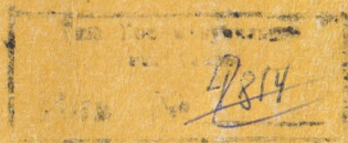


V

В. ЗЕЛИНСКИЙ

*Курс
гармонии
в задачах*

~~65063~~ К



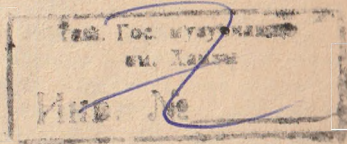
5
3-49

В. ЗЕЛИНСКИЙ

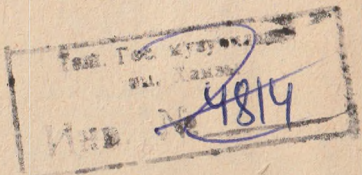
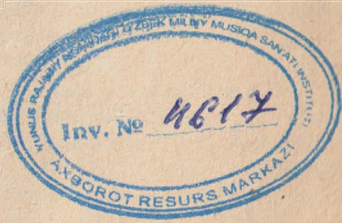
Курс гармонии в задачах

ДИАТОНИКА

второе издание



Допущено
Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для теоретических отделений музыкальных училищ
и исполнительских факультетов музыкальных вузов



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1982

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Курс гармонии в задачах» является пособием по наиболее важной и трудной в этой дисциплине форме работы — письменным гармонизациям. Пособие рассчитано на учащихся теоретико-композиторских отделений музыкальных училищ и студентов соответствующих факультетов консерваторий; в значительной степени оно может быть использовано и в работе с учащимися-исполнителями.

В предлагаемом пособии изучается гармония диатоники в основных ладах — в натуральном и гармоническом мажоре и миноре (с эпизодическим возникновением аккордов мелодического минора).

По теоретическим и методическим установкам пособие во многом соответствует самому распространенному в нашей стране «Учебнику гармонии» И. И. Дубовского, С. В. Евсеева, И. В. Способина и В. В. Соколова¹ и может рассматриваться в качестве своего рода дополнения к нему. Вместе с тем в ряде моментов, связанных с практикой письменных гармонизаций, пособие заметно отличается от «Учебника гармонии».

Шире или по-иному трактуются в данной работе трезвучия VI и III ступеней, малоупотребительные септаккорды, аккордика натурального минора. Наряду с сектаккордами V и III ступеней введены аккорды I ступени с секстой, септаккорд VII ступени с квартой и нонаккорд IV ступени. С дополнениями и уточнениями рассмотрены приемы соединения трезвучий, разрешения септаккордов, скачки в мелодии, перемещения, гармонизация интонаций из звуков септаккордов. Изучаются свободное изложение аккордов и полнее, чем обычно, обороты с проходящими гармониями и отмеченные неаккордовые звуки.

Некоторые особенности планировки курса гармонии в пособии объясняются стремлением автора сочетать систематический и концентрический методы изложения. В каждом из трех разделов пособия представлена группа средств и приемов, связанных между собой по тем или иным общим признакам, причем каждый последующий раздел так или иначе развивает материал предыдущего.

В первом разделе рассматриваются трезвучия I, IV и V ступеней (включая их обращения), а также относительно несложные средства, которые являются «сквозными», то есть применяются на всем протяжении курса или значительной его части. К ним относятся простейшие кадансовые аккорды (V_7 , K_6 , II_6 и трезвучие VI ступени в прерванном кадансе), гармонический мажор, отмеченные неаккордовые звуки и свободное изложение аккордов². В начальном разделе пособия скач-

¹ Указанный «Учебник гармонии» будет называться в дальнейшем без перечисления его авторов.

² Приемы свободного изложения аккордов, подобно отмеченным неаккордовым звукам, могут изучаться с той или иной степенью подробности и в общих курсах гармонии училищ (по крайней мере в достаточно подвинутых группах, прежде всего пианистов). При этом автор не считает необходимым рассматривать указанные приемы с учащимися-исполнителями в начальной части курса и в виде отдельных тем; возможно и более позднее постепенное их введение в качестве сопутствующих изучению иных средств.

ки при соединении трезвучий I, IV и V ступеней (включая их обращения) и простейшие кадансовые аккорды вводятся лишь после того, как все они (не считая двух-трех исключений) изучены на основе плавного голосоведения¹.

Во втором разделе изучаются более сложные аккорды с яркими нетоническими ладовоцентрализирующими свойствами: доминантовые — секстаккорд VII, септаккорды V и VII², нонаккорд V ступени, трезвучие и септаккорд V ступени с секстой, септаккорд VII ступени с квартой, затем субдоминантовые — трезвучие и септаккорд II ступени.

В третьем разделе даны остальные аккорды диатоники, в большинстве с менее яркими нетоническими ладовоцентрализирующими свойствами. К этим аккордам относится, в частности, трезвучие VI ступени, внекадансовое применение которого рассматривается, тем самым, позже, чем обычно. В задачах последнего раздела заметнее выражена функциональная переменность (иногда и ладовая переменность) и возникают элементы диатоники, названные в пособии свободной.

Многие темы пособия, будучи по тому или иному признаку связаны с соседними, образуют группы из двух-трех или даже четырех тем: например темы, в которых изучаются различные приемы использования септаккорда V ступени или диатонически усложненные аккорды V и VII ступеней. В конце некоторых из таких групп в виде дополнения даны задачи, сочетающие трудности этих тем. Пройденный материал обобщается в гармонизациях и в конце каждого раздела. Задачи предпоследней темы — «Применение всех аккордов диатоники» и в известной степени последней — «Гармонизация старинных русских народных песен» являются обобщающими и для всего пособия.

Некоторые из тем «Учебника гармонии» в пособии отсутствуют. Так, например, не выделены в самостоятельную тему скачки терций, которые даны в качестве одного лишь из частных случаев скачков при соединении различных аккордов, изучаемых в первом разделе. Не рассматриваются особняком соединения двух секстаккордов: автору представляется более целесообразным, чтобы учащийся начиная с первых гармонизаций при участии секстаккордов руководствовался в выборе баса соображениями, вытекающими из самой специфики изучаемых средств, а не временными и несколько искусственными ограничениями. Отсутствует в виде отдельной темы и гармонизация фригийского тетра хорда. Приемы гармонизации нисходящего верхнего тетра хорда, натуральных видов мажора и минора в связи с более подробным изучением аккордов, которыми гармонизируется этот тетра хорд, «рассеяны» по нескольким темам третьего раздела³.

Сочетая черты и задачника, и учебника, пособие не претендует на исчерпывающее изложение курса гармонии либо отдельных его тем.

¹ В этом отношении план пособия обладает известным сходством с тем, который принят в «Практическом учебнике гармонии» Н. А. Римского-Корсакова.

² В изучении вслед за септаккордом V ступени родственного ему по звуковому составу и в функциональном отношении септаккорда VII ступени автор следует традиции, получившей выражение в «Практическом учебнике гармонии» Н. Римского-Корсакова и в некоторых других, преимущественно дореволюционных работах.

³ Построение курса гармонии в пособии в целом опирается на традиционное изучение сначала диатонических аккордов и в дальнейшем аккордов хроматической системы, неаккордовых звуков и т. д. Вместе с тем автор не считает такую планировку курса единственно возможной. Допустимо введение более сложных диатонических аккордов (особенно малоупотребительных септаккордов) и оборотов лишь после того, как изучены простейшие хроматические аккорды, альтерации, модуляции и неаккордовые звуки. Не исключаются также некоторые изменения частного характера в порядке изучения тем данной части пособия.

Теоретический текст выполнен в довольно свободной форме, в зависимости от того, как освещена та или иная тема в «Учебнике гармонии»: в одних случаях в виде кратких замечаний, в других — более обстоятельно.

Автор отказался от иллюстраций в виде примеров из музыкальной литературы (не считая двух обработок русских песен в образах гармонизаций). Поскольку речь идет о легко воспринимаемой на слух классической гармонии, многочисленных схематических примеров оказывается достаточно, чтобы уяснить рассматриваемый материал.

Гармония усваивается тем органичнее и глубже, чем в большей степени в ее изучении отражена практика художественного музыкального творчества. Поэтому, следуя положительному примеру «Учебника гармонии», автор пособия стремился к стилевой и жанровой направленности многих задач, к расширению круга применяемых в них интонаций¹.

Значительное внимание уделяется в задачах стилевым особенностям русского народного песнетворчества и непосредственно связанной с ним русской профессиональной музыки, что в практике учебных гармонизаций отражено еще далеко не достаточно. Постепенное накопление соответствующих элементов мелодики, метроритма, гармонии и синтаксиса приводит к возможности гармонизации предлагаемых в последней теме пособия старинных русских народных песен.

Задач на бас в пособии немного: для приобретения элементарных навыков в употреблении аккордов, по убеждению автора, они мало эффективны. Гораздо больший интерес представляют такие задачи в качестве одной из форм гармонических сочинений, однако и эта их роль, в силу трудности заданий ярко выраженного творческого характера, достаточно ограничена².

Автор рекомендует, следуя его опыту, в целях лучшего усвоения материала пособия, частично использовать задачи и в курсе сольфеджио (имеются в виду и образцы гармонизаций, и гармонизации, выполненные педагогом, ведущим дисциплину).

Уточним понимание в пособии общепринятых терминов и укажем на некоторые использованные обозначения.

Термины «трезвучие» и «септаккорд» применяются в пособии как совокупность основного вида и обращений. Основной вид аккорда получает соответствующую оговорку, за исключением тех случаев, когда такое понимание с полной очевидностью явствует из контекста. В музыкально-теоретической литературе нередко встречается широкое толкование термина «каданс» как оборота, завершающего любое построение, иногда даже оборота, который лишь по своему строению совпадает с употребительными в кадансах, независимо от того, в какой части построения он находится. В пособии этот термин применяется

¹ Отметим, что указанная тенденция привела к появлению во многих задачах интонаций из образов художественной литературы, особенно из русских народных песен. К задачам, обладающим наиболее ярким и преднамеренным сходством с этими образцами, относятся 162, 252, 402, 405, 413, 417, 512, 678 (соответственно, с песнями «Занька, попляши», «Пойду ль я, выйду ль я», «У меня ли муж, водопьяница», «У ворот, ворот», «Уж как по мосту, мосточку», «Как во городе царица», «Под яблонью зеленой» и «На горе-то калина»), 116, 201 и 629 (ср. с побочной партией II части сонаты Бетховена соч. 31 № 2, с песней Филимона из оперы Соколовского — Фомина «Мельник — колдун, обманщик и сват» и романсом Грнга «Лебедь»).

² На общих курсах гармонии задания подобного рода можно давать лишь в виде исключения, при этом скорее в вузах, чем в училищах.

почти исключительно в отношении оборотов, завершающих достаточно крупные и развитые построения, такие, как период или предложение.

Трезвучие в основном виде в цифровке обозначается цифрой 3, исходя из терции как главного, определяющего интервала этого вида аккорда (иначе, терцаккорда как условного сокращения от слова «терцквинтаккорд»). Например, I_3 указывает на трезвучие I ступени в основном виде.

Буква «и», стоящая внизу слева от обозначения ступени (например, «VII ступень или «VII₆»), указывает на ступень или аккорд натурального минора или мажора (чаще минора). Буквами «г» или «м» обозначаются ступени или аккорды соответственно гармонических (чаще мажорного) и мелодических (в первой части пособия — минорного) ладов.

В условиях некоторых задач указывается на желательность подержать в гармонизации движение посредством смены аккорда, звука в басу (то есть переходом одного вида в другой вид того же аккорда) или в среднем голосе; в виде исключения это может быть всего лишь повторение ранее взятого аккорда. Все такие случаи обозначаются или выписанным под звуками мелодии ритмом, указывающим на частоту желательного движения (например, $\underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{rr}}$), либо — в отношении отдельных смен — знаком 1. Одна-две таких пометки в задаче могут повлечь за собой необходимость подобного движения в гармонизации в целом или в ее частях.

Автор выражает признательность товарищам, которые помогли ему в работе, в частности членам кафедры гармонии и сольфеджио Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, принявшим участие в обсуждении фрагментов пособия.

ТРЕЗВУЧИЯ I, IV И V СТУПЕНЕЙ. ПРОСТЕЙШИЕ КАДАНСОВЫЕ СРЕДСТВА

Тема 1. Гармонизация мелодии

Гармония в музыке находится в тесной взаимосвязи с метром. Это выражается, прежде всего, в равномерности гармонической пульсации, обычно присущей изложению музыкальной мысли. Простейшее ее проявление состоит в том, что каждая сильная, а в сложных тактах нередко и относительно сильная доля такта сопровождается сменой гармонии. Возможен и более учащенный гармонический пульс, при котором сменой аккордов отмечаются не только сильные и относительно сильные, но и слабые доли. Случаи последнего рода, встречающиеся и в художественной литературе, весьма употребительны в практике учебных гармонизаций.

Выдерживание аккорда со слабого времени на сильное, то есть гармонические синкопы, как и в значительной степени подобие им повторения аккорда со слабого времени на сильное, нарушают равномерность гармонической пульсации и поэтому при обучении, как известно, не допускаются (особенно, добавим, если эти приемы выступают в качестве эпизодических, не соответствующих нормам гармонических смен построения в целом).

Разновидность гармонической синкопы представляет выдерживание аккорда в трехдольном такте со второй доли на третью; на последней доле взятый ранее аккорд выдерживается целиком или частично, и в гармонической последовательности образуется ритм, подобный следующему: $\underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}}$ или $\underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}}$. Эпизодическое, «случайное» возникновение таких синкоп обычно нежелательно (1). Вполне возможно тем не менее неоднократное, в той или иной мере систематическое их появление, в связи с общим характером, жанровыми чертами гармонизируемой мелодии (частичное использование этого приема предполагается, например, в задаче 11, написанной в жанре мазурки).

The image shows two musical examples in 3/4 time. The first example, labeled '1', compares two ways to handle a melodic line. The first part, labeled 'нежелательно' (unpleasant), shows a melodic line with a syncopated rhythm (two eighth notes followed by a quarter note) over a harmonic progression that does not change at the strong beat. The second part, labeled 'хорошо' (good), shows the same melodic line with a harmonic progression that changes at the strong beat, creating a regular harmonic pulse. The second example compares two ways to handle a melodic line with a syncopated rhythm. The first part, labeled 'хуже' (worse), shows a melodic line with a syncopated rhythm over a harmonic progression that does not change at the strong beat. The second part, labeled 'лучше' (better), shows the same melodic line with a harmonic progression that changes at the strong beat, creating a regular harmonic pulse.

Синкопирование, как правило, нежелательно, а на начальном этапе обучения недопустимо, не только в аккордах, но и в наиболее существенном в гармоническом отношении голосе — в басу (2).



Необходимо с особым вниманием относиться к гармонизации выдержанных звуков мелодии, в том числе в синкопированных и пунктирных ритмах. Выдерживанию звука в мелодии не должно сопутствовать разрежение ритма гармонических смен. Равномерность гармонической пульсации в подобных случаях передко особенно желательна (3а). Это замечание имеет отношение и к выдержанному заключительному звуку периода, хотя в последнем случае может более предпочтительным оказаться торможение инерции гармонического движения посредством длительной остановки на одном тоническом аккорде (3б; ср. с первым оборотом примера 3а).



Равномерность гармонической пульсации может в определенной мере поддерживаться сменой вида аккорда (4).



Гармоническая пульсация находится в известной зависимости от темпа. Существует тенденция к разреженности гармонического пульса в быстрой музыке, поскольку более частая смена аккордов легко приводит в этом темпе к суетливости и тяжеловесности. В медленной музыке, напротив, иногда заметна тенденция к некоторой учащенности гармонических смен, с тем чтобы преодолеть вялость развития, которая может возникнуть.

Функциональная связь и связь в голосоведении аккордов, следующих один за другим, но принадлежащих различным построениям (то есть разделенных цезурой), не ощущается в той степени, как между аккордами внутри слитного построения; она тем меньше, чем глубже цезура. Поэтому в подобных случаях возможна большая свобода в последовании аккордов и в голосоведении (в иных случаях это даже желательно, поскольку подчеркивает относительную несвязанность таких аккордов). Допустимо, например, закончив одно из построений трезвучием V ступени, начать следующее трезвучием IV ступени; или начать построение той гармонией на сильном времени, которой закончилось на слабом времени предшествующее. Новое построение нередко начинается с аккорда в расположении, наиболее приемлемом для его гармонизации, и в известной степени независимо от расположения последнего аккорда предшествующего построения. При этом возможны «разрывы» в голосоведении, скачки в одном или нескольких голосах и даже параллелизмы прям, октав или квинт. Впрочем, последними отступлениями от норм голосоведения следует пользоваться весьма сдержанно, в зависимости от глубины цезуры и учитывая, что параллелизмы (в отличие от скачков) не могут иметь «разделительного», углубляющего цезуру значения.

Гармонизация в учебном курсе представляет как бы фортепианные переложения музыки гомофонного склада для вокального или инструментального квартета или четырехголосного хора. Простейшей, весьма удобной для исполнения и нередко встречающейся в художественной литературе является такая разновидность фортепианной фактуры, в которой средние звуки аккорда, будучи расположены близко к мелодии, исполняются вместе с ней одной правой рукой, а бас — левой. Рассматриваемая фактура отражает присущую аккордам двуплановость, выражающуюся в известном их расстройении на бас и комплекс верхних звуков¹. Чаще всего эта фактура находит соответствующее выражение в нотной записи аккордовой «середины» с мелодией на одной верхней строке, а баса на нижней.

Отсюда явствует, что тесному расположению (и близким к нему формам смешанного расположения), как простейшей и наиболее экономной форме изложения аккордов, необходимо в учебном курсе уделять особое внимание (при этом не только в гармонизациях, но и в еще большей степени в упражнениях на фортепиано). Не следует применять широкое расположение без достаточных к тому оснований. Мелодию в среднем и тем более в низком регистре обычно проще и лучше гармонизовать компактно звучащими аккордами в тесном расположении.

Необходимость в широком расположении аккордов тем не менее постоянно возникает при гармонизации высоких или относительно более высоких звуков мелодии. Являясь своего рода четырехголосной «проекцией» часто встречающегося в гомофонной музыке изложения

¹ Вопрос о двуплановости аккордов рассмотрен в «Учении о гармонии» Ю. Н. Тюлина (М., 1966).

с октавной дублировкой голосов, широкое расположение аккордов приобретает особое значение на более позднем этапе изучения курса в связи с известной полифонизацией гармонической ткани.

Из вышесказанного вытекает также, что в курсе гармонии три верхних голоса аккордов в тесном расположении (или близком к нему) следует исполнять на фортепиано преимущественно одной рукой и приучаться к этому с самого начала курса.

Как известно, в учебных гармонизациях принято два верхних голоса записывать на верхней строке, в скрипичном ключе, два других — в басовом (эта форма записи заимствована из хоровой и полифонической инструментальной литературы, отражая в последнем случае разделение голосов при исполнении на фортепиано между правой и левой руками). Наряду с традиционной записью в курсе гармонии возможно записывать тенор вместе с двумя верхними голосами. Наиболее естественна такая запись в тех случаях, когда аккорды находятся в тесном расположении (или близком к нему), при этом хотя бы два из трех верхних голосов, особенно два средних, одинаковы в ритмическом отношении (5). В иных случаях, когда высок тенор, тем самым избегаются добавочные линейки. Штили при этой записи следует писать так, чтобы разделение на голоса было достаточно наглядным.



Расстояние между басом и тенором более октавы легко вызывает ощущение чрезмерной изолированности баса и недостаточной компактности звучания; аккорд в широком расположении с таким басом, кроме того, неудобно исполним. Поэтому между двумя нижними голосами нужно придерживаться интервала в пределах октавы, допуская превышение его — как правило, не более, чем на полторы октавы — лишь в тех случаях, когда это оправдано естественным развитием баса (особый смысл это замечание приобретает в отношении начального аккорда гармонизации, который большей частью дается с минимальным расстоянием между голосами).

Обращаем внимание на два часто встречающихся недочета в движении баса. Один из них — повторность какой-нибудь интонации либо заметное появление одного и того же звука (6а). Такого рода повторность воспринимается как естественная (хотя и не единственно возможная) при гармонизации одинаковых построенных мелодий, в противном же случае она препятствует логическому развитию музыкальной мысли и вызывает ощущение однообразия. Это указание относится прежде всего к развитому, мелодизированному басу в гомофонной музыке, которому в курсе гармонии уделяется преимущественное внимание. В простейшей форме гомофонного баса, весьма употребительной, в частности, в некоторых жанрах бытовой музыки (вальс, мазурка и другие), нередко происходят односложные повторения оборотов из I, IV и V ступеней. Такой бас также находит известное отражение в гармонизациях (6б).



Другой недочет — движение баса скачками в каком-либо одном направлении в диапазоне, превышающем октаву. Нарушая важнейшую закономерность волнообразного мелодического развития, имеющую отношение и к басу, такие скачки нежелательны, если они состоят из звуков различных аккордов и поэтому гармонически разобщены (7а)¹. Для простейшей формы гомофонного баса мелодическая связь звуков в басу не столь существенна. Поэтому два квинтовых скачка в одном направлении, прежде всего по ступеням V—I—IV или IV—I—V, иногда допустимы (7б). В еще большей степени это относится к двум квартовым скачкам при участии указанных ступеней (7г).



¹ В противоположность указанным случаям подобные скачки по звукам какого-либо одного аккорда допустимы и применяются на позднем этапе изучения гармонии в так называемой гармонической фигурации (76).

Повторяющиеся звуки в трех нижних голосах нередко целесообразно или частично излагать в виде звука более крупной длительности (в иных случаях — слиговывать такие звуки). Это подчеркивает связь соединяемых аккордов, причем возможно образование групп из них по тактам или долям тактов (8а). В зависимости от характера музыки, нижние голоса могут не выдерживаться¹. Выдерживая их, рекомендуется, как правило, избегать синкоп (8б); это будет более уместно в дальнейшем в связи с полифонизацией гармонической ткани.

8а) хордошо

б) нежелательно

Как известно, первым аккордом гармонизации, если он приходится на сильную долю, чаще всего бывает трезвучие I ступени. Однако в ряде задач пособия (но не в начальных темах), как это нередко происходит и в художественной литературе, предполагается начало с сильной доли неустойчивой гармонией, особенно диссонирующей доминантовой.

Заметим также, что в художественной литературе затактовые звуки различных построений зачастую не сопровождаются гармонией либо аккорд дается в «ослабленном», неполном изложении (например, в виде двух звуков). Очевидно, это является основанием к тому, что ряд педагогов с самого начала курса разрешает гармонизовать или не гармонизовать затакты по усмотрению учащегося. В задачах данного пособия случаи, когда затакт по тем или иным причинам гармонизовать не следует, отмечаются в условии паузой. Отсутствие паузы указывает на возможность или желательность гармонизации затакта².

Хорошо выполненная гармонизация мелодии отличается естественностью в выборе аккордов, безупречностью их соединения и изложения и представляет логично развитое построение, обладающее известной музыкальной привлекательностью.

¹ В хорах гомофонного склада повторение (а не выдерживание) звуков является даже нормой, возникшей вследствие одновременного произнесения слов, одинаковых для всех исполнителей.

² Свободный подход к этому вопросу, по мнению автора, допустим на более позднем этапе, начиная с изучения неаккордовых звуков в полном объеме.

Приступая к гармонизации, необходимо, представив мелодию в определенном темпе, ощутить ее выразительные особенности, музыкальный характер, обратить внимание на черты какого-либо стиля или жанра, нередко более или менее отчетливо выраженные в ней. Этому способствует указанный в условии темп, иногда — характер исполнения либо жанр.

Выразительные, жанровые и стилевые особенности мелодии находят существенное отражение в гармонизации, что с полнотой раскрывается в дальнейшем, по мере расширения круга изучаемых аккордовых средств и приемов голосоведения.

Одновременно анализируют строение мелодии: членение ее на предложения, из которых чаще всего состоит период, и на мотивы, фразы (цезуры кадансового характера могут быть отмечены «галочкой» — V, остальные — запятой). Крайне важно при этом обратить внимание на построения, повторяющиеся в точности или вариационно; они могут находиться рядом или на расстоянии. Такие построения гармонизируются в одних случаях одинаково, в других (очевидно, меньше всего в начальных темах) — различно. Вариант нередко в чем-либо развивает и усложняет первоначальное построение.

Далее определяют и обозначают аккорды, что следует делать по возможности точно, не ограничиваясь функционально обобщенной наметкой, но отмечая их ступеневое положение. Когда будут введены обращения аккордов и если это выясняется без затруднений, одновременно можно указывать их виды и хотя бы частично намечать бас. Вместе с тем, по мере расширения круга изученных средств, не всегда будет ясно, какую из возможных, при этом чаще всего функционально родственных гармоний лучше избрать (например, трезвучие IV или II ступени или септаккорд II ступени). В этом случае отмечается лишь функция аккорда, с точным определением его в заключительной стадии гармонизации. При отборе аккордов и приемов голосоведения следует отдавать предпочтение тем, которые изучаются в данной теме. Определение гармоний внутри предложения рекомендуется начинать с каданса, учитывая ограниченный выбор применяемых в кадансах средств.

Выполнив указанные действия, переходят к предположительной наметке баса и изложению аккордов. При появлении средних голосов могут возникнуть недочеты в голосоведении, как следствие намеченного баса, и в этих случаях приходится частично его изменять. Следует стремиться к плавному движению средних голосов как простейшей форме голосоведения и учитывать, что они имеют значение преимущественно «цементирующе-фоновых»¹.

Знакомясь с мелодией и анализируя ее строение, учащийся рассматривает мелодию, естественно, целиком. При определении и обозначении аккордов можно ограничиться поначалу лишь одним из предложений (либо значительной частью периода, если он не делится на предложения, но достаточно велик). Наметка баса и изложение аккордов происходит в условиях, когда учащийся сосредоточивает внимание на каждой фразе или мотиве в отдельности (если членение на мелкие построения отсутствует, то на произвольно вычленяемых одно-, дву-, трехтактах).

Это выступающее в связи с синтаксисом движение «сужающимися кругами» способствует наиболее яркому выражению сути рассмат-

¹ Подавляющее большинство задач пособия, особенно начальных его тем, предполагает гармонизацию с исключительно плавным движением средних голосов при соединении аккордов различных ступеней.

риваемого процесса гармонизации как движения от общего к частному¹.

Крайне важно, чтобы гармонизация происходила на основе и теоретического представления, и слухового ощущения. Гармонизация «на слух», без достаточного проявления элементов рационального мышления, и особенно гармонизация на основе исключительно лишь умозрительных представлений (подобно «думающей машине») недопустима, а на позднем этапе изучения курса невозможна. Учащийся должен руководствоваться правилами: поняв — услышать, либо услышав — понять. Стремясь услышать гармонизацию внутренним слухом, нужно пропевать мелодию и аккорды; допустимо и даже желательно прибегать к помощи фортепиано, но с ограничениями, главным образом в целях проверки звучания. Гармонизацию учащийся должен уметь сыграть, при этом по возможности в соответствующем темпе и характере.

Существенную роль играет в процессе гармонизации метод вариативности, выражающийся в постоянных поисках различных вариантов с последующим выбором наилучшего. Этот метод находит выражение на различных стадиях гармонизации и особое значение приобретает в дальнейшем, когда накапливается большое количество аккордовых средств и приемов голосоведения. Возникающие варианты можно, а иногда и желательно выписывать.

Тема 2. Трезвучия I, IV и V ступеней в основном виде (соединение с плавным голосоведением)

Изложение трезвучий в основном виде может быть строгим и свободным. В четырехголосном строгом изложении трезвучия характеризуются: а) удвоением основного тона аккорда, б) наличием в трех верхних голосах всех звуков трезвучия, в) расположением этих голосов по ближайшим звукам трезвучия при тесном расположении (9а) или через один звук при широком расположении (9б). Любое иное изложение трезвучия в основном виде является свободным (9в). Подобным же образом, как «обычное» и «необычное», понятия строгого и свободного изложения распространяются и на другие аккорды.



¹ В дальнейшем в отношении учащихся, обладающих более высоким уровнем гармонического мышления, рекомендуемый план гармонизации мелодии и некоторые сопровождающие его замечания в той или иной степени теряют свое значение. Так, по мере усвоения простейших кадансовых средств отпадает необходимость в том, чтобы определение аккордов начинать с кадансов. Эта привычка является даже нежелательной в отношении мелодий, допускающих различные по протяженности варианты кадансов или предполагающих применение аккордов, редких и нетипичных для кадансов (некоторые задачи преимущественно третьего раздела пособия). Гармонизация кадансов в таких мелодиях должна вытекать из предшествующего развития. На более позднем этапе обучения учащийся, определяя аккорды, которыми гармонизируется фраза или мотив, одновременно намечает бас и вслед за этим пишет средние голоса; такой учащийся, очевидно, не нуждается в обозначении аккордов.

Задачи начальных тем пособия вплоть до 7 — «Свободное изложение аккордов» — рассчитаны на гармонизацию аккордами в строгом изложении¹. Гармонизация с преимущественным использованием аккордов в строгом изложении предполагается и в остальных задачах.

Как известно, мелодическому соединению с движением баса противоположно другим голосам отдается предпочтение перед подобным же соединением с движением всех голосов в одном направлении. Действительно, оборот из двух аккордов с общим прямым движением голосов чаще всего звучит несколько менее убедительно, чем с противоположным движением баса. Такое голосоведение может привести и к существенному недочету (например, к параллельным примам или октавам, а также квинтам в обороте IV_3-V_3). Тем не менее прямое движение всех голосов не является дефектным приемом голосоведения. В условиях музыкального контекста, если гармонизация приемлема в прочих отношениях, в частности, убедительно поведение баса в ряду ближайших аккордов, такое голосоведение обычно воспринимается как вполне удовлетворительное. Отказ от стеснительных условий обязательного противодвижения при мелодическом соединении аккордов способствует упрощению и облегчению техники гармонизации, большей свободе и естественности развития баса (а также мелодии в сочинениях по гармонии и в задачах на бас).

Возможность движения всех голосов в одном направлении относится и к соединению трезвучий I ступени с трезвучием IV и V ступеней (трезвучия в квартво-квинтовом отношении). В примере 10 показаны вполне возможные обороты с применением такого голосоведения (см. также вторую последовательность примера ба, в которой прямое движение всех голосов при соединении трезвучий I, IV и V ступеней возникает как следствие наиболее развитого баса).



Следует избегать, однако, движения всех голосов в одном направлении к трезвучию в мелодическом положении квинты на сильной доле такта. Это приводит к подчеркиванию специфически, несколько пусто и жестко звучащего интервала квинты между крайними голосами (11а). Нисходящее движение VII ступени в мелодии, вопреки ее острому тяготению вверх, может привести к подчеркиванию квинты меж-

¹ Некоторые случаи свободного изложения аккордов появляются уже в 4-й теме (неполные V_7 и I_7 в кадансах).

ду крайними голосами и при противодвижении баса, как это происходит в обороте V_3-I_3 с нисходящим движением в мелодии от терции первого аккорда к квинте второго (11б)¹. В некоторых случаях, впрочем, использование этого нестандартно и выразительно звучащего мелодико-гармонического оборота весьма уместно (как и в дальнейшем других подобных оборотов с нисходящим движением в мелодии от VII ступени); см. образец гармонизации к этой теме.

11 а) плохо

возможно

хорошо

б) в)

Как известно, в простейшем случае при соединении IV_3 с V_3 (верхнесекундовое отношение трезвучий) бас движется на секунду вверх, остальные голоса — плавно в противоположном направлении. Нарушение этого правила легко приводит к параллелизмам — прим или октав, а также квинт. Отметим, что при соединении аккордов, находящихся в секундовом отношении, вообще часто возникают нежелательные или недопустимые параллелизмы; поэтому такие соединения требуют особого внимания.

Тема 3. Перемещение трезвучий I, IV и V ступеней в основном виде

Перемещение — очень важный прием гармонизации интонаций, представляющих движение по звукам одного аккорда. Путем перемещений достигается гармоническое обобщение отдельных мелодических оборотов, избегаются чрезмерная интенсивность движения и тяжеловесность, которая может возникать при более частой смене гармоний (12).

¹ В известной степени это замечание относится и к подобному обороту с нисходящим движением в мелодии от терции I_3 к квинте IV_3 в мажоре (11в).

хорошо

плохо

12

Трезвучия в строгом изложении могут перемещаться различными приемами:

а) с выдерживанием (повторением) одного из средних голосов: если мелодия движется к ближайшему тону аккорда, то удерживается альт, если скачок через один тон аккорда, то тенор. В этих случаях всегда происходит смена расположения: при движении мелодии вверх тесное переходит в широкое, при нисходящем ее движении — широкое в тесное (13а);

б) с движением трех верхних голосов; расположение в этом случае остается одним и тем же — тесным или широким. Такое перемещение возможно лишь, если мелодия движется к ближайшему тону аккорда (13б).

13 а)

б)

Перемещения с выдерживанием одного из средних голосов звучат более спокойно, чем с движением трех верхних голосов, что нередко вызывает ощущение известной суетливости и тяжеловесности, поэтому первым из них в целом следует отдавать предпочтение. В некоторых случаях, например, в медленном темпе (или в быстром, но не с мелкими длительностями аккордов) перемещения могут быть осуществлены любым из указанных приемов. Изредка более предпочтительными являются перемещения с движением трех верхних голосов (например, при гармонизации мелодии фанфарного характера аккордами в тесном расположении, 14).





При перемещении трезвучия в основном виде с восходящим или нисходящим скачком в мелодии от основного тона к квинтовому или от квинтового к основному между сопрано и одним из средних голосов на фоне выдержанных квинты или кварты (15а). Пустота и жесткость звучания этих интервалов тем заметнее, чем крупнее длительность звуков и медленнее темп. Избежать этого недочета можно, если не выдерживать средний голос, а повторить его или повторить вместе с басом (15б). При краткой длительности указанных интервалов или в подвижном темпе недочет менее заметен и в этих условиях временно допускается¹.



Тема 4. Септаккорд V ступени в основном виде в кадансе

Каждому кадансу свойственно торможение, остановка развития, поэтому не случайно особенно заметная в заключительных кадансах конденсация ладовой неустойчивости, в силу контраста способствующая максимальному выявлению устойчивости. Это достигается применением функционально весьма определенных доминантовых и субдоминантовых гармоний, предшествующих тоническому трезвучию.

V_7 принадлежит к числу употребительнейших доминантовых кадансовых средств. Эта гармония чаще всего применяется перед I_3 , то есть в автентических и полных кадансах, как заключительных, так и серединных. В полуавтентических кадансах V_7 употребляют гораздо реже, поскольку диссонантность его, как замыкающего аккорда, препятствует кадансовому торможению (в музыке второй половины XIX века V_7 в полуавтентических кадансах тем не менее встречается).

V_7 вводится в кадансах в одних случаях как бы вместо V_3 , в других — после V_3 (особые случаи чередования этих аккордов в обратном порядке будут рассмотрены позже).

¹ Нежелательного звучания проще всего избежать, применяя свободное изложение одного из трезвучий (см. 7-ю тему пособия).

V_3 в V_7 , как в усложненный аккорд той же ступени, переходит с достаточной свободным голосоведением: возможны скачки, подобные тем, которые допускаются при перемещении V_7 (16).



При перемещении V_7 желательно один из средних голосов оставить на месте; движение трех верхних голосов может привести к еще большей тяжеловесности, чем при перемещении трезвучий (17а). Не следует допускать движения септими в приму аккорда (17б). Неизменно хорошо звучат скачки в мелодии от примы неполного V_7 к квинте и наоборот; три нижних голоса при этом остаются неподвижны (17в).



При разрешении V_7 в I_3 (отношение септаккорда и трезвучия в первую кварту) согласно максимальному тяготению тонов V_7 септима (IV ступень тональности) переходит на секунду вниз, в терцию I_3 ; прима (V ступень), если она находится в басу, совершает нисходящий или нисходящий скачок в приму I_3 , или — в одном из трех верхних голосов (в неполном V_7 — без квинты и с удвоенной примой) — остается на месте, приобретая в I_3 значение квинты; терция (VII ступень) идет на секунду вверх, в приму I_3 ; квинта (II ступень) — секунду вниз, в приму I_3 .

Таким образом, полный V_7 переходит в неполное I_3 (без квинты и с удвоенной примой), а неполный V_7 — в полное I_3 (18).



Допускаются следующие отступления от указанных норм разрешения V_7^1 : терция (VII ступень) в одном из средних голосов ради полноты изложения I_3 может переходить на терцию вниз, в квинту (19а); квинта (II ступень) в мелодии — на секунду вверх, в терцию I_3 (19б); прима неполного V_7 (V ступень) в мелодии скачком переходит в приму I_3 (в результате в крайних голосах образуются параллельные или противоположные октавы, 19в).



Тема 5. Кадансовый квартсекстаккорд

В типичных случаях K_{6_4} находится на более сильном времени чем следующий за ним аккорд V ступени. Нередко встречаются отклонения от этого правила, рассматриваемые ниже.

K_{6_4} , возникнув на сильной доле, может занимать целый такт, аккорд V ступени появиться на сильной доле следующего. Такт, в котором находится K_{6_4} , в этих случаях чаще всего ощущается как более сильный, чем следующий за ним (20).



K_{6_4} может быть введен на относительно сильной доле сложного такта, а аккорд V ступени — на сильной доле следующего такта, есть на времени более сильном (21). Такое метрическое соотношение

¹ Подробнее этот вопрос рассматривается позднее, при изучении септаккорда V ступени в полном объеме.

аккорда V ступени способствует подчеркиванию относительно сильной доли такта и ослаблению следующей за ним сильной доли: относительно сильная доля как бы вступает в соперничество с сильной долей.



В трехдольном такте K_{6_4} нередко занимает вторую долю, а аккорд V ступени — третью (22а). Это приводит к подчеркиванию второй доли и тем самым к элементу синкопы (особенно при выдерживании баса во второй доле на третью). Ослабления этого эффекта можно достигнуть октавным скачком в басу на третьей доле (22б).



В кадансах с окончанием на I_3 при переходе K_{6_4} в аккорд V ступени часто происходят скачки, преимущественно в мелодии, несложные по технике выполнения, подобно скачкам при перемещении V_3 (23).



В полуавтентическом кадансе K_{6_4} обычно переходит в V_3 с выдерживанием (повторением) двух голосов и движением двух других на ступень вниз (24а). Иногда переход K_{6_4} в V_3 в полуавтентическом кадансе осуществляется и с иным голосоведением, в частности со скачком в мелодии (24б). Нетрудно заметить, что указанные нормы голосоведения составляют основу и этого примера (ср. аккорды на сильных долях).



Тема 6. Гармонический мажор

Пониженная VI ступень гармонического мажора сближает этот лад с гармоническим минором, придает ему своеобразное звучание вследствие проникновения элементов минорности, «затемненности» лада, обладающий светлым колоритом.

При появлении IV_3 после IV_3 (как и других аккордов гармонического мажора после аккордов натурального мажора) один из голосов должен двигаться хроматически (25а). Если альтерированная ступень дается не в том голосе, в котором находилась натуральная, возникает так называемое переченье, в рассматриваемых случаях недопустимо (25б).



Не следует после IV_3 брать IV_3 , с почти неизбежно появляющейся на этом этапе изучения гармонии интонацией в одном из голосов $\text{VI}-\text{VI}-\text{V}$: разрешению неустой предшествует его расслабление, в отличие от динамически целеустремленного движения по ступеням $\text{VI}-\text{VI}-\text{V}$ (26, ср. с примером 25а).



Как и в гармоническом миноре, между VI и VII ступенями гармонического мажора образуется увеличенная секунда. Поэтому некоторые из изучаемых в дальнейшем оборотов, которые применяются в натуральном мажоре, в гармоническом мажоре, как и в гармоническом миноре, из-за возникновения увеличенной секунды недопустимы. Между

II и VI ступенями в гармоническом мажоре возникает уменьшенная квинта, которая входит в состав некоторых позднейших изучаемых аккордов (II₆, септаккорды VII и II ступеней). Вследствие этого некоторые из оборотов, недопустимые в натуральном мажоре из-за параллелизма чистых квинт, в гармоническом мажоре, как и в гармоническом миноре, вполне возможны.

Тема 7. Отмеченные неаккордовые звуки

Начиная с этой темы в задачи вводятся неаккордовые звуки с ограниченным их применением: они возникают лишь в мелодии, при этом отмечены в условии звездочкой *.

В простейших и самых употребительных случаях неаккордовый звук образуется на слабом времени между двумя одинаковыми аккордами (вспомогательный звук) на фоне выдержанных трех нижних голосов (27).



Другие случаи применения отмеченных неаккордовых звуков требуют некоторых пояснений.

Каждый неаккордовый звук образует с одним из окружающих аккордовых — предшествующим или последующим — какую-либо метрическую ячейку. В примере 28 показаны метрические ячейки из неаккордового звука и аккордового предшествующего: ячейка в виде доли такта (28а), такта (28б), одного из простых тактов, составляющих сложный такт (28в), одной из равных частей доли такта (28г). К неаккордовым звукам, образующим метрическую ячейку с предшествующим аккордовым, относится и занимающий вторую долю трехдольного такта или вторую часть триоли (28д). Во всех подобных случаях, как видно из примеров, неаккордовый звук возникает на фоне выдержанных трех нижних голосов ранее взятого аккорда.





В примере 29 неаккордовые звуки образуют метрические ячейки аккордовым последующим: долю такта (29а), такт (29б), один из простых тактов, составляющих сложный такт (29в), одну из равных частей доли такта (29г). В таких случаях три нижних голоса, необходимые для гармонизации аккордового звука, появляются начиная с неаккордового звука.



Из приведенных примеров видно, что неаккордовые звуки могут быть диатоническими или хроматическими. Иногда неаккордовые звуки приводят к образованию созвучий, не обладающих значением аккордов в себе.

в том смысле слова (см. 28в). Если такой звук можно рассматривать как аккордовый, он должен быть обозначен звездочкой в скобках (*). Такое обозначение используется и в тех редких случаях, когда допустимы различные варианты гармонизации, в одном из которых этот звук — неаккордовый, а в другом — аккордовый.

Неаккордовый звук возникает или при перемещении (см. 28а), или при соединении различных аккордов (см. 28б). Иногда встречаются два неаккордовых звука подряд (30).



Если в соединении аккордов имеются параллельные примы, октавы или квинты, то неаккордовый звук нельзя рассматривать как устраняющий эти дефекты голосоведения (31).



Рекомендуется также избегать параллельных квинт, которые иногда возникают при появлении неаккордового звука либо при переходе к другому звуку (32).



Не следует допускать движения неаккордового звука на сильной или относительно сильной доле (задержание) в одновременно звучащем и находящийся на расстоянии секунды от него аккордовый звук.



Неаккордовые звуки не должны приводить к перекрещиванию голосов (34).



Три последние указанные погрешности голосоведения в гармонизациях мелодий пособия обычно не возникают, если гармонизация увлечительна в прочих отношениях. Эти замечания нужно иметь в виду, главным образом, в сочинениях по гармонии и гармонизации басов. Применяя неаккордовые звуки в сочинениях и задачах на басов, необходимо также учитывать, что неаккордовые звуки переходят следующие за ними звуки в подавляющем большинстве случаев оплываю, с движением на секунду вниз или вверх, при этом если секунду вверх, то нередко предпочтительнее на малую, а не на большую (см. примеры).

Тема 8. Свободное изложение аккордов

В этой теме рассматривается свободное изложение пройденных аккордов, преимущественно трезвучий I, IV и V ступеней в основном виде. Пояснения в той или иной степени относятся и к аккордам, изучаемым в дальнейшем, прежде всего к трезвучиям в основном виде.

Нередко при движении мелодии по звукам трезвучия гармонизация каждого из них аккордом в строгом изложении приводит к желательной суетливости и тяжеловесности. Избежать этого можно тем выдерживанием средних голосов, с использованием свободного изложения трезвучий (ср. 35 а и б, 35 в и г).



Свободное изложение применяют также, учитывая известную контрастную привлекательность некоторых звучаний подобного рода (ср. трезвучия в строгом и свободном изложении в примере 36).



Как видно из приведенных примеров, свободное изложение нередко сочетает признаки и тесного, и широкого расположения (смешанное расположение).

Начиная с задач этой темы в гармонизациях наряду с основной формой — строгим изложением трезвучий — нередко предполагается применение трезвучий в свободном изложении: с удвоением терции или квинты, полных либо неполных — с пропущенной квинтой или даже терцией. Некоторые формы изложения трезвучия (как и других аккордов) являются более желательными, другие применяются с ограничениями. Следует отдавать предпочтение изложению, которое характеризуется: а) наличием всех тонов аккорда (полное изложение), б) расстоянием между сопрано и альтом — от примы до октавы, между альтом и тенором — менее октавы (37а). При нарушении указанных интервальных норм изложения аккорд звучит менее компактно; легко может возникнуть ощущение чрезмерной «обособленности» сопрано или «расчлененности» аккорда на два интервала (37б).



Из приведенных в примере аккордов выделяются те, в трех нижних голосах которых даются все тоны трезвучия (отмечены знаком X). В таких случаях (особенно если в основе аккорда — широкое расхождение) мелодия может свободно передвигаться от одного тона другому на фоне неподвижных нижних голосов, без ущерба для полноты звучания (38).



Особое внимание обращаем на полное изложение трезвучий в мелодическом положении терции или квинты с удвоением одного из этих тонов в октаву альтом либо тенором (см. 36). Такое удвоение особенно звучащего терцового или «прозрачного» квинтового тона усиливает «мелодическую функцию» аккорда и придает ему известную колористическую привлекательность; трезвучия I, IV и V ступеней изложения, при котором прима «обрамляет» аккорд, будучи помещена в басу и в сопрано, звучат более строго и сухо.

Расположение трех нижних голосов по ближайшим звукам трезвучия с удвоением в сопрано квинтового тона в октаву обычно нежелательно (39).



В неполных трезвучиях (как и в других аккордах) пропускается, как правило, квинта, с сохранением, благодаря терцовому тону, определенной насыщенности звучания (40).



Трезвучия без терцового тона с их специфическим звучанием интервала квинты допускаются лишь в редких случаях, главным образом в качестве мимолетно возникающих на очень слабом времени

в каком темпе или на звуке мелкой длительности, при переходе мелодии от терцового тона трезвучия в строгом изложении в иной тон аккорда (41).



При гармонизации интонаций из звуков трезвучия следует стремиться к изложению, которое в условиях выдерживания средних голосов было бы полным и на первом, и на остальных звуках мелодии; с этой целью используется и строгое, и свободное изложение, чаще всего удвоением в октаву или в унисон тона, находящегося в мелодии (как показано в примере 38).

В виде редкого исключения между сопрано и альтом может возникнуть интервал более октавы, при этом лишь на слабом времени и в результате движения мелодии по звукам одного аккорда (42). В дальнейшем, если это оправдано особыми условиями голосоведения, иногда между средними голосами допускается октавное расстояние.



С особой осторожностью нужно относиться к удвоению терции (одного тона) в V_3 и в V_7 , хотя возникновение таких звучаний возможно при гармонизации интонаций из звуков этих аккордов, где квинта в мелодии появляется в качестве промежуточного звука на слабом времени (43а). При таких же условиях могут происходить удвоения и других тонов V_7 — квинты и даже септимы (43б).



Внимания к себе требует K_{6c} : почти всегда предпочтительнее повторение его в строгом изложении, после чего может возникнуть и свободное (44).



Соединение трезвучий квартово-квинтового отношения, одно из которых изложено свободно, происходит без особых затруднений. При этом все же сохраняется прежнему существенно плавное движение трех верхних голосов (44).



Нежелательные параллелизмы легко возникают, если свободно изложены оба трезвучия квартово-квинтового отношения (46а), а так же при свободном изложении хотя бы одного из трезвучий в секундно-квинтовом отношении (46б).



К параллелизмам призм или октав легко приводит свободное изложение трезвучия с движением двух или трех верхних голосов (47).



Тема 9. Сочинение. Гармонизация баса

Сочинения по гармонии предполагают выбор не любых аккордовых средств и приемов голосоведения, а тех, которые изучены к данному моменту в курсе гармонии. Подобно гармонизации мелодии хорошее сочинение по гармонии отличается не только технически правильным применением этих средств и приемов, но и логичным развитием и известной музыкальной привлекательностью. Последние качества в значительной степени определяются мелодией, которой в сочинениях должно быть уделено особое внимание.

Для того чтобы стимулировать творческую инициативу, некоторые задания имеют начальные мелодические построения. Кроме того, на протяжении всего курса практикуются и сочинения на те или иные гармонические средства и приемы без нотного условия.

Задачи на бас рассматриваются в пособии как одна из форм сочинения. Полезной формой работы являются задачи с двойным условием: в виде баса с начальным мелодическим построением. По указанию педагога упражнение может быть выполнено и без сохранения данного мелодического построения. Поэтому начальное построение, как темп или характер сочинения, даются в таких случаях в скобках.

Гармонизацию баса рекомендуется начинать с анализа его строения: членения на части, прежде всего на более крупные, которые могут служить основой будущих предложений или фраз; при этом следует обратить внимание на сходные и особенно в точности повторяющиеся построения (они могут находиться рядом или на расстоянии). Эта заметка нередко отражается в соответствующем членении мелодии. Повторяющиеся в басу построения, особенно более крупные, проще всего гармонизовать одинаково или сходно. Вариант чаще бывает более развит мелодически (или, в дальнейшем, сложнее в отношении гармонии).

Далее предположительно определяют и обозначают аккорды; вслед за этим переходят к сочинению мелодии и изложению аккордов. В тех случаях, когда звук в басу может быть гармонизован различно, окончательное определение аккорда происходит в связи с сочиняемой мелодией.

Качество сочинений по гармонии в значительной степени зависит от умения, подобно игре в шахматы, смотреть на несколько «ходов» вперед, представлять себе музыкальную мысль комплексами аккордов, большими построениями, и от искусства сопоставлять эти построения.

Тема 10. Секстаккорды I, IV и V ступеней (соединение с плавным голосоведением)

В гармонизациях мелодий с участием секстаккордов I, IV и V ступеней (в дальнейшем — квартсекстаккордов и обращений других аккордов) следует особое внимание уделять мелодизированному, наземному басу. Такой бас отличает плавность, как простейшая и преобладающая форма движения, хотя эпизодическое применение скачков может способствовать наибольшей выразительности голоса.

Трезвучия I, IV и V ступеней в основном виде, как и другие аккорды в основном виде, особенно в мелодическом положении, обладают особой акустически-функциональной определенностью звучания и возникающими в связи с этим стабилизирующими свойствами, способностью при благоприятных условиях тормозить и завершать развитие. Секстаккордам, как и другим обращениям, эта определенность звучания присуща в меньшей степени: они отличаются свойством ступенировать развитие, способствовать его текучести и непрерывности.

Особую роль в гомофонной музыке с мелодизированным басом играют аккорды в мелодическом положении, при котором крайние голоса находятся на расстоянии сексты или децимы (нередко через октаву) — интервалов, обладающих наибольшей насыщенностью и мягкостью звучания. К этим аккордам принадлежат, в первую очередь секстаккорды в строгом изложении (а также трезвучия в мелодическом положении терции). В противоположность таким аккордам, трезвучия I, IV и V ступеней в мелодическом положении прима с их октавной дублировкой в крайних голосах основного тона, так или иначе подчеркнутые, могут приводить к ощущению своего рода обедненности, «тупости» звучания¹.

Поэтому, используя в целях развития баса и секстаккорды, трезвучия в основном виде, последними аккордами нужно пользоваться с известной сдержанностью, особенно избегая подчеркнутых звучаний их в мелодическом положении прима.

В кадансах, напротив, секстаккорды I, IV и V ступеней применяются с ограничениями. В заключительном кадансе два последних аккорда должны быть в основном виде (при этом не случайно почти всегда заключительное I₃ и нередко предшествующий ему аккорд ступени даются в мелодическом положении прима).

В серединном кадансе достаточно применения в основном виде одного последнего аккорда (трезвучия I ступени или неустойчивого трезвучия).

Из указанных правил гармонизации кадансов вытекает возможность частичного применения в них секстаккордов IV и V ступени (как и в дальнейшем подобных обращений других субдоминантовых и доминантовых аккордов): в полных заключительных кадансах — IV₆—V₇—I₃, IV₆—K₆—V₇—I₃, в половинных — IV₆—V₃, IV₆—K₆—V₇, в середине периода — в автентическом несовершенном — V₆—I₃ и плагальном — IV₆—I₃. При отсутствии ясно выраженного деления периода на предложения, последним аккордом первого из них может оказаться I₆.

¹ Это замечание не имеет отношения к нередко встречающимся трезвучиям в основном виде (в том числе в мелодическом положении прима) в обработках композиторами-классиками старинных русских народных песен. Будучи применены в условиях свободной диатоники, которая рассматривается позже, такие аккорды являются необходимым элементом особого, специфического колорита этой музыки.

В четырехголосии строгое изложение секстаккордов I, IV и V ступеней характеризуется: а) удвоением прима или квинты, б) расстоянием между двумя верхними голосами от прима до октавы и между средними голосами — менее октавы (вплоть до прима). Таким образом, условия строгого изложения секстаккордов I, IV и V ступеней более гибки по сравнению с трезвучиями в основном виде как в выборе удвоенный, так и в отношении расстояний между тремя смежными верхними голосами.

Возможности свободного изложения секстаккордов I, IV и V ступеней, напротив, меньше. Не следует без достаточных оснований удваивать в этих секстаккордах терцовый тон, что в условиях метрического или ритмического подчеркивания нередко вызывает ощущение известной перенасыщенности звучания. Такое удвоение может быть более всего неуместно в V₆, терция которого является одновременно остро неустойчивой VII ступенью. Особенно нежелательно метрическое подчеркивание секстаккорда с удвоенной квинтой. Такую форму свободного изложения секстаккорда отличает известная внутренняя противоречивость: с одной стороны, максимально насыщенное звучание двух терцовых тонов, и с другой — бледность и пустота звучания интервала квинты. Это, возможно, и вызывает ощущение своего рода неуравновешенности и искусственности звучания (ср. 48а и 48б). Удвоение терции в I₆, а иногда и в секстаккордах IV и V ступеней, тем не менее допустимо, если оно мотивировано логичным голосоведением. Такое изложение может возникать прежде всего в результате движения мелодии или баса по звукам трезвучия I ступени: появлению I₃ с удвоенной терцией предшествует этот же аккорд в строгом изложении или I (48в). Как и в свободно изложенных трезвучиях, в секстаккордах нежелательно допускать октавное расстояние между средними голосами (48г), если это не оправдано особыми условиями голосоведения. В отличие от трезвучий без квинтового тона, в четырехголосии неполные секстаккорды обычно звучат крайне неуверительно и не применяются (48д).

48а) нежелательно б) хорошо

в) хорошо г) нежелательно д) плохо

При движении мелодии по звукам, гармонизируемым секстаккордом, средние голоса рекомендуется удерживать на месте (49а; см. также первый оборот примера 48а). Перемещение строго изложенного секстаккорда с движением трех верхних голосов в одном направлении приводит к параллелизмам прим или октав (49б). Два или хотя бы один из средних голосов желательно удерживать и при переходе трезвучия в секстаккорд или секстаккорда в трезвучие одной и той же ступени (возникает своего рода перемещение, 49в; см. также второй оборот примера 48а).

49 а) хорошо б) плохо в) хорошо

Соединение секстаккордов квартово-квинтового отношения с плавным голосоведением нередко приводит к параллелизмам прим или октав (50а). В случае их возникновения в гармонизациях мелодий этой темы пособия необходимо отказаться от одного из секстаккордов (50б).

50 а) не допускается б) хорошо

Еще большего внимания требует оборот $IV_6 - V_6$ (секундовое отношение секстаккордов); минор в этом случае должен быть мелодическим во избежание движения баса на увеличенную секунду. При соединении этих аккордов легко возникают параллелизмы прим или октав, а также квинт (51а). Наряду со способом, описанным в «Практическом учебнике гармонии» Н. Римского-Корсакова и в бригадно-«Учебнике гармонии» (напоминаем о нем примером 51б), избежателем этих параллелизмов, сохраняя плавное голосоведение, можно, удвоив терцию в одном из секстаккордов (51в).

51 а) плохо б) хорошо в) хорошо

Скачки в басу на сексту, вполне возможные при соединении трезвучия с секстаккордом одной и той же или различных ступеней (52а), при переходе секстаккорда в трезвучие (одной и той же или различных ступеней) чаще всего звучат неубедительно (52б).

52 а) хорошо б) нежелательно

При появлении V_6 нисходящие скачки к VII ступени в басу возможны (53а), а восходящие, особенно на увеличенный интервал, допускать не следует (53б). IV_6 , напротив, может появляться с восходящим скачком к VI ступени в басу (53в), но не с нисходящим, особенно на увеличенный интервал (53г). Таким образом, скачки в басу к этим ступеням, как и вообще к звукам, обладающим ярким секундовым тяготением, происходят в направлении, противоположном их тяготению. Чаще всего вслед за скачком неустойчивый звук, как видно из примеров, разрешается в сторону, обратную скачку (компенсация скачка). Эта закономерность в известной, хотя и в значительно меньшей степени, относится и к другим голосам, прежде всего к сопрано.

53 а) хорошо б) плохо

в) хорошо г) нежелательно (в гарм. мажоре плохо)

В соответствии с тяготением VII и VI ступеней происходят обычно скачки в басу при переходе секстаккордов V и IV ступеней в другие аккорды, то есть восходящие от V_6 и нисходящие от IV_6 , нередко с последующим появлением звуков, в которые тяготеют VII и VI ступени (54а). Скачков баса в направлении, противоположном указанному, особенно на увеличенные интервалы, нужно избегать (54б).

54 а) хорошо б) плохо (в гарм. мажоре)

Соединения сектаккорда и свободно изложенного трезвучия одной и той же или различных ступеней легко приводят к параллелизмам прим или октав (55).

55 не допускается

Обращаем внимание на следующие красиво звучащие обороты $I_3-V_3-I_6$ с нисходящим движением баса и сопрано (в мелодии ступени III—II—I), а также с чередованием тех же аккордов в обратном порядке — $I_6-V_3-I_3$, соответственно, с восходящим движением баса и сопрано (56а). Этим оборотам аналогичны: $IV_3-I_3-IV_6$ с нисходящим движением крайних голосов (в мелодии ступени IV—V—IV) и $IV_6-I_3-IV_3$ с восходящим движением этих голосов (56б)!

56 а) б)

Тема 11. Сектаккорд II ступени в кадансе

II_6 — более неустойчивый субдоминантовый аккорд, чем трезвучие IV ступени, особенно в миноре и в гармоническом мажоре, где он является сектаккордом диссонирующего уменьшенного трезвучия. Этим

¹ Раньше такое движение, как в крайних голосах указанных оборотов в мажоре (вниз интервалы б.3—ч.5—м.6, вверх—м.6—ч.5—б.3), нередко выполнялось натуральными медными инструментами (валторны, трубы) и получило название золотого хода.

объясняется его значительная распространенность, особенно в музыке эпохи классицизма, в кадансах перед доминантовой гармонией.

Удваивается в II_6 любой тон, причем удвоение терции, отражающее историческое происхождение этого аккорда, как IV_3 с секстой вместо квинты, встречается чаще других.

II_6 применяется в кадансах в одних случаях как бы вместо трезвучия IV ступени (ср. два оборота в примере 57а), в других — после трезвучия IV ступени: в этих оборотах происходит усиление субдоминантовой неустойчивости (57б). В особых случаях II_6 может переходить в IV_3 : в результате движения мелодии на фоне выдержанных трех нижних голосов (57в).

57 а) б)

в)

II_6 является в известном смысле самым «капризным» из аккордов диатоники. При появлении II_6 и переходах его в другой аккорд легко возникают параллелизмы прим или октав, а также квинт, при соединении с аккордами V ступени в миноре или в гармоническом мажоре — ход на увеличенную секунду (58а, б, в). Способы устранения указанных дефектов голосоведения различны: либо, в простейшем случае, использование гармонического мажора, если вторая из квинт становится уменьшенной (59а: здесь и далее ср. с соответствующими оборотами примера 58), либо изменение изложения одного или двух соединяемых аккордов (59б), иногда — мелодического положения одного из аккордов (59в).

59а) плохо б) плохо в) плохо

59а) хорошо б) хорошо



в) хорошо

Следует избегать применения Π_6 с удвоением терции в мелодическом положении квинты (60а; о секстакордах в таком изложении см. в предшествующей теме). Недочет устраняется либо иным удвоением в Π_6 (60б), либо заменой его на другой субдоминантовый аккорд. В данной теме — на IV_3 , которое оказывается при этом в наиболее «благоприятном» мелодическом положении — терции (60в).



Весьма часто мелодические обороты, представляющие движение по звукам Π_6 , даются на фоне трех выдержанных нижних голосов (61).



Тема 12. Проходящие квартсекстакорды

Наиболее употребительным оборотам с проходящими квартсекстакордами I и V ступеней, как и другим оборотам с проходящими аккордами, свойственно гаммообразное движение баса. Являясь простейшей формой организующего и цементирующего гармонического развитие мелодизированного баса, нисходящее или восходящее поступенное его движение получило значительное распространение в музыке самых различных стилей. Как видно из примера 62, используя обороты с проходящими квартсекстакордами I и V ступеней, можно до

биться гаммообразного движения баса на довольно большом протяжении¹.



Подвижно



Обычно оборот с проходящим квартсекстакордом представляет комплекс аккордов с максимально плавным голосоведением: поступенным противодвижением двух, чаще крайних, голосов, выдерживанием одного голоса и возвратным движением четвертого из них (по типу вспомогательного звука).

Проходящий I_6 и проходящий V_6 существенно отличаются по условиям их применения. Сколь-нибудь заметное метрическое (особенно), а также ритмическое подчеркивание V_6 обычно нежелательно (64)². Проходящий V_6 должен быть в гармонизациях по возможности непримефен: его место скорее на слабой восьмой, а если на четверти, то в быстром темпе (см. обе последовательности примера 62).

¹ Заметим, что наряду с проходящими аккордами, образующимися в результате гаммообразного движения баса, иногда встречаются проходящие аккорды (изредка и квартсекстакорды), которые возникают в результате гаммообразного движения как определяющей формы движения в верхних голосах: бас при этом выдерживается (63). Поскольку вспомогательные аккорды, особенно квартсекстакорды, нередко появляются на выдержанном баса, аккорды, подобные промежуточным в примере 63, иногда также относят к вспомогательным. Это неверно, поскольку выдержанный бас — сопутствующий, но не определяющий к не обязательный элемент в возникновении вспомогательного аккорда (см. следующую тему).



² Неблагоприятный эффект при подчеркивании V_6 объясняется, видимо, возникающей в таких случаях особой рода двойственностью значения V_6 : в тональности V ступени он является K_6 , то есть аккордом, функционально гораздо более ярким по сравнению с V_6 и поэтому «оспаривающим» его принадлежность основной тональности.



Проходящий I_{64} , напротив, применяется на любом метрическом времени, включая сильную долю такта, при этом и на более сильном времени, чем окружающие его субдоминантовые аккорды (65).

65



Возможность применения на любом метрическом времени относится не только к проходящему I_{64} , но и к другим проходящим аккордам (V_{64} представляет единственное исключение). В связи с этим наряду с общепринятым пониманием проходящего аккорда как аккорда, образующегося на слабом времени при восходящем или нисходящем поступенном движении баса, правомерно толкование данного термина в более широком смысле, как аккорда, возникающего при гаммообразном движении баса (иногда других голосов) в любых метроритмических условиях¹. Указанное относится и к так называемым вспомогательным аккордам, в том числе к вспомогательным квартсекстаккордам (с следующей темой).

Как известно, метрически подчеркнутый I_{64} особенно характерен для кадансов и в этих условиях получил название кадансового квартсекстаккорда. В простейших и особо употребительных случаях такой аккорд переходит в аккорд V ступени. Но нередко происходит как бы временное отстранение доминантового аккорда, а вместе с ним и собственно каданса: вместо этого аккорда появляется субдоминантовая гармония. Субдоминанта может привести к ожидаемому кадансу при участии аккорда V ступени (66а), хотя иногда каданс задерживается еще более: субдоминанта переходит не в аккорд V ступени, а в какой-либо иной аккорд (например, снова в I_{64} на сильном времени или даже в I_{64} с последующим появлением, однако, кадансовой доминанты (66б). Такой, обладающий в той или иной степени кадансовым значением, аккорд

¹ Заметим, что, подобно такому пониманию проходящих аккордов, термин «проходящий звук» нередко применяют в отношении звука, возникшего в результате гаммообразного движения не только на слабом, но и на сильном времени (проходящий задержанье).

как видно из приведенных примеров, нередко выступает в роли проходящего между субдоминантовыми аккордами¹.

66



В задачах этой темы предполагается применение различных форм движения сопрано в оборотах с проходящими квартсекстаккордами: 1) противодвижение баса по тем же ступеням, то есть I—II—III или III—II—I, IV—V—VI или VI—V—IV (67а), 2) возвратное движение (67б), 3) повторение (выдерживание) звука (67в).

67



¹ В свою очередь субдоминантовые аккорды в этих кадансах часто выступают в виде вспомогательных между аккордами с V ступенью в басу.

Отклонение от норм голосоведения в оборотах с проходящими квартсектаккордами может привести к нежелательным параллелизмам прим или октав (68).



Подобно K_{64} (и вспомогательным квартсектаккордам) проходящие квартсектаккорды вводятся обычно в строгом изложении (см. примеры этой темы).

В художественной литературе, в частности в некоторых бытовых жанрах (вальс, марш и другие), употребительны также квартсектаккорды, образующиеся в результате движения баса на фоне звучащего в верхних голосах трезвучия I ступени (в этом случае возникает I_{64}) или V ступени (с появлением V_{64}). Такого рода обороты могут изредка применяться в кадансах гармонизаций вместо выдерживания заключительного трезвучия I или V ступеней (69).



Тема 13. Вспомогательные квартсектаккорды I и IV ступеней

Выдерживание в басу I или V ступеней в оборотах со вспомогательными квартсектаккордами, соответственно, IV и I ступеней, как и в других подобных оборотах со вспомогательными аккордами, благодаря особой функциональной роли этого голоса подчеркивает значение тонической или доминантовой функции. Такие обороты обычно применяются в целях постепенного развертывания или торможения¹.

Выдержанный тонический бас со вспомогательным IV обычно используется в начале периода или каждого из предложений периода.

¹ Подобно проходящим аккордам, которые появляются при гаммообразном движении баса и иногда на выдержанном басу, вспомогательные аккорды могут возникать не только в результате возвратного движения как определяющей формы движения (70). Не будучи существенным для квартсектаккордов, возвратное движение баса тем не менее является главным и наиболее употребительным приемом введения вспо-

м. либо в конце любого из этих построений, после каданса на I. Последовательности с чередованием I и IV могут быть достаточно длительными, особенно если это обусловлено мелодической повторностью. Помимо дополнительного плагального каданса в пределах периода (простейший и самый употребительный случай) оборот со вспомогательным IV может быть применен в дополнении, выходящем за рамки собственного периода¹.

Не следует допускать внезапного торможения посредством остановки на тоническом басу в построении, начало которого характеризуется развитым басом. Это относится и к периоду в целом: при развитии баса в первом из предложений выдержанный тонический бас в начале второго предложения неестествен.

Оборот со вспомогательным I_{64} применяется в качестве развивающего доминантовую гармонию в кадансах, преимущественно в половинном автентическом. В задачах пособия выдержанный доминантовый бас со вспомогательным I_{64} (иногда неоднократно чередующимся с V_3) дается и в иных случаях: при секвенцировании построения, гармонизируемого оборотом со вспомогательным IV_{64} , на квинту вверх (или на кварту вниз). Секвенцирование может быть точным или варьированным, при этом со звеньями, которые находятся рядом или на расстоянии, в качестве отправных точек развития каждого из предложений (как это происходит, например, в задаче 121).

Вспомогательные квартсектаккорды IV и I ступеней могут появляться на любом метрическом времени, включая сильную долю такта, и длиться достаточно долго, при этом с перемещениями. В такой же мере возможно появление и переход этих аккордов в следующие с относительно свободным движением трех верхних голосов, хотя и с плавным голосоведением, пока не изучены скачки при соединении аккордов (71).



IV_{64} нередко переходит в результате нисходящего движения баса на ближайшую ступень в V_6 (72a). Иногда IV_{64} возникает на времени более сильном, чем следующий аккорд, в виде задержания, и в этом случае может быть первым аккордом оборота (72б).

Вспомогательных аккордов подобно тому, как для проходящих аккордов такую же роль играет гаммообразный бас. Простейшие из таких оборотов со вспомогательными аккордами применялись ранее (например, $I_3-V_6-I_3$, $I_6-IV_3-I_6$ и т. д.).



¹ См., например, задачу 117, в дополнении которой возможно неоднократное появление такого оборота.



Первый из аккордов из выдержанном басу, как видно из примеров, должен появляться на времени более сильном, чем следующий.

Тема 14. Трезвучие VI ступени в прерванном кадансе

В прерванном кадансе происходит стимулирование развития посредством введения после аккорда V ступени, вместо ожидавшейся заключительной тоники, иной гармонии, чаще всего VI₃, как обладающего с ней значительным звуковым родством. В результате возникает расширение периода. В роли серединного, завершающего первое предложение, прерванный каданс выступает весьма редко.

Перед VI₃ в прерванном кадансе обычно применяется V₇. Три верхних голоса полного V₇ переходят в VI₃ так же, как и при разрешении согласно максимальному тяготению его тонов в I₃ (73a). Разрешение неполного V₇ в I₃ происходит со скачком примы, преимущественно в мелодии: на кварту вверх или на квинту вниз (73б; ранее было рассмотрено разрешение с таким скачком V₇ в I₃). В VI₃, возникающем после V₇, как видно из примеров, удваивается терция.



Построение, следующее после прерванного каданса, обычно нежелательно начинать с I₃, особенно в мелодическом положении примы, так как тоническая устойчивость противоречит смыслу прерванного каданса (74)¹.

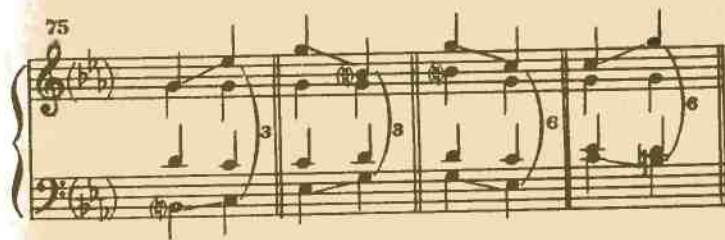


¹ Нелогичность подобных последований с наибольшей очевидностью обнаруживается в дальнейшем, при появлении I₃ после прерванного оборота в слитном построении, без цезуры после VI₃.

Тема 15. Скачки при соединении изученных аккордов

До сих пор скачки в верхних голосах при соединении аккордов допускались лишь в строго ограниченных случаях. В этой теме вопрос о скачках при соединении изученных аккордов рассматривается в полном объеме¹.

Скачки в наибольшей степени свойственны сопрано, то есть мелодии. Соединение аккордов со скачком в мелодии требует особого внимания к соотношению крайних голосов. Гармонизуя скачок, следует стремиться к выполнению следующих условий: а) плавное движение баса, б) второй из двух образующихся между крайними голосами интервалов — терция или секста (75)².



Нередко, в зависимости от контекста, предпочтительнее иное соотношение крайних голосов, которое соответствует лишь одному из указанных условий. Скачок в мелодии может сопровождаться скачком баса; при этом по-прежнему следует стремиться к тому, чтобы между крайними голосами в результате скачка возникла терция или секста (76a³). Второй из интервалов между крайними голосами может оказаться не терцией или секстой, а каким-либо иным, в частности октавой или квинтой; бас при этом чаще всего движется плавно (76б).



¹ Исключение составляет V₇; скачки при его разрешении, помимо отмеченных случаев, будут показаны в дальнейшем вместе со скачками при разрешении обращений этого аккорда.

² Имеется в виду любой составной интервал, который является производным от терции или сексты, а также сама секста, в пределах которой может быть построен какой-либо аккорд. Подобным образом выражены в теме и другие интервальные соотношения крайних голосов.

³ Во втором обороте этого примера, в условиях минора (а также гармонического мажора) возникает скачок на ув.4. Увеличенные интервалы обладают специфическим, но выразительным звучанием, и в сопрано (а при перемещении и в средних голосах) иногда допускаются (особенно на диатонический интервал ув.4).



Следует избегать такого подчеркивания интервалов квинты (особенно) или октавы, которое происходит при появлении в крайних голосах одного из этих интервалов в результате движения баса в том же направлении, что и скачок в мелодии (77)¹.



Нежелательное подчеркивание интервала квинты может происходить и тогда, когда при скачке в мелодии бас движется в противоположном (78).



¹ Вопрос о подчеркивании интервала квинты в крайних голосах затрагивался во 2-й теме. Подчеркивание октавы создает эффект, родственный рассмотренному в отношении «пустотности» звучания. Это способствует также выявлению отмечавшихся в 10-й теме свойств торможения развития и своего рода обедненности звучания, присущих трезвучиям в основном виде в мелодическом положении прима.

Указанную форму подчеркивания интервала квинты или октавы принято называть скрытыми квинтами или октавами.

Другие условия голосоведения, метр, ритм, темп, акустическая сложность аккордов, а также некоторые синтаксические условия влияют на восприятие указанной формы подчеркивания квинты или октавы. Так, эти интервалы иногда могут возникнуть в результате прямого движения баса и сопрано в проходящем аккорде, и именно на слабом времени (79а). Подчеркивание октавы нередко происходит при появлении в кадансах аккорда V ступени или K_{64} (79б, в). Такое подчеркивание сродни изучавшимся параллельным или противоположным октавам при разрешении в кадансе V_7 в I_3 : оба приема служат максимальному выявлению важнейших для кадансов функций Т и D, способствуя стабилизации развития, кадансовой завершенности. Не случайно они нередко сопутствуют один другому (79в).



Особенно часто скачки в мелодии гармонизируются трезвучиями, которые переходят в секстаккорды — при скачке от терции к примае или квинте (80а), или секстаккордами, переходящими в трезвучия — при скачке от примае или квинты к терции (80б). Соединения трезвучий с секстаккордами и, наоборот, секстаккордов с трезвучиями могут сопровождаться и иными скачками (80в).



Скачки в мелодии нередки и при соединении двух секстаккордов (81а). Строго изложенные трезвучия квартово-квинтового отношения, соединяемые с плавным движением средних голосов, допускают

скачки в мелодии лишь от терции одного аккорда к терции другого (81б). В условиях свободного изложения возможны соединения трезвучий и с ними скачками в мелодии (81в).



Скачки в мелодии допустимы и в оборотах со вспомогательными квартсекстаккордами (82а), а также с проходящими (82б). В оборотах с проходящими квартсекстаккордами в условиях строгого их изложения и плавного движения остальных голосов скачки в мелодии (как и другие отклонения от норм голосоведения) могут привести к нежелательным параллелизмам прим или октав (82в).



Со скачками в мелодии соединяются и кадансовые гармонии, причем, как видно из примеров 76б и 79б, в, именно в кадансах между крайними голосами часто возникает не терция или секста, а какой-либо иной интервал, особенно октава.

Средние голоса или хотя бы один из них при соединении аккордов различных ступеней со скачком в мелодии должны двигаться плавно. Следовательно, при восходящем скачке в мелодии первый аккорд должен быть расположен теснее, второй — шире, а при нисходящем скачке — наоборот (см. примеры этой темы).

Скачки в средних голосах при соединении аккордов рекомендуются допускать лишь в случаях особой необходимости, при этом почти ис-

ключительно в одном из них (83а). Строго изложенные трезвучия в основном виде квартово-квинтового отношения могут соединяться лишь со скачками в теноре от терции одного аккорда к терции другого (83б; ср. с аналогичными скачками в сопрано, 81б). Иногда возникает необходимость в скачках одновременно в сопрано и в одном из средних голосов (83в). Второй скачок непременно сопутствует, в частности, скачку терций в мелодии при соединении трезвучий в основном виде секундового отношения в условиях строгого их изложения (83г). Как видно из примеров, самыми употребительными в средних голосах являются скачки на кварту, особенно вверх, при этом чаще в альте, чем в теноре.



АККОРДЫ V, VII И II СТУПЕНЕЙ

Тема 16. Секстаккорд VII ступени

Секстаккорд VII ступени обладает промежуточным звучанием между V_6 и V_4 : от V_6 его отличает диссонантность, меньшая, однако чем у V_4 .

VII_6 употребителен при гармонизации мелодического оборота I—II—III и III—II—I, где он выступает в качестве проходящего: I_6 — VII_6 — I_3 и I_3 — VII_6 — I_6 (84а). Этот аккорд применяется также при гармонизации мелодического оборота VI—VII—I (в миноре $VI\sharp$ — $VII\sharp$ —I): $\text{VI}\sharp IV_3$ — VII_6 — $I_3(6)$ (84б). Указанные гармонические обороты могут происходить и с иным движением мелодии (84в).

84 а) б) или

в)

При переходе VII_6 в I_6 или в I_3 легко возникают нежелательные (особенно во втором случае) параллелизмы квинт (85).

85

Тема 17. Септаккорд V ступени
(разрешение с плавным голосоведением)

Если септаккорд V ступени в основном виде относится к числу употребительнейших кадансовых средств, то обращения этого аккорда не менее распространены в развитии периода, вне кадансов.

Согласно максимальному тяготению тонов септаккорда V ступени, V_6 и V_4 , как и V_7 , переходят в I_3 , а V_2 — в I_6 (86).

86

В условиях плавного голосоведения возможны следующие отступления от простейших норм разрешения септаккорда V ступени.

Терцовый тон аккорда (VII ступень тональности) может переходить не на секунду вверх, а на терцию вниз, в квинту трезвучия I ступени. Такое разрешение допустимо почти исключительно в одном из средних голосов (87а), хотя изредка применяется и в сопрано (87б).

87 а) б)

Квинтовый тон в сопрано (II ступень) нередко ведется не на секунду вниз, а на секунду вверх, в терцию трезвучия I ступени (88).

88

Указанное движение квинты может происходить не только в сопрано, но и в басу, с разрешением, таким образом, V_4 в I_6 . Чаще всего такое разрешение возникает в условиях восходящего гаммообразного движения баса от I к III ступени, то есть в том случае, если V_4 оказывается проходящим (89а), что, впрочем, не является обязательным (89б).

89 а) б)

Нисходящее движение септими в обороте $V_{43}-I_6$, как видно из примера 89а, б, приводит к удвоению терции в I_6 . Это вполне допустимо, если I_6 возникает в качестве проходящего аккорда. Чтобы при переходе V_{43} в I_6 избежать в последнем аккорде удвоения терции, септиму (IV ступень) в одном из трех верхних голосов можно вести не на секунду вниз, а на секунду вверх, в квинту I_6 (90). Септима, как диссонирующий тон аккорда, требует большего к себе внимания, чем остальные тоны любого септаккорда, и в особенности септаккорда V ступени. Восходящее на секунду разрешение этого тона происходит лишь в строго мотивированных случаях. При переходе V_{43} в I_6 такое поведение септими сглаживается тем, что этот тон в совокупности с двумя другими тонами аккорда образует движение параллельными секстаккордами.

90

Оборот $V_{43}-I_6$ интересен еще и тем, что он может приводить к параллелизму квинт, первая из которых уменьшенная, а вторая чистая, что в большинстве иных случаев не допускается (это происходит, если септима, переходящая на секунду вверх, расположена в V_{43} выше, чем терция, 91). Вообще параллельные квинты, первая из которых является уменьшенной, а вторая чистой, при разрешении септаккордов возможны, если эти квинты образуют в сочетании с басом движение параллельными секстаккордами.

91

Подобно примерам, рассмотренным выше, восходящее движение трех тонов (включая септиму) параллельными секстаккордами (чаще) или квартсекстаккордами иногда происходит в верхних голосах и при

разрешении V_7 , обычно в тесном расположении (92 а). Разрешение с таким голосоведением V_7 в широком расположении может привести к параллелизмам квинт (в данном случае, как и обычно, нежелательным, 92б).

92 а) возможно б) плохо

Прима септаккорда V ступени в мелодии может при разрешении не остаться на месте, а перейти на терцию вниз, в терцовый тон I_3 . В этом случае септиму нежелательно вести вниз из-за необычного перехода интервала секунды или ноты, образующегося между септимой и примой, соответственно, в приму или октаву (93а). При гармонизации такой интонации вполне возможно использовать V_7 или V_{43} (тот и другой — в широком расположении), с движением септими на секунду вверх (93б). Подобное разрешение V_{65} приводит к параллельным квинтам. Наиболее простой способ гармонизации этой интонации заключается в отказе от септаккорда V ступени и замене его трезвучием V ступени (93в).

93 а) плохо б) возможно

Необходимо с известной осторожностью вводить V_2 , как такое обращение, в котором септима находится в басу и поэтому обладает особым функциональным значением и «весомостью». Хотя и V_2 может быть взят без подготовки, как это происходит, если с него начинает

ся построение, после другого аккорда он должен появляться либо максимально плавным движением баса (94а), либо с восходящим скачком в этом голосе (94б). Нисходящим скачком в басу, хотя бы небольшим, V_2 брать не следует, поскольку в этом случае не происходит компенсации скачка к тону, обладающему ярким нисходящим секундовым тяготением (94в). Указанное относится не только к V_2 , но и к аналогичным обращениям других малых, а также больших септ аккордов.

94 а) хорошо б) возможно в) плохо

Несовершенный каданс $K_{b_4}-V_2-I_6$, подобно прерванному кадансу V_7-VI_3 , применяется в заключительной части периода, приводя к его расширению, а также в качестве срединного, особенно в том случае, если предложения периода не отличаются развитостью и не разделены глубокой цезурой.

Тема 18. Перемещение септаккорда V ступени. Интонации из звуков септаккорда V ступени

При перемещении септаккорда V ступени, как и других септаккордов, один из средних голосов желательно удерживать на месте, не допуская при этом движения септими в приму аккорда, то есть на секунду вверх или на септиму вниз. Такое движение приводит к известной жесткости звучания в результате перехода интервала септими в ноту или секунду, либо ноты или секунды в септиму (95).

95 хорошо нежелательно

Разновидностью перемещения является переход одного вида септаккорда в другой, чаще всего происходящий одновременно с изменением мелодического положения аккорда (96). Как видно из примера, в таких переходах нередко удается два из трех верхних голосов удерживать на месте.

96

Интонации, представляющие движение по звукам септаккорда V ступени, нередко гармонизируются перемещением данного вида септаккорда V ступени или переходом одного вида септаккорда в другой (96). Такие интонации могут быть гармонизованы и трезвучием V ступени (обычно V_3 или V_6), переходящим в один из видов септаккорда (97а, б), а также, при особых условиях, переходом септаккорда V ступени в трезвучие V ступени (обычно в V_3 или в V_6 , 97в). Особенно желательными могут оказаться указанные приемы гармонизации в отношении интонаций, в которых септима появляется не сразу, а позже (97б), или интонаций с переходом септими в какой-либо иной тон аккорда V ступени (97в). Именно в последнем случае, то есть если это обусловлено движением мелодии, септаккорд V ступени может переходить в трезвучие V ступени. При движении мелодии от примы аккорда V ступени к септине переход трезвучия в септаккорд следует рассматривать как необходимость, во избежание перемещения септаккорда с движением септими в приму (97г). По той же причине необходим переход септаккорда в трезвучие при движении мелодии от септими к приме (97д).

97 а)

Рассмотренные приемы перехода трезвучия V ступени в септаккорд и септаккорда в трезвучие позволяют гармонизовать многие интонации из звуков септаккорда V ступени легко и просто — на фоне неподвижных остальных голосов, с сохранением строгого изложения аккордов (98). Как видно из примера, в особо употребительных случа-

ях на выдержанном басу чередуются (подчас неоднократно) V_{65} и V_6 . Если септима переходит в другой тон аккорда V ступени и затем появляется вновь, она, как правило, все же получает свое разрешение в терцию трезвучия I ступени, хотя и не сразу, а с «запозданием» после одного или нескольких других звуков.

98



Свободное изложение септаккорда V ступени, чаще других случаев, с пропущенной квинтой и удвоенной примой, рекомендуется допускать лишь в порядке исключения (не считая постоянно применяемого неполного V_7). Такое изложение может возникать, в частности, при гармонизации интонаций из звуков этого аккорда (99). Следует воздерживаться от метрического и ритмического подчеркивания септаккорда V ступени в свободном изложении, особенно с удвоенной терцией или септимой.

99



Тема 19. Обороты с проходящими аккордами при участии септаккорда V ступени

Некоторые виды септаккорда V ступени могут быть применены в качестве проходящих аккордов в окружении различных видов трезвучия I ступени. При движении от I_3 к I_6 или, наоборот, от I_6 к I_3 возникает V_{43} (усложнение по сравнению с оборотами, в которых проходящим является V_{64} или VII_6). Выделяется вариант голосоведения в

этих оборотах с параллельными терциями (через октаву) в крайних голосах: при движении в бас по ступеням I—II—III или III—II—I мелодия движется соответственно по ступеням III—IV—V или V—IV—III (100a). В рассматриваемых оборотах возможно и иное соотношение крайних голосов (100b). При движении от I_6 к I_3 в качестве проходящего возникает V_2 (100в); в обратном направлении этот оборот неупотребителен в силу неестественности перехода V_2 в I_6 .



В окружении различных видов септаккорда V ступени возможны проходящие аккорды: между V_{65} и V_{43} или V_{43} и $V_{65}-I_3$ (101 a), между V_{43} и V_2 или V_2 и $V_{43}-I_6$ или III_3 (101b), между V_7 и V_{65} или V_{65} и V_7-II_6 (101в; такие обороты встречаются редко).



В качестве проходящего аккорда в этих оборотах выступает или трезвучие I ступени, или трезвучие, которое образуется при выдерживании двух голосов¹. В крайних голосах происходит плавное противодвижение по одним и тем же ступеням от интервала терции (через октаву) к сексте (через октаву) или, наоборот, от сексты к терции: при движении баса по ступеням VII—I—II мелодия движется по ступеням II—I—VII (и наоборот при нисходящем движении баса); движе-

¹ Именно на такие простые случаи рассчитаны, в первую очередь, задачи пособия. Вообще же в качестве проходящих аккордов в окружении различных видов септаккорда V ступени возможны и другие аккорды. Они возникают в результате движения трех или даже четырех голосов и поэтому могут приводить к тяжеловесности звучания (102).



нию баса по ступеням II—III—IV соответствует движение мелодии по ступеням IV—III—II (и наоборот); движению баса по ступеням V—(VI)—(VII) — мелодии по ступеням (VII)—(VI)—V (и наоборот).

Возможны варианты рассматриваемых оборотов, образующиеся в результате своего рода перестановок в трех верхних голосах или в двух из них, но с участием сопрано (103). Противодвижение в этих случаях происходит не между крайними голосами, а между басом и одним из средних голосов. В сопрано в этих оборотах нередко происходит выдерживание (повторение) звука.

103

Возможны и другие варианты рассматриваемых оборотов, возникающие в результате своего рода перестановок в трех нижних голосах или в двух из них, но с участием баса (104). Противодвижение в этих случаях происходит между сопрано и одним из средних голосов. Бас этих оборотов нередко представляет выдерживание (повторение) одного звука (обороты с проходящими аккордами на выдержанном басы).

104

Из вышеизложенного следует, что возможность применения оборотов с проходящими аккордами в окружении различных видов септаккорда V ступени легко обнаруживается в интонациях, представляющих постепенное движение между ближайшими тонами септаккорда V ступени. Гармонизация таких интонаций в сопрано нередко определяется басом, совершающим противодвижение по тем же ступеням, что и в мелодии; в иных случаях в басу целесообразнее дать выдержанный звук из числа тех звуков септаккорда, что отсутствуют в мелодии (105).

105

Возможность использования подобного приема гармонизации нетрудно обнаружить и в случаях, когда в мелодии выдержан один из тонов септаккорда V ступени. Для гармонизации выбирается оборот с басом, в котором отсутствует тон септаккорда, занятый в сопрано (106).

106

Аккорды, окружающие проходящую гармонию, часто неоднородны по звуковому составу: один из них — септаккорд, а другой — трезвучие; это могут быть аккорды различных ступеней и даже функций (107a). Из случаев такого рода выделим обороты $V_{4_3}-I_3-V_6$ и $V_6-I_3-V_{4_3}$ с параллельными терциями (через октаву) между крайними голосами (107b).

107 а) 6)

При выборе оборотов с проходящими аккордами нужно учитывать, что те из них, которые образуются в результате движения двух голосов (с выдерживанием двух других), обычно приемлемы в любом случае, независимо от темпа или ритмической протяженности аккорда. Те же, которые образуются в результате движения трех голосов (на фоне одного неподвижного), в быстром темпе или при краткой протяженности аккордов могут вызвать ощущение нежелательной тяжести и несвободности¹.

Тема 20. Скачки при разрешении септаккорда V ступени

При разрешении септаккорда V ступени часто происходят различные скачки, преимущественно в мелодии. Скачок в мелодии к терции трезвучия I ступени гармонизируется или V_7 , или V_6 , или V_4 (109а). При скачке к прима или квинте трезвучия I ступени чаще всего используется V_2 , хотя иногда возможен и V_4 с разрешением в I_6 или, изредка, при скачке к прима — в I_3 (109б)². Как видно из примеров, скачок может разрешаться прима, терция и квинта септаккорда V ступени. В музыке, связанной по своим истокам со старинной русской народной песней, встречается, обычно в миноре, специфическое, с нисходящим оттенком разрешение в мелодии септими септаккорда V ступени в прима трезвучия I ступени (109в).

109 а)

¹ Для того чтобы облегчить звучание таких оборотов, нужно выдерживать один, а два голоса, что может привести к неаккордовым проходящим созвучиям, указанным в этой части курса в виде исключения (108).

108

² Один из таких случаев — скачок при разрешении примы V_7 в прима I_3 — рассмотрен ранее.

б)

в)

При разрешении септаккорда V ступени со скачком в soprano средние голоса переходят в звуки трезвучия I ступени чаще всего плавно. При этом, как видно из примеров, нередко возникает свободно изложенное I_3 , в частности, неполное¹.

В случае необходимости септаккорд V ступени может разрешаться со скачком в среднем голосе (111а). Иногда допустимы скачки одновременно в двух из трех верхних голосов (111б). В средних голосах при разрешении септаккорда в большинстве случаев применяются скачки на кварту.

111 а)

¹ Указанное не относится к неполному I_6 , который недопустим и как результат разрешения (110).

110 плохо



**Тема 21. Септаккорд VII ступени
(разрешение с плавным голосоведением).
Перемещение септаккорда VII ступени**

По своей структуре септаккорд VII ступени в натуральном мажоре и в мелодическом миноре, в котором он также иногда встречается, представляет малый септаккорд с уменьшенной квинтой, в гармонических видах мажора и минора — уменьшенный септаккорд.

Уменьшенный септаккорд в диатонике возникает лишь на VII ступени и поэтому может рассматриваться в качестве специфической (хотя и не единственной) формы септаккорда VII ступени, одинаковой для мажора и минора, в значительной степени подобно тому, как такой формой для септаккорда V ступени является малый мажорный септаккорд.

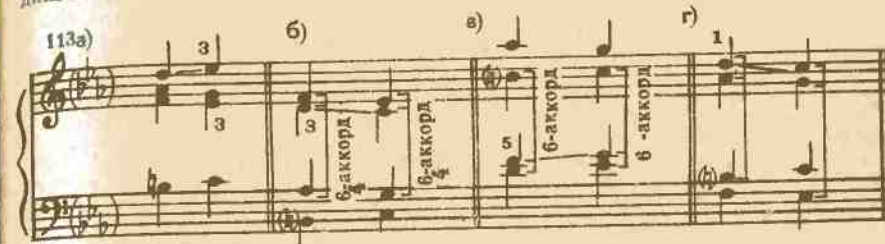
Малый септаккорд VII ступени чаще всего применяется в таком изложении, при котором септима находится выше прима, а в наиболее ярких случаях — в мелодии (112а). В ином изложении — с септимой ниже прима — он легко теряет свое значение септаккорда VII ступени и ощущается в качестве септаккорда II ступени параллельной минорной тональности (112б).



При разрешении септаккорда VII ступени в трезвучие I ступени (септаккорд и трезвучие в отношении верхней секунды) септима (VI ступень тональности) ведется из секунду вниз, в квинту трезвучия I ступени; прима (VII ступень) — на секунду вверх, в приму тре-

звучия I ступени; терция (II ступень) чаще всего переходит на секунду вверх, в терцию трезвучия I ступени, главным образом с целью избежать параллельных квинт, которые могут появиться при нисходящем движении терции и септима. Этот тон нередко разрешается и на секунду вниз, в приму трезвучия I ступени, особенно если при этом не возникают параллельные квинты; квинта (IV ступень) идет на секунду вниз, в терцию трезвучия I ступени, хотя зачастую движется и на секунду вверх, в квинту трезвучия, а в басу иногда так же скачком в I ступень.

Таким образом, VII₇ разрешается в I₃ (113а, б); VII₆, во избежание параллельных квинт, которые появляются при нисходящем движении баса — в I₆ (113в); VII₄ — в I₆ (113г), иногда в I₃ (113д; этот оборот может применяться в дополнительных кадансах), в I₆ (проходящий или кадансовый, 113е); VII₂ — в I₆ (проходящий, 113ж)¹.



При разрешении квинты септаккорда VII ступени на секунду вверх или терции на секунду вниз в трехголосых возникает движение параллельными секстаккордами либо квартсекстаккордами (см. 113б, в, г, е, ж). Особенно употребительно восходящее на секунду разрешение квинты в обороте VII₆—I₆ и нисходящее на секунду разрешение терции в обороте VII₄—I₆ во избежание удвоения терции в I₆ (см. 113в, г). В этих случаях иногда возникают параллельные квинты, аналогичные тем, которые могут появляться в обороте V₄—I₆: первая из этих



¹ Обороты VII₄—I₆ (особенно VII₃—K₆), а также VII₂—I₆ встречаются относительно редко.

квинт — уменьшенная, а вторая — чистая¹, причем в сочетании с сом они образуют параллельные сектаккорды (114).

Особо подчеркнем, что указанные параллельные квинты при решении VII₆₅ и VII₄₃ в I₆ следует применять с известной сдержанностью, допуская и такие параллелизмы лишь в виде некоторого исключения (115).

115

лучше хуже лучше хуже

В примере 116 показаны неприемлемые параллелизмы квинт, которые иногда возникают в результате перехода квинты на секунду вверх или терции на секунду вниз.

116

плохо

Прима септаккорда VII ступени в одном из средних голосов может при разрешении перейти не на секунду вверх, а на терцию вниз в квинту трезвучия I ступени (117).

117

Септима септаккорда VII ступени в виде исключения переходит сопрано на терцию вверх, в приму трезвучия I ступени (118а). В этом случае допустимо разрешение VII₆₅ в I₃ (118б).

118 а) б)

¹ Оборот VII₄₃-I₆ может привести к таким параллелизмам в мажоре гармоническом, но не натуральном.

Септаккорд VII ступени может разрешаться не только в трезвучие I ступени и септаккорд V ступени (отношение двух септаккордов в нижнюю терцию), но и в трезвучие V ступени (отношение в нижнюю септаккорда и трезвучия). Два голоса при этом обычно остаются на месте, а другие два (квинта и септима) ведутся на секунду в ближайшие звуки аккорда, образуя противодвижение. VII₇ разрешается в V₆, VII₄₃ и VII₂ — в V₃, а VII₆₅, чтобы избежать появления V₆₅, и частично нарушив указанные нормы голосоведения, можно разрешить в V₆ (119). Трезвучие V ступени, как видно из примера, нередко оказывается в таких случаях проходящим.

119

Ранее указывалось на нежелательность появления с нисходящим скачком в басу (хотя бы небольшим) секундаккордов больших и малых септаккордов. В отличие от этих гармоний уменьшенный VII₂ вводить с нисходящим движением баса на терцию вполне допустимо (120).

120

По аналогии с несовершенным кадансом K₆₅-V₂-I₆ возможен несовершенный каданс K₆₅-VII₄₃-I₆.

Уменьшенный септаккорд может перемещаться с несколько большей свободой, чем другие септаккорды (121).

121

плохо возможно

Тема 22. Обороты с проходящими аккордами при участии септаккорда VII ступени

При движении от I₃ к I₆ в качестве проходящего аккорда может возникнуть VII₆₅ (вариант оборота I₃-V₄₃-I₆, 122 а). Обратная последовательность этих аккордов не применяется из-за параллельных квинт.

при переходе VII₆₅ в I₃. Между I₆₄ и I₆ (иногда и при обратном движении) возможен проходящий VII₄₃ (122 б).



В окружении различных видов септаккорда VII ступени появляются проходящие аккорды и созвучия, наиболее простые из которых по голосоведению (то есть образующиеся с выдерживанием двух голосов) следующие: между VII₇ и VII₆₅ или VII₆₅ и VII₇—IV₆₄ (123а); между VII₆₅ и VII₄₃ или VII₄₃ и VII₆₅—неаккордовое созвучие (123 б; такие обороты встречаются относительно редко); между VII₄₃ и VII₂ или VII₂ и VII₄₃—V₃ (123 в)¹.



Варианты рассматриваемых оборотов могут возникнуть в результате перестановок в трех или двух верхних голосах и выдерживания звука в сопрано (125).

¹ В окружении различных видов септаккорда VII ступени в результате движения трех или четырех голосов могут возникнуть и другие проходящие аккорды (124).



Другие варианты этих оборотов образуются в результате перестановок в трех или двух нижних голосах и выдерживания звука в басу (126).



Возможность применения оборотов с проходящими аккордами в окружении различных видов септаккорда VII ступени легко обнаруживается в нитонациях, представляющих постепенное движение между ближайшими тонами септаккорда VII ступени (в басу происходит или противодвижение мелодии или выдерживание одного из тонов септаккорда, 127 а), а также в случае выдерживания в мелодии тона септаккорда VII ступени (бас двигается поступенно, 127 б).



Тема 23. Скачки при разрешении септаккорда VII ступени

Разрешения септаккорда VII ступени со скачками применяются относительно ограниченно. В мелодии скачки можно встретить почти исключительно в оборотах VII₄₃—I₆ и VII₆₅—I₆ (128 а, б). Наряду с показанным в примере 128 б «мелодически-плагальным» скачком от квинты VII₆₅ к прима I₆, в виде редкого исключения, возможен близкий к нему по характеру скачок септими VII₆₅ в терцию I₃ (128 в).



Тема 24. Нонаккорд V ступени

Нонаккорд V ступени чаще всего применяется в основном виде, при этом подобно V_7 — в кадансах, а также в оборотах, по строению тождественных им (вне кадансов такие обороты играют большую роль в некоторых произведениях бытовых жанров, например в вальсе, мазурке).

Особенно часто V_9 встречается в мелодическом положении ноты, хотя нередко этот тон находится в одном из средних голосов (129).



Как известно, V_9 разрешается в I_3 или в V_7 . При разрешении V_9 в I_3 нона в мелодии (VI ступень тональности) может переходить не только на секунду вниз, в квинту I_3 , но и в другие тоны, особенно в натуральном мажоре (130).



Иногда возможно разрешение V_9 в V_3 . Два голоса при этом остаются на месте, а другие два — септима и нона, совершая противодвижение, переходят в приму V_3 (131). V_3 , образуясь в результате разрешения, как видно из примера, нередко оказывается проходящим (ср. с разрешением септаккорда VII ступени в трезвучие V ступени).



Нона V_9 , находящаяся в мелодии, может переходить в любой тон V_7 или, наоборот, возникнуть в результате движения одного из тонов V_7 . Остальные голоса в наиболее простых случаях при этом удерживаются (132 а). Переход в мелодии ноты в септиму, как и появление ноты после септимы, возможно гармонизовать перемещением V_9 (132 б).

132



Тема 25. Трезвучие и септаккорд V ступени с секстой. Септаккорд VII ступени с квартой

В трезвучии и септаккорде V ступени с секстой этот тон выступает в качестве своего рода неаккордового звука, производного от квинтового тона и заменяющего его. Поэтому более точное название таких аккордов — трезвучие и септаккорд V ступени с секстой вместо квинты (V ступени). Поскольку случаи иного рода, когда секста звучала бы в аккордах V ступени одновременно с квинтой, встречаются гораздо реже, отсутствие квинты в этих аккордах можно не оговаривать, коротко называя их аккордами V ступени с секстой (V^6 ступени).

Аккорды V^6 ступени особенно часто возникают в мелодическом положении сексты (133 а), хотя иногда применяются и в мелодическом положении примы (133 б).

133 a) 6 б) 1

Подобно ноне, в мелодии секста V^6 может довольно свободно переходить в большинство тонов V , а также в нову V ; секста нередко и появляется в результате движения одного из тонов этих аккордов (134 а, б).

134 а) б) 6 6

нежелательно хорошо возможно

В противовес естественности следования квинты и сексты аккорда V ступени в одном голосе (см. 134а) появление их в разных голосах и октавах, «вразбивку» (при скачке в мелодии к сексте или от сексты), приводит к нежелательному звучанию (135).

135 нежелательно 6 6 6 6

Иногда V_3^6 образуется в результате разрешения V_9 ; при этом нона и септима движутся параллельными терциями (через октаву) или секстами на секунду вниз (136). V_3^6 , как видно из примера, нередко оказывается в таких случаях проходящим.

136

В предшествующей и настоящей темах был приведен ряд примеров интонаций из звуков доминантовых аккордов с применением V и аккордов V^6 ступени. На основе описанных приемов возможна гармонизация доминантовых интонаций и большей протяженности. Простейшие из таких случаев характеризуются отсутствием движения в трех нижних голосах (137а). Более сложные случаи сопряжены с поступенным движением в одном из средних голосов, параллельным или противоположным по отношению к мелодии (137б).

137а)

б)

Подобно трезвучию и септаккорду V ступени в основном виде, в кадансах применяются главным образом основные виды трезвучия и септаккорда V^6 ступени.

Обращаем внимание на то, что V_3^6 близко по звуковому составу к I_6 (K_6) и в гармонизациях мажорных мелодий русского народного характера нередко звучит более привлекательно, чем I_6 (K_6). В таких случаях V_3^6 в значительной степени воспринимается как III_6 , с которым оно совпадает по звуковому составу (ср. два каданса примера 138).



К септаккорду V⁶ ступени близок септаккорд VII ступени с квартой вместо терции (коротко — VII⁴ ступени), обладающий, однако, и в мажоре, и в миноре более сложным и даже изысканным звучанием. Гармония эта встречается иногда в творчестве некоторых композиторов второй половины XIX — первой половины XX веков, главным образом в миноре (особенно в музыке Рахманинова). Из примера 139 видно большое сходство в условиях применения септаккорда VII⁴ ступени с септаккордами VII и V⁶ ступени.



Тема 26. Трезвучие II ступени в основном виде и сектаккорд II ступени

Трезвучие II ступени в основном виде применяется в натуральном мажоре, а также иногда в мелодическом миноре; в гармоническом мажоре и миноре этот аккорд, как и другие уменьшенные трезвучия в основном виде, почти неупотребителен.

Следует с осторожностью пользоваться II₃ в мелодическом положении прима: появление этого аккорда вслед за аккордом другой ступени нередко придает звучанию оттенок архаичности (140 а). Возникновение прима II₃ в результате движения мелодии от другого тона, ранее взятого, вполне допустимо (140 б).

140 а) нежелательно

б) хорошо



Перед II₃ и II₆ применяются трезвучия I и IV ступеней. После II₃ и II₆ чаще всего следует аккорд доминантовой функции, но возможно также и трезвучие I ступени (такие плагальные обороты в задачах данной темы встречаются нередко). Однако в плагальных кадансах рассматриваемые аккорды почти неупотребительны.

Существует два варианта мелодического соединения на основе плавного голосоведения в обороте I₃—II₃: (верхнесекундовое отношение трезвучий в основном виде). В первом из них бас движется на секунду вверх, остальные голоса — в противоположном направлении (144 а). Второй вариант отличается от первого восходящим на секунду движением терцового тона в одном из трех верхних голосов (чаще всего в сопрано), параллельно прима в басу; в результате возникает II₃ с двумя терцовыми тонами (141 б). Указанные варианты голосоведения применяются при соединении и других трезвучий в основном виде верхнесекундового отношения (за исключением лишь оборота IV₃—V₃, поскольку во втором случае происходит удвоение вводного тона).

141а)

б)



Из вышеизложенного вытекают возможные соединения на основе плавного голосоведения в обороте II₃—I₃, как и других трезвучий в основном виде нижнесекундового отношения. В первом варианте бас движется на секунду вниз, остальные голоса совершают плавное противодвижение (142 а). В другом варианте удвоение терции в одном из трех верхних голосов (чаще всего в сопрано) переходит на секунду вниз, параллельно прима в басу (142 б). Таким образом, во втором варианте соединения трезвучий как в отношении верхней секунды, так и нижней секунды удваивается терция трезвучия, которое находится ступенью выше.

142 а)

б)



Соединение в обороте IV₃—II₃ (нижнетерцовое отношение трезвучий в основном виде) происходит или гармонически, или мелодически. При гармоническом соединении этих трезвучий в строгом изложении два голоса остаются на месте, два других плавно переходят в ближайшие звуки следующего аккорда (143 а). Мелодическое соединение таких трезвучий в строгом изложении характеризуется: а) движением

в сопрано либо в теноре от терции одного трезвучия к терции другого (б) противодвижением голосов, при котором часть из них (один или три) движется в одном направлении, а другая часть (соответственно, три, два или один голос) — в ином направлении; в) связанное последним сменой расположения соединяемых трезвучий (143 г). Прямое движение всех голосов с сохранением расположения этих трезвучий приводит к параллелизмам прим или октав, а также квинт (143 в). Изредка возможно мелодическое соединение IV_3 и II_3 с движением баса на терцию вниз и восходящим движением трех верхних голосов (в двух голосах скачками на кварту); расположение аккордов в этом случае не меняется (143 г).



Один из аккордов в обороте IV_3-II_3 может быть изложен свободно (144 а). Из оборотов, в которых используется свободное изложение, выделим гармоническое соединение трезвучий IV_3 и II_3 ступени с движением параллельными терциями (через октаву) в крайних голосах (144 б; ср. со вторым вариантом соединения II_3-I_3 в примере 142б).



При соединении трезвучий и секстаккордов IV и II ступеней, как и вообще при соединении аккордов в терцовом отношении, допустимы параллелизмы квинт (в отличие от соединений в примере 143 в, параллельных прим или октав, 145 а). Нежелательно лишь подчеркивание их звучания, что происходит, если параллельные квинты появляются в крайних голосах или на фоне выдержанных голосов (145 б).



Рассмотренные способы и особенности соединения в обороте IV_3-II_3 относятся и к другим оборотам из трезвучий в основном виде нижнетерцового отношения и находят соответствующее выражение в соединении трезвучий верхнетерцового отношения (оборот II_3-IV_3 , как известно, не принадлежит к числу достаточно употребительных).

В примере 146 показаны различные обороты с использованием секстаккордов: II_3-I_6 , II_6-I_3 , II_3-I_6 , а также II_3-K_6 и оборот IV_6-II_3 (секундовое и терцовое отношения аккордов).



Соединения II_3 с доминантовыми аккордами V и VII ступени (квартво-квинтовое и терцовое отношения аккордов) даны в примере 147.



II_3 и II_6 могут изредка, скорее всего в кадансах, появляться после трезвучия V ступени, при условии, если далее следует возврат к аккорду V ступени; в этом случае II_3 и II_6 выступают в роли вспомогательных (148 а). Указанные аккорды иногда возникают и после K_6 , с последующим возвратом к K_6 , или переходом в аккорд V ступени (148 б)!

¹ Подобного рода обороты возможны и при участии IV_3 и IV_6 (148в).

148а)



б)

в)



Π_3 и Π_6 могут применяться в оборотах с проходящими аккордами (149).

149



Тема 27. Септаккорд II ступени
(разрешение с плавным голосоведением).
Перемещение септаккорда II ступени.
Интонации из звуков септаккорда II ступени

По своей структуре септаккорд II ступени в натуральном мажоре и в мелодическом миноре, в котором он также иногда встречается, представляет малый минорный септаккорд, в гармоническом мажоре и миноре — малый с уменьшенной квинтой.

Малый септаккорд с уменьшенной квинтой чаще всего возникает именно на II ступени и поэтому может рассматриваться в качестве специфической (хотя и не единственной) формы септаккорда II ступени, одинаковой для мажора и минора, подобно тому как такой формой для септаккорда VII ступени является уменьшенный септаккорд.

Разрешение септаккорда II ступени в трезвучие V ступени в целом подобно разрешению септаккорда V в трезвучие I ступени (в обоих случаях септаккорд и трезвучие находятся в отношении верхней квар-

ты). Однако между этими оборотами существуют и некоторые отличия.

Терцовый тон септаккорда II ступени не обладает столь ярким восходящим тяготением, как терцовый тон септаккорда V ступени, поэтому он вполне свободно переходит на терцию вниз не только в средних голосах, но и в мелодии (150).

150



Восходящее на секунду разрешение квинты, как и восходящее на секунду разрешение септимы, встречается в септаккорде II ступени гораздо реже, чем в септаккорде V ступени. В одних случаях это приводит к возникновению трезвучия V ступени с двумя терцовыми (вводными) тонами (151 а), в других — в гармоническом мажоре и миноре — к движению одного из голосов на увеличенную секунду (151 б), в третьих — к параллельным чистым квинтам (151 в). В натуральном мажоре (и в мелодическом миноре) возможно, впрочем, разрешение Π_7 в V_3 с движением параллельными секстаккордами или квартсекстаккордами в трех верхних голосах (обычно в тесном расположении, 151 г). Оборот $\Pi_{4_3}-V_6$ возможен лишь в виде редкого исключения (151 д).

151 а)

плохо

б) плохо

в) плохо.



г)

возможно

плохо

д) возможно



С осторожностью следует разрешать в мелодии приму септаккорда II ступени на терцию вниз. В этом случае можно использовать лишь Π_{4_3} в широком расположении с обязательным движением септимы на секунду вверх (152 а; ср. с аналогичным разрешением в мелодии при-

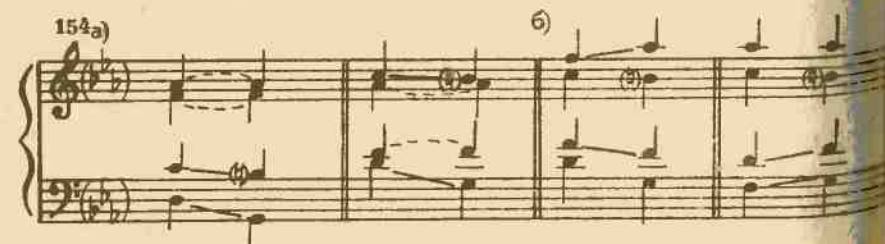
мы септаккорда V ступени, 936). Проще всего эту интонацию гармонизовать с участием Π_6 или Π_3 (152 б). Разрешение примы септаккорда II ступени на терцию вниз иногда допустимо также в басу. Таким образом, Π_7 может переходить в V_6 . Π_7 при этом обычно находится в мелодическом положении терции, которая разрешается на секунду вверх септима также движется на секунду вверх (152 в).



Септаккорд II ступени разрешается в септаккорд V ступени (отношение септаккордов в верхнюю кварту) согласно правилу: два голоса на месте, два других — на ступень вниз, с постоянно встречающимся частичным отступлением от этого правила в виде скачка в басу при переходе Π_7 в V_7 . В кадансах возможна большая свобода; в V_7 может перейти, в частности, и Π_6 . Септима, однако, и в этих случаях чаще всего движется на секунду вниз (153).



В V_6 проще всего разрешается септаккорд II ступени в основном виде: в басу происходит скачок, два из трех верхних голосов остаются на месте, а один переходит на секунду вниз (154 а). В кадансах септаккорд II ступени может разрешаться в V_6 с большей свободой; возможно разрешение Π_6 в V_6 (154 б).



При переходе септаккорда II ступени в аккорды V^6 ступени септима обычно появляется в результате движения примы септаккорда II ступени на секунду вверх или терции на секунду вниз (155).



Септаккорд II ступени переходит в септаккорд VII ступени не столь часто, как в аккорды V ступени, видимо, потому, что, будучи функционально различными, эти аккорды вместе с тем мало контрастируют по звуковому составу (отличие между ними лишь в одном звуке). Переход септаккорда II ступени в септаккорд VII ступени осуществляется по правилу, общему для септаккордов нижнетерцового отношения (как и для септаккордов VII и V ступеней): три голоса удерживаются на месте, один переходит на ступень вниз (Π_7 разрешается в VII_6 , Π_6 — в VII_3 и т. д., 156).



Разрешение септаккорда II ступени в трезвучие I ступени (септаккорд и трезвучие в отношении нижней секунды) обладает элементами сходства с разрешением септаккорда VII ступени в то же самое трезвучие¹.

При разрешении септаккорда II в трезвучие I ступени септима (I ступень тональности) остается на месте, приобретая в трезвучии I ступени значение примы; прима (II ступень) чаще всего переходит на секунду вверх, в терцию трезвучия I ступени (как и терция септаккорда VII ступени и по тем же причинам). Этот тон может разрешаться и на секунду вниз, в приму трезвучия I ступени, а в басу также скачком в квинту трезвучия I ступени, с возникновением K_6 ; терция (IV ступень) идет на секунду вниз, в терцию трезвучия I ступени (как и квинта септаккорда VII ступени), хотя зачастую движется и на секунду вверх, в квинту трезвучия I ступени, а в басу также скачком в I ступень; квинта (VI ступень) — на секунду вниз, в квинту трезвучия I ступени (как и септима септаккорда VII ступени).

Таким образом, Π_7 разрешается, во избежание параллельных квинт, которые появляются при нисходящем движении баса, в I_6 (157 а), а также в K_6 (157 б); Π_6 — в I_6 (157 в), I_6 (проходящий или кадансовый, 157 г) или в I_3 (157 д; последний оборот особенно употре-

¹ Некоторое сходство в разрешении этих аккордов нетрудно понять, если учесть, что оба они обладают не только значительной звуковой общностью, но и известным подобием по местоположению в тональности: одни строятся на нижнем вводном тоне, другой — на верхнем.

бителен в дополнительных кадансах); Π_4 — в I_6 (проходящий или кадансовый; 157 е); Π_2 — в I_3 (157 ж, з).

157 а) б) в) г) д) е) ж) з)

При разрешении основного тона септаккорда II ступени на секунду вниз три голоса движутся параллельными секстаккордами или квартсекстаккордами (см. 157 в, з). Нисходящее разрешение примы возможно, в частности, в обороте Π_5-I_6 , с целью избежать удвоения терции в I_6 . В этом случае изредка появляются такие параллелизмы, как и изучавшиеся ранее: последовательность уменьшенной и чистой квинты¹, в сочетании с басом образующих движение параллельными секстаккордами (158; ср. с примерами 91 и 114)².

158

В примере 159 показаны недопустимые параллельные квинты, иногда возникающие при нисходящем на секунду разрешении примы септаккорда II ступени.

159 плохо

¹ Мажор имеется в виду гармонический.

² Напомним, что случаи такого рода рассматриваются в качестве возможных, исключительных.

Квинта септаккорда II ступени в одном из трех верхних голосов может переходить на терцию вверх, в приму трезвучия I ступени (160 а). В этом случае в виде исключения допустимо разрешение Π_7 в I_3 (160 б). Такой переход квинты иногда возможен и в басу, с разрешением, тем самым, Π_3 в I_3 ; этот оборот встречается в миноре, а также, реже, в гармоническом мажоре (160 в).

160 а) б) в)

Септима септаккорда II ступени в одном из трех верхних голосов (скорее всего в сопрано) изредка при разрешении переходит на терцию вверх (161 а). Указанное разрешение, однако, нельзя рекомендовать безоговорочно: в теноре оно зачастую ощущается как недостаточно корректное (161 б).

161 а) возможно б) нежелательно

Π_2 , как и аналогичные обращения большинства других септаккордов, не следует брать с нисходящим скачком в басу (161; ср. с примером 94 в).

162 плохо

В натуральном мажоре Π_3 рекомендуется применять с некоторой осторожностью. Будучи взят без известной подготовки, хотя бы с небольшим скачком в басу, он может прозвучать неприятно (163).

163 нежелательно хорошо

Подобно другим субдоминантовым аккордам, септаккорд II ступени может возникать в качестве вспомогательного аккорда между двумя одинаковыми или различными аккордами доминантовой функции (164). Как видно из примера, голосоведение при переходе доминантового аккорда в септаккорд II ступени аналогично тому, с которым доминантовый аккорд появляется после септаккорда II ступени.

164

Подобно IV_{6_4} , II_2 нередко возникает на выдержанном басу в начале периода или предложений, а также в конце этих построений — в дополнительных кадансах. В том весьма распространенном случае, когда дополнительным кадансом гармонизируется выдержанная в мелодии I ступень, II_2 может быть неполным (165а). Брать такой II_2 , как видно из примера, лучше всего на слабом времени. При желании дать этот аккорд в полном звучании (в условиях выдерживания I ступени в мелодии), можно воспользоваться пятиголосным изложением (165б). Увеличение количества голосов в заключительном и дополнительном кадансах допустимо и в иных случаях (165в).

165а) б) в)

Интонации из звуков септаккорда II ступени могут быть гармонизованы перемещением этого аккорда, сменой одного вида септаккорда другим, а также переходом трезвучия II или IV ступени в септаккорд II ступени. В иных случаях, если это обусловлено движением мелодии, септаккорд II ступени переходит в трезвучие II ступени (движе-

ние септими в другой тон аккорда, 166а) или в трезвучие IV ступени (движение в другой тон примы септаккорда, 166б).

166а) б)

Тема 28. Обороты с проходящими аккордами при участии септаккорда II ступени

При движении от I_3 к I_6 в качестве проходящего аккорда может возникнуть II_7 (если в мажоре, то скорее всего в гармоническом, а не в натуральном, во избежание параллельных чистых квинт, 167а). Обратная последовательность этих аккордов не применяется из-за параллельных квинт при переходе II_7 в I_3 . Между I_6 и I_{6_4} или I_{6_4} и I_6 возможен проходящий II_{6_5} (167б).

167а) б)

В окружении различных видов септаккорда II ступени появляются проходящие аккорды: между II_7 и II_{6_5} или II_{6_5} и II_7 — I_6 или VI_{6_4} (168а); между II_{6_5} и II_{4_3} или II_{4_3} и II_{6_5} — I_{6_4} (168б); между II_{4_3} и II_2 или II_2 и II_{4_3} в натуральных видах мажора и минора (во избежание хода на увеличенную секунду) — VII_2 (168в; такие обороты редки).

168а) б) в)

Проходящим аккордом в указанных оборотах является или трезвучие I ступени, или трезвучие, которое образуется при выдерживании двух голосов¹.

Варианты рассматриваемых оборотов, возникающие в результате перестановок в верхних голосах, нередко с выдерживанием звука в са- прано, показаны в примере 170 а; в примере 170 б приводятся варианты, которые образуются в результате перестановок в нижних голосах, зачастую с выдерживанием звука в басу.

170 а)

б)

Возможность применения оборотов с проходящими аккордами в окружении различных видов септаккорда II ступени легко обнаруживается в интонациях, представляющих поступенное движение между ближайшими тонами септаккорда II ступени (171 а), а также в случае выдерживания в мелодии тона септаккорда II ступени (171 б).

171 а) б) (возможно)

¹ В окружении различных видов септаккорда II ступени в результате движения трех или четырех голосов могут образоваться и другие проходящие аккорды (169)

169

В примере 172 показаны обороты с проходящей гармонией между аккордами, неоднородными по звуковому составу, один из которых — септаккорд II ступени.

172 а)

Пример 173 помогает уяснить возможности гармонизации гаммообразных интонаций рассмотренными оборотами с проходящими аккордами, при этом с басом, в свою очередь гаммообразным. Бас и сопрано образуют в этом примере движение параллельными терциями или секстами (через октаву) либо противодвижение по одним и тем же ступеням от сексты к терции. При нисходящем движении сопрано бас в сочетании с этим голосом будет двигаться не от сексты к терции, а от терции к сексте. Некоторые интонации в басу заключены в скобки. В этих случаях образуется соотношение баса и мелодии, которое пройденными аккордами гармонизуется не вполне хорошо или совсем ими не гармонизуется. Рекомендуется представить различные варианты оборотов с проходящими аккордами.

173

сопрано

бас: паралл. терции

паралл. сексты

противодвижение

Тема 29. Скачки при разрешении септаккорда II ступени

Септаккорд II ступени нередко разрешается со скачками в мелодии. Употребительны скачки к прима или квинте трезвучия V ступени, с появлением чаще всего V_6 (174 а; ср. с аналогичными скачками при разрешении септаккорда V в трезвучие I ступени, 109 б). Встречаются и скачки к терции V_3 , при этом исключительно нисходящие, то есть в направлении, противоположном тяготению терции — вводного тона (174 б; см. также последний оборот примера 177 б).

174 а) 6)

Часты скачки и при разрешении септаккорда II ступени в трезвучие I ступени (175 а), включая K_6 (175 б).

175 а)

б)

Возможны также применяемые обычно в кадансах скачки от примы септаккорда II ступени в приму V_7 (тот же скачок, что и в басу при разрешении II_7 в V_7 ; 176).

176

Как видно из примеров, скачком в мелодии разрешается любой тон септаккорда II ступени, включая септиму, которой в целом свойственна большая свобода поведения, чем септима септаккорда V ступени.

В случае необходимости септаккорд II ступени разрешается со скачком в одном из средних голосов (177 а) или со скачками одновременно в двух из трех верхних голосов (177 б).

177 а) 6)

ОСТАЛЬНЫЕ АККОРДЫ ДИАТОНИКИ

Тема 30. Трезвучие VI ступени в основном виде

Почти все ранее изучавшиеся неустойчивые аккорды и созвучия обладают минимальной звуковой общностью с трезвучием I ступени (не более одного общего звука) либо не имеют общих с ним звуков. Это приводит к их значительной динамической сопряженности с трезвучием I ступени, к способности наиболее непосредственно выявлять его тонические ладовоцентрирующие свойства и тем самым — к ярким нетоническим ладовоцентрирующим свойствам. К таким аккордам и созвучиям относятся трезвучия V, VII, II и IV ступеней, септаккорды V, VII и II ступеней, нонаккорд V ступени, аккорды V⁶ ступени и VII⁶ ступени (секста и кварта в этих созвучиях, будучи заменяющими тонами, обостряют их неустойчивость), а также K₆ (как особая, неустойчивая разновидность трезвучия I ступени).

К диатоническим аккордам с яркими тоническими или нетоническими ладовоцентрирующими свойствами принадлежат и некоторые другие, более сложные, изучаемые в этом разделе. При характеристике ладовоцентрирующих свойств, а также колористических качеств аккордов (см. позже) имеются в виду прежде всего наиболее простые и часто встречающиеся ладовые условия их применения (именно в таких условиях изучались перечисленные выше аккорды).

Трезвучие VI ступени существенно отличается от других изучавшихся неустойчивых аккордов. Значительная звуковая общность с трезвучием I ступени (два общих звука) приводит к его слабым нетоническим ладовоцентрирующим свойствам. С другой стороны, благодаря этому трезвучие VI ступени способно выступать в условиях, подобных тем, в которых применяется трезвучие I ступени, в известной степени приобретая тонические ладовоцентрирующие свойства (как это происходит, например, в прерванном кадансе).

Если бифункциональность всегда приводит к большей колористической сложности аккордов, то с указанной двойственностью специфики трезвучия VI ступени связаны присущие ему особого рода колористические качества. Не обладая яркими нетоническими и тем более тоническими ладовоцентрирующими свойствами, трезвучие VI ступени зачастую звучит с некоторой неопределенностью, приобретает в сравнении с большинством других аккордов характер «полукраски» (это ярко обнаруживается, например, в оборотах из трезвучий VI и I ступеней в основном виде). Колористические качества трезвучия VI ступени связаны с принадлежностью его к субдоминантовым аккордам с доминантами¹.

Указанной характеристике трезвучия VI ступени не противоречит тот факт, что те или иные условия могут способствовать выявлению

¹ Показательно в этом смысле сравнение трезвучий II, IV и септаккорда II ступени с трезвучиями V, VII и септаккордом V ступени как аккордами, неустойчивость которых определяется особо интенсивным и «графически» отчетливым тяготением VII ступени в I, как прима трезвучия I ступени, а в трезвучии и септаккорде V ступени, прежде всего в основных видах, подобным же тяготением V ступени.

обострению его динамических свойств (в известной степени это происходит, например, в прерванном кадансе)¹.

VI₃ наиболее употребительно в натуральном мажоре и гармоническом миноре. В гармоническом мажоре и мелодическом миноре трезвучие VI ступени является, соответственно, увеличенным и уменьшенным — трезвучиями, которые в основном виде в музыке почти не применяют (особенно редко используется основной вид увеличенного трезвучия в диатонике).

В самых простых и весьма распространенных случаях VI₃ появляется после V₃ или V₇, а также после I₃ и I₆. VI₃ может переходить в любые аккорды, в том числе в субдоминантовые IV и II ступеней, доминантовые V и VII ступеней и трезвучие I ступени.

В оборотах V₃—VI₃ и VI₃—V₃ (секундовое отношение трезвучий в основном виде) голосоведение такое же, как и в оборотах I₃—II₃ и II₃—I₃ (см. тему 26). Наряду с вариантом, при котором происходит противодвижение баса и трех верхних голосов (178 а), возможен и другой, с частичным использованием параллельного движения и изложением VI₃ с двумя терциями (178 б). Как видно из примеров, в натуральном мажоре возможны оба варианта соединения трезвучий V и VI ступеней, со следующей, однако, оговоркой в отношении оборота V₃—VI₃. Если терция V₃ (то есть вводный тон) находится в сопрано, то нисходящее ее движение, вопреки тяготению, в приму VI₃ далеко не всегда уместно и придает звучанию оттенок архаичности (178 в). В миноре применяется лишь второй из указанных вариантов голосоведения, так как иначе в одном из голосов возникает ход на увеличенную секунду (178 г).

В натуральном мажоре с нисходящим движением терции может переходить в VI₃ не только V₃ (см. первый оборот примера 178 а), но и V₇ в мелодическом положении квинты в тесном расположении; в этом случае, как и при появлении после V₃, в VI₃ удваивается прима, а не терция (179 а). Иное мелодическое положение или расположение легко приводит к параллельным квинтам (179 б).

¹ Подчеркнем в этой связи, что хотя динамические и колористические свойства аккордов могут быть в известном смысле противоположны друг другу, тем не менее, характеризую аккорды в различных плоскостях, они находят выражение в любом из них. При этом усилению одного из указанных свойств нередко сопутствует усиление и другого (что можно видеть на примере аккордов гармонического мажора или аккордов V⁶ ступени).

179а) хорошо б, плохо

В VI_3 могут переходить не только V_3 и V_7 , но и аккорды V^o ступени (180 а). Оборот V_9-VI_3 из-за необычного разрешения интервала звучит, как правило, плохо (180 б).

180а) б) плохо (лучше)

В обороте I_3-VI_3 (нижнетерцовое отношение трезвучий в основном виде) голосоведение совпадает с применяемым в обороте IV_3-II_3 (см. тему 26); отсюда вытекают возможности голосоведения и в обороте VI_3-I_3 (верхнетерцовое отношение).

Ниже приводится пример гармонического соединения трезвучий I и VI ступеней в строгом их изложении (181).

181

В примере 182 а показано мелодическое соединение трезвучий I и VI ступеней в строгом изложении, с движением в сопрано или в теноре от терции одного трезвучия к терции другого. Как и в обороте IV_3-II_3 , прямое движение голосов с сохранением расположения трезвучий приводит к параллелизмам прим или октав, а также квинт (182 б). Изредка возможно и мелодическое соединение I_3 и VI_3 с противодвижением баса и трех верхних голосов (182 в).

182 а) хорошо б) плохо в) возможно

Соединение трезвучий I и VI ступеней с использованием свободного изложения аккордов показано в примерах 183 а и 183 б (последний пример представляет гармоническое соединение с движением параллельными терциями в крайних голосах). Подчеркнем, что удвоение терции, встречающееся при изложении различных трезвучий, в VI возникает особенно часто.

183а) б)

Ниже приводятся примеры соединения трезвучий I и VI ступеней с параллельными квинтами возможными (184 а) и нежелательными (184 б).

184 а) возможно б) плохо

В обороте VI_3-I_3 не следует допускать скачка в басу на сексту, как и при соединении IV_6 с I_3 (185 а). В оборотах I_6-VI_3 и VI_3-I_6 обычно предпочтительнее скачок в басу на кварту, а не на квинту, что связано с присущим VI ступени нисходящим секундовым тяготением, которое в известной мере ощущается и в басу VI_3 (185 б) ¹.

185 а) хорошо нежелательно б) хорошо нежелательно

Ранее были указаны приемы голосоведения, позволяющие избежать параллелизмов чистых прим или октав, а также квинт в обороте VI_3-V_3 . Параллелизмы не допускаются и при переходе VI_3 в V_7 , V_6 и V_6^5 (186 а). В миноре, кроме того, в подобных оборотах нужно избе-

¹ Подобные скачки к VI и от VI ступени в басу рассматривались в 10-й теме.

гать движения на увеличенную секунду; в связи с этим в миноре не употребительны обороты VI_3-V_6 и VI_3-V_{65} (186 б).

186 а) плохо

хорошо или

В примере 187 приводятся соединения VI_3 с другими доминантовыми аккордами V и VII ступеней (секундовое отношение аккордов).

187

Соединения VI_3 с субдоминантовыми аккордами IV и II ступеней (нижиетерцовое и верхнеквартовое отношения аккордов) показаны в примере 188.

188

VI_3 может принимать участие в терцовых цепях аккордов (189).

189

Существует два типа диатоники: строгая и свободная. Строгой диатонике присущи относительно узкие закономерности функциональной логики и связанный с этим сравнительно ограниченный круг применяемых гармонических оборотов, преобладание аккордов с яркими ладовоцентрализирующими свойствами, даже использование исключительно таких аккордов. В свободной диатонике закономерности функциональной логики весьма широки, что выражается в известном равенстве аккордов по их значению и чрезвычайном многообразии возможных гармонических оборотов, вплоть до перехода того или иного аккорда в аккорд любой иной ступени и окончания периода на любом, преимущественно консонирующем созвучии лада.

Строгая диатоника получила особенно яркое выражение прежде всего в музыке венских классиков и ряда их предшественников; роль ее весьма существенна и для иных стилей, в том числе и для русской музыки, особенно XVIII — первой половины XIX веков. Свободная диатоника нашла распространение в русской музыке второй половины XIX века, главным образом в произведениях, наиболее непосредственно связанных со старинным народным песнетворчеством (элементы свободной диатоники иногда явственно проступают и в музыке некоторых западноевропейских композиторов, при этом столь различных по стилю, как И. С. Бах и Григ или Брамс и Дебюсси)¹.

Ранее было указано на способность трезвучия VI ступени выступать в условиях, подобных тем, в которых применяется трезвучие I ступени. Сходство в условиях применения этих аккордов можно понимать весьма широко: в свободной диатонике трезвучие VI ступени, подобно трезвучию I ступени, может не только переходить в аккорд

¹ Вводимые здесь термины «строгая» и «свободная» диатоника, очевидно, являются условными (подобно тому, как в определенной мере условны термины «строгий» и «свободный» стили в полифонии; подчеркнем попутно, что в строгой и свободной диатонике в указанном понимании не следует искать прямых аналогий со строгим и свободным стилями в полифонии). И строгая, и свободная диатоника могут находить свое выражение в различных музыкальных стилях, хотя отдельным из них в особой степени присущи проявления какого-либо одного типа диатоники. Нет необходимости в проведении между строгой и свободной диатоникой отчетливой грани и в соответствующей классификации всех гармонических оборотов. Тем не менее введение этих понятий представляется автору целесообразным, поскольку позволяет в краткой форме характеризовать существенно отличающиеся, а в отношении наиболее ярких случаев и противоположные по своей функциональной логике тенденции в гармоническом развитии.

любой ступени, но и появляться после аккорда любой ступени. Соединение происходит в соответствии с общими нормами голосоведения и прежде всего с приемлемым басом.

Ниже приводятся обороты с участием VI_3 , которые можно отнести к свободной диатонике; они встречаются значительно реже рассмотренных ранее.

В случаях, принадлежащих к самым простым, этот аккорд появляется после V_6 натуральных видов минора или мажора, обычно в условиях нисходящего поступенного движения баса от I к VI, а нередко к V ступени (в последнем случае — по звукам верхнего тетракорда, в миноре называемого фригийским). При проведении тетракорда возникает оборот: $I_3 - V_6 - VI_3$ и аккорд V ступени или I_6 (кадансовый, проходящий; 190 а) ¹.

190 а)



VI_3 может появляться после аккордов VII ступени (нижнесекундовое отношение аккордов, подобно возникающему при переходе аккордов II ступени в трезвучие I ступени). К оборотам такого рода относятся: в мажоре $VII_6 - VI_3$, $VII_6 - VI_3$ (в миноре они неупотребительны в связи с тритоновым ходом баса к VI_3 , как аккорду, обладающему значением разрешающего), в мажоре и миноре $VII_2 - VI_3$, а также встречающийся более редко оборот $VII_3 - VI_3$ (191) ².

191



¹ Возможны варианты указанного оборота, в которых вместо VI_3 используется IV_6 или II_3 (190б).

² Переход септаккорда VII ступени гармонического мажора в VI_3 натурального мажора приводит к явлению, выходящему за пределы диатоники (по существу это энгармоническая модуляция), и поэтому при изучении данной темы не имеет в виду.

Близки к указанным обороты, в которых VI_3 следует после аккордов II ступени: в мажоре $II_3 - VI_3$, $II_7 - VI_3$, в мажоре и миноре $II_6 - VI_3$, $II_3 - VI_3$, а также более редкий оборот $II_6 - VI_3$ (нижнеквартвовое отношение аккордов, подобно возникающему при переходе аккордов IV ступени в трезвучие I ступени; такое отношение септаккорда и трезвучия ранее не изучалось, 192).

192



Ладовая переменность, которая может возникать в различных условиях, при переходе септаккордов VII и II ступеней в VI_3 нередко является особенно ощутимой (в тональности VI ступени эти обороты приобретают значение плагальных с участием септаккордов II и IV ступеней). При появлении подобных оборотов в мажоре возникают элементы особо употребительного переменного лада, основанного на связи параллельных мажора и минора.

Несколько особняком стоит оборот $IV_3 - VI_3$ (верхнетерцовое отношение трезвучий в основном виде, как при переходе VI_3 в I_3 ; в качестве такого плагального оборота в тональности VI ступени он нередко и воспринимается, 193).

193



VI_3 получило многообразное применение в кадансах, особенно в Русской музыке. Ряд таких кадансов (помимо рассмотренного ранее первичного в его простейшей форме) показан в примере 194.

194





**Тема 31. Сектаккорд VI ступени.
Трезвучие I ступени с секстой вместо квинты**

Являясь обращением аккорда со слабо выраженными нетоническими ладовоцентрированными свойствами, VI₆ не обладает достаточной функциональной определенностью и поэтому применяется значительно реже, чем VI₃.

В отличие от VI₆, как разновидности трезвучия VI ступени, I₃ с секстой вместо квинты (I₃⁸⁶) является производным от I₃ и представляет своеобразный «колорированный» тонический ладовоцентрирующий аккорд, более сложный в сравнении с I₃, особенно в гармоническом мажоре и мелодическом миноре.

В простейших случаях I₃⁸⁶ возникает в результате появления сексты в одном из верхних голосов на фоне выдержанных остальных трех, представляющих приму и терцию взятого ранее I₃ (195 а). Перед I₃⁸⁶ может находиться какой-либо иной аккорд (195 б); с этого трезвучия построение может и начинаться.



Восприятию рассматриваемого аккорда в качестве I₃⁸⁶ в значительной степени способствует мелодическое положение сексты, в котором этот аккорд наиболее употребителен (см. большинство аккордов в примерах 195 а, б). Именно в таком изложении с наибольшей яркостью проступает роль сексты как заменяющего тона, своего рода надстройки к гармонической основе в виде неполного трезвучия I ступени. Вместе с тем указанное мелодическое положение нельзя рассматривать в качестве вполне достоверного признака I₃⁸⁶. Как видно из примеров, секста в I₃⁸⁶ может находиться не только в сопрано. Более того, в изложении, сходном с рассмотренным, может быть и VI₆ (196).



Несмотря на существенные отличия генетического характера между VI₆ и I₃⁸⁶, эти аккорды весьма близки друг другу, что выражается не только в их сходстве по звуковому составу, но и в значительной общности условий применения. В иных случаях они настолько сливаются в своих значениях, что созвучие можно воспринять и как VI₆ и как I₃⁸⁶ (см. примеры 199 и 200, в каждом из них последний оборот). Учитывая это, в нижеследующих замечаниях выражение «секстаккорд VI ступени», как и соответствующее обозначение, рассматривается шире, включая сюда и I₃⁸⁶.

VI₆ встречается не только в натуральном мажоре и гармоническом миноре (подобно VI₃), но зачастую и в мелодическом миноре, а также (значительно реже) в гармоническом мажоре (см. 195 а, б).

В VI₆ удваивается любой тон, в том числе терцовый¹

В случаях, отличающихся особой наглядностью и в этом смысле наиболее простых, VI₆ используется при гармонизации нисходящего верхнего тетракорда натуральных видов минора или мажора (редко — мелодического минора) в сопрано, иногда при гармонизации восходящего верхнего тетракорда натурального мажора или мелодического минора (нередко тетракорд приводится не полностью). Обороты целиком или в своей основе представляют движение параллельными секстаккордами: I₆—VII₆—VI₆—V₆ или V₆₅ (197 а), а также V₆ или V₆₅—VI₆—VII₆—I₆ (197 б)². VI₆ может быть применен и при нисходящем движении баса по звукам верхнего тетракорда натурального минора или натурального мажора; после этого аккорда следуют (н)V₆—IV₆ или II₆, VI₃ и аккорд V ступени или I₆, (кадансовый, проходящий; 197 г).

¹ Для I₃⁸⁶ изложение, совпадающее с последним (в I⁶ это удвоение примы), является особенно характерным.

² Первому из рассматриваемых оборотов близок оборот: I₆—VII₆(н)—II₆ и V₆ или V₆₅ (197 в).

197 а) б)

в) г)

Подобно VI_3 , VI_6 может появляться после аккорда любой ступени и переходить также в аккорд любой ступени. При появлении и особенно при переходе VI_6 (в собственном смысле) наиболее приемлемые звучания обычно возникают либо при выдерживании баса, либо при весьма плавном его движении — на секунду вниз или вверх; в противном случае соединение может звучать неубедительно (объясняется это отмеченной выше недостаточной функциональной определенностью данного аккорда). I_3^{se} , как производное от I_3 , применяется без указанных ограничений.

Ниже показаны соединения VI_3 и VI_6 (198).

198

нежелательно

В примере 199 даны соединения VI_6 с I_3 или I_6 (терцовое отношение трезвучий).

199

В следующем примере представлены обороты при участии VI_6 и доминантовых аккордов V и VII ступеней (секундовое отношение аккордов).

200

Соединения VI_6 и субдоминантовых аккордов IV и II ступеней (соответственно, терцовое и кварто-квинтовое отношения аккордов) показаны в примере 201.

201

Функционально неяркий VI_6 (в собственном смысле) в кадансах почти неупотребителен. I_3^{se} , напротив, может в кадансах находить известное применение (202) ¹.

202

Тема 32. Трезвучие III ступени в основном виде и сектаккорд III ступени

Подобно трезвучию VI ступени, трезвучие III ступени обладает значительной звуковой общностью с трезвучием I ступени (два общих звука), что приводит к его слабым нетоническим ладовоцентрирующим свойствам. Поэтому трезвучие III ступени так же способно вы-

¹ В музыке второй половины XIX — первой половины XX веков иногда даже встречаются окончания на I_3^{se} (без разрешения его в I_3) крупных построений и целых произведений. В связи с несколько специфическим оттенком применять такие кадансы в предлагаемых задачах тем не менее не рекомендуется.

ступать в условиях, сходных с условиями применения трезвучия I ступени, в известной мере приобретает тонические ладовоцентрирующие свойства (как это происходит, например, в обороте, близком к равному: V_2-III_3). С этой двойственностью специфики трезвучия III ступени, в свою очередь, связаны особого рода колористические качества данного аккорда, характер «полукраски» (яркий пример представляют собой обороты из трезвучий III и I ступеней в основном ладе). Колористическое своеобразие трезвучия III ступени натурального минора, как и других аккордов натурального минора, определяется также наличием в его звуковом составе (VII ступени, не обладающей более привычным для слуха интенсивным полутоновым тяготением).

Трезвучие III ступени в целом значительно менее распространено, чем трезвучие VI ступени, и обычно применяется с большими ограничениями. Однако в русской музыке второй половины XIX века, по своим истокам непосредственно связанной со старинным народным песнетворчеством, в условиях свободной диатоники этот аккорд используется столь же широко, как и трезвучие VI ступени.

Наиболее употребительно трезвучие III ступени в натуральных видах мажора и минора¹. В гармоническом миноре трезвучие III ступени увеличенное и в основном ладе в диатонике обычно не применяется; сектаккорд его совпадает по звуковому составу с изучавшимся ранее V_3^6 .

Как и в сектаккордах II и VI ступеней, в III_6 удваивается любой тон, в том числе терцовый².

В самых простых и распространенных случаях трезвучие III ступени применяется при гармонизации в сопрано нисходящего верхнего тетра хорда натуральных видов минора или мажора (нередко тетра хорд дается не полностью). При этом возникает оборот: I_3 или $VI_3-III_3-IV_3$ и аккорд V или I ступени (203 а). В подобных оборотах иногда используется III_6 (203 б). Тетра хорд проводится и в одном из средних голосов (203 в).

203 а) б) в)

В свободной диатонике трезвучие III ступени, подобно трезвучию VI ступени, может появляться после аккорда любой ступени и переходить в аккорд любой ступени.

В примере 204 показаны соединения III_3 и III_6 .

¹ Ввиду распространенности трезвучия III ступени в миноре натуральном, в гармоническом, эти ладовые условия его применения не оговариваются и не отмечаются в цифровке.

² Изложение, совпадающее с последним, как известно, особенно характерно для V_3^6 (в V_3^6 это удвоение прима).

204

Трезвучие III ступени нередко возникает после трезвучия I ступени или переходит в него (терцовое отношение трезвучий, 205 а). В обороте III_3-I_3 следует избегать скачка в басу на сексту (подобно аналогичному скачку при переходе I_6 в I_3 ; 205 б). Оборот I_6-III_3 обычно звучит вяло и неубедительно (205 в).

205 а) б) в)

Весьма употребительны обороты из трезвучий III и VI ступеней (квартово-квинтовое отношение трезвучий 206).

206

Часто встречаются соединения трезвучия III ступени с другими субдоминантовыми аккордами: трезвучиями IV, II и септаккордом II ступени (секундовое отношение аккордов, 207).

207

В кадансах трезвучие III ступени используется в целом с ограничениями, однако в русской музыке второй половины XIX века весьма многообразно (212; кадансы, возникающие на основе фригийского оборота, обладают более широкой сферой применения).

212

Тема 33. Диатонические секвенции из трезвучий

В наиболее употребительных случаях два трезвучия, составляющие звено диатонической секвенции, находятся в отношении верхней квинты (подобно оборотам V—I или I—IV; 213 а) либо нижней квинты (как в оборотах I—V или IV—I; 213 б). Эти трезвучия могут быть также в отношении верхней секунды (подобно оборотам V—VI или I—II; 213 в), нижней секунды (подобно оборотам VI—V или II—I; 213 г) и нижней терции (как в обороте I—VI; 213 д).

213 а)

В диатонической секвенции существует функциональная связь не только между аккордами внутри звеньев, но в той или иной степени между последним аккордом предшествующего звена и первым аккордом последующего. Это способствует большей текучести, непрерывности развития и является предпосылкой к возникновению в качестве вторичного явления секвенцистности со «смещенными» границами по отношению к основному членению (214 а). В ярких (и нередких) случаях происходит значительное стирание границ между звеньями секвенции и появляются различные, более или менее равнозначные варианты членения (214 б).

214 а)

В диатонических секвенциях весьма употребительно использование аккордики натурального минора. Особенно часто аккорды натурального минора вводятся во избежание движения одного из голосов на увеличенную секунду, а также в тех случаях, когда нежелательно звучание уменьшенного VII₃ гармонического минора (215).

215



Возможно в диатонических секвенциях и эпизодическое применение аккордов мелодического минора (216).



Нередко в условиях диатонических секвенций находят яркое выражение переменные функции аккордов, вплоть до возникновения отклонений в побочные тональности. Особенно выделяются в этом смысле нередкие в миноре отклонения в мажорную тональность III степени (параллельную), натуральный звукоряд которой совпадает с натуральным звукорядом основной тональности. К простейшим случаям такого рода относятся отклонения посредством оборота в параллельной мажорной тональности V—I (в основной тональности, соответственно, «VII—III»); в более сложных случаях наряду с указанными аккордами в оборотах участвуют трезвучия IV или II ступеней в основной тональности, соответственно, VI или IV ступеней, (217).



Первое звено диатонической секвенции чаще всего представляет собой простой и употребительный оборот, хотя встречаются и такие секвенции, в которых такой оборот возникает не в первом, а в одном или нескольких последующих звеньях (218). Как видно из примера, в первом звене секвенции могут быть использованы и аккорды натурального минора. Отсюда вытекает, что, гармонизируя секвенцию, нужно ориентироваться не только на первое, но и на последующие звенья.



На примерах этой темы нетрудно заметить, что звенья секвенции по своим границам чаще не совпадают с тактами или долями тактов (звено начинается на слабом времени), хотя возможны и их совпадения (см. примеры 213 г, д, 214 б и другие). Обращаем внимание, в частности, на встречающиеся иногда в трехдольных тактах секвенции из двухдольных звеньев (219).



Звенья секвенции могут быть в той или иной степени несходны. Помимо простейших ритмических изменений (220 а) или встречающихся изредка перемен в расположении аккордов (220 б), варьированию может подвергнуться мелодия или бас (220 в), а также гармония (220 г). Существенные изменения гармонии, сопряженные с изменением баса, тем более варьирование и гармонии и мелодии приводят к тому, что секвентность ощущается в минимальной степени (220 д). Меньшее сходство с остальными звеньями чаще наблюдается в начальном звене, находящемся под непосредственным воздействием предшествующего развития, или в заключительном, вводящем в дальнейшее развитие.





Иногда звенья секвенции объединяются в группы по два-три, причем эти группы находятся в свою очередь в секвентном отношении (221).



Число аккордов звена секвенции может быть и более двух (см. пример 222, а также вторую из секвенций примера 217).



Звено секвенции может состоять из двух, трех или четырех секстаккордов (223).



В целях облегчения гармонизации первое звено секвенций некоторых из предлагаемых мелодий отмечено квадратными скобками или фразировочными лигами.

Тема 34. Диатонические секвенции при участии септаккордов и нонаккордов

Если звено диатонической секвенции состоит из септаккорда и трезвучия, в которое он разрешается, то эти аккорды находятся чаще всего в отношении верхней кварты (подобно переходам септаккорда V в трезвучие I ступени или септаккорда II в трезвучие V ступени, 224 а). Звено секвенции может также состоять из септаккорда и трезвучия в отношении верхней секунды (преимущественно септаккорда и трезвучия в основных видах, как в оборотах VII₇-I₃ или V₇-VI₃, 224 б) и в отношении нижней терции (с переходом, скорее всего, секундакорда в трезвучие в основном виде, подобно обороту V₂-III₃, 224 в).



Два септаккорда, составляющие звено диатонической секвенции, обычно находятся в отношении верхней кварты (подобно септаккорду II ступени, который переходит в септаккорд V ступени, 225). В квартовых цепях септаккордов особенно ощущаются текучесть и непрерывность развития, как следствие отмечавшейся ранее функциональной связи «пограничных» аккордов смежных звеньев секвенции.



Нередко септима септаккорда возникает в секвенциях на фоне ранее появившегося трезвучия, особенно часто в качестве проходящей (226). Эти секвенции, по существу, проще рассмотренных выше.

226



Близки к последним секвенциям также, в которых в результате движения септмы, находящейся в мелодии, в другой тон аккорда (преимущественно в приму) септаккорд переходит в трезвучие той же ступени; далее появляется тот аккорд и в том расположении, которое соответствует нормам разрешения септаккорда (227).

227



Иногда в секвенции используется переход одного септаккорда в другой, находящийся в отношении нижней терции (подобно септаккорду VII ступени, переходящему в септаккорд V ступени, 228).

228



110

Значительно реже встречающиеся диатонические секвенции при участии нонаккордов основаны на переходах этого аккорда в другой, находящийся в отношении верхней кварты: в трезвучие (подобно обороту $V_9 - I_3$, 229 а), в септаккорд, включая септаккорд с секстой вместо квинты (как в оборотах $II_9 - V_7$ и $II_9 - V_7^b$, 229 б), а также, весьма редко, в нонаккорд (подобно обороту $II_9 - V_9$, 229 в).



В отклонениях в параллельную мажорную тональность, которые легко возникают в диатонических секвенциях в миноре (см. предшествующую тему), могут принимать участие различные диссонирующие аккорды, в том числе септаккорды V и VII ступеней, а также нонаккорд V ступени (в основной тональности, соответственно, септаккорды «VII, II и нонаккорд «VII ступени, 230).

230



Тема 35. Септаккорды I и III ступеней

Септаккорды I и III ступеней вместе с септаккордами VI и IV ступеней образуют группу малоупотребительных септаккордов диатоники. Встречающиеся в целом значительно реже, чем главные септаккорды (V, VII и II ступеней), во многих образцах из художественной литературы конца XIX — первой половины XX века они играют тем не менее весьма существенную роль¹.

¹ В задачах данного пособия, рассчитанных на малоупотребительные септаккорды, они должны применяться наравне с прочими аккордами и даже с известным предпочтением перед другими аккордами.

Подобно трезвучиям со слабыми нетоническими ладовоцентрализующими свойствами, малоупотребительные септаккорды обладают двумя или даже тремя общими звуками с трезвучием I ступени, включая трезвучие III или VI ступени в свой звуковой состав (септаккорды III и VI ступеней являются, более того, производными от этих трезвучий). Однако вследствие диссонантности нетонические ладовоцентрализующие свойства присущи указанным аккордам в гораздо большей степени, чем трезвучиям III и VI ступеней. В отличие от главных септаккордов, эти свойства малоупотребительных септаккордов находят выражение в большем значении и даже преобладании не прямых, непосредственных связей и переходов в трезвучие I ступени, а косвенных, опосредствованных, когда эта связь осуществляется благодаря аккорду или ряду аккордов (например, в последовательности, где септаккорд VI ступени переходит в аккорд II ступени, с появляющимися далее аккордами V и I ступеней)¹. С указанной спецификой малоупотребительных септаккордов и нередко их структурной необычностью по сравнению с главными септаккордами связаны присущие им особые колористические качества.

Бифункциональность малоупотребительных септаккордов и существенная роль не прямых, а опосредствованных связей их с трезвучием I ступени приводят к тому, что в кадансах они применяются со значительными ограничениями либо вообще не встречаются (из двух изучаемых в данной теме септаккордов это в наибольшей степени относится к септаккорду III ступени).

Следует указать на известную двойственность специфики септаккорда I ступени: обладая нетоническими ладовоцентрализующими свойствами, этот аккорд способен вместе с тем, как усложненный аккорд I ступени, выступать в качестве своеобразного диссоннирующего тонического ладовоцентрализующего аккорда².

Септаккорды I и III ступеней более употребительны в натуральных видах мажора и минора³. По звуковому составу септаккорды I и III ступеней в пределах одной тональности весьма близки, обладая тремя общими звуками.

По своей структуре септаккорд I ступени в натуральном мажоре является большим мажорным, в натуральном миноре — малым минорным септаккордом; септаккорд III ступени в указанных ладах, соответственно, малый минорный и большой мажорный. В состав септаккордов I и III ступеней гармонического минора входит увеличенное трезвучие. Возможности разрешения септаккордов с такого рода структурой весьма ограничены, и они встречаются в целом значительно реже.

В наиболее простых случаях септаккорды I и III ступеней используются при гармонизации в сопрано нисходящего верхнего тетракорда (нередко неполного) натуральных видов минора или мажора. При

¹ Подобным же образом, впрочем, могут быть реализованы (и это постоянно происходит в гармоническом развитии) нетонические ладовоцентрализующие свойства любых аккордов, например септаккорда II ступени при появлении после него аккордов V и I ступеней или септаккорда IV ступени, после которого следуют аккорды VI, II, V и I ступеней.

² Особенно яркие примеры такой трактовки септаккорда I ступени, вплоть до окончания этим аккордом крупных построений и целых произведений, встречаются иногда в музыке второй половины XIX — первой половины XX веков. Предлагаемые задачи не рассчитаны на применение таких кадансов ввиду их особой специфичности.

³ Учитывая большую распространенность септаккордов I и III ступеней в миноре натуральном, а не гармоническом, эти ладовые условия их применения не оговариваются и не отмечаются в цифровке.

этом могут возникать обороты из аккордов: трезвучие I ступени или VI₃, септаккорд I или III ступени, какой-либо субдоминантовый аккорд (обычно IV₂) и аккорд V или I ступени (231 а)¹. В одном из средних голосов этот тетракорд гармонируется так же или подобным образом (231 б). При проведении тетракорда в басу образуется оборот: I₃ (редко — VI₆, IV_{6c}) — I₂ или III₃ — VI₃, или IV₆ (последний аккорд появляется скорее всего после I₂, так как переход III₃ в IV₆ может привести к параллельным квинтам) и аккорд V или I ступени (231 в)². Особого упоминания заслуживает более сложный вариант гармонизации тетракорда в басу, при котором между I₃ и I₂ (иногда III₃) образуется V₆ или V₆; в миноре в этом случае тетракорд частично хроматизируется (121 г).

Общие условия применения септаккордов I и III ступеней, как и других малоупотребительных септаккордов, следующие.

Септаккорды I и III ступеней могут быть введены после любых трезвучий, в более простых случаях обладающих значительной звуковой общностью с этими септаккордами (два или три общих звука), прежде всего после трезвучий тех же ступеней (соответственно, I и III). Септима септаккордов I и III ступеней нередко возникает в качестве проходящей³ в результате нисходящего поступенного движе-

¹ Эти обороты близки к рассмотренным ранее, в которых нисходящий верхний тетракорд в мелодии гармонируется при участии (н) VII₆ (см. 197 а, в) или, в еще большей степени, при участии трезвучия III ступени (см. 203 а, б).

² В свою очередь, эти обороты близки к тем, в которых нисходящий верхний тетракорд в басу гармонируется при участии (н) V₆ (см. 190 а, б и 197 г).

³ Септаккорды с проходящей септимой представляют простейшую и исторически наиболее раннюю форму возникновения этих аккордов.

ния одного из голосов; в отношении септаккорда I ступени это приводит к уже знакомой интонации I—VII—VI (232 а). Септима может быть также приготовленной (в этом случае происходит выдерживание одного из голосов, 232 б) или введена как-либо иначе, в частности, скачком; не следует лишь допускать появления секундаккорда в результате нисходящего скачка в басу (232 в).

232 а)

б)

в) плохо

Малоупотребительным септаккордам свойственны разрешения в трезвучия, находящиеся в отношении верхней квинты (наиболее часто встречающийся интервал разрешения), верхней секунды (с преобладанием переходов септаккордов в основном виде в трезвучия в основном виде, а также — нижней терции (чаще всего переходов секундаккордов в трезвучия в основном виде). Таким образом септаккорды I и III ступеней могут разрешаться в трезвучия, соответственно, IV и VI ступеней (верхнеквартовое отношение, 233 а), II и IV ступеней (верхнесекундовое отношение, 233 б)¹, VI и I ступеней, чаще всего в оборотах I₂—VI₃ и III₂—I₃ (нижнтерцовое отношение, 233 в)².

¹ Показанный в примере оборот I₇—II₆ подобен обороту II₇—V₃⁶ (иначе говоря, это — I₇—IV⁶).

² Указанные в качестве наиболее распространенных интервальные отношения малоупотребительных септаккордов и разрешающих трезвучий обладают универсальным значением и в той или иной степени действительны также для главных септаккордов. Это легко проследить на примере септаккорда V ступени с его изучавшимися ранее разрешениями в трезвучия I, VI и III ступеней.

Интервальным отношениям каждого септаккорда и разрешающих его трезвучий свойственны те или иные индивидуальные особенности, что можно наблюдать и на примере главных септаккордов (к главным септаккордам с их яркими нетоническими ладовоцентрализующими свойствами это относится в особой степени). Во-первых,

233 а) (каданс)

б)

в)

Подобно септаккордам V и II ступеней, а также другим малоупотребительным септаккордам, септаккорды I и III ступеней могут переходить в трезвучия тех же ступеней в результате движения септимы в мелодии. Как и во всех аналогичных случаях, далее появляется обычно тот аккорд и в том расположении, которое соответствует нормам разрешения септаккорда (234).

234

Иногда септаккорд I ступени переходит в один из главных септаккордов — II ступени (отношение септаккордов в верхнюю секунду). Гармоническое соединение септаккордов в верхнесекундовом отношении происходит с выдерживанием одного из голосов (примой первого аккорда) и нисходящим на секунду движением остальных голосов (235 а). В мажоре в этом обороте могут возникнуть нежелательные параллелизмы чистых квинт (235 б). Обращаем внимание также на мелодическое соединение септаккордов I и II ступеней в основных видах с движением баса на секунду вверх и противодвижением остальных голосов (235 в).

эти отношения следуют от более употребительного к менее употребительному не обязательно в том порядке, который указан выше (так, септаккорд VII ступени чаще всего разрешается в трезвучие I ступени, находящееся в отношении верхней секунды, а не в трезвучие верхнеквартового отношения, как большинство септаккордов). Во-вторых, некоторым септаккордам наряду с разрешением в трезвучия указанных интервальных отношений свойственны иные разрешения (например, одним из весьма характерных для септаккорда II ступени является разрешение в трезвучие I ступени, находящееся в отношении нижней секунды).



(каданс)

б) плохо

в)



Секундаккорды и терцквартаккорды I и III ступеней, как и аналогичные обращения двух септаккордов, часто возникают в качестве проходящих аккордов в оборотах с нисходящим поступенным движением баса (236 а). Трезвучия, окружающие проходящий секундаккорд или терцквартаккорд, находятся в этих оборотах в отношении нижней терции или верхней кварты. Особое внимание обращаем на возможность, как это видно из примера, выдерживания в таких оборотах звука в сопрано. В примере 236 б даны последовательности подобного рода большей протяженности, как и в подобных последовательностях при участии других малочислительных септаккордов, трезвучия находятся здесь в отношении нижней терции.

236 а)



б)



На примерах темы нетрудно заметить, что септаккорд I и III ступеней, обладая значительной звуковой общностью, часто применяется в сходных условиях (имеется в виду движение мелодии или баса либо мелодии и баса одновременно) и выступают тем самым в качестве взаимозаменяемых аккордов (показателен в этом смысле предшествующий пример). Вместе с тем бывают такие случаи, когда один из этих аккордов более желателен, а другой менее желателен или даже вовсе неприемлем. Так, иногда излишне резко звучат большие септаккорды (септаккорд I ступени в мажоре и III ступени в миноре), особенно в изложении, при котором септима находится ниже, чем прима (237 а). Будучи взяты с септимой ниже примы, обычно неубедительно звучат квинтсептаккорды I и III ступеней, какова бы ни была структура этих аккордов (237 б) ¹.

237а) реже чаще реже чаще



б) плохо хорошо плохо хорошо



Тема 36. Септаккорд VI ступени. Трезвучие I ступени с секстой и квинтой

Септаккорд VI ступени обычно встречается в натуральном мажоре, в гармоническом и мелодическом миноре. По своей структуре септаккорд VI ступени в натуральном мажоре является малым минорным, в гармоническом миноре — большим мажорным и в мелодическом миноре — малым септаккордом с уменьшенной квинтой (в гармоническом мажоре септаккорд VI ступени — большой увеличенный, который гораздо менее употребителен).

Трезвучие I ступени с секстой и квинтой (I⁵⁶ ступени или, менее точно, I⁶ ступени) обычно применяется в натуральном мажоре и мелодическом миноре, то есть в ладах, в которых этот аккорд представляет мажорное или минорное трезвучие с большой секстой. В гармонических видах мажора и минора трезвучие I⁵⁶ ступени обладает секстой

¹ Квинтсептаккорды I и III ступеней в указанном изложении в той или иной степени воспринимаются как III⁵⁶ V⁵⁶, в которых возникает особая конфликтность между секстой и одновременно звучащей квинтой (своего рода несовместимость тонов).

малой, что в наиболее употребительных случаях изложения аккорда приводит к значительной жесткости звучания (между квинтой и секстой возникает малая секунда или малая тона). Это особенно ощутимо, если рассматриваемый аккорд выступает в роли тонического, то есть в I_3^{56} и I_6^{56} , и более естественно в K_6^{56} .

Будучи производным от трезвучия I ступени, трезвучие I_6^{56} ступени может выступать в качестве своеобразного — «колорированного» и диссонирующего тонического ладовоцентризирующего аккорда, более сложного в сравнении с I_3^{56} (виды I_3^{56} , I_6^{56}), а также в качестве аккорда с яркими нетоническими ладовоцентризирующими свойствами (K_6^{56}).

Как и I_3^{56} , в простейших случаях трезвучие I_6^{56} ступени возникает в результате появления сексты в одном из трех верхних голосов на фоне выдержанных остальных трех, представляющих в этом аккорде все звуки взятого ранее трезвучия I ступени (238 а). Трезвучию I_6^{56} ступени нередко предшествует аккорд другой ступени (238 б); с рассматриваемого созвучия построение может и начинаться.



Наиболее употребительно такое изложение трезвучия I_6^{56} ступени, при котором секста находится в сопрано или, если она находится в среднем голосе (скорее всего в альте), то все же выше, чем квинта (см. 238 а, б). В рассматриваемом изложении наиболее ярко проступает роль сексты как прибавленного тона, надстройки к гармонической основе в виде трезвучия I ступени. Однако указанную особенность изложения нельзя считать вполне достоверным признаком трезвучия I_6^{56} ступени, поскольку в этом аккорде иногда встречается иное отношение по высоте указанных тонов (239 а), и особенно потому, что в таком изложении может оказаться и септаккорд VI ступени (239 б).



В дальнейшем выражение «септаккорд VI ступени» и соответствующее обозначение рассматриваются шире, включая сюда и трезвучие I_6^{56} ступени.

В примере 240 а, б, в показано введение септаккорда VI ступени после трезвучий. В одном случае септима проходящая (240 а), в другом — приготовленная (240 б), в третьем она возникает с иным голосоведением (240 в).



Септаккорд VI ступени (особенно трезвучие I_6^{56} ступени) может появляться и после септаккорда V ступени (отношение септаккордов в верхнюю секунду, ср. с переходом септаккорда I в септаккорд II ступени; 241). Как видно из примера, при этом в одном из верхних голосов часто возникает движение по ступеням VII—VI натурального мажора или мелодического минора и даже (изредка) нисходящее движение по звукам верхнего тетра хорда.



Септаккорд VI ступени может разрешаться в трезвучие II ступени (верхнеквартвовое отношение, 242 а)¹, VII ступени (верхнесекундовое отношение, 242 б)², а также IV ступени, чаще всего в обороте VI_2 — IV_3 (нижнетерцовое отношение, 242 в).



¹ В мажоре такого рода обороты достаточно употребительны, но в миноре они применяются со значительными ограничениями, поскольку трезвучие II ступени здесь — уменьшенное.

² Возможности применения таких оборотов в данной теме весьма скромны, так как трезвучие VII ступени — уменьшенное, и расширяются позже, в связи с изучением трезвучия VII ступени натурального минора.

Нередко септаккорд VI ступени (трезвучие I⁵⁶ ступени это особенно свойственно) разрешается в трезвучие V ступени (нижнесекундовое отношение, 243). В этих оборотах септаккорд VI ступени, помимо своего основного значения, легко воспринимается в качестве септаккорда II ступени по отношению к трезвучию V ступени; особенно это относится к септаккорду VI ступени в мелодическом миноре, где он обладает специфической для септаккорда II ступени структурой малого с уменьшенной квинтой. Тем самым возникают своеобразные плагальные обороты¹. Как видно из примера, при разрешении септаккорда VI в трезвучие V ступени в одном из голосов нередко происходит движение по ступеням VI—VII в миноре (VI \sharp —VII \sharp , то есть в миноре мелодическом).

243

В примере 244 а показаны возникающие в результате движения в мелодии переходы септаккорда VI в трезвучие VI ступени. Нередко и прима обращений септаккорда VI ступени (чаще всего секста трезвучия I⁵⁶ ступени) движется в мелодии в какой-либо иной тон аккорда, с возникновением I₃, I₆ или I₅ \sharp (кадансового, проходящего, 244б)².

244а)

б)

¹ Рассматриваемое явление можно наблюдать и в аналогичных переходах трезвучия VI ступени (скорее всего, в натуральном мажоре и в мелодическом миноре).
² Этот прием аналогичен изучавшимся ранее переходам обращений септаккорда II в трезвучие IV ступени посредством движения прима в мелодии (см. 166б).

Подобно соединению септаккорда II с септаккордом V ступени, септаккорд VI часто переходит в септаккорд II ступени (отношение в верхнюю кварту, 245 а). При появлении вслед за этим септаккорда V ступени образуется небольшая цепь септаккордов в квартовом отношении (245 б).

245 а)

б)

Возможен переход септаккорда VI (особенно трезвучия I⁵⁶ ступени) в септаккорд V ступени (отношение септаккордов в нижнюю секунду). Септаккорды в нижнесекундовом отношении соединяются обычно гармонически, с выдерживанием одного из голосов и движением остальных на секунду вверх (246 а; последний оборот этого примера отличается от остальных, поскольку в нем применен неполный V₇). Как видно из примера, минор в таком соединении, во избежание хода на увеличенную секунду, должен быть мелодическим. Иногда септаккорды в нижнесекундовом отношении соединяются мелодически, с параллельным движением всех голосов на секунду вниз (246 б)¹. Обращаем внимание также на соединение таких септаккордов в основном виде с движением баса на секунду вниз и противодвижением остальных голосов (246 г). Трезвучие I⁵⁶ ступени может переходить в септаккорд V ступени с большей свободой (246 д).

246 а)

б)

в)

плахо

г)

д)

¹ В этом случае легко возникают нежелательные параллелизмы квинт (246в).

В примере 247 а даны обороты с нисходящим поступенным движением баса и проходящими VI₂ и VI₄₃. Пример 247 б представляет последовательность такого рода большей протяженности.

247 а) б)

Собственно септаккорд VI ступени в кадансах встречается относительно редко. Трезвучие I⁵⁶ ступени (особенно I₃⁵⁶ и K₆⁵) получило в кадансах достаточно широкое распространение (248)¹.

248

Тема 37. Септаккорд IV ступени. Нонаккорды II и IV ступеней

Септаккорд IV ступени чаще всего встречается в натуральном мажоре, гармоническом миноре, а также (не без ограничений) в гармоническом мажоре. По своей структуре септаккорд IV ступени в натуральном мажоре является большим мажорным, в гармоническом миноре — малым минорным и в гармоническом мажоре — большим минорным септаккордом.

Будучи усложненным аккордом IV ступени, септаккорд IV ступени заметно отличается от остальных малоупотребительных септаккордов относительно более яркими нетоначескими ладовоцентризирующими свойствами².

В следующих примерах показано введение септаккорда IV ступени после трезвучий. В одном из них септима проходящая (249 а), в другом — приготовленная (249 б), в третьем она взята с иным голосоведением (249 в).

¹ В музыке второй половины XIX — первой половины XX веков I₃⁵⁶ встречается даже в качестве аккорда, завершающего крупные построения и целые произведения (обычно легкого жанра). Ввиду особой специфичности таких кадансов применять их в предлагаемых задачах не рекомендуется.

² Показательно в этом смысле сравнение IV₇ с II₆, как аккордов, весьма близких друг другу и нередко выступающих в сходных ситуациях.

249 а) б) в) плоло

Септаккорд IV ступени может разрешаться в трезвучие VII ступени (верхнеквартовое отношение, 250 а)¹, V ступени (верхнесекундовое отношение, 250 б)², а также II ступени, чаще всего в обороте IV₂—II₃ (нижнетерцовое отношение, 250 в)³.

250 а) б) в)

Нередко встречаются разрешения септаккорда IV в трезвучие I ступени (нижнеквартовое отношение, 251). В наиболее простых случаях такое разрешение происходит с выдерживанием двух голосов. Из этих своеобразно звучащих плагальных оборотов чаще других возникает, особенно в кадансах, оборот IV₇—I₃.

251 реже

¹ Минор в этом случае, чтобы избежать движения на увеличенную секунду, должен быть мелодическим. Возможности применения подобных оборотов в данной теме весьма ограничены и значительно возрастают в связи с изучением трезвучия VII ступени в натуральном миноре.

² Во избежание увеличенной секунды и здесь иногда следует применять минор мелодический.

³ Оборот IV₂—II₃ (вне секвенции) возможен лишь в натуральном мажоре.

Употребительны также разрешения септаккорда IV ступени в III₆ (нижнесекуndовое отношение) или V₃⁶ (252).



В примере 253 показаны возникающие в результате движения септими в мелодии переходы септаккорда IV в трезвучие IV ступени.



Нередко септаккорд IV предшествует септаккорду V ступени (отношение септаккордов в верхнюю секунду). Соединение возможно гармоническое (254 а) и мелодическое. Последнее наиболее употребительно в обороте IV₇-V₇, применяемом чаще всего в кадансах, с обязательным противодвижением баса и трех верхних голосов (двух голосов при переходе в неполный V₇, 254 б)¹. Варианты рассмотренных оборотов возникают, если второй из аккордов — септаккорд V⁶ ступени (254 в).



¹ По относительной свободе голосоведения эти обороты весьма близки обороту II₆-V₇.

Употребительны также переходы септаккорда IV ступени в другие два главных септаккорда: II ступени (отношение септаккордов в нижнюю терцию, 255 а) и VII ступени (верхнеквартовое отношение септаккордов, 255 б).



В примере 256 а даны обороты с проходящими IV₂ и IV₄. Пример 256 б представляет последовательность такого рода большей протяженности.



Септаккорд IV ступени может применяться в кадансах, выполняя в них роль, подобную септаккорду II ступени (257).



Из малоупотребительных нонаккордов чаще других встречается нонаккорд II ступени натурального мажора, а также (реже по сравнению с названным аккордом) нонаккорд IV ступени в миноре. По структуре каждый из них представляет большой нонаккорд с минорным трезвучием в основе¹.

¹ Нонаккорд II ступени в миноре (по структуре это малый нонаккорд с уменьшенным трезвучием в основе) почти не применяется в силу особой жесткости звучания. Довольно резко звучит и изредка появляющийся нонаккорд IV ступени в натуральном мажоре («дважды большой» нонаккорд — с большой нотой и большой септимой).

В наиболее простых случаях эти нонаккорды, подобно нонаккорду V ступени, возникают в основном виде и в мелодическом положении нонь, при этом в четырехголосии — с пропуском квинты.

Нонаккорды II и IV ступеней могут быть введены после любых трезвучий, в более простых случаях — после таких, которые обладают значительной звуковой общностью с этими аккордами. Им могут предшествовать и близкие по звуковому составу септаккорды. II₉ обычно переходит в один из доминантовых аккордов с V ступенью в басу или в II₇. IV₉ может перейти, образуя плагальный оборот, в I₃ (при этом с довольно свободным голосоведением) либо в IV₇. (Переходы IV₉ в аккорды V ступени почти неупотребительны.) Из сказанного вытекает возможность применения нонаккордов II и IV ступеней в кадансах (258).

258



Тема 38. Трезвучия и септаккорды V и VII ступеней натурального минора

Трезвучия и септаккорды V и VII ступеней натурального минора из-за отсутствия интенсивного тяготения VII ступени в I обладают нетоническими ладовоцентрализующими свойствами в значительно меньшей степени, чем аккорды тех же ступеней гармонического минора. В связи с этим рассматриваемые аккорды гораздо менее распространены; наряду с трезвучием III и септаккордами I и III ступеней натурального минора они более полно и разносторонне, чем в музыке других стилей, используются в русской музыке второй половины XIX века.

Трезвучия и септаккорды V и VII ступеней натурального минора существенно отличаются от аккордов тех же ступеней гармонического минора по своей структуре: трезвучие и септаккорд V ступени являются, соответственно, минорным трезвучием и малым минорным септаккордом, трезвучие и септаккорд VII ступени — мажорным трезвучием и малым мажорным септаккордом. В связи со структурой раскрывается специфика септаккорда VII и в значительной мере трезвучия той же ступени натурального минора как аккордов, обладающих существенными нетоническими ладовоцентрализующими потенциями в качестве аккордов V ступени параллельной мажорной тональности.

В самых простых и наиболее распространенных случаях трезвучия V и VII ступеней натурального минора применяются при нисходящем движении в басу или в мелодии по звукам верхнего тетра хорда (тетра хорд может быть проведен не полностью). Так возникают изучавшиеся ранее обороты: I₃—V₆—VI₃ или IV₆, II₃ и т. д. (проведение тетра хорда в басу, см. 190 а, б), а также I₆—VII₆—VI₆ или II₂ и т. д. (проведение тетра хорда в мелодии, см. 197 а, в). При движении по звукам тетра хорда в басу возможен также оборот: I₃—VII₃—IV₆ или VI₃ или II₃ и аккорд V ступени или I₆ (кадансовый, проходящий, 259 а). Тетра хорд может быть проведен и в одном из средних голосов, с возникновением оборота I₃—V₃—VI₃—III₃ (259 б).

259



Подобно трезвучию III ступени, в свободной диатонике трезвучия V и VII ступеней натурального минора могут появляться после трезвучий любых ступеней и переходить в трезвучия и септаккорды любых ступеней (260 а). Применение секстаккордов V и VII ступеней натурального минора со скачками в басу требует осторожности: иногда они звучат неубедительно (260 б).

260 а)



б) нежелательно



При переходе трезвучий V и VII ступеней натурального минора в доминантовые аккорды гармонического минора один из голосов, во избежание переченья, должен двигаться хроматически: «VII—VII» (261 а). В тех случаях, когда имеется звук, представляющий удвоение хроматически движущегося тона, он должен, как правило, переходить на ступень в противоположном направлении, то есть в рассматриваемых оборотах на большую секунду вниз, с последующим появлением септаккорда VII ступени (261 б); в противном случае возникает особая разновидность переченья (261 в). Трезвучие V ступени гармониче-

ского минора иногда переходит в трезвучие V или VII ступени натурального минора; при этом один из голосов движется хроматически: VII—VII (261 г¹).

261 а) б) в) нежелательно

В трезвучия V и VII ступеней натурального минора могут разрешаться септаккорды, соответственно, II и IV ступеней (верхнеквартовое отношение септаккорда и трезвучия, 262 а), IV и VI ступеней (верхнесекундовое отношение, 262 б), а также VIIⁿ и II ступеней, чаще всего в оборотах VII₂—V₃, II₂—VII₃ (нижнетерцовое отношение, 262 в).

262 а) б) в)

Септаккорды V и VII ступеней натурального минора применяются после трезвучий любых ступеней, при этом чаще всего с плавным движением баса (263).

263 плохо

¹ В одном из голосов указанного примера возникает частично хроматизированный нисходящий верхний тетракорд; случаи такого рода рассматривались ранее (см. 231 г).

Рассматриваемым септаккордам иногда предшествуют септаккорды, соответственно, II и IV ступеней (верхнеквартовое отношение септаккордов). В отличие от разрешения септаккорда IV в септаккорд VII ступени, который применяется в различных видах (264 а), септаккорд II ступени обычно переходит в септаккорд V ступени в основном виде (264 б). В остальных случаях подобные обороты звучат, как правило, неубедительно, особенно если в септаккорде V ступени септима находится ниже, чем прима (264 в)¹.

264 а) б) в) плохо г) плохо

Септаккорды V и VII ступеней натурального минора могут разрешаться в трезвучия, соответственно, I и III ступеней (верхнеквартовое отношение, 265 а), VI и I ступеней (верхнесекундовое отношение, 265 б), а также III и V ступеней натурального минора, чаще всего в оборотах V₂—III₃ и VII₂—V₃ (нижнетерцовое отношение, 265 в).

265 а) б) в)

В русской музыке иногда встречается своеобразное разрешение септими септаккорда V ступени натурального минора со скачком плагального характера в приму трезвучия I ступени или в терцию трезвучия VI ступени (266).

266

¹ Объясняется это, скорее всего, восприятием в таких оборотах септаккорда V ступени в качестве трезвучия VII ступени с «несовместимыми» секстой и квинтой (как и в трезвучии V ступени, которым этот аккорд является в параллельной мажорной тональности; ср. с примечанием в конце 35-й темы). Заметим одновременно, что V₂, будучи взят с септимой ниже примы, подобно квинтсептаккордам I и III ступеней, может звучать неубедительно и в иных случаях (как VII₂⁵⁶; 264 г).

В примере 267 показаны возникающие в результате движения септмы в мелодии переходы септаккордов V и VII ступеней натурального минора в трезвучия тех же ступеней.



Иногда септаккорд VII ступени натурального минора переходит в септаккорды VII или V ступеней гармонического минора. Голосоведение в этих случаях должно быть исключительно плавным (хроматизм и возможное поступенное движение на фоне выдержанных голосов, 268).



В примере 269 даны последовательности с проходящими секундаккордами и терцквартаккордами V и VII ступеней натурального минора.



Трезвучия и септаккорды V и VII ступеней натурального минора могут находить многообразное применение в кадансах, некоторые из которых показаны в примере 270. V или IV ступени в басу, столь характерные для кадансов и сообщающие им особую определенность, как видно из примера, иногда в таких кадансах отсутствуют. Это приводит к смягчению звучания кадансов и соответствует характеру рассматриваемых аккордов, не обладающих яркими ладовоцентрализующими свойствами.



Гармонизация того или иного построения иногда выдерживается целиком в натуральном миноре, что весьма характерно, в частности, для музыки в старинном русском духе, но возможно и чередование натурального и гармонического минора. Нередко натуральный минор сменяется гармоническим именно в кадансах, со свойственной им конденсацией ладовой неустойчивости.

Ранее отмечалось, что в условиях диатонических секвенций в миноре зачастую происходят довольно отчетливо выраженные отклонения в параллельную мажорную тональность. Будучи применены вне секвенций, обороты, подобные указанным в примерах 217 и 230, могут приводить к еще более ярким отклонениям, вплоть до возникновения такой переменности, при которой параллельная мажорная тональность приближается по значению к основной минорной. В мажорной тональности при этом могут появляться любые аккорды из звуков натурального звукоряда основной минорной тональности, включая такие диссоциирующие, как септаккорды V, V⁵, VII, II ступеней и V₉ (в основной тональности, соответственно, септаккорды «VII, «VII⁵, II, IV ступеней и VII).

Тема 39. Применение всех аккордов диатоники

В предшествующих темах рассматривались последовательности с нисходящим поступенным басом, образующиеся при участии секундаккордов и терцквартаккордов либо I и III, либо VI, либо IV ступени и т. д. Ниже показаны последовательности, в которых возникают проходящие секундаккорды или проходящие терцквартаккорды различных ступеней. Как и в рассмотренных ранее, в них нередко происходит частичное выдерживание звука в мелодии (271).



Заканчивая изучение диатоники, целесообразно получить более полное и широкое представление о возможных в ней гармонических оборотах, а также о голосоведении и изложении аккордов.

В свободной диатонике могут появляться после аккордов любых ступеней и переходить в аккорды любых ступеней не только трезвучия VI и III ступеней с их слабыми нетоническими ладовоцентричными свойствами, но и трезвучия с яркими нетоническими ладовоцентричными свойствами, прежде всего мажорные и минорные и в значительной степени уменьшенные, но не увеличенное трезвучие, которое мелодико-гармонически связано с минимальным количеством аккордов. В качестве примера приводим соединение с другими трезвучиями трезвучия V ступени, в силу яркой доминантовости применяемое в строгой диатонике со значительными ограничениями (272).

272



Трезвучие любой ступени может переходить в септаккорд любой ступени (273).

273



Септаккорд любой ступени может разрешаться в трезвучие любой ступени (это не относится, как было указано ранее, к септаккордам, в состав которых входит увеличенное трезвучие). Приводим примеры переходов в различные трезвучия септаккорда V ступени, который в качестве ярко диссонирующего аккорда применяется в строгой диатонике с еще большими ограничениями, чем трезвучие V ступени (274).

274



Из менее употребительных оборотов такого рода выделим разрешение септаккорда в основном виде в секстаккорд в отношении нижней терции (один такой случай — VII₇—V₆ был рассмотрен ранее; в примере 275 показаны и другие подобные обороты).

132

275



Септаккорд любой ступени может переходить в септаккорд любой ступени (276). Как видно из примера, при переходе одного септаккорда в другой особенно характерно выдерживание голосов или голоса (в иных случаях хроматизм) в сочетании с поступенным движением.

276



Из переходов одного септаккорда в другой выделяются разрешения в септаккорд верхнеквартового отношения. Ряд оборотов такого рода изучался в предшествующей части курса; дополняем их другими подобными оборотами (277 а). Следует отметить также разрешения в септаккорд нижнетерцового отношения. Некоторые такие случаи рассматривались ранее; в примере 277 б показаны другие обороты.

277 а)

б)



Наряду с изучавшимися ранее возможны и иные приемы более свободного перехода одного септаккорда в другой. Среди них выделяются такие случаи, когда два голоса, в которых находятся общие для обоих септаккордов тоны, не остаются на месте, а движутся, обмениваясь тонами, как это могло бы происходить при перемещении любого из данных септаккордов (278).

278



10. Зелинский

133

Ранее указывалось, что в свободной диатонике период (это тем более относится и к предложению) может заканчиваться на любом, преимущественно консонирующем созвучии, что нередко происходит, например, в обработках старинных русских народных песен. Аккорд, предшествующий заключительному, в том числе трезвучию I ступени, в свою очередь может быть аккордом любой ступени и в любом виде (279; см. также кадансы примера 270).

279

Помимо рассмотренных в предшествующей части курса, возможны и другие случаи параллельных и противоположных квинт, обычно появляющихся в условиях, смягчающих свойственный им особый колористический эффект и отвлекающих от них внимание¹. В примере 280 а эти условия выражаются в «связанности» квинт между собой в компактно звучащие параллельные трезвучия, в структурной сложности одного из аккордов (септаккорд), а также в относительной необычности гармонических оборотов. В примере 280 б квинты появляются в средних, то есть наименее заметных голосах, и «скреплены» движением параллельными секстаккордами. Эффект параллелизма ослабляется и тем, что вторая из квинт возникает на слабом времени, при этом в проходящем аккорде: цементирующая роль баса с его поступенным движением в этом обороте достаточно существенна. В примере 280 в много знакомого: это параллельные квинты в средних голосах, причем вторая из них — на слабом времени; они принимают участие в движении параллельными трезвучиями; второй из аккордов — не септаккорд, но все же «конфликтный», неустойчивый аккорд. Параллелизмы квинт в этом обороте менее заметны благодаря подвижному темпу; отвлекающую роль играет и задержание в первом аккорде. В примерах 270 г и 270 д параллельные квинты появляются в результате скачков в средних голосах. Такие параллелизмы всегда менее ощутимы: интонационная связь звуков, взятых скачком, в средних голосах несколько теряется. При этом в примере 280 г возникает связь между различными, но ближайшими по высоте голосами соединяемых аккордов (отмечено пунктиром), что в значительной степени устраняет эф-

¹ Здесь не имеется в виду народная музыка ряда национальностей, а также произведения отдельных композиторов второй половины XIX — начала XX веков (Пуччини, Дебюсси, отчасти Григ и другие), в которых параллелизмы квинт применяются в качестве особого выразительного приема.

фект параллелизма. Для примера 280 д существенно, что квинты, образующиеся в результате скачков, являются противоположными и поэтому менее заметными; при этом второй из аккордов — септаккорд. В отличие от остальных случаев, квинты в кадансовых оборотах примера 280 е находятся в крайних голосах. Известное ослабление колористического эффекта здесь происходит потому, что квинты — противоположные, причем первый аккорд каждого из оборотов является септаккордом; немаловажно и то, что благодаря метрическому положению аккордов обороты в известной мере ощущаются как разрешенные в I₃ вначале V₇⁶, а затем IV₇ в мелодическом положении септими¹.

280 а) б) в) Подвижно

г) д) е)

¹ Вопросы применения параллельных квинт весьма сложны, в частности, по той причине, что гармонические обороты, содержащие эти параллелизмы, при изолированном их рассмотрении (как бы через увеличительное стекло) могут производить неблагоприятное впечатление и совсем иначе восприниматься в контексте, в живом развитии музыки, в связи с общими ее выразительными и стилевыми особенностями. Здесь нет возможности дать примеры гармонизаций с применением всех разнохарактерных оборотов и приемов, упомянутых в данной теме, включая параллелизмы квинт. Укажем, однако, на вполне допустимые параллельные или противоположные квинты в концовках образцов гармонизаций к 36-й теме (пример 281 а — в задаче 627, пример 281 б — в задаче 613) и к теме 35 (пример 281 в — в задаче 602).

281 а) Очень спокойно

б) Напевно

в) Подвижно

Хотя эпизодическое движение двух голосов в унисон или параллельными октавами, особенно в виде удвоения звуков мелодии (282), встречается в образцах художественной литературы, выдержанных в основном в строгом четырехголосии, отнюдь не редко, в курсе гармонии такие случаи, как правило, не допускаются. Это приводит к упрощению фактуры (вместо четырехголосия фактически — трехголосие), а октавная дублировка в крайних голосах — к особому колористическому эффекту, в целом не свойственному классической музыке.



В отдельных случаях аккорд может излагаться с пропуском терцового тона. К наиболее своеобразным, колористически «пустотным» звучаниям (чаще всего появляющимся в народной, в том числе в русской народной музыке) приводит пропуск терции в трезвучиях в основном виде: образуется интервал квинты с утроенным основным тоном или с удвоенным и основным и квинтовым тонами (283 а, б, в) ¹.



Многие из оборотов, приемов голосоведения и изложения аккордов, показанных в этой теме, встречаются в художественной литературе относительно редко и поэтому не были рассмотрены ранее. Задачи темы допускают гармонизацию в соответствии с предшествующим теоретическим изложением, хотя в иных случаях желательны применение некоторых впервые здесь упомянутых оборотов и приемов, что, впрочем, требует большой осторожности и тщательной слуховой проверки ².

¹ Пример 283 б представляет концовку задачи 687 в том виде, как она задумана автором, пример 283 в — вариант концовки образца гармонизации к 38-й теме (задача 652).

² Заметим, что эти обороты и приемы в такой же степени, то есть в виде исключений, могли бы встречаться и в гармонизациях непосредственно предшествующих тем.

Тема 40. Гармонизация старинных русских народных песен

В этой теме предлагается гармонизовать ряд мелодий, взятых из «Ста русских народных песен» Н. Римского-Корсакова и «Сборника русских народных песен» М. Балакирева.

Песни гармонизируются подобно тому, как это принято в сольной вокальной литературе с фортепианным сопровождением: отдельно на верхней строке пишется партия голоса, на двух нижних дается фортепианный аккомпанемент. Аккомпанемент может представлять собой четырехголосие, при этом нередко строгого аккордового склада. Именно в такой фактуре (с незначительными отступлениями) выполнены гармонизации данных здесь песен Римским-Корсаковым и Балакиревым.

Верхний голос сопровождения может дублировать в унисон (или в октаву) вокальную партию (284 а); однако в связи с теми или иными особенностями мелодии это нередко приводит к затруднениям в голосоведении и поэтому не всегда осуществимо. Зачастую этот голос представляет своего рода обобщенное, «конспективное» изложение напева, совпадая с ним лишь в опорных звуках (284 б). Верхний голос может быть и несходным с напевом, уподобляясь средним голосам с их фоновым, чисто гармоническим значением (284 в). Наконец, что значительно сложнее, этот голос иногда приобретает на некотором протяжении самостоятельную мелодическую роль (284 г). В обоих последних случаях (если только один из средних голосов не дублирует в унисон или в октаву вокальную партию) сопровождение в совокупности с напевом образует более или менее ярко выраженное пятиголосие. Весьма часто верхний голос сопровождения на различных участках развивается по-разному, в зависимости от напева и по усмотрению гармонизирующего. Из примеров (особенно 284 г) видно, что этот голос может быть по звучанию частично (или полностью) выше, чем напев. Не исключается более высокое, в сравнении с напевом, звучание и других голосов (особенно в гармонизации песен для низкого голоса).





Как видно из примеров 284 а, б, в, в простейших, весьма удобных для исполнения и наиболее распространенных случаях три верхних голоса сопровождения излагаются компактно (в тесном расположении или близком к нему), исполняются одной правой рукой и соответственно записываются на одной строке. Нередко при этом бас удваивается в октаву, что придает звучанию большую полноту (285).



Как и в четырехголосии, бас изучаемой фактуры развивается в тесной связи с напевом; параллельных квинт и октав между этими голосами следует избегать (в отдельных случаях стилистически оправданные параллелизмы указанных интервалов все же допустимы).

Художественно полноценные гармонизации старинных русских народных песен могут быть выполнены различными средствами и приемами, в разнообразных вариантах. Они должны отражать глубоко самобытный характер этих песен, многие из которых являются подлинными жемчужинами народного творчества. Относительно простой и естественный путь к этому — стилизация, сопровождаемая в духе обработки песен русскими композиторами-классиками.

В этой связи необходимо, в частности, иметь в виду, что для обработок народных песен Римским-Корсаковым, Балакиревым и другими русскими композиторами XIX века отнюдь не характерно частое применение сложных по структуре созвучий — септаккордов и нонаккордов. Септаккорды, не говоря о более сложных аккордах, в этих обработках используются в весьма умеренных количествах. Основу гармонического развития составляют консонирующие трезвучия, иногда с заметным преобладанием их в основном виде и в мелодическом положении примы (что в немалой степени способствует несколько архаическому характеру музыки). В этих мягких и чистых звучаниях,

в особой пластичности и красочности благодаря возникновению их нередко в условиях свободной диатоники и заключаются, в первую очередь, своеобразие, неповторимая прелесть и вместе с тем значительная сложность обработок-гармонизаций старинных русских народных песен композиторами-классиками.

Отметим, что в прямой связи с особым интересом к свободной диатонике русские композиторы-классики в своих обработках старинных народных песен и стилизациях подобного рода довольно сдержанно пользуются кадансовым квартсекстаккордом с его «прямолинейно» динамизирующим, неколористичным звучанием. В гармонизациях предлагаемых песен этот аккорд Римский-Корсаков и Балакирев почти не применяют.

Укажем также на употребительность в обработках Римского-Корсакова секстаккорда I ступени в мелодическом положении терции, главным образом в мажоре. Это звучание, более насыщенное в сравнении с тем, которое возникает при строгом изложении секстаккорда, и обладающее известным колористическим своеобразием, Римский-Корсаков нередко использует с относительно свободным голосоведением (286) ¹.



Звездочкой в скобках в нотном тексте отмечены звуки мелодии, которые в обработках Римского-Корсакова или Балакирева являются неаккордовыми (в некоторых случаях это по существу аккордовые звуки, с которыми при гармонизации удобнее обращаться как с неаккордовыми). Паузы в скобках указывают на звуки, не гармонизованные этими композиторами.

¹ Указание звучание несколько сродни III₃ (как бы III₃⁵⁶). Несомненно вместе с тем общность причин, вызывающих свободу в применении I₆ с октавным удвоенным терции в крайних голосах и трезвучий в основном виде в мелодическом положении примы.

ЗАДАЧИ
Раздел первый.
**ТРЕЗВУЧИЯ I, IV И V СТУПЕНИ В ОСНОВНОМ ВИДЕ
 И ИХ ОБРАЩЕНИЯ.**
ПРОСТЕЙШИЕ КАДАНСОВЫЕ СРЕДСТВА

Тема 2. Трезвучия I, IV и V ступеней в основном виде
 (соединение с плавным голосоведением)

1 **Выразительно**

2 **Темп колыбельной**

3 **Игриво**

4 **Игриво**

5 **Умеренно**

6 **Решительно**

7 **Подвижно**

8 **Умеренно**

9 **Умеренно**

10 **Не спеша**

Тема 3. Перемещение трезвучий I, IV и V ступеней
в основном виде

11 *Темп мазурки*

12 *Умеренно*

13 *Скоро*

14 *Напевно*

15 *Умеренно*

16 *Темп хороводной песни*

17 *Спокойно*

18 *В виде фанфар*

19 *В виде фанфар*

Тема 4. Септаккорд V ступени в основном виде в кадансе

20 *Спокойно*

21 *Умеренно*

Спокойно

22 Musical notation for measures 22-23, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature.

Умеренно

23 Musical notation for measures 23-24, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature.

Скоро

24 Musical notation for measures 24-25, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature.

Подвижно

25 Musical notation for measures 25-26, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature and dynamic markings 'v'.

Тема 5. Кадансовый квартсекстаккорд

Умеренно

26 Musical notation for measures 26-27, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature.

Темп менуэта

27 Musical notation for measures 27-28, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature.

Шутливо

28 Musical notation for measures 28-29, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature.

Не спеша

29 Musical notation for measures 29-30, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature.

Темп мазурки

30 Musical notation for measures 30-31, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature.

Скоро

31 Musical notation for measures 31-32, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature.

Выразительно

32 Musical notation for measures 32-33, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature.

Умеренно

33 Musical notation for measures 33-34, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature.

Тема 6. Гармонический мажор

Умеренно

34 Musical notation for measures 34-35, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature and a double flat (bb) marking.

Умеренно

35

Two staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Не спеша

36

Two staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

Подвижно

37

Two staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm.

Подвижно

38

Two staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The music includes some chromatic movement and rests.

Не спеша

39

Two staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The music consists of eighth notes and rests.

Спокойно

40

Two staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The music features eighth notes and rests.

Тема 7. Отмеченные неаккордовые звуки

Напевно

41

Two staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The music is melodic and includes asterisks above notes to indicate non-chord tones.

Темп марша

42

Two staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The music is in a march tempo and includes asterisks above notes.

Темп гавота

43

Two staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The music is in a gavotte tempo and includes asterisks above notes.

Спокойно

44

Two staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The music is in an ad libitum tempo and includes asterisks above notes.

Шутливо

45

Two staves of musical notation in 3/8 time, key of B-flat major. The music is in a playful tempo and includes asterisks above notes.

46 Подвижно

Тема 8. Свободное изложение аккордов

47 Скоро

48 Умеренно

49 Темп мазурки

50 Умеренно

51 Подвижно

52 Спокойно

53 Напевно

54 Напевно

55 Скоро

56 Умеренно (В духе тирольской песенки)

Подвижно

57

Подвижно

58

Игриво

59

Напевно

60

Не спеша

61

Выразительно

62

Напевно

63

Не спеша

64

Тема 9. Сочинение. Гармонизация баса

(Умеренно)

65

(Умеренно)

66

(Умеренно)

67

68 (Умеренно)

69 (Темп мазурки)

70 (Умеренно)

71 (Темп менуэта)

72 Умеренно

73 Спокойно

74 Подвижно

75

76

77

78

79

Тема 10. Сектаккорды I, IV и V ступеней
(соединенные с плавным голосоведением)

80 Не спеша

81 Напевно

82 Умеренно

Умеренно

83

Умеренно

84

Спокойно

85

Выразительно

86

Тема II. Секстаккорд II ступени в кадансе

Подвижно *

87

Умеренно

88

Темп менуэта

89

Умеренно

90

Медленно

91

Игриво

92

Выразительно

93

В этой мелодии, как и в некоторых других, встречаются паузы на сильных долях. Чтобы не нарушать равномерности гармонической пульсации, на сильных долях в подобных случаях можно брать три нижних голоса или бас, которым гармонируется звук после паузы (см. эту задачу в образцах гармонизаций).

В отличие от предшествующих, ниже даны задачи, специально не рассчитанные на применение II₆ в кадансах. Тем не менее, и в этих задачах использование II₆ желательно, а в ряде случаев необходимо.

Игриво

94

Игриво

95

Не спеша

96

Скоро

97

Подвижно

98

Напевно

99

Умеренно

100

Темп марша

101

Умеренно

102

Умеренно

103

Рекомендуется также гармонизовать с участием секстаккордов задачу 60 (тема «Свободное изложение аккордов»). Сравнить оба варианта.

Тема 12. Проходящие квартсекстаккорды I и V ступеней

Энергично

104

105

Умеренно
106

Подвижно
107

Напевно
108

Спокойно
109

Спокойно
110

Спокойно
111

Умеренно
112

Подвижно
113

Спокойно
114

Тема 13. Вспомогательные квартсекстажорды I и IV ступеней

Умеренно
115

Медленно
116

117 **Темп колыбельной**

118 **Шутливо**

119 **Спокойно**

120 **Темп вальса**

121 **Скоро**

122 **Умеренно**

ДОПОЛНЕНИЕ К ТЕМАМ,
В КОТОРЫХ ИЗУЧАЮТСЯ ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ
КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

123 **Умеренно**

124 **Напевно**

125 **Выразительно**

126 **Не спеша**

127 Подвижно

128 Не спеша

129 Темп мазурки

130 Напевно

131 Легко

132 Подвижно

133 Спокойно

134 Спокойно

135 Подвижно

136 Спокойно

Тема 14. Трезвучие VI ступени в прерванном кадансе
Умеренно

137

138 Напевно

139 Не спеша

140 Скоро

141 Подвижно

Тема 15. Скачки при соединении изученных аккордов

142 Подвижно

143 Умеренно

144 Игриво

145 Умеренно

146 Напевно

147 Медленно

148 Медленно

149 Выразительно

150 Легко

151 Легко

152 Игриво

153 Шутливо

154 Не спеша

155 Темп марша

156 Умеренно

157 Умеренно

158 Подвижно

159 Темп менуэта

160 Подвижно

161 Умеренно

162 Подвижно

163 Подвижно

164 Игриво

165 Игриво

166 (Умеренно)

167 (Не спеша)

168 (Игриво)

169 (Подвижно)

170 (Умеренно)

Шутливо

171

(Подвижно)

172

Подвижно

173

Гармонизовать и досочинить

Темп мазурки

174

Гармонизовать и досочинить

175

176

177

Раздел второй.
АККОРДЫ V, VII И II СТУПЕНЕЙ

Тема 16. Секстаккорд VII ступени

Скоро

178

Скоро

179

Оживленно

180

Не спеша

181

Спокойно

182

Умеренно

183

Игриво

184

Напевно

185

Умеренно

186

Напевно

187

Темп сарабанды

188

Возбужденно

189

Тема 17. Септаккорд V ступени
(разрешение с плавным голосоведением)

Скоро

190

Умеренно

191

Подвижно

192

Игриво

193

Умеренно

194

Тема 18. Перемещение септаккорда V ступени.
Интонации из звуков септаккорда V ступени

195 *Умеренно*

196 *Скоро*

197 *Темп польки*

198 *Умеренно*

199 *Скоро*

200 *Скоро*

201 *Умеренно*

202 *Подвижно*

203 *Подвижно*

204 *Напевно*

205 *Умеренно*

206 *Умеренно*

207 *Игриво*

208 *Изящно*

Умеренно
209

Тема 19. Обороты с проходящими аккордами
при участии септаккорда V ступени

Умеренно
210

Подвижно
211

Подвижно
212

Умеренно
213

Подвижно
214

Не спеша
215

Подвижно
216

Темп менуэта
217

Напевно
218

Напевно
219

Подвижно
220

221 Подвижно



Two staves of musical notation for piece 221. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Подвижно'.

222 Подвижно



Two staves of musical notation for piece 222. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The key signature has three sharps, and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Подвижно'.

223 Умеренно



Three staves of musical notation for piece 223. The first staff contains measures 1-2, the second staff contains measures 3-4, and the third staff contains measures 5-6. The key signature has two flats, and the time signature is 12/8. The tempo marking is 'Умеренно'.

224 Игриво



Two staves of musical notation for piece 224. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The key signature has two sharps, and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Игриво'.

225 Темп мазурки



Two staves of musical notation for piece 225. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The key signature has two sharps, and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Темп мазурки'.

226 Умеренно



Two staves of musical notation for piece 226. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Умеренно'.

227 Оживленно



Two staves of musical notation for piece 227. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The key signature has one sharp, and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Оживленно'.

228 Шутливо



Two staves of musical notation for piece 228. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Шутливо'.

229 Напевно



Two staves of musical notation for piece 229. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The key signature has three sharps, and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Напевно'.

230 Умеренно



Two staves of musical notation for piece 230. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The key signature has two sharps, and the time signature is 6/8. The tempo marking is 'Умеренно'.

231 Шутливо



Two staves of musical notation for piece 231. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The key signature has three sharps, and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Шутливо'.

232 *Скоро*

233 *Напевно*

234 *Умеренно*

235 *Не спеша*

Тема 20. Скачки при разрешении септаккорда V степени

236 *Темп менуэта*

237 *Умеренно*

238 *Умеренно*

239 *Оживлено*

240 *Не спеша*

241 *Спокойно*

242 *Оживлено*

243 Спокойно

244 Легко

245

ДОПОЛНЕНИЕ К ТЕМАМ,
В КОТОРЫХ ИЗУЧАЕТСЯ СЕПТАККОРД V СТУПЕНИ

246 Подвижно

247 Спокойно

248 Напевно

249 Спокойно

250 Умеренно

251 Спокойно

252 Подвижно

253 Скоро

254 Подвижно

255 Подвижно

256 Темп хороводной песни

257 Подвижно

258 Темп менуэта

259 Подвижно

260 Медленно

261 Тяжело

262 Темп марша

263 Не спеша

264 Спокойно

265 Напевно

Игриво
266

Напевно
267

Напевно
268

Подвижно
269

Напевно
270

Напевно
271

Напевно
272

(Умеренно)
273

(Умеренно)
274

275

Напевно
276

Гармонизовать и досочинять

277

278

279 Подвижно
Гармонизовать и досочинить

Тема 21. Септаккорд VII ступени
(разрешение с плавным голосоведением).
Перемещение септаккорда VII ступени

380 Умеренно

381 Напевно

382 Скоро

383 Скоро

284 Темп менуэта

285 Игриво
3

286 Подвижно
3

287 Подвижно

288 Жалобно

289 Напевно

290 Спокойно

291 Темп колыбельной

292 Подвижно

293 Умеренно

294 Оживленно

295 Шутливо

296 Темп менуэта

297 Темп менуэта

Тема 22. Обороты с проходящими аккордами при участии септаккорда VII ступени

298 Подвижно

299 Умеренно

300 Подвижно

301 Спокойно

302 Энергично

303 Спокойно

304 Не спеша

305 Спокойно

306 Спокойно

Тема 23. Скачки при разрешении септаккорда VII ступени

307 Спокойно

308 Выразительно

309 Скоро

310 Умеренно

311 Не спеша

312 Умеренно

ДОПОЛНЕНИЕ К ТЕМАМ,
В КОТОРЫХ ИЗУЧАЕТСЯ СЕПТАККОРД VII СТУПЕНИ

313 Скоро

314 Умеренно

315 Подвижно

316 Скоро

317 Спокойно

318 Темп марша

319 Умеренно

320 Умеренно

321 Возбужденно

322 Напевно

323 (Не спеша)

324 (Спокойно)

325

326

327 Умеренно

328 Подвижно

Гармонизовать и досочинить

Гармонизовать и досочинить

Тема 24. Нонаккорд V ступени

329 Подвижно

330 Темп вальса

331 Темп вальса

332 Темп вальса

333 Темп мазурки

334 Спокойно

335 Шутливо

336 Подвижно

337

338 Темп вальса

339 Подвижно

Тема 25. Трезвучие и септаккорд V ступени с секстой.
Септаккорд VII ступени с квартой

340 Не спеша

341 Скоро

342 Не спеша

Темп колыбельной

343

Умеренно

344

Темп гавота

345

Темп гавота

346

Умеренно

347

Напевно

348

349

Тяжело

350

ДОПОЛНЕНИЕ К ТЕМАМ,
В КОТОРЫХ ИЗУЧАЮТСЯ ДИАТОНИЧЕСКИ УСЛОЖНЕННЫЕ АККОРДЫ
V И VII СТУПЕНЕЙ

Медленно

351

Темп мазурки

352

Спокойно

353

354 *подвижно*

355 *Спокойно*

356 *Выразительно*

357 *Умеренно*

358 *Умеренно.*

359 *Темп вальса*

360 *Умеренно*

361 *Темп мазурки*

362 *Медленно*

363 *Выразительно*

364 В духе мазурки

365 Темп мазурки

366 Темп вальса

367 Спокойно

368 Темп польки Гармонизовать и досочинить

369 Тема 26. Трезвучие II ступени в основном виде и сектаккорд II ступени

370 Умеренно

371 Напевно

372 Умеренно

373 Умеренно

374 Не спеша

375 Скоро

Игриво
376



Темп вальса
377




Подвижно
378



Не спеша
379



Напевно
380



Умеренно
381



Умеренно
382



Выразительно
383



Выразительно
384



Умеренно
385



Не спеша
386



Умеренно
387



Умеренно
388

389

Сдержанно

390

Подвижно

II₃

391

Не спеша

392

Напевно

393

Спокойно

394

Темп мазурки

Тема 27. Септаккорд II ступени
(разрешение с плавным голосоведением).
Перемещение септаккорда II ступени.
Интонации из звуков септаккорда II ступени

395

Не спеша

396

Напевно

397

Умеренно

398

Умеренно

399

Не спеша

400

Напевно

401 *Умеренно*

402 *Подвижно*

403 *Не спеша*

404 *Подвижно*

405 *Подвижно*

406 *Напевно*

407 *Напевно*

408 *Оживленно*

409 *Выразительно*

410 *Умеренно*

411

412 *Взволнованно*

Тема 28. Обороты с проходящими аккордами
при участии септаккорда II ступени

413 Подвижно

414 Подвижно

415 Умеренно

416 Не спеша

417 Умеренно

418 Напевно

419 Не спеша

Умеренно

420

Оживленно

421

Темп мазурки

422

Скоро

423

Подвижно

424

Спокойно

425

426 Спокойно

427 Умеренно

Тема 29. Скачки при разрешении септаккорда II ступени

428 Игриво

429 Умеренно

430 Напевно

431 Умеренно

432 Не спеша

433 Выразительно

434 Подвижно

435 Грустно

436 Не спеша

ДОПОЛНЕНИЕ К ТЕМАМ,
В КОТОРЫХ ИЗУЧАЕТСЯ СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ¹

437 Подвижно

438 Умеренно

439 Не спеша

440 Умеренно

441 Подвижно

442 Не спеша

443 Умеренно

¹ Во многих задачах предполагается более интенсивное использование других изученных во втором разделе средств, особенно септаккордов V и VII ступени

444 Оживленно

445 Умеренно

446 Скоро

447 Не спеша

448 Подвижно

449 Подвижно

450 Умеренно

451 Умеренно

452 Напевно

453 Умеренно

454 Оживленно

455 Темп марша

456 Оживленно

457 Темп мазурки

458 Спокойно

459 Умеренно

Выразительно

460

461

Умеренно

462

Не спеша

Напевно

463

464

Умеренно

465

Умеренно

466 (Умеренно)

467 (Подвижно)

468 Умеренно Гармонизовать и досочинить

469 Подвижно Гармонизовать и досочинить

470

471

Раздел третий.
ОСТАЛЬНЫЕ АККОРДЫ ДИАТониКИ

Тема 30. Трезвучие VI ступени в основном виде

472 Умеренно

473 Темп менуэта

474 Подвижно

475 Темп менуэта

476 Умеренно

477 Подвижно

478 Подвижно

479 Напевно

480 Скоро

481 Напевно

482 Напевно

483 Игриво

484 Скоро

485 Умеренно

486 Напевно

487 Умеренно

488 Подвижно

Игриво
489

Не спеша
490

Подвижно
491

Подвижно
492

Спокойно
493

Игриво
494

Напевно
495

Напевно
496

Напевно
497

Скоро
498

Подвижно
499

Подвижно
500

501 *Напевно*

502 *Напевно*

503 *Не спеша*

504 *Умеренно*

505 *Напевно*

506 *Спокойно*

507 *(Подвижно)*

508 *(Подвижно)*

509 *(Подвижно)*

510 *Не спеша*

Гармонизовать и досочинить в C-dur

Тема 31. Секстаккорд VI ступени.
Трезвучие I ступени с секстой вместо квинты

511 Умеренно (♩) (♩)

512 Скоро

513

514 Умеренно

515 Не спеша

516 Подвижно

517 Не спеша

518 Темп вальса


519 Спокойно


520 Спокойно

521 Выразительно


522 Темп вальса


Выразительно

523 





Подвижно


524 



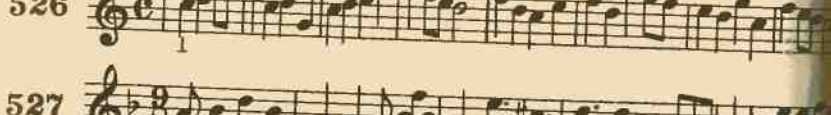
Выразительно


525 







Спокойно


526 


527 



Умеренно


528 







Тема 32. Трезвучие III ступени в основном виде и секстаккорд III ступени

Умеренно


529 

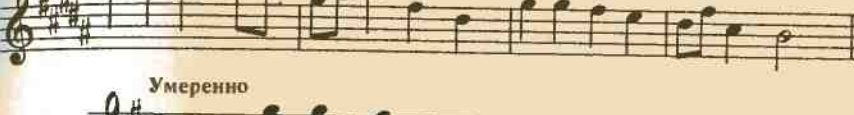
Не спеша

530 





Игриво

531 





Умеренно


532 




Напевно


533 





Спокойно

534 



Напевно
535

Спокойно
536

Напевно
537¹

Умеренно
538

Спокойно
539

Спокойно
540

Подвижно
541

Темп марша
542

¹ Вариант задачи 497.

Умеренно
543

Игриво
544

Подвижно
545

Подвижно
546

Умеренно
547

Напевно
548 

Умеренно
549 



Подвижно
550 



Напевно
551 



Напевно
552 



(Не спеша)
553 





(Не спеша)
554 



555 



556 



Тема 33. Диатонические секвенции из трезвучий

Умеренно
557 



Не спеша
558 



Подвижно

559



Умеренно

560



Темп полонеза

561



В свободном темпе

562



Игриво

563



Умеренно

564



Шутливо

565



Игриво

566



Напевно

567



Темп марша

568



Умеренно

569



570 *Спокойно*

571 *Умеренно*

572 *Шутивно*

573 *Тяжело*

574

575

Тема 34. Диатонические секвенции при участии септаккордов и нонаккордов

576 *Темп менуэта*

577 *Подвижно*

578 *Подвижно*

579 *Напевно*

580 *Умеренно*

581 *Скоро*

582 *Напевно*

583 *Не спеша*

584 *Шутливо*

585 *Не спеша*

586 *Шутливо*

587 *В свободном темпе*

588 *Напевно*

589 **Темп мазурки**

590 **Игриво**

591 **В свободном темпе**

592 **Напевно**

593 **(Подвижно)**

594

595 **Не спеша**

596 **Шутливо**

597 **Умеренно**

598 **Напевно**

599 **Напевно**

600 **Напевно**

¹ Вариант задач 497 и 537.

601 **Игриво**



602 **Подвижно**



603 **Не спеша**



604 **Не спеша**



605 **Не спеша**



606 **Умеренно**



607 **Напевно**



608 **Не спеша**



609 **Не спеша**



610 **Не спеша**



611 **Напевно**



**Тема 36. Септаккорд VI ступени.
Трезвучие I ступени с секстой и квинтой**

612 **Скоро**



613 **Напевно**



614 **Подвижно**



615 Подвижно

616 Темп вальса

617 Напевно

618 Напевно

619 Не спеша

620 Оживленно

621 Оживленно

622 Не спеша

623 Спокойно

624 Подвижно

625 Подвижно

626 Подвижно

627 Очень спокойно

Тема 37. Септаккорд IV ступени.
Нонаккорды II и IV ступеней

628 **Скоро**

629 **Не спеша**

630 **Умеренно**

631 **В свободном темпе**

632 **Напевно**

633 **Подвижно**

634 **Подвижно**

635 **Умеренно**

636 **Умеренно**

637 **Напевно**

638 **Не спеша**

639 **Не спеша**

Умеренно

640

Напевно

641

Тема 38. Трезвучия и септаккорды
V и VII ступеней натурального минора

Умеренно

642

Не спеша

643

Напевно

644

Напевно

645

Умеренно

646

Напевно

647

Подвижно

648

Подвижно

649

Не спеша

650

Умеренно

651

Напевно

652

Умеренно

653

Напевно

654

Напевно
655



Не спеша
656



Напевно
657



Не спеша
658



Не спеша
659



(Темп колыбельной)
660



(Напевно)
661



Не спеша
662

Гармонизовать и досочинить



Тема 39. Применение всех аккордов диатоники

Подвижно
663



Подвижно
664



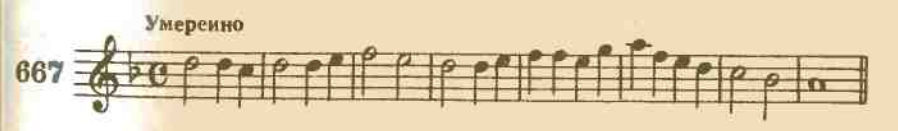
Не спеша
665



Напевно
666



Умеренно
667



Не спеша
668



Умеренно
669



(1)

670 Спокойно

671 Умеренно

672 Не спеша

673 Напевно

674 Подвижно

675 Не спеша

676 Не спеша

677 Умеренно

678 Подвижно

679 Напевно

680 Напевно

Напевно

681

Медленно

682

Напевно

683

Умеренно

684

Игриво

685

Напевно

686

Подвижно

687

Игриво

688

Напевно

689

690 Подвижно

691 (Напевно)

692 (Напевно)

693 (Напевно)

694

695

696 Умеренно

Гармонизовать и досочинить

697 Напевно

Гармонизовать и досочинить

Тема 40. Гармонизация старинных русских народных песен

Римский-Корсаков, № 21. «У ворот сосна раскачалась»

698 Moderato *mf*

у во - рот сос - на рас - ка - ча - ла - ся,
ай, лю - ли лю - ли, рас - ка - ча - ла - ся,

Римский-Корсаков, № 57. «Зеленое мое ты виноградье»

699 Allegretto *mp*

Зе - ле - но - е мо - е ты ви - но - гра - дье,
и ой, ля - ли, ля - ли, да ля - ли, ви - но - гра - дье.

Римский-Корсаков, № 36. «Ай, на горе дуб, дуб»

700 Allegretto

Ай, на го - ре дуб, дуб, ай, на го - ре дуб, дуб,
что бе - ла бе - ре - за, что бе - ла бе - ре - за;

Римский-Корсаков, № 45. «Славь богу на небе, слава»

701 Moderato e maestoso *p*

Сла - ва бо - гу на
не - бе, сла - ва!..

Allegretto Римский-Корсаков, № 66. «Зайка, попляши»

702 *p* За - инь - ка, по - пля - ши,
се - рень - кий по - ска - чи! Круж - ком боч - ком
по - вер - нись, круж - ком боч - ком по - вер - нись!

Allegretto scherzando Римский-Корсаков, № 46. «А мы масленицу дожидаемся»

703 *p* А мы ма - сле - ни - цу до - жи - да -
- ем, до - жи - да - ем, ду - ше до - жи - да - ем.

Allegretto Римский-Корсаков, № 67. «Ах, утушка луговая»

704 *mf* Ах, у - туш - ка лу - го - ва - я,
ах, лу - го - ва - я ах, лу - го - ва - я

Модерато Римский-Корсаков, № 16. «Ой, пала, припала молодая пороша»

705 *mf* Ой, па - ла, при - па - ла, ой, па - ла, при - па - ла
мо - ло - да - я по - ро - ша;

Allegro non troppo Балакирев, № 3. Хороводная¹

706 *f* Как по мо - рю, как по мо - рю, как по
мо - рю, мо - рю, си - не - му, как по
мо - рю, мо - рю си - не - му.

Модерато Римский-Корсаков, № 3. «Соловей Будимерович»

707 *p* Вы - со - та ли, вы - со - та под - не -
бес - ма - я, глу - бо - та, глу - бо - та о - ки -
- яи - мо - ре; ши - ро - ко раз - доль - е по

¹Здесь и далее имеется в виду «Сборник русских народных песен» М. Балакирева.

Римский-Корсаков, № 94. «Свет Дарьюшка по сеничкам ходила»
Allegretto

708  Свет Дар-юш-ка по се-нич-кам хо-ди-ла.
Ай, лель, пе-ли ле-ли, пе-ли, хо-ди-ла,

Римский-Корсаков, № 47. «Далалынь, далалынь! По яиченьку»
Vivace

709  Да-ла-пынь, да-ла-пынь! (1) По-я-и-чень-ку! Хри-
-стос вос-крес, сы-на божь-я! сы-на божь-я!

Римский-Корсаков, № 65. «За двором лужок зеленешень»
Moderato

710  За дво-ром лу-жок зе-ле-не-ше-не-к.
ай да, лю-ли, лю-ли, зе-ле-не-ше-не-к.

Римский-Корсаков, № 92. «Приданные, удалые, ладу, ладу»
Andantino

711  При-да-ны-е, у-да-лы-е, ла-ду, ла-ду!
чем вы у-да-ли-ся ла-ду, ла-ду!

Larghetto

Балакирев, № 12. Свадебная

712  Си-дит на-ша гос-тинь-ка вы-ше
всех, вы-ше всех,

Римский-Корсаков, № 59. «Круг куста, куста»
Allegretto

713  Круг ку-ста, ку-ста,
ра-ки-то-ва ку-сти-ка,
ра-ки-то-ва ку-сти-ка.

Балакирев, № 23. Протяжная
Adagio

714  Э-ко се-рдце,
э-ко бе-дно-е мо-е!
Эх, да по-лы-но, да

се - р(ы) - дце, да во -

мие ныть и из - ны - вагь!

715 Балакирев, № 32. Протяжно
Andante
Ка - ли - ну - шка с ма - ли - му

-шкой, ла - зо - ре - вый цвет.

716 Балакирев, № 28. Протяжно
Andante
Уж ты по - ле, мо - о (у з) по л

чи - сто - е, свет - раз - до - лье мо

- о ты ши - ро - ко - о

ПРИЛОЖЕНИЕ
ОБРАЗЦЫ ГАРМОНИЗАЦИЙ

К теме 2. Трезвучия I, IV и V ступеней в основном виде
(соединение с плавным голосоведением)

Выразительно

(1)

К теме 3. Перемещение трезвучий I, IV и V ступеней
в основном виде

Напевно

(14)

К теме 4. Септаккорд V ступени в основном виде в кадансе
Умеренно

(29)

К теме 5. Кадансовый квартсекстаккорд

Темп менуэта

(27)

К теме 6. Гармонический мажор

Подвижно

(37)

К теме 7. Отмеченные неаккордовые звуки

Темп гавота

(43)

К теме 8. Свободное изложение аккордов
Умеренно (В духе тирольской песенки)

(56)

1. 2.

Выразительно

(62)

К теме 10. Секстаккорды I, IV и V ступеней
(соединение с плавным голосоведением)

Напевно

(81)

К теме 11. Секстаккорд II ступени в кадансе

Выразительно

(93)

Musical score for exercise 93, consisting of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The first system includes a dynamic marking of 'ff' (fortissimo) in the bass staff. The music features sixths in the right hand and single notes or dyads in the left hand.

К теме 12. Проходящие квартсекстаккорды I и V ступеней

Спокойно

(114)

Musical score for exercise 114, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The music features passing chords in the first and fifth degrees, with a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) in the bass staff.

К теме 13. Вспомогательные квартсекстаккорды I и IV ступеней

Спокойно

(119)

Musical score for exercise 119, consisting of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The music features auxiliary chords in the first and fourth degrees, with a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) in the bass staff.

К теме 14. Трезвучие VI ступени в прерванном кадансе

Подвижно

(141)

Musical score for exercise 141, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is 3/8. The music features a broken triad in the sixth degree, with a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) in the bass staff.

К теме 15. Скачки при соединении изученных аккордов
Выразительно

(149)

К теме 16. Секстаккорд VII степени

Темп сарабанды

(188)

К теме 17. Септаккорд V степени
(разрешение с плавным голосоведением)

Игриво

(193)

К теме 18. Перемещение септаккорда V ступени.
Интонации из звуков септаккорда V ступени

(208) *Изящно*

К теме 19. Обороты с проходящими аккордами
при участии септаккорда V ступени

(219) *Напевно*

(231) *Шутливо*

К теме 20. Скачки при разрешении септаккорда V ступени

(242) *Оживленно*

К теме 21. Септаккорд VII ступени
(разрешение с плавным голосоведением).
Перемещение септаккорда VII ступени

(288) *Жалобно*

К теме 22. Обороты с проходящими аккордами при участии септаккорда VII ступени

Спокойно

К теме 23. Скачки при разрешении септаккорда VII ступени

Выразительно

К теме 24. Нонаккорд V ступени

Подвижно

К теме 25. Трезвучие и септаккорд V ступени с секстой. Септаккорд VII ступени с квартой

Грустно

Из дополнения к темам,
в которых изучаются дватонически усложненные аккорды
V и VII ступеней

Выразительно

(363)

К теме 26. Трезвучие II ступени в основном виде
и секстаккорд II ступени

Выразительно

(383)

К теме 27. Септаккорд II ступени
(разрешение с плавным голосоведением).
Перемещение септаккорда II ступени.
Интонации из звуков септаккорда II ступени
Умеренно

(410)

К теме 28. Обороты с проходящими аккордами
при участии септаккорда II ступени

Спокойно

(426)

Musical score for exercise 29, first system. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody features eighth and sixteenth notes.

К теме 29. Скачки при разрешении септаккорда II ступени

Напевно

(430)

Musical score for exercise 29, second system. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is marked "Напевно" (Melodically).

Musical score for exercise 30, first system. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody features eighth and sixteenth notes.

К теме 30. Трезвучие VI ступени в основном виде

Напевно

(502)

Musical score for exercise 30, second system. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is marked "Напевно" (Melodically).

Musical score for exercise 30, third system. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody features eighth and sixteenth notes.

К теме 31. Сектаккорд VI ступени.
Трезвучие I ступени с секстой вместо квинты

Темп вальса

(522)

Musical score for exercise 31, first system. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The melody is marked "Темп вальса" (Waltz tempo).

Musical score for exercise 31, second system. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The melody features eighth and sixteenth notes.

Musical score for exercise 31, third system. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The melody features eighth and sixteenth notes.

Подвижно

(526)

Musical score for exercise 31, fourth system. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The melody is marked "Подвижно" (Allegretto).

Musical score for exercise 31, fifth system. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The melody features eighth and sixteenth notes.

К теме 32. Трезвучие III ступени в основном виде
и секстаккорд III ступени

Подвижно

(546)

К теме 33. Диатонические секвенции из трезвучий

Тема марша

(568)

К теме 34. Диатонические секвенции
при участии септаккордов и нонаккордов

В свободном темпе

(591)

К теме 35. Септаккорд I и III ступеней

Подвижно

К теме 36. Септаккорд VI ступени.
Грезвучие I ступени с секстой и квинтой

Напевно

(613)

Очень спокойно

(627)

К теме 37. Септаккорд IV ступени.
Нонаккорды II и IV ступеней

(637)

Напевно

(641)

К теме 38. Трезвучия и септаккорды V и VII ступеней
натурального минора

Умеренно

(653)

вариант

К теме 39. Применение всех аккордов диатоники
Напевы

(685)

Протяжно

(690)

К теме 40. Гармонизация старинных русских народных песен

Римский-Корсаков. «Приданные, удалые, ладу, ладу»¹

Andantino

p

(711)

При - да - ны - е, у - да - лы - е, ла - ду, ла - ду! Ах,

p

чем вы у - да - ли - ся, ла - ду, ла - ду! У

(I VII_7 I II₆ VI V)

(I V₆ I IV₆ I V VI V VI V I III)

(I V_7 I VI IV I)

(I V I IV₆ I V VI II₆ VI IV I)

¹ На отдельных строках, в скобках, цифровкой показаны два варианта гармонизации этого напева в хоре девушек из оперы «Хованщина» М. Мусоргского (редакция Н. Римского-Корсакова).

Andante

(715) *p*

Ка - ли - ну - шка с ма - ли - ну -

(I I IV₆ I IV₆ I V^{II} VII^{II})

- шкой, ла - зо - ре - вый цвет.

(III V^{II} I 6 3 IV₇(7) IV I)

¹ Цифровкой показана гармонизация этой песни П. Чайковским (из «50 русских народных песен для фортепиано в четыре руки»).

	теоре- тиче- ский текст	зада- чи
Предисловие		3
Раздел первый. Трезвучия I, IV и V ступеней в основном виде и их обращения. Простейшие кадансовые средства		7 140
Тема 1 (вводная). Гармонизация мелодии	7	
Тема 2. Трезвучия I, IV и V ступеней в основном виде (соединение с плавным голосоведением)	14	140
Тема 3. Перемещение трезвучий I, IV и V ступеней в основном виде	16	142
Тема 4. Септаккорд V ступени в основном виде в кадансе	18	143
Тема 5. Кадансовый квартсектаккорд	20	144
Тема 6. Гармонический мажор	22	145
Тема 7. Отмеченные неаккордовые звуки	23	147
Тема 8. Свободное изложение аккордов	26	148
Тема 9. Сочинение: Гармонизация баса	31	151
Тема 10. Сектаккорды I, IV и V ступеней (соединение с плавным голосоведением)	32	153
Тема 11. Сектаккорд II ступени в кадансе	36	154
Тема 12. Проходящие квартсектаккорды	38	157
Тема 13. Вспомогательные квартсектаккорды I и IV ступеней	42	159
Дополнение		161
Тема 14. Трезвучие VI ступени в прерванном кадансе	44	163
Тема 15. Скачки при соединении изученных аккордов	45	164
Раздел второй. Аккорды V, VII и II ступеней		50 171
Тема 16. Сектаккорд VII ступени	50	171
Тема 17. Септаккорд V ступени (разрешение с плавным голосоведением)	51	173
Тема 18. Перемещение септаккорда V ступени. Интонации из звуков септаккорда V ступени	54	174
Тема 19. Обороты с проходящими аккордами при участии септаккорда V ступени	56	176
Тема 20. Скачки при разрешении септаккорда V ступени	60	180
Дополнение		182
Тема 21. Септаккорд VII ступени (разрешение с плавным голосоведением). Перемещение септаккорда VII ступени	62	188
Тема 22. Обороты с проходящими аккордами при участии септаккорда VII ступени	65	191
Тема 23. Скачки при разрешении септаккорда VII ступени	67	193
Дополнение		199

Тема 24. Нонаккорд V ступени	68	196
Тема 25. Трезвучие и септаккорд V ступени с секстой. Септаккорд VII ступени с квартой	69	197
Дополнение		199
Тема 26. Трезвучие II ступени в основном виде и секстаккорд II ступени	72	203
Тема 27. Септаккорд II ступени (разрешение с плавным голосоведением). Перемещение септаккорда II ступени. Интонации из звуков септаккорда II ступени	76	207
Тема 28. Обороты с проходящими аккордами при участии септаккорда II ступени	83	210
Тема 29. Скачки при разрешении септаккорда II ступени	86	212
Дополнение		214
Раздел третий. Остальные аккорды диатоники	88	221
Тема 30. Трезвучие VI ступени в основном виде	88	221
Тема 31. Секстаккорд VI ступени. Трезвучие I ступени с секстой вместо квинты	96	228
Тема 32. Трезвучие III ступени в основном виде и секстаккорд III ступени	99	231
Тема 33. Диатонические секвенции из трезвучий	104	235
Тема 34. Диатонические секвенции при участии септаккордов и нонаккордов	109	239
Тема 35. Септаккорды I и III ступеней	111	243
Тема 36. Септаккорд VI ступени. Трезвучие I ступени с секстой и квинтой	117	245
Тема 37. Септаккорд IV ступени. Нонаккорды II и IV ступеней	122	248
Тема 38. Трезвучия и септаккорды V и VII ступеней натурального минора	126	250
Тема 39. Применение всех аккордов диатоники	131	253
Тема 40. Гармонизация старинных русских народных песен	137	259
Приложение. Образцы гармонизаций		265

Зелинский В. Н.

3-49 Курс гармонии в задачах: Диатоника. — М.: Музыка, 1982. — 293 с., нот.

Пособие по наиболее сложному разделу курса (письменным гармонизациям) предназначается для учащихся музыкальных училищ и студентов консерваторий. Состоит из задач и методических пояснений к ним. Наряду с широким и разносторонним показом аккордов диатоники в пособии значительное внимание уделяется теоретическим вопросам, связанным с отдельными разделами курса. Первое издание вышло в свет в 1971 году.

490500000—452
3 026(01)—82 565—82

ИБ № 2991

ВАЛЕНТИН НИКОЛАЕВИЧ ЗЕЛИНСКИЙ
КУРС ГАРМОНИИ В ЗАДАЧАХ

Диатоника

второе издание

Редактор В. Панкратова

Худож. редактор А. Головкина

Техн. редакторы Л. Левитас, Т. Сергеева

Корректор Г. Шебаршов

Подписано в печать 02.09.82

Формат бумаги 60x90 1/16

Бумага офсетная № 2

Гарнитура литературная

Печать офсет. Объем печ. л. 18,5

Усл. п. л. 18,5. Уч.-изд. л. 19,42

Тираж 20 000 экз. Изд. № 6757. Зак. № 508

Цена 90 к.

Издательство "Музыка", Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома

при Государственном комитете ~~СССР~~

по делам издательств, полиграфии

и книжной торговли,

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

Учебники и учебные пособия

ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ

- Выборгский Н. Ремонт и настройка фортепиано. Методическое пособие
Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Учебное пособие. Вып. 1
Зелинский В. Курс гармонии в задачах. Диатоника. Учебное пособие
Красинская Л., Уткин В. Элементарная теория музыки. Учебное пособие
Скребков С. Учебник полифонии
Способин И. Сольфеджио (двухголосие и трехголосие). Учебное пособие

ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

- Алексеев А. История фортепианного искусства. Учебник. В 3-х ч. Ч. 3
Конен В. История зарубежной музыки. Учебник. Вып. 3
Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. Учебное пособие
Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции.
Орлова Е. Очерки о русских композиторах XIX—начала XX в. Учебное пособие
Сольфеджио (двухголосие и трехголосие). Учебное пособие. Вып. 2. Составитель Н. Качалина
Ушкарев А. Основы хорового письма. Учебник
Холопов Ю. Задания по гармонии. Учебное пособие

*Вышедшие из печати издания поступают в магазины,
распространяющие музыкальную литературу.*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА

90 к.