

V

# ГАРМОНИЯ

А. СТЕПАНОВ

С-79

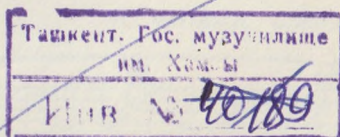
А. СТЕПАНОВ

# ГАРМОНИЯ

*Допущено Управлением кадров  
и учебных заведений  
Министерства культуры СССР  
в качестве учебника для исполнительских отделений  
музыкальных училищ и средних специальных  
музыкальных школ*



~~40489~~



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1971

Учебник гармонии А. Степанова предназначен для исполнительских отделений музыкальных училищ и средних специальных музыкальных школ. Содержит последовательное изложение тем практического курса гармонии, иллюстрированное образцами из музыкальных произведений различных стилей. В заключении каждой главы даны примерные задания для учащихся. Большое внимание автор уделит вопросам голосоведения.



## Введение

### ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ И ФОРМООБРАЗУЮЩЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ГАРМОНИИ

#### § 1. Понятие гармонии

Музыкальные звуки закономерно сочетаются друг с другом. В их художественно-осмысленной последовательности находит выражение мелодическое начало музыки; в их одновременном согласовании — гармоническое начало.

Гармонией (греч. *harmonia* — согласование) называется закономерное возникновение и связь созвучий, их групп, тональностей.

#### § 2. Выразительные возможности гармонии. Лейтгармония

Среди выразительных средств музыки, с помощью которых раскрывается содержание каждого произведения, гармония занимает одно из важнейших мест. Гармонические средства (созвучия, их сочетания, тональности, последования тональностей) не обладают неизменным экспрессивным значением. Им свойствен более или менее широкий круг выразительных возможностей, которые получают разное воплощение в зависимости от музыкального контекста. Например, такое созвучие, как уменьшенный септаккорд, типичное для классической музыки XVIII—XIX веков, может иметь весьма различный характер даже в рамках одного произведения:

Л. Бетховен. Соната, оп. 57, ч. I

1а) Allegro assai

[Andante con moto] Там же, ч. II Там же, финал  
Allegro, ma non troppo

Отдельный аккорд или последование нескольких созвучий подчас становится важнейшим элементом музыкальной характеристики. Например, по поводу лейтмотива Лешего в опере «Снегурочка» Н. А. Римский-Корсаков писал: «Мотив исключительно гармоническо-ритмический (Leitharmonie). Иногда известная характерная гармоническая последовательность или разрешение характерного аккорда без мелодического значения заменяет собой характеризующие мелодические фразы»<sup>1</sup>:

Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка», лейтмотив Лешего  
[Andante sostenuto]

Здесь впервые Римский-Корсаков вводит понятие лейтгармонии.

<sup>1</sup> Н. А. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. IV. М., Музгиз, 1960, стр. 405.

### § 3. Гармония и мелодия. Гомофонный склад

Гармония и мелодия тесно связаны друг с другом.

Гармония в скрытом виде заключена в мелодии. «Всякая мелодическая мысль, — указывал П. И. Чайковский, — носит в себе подразумеваемую в ней гармонию и непременно снабжена ритмическим делением»<sup>1</sup>. В многоголосии гармония реально воплощается, соединяя в стройной целое различные мелодические линии.

Гармония содержит в себе мелодическую основу. Она обуславливает интонационную осмысленность движения голосов, которые гармонически объединяются.

Закономерности гармонии в ее единстве с мелодией особенно ярко проявляются в многоголосии гомофонного склада. Он состоит из одного мелодически развитого, ведущего голоса и нескольких сопровождающих, мелодически менее индивидуальных голосов:

3 Poco più mosso Д. Шостакович. Восьмая симфония, ч. I

<sup>1</sup> П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I. М., Academia, 1934, стр. 374.

Главная выразительная роль в гомофонии несомненно принадлежит мелодии. «Дело гармонии... и дело оркестровки... — по словам М. И. Глинки, — дорисовать для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии... оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь»<sup>1</sup>.

В создании единого художественного образа мелодия и гармония могут выступать как элементы, контрастные по выразительности. Так, например, в начале вступления первой части симфонической сюиты «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова суровой и волевой по характеру мелодии, изложенной без гармонического сопровождения, противопоставляется красочное — в мягких тонах — последование аккордов. В дальнейшем оказывается, что эти резко контрастные и, казалось бы, несовместимые выразительные средства являются компонентами одной темы — первоначальная мелодия гармонизируется аккордами, ранее противопоставленными ей:

Largo. Maestoso Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. I

<sup>1</sup> М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. М.—Л., Музгиз, 1952, стр. 350.

б) [Lento] Там же, ч. IV

Всецело подчиняясь мелодии, гармония здесь не только придает ей большую экспрессивность. Она создает новое качество звучания темы, сообщает ей особую окраску — «гармонический колорит», который иногда сравнивают с живописью в изобразительном искусстве, уподобляя мелодию рисунку.

#### § 4. Формообразующая роль гармонии

Гармония играет большую формообразующую роль в процессе развития музыкального произведения. Она может способствовать членению общей формы сочинения на части, подчеркивать завершенность того или иного построения:

Л. Бетховен. Соната, оп. 7, ч. II [Largo]

Или связывать отдельные части целого, преодолевая замкнутость их изложения:

Л. Бетховен. Соната, оп. 7, ч. II 6 [Largo]

Важное значение приобретает гармония как средство варьирования неизменно повторяющейся мелодии, способствующее возникновению крупной музыкальной формы:

[Allegro moderato] М. Глинка. «Камаринская»

7 а)

6) [Allegro moderato] Там же

[Allegro moderato] Там же

В процессе же создания интенсивно развивающейся формы роль гармонии особенно велика. Она оттеняет различия между экспозиционной (впервые излагающей тему) и развивающейся частями:

Allegro tranquillo С. Прокофьев. Пятая соната, ч. I

8 а)

Там же, ч. I

6)

подчеркивает кульминацию в музыкальном развитии:

[Allegro tranquillo] С. Прокофьев. Пятая соната, ч. I

9

Большое значение в процессе формообразования имеет tonальный план произведения — закономерный порядок чередования различных тональностей. Смена тональностей в одних случаях, сопутствуя тематической разработке, в значительной степени обуславливает динамичность развития; в других случаях она выделяет контрастные сопоставления тем (см., например, разработку первой части «Героической симфонии» Бетховена).

### Задания

Отметить выразительное и формообразующее значение гармонических средств в одном из следующих произведений:

- Бетховен. Соната, ор. 10 № 3, ч. II;
- Шуберт. Романс «Двойник»;
- Вагнер. «Лоэнгрин», д. III, рассказ Лоэнгриня;
- Чайковский. «Франческа да Римини», вступление;
- Римский-Корсаков. «Садко», картина 2, Вступление;
- Мусоргский. «Картинки с выставки», «Катакомбы»;
- Шостакович. Фортепианное трио, ч. III.

## Часть первая

### Раздел первый

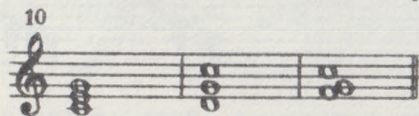
## ОБЩИЕ ОСНОВЫ ГАРМОНИИ

### Глава I

#### СТРОЕНИЕ АККОРДОВ

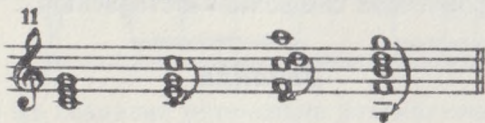
##### § 1. Понятие аккорда

Аккордом называется гармоническое сочетание трех и более звуков. Структурной основой аккорда служит интервальный принцип. При этом элементом аккорда может быть либо только один интервал (например, терция или кварта), либо несколько интервалов (например, секунда и кварта наряду с терцией):



##### § 2. Аккорды терцовой структуры

Характерным признаком созвучий классической гармонии является их терцовая структура, возможность расположения всех аккордовых звуков по терциям:



Созвучия терцового строения наблюдаются и в русском народном хоровом многоголосии:

Сб. «Русские народные песни Красноярского края», № 108

12 Умеренно

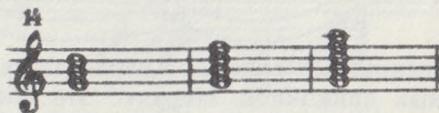
В хо-ро-во-де бы-ли мы, в хо-ро-во-де бы-ли мы.

Исключительно большое значение именно терции для аккордообразования объясняется ее качествами несовершенного консонанса, способствующими «согласованности», стройности и достаточной полноте звучания аккордов. «Естественность» мажорного трезвучия имеет в теории музыки акустическое обоснование: оно образуется от сочетания основного звука и ближайших к нему обертонов натурального звукоряда:



Минорное трезвучие не содержится в наиболее ясно слышимых обертонах. Но оно так же, как и мажорное трезвучие, ограничено чистой квинтой и складывается из тех же терций, только расположенных в ином порядке. В отношении гармонической «согласованности» звучания минорное трезвучие подобно мажорному.

Гармоническим единством обладают аккорды, состоящие из трех, четырех и пяти звуков — трезвучия, септаккорды и понаккорды:



Аккорды, которые состоят из большего количества звуков, расположенных по терциям, естественнее рассматривать как соединение двух или трех простых созвучий и называть сложными аккордами:



##### § 3. Краткие сведения о других интервалах, встречающихся в строении аккордов

Созвучия квартового строения наблюдаются и в русском народном многоголосии:

Н. М. Лопатин и В. П. Прокунина

Медленно

Сб. «Русские народные лирические песни», № 67

16

Уж вы, но-чи, но-чи мо-и те...

Встречаются они и в гармонии композиторов XIX—XX веков:

Andante  
А. Скрябин. Прелюдия, ор. 67 № 1

В образовании некоторых аккордов встречается сочетание различных интервальных принципов. Нередко это объясняется «прибавлением» к терцовой конструкции других интервалов (сексты, кварты):

[Moderato]  
Д. Шостакович. Пятая симфония, ч. I

#### § 4. Названия звуков аккорда

Звуки, составляющие аккорд, имеют определенные наименования, которые сохраняются и в случаях их перемещения. Главный звук аккорда называется его основным тоном. В созвучиях терцовой структуры таким служит звук, от которого все другие звуки располагаются по терциям. Он именуется также примой (указывается цифрой 1).

Остальные аккордовые звуки носят название интервалов, которые (или аналогичные им составные) они образуют в сочетании с примой. Их называют: терцией (3), квинтой (5), септимой (7), ноной (9):

19

Звуки аккордов нетерцового строения также обозначаются интервалами, означающими их отношение к основному тону гармонии. Они называются: секстой (6), квартой (4) и т. п.:

20

#### § 5. Вид аккорда

Аккорды бывают в основном виде и в обращениях. Вид аккорда определяется по нижнему звуку. Основной вид аккорда строится на его основном тоне (приме). В обращениях нижним звуком аккорда является какой-либо иной звук: в первом обращении трезвучия или септаккорда — терция, во втором — квинта, в третьем обращении септаккорда — септима. Обращения нонаккордов, а также и созвучий нетерцового строения не имеют общепринятых обозначений и в школьном курсе гармонии обычно не изучаются.

Обращения трезвучия называются: первое — секстаккордом (обозначается цифрой 6); второе — квартсекстаккордом (обозначается  $\frac{6}{4}$ ). Обращения септаккорда называются: первое — квинтсекстаккордом (обозначается  $\frac{6}{5}$ ); второе — терцквартаккордом (обозначается  $\frac{6}{3}$ ); третье — секунд-аккордом (обозначается цифрой 2):

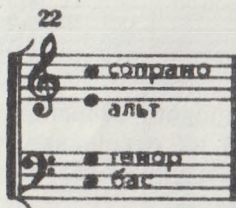
21



## § 6. Четырехголосное изложение. Названия голосов

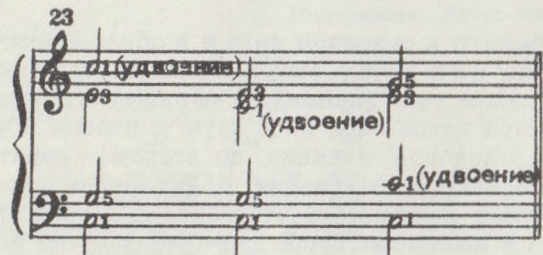
В практических работах по гармонии чаще всего применяется четырехголосное изложение, широко распространенное в музыке — как в вокальной (хор), так и в инструментальной (квартет). Четырехголосие обладает качествами, обуславливающими достаточную полноту звучания гармонии, и возможностью относительно самостоятельного мелодического движения каждого голоса.

В учебных занятиях пользуются названиями голосов, принятыми в хоровой практике: сопрано, альт, тенор, бас. Употребляются также понятия: крайние голоса (сопрано, бас), средние голоса (альт, тенор), верхние голоса (сопрано, альт, тенор в соотношении с басом), нижние голоса (бас, тенор, альт в соотношении с сопрано):



### § 7. Удвоение

При четырехголосном изложении трезвучия появляется необходимость удвоения какого-либо его звука в одном из верхних голосов. Обычно удваивается главный звук аккорда — прима:



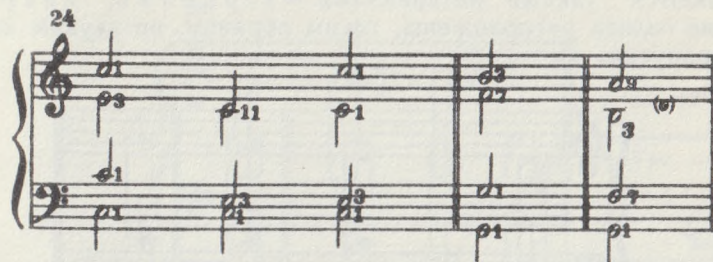
Удвоение терции или квинты встречается значительно реже, в связи с теми или иными условиями голосоведения. При четырехголосном изложении септаккорда необходимость удвоения, естественно, не возникает.

### § 8. Неполные аккорды

Аккорд может быть неполным. В таком случае в нем пропускается какой-нибудь звук, главным образом квинта. Аккорды без квинты звучат достаточно полно. Пропуск же терции создает «пустую», ладово-неопределенную звучность. Поэтому обычно в

учебных работах по гармонии аккорды без терции не применяются.

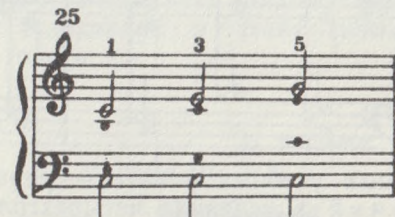
В неполных трезвучиях чаще всего утраивается прима, иногда удваивается терция. В неполных септаккордах удваивается прима. Четырехголосное изложение нонаккорда непременно связывается с пропуском одного из звуков гармонии, преимущественно квинты:



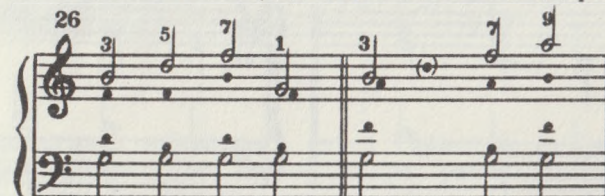
### § 9. Мелодическое положение аккорда

Верхний голос в гомофонии имеет наибольшее мелодическое значение. Его нередко называют мелодией. Мелодическое положение аккорда определяется звуком, находящимся в верхнем голосе. Он господствует над другими звуками, выделяется среди них, подчеркивает в звучании аккорда интервал, который образуется между крайними голосами.

Трезвучие возможно в мелодических положениях примы, терции и квинты:



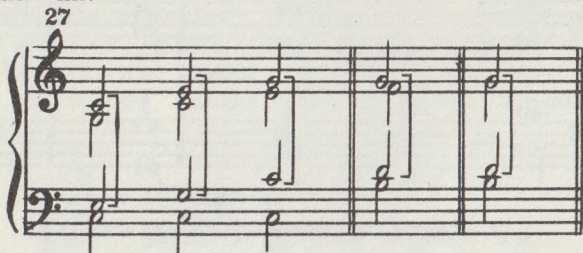
Септаккорд (полный) используется в мелодических положениях терции, квинты и септимы (его прима помещена в басу и не удваивается). Неполный септаккорд (с пропущенной квинтой) бывает в мелодических положениях примы, терции и септимы. Нонаккорд употребляется в мелодических положениях терции, септимы и ноны (квинта, как известно, пропускается):



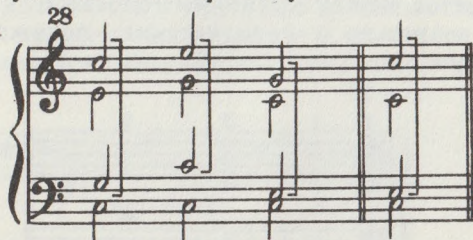
## § 10. Расположение аккорда

Расстояние между голосами аккорда может быть различным. В зависимости от интервала между соседними верхними голосами (расстояние между басом и тенором не учитывается) различают тесное и широкое расположения.

При тесном расположении три верхних голоса равномерно разделяются узкими интервалами — терциями, квартами. Верхние голоса расположены, таким образом, по звукам аккорда «без пропуска» их:



При широком расположении верхние голоса разделяются широкими интервалами — квинтами, секстами. В неполных трезвучиях и в септаккордах, в обращениях трезвучий и септаккордов — также октавами, септимами, нонами. Голоса расположены по звукам аккорда «с пропуском» одного, а в неполных аккордах двух или даже трех звуков:



В первоначальных учебных работах — упражнениях на построение трезвучий в условиях четырехголосия — следует обратить внимание на основные шесть вариантов их «правильного» изложения (в тесном и широком расположениях, во всех мелодических положениях):



Встречается также смешанное расположение, в котором совмещаются признаки широкого и тесного (между двумя соседними верхними голосами помещается широкий интервал, между двумя другими — узкий). Оно используется в неполных трезвучиях, септаккордах и их обращениях:



Тесное и смешанное расположения аккордов в музыке гомофонного склада значительно преобладают над широким. Аккорды в тесном расположении — в среднем регистре — звучат более «собранным», компактно, чем в широком расположении; голоса в них полнее сливаются в созвучия.

## § 11. Дублирование голосов

В гомофонии могут возникнуть дополнительные голоса, которые дублируют (удваивают) в октаву какие-либо основные, чаще всего крайние, голоса:

Л. Бетховен. Соната, оп. 26, ч. I

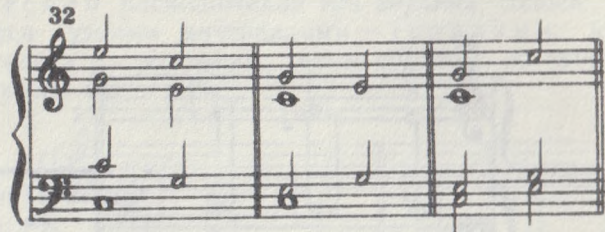
### Andante con variationi



В упражнениях начального курса гармонии дублирование не применяется. Однако этот прием следует учитывать при гармоническом анализе музыкальных произведений.

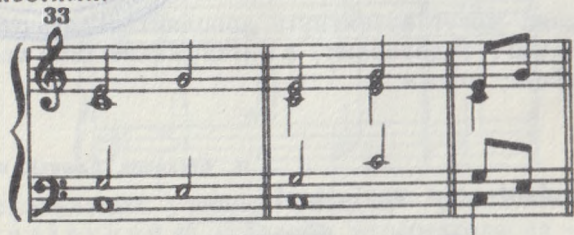
## § 12. Перемещение

Перемещением называется видоизмененное повторение одной и той же гармонии. При этом меняется мелодическое положение аккорда. Могут измениться его расположение и вид:

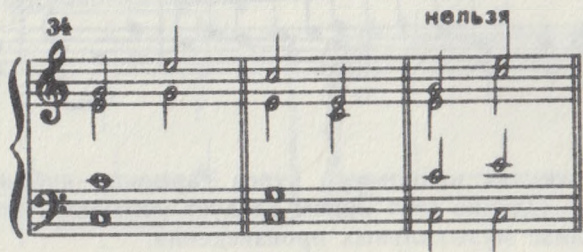


Используя перемещение аккорда в учебных работах, надо стремиться к мелодически осмысленному, по возможности неодновременному движению всех голосов. Следует, например, решительно избегать суетливого движения короткими ритмическими длительностями сразу в нескольких голосах. Поэтому, выполняя упражнения на основные трезвучия, нужно помнить следующее.

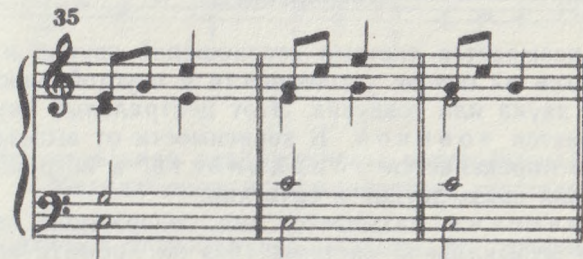
При перемещении верхнего голоса на узкий интервал расположение аккорда может либо измениться, либо остаться прежним. Если верхний голос идет вверх, расположение, меняясь, расширяется; если он идет вниз, расположение суживается. Смена расположения особенно желательна при движении короткими ритмическими длительностями:



При перемещении верхнего голоса на широкий интервал расположение непременно меняется (при восходящем движении тесное заменяется широким, при нисходящем движении широкое — тесным):



При многократных перемещениях трезвучия на легких долях такта могут образоваться неполные аккорды (без квинты, даже без терции), или созвучия с менее обычным удвоением (терции, квинты). Полнота звучания гармонии определяется аккордами, помещенными на тяжелых и относительно тяжелых долях:



## Задания

Письменные:

1. Написать шесть вариантов четырехголосного изложения трезвучия I ступени всех мажорных и одноименных им минорных тональностей (до шести ключевых знаков).

2. Написать трезвучия, используя перемещения на узкие и широкие интервалы, от любых избранных звуков.

На фортепиано:

1. Строить мажорные и минорные трезвучия в тесном и широком расположениях, в различных мелодических положениях, поочередно от всех звуков.

2. Строить те же аккорды, объединяя их по два — в тесном и широком расположениях.

3. Перемещать трезвучие, играя в верхнем голосе «простое» арпеджио (не меняя расположения) и «ломаное» арпеджио (со сменой расположения).

Гармонический анализ:

1. В примерах из учебного пособия «Курс многоголосного сольфеджио» И. Лицвенко (вып. I, § 1) <sup>1</sup> определить структуру трезвучий и их обращений. Найти перемещения аккордов.

2. В примерах 2, 4, 14, 15, 17, 20, 22, 30 (по выбору) из сборника «Многоголосное сольфеджио» В. Соколова <sup>2</sup> выделить трезвучия и их обращения. Определить мелодические положения и расположения аккордов, отметить перемещения.

<sup>1</sup> И. Лицвенко. Курс многоголосного сольфеджио, вып. I. М., Музгиз, 1958.

<sup>2</sup> В. Соколов. Многоголосное сольфеджио. М., Музгиз, 1962.

## СИСТЕМА АККОРДОВ ДИАТОНИЧЕСКОГО ЛАДА

§ 1. Диатонический лад. Тональность.  
Наклонение

Ладом называется система соотношений звуков и созвучий, объединяющихся на основе устойчивости и неустойчивости вокруг центрального звука или созвучия. Этот центральный звук или созвучие называется тоникой. В зависимости от высотного положения тоники определяется тональность, в которой осуществляется ладовая связь звуков и созвучий.

Диатоническим называется лад, содержащий семь основных ступеней музыкальной системы (без их хроматических видоизменений). Диатоника может быть мажорного наклонения — если тоническим созвучием является большая терция, мажорное трезвучие, или минорного наклонения — если тоническим созвучием является малая терция, минорное трезвучие.

§ 2. Функциональная связь аккордов.  
Основная функция

В процессе гармонического развития, в условиях определенной тональности возникает функциональная связь аккордов, их закономерное соподчинение. Тональным центром развития, средоточием тональных связей служит тоника. Ее функцию представляет центральное созвучие тональности — трезвучие I ступени. Аккорды всех других ступеней функционально подчинены тонике. Отношение этих аккордов к последней является их тональной функцией.

Функцию тоники и отношение к ней других созвучий следует именовать основными тональными функциями:

М. Глинка. «Руслан и Людмила», Увертюра

[Presto]

36

*mf cantabile*

T S T

T S T

§ 3. Относительная напряженность неустойчивых гармоний.  
Мелодические и гармонические тяготения

Неустойчивые гармонии неодинаковы по степени напряженности. Наиболее интенсивно неустойчивы созвучия, содержащие вводный тон и не имеющие в своем составе звуков тоники.

Различаются мелодические и гармонические тяготения неустойчивых созвучий. Мелодические тяготения образуются на основе плавного движения неустойчивых ступеней лада в смежные устойчивые. Гармоническое тяготение обусловлено акустическим родством звуков (см. пример 13), связью созвучий квинтового и терцового соотношений с тоникой.

§ 4. Направления мелодических тяготений.  
Доминанта и субдоминанта

Важной чертой различия неустойчивых гармоний является направление мелодического тяготения их характерных ступеней.

Ярко выраженным восходящим ладовым тяготением обладает вводный тон — VII ступень мажора и гармонического минора. Такое тяготение свойственно аккордам III, V и VII ступеней, содержащим вводный тон. Они составляют доминантовую группу созвучий. В центре ее находится главная гармония этой группы — трезвучие V ступени:

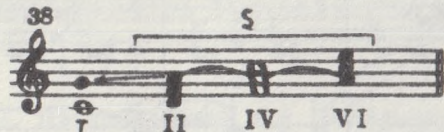
37

D

T III V

Характерным звуком другой — субдоминантовой — группы аккордов является VI ступень, обладающая ярко выраженным нисходящим тяготением к тонической квинте. В эту группу

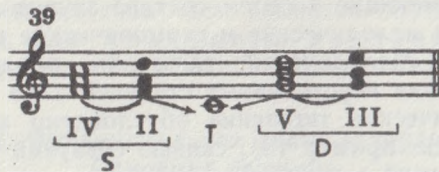
входят аккорды II, IV и VI ступеней с главным трезвучием IV ступени в центре:



Разделение всех трезвучий тональности на две группы и выделение центрального тонического аккорда подчеркивает общие черты некоторых созвучий и несколько скрывает их различия.

### § 5. Гармонические тяготения доминанты и субдоминанты

Гармоническая — квинтовая — связь имеется между тоникой и аккордами, содержащими главные ступени доминанты и субдоминанты. V ступень (в аккордах V и III ступеней) и IV ступень (в аккордах IV и II ступеней) гармонически тяготеют к I ступени:



### § 6. Своеобразие аккордов, составляющих доминантовую и субдоминантовую группы

Доминантовая и субдоминантовая группы объединяют на основе общих черт аккорды, своеобразные и по характеру звучания, и по степени ладовой неустойчивости.

В доминантовой группе, например, весьма различны малый мажорный септаккорд V ступени, тяготеющий к тонике преимущественно гармонически<sup>1</sup>:

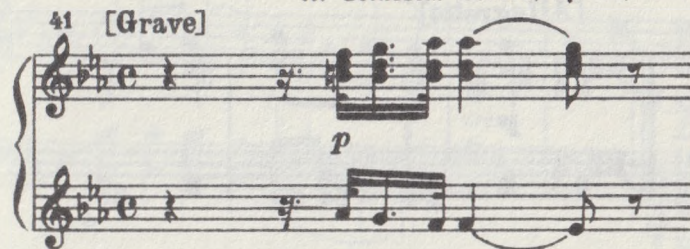
Л. Бетховен. Соната, ор. 14 № 2, ч. III



<sup>1</sup> Названия септаккордов даны в соответствии с наименованиями, принятыми в учебнике «Элементарная теория музыки» И. В. Способина.

И интенсивно напряженный уменьшенный вводный септаккорд, связанный с тоникой мелодическими тяготениями всех звуков:

Л. Бетховен. Соната, ор. 13, ч. I



Мягко диссонирующий малый септаккорд в качестве вводного в натуральном мажоре:

Л. Бетховен. Четвертая симфония, ч. I



Близкая последнему по окраске гармония III ступени мажорного лада:



И колористически своеобразная (увеличенное трезвучие) доминанта III ступени в гармоническом миноре:

Н. Мясковский. Пятая симфония, ч. I

[Allegretto]

Динамические и колористические различия существуют и среди аккордов субдоминантовой группы —

VI ступени:

М. Мусоргский. «Картины с выставки», «Богатырские ворота»

45 Allegro alla breve

IV ступени:

М. Мусоргский. «Картины с выставки», «Богатырские ворота»

[Allegro alla breve]

46

II ступени:

М. Мусоргский. «Картины с выставки», «Богатырские ворота»

[Allegro alla breve]

47

### § 7. Медианты

Гармонии III и VI ступеней часто выступают в особой роли «промежуточных» гармоний между тоникой и доминантой, тоникой и субдоминантой. В таких случаях они представляют собой функцию медиант — «посредников». III ступень называется медиантой, VI ступень — субмедиантой. Своеобразны в функциональном отношении возникновения трезвучий VI ступени между тоникой и ярко выраженной субдоминантой:

Л. Бетховен. Соната, оп. 31 № 1, ч. III

Adagio

48

III ступени «на пути» от доминанты к тонике:

П. Чайковский. «Детские песни», «Кукушка»

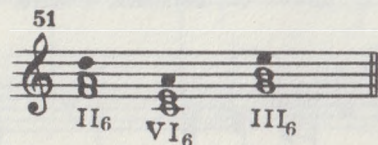
49 [Moderato]

Учитывая своеобразие функционального значения медиант, их можно выделить в особую группу, и общую схему группировки аккордов диатоники показать в следующем виде:



### § 8. Функциональные особенности секстаккордов и квартсекстаккордов

Функциональные качества трезвучий главных ступеней (I, IV, V), в основном, сохраняются и в их секстаккордах. В секстаккордах же большинства других ступеней (II, III, VI) обнаруживаются некоторые особенности. Каждый из них в функциональном отношении группируется с трезвучием, расположенным терцией выше. Сходство объединяющихся аккордов обуславливается, прежде всего, их общим основанием (они строятся на одном и том же звуке), а также звуковым составом (из трех звуков — два общие). Секстаккорд в этом случае представляет собой гармонию объединенного с ним трезвучия как «аккорд с секстой» (II<sub>6</sub> — субдоминанта с секстой, III<sub>6</sub> — доминанта с секстой, VI<sub>6</sub> — тоника с секстой), причем его бас приобретает здесь смысл основного тона гармонии:



Таким образом, функция субдоминанты и доминанты секстаккордами II и III ступеней выражена более ярко, чем их основными трезвучиями. А секстаккорд VI ступени обладает качеством тоники:



В квартсекстаккордах функциональные качества трезвучий, обращения которых они являются, даны в самой слабой форме. Поэтому в классической музыке квартсекстаккорды обычно не выступают в роли самостоятельных представителей функции гармонии своего основного тона. В том случае, когда квартсекстаккорд появляется на первом плане гармонического развития, функция его

основного тона приходит в противоречие с функцией баса, на котором аккорд строится. Возникает функциональная сложность, двойственность (бифункциональность) гармонии. Бас и лежащее на нем трезвучие получают различное функциональное значение:

А. Бородин. «Князь Игорь», Пролог



### § 9. Понятие о переменности функций. Местная функция

В процессе гармонического развития наблюдается явление переменности функций<sup>1</sup>. Любой аккорд, сохраняя свою основную функцию (свое отношение к тонике), приобретает, кроме того, в данном гармоническом обороте местную функцию<sup>2</sup>, обусловленную его взаимоотношениями с окружающими аккордами. Каждое мажорное или минорное трезвучие, подчеркнутое метроритмическими средствами и появляющееся на более значительном, чем соседние аккорды, этапе формы, воспринимается как временная, местная тоника. Аккорды, находящиеся в квинтовых отношениях с ней, являются местными неустойчивыми гармониями — ее доминантой и субдоминантой:

П. Чайковский. Четвертая симфония, ч. III



<sup>1</sup> Автором теории «переменных функций» является Ю. Н. Тюлин.

<sup>2</sup> Термин «местная функция» принадлежит И. В. Способину.

## § 10. Функциональные связи доминанты и субдоминанты

Взаимоотношения доминанты и субдоминанты в условиях мажора и гармонического минора проявляются в последованиях: субдоминанта—доминанта и доминанта—субдоминанта.

1) Сочетание субдоминанта—доминанта представляет собой важнейшее функциональное последование. В момент утверждения доминанты субдоминанта укрепляет последнюю (занимающую метрически опорное положение), «вводит» в нее:

И. С. Бах. Третий Бранденбургский концерт, ч. II



При переходе метроритмически выделенной субдоминанты в доминанту частично разрешается характерная для субдоминанты неустойчивость, возникает некоторый спад напряжения:



В последованиях трех гармоний различных функций преобладает порядок: субдоминанта—доминанта—тоника. Здесь заключительной тонике непосредственно предшествует активно вводящая в нее доминанта, субдоминанта же «подкрепляет» последнюю:



Особенно заметно отмеченное взаимодействие гармоний в последованиях, складывающихся из двух компонентов: субдоминанта—доминанта и доминанта—тоника.

2) Последование доминанта—субдоминанта по смыслу противоположно описанному выше. Обычно оно сочетается с ростом динамики ладовых связей, с «крутым поворотом» от местного устоя—доминанты—в сторону более интенсивной неустойчивости, выражает стремление обойти «прямой» путь движения «по тяготению» (к тонике):



## § 11. Гармонический оборот. Названия оборотов

Гармоническим оборотом называется последование двух или трех аккордов разных функций, ритмически вычлняющееся из контекста. Обороты могут быть устойчивыми и неустойчивыми. Устойчивые завершаются тоникой, неустойчивые — доминантой или субдоминантой.

В зависимости от функциональной направленности различают автентический (доминанта—тоника) и плагальный (субдоминанта—тоника) обороты. Последование всех основных тональных функций составляет сложный оборот (субдоминанта—доминанта—тоника). Это — устойчивые гармонические обороты.

Неустойчивые обороты называются: полуавтентическими (остановка на доминанте) и полуплагальными (остановка на субдоминанте).



§ 12. Примерный гармонический анализ  
(основные тональные функции)

М. Глинка. «Иван Сусанин», ария Сусанина

[Adagio non tanto]

59

Анализируя гармоническое развитие первой части арии Сусанина из четвертого акта оперы «Иван Сусанин» Глинки, нужно обратить внимание на следующее.

Рассматриваемая часть арии гармонически замкнута (заканчивается наиболее устойчивым видом тонической гармонии), ритмически расчленяется на двутакты.

Все построения содержат устойчивые гармонические обороты (приводящие к тонике).

В первых двух построениях имеют место плагальные обороты различных видов, начинающиеся каждый раз с тонической гармонии:

$I - IV_6 - I, I_6 - IV - I_6$

В следующих двух построениях возникают сложные гармонические обороты, в которых подчеркивается субдоминанта (второй раз — в кульминационный момент развития):

$II_7 - V_6 - I, IV - V - I.$

**Задания**

Письменное:

Написать отдельные трезвучия с перемещениями (см. задание к предыдущей главе).

На фортепиано:

Выучить наизусть и играть в различных тональностях ряд отрывков из музыкальных произведений (предварительно проанализировав функциональное значение гармонии).

Например: Шуман. «Альбом для юношества»:

«Марш солдатиков», тт. 1—4;

«Смелый наездник», тт. 1—8.

Гармонический анализ:

Определить функциональное значение аккордов и гармонические обороты в ряде отрывков из музыкальных произведений.

Например: Бетховен. Сонаты:

ор. 2 № 1, ч. I (тт. 1—8);

ор. 2 № 2, ч. II (тт. 1—8);

ор. 10 № 1, ч. I (тт. 1—30);

ор. 10 № 3, ч. III (тт. 1—8);

ор. 22, ч. II (тт. 1—12);

ор. 26, ч. III (тт. 1—8);

ор. 28, ч. III (тт. 1—8);

ор. 31 № 1, ч. II (тт. 1—8), ч. III (тт. 1—8);

ор. 31 № 3, ч. II (тт. 1—8); ч. III (тт. 1—8);

ор. 53, ч. III (тт. 1—23).

**Глава 3**

**ГОЛОСОВЕДЕНИЕ**

§ 1. Понятие голосоведения

Связь отдельных аккордов, участвующих в гармоническом развитии, осуществляется путем их соединения. Соединение аккордов — процесс многоголосного мелодического развития, в котором каждый из голосов выполняет ту или иную роль. Движение любого голоса — само по себе и в соотношении с другими голосами — называется голосоведением.

В своем Учебнике гармонии П. И. Чайковский заметил, что искусство голосоведения составляет «всю сущность гармонической техники»<sup>1</sup>.

## § 2. Мелодическое движение отдельного голоса

Мелодия отдельного голоса может содержать: повторение одного и того же звука; плавное движение, складывающееся из шагов на секунду, терцию; скачки — ходы на кварту и более широкие интервалы.

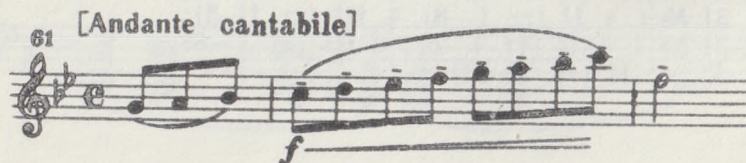
«Равновесие» плавного движения и скачков является общей закономерностью мелодической линии. Достигается это тем, что после скачка возникает плавное движение в противоположном направлении — «скачок заполняется»:

П. Чайковский. «Евгений Онегин», ария Лейского



Или плавное движение сменяется скачком в противоположном направлении — «скачок подготавливается»:

П. Чайковский. «Времена года», «Баркарола»



Интонационная напряженность, «трудность» скачка на увеличенный интервал объясняется тем, что ладовые тяготения составляющих его ступеней направлены в различные стороны и «мешают» мелодическому «заполнению»:



<sup>1</sup> П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. III-а, М., Музгиз, 1957, стр. 155.

Поэтому в учебном курсе гармонии скачки на увеличенные интервалы, как правило, избегаются.

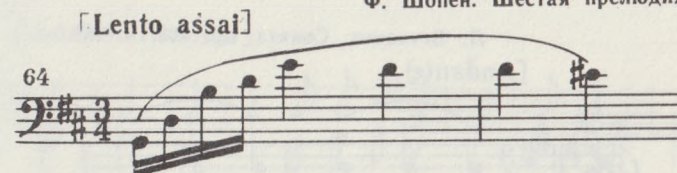
Два скачка подряд в разных направлениях образуются иногда как особый случай мелодического «равновесия»:

М. Глинка. «Руслан и Людмила», Каватина Людмилы



В одном направлении два скачка возможны лишь в рамках консонанса — октавы, децимы (например, ход на кварту и на квинту, на квинту и на сексту; такие скачки часто встречаются в движении баса):

Ф. Шопен. Шестая прелюдия



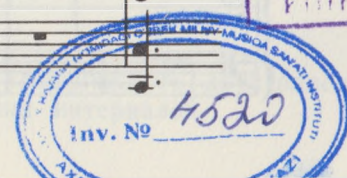
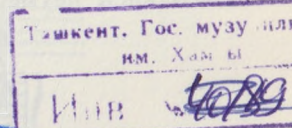
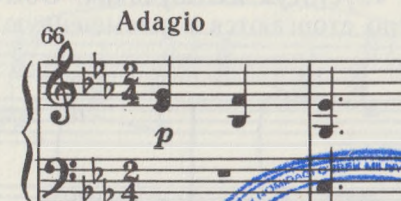
Два скачка подряд в одну сторону на кварту (в диапазоне септимы) или на квинту (в диапазоне ноны) в учебных работах не используются:



## § 3. Движение двух голосов

Одновременное движение двух голосов может быть трех типов: Прямое — движение голосов в одном направлении:

Л. Бетховен. Соната, ор. 81а, ч. I



Противоположное — движение голосов в различных направлениях:

Л. Бетховен. Соната, ор. 109, ч. II

67 *Prestissimo*

Косвенное — движение в каком-либо направлении одного голоса, в то время как другой неподвижен:

Л. Бетховен. Соната, ор. 109, ч. III

[Andante]

68

При противоположном и косвенном движениях все голоса сохраняют большую самостоятельность, чем при прямом движении.

#### § 4. Прямое движение к совершенному консонансу

Прямое движение двух голосов к совершенному консонансу (к унисону, октаве, квинте и подобным им составным интервалам) в том случае, когда скачок находится в верхнем голосе, резко подчеркивает «пустоту» их звучания. Обычно совершенные консонансы неуместно вторгаются в насыщенную звуковую ткань:

69

Такое ведение крайних голосов в учебных работах не применяется.

#### § 5. Параллельное движение голосов

Параллельным называется движение голосов в одном направлении одинаковыми интервалами (частный случай прямого движения). Это движение несовершенными консонансами (терциями, секстами и подобными им составными интервалами) лишает в некоторой степени каждый голос мелодической самостоятельности (нижний голос чаще всего «вторит» верхнему). Однако голоса при этом сливаются лишь частично, образуя гармонически полнозвучную ткань:

П. Чайковский. «Пиковая дама», дуэт Лизы и Полины

70 [Andantino mosso]

Уж ве-чер... об-ла-ков по-мар-кну-ли кра-я,

Не допускается в учебных работах параллельное движение голосов унисонами и октавами, полностью уничтожающее самостоятельность двух голосов, превращающее один из них в удвоение другого, а также параллельное движение квинтами. Гармоническое своеобразие последования параллельных квинт стилистически не свойственно классической музыке. Однако в некоторых музыкальных стилях подчеркнутый квинтовый параллелизм встречается как характерная черта гармонии:

М. Равель. «Сон Флорины»

71 *Très lent*

*pp*

Параллелизм кварт для классического двухголосия не типичен, ввиду жесткости звучания интервалов.

## § 6. Приемы голосоведения в гомофонном четырехголосии

В гомофонном четырехголосии обычно сочетаются различные формы совместного движения голосов — прямое, противоположное и косвенное:

Л. Бетховен. Соната, ор. 2 № 1, ч. III

72 Allegretto

Параллелизм унисонов, октав и квинт между любой парой голосов в учебной практике, как правило, не допускается (об исключениях будет сказано в дальнейшем). В движении трех голосов весьма характерен параллелизм тесно расположенных секстаккордов (реже квартсекстаккордов). Он появляется в результате одновременного движения параллельными терциями, квартами и секстами:

Л. Бетховен. Соната, ор. 10 № 1, ч. I

[Allegro molto]

73

В сочетании различных форм движения мелодии (в верхнем голосе) и сопровождающих (нижних) голосов обычно возникает дублирование мелодии в терцию или в сексту, движение сопровождающего голоса (или голосов) противоположно мелодии, гармоническая «педаля» — звуки, которые выдерживаются или повторяются (остаются на месте):

П. Чайковский. Хор «Не кукушка»

74 Moderato

## § 7. Примерный гармонический анализ

Бетховен. Соната, ор. 7, ч. III (начальное построение):

Л. Бетховен. Соната, ор. 7, ч. III

Allegro

75

Построение (начальный восьмитакт) гармонически не замкнуто. Мелодическая и гармоническая неустойчивость в его окончании подчеркнута основным доминантовым трезвучием.

Первый четырехтакт структурно монолитен; второй расчленяется на отдельные обороты, объединенные в заключении. Гармония в первом четырехтакте дана «крупным планом»:

T — T — D — T;

во втором выражена в частых сменах функций:

S — T, D — T, D — T — D.

Вначале преобладает устойчивость. Перемещение звуков тонической гармонии «исходит» от основного трезвучия и завершается им. Подчеркнуто совершенно звучит автентическое заключение первого четырехтакта. Примечательно положение квартсекстаккорда I ступени в начале такта 3. Доминантовая функция его баса господствует в аккорде, активизирует автентическую связь гармонии этого такта с последующей тоникой.

В кратких гармонических оборотах второго четырехтакта тоника отступает на второй план. В нисходящих мелодических интонациях возникают смягченный плагальный оборот (IV—I<sub>6</sub>) и затем более активный автентический (V<sub>6</sub>—I), причем в обоих случаях тяготения неустойчивых ступеней (в крайних голосах) ощущаются прежде всего. В последнем двутакте гармонической опорой ста-

новится доминанта. «Уклон» к тонике и затрагивание ее ( $V-V_{6_5}-I$ ) лишь укрепляют положение доминантового трезвучия в заключении. Здесь оно, сохраняя свое доминантовое значение, приобретает местную устойчивость.

Знаменательна фактура аккордов. Не будучи строго «хоровой», она близка ей, связана с теми же приемами голосоведения. Следует отметить компактность изложения, смену расположения голосов в результате перемещения, мелодическую активность баса. Параллелизм октав в такте 3 (в верхней паре голосов) — пример эпизодического дублирования. В каждом обороте тенору поручается партия гармонической педали. Альт в последних тактах выполняет роль голоса, дублирующего параллельными терциями основную мелодию.

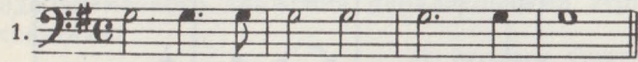
### Задания

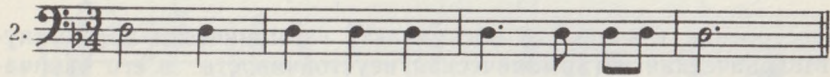
Письменные:

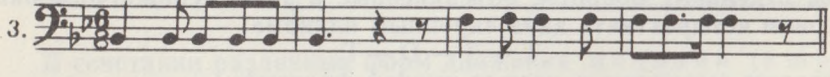
Написать трезвучия с перемещениями:

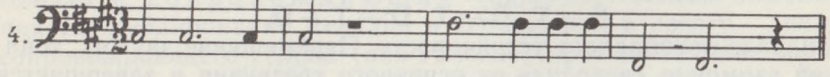
1. На основе данного баса:

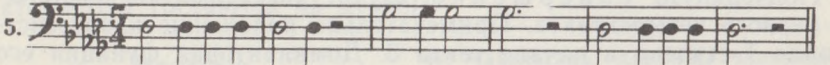
76

1. 

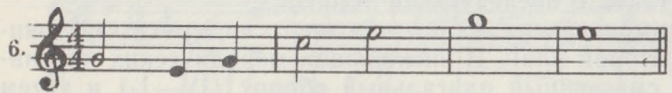
2. 

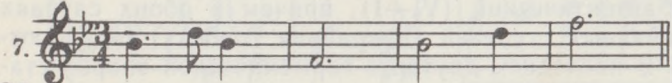
3. 

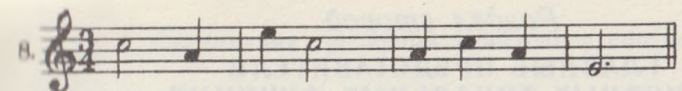
4. 

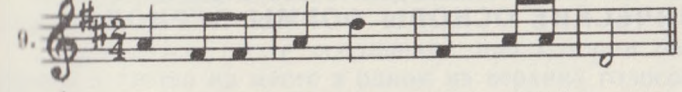
5. 

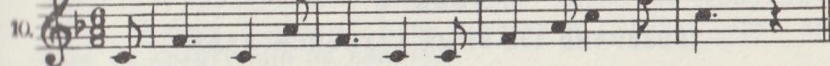
2. На основе данного мелодического голоса:

6. 

7. 

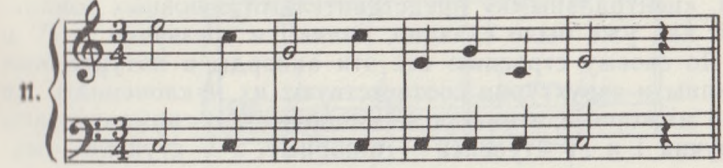
8. 


9. 


10. 

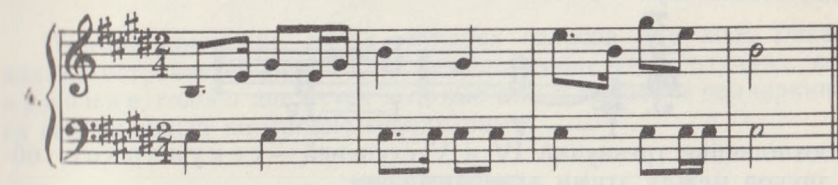
На фортепиано:


Строить и перемещать трезвучия на основе данных крайних голосов:

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

## Раздел второй

### ГЛАВНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ ОСНОВНЫХ ТОНАЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ. ГАРМОНИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМЫ ПЕРИОДА

#### Глава 4

#### ТРЕЗВУЧИЯ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

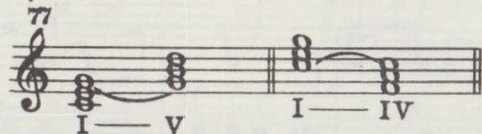
##### § 1. Трезвучия I, IV и V ступеней лада

Главными, «центральными» представителями основных тональных функций, как уже было сказано, являются трезвучия I, IV и V ступеней. По своему строению все эти аккорды в натуральных ладах однотипны и структурно соответствуют их наклонениям (в мажоре — они мажорные, в миноре — минорные). В гармоническом миноре трезвучия I и IV ступеней — минорные, а V ступени — мажорное.

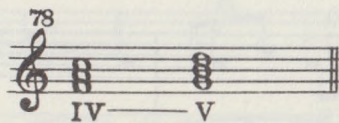
Характеризуя диатоническую аккордику, П. И. Чайковский заметил, что трезвучия I, IV и V ступеней «составляют сущность гармонии мажорного лада. Действительно, заключая в себе все диатонические ступени гаммы, и находясь в глубокой внутренней связи между собой, они вполне определяют свою тональность и уже сами по себе достаточны для гармонического сопровождения каждой мелодии, не выходящей из пределов данного мажорного лада»<sup>1</sup>.

##### § 2. Соотношения трезвучий главных ступеней лада

Трезвучие I ступени находится в квинтовом соотношении с трезвучиями IV и V ступеней. С каждым из последних оно имеет один общий звук:



Соотношение трезвучий IV и V ступеней — секундовое, общих звуков между этими аккордами нет:



<sup>1</sup> П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. III-а, стр. 11.

##### § 3. Соединение трезвучий квинтового соотношения

Возможны два способа соединения трезвучий квинтового соотношения.

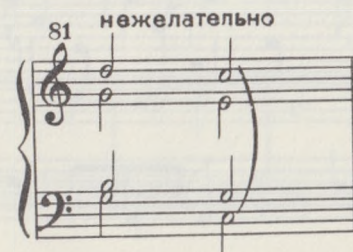
Гармоническое соединение, при котором общий звук трезвучий остается на месте в одном из верхних голосов. В двух других голосах — параллельное поступенное движение терциями или секстами. В басу основные тоны трезвучий сменяют друг друга скачком на кварту или на квинту:



Мелодическое соединение, при котором ни один из голосов не остается на месте. В басу — скачок на кварту. Три верхних голоса движутся плавно (на секунду или на терцию), противоположно басу:



Прямое движение всех четырех голосов при ходе баса на квинту встречается реже. Оно нежелательно в тех случаях, когда крайние голоса движутся к приме или к квинте и подчеркивается совершенный консонанс между ними:



#### § 4. Соединение трезвучий секундового соотношения

Трезвучия IV и V ступеней, не имея общего звука, соединяются лишь мелодически. Так же, как и в аналогичном соединении аккордов квинтового соотношения, при этом используется противоположное движение баса и трех верхних голосов. Бас идет на секунду (вверх — при соединении IV—V ступеней, вниз — при соединении V—IV ступеней), остальные голоса — в противоположную сторону, в ближайшие звуки последующего аккорда:

82

IV — V      V — IV

#### Задания

Письменные:

1. Написать соединения: V—I, IV—I, IV—V, V—IV ступеней — в тональностях от одного до четырех ключевых знаков. Первый аккорд изложить во всех мелодических положениях и расположениях. Соединять, где возможно, двумя способами.

2. Написать гармонические последования, пользуясь данным басом. Каждый пример изложить в двух вариантах:

83

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

5.

3. Написать гармонические последования, пользуясь данным верхним голосом:

- 6.
- 7.
- 8.
- 9.
- 10.

На фортепиано:

1. Проиграть сделанные письменные упражнения.
2. Играть аккордовые последования, пользуясь данными крайними голосами:

- 11.
- 12.

13.

14.

15.

## Глава 5

### СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

#### § 1. Секстаккорд

Секстаккорд — первое обращение трезвучия. Опора на терцию гармонии в басовом голосе придает ему некоторую «остроту» звучания. В функциональном смысле секстаккорд не обладает свойственной основному трезвучию «фундаментальностью»:

Р. Шуман. «Симфонические этюды», тема  
[Andante]

84

#### § 2. Удвоения. Мелодическое положение. Расположение

В секстаккордах главных ступеней удваивается прима или квинта — наиболее важные в функциональном отношении звуки аккорда. Терция, как правило, не удваивается (ее удвоение усилило бы в секстаккорде «остроту» звучания).

Вследствие таких удвоений при четырехголосном изложении, секстаккорд применяется в двух мелодических положениях: примы и квинты (терция, помещенная в басу и не повторяющаяся в верхних голосах, не может быть мелодическим звуком). Расположение секстаккорда бывает тесным, широким и смешанным.

Возможны десять вариантов четырехголосного изложения секстаккорда:

85

Последний вариант наименее удовлетворителен по качеству звучания: в двух верхних голосах, отделенных от двух нижних широким интервалом октавы, подчеркнуто пусто звучит квинта.

#### § 3. Перемещение

Секстаккорд часто встречается при перемещении гармонии. Обычно перемещается верхний голос на фоне неподвижных трех нижних голосов:

86

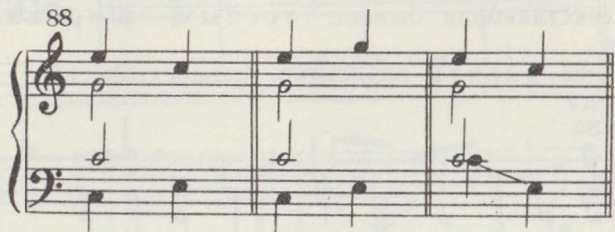
Одновременное движение трех верхних голосов при неподвижном басы часто приводит к параллелизму октав (между сопрано и тенором):

87



Таким перемещением, естественно, пользоваться не следует.

Другим вариантом перемещения служит последование: трезвучие — сектаккорд (или, наоборот, сектаккорд — трезвучие) одной и той же ступени. В таких сочетаниях аккордов движутся главным образом два крайних голоса (два средних остаются на месте), иногда — бас и два верхних голоса (в одном из верхних голосов выдерживается общий звук). Бас обычно делает шаг на терцию. Ход в басу на сексту встречается от примы аккорда к терции в последовании трезвучие — сектаккорд:



§ 4. Соединение сектаккорда с трезвучием и трезвучия с сектаккордом квинтового соотношения

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

Соединение приведенных аккордов — гармоническое, общий звук находится в одном из верхних голосов. Движение остальных голосов, в том числе и баса, — плавное, на секунду или на терцию:



§ 5. Соединение аккордов секундового соотношения

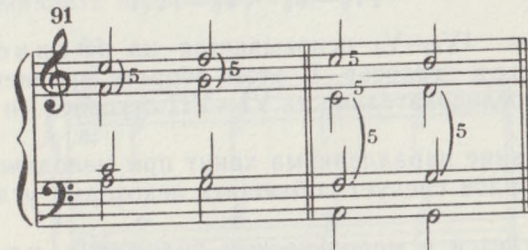
$IV_6 - V, V - IV_6$

Последование  $IV_6 - V$  — весьма распространенный гармонический оборот. Соединение этих аккордов — мелодическое, с плавным движением всех четырех голосов (либо два голоса дви-

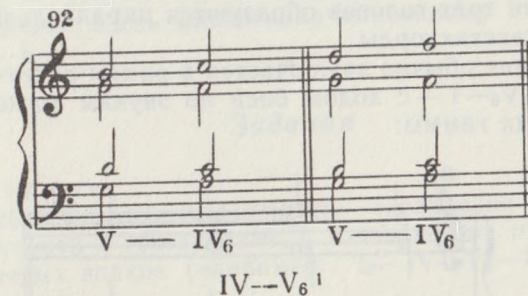
гаются противоположно двум другим, либо три голоса — противоположно одному из верхних):



В таком обороте оба аккорда часто используются в мелодическом положении примы. Во избежание квинтового параллелизма, не следует вести находящуюся в мелодии квинту IV ступени в квинту V ступени, а также допускать в  $IV_6$  удвоение квинты в верхней паре голосов:



Основы голосоведения в последовании  $V - IV_6$  — те же:



Соединение трезвучия IV ступени с сектаккордом V ступени — сложнее предшествующих. Их связь требует напряженного скачка на тритон в басу. Этот скачок, непременно нисходящий на умень-

<sup>1</sup> Последующий материал главы можно исключить из первоначальных учебных работ по гармонизации, постепенно вводя в дальнейшем.

шенную квинту, возникает по законам «мелодического равновесия» — он подготавливается и «заполняется». Не должен иметь место параллелизм квинт в средних голосах:

93 избегать

IV — V<sub>6</sub>

Последование V<sub>6</sub>—IV — абсолютно неупотребительно, так как связано с неразрешенным в тонику и «уведенным» в неустойчивую сферу вводным тоном в басовом голосе.

IV<sub>6</sub>—V<sub>6</sub> (V<sub>6</sub>—IV<sub>6</sub>)

Соединение IV<sub>6</sub>—V<sub>6</sub> основывается на плавном движении всех четырех голосов. В этом обороте привлекает внимание восходящая последовательность VI—VII ступеней (и далее — I ступень) в басу.

Во избежание параллелизма квинт при мелодическом соединении этих аккордов следует соблюдать некоторые условия их изложения:

IV<sub>6</sub> излагается в мелодическом положении примы и с удвоением этого звука;

в V<sub>6</sub> удваивается квинта.

В движении трех голосов образуются параллельные, тесно расположенные секстакорды.

Последование обычно заключается в рамки автентического оборота V—IV<sub>6</sub>—V<sub>6</sub>—I — с ходом баса по звукам восходящего верхнего тетра хорда гаммы:

94

V — IV<sub>6</sub> — V<sub>6</sub> — I

В миноре соединение IV<sub>6</sub>—V<sub>6</sub> требует соблюдения еще одного условия — субдоминанта должна быть мажорной. В басу таким

образом избегается ход на увеличенную секунду, возникает характерный ход мелодического минора:

95

V — IV<sub>6</sub> — V<sub>6</sub> — I

В мажоре встречается последование: V<sub>6</sub>—IV<sub>6</sub> (в миноре оно типично для натурального лада и будет рассматриваться особо, в соответствующей теме курса). Обрамленное основными трезвучиями I и V ступеней, это последование представляет собой сложный полуавтентический оборот, построенный на основе устремленного к доминанте нисходящего движения баса:

96

I — V<sub>6</sub> — IV<sub>6</sub> — V

Голосоведение здесь аналогично описанному выше в обороте V—IV<sub>6</sub>—V<sub>6</sub>—I.

### Задания

Письменные:

1. Написать различные варианты соединения секстакордов главных ступеней с трезвучиями в тональностях от одного до четырех ключевых знаков (например: I<sub>6</sub>—IV—V<sub>6</sub>—I, V—IV<sub>6</sub>—IV—I<sub>6</sub>—I—V и т. п.).

2. Написать гармонические последования, пользуясь данным басом:

97

- 1.
- 2.

3.

4.

5.

3. Написать гармонические последования, пользуясь данным верхним голосом:

6.

7.

8.

9.

10.

На фортепиано:

1. Выучить наизусть и играть, транспонируя в разные тональности, найденные отрывки из музыкальных произведений, в которых используются секстаккорды главных ступеней.

2. Играть обороты:  $V_6-I$ ,  $IV_6-V-I$  и  $IV-V_6-I$ , транспонируя их в нисходящем направлении в тональностях: а) по малым секундам, б) по большим секундам, в) по малым терциям, г) по большим терциям.

3. Играть гармонические последования по данным крайним голосам:

11.

12.

13.

14.

15.

Гармонический анализ:

1. Познакомиться с образцами из Хрестоматий по гармоническому анализу (О. Л. и С. С. Скребковых, Н. Привано<sup>1</sup>), приведенными в разделах, которые посвящены секстаккордами главных ступеней.

2. Найти в музыкальных произведениях примеры использования секстаккордов главных ступеней. Просмотреть в этой связи сборник «Избранные хоры» (без сопровождения) П. И. Чайковского.

<sup>1</sup> О. Л. Скребкова и С. С. Скребков. Хрестоматия по гармоническому анализу. М., «Музыка», 1967.

Н. Привано. Хрестоматия по гармонии. Л., «Музыка», 1967.

## ГОМОФОННАЯ ТЕМА. ПЕРИОД

## § 1. Цезура. Построение. Часть. Мотив

Музыкальное развитие представляет собой непрерывный процесс, закономерно расчленяющийся на отдельные этапы. Момент расчленения называется цезурой. Ограниченные цезурами разделы формы называются построениями. Построение, являющееся той или иной функцией целого произведения, то есть содержащее либо изложение темы, либо ее развитие, либо новую тему, составляет часть музыкальной формы. Часть произведения, в которой содержится первоначальное изложение темы, называется экспозиционной; часть же, посвященная развитию, — развивающей. Наименьшее музыкально осмысленное построение именуется мотивом.

## § 2. Каданс

Каданс — гармонический оборот, которым часть музыкальной формы заканчивается или делится на относительно самостоятельные построения. Кадансы получили свои наименования в зависимости от содержащихся в них гармонических оборотов: автентический, плагальный, сложный.

Каданс называется совершенным, если он состоит из основных трезвучий V—I или IV—I ступеней, а заключительная тоника появляется в мелодическом положении примы на тяжелой доле такта. Если же в кадансе участвуют обращения трезвучий, или он заканчивается на легкой доле такта, или эта гармония имеет мелодическое положение терции, квинты, каданс называется несовершенным.

## § 3. Гомофонная тема. Период

Темой называется основная «мысль» произведения, выраженная музыкальными средствами. В теме воплощаются главные черты художественного образа музыкального сочинения.

В гомофонии тема большею частью излагается в форме периода. Период — относительно замкнутое построение, обычно оканчивающееся совершенным кадансом. Период может быть и формой самостоятельного произведения. Величина периода в классической музыке очень часто ограничивается рамками восьмитакта—шестнадцатитакта.

## § 4. Период и предложение. Виды периода

Период может расчленяться кадансами на взаимоподчиненные, но структурно самостоятельные построения, которые называются предложениями.

Наиболее распространена в классической музыке форма периода, состоящего из двух сходных предложений с различными кадансами — «период повторного строения»:

В. А. Моцарт. Симфония «Юпитер», ч. III

98 [Allegretto]

Период может состоять из двух несходных предложений также с различными кадансами:

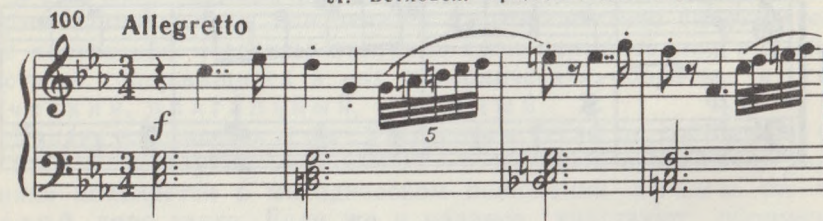
Л. Бетховен. Третья симфония, ч. II

99 Adagio assai



или не делиться на предложения:

Л. Бетховен. Тридцать две вариации, тема



### § 5. Кадансы в периоде

По месту в форме периода следует различать кадансы: заключительный — в конце периода, дополнительный, иногда возникающий после окончания периода, разделяющий период на предложения — «серединный».

Заключительный каданс обычно бывает совершенный автентический или сложный, содержащий активное устремление неустойчивых гармоний в тонику (см. примеры 98, 99, 100).

Дополнительный каданс чаще всего применяется плагальный, смягчающий энергичность предыдущего заключительного оборота (см. пример 98).

В «серединном» кадансе, разделяющем период на предложения, подчеркивается незавершенность изложения — главным образом, это полуавтентический (на доминанте) или автентический несовершенный оборот (см. примеры 59, 98, 99).

Для кадансов характерна максимальная определенность функционального значения гармоний. Поэтому в моменты каданса преимущественно используются аккорды на основных базах главных ступеней тональности. А в разделах между кадансами — экспозиционных и развивающих — большую роль играет принцип мелодической связи гармоний, острота функциональных противопоставлений сглаживается.

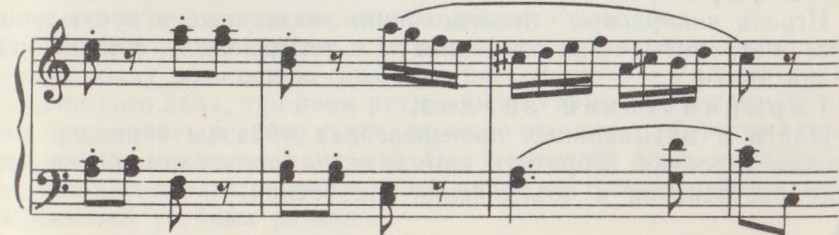
### § 6. Типичные структуры периода и предложений

В классической музыке наиболее часто встречаются следующие типы структуры периода и предложений:

1. Периодичность. Период делится на равные по величине предложения: 4+4, или 8+8. Предложения, в свою очередь, могут расчленяться таким же образом (см. пример 98).

2. Объединение. Первое предложение состоит из двух, равных по величине, построений, второе — монолитное — «объединяет» их: 2+2+4 или 4+4+8 (см. пример 99). Структуру аналогичного типа может иметь каждое предложение (в таком случае строение формы в целом — периодическое):

В. А. Моцарт. Соната С-dur, ч. III



или второе из двух предложений (первое же — периодической структуры; схема в целом: 2+2+1+1+2 или 4+4+2+2+4):

Ф. Шуберт. Вальс, ор. 9b № 16



### Задания

Письменное:

Сочинить аккордовое последование в форме периода, придав ему структуру объединения.

На фортепиано:

Играть аккордовые последования, названные в предыдущей главе, метроритмически оформляя их в четырехтакты с членением: 2+2 и 1+1+2.

Гармонический анализ:

Найти в музыкальных произведениях образцы периодов различного строения. Обратит внимание на роль гармонии в процессе расчленения и объединения построений.

## Раздел третий

### СООТНОШЕНИЯ МЕЛОДИИ И ГАРМОНИИ. ПРИЕМЫ ГАРМОНИЗАЦИИ МЕЛОДИИ

#### Глава 7

#### ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ

##### А. Общие положения

##### § 1. Гармонизация

Гармонизацией называется сочинение гармонического сопровождения к данной мелодии. Она включает в себе: определение гармоний, которые должны соответствовать данной мелодии и быть закономерными в своем последовании; изложение этих гармоний в многоголосной гомофонной фактуре.

##### § 2. Определение гармоний

Определяя гармонии, соответствующие данной мелодии, следует не «подбирать» аккорды к ее звукам, а искать гармоническую основу каждого мотива и средства связи этих мотивов. Иначе говоря, гармонизовать нужно не отдельные звуки мелодии, а мелодические обороты и их сочетания. Так, например, гармонизуя мелодический оборот в тональности C-dur:



надо сразу же обратить внимание на его автентическую направленность и решить, что в нем «содержатся» гармонии доминанты и тоники (V—I ступени). Но не следует, например, искусственно заканчивать такую гармонизацию субдоминантой, основываясь на том, что в нее входит последний звук мелодии (до).

Однако нельзя считать, что каждый мелодический оборот имеет только одну возможную гармонизацию. В условиях развитого диатонического лада, при ином ритме смены гармоний, например, можно представить в связи с тем же мелодическим оборотом совсем другое последование аккордов. Предложенный здесь вариант гармонизации является простейшим, наиболее естественным в первоначальных учебных работах.

### § 3. Гармония и мелодическое движение

Следует обратить внимание на такие взаимоотношения мелодического рисунка и гармонии:

Поступенное движение мелодии требует гармонических смен; соседние ступени тональности в самых простых случаях не объединяются общей гармонией.

Повторение звука часто сопровождается сменой гармонии (если движение не слишком быстрое и данный звук содержится в различных гармониях).

Движение мелодии по терциям естественнее всего обобщается единой гармонией (если это не противоречит требованиям метра или ритма, см. следующие параграфы). Скачки непременно нуждаются в гармоническом объединении (смене гармонии при скачке в мелодии будет посвящена особая тема курса).

### § 4. Гармония и метр

Простейшие формы взаимоотношений гармонии и метра заключаются в следующем:

Метрически тяжелая и относительно тяжелая доли такта обычно подчеркиваются сменой гармонии.

Гармония, образуемая на легкой доле такта, как правило, не переносится на следующую, более тяжелую долю.

Гармония, появившаяся на метрически тяжелой доле, может быть ритмически весьма продолжительной или переходить в дальнейшие такты.

Гармоническое синкопирование — продление гармонии, возникшей на легкой доле такта, на следующую, более тяжелую долю — не является нормой и встречается как особое выразительное средство.

### § 5. Гармония и ритм

Существует закономерная связь между ритмической продолжительностью звука и его метрической тяжестью: звуки на тяжелых долях бывают преимущественно долгими, а на легких — краткими. Это наблюдается и в метроритме гармонических смен. В трехдольном размере последование долгой и краткой гармоний (первая объединяет две доли) естественнее, чем противоположное (краткой — долгой). В четырехдольном размере учащение гармонического пульса во второй половине такта закономернее, чем его «дробление» в первой, более тяжелой половине.

Продолжительность звучания каждого аккорда может быть различной, но в ритмике смен гармоний имеются некоторые закономерности:

В начальном изложении обычно относительно равномерная гармоническая пульсация.

В подходах к кульминации часто создается учащение ритма смены гармоний.

Замедление ритма гармонической пульсации можно заметить в момент кульминации, а также в заключениях — кадансах.

Так, например, во второй части «Патетической сонаты» Бетховена размеренный ритм гармонической пульсации первых двух тактов в такте 3 ускоряется. Это возникает во время активного движения мелодии к местной вершине — кульминации. В кадансе, завершающем предложение (такт 4), движение гармонии приостанавливается — доминантовое трезвучие длится целый такт.

В теме второй части сонаты, ор. 10 № 1, Бетховена в кульминационной сфере встречается ритмическая сдержанность гармонических смен при ритмически более активных начальных оборотах темы. В заключительном разделе этой части сонаты господствует спокойное ритмическое движение с гармонической опорой на тоннику. В последних пяти тактах она звучит бессменно.

### § 6. Гармония и форма темы

Наблюдая гармоническое развитие в рамках классического периода, нельзя не заметить некоторых определенных закономерностей.

Для кадансов типичен относительно узкий круг гармонических средств — прежде всего основные виды трезвучий I и V ступеней, наиболее полно выявляющие тональные функции тоники и доминанты, обороты, выделяющие ту или иную направленность функционального движения. Так (как уже говорилось в предыдущей главе) для заключительных кадансов характерен автентический оборот, приводящий к тоническому трезвучию в мелодическом положении прима. Этим средством определяется активный переход неустойчивой гармонии в устойчивую, подчеркивается завершенность изложения. В кадансах же, разделяющих период на предложения, незавершенность изложения, «вопросительная интонация» в конце построения обычно сопровождается опорой на неустойчивую гармонию. Окончание первого предложения на основном доминантовом трезвучии — самое частое явление (см. примеры 98, 99).

Внутри построения чаще всего встречаются созвучия, которые способствуют «текущести» гармонического развития, естественной плавности голосоведения, полнозвучию многоголосной ткани. Обращают внимание мелодичность, преимущественно плавная линия баса, господство несовершенных консонансов между крайними голосами. В первоначальных учебных работах это достигается закономерным по голосоведению чередованием трезвучий и сектаккордов главных ступеней, преоблада-

нием основных трезвучий в мелодическом положении терции, стремлением изложить гармонию в мелодическом положении примы и квинты (особенно на тяжелых долях такта) в виде секстаккорда. Ведь метрически подчеркнутое основное трезвучие в мелодическом положении примы внутри построения не только чрезмерно консонантно; оно «тормозит» процесс развития, создает впечатление несвоевременного каданса.

Следует отметить закономерность развития гармонических последований, характерных для данной гармонизации. Например: планомерное использование плагальности или автентичности, случаи повторности некоторых оборотов (D—T, D—T или T—D, T—D), сопоставление оборотов, образующее симметрию (T—D, D—T).

Знаменательно также стремление показать новую, «свежую» гармоническую краску в момент кульминации развития. В классических темах ею нередко служит субдоминанта, противопоставляемая доминанте первоначальных автентических оборотов. В кульминации она возникает в мелодическом положении терции — неустойчивой ступени тональности, интенсивно тяготеющей вниз (см. начальные периоды в медленных частях сонат, ор. 2 № 1 и № 2, Бетховена).

#### Б. Примерная гармонизация мелодии

### § 7. Общая характеристика

Данная для гармонизации мелодия по жанру близка плясовым темам, возникшим на основе русских народных напевов и наигрышей:



Темы такого рода при своем первоначальном изложении допускают гармонизацию простейшими средствами.

### § 8. Форма. Членение

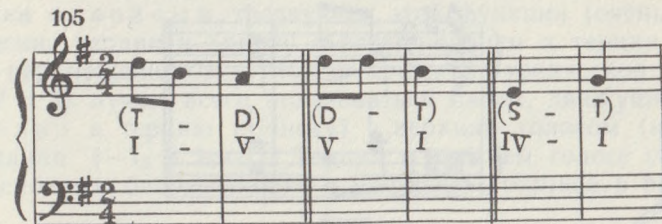
Мелодия написана в форме периода, состоящего из двух несходных предложений. Каждое предложение имеет структуру объединения (1+1+2). Последний двутакт на первый взгляд как

будто примыкает ко второму предложению и, расширяя его размеры, доводит мелодическое движение до основного звука тоники. Однако в самом деле он выходит за рамки простой структуры, складывающейся во всех предложениях, и приобретает смысл дополнительного построения («припева» в жанре плясовой песни). Свообразие его проявляется и в ритмическом отношении: и мелодическое движение, и гармоническая пульсация в нем медленнее, чем в основном разделе формы.

### § 9. Кадансы

Кадансы в мелодии распределяются следующим образом:

- 1) полуавтентический каданс (остановка на доминанте) в конце первого предложения (такт 4);
- 2) автентический несовершенный каданс в конце второго предложения (такты 7—8);
- 3) плагальный каданс — в последнем, дополнительном построении:



### § 10. Первое предложение

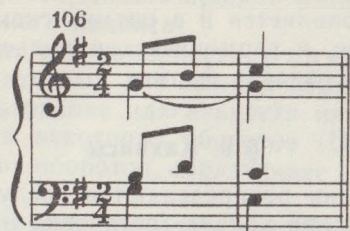
В начальных мелодических оборотах первого предложения возникает переменная опора на различные неустойчивые ступени лада: то на IV (приму субдоминанты), то на II (квинту доминанты). Движение к ним в затактах (и в том и в другом случае) проходит по звукам тонической функции. Таким образом, создается свойственная русским плясовым наигрышам гармоническая последовательность: T—S, T—D.

В окончании первого оборота на субдоминантовой приме желателен в качестве гармонической опоры секстаккорд IV ступени. Как уже отмечалось выше, в секстаккорде при этом выделяется полнозвучная секста между крайними голосами (в то время как основное трезвучие обусловило бы между ними «тяжеловесный» консонанс октавы).

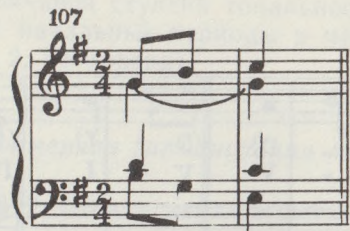
Перемещение тоники в затакте может звучать на фоне основного баса; здесь, на легкой доле, совершенный консонанс не подчеркивается. В таком случае, стремясь к тесному расположению аккордов (оно звучит компактнее, насыщеннее широкого) и избе-



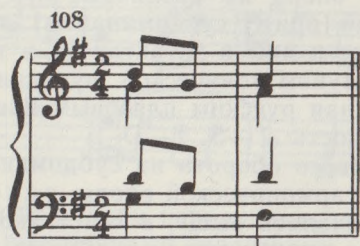
гая суетливости движения трех голосов восьмыми, можно начать изложение с неполного тонического трезвучия (без квинты). В альте вводится выдержанный звук (гармоническая педаль):



Другой вариант изложения тоники в затакте — перемещение  $I_6—I$  с противоположным движением баса:



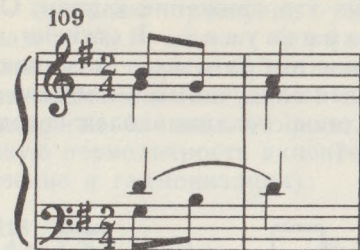
Во втором мелодическом обороте при первом варианте гармонизации могут быть использованы последования двух трезвучий —  $I—V$  ступеней:



Квинта между крайними голосами в доминантовом трезвучии не звучит подчеркнуто пусто. Некоторые черты каданса здесь не кажутся неуместными — двутакт имеет относительную завершенность.

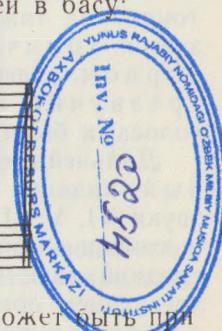
Другой вариант гармонизации второго мелодического оборота подобен тому, который рассматривался как вариант при гармонизи-

зации начального оборота. И в данном случае в затакте возможно перемещение тонической гармонии ( $I—I_6$ ) с противоположным ходом баса:



Выбирая варианты гармонизации, следует пользоваться одним и тем же приемом голосоведения в обоих мотивах. Смещение приемов было бы непоследовательно.

В развитии второго двутакта (более слитного по структуре) продолжает действовать инерция гармонического движения. Местная кульминация на субдоминантовой терции, естественно, требует поддержки основным трезвучием этой функции (очень быстрое перемещение терции в квинту с возвращением к терции не нуждается в перемещении баса). В перемещениях тонической гармонии (такты 2 и 3) лучше всего пользоваться басом, движущимся параллельно в терцию (ещему) с верхним голосом (на основе последования:  $I—I_6$  и  $I_6—I$ ). Терция в верхнем голосе сопровождается основным басом, квинта в мелодии — терцией в басу:



Такое изложение гармоний во втором двутакте может быть при обоих вариантах гармонизации начальных мотивов. После размеренных ходов баса четвертями (в первом варианте) восьмые появляются как ритмическое развитие предшествующего движения (между прочим, на основе тех же интервальных шагов).

### § 11. Второе предложение

В начале второго предложения возникает нисходящая мелодическая последовательность с опорой то на IV (приму субдоминанты), то на III ступень (терцию тоники). В затакте в обоих случаях введена V ступень тональности. В связи с этим необходи-

ма неустойчивая трактовка затактов. Так складываются обороты: D—S в первом случае и D—T во втором. Первый из них «тормозит» движение неустойчивой доминанты, стремящейся к тонике; второй приводит это движение к цели. Опоры на IV<sub>6</sub> в первом обороте и на трезвучие I ступени во втором обороте обуславливают желание выбрать в вид доминанты в соответствии с соседними аккордовыми созвучиями. Соображения гармонической возможности и мелодичности линии баса «сходятся» на таком варианте: V—IV<sub>6</sub>—V<sub>6</sub>—I:



Следующий двутакт второго предложения начинается с главной вершины — кульминации (эпизодический акцент приходится на легкую долю такта). Предвидя опору мелодии на типично субдоминантовый звук (VI ступень) и учитывая предшествующую тонику на тяжелой доле такта, вершина — звук *соль* — гармонируется тонической гармонией, причем непременно секстаккордом. Здесь подчеркнута устойчивая гармония тонического трезвучия и совершенный консонанс октавы между крайними голосами были бы немислимы.

Дальнейшее гармоническое развитие определяется как сложный каданс: S—D—T. В мелодии последовательно появляются звуки VI, V, III ступеней; крайние из них — терции субдоминанты и тоники — сопровождаются основными басами этих функций; средний звук предпочтительнее гармонизовать тоже основным трезвучием доминанты (для того, чтобы получилось типично кадансовое последование аккордов):



## § 12. Последний двутакт

В заключительном двутакте возникает дополнительный плагальный оборот — основные трезвучия субдоминанты и тоники (здесь также кадансовый момент формы). Как уже говорилось, ритмическое движение гармоний в таких местах обычно замедляется. При этом возможны два варианта решения.

Введение субдоминанты на тяжелой доле такта 9, подчеркивающее гармоническую периодичность акцентов при синкопе в мелодии (обычное явление в гармонизации):



Или же общая синкопа в гармонии и мелодии в результате появления субдоминанты на второй доле такта 8:



Последний вариант ярче, своеобразнее. Такое эпизодическое нарушение периодичности смены гармоний встречается в заключительный момент формы.

Приводим гармонизацию данной мелодии в целом:



A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The piece is titled 'Задания'.

Задания

Письменное:

Гармонизовать данные мелодии:

116

Exercise 116, first two staves. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exercise 116, third staff. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exercise 116, fourth and fifth staves. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exercise 116, sixth and seventh staves. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exercise 116, eighth and ninth staves. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

ПОНЯТИЕ О НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКАХ

§ 1. Аккордовые и неаккордовые звуки

Многоголосие гомофонного склада может содержать только аккордовые звуки:

С. Рахманинов. Второй фортепианный концерт, ч. II

117 Adagio sostenuto

Exercise 117, first system. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piece is in Adagio sostenuto. Dynamics include pp, cresc., f, dim., and p.

Но обычно и в мелодии, развивающейся на фоне гармонии, и в сопровождающих голосах наряду с аккордовыми звуками возникают звуки неаккордовые, то есть не складывающиеся «по вертикали» в закономерные созвучия:

С. Рахманинов. Второй фортепианный концерт, ч. II

118 [Adagio sostenuto]

Exercise 118, first system. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piece is in Adagio sostenuto. Dynamics include mf and rit. There are triplets in the right hand.

Exercise 118, second system. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piece is in Adagio sostenuto. Dynamics include mf and rit. There are triplets in the right hand.



Фортепианная фактура аккомпанемента опущена

## § 2. Мелодическое отношение неаккордовых звуков к окружающим аккордовым звукам

Неаккордовые звуки связывают различные звуки аккорда (см. *ре-бемоль* в начале такта 8 примера 118) или относятся лишь к одному из звуков аккорда (см. *ре-диез* в такте 9).

## § 3. Гармоническая роль неаккордовых звуков

Неаккордовые звуки появляются на фоне гармонии (см. *фа-диез* на четвертой четверти или *ми* на последней восьмой такта 5 в том же примере), а также активно участвуют в создании гармонии в ее усложнении (см. *ми-диез* в такте 2, *ре-диез* в такте 3).

## § 4. Метрическое положение неаккордовых звуков

Различают неаккордовые звуки, возникающие на более тяжелой доле такта по сравнению с аккордовыми звуками данной гармонии (например, *ми-диез* и *фа-диез* в такте 2) и появляющиеся на более легкой доле (например, *фа-диез* по сравнению с *соль-диезом* в такте 5).

## § 5. Отношение неаккордовых звуков к предшествующему и последующему аккордам

В данной гармонии неаккордовый звук может остаться от предыдущего аккорда (например, *соль-диез* на пятой четверти такта 5), но может и предвосхищать последующий аккорд (например, *ми* на последней восьмой этого такта).

## § 6. Ладовые признаки

Неаккордовые звуки бывают диатоническими (см. такты 3 и 5) или хроматическими (см. *ми-диез* в такте 2) по отношению к сопровождающей их гармонии.

## § 7. Виды неаккордовых звуков

Неаккордовые звуки могут быть проходящими и вспомогательными. Они могут образовать задержание или предъем.

## § 8. Проходящие звуки

Проходящими называются звуки, которые в поступенном движении связывают соседние аккордовые звуки. Появляются они на относительно легких метрических долях такта, на фоне звучащей гармонии.

Проходящие звуки используются диатонические и хроматические:

М. Глинка. «Руслан и Людмила», д. III

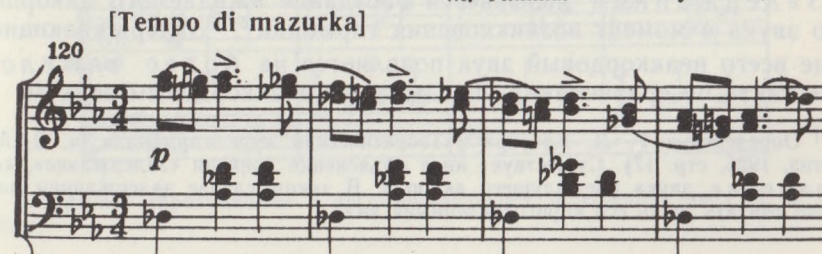


## § 9. Вспомогательные звуки

Вспомогательными называются звуки, окружающие данный аккордовый звук. Они могут быть, так же как и проходящие, диатоническими и хроматическими.

В классической музыке нижний вспомогательный звук, подобно вводному тону, находится на расстоянии малой секунды от данной ступени; поэтому он часто бывает хроматическим. Как и проходящие, вспомогательные звуки появляются на относительно легких метрических долях такта, на фоне гармонии. Обычно они возникают вслед за соседним аккордовым звуком и тотчас же в него разрешаются:

М. Глинка. «Иван Сусанин», д. II



Однако вспомогательный звук иногда берется или покидается скачком. Он может опираться только на последующий или на предыдущий аккордовый звук — быть мелодически «неприготовленным» или «неразрешенным»:

Andante cantabile

П. Чайковский. Романс, оп. 5

121

Нижний и верхний вспомогательные звуки, в том или ином порядке чередуясь между собой, окружают («певают») опорный аккордовый звук:

П. Чайковский. Тема с вариациями, оп. 19 № 6.

Andante

122

## § 10. Задержание

Задержанием называется опоздание ожидаемого аккордового звука в момент возникновения гармонии<sup>1</sup>. Задерживающий, чаще всего неаккордовый звук появляется на более тяжелой доле такта по сравнению с опаздывающим аккордовым звуком.

<sup>1</sup> Определение Г. Л. Катуара («Теоретический курс гармонии», ч. 2. М., Музгиз, 1925, стр. 17). Существует иное объяснение понятия «задержание», как продление звука предыдущего аккорда. В таком случае задержанием можно считать лишь его «приготовленный» вид.

Задерживать аккордовый звук может звук предыдущей гармонии (приготовленное задержание):

[Andante mosso] П. Чайковский. «Пиковая дама», Интродукция

123

А также проходящий или вспомогательный звук, помещенный на более тяжелой доле такта по сравнению с аккордовым звуком (неприготовленное — проходящее или вспомогательное — задержание<sup>1</sup>):

П. Чайковский. «Пиковая дама», ариозо Германа

[Andante]

124

Я и-ме-ни е-е не зна-ю

Разрешение задержания бывает отодвинуто вспомогательным или иным аккордовым звуком данной гармонии:

П. Чайковский. «Евгений Онегин», д. II

[Tempo di valse]

125

<sup>1</sup> Термины «проходящее» и «вспомогательное» задержания ввел И. В. Способин.

## § 11. Предъём

Предъёмом называется появление на фоне какой-либо гармонии неаккордового звука, предвосхищающего тон последующего аккорда. Предъём возникает на относительно легкой доле такта:

126 [Allegro moderato] П. Чайковский. Пятая симфония, ч. III

### Задания

Письменное:

Гармонизовать мелодии из Учебника гармонии И. И. Дубовского, С. В. Евсеева, И. В. Способина и В. В. Соколова<sup>1</sup>, приведенные в заданиях к теме 4 (№№ 11, 12) и к теме 5 (№№ 3, 4, 8).

На фортепиано:

Гармонизовать мелодии из Учебника гармонии, приведенные в заданиях к теме 5 (№№ 1, 2, 6, 7).

Гармонический анализ:

Проанализировать Танцы из третьего акта оперы «Руслан и Людмила» Глинки.

## Глава 9

### МЕЛОДИЧЕСКИЙ СКАЧОК ПРИ СМЕНЕ ГАРМОНИИ

#### А. Соотношение крайних голосов

##### § 1. Общие положения

Гармонизация скачка в мелодии последованием двух функционально разных аккордов связана с определенными нормами голосоведения, которым подчиняются сочетания гармонических средств

<sup>1</sup> В дальнейшем будет называться просто «Учебником гармонии».

различной сложности. Эти правила голосоведения можно сформулировать следующим образом:

Движение крайних голосов должно быть максимально самостоятельным. Поэтому противоположное движение этих голосов будет преобладать над прямым, а в прямом движении не следует подчеркивать совершенные консонансы — октавы, квинты (см. главу 3, §§ 3, 4).

Скачок — «разрыв» мелодической плавности в верхнем голосе — компенсируется соблюдением плавности, «связности» в сопровождающих голосах.

##### § 2. Противоположное движение к несовершенному консонансу

В наибольшей степени самостоятельность линий крайних голосов достигается их противоположным движением. Полнозвучность сочетания крайних голосов (и многоголосия в целом) создается активным подчеркиванием (мелодическими и метроритмическими средствами) несовершенного консонанса (терции—децимы, сексты) между ними:

127

Восходящие скачки к приме или к квинте какого-либо аккорда (от любого звука другой гармонии) сопровождаются плавным нисходящим ходом баса к его терции. Функция исходного звука безразлична. На вершине скачка возникает секста аккорд последующей гармонии; предыдущий же аккорд — обычно трезвучие, находящееся в квинтовом отношении с секстааккордом. Например: V—I<sub>6</sub>, IV—I<sub>6</sub>, I—V<sub>6</sub>, I—IV<sub>6</sub>:

128

Нисходящие скачки к терции какой-либо гармонии (преимущественно от квинты предыдущей) сочетаются с восходящим ходом баса к ее приме. На основе этого в гармонии

образуется последование: секстаккорд — трезвучие в квинтовом отношении. Например:  $I_6-IV$ ,  $I_6-V$ ,  $V_6-I$ :

129

$I_6-IV$      $I_6-V$      $V_6-I$

### § 3. Прямое движение к несовершенному консонансу

Несовершенный консонанс может быть получен и прямым движением крайних голосов. Отсутствие контраста в направлении движения голосов компенсируется различием мелодических оборотов — сочетанием скачка и плавного хода, а также гармоническим полнозвучием терцовых и секстовых образований, возникающих в результате активного мелодического шага:

130

$V_6-I$

Такое голосоведение встречается при восходящем скачке в мелодии к терции какой-либо гармонии, сопровождаемом плавным прямым движением баса к ее приме. В гармонии здесь создается последование: секстаккорд — трезвучие в квинтовом отношении. Например:  $V_6-I$ ,  $I_6-IV$ :

131

$V_6-I$      $I_6-IV$

### § 4. Скачки несовершенными консонансами (прямые, противоположные)

Скачки одновременно в двух крайних голосах несовершенными консонансами как в противоположном, так и в прямом движениях — гармонически оправданный прием голосоведения, принятый в классической музыке:

132

$I-IV$      $I-V$

Следует обратить внимание на два случая:

Скачок в мелодии от терции к терции при скачке между основными тонами аккордов в басу. Гармоническая основа — последование двух основных трезвучий квинтового соотношения ( $I-IV$ ,  $V-I$ ,  $IV-I$ ,  $I-V$ ). Такое же голосоведение возможно в сочетании двух нижних голосов:

133

$I-IV$      $I-V$

Скачок квинт или прим в мелодии при скачке терций в басу. В гармонии — последование двух секстаккордов квинтового соотношения:

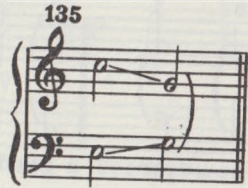
134

$I_6-IV_6$      $I_6-V_6$

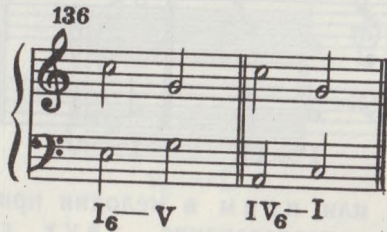
В обоих случаях скачок к вводному тону — нисходящий, от вводного тона — восходящий (в соответствии с направлением тяготения вводного тона и с закономерностью «заполнения» скачка). В миноре указанное направление соблюдается непременно, так как в противном случае образуется ход на увеличенный интервал.

### § 5. Противоположное движение к совершенному консонансу

Совершенный консонанс (октава, квинта) в крайних голосах может быть получен скачком в мелодии, но только при противоположном движении голосов. Направление движения несколько ступеневывает недостаток гармонической полноты, свойственный этим интервалам (даже в том случае, когда они возникают на тяжелых долях такта):

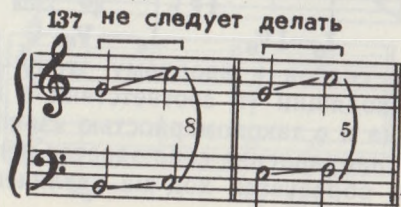


Таким скачком, обычно нисходящим, в мелодии может быть взята прима или квинта аккорда. Бас при таком соединении плавно движется вверх к приме. Связанные с этим гармонические последования (секстаккорд — трезвучие квинтового соотношения) нередко появляются, в частности, в подходах к полуавтентическому кадансу:



### § 6. Скрытый параллелизм октав и квинт

В противоположность описанным выше приемам, неприемлемо прямое движение крайних голосов к совершенному консонансу, подчеркнутое скачком в верхнем голосе:



Подобное движение двух голосов обычно называется скрытым параллелизмом октав или квинт. Выделенное звучание этих интервалов в результате скачка в мелодии (особенно восходящего, с метрической опорой на вершину) производит впечатление, близкое тому, которое создается при явном параллелизме совершенных консонансов:



В учебных работах по гармонии такое голосоведение не допускается.

### § 7. Замечания по гармонизации мелодии

При гармонизации мелодии следует уделить особое внимание анализу ее рисунка. Расчленив мелодию и наметив гармонии в кадансах, приступая к рассмотрению гармонического развития, нужно прежде всего отметить все мелодические скачки. Далее, устанавливая функции аккордов, необходимо выбирать тот или иной их вид в момент скачка в верхнем голосе в зависимости от того, к какому звуку аккорда и в каком направлении он сделан. В результате этого будут намечены отдельные ходы баса, затем его линия в целом. Первый этап гармонизации закончится, таким образом, двухголосным изложением (мелодия и бас).

В приведенной ниже мелодии первоначально указаны цезуры и найдены кадансовые гармонии. Потом выделены скачки и, в связи с желательным планом гармонизации, определено их значение. После этого, в соответствии с линией верхнего голоса и мелодическими положениями предполагаемых аккордов, а также с учетом требования мелодичности, построена линия баса:





Дополнить гармонизацию средними голосами можно на следующем этапе работы.

### Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

140

2. Гармонизовать мелодии из Учебника гармонии, приведенные в заданиях к теме 7 (№№ 1, 2, 3) и к теме 11 (№№ 2, 5, 7).

В обоих заданиях записать только крайние голоса.

На фортепиано:

1. Играть гармонические последования, вводя в верхний голос скачки:

$V_6 - I - IV_6 - V,$   
 $I_6 - V - IV_6 - V - V_6 - I,$   
 $IV - V_6 - I - V - I_6 - IV - V$  и т. п.

2. Гармонизовать данные мелодии и басы:

Определить гармонии и играть двухголосно (мелодия и бас).

*Б. Движение средних голосов  
и расположение аккордов*

### § 8. Общий звук и плавное движение в средних голосах

При скачке в мелодии средними голосами достигается связность соединения гармонических созвучий. В большинстве случаев плавный ход одного из средних голосов сочетается с выдержанным звуком в другом голосе. Если общего звука у аккордов нет, оба средних голоса движутся плавно:

141

### § 9. Закономерность смены расположения аккордов

Существует естественная закономерность смены расположения аккордов, соединяющихся со скачком в мелодии: при скачке вверх расположение становится шире, при скачке вниз — теснее.

В сочетаниях основных трезвучий это правило выражается точнее: при скачке мелодии вверх тесное расположение сменяется широким, при скачке мелодии вниз широкое — тесным:



В соединениях трезвучия с секстаккордом и двух секстаккордов в последних часто используется расположение с унисоном и октавой между верхней парой голосов:



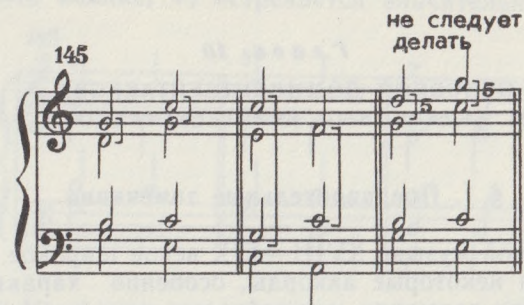
Гармонизуя мелодию, нужно подготавливать скачок вверх тесным расположением аккорда, а скачок вниз — широким. Большой скачок вверх подготавливается минимально тесным расположением двух верхних голосов (часто их унисоном), большой скачок вниз — максимально широким их расположением (обычно в октаву).

#### § 10. Скачок в среднем голосе. Двойные скачки

Скачок в среднем голосе может возникнуть при плавном движении или выдержанном звуке в верхнем голосе. Следует подчеркнуть, что скрытый параллелизм при совместном движении к октаве или к квинте среднего голоса с одним из крайних не воспринимается как недостаток. В учебных работах такое голосоведение допускается:



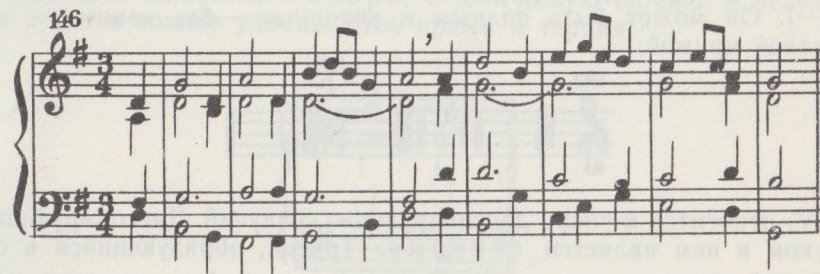
Могут образоваться двойные скачки — одновременно в верхнем голосе и в одном из средних. Обычно это бывают скачки параллельными квартами (но не квинтами):



#### § 11. Замечания по гармонизации мелодии

Продолжая начатую в предыдущем разделе главы гармонизацию, необходимо дополнить изложение средними голосами, четко определив их место и движение. В зависимости от скачков в верхнем голосе намечается расположение аккордов, устанавливается расстояние между средними голосами.

Изложение этой гармонической задачи в целом представляется таким:



#### Задания

Письменные:

1. Закончить гармонизацию мелодий, приведенных в предыдущем задании (№№ 1—3; вписать средние голоса).
2. Сочинить период. В мелодии пользоваться скачками при смене гармоний.

На фортепиано:

1. Играть четырехголосно мелодии и басы, приведенные в предыдущем задании (№№ 4—7).
2. Играть примеры 114 и 119 из Хрестоматии Н. Привано; транспонировать их в различные тональности.

ВАЖНЕЙШИЕ КАДАНСОВЫЕ ГАРМОНИИ

Глава 10

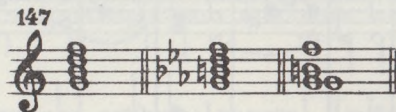
ОСНОВНОЙ ДОМИНАНТСЕПТАККОРД  
И КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД

§ 1. Предварительные замечания

В классической музыке XVIII—XIX веков широкое распространение получили некоторые аккорды, особенно характерные для кадансов. Это гармонии неустойчивых тональных функций — доминанты и субдоминанты, способствующие усилению ладового напряжения в «узловые» моменты развития темы. В их сочетаниях с другими гармониями возникли типичные для кадансов приемы голосоведения.

§ 2. Доминантсептаккорд

Малый мажорный септаккорд V ступени (доминантсептаккорд) — важнейшая гармония доминантовой группы, весьма характерная для заключительных кадансов: V<sub>7</sub>—I. Он может быть полным и неполным — без квинты, с удвоенной примой:



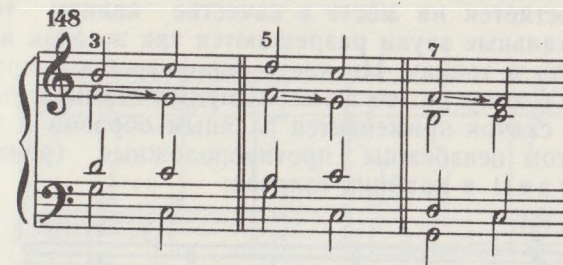
V<sub>7</sub> относится к числу диссонирующих созвучий. Диссонирующим звуком в нем является септима. Тритон, образующийся в сочетании вводного тона с доминантовой септимой, и доминантовый бас гармонии придают этому аккорду и автентическому обороту V<sub>7</sub>—I свойство четко определять тональность, настраивать в ней слух.

§ 3. Разрешение доминантсептаккорда

Полный V<sub>7</sub> разрешается в неполную тонику — без квинты, с утроенной примой. Его прима, терция и квинта переходят в приму тоники, а септима — в тоническую терцию.

В заключении периода совершенный каданс достигается разрешением в тонику полного V<sub>7</sub> в мелодических положениях

терции или квинты (непосредственно связанных с примой тоники). В мелодическом положении септимы, создающей при разрешении несовершенный каданс, V<sub>7</sub> встречается значительно реже:



В обороте V<sub>7</sub>—I находит воплощение гармоническое тяготение доминанты в тонику (V—I ступени), а также осуществляются основные мелодические связи неустойчивых ступеней лада с тоническими звуками (VII—II ступени — с тонической примой, IV ступень — с тонической терцией).

§ 4. Более свободное разрешение V<sub>7</sub> в I ступень

Возможны некоторые отклонения от строгих норм разрешения V<sub>7</sub> в тонику:

Квинта может идти вверх, в тоническую терцию. В результате этого в тонике удваиваются прима и терция:

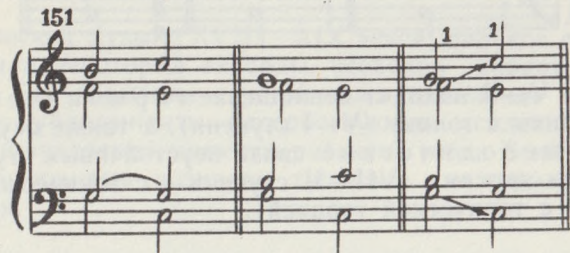


Терция, находясь в среднем голосе, может идти вниз, в тоническую квинту. В результате этого звучит полное тоническое трезвучие:



### § 5. Разрешение неполного доминантсептаккорда

Неполный  $V_7$  обычно разрешается в полное тоническое трезвучие. При этом удвоение прима доминанты в одном из верхних голосов остается на месте в качестве квинты тонического трезвучия. Остальные звуки разрешаются так же, как и при переходе полного  $V_7$  в тонику. Но часто используется разрешение неполного  $V_7$  в тонику со скачком прима доминанты в приму тоники. Такой скачок применяется главным образом в верхнем голосе; при этом неизбежны противоположные (реже — параллельные) октавы в крайних голосах:

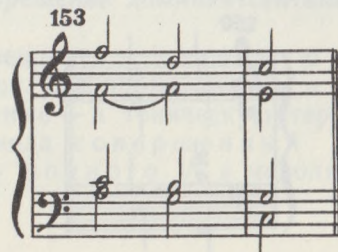


### § 6. Подготовка доминантсептаккорда

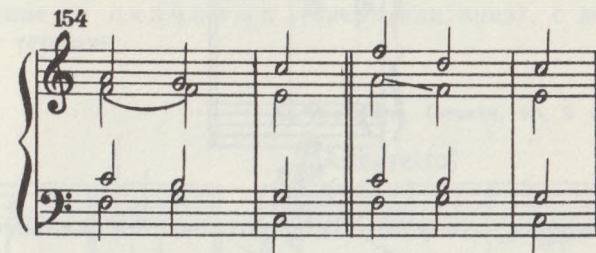
$V_7$  часто возникает после доминантового трезвучия в результате проходящей септима (обычно в одном из средних голосов). Иногда септима появляется вследствие перемещения терции или квинты:



С субдоминантовым секстаккордом  $V_7$  соединяется гармонически — в одном из средних голосов прима субдоминанты остается на месте в качестве доминантовой септими:



С субдоминантовым трезвучием гармонически соединяется неполный  $V_7$ . Полный  $V_7$  соединяется с субдоминантовым трезвучием мелодически:



После трезвучия или секстаккорда тоники, полный  $V_7$  вводится мелодически, неполный — гармонически: тоническая квинта в одном из верхних голосов становится удвоением доминантовой прима. Нередко образующийся здесь параллелизм квинт — чистой и уменьшенной — не нарушает принятых норм голосоведения (в учебных работах исключается лишь параллельное движение чистыми квинтами и ход от уменьшенной квинты к чистой):



### § 7. Кадансовый квартсекстаккорд

Кадансовым квартсекстаккордом называется второе обращение трезвучия I ступени, появляющееся в условиях каданса. В функциональном смысле это созвучие не представляет тонику. Находящаяся в басу и удвоенная в одном из верхних голосов квинта тонического трезвучия подчеркивает доминантовую основу гармонии. Возникающая функциональная дуплановость воспринимается как наложение тонического тре-

звучия на доминантовый бас; последний служит определяющим моментом, «фундаментом» гармонии:



В обозначении аккорда — K I<sub>6</sub><sub>4</sub> — отмечается кадансовая роль гармонии.

### § 8. Связь K I<sub>6</sub><sub>4</sub> с аккордами V ступени

K I<sub>6</sub><sub>4</sub> встречается и в полуавтентических кадансах, часто заканчивающих начальное предложение периода, и в автентических заключительных кадансах. Всегда предшествуя трезвучию или септаккорду V ступени, он находится на более тяжелой доле такта, чем последующая доминанта.

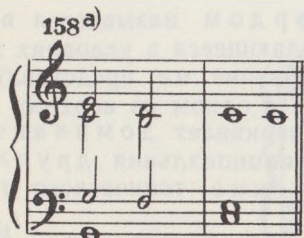
В полуавтентическом кадансе K I<sub>6</sub><sub>4</sub> плавно переходит в доминантовое трезвучие; общие звуки в двух голосах остаются на месте, два голоса движутся поступенно вниз:

В. А. Моцарт. Соната A-dur, ч. I  
б) [Andante]



В заключительных автентических кадансах K I<sub>6</sub><sub>4</sub> переходит в основной вид V<sub>7</sub> (далее оборот завершается тоникой). Для соединения аккордов также характерно плавное нисходящее движение голосов:

В. А. Моцарт. Соната A-dur, ч. I



В оборотах с таким голосоведением K I<sub>6</sub><sub>4</sub> «задерживает» появление доминанты (как говорят, вводится в «качестве задержания доминанты»<sup>1</sup>).

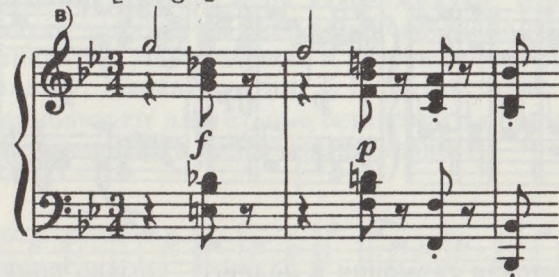
Но нередко в заключительных кадансах используется и голосоведение со скачками (вверх или вниз), с восходящими ходами на терцию:

Л. Бетховен. Соната, ор. 2 № 2, ч. III



Л. Бетховен. Соната, ор. 31 № 2, ч. II

[Adagio]



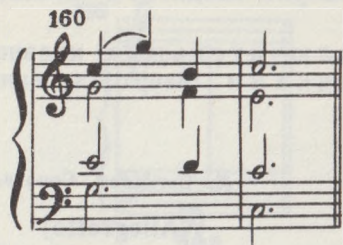
В подобных оборотах K I<sub>6</sub><sub>4</sub> не производит впечатления задержания. Его функциональная<sup>4</sup> двуплановость здесь особенно заметна.

### § 9. Перемещение

Очевидна также относительная самостоятельность элементов K I<sub>6</sub><sub>4</sub> при перемещении его звуков. В таких случаях (как и при перемещении трезвучий и септаккордов) на легких долях такта мо-

<sup>1</sup> И. Способин, В. Соколов, С. Евсеев, И. Дубовский. Практический курс гармонии. Часть I. М., Музгиз, 1935, стр. 52.

жет образоваться неполная гармония, например будет отсутствовать прима тоники (см. пример 75):



### § 10. Связь с предшествующими аккордами

Кадансовому квартсектаккорду предшествует субдоминантовая или тоническая гармония, с которыми он соединяется гармонически:

В. А. Моцарт.  
Соната D-dur, ч. II

В. А. Моцарт.  
Соната F-dur, ч. I [Andantino]

161<sup>a)</sup> б) [Allegro] в) *tr*

Субдоминантовая гармония в кадансе обычно помещается на легкой доле такта, подготавливая появление  $KI_6$  на следующей, более тяжелой доле. В трехдольном размере  $\frac{3}{4}$  в заключительном кадансе субдоминанта может возникнуть на первой доле, отодвигая  $KI_6$  на вторую долю такта:

И. Гайдн. Соната g-moll, ч. II

162 [Allegretto] *tr*

В сложных размерах ( $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ), а иногда и в простых, в заключительном кадансе субдоминанта и  $KI_6$  могут занимать тяжелую и относительно тяжелую доли одного из двух последних тактов, а  $V_7$  и  $I$  — соответствующие доли другого такта:

В. А. Моцарт. Соната D-dur, ч. III

163 [Allegretto] A-dur *tr*

*p*

### § 11. Замечания по гармонизации мелодии

$KI_6$  обычно гармонизируют те звуки тонического трезвучия, которые, появляясь незадолго до заключения периода или его первого предложения, не производят впечатления «опорных», устойчивых ступеней лада. Они лишь «задерживают, отодвигают» характерные звуки доминанты, либо заканчивающие построение (каданс на доминанте), либо ведущие к разрешению в тонику (автентический каданс). Наряду с этим,  $KI_6$  в сочетании с трезвучием V ступени гармонизируют длительные остановки на прима доминанты, нередко встречающиеся в половинных кадансах:

164

### Задания

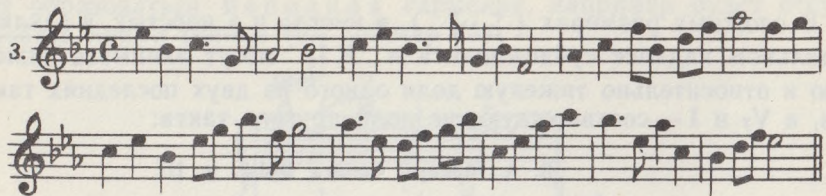
Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

165

1.

2.



2. Гармонизовать мелодии из Учебника гармонии, приведенные в заданиях к теме 2 (№№ 1, 2, 4).

3. Доразвить до периода предложение, данное в заданиях к теме 2 того же учебника.

На фортепиано:

1. Играть отрывки из музыкальных произведений, приведенные в настоящей главе.

2. Найти самостоятельно несколько примеров с  $V_7$  и  $K I_6$ .  
Два из них выучить наизусть.

## Глава 11

### ПРЕРВАННЫЙ ОБОРОТ (КАДАНС). ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ

#### § 1. Прерванный оборот (каданс)

Прерванным называется оборот, в котором интенсивно неустойчивая доминанта уклоняется от «прямого» разрешения в тонику и переходит в иную неустойчивую гармонию тональности:

Р. Вагнер. «Тристан и Изольда», Вступление  
[Langsam]



Это последование обычно служит стимулом для дальнейшего развития, средством усложнения функциональных связей в гармонии.

Прерванный оборот, возникающий в момент каданса, называется прерванным кадансом.

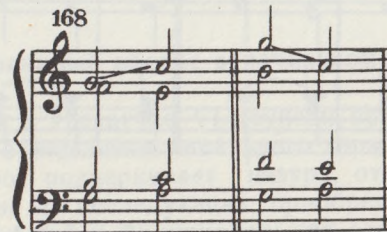
#### § 2. V—VI ступени

Простейшим, широко распространенным в классической музыке видом прерванного оборота является переход доминанты ( $V$ ,  $V_7$ ) в трезвучие VI ступени.

При разрешении  $V_7$  в VI ступень прима доминанты (бас) движется на секунду вверх; остальные звуки  $V_7$  разрешаются так же, как они разрешались в звуки тонического трезвучия. В результате такого голосоведения в трезвучии VI ступени удваивается терция (прима тоники):



При разрешении в трезвучие VI ступени неполного  $V_7$  его прима, удвоенная в одном из верхних голосов (чаще всего в сопрано), переходит скачком на кварту вверх или на квинту вниз — в терцию трезвучия VI ступени. Последняя так же, как и в предыдущем случае, удваивается:



При разрешении в трезвучие VI ступени трезвучия V ступени голосоведение в основном соответствует описанному выше. Только удвоение примы доминанты в одном из верхних голосов движется на терцию вниз — в квинту VI ступени (по аналогии с септимой V):



В мажоре, в том случае если вводный тон находится в среднем голосе, возможно его разрешение на ступень вниз. Здесь используется голосоведение, принятое при соединении трезвучий секундового соотношения (например, IV—V ступени): противоположное движение баса по отношению к трем верхним голосам. В миноре этот способ не применяется, так как нисходящее на ступень движение вводного тона образует увеличенную секунду:

170

не следует делать

ув. 2

Вслед за трезвучием VI ступени, после прерванного каданса, чаще всего появляется трезвучие IV ступени или  $I_6$ . С ними трезвучие VI ступени соединяется гармонически:

171

### § 3. Колористический контраст трезвучий I и VI ступеней

Трезвучие VI ступени и в мажоре, и в миноре отличается от тонического трезвучия своим ладовым наклоном: в мажоре — оно минорное, а в миноре — мажорное. Таким образом, возникновение трезвучия VI ступени в прерванном обороте («вместо» тоники) создает не только функциональный, но и колористический контраст.

### § 4. Прерванный оборот при расширении периода

Прерванный оборот нередко отодвигает полное заключение изложения темы. Трезвучие VI ступени звучит в момент ожидаемого завершения на тонике (после обычной для подобного каданса доминанты) в последовании:  $V_7$ —VI или  $KI_6$ — $V_7$ —VI. Сле-

дующее за этим построение содержит «отодвинутый» заключительный, преимущественно сложный каданс. Такое увеличение масштабов периода в рамках его формы называется расширением:

172 Presto

В. А. Моцарт. Соната a-moll, ч. III

### § 5. Прерванный оборот в начальном построении

Разрешение  $V_7$  в трезвучие VI ступени встречается, в частности, и в качестве завершения начального гармонического оборота. Прерванный оборот подчеркивает цезуру, отграничивающую начальное построение от последующих, приобретает смысл местного каданса. Создающийся функциональный сдвиг (в самом начале изложения) привлекает к себе особое внимание как «уклонение» от более обычного автентического последования:

### И. Гайдна. Симфония D-dur, ч. II

Andante

173



## § 6. Замечания по гармонизации мелодии

При гармонизации данной мелодии:

174

VI

VI

прерванный оборот можно ввести дважды.

1) В конце первого двутакта. Гармоническое последование: I—V<sub>7</sub>—VI — нужно предпочесть последованию: I—V<sub>7</sub>—I. Трезвучие VI ступени придает начальному обороту функциональную и колористическую «свежесть», позволяет избежать преждевременной замкнутости построения.

2) В тактах 7—8. В мелодии имеются все признаки заключительного сложного каданса. Однако, учитывая следующий двутакт (расширение), избегая (как и в предыдущем случае) неуместной завершенности формы, в такте 8 желательно использовать прерванный каданс (V<sub>7</sub>—VI), а трезвучие I ступени «отодвинуть» в такт 10.

### Задания

Письменные:

1. Гармонизовать мелодию, приведенную в § 6 этой главы.
2. Гармонизовать данные мелодии:

175

1.

2.

3.

На фортепиано:

1. Строить прерванные обороты, исходя из различных мелодических положений и расположений V<sub>7</sub>.

2. Повторять секвентно эти обороты в тональностях, расположенных по нисходящим терциям. Например: C-dur—a-moll—F-dur—d-moll.

3. Выучить наизусть, предварительно проанализировав гармонические обороты, первый период из финала сонаты a-moll Моцарта (см. пример 172).

## Глава 12

### СУБДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ. СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

#### § 1. Предварительные замечания

Среди субдоминантовых кадансовых гармоний исключительно важное значение приобрели аккорды II ступени, строящиеся на основном тоне субдоминанты — II<sub>6</sub>, II<sub>6</sub>. Эти аккорды по своему звуковому составу весьма близки главной гармонии субдоминантовой группы — трезвучию IV ступени:

176

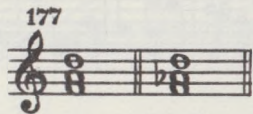
Прима II ступени указанных аккордов является основным тоном гармонии лишь с точки зрения терцовой структуры. По сути эту роль играет IV ступень, определяющая функциональный смысл гармонии. Приму же II ступени в таком случае не без основания обычно рассматривают как сексту от основного тона субдоминанты, называя гармонию в целом субдоминантой с секстой<sup>1</sup>.

В секстаккорде II ступени секста заменяет квинту. В квинтсекстаккорде она сочетается с квинтой.

<sup>1</sup> Термин Ж. Ф. Рамо.

## § 2. Секстаккорд II ступени. Строение аккорда

Секстаккорд II ступени ( $\Pi_6$ ) — минорный секстаккорд в мажоре и уменьшенный — в миноре:



Его появление в кругу простейших аккордов главных ступеней лада вносит некоторое «освежение» гармонического колорита.

## § 3. $\Pi_6$ — удвоение. Расположение. Мелодическое положение. Перемещение

В четырехголосии в  $\Pi_6$ , как правило, удваивается терция — основной тон субдоминанты. Этим дополнительно подчеркивается функциональное качество гармонии. В связи с особенностью удвоения,  $\Pi_6$  имеет обычное для главных трезвучий «правильное» тесное или широкое расположение. Наиболее характерно для него мелодическое положение примы. Иначе говоря, субдоминантовая секста чаще всего появляется в верхнем голосе. Встречается также мелодическое положение терции (положение квинты не типично).

Перемещение в  $\Pi_6$  происходит главным образом в верхнем голосе, сопровождаясь сменой мелодического положения аккорда и удвоения в нем. При этом  $\Pi_6$  может получать различные мелодические положения (в том числе — квинты); на легких долях такта он иногда применяется неполным (без примы):

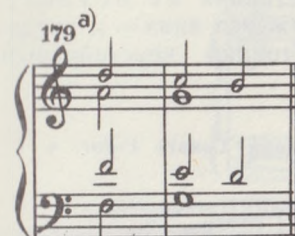


§ 4. Соединение  $\Pi_6$  с  $KI_6$

В кадансах  $\Pi_6$  в основном предшествует кадансовому квартсекстаккорду, соединяясь с ним мелодически. Три верхних голоса движутся плавно (каждый на секунду вниз) навстречу противоположному ходу баса (на секунду вверх). Часто используется

параллельное движение трех верхних голосов тесно расположенными секстаккордами или квартсекстаккордами (не трезвучиями!); в таких случаях  $\Pi_6$  берется в мелодическом положении примы или терции в тесном расположении:

В. А. Моцарт. Соната C-dur, ч. III



Мелодическое соединение аккордов по той же схеме движения голосов возможно и при широком расположении, когда  $\Pi_6$  взят в мелодическом положении примы. Если же широко расположенный  $\Pi_6$  находится в мелодическом положении терции, параллелизм квинт в средних голосах избегается лишь ведением трех нижних голосов противоположно верхнему (в теноре — скачок, расположение меняется с широкого на тесное):

Л. Бетховен. Соната, оп. 27 № 2, ч. II



Возникающий в условиях перемещения  $\Pi_6$  в «свободном» расположении переходит в  $KI_6$  со скачком в мелодии (часто нисходящим):

В. А. Моцарт. Соната C-dur, ч. II



## § 5. Соединение II<sub>6</sub> с трезвучием и септаккордом V ступени

II<sub>6</sub> в кадансе нередко предшествует трезвучию или септаккорду V ступени. С этими аккордами он соединяется мелодически (по тому же типу, как соединяются трезвучия IV и V ступеней). Субдоминантовая секста в таких сочетаниях не остается на месте в качестве общего звука. Она движется вниз — к вводному тону, мелодически окружая приму тоники неустойчивыми соседними ступенями:

В. А. Моцарт. Соната F-dur, ч. I

Гармоническое соединение II<sub>6</sub> с трезвучием V ступени и V<sub>7</sub> допустимо только в случаях удвоения в II<sub>6</sub> примы или квинты, при скачке в каком-либо голосе, в соединениях с неполным V<sub>7</sub>. При гармоническом соединении обычно изложенного II<sub>6</sub> появляется неразрешаемый в учебных работах параллелизм октав, а в миноре, кроме того, движение голоса на увеличенную секунду:

## § 6. Связь II<sub>6</sub> с предшествующими аккордами

1) II<sub>6</sub> может возникнуть после трезвучия IV ступени, в результате сдвига его квинты в сексту. Происходит это в пределах одной доли такта или от тяжелой доли к более легкой. В та-

ких же метрических условиях встречается и противоположное (по порядку аккордов) последование: II<sub>6</sub>—IV. Мелодическое движение здесь обычно направляется вниз — к вводному тону:

2) II<sub>6</sub> может возникнуть после тоники (I, I<sub>6</sub>), с которой соединяется мелодически. Чаще всего противопоставляются ход баса и плавное движение группы верхних голосов. Используется прямое движение всех четырех голосов. Не следует допускать лишь движения параллельными чистыми квинтами в средних голосах:

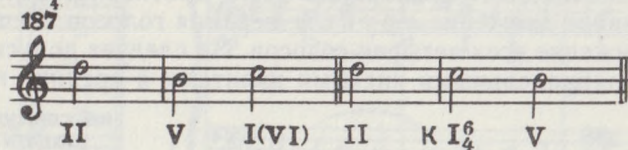
## § 7. Основное трезвучие II ступени

В мажоре в кадансовых оборотах применяется основное трезвучие II ступени (в миноре основное уменьшенное трезвучие избегается). Вводится оно обычно вслед за II<sub>6</sub> (как перемещение баса) или трезвучием IV ступени (соединение гармоническое — на месте остаются два общих звука), иногда после I или I<sub>6</sub> (соединение мелодическое). С последующей доминантой и K I<sub>6</sub> трезвучие II ступени соединяется таким же образом, как и II<sub>6</sub>:

Перед  $K I_6^4$  расположение с квинтой между средними голосами в трезвучии II ступени необходимо исключить.

### § 8. Замечания к гармонизации мелодии

Намечаая гармонии кадансов, следует обратить внимание на двоякую функцию звука II ступени в мелодии: доминантовая квинта и прима II ступени. В субдоминантовой функции этот звук используется при подготовке каданса на доминанте или перед оборотом  $K I_6^4 - V$  — на предшествующей легкой доле такта и в гармонизации со сложным кадансом заключительных оборотов с «окружением» тонической примы или с «прохождением» через нее ( $K I_6^4$ ):



#### Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

188

1.

2.

3.

2. Гармонизовать мелодии из Сборника задач по гармонии А. Мутли (№№ 52, 53, 55).

На фортепиано:

1. Устно проанализировать басы из Сборника задач по гармонии А. Мутли (№№ 56, 57, 58). Играть эти гармонизации сначала двухголосно (крайние голоса), затем четырехголосно.

2. Найти в сонатах Моцарта образцы кадансов с  $II_6$ .

Два из них выучить наизусть.

### Глава 13

#### СУБДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ. КВИНТСЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

##### § 1. $II_6^5$ . Строение аккорда. Колористические особенности

Как уже говорилось,  $II_6^5$  в функциональном отношении является аккордом субдоминанты «с прибавленной секстой». По структуре же он представляет собой обращение минорного септаккорда в мажоре и малого септаккорда в миноре.

В кадансах  $II_6^5$  применяется наряду с трезвучием и сектаккордом II ступени как усложненное созвучие субдоминанты. Его ладово-колористическое своеобразие не исключает заметной общности звучания с гармонией IV ступени. Так, например, в натуральном мажоре в первом обращении минорного септаккорда II ступени явно преобладает мажорная окраска, поскольку в нем выделяется мажорное трезвучие с основным тоном на IV ступени; в основном же виде септаккорда II ступени минорный колорит безусловно господствует. Аналогичное наблюдается и в миноре. В квинтсектаккорде II ступени определяющее колористическое значение имеет минорное трезвучие (IV ступени). Прибавление сексты создает особый красочный оттенок гармонии.

##### § 2. $II_6^5$ . Мелодическое положение. Расположение. Перемещение

$II_6^5$  может быть в мелодическом положении любого аккордового звука, кроме того, который находится в басу. Расположение аккорда используется преимущественно смешанное:

189

Перемещения внутри одного аккорда не характерны. Особенно нежелательны «жесткие» сочетания голосов в результате противоположного движения прима в септиму в одном голосе, а септимы в приму в другом:

190 не следует делать

### § 3. Соединение $\text{II}_6$ с $\text{KI}_{6_4}$

Соединение  $\text{II}_6$  с  $\text{KI}_{6_4}$  — гармоническое. Роль общего звука всегда остающегося на месте, выполняет септима II ступени:

Л. Бетховен. Соната, ор. 27 № 2, ч. I

191<sup>a)</sup> б) [Adagio sostenuto]

Не следует соединять аккорды с перемещением септимы в другой звук (например, в терцию). Такое голосоведение нарушает связь аккордов:

192 не следует делать

### § 4. Соединение $\text{II}_6$ с трезвучием и септаккордом V ступени

Соединение  $\text{II}_6$  с трезвучием V ступени (часто в половинном кадансе) и с  $\text{V}_7$  (обычно в заключительном кадансе) также гармоническое. Общий звук — прима II ступени равняется квинте V ступени:

Л. Бетховен.

Соната, ор. 27 № 2, ч. III

193 [Presto agitato]

### § 5. Плагальный каданс $\text{II}_6 - \text{I}$

$\text{II}_6$  нередко встречается в плагальном (дополнительном) кадансе. Соединяется с тоническим трезвучием он гармонически с квартовым скачком в басу. Общий звук — септима II ступени:

М. Глинка.

«Руслан и Людмила», Увертюра

[Presto]

194<sup>a)</sup> б)

### § 6. Аккорды, предшествующие $\text{II}_6$

Квинтсектаккорду II ступени могут предшествовать более простые субдоминантовые созвучия, с которыми он связан общими звуками в трех голосах. Типичны сочетания:  $\text{IV} - \text{II}_6$  и  $\text{II}_6 - \text{II}_6$ .

В соединениях  $IV-II_6$  в сексту переходит либо прима субдоминанты (удвоение), либо квинта (удвоенная в трезвучии IV ступени):

Р. Шуман. Четвертая симфония, ч. II  
Довольно медленно

$II_6$  перед  $II_6$  берется с удвоенной примой. Септима в таком случае — проходящая, движущаяся далее вниз, к вводному тону (в гармонии — к трезвучию V ступени):

Л. Бетховен. Соната, ор. 2 № 2, ч. I

[Allegro]

Квинтсекстаккорду II ступени может предшествовать тоническая гармония ( $I$  или  $I_6$ ), с которой он соединяется на основе общего звука в одном из верхних голосов.

В последовании  $I_6-II_6$  первый аккорд строится в мелодическом положении примы и с ее удвоением. В процессе перехода в  $II_6$  прима в одном голосе остается на месте, а в другом идет на секунду вверх. В комплексе голосов возникает движение тесно расположенными параллельными секстаккордами на фоне выдержанного звука:

## § 7. Замечания по гармонизации мелодии

Следует еще раз подчеркнуть сказанное выше о голосоведении в соединениях  $II_6$  с  $KI_6$ , а также обратить внимание на отличие его в последовании  $II_6-KI_6$ .

В первом случае общий звук сочетающихся аккордов непременно сохраняется на месте в одном из верхних голосов, нередко и в сопрано. Гармонизуя кадансовые мелодические обороты, в которых эти звуки выдерживаются или повторяются, последованием субдоминанта — доминанта необходимо пользоваться именно  $II_6$ . Указанная гармонизация в такие моменты каданса естественна и для мелодических оборотов, в которых «обходится» общий звук. Здесь возникает возможность выдержать его в одном из средних голосов:

$II_6$   $KI_6$   $V$

Последняя утрачивается, если движение мелодии проходит через этот звук, «наступает» на него. Нужно избегать такого «несвязного» голосоведения и гармонизовать подобные мелодические обороты последованием  $II_6-KI_6$  (аккордами без общего звука):

## Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

200

II-V

2. Сочинить развитой период. В кадансах использовать различные виды субдоминанты с секстой.

На фортепиано:

1. Играть каданс:  $\text{II}_6 - \text{K I}_6 - \text{V}_7 - \text{VI}$ , транспонируя его в тональности, расположенные по терциям вниз и вверх (чередую мажор и минор). Играть варианты этого последования.

2. Гармонизовать мелодии и басы из Сборника задач по гармонии А. Мутли (Раздел IV — «Скачки в верхнем голосе», №№ 63, 64, 70, 76, 77, 79 и другие — по выбору).

Гармонический анализ:

1. Проанализировать примеры из Хрестоматии Н. Привано (№№ 215, 218, 220, 221, 222, 223, 224).

2. Найти самостоятельно в музыкальных произведениях кадансовые обороты с  $\text{II}_6$ .

## Глава 14

### АЛЬТЕРИРОВАННАЯ СУБДОМИНАНТА

#### § 1. Понятие альтерации

Альтерацией (от лат. alterare) называется хроматическое изменение аккорда, обостряющее его тяготение к последующей гармонии и придающее звучанию большую колористическую яркость:

Л. Бетховен. Соната, ор. 2 № 2, ч. 1

Альтерируются в тональности те неустойчивые ступени, которые расположены целым тоном ниже или выше устойчивых. В мажоре, таким образом, возможно повышение и понижение II ступени, повышение IV и понижение VI ступеней. В миноре — понижение II, повышение и понижение IV ступеней:

202 C-dur c-moll

$\flat\text{II}$   $\text{II}$   $\sharp\text{II}$   $\sharp\text{IV}$   $\flat\text{VI}$   $\flat\text{II}$   $\flat\text{IV}\sharp\text{IV}$

#### § 2. Альтерированная субдоминанта в кадансах

В кадансах — перед кадансовым квартсекстаккордом — широкое распространение получила альтерированная субдоминанта, связанная с повышением IV ступени.

В мажоре могут быть:

1)  $\text{II}_6$  с повышенной терцией (по структуре малый мажорный, обозначается  $\text{II}\sharp_6$ )<sup>1</sup>.

2)  $\text{II}_6$  с повышенными примой и терцией (по структуре уменьшенный секстаккорд, обозначается  $\sharp\text{II}\sharp_6$ )<sup>2</sup>. В музыкальной литературе

<sup>1</sup> Повышение (или понижение) в аккорде терции обозначается диезом (или бемолем) справа от римской цифры.

<sup>2</sup> Повышение (или понижение) примы аккорда обозначается диезом (или бемолем) слева от римской цифры.

туре нередко встречается запись этого аккорда в виде основного септаккорда повышенной IV ступени:

203<sup>a</sup>

Л. Бетховен. Соната, ор. 31 № 3, ч. I

6) Allegro

В миноре могут быть:

- 1) II<sub>6</sub> с повышенными терцией и квинтой (II<sub>6</sub><sup>#5</sup>);<sup>1</sup>
- 2) IV<sub>7</sub> с повышенными примой и терцией (#IV<sub>7</sub>):

204<sup>a</sup>

Л. Бетховен. Соната, ор. 31 № 2, ч. I

6) Allegro

Повышением VI ступени минора достигается «обычная» интервальная структура аккордов (малый мажорный, уменьшенный септаккорды). Характерное местоположение этой ступени — в средних голосах.

### §3. Гармония, предшествующая альтерированной субдоминанте

Альтерированной субдоминанте обычно предшествует диатоническая разновидность той же гармонии (часто II<sub>6</sub>) или тоника.

<sup>1</sup> Хроматическое изменение квинты и других звуков аккорда (кроме примы и терции) обозначается диезом или бемолею слева перед цифрой, указывающей этот интервал.

При соединении альтерированной и одноименной диатонической гармоний альтерированная ступень берется хроматическим ходом голоса:

205<sup>a</sup>

Л. Бетховен. Соната, ор. 10 № 1, ч. III

6) Prestissimo

### Задания

Письменное:

Гармонизовать данные мелодии:

206

- 1.
- 2.
- 3.



На фортепиано:

1. Гармонизовать данные крайние голоса:

4.

5.

2. Сочинить (устно) несколько подобных упражнений.
3. Найти в музыкальных произведениях образцы использования альтерированной субдоминанты. Два-три из них выучить наизусть.

## Часть вторая

### Раздел пятый

## ДИАТОНИЧЕСКОЕ РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ. ВАЖНЕЙШИЕ СЕПТАККОРДЫ В ОДНОТОНАЛЬНОМ РАЗВИТИИ И В ОТКЛОНЕНИЯХ

### Глава 15

### ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

#### § 1. Однотональное и разнотональное изложение. Главная и подчиненные тональности. Тональный план

Изложение темы может происходить в рамках одной тональности. Однако в процессе развития часто возникают новые тональности, приходящие на смену первоначальной. Это наблюдается и в условиях периода и в произведениях более крупной формы.

Тональность, которая имеет наибольшее значение в данном произведении и объединяет все другие тональности, встречающиеся в нем, называется главной. В ней обычно начинается и заканчивается сочинение. Другие тональности относятся к подчиненным.

Порядок следования сменяющих друг друга тональностей называется тональным планом.

#### § 2. Функциональный смысл тональных отношений

Функциональная связь тональностей подобна функциональной связи аккордов в рамках одной тональности. Только функциями служат здесь не отдельные созвучия, а их четко организованные группы. Функциональная связь таких групп созвучий — тональностей — оказывается более сложной, это связь «высшего порядка». А соподчиняемые тональности принадлежат к «функциям высшего порядка».

Главная тональность в ее связях с подчиненными тональностями является широко понимаемой тоникой. Ее I ступень в полной мере обладает качествами устойчивого ладового центра, способностью разрешать все возникающие в процессе развития тональные противоречия. Тоники других тональностей, временно утвердившиеся в этой роли, ставшие в данный момент ладово-устойчивыми комплексами, — широко понимаемые доминанты и субдоминанты главной тональности. Устойчивые сами по се-

бе, они неустойчивы по отношению к главной тональности, функции которой представляют не как отдельные аккорды, а как организованные группы аккордов.

### § 3. Диатоническое родство тональностей

Главная и подчиненные тональности в условиях диатоники находятся в диатоническом родстве. Оно обусловлено общностью звукового состава тональностей и функциональной зависимостью их тонических трезвучий. Например: звукоряды параллельных тональностей в натуральном виде полностью совпадают, в звукорядах смежных тональностей квинтового круга шесть общих ступеней из семи. Тоническое трезвучие G-dur, например, служит доминантой C-dur.

В группу диатонического родства входят тональности, тонические трезвучия которых относятся к диатоническим аккордам главной тональности. Ее составляют: параллельная тональность; доминантовая и субдоминантовая тональности; параллельные доминантовой и субдоминантовой; тональность минорной субдоминанты для мажора и тональность мажорной доминанты для минора:

207

паралл. паралл. паралл.

### § 4. Понятие модуляции

Модуляцией называется смена тональности.

Существует несколько видов модуляции в связи с ее местом в форме произведения и ролью в процессе развития: переход, отклонение, сопоставление тональностей.

### § 5. Переход и отклонение

Переходом называется смена тональности, происходящая в конце изложения темы, в заключении периода или предложения — какой-либо относительно самостоятельной части произведения:

112

Allegretto

208

p

Л. Бетховен. Седьмая симфония, ч. II

В тональных планах связующих и развивающих частей формы переходом может завершиться тонально неустойчивый раздел, приводящий к тонально устойчивому построению.

Период, заканчивающийся в другой тональности, относится к модулирующим.

Отклонением называется смена тональности в процессе изложения или развития музыкальной темы:

Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка», «Проводы масленицы»

209 [Allegro con brio]

VII<sub>7</sub> → II

После отклонения иногда возвращается главная тональность (например, C-dur—a-moll—C-dur) или следует переход в иную тональность (например, C-dur—a-moll—G-dur). В отклонении может возникнуть ряд тональностей.

Новая тональность в переходе и в отклонении имеет различную «весомость». В обоих случаях она остается подчиненной главной тональности, является той или иной ее функцией, ступенью. Однако в силу переменности функций в модуляции-переходе новая тональность временно господствует над главной (так же, как, например, доминанта в полуавтентическом кадансе может временно подчинить себе тонику). В отклонении же первенствующее значение главной тональности незыблемо. Устойчивость подчиненных тональностей проявляется здесь слабее, чем их основная функция.

### § 6. Сопоставление тональностей

Сопоставлением называется смена тональностей на грани частей формы или относительно самостоятельных построений. Обычно сопоставляются тонические созвучия, отсутствуют связующие гармонии:

8. Степанов

С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», «Джульетта-девочка»

210 [Vivace]

Сопоставление тональностей используется как средство создания контраста, колористического противопоставления.

### Задания

Гармонический анализ:

Найти в ряде музыкальных произведений (например, в Ноктюрнах, ор. 15 № 2, ор. 37 № 1, ор. 48 № 1, ор. 62 № 2, Шопена) модуляции и определить их вид (переход, отклонение, сопоставление).

## Глава 16

### ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

А. Простейшее голосоведение

#### § 1. Предварительные замечания

Среди гармонических средств, часто возникающих в процессе изложения и развития музыкальной темы, заметную роль играют различные виды доминантсептаккорда. Эта гармония господствует в гомофонной музыке XVIII—начала XIX века, имеет большое значение в дальнейшем.

Основной  $V_7$ , как известно, является важнейшей кадансовой гармонией. Однако он находит некоторое применение и вне кадан-

са, иногда в начале изложения (когда заключительный каданс еще не ожидается и оборотом  $V_7-I$  выделяется первая фраза темы)<sup>1</sup>:

211 Presto. И. Гайда. Симфония B-dur

Гораздо более широко в процессе развития используются обращения  $V_7$ .

#### § 2. Краткая характеристика обращений $V_7$

Обращения  $V_7$ , как и обращения трезвучий главных ступеней, сохраняют функциональные качества основной гармонии. Но они не обладают «фундаментальностью» основного септаккорда, способностью создать кадансовый оборот. Им свойственны разнообразные оттенки как колористического, так и функционального порядка.

Возникновение в гармоническом развитии обращений  $V_7$  обусловлено плавностью движения баса, мелодичностью голосоведения.

Нижним звуком первого обращения —  $V_6_5$  — является вводный тон. Как и в доминантовом сектаккорде, этот звук, находясь в басу, ярко выделяется. Его острое доминантовое тяготение подчеркивает функциональную принадлежность аккорда, обеспечивает непосредственную связь с тоническим трезвучием:

212 Leise bewegt Р. Шуман. «Blumenstücke»

<sup>1</sup> В учебных работах не следует вводить внутри построения неполное трезвучие I ступени, образующееся в результате строгого разрешения  $V_7$ . Надо либо разрешать вводный тон в тоническую квинту (в среднем голосе), либо пользоваться неполным  $V_7$ , переходящим в полное трезвучие.

Второе обращение —  $V_{4_3}$  — построено на доминантовой квинте. В его нижнем голосе менее ясно, чем в  $V_{6_5}$ , выражена острота доминантового напряжения:

П. Чайковский. «Времена года», № 12 — «Декабрь»  
213 Tempo di valse

$V_{4_3}$

Функциональная активность гармонии полнее выявляется в том случае, когда аккорд звучит в мелодическом положении вводного тона.

Гораздо более напряженно третье обращение —  $V_2$ . В нем привлекает внимание звук септимы в нижнем голосе. Иногда этот звук, имеющий в основном субдоминантовое значение, противопоставляется доминантовому трезвучию в верхних голосах. Это придает гармонии функциональную сложность:

А. Бородин. «Князь Игорь», Пролог  
214 Moderato

$(V_2)$

### § 3. Четырехголосное изложение обращений $V_7$ . Их разрешение

Четырехголосно обращения  $V_7$  могут быть изложены в различных расположениях и в мелодических положениях всех звуков, кроме того, который находится в басу.

Разрешение этих аккордов в тонику происходит на основе голосоведения, принятого при разрешении основного  $V_7$  в I ступень (прима, терция и квинта переходят в приму тоники, доминантовая септима — в тоническую терцию). Вследствие этого первые два об-

ращения разрешаются в основное тоническое трезвучие, а третье — в тонический секстаккорд:

215

### § 4. Перемещение звуков аккорда

В каждом обращении  $V_7$  возможно перемещение звуков. Следует отметить взаимное перемещение звуков, находящихся в терцовом отношении, в сопрано и в теноре (бас и альт неподвижны). Таким образом, в  $V_{6_5}$  перемещаются квинта и септима, в  $V_{4_3}$  — прима и терция, в  $V_2$  — прима и терция или терция и квинта. Как правило, септима не переходит в приму (на секунду вверх). Допустимо «затрагивание» примы после септимы (как вспомогательного звука) перед разрешением ее в тоническую терцию:

216

На легких долях такта встречаются неполные аккорды (чаще всего в  $V_{6_5}$  и  $V_2$  пропускается квинта):

217

## § 5. Перемещение аккордов

В перемещении аккордовых звуков может участвовать и бас. Создается переход одного обращения аккорда в другое. Взаимодополняющие ходы в таких случаях часто возникают в крайних голосах.

В последовании  $V_6 - V_4$  ( $V_4 - V_6$ ) взаимно перемещаются квинта и терция, а в последовании  $V_4 - V_2$  ( $V_2 - V_4$ ) — квинта и септима.

Используется также чередование двух первых обращений с движением трех голосов на фоне выдержанной септимы в верхнем голосе:

218

## § 6. Связь обращений $V_7$ с предшествующими гармониями

Обращениям  $V_7$  может предшествовать более простая доминанта. Последование  $V - V_2$  образуется в результате проходящей септимы в басу. Возможен и восходящий скачок к септима. И то и другое нередко встречается после полуавтентического каданса. Аналогичное движение в одном из верхних голосов (часто в сопрано) создает переход  $V_6$  в  $V_6$ . Септима применяется здесь либо проходящая, либо взятая восходящим (реже нисходящим — от квинты) скачком, иногда — ходом на терцию:

219

С аккордами тонической функции ( $I, I_6$ ) обращения  $V_7$  соединяются гармонически. Допустим скачок к септима (восходящий):

220

Также гармонически соединяются обращения  $V_7$  с предшествующими им субдоминантовыми аккордами. При этом прима IV ступени остается на месте в качестве доминантовой септимы:

221

## § 7. Замечания по гармонизации мелодии

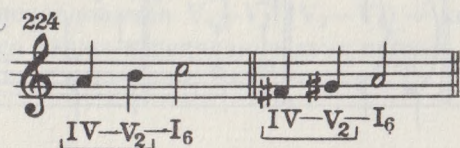
Следует обратить внимание на возможность гармонизации примы IV ступени (если она плавно разрешается на секунду вниз) одним из двух первых обращений  $V_7$  ( $\frac{6}{5}, \frac{4}{3}$ ). Доминантовая «трактовка» этого звука еще более закономерна в тех случаях, когда он ритмически группируется с другими доминантовыми звуками:

222

Гармонизация нисходящего движения IV ступени субдоминантой естественнее при ясно выраженной плагальности гармонического развития в данном построении:

223

Необходимо также отметить, что при соединении субдоминанты с доминантсептаккордом возможно восходящее движение мелодии по звукам верхнего тетра хорда натуральной мажорной и мелодической минорной гамм. Здесь трезвучие IV ступени соединяется с  $V_4$  или с  $V_2$  (в последнем случае используется тесное расположение). В миноре при этом возникает мажорное субдоминантовое трезвучие (мелодического минора):



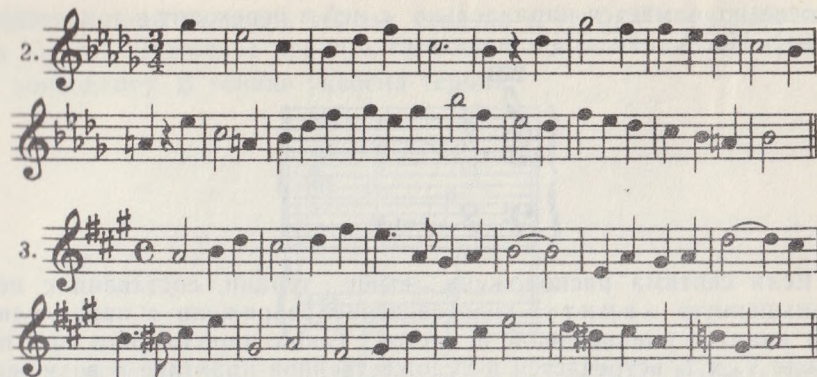
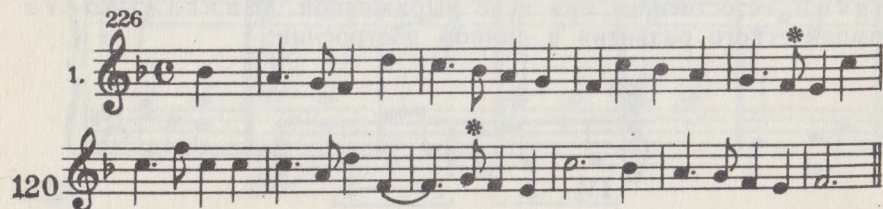
Ниже приводится вариант гармонизации мелодии с применением обращений  $V_7$ :



### Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:



2. Гармонизовать мелодии из Учебника гармонии, приведенные в заданиях к теме 15 (по выбору).

На фортепиано:

Гармонизовать басы из Учебника гармонии, приведенные в заданиях к той же теме.

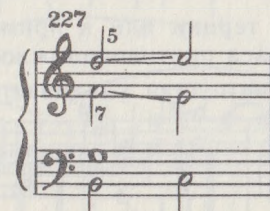
Гармонический анализ:

Просмотреть рекомендуемую в Учебнике гармонии литературу для гармонического анализа (тема 15).

*Б. Более свободное голосоведение. Скачки*

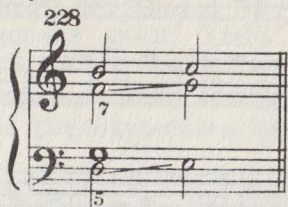
### § 8. Движение квинты и септимы вверх в обращениях доминантсептаккорда

Ход квинты в мелодии на ступень вверх — в тоническую терцию — встречается в обороте  $V_5-I$ . Септима при этом идет непременно вниз. В тонике удваивается терция:

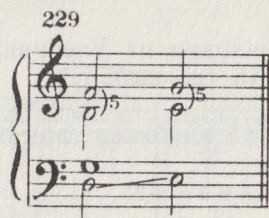


$V_4$  может разрешиться в  $I_6$ . Квинта (в басу) движется на ступень вверх — в тоническую терцию. Септима в одном из верхних

голосов поднимается параллельно с ней и переходит в тоническую квинту. Последняя в  $I_6$  удваивается:

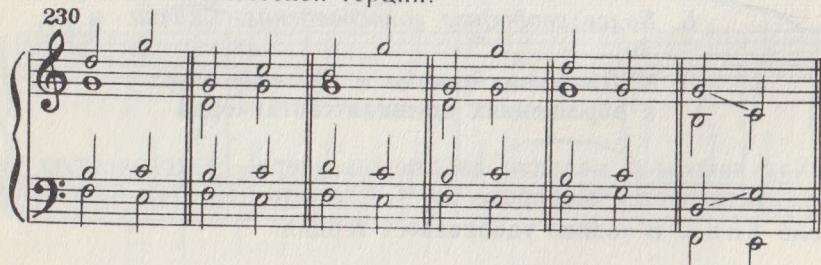


Если септима расположена выше терции, составляя с нею уменьшенную квинту, голосоведение сопряжено с параллелизмом квинт — уменьшенной и чистой. Такой параллелизм при переходе  $V_{43}$  в  $I_6$  встречается в художественной практике и возможен в учебных работах по гармонии:

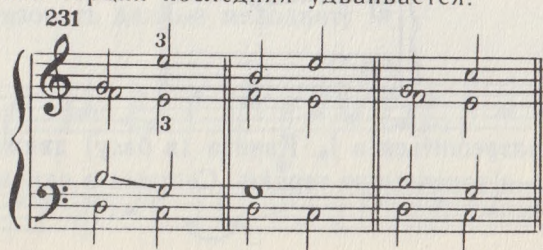


### § 9. Скачки при разрешении обращений $V_7$

При разрешении обращений  $V_7$  возможны восходящие или нисходящие скачки к квинте или к прима тоники в обороте  $V_2-I_6$ ; бас движется к тонической терции:



Восходящие скачки к терции или к прима тоники при разрешении  $V_{43}$  в  $I$ ; движение баса противоположное. В результате скачка к тонической терции последняя удваивается:



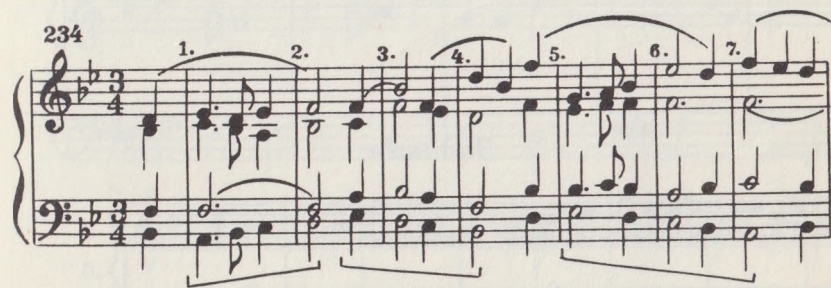
Восходящий скачок к терции (только к терции) при разрешении  $V_{65}$  в  $I$ . Движение крайних голосов — прямое к несовершенному консонансу. В тонике удвоена терция:



Нисходящий скачок к квинте в том же обороте —  $V_{65}-I$ . Движение баса противоположное. В тонике удваивается квинта:



### § 10. Примерная гармонизация мелодии



В данной гармонизации следует отметить возможность использовать разные виды  $V_7$  с септимой — *ми-бемолем* — в начальном двутакте. Ход *ми-бемоль — фа* (движение септимы вверх) сопровождается последованием:  $V_{4_3} - I_6$ . Стремясь к поступенному движению баса, нужно начать такт 1 с  $V_{6_3}$ .

Скачки к прима и к терции тоники в тактах 3—4 опираются на  $I_6$  и  $I$ . Ведущие к ним доминантовые аккорды —  $V_2$  и  $V_{4_3}$  — образуют нисходящую поступенную линию баса.

Восходящее движение к прима тоники в такте 5 естественно гармонизовать:  $IV - V_2 - I_6$ . Первые два аккорда объединяет выдержанный бас.

*Ми-бемоль* в тактах 6—7 — снова доминантовая септима. В первом случае  $V_{4_3}$  «продолжает» движение баса вниз; во втором — *ми-бемоль* является проходящей септимой на фоне  $V_6$ , создавая  $V_{6_3}$ .

В начале второго предложения в мелодии появляется восходящее поступенное движение к вводному тону. Рекомендуется гармоническое последование:  $IV - V_{4_3}$ . Затем (такт 10) бас может не оставаться на месте, а, перемещаясь, мелодически обыгрывать последующую тонику.

Далее — новый вариант гармонизации скачка к тонической терции:  $V_{6_5} - I$  (тоника с удвоенной терцией).

В такте 13 две первые доли обобщает  $V_{6_3}$ . *Ми-бемоль* — проходящая септима. На момент она возвращается к прима (вспомогательного значения), но позднее возникает вновь и закономерно разрешается в тоническую терцию.

### Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

235

2. Сочинить период, используя различные обращения  $V_7$  внутри построения и свободное голосоведение со скачками.

На фортепиано:

Гармонизовать данное двухголосие:



## Гармонический анализ:

Проанализировать романсы Глинки: «Ночь осенняя», «Я люблю, ты мне твердила», «Скажи, зачем», «Давно ли роскошно».

Отметить в них мелодические скачки при разрешении обращений  $V_7$ .

## Глава 17

### ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ В ОТКЛОНЕНИЯХ

#### § 1. Понятие модулирующего аккорда

Модулирующим называется аккорд, характерный для тональности, в которую происходит отклонение или переход, но не типичный для исходной тональности. (Например, аккорд: *до—ми—соль—си-бемоль* —  $V_7$  F-dur — не является диатонической гармонией C-dur).

#### § 2. $V_7$ в качестве модулирующего аккорда

Модулирующим аккордом при отклонении часто бывает  $V_7$  (в том или ином виде). Вводится он плавным движением голосов, после любого употребительного аккорда основной тональности.

В зависимости от направления отклонения, модулирующий  $V_7$  называется доминантой «к субдоминанте», «к доминанте», «к VI ступени» и т. п. В главной тональности эти аккорды относятся к хроматическим доминантам (их обычно именуют «побочными доминантами»).

#### § 3. Направления отклонений

Отклонение может произойти во все тональности диатонического родства. Но наиболее широко используются отклонения в тональности субдоминантовой группы. Не укрепленные кадансом, субдоминантовые тональности, не «подавляя» господства основной тональности, закономерно подчиняются ее доминанте и тонике:

[Allegro]

236

Движение к новой тональности может начинаться от различных аккордов главной тональности. Техника введения модулирующего аккорда, приемы голосоведения здесь зависят от интервального соотношения новой тональности и исходного аккорда отклонения.

#### § 4. Отклонение на квинту вниз

При отклонении в тональность, расположенную квинтой ниже предшествующего аккорда:

от I ступени в тональность IV ступени,

от II ступени в тональность V ступени,

от VI ступени в тональность II ступени (только в мажоре), — первый аккорд оказывается доминантой новой тональности. Превращение его в модулирующую гармонию типа  $V_7$  происходит путем прибавления малой септимы к мажорному трезвучию и, кроме того, хроматического повышения терции в минорном. При этом основное трезвучие обычно сменяется  $V_2$  (проходящая септима в басу), а за секстаккордом следует  $V_6_5$  (септима в одном из верхних голосов, часто в сопрано):

237

### § 5. Отклонение на терцию вниз

От I ступени в тональность VI ступени,  
от VI ступени в тональность IV ступени,  
от IV ступени в тональность II ступени (только в мажоре).

Модулирующим аккордом при движении от основного трезвучия здесь служит  $V_3$  новой тональности. Для голосоведения в переходах такого типа характерны: общий звук во всех аккордах оборота; поступенное нисходящее движение баса; при отклонении от мажорного трезвучия восходящий хроматический ход в каком-либо верхнем голосе.

Возможно удвоение терции в исходном аккорде. В таком случае один из верхних голосов (часто сопрано) движется параллельно басу (терциями):

238

### § 6. Отклонение на квинту вверх

От I ступени в тональность V ступени,  
от II ступени в тональность VI ступени (только в мажоре),  
от V ступени в тональность II ступени (только в миноре).

В этих случаях  $V_7$  новой тональности расположен ступенью выше предыдущего аккорда и соединяется с ним как с субдоминантой (IV ступенью):

239

### § 7. Модулирующая секвенция

Ряд отклонений может быть изложен в форме модулирующей секвенции.

Секвенцией (от лат. *Sequentia* — последование) называется повторение мелодического или гармонического оборота на других ступенях тональности или в иных тональностях. Последний случай — повторение оборота в различных тональностях (несколько отклонений) представляет собой модулирующую секвенцию.

Повторяющийся оборот называется звеном секвенции. Наиболее распространены секвенции автентического оборота.

### § 8. Направление секвентного развития. Интервальное соотношение звеньев

Секвенция бывает восходящей и нисходящей. Восходящая секвенция встречается при нарастании динамики развития, нисходящая — в моменты спада. Направление секвенции нередко связано с направлением линий ведущих голосов. В звене восходящей секвенции обычное восходящее же движение баса (часто и мелодии), в звене нисходящей секвенции — нисходящее движение баса. Здесь ведущие голоса включаются в «мелодический поток», способствуя его течению:

240 Allegro molto

Л. Бетховен. Квартет, оп. 18 № 1, ч. III

Интервальные соотношения звеньев могут быть различными. Преобладают секундовые и терцовые отношения, в которых ясно слышатся мелодические связи звеньев. Интервал перемещения звена используется и неодинаковый. Например, в мажоре звено секвенции может проводиться в тональностях I—II—IV ступеней (см.: Бетховен. Соната, оп. 2 № 2, медленная часть, тт. 14—16). Количество звеньев в условиях изложения темы обычно не превышает трех. Встречаются видоизмененные повторения оборота. Голосоведение на грани звеньев секвенции бывает свободным.

§ 9. Некоторые признаки отклонения в мелодии.  
Примерная гармонизация

Гармонизируя мелодию, следует обратить внимание на содержащиеся в ней характерные признаки отклонений: хроматическая ступень (повышенная указывает на вводный тон новой тональности, пониженная — на доминантовую септиму); секвентное повторение оборота:



Примерная гармонизация мелодии:

Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

130

2. Сочинить два периода (в мажоре и в миноре) с отклонениями через обращения  $V_7$ .

На фортепиано:

1. Играть модулирующие секвенции во всех употребительных тональностях.

2. Выучить наизусть пример 187 из Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых.

Глава 18  
ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД

§ 1. Строение вводного септаккорда

Вводный септаккорд ( $VII_7$ ) в зависимости от качества септимы может быть малым септаккордом<sup>1</sup> или уменьшенным септаккордом.

Первый встречается в натуральном мажоре, второй — в гармонических ладах — минорном и мажорном:

<sup>1</sup> Называется также «малым с уменьшенной квинтой».

## § 2. Функциональные качества вводного септаккорда

Обычно VII<sub>7</sub> рассматривается как гармония доминантовой группы; его прима — характерный звук доминантовой функции. Однако в состав VII<sub>7</sub> входят также звуки, типичные для субдоминанты: ее прима — IV ступень — и характерный звук этой функции — VI ступень тональности. Таким образом, в количественном отношении признаки доминанты и субдоминанты в VII<sub>7</sub> равны. Качественное же преобладание (или господство) одной из неустойчивых тональных функций в VII<sub>7</sub> обнаруживается в связи с положением баса, подчеркивающего принадлежность созвучия той или иной функции: в VII<sub>7</sub> и в VII<sub>6</sub> ярче выступают доминантовые признаки, а в VII<sub>4</sub> и в VII<sub>2</sub> — субдоминантовые. А также в различных сочетаниях VII<sub>7</sub> с последующими гармониями: в обороте VII—V ступени, например, наблюдается объединение их функциональной значимости; при разрешении же VII<sub>4</sub> в основное тоническое трезвучие (см. ниже) субдоминантовая функция вводной гармонии особенно заметна.

## § 3. Вводный септаккорд в момент задержания V<sub>7</sub>

В классической музыке нередко встречается сочетание септаккордов VII и V ступеней, при котором первый создает задержание второго. В таких случаях VII<sub>7</sub> звучит на метрически более тяжелой доле по сравнению с последующим V<sub>7</sub>. Соединение аккордов основывается на трех общих, обычно выдержанных звуках и нисходящем на ступень ходе септими вводного септаккорда в одном из голосов. Септима VII<sub>7</sub> — единственный звук, не входящий в состав V<sub>7</sub>, задерживает приму доминанты.

В результате этого виды сочетающихся аккордов сменяются следующим образом:

$$\begin{array}{l} \text{VII}_7 \quad \text{—} \quad \text{V}_6; \\ \text{VII}_{6_5} \quad \text{—} \quad \text{V}_4; \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{VII}_{4_3} \quad \text{—} \quad \text{V}_2; \\ \text{VII}_2 \quad \text{—} \quad \text{V}_7; \end{array}$$

В. А. Моцарт. «Реквием», № 7

## § 4. Разрешение VII<sub>7</sub> в тонику

VII<sub>7</sub> и его обращения разрешаются и непосредственно в тоническую гармонию. Такое сочетание аккордов секундового соотношения по голосоведению аналогично прерванному обороту V<sub>7</sub>—VI, в разрешающем трезвучии удваивается терция. Восходящий ход терции вводного септаккорда позволяет избежать параллелизма квинт:

Л. Бетховен. Третья симфония, ч. I  
Allegro con brio

Голосоведением обусловлен и вид тоники при разрешении в нее различных обращений вводного септаккорда: VII<sub>6</sub> и VII<sub>4</sub> — в I<sub>6</sub>, VII<sub>2</sub> — в I<sub>6</sub>:

## § 5. Некоторые исключения

Если терция вводного септаккорда (в основном VII<sub>7</sub>, в VII<sub>4</sub> и в VII<sub>2</sub>) находится выше септими (составляя с нею интервал кварты), возможно ее нисходящее разрешение в тоническую приму. При тесном расположении аккорда здесь возникает параллельное движение трех голосов сектаккордами или квартсектаккордами. Таким путем при разрешении VII<sub>4</sub> в I<sub>6</sub> в последнем можно избежать удвоения терции, нежелательного на тяжелой доле такта.

При разрешении VII<sub>6</sub> допускается, чтобы избежать удвоения терции в I<sub>6</sub>, восходящий ход квинты. В этом обороте до-

пустимо последование параллельных квинт — уменьшенной и чистой (такое же, как при разрешении  $V_4$  в  $I_6$ ):

248

### § 6. Плагальное разрешение $VII_4$

$VII_4$  может разрешиться плагальным оборотом в основное тоническое трезвучие. Этот аккорд используется также в роли субдоминанты перед  $K I_6$ :

249

### § 7. Аккорды, предшествующие $VII_7$

Вводному септаккорду могут предшествовать тоника ( $I, I_6$ ), с которой он соединяется мелодически: голосоведение такое же, как и при разрешении  $VII_7$  в  $I$ , возможны скачки; субдоминанта ( $IV$ ), подготавливающая  $VII_7$  двумя общими звуками:

250

Эти гармонии обычно помещаются на предыдущей — более легкой — доле такта.

### § 8. Примерная гармонизация мелодии:

Рассмотрим возможности применения  $VII_7$  в гармонизации мелодии:

251

В заключении первого двутакта возникает нисходящий мелодический оборот, который допускает объединение доминантовой гармонией — переходом  $VII_7$  в  $V_6$ .  $VII_7$  подготовлен субдоминантой.

Половинному кадансу  $K I_6 - V$  в такте 4 может предшествовать не только  $II_6$ , но и  $VII_4$ .

В сходных мелодических оборотах (такты 5—6) имеется разрешение ладово-неустойчивых ступеней —  $VI, IV$  — в смежные звуки тоники. Они гармонизируются последованием  $VII_7 - I$ . Появление здесь уменьшенного септаккорда создает динамически напряженное звучание, развивающее характерную гармонию начального построения. Рекомендуются следующие гармонии:

Такт 5:  $VII_4 - I_6$ ; субдоминантовый бас используется в кульминации, в движении крайних голосов — параллельные терции.

Такт 6:  $VII_6 - I_6$ ; гармонический вариант предыдущего оборота; новый мелодический ход в басу. Следует обратить внимание на удвоение терции в  $I_6$ .

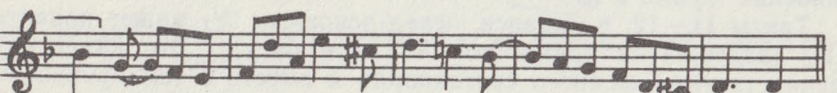
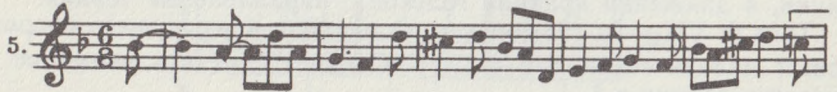
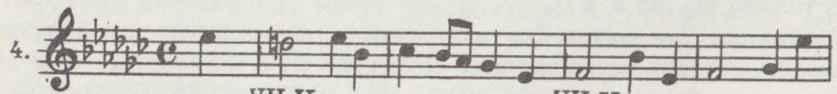
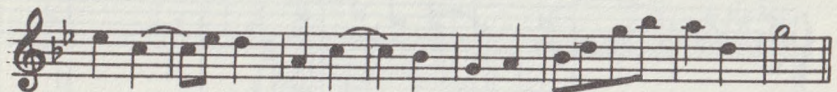
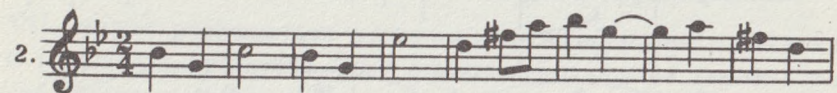
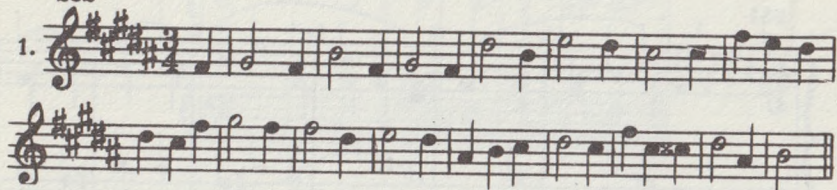
Такты 11—12: в кадансе, перед основным  $V_7$  может появиться  $VII_2$  (задержание прима доминанты в басу). Это акцентирует звучность уменьшенного септаккорда и вместе с тем привносит в кадансовый оборот элемент субдоминантовой функции.

## Задания

Письменное:

Гармонизовать данные мелодии:

252



На фортепиано:

1. Играть различные разрешения вводного септаккорда и его обращений во всех употребительных тональностях.

2. Выучить наизусть примеры 95, 96, 97 из Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых.

Гармонический анализ:

Проанализировать § 11 из Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых.

## Глава 19

### ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД В ОТКЛОНЕНИЯХ

#### § 1. Уменьшенный септаккорд — модулирующая гармония

Уменьшенный вводный септаккорд, как известно, является колористически яркой гармонией, ясно очерчивающей неустойчивые ступени тональности. В отклонениях он имеет столь же широкое распространение, как и  $V_7$ .

#### § 2. Хроматическое отклонение на большую секунду вверх

Уменьшенный вводный септаккорд служит модуляционным средством, часто сопровождающим отклонение из основной мажорной тональности в минорные тональности, расположенные большой секундой выше ее тоники и доминанты, — II и VI ступеней. Отклонение происходит путем хроматического изменения мажорного трезвучия I и V ступеней, «превращающегося» в  $VII_7$  следующей тональности. Вместо трезвучия V ступени в таком отклонении используется и  $K I_6$ . Это последование можно рассматривать как развитие прерванного оборота (каданса).

В полуавтентическом кадансе (и в мажоре, и в миноре) аналогичным путем получаем отклонение в доминанту от предшествующей ей субдоминанты. Это возможно в тех случаях, когда субдоминанта строится на основном басу с его удвоением в одном из верхних голосов (то есть взята в виде трезвучия IV ступени или  $II_6$ ). Создающий отклонение уменьшенный септаккорд называется «вводным в доминанту» ( $VII_7 \rightarrow V$ ).

Общая схема рассмотренных отклонений такова:

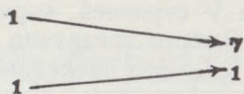
$$\begin{aligned} I - VII_7 &\rightarrow II, \\ V (K I_6) - VII_7 &\rightarrow VI, \\ IV (II_6) - VII_7 &\rightarrow V: \end{aligned}$$

253<sup>a)</sup>

[Langsam] Р. Шуман. «Warum?»

### § 3. Особенности голосоведения. Перечение

Голосоведение в отмеченных аккордовых последованиях предельно плавное: прима исходного аккорда хроматически повышается, а ее удвоение сдвигается на ступень вниз — в септиму вводного септаккорда:



Такой прием голосоведения в учебных работах по гармонии следует считать самым естественным при хроматизации удвоенной ступени. Только плавный шаг (на секунду) в сторону, противоположную удвоению, может сгладить в памяти звучание натуральной ступени, хроматизированной в другом голосе. Скачок или ход на терцию не уничтожает возникающего при этом перечения звуков:

254 не следует делать

### § 4. Модулирующие секвенции

Последование  $V_7-I$ , так же как и автентический оборот  $V_7-I$ , может образовать модулирующую секвенцию:

255

### § 5. Примерная гармонизация мелодии

256

С помощью уменьшенного вводного септаккорда в данной мелодии происходит отклонение в VI ступень — в расширяющем периоде прерванном кадансе (такты 7—8). Модулирующий аккорд появляется после  $K I_6$ .

Отклонения во II и IV ступени от тоники главной тональности имеют место в тактах 2 и 5—6. В первом случае основное трезвучие I ступени, а во втором  $I_6$  плавно переходят в вводную гармонию новой тональности.

В полуавтентическом кадансе, завершающем первое предложение, доминанта подчеркивается отклонением к ней. Предшествующий этому  $\Pi_6$  («субдоминанта с секстой») хроматически соединяется с уменьшенным вводным септаккордом к доминанте.

Перед заключением используется модулирующая секвенция, проходящая по тональностям II, I, VI ступеней. Применение вводной гармонии довершает ее развитие.

### Задания

Письменное:

Гармонизовать данные мелодии:

257

1.

2.

3.

4.

На фортепиано:

1. Играть примеры 163, 170, 179, 182 из Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых. Последние два выучить наизусть.

2. Играть отклонения через  $VII_7$  в форме кратких построений и в форме периода.

### § 1. Усложнение доминанты

Созвучия доминанты могут быть усложнены: путем добавления звуков, создающих аккорд терцовой структуры, — так образуется доминантовый нонаккорд; введением звуков, нарушающих терцовую структуру гармонии, — так возникает доминанта с секстой, с кварттой; хроматическим видоизменением — альтерацией некоторых аккордовых звуков.

### § 2. Доминантовый нонаккорд

Основное доминантовое пятизвучие терцового строения — нонаккорд ( $V_9$ ): в натуральном мажоре — он большой (с большой ноной), в миноре и в гармоническом мажоре — малый (с малой ноной). Нонаккорд обобщает качества важнейших диссонирующих аккордов доминантовой группы —  $V_7$  и  $VII_7$ :

258

Этот аккорд содержит основной доминантовый бас и все ладово-неустойчивые ступени тональности. В четырехголосии  $V_9$  строится без квинты. Следует заметить, что нона не является «секундой через октаву». Она — самостоятельный аккордовый интервал, «пятый звук терцового созвучия». В связи с этим расстояние между ноной и основным тоном гармонии не должно сближаться до секунды:

259

### § 3. $V_9$ в момент задержания $V_7$

$V_9$  может появиться в момент задержания  $V_7$ . В этом случае он переходит в неполный  $V_7$ . На фоне трех выдержанных звуков нона (ходом на секунду вниз) сдвигается в приму доминанты, удвоенную в одном из верхних голосов:



А. Скрябин. Прелюдия, оп. 11 № 1

Vivace

260 a)

#### § 4. $V_9$ как самостоятельная гармония

$V_9$  иногда разрешается непосредственно в основное тоническое трезвучие. Нона при этом идет на ступень вниз — в тоническую квинту:

А. Скрябин. «Листок из альбома»

[Allegretto]

261 a)

В VI ступень  $V_9$  не разрешается. Прерванный оборот возможен лишь после того, как  $V_9$  перейдет в неполный  $V_7$ :

262

#### § 5. Гармонии, предшествующие $V_9$

Доминантовый нонаккорд может подготавливаться: доминантой ( $V$ ,  $V_7$ ) — нона в таких случаях «прибавляется» к более простой гармонии; субдоминантой ( $IV$ ,  $IV_6$ ,  $II_6$ ,  $II_6$ ), соединяясь с ней гармонически; тоникой ( $I$ ,  $I_6$ ), с которой  $V_9$  связывается мелодически:

263

#### § 6. Сложные аккорды терцовой структуры

Доминантовые аккорды, содержащие более пяти звуков, расположенных по терциям, следует рассматривать как сложные созвучия, которые возникают в результате наложения субдоминанты на доминантовый бас. Обычно в них отсутствует доминантовая терция:

Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане», д. II  
Andante

264 a)

#### § 7. Доминанта с секстой

В доминантовом трезвучии секста появляется «вместо квинты», образуя сектаккорд III ступени ( $III_6$ ). Как и сектаккорд II ступени (аналогичный по положению аккорд субдоминантовой группы) он строится с удвоением терции (баса) в мелодическом положении прима. В доминантсептаккорде секста чаще

всего находится также в верхнем голосе. В изложение аккорда она вносит элементы квартовой структуры:



Обозначение аккорда:  $V^{\flat}_7$ .

### § 8. Секста — вспомогательный звук к квинте

Нередко доминантовая секста является вспомогательным звуком к квинте. Она помещается на легкой доле такта после квинты или перед ней. На тяжелой доле секста создает задержание квинты:



### § 9. Секста — самостоятельный аккордовый звук

Если доминантовая секста не связана с квинтой, она рассматривается как самостоятельный аккордовый звук — характерный звук гармонии своеобразного интервального строения.

Как основная гармония доминантовой функции  $V^{\flat}_7$  ( $III_6$ ) участвует в автентических и прерванных кадансах, а также используется внутри построения (часто в начале изложения темы). Разрешается аккорд в трезвучие I или VI ступени. В обоих слу-

чаях секста переходит в тот же звук, в который разрешается доминантовая квинта — в приму тоники, в терцию VI ступени — ходом на терцию вниз:



Встречается и более свободное голосоведение.

### § 10. Кварта в доминанте и в вводном септаккорде<sup>1</sup>

Весьма своеобразным видом доминантовой гармонии служит «доминанта с квартой» (трезвучие, септаккорд). Кварта возникает и как задержание терции, и как самостоятельный аккордовый звук. Элементы квартовой структуры свойственны и этой гармонии. Особенно характерно сочетание чистых интервалов кварты и квинты в трезвучном аккорде, которому присущ колорит «старинной» диатоники (пентатоники):



<sup>1</sup> Эти аккорды будут встречаться в гармонических анализах.

Вариантом усложненной вводной уменьшенной гармонии минора является терцквартаккорд и секундакорд VII ступени с к в а р т о й (вместо терции). Особая структура этих созвучий способствует смягчению их гармонического колорита:

А. Скрябин. Прелюдия, ор. 27 № 1  
**Patetico**  
 269

### § 11. Примерная гармонизация мелодии

270

В данной мелодии  $V_9$  и  $V_6^7$  появляются в кадансах (такты 7 и 11), а также в начальном построении (прерванный оборот). Следует обратить внимание на то, что доминантовые нона и секста помогают мелодическому развитию на фоне гармонии.

### § 12. Альтерированная доминанта

Альтерация (хроматическое видоизменение) аккордов доминантовой группы связана главным образом с понижением II ступени тональности (в мажоре и в миноре) и с повышением ее (только в мажоре).

Среди альтерированных доминант наиболее известны  $V_7$  с пониженной квинтой ( $V_7^{b5}$ ) и  $VII_7$  с пониженной терцией ( $VII_7^{b7}$ ); часто в обращениях, построенных на II пониженной ступени тональности ( $V_3^4$ ,  $VII_3^6$ ):

271

Трезвучие V ступени,  $V_7$  с повышенной квинтой ( $V_7^{\#5}$ ,  $V_7^{\#5}$ ) и  $VII_7$  с повышенной терцией ( $VII_7^{\#7}$ ) — только в мажоре:

272

Видоизмененные ступени разрешаются в направлении своей альтерации (повышенные — вверх, пониженные — вниз) и в аккордах не удваиваются.

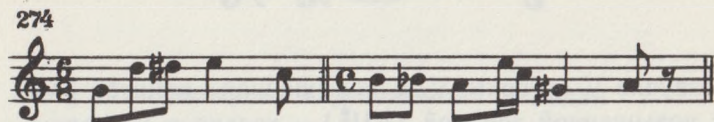
В условиях более сложной хроматической гармонии в мажоре встречается одновременное повышение и понижение доминантовой квинты («раздвоенная квинта»):

А. Скрябин. Поэма, ор. 45 № 2  
 273 [Presto]

### § 13. Связь альтерации с мелодическим движением. Практические замечания

Аккорды альтерированной доминанты возникают в таких же гармонических последованиях, как и обычные диатонические созвучия. Однако весьма характерно их появление на основе хроматизации мелодического движения, после соответствующих видов неальтерированной доминанты.

Применяя аккорды альтерированной доминанты в гармонизации, следует обратить внимание прежде всего на их мелодически «проходящее» значение, не создающее ясных признаков новой тональности. Этим отличается «альтерационный хроматизм» (хроматизм в аккордах) от модуляционного (связанного с отклонением в другую тональность):



#### Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

275

- 1.
- 2.

- 3.
- 4.

2. Сочинить период, используя усложненные доминантовые аккорды.

На фортепиано:

1. Играть краткие построения, содержащие усложненные доминантовые гармонии.
2. Выучить наизусть один образец оборота с альтерированной доминантой из § 13 Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых.

Гармонический анализ:

1. Проанализировать примеры из § 13 Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых.
2. Найти в музыкальных произведениях обороты с альтерированной доминантой.

### Глава 21

#### СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ

#### § 1. Строение аккорда

В мажоре септаккорд II ступени — минорный, а в миноре и в гармоническом мажоре — малый:

276

## § 2. Функциональное значение II<sub>7</sub> в гармоническом развитии

II<sub>7</sub> — важнейший септаккорд субдоминантовой группы. Внутри построения широко используются все виды этого аккорда — основной и обращения, выступая в роли «мягко диссонирующих» субдоминантовых созвучий, сочетающихся с доминантовой и тонической гармониями.

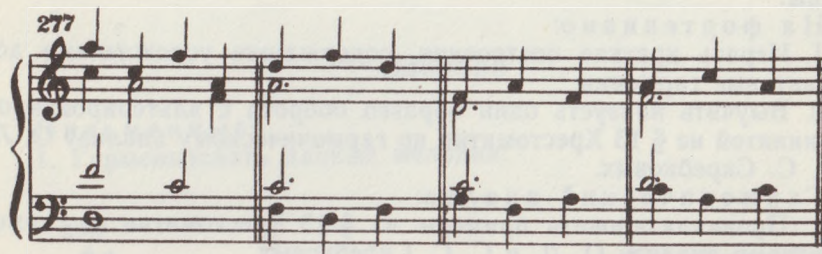
## § 3. Перемещение

Перемещение звуков возможно в одном виде аккорда (на одном басу). Перемещение, в котором участвует бас, приводит к смене вида аккорда. Характерны взаимодополняющие ходы крайних голосов, смена звуков терцового соотношения:

1—3,      3—5,      5—7,  
3—1,      5—3,      7—5,

и переход данного вида гармонии в следующий за ним вид:

7 →  $\frac{6}{5}$  →  $\frac{4}{3}$  → 2 → 7



## § 4. Оборот II—V ступени

Наибольшее применение нашло сочетание аккордов II и V ступеней. Основной функциональный смысл оборота — переход субдоминанты в доминанту. Квинтовое же соотношение основных тонов этих гармоний (подобное соотношению «доминанта—тоника») придает II ступени качество местной доминанты к доминанте.

Возможен переход основного септаккорда II ступени в доминантовое трезвучие (подобно обороту V<sub>7</sub>—I) и II<sub>2</sub> в V<sub>6</sub> (подобно переходу V<sub>2</sub> в I<sub>6</sub>). Однако самое важное значение имеет связь септаккордов этих ступеней (различных их обращений).

Основой голосоведения здесь является: нисходящее движение на секунду двух звуков (квинты и септимы II ступени), опора на два общих звука, остающихся на месте (1=5, 3=7).

В таком последовании гармония II ступени обычно находится на более тяжелой доле такта; создается впечатление «задержания» доминантового аккорда:

А. Глазунов. Шестая симфония, ч. II



## § 5. Оборот II—I ступени

Последование II—I ступени, принадлежащее к плагальным оборотам, получило широкое распространение. Во всех его вариантах аккорды соединяются на основе общего звука (7=1), который всегда сохраняется в одном и том же голосе (различно лишь положение баса):

II<sub>6</sub>—I — последование с плагальным ходом баса,

II<sub>4</sub>—I — ход баса на терцию вверх,

II<sub>2</sub>—I — на основе общего звука в басу,

II<sub>7</sub>—I<sub>6</sub> — на основе мелодической связи звуков нижнего голоса.

Переход основного II<sub>7</sub> в основную тонику не применяется из-за образующегося при этом параллелизма квинт:

В. Шебалин. «Зимняя дорога»

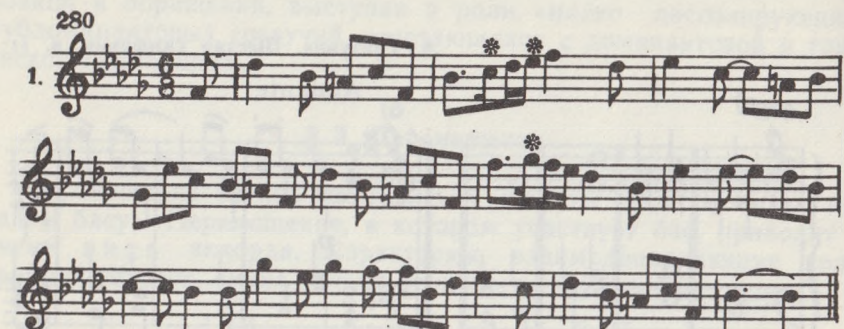


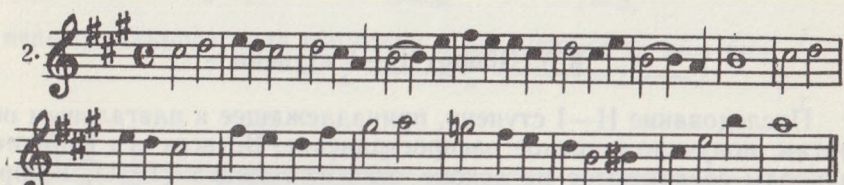
## Задания

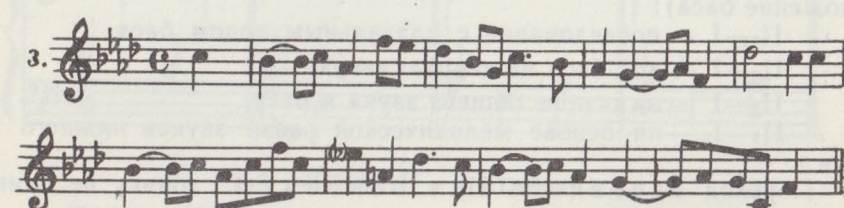
Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

280

1. 

2. 

3. 

2. Гармонизовать мелодии из Учебника гармонии, приведенные в задании к теме 21 (по выбору).

На фортепиано:

Гармонизовать данное двухголосие:

4. 



Гармонический анализ:  
Проанализировать романсы «Мне грустно» и «Оделась туманами» Даргомыжского.

## Глава 22

### СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ В ОТКЛОНЕНИЯХ

#### § 1. Сложный и плагальный обороты в отклонениях

Наряду с септаккордами доминантовой группы ( $V_7$ ,  $VII_7$ ), модулирующим аккордом в отклонениях может быть и субдоминантовый септаккорд II ступени. Чаще всего он сочетается с доминантовой гармонией, образуя вместе со следующей за ними тоникой новой тональности сложный оборот.

Без участия доминанты через плагальный оборот отклонение делается реже — в тех случаях, когда плагальность гармонических соотношений вообще характерна для развития.

#### § 2. Введение модулирующего аккорда

При введении модулирующей субдоминанты наблюдаются те же закономерности голосоведения, что и при введении модулирующей доминантовой гармонии. Голоса движутся плавно, общие звуки (если они имеются) остаются на месте, хроматически изме-

ненная ступень возникает в том же голосе, в котором был соответствующий диатонический звук (не допускается «перечение»):

П. Чайковский. «Нам звезды кроткие сияли»

281<sup>a)</sup>

Andante tenero

### § 3. Отклонение на большую секунду вверх от главных ступеней тональности

Септаккорд II ступени бывает модулирующей гармонией при отклонении в тональности, расположенные большой секундой выше каждого главного трезвучия (I, IV, V ступени) исходной мажорной тональности:

$$\begin{array}{l} I - II_4 - V_7 \longrightarrow II, \\ V - II_4 - V_7 \longrightarrow VI, \\ IV - II_4 - V_7 \longrightarrow V. \end{array}$$

Модулирующий  $II_4$  (при движении от исходного трезвучия главной тональности) вводится плавным голосоведением, так же как  $V_4$  при отклонении на терцию вниз. Этот аккорд отодвигает прежнюю тонику, «отстраивает» гармонию от нее:

П. Чайковский. Серенада

282 a)

Andante non tanto

Следует обратить внимание на то, что тональные соотношения в данных отклонениях аналогичны рассмотренным выше в хроматических отклонениях через вводный септаккорд (глава 19), но характер гармонического развития здесь иной. Модулирующая субдоминанта придает колориту гармонического изложения и тональным сменам большую мягкость.

### § 4. Функциональное и фоническое обострение исходной гармонии

Другой вариант отклонения с помощью септаккорда II ступени — введение его в качестве гармонии, функционально и фонически обостряющей предшествующую. Так, например, при отклонении в доминанту трезвучие I ступени исходной тональности, становясь субдоминантовым, определяет свое модуляционное значение лишь при появлении «сексты» (с превращением аккорда в модулирующую субдоминанту).

Вид  $II_7$  в подобных отклонениях бывает различным, в зависимости от положения нижнего голоса:

283

### § 5. Модулирующая секвенция

Отклонения с помощью  $II_7$  могут образовать модулирующую секвенцию:

284

### § 6. Примерная гармонизация мелодии

В гармонизации следующей мелодии показан ряд отклонений посредством оборота II—V ступени:

### Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

1.

2.

3.

2. Сочинить период, содержащий отклонения через оборот  $\Pi_7-V_7$ .

На фортепиано:

1. Гармонизовать данные крайние голоса:

4.

5.

2. Выучить наизусть примеры 164 и 168 из Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых.

3. Играть отклонения и модулирующие секвенции, пользуясь оборотом  $\Pi_7-V_7-I$ , во всех употребительных тональностях.

Гармонический анализ:

Проанализировать романсы «Нет, только тот, кто знал» и «То было раннею весной» Чайковского.



## УСЛОЖНЕНИЕ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГАРМОНИИ

## § 1. Средства усложнения субдоминанты

Созвучия субдоминанты усложняются путем использования звуков, характерных для иной разновидности лада; введением звуков, расширяющих структуру весьма известных аккордов; альтерацией некоторых аккордовых звуков.

## § 2. Субдоминанта гармонического мажора

Гармоническому мажору свойственны субдоминантовые созвучия, характерные для минорного лада, — минорное трезвучие IV ступени, уменьшенное трезвучие в аккордах II ступени. Эти созвучия заметно смягчают колорит мажорного лада. Встречаются они в сложных и в плагальных оборотах, как в кадансах, так и внутри построений:

287 а) [Allegro non troppo] Ф. Шопен. Мазурка, ор. 30 № 3

б) [Semplice] Ф. Шопен. Мазурка, ор. 33 № 3

В оборотах с натуральными субдоминантами они следуют за ними, обостряя ладовые тяготения:

288 [Allegro] М. Глинка. «Руслан и Людмила», Интродукция

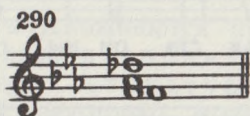
Особо примечателен прерванный оборот, в котором доминантсептаккорд переходит в гармоническую субдоминанту:

289 [Andante non troppo] П. Чайковский. «Лишь ты один»

## § 3. Секстаккорд II низкой ступени в миноре

II низкая ступень — типичный звук фригийского лада. В «старинной» диатонике эта ступень является натуральной (не альтерированной). Диатонический характер присущ созвучиям II низкой ступени и в системе аккордов гармонического минора (в классической музыке XVIII—XIX веков, где роль их весьма заметна). В мажоре (гармоническом) аккорды II низкой ступени возникли значительно позже и не столь распространены.

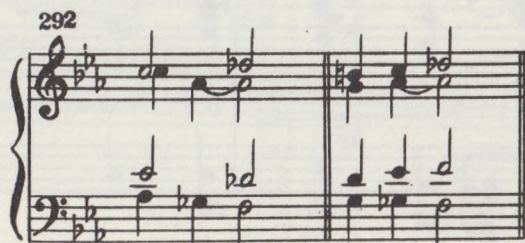
Важнейшим созвучием этой гармонии служит сектаккорд II низкой ступени (обозначается —  $\flat II_6$ ). Как и известный ранее  $II_6$ , он представляет основную субдоминанту («с малой секстой»), строится с удвоением терций (субдоминантового основного тона), главным образом в мелодическом положении примы:



Встречается  $\flat II_6$  в кадансах, подчас в начальных построениях (кадансового типа) перед  $KI_6$  или  $V_7$  (неполным). Иногда  $\flat II_6$  связывает с этими аккордами альтерированная субдоминанта —  $\sharp IV_7$ . Предшествуют  $\flat II_6$  аккорды I, VI или IV ступеней:



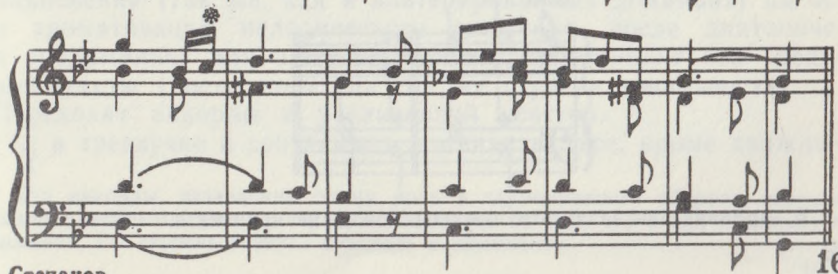
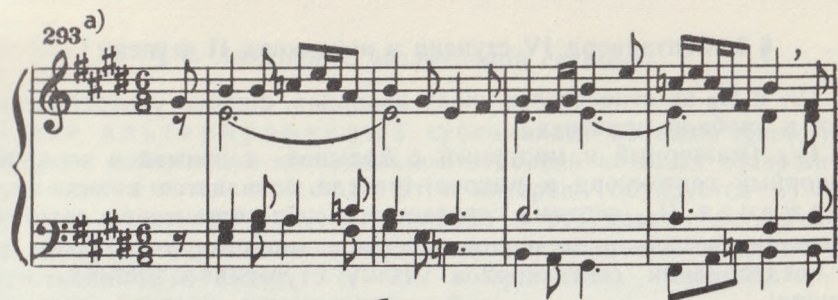
Возможно отклонение в тональность II низкой ступени, в котором  $\flat II_6$  вводится своей доминантой в виде секундааккорда:



Трезвучие и септаккорд II низкой ступени минора в практических учебных работах не используются.

#### § 4. Примерная гармонизация мелодии

Приводим образцы гармонизации мелодий: в мажоре — с аккордами гармонической субдоминанты, в миноре — с сектаккордом II низкой ступени:



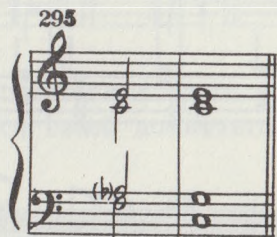
## § 5. Септаккорд IV ступени и нонаккорд II ступени<sup>1</sup>

IV<sub>7</sub> и II<sub>9</sub> не относятся к числу аккордов, широко употребительных в учебной практике.

IV<sub>7</sub> (мажорный и минорный с большой септимой в мажоре, минорный септаккорд в миноре) иногда появляется в виде задержания II<sub>6</sub> (септима сдвигается в субдоминантовую сексту). Соотношение аккордов и голосоведение аналогично отмеченному в последовании септаккордов VII—V ступеней в доминантовой группе:

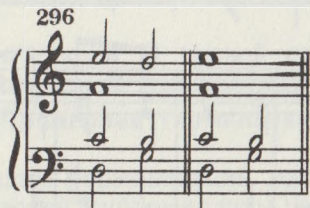


В плагальном обороте IV<sub>7</sub> является самостоятельной гармонией. Переход его в тонику сопровождается регармонизацией двух общих звуков:



Связи IV<sub>7</sub> с V ступенью не типичны.

II<sub>9</sub> встречается только в мажоре и возникает на основе минорного септаккорда. Он переходит в V<sub>7</sub> нисходящим движением ноты и септимы в верхних голосах, а также в V<sub>7</sub> с секстой (нона II ступени переосмысливается в доминантовую сексту):



<sup>1</sup> В гармонизации задач эти аккорды можно не применять.

## § 6. Аккорды с увеличенной секстой<sup>1</sup>

Среди альтерированных субдоминант большое значение приобрели созвучия, в интервальном строении которых содержится увеличенная секста. Этот интервал образуется в миноре и в гармоническом мажоре в результате повышения IV ступени в одном из верхних голосов, указывает на отношение альтерированной ступени к основанию гармонии — VI («низкой») ступени, помещенной в басу:



Аккордами этой группы являются:  
 увеличенный секстаккорд (IV<sub>6</sub> с повышенной примой, обозначается #IV<sub>6</sub>);  
 увеличенный квинтсекстаккорд (#IV<sub>6</sub> в миноре — дополненный септимой предыдущий аккорд);  
 дважды-увеличенный квинтсекстаккорд (#IV<sub>6</sub> в мажоре — практически менее употребителен);  
 увеличенный терцквартаккорд (II<sub>3</sub> с повышенной терцией, обозначается II<sub>3</sub><sup>#</sup>);  
 дважды-увеличенный терцквартаккорд (II<sub>3</sub> с повышенными примой и терцией, обозначается #II<sub>3</sub><sup>#</sup>).

## § 7. Подготовка и разрешение аккордов с увеличенной секстой

Названные выше аккорды с увеличенной секстой могут появиться сразу же после тоники. Однако наиболее характерно их возникновение (так же, как и альтерированных доминант) на основе хроматизации мелодического движения, после диатонических субдоминант или альтерированных субдоминант без увеличенной сексты (построенных на той же ступени тональности).

Переходят аккорды с увеличенной секстой:  
 в К I<sub>6</sub>; в трезвучие и септаккорд доминанты (все, кроме дважды-

<sup>1</sup> Эти аккорды, независимо от их роли в гармоническом обороте, нередко называют «двойными доминантами», основываясь на том, что в них содержится повышенная IV ступень — звук, вводный в доминанту.

увеличенного терцквартаккорда, содержащего повышенную II ступень); плагально — в тоническое трезвучие.

При переходе увеличенного квинтсектаккорда в доминанту в нижней паре голосов допускается параллелизм чистых квинт (так называемые «моцартовские квинты»):

298

ув. 6    ув.  $\frac{4}{3}$     дв-ув.  $\frac{4}{3}$     ув.  $\frac{6}{5}$     дв-ув.  $\frac{6}{5}$

### § 8. Субдоминанта с увеличенной секстой

В мажоре (натуральном и гармоническом) возможно повышение II ступени в аккордах, построенных на основном тоне субдоминанты. Так образуется субдоминанта с увеличенной секстой в виде  $II_5^6$  и  $VII_4^{\sharp 6}$ . Аккорды являются принадлежностью только плагальных оборотов:

299

#### Задания

Письменное:

Гармонизовать данные мелодии:

300

1.

На фортепиано:

1. Играть периоды, используя преимущественно в кадансах сектаккорд II низкой ступени и аккорды с увеличенной секстой.
2. Играть гармонические последования, выписанные из сонаты, ор. 27 № 2, Бетховена (см. ниже задание по гармоническому анализу).

3. Найти в музыкальных произведениях примеры кадансовых оборотов, в которых участвуют аккорды с увеличенной секстой. Выписать несколько образцов в тетрадь и выучить наизусть.

Гармонический анализ:

Проанализировать первую часть и экспозицию третьей части сонаты, ор. 27 № 2, Бетховена (cis-moll). Выписать гармонические последования с низкой II ступенью.

## ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПОСЛЕДОВАНИЯ АККОРДОВ. ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПРЕРВАННЫЕ ОБОРОТЫ

### § 1. Хроматические последования аккордов

Хроматическим последованием называется сочетание неустойчивых гармоний различных тональностей, находящееся внутри построения или в процессе развития. При ясно заметной смене тональности в момент цезуры эти последования являются модулирующими<sup>1</sup>.

Среди гармонических сопоставлений такого рода широко распространены доминантовые «цепочки» — последования доминантсептаккордов (в том или ином виде) в нисходящем квинтовом направлении:  $V_7 \rightarrow (III)$

$$V_7 \rightarrow (IV)$$

$$V_7 \rightarrow (II \text{ в мажоре; } II \text{ в миноре)}$$

$$V_7 \rightarrow (V)$$

$$V_7 \rightarrow I.$$

Виды септаккордов или периодически меняются (через одно обращение), или же чередуются полный и неполный септаккорды. Голосование в основном такое же, как и в сочетании  $II_7-V_7$ . Дополнительно здесь возникает хроматическое нисходящее движение голоса:



<sup>1</sup> Такие гармонические обороты нередко называются эллипсисом. Буквально этот термин (в переводе с греческого) обозначает «пропуск». В синтаксисе языка так называют пропуск какого-либо — ожидаемого — члена предложения. Применяют понятие «эллипсис» в аналогичном смысле в музыке — закономерно, поскольку в музыкальном развитии не может считаться «пропуском тоники» ход к неустойчивой гармонии другой тональности.



Доминантовое последование представляет собой гармоническую секвенцию (два аккорда составляют ее звено). Но она может сопровождать и несеквентно построенную мелодию (см., например, Мазурку, ор. 33 № 3, Шопена).

Кроме того, встречается субдоминантово-доминантовая «цепочка» — последование септаккорда II и V ступеней (также при нисходящем квинтовом соотношении смежных аккордов):



### § 2. Хроматический прерванный оборот

Хроматическим прерванным оборотом называется переход доминанты главной тональности в доминанту или в субдоминанту другой тональности, происходящий на грани построений, в момент цезуры. В таком обороте неустойчивая гармония «уклоняется» от прямого пути функциональных связей, создает новый этап тональной неустойчивости.

### § 3. Соотношение аккордов в хроматическом прерванном обороте

В хроматическом прерванном обороте наиболее характерны следующие соотношения аккордов:

При переходе доминанты ( $V_7$ ) основной мажорной тональности в доминанту ( $V_6$ ) параллельного минора образуется сочетание аккордов в нисходящем терцовом соотношении:

303 а)



б) [Allegro maestoso]



При переходе доминанты ( $V_7$ ) мажора или минора в доминанту ( $V_7, V_4$ ) к субдоминанте — сочетание аккордов в нисходящем квинтовом соотношении. Таким оборотом отодвигается заключительный автентический каданс:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, Прелюдия № 1

304 а)



## § 4. Примерная гармонизация мелодии

Приводим гармонизацию мелодии, в которой используются хроматические прерванные кадансы и хроматические цепочки в развивающемся построении:

305



163

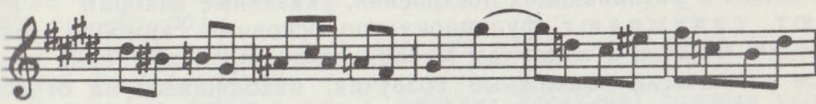
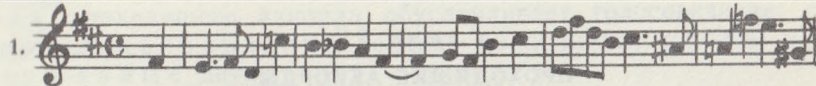


## Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

306



2. Сочинить период, используя хроматические доминантовые и субдоминантово-доминантовые последования.

На фортепиано:

1. Играть хроматические доминантовые и субдоминантово-доминантовые последования.

2. Играть период, применяя указанные хроматические последования.

3. Выучить наизусть примеры 202 и 207 из Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых.

Гармонический анализ:

Проанализировать § 20 из Хрестоматии О. Л. и С. С. Скребковых.

## Раздел шестой

### ГАРМОНИЯ НА МЕЛОДИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ. ПЕДАЛЬ

#### Глава 25

#### ПРОХОДЯЩИЕ АККОРДЫ

##### § 1. Аккорды мелодического происхождения

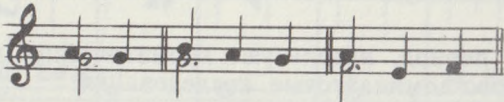
Существуют аккорды, тональная функция которых не имеет самостоятельного значения. Это созвучия мелодического происхождения, образующиеся в результате совместного движения голосов — на основе голосоведения. Появляясь внутри экспозиционных и развивающих построений, указанные аккорды окружают, связывают функционально основные гармонии, оттеняют их. Обычно к аккордам мелодического происхождения относятся ритмически подвижные созвучия, находящиеся на относительно легких долях такта.

Различают аккорды проходящие и вспомогательные.

##### § 2. Занятый звук

Приступая к изучению гармонической фактуры с проходящими и вспомогательными созвучиями, следует особо отметить общепринятые закономерности голосоведения. Необходимо избегать окружения, «опевания» занятого звука, а также поступенного хода к звуку, занятому соседним голосом, «мешающему» свободе движения данного голоса и четкости гармонического звучания аккорда:

307



##### § 3. Определение проходящего аккорда. Окружающие его гармонии

Проходящим называется аккорд мелодического происхождения, который возникает на основе плавного поступенного движения баса. Соединяемые им аккорды могут быть или различными видами какой-либо одной гармонии, или аккордами разных тональных функций.

##### § 4. Структура и вид аккордов

Среди проходящих аккордов многие имеют терцовую структуру, представляют собой тот или иной вид трезвучия или септаккорда. Встречаются также и созвучия нетерцового строения. Вид проходящего аккорда обуславливает голосоведение: соотношение направлений плавно движущихся голосов и выдержанные звуки.

##### § 5. Соотношение линий голосов

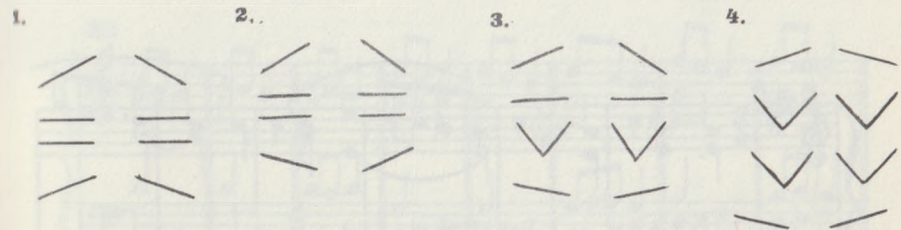
Возникновение проходящих аккордов сопровождается типичными оборотами в голосоведении:

Два голоса — часто крайние — движутся либо параллельно терциями (децимами), либо противоположно, проходя через одноименный звук (например, одна линия: *до—ре—ми*, другая: *ми—ре—до*).

В одном или в двух верхних (средних) голосах выдерживаются общие звуки.

В одном, редко в двух верхних (средних) голосах используются вспомогательные мелодические обороты — ход на ступень вниз (к вводному тону) и возвращение обратно.

Схемы вариантов голосоведения покажем графически:



##### § 6. Виды проходящих аккордов на основе тонической гармонии

Между трезвучием и сектаккордом I ступени (в том и ином порядке) характерна проходящая доминантовая гармония. Наблюдаются все описанные варианты голосоведения. Могут появиться  $V_4$ ,  $V_4^2$  с квартой (квартовое созвучие),  $V_6$ ,  $VII_6$ :



$V_{6_4}$  — наиболее простой аккорд, но не лучший вариант звучности. Он несколько «тяжеловесен», особенно при восходящем ходе баса.

### § 7. Проходящие аккорды на основе субдоминанты IV ступени

Проходящие аккорды, связывающие трезвучие и секстаккорд IV ступени, чаще всего образуются на основе противоположного движения двух голосов. Это  $I_{6_2}$ ,  $V_7$  (неполный). Своеобразное квартовое созвучие возникает в мажоре, при параллельном движении крайних голосов децимами:

309

Приводим образец гармонизации:

310

### § 8. Проходящие аккорды на основе доминантовой гармонии

- $V - II_{6_4} - V_6$  (минор — только мелодический),
- $V_7 - II_{6_4} - V_{6_5}$  (минор — только мелодический),
- $V_7 - IV_6 - V_{6_5}$  (минор — только мелодический),
- $V_{6_5} - I - V_{4_3}$  (аккорд I ступени может быть с квартой),
- $V_{6_5} - IV_{6_4} - V_{4_3}$
- $V_{4_3} - III - V_2$  (в миноре III ступень — увеличенное трезвучие),
- $V_{4_3} - I_6 - V_2$  (в  $I_6$  удваивается терция).

Во всех случаях имеются один или два общих звука и противоположное движение голосов:

311

Примерная гармонизация мелодии:

312





### § 9. Проходящие гармонии на основе VII<sub>7</sub>

На основе вводного (обычно уменьшенного) септаккорда в практике используются последования с противоположным движением крайних голосов и двумя выдержанными звуками:

$$VII_7 - IV_{6_4} - VII_{6_3}$$

$$VII_2 - V - VII_{4_3}$$

между VII<sub>6<sub>3</sub></sub> и VII<sub>4<sub>3</sub></sub> образуется созвучие квартового строения (\*):



### § 10. Проходящие гармонии на основе II<sub>7</sub>

С таким же голосоведением, как и при соединении с VII<sub>7</sub>, воз-

никают последования:

$$II_7 - VI_{6_4} - II_{6_3}$$

$$II_{6_3} - V - II_{4_3} \quad (V \text{ ступень с квартой вместо терции}),$$

$$II_{4_3} - VII - II_2 \quad (VII \text{ ступень в миноре натуральная}).$$

С применением вспомогательного мелодического оборота в одном из средних голосов строятся:

$$II_7 - I_6 - II_{6_3} \quad (\text{в } I_6 \text{ удвоена терция}),$$

$$II_{6_3} - I_{6_4} - II_{4_3}$$

$$II_{6_3} - V - II_{4_3}$$

$$II_{4_3} - V_6 - II_2 \quad (\text{только в мажоре; } V_6 \text{ с удвоенной терцией):}$$



### Задания

Письменное:

Гармонизовать данные мелодии:

315

1.

2.

3.

На фортепиано:

1. Гармонизовать данное двухголосие:

4.

\*

5.

\*

6.

7.

8.

\*

2. Гармонизовать басы из Учебника гармонии, приведенные в заданиях к темам 13, 15, 16.

3. Гармонизовать басы из Сборника задач по гармонии А. Мутли (№№ 164, 165, 166, 178).

4. Играть последования в форме периода, широко используя проходящие созвучия на основе всех изученных гармоний (как в главной тональности, так и в отклонениях).

5. Выучить наизусть:

Бетховен. Соната, ор. 31 № 2, ч. I, тема главной партии;

Бетховен. Соната, ор. 31 № 3, скерцо, первый период;

Глинка. «Руслан и Людмила», Увертюра, связующая партия.

(Пример 297 из Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых).

Гармонический анализ:

Найти в музыкальных произведениях образцы использования проходящих созвучий как терцового, так и нетерцового строения.

## ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ АККОРДЫ

## § 1. Определение вспомогательного аккорда

Вспомогательным называется аккорд, который образуется вспомогательными звуками по отношению к функционально основной гармонии. Характерно появление таких аккордов на выдержанном звуке в басу; иной вариант — на вспомогательном мелодическом ходе баса.

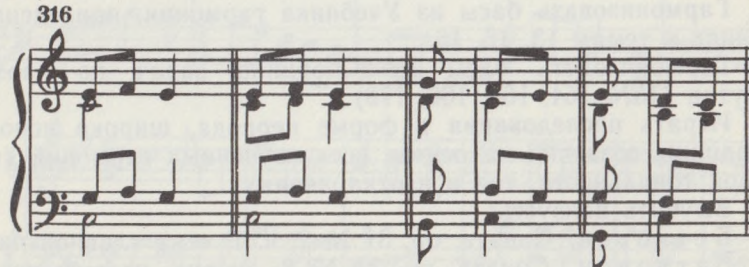
Обычно вспомогательный аккорд помещается между повторениями одного и того же вида основной гармонии на легкой доле такта. Здесь наиболее очевидна его гармоническая подчиненность окружающим аккордам. Однако он может появиться и на тяжелой доле, создавая задержание функционально основного аккорда.

## § 2. Вспомогательные аккорды к тонике

## 1) Субдоминанта.

Вспомогательной гармонией к тоническому трезвучию чаще всего бывает субдоминанта. В таких случаях тонический бас является аккордовым звуком вспомогательного созвучия.

Простейшим видом вспомогательной субдоминанты служит  $IV_{6_4}$ . Он возникает в результате сдвига на ступень вверх терции и квинты тоники, на основе общих звуков в двух голосах. Другой вариант вспомогательной субдоминанты —  $II_2$ , образующийся путем восходящего сдвига в трех верхних голосах (в тесном расположении):



Вспомогательная субдоминанта встречается в любом месте формы, где «обыгрывается» тоника, в частности в начале и в конце изложения.

## 2) Альтерированная субдоминанта.

В плагальных оборотах иногда участвует и вспомогательная альтерированная субдоминанта (в том числе и с увеличенной секстой).

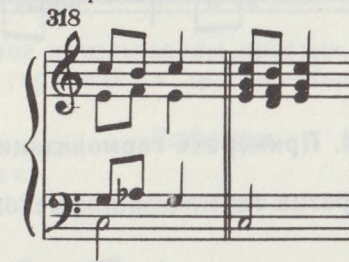
Полутоновые отношения звуков этой гармонии к смежным звукам тоники создают обостренную, хроматическую плагальность:



Такие обороты наблюдаются повсеместно.

## 3) Вводный септаккорд.

На тоническом басу вспомогательные звуки могут образовать вводный септаккорд (часто пропускается терция). Оборот встречается в начальных построениях:

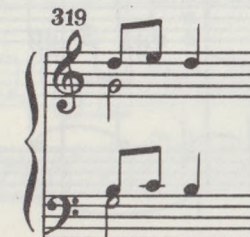


Вертикаль в целом не располагается по терциям.

## § 3. Вспомогательные аккорды к доминанте

## 1) Тонический квартсекстаккорд.

Простейшим видом гармонии, вспомогательной к доминанте, является  $I_{6_4}$ . Его отношение к трезвучию V степени аналогично отношению вспомогательного  $IV_{6_4}$  к тонике. Вместе с басом он также составляет единый комплекс терцового строения:



Вспомогательный  $I_{6_4}$  помещается на легкой доле такта. Появление его на тяжелой доле рассматривается как  $K I_{6_4}$ .

2) Вспомогательный уменьшенный септаккорд.

Более сложная вспомогательная к доминантсептаккорду гармония — уменьшенный септаккорд, содержащий приму доминанты и три вспомогательных звука (полутонового отношения) к  $V_7$ . Может быть в различных обращениях (соответственно переходя в различные виды  $V_7$ ), появляясь и на легких, и на тяжелых долях такта:



#### § 4. Примерная гармонизация

Приводим два образца гармонизации мелодии:

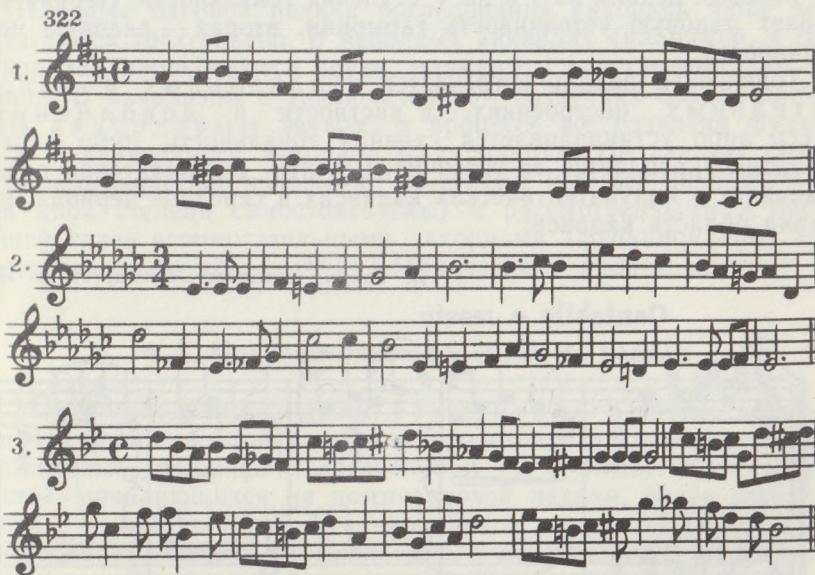


В одном образце использованы простые, диатонические формы вспомогательных гармоний; в другом — более сложные, хроматические.

#### Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:



2. Гармонизовать мелодии из Учебника гармонии, приведенные в заданиях к теме 30 (№№ 2, 3).

На фортепиано:

1. Играть однотональные последования и обороты с отклонениями, используя вспомогательные аккорды.

2. Выучить наизусть отрывки из Вариаций, оп. 1, Шумана, предварительно проанализировав произведение полностью.

## Глава 27

### ПЕДАЛЬ

#### § 1. Педаль (органный пункт)

Педалью называется выдержанный или повторяющийся звук (созвучие), на фоне которого происходит гармоническое развитие. По отношению к гармонии педаль может быть аккордовым или неаккордовым звуком (созвучием).

Особенно важную роль играет педаль в басу — обычно ее именуют органным пунктом.

#### § 2. Тоническая и доминантовая педали в басу

Большое значение в функциональном развитии гармонии имеют басовые педали на I и на V ступенях тональности. Первая усиливает ладовую устойчивость гармонии, вторая — ладовую неустойчивость.

Тоническая педаль встречается в начальных и заключительных построениях, в частности в дополнениях. Здесь либо устанавливается главная тональность, либо в итоге развития укрепляется ее устойчивый центр. Доминантовая педаль возникает в полуавтентических кадансах в середине периода, расширяя область каданса:

И. Гайди. Пятидесятый квартет, ч. II

#### Cantabile e mesto

323

#### § 3. Изложение гармоний на басовой педали

На фоне басовой педали последования аккордов чаще всего излагаются трехголосно. В неполных аккордах (например, в септ-аккордах) пропускаются звуки, наименее существенные для гармоний. В начальном и заключительном созвучиях педаль должна быть аккордовым звуком; в процессе же развития функции баса и движущихся аккордов разобщаются. Не следует смешивать гармоническое изложение на педали (где все аккорды в той или иной степени самостоятельны) с рассмотренными в предыдущей главе вспомогательными аккордами (функционально несамостоятельными созвучиями мелодического происхождения).

#### § 4. Модуляционное развитие на педали

На фоне педали возможны отклонения в другие тональности. На тонической педали часто происходят отклонения в субдоминантовые тональности (особенно в IV ступень). Круг тональностей, появляющихся на доминантовой педали, более широк (в связи с ее подчеркнутой функциональной неустойчивостью).

Приводим пример гармонизации с отклонениями на педалях:

324

### § 5. Педаль в верхних голосах

Выдержанные или повторяющиеся звуки, не являющиеся аккордовыми во всех сопровождающих гармониях, могут находиться и в верхних голосах:

М. Мусоргский. «Картинки с выставки»,  
«С мертвыми на мертвом языке»

*Andante non troppo*

184

## Задания

Письменное:  
Гармонизовать данные мелодии:

326

На фортепиано:

1. Играть отклонения на тонической и доминантовой педальях.
2. Выучить наизусть два-три примера на гармоническую педаль (см. ниже задание по гармоническому анализу).

Гармонический анализ:

1. Проанализировать образцы из гл. 22 Хрестоматии Н. Привано.
2. Найти примеры гармонической педали в музыкальных произведениях в рамках начального периода.

185

## Раздел седьмой

### ПЕРЕХОД В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА И МОДУЛЯЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ В ПРОСТЫХ ДВУХ- И ТРЕХЧАСТНЫХ ФОРМАХ

#### Глава 28

#### ПЕРЕХОД В ТОНАЛЬНОСТИ ДОМИНАНТЫ

##### § 1. Модулирующий период

Период, заканчивающийся в другой тональности, называется модулирующим (см. пример 208).

Смена тональности в конце изложения темы придает форме относительную разомкнутость. Поэтому в форме модулирующего периода пишутся не законченные музыкальные произведения, а их начальные экспозиционные части. Таким образом, модулирующий период является формой изложения темы, которая будет развиваться.

##### § 2. Направление модуляции в экспозиционном периоде

В классическом экспозиционном периоде обычен переход в тональности доминантовой группы, точнее — в тональности V и III ступеней (как в мажоре, так и в миноре). Их основные тоны содержатся в тоническом трезвучии главной тональности в качестве терции и квинты. В такой модуляции новая тональность «рождается» на основе элементов предыдущей и лишь временно отодвигает главную тональность на второй план.

Период, модулирующий в доминантовую тональность, представляет собой более значительный шаг в этом направлении, по сравнению с типичным для окончания первого предложения полуавтентическим кадансом на доминантовом трезвучии:

И. Гайди. Соната D-dur, ч. III

327 Presto, ma non troppo

Переход в тональность III ступени чаще всего встречается как модуляционная связь минора с параллельным мажором (см. пример 208). Подобен ему тональный план экспозиционного периода при исходном мажоре:

Л. Бетховен. Квартет, оп. 18 № 3, ч. III

328 Allegro

##### § 3. Смена тональных функций в момент перехода. Общие аккорд и тональность

В момент перехода меняются функции сочетающихся тональностей. Новая — доминантовая — тональность временно становится центральной, «тонической», а главная — той или иной ее субдоминантой.

Первоначальная тоника в таком переходе часто служит общим аккордом для обеих тональностей. В качестве субдоминантовой гармонии она подготавливает заключительный каданс в новой тональности.

Общим аккордом может быть и трезвучие VI ступени главной тональности, также имеющее субдоминантовое значение в дальнейшем — аккордов IV ступени для III ступени и II ступени для V ступени (последнее — только в мажоре). Вводится оно либо прерванным оборотом (V<sub>7</sub>—VI), либо отклонением. В этом случае возникает промежуточная тональность — общая, родственная начальной и конечной тональности (например, a-moll в переходе из C-dur в G-dur или e-moll).

##### § 4. Модулирующий аккорд

Модулирующим называется аккорд, характерный для новой тональности и не свойственный предыдущей. Им обычно бывает один из кадансовых аккордов доминантовой или субдоминантовой группы: V<sub>7</sub>, K I<sub>6</sub>, II<sub>6</sub>, II<sub>6</sub>, II<sub>4</sub>; альтерированная субдоминанта, в том числе какой-либо аккорд с увеличенной секстой.

Модулирующий аккорд появляется после общего аккорда и устанавливает другую тональность:

329

I=IV                      I=VI

### § 5. Схема модулирующего построения

Модулирующим построением в периоде обычно служит его заключительное предложение. В нем содержатся два момента:

- 1) показ первой тональности (автентическим, плагальным, сложным или прерванным оборотом),
- 2) переход и каданс в новой тональности.

Модулирующая доминанта ( $V_7$  или  $KI_6$ ) чаще всего возникает на тяжелой доле предпоследнего такта:

Первая тональность:

Новая тональность:

$KI_6$   $V_7$  I

или:  $V_7$  I

Модулирующая субдоминанта помещается преимущественно на легкой доле третьего такта с конца (перед кадансовыми аккордами доминанты):

Первая тональность:

Новая тональность:

$(\sharp)IV(b)$   $KI_6$   $V_7$  I

$II_6(\sharp)$   $6 \ 4$   
 $(\sharp)II(\sharp)$   $5' \ 3$

### § 6. Переход в тональность VII ступени из минора

Значительно реже встречается переход из минора в тональность VII ступени. Взаимоотношения этой тональности с главной тональностью сложнее, чем описанные в предыдущих параграфах. Подчинение новой тональности главной здесь выражено менее непосредственно (она является доминантой параллельного мажора).

Общий аккорд при переходе — тоника исходной тональности, равная II ступени новой. Эта субдоминантовая гармония естественно включается в заключительный кадансовый оборот:

330

$I_6=II_6$

### § 7. Примерная гармонизация мелодии

331

1. 2.

В первом варианте окончания периода модуляция совершается с появлением  $KI_6$  новой тональности. Для исходной тональности этот аккорд ( $V_6$  на тяжелой доле!) крайне нетипичен. И возникновение иной тональности здесь безусловно.

Во втором варианте звук ми (или ми-диез) в затакте к  $KI_6$  дает основание ввести модулирующую субдоминантовую гармонию (неальтерированную или альтерированную).

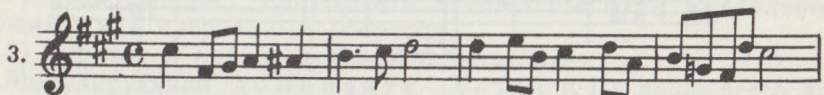
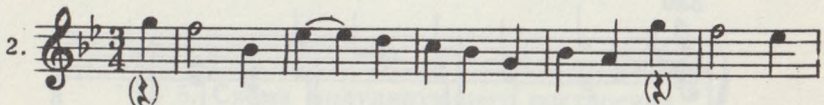
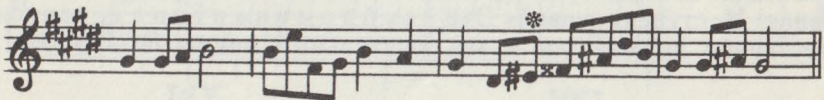
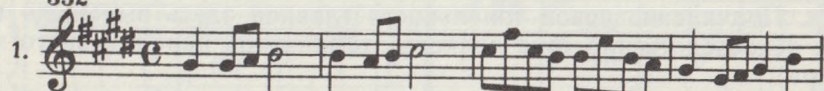


## Задания

Письменное:

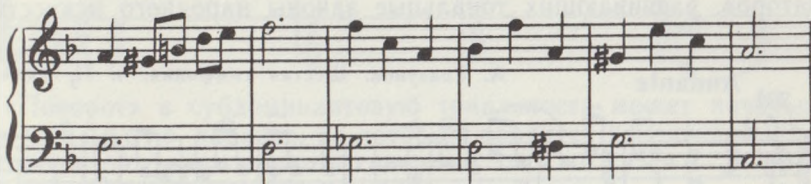
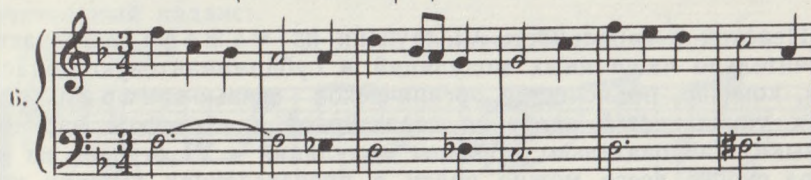
Гармонизовать данные мелодии:

332



На фортепиано:

1. Гармонизовать данное двухголосие:



2. Играть переходы из всех употребительных мажорных и минорных тональностей в тональности V и III ступеней в форме периода.

3. Выучить наизусть два примера (по выбору) из § 19 Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых (см. ниже задание по гармоническому анализу).

Гармонический анализ:

Проанализировать § 19 из Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых.

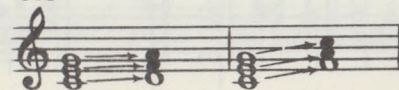
### Глава 29

#### ПЕРЕХОД В ТОНАЛЬНОСТИ СУБДОМИНАНТЫ. СОПОСТАВЛЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

##### § 1. Субдоминантовое направление в экспозиционном периоде

Субдоминантовое направление тонального развития менее свойственно начальному периоду, чем доминантовое. Основные тоны субдоминантовых тональностей не содержатся в тоническом трезвучии главной тональности, не «рождаются» ею, а сопутствуют ей. Они в той или иной степени противопоставляются главной тонике, иногда стремясь даже подчинить ее себе:

333



И модуляция в тональности субдоминантовой группы часто воспринимается как «сдвиг» в побочную сферу, возвращение из которой не представляется необходимым.

## § 2. Переход из мажора в параллельный минор

Переход в тональность VI ступени из мажора встречается значительно чаще иных модуляций в субдоминантовую область. Это, конечно, объясняется органической связью параллельных тональностей, особенно характерной для русской народной музыки. Следовательно, образцы модуляций в VI ступень из мажора скорее всего можно найти в произведениях русских композиторов, развивающих тональные законы народного искусства:

334 Andante А. Глазунов. Шестая симфония, ч. II, тема

При переходе в параллельный минор следует основываться на общих для обеих тональностей субдоминантах (или субдоминантовых тональностях), например:

$$\begin{array}{c} \text{C-dur} \\ \text{II (или отклонение в d-moll)} = \text{IV ступени,} \\ \text{IV (или отклонение в F-dur)} = \text{VI ступени.} \end{array}$$

Вслед за переосмысливанием общего субдоминантового аккорда (или тональности) обычно следует сложный каданс:

335

## § 3. Переход в тональность IV ступени

Переход в тональность IV ступени из основной мажорной или минорной тональности — наиболее редкое явление в условиях классического экспозиционного периода. Утверждение субдоминанты в качестве новой тоники достигается иногда весьма «прямолинейно» — в виде отклонения, к которому присоединяется заключительный каданс:

336 Allegro Л. Бетховен. Шестая симфония, ч. III.

«Поворот» в субдоминантовую тональность может начаться с прерванного каданса, за которым вводится заключение. В более развитой форме переход содержит отклонения в VI ступень и далее в IV ступень новой тональности:

337

## § 4. Переход в тональность VI ступени из минора

Укрепление в самостоятельной тонической функции тональности VI ступени минора также нетипично для начального изложения темы. Встречается отклонение с последующим кадансом:

[Adagio cantabile] Л. Бетховен. Соната, ор. 13, ч. II

338



Возможны отклонения в параллельную и субдоминантовую тональности (например, план: a-moll—d-moll—B-dur—F-dur).

### § 5. Переход в тональность II ступени из мажора

Переход из мажора в тональность II ступени нередко совершается путем сложного оборота (II—V—I ступени) в момент кандаса:

П. Чайковский. «То было раннею весной»

339 [Allegro moderato]

### § 6. Сопоставление тональностей

Сопоставлением тональностей называется введение новой тональности без посредства модулирующего аккорда. В периоде это иногда происходит на грани предложений. Но чаще всего сопоставление тональностей сопутствует сопоставлению контрастных тем в произведениях крупной формы. Обычно главной тональности противопоставляется субдоминантовая — IV или VI ступени.

#### Задания

На фортепиано:

1. Играть модулирующие построения из употребительных мажорных и минорных тональностей во все тональности субдоминантовой группы, используя различные приемы.

2. Сочинить период, модулирующий из какой-либо мажорной тональности в параллельную минорную.

Гармонический анализ:

Проанализировать тональные планы скерцо из сонат Бетховена, ор. 14 № 1, ор. 26, ор. 110.

### Глава 30

#### ПРОСТЫЕ ДВУХЧАСТНАЯ И ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМЫ

##### § 1. Определение

Простой двухчастной или трехчастной называется форма, каждая часть которой не сложнее периода.

##### § 2. Виды простых форм

Обычны два варианта построения двухчастной формы:

I часть	II часть
тема	ее развитие

По форме это два неодинаковых периода (см. тему вариаций в сонате Бетховена ор. 109).

I часть	II часть
тема	ее развитие и частичная реприза (повторение одного предложений первой части)

Образцом может служить тема вариаций из сонаты Бетховена, ор. 14 № 2.

Для трехчастной формы характерна схема:

I часть	II часть	III часть
тема	ее развитие	полная реприза темы

Образец этой формы — первая часть скерцо из сонаты Бетховена, ор. 28.

### § 3. Первая часть

Первая часть простой двух- и трехчастной формы является экспозиционным периодом, нередко модулирующим. Переход совершается (как уже говорилось при знакомстве с модуляциями) преимущественно в тональность доминантового значения.

### § 4. Вторая часть двухчастной формы

Вторая часть двухчастной формы по характеру гармонического развития заметно отличается от первой. В ней нередко преобладает гармоническая или тональная неустойчивость. Неустойчивые гармонии основной тональности здесь появляются чаще и приходится на более тяжелые доли тактов. Чаще возникают и отклонения в другие тональности, главным образом субдоминантовой функции. Возможна доминантовая педаль.

При отсутствии репризы вторая часть заканчивается кадансом в основной тональности. В репризной форме гармоническая и тональная неустойчивость свойственны развивающему построению. Заключительное построение — реприза — обычно гармонически подобна (или близка) начальному периоду. Типично отклонение в субдоминанту (IV ступень) как средство укрепления главной тональности, нередко на тонической педали.

### § 5. Вторая — средняя — часть трехчастной формы. Модулирующая секвенция

В простой трехчастной форме вторая часть чаще всего является не периодом, а развивающим построением. По размеру она может быть равна первой части, бывает короче или, что распространеннее, превосходит ее. Как и вторая часть двухчастной формы, в трехчастной форме она гармонически и тонально неустойчива. Имеются большие, по сравнению с двухчастной формой, возможности для модуляционного развития. Отклонения могут быть изложены в форме модулирующей секвенции.

Оканчивается средняя часть всегда гармонически неустойчиво, не замыкаясь тоникой, а подготавливая новый раздел формы преимущественно средствами доминантовой гармонии. Нередко в последних оборотах доминанта подчеркивается педалью на V ступени.

### § 6. Реприза трехчастной формы

Последняя часть трехчастной формы воспроизводит материал экспозиционного периода — иногда в гармонически более усложненном виде. Характерны отклонения в субдоминанту (IV ступень), заключительная педаль на тонике.

### § 7. Примерная гармонизация мелодии

#### а) 4. II двухчастной формы

в) ч. III трехчастной формы

В качестве примера приводится гармонизация мелодии, развитие которой показано в двух вариантах. Строение первого варианта имеет двухчастную форму, второго — трехчастную.

Первая часть в обоих вариантах неизменна. Это период, модулирующий из главной тональности (F-dur) в доминантовую (C-dur) тональность. Содержащиеся в нем гармонии весьма несложны в функциональном и структурном отношении. Отклонение в побочную тональность VI ступени предшествует переходу в V ступень.

Во второй части простой двухчастной формы метрически подчеркиваются неустойчивые гармонии (II, V, VII ступени); они появляются на более тяжелых долях такта, чем тоника d-moll (отодвинутая на третью долю такта 9 и взятая в виде секстаккорда). Отклонения в минорные тональности VI и II ступеней направляют функциональное развитие в сторону субдоминанты и создают ладово-колористический контраст мажорным тональностям I и V ступеней в первой части формы. В репризном построении второй части (такты 13—16) утверждается главная тональность. Отклонение в субдоминанту углубляет эту функцию в заключительном кадансе.

В средней части трехчастной формы отклонения даны в виде модулирующей секвенции. Субдоминантовые тональности располагаются в порядке восходящих терций: II (g-moll)—IV (B-dur)—VI (d-moll) ступени; завершающее звено варьировано. Как и в развивающей части простой двухчастной формы, здесь преобладает гармонически неустойчивая аккордика. Последование в мотиве модулирующей секвенции начинается с субдоминантовой гармонии, а тоника в конце его имеет «несовершенный» вид. В последних двух тактах (15—16) сосредоточена доминанта, активно подготавливающая главную тональность репризы.

В репризе тема начального периода заканчивается в главной тональности, приобретая полную завершенность. В связи с этим во втором предложении вводится отклонение в тональность IV ступени. В первом же предложении гармоническое усложнение достигается усилением некоторых оборотов, для чего служат также отклонения (в субдоминанту, вместо первоначального последования аккордов I—IV).

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

341

4.

5.

2. Сочинить модуляционную пьесу в двух- или трехчастной форме.

На фортепиано:

Играть модуляции в простых двух- и трехчастных формах с различными тональными планами<sup>1</sup>.

Гармонический анализ:

Найти в музыкальных произведениях образцы простых двух- и трехчастных форм разных видов. Запомнить типичные примеры тональных планов.

<sup>1</sup> Письменные гармонизации такого рода и исполнение на фортепиано модуляций в двух- и трехчастных формах практиковать на всем дальнейшем протяжении курса гармонии. Пользоваться мелодиями из сборников задач (по указанию педагога).

## Часть третья

### Раздел восьмой

#### СИСТЕМА ГАРМОНИЙ НАТУРАЛЬНЫХ ЛАДОВ. ЛАДОВАЯ ПЕРЕМЕННОСТЬ. ГАРМОНИЧЕСКОЕ ВАРЬИРОВАНИЕ

#### Глава 31

#### ДИАТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА НАТУРАЛЬНОГО МАЖОРА

#### § 1. Диатоника натурального мажора

Рассматривая полную систему диатонических гармоний мажора, следует выделить аккорды медиант, отметив их особую функциональную роль в гармоническом развитии.

#### § 2. Трезвучие VI ступени в плагальном обороте

Субмедианта — VI ступень, обладая качествами субдоминантовой гармонии, может участвовать в плагальном обороте: I—VI—I. Соединение аккордов гармоническое — два общих звука остаются на месте:

Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»,  
д. IV, карт. I

342 [Presto]

Для такого последования аккордов характерна колористическая «мягкость тонов». Обусловлено это тем, что составляющие его диатонические трезвучия находятся в терцовом соотношении. Они близки по звуковому составу, но различаются ладовым наклоном (являются тониками параллельных тональностей). Такой оборот встречается и в изложении темы, и в момент каданса.

### § 3. Трезвучие VI ступени — промежуточная гармония

Нередко трезвучие VI ступени появляется в качестве промежуточной гармонии (собственно медианты) между тоникой и основной субдоминантой. Возможны обороты:

I—VI—IV; I—VI—II<sub>6</sub> ( $\frac{6}{4}$ ).

Соединение аккордов гармоническое. Создается нисходящее терцовое последование основных тонов гармоний, движущихся в субдоминантовом направлении:

Л. Бетховен. Соната, ор. 31, ч. III

343 Adagio

### § 4. Трезвучие VI ступени — местная доминанта

В условиях мажорной диатоники трезвучие VI ступени может выступить в роли натуральной доминанты к трезвучию II ступени. Последование VI—II ступени подобно автентическому обороту V—I ступени. Это оборот натурального минора в тональности II ступени:

Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, ор. 24, ч. I

344 Allegro

### § 5. Трезвучие III ступени в доминантовом значении

Гармонический оборот III—I ступени в диатоническом мажорном ладу создает колористически своеобразную автентичность:

Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка», д. II

345 Maestoso

Соединение аккордов гармоническое — два общих звука остаются на месте.

### § 6. Трезвучие III ступени в прерванном обороте

Трезвучие III ступени мажора может следовать за диссонирующей доминантой V ступени, обычно за V<sub>2</sub>, образуя прерванный оборот, частично разрешающий неустойчивую гармонию. Это последование может возникнуть в процессе движения от доминанты к тонике:

А. Бородин. Вторая симфония, ч. I

346 [Animato assai]

### § 7. Взаимоотношение двух медиант. Параллельная переменность

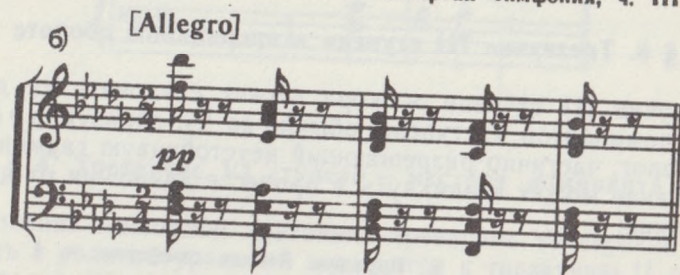
В силу функциональной переменности и медианта, и субмедианта иногда получают местное тоническое значение. В таких случаях другой из упомянутых аккордов становится местной доминантой или субдоминантой. Оборот III—VI ступени, опираю-

щийся на субмедианту, можно рассматривать как автентический в параллельной минорной тональности (натурального вида). Последование VI—III ступени приносит плагальность в минорную тональность III ступени:

П. Чайковский. Тема с вариациями, ор. 19, тема



П. Чайковский. Четвертая симфония, ч. III



### § 8. Трезвучие III ступени при нисходящем ходе вводного тона. Оборот III—IV ступени

Нисходящий на ступень ход вводного тона в мажоре (VII—VI ступени в мелодии) в той или иной степени содержит элементы параллельной переменности. И гармонизируется он последованием III—VI или III—IV ступеней (оборот типа прерванного):

П. Чайковский. Четвертая симфония, ч. III



М. Мусоргский. «Хованщина», д. III

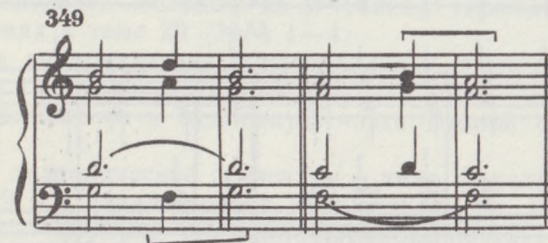
[Andantino appassionato]



Нисходящее гаммообразное движение в мелодии нередко складывается в мажорный тетракорд (I—VII—VI—V ступени).

### § 9. Некоторые характерные обороты особых мажорных диатонических ладов

В гармонических последованиях натурального мажора могут обнаружиться элементы диатонических ладов. Обыгрывание доминанты минорными аккордами II ступени придает ей смысл устоя миксолидийского лада. Подчеркивание трезвучия IV ступени аккордами V или VII ступени создает черты лидийского лада:



### § 10. Диатоническая секвенция. Переменность функций аккордов

Диатонической секвенцией называется повторение гармонического оборота на различных ступенях диатонического лада. В секвенциях наиболее ясно обрисовывается переменность функций диатонических аккордов тональности, их способность быть местными тониками, доминантами, субдоминантами. Секвентно повторяющийся оборот большей частью состоит из последования аккордов квинтового соотношения, реже — терцового.

В зависимости от функциональной направленности оборота, он бывает:

автентическим («автентического типа»): V—I, VI—II, VII—III ступени и т. д.;

плагальным («плагального типа»): IV—I, II—VI ступени и т. д.



## § 11. Виды аккордов. Направление секвенции

По аккордовому составу наиболее разнообразны обороты автентического типа. Они могут содержать два трезвучия, разрешение септаккорда в трезвучие, последование двух септаккордов. Плагальные обороты обычно складываются из трезвучий.

Направление секвенции автентического оборота, заканчивающегося трезвучием, бывает различным — и нисходящим, и восходящим. Интервал перемещения — главным образом секунда или терция; возможно чередование разных интервалов. Оборот из двух септаккордов используется только в поступенном нисходящем движении.

Оборот плагального типа чаще всего перемещается по нисходящим терциям:

350

Диатонические секвенции встречаются в изложении темы — в начальных построениях и развивающем втором предложении периода.

### Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

351

- 1.

- 2.
- 3.
- 4.

2. Сочинить период, используя гармонии натурального мажора. На фортепиано:

1. Играть диатонические секвенции различного типа во всех употребительных мажорных тональностях.
2. Гармонизовать мелодии из Учебника гармонии, приведенные в заданиях к теме 26 (№№ 1—4).
3. Играть гармонические последования с аккордами медиант. Гармонический анализ:
  1. Проанализировать медленную часть Второй симфонии Бородина.
  2. Найти диатонические секвенции в теме финала сонаты Бетховена, ор. 79 и в начале первой части сонаты, ор. 109, в романсе «Я не сержусь» Шумана (из цикла «Любовь поэта»).

## Глава 32

### ОСОБЕННОСТИ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА. ФРИГИЙСКИЙ ОБОРОТ

#### § 1. Трезвучия доминантово.. группы

Доминантовую группу натурального минора составляют трезвучия V, III и VII ступеней, содержащие натуральный вводный тон — VII ступень тональности. Они отличаются от соответствующих аккордов гармонического минора по структуре: трезвучие V ступени — минорное, трезвучия III и V ступеней — мажорные.

## § 2. Автентические обороты

Трезвучия V, III и VII ступеней (основной вид и сектаккорды) могут переходить в тонику (I, I<sub>6</sub>). Такие обороты относятся к автентическим, отличаясь от аналогичных в гармоническом миноре большей мягкостью:

Д. Шостакович. Прелюдия, оп. 87 № 24

352 а) б) [Andante]

## § 3. Связь натуральной доминанты с субдоминантой. Элемент дорийского лада

Весьма характерен переход аккордов натуральной доминанты в субдоминанту. Гармоническое соотношение функций этого оборота является следствием мелодической направленности вниз натурального вводного тона доминанты (VII—VI—V ступени).

Среди аккордовых последований выделяются сочетания натуральных доминант с трезвучием IV ступени: III—IV, V—IV, VII—IV ступени:

Д. Шостакович. Прелюдия, оп. 87 № 16

353 а) б) Andante

В этих оборотах с акцентом на субдоминанте создается оттенок отклонения в дорийскую субдоминанту (d-moll с си-бекаром). Такое же впечатление производит переход мажорной (мелодической) субдоминанты непосредственно в тонику.

## § 4. Фригийский оборот

Мелодическое нисходящее движение по ступеням верхнего тетра хорда натуральной минорной гаммы (I—VII—VI—V ступени) называется фригийским оборотом. Этот термин указывает на связь мелодического оборота с характерным движением во фригийском ладу: оканчиваясь нисходящим ходом на малую секунду, он приводит к тонике лада.

Фригийский мелодический оборот может возникнуть в любом голосе. Типично его появление в одном из крайних голосов. Гармоническим сопровождением фригийского оборота служит своеобразное последование аккордов. В составе оборота, начинающегося относительно устойчиво, какое-либо натуральное созвучие и полуавтентический каданс на гармонической доминанте (субдоминанта—доминанта).

Проведение фригийского оборота в верхних голосах (часто в сопрано) гармонизируется так:

I (или VI) — III — IV — V ступени,  
I (или I<sub>6</sub>) — VII<sub>6</sub> — IV — V ступени:

Р. Шуман. Вторая соната, ч. I

[Prestissimo]

354 а) б)

Проведение фригийского оборота в басу гармонизируется так:

I — VII — IV<sub>6</sub> — V ступени,  
I — V<sub>6</sub> — IV<sub>6</sub> — V ступени.

Возможно также хроматическое последование с отклонениями в доминанту и в субдоминанту и с альтерацией субдоминанты (аккорд с увеличенной секстой) перед заключением на мажорной доминанте:

355a)

И. С. Бах. Первый Бранденбургский концерт, ч. II

### § 5. Параллельная переменность

Последование аккордов VII—III или III—VII ступеней натурального минора создает отклонение в параллельную мажорную тональность. Переменность функции III натуральной ступени проявляется здесь очень ярко, главным образом вследствие того, что тоника натурального минора укреплена ладово-неустойчивыми ступенями не так сильно, как мажорная (окружающие минорную тонику ступени расположены на расстоянии целого тона от нее), и часто «уступает ей место». В связи с этим нередко возникает параллельно-переменный лад — система параллельных тональностей, тонические трезвучия которых являются равноправными тониками (например, c-moll—Es-dur):

Д. Шостакович. Прелюдия, оп. 87 № 20

### § 6. Диатонические секвенции

В натуральном миноре, так же как и в мажоре, встречаются диатонические секвенции. Особенно характерна секвенция нисходящая по ступеням — I—IV, VII—III, VI—II, V—I:

В. А. Моцарт. Соната F-dur, ч. III

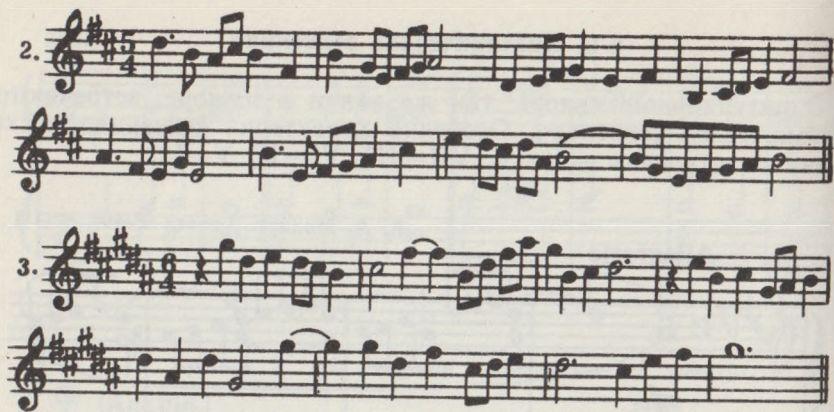
### § 7. Примерная гармонизация мелодии

В приведенной гармонизации нужно обратить внимание на фригийские обороты и последования, создающие параллельную переменность:

### Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:



2. Сочинить период в натуральном миноре.  
На фортепиано:

1. Гармонизовать мелодии и басы из Учебника гармонии, приведенные в заданиях к теме 25.

2. Играть во всех минорных тональностях обороты: фригийские различных видов и создающие параллельную переменность.

3. Выучить наизусть тему Пассакалии из сюиты g-moll Генделя (см. ниже задание по гармоническому анализу).

Гармонический анализ:

1. Проанализировать тему Пассакалии из сюиты g-moll Генделя.

2. Найти натурально-минорные, фригийские последования и элементы других диатонических ладов в отдельных сценах оперы «Борис Годунов» Мусоргского (сцены: в келье — цифры 32—36, у храма Василия Блаженного — цифры 24—28, в Грановитой палате — вступление, под Кромами — цифры 27—29).

### Глава 33

## ГАРМОНИЧЕСКОЕ ВАРЬИРОВАНИЕ

### § 1. Общие положения

Гармоническое варьирование неизменно повторяющейся мелодии — один из важнейших приемов музыкального развития, утвердившихся в искусстве XIX—XX веков. Исключительно большую роль играет он в русской классической музыке, прежде всего в связи с обработкой народно-песенной мелодии.

Разнообразная гармонизация повторяющейся мелодии в целом или ее отдельных частей придает теме различные колористические оттенки, а также выявляет возможности разных функциональных связей, динамику их развития.

### § 2. Основные приемы гармонического варьирования

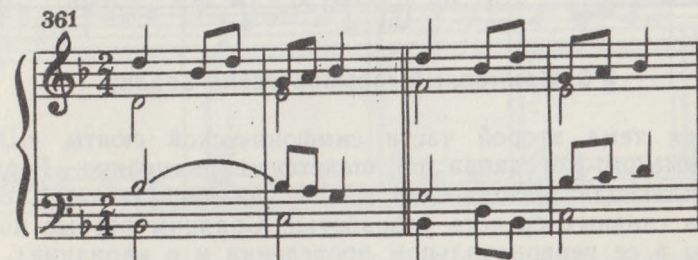
Гармоническое варьирование бывает более или менее значительным. Встречаются изменения вида гармонии в пределах данной тональной функции; изменения тональной функции гармонии; перемена тональности.

### § 3. Варьирование вида гармонии

Варьирование вида гармонии возникает вследствие изменения басового голоса. При повторении используется иной вид — другое обращение того же трезвучия или септаккорда. Некоторые изменения качества вертикали заметно влияют и на характер звучания гармонии, и на процесс формообразования (сглаживают или подчеркивают цезуру, каданс):



Новый вид гармонии может быть усложнением первоначального созвучия, например септаккордом той же ступени взамен трезвучия, более динамичным или колоритным аккордом той же функции, но другой ступени (например, II ступени вместо IV, VII<sub>7</sub> вместо V<sub>7</sub>, альтерированный аккорд вместо неальтерированного):



### § 4. Варьирование функции аккорда

Более существенные изменения в гармонизации мелодии возникают при появлении в соответствующие моменты развития аккордов различных тональных функций (например, доминанты

вместо субдоминанты), создающих разнообразные гармонические обороты (например, автентический или прерванный вместо плагального):



### § 5. Изменение тональности

Наиболее значительные изменения в гармонизации мелодии связаны с образованием отклонений в побочные тональности, а в некоторых случаях и с полной сменой основной тональности, перегармонизацией мелодии в другой, например параллельной, тональности. Здесь происходят глубокое переосмысление и смена функциональной роли аккордов:



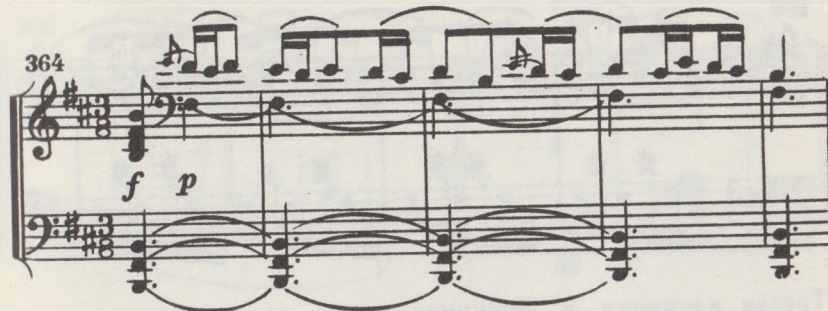
### § 6. Примерный гармонический анализ

Первая тема второй части симфонической сюиты «Шехеразада» Римского-Корсакова развивается вариационно. Гармония, сопровождающая мелодически почти неизменную тему, служит одним из главных средств разработки. Сравним первые построения темы в ее первоначальном проведении и в вариациях.

Опорными звуками мелодии начального построения являются ступени нисходящего пентакорда основной тональности h-moll — V—IV—III—II—I, обыгранные вспомогательными звуками. Гармонический фон изложения представлен тоникой (точнее, пустой тонической квинтой). На нее накладывается вся

мелодическая последовательность; тоникой она объединяется гармонически. Нетонические звуки (ми, до-диез) становятся проходящими и вспомогательными. Единая гармония ступеневато функциональное различие ступеней в мелодии:

### Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. II, тема Andantino



Три варианта гармонизации этой мелодии отличаются видами ладовой неустойчивости. Тоника нигде не подменяется.

В первой вариации тонике противопоставляется субдоминантовое трезвучие IV ступени. Различие тоника и субдоминанта только функциональное; с фонической стороны аккорды однотипны — оба минорные трезвучия. В чередовании аккордов метрически подчеркивается то тоника, то субдоминанта. Это создает основу для переменности функций, каданс на трезвучии IV ступени подобен отклонению (диатоническими средствами) в субдоминанту (см. такт 5):

### Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. II, первая вариация



Во второй вариации функциональная неустойчивость сочетается с тоникой в сложном гармоническом обороте:

IV—V<sub>9</sub>—I, II<sub>6</sub>—V<sub>9</sub>—I.

Его центральной, неизбежно устойчивой гармонией служит тоническое трезвучие. Постоянная тоническая педаль, мерные воз-

вращения тоники, совершенный каданс — все это несколько отодвигает на второй план неустойчивые гармонии, способствуя утверждению ладовой устойчивости:

Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. II, вторая вариация

[Andantino]

366

Третья вариация в функциональном отношении аналогична первой: те же плагальные соотношения гармоний и основные виды трезвучий I и IV ступеней, тот же ритм их смен. Но здесь появляется новый вид субдоминанты — мажорное трезвучие IV ступени. И это вносит колористическую свежесть в сферу диатоники (оборот дорийского лада), служит средством гармонического развития:

Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. II, третья вариация

[Andantino]

367

Во всех трех рассмотренных вариациях неизменна исходная гармония — они начинаются с основного тонического трезвучия.

В следующих далее неполных заключительных проведений темы (в экспозиционной части и в соответствующем месте репризы) используется иная начальная гармония. Исходный звук ме-

лодии переосмысливается в терцию тоники D-dur (I часть) и в приму тоники fis-moll (в репризе). От этих аккордов через модулирующую доминанту вводится тоника главной тональности — h-moll:

Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. II

[Andantino]

368

Изменения заключительного аккорда наблюдаются в вариациях репризы. Второе проведение темы в первой вариации оканчивается хроматическим прерванным кадансом, где доминанта главной тональности (h-moll) переходит в субдоминанто-доминантовое последование аккордов гармонического A-dur (II<sub>3</sub>—V<sub>9</sub>):

Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. II

[Andantino]

369

Хроматический оттенок гармонического колорита не лишен связи с диатонизмом, присущим этой теме, — в доминантовом нон-аккорде A-dur можно «узнать» аккорд дорийской субдоминанты главной тональности.

Первое проведение темы во второй вариации репризы завершается традиционным кадансом:  $V_7-VI$  h-moll. Трезвучие VI ступени появляется здесь и перед этим кадансом, следуя за тоникой:

[Andantino] Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. II

I VI  $V_7$  VI

Следующее — второе — проведение имеет сложное, тонально неустойчивое развитие с ритмически подвижной, детальной гармонизацией мелодических оборотов. В последованиях автентического типа акцентируются трезвучия IV, III, VI ступеней, причем в тональности IV и III ступеней происходят отклонения ( $VII_7 \rightarrow IV$ ,  $V_7 \rightarrow III$ ):

[Andantino] Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. II

В заключение анализа приводим схему, в которой обобщены все отмеченные варианты гармонической трактовки важнейших звуков мелодии начального построения темы:

Мелодия: V IV III II I  
 Гармония:  $^5I$   $^3I$   $^1II$   $^1I$   
 $^3III$   $^5VI$   $^5V$   $^5IV$   
 $^3VII_7 \rightarrow IV$   $^{мин. маж.}$   $^3VI$   
 $^1V$   $^7V$  III  $\leftarrow$   $^3V_7$   $^1II - ^5V \rightarrow VII$  нат.

### Задания

Письменные:

1. Гармонизовать данные мелодии:

2. Гармонизовать мелодии из сборника «Задачи по гармонии» В. Беркова и А. Степанова (№№ 223—230).

На фортепиано:

1. Варьировать гармонизацию отдельных двузвучных мелодических оборотов.

2. Играть модуляции, варьируя гармонизацию второго предложения в периоде повторного строения и репризного проведения начального построения в двух- и трехчастных формах.

Гармонический анализ:

Проанализировать § 33 из Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых.

ЭНГАРМОНИЗМ АККОРДОВ И ВНЕЗАПНАЯ МОДУЛЯЦИЯ

Глава 34

ЭНГАРМОНИЗМ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

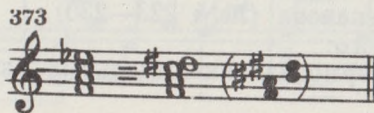
§ 1. Понятие энгармонизма и внезапной модуляции

Энгармонизмом (греч. enharmonios — согласованный) называется совпадение по высоте звуков и созвучий, имеющих различное название (например, *ми=фа-бемоль*, малая терция=увеличенной секунде, увеличенное трезвучие=своим обращениям). Энгармоническое переосмысливание звуков обычно сопряжено с переключением их ладовых тяготений и, следовательно, непременно подразумевает модуляцию, называемую энгармонической. Такая модуляция чаще всего производит впечатление неожиданного перехода или отклонения в другую тональность, поскольку привычные, свойственные первой тональности ладовые тяготения сменяются новыми, часто противоположными. И возникающая при этом новая тональность обычно не принадлежит к кругу близких, родственных в данной системе (в группе диатонического родства). Поэтому подобную модуляцию называют внезапной.

В классической гармонии наибольшее значение приобрела модуляция посредством энгармонизма двух типов: путем превращения малого мажорного септаккорда в аккорд с увеличенной секстой и путем переосмысления вида уменьшенного септаккорда.

§ 2. Энгармонизм доминантсептаккорда

Энгармоническое равенство интервалов малой септимы и увеличенной сексты обуславливает энгармонизм доминантсептаккорда и увеличенного квинтсектаккорда (дважды-увеличенного терцквартаккорда):



Первый из названных аккордов —  $V_7$  или главной тональности, или какой-либо подчиненной ей тональности диатонического родства. Равный ему увеличенный квинтсектаккорд (дважды-увеличенный терцквартаккорд) чаще всего выступает в роли альтерированной субдоминанты на VI ступени минора и гармонического мажора (полутоном выше доминанты).

§ 3. Энгармоническая модуляция на основе энгармонизма  $V_7$

Энгармонизм доминантсептаккорда непосредственно связывает тональности, находящиеся в полутоновом соотношении. При модуляционном переходе энгармонически переосмысливается преимущественно  $V_7$  первой тональности, «превращаясь» в увеличенный  $\frac{6}{5}$  новой. Вследствие этого внезапно возникает тональность, расположенная полутоном ниже предыдущей, нередко внося в тональное развитие яркий сдвиг:



При энгармонической замене какого-нибудь побочного  $V_7$  новая тональность также оказывается полутоном ниже той, которая готовилась.

§ 4. Форма изложения энгармонической модуляции

Энгармоническая модуляция обычно не встречается в экспозиционных периодах. Поэтому, выполняя такую модуляцию, следует пользоваться формой монолитного одночастного построения или построения из контрастных элементов, но не периодом повторной структуры.



Приводим образец модуляции для игры на фортепиано:

375

### § 5. Энгармонизм альтерированных доминантсептаккордов

Доминантсептаккорд с пониженной квинтой равен увеличенному терцквартаккорду, а доминантсептаккорд с повышенной квинтой — дважды-увеличенному квинтсекстаккорду:

376

$B(b)V_7$  или  $GesVII\#_7 = yв. \frac{4}{3} A(a) B\#V_7 = A \text{ дв.-ув. } \frac{6}{5} (\#IV)$

Энгармонизмом этих аккордов можно также пользоваться для модуляций, аналогичных описанным в предыдущем параграфе.

#### Задания

На фортепиано:

1. Играть каданс, энгармонически переосмыслив доминантсептаккорд, взятый в качестве основной и побочной (ко всем тоналностям диатонического родства) доминант, в увеличенный квинтсекстаккорд (дважды-увеличенный терцквартаккорд) тоналности, лежащей полутоном ниже, и разрешив его в  $KI_6$  новой тоналности.

2. Играть энгармонические модуляции в форме небольших построений, например по таким планам:

C-dur — h-moll,  
D-dur — Ges-dur,  
cis-moll — Es-dur,  
F-dur — gis-moll,  
b-moll — E-dur

и т. п.

3. Переосмысливать энгармонически и разрешать альтерированные доминантсептаккорды, строя их от всех звуков.

Гармонический анализ:

1. Проанализировать примеры 377—385 из Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых.

2. Проанализировать следующие произведения:

Бетховен. Квартет, ор. 18 № 6, ч. IV;

Григ. Соната для скрипки и фортепиано c-moll, медленная часть;

Чайковский. Романс «Погоди», ор. 16;

Шуман. Из цикла «Любовь поэта», «Я утром в саду встречаю»;

Прокофьев. «Классическая симфония», Гавот.

## Глава 35

### ЭНГАРМОНИЗМ УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА

#### § 1. Энгармонизм аккордов, построенных из равных по величине интервалов

Аккорды, построенные из равных по величине интервалов (например, только из малых терций — уменьшенный септаккорд — или только из больших терций — увеличенное трезвучие), делят двенадцатизвуковую диапазон октавы на одинаковые части (дополняя энгармонически равным интервалом: уменьшенный септаккорд — увеличенной секундой, увеличенное трезвучие — уменьшенной квартой). Поэтому все виды указанных аккордов (основной и обращения) энгармонически равны между собой:

377

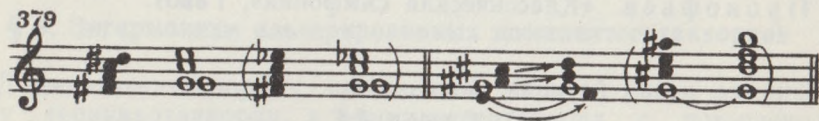
$7 = \frac{6}{5} = \frac{4}{3} = 2$ ,  $\frac{5}{3} = 6 = \frac{6}{4}$

## § 2. Функции уменьшенного септаккорда

Уменьшенный септаккорд — один из характернейших аккордов классической гармонии, обладающих широкими возможностями для участия в тональном развитии. В диатонике гармонического лада (минора и мажора) встречается один уменьшенный септаккорд — VII ступени. В хроматике возникают еще два уменьшенных септаккорда с различным звуковым составом. Эти септаккорды могут выступать в роли вводных — в доминанту и в субдоминанту:

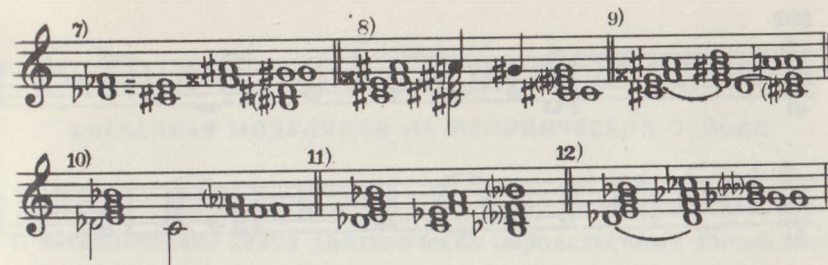
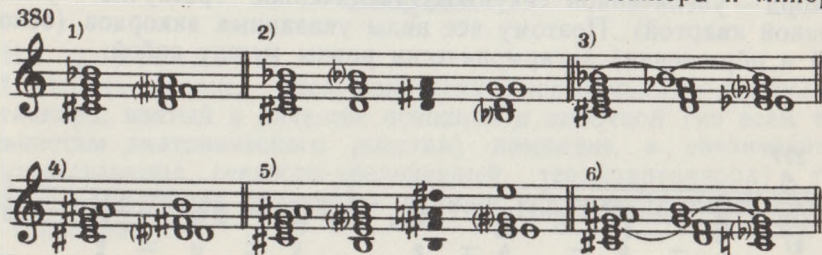


В таких случаях отмеченные аккорды имеют модуляционный смысл «побочных доминант». Однако они бывают и хроматическими аккордами главной тональности: первый из них — альтерированная субдоминанта ( $\sharp IV^{\flat}_7$  в миноре,  $\sharp II^{\sharp}_7$  в мажоре; см. гл. 14), а второй — вспомогательный к доминантсептаккорду (см. гл. 26 § 3):



## § 3. Энгармонические разрешения уменьшенного септаккорда и модуляции на этой основе

Энгармоническое равенство четырех видов уменьшенного септаккорда ( $7 = \frac{6}{5} = \frac{4}{3} = 2$ ) и возможность объяснить любое созвучие в трех функциональных значениях (вводного в тонику, в доминанту и в субдоминанту, или — вводного в тонику, альтерированной субдоминанты и вспомогательного к доминантсептаккорду) обуславливает двенадцать разрешений каждого аккорда во все двенадцать одноименных тональностей мажора и минора:



Следует обратить внимание на малотерцовое и тритоновое соотношения тональностей, в которых данный уменьшенный септаккорд встречается как представитель одной и той же тональной функции.

В модуляции на основе энгармонизма уменьшенного септаккорда, происходящей непосредственно в момент кадансового оборота, обычен уменьшенный септаккорд альтерированной субдоминанты. Вне связи с  $K I^{\flat}_4$  могут быть использованы другие уменьшенные септаккорды в различных видах.

Приводим образец модуляции для игры на фортепиано:

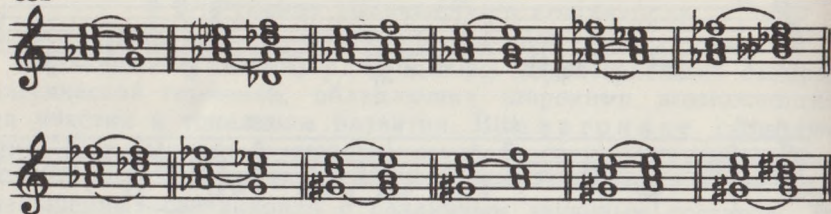


## § 4. Понятие об энгармонизме увеличенного трезвучия

Увеличенное трезвучие — характерный аккорд гармонического лада. В миноре оно относится к доминантовой группе — строится на III ступени, в мажоре — к субдоминантовой — строится на  $\flat VI$  ступени.

На основе альтерации возникает и второе увеличенное трезвучие — доминантовое (с повышенной квинтой) в мажоре и субдоминантовое (на  $\flat IV$  ступени) в миноре.

Каждое трезвучие в результате энгармонического переосмысления может стать секстаккордом и квартсекстаккордом:



### Задания

На фортепиано:

1. Строить уменьшенный септаккорд на каждом звуке хроматического звукоряда и разрешать его в качестве вводного в тонику, в доминанту и в субдоминанту (иной вариант — в качестве вводного в тонику, альтерированной субдоминанты и вспомогательного к доминантсептаккорду).

Трижды переосмыслив уменьшенный септаккорд в  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$  и 2, разрешать его таким же образом. При разрешении вводного в доминанту использовать его хроматический переход в доминантсептаккорд новой тональности (в том или ином обращении).

2. Играть внезапные модуляции в тональности, не входящие в группу диатонического родства, на основе энгармонизма уменьшенного септаккорда. Уменьшенный септаккорд альтерированной субдоминанты новой тональности объяснять в первой тональности как один из его возможных видов. Первую тональность показать в форме краткого построения, затем ввести намеченный уменьшенный септаккорд, обыграть его и, наконец, «резко» повернуть в новую тональность.

3. Выучить наизусть пример из сонаты, оп. 13, ч. I Бетховена (см. ниже задание по гармоническому анализу).

Гармонический анализ:

1. Проанализировать примеры 387—391 из Хрестоматии по гармоническому анализу О. Л. и С. С. Скребковых.

2. Проанализировать следующие произведения:

Бах. Органная фантазия g-moll (перед фугой);

Бетховен. Соната, оп. 13, ч. I, вступление к разработке;

Глинка. «Песнь Маргариты»;

Шопен. Этюд, оп. 10 № 6;

Чайковский. Пятая симфония, ч. I, цифры 10—15;

Шестая симфония, ч. I, Allegro, тт. 1—20;

«Франческа да Римини», медленное вступление.

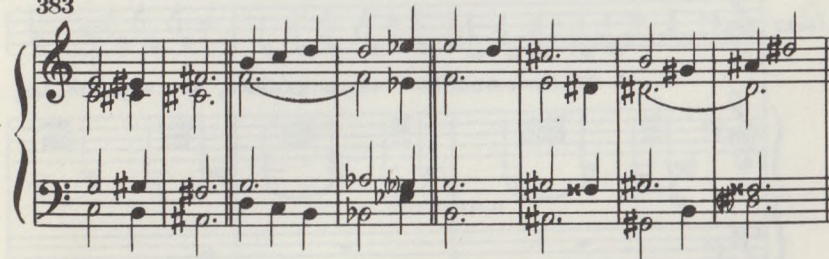
## ВНЕЗАПНАЯ МОДУЛЯЦИЯ НА МЕЛОДИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ

### § 1. Мелодические связи диатонически неродственных тональностей

Внезапная модуляция в диатонически неродственную тональность происходит и на мелодической основе. Модулирующий аккорд может быть введен без гармонической подготовки новой тональности общим аккордом, непосредственно после любого аккорда первой тональности.

Непременным условием этой модуляции является плавность и мелодическая «осмысленность» голосоведения. Часто имеется возможность выдержать общий звук:

383



Такую модуляцию называют мелодико-гармонической<sup>1</sup>.

### § 2. Отклонение и переход

Процесс модуляции на мелодической основе встречается обычно в развивающихся построениях и не содержит кадансовых гармоний. Отклонение такого рода может оказаться «проходящим»

<sup>1</sup> Термин Ю. Н. Тюлина («Краткий теоретический курс гармонии», Л., 1960, стр. 118).

и привести к возникновению другой тональности или возвращению первой. Укрепление новой тональности кадансом создает возможность перехода в нее.

### § 3. Модулирующий аккорд

Модулирующим аккордом бывает доминанта (V<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub>) или субдоминанта (II<sub>7</sub>) новой тональности. Наиболее характерны и красочны соотношения модулирующего аккорда с предшествующим аккордом в случаях отсутствия нормативных функциональных связей между ними. Это обуславливает внезапность модуляции:

П. Чайковский. «Пиковая дама», д. III, карт. VI

384 [Moderato mosso]

Лиза

А ес-ли мне во-вет ча-сы про-бьют, что он у-бий-ца,

со-блаз-ни-тель? Ах, страш-но, страш-но мне!

cresc. f

### § 4. Интервальные соотношения тональностей

В рассматриваемых здесь модуляциях типичны хроматические интервальные соотношения связываемых тональностей — тритоновые, секундовые и терцовые, содержащие хроматически измененные ступени. Например: связи C-dur с Fis-dur или fis-moll с es-moll, gis-moll с G-dur и т. п.

Приводим учебный образец модуляции такого рода:

385

Ges a G fis f C

### Задания

Письменное:

Сочинить пьесу в простой трехчастной форме, пользуясь в крайних частях сопоставлениями доминант и субдоминант близких тональностей, а в средней части отклонениями на мелодической основе в тональности недиадонического родства. Возвратиться в главную тональность через ее увеличенный квинтсектаккорд, переосмыслив его энгармонически.

На фортепиано:

Играть модуляции (отклонения и переходы) в тональности, не входящие в группу диатонического родства, путем мелодического введения модулирующего аккорда.

Гармонический анализ:

Проанализировать следующие произведения:

Чайковский. Романсы, ор. 57 №№ 1, 2, 3; «Скажи, о чем в тени ветвей...»; «На нивы желтые...»; «Не спрашивай...».

Мусоргский. «Картинки с выставки»; «Тюльберийский сад» и «Лимож. Рынок».

МАЖОРО-МИНОРНАЯ И ХРОМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМЫ

Глава 37

МАЖОРО-МИНОР

§ 1. Понятие о мажоро-миноре. Его разновидности

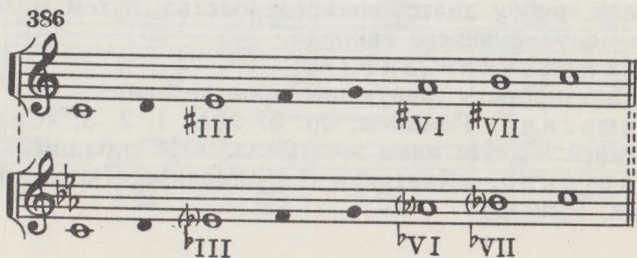
Тональная система, в которой объединяются диатоники мажора и минора, называется мажоро-минором.

Довольно рано сложились и получили широкое развитие мажоро-минорные связи одноименных тональностей (например, C-dur—c-moll). Позже возникла система, объединяющая тональности в хроматически полутоновом соотношении с общей III ступенью — тонической терцией (например, C-dur—cis-moll). В дальнейшем наблюдается взаимодействие этих систем.

Система, в которой господствует мажорный лад, называется собственно мажоро-минором. При преобладании минорного лада систему называют миноро-мажором.

§ 2. Ступени одноименных тональностей

Для одноименных тональностей общими являются их главные ступени: I, IV и V (основные тоны тоники, субдоминанты и доминанты), а также II ступень. Различны же по высоте III, VI и VII ступени — терции натуральных трезвучий главных ступеней. Те, которые образовались в мажоре, называются высокими ступенями (обозначаются знаком «диез», поставленным слева от номера ступени); те, которые образовались в миноре, называются низкими (обозначаются знаком «бемоль», поставленным слева от номера ступени). Названия «высокая» и «низкая» подчеркивают относительную высоту этих ступеней в тональной системе и их самостоятельность, «равноправие» (не альтерационное происхождение):



§ 3. Предпосылки мажоро-минора в условиях диатоники

Взаимопроникновение мажора и минора наблюдается уже в гармонических и мелодических ладах. Вводный тон гармонического минора, высокие VI и VII ступени мелодического минора частично видоизменяют минорный лад наподобие мажора. Низкая VI ступень гармонического мажора, низкие VI и VII ступени мелодического мажора придают мажорному ладу минорные черты. Однако III ступень тональности — показатель ее ладового наклона — во всех видах мажора и минора сохраняет свое неизменное положение, остается высокой в мажоре и низкой в миноре. Лишь в одноименной системе мажоро-минора высокая и низкая III ступени существуют на равных правах.

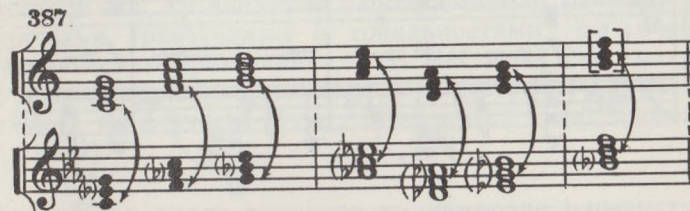
§ 4. Аккордика и тональности одноименной системы мажоро-минора и миноро-мажора

В одноименной системе объединяется диатоническая аккордика натуральных ладов (созвучия гармонических и мелодических ладов рассматриваются как принадлежащие мажоро-минору).

Мажорная диатоника дополняется:

одноименными минорными трезвучиями I, IV и V ступеней (обозначаются номерами ступеней со знаком  $b$ , поставленным справа:  $I^b$ ,  $IV^b$ ,  $V^b$ ).

Их параллельными мажорными трезвучиями —  $bIII$ ,  $bVI$  и  $bVII$  ступеней, а также весьма присущей минору гармонией  $bII$  ступени<sup>1</sup>. Эти аккорды расположены хроматическим полутоном ниже собственных мажору высоких ступеней и имеют с ними общую терцию:



Названные трезвучия являются тониками тональностей, составляющих группу одноименного мажоро-минорного родства (c, f, g, Es, As, B и Des).

Диатоника натурального минора дополняется:

одноименными мажорными трезвучиями I, IV и V ступеней ( $I^\#$ ,  $IV^\#$ ,  $V^\#$ ).

<sup>1</sup> См. также: Ю. Тюлин. Краткий теоретический курс гармонии, стр. 105.

Их параллельными минорными трезвучиями #VI, #III и #II ступеней, имеющими общую терцию с мажорными аккордами VI, III и II ступеней (см. предыдущий пример).

Эти трезвучия в качестве тоник представляют тональности одноименного миноро-мажорного родства (C, F, G, a, d, e).

### § 5. Наиболее распространенные обороты мажоро-минора

Аккорды одноименной системы могут участвовать в тех же гармонических оборотах, что и соответствующие им аккорды диатонического лада. Особо нужно отметить такие последования в условиях мажоро-минора:

Прерванный оборот  $V_7 - bVI$ :

Л. Бетховен. Соната, оп. 81а, ч. I

388 [Adagio]

Плагальный оборот  $I - bVI - I$ :

М. Мусоргский. «По грибы»

389 [Allegro assai]

Сопоставление одноименных тоник на грани построений:

390 Moderato

Д. Шостакович. Прелюдия, оп. 87 № 1

*p dolce*

### § 6. Ступени однотерцовой системы

Мажоро-минорная связь создает тональную систему, в которой объединяются тональности, находящиеся в хроматически полутоновом соотношении: мажор и минор, расположенный полутоном выше, или минор и мажор, расположенный полутоном ниже (например, B-dur—h-moll). Такая система мажоро-минора называется однотерцовой.

Для натуральных гамм объединяющихся тональностей общими являются III, VI и VII ступени — терции натуральных трезвучий тоники, субдоминанты и доминанты. Различаются звукоряды основными тонами главных трезвучий (I, IV, V ступеней). II ступень мажора совпадает с низкой II ступенью минора, весьма свойственной этому ладу:

391 B-dur h-moll

### § 7. Аккордика и тональности однотерцовой системы

В однотерцовой системе диатоника мажора дополняется:

минорными трезвучиями и тональностями, однотерцовыми I, IV и V ступеням (на #I, #IV и #V ступенях). Если главная тональность B-dur, то вводятся h-moll, e-moll и fis-moll.

Мажорными трезвучиями и тональностями, одноименными диатоническим трезвучиям на II, III и VI ступенях; с ними группируется и трезвучие (мажорное и минорное) на VII ступени. Если главная тональность B-dur, то вводятся C-dur, D-dur, G-dur, A-dur (a-moll):

392

Диатоника минора дополняется:

мажорными трезвучиями и тональностями, однотерцовыми I, IV и V ступеням (на bI, bIV, bV ступенях). В h-moll проникают B-dur, Es-dur и F-dur.

Минорными трезвучиями и тональностями, одноименными и аккордам побочных ступеней — III, VI и VII, а также и упоминаемой выше низкой II ступени. В тональности h-moll к ним относятся d-moll, g-moll, a-moll и c-moll.

Раньше других возникли и наибольшее распространение получили (еще в прошлом столетии) гармонии и тональности медиант, особенно мажорное трезвучие III ступени в мажоре и минорное трезвучие VI ступени в миноре:

Ф. Лист. «Годы странствий», «Мыслитель»

Lento

393<sup>a)</sup>

С. Рахманинов. «Утро»

[Moderato]

б)

и солн - ца луч, при - ро - ду о - за - ря,

### § 8. Объединение различных видов мажоро-минора

Аккордика и тональные планы одноименной и однотерцовой систем встречаются в связи друг с другом. Прежде всего следует назвать нисходящий цикл трезвучий по большим терциям (особо широко используемый в мажоре), в котором тонике предшествуют две хроматические медианты, а также сопоставления и одноименных и однотерцовых тоник:

С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», «Джульетта-девочка»

394<sup>a)</sup> Vivace

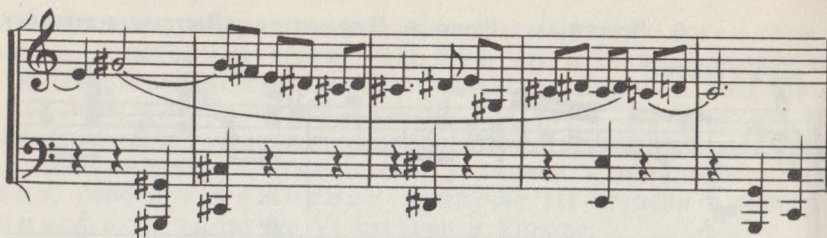
С. Прокофьев. «Александр Невский», «Мертвое поле»

[Adagio]

б)

Д. Шостакович. Восьмая симфония, ч. V

в) [Allegretto]



### Задания

На фортепиано:

1. Играть характерные гармонические обороты мажоро-минора.

2. Выучить наизусть несколько образцов на мажоро-минор, например:

Шуберт. Музыкальный момент, ор. 94 № 1, первый период;

Рахманинов. Юмореска, ор. 10 № 5, ч. I;

Мусоргский. «Борис Годунов», «Причет» Юродивого.

Гармонический анализ:

Проанализировать следующие произведения:

Лист. Этюд Des-dur;

Песни, т. I: №№ 1, 2, 5, 6, 9, 13;

Вагнер. «Тангейзер», романс Вольфрама;

Шуберт. «Приют», «Двойник»;

Глинка. «Руслан и Людмила», ария Руслана, ч. I;

Римский-Корсаков. «Садко», песня Индийского гостя;

«Кашей бессмертный», песнь Кашеевны;

Прокофьев. «Здравица»;

Шостакович. «Фантастические танцы», ор. 1;

Прелюдия, ор. 34 № 10.

## Глава 38

### ХРОМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

#### § 1. Понятие о хроматической тональной системе

Хроматической тональной системой называется ладофункциональное объединение двенадцати ступеней хроматического звукоряда.

#### § 2. Хроматическая система и диатоника

Диатоника является основой хроматической системы. Формирование более сложного — хроматического — лада можно объяснить взаимопроникновением различных видов диатоники. Мажоро-минор представляет собой один из вариантов такого взаимопроникновения.

Возникающие в условиях хроматической системы связи аккордов и тональностей имеют функциональную основу. Значительно раньше они проявились в сфере тональных отношений («в крупном плане»).

#### § 3. Хроматическое отношение тональностей в модуляционном развитии

В тонально неустойчивых произведениях, особенно в аналогичных отдельных частях формы, нередко хроматические тональные «столкновения». Встречаются они и в классической музыке, например в произведениях Бетховена: в разработках (появление h-moll перед репризой f-moll в первой части сонаты «Appassionat'a»; хроматический ряд минорных тональностей в разработке «Геронической симфонии»—c—cis—d), в заключениях (сдвиг в As-dur в начале коды первой части Седьмой симфонии A-dur), в соотношении тональностей частей формы (D-dur во второй части Одиннадцатого квартета f-moll; те же тональности оттеняют контраст тем в третьей части этого сочинения).

#### § 4. Функциональность гармоний хроматической системы

Хроматические аккорды имеют самостоятельное значение (они не являются производными, альтерированными созвучиями) и функционально подчиняются основной тонике. Среди них встречаются аккорды, которые в условиях диатоники получили модуляционный смысл (представляют собой побочные доминанты или субдоминанты), а здесь становятся хроматическими медиантами, вводнотоновыми созвучиями, аккордами «тритоновой ступени». При этом возможна их многозначная трактовка в зависимости от контекста.

В современной тональной музыке хроматическая система приобрела сложные, развитые формы:

С. Прокофьев. Шестая соната, ч. II

[Allegretto]





### Задания

Гармонический анализ:

Проанализировать следующие произведения:

Глинка. «Руслан и Людмила», «Марш Черномора»;

Римский-Корсаков. «Золотой петушок», Вступление;

Скрябин. Прелюдии: ор. 31, ор. 33, ор. 37;

Мусоргский. Цикл «Без солнца»;

Прокофьев. «Ромео и Джульетта»: №№ 1, 10, 19, 38;

Мясковский. Двадцать седьмая симфония, ч. II;

Шостакович. Прелюдии, ор. 87: №№ 1, 13, 16, 23.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. Выразительное и формообразующее значение гармонии . . . . . 3

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

<b>Раздел первый.</b> Общие основы гармонии . . . . .	10
Глава 1. Строение аккордов . . . . .	10
Глава 2. Система аккордов диатонического лада . . . . .	20
Глава 3. Голосоведение . . . . .	31
<b>Раздел второй.</b> Главные представители основных тональных функций; гармонические основы формы периода . . . . .	40
Глава 4. Трезвучия главных ступеней лада . . . . .	40
Глава 5. Сектаккорды главных ступеней лада . . . . .	44
Глава 6. Гомофонная тема. Период . . . . .	52
<b>Раздел третий.</b> Соотношения мелодии и гармонии. Приемы гармонизации мелодии . . . . .	57
Глава 7. Гармонизация мелодии . . . . .	57
А. Общие положения . . . . .	57
Б. Примерная гармонизация мелодии . . . . .	60
Глава 8. Понятие о неаккордовых звуках . . . . .	67
Глава 9. Мелодический скачок при смене гармоний . . . . .	72
А. Соотношение крайних голосов . . . . .	72
Б. Движение средних голосов и расположение аккордов . . . . .	79
<b>Раздел четвертый.</b> Важнейшие кадансовые гармонии . . . . .	82
Глава 10. Основной доминантсептаккорд и кадансовый квартсектаккорд . . . . .	82
Глава 11. Прерванный оборот (каданс). Трезвучие VI ступени . . . . .	90
Глава 12. Субдоминанта с секстой. Сектаккорд II ступени . . . . .	95
Глава 13. Субдоминанта с секстой. Квintсектаккорд II ступени . . . . .	101
Глава 14. Альтерированная субдоминанта . . . . .	107

### ЧАСТЬ ВТОРАЯ

<b>Раздел пятый.</b> Диатоническое родство тональностей. Важнейшие септаккорды в однотональном развитии и в отклонениях . . . . .	111
Глава 15. Тональности диатонического родства . . . . .	111
Глава 16. Доминантсептаккорд и его обращения . . . . .	114
А. Простейшее голосоведение . . . . .	114
Б. Более свободное голосоведение. Скачки . . . . .	121
Глава 17. Доминантсептаккорд и его обращения в отклонениях . . . . .	126
Глава 18. Вводный септаккорд . . . . .	131
Глава 19. Вводный септаккорд в отклонениях . . . . .	137
Глава 20. Усложнение доминантовой гармонии . . . . .	141
Глава 21. Септаккорд II ступени . . . . .	149
Глава 22. Септаккорд II ступени в отклонениях . . . . .	153
Глава 23. Усложнение субдоминантовой гармонии . . . . .	158



80 к.

