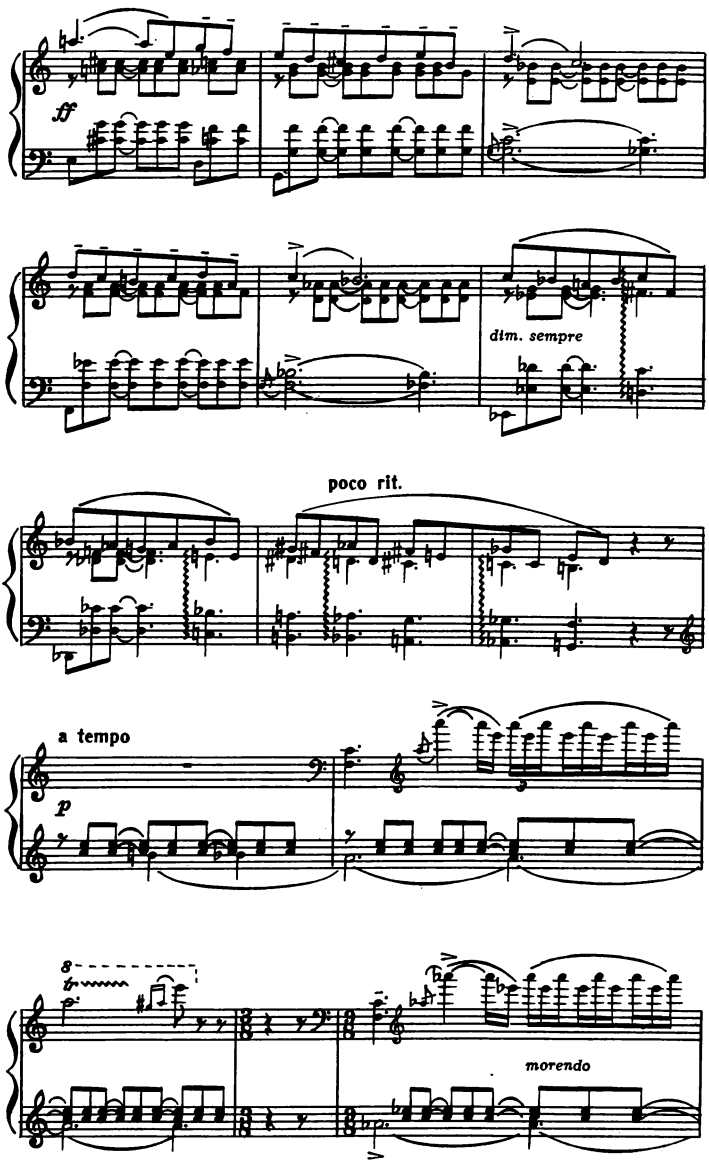

mf
sf
p
cresc. . .
f
dim.
pp
pp

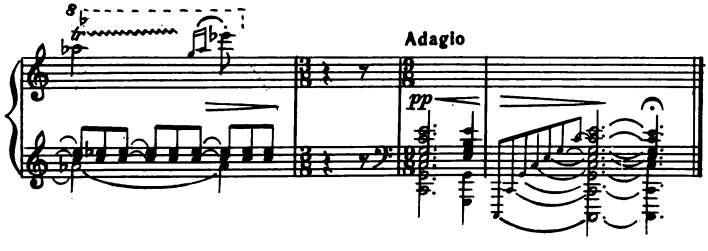

429
Медленно, страстно
p
pp
una corda
sf
cresc.
f
ff
ff
sf


mezza voce
rit.
pp più rit.
pp
una corda
a tempo
p
p dolce
p
pp
pp poco
p
cresc.
pp
pp
pp


ff
rit.
rit.
ff
p
dim.
pp
tre corde
una corda

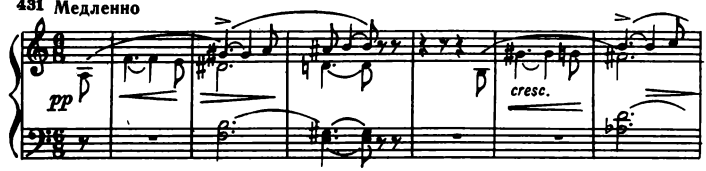

430 [Andante]
a tempo
p
cresc.
molto
f

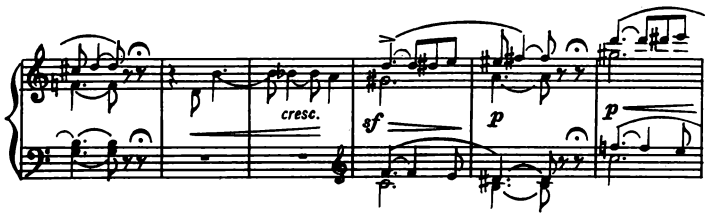

ff
dim. sempre
poco rit.
a tempo
p
morendo
16°

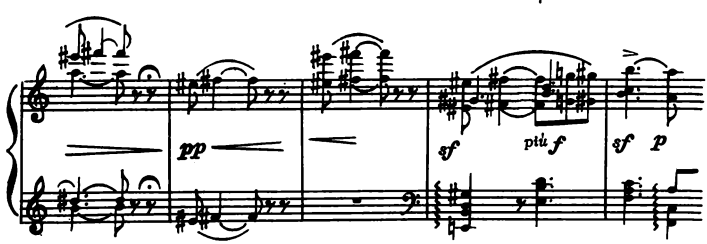


Р. Вагнер. «Тристан и Изольда»

431 Медленно

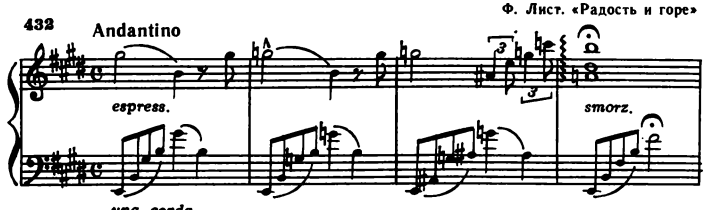


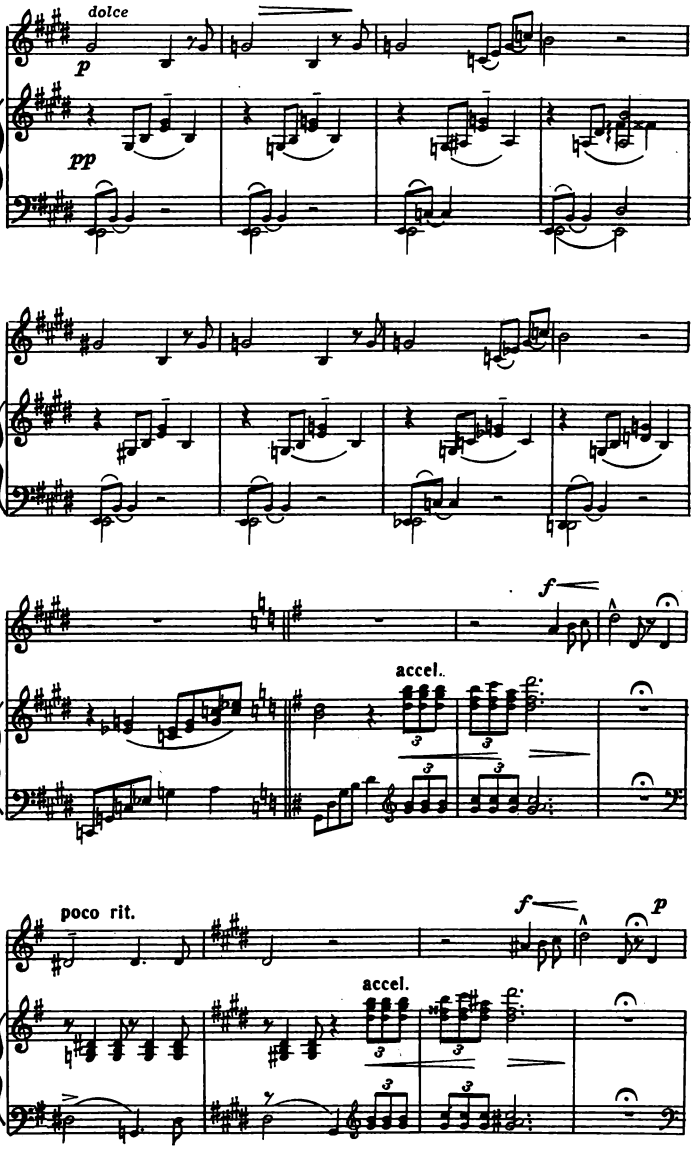


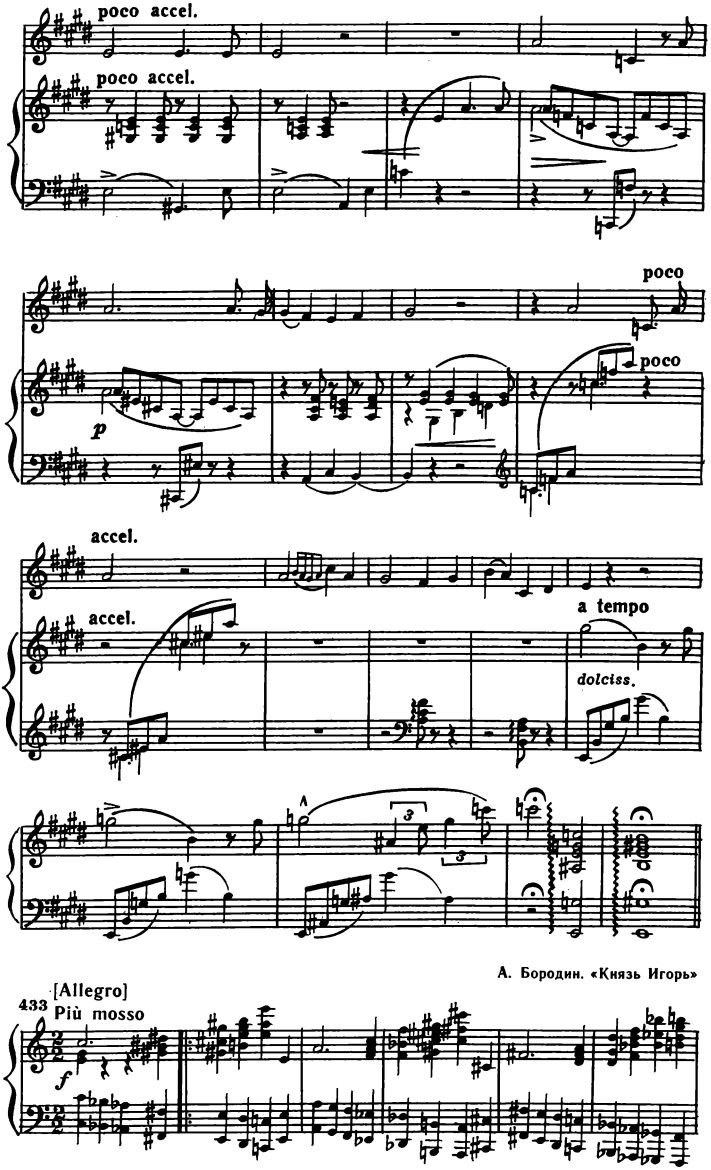


Ф. Лист. «Радость и горе»

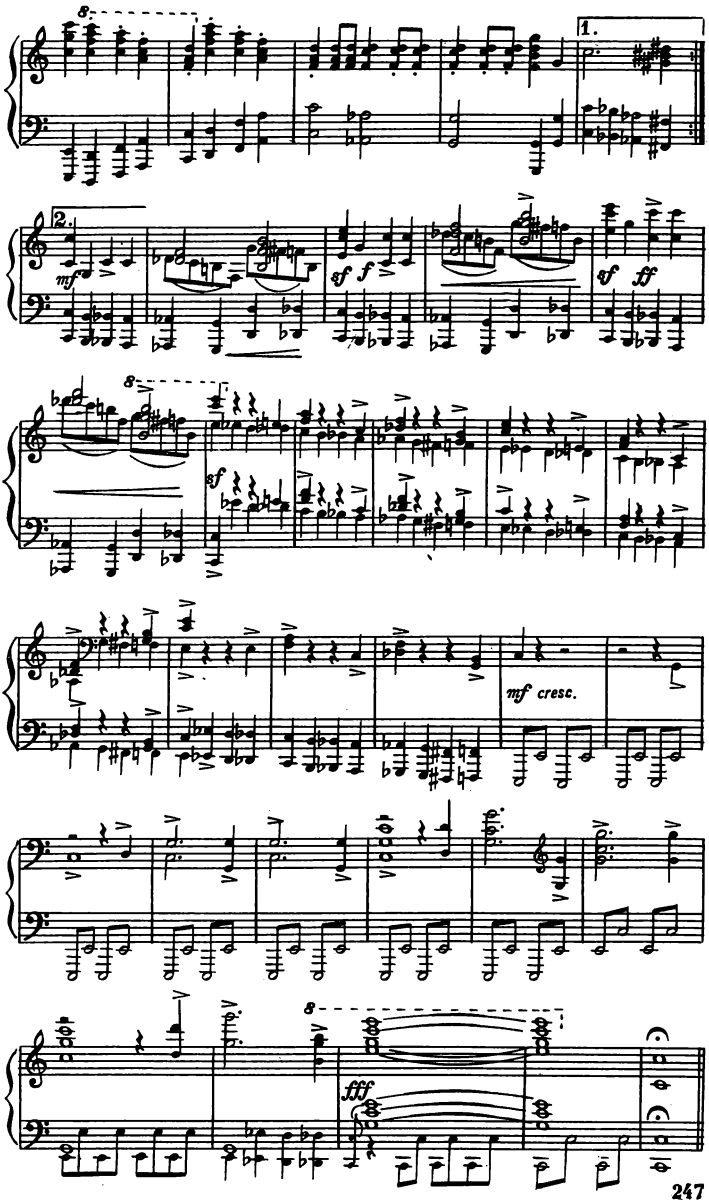
432 Andantino



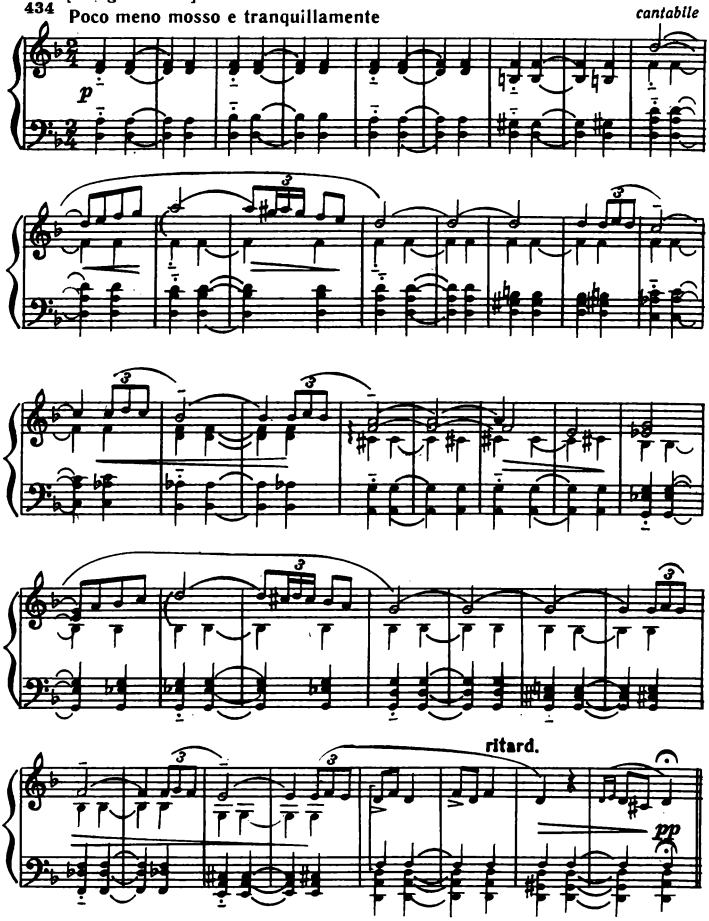

dolce
p
pp
f
accel.
poco rit.
f
p
accel.



А. Бородин. «Князь Игорь»

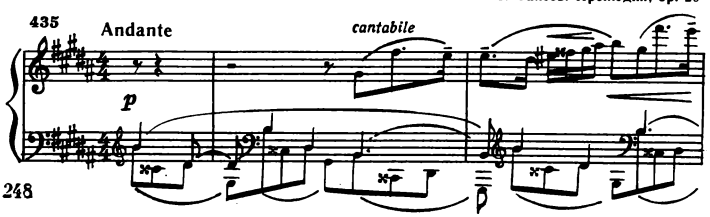

8
1.
2.
mf
sf f
f ff
8
sf
mf cresc.
8
fff

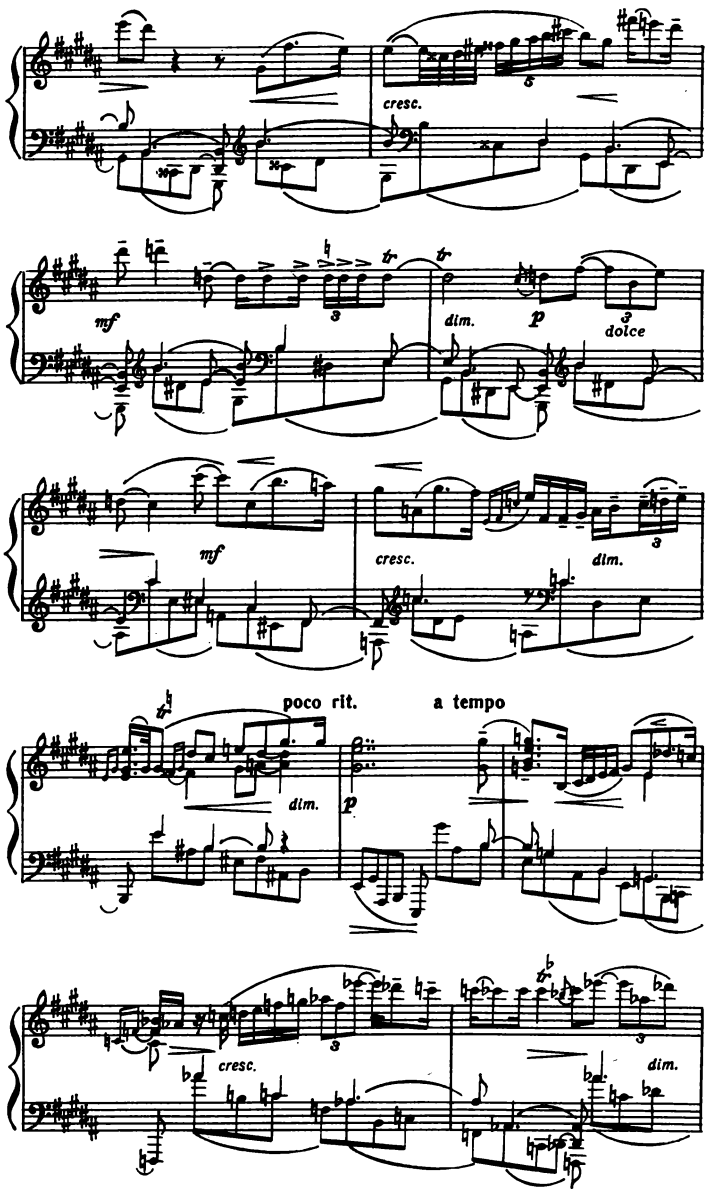
434 [Allegro molto]
Poco meno mosso e tranquillamente

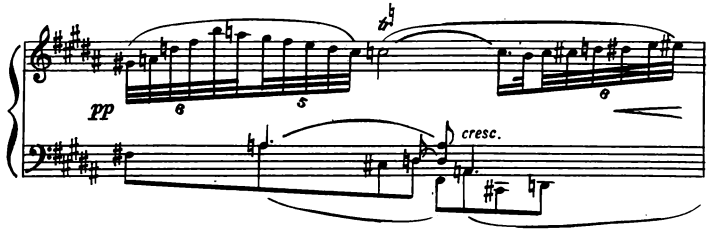


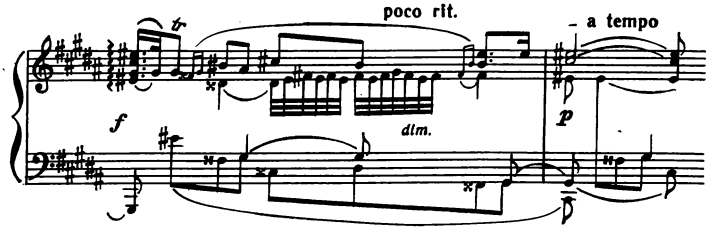
С. Танеев. Прелюдия, ор. 29

435 Andante

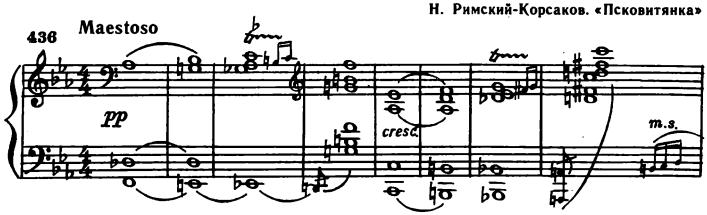


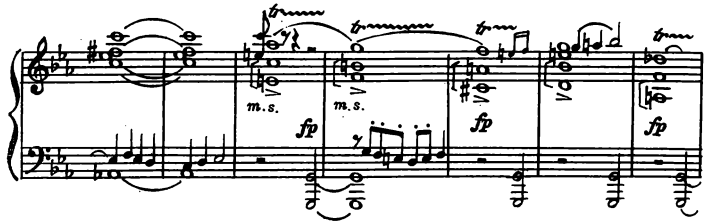

cresc.
mf
dim.
p
dolce
mf
cresc.
dim.
poco rit.
a tempo
dim.
p
cresc.
dim.

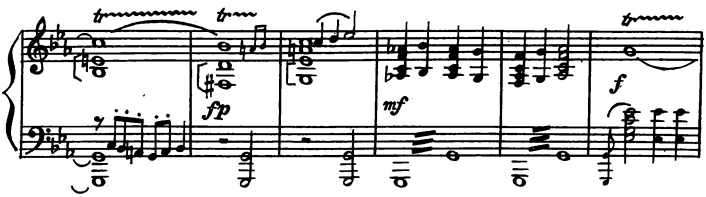


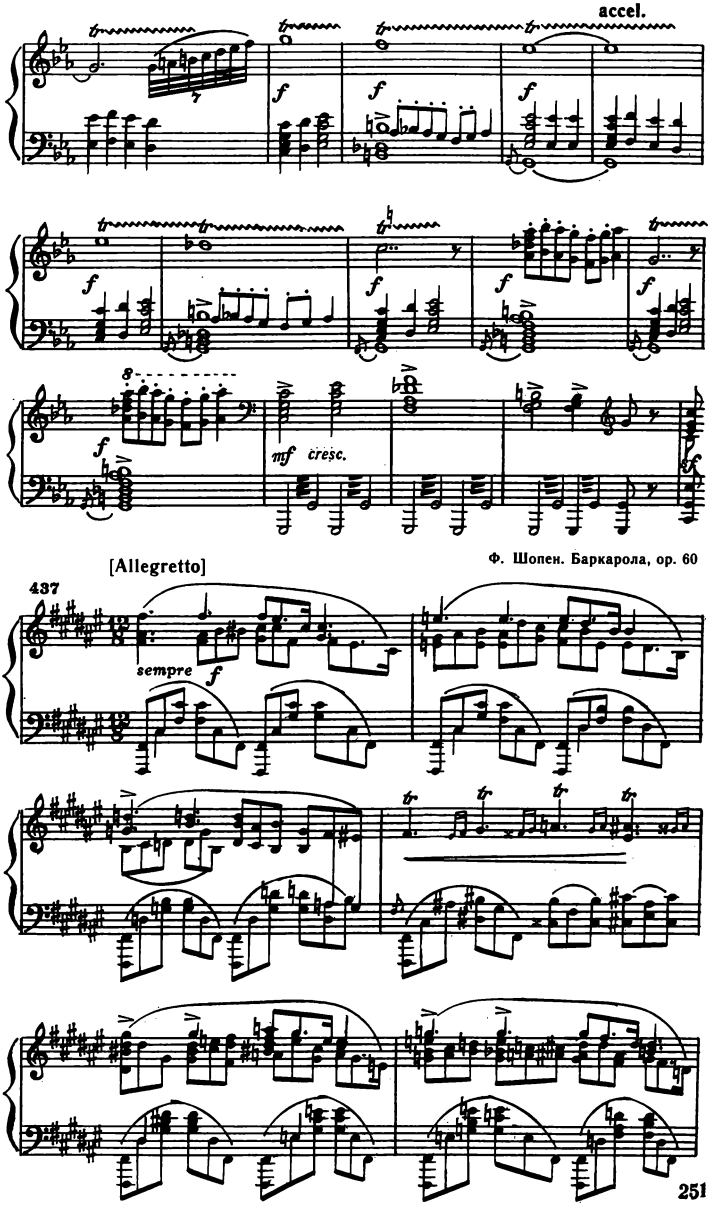


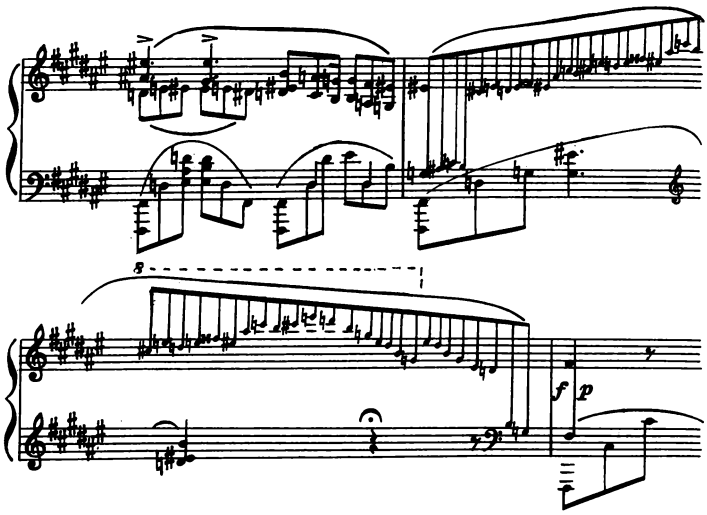
436 Maestoso



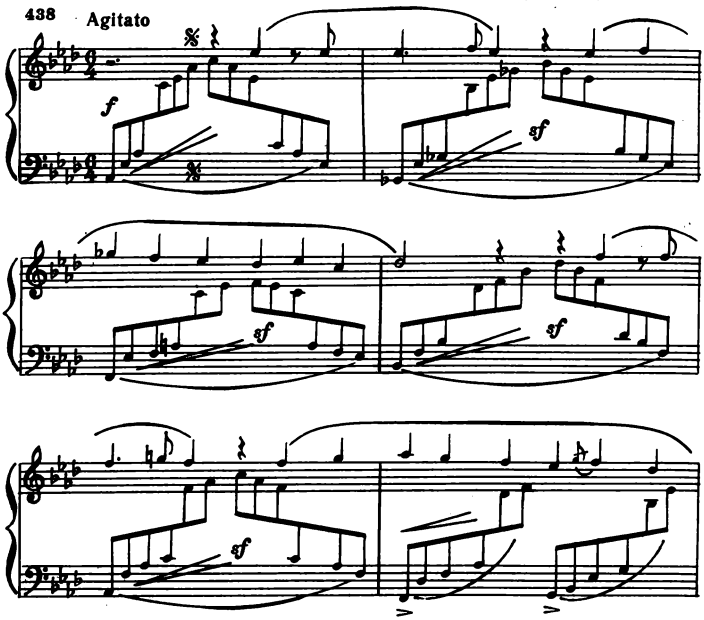


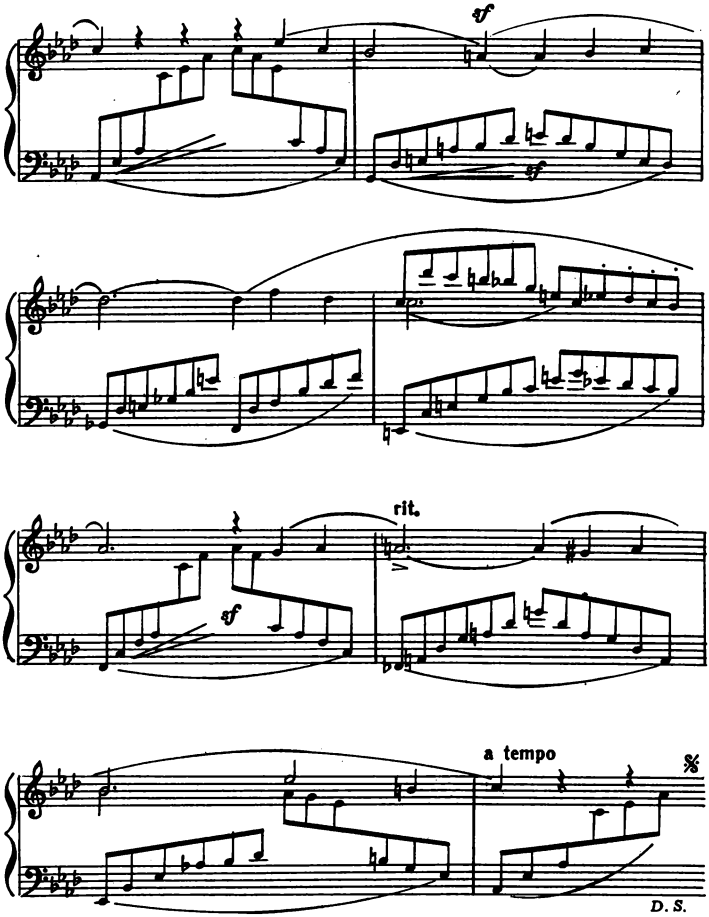



accel.
f
mf cresc.
[Allegretto]
437
sempre f



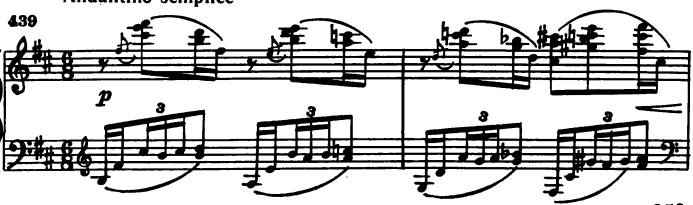
438 Agitato

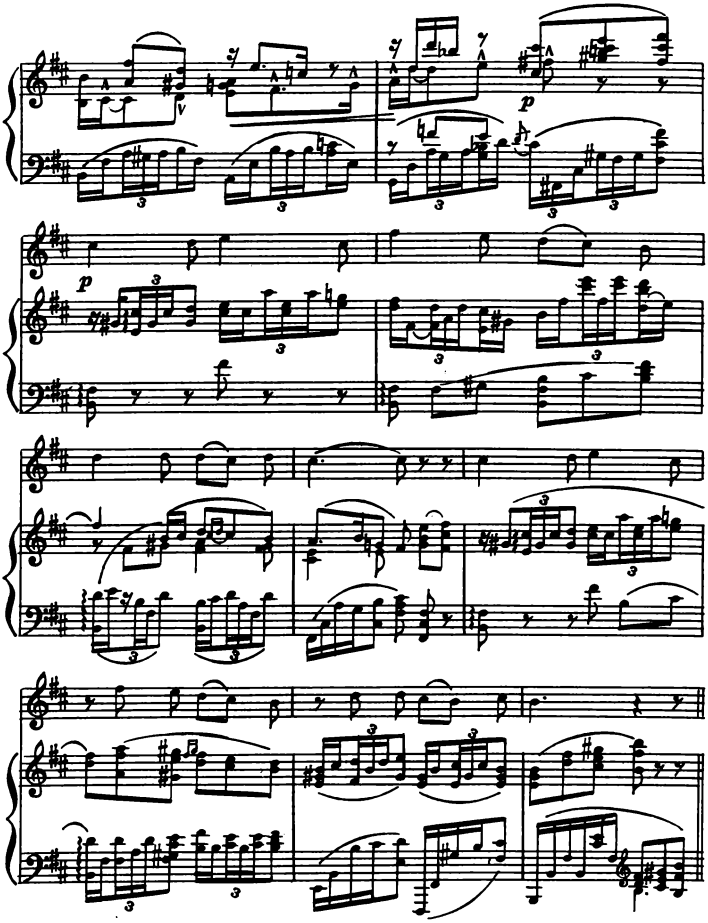


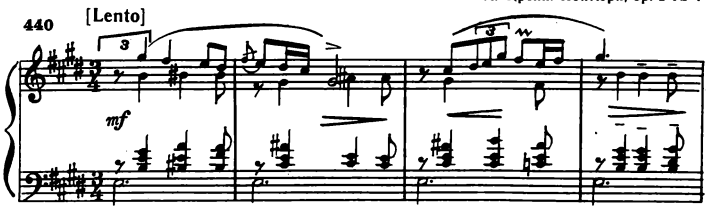


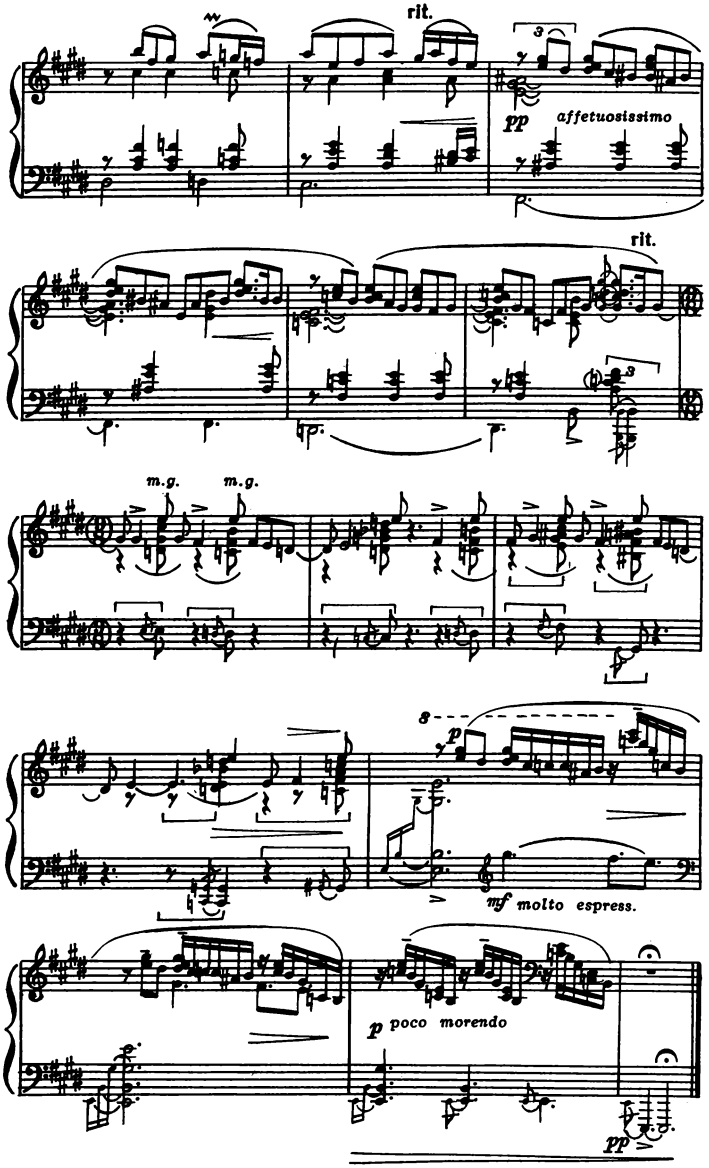
М. Гнесин. «Песня пажа Алискана», ор. 14

Andantino semplice






440
[Lento]
mf


rit.
pp
affetuosissimo
rit.
m.g.
m.g.
p
mf molto espress.
p poco morendo
pp

§ 35. Совмещение гармонических средств при участии полифункциональности и политональности

О теории политональности мы рекомендуем прочитать в книге Ю. Н. Тюлина «Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации» (М., 1976), а также в статьях С. С. Скребкова «О современной гармонии» («Советская музыка», 1957, № 6), В. В. Ванслова «К вопросу о политональности» («Советская музыка», 1958, № 4), Ю. Н. Тюлина «Современная гармония и ее историческое происхождение» и С. А. Коптева «К истории вопроса о политональности» (Теоретические проблемы музыки XX века, вып. I. М., 1967) и др.

При анализе образцов, заключающих в себе политональность, следует обращать большое внимание на движение мелодических линий голосов, так как в основе политональности лежит полифония, то есть сочетание голосов, обладающих мелодической самостоятельностью. Эта самостоятельность может достигнуть столь значительной степени, что каждый из голосов будет иметь свою тональность, и в целом возникнет политональность, то есть сочетание в одновременности нескольких тональностей.

Однако в высокохудожественной музыке подобное сочетание разных тональностей всегда представляет собой гармоничное объединение их и ничего общего не имеет с механическим смешением тональностей. При этом возможны три случая:

1) каждая из тональностей слышна как достаточно самостоятельная (рельефная полифония тональностей);

2) одна из тональностей (та, которая выявлена более яркими, характерными оборотами) подчиняет себе другие, господствует; в этом случае подчиненные тональности менее ясно слышны и играют роль сопровождения;

3) из сочетания, например, двух тональностей возникает новая, третья тональность, которая подчиняет себе две первые.

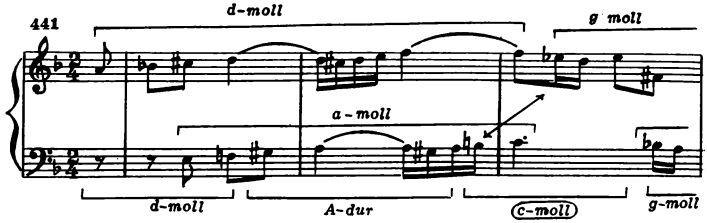
Рассмотрим пример № 441 — дуэт И. С. Баха.

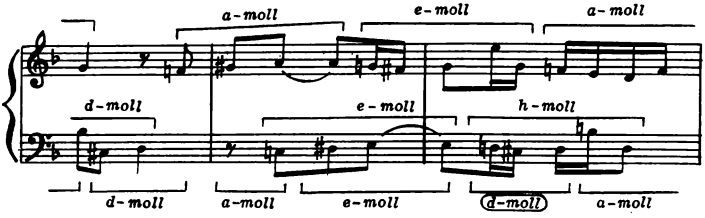
Предварительно проанализируем каждый из голосов отдельно. Мы убеждаемся, что в каждом из голосов последовательно сменяется по шести тональностей (они обозначены в примере сверху над скобками). Во многих тактах тональности разных голосов не совпадают. Например, верхний голос начинается в тональности d-moll, тогда как нижний — в a-moll; следовательно, здесь присутствует политональность.

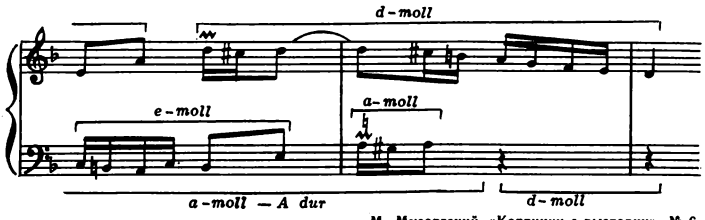
Какому из трех указанных случаев политональности соответствует данный пример? Это — второй и третий случаи, когда одна из тональностей господствует. В такте 1 господствует тональность верхнего голоса d-moll, а в такте 2 господство переходит к тональности нижнего голоса a-moll, который приобретает мажорное наклонение благодаря звуку *cis* в верхнем голосе (то есть возникает отклонение в тональность гармонического A-dur, как доминанты от d-moll).

В такте 3 появляется новая тональность c-moll, которой не было ни в верхнем, ни в нижнем голосе, когда мы их рассматривали по отдельности. Тональность c-moll обрисована характерным интервалом уменьшенной кварты *h—es* (конец такта 2 в нижнем голосе и середина такта 3 в верхнем голосе). Аналогичным образом в такте 6 образуется тональность d-moll, которой не было в отдельно взятых голосах в этом такте. Все господствующие тональности обозначены на примере снизу, под скобками.

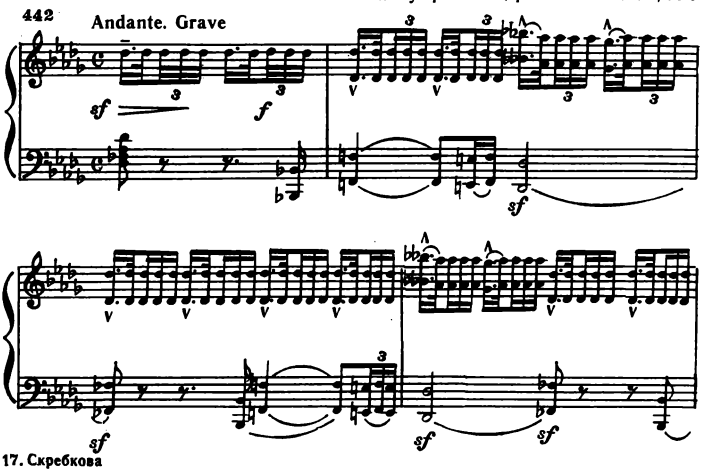
Следует иметь в виду, что каждая тональность в политональных сочетаниях может быть представлена не только в виде полного звукоряда, но и в виде отдельной характерной группы звуков или одного-двух аккордов. Самостоятельное тональное значение может приобрести и органный пункт, особенно если он фигурирован и состоит из нескольких звуков.

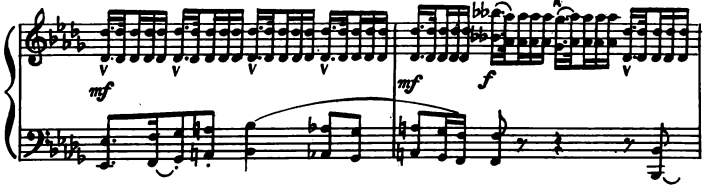


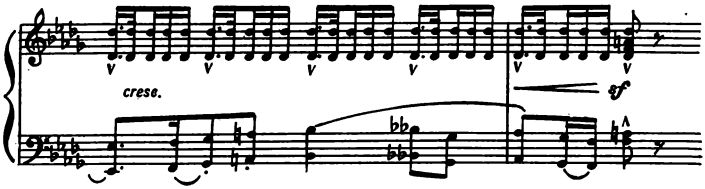




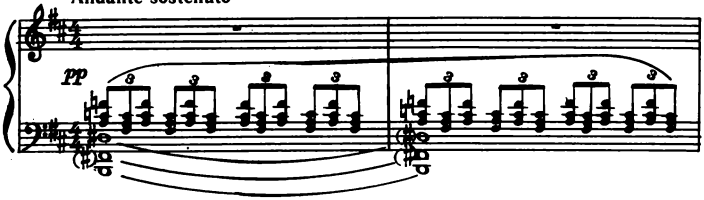
М. Мусоргский. «Картинки с выставки», № 6

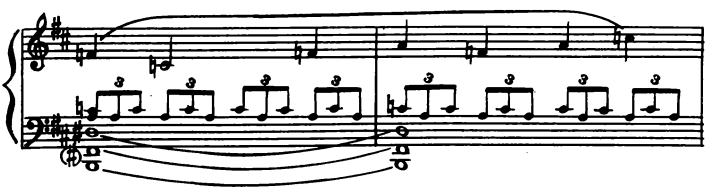


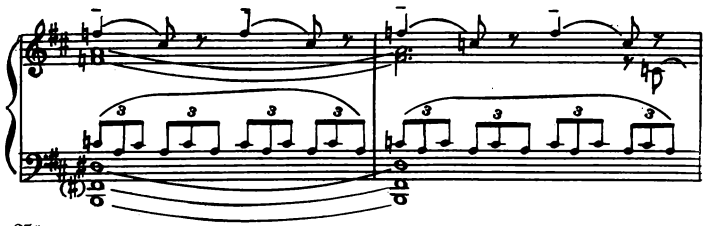


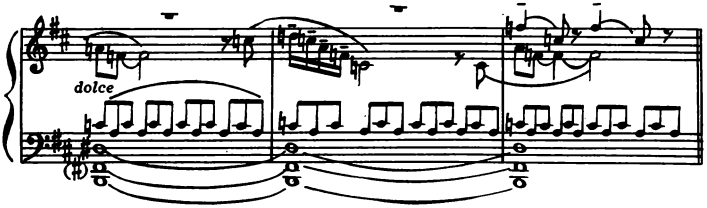


443 **Andante sostenuto**



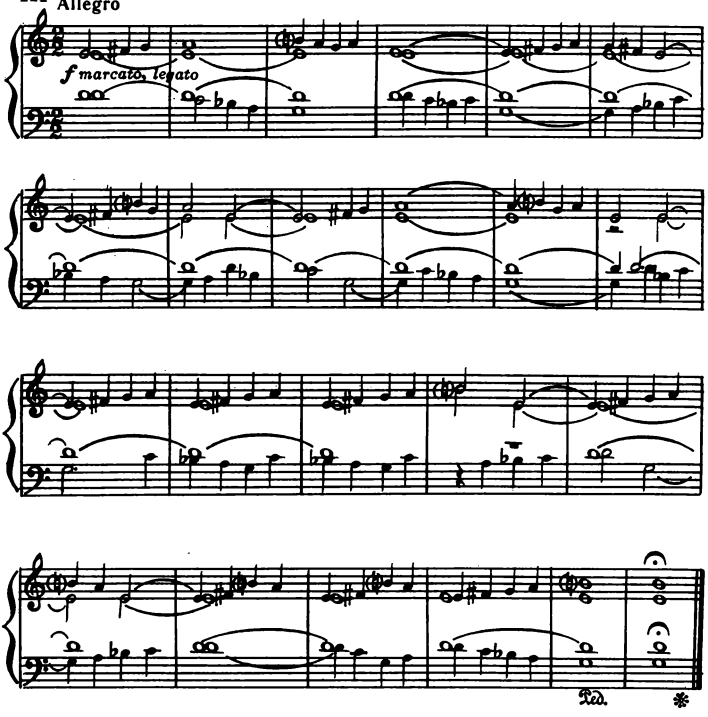






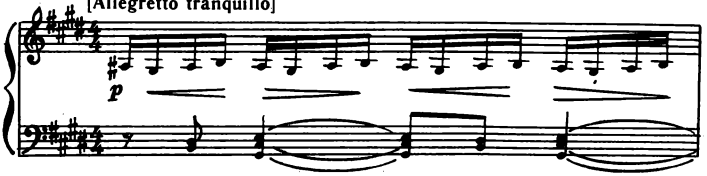
Б. Барток. «Mikrokosmos», № 64

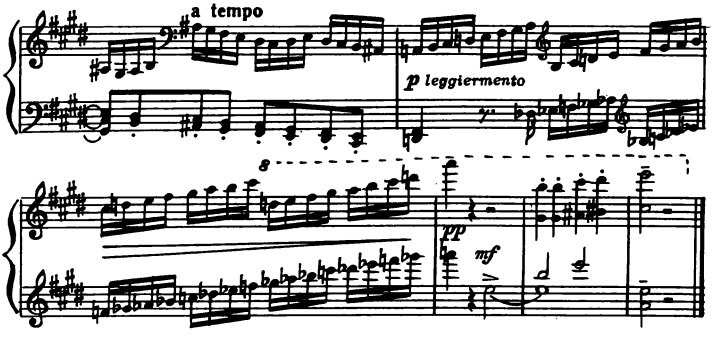
444 Allegro



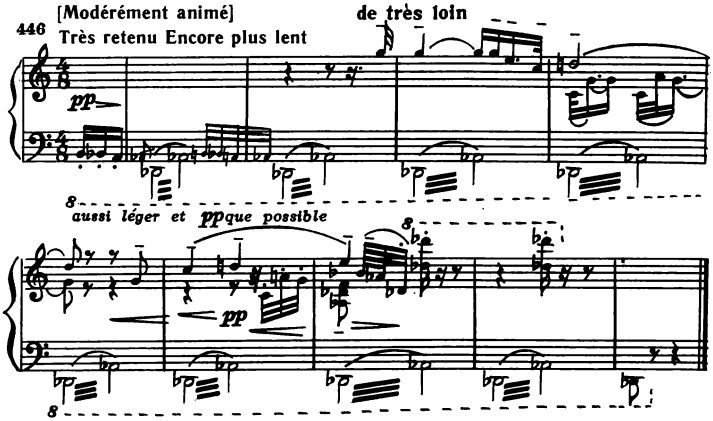
С. Прокофьев. «Мимолетности», ор. 22 № 9

445 [Allegretto tranquillo]

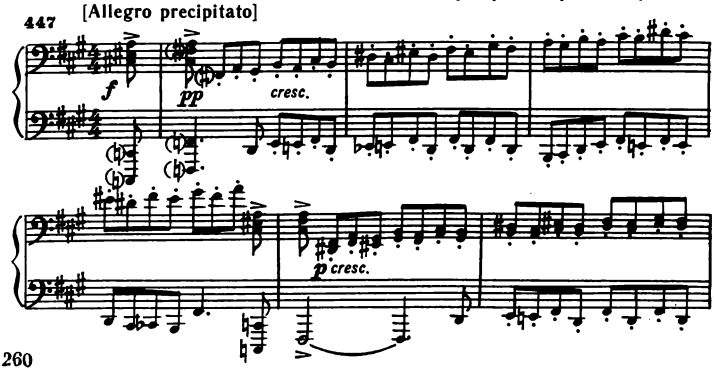


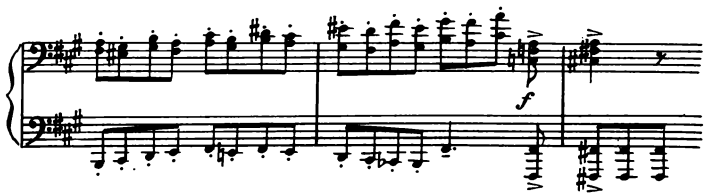


К. Дебюсси. Прелюдия № 24, «Фейерверк»

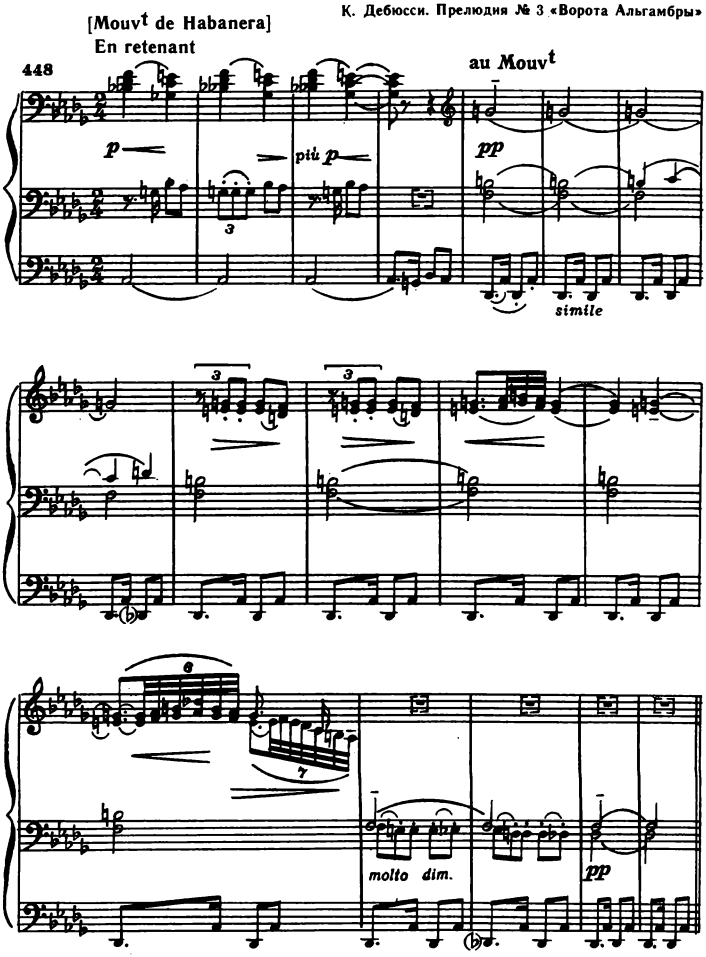


С. Прокофьев. «Сарказмы», ор. 17 № 3



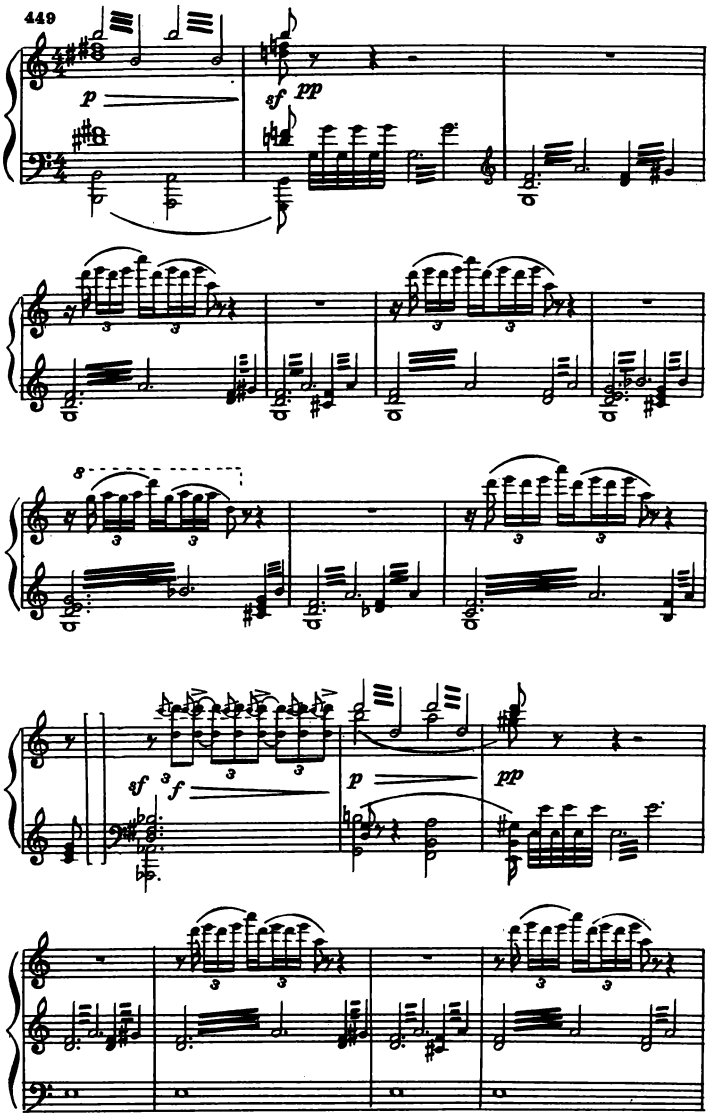


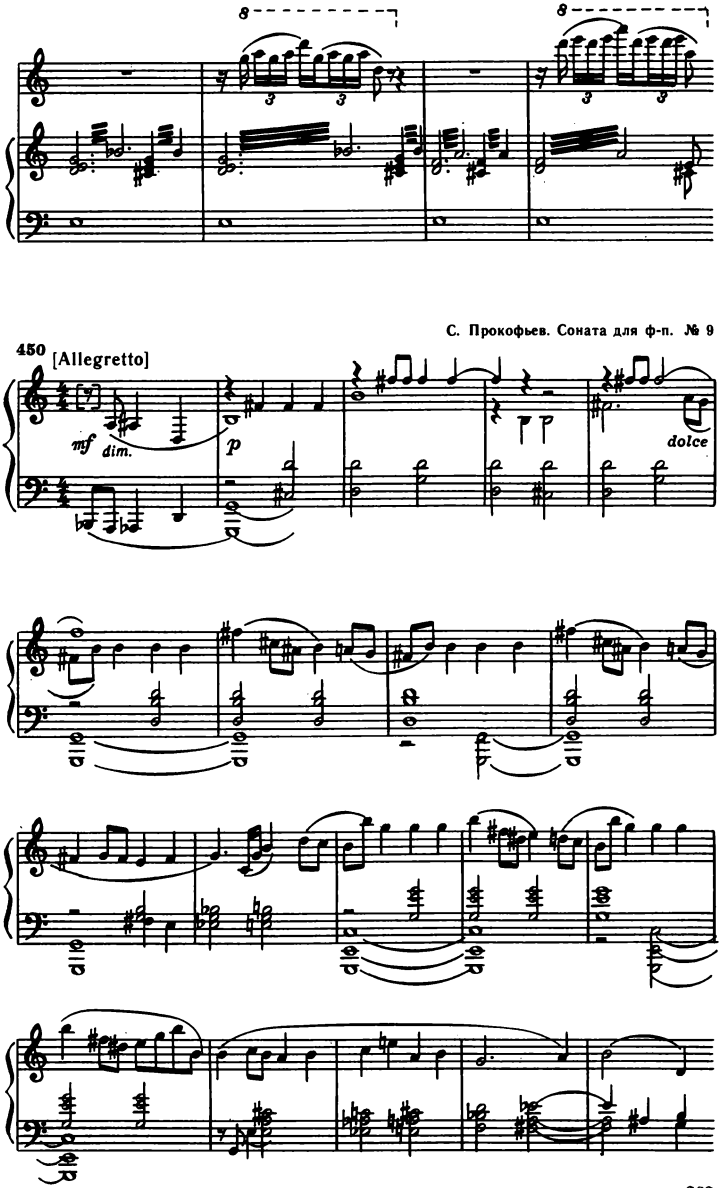
К. Дебюсси. Прелюдия № 3 «Ворота Альгамбры»



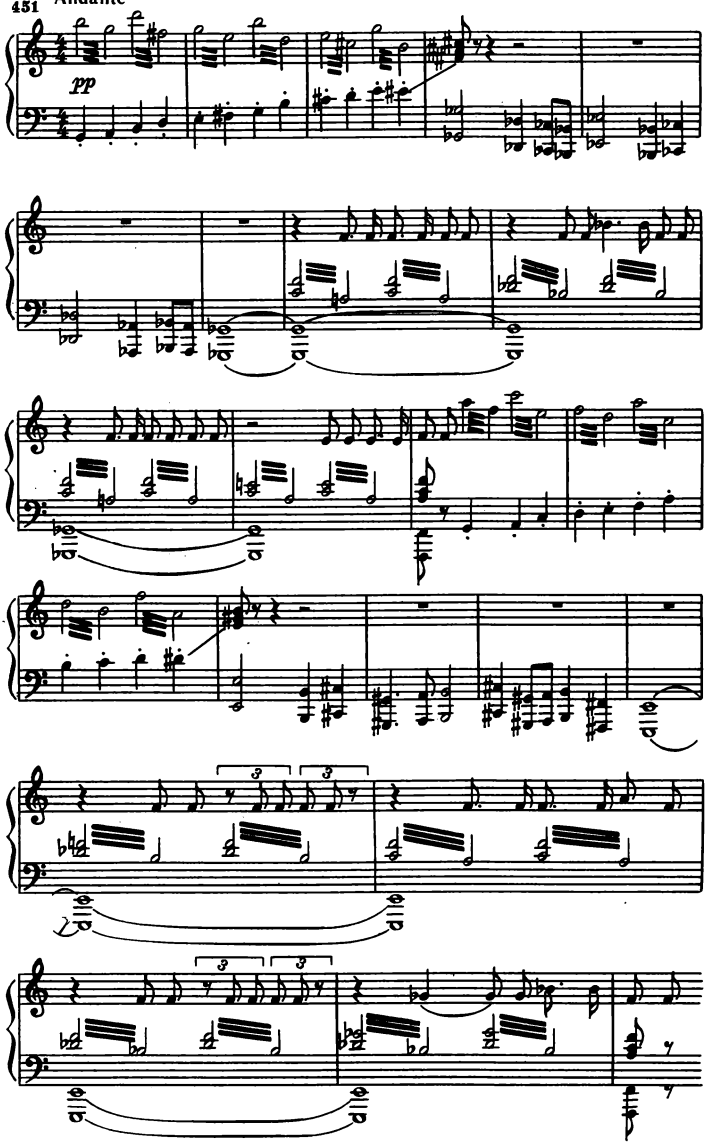
[Andante sostenuto]

449

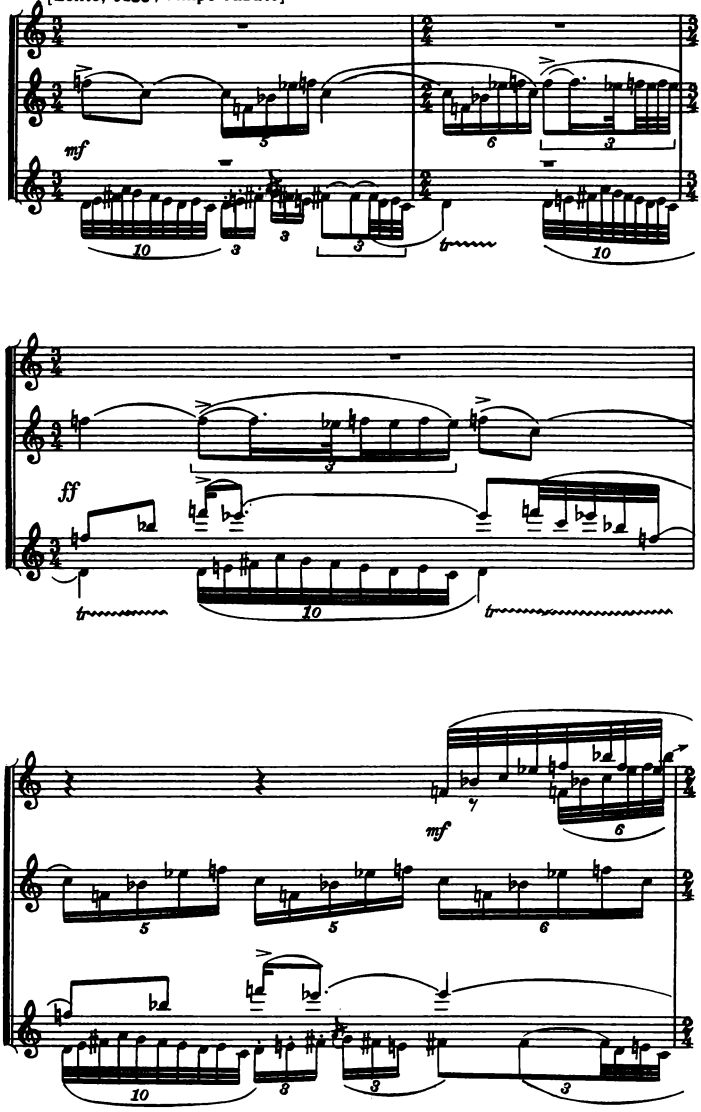


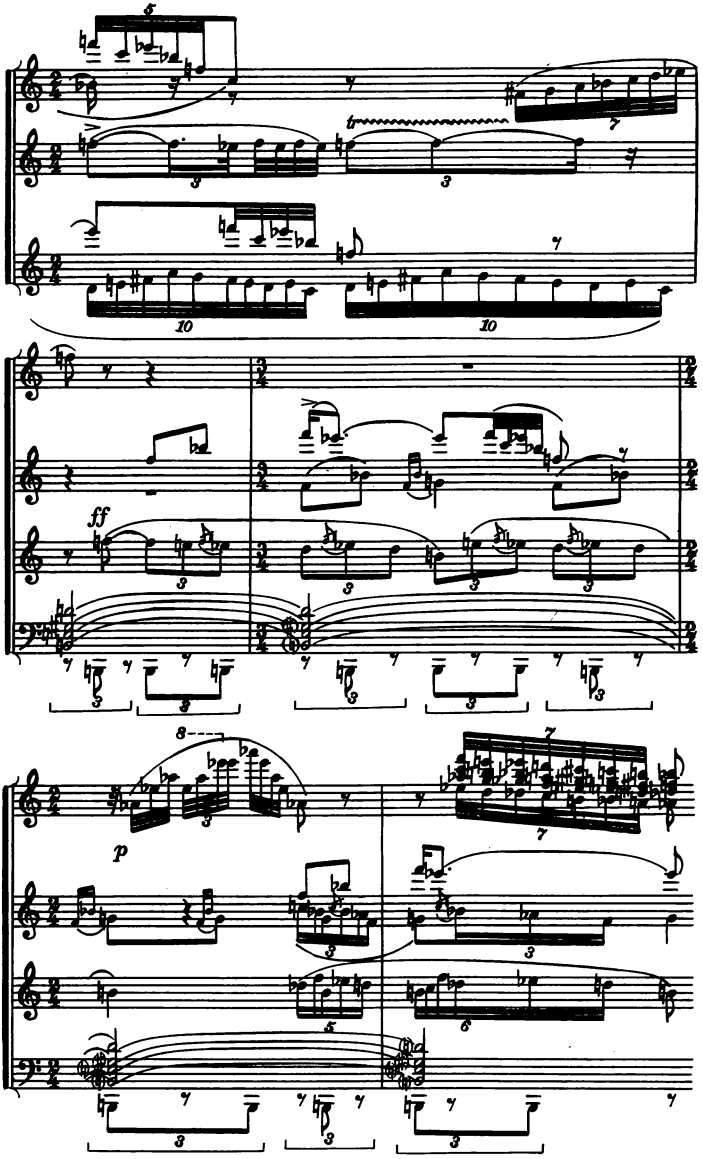

8
8
3
3
3
3
450 [Allegretto]
mf
dim.
p
dolce

451 Andante

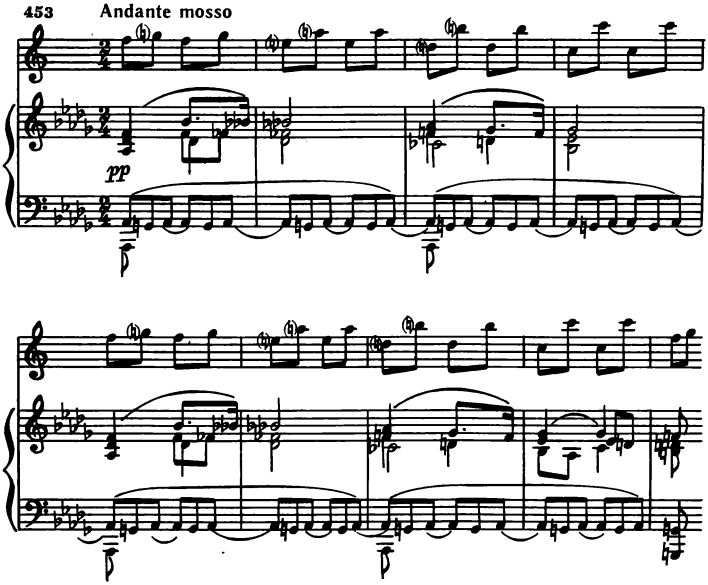


452 [Lento, ♩=50, tempo rubato]



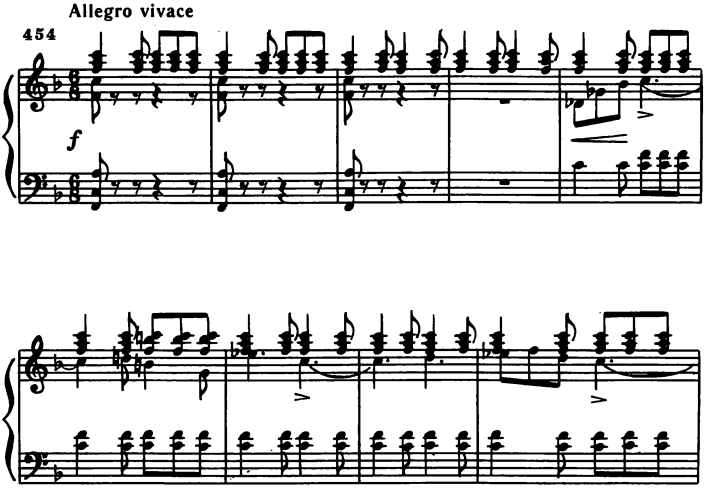

ff
p

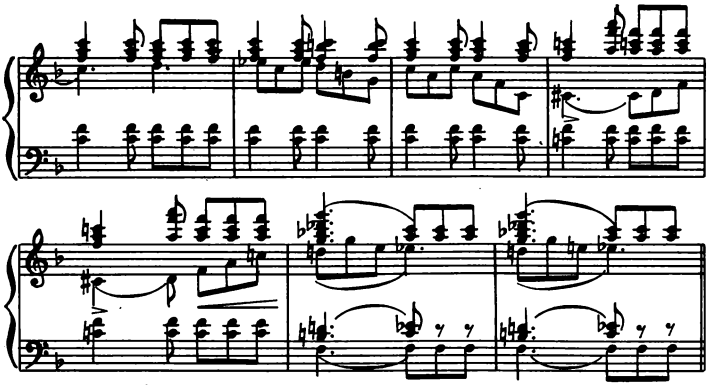
453 Andante mosso



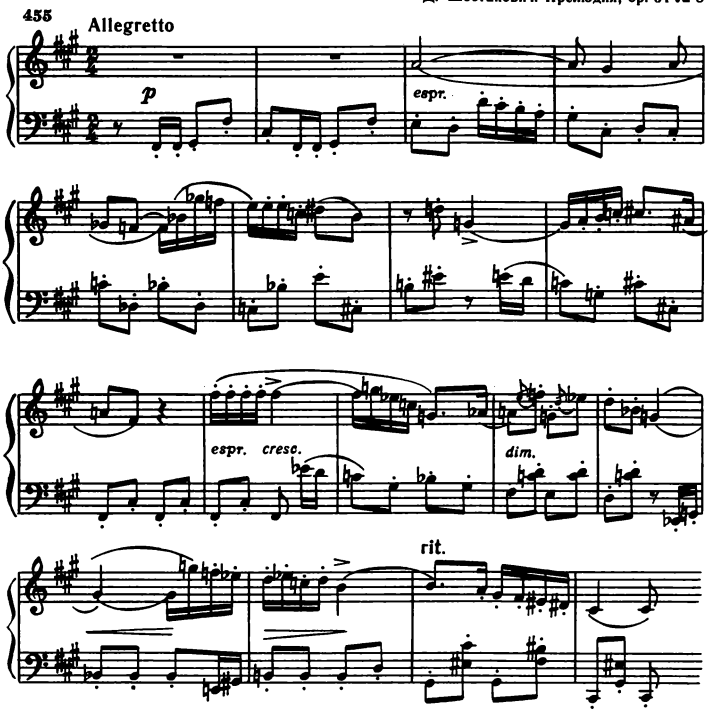
Allegro vivace

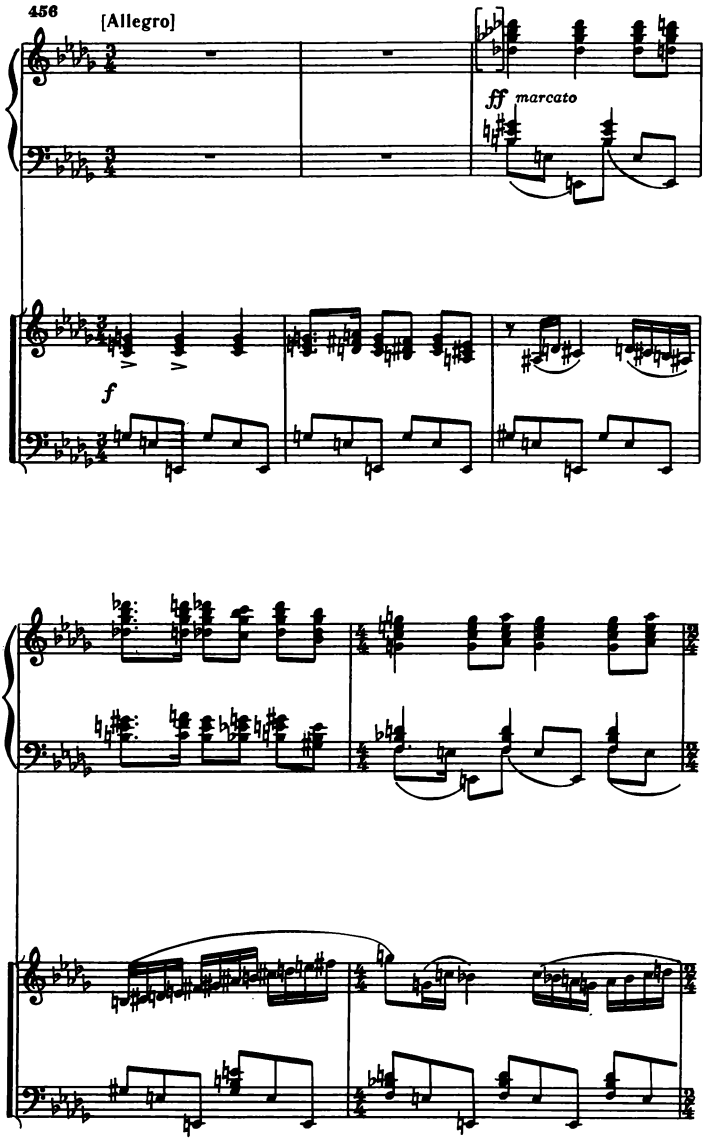
454

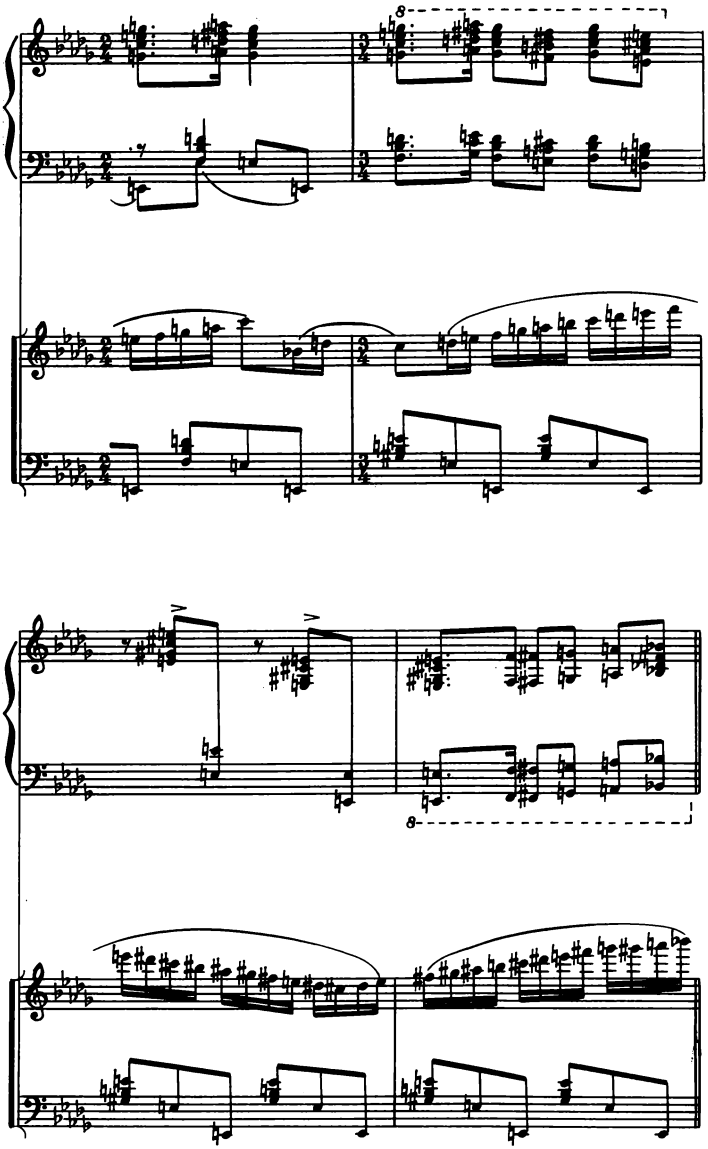


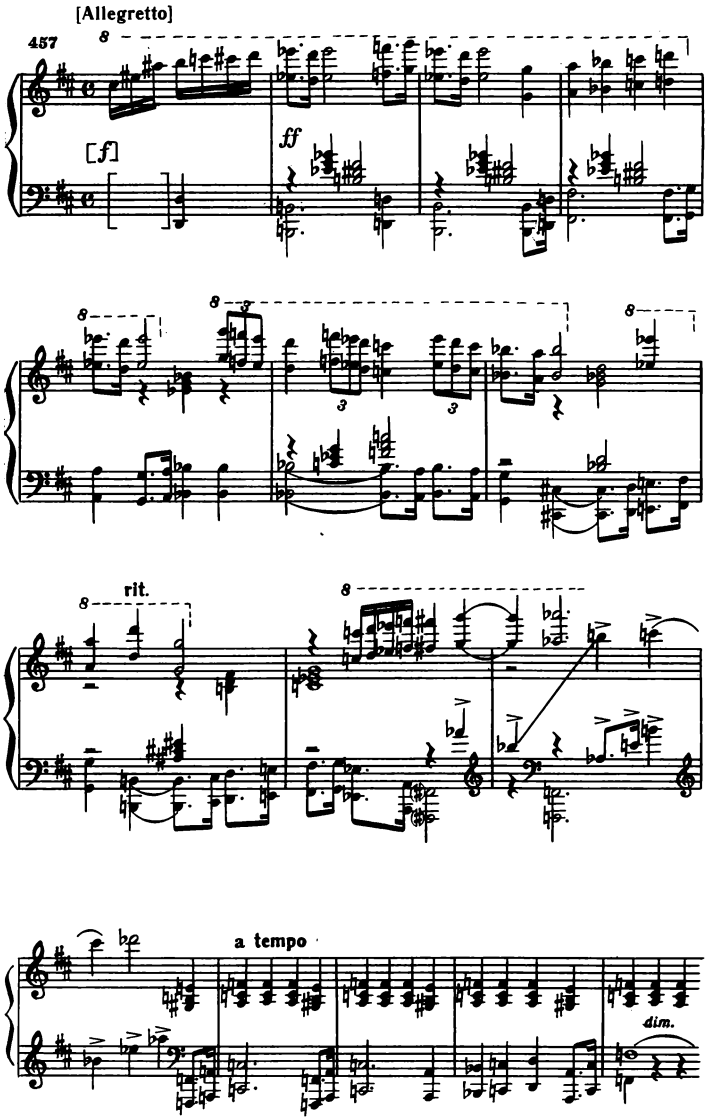


Д. Шостакович. Прелюдия, ор. 34 № 8

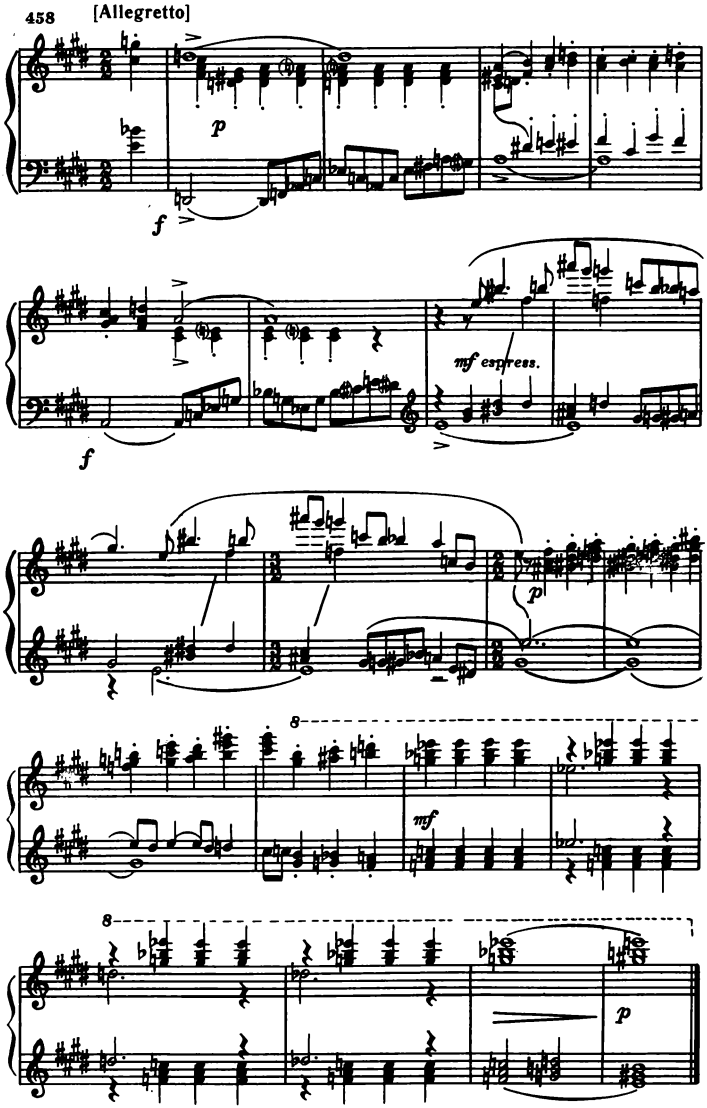


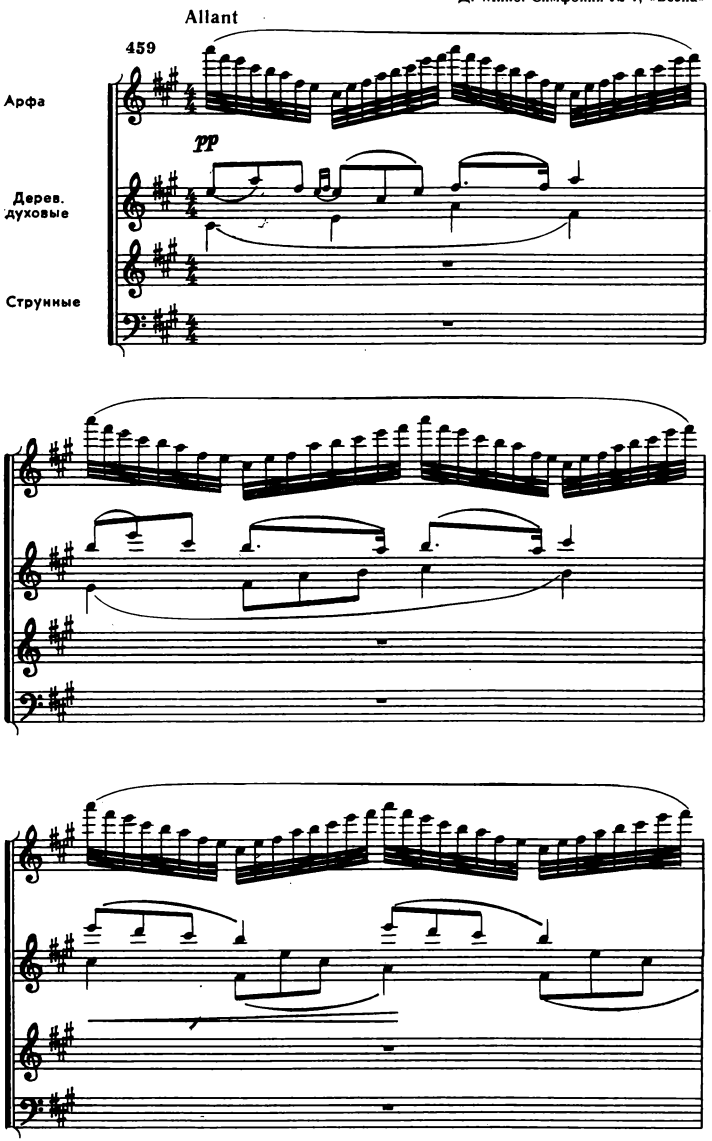

456
[Allegro]
ff marcato
f

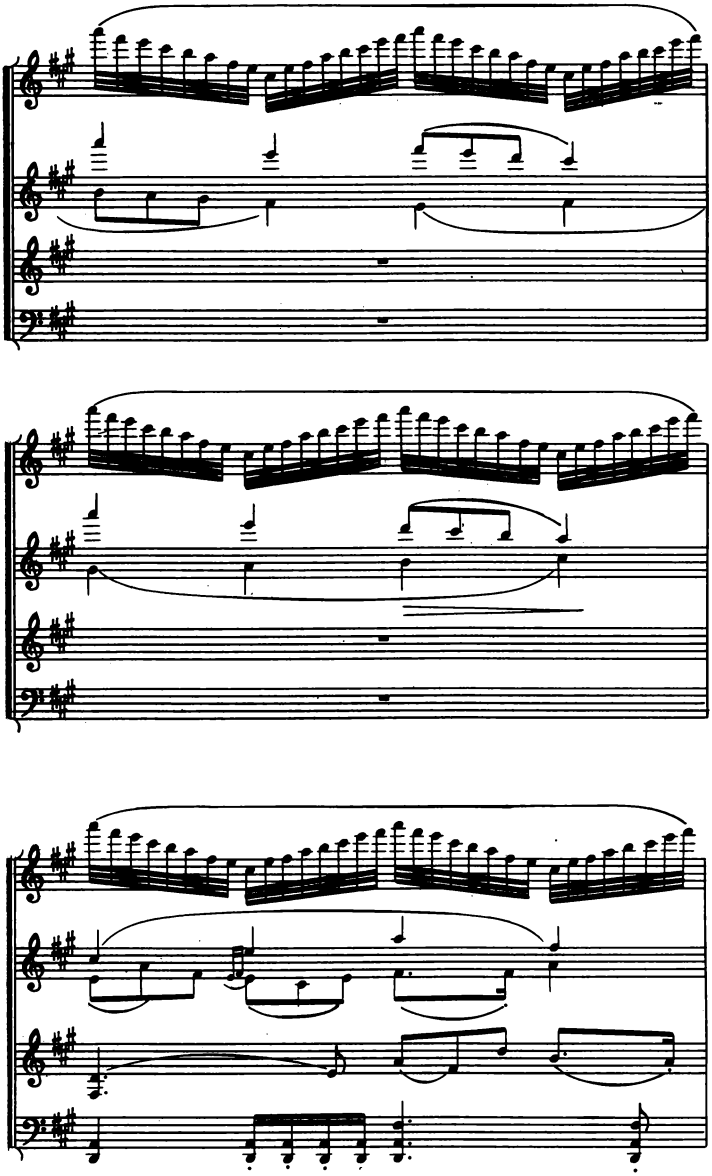


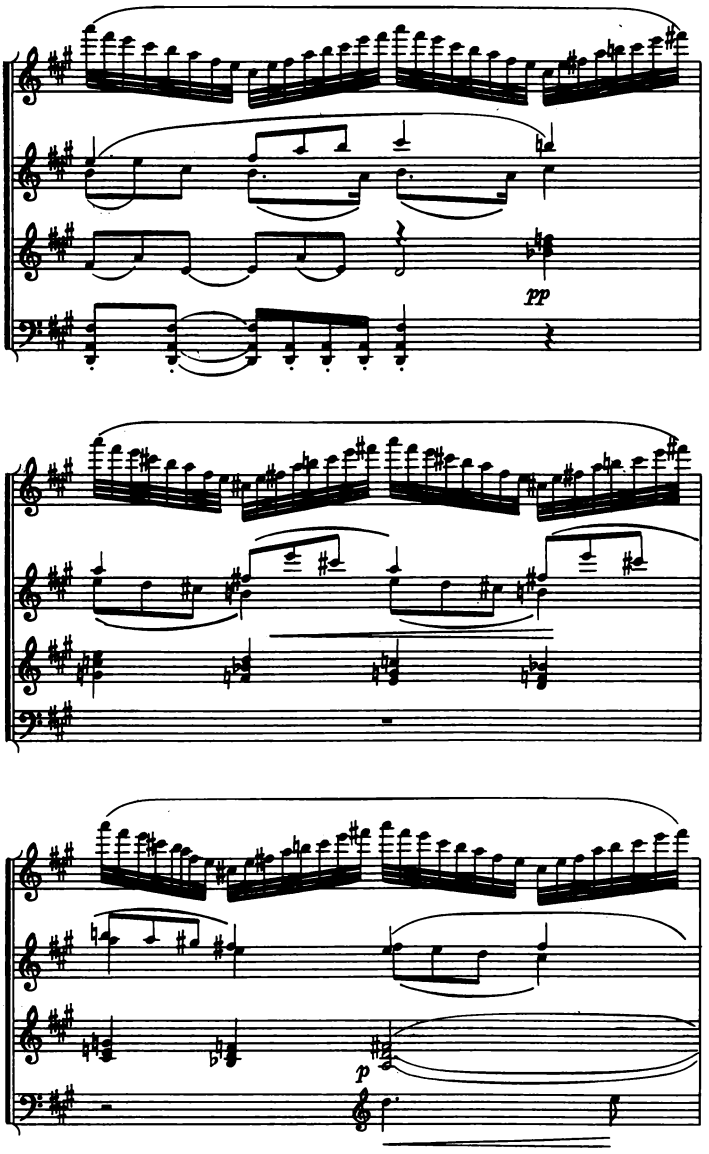

[Allegretto]
457
8
[f]
ff
8
8
3
3
8
8
rit.
8
a tempo
dim.

458 [Allegretto]

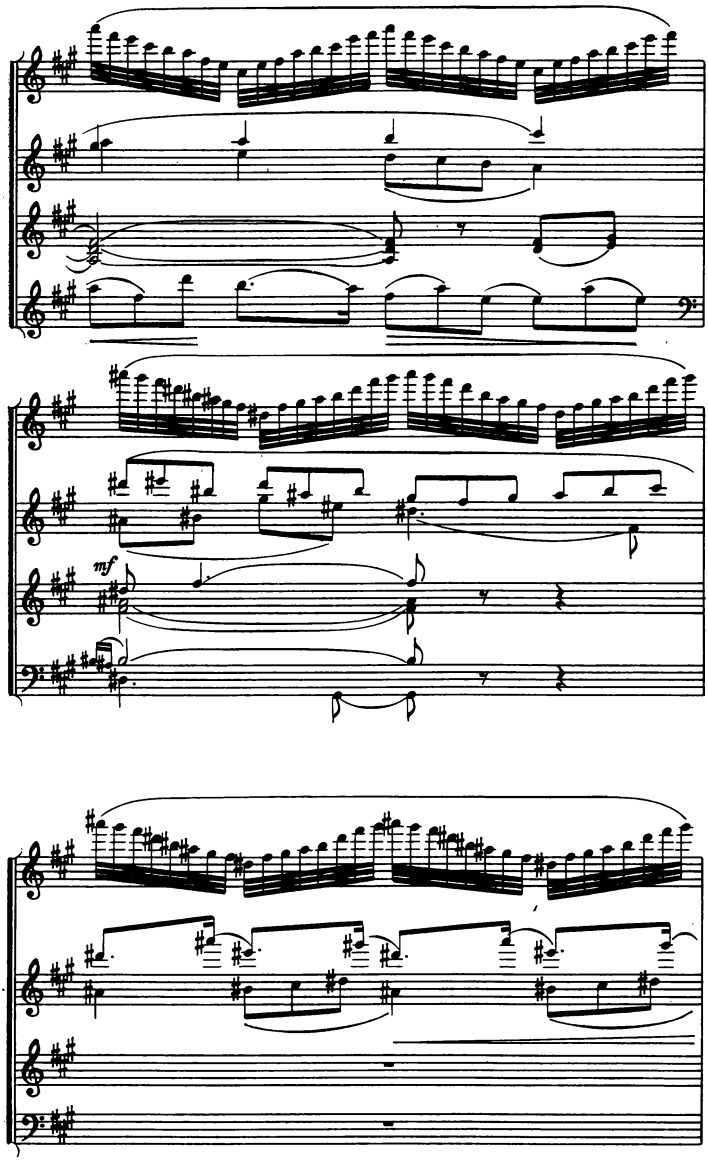


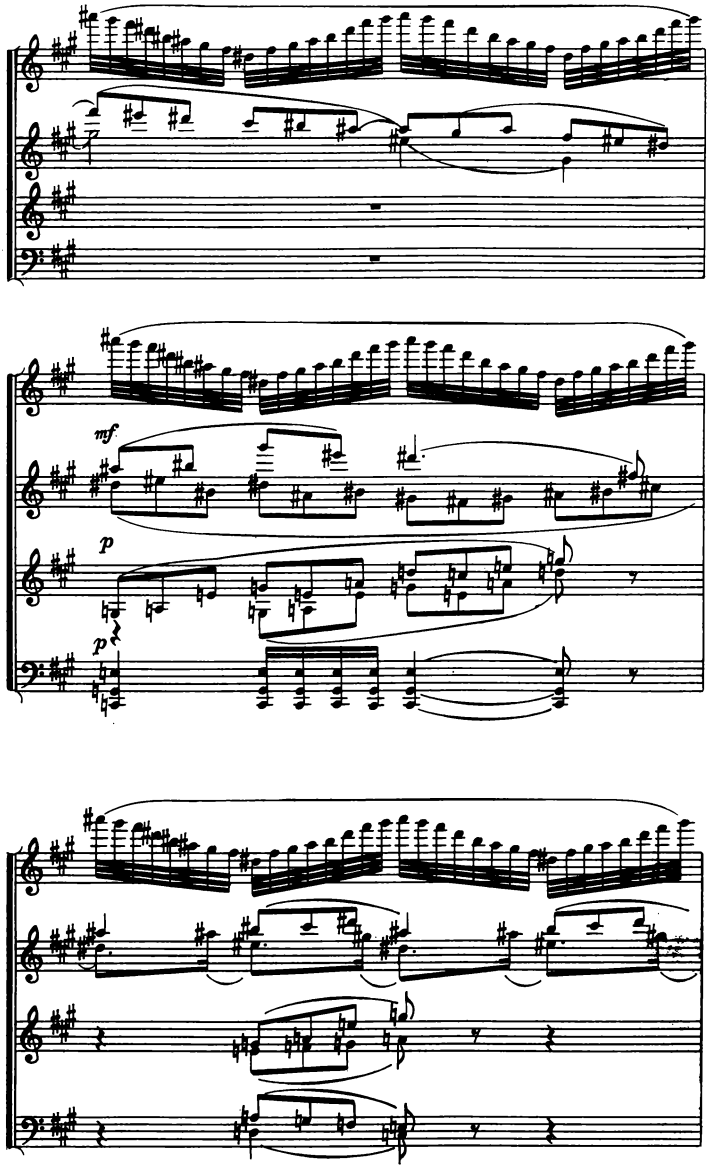

Allant
459
Арфа
pp
Дерев. духовые
Струнные

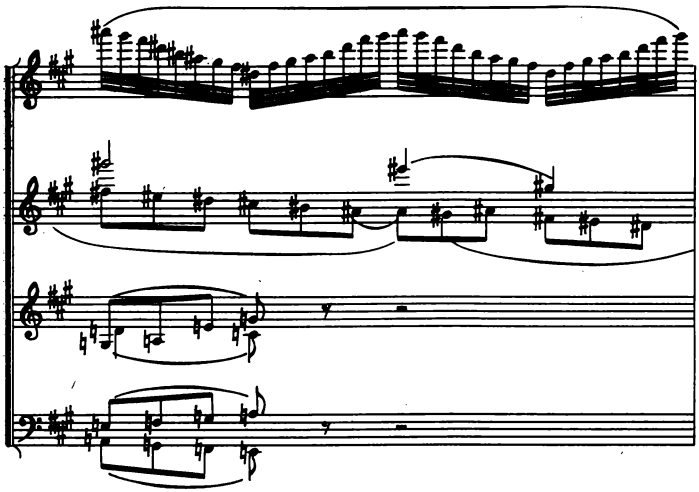


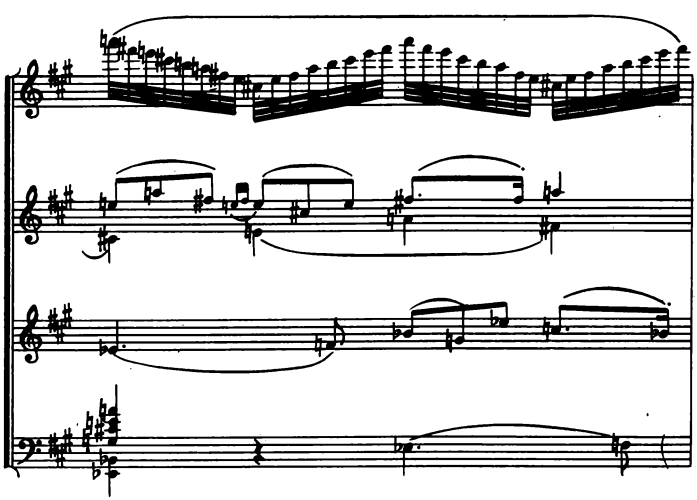


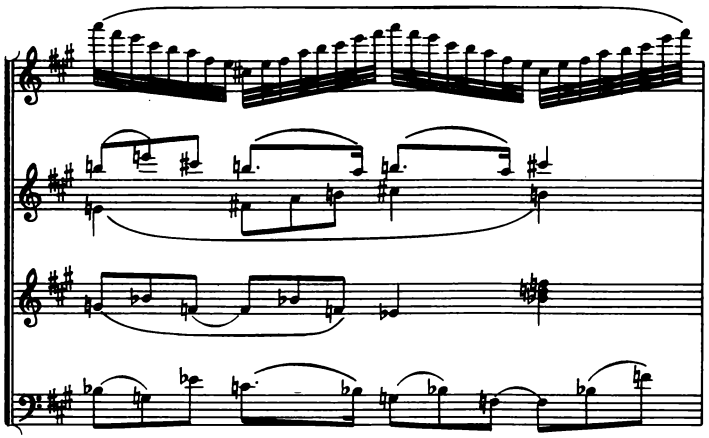
16°

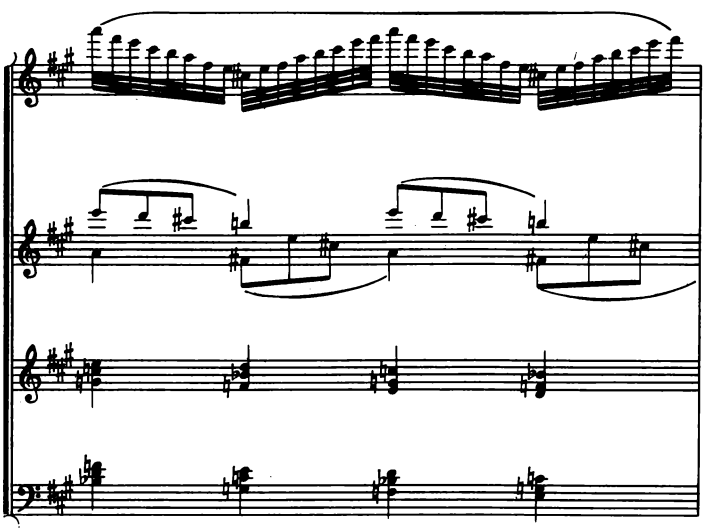

mf

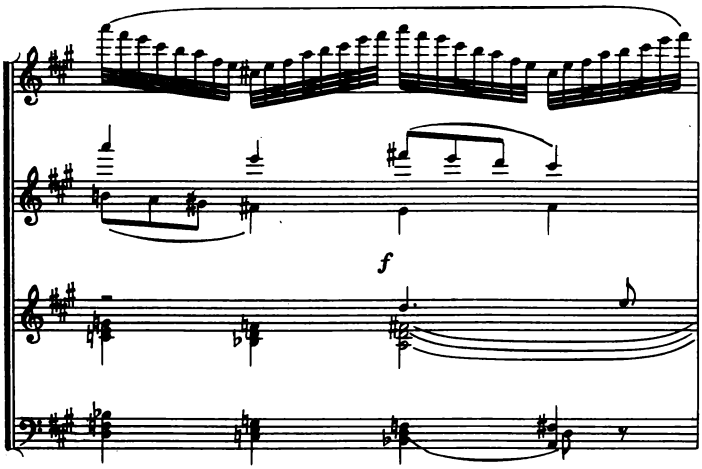

mf
p
p

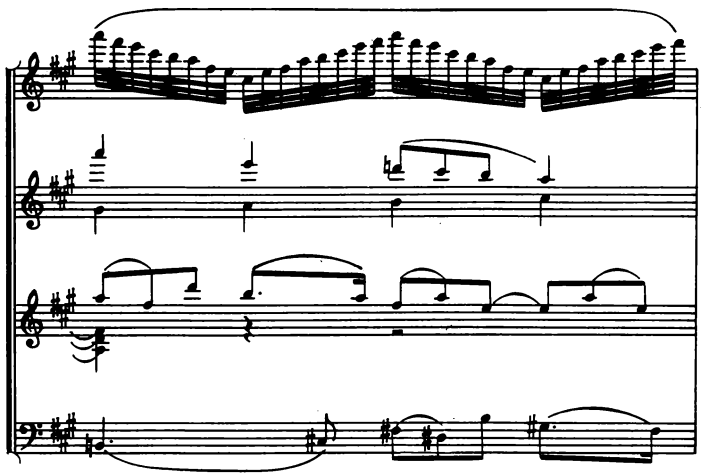


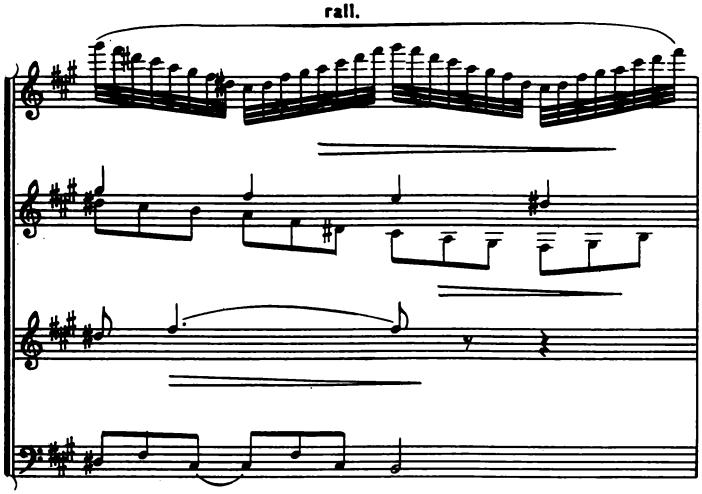


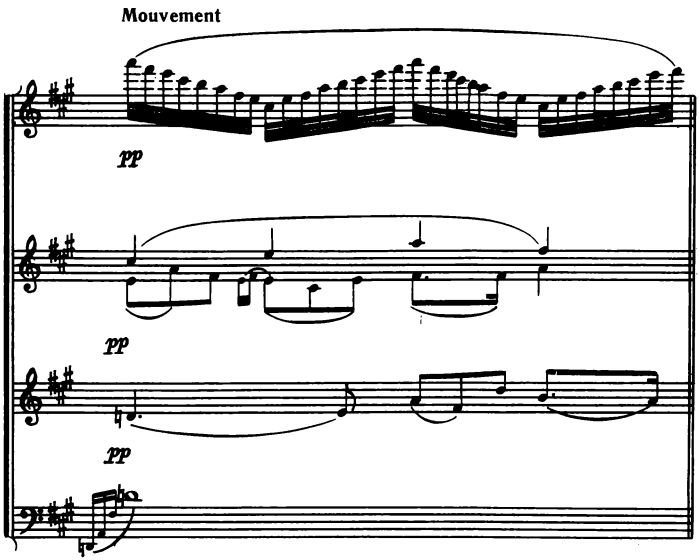


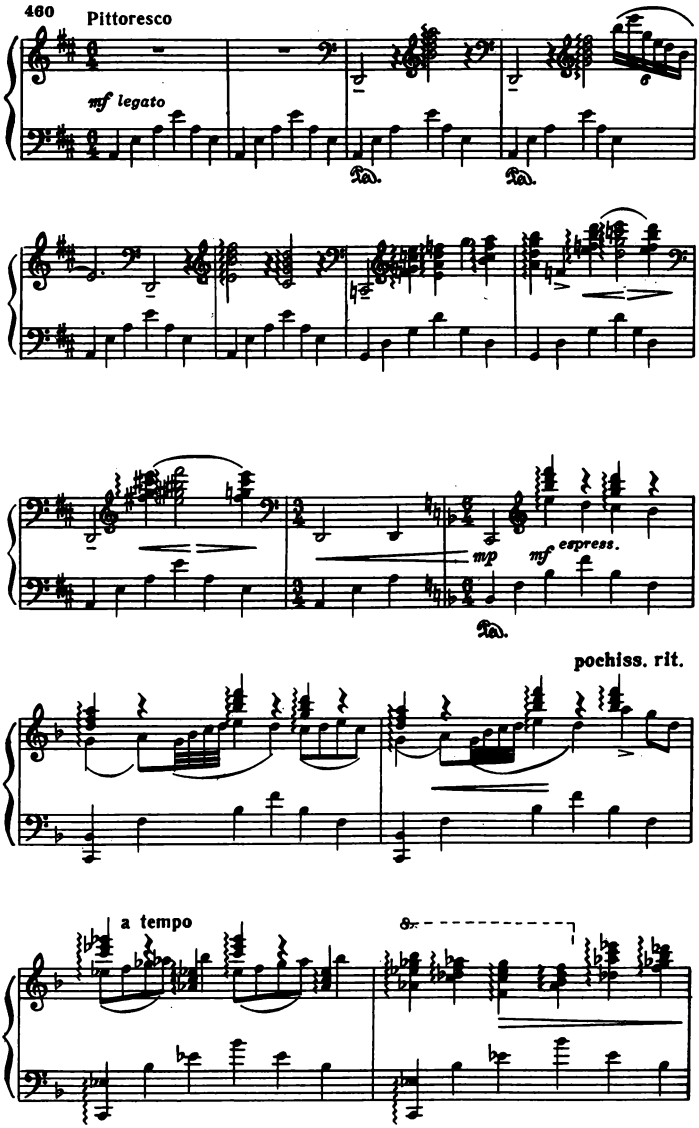


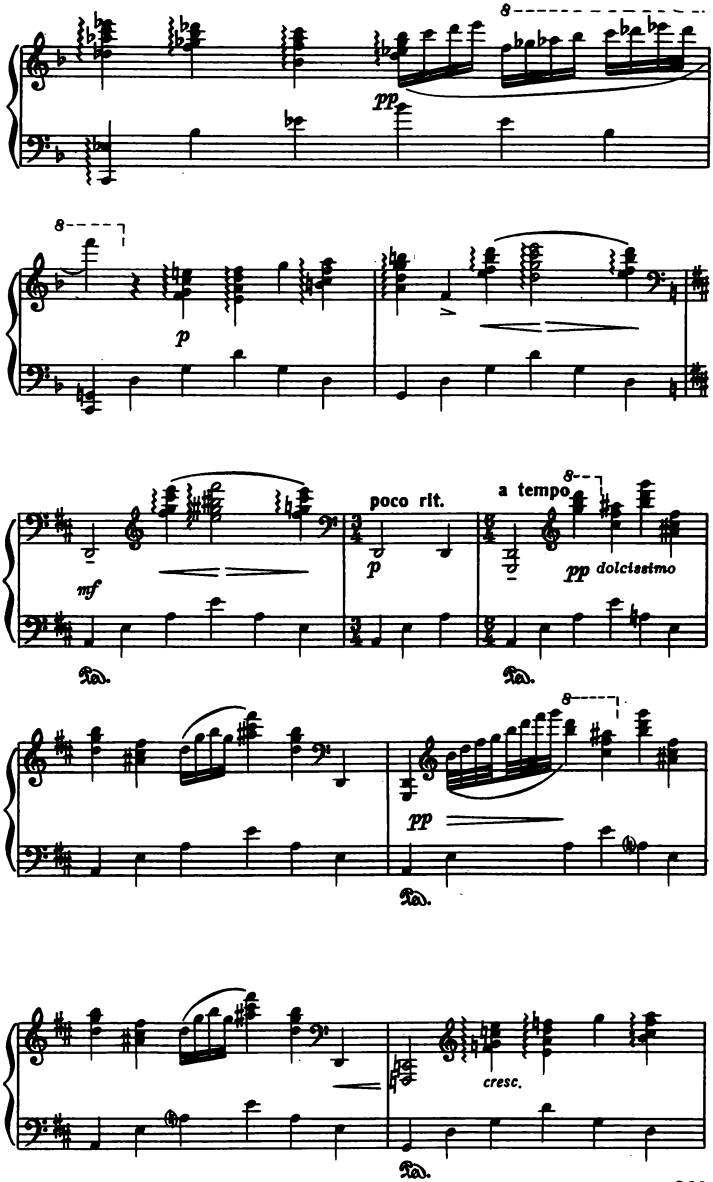

f

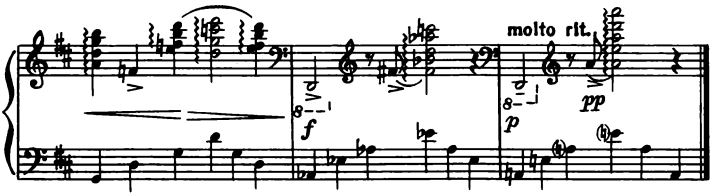


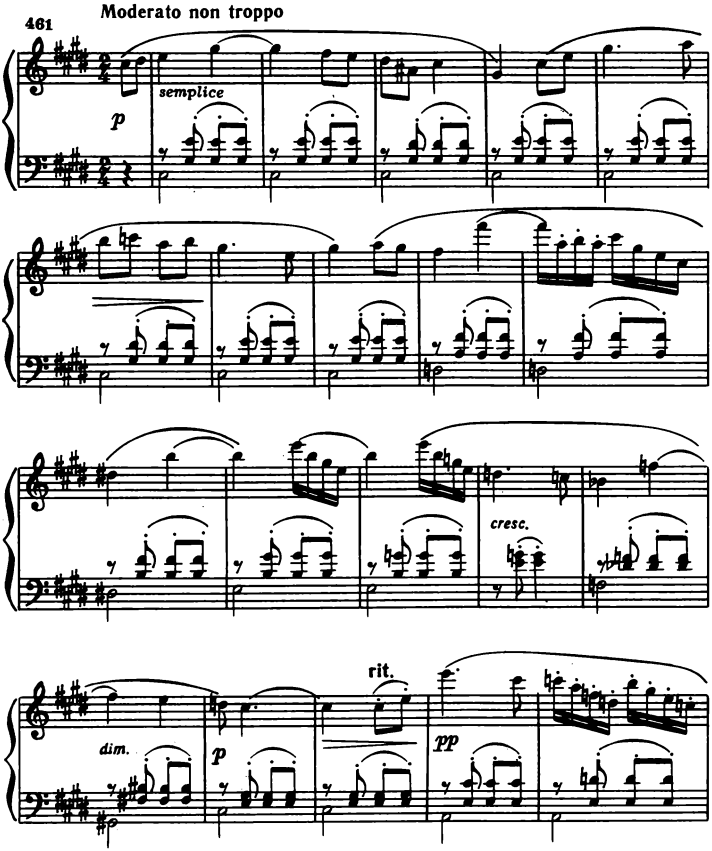

rall.

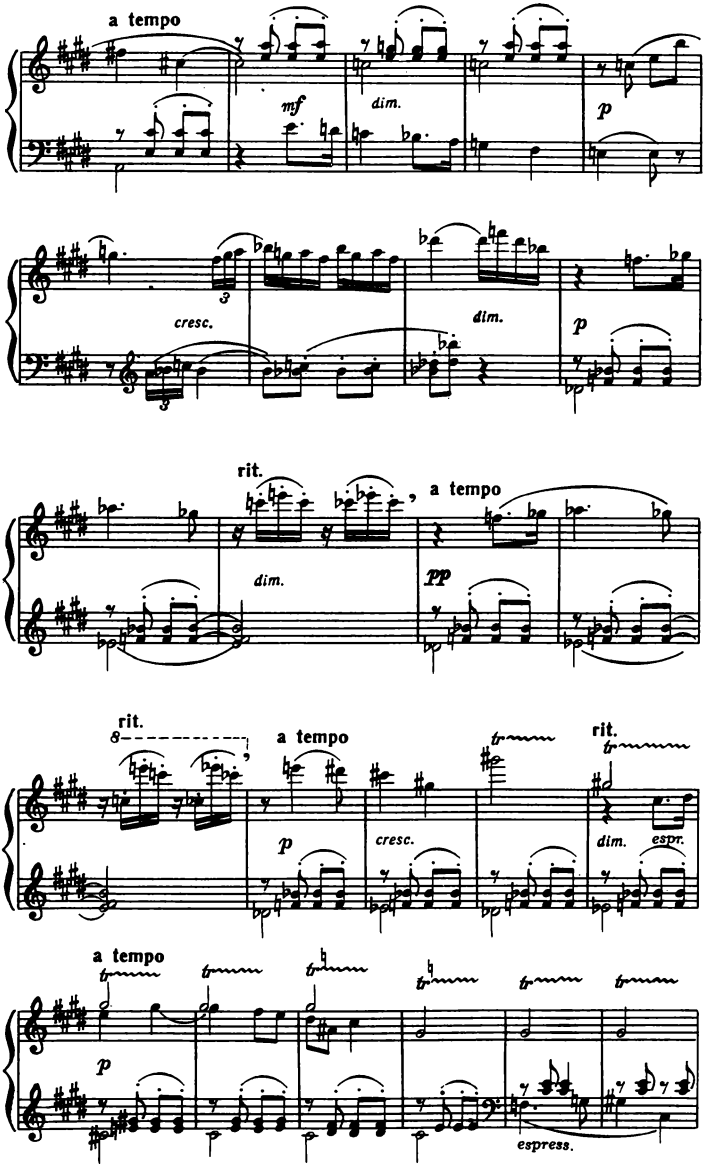

Mouvement
pp
pp
pp

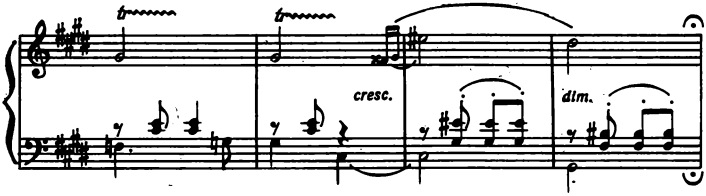

460
Pittoresco
mf legato
mp
mf espress.
pochiss. rit.
a tempo

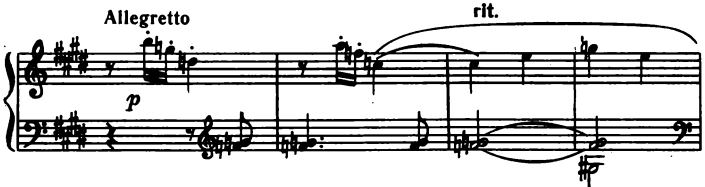

8
pp
8
p
poco rit.
a tempo
8
mf
p
pp dolcissimo
Ped.
Ped.
8
pp
Ped.
cresc.
Ped.

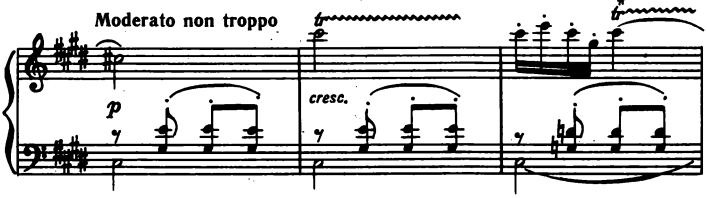

molto rit.
8
f
8
p
pp

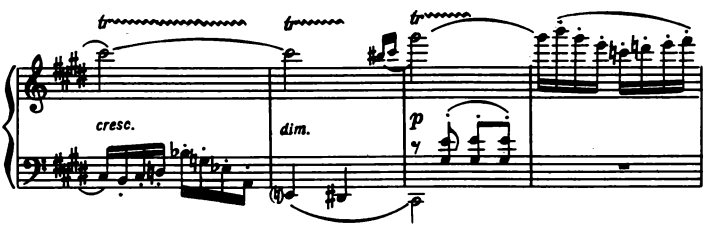

461
Moderato non troppo
semplice
p
cresc.
rit.
dim.
p
pp

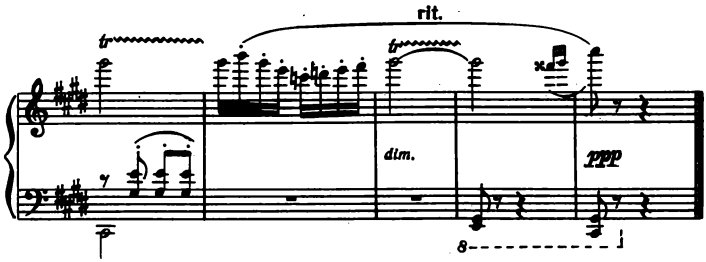

a tempo
mf
dim.
p
cresc.
dim.
p
rit.
a tempo
dim.
pp
rit.
a tempo
rit.
p
cresc.
dim.
espr.
a tempo
p
espress.


cresc.
dim.


Allegretto
rit.
p


Moderato non troppo
p
cresc.


cresc.
dim.
p


rit.
dim.
ppp
8

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Раздел I

ДИАТОНИКА

§ 1. Трезвучия главных ступеней 8
§ 2. Основной доминантсептаккорд и кадансовый квартсекстаккорд 11
§ 3. Секстаккорды главных ступеней 15
§ 4. Проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды 18
§ 5. Обращения D_7 20
§ 6. Трезвучие и секстаккорд II ступени 26
§ 7. Трезвучие VI ступени 28
§ 8. Септаккорд II ступени с обращениями 32
§ 9. Плагальные обороты 38
§ 10. Трезвучие и секстаккорд VII ступени. Параллельные секстаккорды . . 40
§ 11. Септаккорд VII ступени с обращениями 42
§ 12. Трезвучие III ступени 46
§ 13. Доминанта с секстой и доминантовый нонаккорд 48
§ 14. Диатонические секвенции 50
§ 15. Особые диатонические лады 55
§ 16. Диатоника русского народного склада 61

Раздел II

ДВОЙНАЯ ДОМИНАНТА. ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

§ 17. Двойная доминанта 70
§ 18. Отклонения в тональности диатонического родства 75
§ 19. Модуляции в тональности диатонического родства 87
§ 20. Эллиптические обороты в условиях тональностей диатонического родства 94

Раздел III

НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ И СЛОЖНЫЕ ГАРМОНИЧЕСКИЕ ОБРАЗОВАНИЯ

§ 21. Неаккордовые звуки 100
§ 22. Органный пункт 129
§ 23. Многозвучные аккорды терцовой структуры 139

Раздел IV

АЛЬТЕРАЦИЯ

§ 24. Альтерация DD 144
§ 25. Альтерация SII 152
§ 26. Отклонения и модуляции в тональность альтерационного родства (тональность II пониженной ступени) 160
§ 27. Альтерация D 166
§ 28. Альтерация в аккордах различных функций 174

Раздел V

ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ ОДНОИМЕННЫХ МАЖОРА И МИНОРА

§ 29. Аккорды мажоро-минора и миноро-мажора 177
§ 30. Отклонения и модуляции в тональности мажоро-минора и миноро-мажора . 183

Раздел VI

ЭНГАРМОНИЗМ. ТРАНСПОНИРУЮЩИЕ СЕКВЕНЦИИ

§ 31. Энгармоническая модуляция 198
§ 32. Транспонирующие секвенции 210

Раздел VII

ПРИМЕРЫ, ОБОБЩАЮЩИЕ ПРЕДЫДУЩИЕ РАЗДЕЛЫ

§ 33. Гармоническое варьирование 218
§ 34. Совмещение различных гармонических средств 227
§ 35. Совмещение гармонических средств при участии полифункциональности и политональности 256

ИБ № 1409

СКРЕБКОВА ОЛЬГА ЛЕОНИДОВНА
СКРЕБКОВ СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ

ХРЕСТОМАТИЯ ПО ГАРМОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ

Издание пятое

Редактор *Р. Шавердова.* Художник *А. Ординарцев*
Худож. редактор *А. Головкина.* Техн. редактор *С. Белоглазова*
Корректор *И. Фортученко*

Подписано к печати 14/II 1978 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печ. л. 18,0. (Усл. п. л. 25,2) Уч.-изд. л. 25,2. Тираж 30 000 экз. Изд. № 4222. Зак. 91. Цена 2 р. 60 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома» при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва 109088, Южнопортовая ул., 24