И. ДУБОВСКИЙ
С. ЕВСЕЕВ
И. СПОСОБИН
В. СОКОЛОВ
(в первой части)

УЧЕБНИК ГАРМОНИИ

Допущено Управлением кадров
и учебных заведений
Министерства Культуры СССР
в качестве учебника для консерваторий

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА · МОСКВА 1965

htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ПРЕДИСЛОВИЕ К ЧЕТВЕРТОМУ ИЗДАНИЮ

Настоящее издание выходит с рядом достаточно существенных дополнений и некоторых, более частного порядка, изменений по сравнению с предыдущим изданием, но при сохранении основных теоретических положений, методических установок и общих учебно-тренировочных заданий, согласованных со всеми членами авторского коллектива.

Изменения, внесенные нами в текст настоящего издания, коснулись содержания и объема отдельных тем формулировки ряда положений, понятий и определений, дальнейшей рационализации всех практических заданий, включая подбор образцов из музыкальной литературы для гармонического анализа, цитирования и пр.

Чтобы усилить желательную практическую эффективность учебника в целом, мы признали необходимым и целесообразным увеличить прежде всего общее количество практических заданий по всем видам гармонических работ, а именно: гармонизации, доразвитию, гармоническому варьированию, анализу, подбору цитат, тренировке на фортепиано. При пересмотре и изменении состава приводимых образцов музыкальной литературы удалось несколько увеличить количество примеров из русской музыкальной классики и творчества советских композиторов.

В настоящем издании практически сложная и трудная тема, посвященная диатоническим ладам в русской музыке, значительно расширена и методически более разработана, что должно, по нашему мнению, усилить ее значение и роль.

В сущности, той же цели — усиления практической эффективности учебника в педагогическом процессе—служат новые темы и дополнения, внесенные в содержание данного издания.

Впервые в учебнике вводится тема, в которой освещаются некоторые важнейшие вопросы гармонического анализа и описываются его приемы и задачи. Отсутствие такой практически очень существенной темы в наших предшествовавших изданиях было несомненным пробелом учебника.

В особом дополнении (предлагаемом также впервые) даны специально составленные контрольные задачи на гармонизацию более свободных по плану и широких по масштабу мелодий для проверки уменья учащихся пользоваться успешно и по своей инициативе всеми пройденными в курсе гармоническими средствами.

В соответствии с методическими задачами и традициями предыдущего издания в настоящем издании примеры гармонизации (частично умноженные) выписаны без функциональных расшифровок (обозначений). Сделано это для того, чтобы учащиеся могли самостоятельно разобраться в том комплексе гармонических приемов и средств, которыми им предстоит пользоваться при решении ближайшей группы задач. В данном издании, как и в предшествующих, мелодии и басы для гармонизации частично заимствованы из других учебных пособий.

В связи с тем, что учебник может представлять интерес не только для студентов, но и педагогов, авторы сочли целесообразным ввести ряд примечаний и дополнений мелким шрифтом, в них затронуты более частные, более редкие или более детализированные моменты гармонического склада. Наконец, вниманию педагогов предлагается данный в конце книги список полезной учебно-педагогической литературы, разнообразный по тематике и жанру.

Авторы отмечают, что «Учебник гармонии» отнюдь не может служить пособием для самообразования и предназначается только для прохождения курса гармонии под руководством педагога. В связи с этим авторы допускают возможность небольших изменений в порядке прохождения курса. В первую очередь это может коснуться раздела неаккордовых звуков и «неаполитанской субдоминанты» (можно дать раньше), а также диатонических ладов в русской музыке (можно позднее) Однако такие отступления связываются с конкретной обстановкой и допустимы только при наличии большого опыта у педагога.

В заключение авторы еще раз констатируют, что настоящее издание «Учебника гармонии» при всех вышеперечисленных дополнениях и изменениях является все же не новым трудом, а лишь очередным и переработанным переизданием книги, вышедшей в свет еще

двадцать лет тому назад и отразившей практический опыт преподавания гармонии ряда профессоров Московской консерватории

Один принципиальный вопрос выносим в особый раздел этого предисловия — вопрос об основных закономерностях ладо-гармонического языка.

В «Учебнике гармонии» много цитат из музыкальной литературы различных эпох, школ и направлений. Но в подборе примеров и образцов мы стремились по возможности опираться на тот живой комплекс ладогармонических средств, которые являются характерными и бытующими в музыкальном творчестве преобладающего большинства национальностей на протяжении последних двух столетий.

Этот комплекс гармонических средств и приемов с полной убедительностью указывает на наличие общих закономерностей в гармонии, гармоническом изложении, которые смогли найти свое проявление в реалистической музыке целого ряда национальных школ. Тем самым можно утверждать, что эти общие закономерности гармонии приобрели уже интернациональное значение и их изучение и понимание является безусловно обязательным для каждого образованного и культурного музыканта.

Однако общность таких закономерностей гармонического языка не препятствовала очень интенсивному (и всегда индивидуальному) развитию гармонического мышления отдельными представителями национальных школ и вовсе не тормозила выявление самобытных ладо-гармонических черт в творчестве тех или иных национальных музыкальных культур, что особенно ярко наблюдалось в музыке XIX века.

В естественной связи с этими предпосылками основные общетеоретические положения, музыкальные цитаты, образцы для гармонического анализа и все виды письменных заданий на усвоение гармонии в настоящем учебнике направлены именно на то, чтобы облегчить студентам овладение этими основными гармоническими закономерностями, которые характеризуют общий процесс становления и развития ладо-гармонического начала.

Москва, март 1955 г.

Авторы

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ВВЕДЕНИЕ

А. АККОРДЫ (АККОРДОВЫЕ ЗВУКИ)

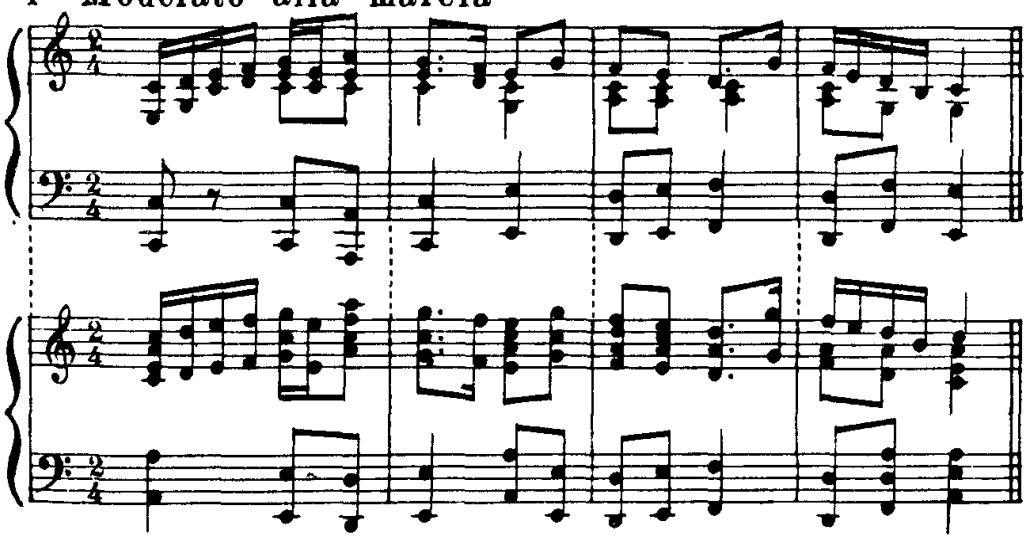
1. Гармония. Созвучие. Аккорд

Гармонией называется объединение звуков в созвучия и связная последовательность таких созвучий.

Гармония имеет очень существенное значение в развитии музыкального произведения, в углублении и обогащении его выразительности. Она способна придавать мелодии самые различные эмоциональные оттенки и окраски. Наиболее ощутимо это проявляется в тех случаях, когда одна и та же мелодия излагается в сопровождении различных последовательностей созвучий:

Н. Римский-Корсаков, „Сказка о царе Салтане", Введение

1 Moderato alla marcia



Гармонией часто называют также какую-нибудь группу созвучий или даже отдельное созвучие.

htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

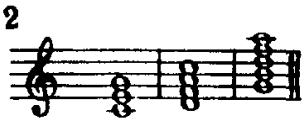
Наконец, термином «гармония» для краткости обозначают учение о строении и последовании созвучий (то есть собственно учение о гармонии).

Созвучием называется одновременное сочетание нескольких звуков.

Созвучие из трех, четырех или пяти звуков, различных по высоте и по названиям, представляет аккорд, если эти звуки:

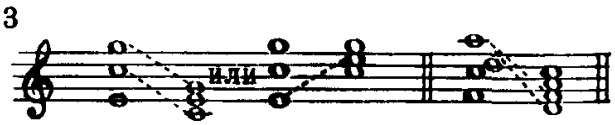
а) расположены по терциям:

2



б) или могут быть расположены по терциям путем октавных перемещений[1]:

3



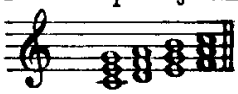
и т.д.

2. Типы аккордов и их названия

Аккорды применяются трех типов: трезвучия, септаккорды и нонаккорды.

Трезвучие — аккорд из трех звуков (например, *до — ми — соль*); преобладает в музыке большинства эпох и стилей:

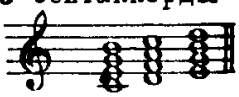
4 трезвучия



и т.д.

Септаккорд — четырехзвучие (например, *ре — фа — ля — до*); имеет очень большое распространение:

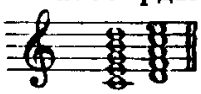
5 септаккорды



и т. д.

Нонаккорд — пятизвучие (например, *соль — си — ре — фа — ля*); применяется значительно реже:

6 нонаккорды



и т.д.

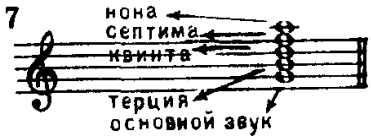
[1] О созвучиях другой структуры см. дальше, § 10.

htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

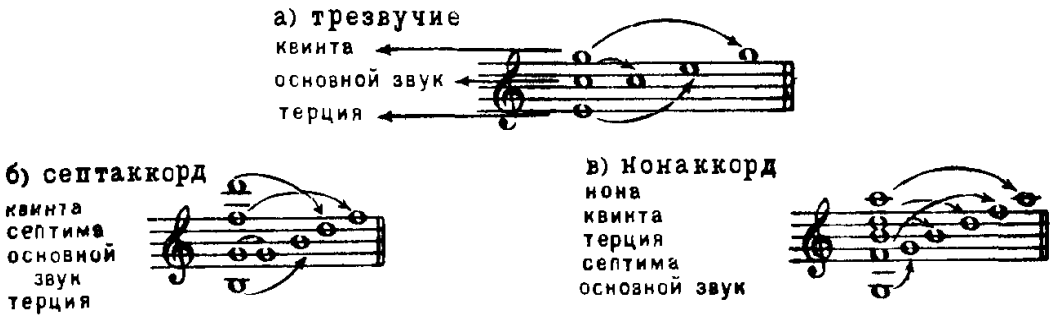
3. Названия звуков аккорда

Нижний звук аккорда, расположенного по терциям, называется основным или примой.

Остальные звуки аккорда получают название интервала, который каждый из них образует с основным звуком: так, второй по высоте звук аккорда называется терцией, третий — квинтой, четвертый — септимой, пятый — ноной:



Названия эти сохраняются за звуками аккорда при любом их расположении:

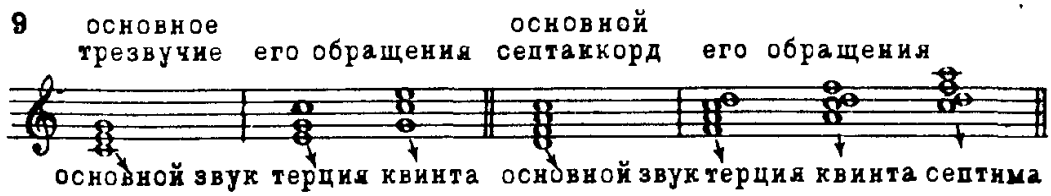


4. Основной аккорд и его обращения

Аккорд может быть изложен или в основном виде, или в обращении.

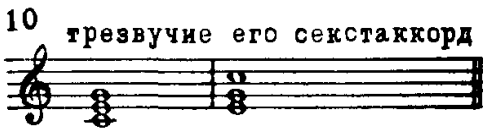
В основном виде аккорда (в основном трезвучии, септаккорде или нонаккорде) все звуки помещаются выше его основного звука (см. примеры 2, 4, 5, 6, 7).

В обращении нижним звуком аккорда может быть его терция, или квинта, или септима, или (впрочем, редко) нона:



5. Названия обращений трезвучия

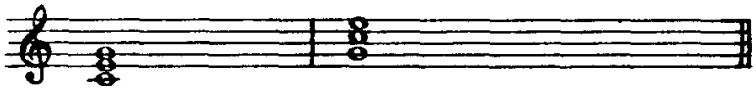
Первое обращение трезвучия, с терцией в качестве нижнего звука, называется секстаккордом:



htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Второе обращение трезвучия, с квинтой в качестве нижнего звука, называется квартсекстаккордом:

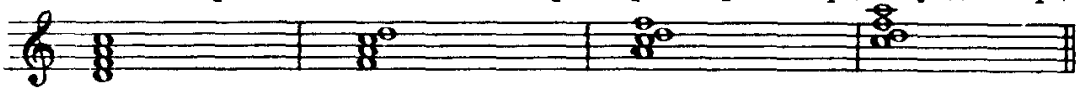
11 трезвучие его квартсекстаккорд



6. Названия обращений септаккорда

Первое обращение септаккорда (с терцией внизу) — квинтсекстаккорд; второе обращение септаккорда с квинтой внизу — терцквартаккорд; третье (с септимой внизу) — секундаккорд:

12 септаккорд квинтсекстаккорд терцквартаккорд секундаккорд



Примечание. Нонаккорд применяется почти исключнтельно в основном виде; поэтому для его обращений не установилось общепринятых названий.

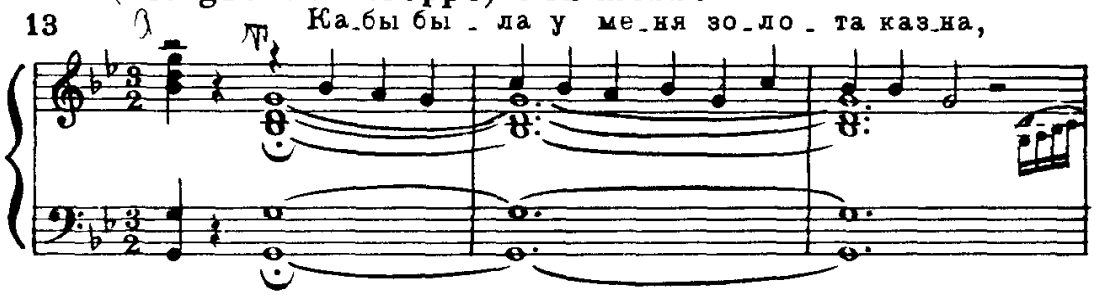
7. Анализ аккордов в примере из музыкальной литературы

На основании изложенных сведений можно проанализировать аккорды в каком-либо музыкальном отрывке:

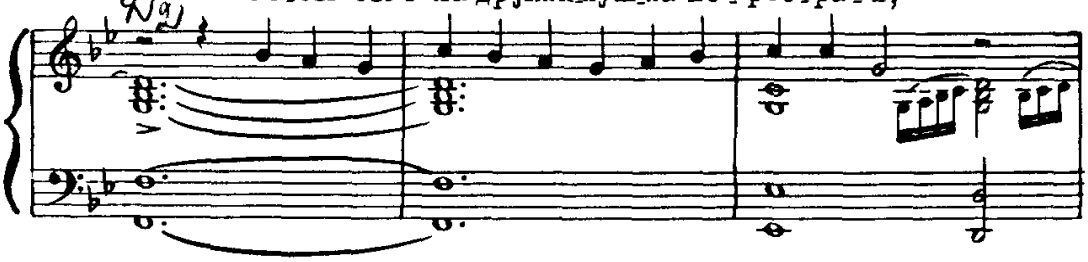
Н. Римский-Корсаков, „Садко", I к.

(Allegro non troppo) Piu mosso

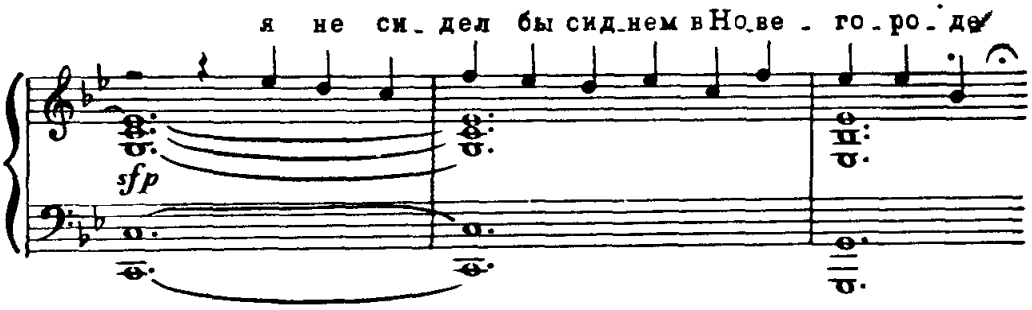
13 Ка_бы бы _ ла у ме_ня зо_ло _ та каз_на,



ка_бы бы _ ла дру_жи_нуш_ка хо _ роб_ра _ я,



htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



а) Первый аккорд (тт. 1—3) — трезвучие *соль — си-бемоль — ре;* внизу помещен основной звук аккорда — *соль,* поэтому трезвучие является основным.

б) В четвертом и пятом тактах — септаккорд *соль — си-бемоль — ре — фа;* внизу помещена септима аккорда, поэтому он является секундаккордом.

в) В шестом такте — трезвучие *до — ми-бемоль — соль;* внизу — *ми-бемоль,* то есть терция, значит, данный аккорд является секстаккордом.

г) В конце шестого такта звуки *соль, си-бемоль* и *ре* образуют второе обращение трезвучия — квартсекстаккорд, ибо внизу помещена квинта трезвучия.

д) В седьмом и восьмом тактах — основное трезвучие *до — ми-бемоль — соль;* внизу основной звук аккорда — *до.*

Б. НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

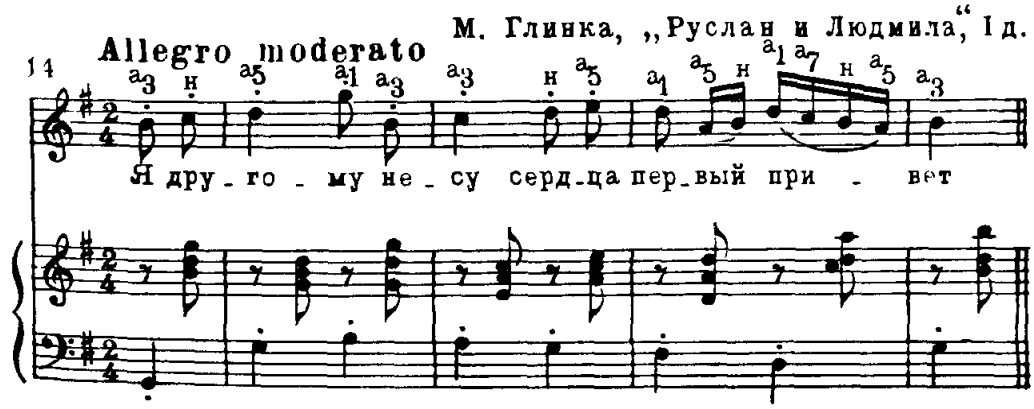
8. Общие понятия

В музыкальном изложении обычно различают **мелодию** и ее аккордовое (гармоническое) сопровождение, **аккомпанемент.**

По отношению к одновременно звучащему аккорду каждый звук мелодии может быть **аккордовым** или **неаккордовым.**

Аккордовый звук является основным, терцией, квинтой или септимой, или, наконец, ноной того аккорда, который в данный момент звучит.

Неаккордовым, наоборот, является любой другой звук, не входящий в состав одновременно звучащего аккорда:

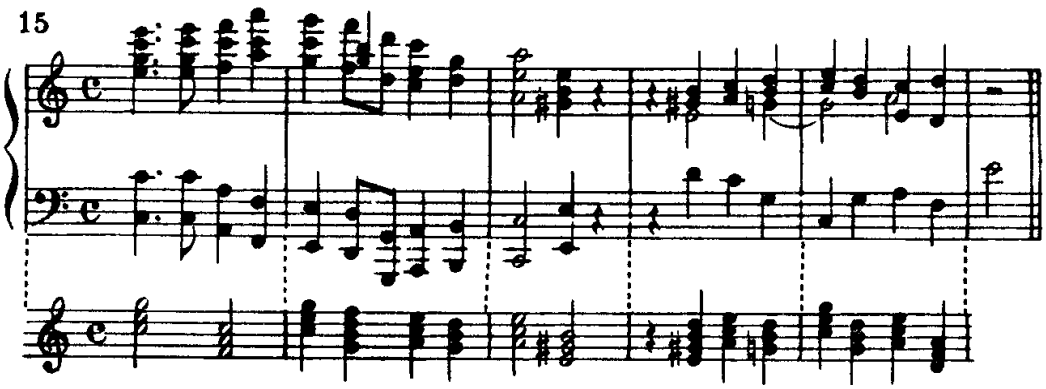


Примечание Буквой «н» здесь помечены все неаккордовые звуки, буквой «а» — аккордовые; цифры при букве «а» указывают, является ли данный аккордовый звук основным (1), терцией (3), квинтой (5) или септимой (7).

Иногда развитие мелодии основывается на одних аккордовых звуках:

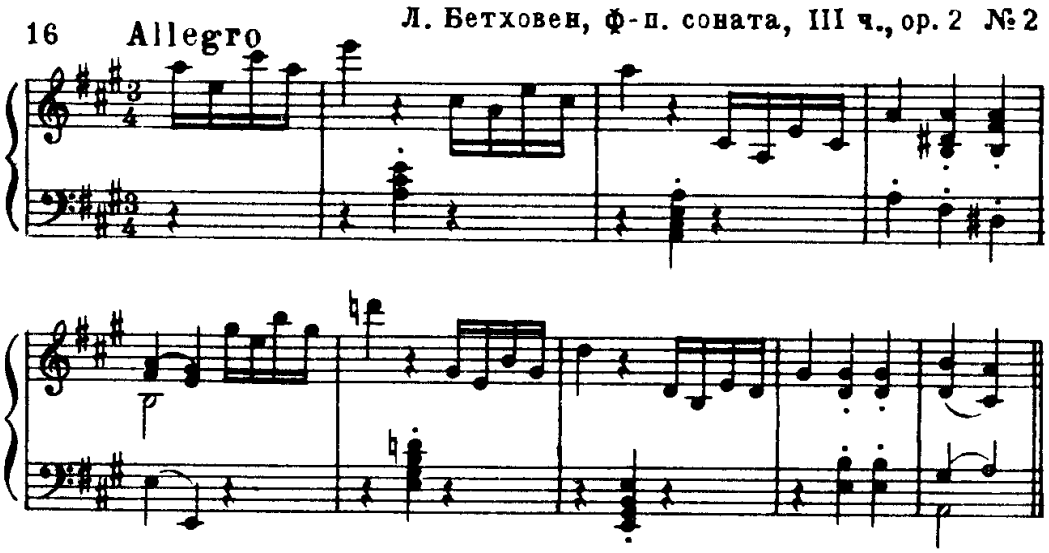
Allegro non troppo А.Даргомыжский, „Русалка," Увертюра

15



Для музыки XVIII и начала XIX столетия характерны мелодии, значительные части которых строятся на арпеджированном изложении звуков аккорда [1]:

16 Allegro Л. Бетховен, ф-п. соната, III ч., ор. 2 № 2



Однако чаще всего мелодия слагается в связной последовательности звуков аккордовых и неаккордовых (см. пример 14).

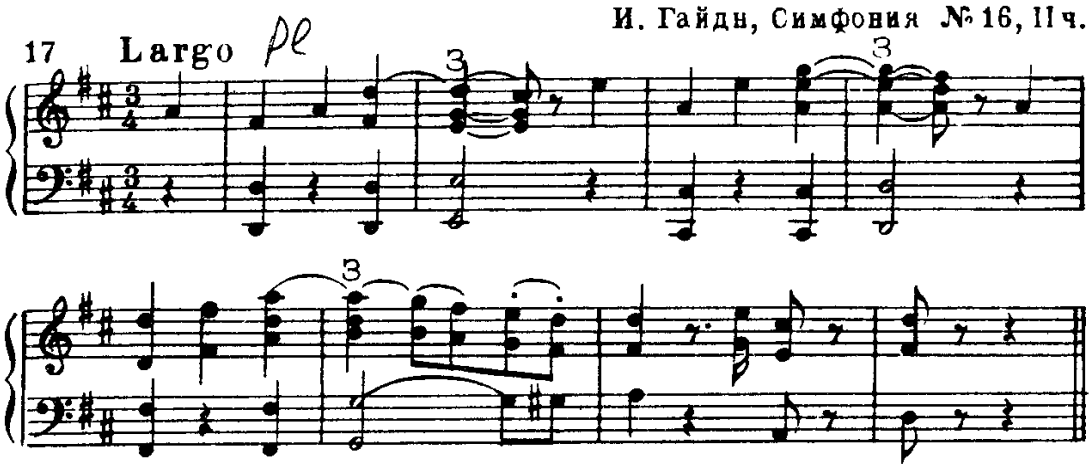
---

[1] См. также «Историю русской музыки в нотных образцах», том I— арию Ацема из оперы Е. Фомина.

htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

9. Различные виды неаккордовых звуков — задержание, проходящий, вспомогательный, предъем

Задержание — неаккордовый звук на сильном (или относительно сильном) времени; такой звук задерживает появление смежного с ним по высоте аккордового звука, который обычно и появляется вслед за ним:



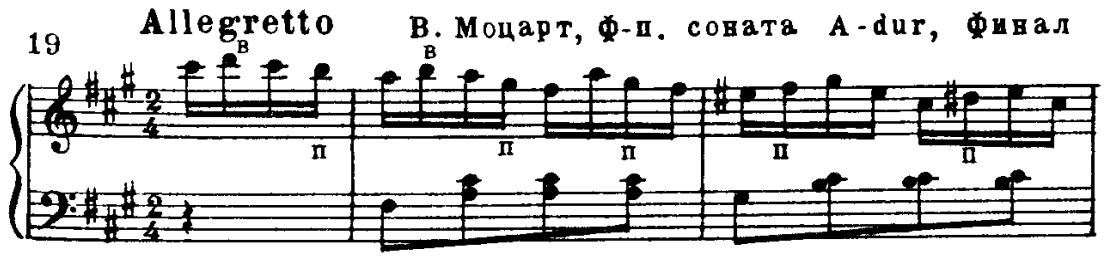
Примечание. Задержание помечено здесь в трех местах буквой «з».

Кроме задержания, все остальные неаккордовые звуки появляются на слабом времени.

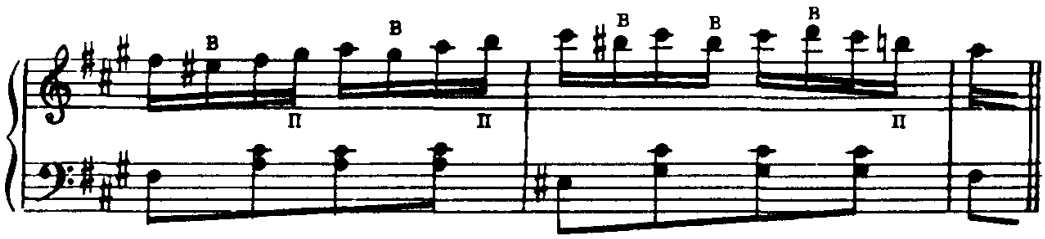
Проходящий звук как бы «проходит» поступенно вверх или вниз между двумя различными аккордовыми звуками:

Примечание. Проходящие звуки в четырех местах помечены буквой «п».

Вспомогательный звук соединяет поступенным движением — снизу или сверху — аккордовый звук с его повторением:



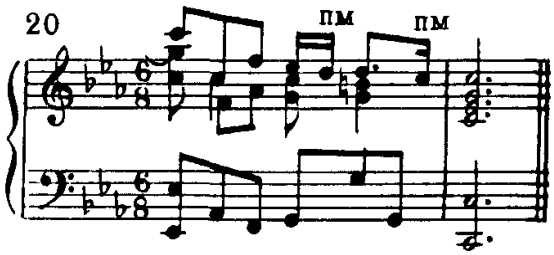
htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Примечание. Вспомогательные звуки помечены сверху буквой «в», проходящие — снизу буквой «п».

Предъем появляется (на слабом времени) в качестве звука из последующего аккорда:

И. С. Бах, Фуга из сюиты c-moll

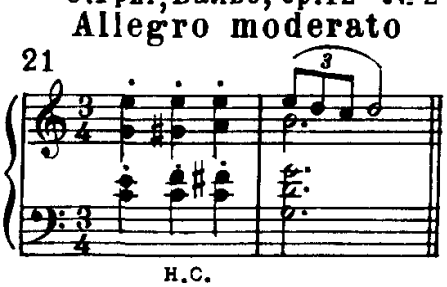


Примечание. Предъем помечен буквами «пм».

10. Нетерцовые созвучия («случайные сочетания»)

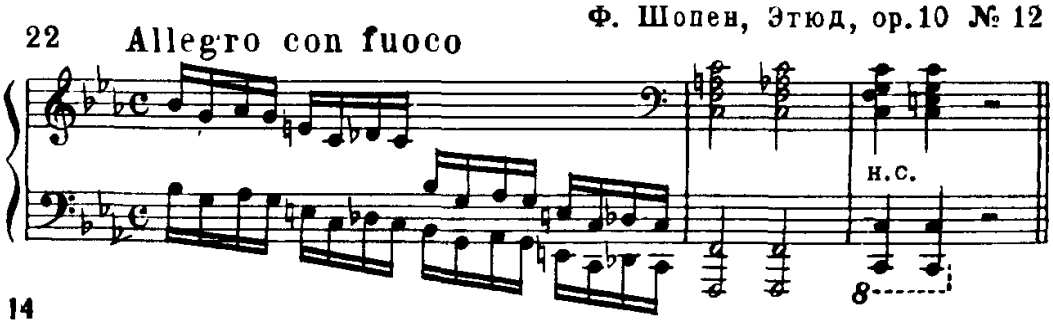
Появление неаккордовых звуков на сильных и слабых временах приводит к образованию нетерцовых созвучий (известных под названием «случайных сочетаний»). На слабом времени созвучия эти являются проходящими, вспомогательными, а иногда и предъемными:

Э. Григ, Вальс, ор. 12 № 2



Нетерцовые созвучия, появляющиеся на сильном времени от задержания, создают впечатление значительного напряжения, которое требует разрядки: она наступает в момент разрешения, то есть восстановления терцовой структуры аккорда:

Ф. Шопен, Этюд, ор. 10 № 12



htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Примечание. Нетерцовое созвучие помечено буквами «нс».

Иногда (как, например, в следующем отрывке) созвучие, образовавшееся от задержания (или проходящего звука и т. п.), может быть внешне расположено по терциям:

Ф. Шопен, Полонез, ор. 40 № 1

23 а) Allegro con brio

б)

Об отличии таких созвучий от настоящих аккордов будет своевременно сказано (тема 44).

11. Полифонный и гомофонный склад

Существуют различные способы изложения музыкальной мысли, представляющие тот или иной склад.

Полифонный склад характеризуется мелодическим равноправием всех голосов, каждому из которых может быть (в нужный композитору момент) поручено изложение ведущей мелодии.

В гомофонном складе мелодия поручается обычно одному голосу, как правило — верхнему, в то время как все остальные голоса выполняют роль как бы звучащего фона, сопровождения (называемого, как известно, аккомпанементом).

В пределах гомофонного склада можно, собственно, различать три элемента: мелодию, бас и гармоническое заполнение между голосами:

П. Чайковский, „Октябрь", ор. 37 bis № 10

24 Andante doloroso e molto cantabile

(см. также примеры 13, 14, 15, 19, 23).

htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

12. Мелодия

Музыкальное произведение развертывается и доходит до сознания слушателя в о в р е м е н и. Время есть первое необходимое условие восприятия музыки. Вторым условием является п а м я т ь: лишь сопоставляя в памяти непосредственно прослушанное, можно в результате получить впечатление музыкального целого.

Основное содержание воспринятого закрепляется в сознании слушателя как м е л о д и я.

Мелодия — важнейший элемент музыкальной речи и средство музыкальной выразительности: она складывается в связной последовательности звуков различной высоты, длительности, метрической значимости, силы и тембра.

В одноголосном произведении (например, в народной песне) мелодия вбирает в себя все его музыкальное содержание. В многоголосном — она остается важнейшим элементом и подчиняет себе все остальные средства музыкальной выразительности.

13. Общие черты строения мелодии

Временная организация мелодии находит свое отражение в образовании законченных по ладовому и ритмическому восприятию построений. Простейшим образцом законченного музыкального построения мелодии является период (см. примеры 16 и 17). Неотъемлемое свойство всякого законченного периода — членораздельность, то есть возможность расчленения на составляющие его части (так называемые предложения, фразы, мотивы).

Мелодия развертывается большей частью волнообразно, в чередовании восходящего движения (подъем) и нисходящего (спад), поступенности и скачков. В своем развитии мелодия обычно достигает наивысшего звука, который представляет ее звуковысотную вершину, мелодическую кульминацию. Яркость такой кульминации во многом зависит от ее ладовых свойств, метрического положения, длительности и мелодического окружения.

Задания

Письменные

Проанализировать три из следующих отрывков:

а) Л. Б е т х о в е н. Ор. 14 № 2, ч. II (тт. 1—20);
б) Л. Б е т х о в е н. Ор. 49 № 2, ч. II (тт. 1—8);
в) И. Г а й д н. Легкая соната *До* мажор, ч. I (тт. 1—8);
г) В. А М о ц а р т. Соната *до* минор, ч. III (тт. 1—16);
д) А. Д а р г о м ы ж с к и й. «Ночной зефир», ч. II;

htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

е) А. Даргомыжский. «Шестнадцать лет» (тт. 5—12);
ж) М. Глинка. «Северная звезда» (тт. 1—13).

Практические указания к анализу:

а) Перед анализом прослушать (исполнить) данный отрывок и переписать его в нотную тетрадь, оставляя одну свободную нотную строку.

б) Выяснить тип каждого аккорда (трезвучие, септаккорд, нонаккорд), вид его (основной или обращение, и какое).

в) На дополнительной нотной строке подписать под каждым соответствующим аккордом его схематическое изложение (как в примере 15) и название (трезвучие, септаккорд, секстаккорд, терцквартаккорд).

г) Неаккордовые звуки помечать соответственно буквами: *з* — задержание, *п* — проходящий, *в* — вспомогательный, *пм* — предъем

В случае затруднений с определением вида неаккордового звука помечать его буквой *н* (неаккордовый) — до выяснения таких сомнительных случаев на очередном уроке.

д) В мелодической линии определить местонахождение кульминационного пункта.

Аналогичным образом провести анализ двух-трех произведений (отрывков), выбранных самостоятельно.

Тема 1

БОЛЬШИЕ И МАЛЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ. ЧЕТЫРЕХГОЛОСНЫЙ СКЛАД

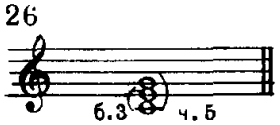
Трезвучием, как указывалось выше, называется аккорд, состоящий из трех звуков; его соседние по высоте звуки образуют интервалы терции, а крайние — квинту

25

1. Определение

Трезвучие, состоящее из большой и малой терции или из большой терции и чистой квинты от нижнего (основного) звука, называется большим или мажорным:

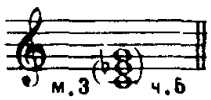
26



htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Трезвуние, состоящее соответственно из малой и большой терций или из малой терции чистой квинты, называется малым или минорным:

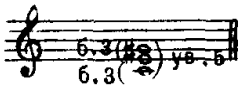
27



Примечание. Значительно реже встречаются увеличенные и уменьшенные трезвучия.

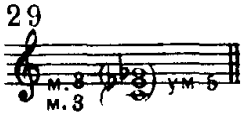
Увелнченное трезвучие состоит из двух больших терций и увеличенной квинты между крайними звуками:

28



Уменьшенное трезвучие состонт из двух малых терций и уменьшенной квинты между крайннми звуками:

29



2. Четырехголосие

В музыкальных произведениях трезвучия редко применяются в трехголосном изложении, то есть в виде сочетаний из трех звуков; значительно обычнее изложение четырехголосное, издавна установившееся в качестве нормы в художественной, а потому и в учебной практике.

Четырехголосие естественно связано с подразделением человеческих голосов на четыре вида: сопрано, альт, тенор и бас.

Эти названия голосов, характерные для хора, условно сохраняются и в инструментальной музыке, причем верхний голос принято также называть мелодией.

3. Удвоение в трезвучиях

Четырехголосное изложение трезвучий образуется от удвоения одного из звуков трезвучия, как правило — основного.

Примечание. О других случаях удвоения будет сказано своевременно.

Под удвоением принято понимать как самый факт использования одного из звуков аккорда в двух голосах, так и удвоенный звук.

Удвоенный звук может находиться в любом из трех верхних голосов:

30

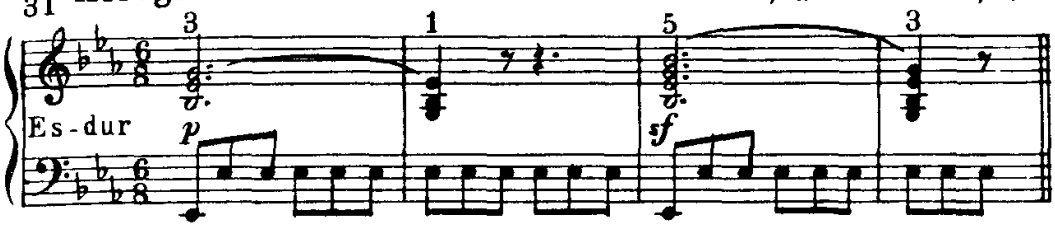
htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

4. Мелодическое положение трезвучия

Наличие в верхнем голосе — в мелодии — того или иного звука аккорда определяет мелодическое положение этого аккорда.

Трезвучие может быть изложено в трех мелодических положениях: основного звука, терции или квинты:

31 Allegro molto e con brio Л. Бетховен, ф-п. соната, ор.7



5. Расположение трезвучия

Трезвучие может быть расположено тесно или широко.

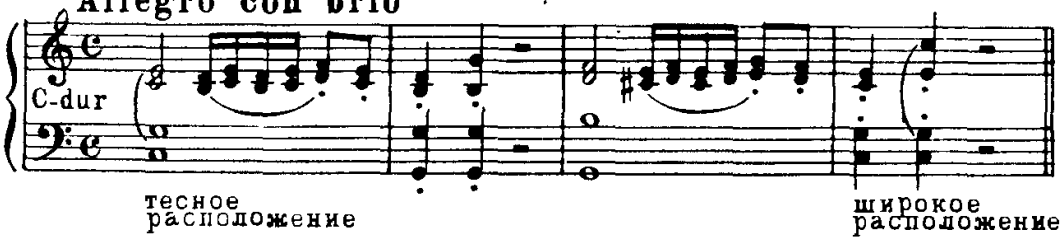
При тесном расположении каждый из трех верхних голосов отстоит от своего соседнего (сопрано от альта, альт от тенора) на терцию или кварту.

При широком расположении эти голоса отдаляются друг от друга на квинту, сексту или октаву.

Однако как при тесном, так и при широком расположении трезвучия бас может находиться от тенора на любом расстоянии — от унисона до двух октав (в отдельных случаях и больше).

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор.2 №3

32 Allegro con brio

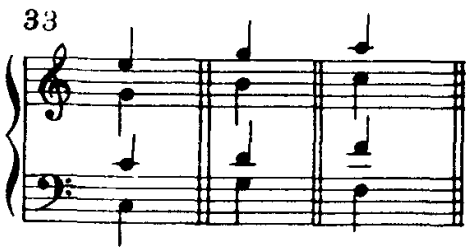


В данном примере начальное *до*-мажорное трезвучие изложено тесно, а последнее — широко.

Примечание. О смешанном расположении трезвучия будет сказано ниже, поскольку оно связано или с изменением удвоения или с увеличением числа голосов.

Для наглядности распределения звуков по голосам принято располагать на каждой строке нотоносца по два голоса, причем верхний голос в каждой такой паре пишется штилями (палочками) вверх, а нижний — вниз:

33

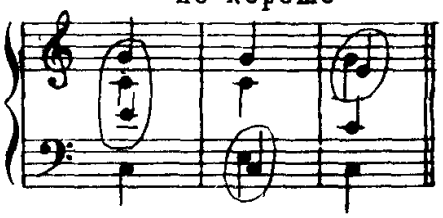


htttp://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

6. Перекрещивание голосов

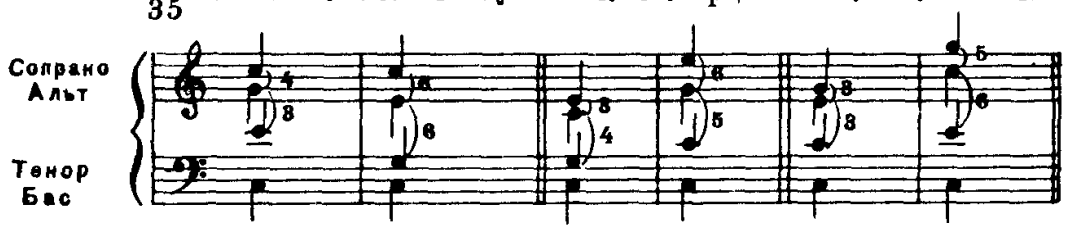
В практических работах как при тесном, так и при широком расположении трезвучий не допускается перекрещивание голосов: так называются случаи, когда тенор оказывается выше альта, бас выше тенора, сопрано — ниже альта:

34 не хорошо



Приводим образец правильного расположения мажорного трезвучия от звука *до* в четырехголосном складе в разных расположениях и мелодических положениях:

35 мел. пол. основного звука | мел. пол. терции | мел. пол. квинты



тесн. расп. шир. расп. тесн. расп. шир. расп. тесн. расп. шир. расп.

Задания

Письменные

Строить от любого звука и в различных тональностях большие и малые трезвучия с удвоением основного звука, в трех мелодических положениях, в тесном и широком расположении.

На фортепиано

Строить такие же трезвучия.

Тема 2

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

1. Лад

С точки зрения гармонии лад есть система взаимоотношений аккорда, объединенных тяготением к тоническому трезвучию. В этом определении имеются в виду как мелодико-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

интервальные связи между звуками одного мелодического голоса, так и связи между аккордами в целом.

2. Ладовая функция

Ладовой функцией или просто функцией называется роль звука или аккорда в ладе, иначе говоря — связь или взаимоотношения его (звука, аккорда) с другими звуками или аккордами данного лада. Связь эта выражается не только в постоянстве интервальных соотношений между элементами — звуками или аккордами, но и в сочетании напряжений и спадов (разрешений), свойственных последовательностям элементов, то есть звуков, аккордов.

3. Функциональность

Комплекс напряжений и разрядов, свойственных отношениям функций, называется функциональностью. Основа функциональности—контраст функций, в особенности тоники и других — не тонических гармоний лада.

Теория гармонии, которая основана на учении о ладовых функциях, называется функциональной теорией. В настоящее время данная точка зрения наиболее распространена в гармонии.

4. Функциональная система главных трезвучий

Трезвучие, построенное на I ступени гаммы, то есть на тонике, называется тоническим, короче — тоникой. Это трезвучие в многоголосной музыке служит главной опорой лада, так как в соответствующих мелодических, ритмических и метрических условиях может выражать завершенность мысли и устойчивость, необходимую для окончания.

Тоническое трезвучие принято обозначать буквой T — в мажоре и t — в миноре.

Трезвучие, построенное на V ступени гаммы, называется доминантовым трезвучием, короче — доминантой. Обозначается большой буквой — D, как мажорное по звучанию.

Трезвучие, построенное на IV ступени мажора, называется субдоминантовым, короче — субдоминантой.

Оно обозначается большой буквой S.

В гармоническом миноре эти трезвучия обозначаются — t, s (как малые или минорные) и D (как большое или мажорное):

натуральный мажор — T, S, D
гармонический минор — t, s, D.

Доминантовое и субдоминантовое трезвучия являются самыми обычными и существенными представителями ладовой

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

неустойчивости, создающей в определенных условиях незавершенность музыкальной мысли.

Тоника, доминанта и субдоминанта называются главными трезвучиями, очевидно, потому, что они отражают ладовый характер звучания: в натуральном мажоре все они большие, мажорные, а в натуральном миноре — малые, минорные.

Система их взаимоотношений служит основой и в то же время лишь частью полной диатонической системы (диатоники), состоящей из значительного числа аккордов (см. тему 17):

36

5. Последовательность или оборот. Формулы оборотов

Связная последовательность нескольких аккордов образует гармонический оборот. Такие гармонические обороты в музыкальном произведении находятся или в ритмически отграниченном виде, или же извлекаются временно из музыкального контекста (для анализа).

Простейшие последовательности и их логика основаны на том, что после тонического трезвучия вводится одна или несколько неустойчивых гармоний, образующих известное напряжение, разряд которого совершается с появлением или возвращением тоники.

T	— не-T —	T
устойчивость	**неустойчивость (напряжение)**	**устойчивость (разрядка напряжения)**

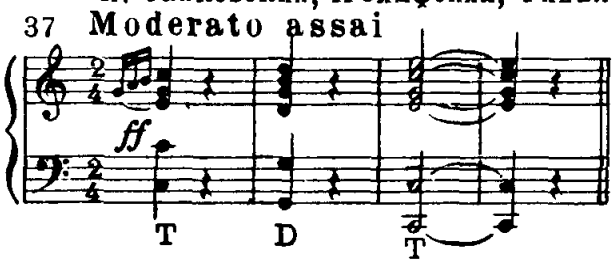
Из этого ясна взаимная обусловленность существования ладовой устойчивости и неустойчивости, поскольку они познаются лишь в сравнении и раздельно существовать не могут.

Приведенная общая формула последовательностей имеет ряд простейших частных выражений:

1) Если после тоники введена доминанта (с вводным звуком лада), то естественным и простым следствием будет возвращение к тонике: T—D—T:

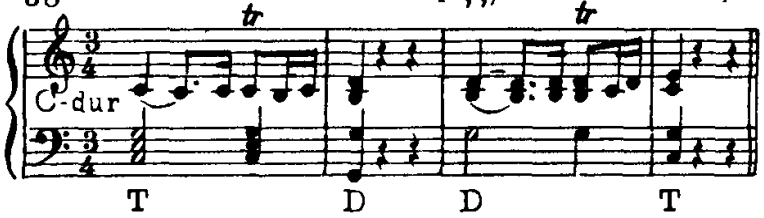
П. Чайковский, II симфония, Финал

37 Moderato assai



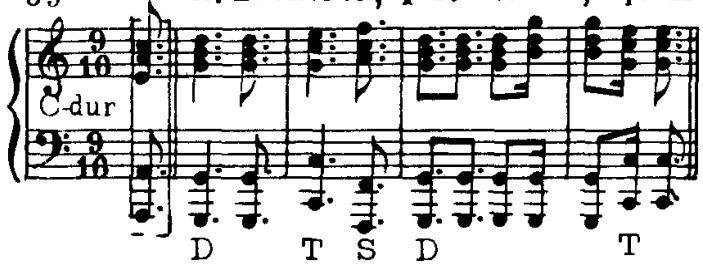
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

38 В. А. Моцарт, „Свадьба Фигаро“



2) Если после тоники введена субдоминанта, то за ней чаще следует доминанта и лишь затем возвращается тоника: T—S—D—T·

39 · Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 111



Эта последовательность имеет важные свойства:

а) возвращение тоники отдаляется; состояние неустойчивости (напряжение) тем самым продолжительнее;

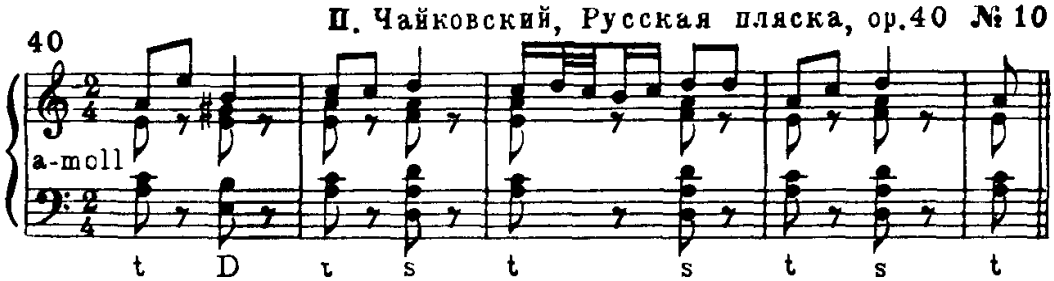
б) образуется конфликт (столкновение) противоположных неустойчивых функций S и D, разрешающийся возвращением тоники;

в) лад выявляется более всесторонне, поскольку затрагиваются все его основные функции.

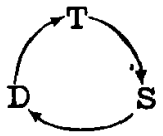
3) Субдоминанта нередко переходит непосредственно в тонику:

T—S—T:

40 П. Чайковский, Русская пляска, ор. 40 № 10



Приведенные формулы гармонических последовательностей обобщаются простейшей схемой гармонического развития:



Примечание. Изредка доминанта переходит в субдоминанту (D—S), вместо того чтобы идти в тонику. Эта последовательность менее естественна, требует особых условий применения, и поэтому она в первоначальных работах по гармонии нежелательна.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

6. Названия оборотов

Обороты, состоящие из аккордов тоники и доминанты, называют по их функциональному составу автентическими:

T — D
D — T
T — D — T
D — T — D
T — D — D — T

Обороты, состоящие из аккордов T и S, называют по их функциональному составу плагальными:

T—S
T—S—T
S—T
S—T—S

Обороты, включающие аккорды всех трех функций, являются по своему составу полными:

T—S—D—T
D—T—S—D—T

По функциональному распорядку гармонические обороты можно разделить на автентические (D—T, S—D—T), половинные автентические (T—D, S—D), плагальные (S—T) и половинные плагальные (T—S).

Примечание. О роли гармонических оборотов в периоде см. тему 8.

Задания

Письменные

Строить в различных тональностях четырехголосно отдельные трезвучия T, S и D.

На фортепиано

Строить такие же трезвучия.

Устные

Проанализировать последования аккордов T, S и D (учитывая, что D иногда может встречаться и в виде септаккорда) в следующих отрывках:

а) Л. Бетховен. Соната для ф-п., ор. 2 № 2, ч. II (тт. 1—4);

б) Л. Бетховен. Соната для ф-п., ор. 2 № 3, ч. I (тт. 1—4);

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

в) Л. Бетховен. Соната для ф-п., ор. 7, ч. III (тт. 1—8);

г) Ф. Лист. «Альбом путешественника», ч. II, № 4 (тт. 1—4);

д) П. Чайковский. 2-я симфония, начало финала;

е) А. Гурилев. «Грусть девушки» (тт. 1—5).

Тема 3

СОЕДИНЕНИЕ ОСНОВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

Предварительные сведения

Связное последование аккордов—гармонический оборот—образуется в их соединении.

Соединение аккордов осуществляется по определенным принципам и правилам, выработанным художественной практикой.

Основа соединения аккордов — голосоведение; оно образуется от различных видов совместного движения голосов.

2. Ведение отдельных голосов

Движение каждого отдельного голоса может быть плавным и скачкообразным.

Плавным называется движение голоса на интервалы — примы, секунды (поступенное) и терции. Оно преобладает в художественной литературе и поэтому для начальных работ по гармонии является обязательным.

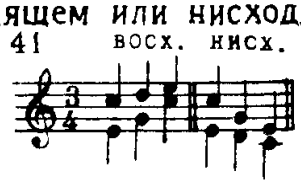
Скачкообразным называется движение голоса на интервалы — кварты, квинты, сексты и более.

В ближайших практических работах скачки в отдельных голосах допускаться не будут. Исключение представит лишь бас, которому очень свойственны скачки на кварты и квинты, вытекающие из расстояния между основными звуками T—D и T—S.

3. Совместное ведение (движение) голосов

Совместное движение двух голосов бывает трех видов: прямое, противоположное и косвенное.

Прямым называется движение голосов в одном направлении — восходящем или нисходящем:

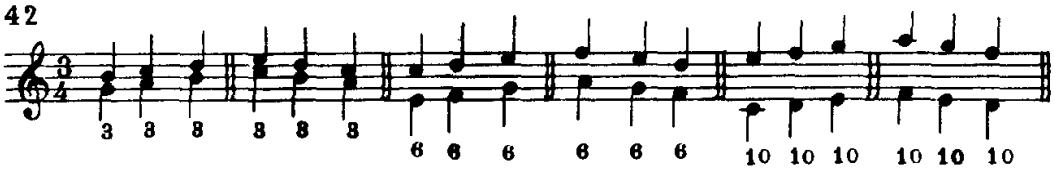


Частная, но важная разновидность прямого движения — движение параллельное, при котором интервал между

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

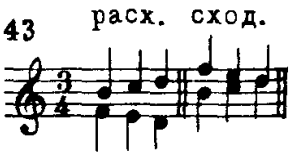
обоими голосами остается неизменным (иначе говоря, с ходами голосов на одинаковый интервал, то есть движение параллельными терциями, параллельными секстами, децимами):

42



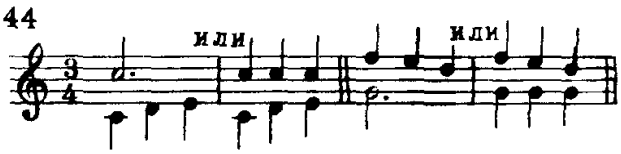
Противоположным называется расходящееся или сходящееся движение двух голосов:

43



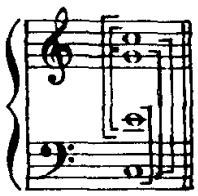
Косвенным называется восходящее или нисходящее движение только одного из двух голосов, при неподвижности другого:

44



Выше показаны возможности совместного ведения на примере сочетания двух голосов. В многоголосии же образуется несколько парных сочетаний голосов; так, например, в четырехголосии имеется шесть пар:

45

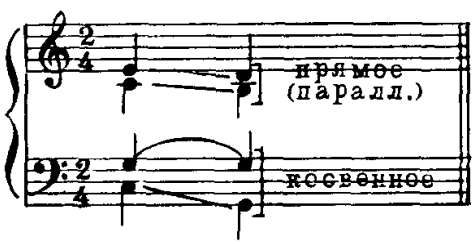


В подавляющем большинстве правильных соединений аккордов образуется взаимное уравновешивание прямого, противоположного и косвенного движений, выполняемых одновременно в отдельных парах голосов.

Возможны различные комбинации движения:

а) прямое (параллельное) в сочетании с косвенным:

46



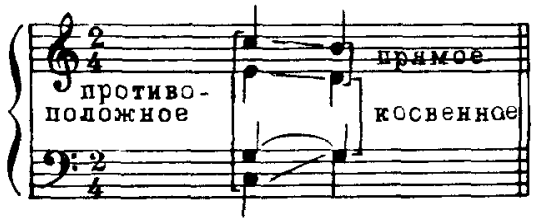
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

б) прямое (параллельное) — с противоположным:

4

в) прямое — с противоположным и косвенным:

48



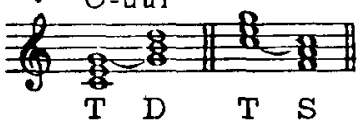
4. Соотношение аккордов. Общие звуки

Соотношением аккордов называется интервальное расстояние между их основными звуками (а следовательно, между их терциями и квинтами).

Соотношение аккордов бывает: кварто-квинтовое, терцовое и секундовое.

При кварто-квинтовом соотношении между трезвучиями имеется один общий звук. Образец такого соотношения — трезвучия T — D и T — S:

49 C-dur



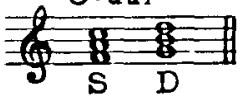
При терцовом соотношении между трезвучиями имеется два общих звука:

50

(До темы 18 в практических работах это соотношение встречаться не будет.)

При секундовом соотношении между трезвучиями общих звуков нет. Образец такого соотношения — трезвучия S и D:

51 C-dur



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

5. Способы соединения трезвучий

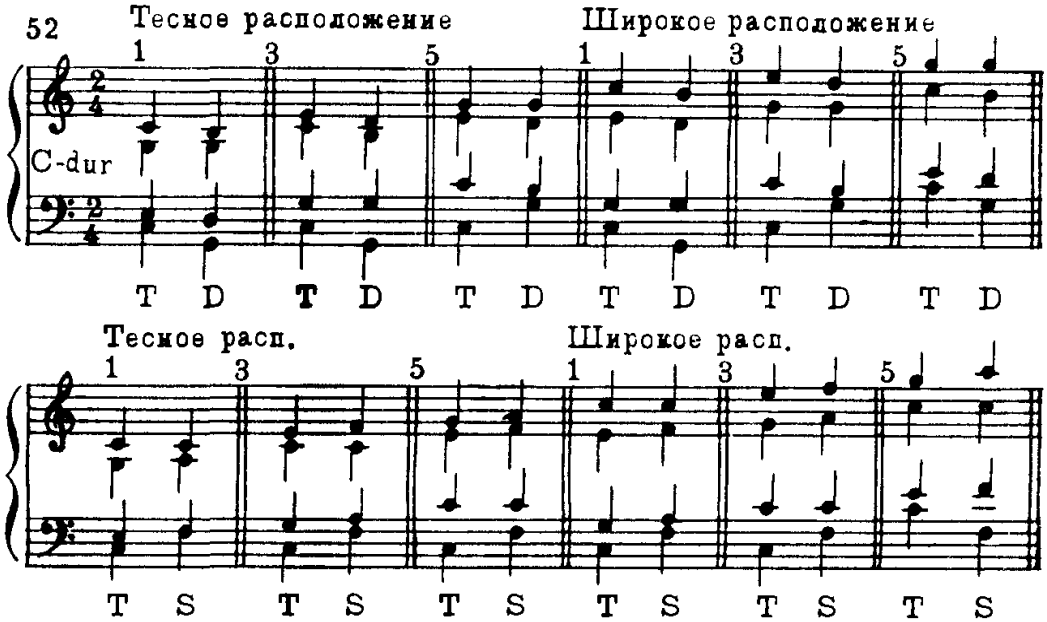
Аккорды, в частности трезвучия, могут быть соединены гармонически или мелодически.

Гармоническим называется такое соединение аккордов, при котором их общий звук остается на месте в том же голосе.

Примечание При терцовом соотношении трезвучий в гармоническом соединении на месте остаются обычно оба звука.

Техника гармонического соединения трезвучий квартоквинтового соотношения сводится к следующему: после построения первого из аккордов намечают бас второго аккорда, общий звук оставляют на месте; остальные два голоса ведут поступенно в параллельном движении от тоники к субдоминанте — вверх, от тоники к доминанте — вниз.

В результате получается правильно расположенный аккорд, с удвоением основного звука. При этом второй аккорд располагается так же, как и первый, то есть тоже тесно или тоже широко:

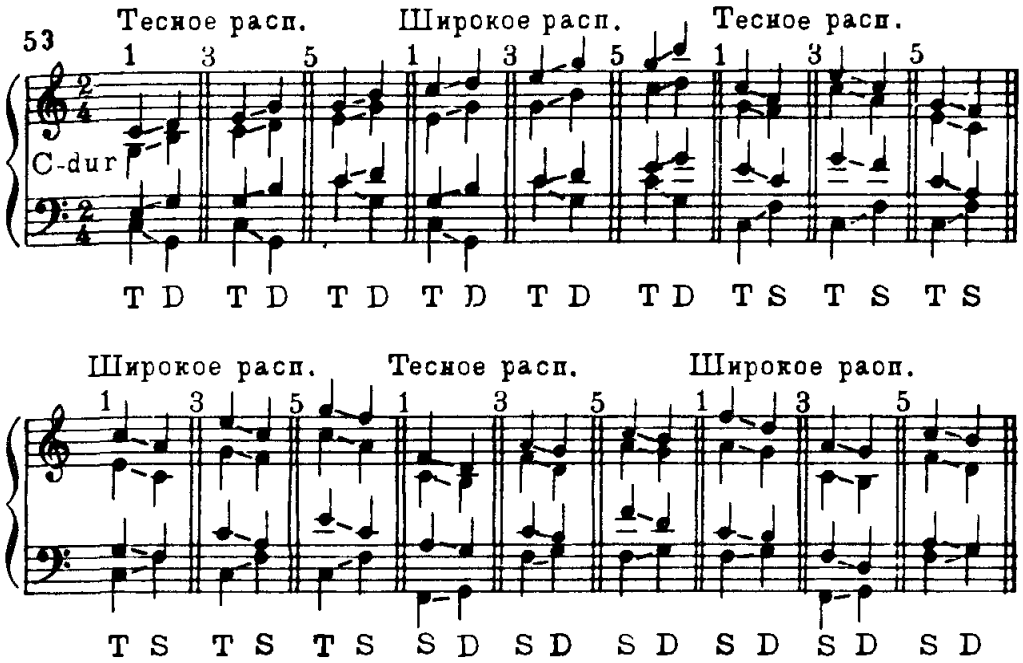


Мелодическим называется такое соединение аккордов, при котором ни один из голосов не остается на месте — даже при наличии общего звука.

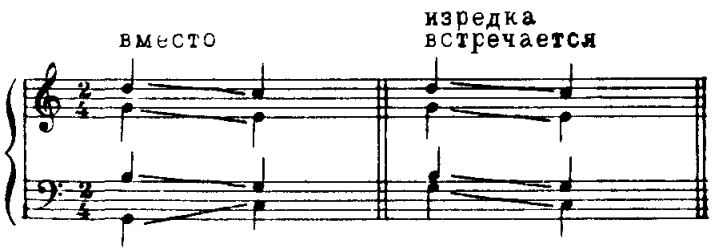
Техника мелодического соединения трезвучий квартоквинтового и секундового соотношения сводится к следующему: бас делает шаг не шире кварты, то есть при соединении T — D, D — T, T — S, S — T на кварту, а не на квинту; при соединении S — D — на секунду, а не на септиму; три верхних голоса ведутся противоположно басу на ближайшие звуки второго аккорда, без скачков.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

В результате получается правильно расположенный аккорд, с удвоением основного звука. Расположение, как и при гармоническом соединении, не меняется:



Примечание. При мелодическом соединении трезвучий квартоквинтового соотношения (T — D, D — T, T — S, S — T) изредка встречается ведение баса на квинту, а не на кварту. Тогда остальные голоса идут без скачков в том же направлении, то есть так, как они шли бы и при квартовом шаге баса



(см. пример 111).

Этот прием является исключением, и его можно применять лишь в случаях крайней необходимости Вообще же ведение всех четырех голосов в одном направлении (то есть общее прямое движение) считается нежелательным.

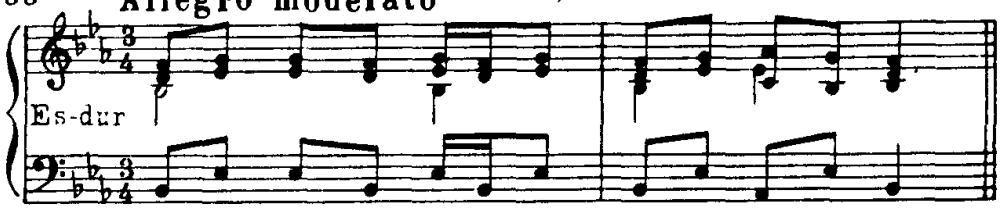
Задания

Устные

Проанализировать данные два примера (55 и 56), а также трио ноктюрна Ф. Шопена, ор. 37 № 1 и «Русскую пляску» П Чайковского, ор. 40:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

55 Allegro moderato П. Чайковский, Скерцо, ор.1 № 1



(см. также пример 39)

Письменные

В различных тональностях мажора и гармонического минора соединять — T — D, D — T, T — S, S — T:

а) гармонически,
б) мелодически,

и S с D — мелодически.

На фортепиано

В различных тональностях мажора и минора играть обороты — T — D, D — T, T — S, S — T, соединяя аккорды:

а) гармонически,
б) мелодически.

Играть также обороты S — D.

Примечание. Предлагаемые обороты начинать попеременно в каждом из трех мелодических положений, тесно и широко.

Тема 4

ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ ГЛАВНЫМИ ТРЕЗВУЧИЯМИ

1. Гармонизация

Гармонизацией данного голоса (мелодии или баса) называется присоединение к нему связной и логичной последовательности аккордов. Гармонизация основывается на истолковании функционального значения звуков этого голоса в их взаимной связи и развитии.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

2. Практические указания

1) Каждый звук мелодии должен быть функционально определен как основной, терция или квинта трезвучия T, или S, или D.

При возможности двоякого истолкования того или иного звука мелодии необходимо учитывать последующее гармоническое движение. Такое «заглядывание вперед» помогает избегнуть неправильных соединений, а также нежелательной последовательности D — S.

2) Первым и последним аккордом всего построения обычно бывает устойчивая функция — тоника. Впрочем, иногда построение начинается с доминанты, преимущественно — из затакта. Начало с субдоминанты — редко.

3) Повторение аккорда со слабого времени на следующее за ним сильное нежелательно. В сложных тактах или при дроблении долей в простых тактах это касается и относительно сильных долей.

Примечание. Это ограничение объясняется тем, что обычно изложение имеет свою «гармоническую пульсацию», которая прежде всего характеризуется сменой гармоний на грани между слабым моментом и ближайшим сильным (или даже относительно сильным), то есть дифференцирует размах к «удару» и удар (слабое и сильное время).

Исключение— если аккорд вступил на сильном времени, то он может быть продлен и за пределы данного такта (см. примеры: 13, 31, 89, 90, 98).

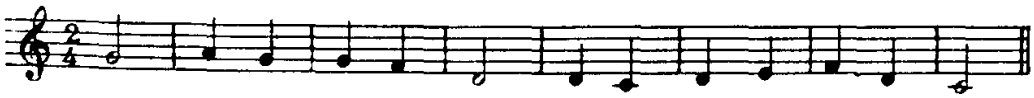
4) Необходимо следить за правильностью соединения каждой пары аккордов: первого со вторым, второго с третьим и т. д. до конца.

5) Бас должен представлять собой волнообразную линию ограниченного диапазона, в пределах 1—1½, в крайнем случае двух октав. Это достигается чередованием восходящего движения с нисходящим. В частности, не следует допускать двух шагов подряд на квинту (а по возможности и на кварту) в одном направлении, ввиду явной немелодичности такого хода, особенно, если он начинается и кончается на сильном времени. Кроме скачков баса на кварту и квинту, возможен ход и на октаву при повторении аккорда.

Пример гармонизации мелодии

Приступим к практической гармонизации следующей мелодии:

57



Проиграв мелодию на фортепиано определяем ее тональность (по функциональному строению, заключительному зву-

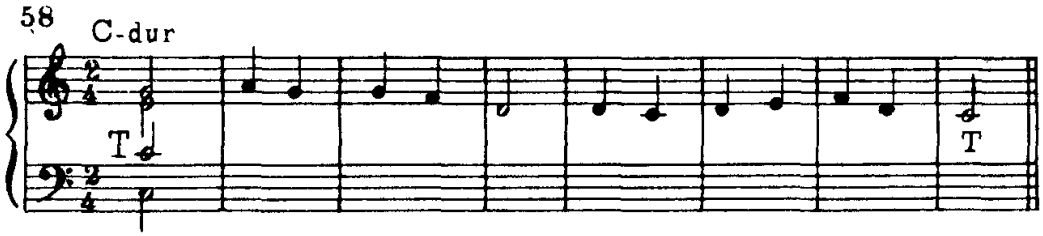
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ку и ключевому обозначению) — в данном случае тональность *До* мажор.

Начальный звук *соль* в данной тональности является или основным звуком доминантового трезвучия (*соль — си — ре*) или же — квинтой тоники (*до — ми — соль*). Как известно, начальным аккордом чаще всего бывает тоника. Кроме того, дальше в мелодии следует звук *ля* — это безусловно терция субдоминанты (в другие аккорды *ля* не входит). Если первому аккорду придать значение D, то за ней, таким образом, последует субдоминанта, что нежелательно. Поэтому первое истолкование звука *соль* отпадает, и мы будем считать его квинтой тонического трезвучия.

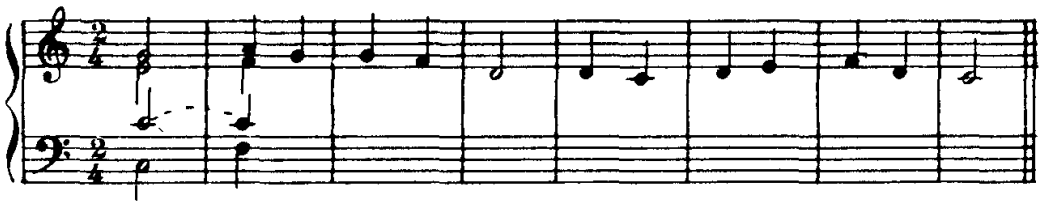
Поскольку мелодия дана в относительно низком регистре, более целесообразно тесное расположение; оно сохраняется до конца задачи:

58



Второй звук мелодии — *ля* — терция субдоминанты. Соединение начальной тоники с субдоминантой делаем гармоническое, ибо только в этом случае получается правильное голосоведение (см. тему 3, § 5):

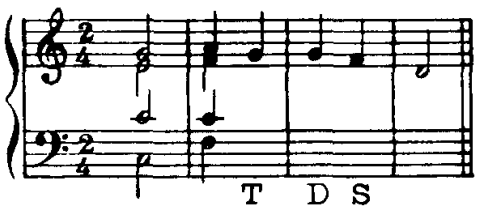
59



Дальше, во втором такте, в мелодии снова звук *соль*, то есть квинта тоники или основной звук доминанты. Если здесь взять T, то повторение в мелодии звука *соль* со слабого времени на сильное потребует смены гармонии. Тогда на сильном времени третьего такта окажется доминанта; дальше же в мелодии следует звук *фа*, который может быть только *S*.

Таким образом получается следующий гармонический план данного отрезка мелодии:

60

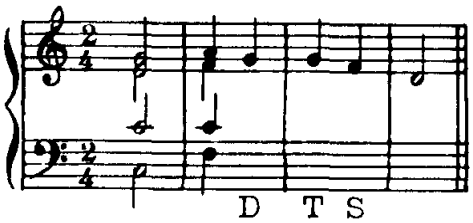


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Это толкование отпадает не только потому, что образуется нежелательное последование D — S. Как известно, при соединении аккордов секундового соотношения бас должен идти противоположно трем верхним голосам. В данном случае бас от D в третьем такте переходит к S нисходящим секундовым ходом. Следовательно, верхние голоса должны бы идти в восходящем направлении, между тем мелодия имеет не восходящий, а нисходящий ход на ту же секунду. Понятно, что при данных условиях правильное мелодическое соединение D—S невозможно (к тому же оно и нежелательно в принципе).

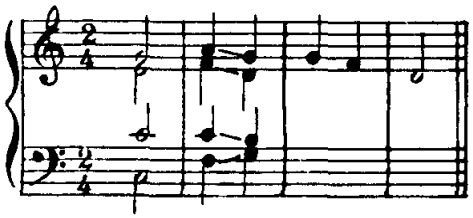
Исходя из такого анализа, выбираем другой, правильный гармонический вариант данного последования:

61



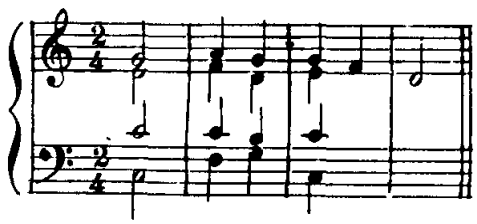
Соединение S и D во втором такте мелодическое — бас поднимается на ступень, три верхних голоса идут вниз:

62



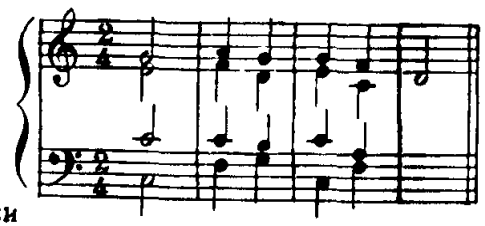
Действуя далее по намеченному плану, мы получаем гармоническое соединение D—T (общий звук — *соль* — остается в сопрано):

63



и затем мелодическое соединение аккордов T—S в третьем такте примера:

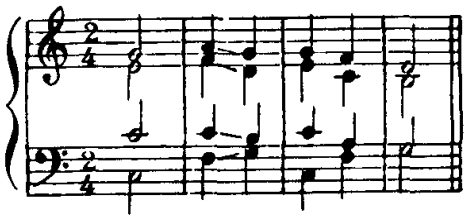
64



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

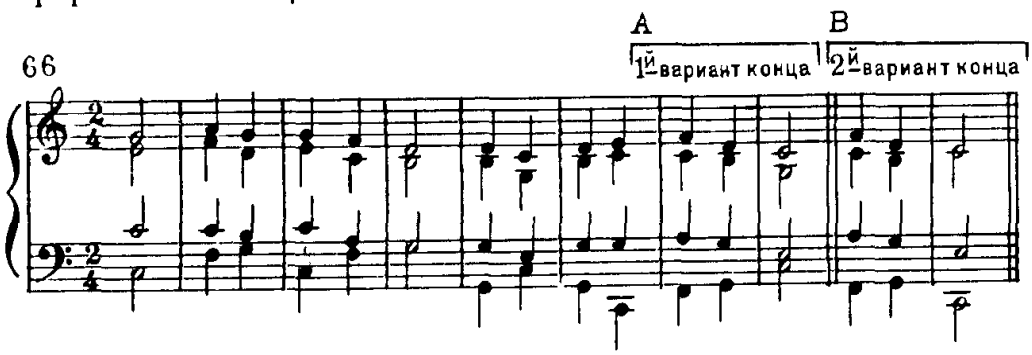
Звук *ре* четвертого такта — квинта доминанты (иное толкование здесь невозможно). Соединение с предшествующей субдоминантой — мелодическое, с типичным для секундового соотношения трезвучий противоположным движением баса и трех верхних голосов:

65



Анализируя подобным образом вторую половину мелодии, оформляем ее гармонически так:

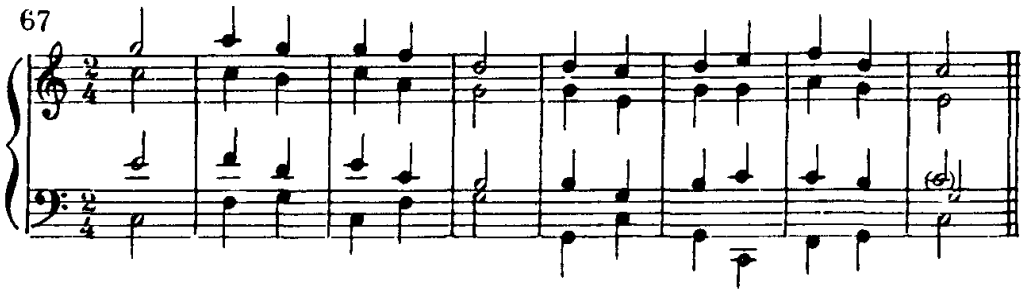
66



Обратим внимание на второй вариант конца: в нем тоническое трезвучие дано неполным, без квинты, с утроенным основным звуком. Пропуск квинты не причиняет ущерба функциональной четкости тонического трезвучия и мало отражается на полноте звучания аккорда. Основной же смысл применения в заключении неполного тонического трезвучия — разрешение вводного звука *си* в среднем голосе по тяготению в приму тоники — *до*. Для заключительного оборота D—T такая неполная T, при нисходящем движении доминантовой квинты, является нормой.

Приводим пример гармонизации той же мелодии в широком расположении. Для избежания многих добавочных линеек и очень низкого регистра переносим мелодию на октаву вверх:

67



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

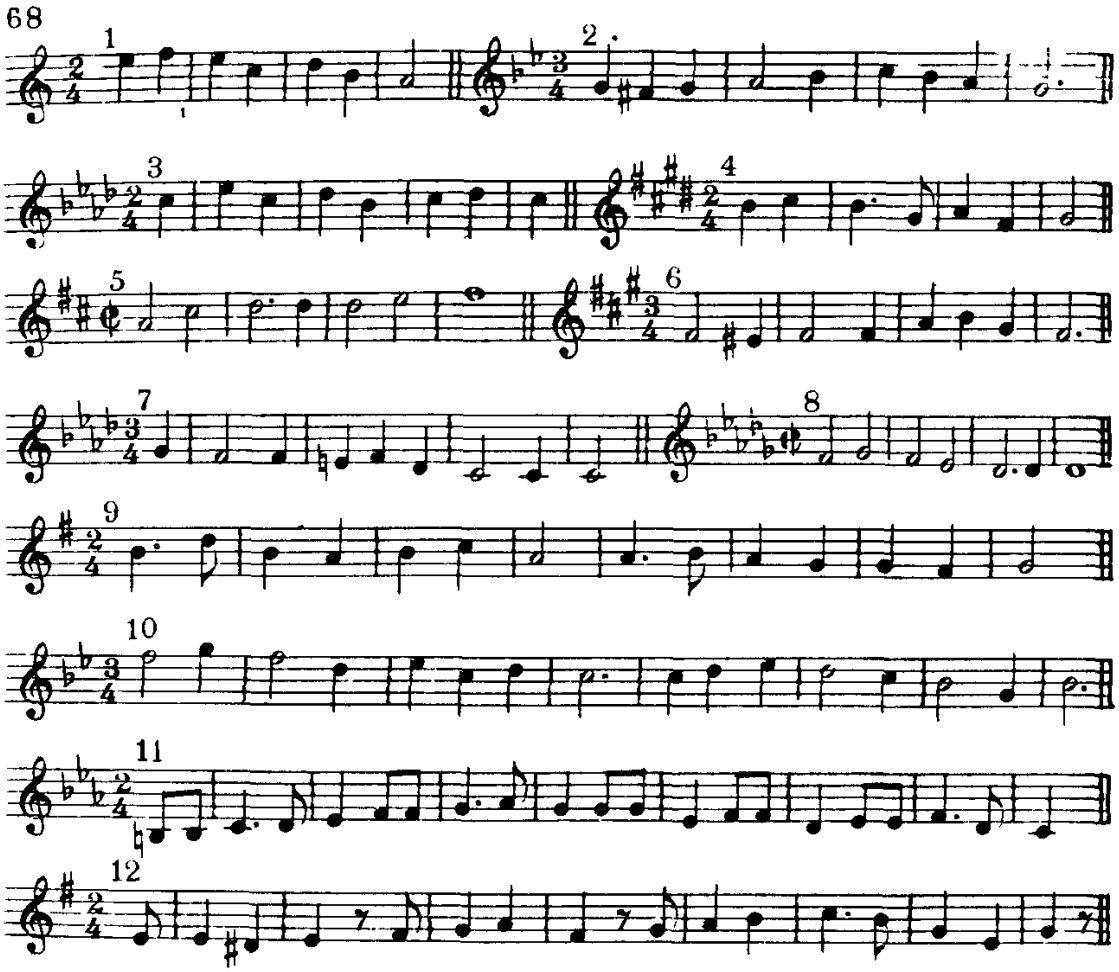
Задания

Письменные

Гармонизовать главными трезвучиями нижеследующие мелодии.

Каждая задача, по аналогии с данными выше образцами, должна быть целиком выдержана в одном расположении (или тесном, или широком):

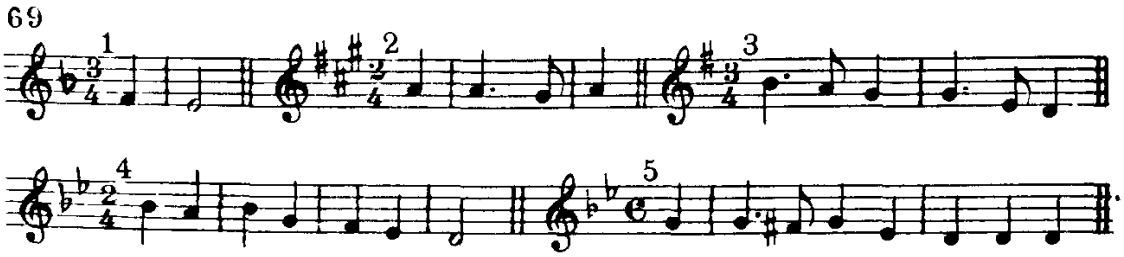
68



На фортепиано

Гармонизовать данные отрывки:

69



Примечание. Во всех подобных заданиях возможно для облегчения сначала сыграть с мелодией только басы предполагаемых аккордов, а при повторном проигрывании добавить средние голоса.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Тема 5

ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АККОРДА

1. Перемещение аккорда. Его роль

Перемещением аккорда называется его повторение в измененном виде; перемещение меняет мелодическое положение или расположение аккорда — или и то и другое одновременно.

Перемена мелодического положения аккорда вызывается тем, что мелодия переходит от одного аккордового звука к другому. Перемена мелодического положения имеет важное значение для развития мелодии. Перемещение поддерживает мелодическое и ритмическое движение без смены аккордов. Слишком частая смена аккордов легко приводит к пестроте и тяжеловесности гармонии.

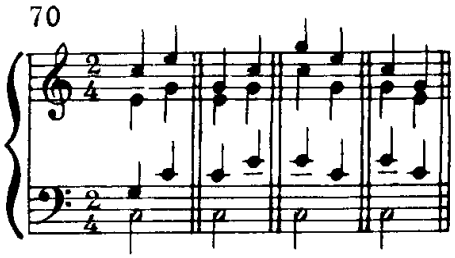
Смена расположения (с тесного на широкое или с широкого на тесное) чаще всего сопутствует смене мелодического положения. Смена расположения имеет подчас техническое значение (удобство, правильность, плавность голосоведения).

2. Техника перемещения

При движении в мелодии на терцию или кварту возможны два случая:

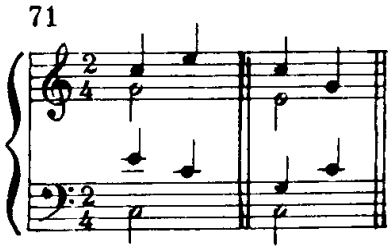
а) альт и тенор перемещаются в том же направлении, также на ближайшие звуки аккорда; расположение не меняется (прямое перемещение):

70



б) альт остается на месте, а тенор перемещается в противоположном по отношению к сопрано направлении (противоположное перемещение):

71

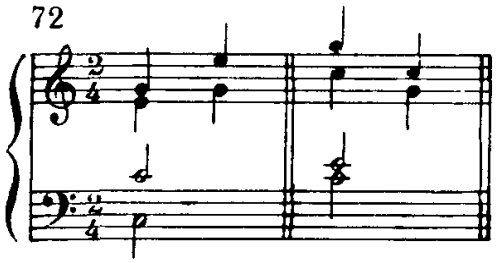


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Как видно из этой схемы, при восходящем движении в верхнем голосе расположение из тесного переходит в широкое, а при нисходящем, наоборот, широкое сменяется тесным.

При движении мелодии на квинту или сексту альт идет в том же направлении, а тенор остается на месте; расположение меняется, как и в предыдущем виде перемещения (косвенное перемещение):

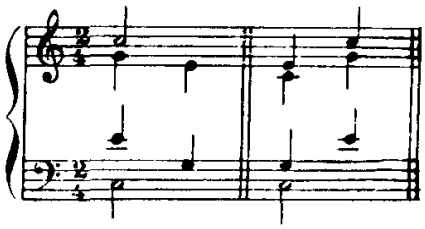
72



Нетрудно заметить, что в последних двух случаях (72 и 73) оба движущиеся голоса взаимно перемещаются: в примере 71 (такт 1) в сопрано появляется звук *ми,* бывший до того в теноре, который, в свою очередь, перенимает предыдущий сопрановый звук — *до;* в примере 72 (такт 1) аналогичным образом взаимно обмениваются звуками сопрано (*соль — ми*) и альт (*ми—соль*).

Примечание. В случае технической необходимости применяется взаимное перемещение альта с тенором при оставлении сопрано на месте, а также «двойное» перемещение всех трех верхних голосов в одном направлении:

73



3. Практические указания

В предыдущих гармонизациях одно расположение (тесное или широкое) выдерживалось без изменений на всем протяжении задачи, на основе гармонического или мелодического соединения основных трезвучий. И теперь в тех случаях, когда рядом находятся два различных трезвучия, нельзя при переходе от одного к другому делать скачки в трех верхних голосах и менять расположение. Там же, где рядом находятся два аккорда одной ступени, возможны мелодические скачки в голосах и смена расположения, то есть применение перемещений.

Прежде, чем приступить к гармонизации каждой данной мелодии, необходимо проанализировать ее строение:

а) установить, какие терцовые ходы являются признаком перемещения в рамках одного трезвучия (T, D, S), а ка-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

кие требуют смены одного аккорда другим в мелодическом соединении (например, в *До* мажоре: *фа—ре*—мелодическое соединение S—D; *до—ля*—в зависимости от окружения — или перемещение в рамках субдоминанты, или мелодическое соединение T—S);

б) отметить все случаи перемещения, указанные в данной мелодии квартовыми скачками;

в) учесть, что восходящий скачок на квинту или сексту потребует перехода от тесного расположения к широкому, а нисходящий — от широкого к тесному; ко всем таким моментам следует заранее приготовить необходимое расположение. Это вполне возможно, поскольку до появления такого широкого скачка в мелодии имеются обычно ходы на терцию или кварту, при которых, как уже известно, расположение может или оставаться неизменным, или же переходить из тесного в широкое и наоборот — сообразно необходимости к моменту широкого скачка. Если же такой широкий скачок представляет первый в данной мелодии случай перемещения, то необходимо установить расположение начального аккорда.

Задания

Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

74

1

2 т. ш. т. ш.
T T

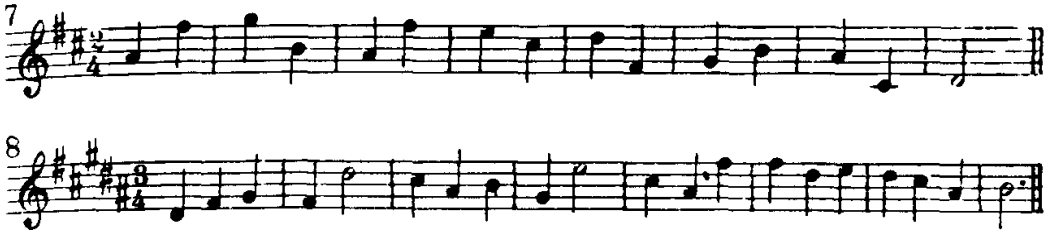
3

4

5

6

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



На фортепиано

Играть в различных тональностях перемещения отдельных трезвучий T, S, D следующим образом:

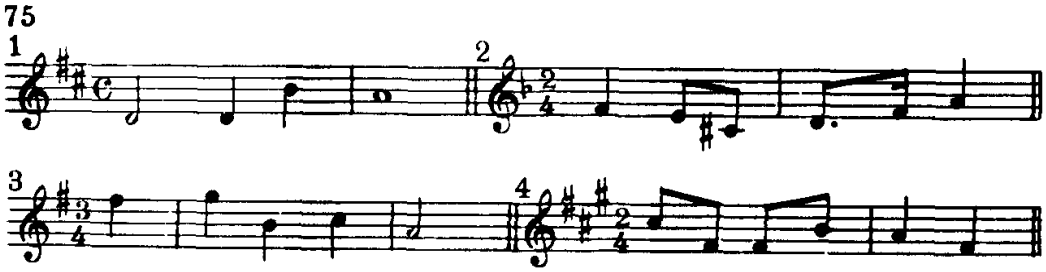
а) с движением мелодии вверх от примы к терции, от терции к квинте и от квинты к приме без смены расположения, а также с переходом от тесного к широкому;

б) с движением мелодии вверх от примы к квинте, от терции к приме и от квинты к терции со сменой расположения с тесного на широкое;

в) при ходе мелодии вниз от примы к квинте, от квинты к терции и от терции к приме при неизменном расположении и с переходом от широкого к тесному;

г) при ходе мелодии вниз от примы к терции, от квинты к приме и от терции к квинте со сменой расположения с широкого на тесное.

Гармонизовать следующие отрывки:



Тема 6

ГАРМОНИЗАЦИЯ БАСА

1. Применение гармонического соединения

Гармонизация данного басового голоса, состоящего из последования основных звуков тоники, субдоминанты и доминанты, не представляет никаких затруднений в смысле выбора аккорда: наличие в басу I ступени гаммы данной тональности указывает на тоническое трезвучие, IV ступень указывает на субдоминантовое трезвучие и V — доминантовое.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

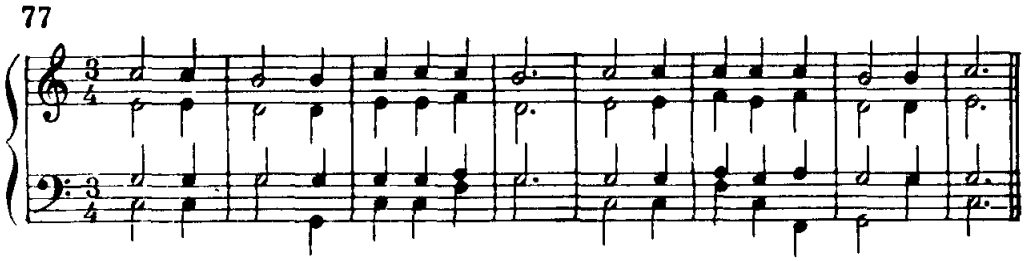
Ясно, что в следующем басовом голосе:

76

в 1-м такте—T, во 2-м—D, в 3-м—два раза T и на третьей четверти—S, в 4-м такте — остановка на D, в 5-м такте—T, в 6-м—S, T и опять S, в 7-м—D и в 8-м—T.

Помня, что при наличии между аккордами общего звука проще всего соединять их гармонически, можно было бы гармонизовать данный отрывок примерно следующим образом:

77

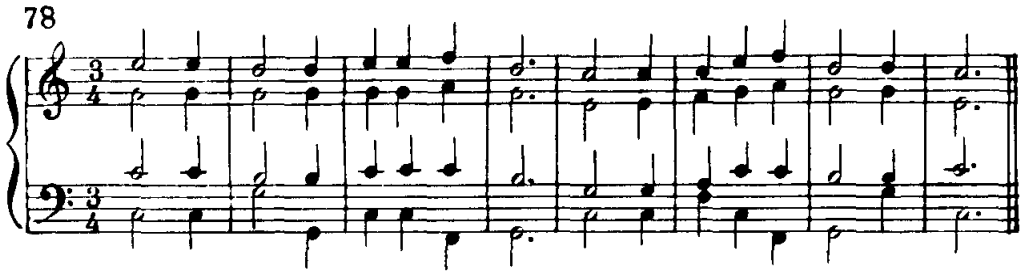


В смысле выбора и соединения аккордов здесь все правильно, но сама мелодия неудовлетворительна, так как стоит почти на месте — как бы топчется на звуках *си* и *до*. Получилось это из-за применения одного лишь гармонического соединения аккордов T—S, T—D.

2. Применение мелодического соединения

Гораздо лучших результатов можно добиться, применяя, наряду с гармоническим, и мелодическое соединение; звук, который при гармоническом соединении остался бы в мелодии на месте, при соединении мелодическом будет сменяться другим звуком, и мелодия станет подвижнее:

78



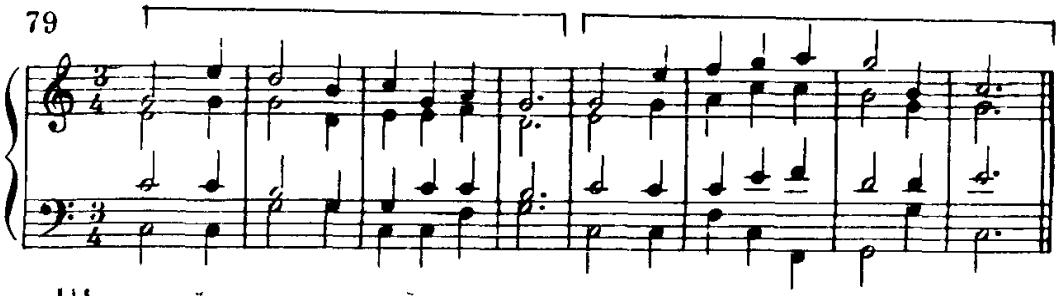
Разумеется, мелодическая линия может также варьироваться в зависимости от мелодического положения начального аккорда.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

3. Применение перемещений

Дополнительным средством обогащения мелодии служит применение перемещений аккордов. Достаточно попробовать применить перемещения в гармонизации данного баса, чтобы убедиться в мелодическом значении этого приема:

79



Широкий восходящий скачок в первом такте вызывает здесь естественное мелодическое движение в нисходящем направлении до конца первой половины всей мелодии. Во второй половине усиливается восходящее устремление мелодии, которая в конце 6-го такта достигает своего кульминационного пункта.

4. Практические указания по гармонизации баса

Перемещения целесообразно применять главным образом в тех случаях, когда бас — а) повторяется (см., например, басы в задачах 1, 3, 4), или б) делает октавные скачки (см., например, басы в задачах 1 и 3), или в) представлен более крупной длительностью (которую нетрудно вообразить себе как объединение нескольких более мелких длительностей, связанных лигами).

При этом, однако, не следует злоупотреблять перемещениями; во избежание излишней суетливости и пестроты в гармонии целесообразно ограничить перемещения пределами счетной доли, то есть, например, в размере $\frac{4}{4}$—четвертями, в размере $\frac{6}{8}$ — восьмыми.

Кроме того, при распределении общего ритмического движения следует учитывать общий темп, а также то, что на сильной доле такта естественно помещать длительности не более мелкие, чем на слабых, а скорее более крупные или равные им (см., например, басы в задачах 5 и 6). Во избежание ошибок в голосоведении следует помнить, что ход баса на кварту допускает соединение как гармоническое, так и мелодическое, а ход на квинту — только гармоническое (см. тему 3, § 5).

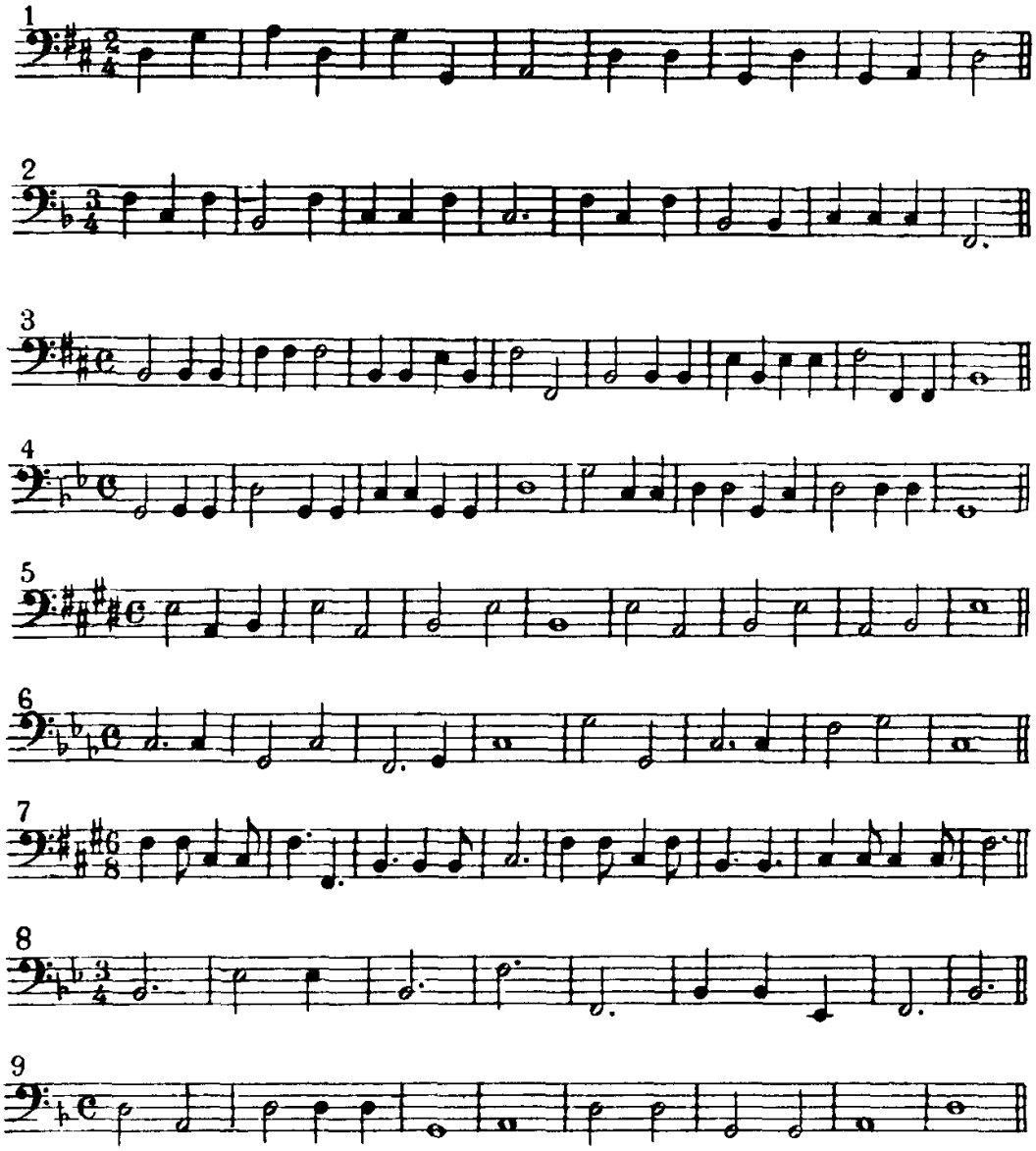
Задания

Письменные

а) Гармонизовать данные басы с применением перемещений:

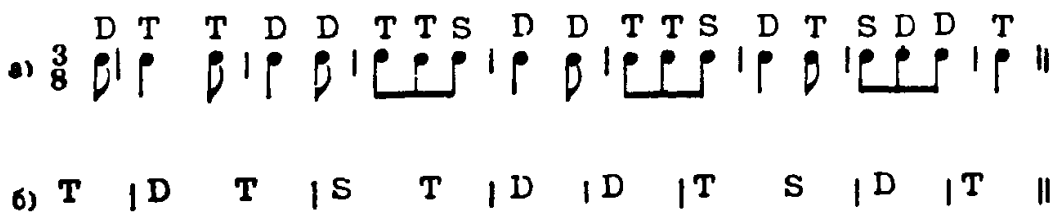
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

80



Примечание. Для лучшего усвоения материала рекомендуется каждую басовую задачу решать хотя бы по два раза, добиваясь различных мелодических рисунков верхнего голоса.

б) Гармонизовать в разных тональностях следующие схемы:

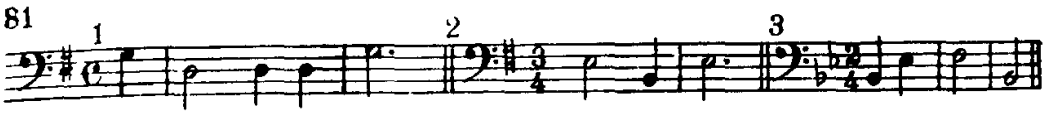


Примечание. Во второй схеме, изображенной одними буквенными обозначениями, выбору учащегося предоставляется не только тональность, но и ритмическое оформление.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На фортепиано

Гармонизовать (без перемещений, а затем с перемещениями) данные басовые отрывки:



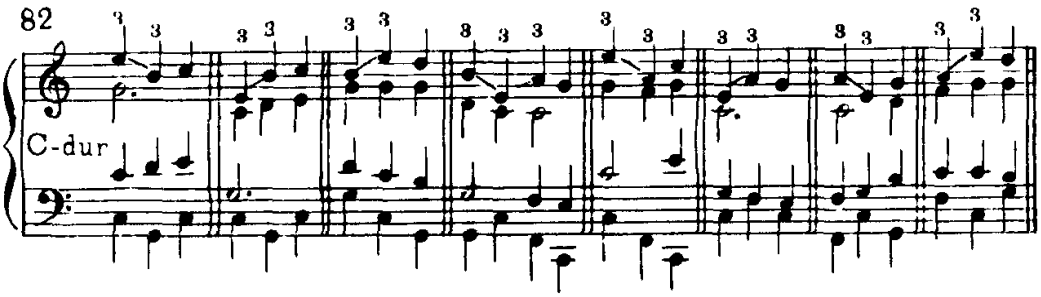
Тема 7

СКАЧКИ ТЕРЦИЙ

1. Скачки терций в сопрано

При гармоническом соединении трезвучий, состоящих в кварто-квинтовом соотношении (то есть T—D, D—T, T—S, S—T), в сопрано можно вести терцию одного из них в терцию другого. Этот ход образует скачок на кварту или квинту вверх или вниз, при соединении двух различных аккордов, и называется скачком терций.

При таком скачке расположение меняется; аккорд, приходящийся на более высокий звук скачка, располагается широко, а приходящийся на более низкий звук — тесно:



T DT T DT DT D DT S T S T TS T S T D S T D

После скачка мелодия почти всегда движется в обратном скачку направлении. Лишь в редких случаях (когда второй из звуков—терция S или D—требует своего естественного ладового разрешения) возможно движение мелодии после скачка в том же направлении. В миноре скачок от тонической терции к доминантовой может быть только нисходящий, на уменьшенную кварту, ибо восходящий на увеличенную квинту (как и любые другие ходы и скачки на увеличенные интервалы) считается запрещенным (см. тему 12, § 4).

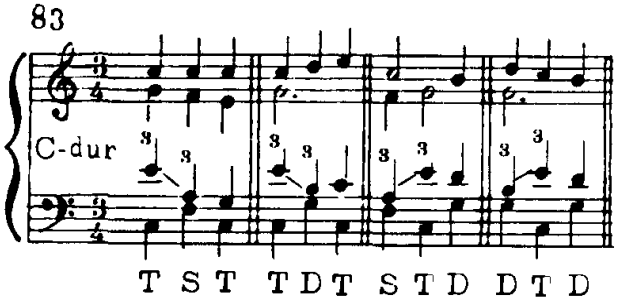
2. Скачки терций в теноре

При гармоническом соединении тех же трезвучий (T—D, D—T, T—S, S—T) возможен скачок терции в терцию и в теноре. Он также сопровождается сменой расположения, но в обратном порядке: при восходящем скачке расположение ме-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

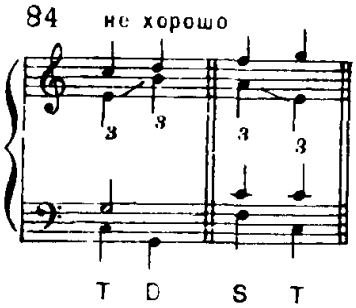
няется от широкого к тесному, а при нисходящем — от тесного к широкому:

83



Примечание. Скачок терций в альте не применяется, так как приводит к неправильному расположению аккордов:

84

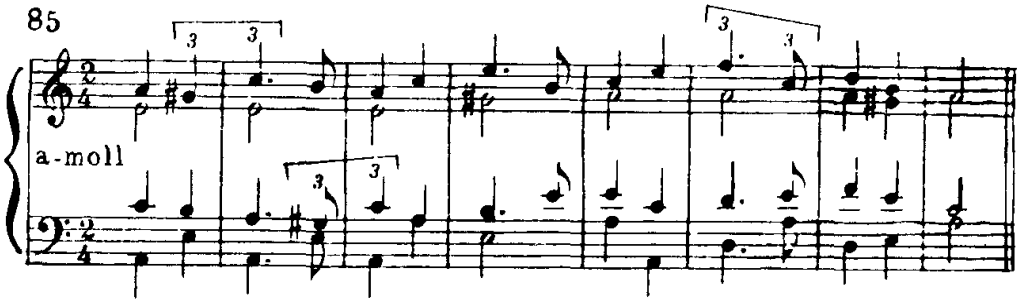


3. Анализ задач

Предварительный анализ задач производится в общем в том же объеме, как прежде. Следует лишь помнить, что среди рассматриваемых скачков некоторые из них будут скачками терций и что с ними связана смена расположения.

Пример гармонизации:

85



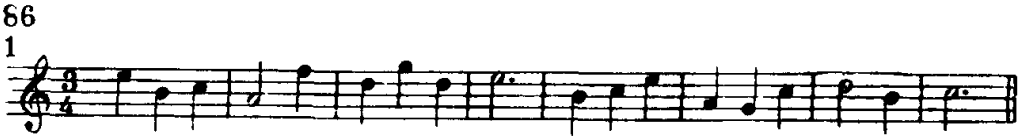
Задания

Письменные

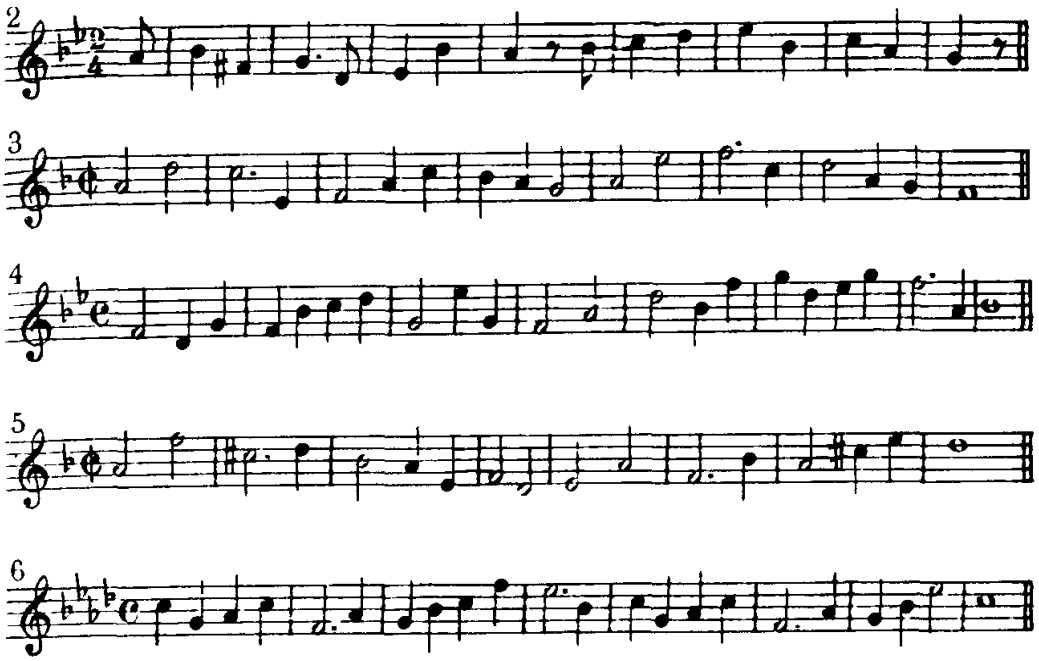
Гармонизовать данные мелодии:

86

1



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

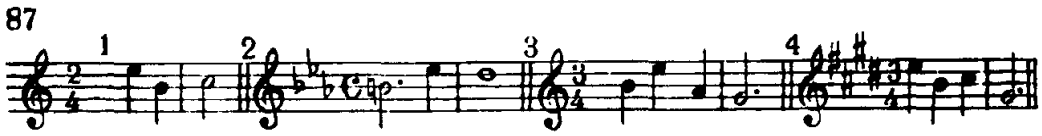


На фортепиано

а) Играть в разных тональностях гармонические соединения—T—D, D—T, S—T, T—S со скачком терций в сопрано и теноре вверх и вниз, по образцу примеров 82 и 83.

б) Гармонизовать следующие отрывки:

87



Тема 8

КАДЕНЦИИ. ПЕРИОД. ПРЕДЛОЖЕНИЕ

1. Членение музыкального произведения

Музыкальное произведение развертывается во времени, и в этом его специфическая особенность, как искусства временного. Представляя собой нечто единое по мысли и целое по форме, музыкальное произведение вместе с тем расчленяется на отдельные составляющие его разделы, называемые построениями. Построения отграничиваются друг от друга цезурой. Цезура есть момент, отделяющий конец одного построения от начала другого, независимо от их масштаба.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

2. Период, предложение

Простейшим образцом законченного музыкального построения, излагающего (экспонирующего) лишь одну тему, одну музыкальную мысль, является период. Обычно он состоит из двух равнодлительных (четырехтактовых) построений, называемых предложениями. Эти предложения отграничиваются цезурой и заключаются двумя различными, функционально связанными, каденциями.

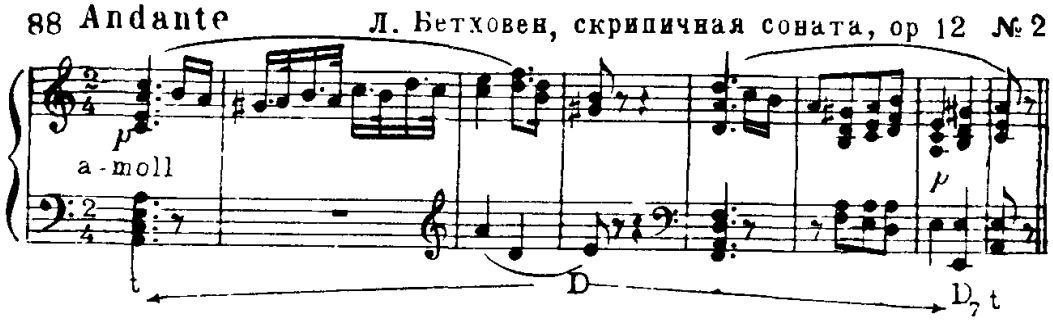
Восьмитактовый с равнодлительными предложениями период, называемый обычно квадратным, получил очень большое распространение в жанре танца, скерцо, марша, хороводной песни, для которых существенна большая опора на метрику. Этот вид периода будет преобладающим в наших практических заданиях.

К простым видам периода можно отнести и период единого строения, на предложения не расчленяющийся (см. Л. Бетховен. Allegretto из сонаты № 6; главная тема второй части V симфонии), и период с равнодлительными, но не квадратными предложениями (см. двенадцатитактовый из двух предложений период в ансамбле «Не розан сверкает» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки).

3. Каденции в периоде

Каденциями или кадансами называются гармонические обороты, заключающие отдельное музыкальное построение и завершающие изложение музыкальной мысли (или самостоятельной ее части).

По своему местоположению в периоде каденции разделяются на две категории: серединные (конец первого предложения) и заключительные (конец второго предложения, общее заключение периода):

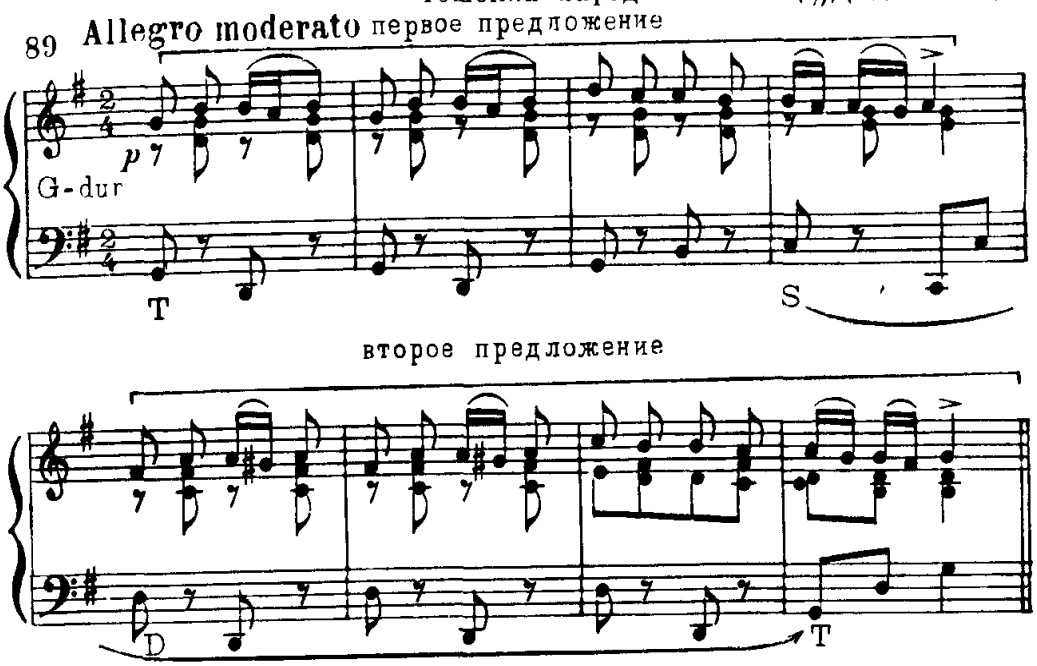


Обычно серединные и заключительные каденции периода различаются еще по функциональным свойствам последнего аккорда; например, первая каденция — на D или S (неустойчивая функция), а вторая — на T (устойчивая функция). Это создает тяготение на расстоянии неустойчивой D (S) к устойчивой T и, таким образом, связывает одну

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

каденцию с другой, соподчиняет их, а тем самым содействует объединению обоих предложений в одно музыкальное целое, несмотря на цезуру:

Чешский народный танец „Дядя Нымра"



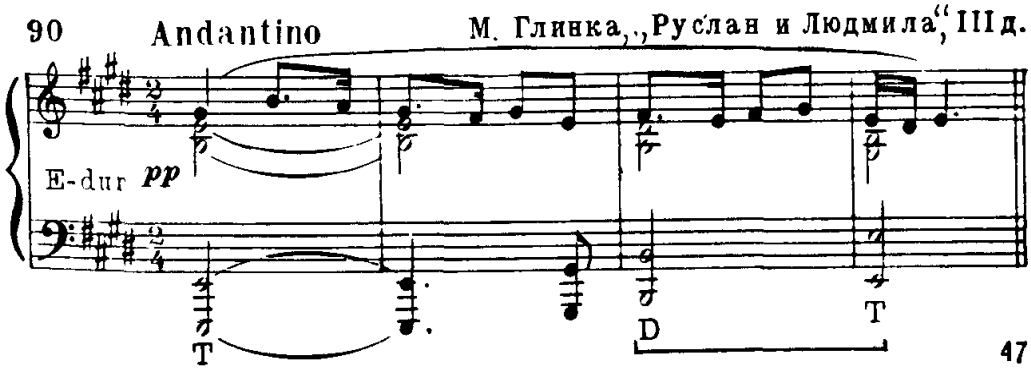
Примечание. Связь музыкальных построений с общим тематическим развитием музыкального произведения и их соотношение внутри музыкального целого образует смысловую сторону музыкальной речи или ее синтаксис (по аналогии со словесной речью и ее синтаксическими особенностями).

4. Основные виды каденций

С гармонической точки зрения все каденции разделяются на две основные функциональные группы: 1) каденции, заключающиеся устойчивым аккордом,—T и 2) каденции, заключающиеся неустойчивой гармонией,—D или S.

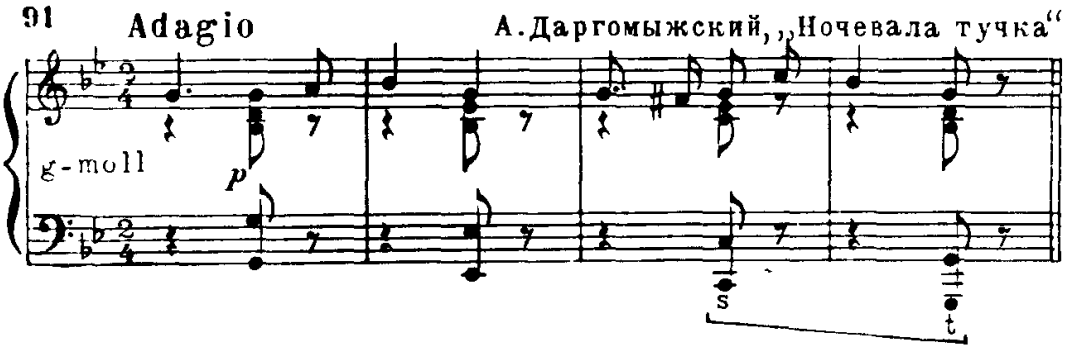
Устойчивые каденции в свою очередь имеют три следующие разновидности: 1) автентические, 2) плагальные и 3) полные (как разновидность автентических).

Автентическими каденциями называются гармонические обороты D—T в конце предложения или периода:

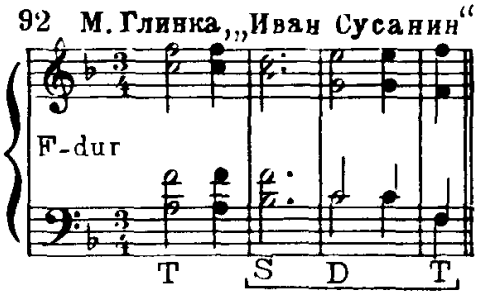


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Плагальными каденциями называются гармонические обороты S—T в конце предложения или периода:



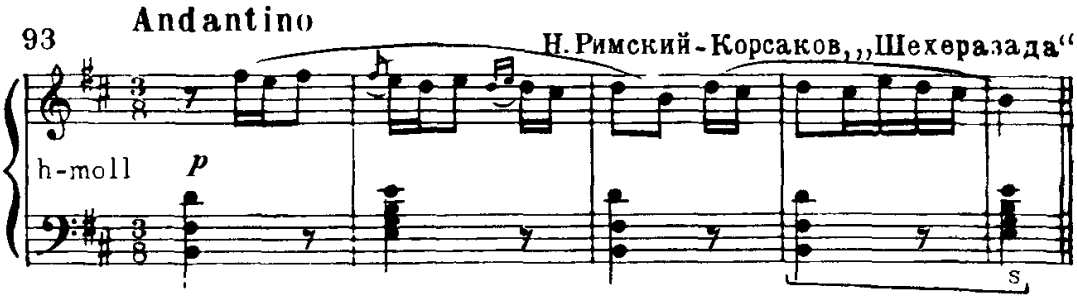
Полными каденциями называются гармонические обороты с аккордами обеих неустойчивых функций в конце предложения или периода, а именно S—D—T:



Каденции, заканчивающиеся аккордами неустойчивых функций (D или S), называются **половинными** и могут быть разделены еще на следующие две группы:

1) **половинные автентические**, заключающие первое предложение **доминантовой гармонией** (см. пример 88, стр. 46);

2) **половинные плагальные**, заключающие первое предложение **субдоминантовой гармонией**:



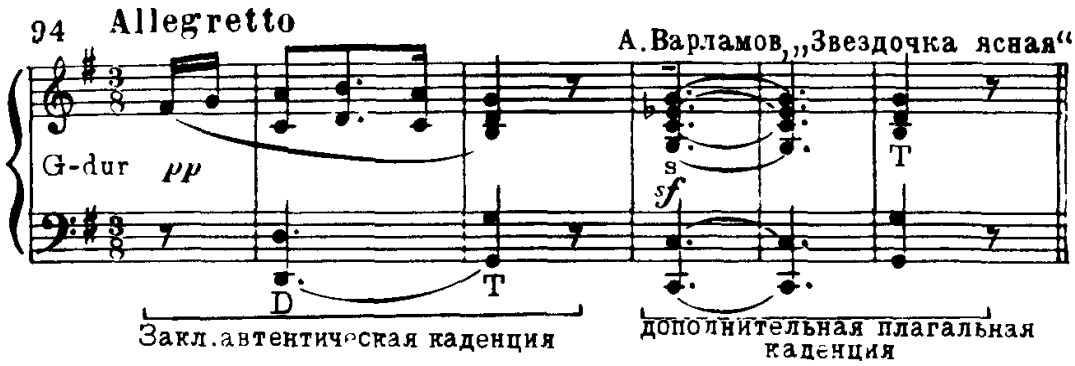
Автентические каденции для заключения периода являются безусловно преобладающей нормой в музыке целого ряда эпох и стилей. Плагальные же каденции в конце периода имеют меньшее значение и место. Они первоначально появились в практике не как **самостоятельные** обороты, а как **дополнительные заключения**, вводимые **после автентического** заключения периода или для расширения

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

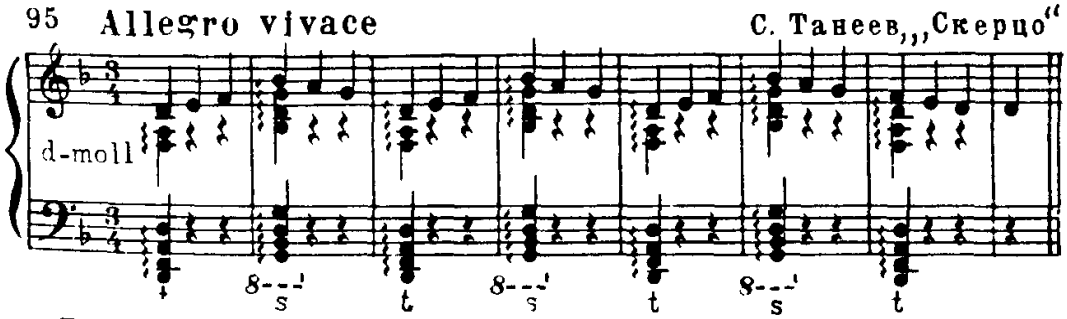
его масштаба, или же для более полного закрепления тональности (тоники). Даем примерную схему такого периода:

1-е предложение	2-е предложение + дополнительная плагальная каденция
(4 такта)	(4 такта) (2 такта)
	(десятитактовый период)

Если основная автентическая каденция вводится ранее обычного окончания квадратного периода (например, в 7-м такте), то плагальная каденция в этом случае только дополняет (выравнивает) построение до полной равнодлительности его структуры (то есть до полных восьми тактов. См., например, первый период в «Похоронном марше» из III симфонии Л. Бетховена):



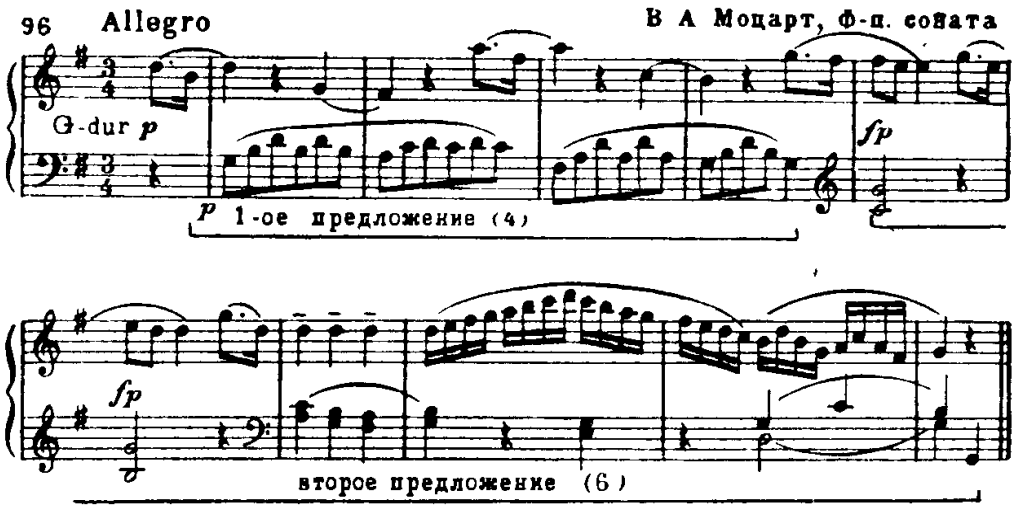
В западной послеклассической и особенно в русской музыке плагальные каденции заняли относительно бо́льшее место и приобрели большую самостоятельность, частично заменив собой и автентические (см. различные плагальные обороты и каденции в «Деревне» М. Мусоргского; в Песне Варяжского гостя из оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова; в романсах «Ночи безумные», «Он так меня любил» П. Чайковского; в обработке русской песни «Рай, середи двора» А. Лядова; в романсе «На старом кургане» В. Калинникова; в главной партии V симфонии (ч. I) и романсе «Подвиг» П. Чайковского, начало):



Предложения периода могут быть неравнодлительными не только благодаря дополнительной плагальной каденции, но и за счет общего музыкального развития; например, первое предложение—4 такта, второе—целый шеститакт

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

(см., например, подобный 10-тактовый период в сонате В. А. Моцарта *Соль* мажор):



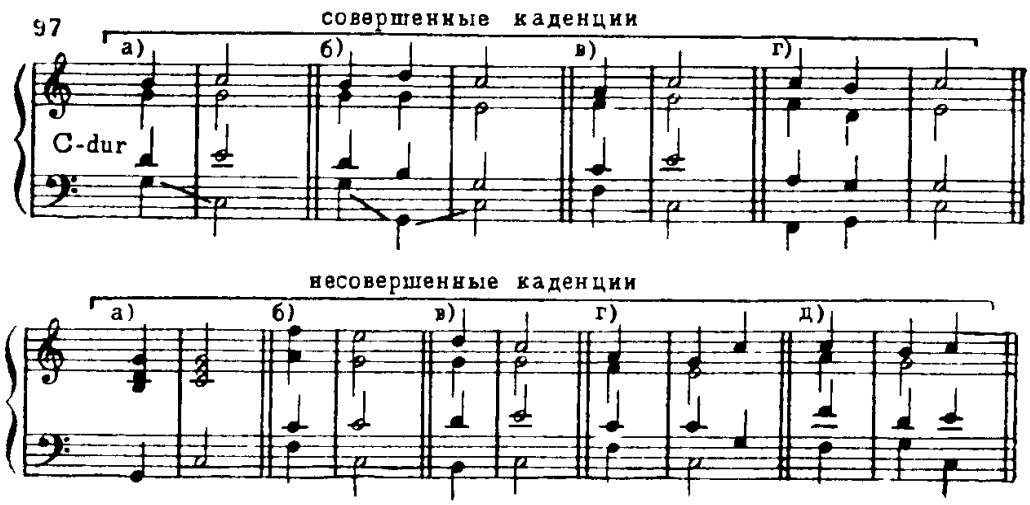
Половинные автентические каденции имеют значительное преобладание над половинными плагальными, что естественно связывается с ролью и особенностями доминанты

5. Другие разновидности каденций (совершенные и несовершенные)

По степени общей законченности автентические и плагальные каденции в свою очередь разделяются на совершенные и несовершенные.

Совершенной называется каденция, в которой заключительная тоника дана на сильной доле такта, в мелодическом положении основного звука и при последовании от D или S в основном виде (в басу типичные кадансовые кварто-квинтовые ходы D—T или S—T).

Несовершенной называется каденция, в которой заключительная тоника дана на слабой доле такта или в мелодическом положении терции или квинты, а также при последовании от D или S в обращении (кадансовые кварто-квинтовые ходы здесь в басу отсутствуют):



Понятно, что совершенная каденция вообще при прочих равных условиях дает бо́льшую степень законченности, чем несовершенная. В связи с этим первое предложение периода может иногда заканчиваться несовершенной каденцией, а второе — совершенной. При таких концовках предложений мы не слышим простого повторения каденций; благодаря различной степени законченности последних аккордов, эти каденции дополняют друг друга и находятся в соподчинении, несмотря на сходную по составу аккордику:

В. А. Моцарт, „Тоска по весне"

98

F-dur

(несоверш. каденция)

(совер-ш. каден-ция)

(схема)

Примечание. В сравнительно редких случаях несовершенная каденция применяется и для заключения всего периода, наряду со столь же редкой D (сошлемся на следующие примеры: Л. Бетховен. Соната № 4 — Largo; соната, ор. 31 (№ 18) — Менуэт; П. Чайковский. Куплеты Трике из оперы «Евгений Онегин», Р. Шуман. «Warum?»).

6. Практические указания

1. Гармонизация начинается с точного определения тональности (по ключевым знакам, по последнему звуку мелодии, по ее функциональному строению);

2. Затем выясняются границы каждого из предложений периода.

3. Далее определяются гармонии и гармонические обороты для серединной и заключительной каденций.

4. Учитываются характерные особенности цезуры. Цезура в сущности создает впечатление перерыва в связности гармонического движения; в результате — последний аккорд первого предложения и начальный аккорд второго не оказываются в непосредственной функциональной связи. Поэтому второе предложение можно начать с любой гармонии — с D, T и даже S (после D в половинной каденции, — см. прим. 88).

5. В данном для гармонизации голосе может встретиться и дополнительная плагальная каденция; необходимо ее специально отметить и отделить от заключительной каденции периода.

6. При гармонизации баса следует обратить внимание на ритмический рисунок мелодии в первом и втором предложениях. Второе предложение мелодии можно построить:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

а) на ритмическом подобии первому;

б) на дополняющем контрасте;

в) более свободно, на комбинировании первых двух приемов.

7. Для наглядности рекомендуется границы предложений и дополнительные каденции обозначать квадратными скобками.

Задания

Устные

Определить виды каденций, их взаимосвязь, ритмические соотношения мелодии первого и второго предложения в следующих отрывках:

а) Р. Шуман. «Альбом для юношества», ор. 68 №№ 8 и 9;

б) М. Глинка. «Ночной зефир» (тт. 1—10);

в) Л. Бетховен. Соната № 2, Largo appassionato (тт. 1—8);

г) Л. Бетховен. Соната № 8, ч. III (тт. 1—8);

д) В.А. Моцарт. Вступление к песне «Как трепетно сердце»;

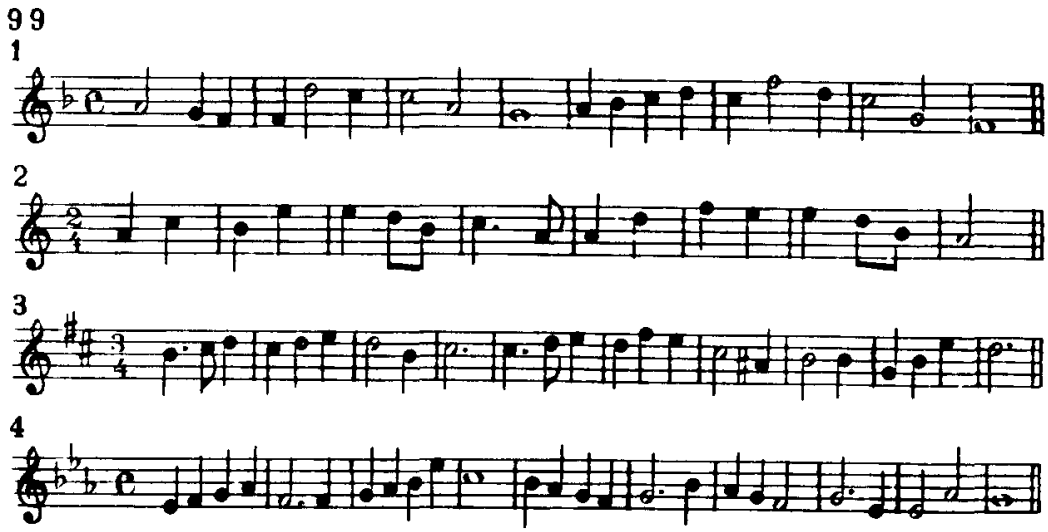
е) П. Чайковский. «Осенняя песнь», ор. 37-bis № 10 (тт. 1 – 9);

ж) Л. Бетховен. Соната № 1, Adagio;

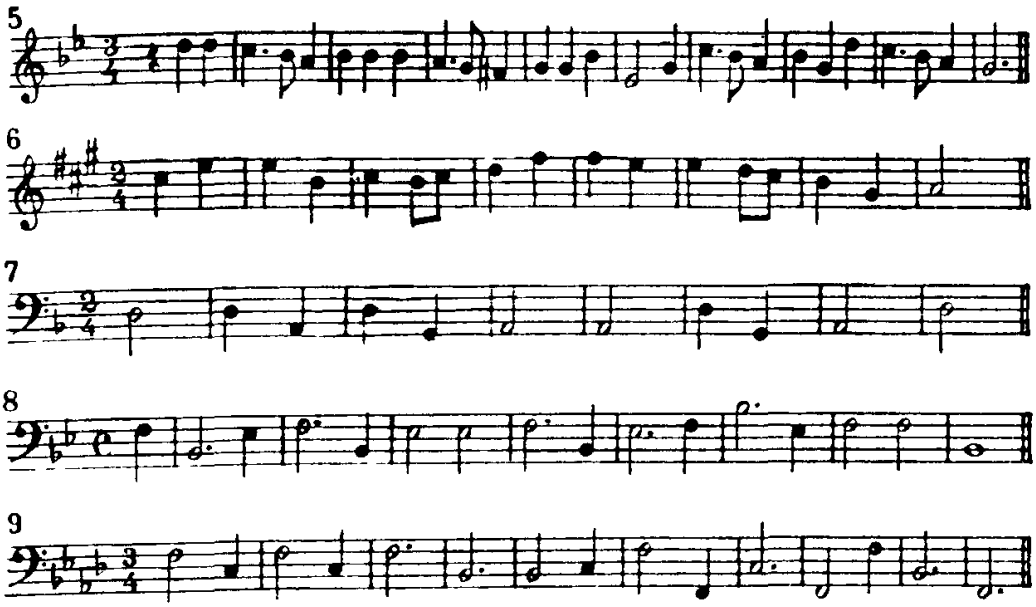
з) П. Чайковский. «Сладкая греза», ор. 39 № 21 и № 22 «Песнь жаворонка».

Письменные

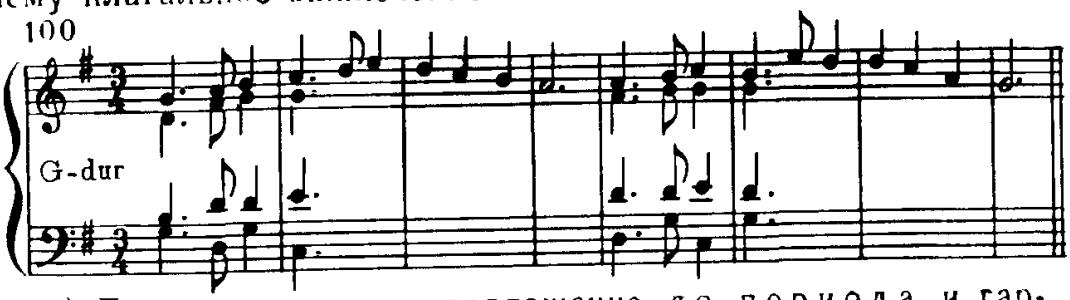
а) Гармонизовать данные мелодии и басы:



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



б) Закончить гармонизацию данного периода и добавить к нему плагальное заключение:



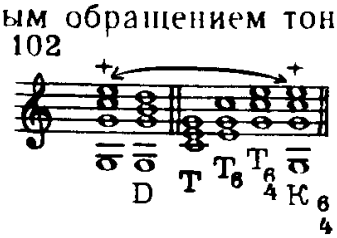
в) Дополнить данное предложение до периода и гармонизовать его:

Тема 9

КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД

1. Определение и обозначение

В кадансах доминанта очень часто появляется непосредственно после созвучия, которое имеет внешнее сходство со вторым обращением тонического трезвучия:



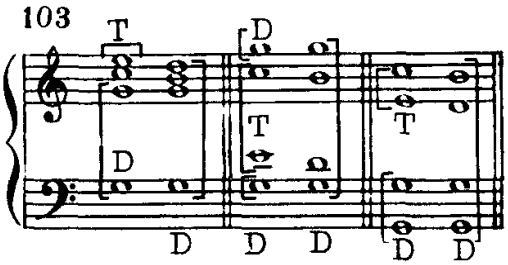
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

По местоположению в музыкальном построении и по интервалам от доминантового баса это созвучие получило название кадансового квартсекстаккорда. Обозначается оно буквой К (кадансовый) и цифровкой, соответствующей виду аккорда: $К^6_4$.

Функциональная особенность $К^6_4$

Имея внешне звуковое сходство со вторым обращением тонического трезвучия, кадансовый квартсекстаккорд, по функциональной своей природе, не является собственнотонической гармонией. Функциональное своеобразие этого созвучия заключается в том, что в нем совмещаются звуки двух функций: D в басу и T над ней, причем D, как основа гармонии, преобладает:

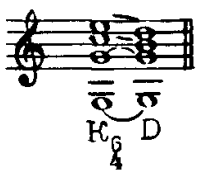
103



Такое совмещение в одном аккорде элементов двух функций называется бифункциональностью; она и придает $К^6_4$ характерную напряженность и неустойчивость, не свойственные устойчивой тонической функции (T).

Задерживая вступление D, кадансовый квартсекстаккорд обязательно переходит в нее; такой переход принято называть разрешением.

104

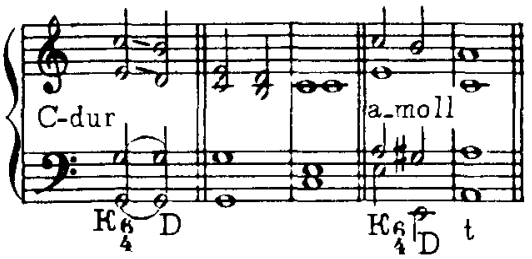


3. Голосоведение

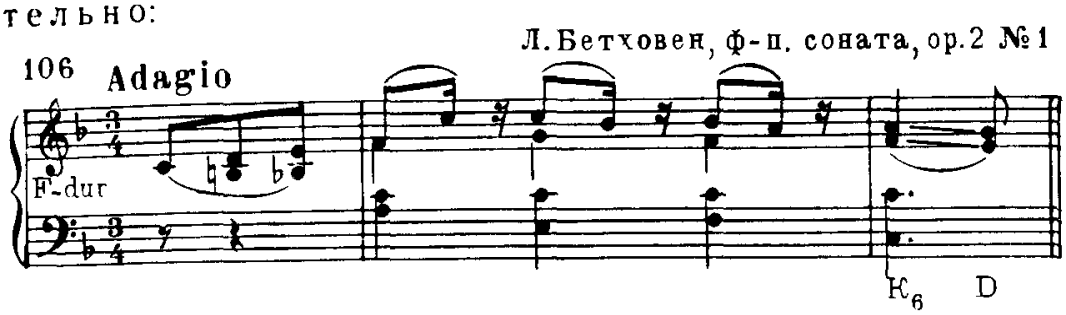
Для подчеркивания преобладания доминантовой функции в $К^6_4$ обычно удваивается основной звук D. При разрешении кадансового квартсекстаккорда в D основной звук доминанты и его удвоение, как правило, остаются на месте, а тонические звуки переходят поступенным нисходящим движением в терцию и квинту последующей D:

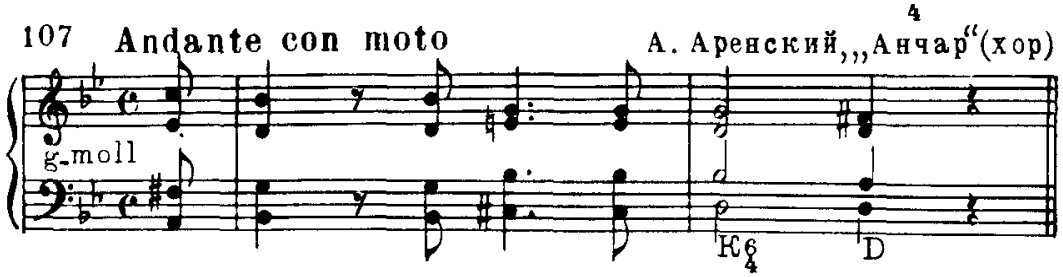
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

105

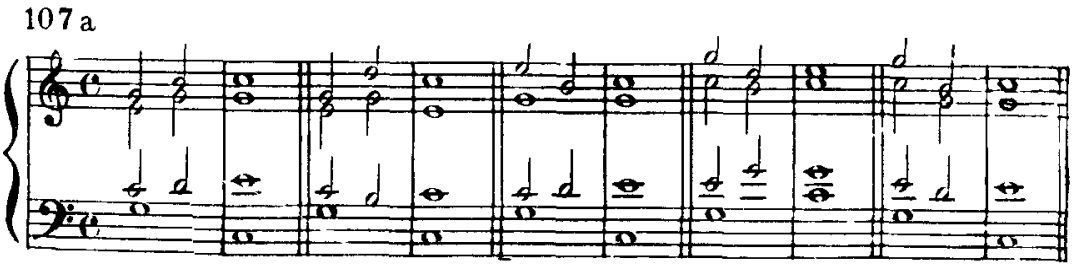


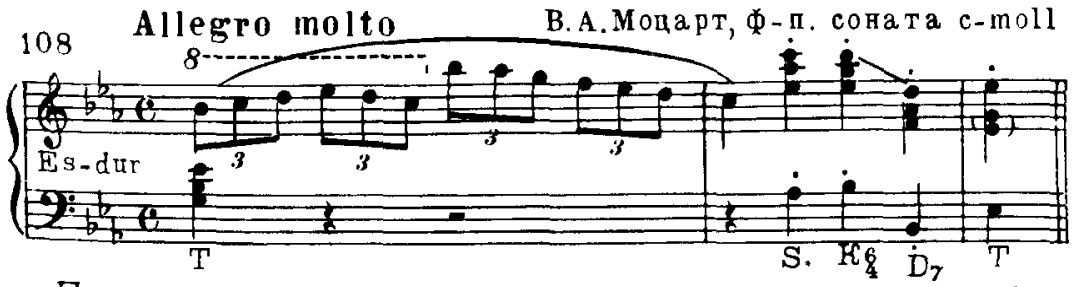
Такое плавное движение тонических звуков при разрешении $К^6_4$ для половинной каденции обязательно:





В заключительных каденциях нередко при разрешении $К^6_4$ в D применяется скачок в верхнем голосе к терции или квинте доминанты:





При разрешении кадансового квартсекстаккорда в D бас его или остается на месте, или же делает октавный скачок, чаще нисходящий.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

4. Метрические условия

Кадансовый квартсекстаккорд применяется в определенных метрических условиях: в простых тактах он приходится на сильное время, в сложных четырехдольных и шестидольных также и на относительно сильное время. При всех возможных метрических вариантах K^6_4 всегда оказывается на более сильной доле, чем следующая за ним D.

В трехдольных тактах K^6_4 вводится иногда и на второй доле, а D, следовательно, на третьей, более слабой (см. пример 96).

109 Andante Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 26

As-dur

p

K^6_4 D_7 T

110 А. Гурилев, „Горько пташке"

g-moll

K^6_4 D_7 t

5. Аккордовая подготовка K^6_4

Естественнее всего K^6_4 подготавливается субдоминантовой гармонией. Субдоминанта имеет с K^6_4 общий звук (квинту S), что обеспечивает гармоническое соединение этих аккордов и создает нормальную подготовку диссонирующего звука в K^6_4 (то есть кварты). Понятно поэтому большое распространение этого приема:

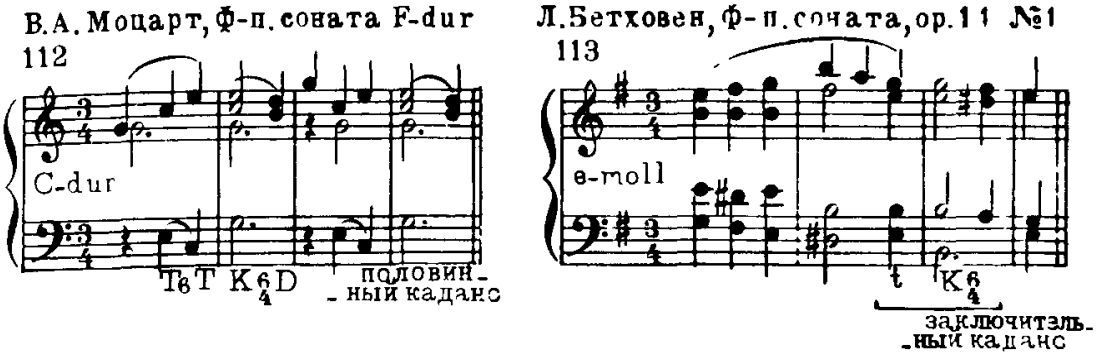
111 Moderato assai П. Чайковский, „Что смолкнул веселия глас"

g-moll

S K^6_4 D

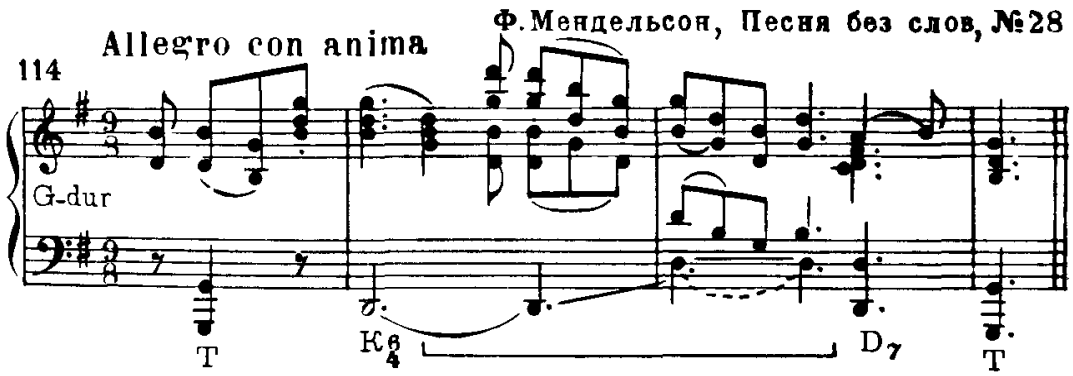
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Однако нередко $К^6_4$ встречается в каденциях и без субдоминанты, непосредственно после тонической гармонии. Такое гармоническое последование более типично для половинных каденций, но в определенной степени возможно и в заключительных каденциях:



6. Перемещение

Как и все аккорды, кадансовый квартсекстаккорд допускает перемещение. При этом бас остается на месте или делает скачковые ходы на октаву (и вверх, и вниз); меняется мелодическое положение или расположение $К^6_4$. Следующая за ним доминанта может также перемещаться на общих основаниях:



7. Значение $К^6_4$

Кадансовый квартсекстаккорд, как функционально-неустойчивое созвучие, вносит в половинные и полные каденции новое звучание и дополнительное напряжение. В заключительной каденции периода $К^6_4$ максимально — для данных гармонических средств — отодвигает вступление тоники, чем увеличивает тяготение к ней и тем самым напряженность всей каденции; в половинной же каденции $К^6_4$ своим напряжением усиливает временную устойчивость доминанты, яв-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ляющейся его разрешением. Это объясняет значение и распространение $К^6_4$ в различных каденциях.

Задания

Устные

а) Проанализировать условия применения $К^6_4$ в песне В. А. Моцарта «К Хлое» (16 тактов).

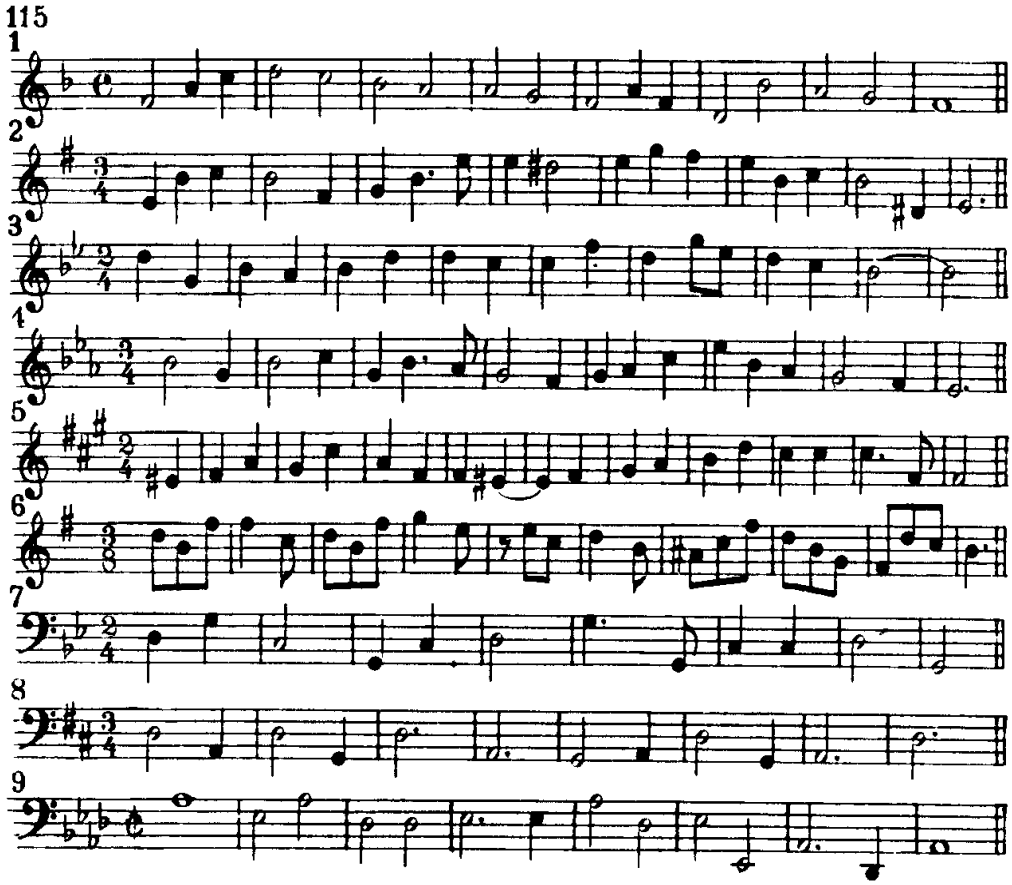
б) Сделать анализ «Песни без слов» Ф. Мендельсона, № 28 (12 тактов).

в) Проанализировать условия применения $К^6_4$ в различных кадансовых оборотах «Листка из альбома» Р. Шумана *фа-диез* минор, ор. 99.

г) Сделать анализ каденций в начальном периоде рондо из скрипичной сонаты *Ми-бемоль* мажор Л. Бетховена, ор. 12.

Письменные

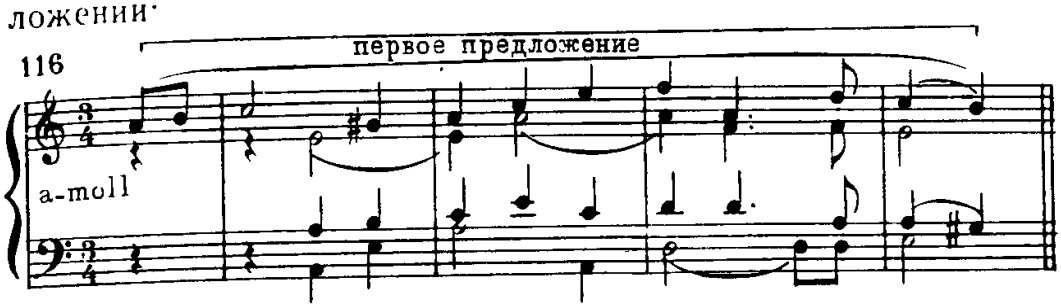
а) Гармонизовать данные мелодии и басы:



б) Данное предложение дополнить до периода путем присочинения к нему второго предложения. В ритмическом отно-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

шении сделать второе предложение подобным первому; мелодию построить на нисходящем движении, начав ее с затакта из двух звуков без гармонии, как и в первом предложении:



в) Сделать второй вариант задачи б; мелодию во втором предложении сочинить более контрастную по ритму; затакт из двух восьмых гармонизовать; закрепить тонику дополнительной каденцией.

На фортепиано

а) Строить и разрешать $К^6_4$ в разных мажорных и минорных тональностях.

б) Играть в различных тональностях гармонические обороты с $К^6_4$ в двухдольном и трехдольном размере.

в) Играть простейшие периоды с $К^6_4$ в серединных и заключительных каденциях в двухдольном размере.

г) Подбирать из литературы различные образцы с тем или иным применением $К^6_4$.

Тема 10

СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

1. Определение и обозначение

Секстаккордом называется, как известно, первое обращение трезвучия. Секстаккорд обозначается цифрой 6, прибавляемой снизу к знаку функции, например: T_6, S_6, D_6.

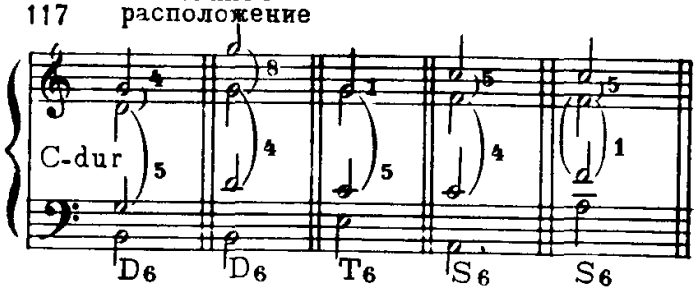
2. Удвоение в секстаккорде и его расположение

В секстаккордах главных трезвучий удваивается или основной звук, или квинта; удвоение терции нежелательно и применяется лишь в особых случаях (см. § 9)

Расположение секстаккорда может быть не только тесным или широким, но и смешанным Как видно из названия, при этом расположении одна пара верхних голосов (например, сопрано и альт) образует интервал, характеризующий тесное расположение (то есть унисон или кварту), а другая пара (в данном случае альт и тенор) — интервал, свойственный широкому расположению (то есть квинту или октаву):

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

117 смешанное расположение



3. Применение секстаккордов

По своей акустической природе секстаккорды менее устойчивы, чем основные трезвучия, поэтому они применяются, главным образом, внутри построения, способствуя естественной текучести изложения.

В качестве заключительного аккорда любой каденции, завершающей предложение или период, секстаккорд, как правило, не применяется.

Будучи взят как предпоследний аккорд построения, секстаккорд превращает его автентическую, плагальную или полную каденцию в несовершенную, более пригодную для начального построения (например, первого предложения).

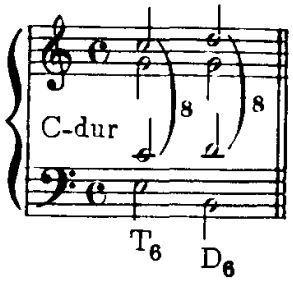
4. Голосоведение. Параллельные октавы (и унисоны)

Благодаря увеличению количества возможностей в удвоениях и расположении секстаккорда приемы его соединения с трезвучием или с секстаккордом более многообразны.

При этом в голосоведении могут возникнуть некоторые новые соотношения и детали.

Так, в следующем обороте:

118



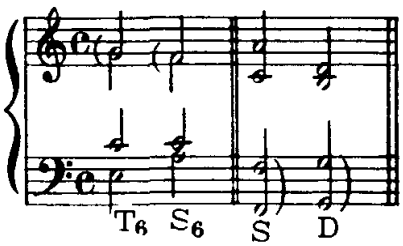
каждый из голосов, взятый сам по себе, движется как будто совершенно нормально, по всем правилам голосоведения, нормально так же как удвоение, так и расположение каждого из двух соединяемых аккордов. Однако если бас, альт и сопрано имеют каждый свое самостоятельное движение, то тенор дублирует, повторяет движение верхнего голоса (сопрано) октавой ниже. Эта дублировка образуется от параллельного движения двух голосов октавами (в иных случаях — унисонами).

Движение параллельными октавами (унисонами), как на-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

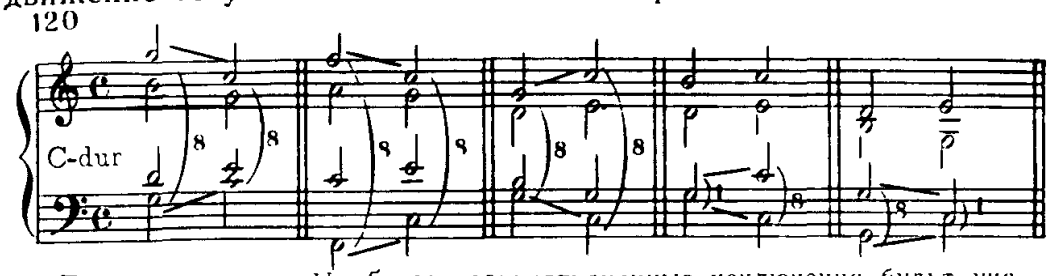
рушающее самостоятельность голосов, в гармоническом четырехголосии не допускается. Такие параллельные октавы (унисоны) не допустимы в любой паре голосов:

119



Не допускаются также ни противоположные октавы, ни движение от унисона к октаве и наоборот:

120

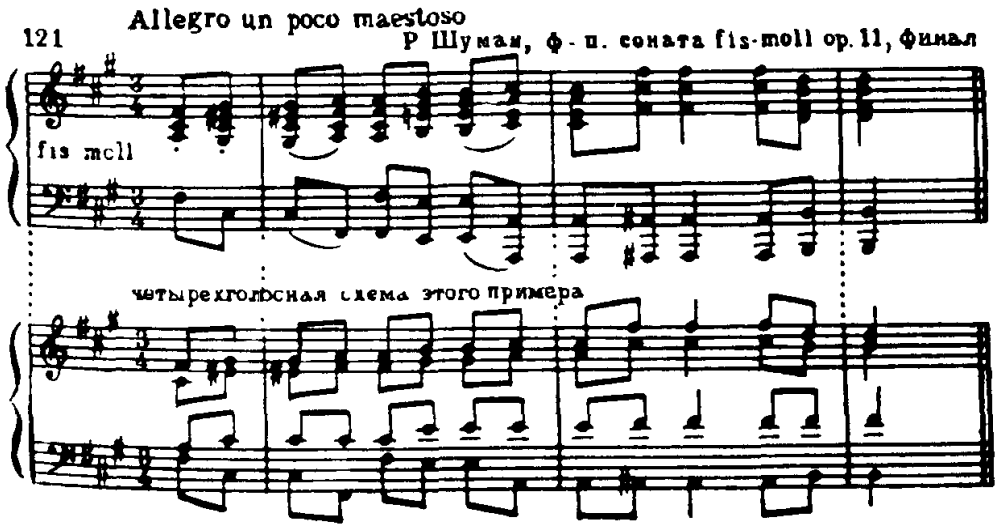


Примечание Наиболее распространенные исключения будут указаны своевременно

Не следует смешивать параллельные октавы с октавным дублированием того или иного голоса. В реальном четырехголосии, где каждый голос ведет свою самостоятельную партию (линию), внезапно возникающие параллельные октавы являются результатом небрежного голосоведения, художественно ничем не оправданного. Дублирующие же голоса, сознательно вводимые композитором, имеют своим назначением лишь усиление того или иного голоса.

Прием изложения, при котором в реальном четырехголосии один или два голоса излагаются в октавном удвоении, является очень распространенным. Следующие примеры ясно показывают, как происходит подобное октавное «обрастание» мелодии и баса:

121



122 С. Танеев, „Иоанн Дамаскин", ч. III

fis-moll

и т. д.

5. Параллельные квинты

При соединении трезвучий с секстаккордами (а также и в других случаях) возможно появление (по недосмотру) и другого запрещаемого последования — параллельных и противоположных квинт.

Параллельные квинты образуются от перехода основного звука и квинты одного аккорда (трезвучия) соответственно в основной звук и квинту другого — в той же паре голосов:

123

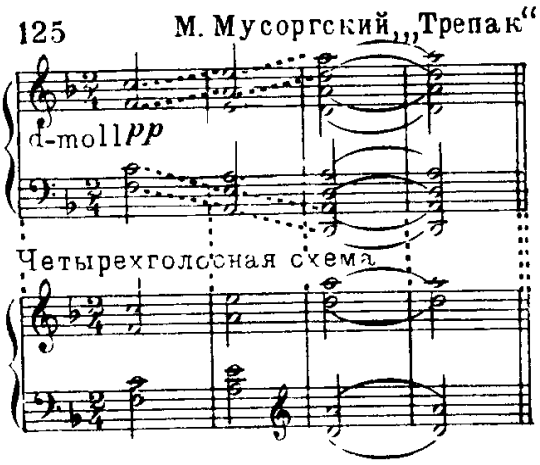
C-dur

S6 D6

Примечание. Характерная пустота звучания в последовательности нескольких чистых квинт постепенно стала исчезать из композиторской практики, начиная с XVII столетия. В литературе, однако, встречается нарочитое применение квинтовых параллелизмов, объясняемое особым композиторским замыслом

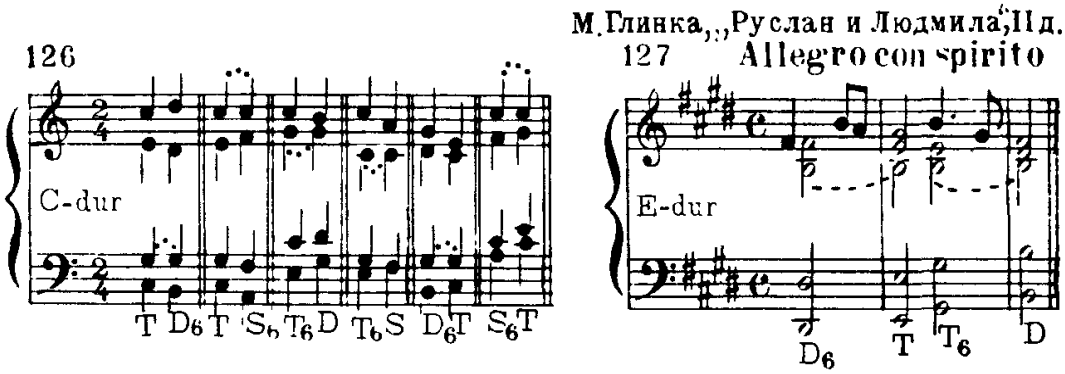
124 Andantino mosso Д. Пуччини, „Богема", д. III

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



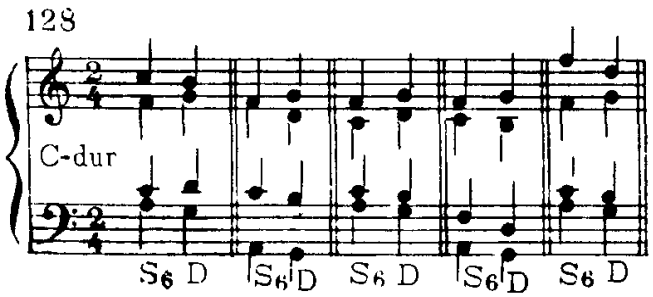
6. Соединение секстаккорда с трезвучием кварто-квинтового соотношения

Секстаккорд соединяется с трезвучием кварто-квинтового соотношения гармонически, в плавном голосоведении, то есть без скачков:



7. Соединение секстаккорда с трезвучием секундового соотношения

В соединении S_6—D, независимо от удвоения основного звука или квинты в первом аккорде, движение всех голосов плавное:



В соединении S—D_6 бас ведется на уменьшенную квинту вниз, а не на увеличенную кварту вверх. После скачка на уменьшенную квинту бас получает восходящее —

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

противоположное скачку движение, и это делает его мелодическое последование более естественным; после же восходящего скачка на увеличенную кварту бас продолжает движение в том же направлении, что менее естественно и поэтому избегается при гармонизации мелодии:

129 Ходы баса правильно неправильно

S D_6 T S D_6 T

130

C-dur

S D_6 S D_6 S D_6 S D_6 S D_6

131 Andante

Н. Римский-Корсаков „Садко"

Es-dur

S D_6

Если в обороте S—D_6 субдоминантовое трезвучие дается в мелодическом положении квинты, то в доминантовом секстаккорде необходимо, во избежание параллельных квинт, удвоить квинту:

132

C-dur

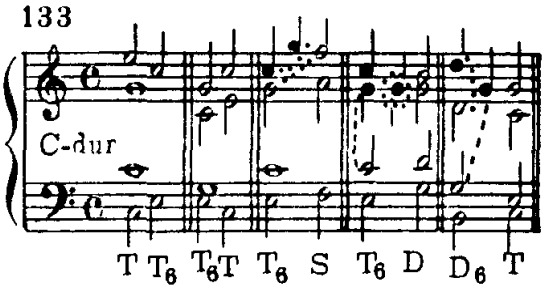
S D_6 T

8. Перемещения

Последовательность трезвучия и секстаккорда (или секстаккорда и трезвучия) одной и той же функции (например, T—T_6, D—D_6) образует разновидность косвенного перемещения аккордов Бас переходит от основного звука к терции (или наоборот), одновременно какой-либо из верхних голосов (например, сопрано) уравновешивает звуковой состав аккорда противоположным движением от терции к основному звуку (или наоборот) Секстаккорд может быть перемещен и сам по себе (без основного трезвучия) — с изменением мелодического положения, расположения или удвоения:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

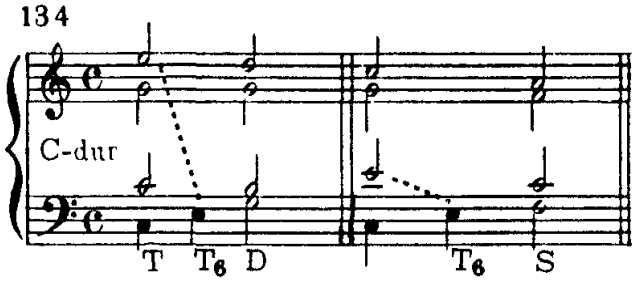
133



9. Удвоение терции в секстаккорде

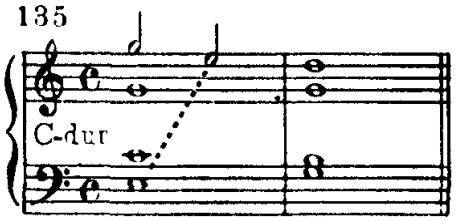
Если секстаккорд следует за своим трезвучием (чаще всего — при остающихся на месте верхних голосах), то в секстаккорде может образоваться удвоение терций:

134



Аналогичное удвоение образуется иногда и при перемещении одного секстаккорда:

135



(См. пример 127)

Во всех подобных случаях необходимо следить за самостоятельностью голосоведения, не допуская параллельных октав, возникающих от удвоения терции.

10. О мелодической линии баса

Применение секстаккордов может значительно обогатить линию баса, который по своему мелодическому рисунку является важнейшим после мелодии голосом.

Поэтому при гармонизации данных мелодий следует обращать внимание на мелодический рисунок басовой партии. Для этого нужно:

1) чередовать трезвучия T, S, D с их секстаккордами;

2) приберегать основные трезвучия главным образом для каденции;

3) избегать одновременных скачков в обоих крайних голосах;

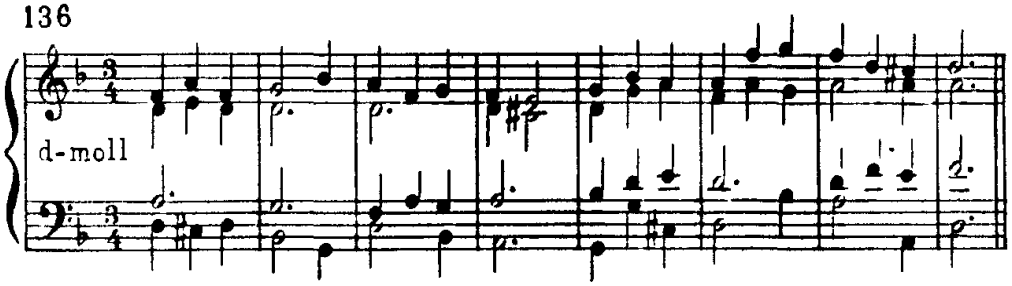
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

4) во втором предложении тонику в основном виде давать, по возможности, только в начале и в самом конце;

5) при гармонизации иметь в виду план целого (как было указано выше).

Пример гармонизации:

136

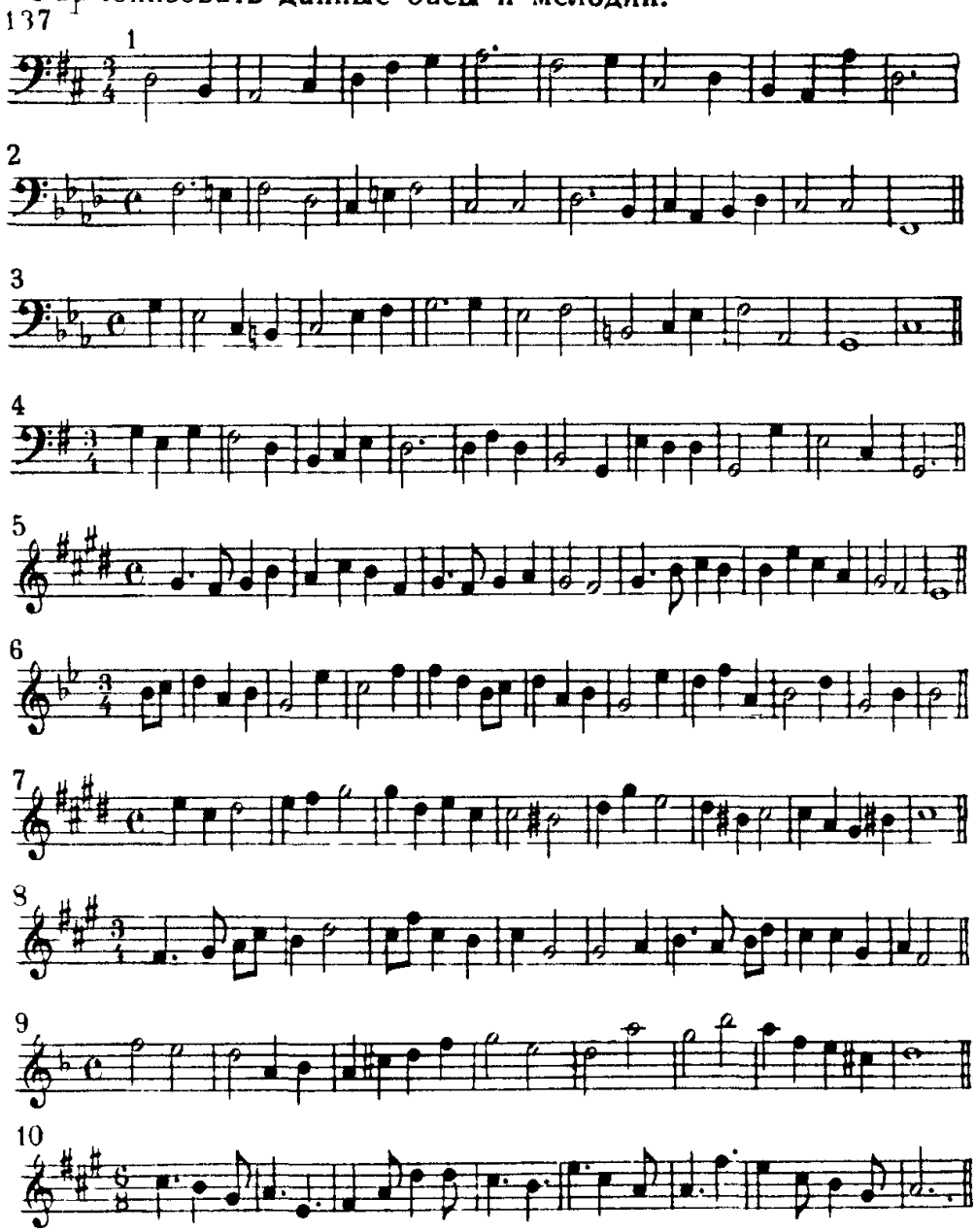


Задания

Письменные

Гармонизовать данные басы и мелодии:

137



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На фортепиано

а) Строить в разных тональностях мажора и минора секстаккорды T, S, D с различными удвоениями.

б) Играть данные обороты в тональностях — As, f, Des, H, b, d, E:

1) T—D_6—T; 2) T—S_6—T; 3) T—S_6—D; 4) D—T_6—D; 5) D—D_6—T; 6) D_6—T—S_6—T; 7) S—S_6—D; 8) S—D_6—T; 9) S—D—D_6—T.

Тема 11

СКАЧКИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЯ С СЕКСТАККОРДОМ

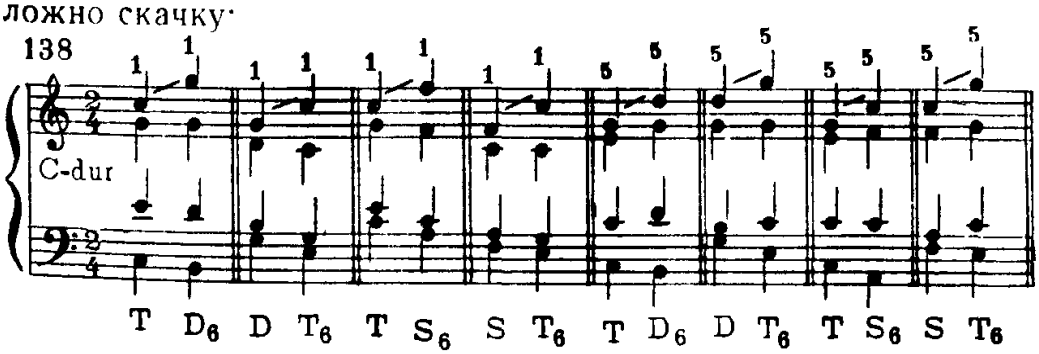
1. Скачки прим и квинт

При соединении аккордов, находящихся в кварто-квинтовом соотношении, можно вести приму одного аккорда скачком в приму другого или квинту одного в квинту другого. В этом соединении все голоса, кроме того, которому поручается скачок, ведутся не больше чем на терцию. Соединение — чаще гармоническое.

Если бы такие мелодические скачки гармонизовались двумя основными трезвучиями, то между крайними голосами образовались бы параллельные октавы или квинты. Поэтому для правильного голосоведения необходимо один из аккордов дать в виде секстаккорда.

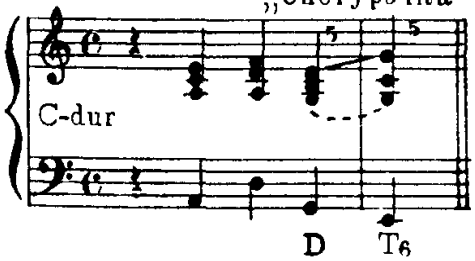
Для гармонизации восходящего скачка примы в приму или квинты в квинту первый аккорд должен быть основным трезвучием в тесном или широком расположении, а второй — секстаккордом. Бас ведется вниз, то есть противоположно скачку·

138



Н. Римский-Корсаков, „Снегурочка"

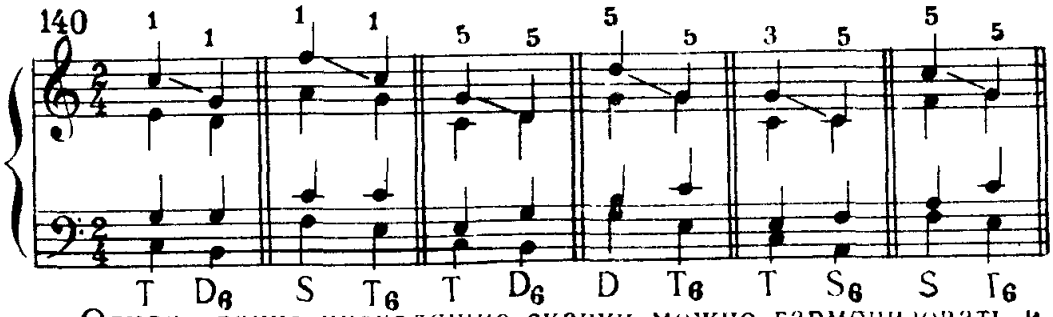
139



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

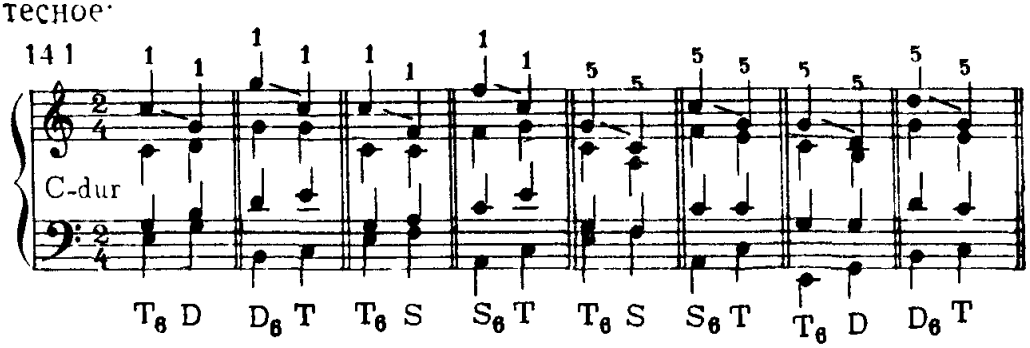
Для гармонизации такого же **нисходящего** скачка первый аккорд также может быть основным трезвучием в широком расположении, а второй секстаккордом. Бас ведется вниз, то есть в одну сторону со скачком:

140



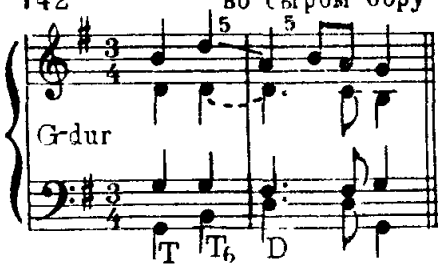
Однако такие нисходящие скачки можно гармонизовать и так, что первым будет секстаккорд, а вторым — трезвучие. Бас в этом случае ведется вверх, то есть противоположно скачку; расположение первого аккорда — смешанное, второго — тесное:

141



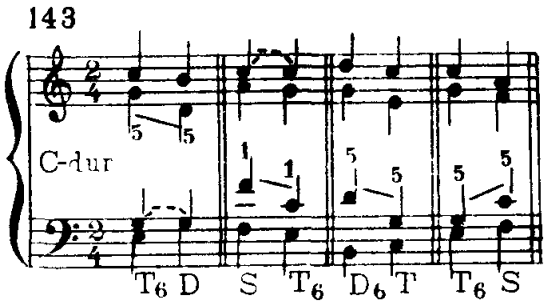
П.Чайковский „Не кукушечка во сыром бору"

142



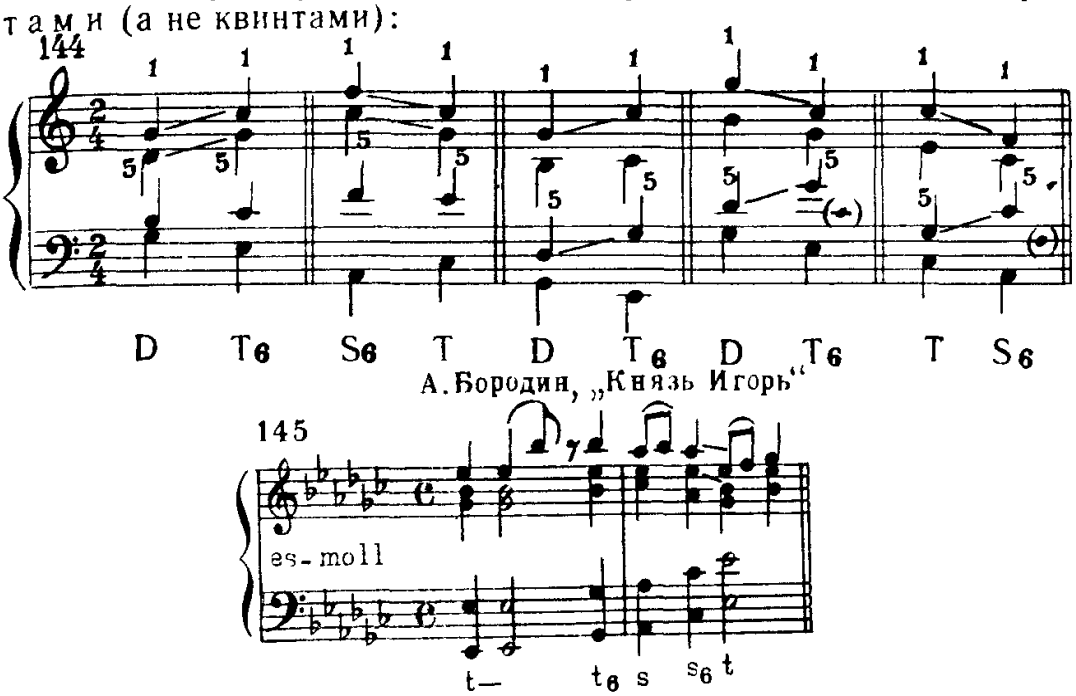
На аналогичных основаниях допускаются скачки и в средних голосах:

143



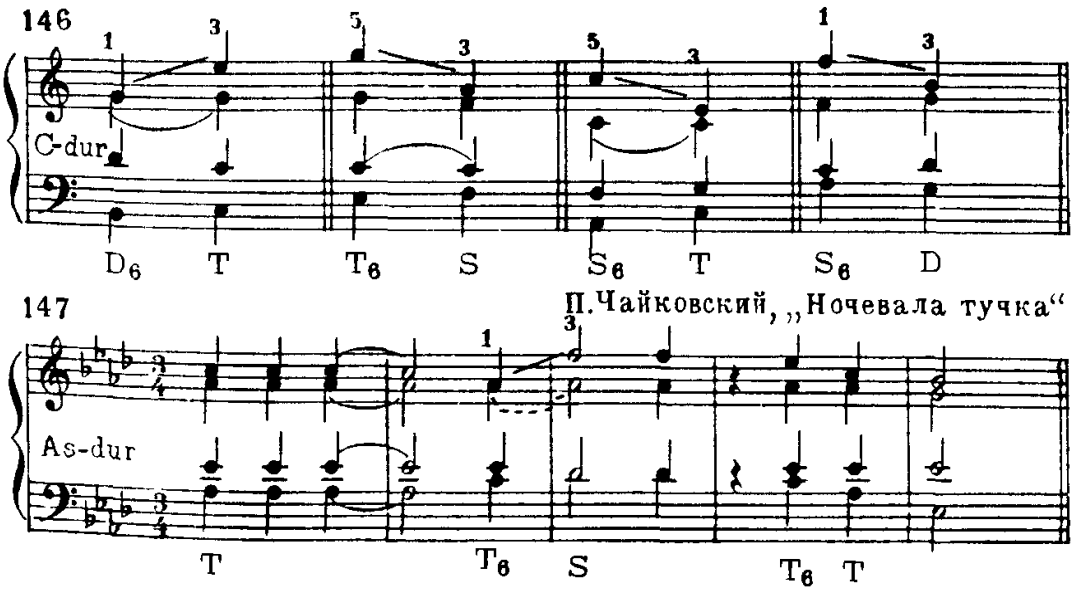
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

В случае надобности применяется одновременный двойной скачок примы в приму и квинты в квинту. Это возможно, если примы лежат выше квинт, то есть голоса, в которых они заключены, идут параллельными или противоположными квартами (а не квинтами):



2. Смешанные скачки

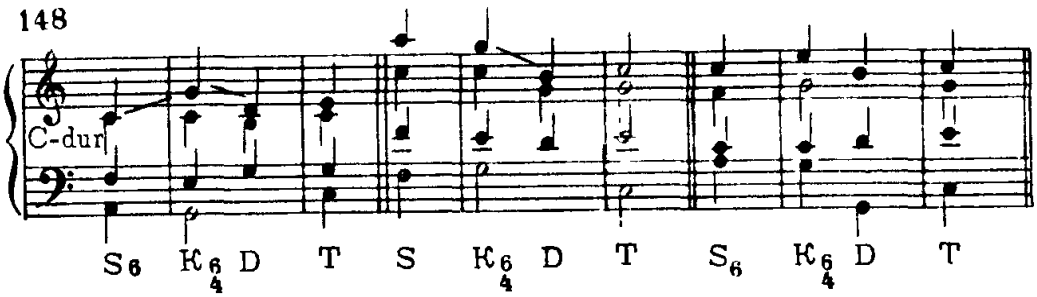
Последовательность секстаккорда с трезвучием другой функции делает возможным скачки между их неоднородными аккордовыми звуками (прима—терция, квинта—терция и т. п.) на сексту, уменьшенную квинту, изредка на септиму:



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Вообще правильности и непринужденности скачка содействует применение обращений аккордов. Дополнительным примером будут скачки к кадансовому квартсекстаккорду и от него (см. тему 9, § 3):

148

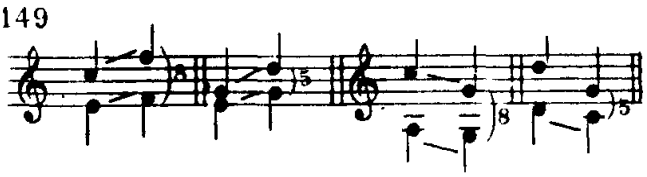


3. Скрытые октавы и квинты

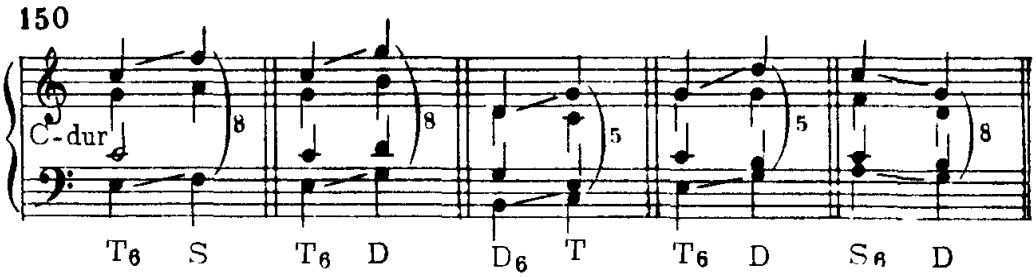
Скрытыми октавами называется прямое движение двух голосов к октаве.

Скрытыми квинтами называется прямое движение двух голосов к квинте:

149



150



Прямое движение к октаве и квинте подчеркивает пустоту их звучания. Скрытые квинты запрещаются лишь в крайних голосах, как наиболее слышимых, и то лишь при скачке в сопрано. Именно для избежания их выше были даны некоторые советы о порядке следования трезвучий и секстаккордов, расположении их в голосоведении.

4. Значение скачков

Применение всяких скачков (терций, прим, квинт и смешанных) значительно расширяет средства голосоведения, что ясно из простого сравнения возможностей, предоставленных данной темой курса и строгими рамками начала обучения.

В мелодию разнообразие теперь вносится не только перемещением аккордов, но и скачками между различными аккордами. Разумеется, скачки большей частью че-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

редуются с плавным движением голоса. При этом после скачка голоса между различными аккордами его движение в обратную сторону более необходимо, чем при перемещении одного аккорда.

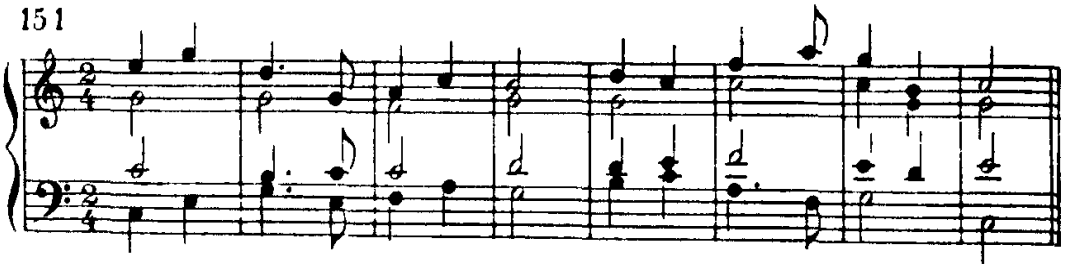
Скачки в средних голосах имеют главным образом вспомогательное техническое значение и часто позволяют найти выход из затруднительного положения.

5. Практические указания

При том же объеме предварительного анализа задач следует учесть, что среди рассматриваемых скачков будут встречаться скачки не только на основе перемещения или хода терций в терцию, но и другие скачки, главным образом прим и квинт. По-прежнему рекомендуется под звуки, образующие скачок, заранее подставлять басы предполагаемых аккордов с попутной проверкой на скрытые октавы и квинты между крайними голосами.

Пример гармонизации:

151

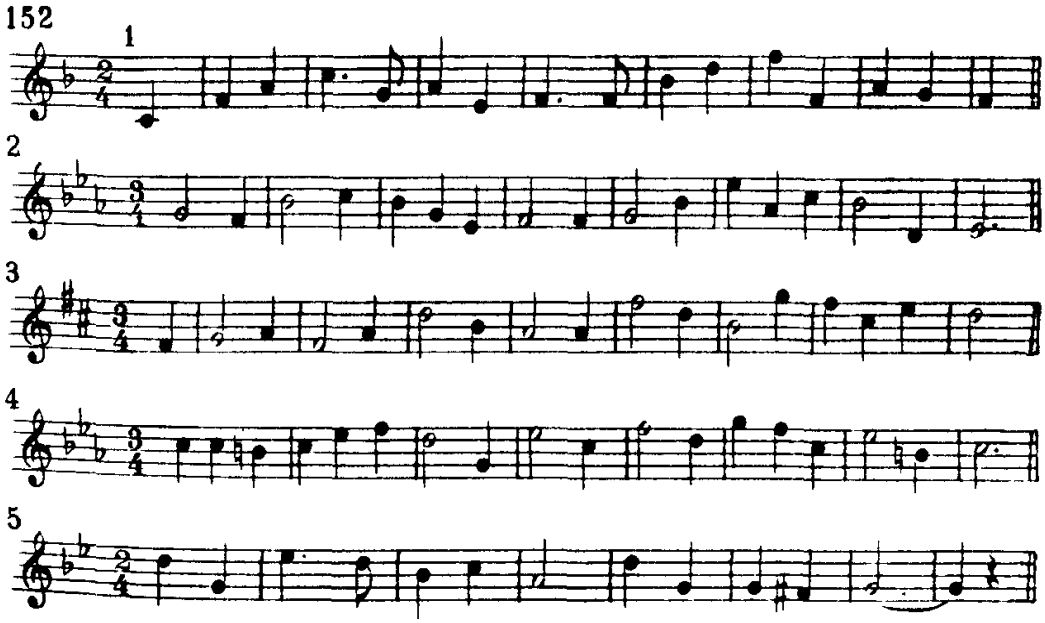


Задания

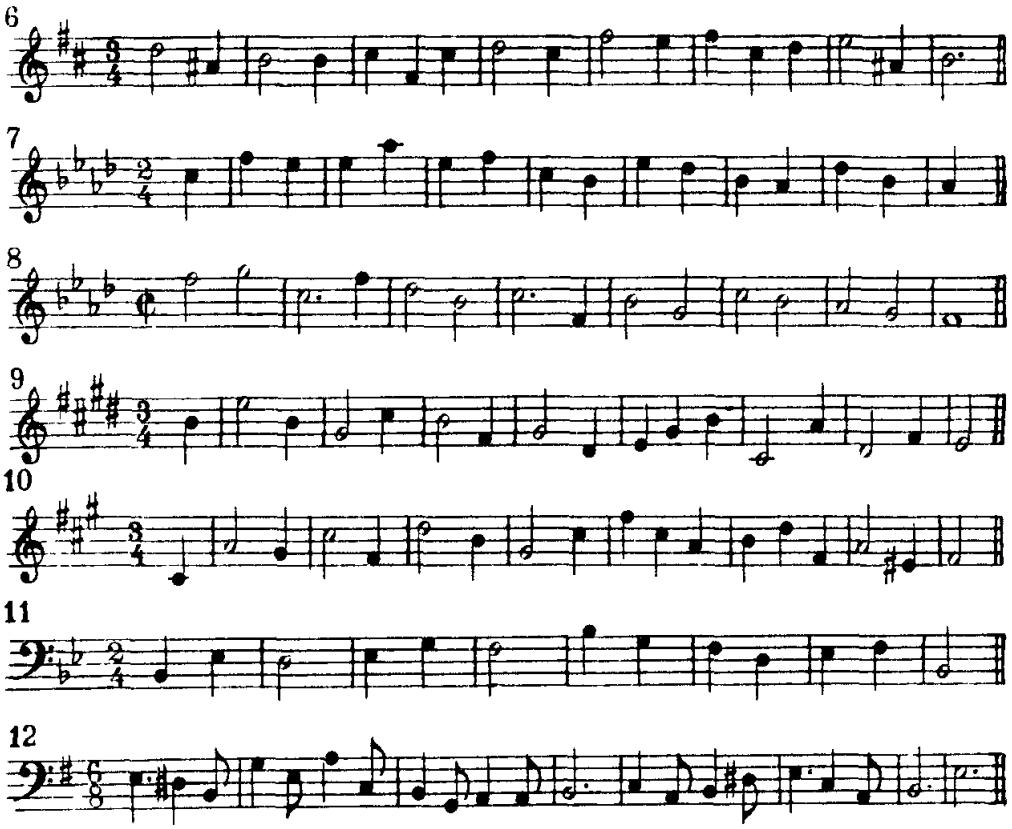
Письменные

а) Гармонизовать следующие мелодии и басы:

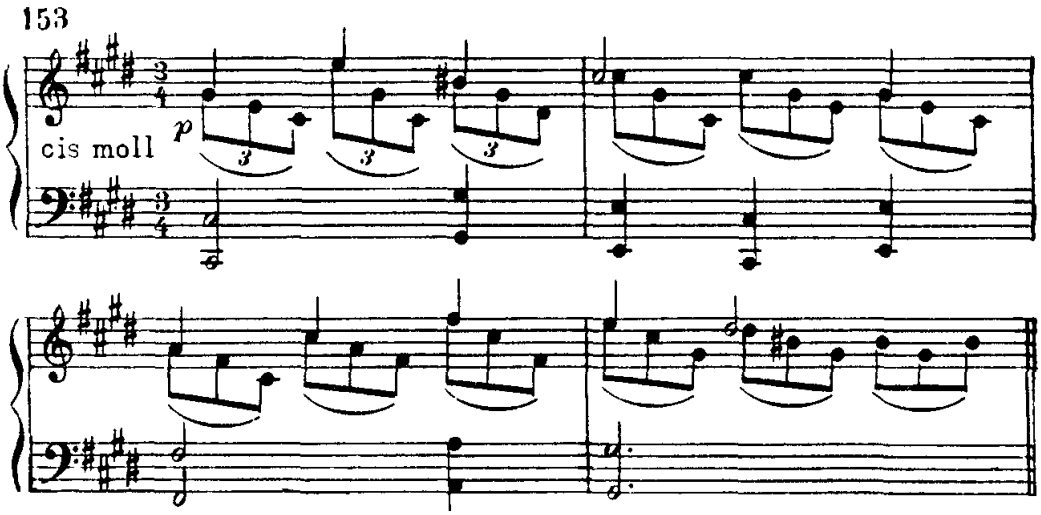
152



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



б) Дополнить до периода данное первое предложение.



Примечание. Учащемуся предлагается закончить эту гармонизацию в начатом фактурном изложении Целесообразно предварительно дописать всю мелодию, руководствуясь вышеуказанными сведениями о строении периода, его кадансах и т. п., гармонизовать в четырехголосном складе, и только затем намеченные аккордовые последования изложить в предложенной гармонической (аккомпанементной) фигурации. Данный вид гармонического изложения приближает задачу по типу к романсу, песне.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На фортепиано

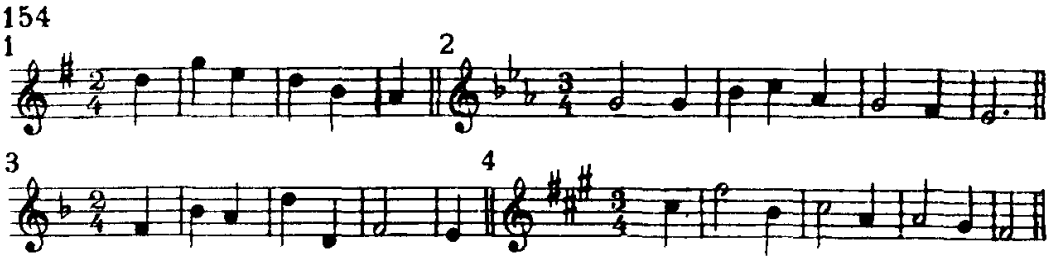
а) Играть в разных тональностях:

соединения T—S_6—D; T—D_6; D—T_6 с восходящим скачком в сопрано;

соединения T—T_6—S; T—S_6—D с нисходящим скачком в сопрано.

б) Гармонизовать следующие отрывки:

154



Тема 12

СОЕДИНЕНИЕ ДВУХ СЕКСТАККОРДОВ

1. Общие сведения

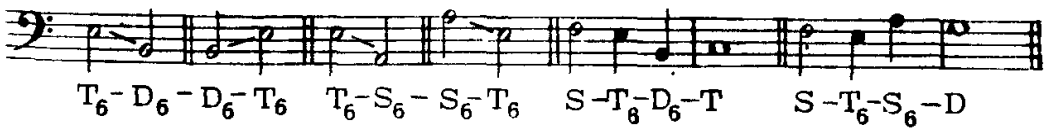
Движением баса от терции одного аккорда к терции другого образуется последовательность из двух секстаккордов. Эта последовательность может быть кварто-квинтового соотношения (то есть T—D; D—T; T—S; S—T) и секундового (S—D).

2. Секстаккорды кварто-квинтового соотношения

При кварто-квинтовом соотношении секстаккордов в басу создаются скачки терцовых звуков на кварту или квинту:

155

C-dur

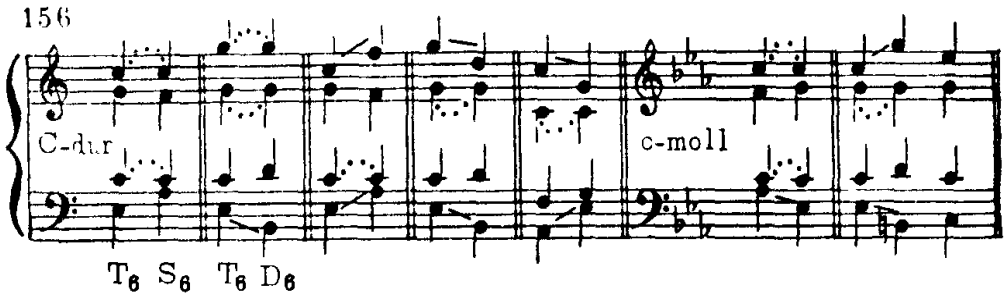


T_6–D_6–D_6–T_6 T_6–S_6–S_6–T_6 S–T_6–D_6–T S–T_6–S_6–D

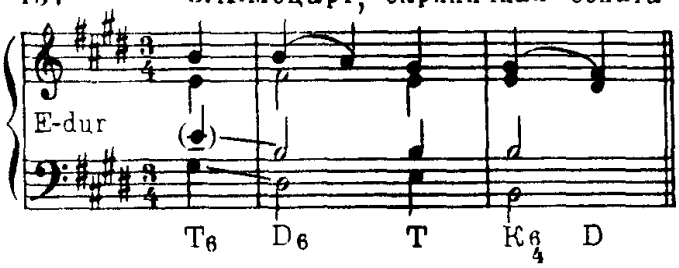
В этих оборотах секстаккорды обычно соединяются гармонически. Для наибольшей плавности общий звук секстаккордов оставляют на месте в двух голосах. Если же общий звук остается только в одном голосе, то другой голос (чаще верхний) движется скачком параллельно или противоположно басу:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

156



157 В. А. Моцарт, скрипичная соната



При удвоении общего обоим секстаккордам звука такой скачок возможен, при удвоении же необщего — необходим (см. пример 157).

3. Секстаккорды секундового соотношения

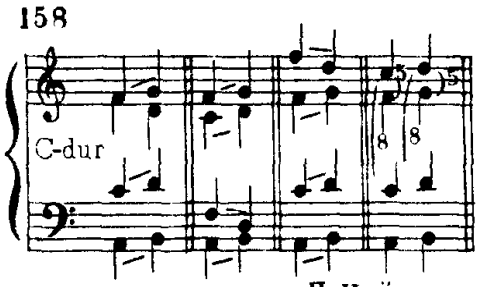
При соединении секстаккордов секундового соотношения (S_6—D_6) соблюдаются следующие приемы голосоведения:

1) В секстаккорде S удваивается основной звук, а в секстаккорде D — квинта.

2) Три голоса образуют движение параллельными секстаккордами, а четвертый голос движется противоположно им и создает правильные удвоения в аккордах.

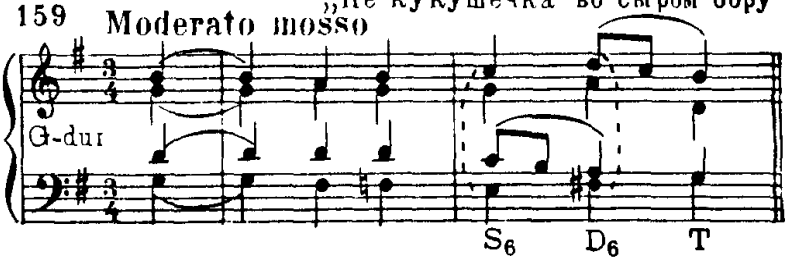
3) При плавном движении всех голосов S_6 необходимо давать в мелодическом положении основного звука (иначе неизбежны параллельные октавы или квинты):

158



П. Чайковский, „Не кукушечка во сыром бору"

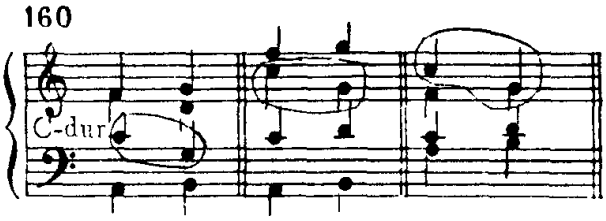
159 Moderato mosso



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Несколько реже при данном соединении секстаккордов применяется нисходящий скачок на кварту в верхнем или в одном из средних голосов:

160



Такое применение скачков при данном соединении аккордов создает большую свободу в использовании S_6; оба его мелодических положения и оба вида возможных удвоений, таким образом, оказываются одинаково удобными с точки зрения голосоведения.

4. Особенности минора

В миноре соединение двух секстаккордов тоники и доминанты, а также секстаккордов S и D связано с некоторыми особенностями в приемах голосоведения:

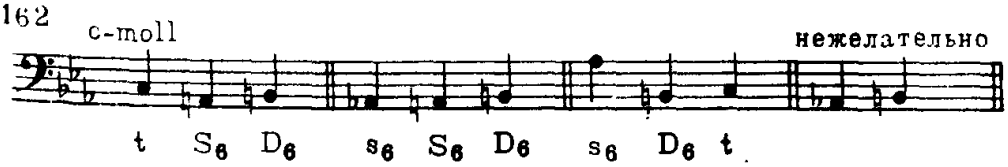
1) При последовательности t_6—D_6, D_6—t_6 бас должен двигаться на уменьшенную кварту, а не на увеличенную квинту. При спорных случаях важно, чтобы после того или иного скачка бас шел затем в противоположном скачку направлении:

161 c-moll хорошо плохо

2) При соединении S_6—D_6 рекомендуется, для избежания нежелательного хода на увеличенную секунду в басу, повышать терцию субдоминанты: секстаккорд субдоминанты становится мажорным и на общих основаниях переходит в D_6. Мажорная субдоминанта может вводиться сразу же после тонического трезвучия или после секстаккорда минорной субдоминанты. Таким образом при соединении s_6—S_6—D_6 в гармонии появляется созвучие мелодического минорного лада, а в движении баса — хроматический ход.

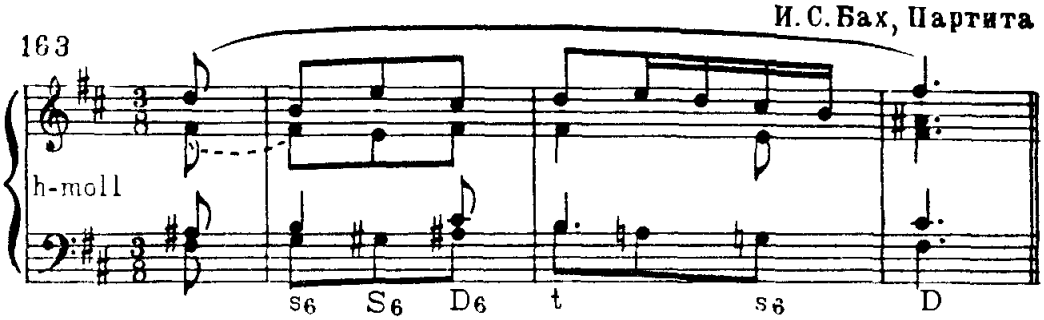
3) Изредка ход на увеличенную секунду заменяется уменьшенной септимой (нисходяшей):

162 c-moll нежелательно



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

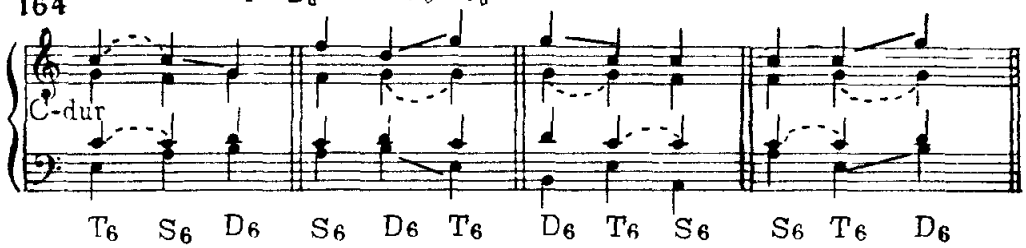
163 И. С. Бах, Партита



Примечание Последовательность трех секстаккордов

Практически возможна и последовательность трех секстаккордов главных функций T—S—D. Укажем на варианты подобных гармонических последований: 1) T_6—S_6—D_6, 2) S_6—D_6—T_6; 3) D_6—T_6—S_6; 4) S_6—T_6—D_6, 5) $\frac{\text{фраза}}{T—D_6}$ $\frac{\text{фраза}}{S_6—T_6}$

164

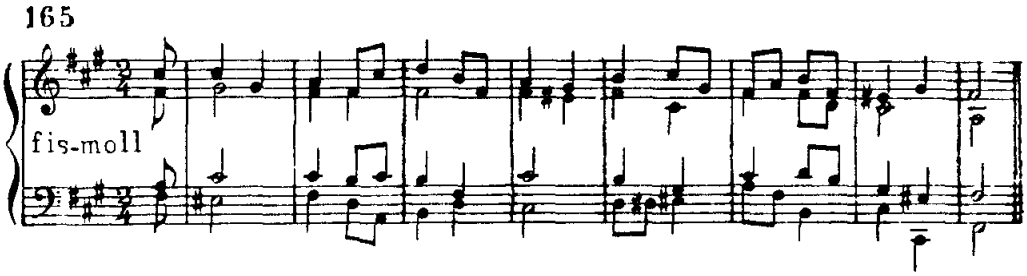


(См. начало арии Елецкого из оперы «Пиковая дама» П. Чайковского.)

В этих последованиях нужно стремиться к возможно плавному голосоведению; поэтому аккорды кварто-квинтовых соотношений соединяются прежде всего гармонически; скачки допускаются (кроме баса) или только в верхнем голосе или — реже — в одном из средних голосов.

Пример гармонизации:

165

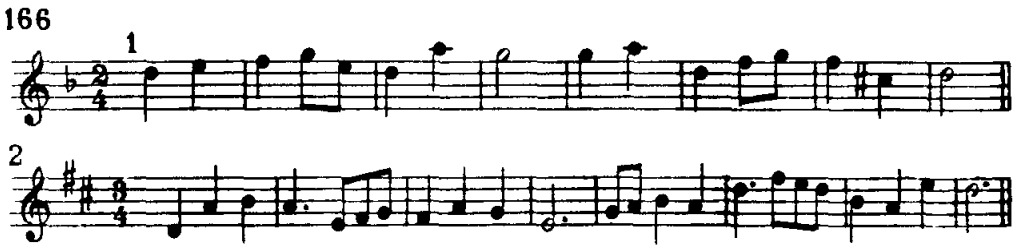


Задания

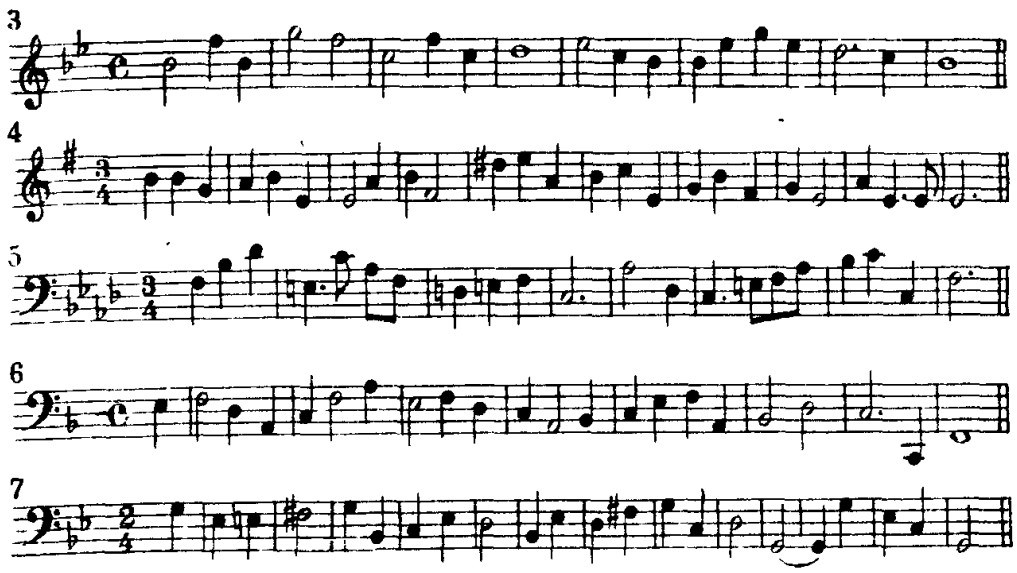
Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

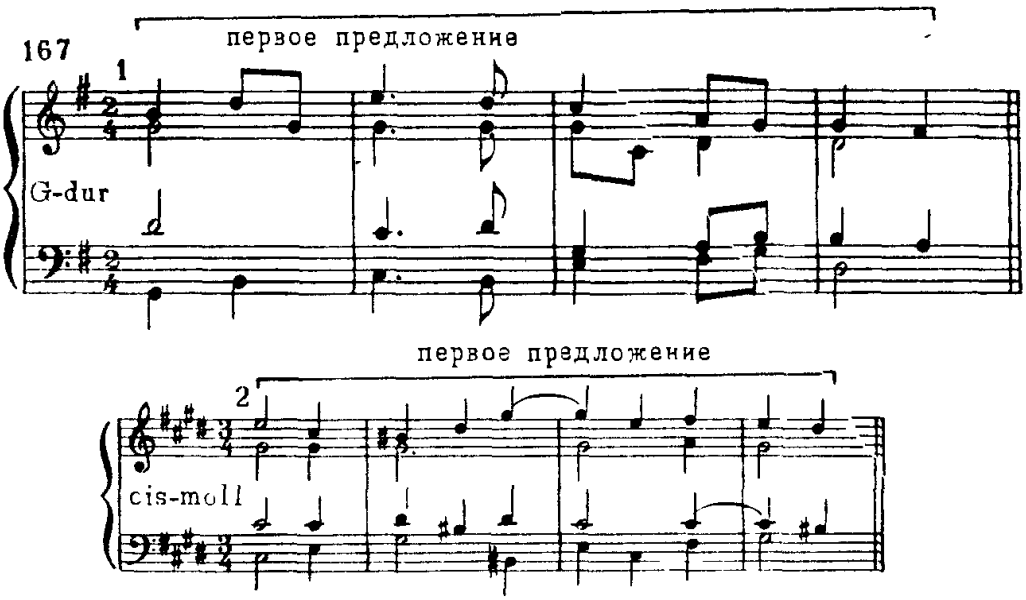
166



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



б) Дополнить каждое данное предложение до периода, сделав второе предложение по ритмическому рисунку контрастным первому:



На фортепиано

Играть следующие аккордовые последования:

T—S_6—D_6—T
t_6—s_6—$K^6{}_4$—D—t
T_6—S_6—D—T
D_6—T_6—S_6—$K^6{}_4$—D—T
t_6—s_6—S_6—D_6—t—s

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Тема 13

ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

1. Предварительные сведения

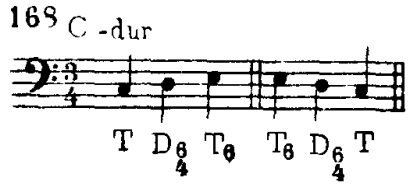
Помимо кадансового квартсекстаккорда, существуют квартсекстаккорды проходящие и вспомогательные. Их отличительная черта — появление на слабом времени, в поступенном движении (отсюда их названия — по аналогии с соответствующими неаккордовыми звуками — проходящими и вспомогательными).

Эти квартсекстаккорды, как и кадансовые, обозначаются цифрами $^6_4$, прибавляемыми к знаку функции: T^6_4, S^6_4, D^6_4.

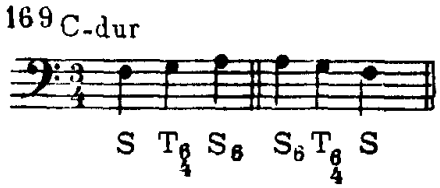
2. Проходящие квартсекстаккорды доминанты и тоники

Проходящим называется квартсекстаккорд, помещенный на слабом времени между трезвучием и его секстаккордом при поступенном восходящем или нисходящем движении баса.

Между тоническим трезвучием и его секстаккордом (или в обратном направлении) помещается доминантовый проходящий квартсекстаккорд: $T—D^6_4—T_6$ или $T_6—D^6_4—T$:



Между субдоминантовым трезвучием и его секстаккордом (или в обратном направлении) помещается тонический проходящий квартсекстаккорд: $S—T^6_4—S_6$ или $S_6—T^6_4—S$:

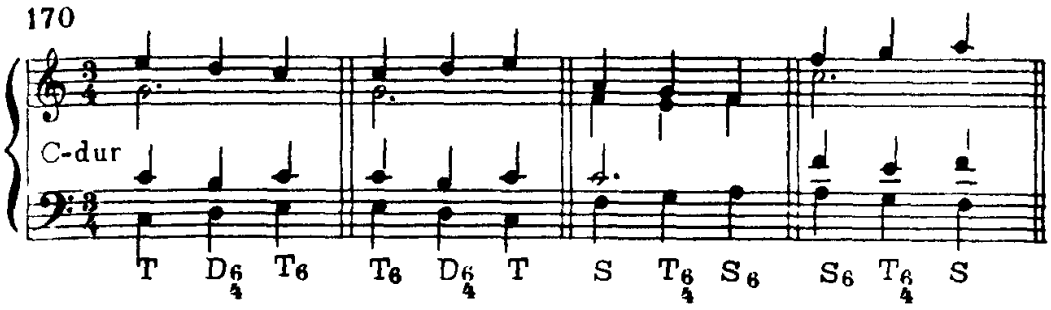


3. Голосоведение

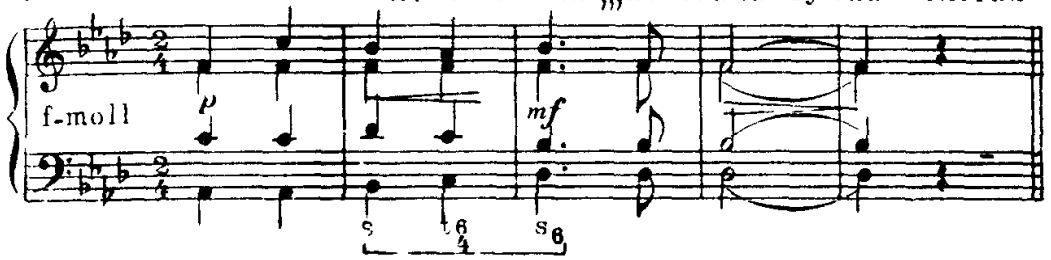
Для проходящих квартсекстаккордов типично плавное голосоведение; при поступенном движении баса вверх или вниз один из верхних голосов (чаще всего сопрано) движется по тем же звукам в обратном направлении; в одном из голосов удерживается общий звук, а четвертый голос движется на ступень вниз и обратно:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

170

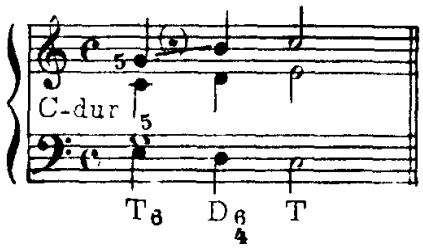


171 Медленно П. Чайковский „Ночевала тучка золотая"

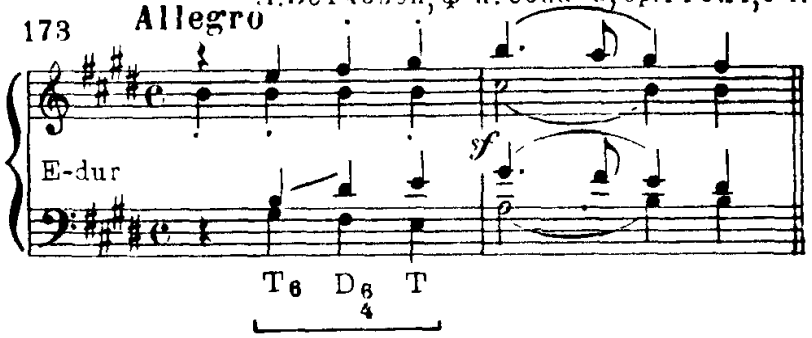


Если в оборотах T_6—$D^6{}_4$—T и S_6—$T^6{}_4$—S в секстаккорде удвоена квинта, то в соответствующем голосе переход к квартсекстаккорду осуществляется движением на терцию (а не на секунду, как при удвоении основного звука):

172



173 Allegro Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 14 №1, I ч.



При гармонизации данного баса признаком наличия проходящего доминантового квартсекстаккорда является его поступенное движение от I ступени гаммы к III или в обратном направлении, а признаком наличия тонического проходящего квартсекстаккорда — поступенное движение от IV ступени гаммы к VI (или в обратном направлении)

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

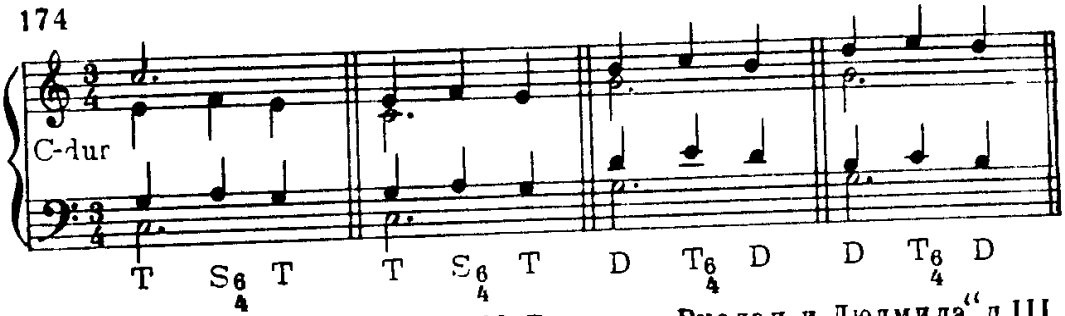
При гармонизации данной мелодии признаком наличия проходящих квартсекстаккордов является, во-первых, аналогичное поступенное движение между I—III и IV—VI ступенями гаммы. Во-вторых, проходящий квартсекстаккорд может быть применен и при оставлении мелодии на месте на протяжении трех счетных долей (или трех более мелких длительностей), а также иногда при движении мелодии на секунду вниз и обратно, или на терцию и затем на секунду вверх, как показано в примерах 172 и 173.

4. Вспомогательные квартсекстаккорды субдоминанты и тоники

Вспомогательным называется квартсекстаккорд, помещенный на слабом времени между трезвучием и его повторением, на выдержанном басу[1].

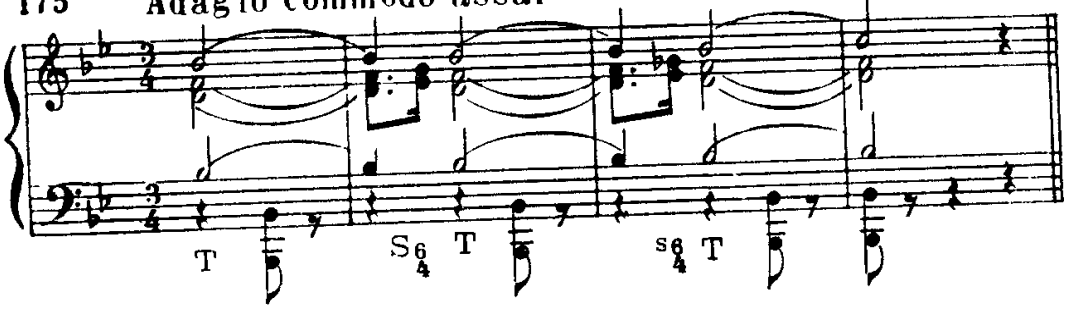
Между тоническим трезвучием и его повторением вводится субдоминантовый вспомогательный квартсекстаккорд, а между доминантовым трезвучием и его повторением — тонический вспомогательный квартсекстаккорд.

174



М. Глинка „Руслан и Людмила", д.III

175 Adagio commodo assai



Бас, на фоне которого появляется вспомогательный квартсекстаккорд, должен обязательно начинаться на сильном (или на относительно сильном) времени.

---

[1] Такой неподвижный бас является кратким органным пунктом, то есть выдержанным звуком, над которым происходит смена гармонии (подробнее о нем — ниже, в теме 48).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Как видно из предыдущих примеров, во вспомогательном квартсекстаккорде, как в проходящем и кадансовом, удваивается басовый звук.

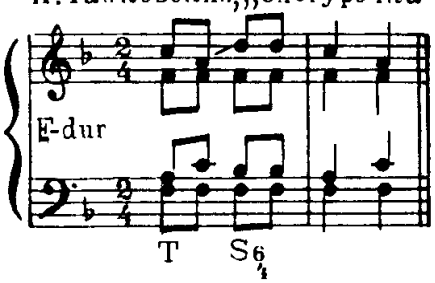
5. Голосоведение

Нормой для введения вспомогательного квартсекстаккорда является очень плавное голосоведение: бас и его удвоение остаются на месте, а два остальных голоса идут параллельным движением (терциями или секстами) на ступень вверх и обратно (см. примеры 174 и 175).

Однако, в виде исключения, вспомогательный квартсекстаккорд может быть применен и при более свободном голосоведении, со скачком в одном из голосов:

176

П.Чайковский „Снегурочка"

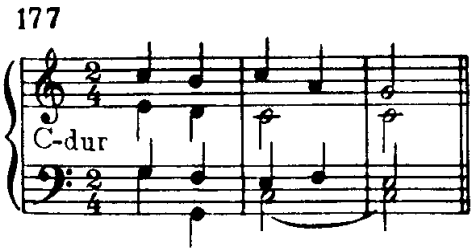


6. Вспомогательный квартсекстаккорд в каденциях

Вспомогательный квартсекстаккорд субдоминанты применяется нередко в дополнительных плагальных каденциях, образуя их новую разновидность.

При этом, если вспомогательный S^6_4 появляется после неполной заключительной тоники, то один из голосов делает от T к S^6_4 ход на терцию вниз:

177



Задания

Устные

Найти в начальном периоде II части сонаты Л. Бетховена, ор. 14, № 1 проходящий квартсекстаккорд.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Письменные

а) Гармонизовать данные басы и мелодии.

178

1

2

3

4

5

6

7

8

9

б) Следующую мелодию гармонизовать с применением переменного количества голосов, в чередовании унисонов (октав) с нормальным четырехголосием:

179

10

unisono (октавами)

четырехголосно

unis

четырехголосно

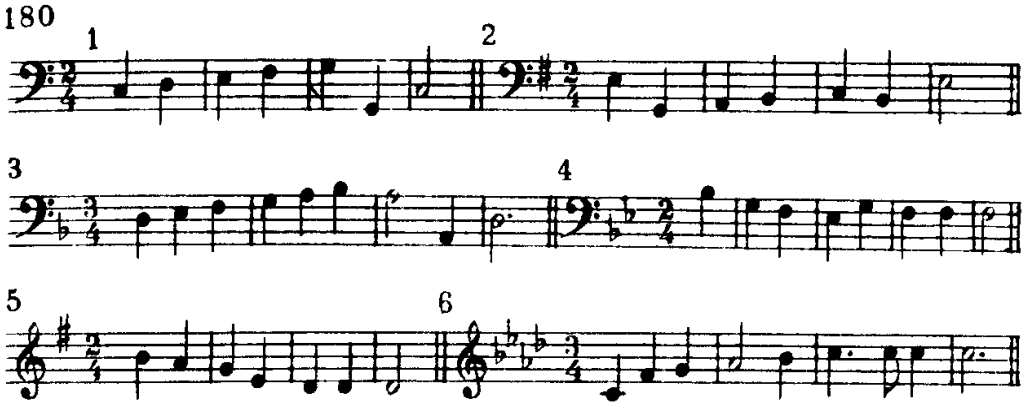
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На фортепиано

а) Играть в различных тональностях обороты — с проходящими квартсекстаккордами: $T—D^6_4—T_6$; $T_6—D^6_4—T$; $S—T^6_4—S_6$; $S_6—T^6_4—S$;
со вспомогательными квартсекстаккордами: $T—S^6_4—T$; $D—T^6_4—D$.

б) Гармонизовать следующие отрывки:

180



Тема 14

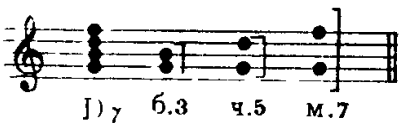
ОСНОВНОЙ ДОМИНАНТСЕПТАККОРД (D_7)

1. Доминантсептаккорд. Его строение и обозначение

Доминантсептаккордом называется септаккорд, построенный на V ступени лада.

Доминантсептаккорд принадлежит к числу диссонирующих аккордов, среди которых является наиболее употребительным. Он состоит из большой терции, чистой квинты и малой септимы, иначе говоря, из большого трезвучия и малой септимы — как в мажоре, так и в гармоническом миноре.

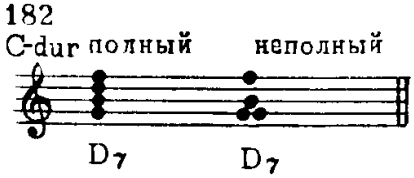
181



Обозначение доминантсептаккорда — D_7.

Доминантсептаккорд применятся как полный, так и неполный, то есть с пропуском квинты и удвоением примы:

182

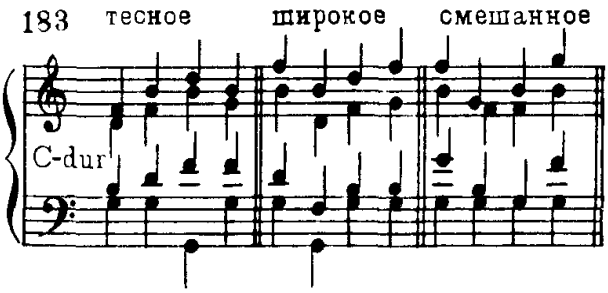


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Основной доминантсептаккорд в мелодичном положении септимы следует применять, — на что указывал еще М. Глинка, — по возможности реже.

Доминантсептаккорд может иметь тесное, широкое и смешанное расположение

183



2. Бифункциональность септаккордов

Причиной диссонирования септаккорда является бифункциональность его звукового состава.

Так, например, септаккорд *соль—си—ре—фа (До* мажор или минор) диссонирует потому, что наряду со звуками доминантовой функции в него включен один звук *(фа)* из субдоминанты.

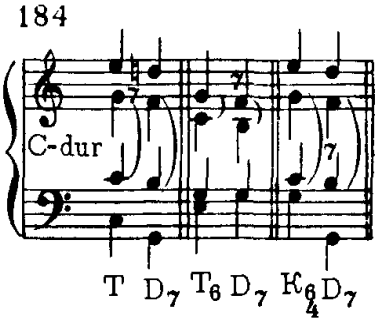
В диссонирующем аккорде всегда одна из двух функций преобладает; по ней септаккорд получает свое название и обозначение.

3. Приготовление доминантсептаккорда

Перед доминантсептаккордом может быть любой из известных нам аккордов (кроме проходящих аккордов), то есть: T, T_6, D, D_6, S, S_6 и K^6_4.

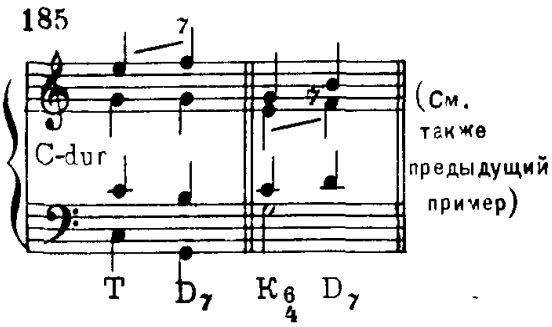
При соединении T, T_6 и K^6_4 с D_7 допускается последовательность чистой и уменьшенной квинт:

184



Септима данного аккорда может быть введена в поступенном, восходящем или нисходящем, движении:

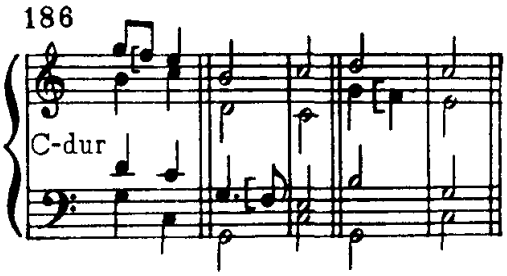
185



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Септима, появляющаяся после примы доминантового трезвучия в поступенном нисходящем движении, называется проходящей:

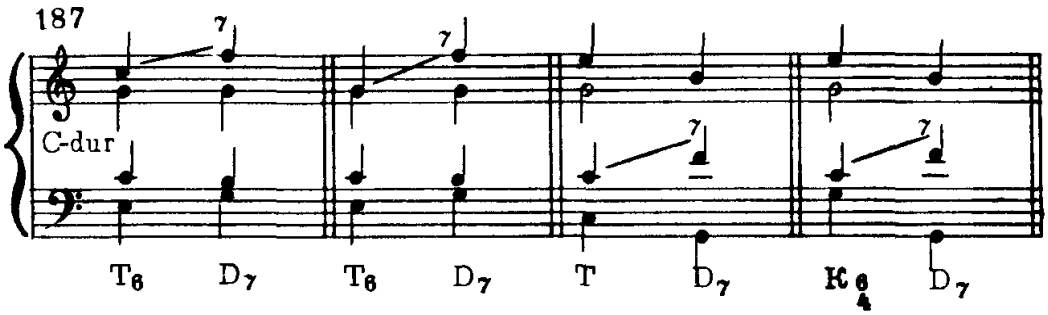
186



Септима может быть введена также и скачком. Этот скачок делается обычно вверх, поскольку при разрешении септима пойдет вниз, и скачок, тем самым, будет последующим ходом уравновешен.

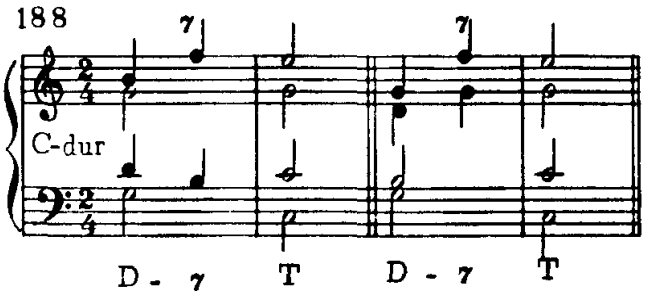
От тонической гармонии и K^6_4 скачок к септиме бывает чаще всего на интервал кварты, изредка септимы:

187



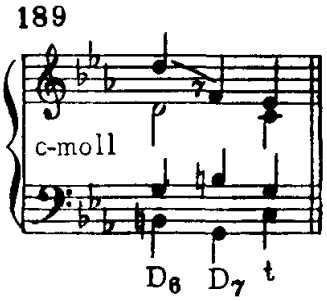
От доминантовой гармонии скачок к септиме возможен на уменьшенную квинту и на септиму:

188



На фоне доминантовой гармонии применяется иногда и нисходящий скачок к септиме:

189

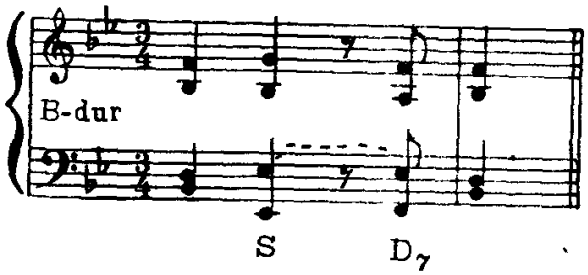


(см. III ч. IX симфонии Л. Бетховена, Andante moderato, т. 8)

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

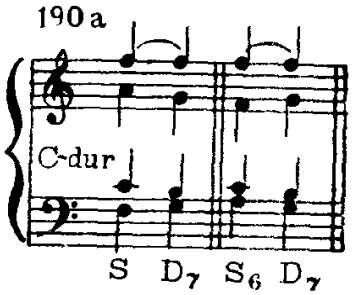
Прима субдоминанты (S или S_6) и септима доминанты — общий звук между этими аккордами; он часто остается на месте. Диссонанс, введенный посредством повторения звука предшествующего ему созвучия, называется приготовленным. Поэтому септима доминанты, повторяющая в том же голосе звук предшествующей субдоминанты, называется приготовленной септимой:

190 Р. Шуман, романс, ор. 42 № 1



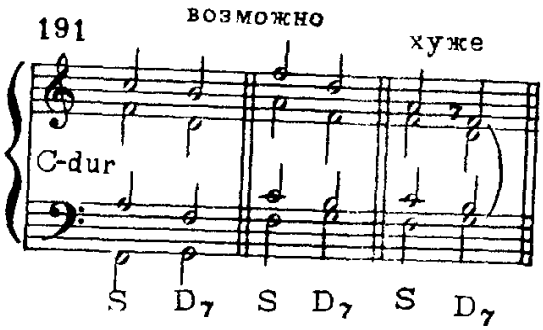
При плавном голосоведении правильное гармоническое соединение основного трезвучия S с полным D_7 невозможно. Поэтому в последовательности S—D_7 септаккорд следует брать неполный:

190а



Иногда, впрочем, применяется мелодическое соединение основного трезвучия S с D_7. Оно не очень желательно в том случае, если септима полного D_7 появляется в сопрано:

191



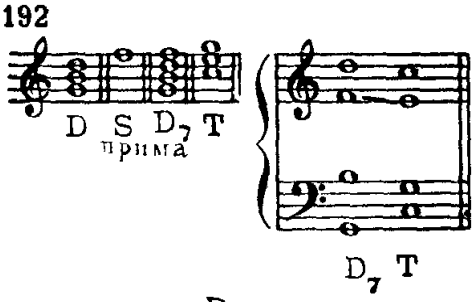
4. Разрешение доминантсептаккорда

Как известно, переход всякого диссонирующего созвучия в консонирующее носит название разрешения.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Доминантсептаккорд логично разрешается обычно в трезвучие той третьей функции, которая в нем (в D_7 есть наложение звуков D и S) не была представлена, то есть — в тонику (T):

192



При разрешении полного D- на основе ладовых тяготений голоса ведутся следующим образом:

1) септима — на ступень вниз,

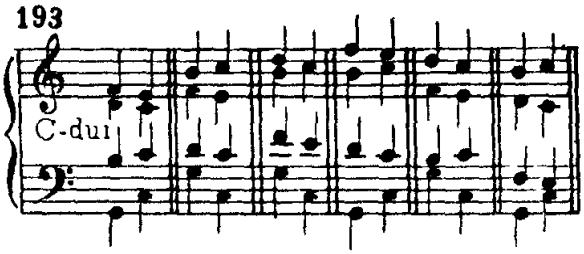
2) квинта — на ступень вниз,

3) терция — в сопрано на ступень вверх, в других голосах так же или на терцию вниз,

4) прима — скачком в приму тоники.

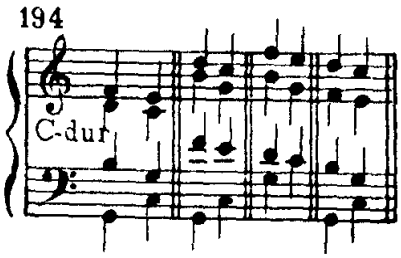
При ведении терции (вводного звука) вверх (в тонику) полный септаккорд разрешается в неполное тоническое трезвучие и наоборот. Бас в этом случае можно вести в любую сторону:

193



Если же терция D_7 ведется в среднем голосе вниз, то полный септаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие. Чтобы избежать общего прямого движения голосов, бас лучше вести вверх:

194



При разрешении неполного D_7 септима также ведется на ступень вниз; другие голоса идут так:

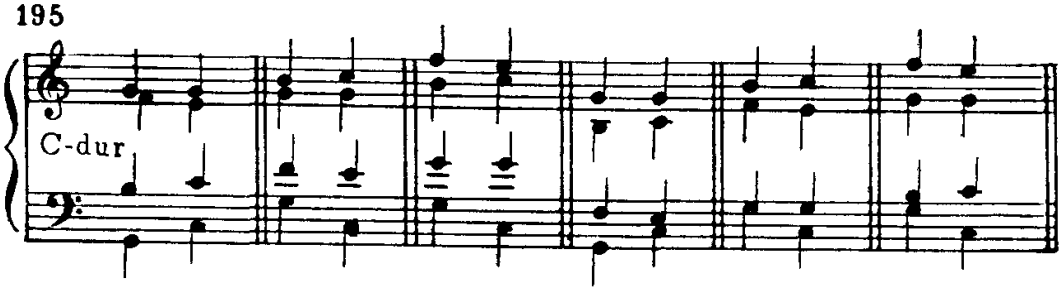
1) терция — на ступень вверх,

2) прима — в одном из трех верхних голосов остается на месте,

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

3) прима — в басу — скачком в приму тоники в любую сторону:

195



5. Применение основного доминантсептаккорда

Основной D_7 принадлежит к числу важнейших каденционных гармоний. В полных каденциях он обычно бывает в следующих условиях:

$$S—D_7—T$$
$$S_6—D_7—T$$
$$K^6_4—D_7—T$$
$$S—K^6_4—D_7—T$$

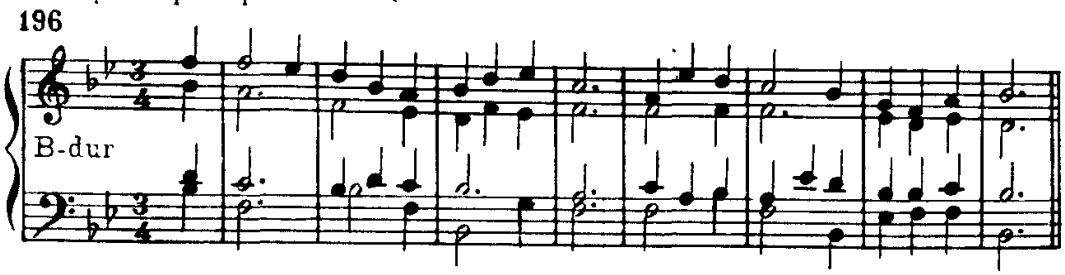
Условия применения D_7 в половинных каденциях, в которых все же чаще бывает доминантовое трезвучие, следующие:

$$S(_6)—D_7$$
$$T(_6)—D_7$$

Таким образом, D_7 пригоден для остановки в середине периода, если нет кадансового квартсекстаккорда.

Пример гармонизации:

196



6. Практические указания

В задачах на данную тему основной D_7 уместно применять не только в каденциях, но и внутри построений.

Во многих случаях доминантсептаккорд может быть взят там, где возможно доминантовое трезвучие или его секстаккорд. Необходимо лишь дать себе ясный отчет, соответствует ли движение голоса от того звука, который предположено сопровождать доминантсептаккордом, привычной схеме его разрешения.

IV ступень гаммы до сих пор рассматривались только как признак субдоминанты. Теперь она может рассматриваться и как признак доминанты, если (в качестве септимы) идет на секунду вниз — в III ступень.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

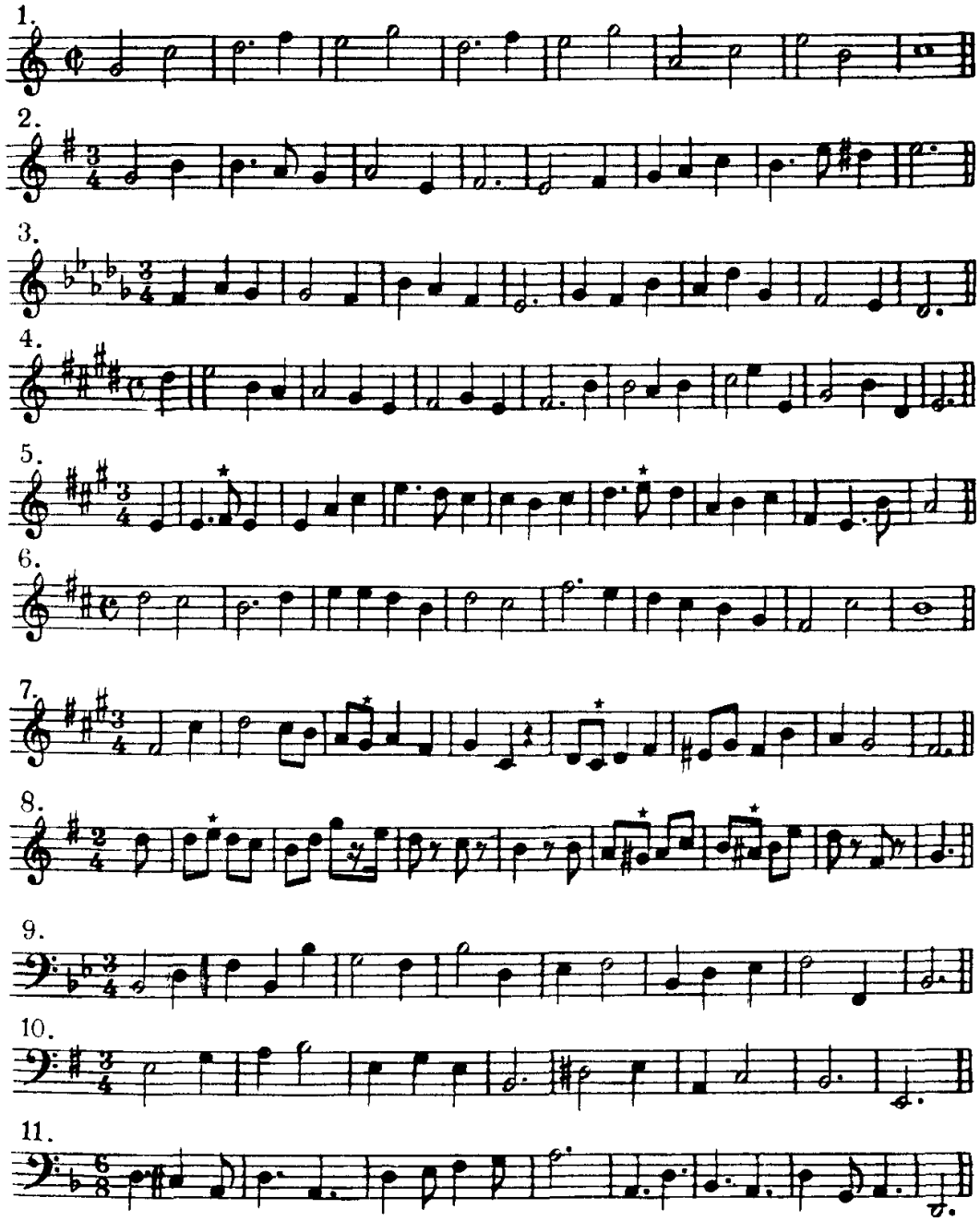
Следует предпочитать именно это истолкование и включить D_7 в обороты T—S—D—T и T -D - T. Плагальные обороты рекомендуется применять в дополнительных плагальных каденциях и в тех случаях, когда в данном голосе появляется шестая (реже IV) ступень гаммы, сопровождаемая субдоминантой, после которой преимущественно желательна тоника.

Задания

Письменные

а) Гармонизовать следующие мелодии и басы:

197



Примечание. В мелодии для гармонизаций в этой теме впервые вводятся вспомогательные звуки; они помечаются звездочкой, поставленной над соответствующей нотой. Гармония на вспомогательных звуках безусловно не должна меняться, и, таким образом, на уже известную нам технику соединения аккордов эти вспомогательные звуки в основном влияния не оказывают и не усложняют приемов голосоведения. Однако вспомогательные звуки заметно обогащают мелодию, и в этом смысл их введения в гармонизацию даже и на данной стадии обучения.

б) Дополнить данное предложение до периода, применив D_7 в различных оборотах:

198

As-dur

На фортепиано

Строить от данного звука D_7 полный и неполный в разных положениях, по образцу примеров 193—195; определив тональность, разрешать его в мажорную и минорную тонику.

Тема 15

ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

1. Названия и обозначения

Доминантсептаккорд имеет три обращения: в первом из них басом служит терция, во втором — квинта, в третьем — септима доминантсептаккорда:

199 C-dur

обращения D_7

1-ое 2-ое 3-е

D_7

Обращения получают свои названия от интервалов, образующихся между их басом и характерными звуками доминантсептаккорда — основным и септимой.

Первое обращение называется квинтсекстаккордом. Он обозначается D^6_5, его бас (терция D_7) образует с характерными звуками квинту и сексту:

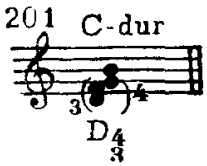
200 C-dur

5 6

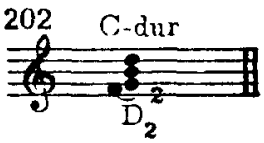
D^6_5

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Второе обращение называется **терцквартаккордом**. Он обозначается D^4_3, его бас (квинта D_7) образует с характерными звуками терцию и кварту:

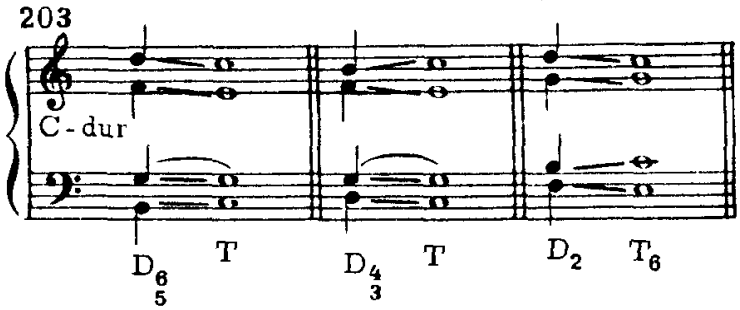


Третье обращение называется **секундаккордом**. Он обозначается D_2, потому что его характерные звуки образуют интервал секунды:



2. Разрешение обращений доминантсептаккорда

Обращения D_7 применяются обычно полными и разрешаются в тонику — на основе ладовых тяготений неустойчивых звуков: септима и квинта идут поступенно вниз, терция — вверх, а основной звук остается на месте. В результате такого голосоведения D^6_5 и D^4_3 разрешаются в основное тоническое трезвучие, а D_2 — в тонический секстаккорд:

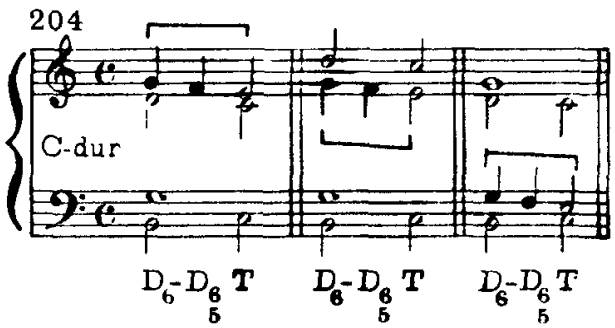


3. Образование и применение обращений

Обращения D_7 применяются в тех же условиях, что и основной его вид; септима их может появиться в плавном движении (проходящая, приготовленная) или скачком.

Проходящая септима типична для первого и третьего обращений (то есть D^6_5 и D_2).

Квинтсекстаккорд в этом случае появляется после D_6, в котором удвоен основной звук (проходящая септима — в одном из трех верхних голосов, чаще всего в сопрано):



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

В.А.Моцарт, скрипичная соната №4, II ч.

205 Tempo di menuetto

E-dur

Секундаккорд берется после основного доминантового трезвучия или после кадансового (реже проходящего тонического) квартсекстаккорда (проходящая септима — в басу):

206

C-dur

D-2 T_6 S_6 $K_{\frac{6}{4}}$ D_2 T_6

В.А.Моцарт, „Птички"

207 Allegretto

C-dur

$K_{\frac{6}{4}}$ D_2 T_6

Септима считается приготовленной, когда она появляется в результате гармонического соединения того или иного обращения D_7 с предшествующей ему субдоминантой:

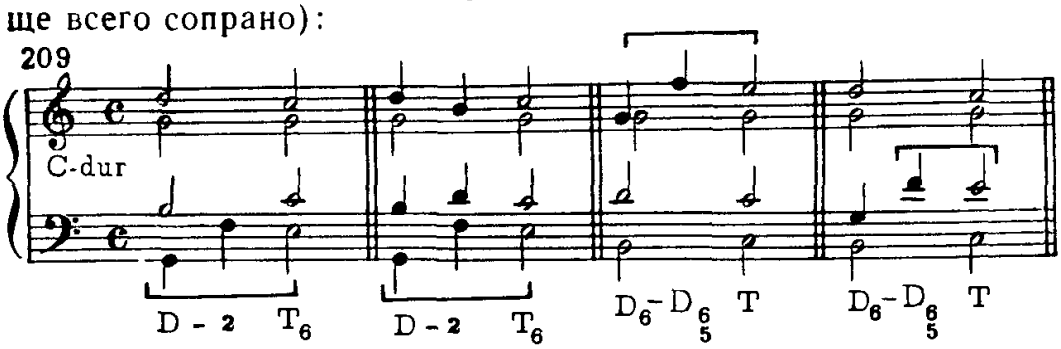
208

C-dur

S D_2 T_6 S $D_{\frac{4}{3}}$ T S $D_{\frac{6}{5}}$ T

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

В рамках собственной гармонии септима часто появляется скачком, особенно после доминантового трезвучия при переходе его в D_2 (септима — скачком вверх в басу) или после D_6 (септима — скачком вверх в одном из верхних голосов, чаще всего сопрано):



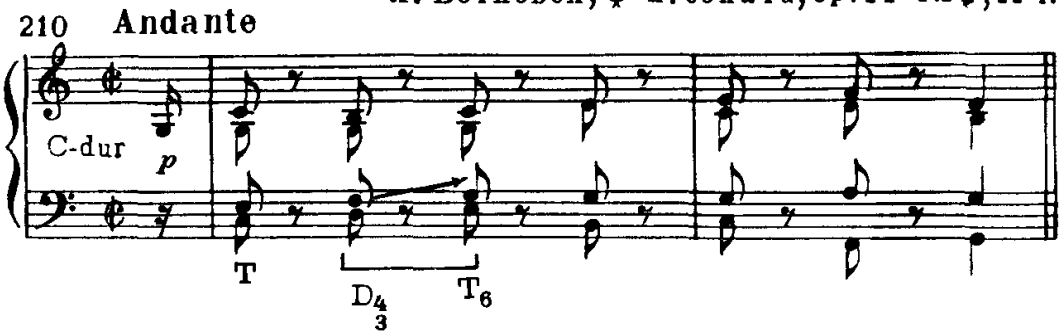
Применение обращений доминантсептаккорда значительно обогащает возможности мелодического развития каждого отдельного голоса и в особенности баса; поэтому при гармонизации мелодии следует всячески использовать обращения D_7, приберегая основной его вид, главным образом для каденций.

4. Проходящий терцквартаккорд

Терцквартаккорд очень часто применяется в виде проходящего (вместо $D^6{}_4$) между тоническим трезвучием и его секстаккордом (или в обратном направлении).

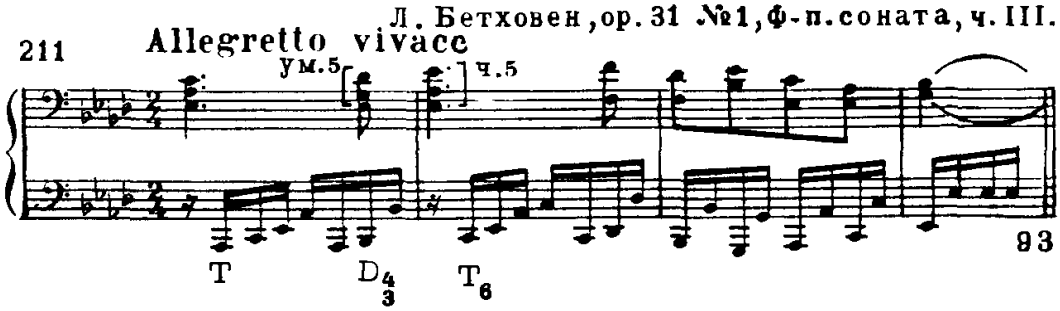
Во избежание удвоения тонической терции в обороте T — $D^4{}_3$—T_6 доминантовую септиму приходится вести вверх, параллельно басу (эта необходимость отпадает, естественно, при обратном движении—T_6—$D^4{}_3$—T):

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 14 №2, II ч.



Примечание. В этом обороте (T—$D^4{}_3$—T_6) при широком расположении образуется последовательность двух квинт (уменьшенной и чистой или наоборот): такие квинты не считаются параллельными и поэтому допускаются при гармонизации:

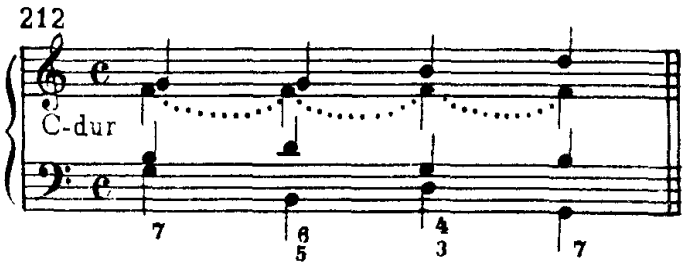
Л. Бетховен, ор. 31 №1, ф-п. соната, ч. III.



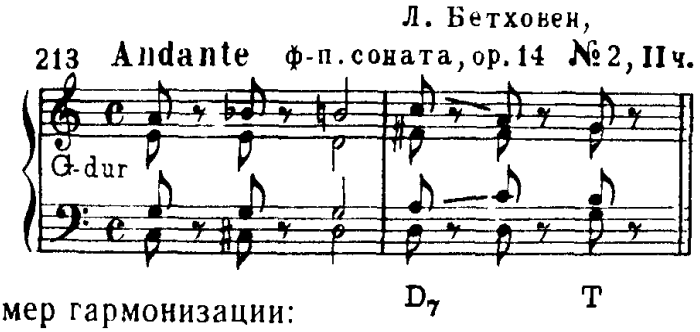
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

5. Перемещение

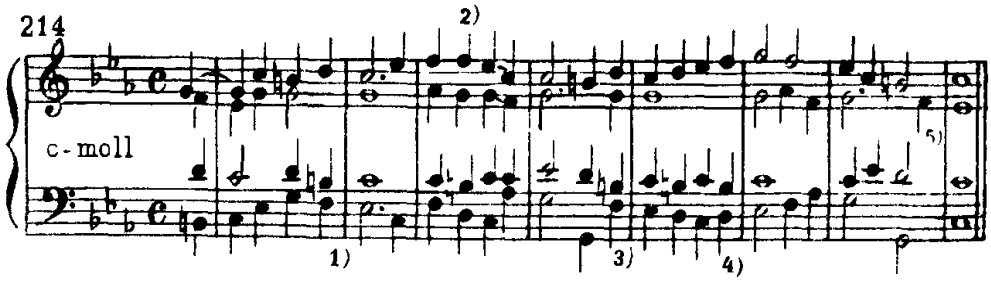
Подобно трезвучиям, D_7 и его обращения можно перемещать. При перемещении септиму D_7 следует оставлять на месте (в том же голосе). Ведение септимы на ступень вверх нежелательно, а в басу вовсе недопустимо:



Примечание. В качестве исключения иногда встречается **взаимное** перемещение септимы с квинтой:



Пример гармонизации:



1) проходящий D_2; 2) приготовленная септима; 3) скачок к септиме; 4) проходящий D^4_3; 5) проходящая септима.

Задания

Устные

Найти доминантсептаккорд и его обращения в следующих произведениях:

а) В. А. Моцарт. Колыбельная;

б) Л. Бетховен. Соната, ор. 10 № 2 (тт. 1—16);

в) Л. Бетховен. Соната, ор. 26 (тт. 1—32, тема вариаций);

г) Ф. Шопен. Прелюдия *до* минор;

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

д) Р. Шуман. Новеллетта, ор. 21 № 5 (начало эпизода *соль* минор);

е) М. Глинка. Увертюра к опере «Иван Сусанин» (первая тема *соль* минор, начальный 16-й такт).

Письменные

214а

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На фортепиано

а) Играть в различных тональностях обращения D_7 с разрешением их в тонику.

б) Строить от данного звука обращения D_7, имея в виду интервальное строение основного D_7 (б. 3, ч. 5, м. 7), и разрешать их в тонику (мажора и минора — как в предыдущем упражнении).

Тема 16

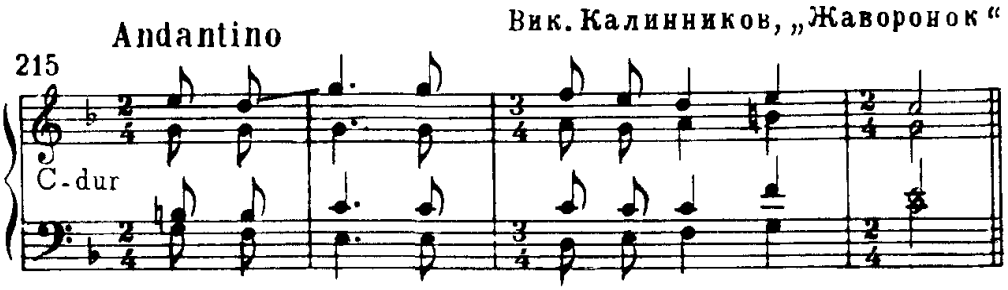
СКАЧКИ ПРИ РАЗРЕШЕНИИ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА В ТОНИКУ

При разрешении доминантсептаккорда и его обращений в тонику практика санкционировала некоторые отступления от вышеописанных приемов голосоведения.

1. Скачки квинт

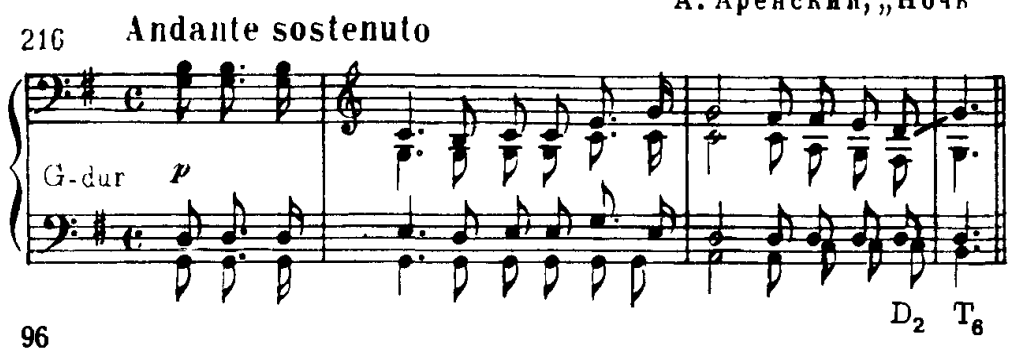
Доминантовый секундаккорд — D_2 — при своем разрешении в тонический секстаккорд допускает скачок квинты D_2 в квинту T (скачки квинтовых звуков). Такой скачок применяется преимущественно в верхнем голосе (мелодии) и обычно по направлению противоположен ходу баса. Понятно поэтому, что восходящий квартовый скачок предпочитается нисходящему квинтовому:

Вик. Калинников, „Жаворонок"



В этом обороте D_2—T_6 возможен скачок и основных звуков:

А. Аренский, „Ночь"

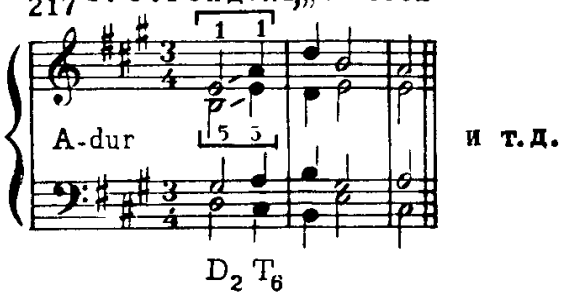


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

2. Двойные скачки

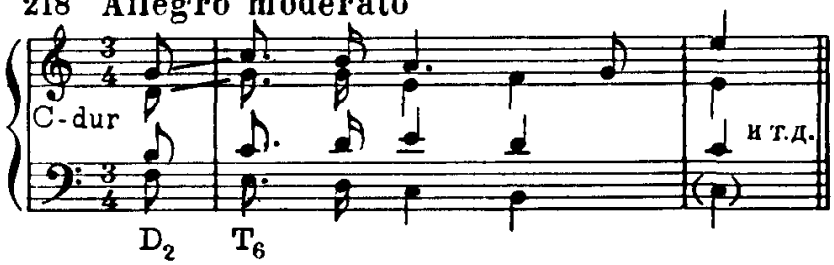
Одновременно со скачками квинт в обороте D_2—T_6 возможны также скачки и основных звуков при условии движения двух верхних голосов параллельными квартами, но не квинтами:

217 Г. Ф. Гендель „Самсон"



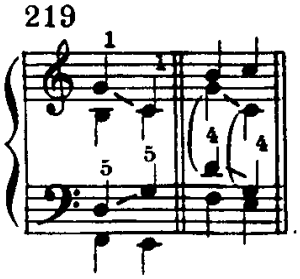
П. Чайковский „Привет А. Г. Рубинштейну"

218 Allegro moderato



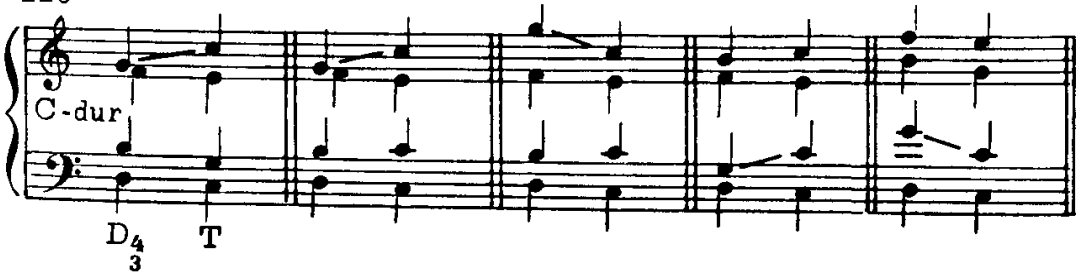
Примечание. В более редких случаях двойные скачки при разрешении D_2 в T_6 образуются противоположным движением верхнего и среднего голосов или нисходящим квинтовым ходом параллельными квартами в средних голосах:

219



Наряду с D_2 и доминантовой терцквартаккорд (D^4_3) может быть разрешен в полное или неполное тоническое трезвучие со скачком основных звуков:

220



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

П. Чайковский, „На сон грядущий" (хор)

221 Andante

es-moll

D_{4}^{3} t_6 t

Различные скачки возможны и изредка наблюдаются в оборотах $D^6{}_5$—T как, например:

П. Чайковский, „Что смолкнул веселия глас"

222 Moderato assai

G-dur

D_{6}^{5} T

3. Противоположные и параллельные октавы в заключительных каденциях

В целях получения совершенной каденции в заключительных оборотах неполныи D_7 нередко разрешается в тонику с противоположными и даже с параллельными октавами в крайних голосах:

223 Allegretto Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 10 №2

Des-dur *pp* *pp*

D_7 T

224 Э. Григ, скрипичная соната, ор. 8

C-dur *p*

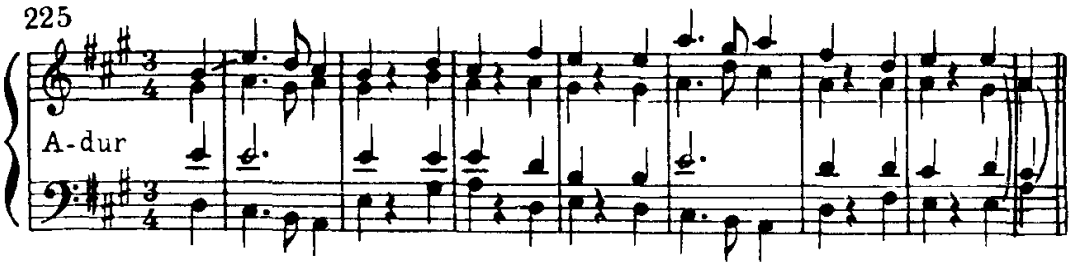
D_7 T

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Такие октавы из творческой практики перешли в какой-то степени в педагогическую и в голосоведении допускаются.

Пример гармонизации:

225



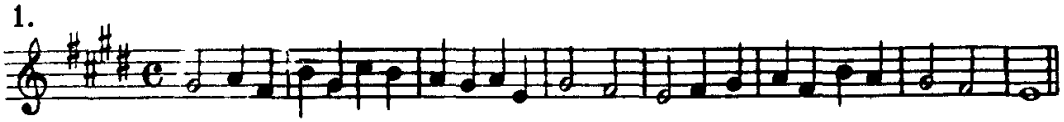
Задания

Письменные

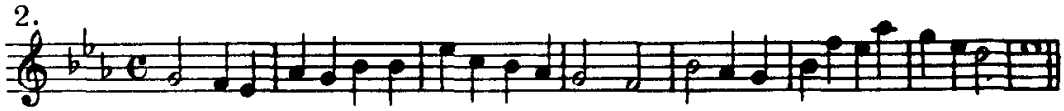
а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

226

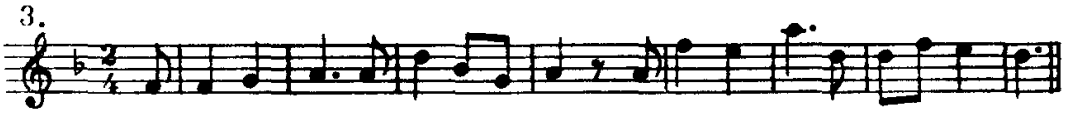
1.



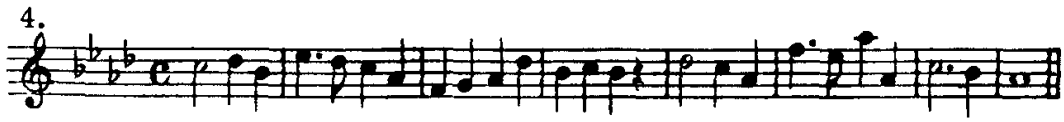
2.



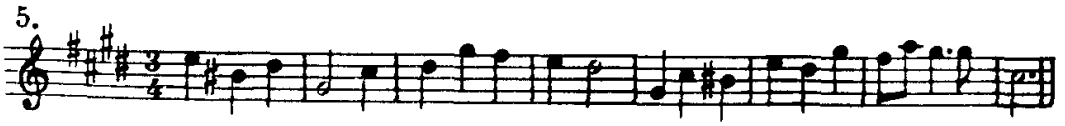
3.



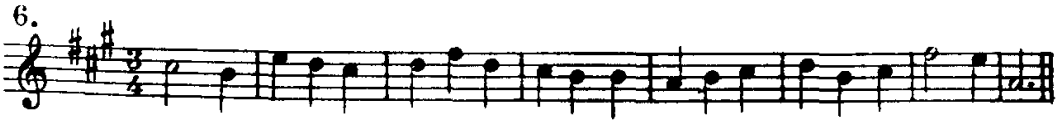
4.



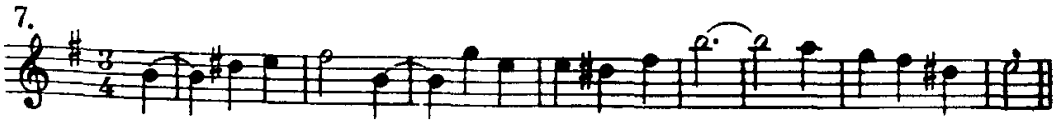
5.



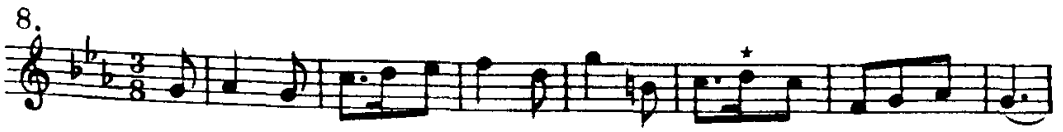
6.



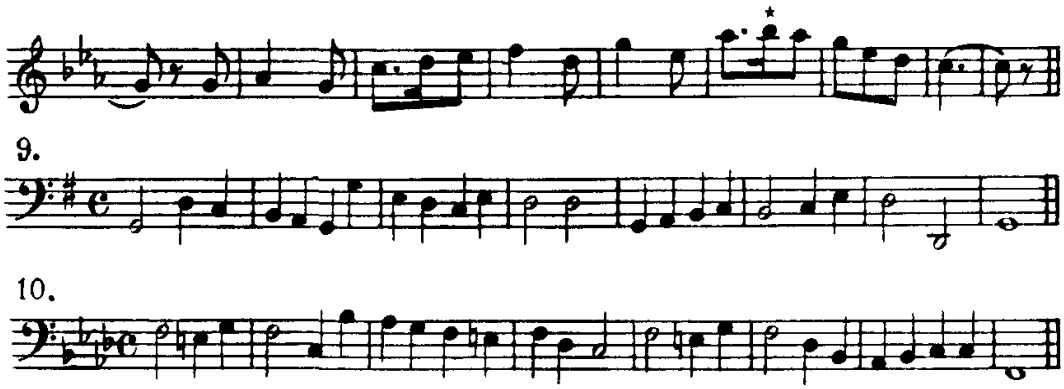
7.



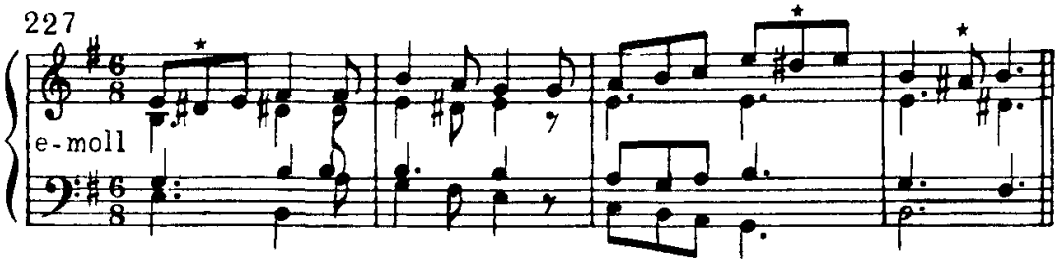
8.



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

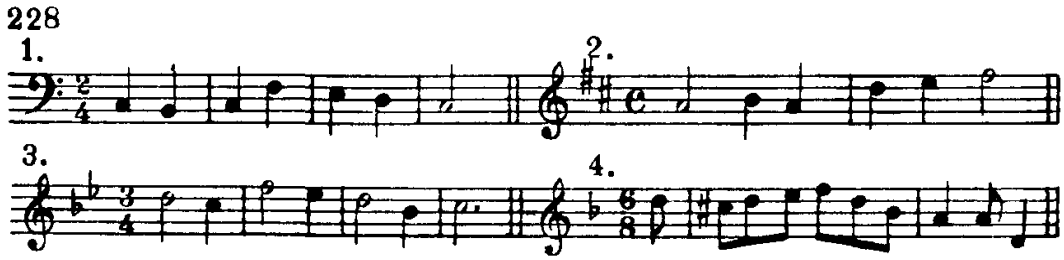


б) Дополнить данное предложение до периода с применением более свободного разрешения D_7 и его обращений в T:



На фортепиано

Гармонизовать данные отрывки:



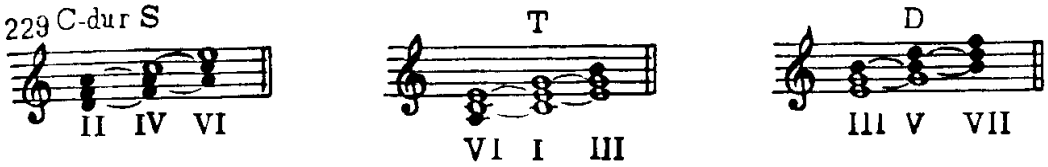
Тема 17

ПОЛНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА МАЖОРА И ГАРМОНИЧЕСКОГО МИНОРА. ДИАТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

1. Мажор

На терцию выше и на терцию ниже каждого из главных трезвучий расположены побочные трезвучия, находящиеся в близком функциональном родстве с главными. Это родство обусловлено наличием у этих аккордов двух общих звуков:

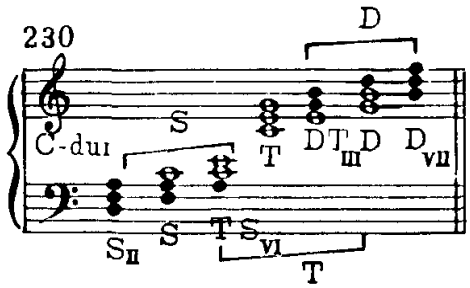
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Так образуются три функциональные группы, из которых каждая имеет в центре свое главное трезвучие. По функции главного трезвучия получает название и вся группа.

Как в субдоминантовой, так и в доминантовой группе есть по одному трезвучию, входящему также и в группу тоники, что создает связь между всеми группами.

Данные выше три схемы объединяются в одну, которая содержит в себе полную функциональную систему трезвучий мажора



Предлагаемые обозначения побочных трезвучий мажора состоят из большой буквы (T, S или D), определяющей функциональную принадлежность аккорда, и римской цифры, указывающей ступень гаммы, от которой данный аккорд строится по терциям. Трезвучия, входящие в две разные группы, обозначаются двойными буквами (DTIII, TSVI).

Звуки, входящие в тоническое трезвучие, обозначены в схемах белыми нотами, а остальные — черными. Это делает наглядным постепенное уменьшение звуковой связи с тоникой (по мере удаления от нее «вправо» и «влево») и естественное возрастание неустойчивости.

Неустойчивость достигает наибольшей силы в крайних трезвучиях данной схемы (SII, DVII); в этих трезвучиях звуковая общность с тоникой вовсе отсутствует.

Во всех аккордах доминантовой группы имеется вводный звук (терция доминанты), обусловливающий естественное напряжение, вообще свойственное этой функции.

Аккорды субдоминантовой группы характеризуются наличием в них VI ступени гаммы (терция субдоминанты), не обладающей столь ярко выраженным тяготением, как вводный звук. Поэтому аккордам субдоминантовой функции свойственна менее острая неустойчивость, чем аккордам доминантовой группы.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

2. Особенности тонической группы

В пределах функциональной системы тоническая группа занимает особое место.

Тоника, как центр лада, едина, а обе медианты — трезвучия VI и III ступени — имеются в составе двух других функциональных групп: трезвучие VI ступени (субмедианта) входит в субдоминантовую группу, а трезвучие III ступени (медианта) — в доминантовую.

Но, как свидетельствует само название этих аккордов (медианта — средняя), они занимают промежуточное функциональное положение: функция их может меняться в зависимости от ближайшего аккордового окружения (так называемая переменность функции)

Так, например, характерной особенностью аккордов доминантовой функции является не только наличие вводного звука (VII ступень гаммы), но и его переход в основной звук T, то есть разрешение согласно естественному ладовому тяготению.

Поэтому, если после трезвучия III ступени следует субдоминанта и вводный звук идет вниз, в терцию S, то это звучит естественно лишь потому, что в данном конкретном обороте трезвучие III ступени выполняет не доминантовую функцию, а тоническую.

Аналогично обстоит дело и с субмедиантой; если после нее следует K^6_4, то она приобретает явную субдоминантовую функцию; если же трезвучие VI ступени появляется после доминанты, заменяя собой тонику, то оно представляет собой, естественно, тоническую функцию в том или ином значении.

Более полно выступает функциональная переменность обеих медиант в тех случаях, когда применяются и другие побочные трезвучия, например:

$$T—DTIII—SII_6 \text{ (или } TSVI)—S_6—D;$$
$$T—TSVI—SII_6—DTIII—D$$

Такие обороты встречаются, начиная с Ф. Шопена (см. Балладу *Фа* мажор, Мазурки — *Фа* мажор, *До* мажор); их можно найти и у других композиторов славянских национальных культур, например, у А. Дворжака, С. Монюшки, Б. Сметаны.

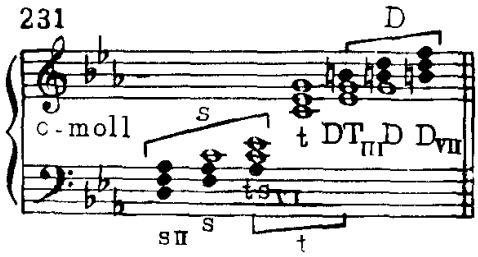
Но наиболее ярко ладо-функциональная переменность проявляется в русском народнопесенном творчестве и в русской классической музыке, где ведущей особенностью гармонического изложения является полное равноправие обеих тоник объединенной параллельной системы. В таких случаях трезвучия VI ступени мажора и III ступени параллельного минора вполне естественно примыкают к тонической группе, а не к какой-либо другой (см. темы 27 и 49).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На существование тонической группы аккордов (наряду с доминантовой и субдоминантовой) совершенно четко указывал еще П. И. Чайковский в своем учебнике (см. «Руководство к практическому изучению гармонии», четвертое издание, 1885, стр. 6), а косвенно также и Н. А. Римский-Корсаков (см. «Практический учебник гармонии», 11-е издание, стр. 31).

3. Гармонический минор

Как известно, введение в минор мажорной D (характерного созвучия мажора) создает гармонический минор. Это приводит к определенному сходству функциональных отношений аккордов минора и мажора:

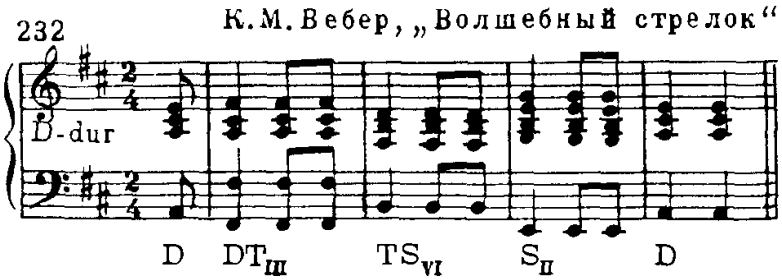


Аккорды групп минорной тоники и минорной субдоминанты обозначаются малыми буквами (t и s).

В отличие от мажора, трезвучие III ступени гармонического минора не входит в тоническую группу; несмотря на наличие двух общих звуков с тоникой, оно является резко неустойчивым аккордом (увеличенное трезвучие) и представляет доминантовую функцию, хотя и своеобразно звучащую. В то же время трезвучие III ступени натурального минора явно тонично по своей функциональной принадлежности, а VI ступень — более субдоминантна, как совпадающая с S параллельного мажора.

4. Свойства побочных трезвучий

Существование в мажоре минорных побочных трезвучий и в миноре — мажорного трезвучия VI (а также и III) ступени создает возможность использовать контраст звучаний между ними и главными трезвучиями:

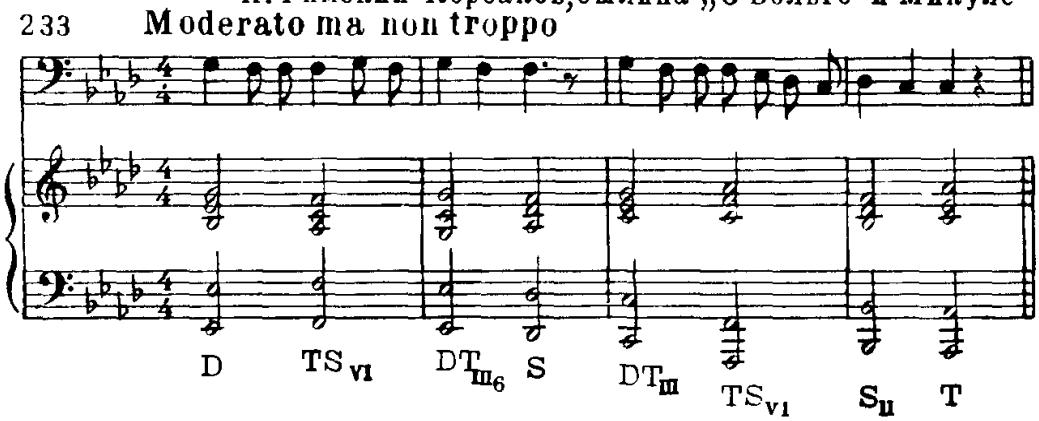


Разная степень неустойчивости аккордов в группах позволяет более разнообразными способами, а когда нужно, и более

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

длительно избегать излишне частого появления тоники или отодвигать ее на конец:

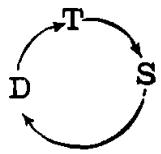
233 Н. Римский-Корсаков, былина „О Вольге и Микуле"



5. Логика последовательностей аккордов

Основное направление гармонического движения, как известно, выражается формулой:

234



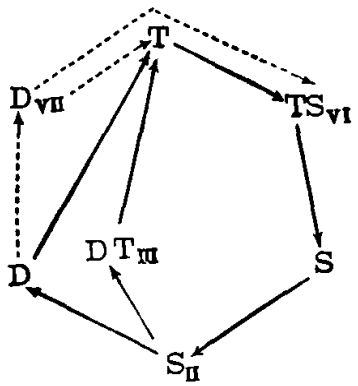
Она может охватить важнейшие гармонические сочетания, которые содержат в себе не только главные трезвучия, но и побочные. Так, любая функция этой формулы может быть представлена одним из побочных аккордов соответствующей группы, который в этом случае как бы заменяет свое главное трезвучие (см. пример 232).

Подобное трезвучие может появиться не только вместо своего главного трезвучия, но и после него (см. пример 238).

Появление побочного трезвучия до своего главного встречается много реже.

Общая схема функционального движения, пополненная побочными трезвучиями, принимает такой вид:

234 а



Данная схема определяет лишь общее направление движения, не обязывая к применению всех этих

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

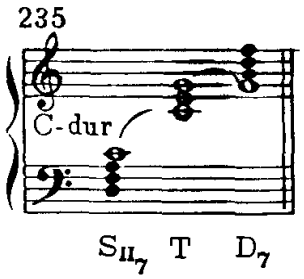
аккордов подряд. Напротив, в большинстве случаев, один или несколько аккордов, входящих в схему, отсутствуют (например, TSVI, S, SII или вся субдоминантовая группа и т. п.).

6. Главные септаккорды

Любое из трезвучий функциональной системы может быть превращено в септаккорд путем добавления септимы. Такое усложнение звучания на функциональных соотношениях аккордов в общем не отражается.

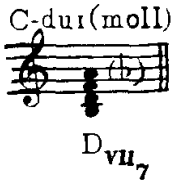
Наиболее яркими представителями группы D и S являются аккорды D_7 и SII_7, в составе которых имеется лишь по одному звуку из тонического трезвучия; при этом в обоих указанных аккордах отсутствует терция тоники, характеризующая лад (мажор или минор)

235

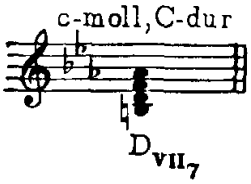


Значительным напряжением обладает так называемый вводный септаккорд ($DVII_7$), как малый, так и уменьшенный, благодаря полному отсутствию в нем звуков тоники:

236



237



Эти три септаккорда получили в творческой практике значение главных

В последовательностях аккордов одной функции септаккорды чаще применяются после трезвучий, как аккорды более напряженные Возможны также последовательности из септаккордов одной и разных функций.

7. Обороты полной функциональной системы

Применение аккордов полной функциональной системы вносит большое разнообразие в состав гармонических оборотов и каденций, так как каждая функция может быть представлена любым аккордом своей группы.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Например, автентический оборот может быть дан в следующих своих разновидностях:

T—D—T
T—D_7—T
T—$DVII_7$—T
T—$DTIII_6$—T
T—$DVII_7$—D_7—T
T—D—DTIII—T

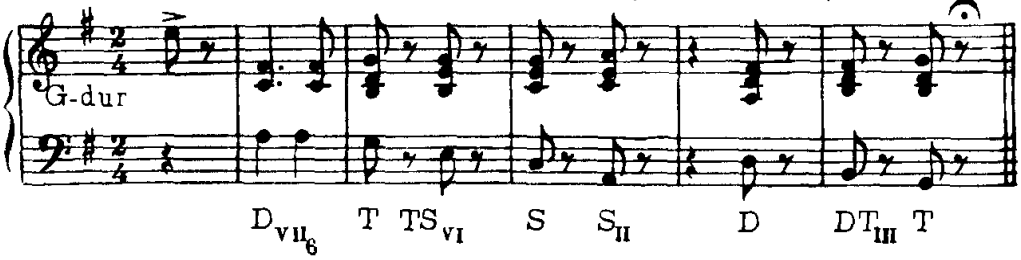
Аналогичным образом можно варьировать плагальные обороты:

T—S—T
T—TSVI—T
T—TSVI—S—T
T—TSVI—S—SII—T

Варьирование полного оборота может быть доведено до образования очень пространных гармонических последовательностей, например:

T—TSVI—S—SII—$DVII_7$—D_7—$DTIII_6$—T

238 П. Чайковский, „Кукушка", ор. 54 №8



Подобная смена аккордов одной функциональной группы возможна и при отсутствии тоники в начале данного построения.

8. Диатоническая система

Совокупность главных и побочных аккордов натурального мажора и натурального минора (см. тему 25) образует полную диатоническую функциональную систему (короче — диатонику) К диатонике же относятся гармонический и мелодический минор и мажор.

Задания

Устные

1) Называть в различных тональностях мажора и минора трезвучия каждой из трех функциональных групп и септаккорды D_7 SII_7 и $DVII_7$

2) Проанализировать следующие отрывки, обратив особое внимание на логику последовательностей:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

а) В. А. Моцарт. Опера «Волшебная флейта», марш (1-й период);

б) Н. Римский-Корсаков. Опера «Садко», сказка Нежаты;

в) Н. Римский-Корсаков. Былина «Про Добрыню» («Сто песен», № 6);

г) М Мусоргский. Опера «Хованщина», хор «Плывет, плывет лебедушка»;

д) М Балакирев. «Протяжная», № 26 (сборн. нар. песен);

е) Ф. Лист «Часовня Вильгельма Телля» (начало);

ж) П Чайковский Опера «Чародейка», ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего»;

з) П Чайковский. Народная песня «Вылетала бедна птичка» (из сборн. П. Чайковского — В. Прокунина, № 54).

Тема 18

СЕКСТАККОРД И ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ (SII_6 и SII)

А. СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

1. Преобладание секстаккорда

Секстаккорд II ступени (SII_6) — самый распространенный из всех так называемых побочных аккордов и обычный представитель субдоминантовой группы — как в мажоре, так и в миноре

В творчестве ряда композиторов западноевропейской классики, например у Л Бетховена, SII_6 встречается даже чаще, чем главный аккорд субдоминантовой группы—основное трезвучие субдоминанты (S) Объяснить это можно, с одной стороны, большей функциональной неустойчивостью данного аккорда (отсутствие общих звуков с тоникой), с другой стороны, наличием общего звука с доминантой, а также и ладовым разнообразием (минорный оттенок при мажорных T, D и S).

2. Удвоение в SII_6

Секстаккорд II ступени применяется главным образом в качестве субдоминанты (S), с удвоением басового звука, который является основным звуком главного аккорда группы — трезвучия S Такое удвоение в побочном секстаккорде усиливает его связь с главным трезвучием и, следовательно, подчеркивает функциональную принадлежность секстаккорда II ступени к субдоминантовой группе[1].

[1] Французский композитор и теоретик Ж Ф Рамо (1683—1764) трактует этот аккорд как «субдоминанту с секстой вместо квинты» Отсюда — другое возможное обозначение этого аккорда: S^6 (субдоминанта с секстой).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Иногда в SII_6 удваивается основной звук SII и изредка — квинта:

239 более типично менее типично

C-dur (moll)

240 Allegro vivace

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 28, III ч.

D-dur

T S_{II_6} D_7 T

3. Аккорды, предшествующие SII_6

Секстаккорд II ступени появляется после T или T_6 при мелодическом соединении (отсутствие общих звуков).

Как правило, три верхних голоса идут противоположно басу; в широком расположении это позволяет избежать возможных в данном обороте параллельных квинт В миноре вторая из двух параллельных квинт — уменьшенная, поэтому данная последовательность здесь допустима. В тесном расположении, однако, возможно движение всех голосов в одном направлении:

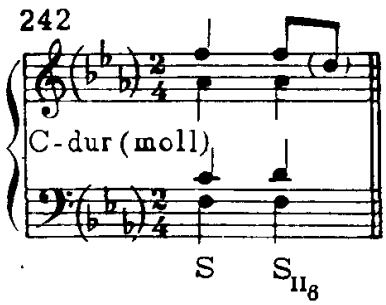
241 неправильно возможно

C-dur(moll)

T S_{II_6} T S_{II_6} T S_{II_6}

Секстаккорд II ступени может также появляться после основного субдоминантового трезвучия ($S—SII_6$), от сильной доли к более слабой:

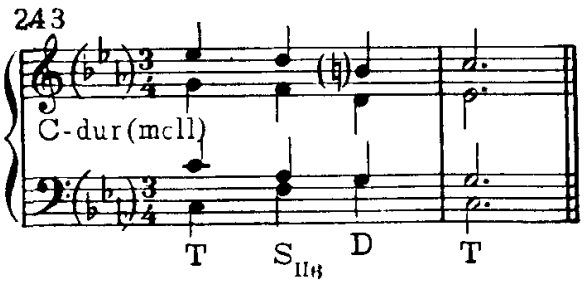
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



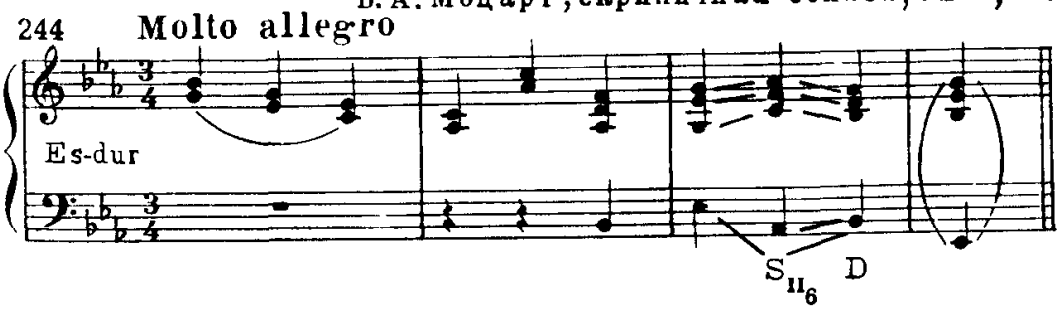
4. Соединение SII_6 с аккордами доминантовой группы

Секстаккорд II ступени переходит в любой из известных аккордов очередной по функциональному кругу группы доминанты: в D, D_6, D_7 и его обращения, а также в кадансовый квартсекстаккорд

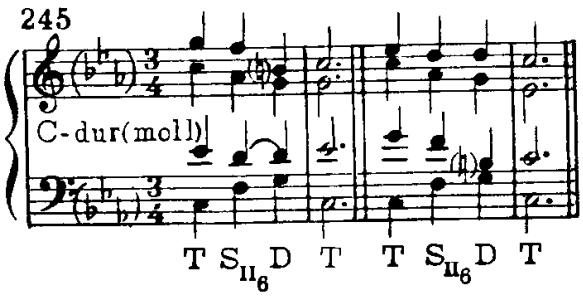
При удвоении терции в SII_6 его соединение с основным доминантовым трезвучием — обычно мелодическое, несмотря на наличие общего звука: три верхних голоса идут вниз, противоположно басу, как в обороте S—D:



В. А. Моцарт, скрипичная соната, №16, I ч.



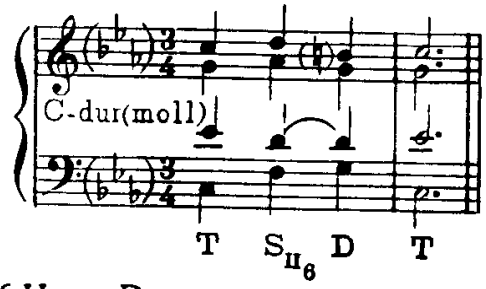
Гармоническое соединение SII_6—D менее употребительно, но все же возможно, преимущественно с применением скачка:



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

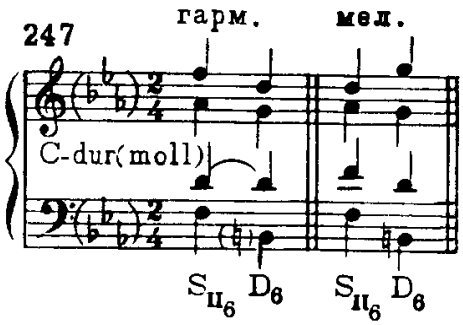
При удвоении основного звука SII_6 он вполне естественно соединяется с трезвучием D гармонически:

246



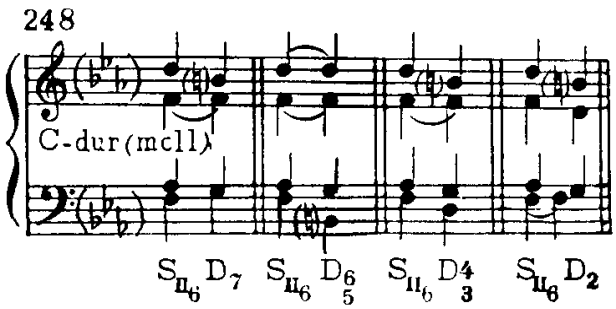
Соединение SII_6 с D_6 возможно как мелодическое, так и гармоническое:

247



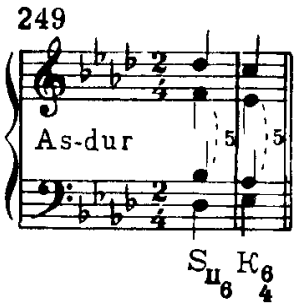
С доминантсептаккордом и его обращениями SII_6 соединяется гармонически, с оставлением одного или обоих общих звуков на месте. Септима доминанты вводится в этом случае как приготовленная:

248



Иногда, главным образом при широком расположении (но также — реже — и при тесном, если SII_6 — в мелодическом положении квинты), в обороте SII_6 — K^6_4 образуются параллельные квинты, обычно — между двумя средними голосами:

249



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Для того, чтобы избежать их, можно применить скачок и смену расположения:

250 Allegretto Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 27 №2, II ч.

As-dur

Б. ОСНОВНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ В МАЖОРЕ

5. Соединение трезвучий терцового соотношения

Основное трезвучие II ступени применяется, как правило, только в мажоре, после S, T_6 и изредка после T.

Трезвучия S и SII находятся в терцовом соотношении и имеют два общих звука.

При гармоническом соединении S—SII оба общих звука остаются на месте:

251 Adagio В. А. Моцарт, „Волшебная флейта", хор жрецов

F-dur

S S_{II}

Возможно и мелодическое соединение бас ведется на терцию вниз, а три верхних голоса — в противоположном направлении, то есть вверх, — один на терцию и два на кварту:

252 В. А. Моцарт, „Волшебная флейта", финал

Es-dur

S S_{II} $K_{6/4}$ D T

Особый вид мелодического соединения образуется при терцовых скачках — от терции субдоминанты в терцию трезвучия II ступени:

253

C-dur

S S_{II}

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Примечание В таком обороте происходит как бы перемещение в момент соединения, возможное и в отношении любых других двух аккордов подобного терцового соотношения

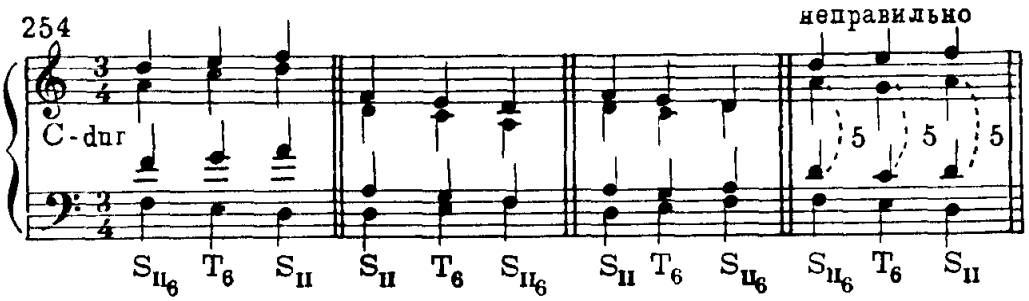
6. Соединение трезвучия II ступени с аккордами группы доминанты

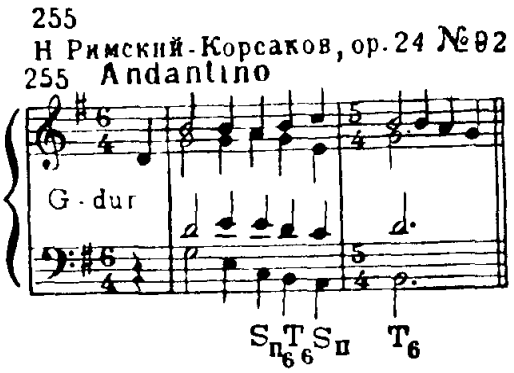
После SII обычно следует доминантовая гармония. Соединение SII с основным трезвучием D — чаще всего мелодическое. С доминантсептаккордом и его обращениями трезвучие SII соединяется предпочтительно гармонически (приготовленная септима D_7).

Хотя перед кадансовым квартсекстаккордом обычно применяется секстаккорд II ступени, однако в мажоре возможно и основное трезвучие (см. пример 252).

7. Проходящая тоника в окружении аккордов SII и SII_6

Между секстаккордом и трезвучием SII (и в обратном направлении) иногда применяется проходящая тоника — в виде секстаккорда с удвоенной терцией: три верхних голоса идут противоположно басу, причем в широком расположении могут образоваться параллельные квинты, которые избегаются заменой широкого расположения на тесное:

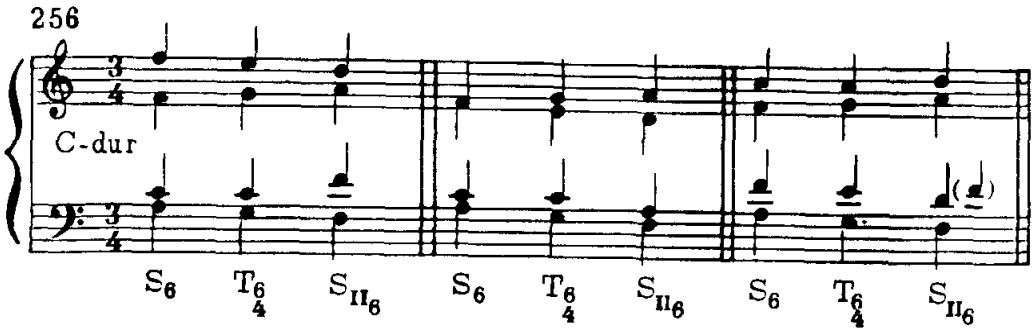




Между секстаккордами S и SII можно поместить проходящий тонический квартсекстаккорд:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

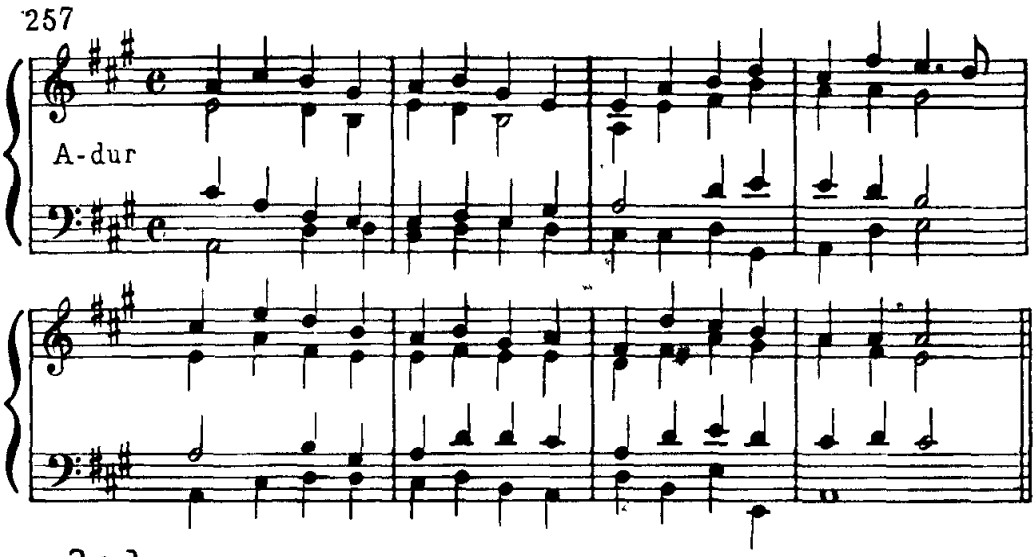
256



Примечание. Подобное окружение проходящего аккорда неодинаковыми созвучиями встречалось уже раньше (см. в теме 15 конец примера 206); некоторые другие случаи будут описаны дальше, в темах 21 и 22.

Пример гармонизации:

257



Задания

Устные

Проанализировать следующие отрывки, обратив внимание на аккорды SII и их окружение:

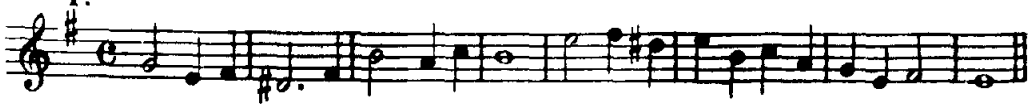
а) Л. Бетховен. Скерцо из ф-п. сонаты, ор. 28 (тт. 1—16);

б) Л. Бетховен. Ф-п. соната, ор. 2 № 2, ч. II.

Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы:

258 1.



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

2.

3.

4.

и т.д.

5.

6.

7.

8.

9.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Примечание. Начиная с этой темы, в предлагаемые для гармонизации мелодии вводятся, наряду со вспомогательными звуками (см примечание к теме 13), и проходящие звуки, отмечаемые тоже звездочкой.

На фортепиано

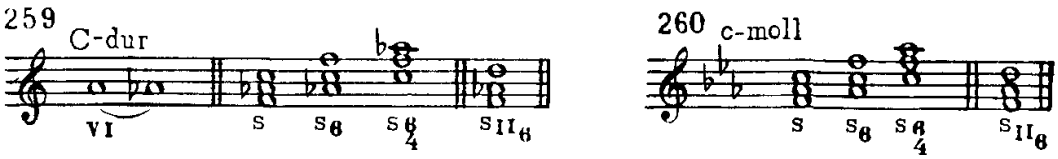
Играть в различных тональностях мажора и минора данные обороты: T—SII$_6$—D; T—S—SII—D; T—S$_6$—SII$_6$—D$_7$—T; T—T$_6$—SII—K$^6_4$—D$_2$—T$_6$; S—SII—SII$_6$—K$^6_4$—D$_7$—T.

Тема 19

ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

1. Трезвучия гармонического мажора

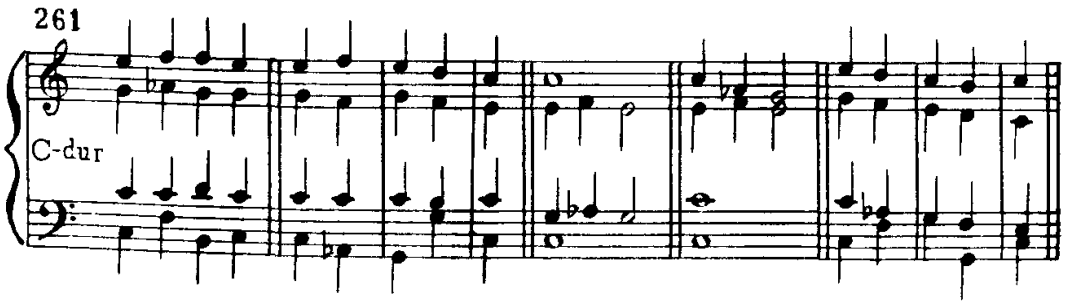
В гармоническом мажоре, вследствие понижения VI ступени гаммы, аккорды IV и II ступеней имеют такое же строение, как в одноименном миноре: трезвучие s — минорное, трезвучие sII — уменьшенное, употребительное только в виде секстаккорда (как и в миноре):



Увеличенное трезвучие VI ступени мало употребительно, и потому сведения о нем здесь не даются (хотя при анализе оно может встретиться, например, в романсе «Титулярный советник» А. Даргомыжского, в «Гопаке» из оперы «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского и т. д.).

Условия применения этих аккордов в функциональных оборотах те же, что и для натурального мажора.

Аккорды s и sII можно вводить прямо с VI пониженной ступенью:



или же после аккордов группы S натурального мажора. В одном из голосов образуется ход на хроматический полутон вниз от VI к VI пониженной ступени:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

262

C-dur

Н. Римский-Корсаков, „Садко", IV к.

263

C-dur

2. Переченье

Передача хроматического полутона (в той же, а особенно в другой октаве) из одного голоса в другой образует фальшь, называемую переченьем, которое в учебной практике запрещается:

264 плохо

Лучше избегать (переченье через аккорд)

3. Применение

Аккорды субдоминантовой группы гармонического мажора применяются, естественно, как внутри построения (в частности, при окружении проходящего $T^6{}_4$ или T_6), так и в дополнительных плагальных каденциях (см. схемы 261 и 262 в данной теме).

4. Переход аккордов минорной субдоминанты в аккорды группы D

Аккорды минорной субдоминанты и секстаккорд sII переходят также в аккорды доминантовой группы и кадансовый квартсекстаккорд на основе уже известных нам приемов голосоведения, повторяющих нормы гармонического минора (см. предыдущую тему).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Устные

Найти аккорды субдоминантовой группы гармонического мажора в следующих произведениях:

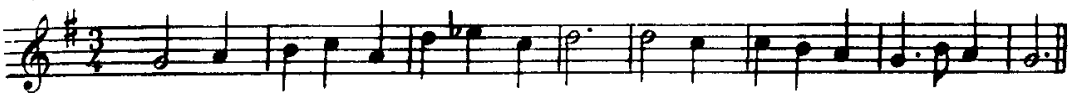
а) Ф. Шопен. Этюд, ор. 25 № 1 (конец);
б) Ф. Шопен Ноктюрн, ор. 32;
в) Р. Шуман. «Детские сцены», № 13;
г) М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье»;
д) А. Даргомыжский. «Восточный романс».

Письменные

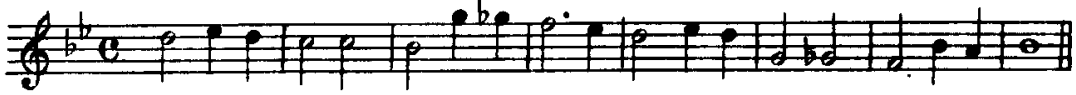
Гармонизовать данные мелодии и басы:

265

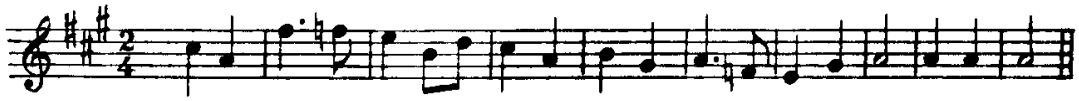
1.



2.

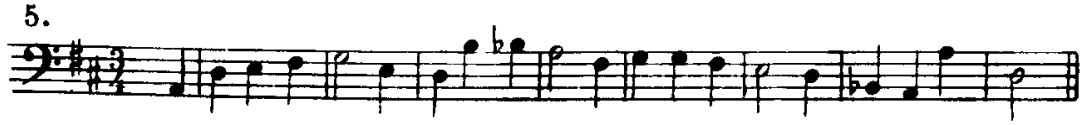


3.

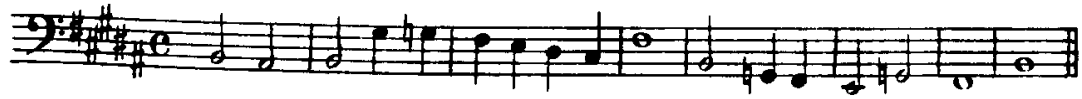


4.

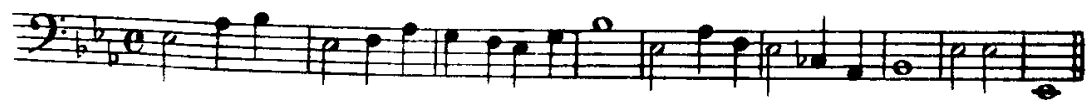
5.



6.



7.



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Тема 20

ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ (TSVI). ПРЕРВАННАЯ КАДЕНЦИЯ

ПРИЕМЫ РАСШИРЕНИЯ ПЕРИОДА

1. Функциональная особенность

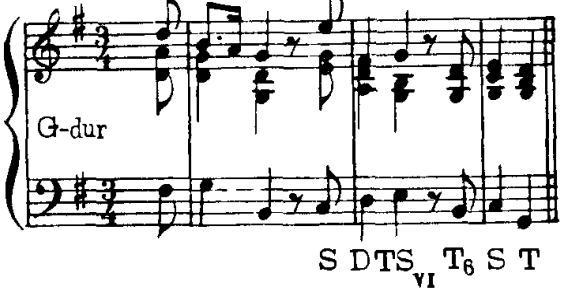
После трезвучия и секстаккорда SII наибольшее распространение получило трезвучие VI ступени мажора и минора (TSVI, tsVI).

В зависимости от своего аккордового окружения, оно может представлять и S, и T. В этом основная особенность данного аккорда (это отражено в принятом в данном учебнике обозначении).

2. Прерванный оборот

Когда трезвучие TSVI вводится после D или D_7 в основном виде, оно больше всего приближается к тонической функции, как бы замещает T условно. Последовательность такого типа, то есть D — TSVI или D_7-TS Vi, называется прерванным оборотом:

266 Г.Ф. Гендель, „Ринальдо"



Обычно после прерванного оборота следует очередная по тональному кругу функция — естественнее всего S и SII, нередко T_6, иногда же D с обращениями.

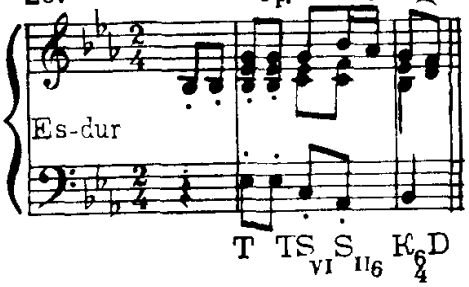
3. TSVI — промежуточное звено

Когда трезвучие TSVI вводится между T и S, оно по функции делается менее четким; здесь TSVI не столько заместитель S или T, сколько промежуточное между ними звено, как это типично для медиант:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Л. Бетховен, скрипичная соната, ор. 12 № 3

267

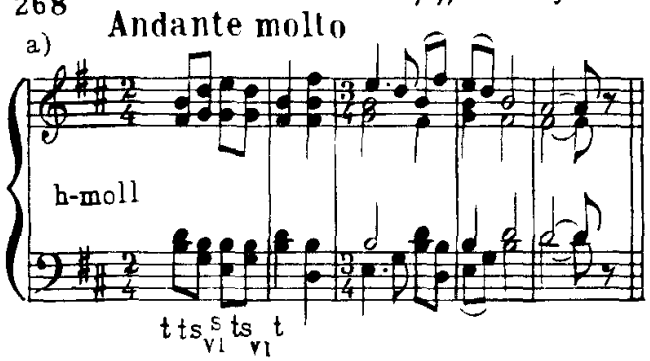


268

П. Чайковский, „Соловушко"

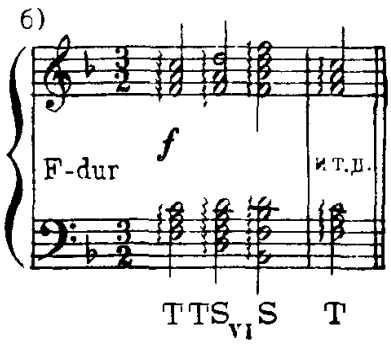
Andante molto

а)



А. Глазунов, романс „Муза"

б)

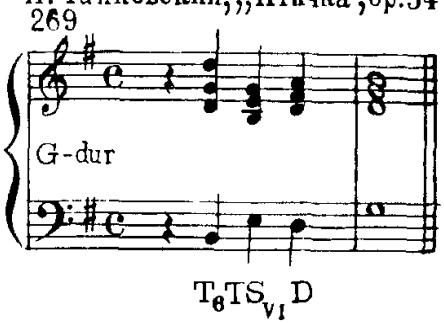


4. TSVI в субдоминантовом значении

Значительной функциональной четкости достигает TSVI в субдоминантовом значении. Если трезвучие TSVI вводится перед D, D_7 или K^6_4, то есть на типичном для S месте, оно представляет несомненную субдоминантовую функцию, хотя и несколько ослабленную:

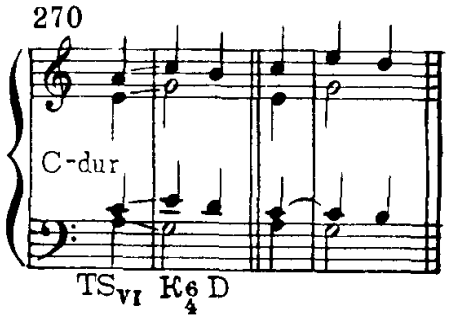
П. Чайковский, „Птичка", ор. 54

269



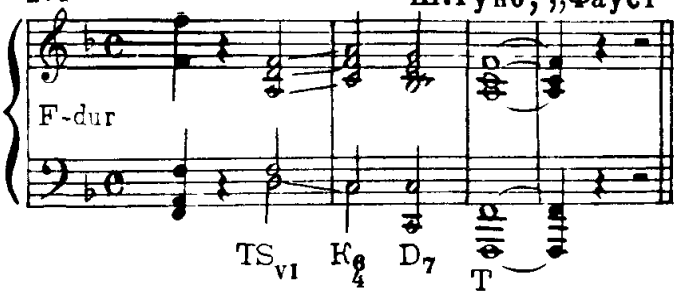
TSVI с K^6_4 может соединяться и мелодически (когда в TSVI удвоен основной звук) и гармонически (когда TSVI дана с удвоением терции):

270



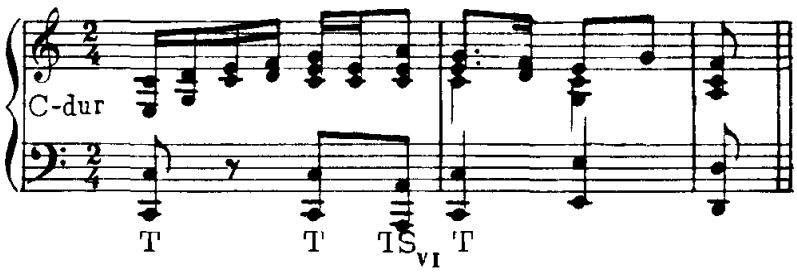
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

271 Ш.Гуно, „Фауст“



Примечание. Трезвучие VI ступени часто окружается тоникой (T—TSVI—T) Такой оборот, возникший в XIX веке, получил особое развитие в русской музыке и сделался одним из типичных для нее гармонических последований в качестве одного из оборотов, объединяющих параллельные тональности в так называемую ладопеременную систему (см. тему 27)

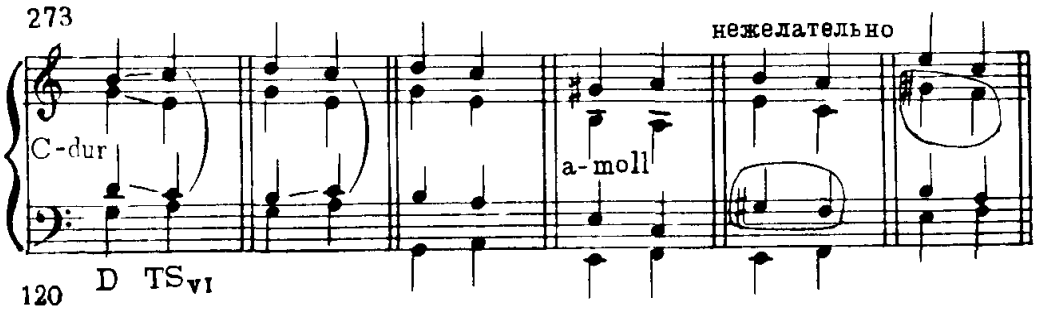
272
Н.Римский-Корсаков, „Сказка о царе Салтане“, введение



5. Голосоведение в обороте D—TSVI

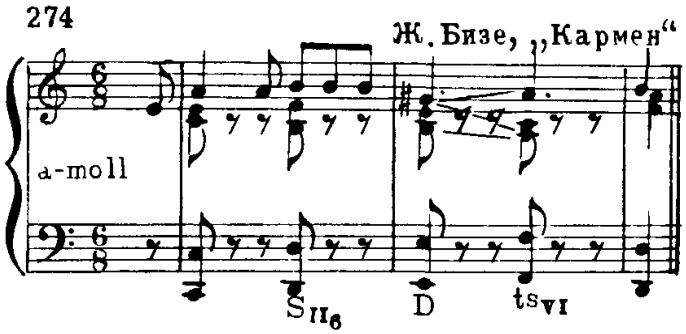
При соединении D с TSVI требуется соблюдение следующих условий голосоведения Если D дана в мелодическом положении терции (то есть вводного звука), то терция D по тяготению движется естественно на ступень вверх (то есть в основной звук T), а средние голоса ведутся противоположно басу, как вообще при всяком мелодическом соединении аккордов В результате в TSVI (tsVI) обязательно удваивается терция. Если же вводный звук D находится в среднем голосе, то в мажорных тональностях удвоение терции в TSVI обязательным не является (хотя оно желательно по функциональным причинам). В минорных тональностях в прерванном обороте вообще удвоение терции в tsVI совершенно необходимо и для избежания неестественного хода вводного звука на увеличенную секунду вниз:

273



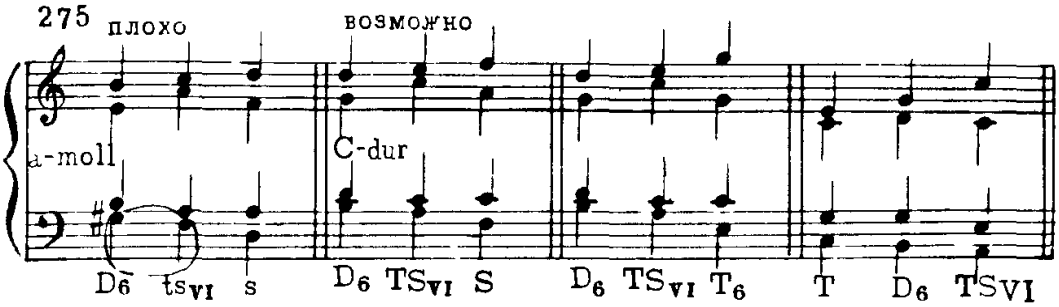
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

274



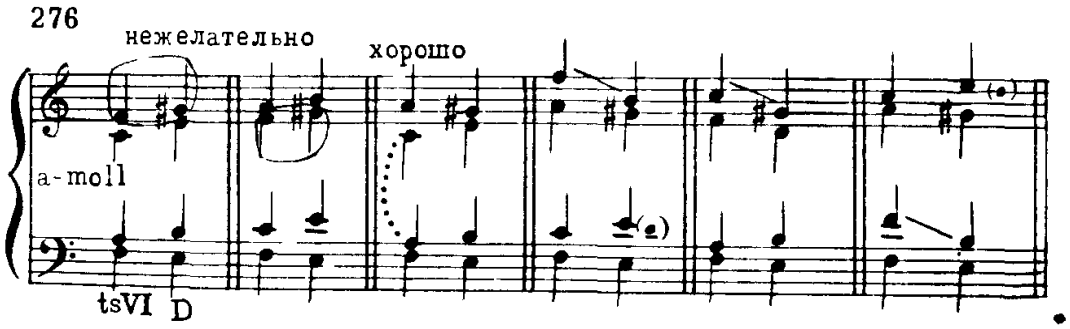
Примечание. По этой же причине в миноре **вовсе не** применяется соединение D_6—tsVI (в басу неестественный ход на увеличенную секунду вниз), которое в мажоре по голосоведению вполне возможно (особенно же при ладовой переменности):

275



Если в миноре за tsVI следует D в основном виде, то это соединение возможно по голосоведению лишь при условии удвоения терции в tsVI, так как при ином удвоении образуются параллельные квинты и октавы или нежелательный ход на увеличенную секунду. Однако с применением скачка в обороте tsVI—D удвоение терции в первом аккорде не обязательно:

276



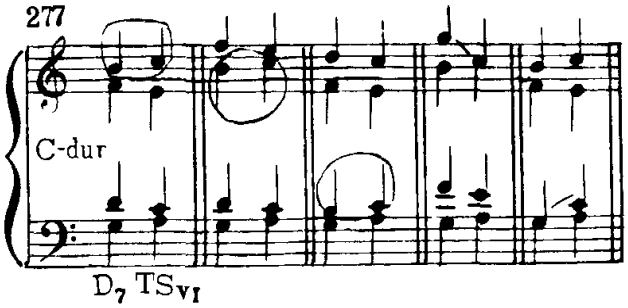
6. TSVI (tsVI) после D_7

Соединение доминантсептаккорда с шестой ступенью (D_7—TSVI) и в мажоре и в миноре требует, независимо от местонахождения вводного звука D_7, обязательного удвоения терции в TSVI, tsVI.

Если же D_7 представлен в неполном виде, то для такого удвоения необходим скачок в одном из трех верхних голосов основного звука D_7 в терцию TSVI (на кварту вверх или квинту вниз). Такое разрешение D_7 в TSVI отли-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

чается от обычного оборота D_7—T только ходом баса (ход на секунду вместо кварты) и подчеркивает тоничность TSVI:

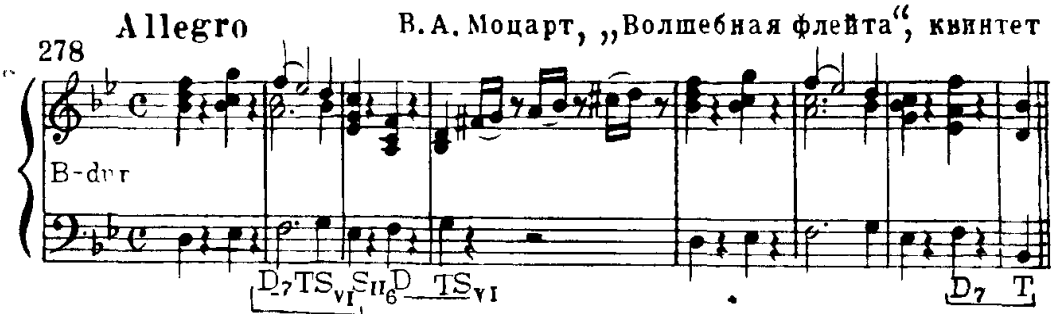


7. Прерванная каденция

Прерванный оборот, введенный для заключения периода или части его (предложения), называется прерванной каденцией.

В прерванной каденции — доминанта (D или D_7) всегда в основном виде переходит не в заключительную устойчивую тонику (как это ожидается), а в другой аккорд, чаще всего в TSVI (tsVI), и начатое заключение прерывается Как функция все же неустойчивая и представляющая тонику лишь условно, TSVI требует продолжения гармонического движения, которое затем приводит к полной заключительной каденции.

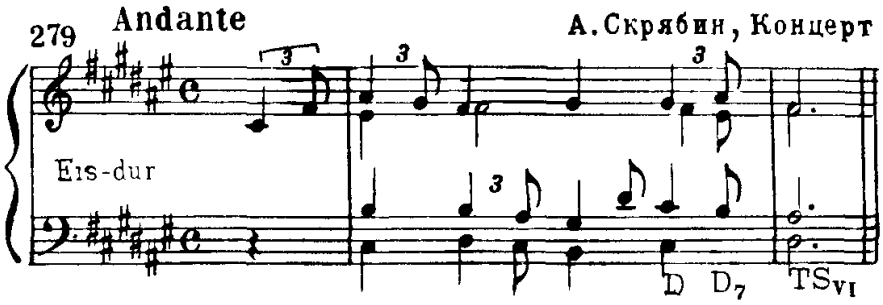
Такое прерывание заключительного каданса применяется тогда, когда полное заключение еще нежелательно, и в том месте, где это заключение ожидалось, то есть в конце периода Таким образом, прерванная каденция расширяет период. Нередко такое расширение достигается простым или варьированным повторением того построения, заключение которого было прервано. Однако расширение периода возможно и другими приемами — на основе развития тематического материала или изложения новых тематических элементов·



Примечание Приведенный образец (пример 278) с полной ясностью показывает общую особенность прерванного каданса его аккордовые последования вполне совпадают с обычными последованиями заключительных каденций, кроме последнего аккорда (TS VI вместо T), в тематическом отношении пример интересен отчетливым единством материала в обоих построениях

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Иногда прерванная каденция вводится и для серединного заключения; обычно это бывает в начальном двутакте предложения и очень редко — в конце всего первого предложения:



ДОПОЛНЕНИЕ

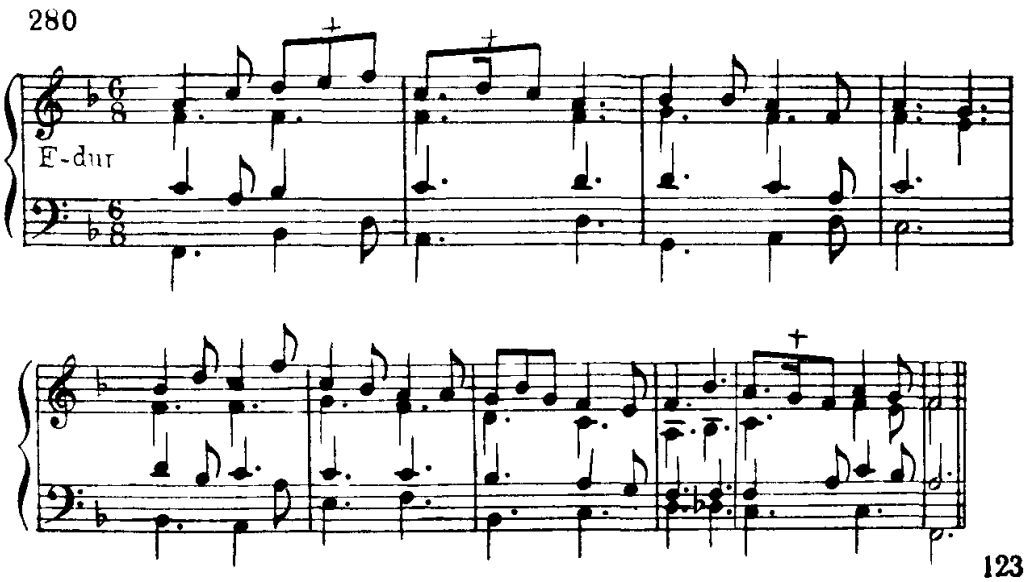
8. Другие приемы расширения периода

Расширить период можно не только прерванной каденцией, но и другими приемами, а именно:

1. В заключении периода тоника вводится в мелодическом положении терции или квинты или же на слабом времени, то есть в несовершенном кадансе, что делает заключение не вполне законченным. Эта несовершенная каденция вызывает продолжение движения, которое, соответственно расширяя период, приводит к совершенной каденции.

2. В заключительной каденции после D или K^6_4 появляется доминантовый секундаккорд (D_2). Он обязательно должен разрешиться в секстаккорд тоники (T_6), который для полного заключения не пригоден. Движение поэтому продолжается и доходит в дальнейшем до необходимого для заключения совершенного каданса.

Пример гармонизации:



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Устные

а) Проанализировать приемы применения TSVI в марше *Фа* мажор из II действия «Волшебной флейты» В.А.Моцарта.

б) Проанализировать приемы расширения первого периода в Трио *Си-бемоль* мажор (Tempo di Polacca) из II действия «Майской ночи» Н. Римского-Корсакова и в романсе «Отгадай, моя родная» А. Гурилева (тт. 13—19).

в) Проанализировать заключительную часть песни В.А.Моцарта «Вы, птички, каждый год».

г) Найти и выписать схемой прерванный каданс в конце баллады А. Даргомыжского «Мой суженый» и в арии Купавы «Время весеннее» из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова.

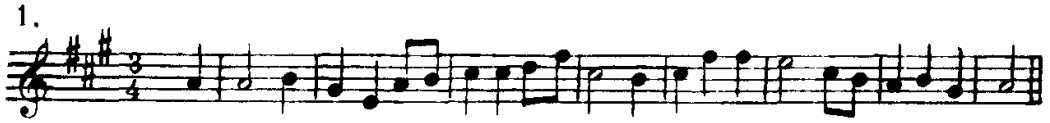
д) Сделать анализ романса А. Гурилева «Матушка, голубушка» (начало).

Письменные

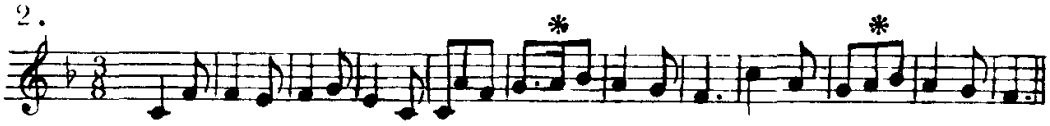
а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

280

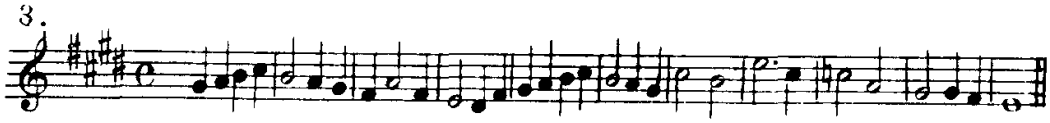
1.



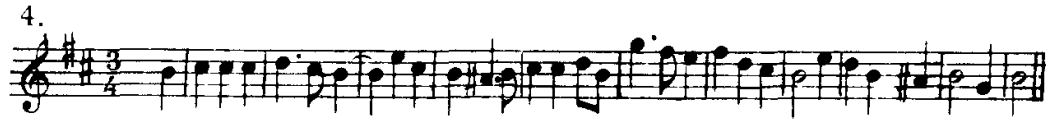
2.



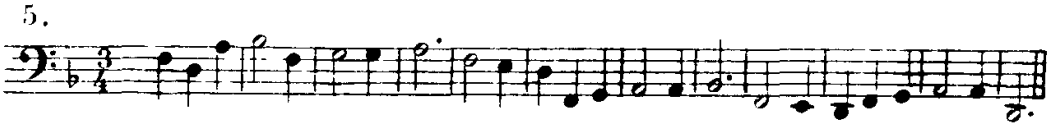
3.



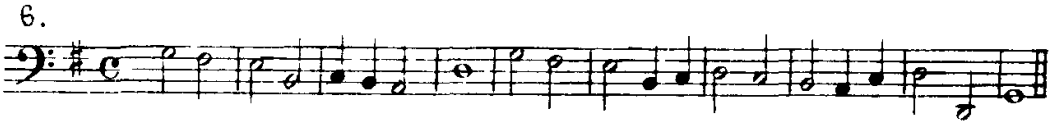
4.



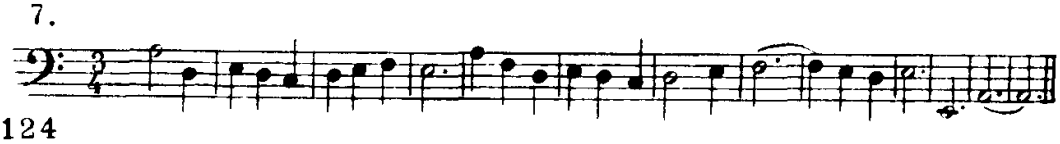
5.



6.



7.



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

б) К данным **вторым** предложениям периодов с прерванной каденцией построить **первые** предложения и после TS VI сделать заключения на основе варьированного повторения **второго** предложения:

280б

1. 1ое предложение 2ое предложение расширение и заключение

D_7 TS_{VI}

280в

2. 1ое предложение 2ое предложение заключение

На фортепиано

Гармонизовать данные отрывки в различных вариантах:

280г

1. 2. 3. 4. 5.

Тема 21

СУБДОМИНАНТСЕПТАККОРД (SII_7)

1. Определение и обозначение. Интервальный состав

Септаккорд II ступени называется, как главный септаккорд группы, — **субдоминантсептаккордом.** Его обозначение SII_7 (в миноре — sII_7).

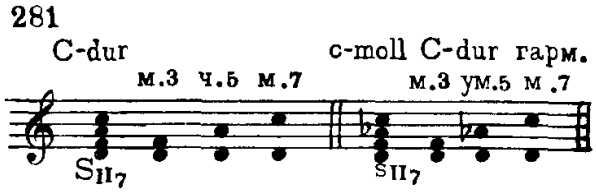
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Интервальный состав субдоминантсептаккорда:

а) в натуральном мажоре — малая терция, чистая квинта и малая септима (то есть минорное трезвучие с малой септимой);

б) в миноре и гармоническом мажоре — малая терция, уменьшенная квинта и малая септима (то есть уменьшенное трезвучие с малой септимой):

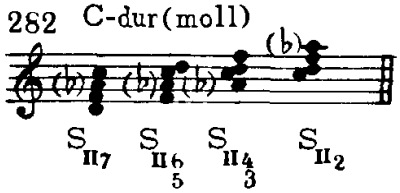
281



2. Обращение SII_7. Преобладание квинтсекстаккорда

Как и всякий другой септаккорд, SII_7 имеет три обращения:

282



Самый распространенный из всех четырех видов этого аккорда — квинтсекстаккорд (SII^6_5). Этот аккорд объединяет в себе функционально родственные — главное трезвучие субдоминантовой группы (S) и секстаккорд SII. Поэтому S^6_5 — квинтсекстаккорд — и получил название «субдоминанты с прибавленной секстой». Его другое возможное обозначение: S^6_5 (субдоминантовый квинтсекстаккорд).

3. Приготовление субдоминантсептаккорда и его обращений

Аккорды SII_7 вводятся после тонической или более простой субдоминантовой гармонии, то есть T, T_6, T^6_4, S, S_6, TSVI, в гармоническом соединении (чаще с приготовленной септимой) и после SII и SII_6 (в том числе с проходящей септимой).

4. Разрешение SII_7 в трезвучие D

Разрешение SII_7 в доминантовое трезвучие происходит аналогично разрешению D_7 в T:

а) септима ведется на ступень вниз;

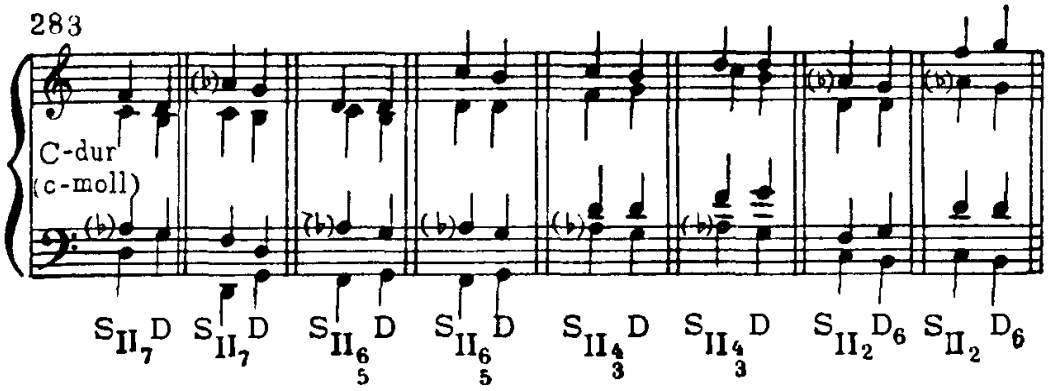
б) терция ведется на ступень вверх, а в основном септаккорде чаще на терцию вниз;

в) квинта ведется на ступень вниз;

г) основной звук в трех верхних голосах остается на месте, а в басу ведется скачком в приму D (квартовый ход).

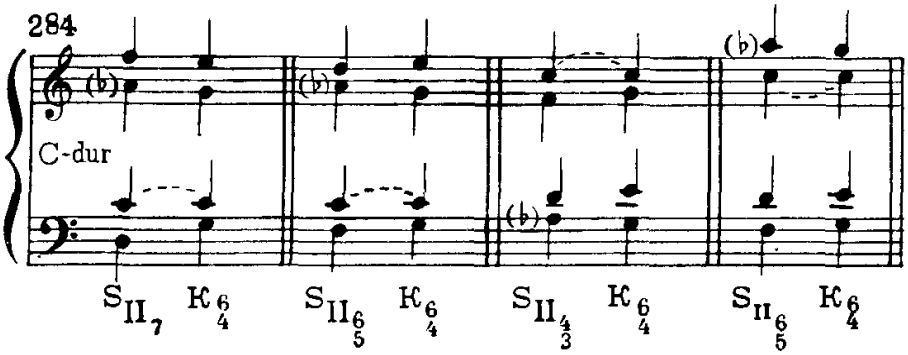
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

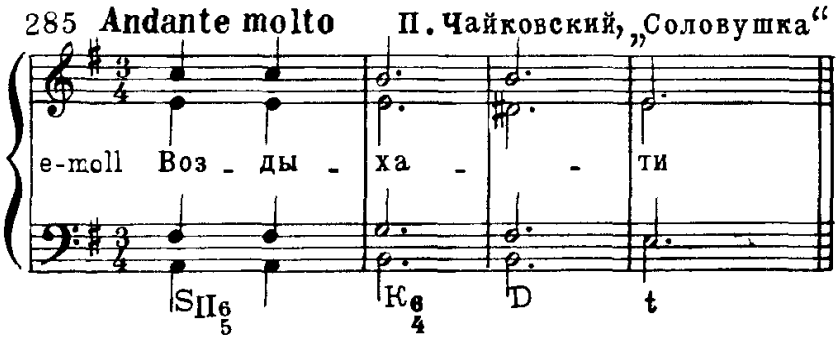
В результате SII_7, SII^6_5 и SII^4_3 разрешаются в основное трезвучие D, а SII_2—в D_6:



5. Разрешение в кадансовый квартсекстаккорд

Любой вид SII_7, кроме секундаккорда, может быть разрешен в кадансовый квартсекстаккорд. В этом случае септима его остается на месте, образуя диссонирующий звук K^6_4 (кварту):





6. Разрешение SII_7 в T

Все виды SII_7 могут быть разрешены в соответствующие виды тонического трезвучия: септима остается на месте, остальные голоса ведутся преимущественно плавно.

SII_7 разрешается в T_6

SII^6_5 разрешается в T (наиболее употребительный прием, особенно в плагальных каденциях)

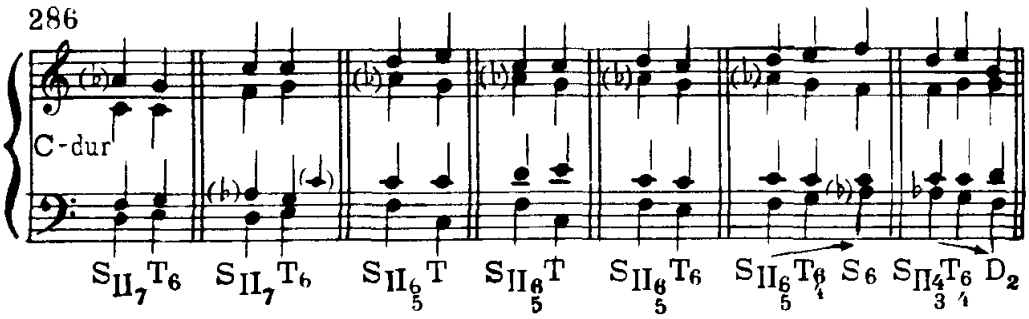
SII^6_5 разрешается в T_6

SII^6_5 разрешается в T^6_4 (проходящий)

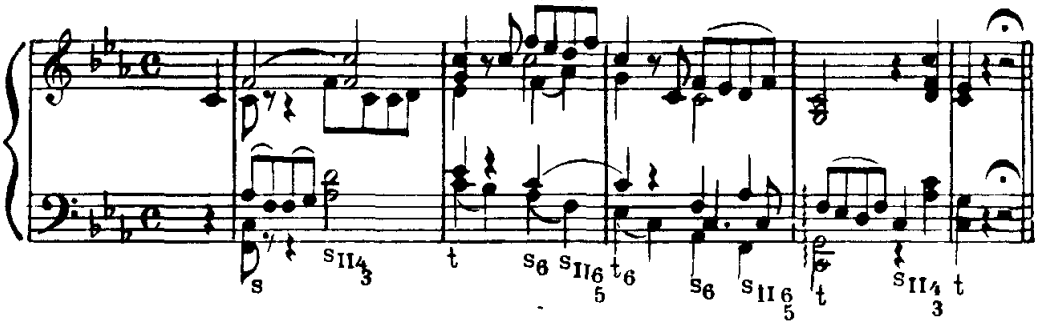
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

SII^4_3 разрешается в T^6_4 (проходящий), реже в T:

286

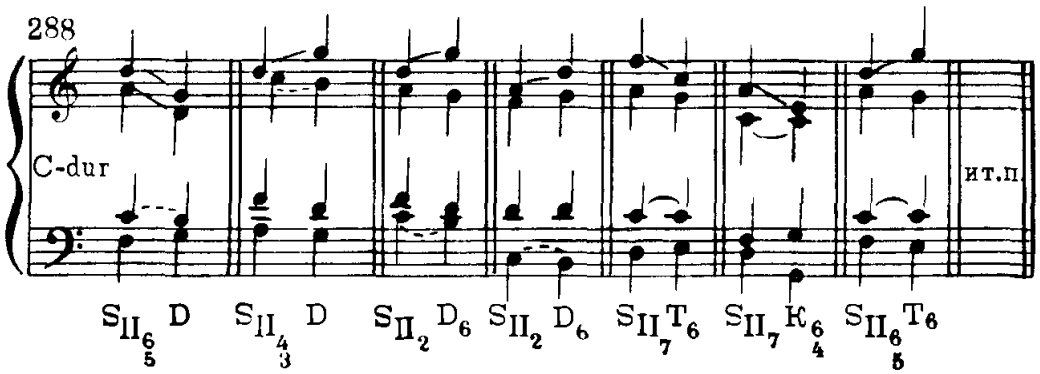


287 П.Чайковский,,Он так меня любил",ор.28 №4



При различных разрешениях SII_7 и его обращений возможны скачки на общих основаниях; септима обязательно ведется на ступень вниз или остается на месте; между крайними голосами не должно быть скрытых квинт или октав:

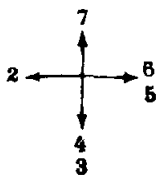
288



Переход SII_7 в D_7 и его обращения

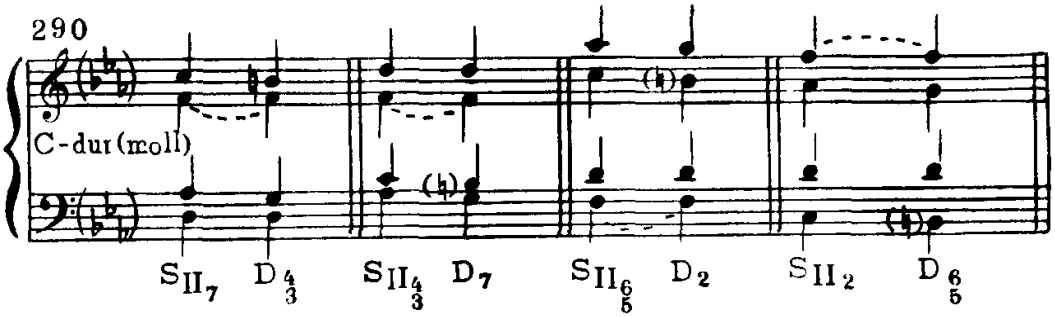
Аккорды SII_7 и sII_7 очень часто переходят в доминант-септаккорд и его обращения. Нормы голосоведения здесь следующие: септима и квинта SII_7 идут поступенно вниз, два остальных звука остаются на месте в качестве общих звуков обоих аккордов. При таком голосоведении SII_7 обязательно переходит в D^4_3 (и наоборот — SII^4_3 в D_7), а SII^6_5 в D_2 (и наоборот — SII_2 в D^6_5):

289



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

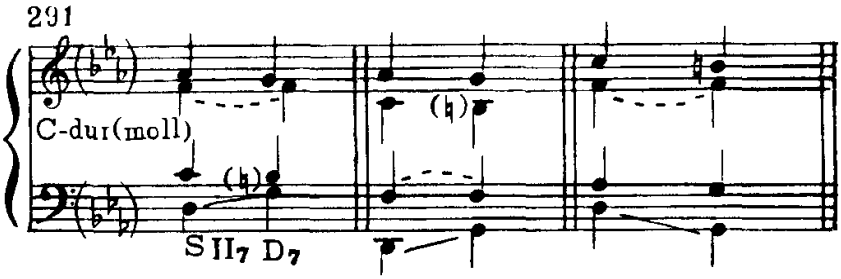
290



В результате получается последование из двух правильно подготовленных диссонирующих созвучий (септаккордов), в конечном итоге разрешающихся в тонику мажора или минора.

Если в этом последовании применять D_7 в неполном виде, то SII_7 может перейти в неполный D_7 скачком в басу от примы SII_7 к приме D_7:

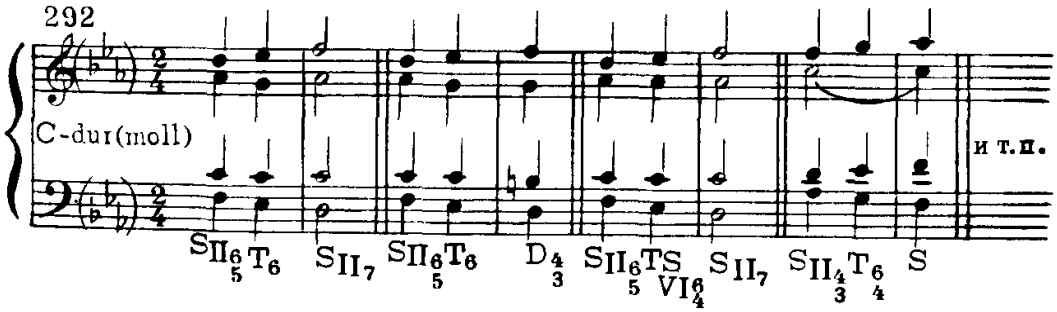
291



8. SII_7 в оборотах с проходящими аккордами

Субдоминантсептаккорд может быть введен в обороты с проходящими аккордами T, T^6_4 или $TSVI^6_4$. Окружение этих аккордов может быть однородное или неоднородное. Существенно лишь движение баса по секундам:

292



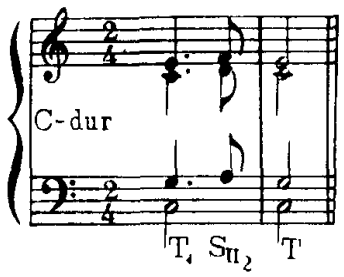
9. Секундаккорд II ступени

Секундаккорд II ступени (SII_2) вводится чаще всего после основного трезвучия SII (проходящая септима в басу) и разрешается в D_6 или D^6_5.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

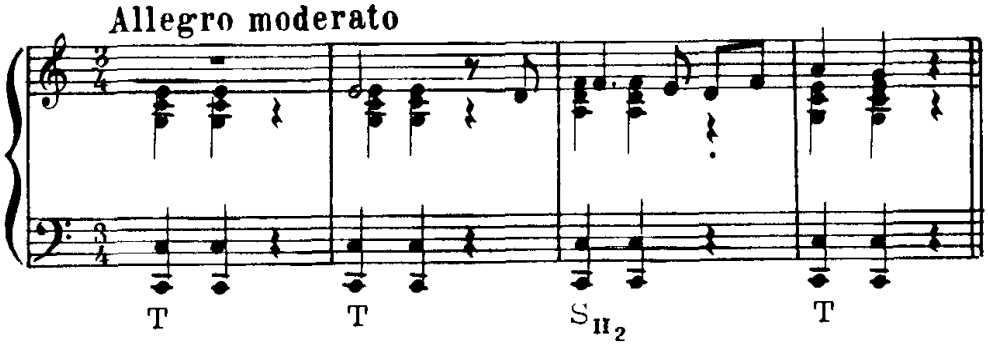
Кроме того, он нередко применяется как вспомогательный, в окружении тонического трезвучия:

293



293а

А. Даргомыжский, романс „Ночной зефир"



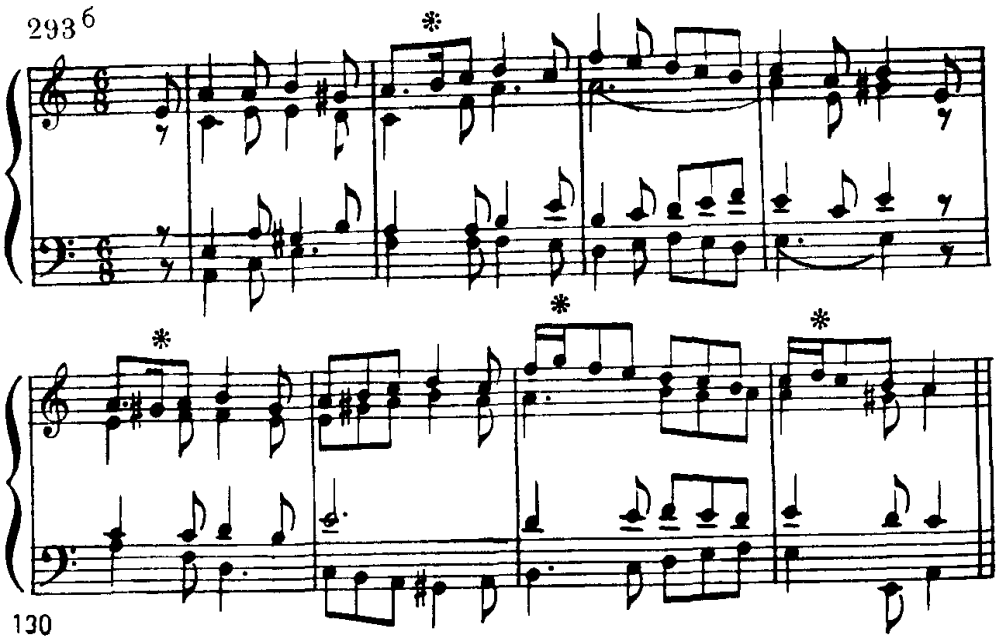
10. Практические указания

Аккорд SII_7 с обращениями может быть применен вместо более простых видов субдоминанты — S и SII, если намечаемое движение заданного голоса соответствует правильному разрешению или переходу SII_7.

В тех случаях, когда основной звук (II ступень гаммы) идет в мелодии на узкий интервал (на секунду, терцию) вниз, аккорд II ступени следует брать без септимы (обычно—SII_6), так как септаккорд здесь правильно разрешить нельзя.

Пример гармонизации:

293б



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Устные

Найти аккорды SII_7 в следующих произведениях:

а) А. Даргомыжский. Романсы «Мне грустно», «Одела сь туманом»;

б) Л. Бетховен. Анданте из ф-п. сонаты, ор. 28;

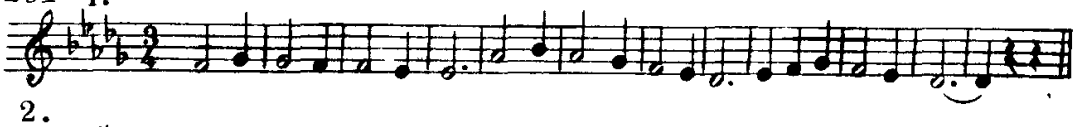
в) О. Дютш. «Новгород» (тт. 1—6);

г) В. Шебалин. Хор «Осень» (последние такты).

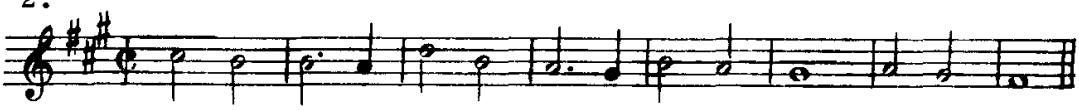
Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

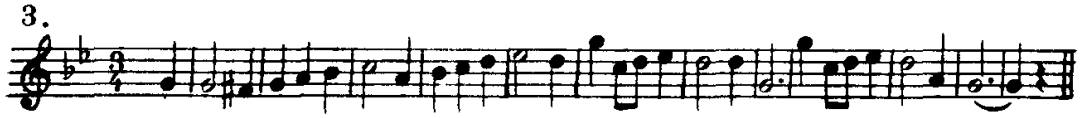
294 1.



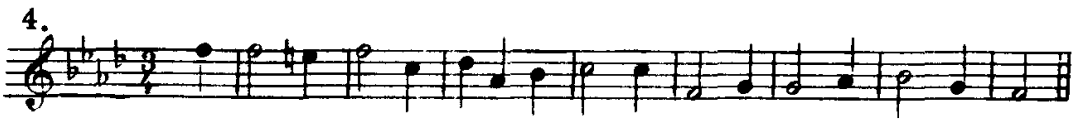
2.



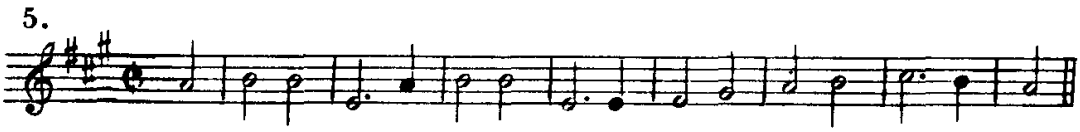
3.



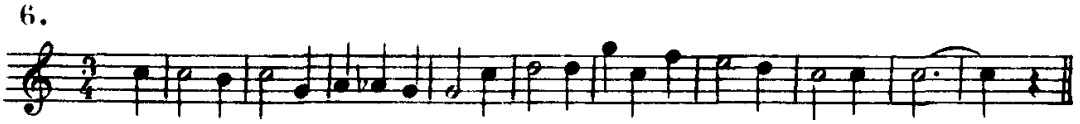
4.



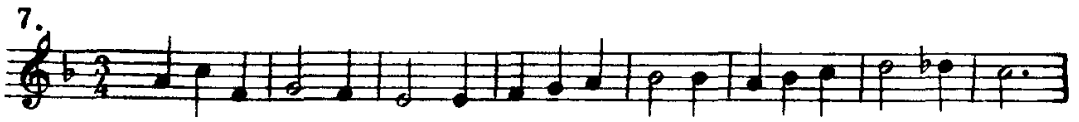
5.

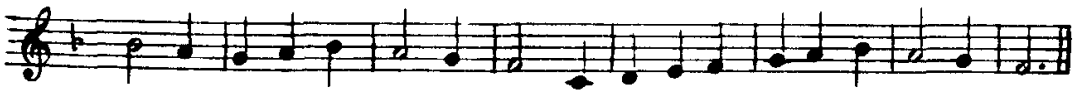


6.

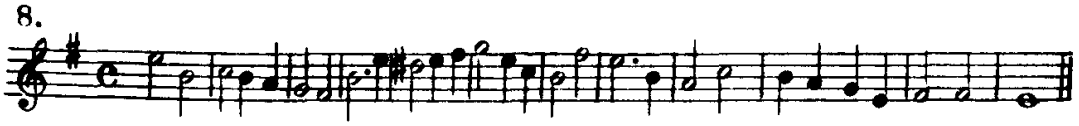


7.

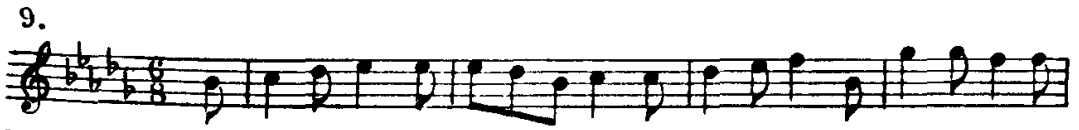




8.

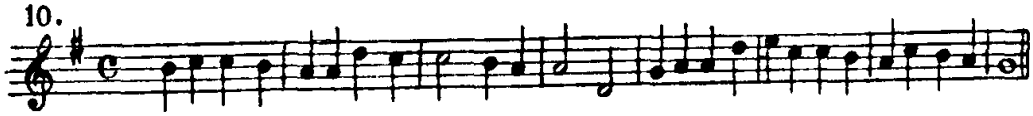


9.

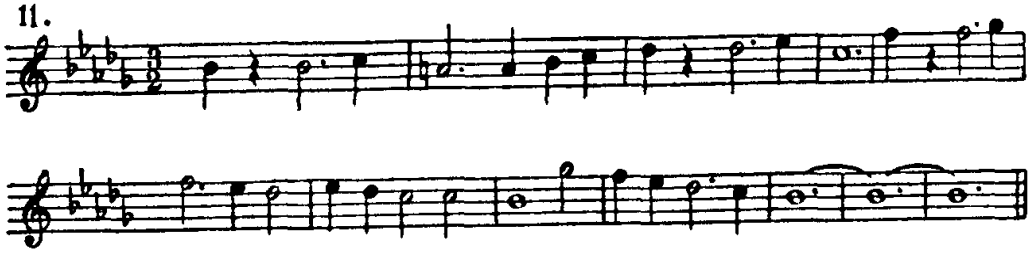


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

10.

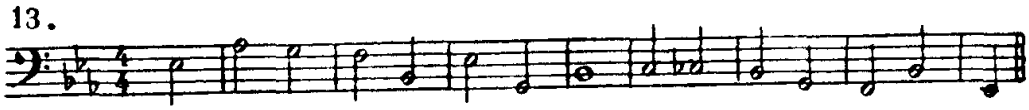


11.

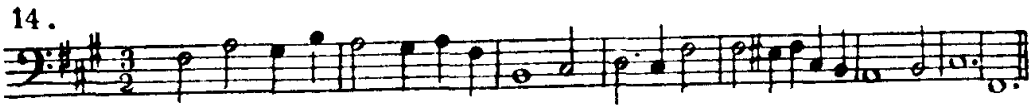


12.

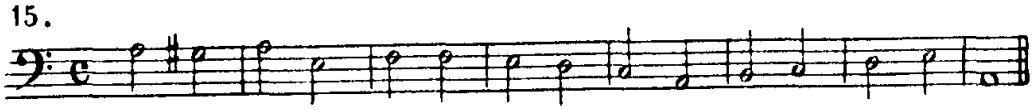
13.



14.

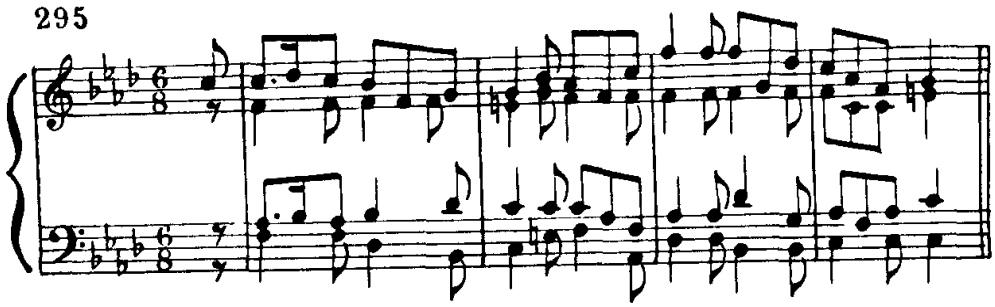


15.



б) Данное начальное предложение дополнить до восьми тактов, после прерванной каденции в 8-м такте дать дополнительный двутакт с заключительной каденцией:

295



На фортепиано

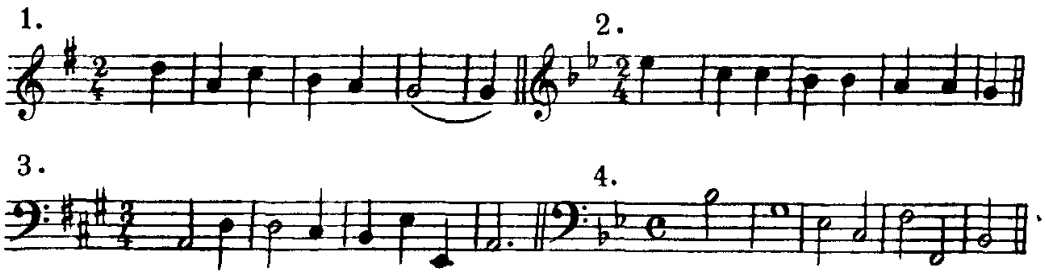
а) Строить от данного звука и в данной тональности аккорды SII_7 и sII_7 с обращениями.

б) Играть различные обороты и каденции с применением этих аккордов.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

в) Гармонизовать следующие отрывки:

296



Тема 22

ВВОДНЫЕ СЕПТАККОРДЫ ($DVII_7$)

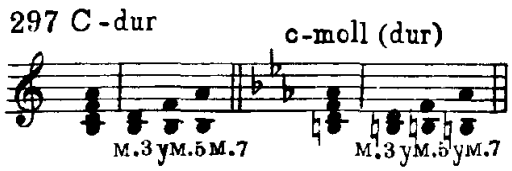
1. Определение и обозначение. Разновидности

Септаккорд, построенный на вводном звуке (VII ступени), имеет доминантовую функцию и называется **вводным**. Его сокращенное обозначение — $DVII_7$.

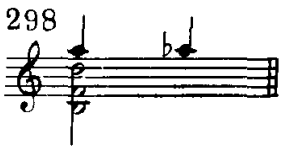
В зависимости от интервала между основным звуком и септимой различаются:

а) малый вводный септаккорд натурального мажора, с интервальным составом — малая терция, уменьшенная квинта, малая септима (то есть уменьшенное трезвучие с малой септимой);

б) уменьшенный вводный септаккорд гармонического мажора и минора (короче — уменьшенный), с интервальным составом — малая терция, уменьшенная квинта, уменьшенная септима (то есть уменьшенное трезвучие с уменьшенной септимой):



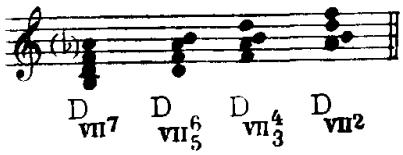
Примечание. В мажоре возможен переход от малого вводного септаккорда к уменьшенному хроматически проходящим полутоновым ходом септимы $DVII_7$ в одном из голосов (сравнить с аналогичным переходом из натурального мажора в гармонический на основе субдоминантовой гармонии):



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Как и все другие септаккорды, DVII$_7$ имеет три обращения:

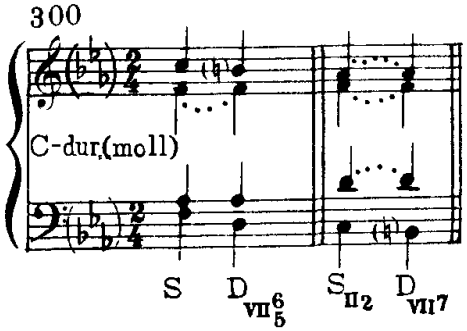
299



2. Приготовление вводного септаккорда

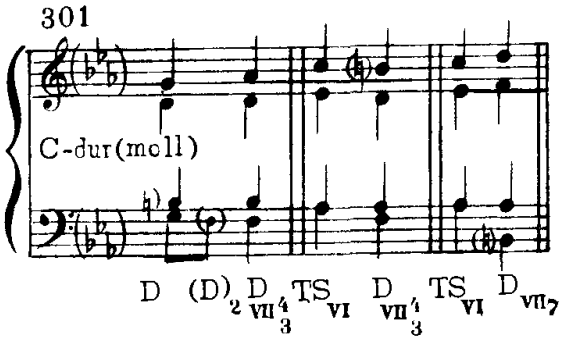
Вводный септаккорд (особенно уменьшенный) нередко появляется непосредственно после тоники; однако чаще всего он, в качестве диссонанса, приготовляется каким-либо аккордом группы S в гармоническом соединении с ним:

300



Возможно появление вводного септаккорда и после D, и D$_7$, а иногда (значительно реже) — после TSVI и tsVI:

301



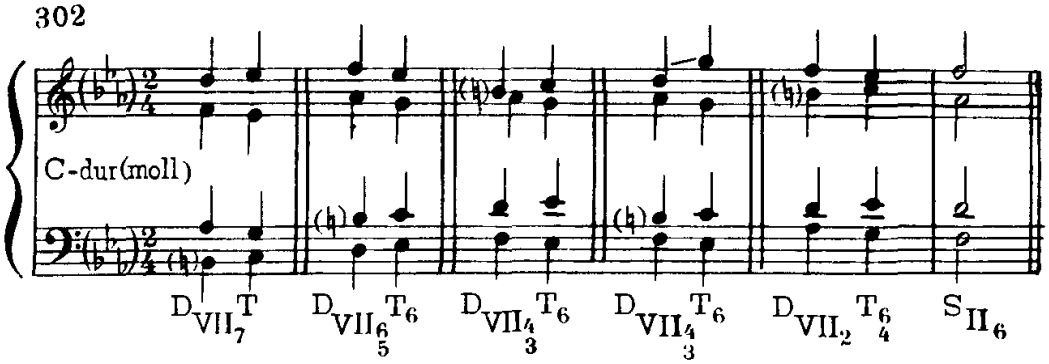
3. Разрешение вводного септаккорда в тонику

Как правило, вводный септаккорд и его обращения разрешаются в тонику с удвоенной терцией: квинта и септима DVII$_7$ идут поступенно вниз (соответственно в терцию и квинту T), а основной звук и терция — поступенно вверх (соответственно в основной звук и терцию T).

При таком голосоведении основной вводный септаккорд разрешается в основное тоническое трезвучие, DVII$^6{}_5$ и DVII$^4{}_3$ — в тонический секстаккорд, а малоупотребительный секундаккорд — в проходящий T$^6{}_4$ или, значительно реже, в K$^6{}_4$:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

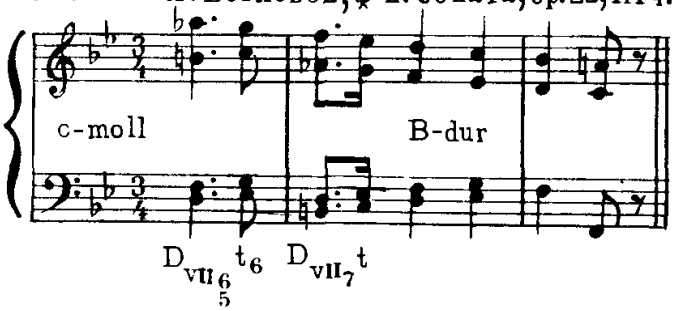
302



Примечание. В разрешении $DVII^4_3$ возможно применение скачка — по аналогии с разрешением D_2 в T_6 (см. 4-й такт примера 302).

Удвоение тонической терции вызывается желанием избежать параллельных квинт при разрешении вводного септаккорда и его обращений; удвоение становится необязательным, если расположение $DVII_7$ или его обращения таковы, что при разрешении в тонику (T, или T_6, или проходящий T^6_4) получаются параллельные кварты, а не квинты:

303 Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 22, III ч.



4. Внутрифункциональное разрешение $DVII_7$

На сильном (а в более умеренном движении — и на относительно сильном) времени вводный септаккорд звучит очень напряженно и легко может быть воспринят как задержание к менее напряженному доминантсептаккорду.

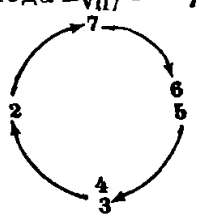
В таких случаях частичное — внутрифункциональное — разрешение делается нисходящим поступенным движением вводной септимы в основной звук D_7.

При оставлении остальных трех (общих) звуков на месте —

а) $DVII_7$ разрешается (точнее — переходит) в D^6_5,
б) $DVII^6_5$ — в D^4_3,
в) $DVII^4_3$ — в D_2 и, наконец,
г) $DVII_2$ — в основной D_7:

Схема перехода D_{VII7} в D_7

304



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

305

C-dur(moll)

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор.10 № 2, II ч.

306 Allegretto

es-moll

Des-dur

5. Проходящие аккорды в окружении $DVII_7$

Между аккордами $DVII_7$ могут находиться проходящие аккорды всех трех функций: тонической, субдоминантовой и доминантовой:

307

C-dur(moll)

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор.10 № 3, II ч.

308 а) Largo e mesto

308 б)

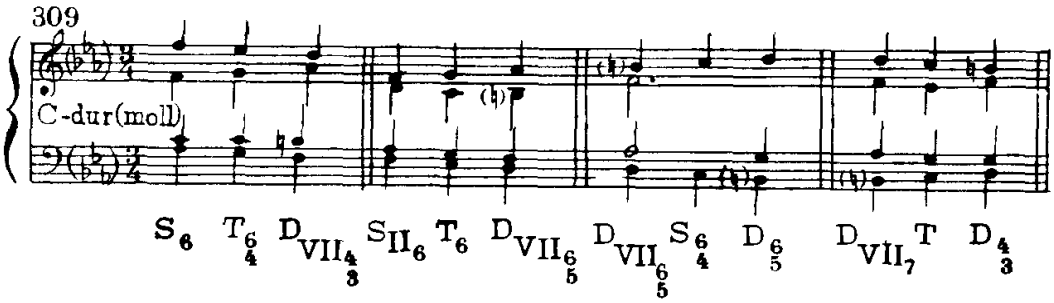
d-moll

a-moll

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Дополнение. Вводный септаккорд и его обращения могут также принимать участие в окружении проходящих созвучий различными аккордами (см. темы 18 и 21):

309

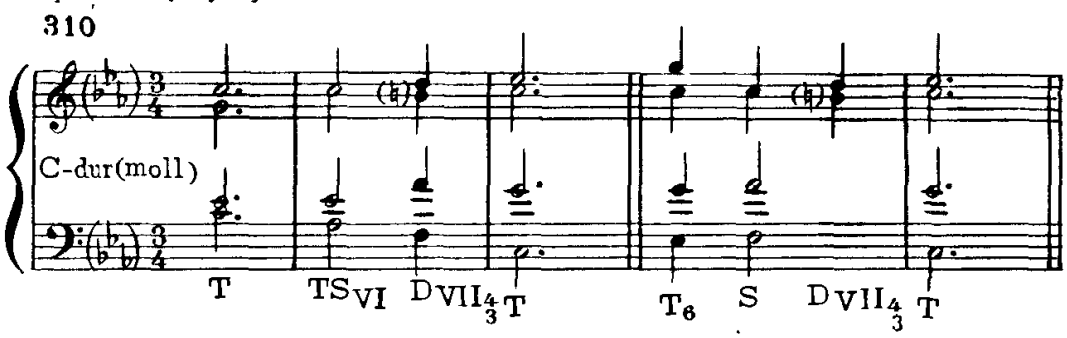


6. Субдоминантовые свойства вводного терцквартаккорда ($DVII^4_3$)

Бас второго обращения вводного септаккорда является IV ступенью гаммы и представляет, тем самым, элемент субдоминанты в данном диссонирующем (значит — бифункциональном) аккорде.

Это служит поводом к использованию $DVII^4_3$ в качестве своеобразной субдоминанты (тем более, что и септима его является, одновременно, субдоминантовой терцией); $DVII^4_3$ непосредственно переходит в T с типичным для плагальных оборотов нисходящим ходом баса на кварту от IV ступени к I. При этом в субдоминанте, предшествующей вводному терцквартаккорду, удваивается квинта:

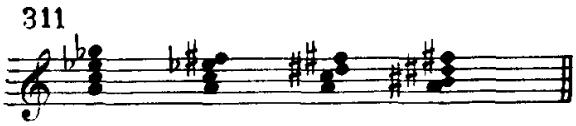
310



Примечание. По этой же причине после $DVII^4_3$ может появиться K^6_4 (см. первый хор из оперы «Орфей» X. Глюка), вводимый иногда DD (см Lagro из сонаты № 7 Бетховена, 1-й период)

Уменьшенный вводный септаккорд обладает одной особенностью, отличающей его от малого; он состоит из трех малых терций; увеличенная секунда, получающаяся от обращения уменьшенной септимы, энгармонически также равна малой терции. Таким образом, вне определенного тонального окружения основной уменьшенный вводный септаккорд не отличим на слух от своих обращений, построенных от того же звука (энгармоническое равенство):

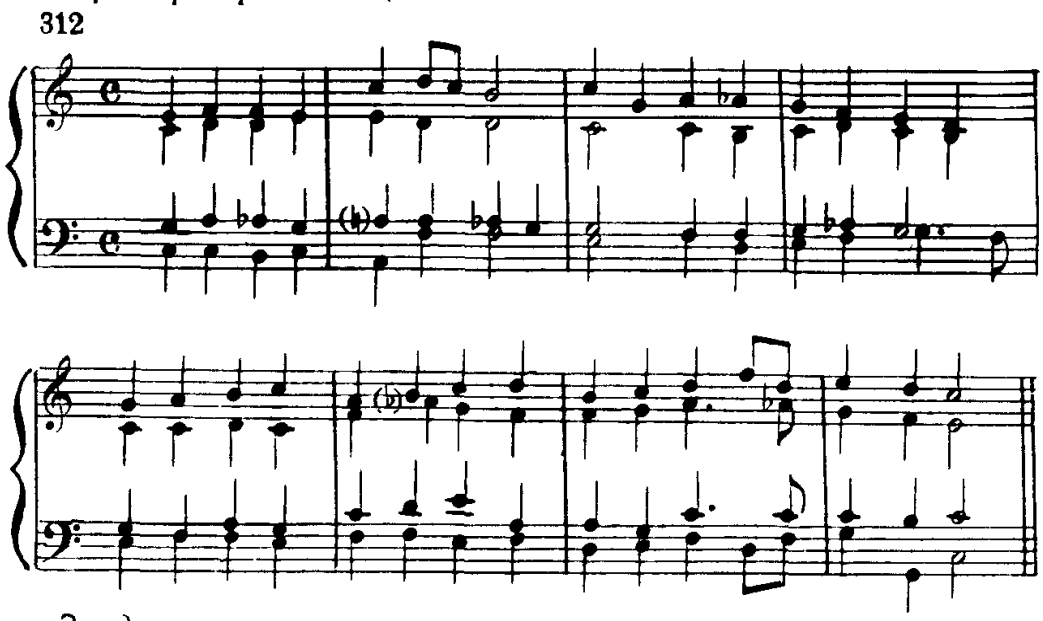
311



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Пример гармонизации

312



Задания

Устные

Найти вводные септаккорды в следующих произведениях

а) Л. Бетховен. Ф-п соната, ор. 13, интродукция;

б) В. А. Моцарт. Фантазия *до* минор, последние 20 тактов перед заключительным Tempo I;

в) П Чайковский Опера «Евгений Онегин», Экосез I, первый период;

г) Н. Римский-Корсаков. Романс «Цветок засохший» (последние 5 тактов);

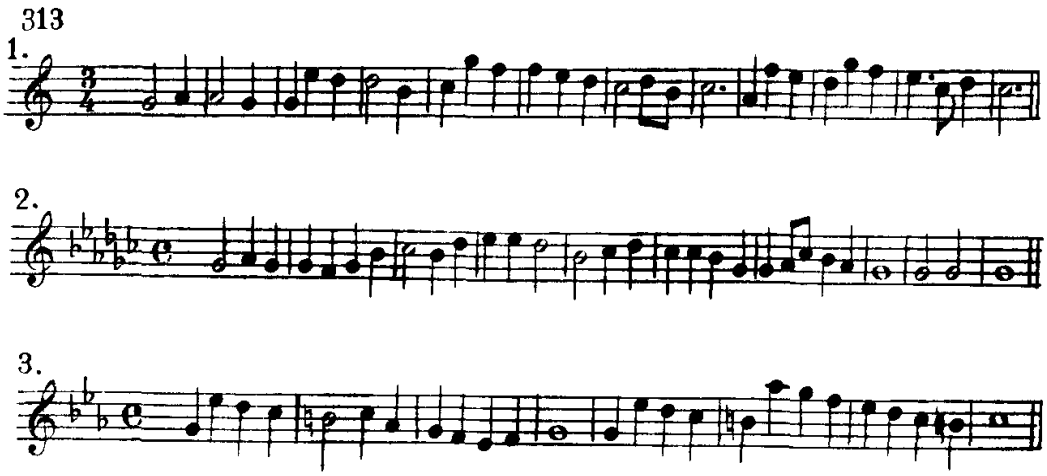
д) Н. Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже», действие IV, 328;

е) Э. Григ. Романс «Лебедь» (конец).

Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

313



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

4

5

6

7

8

9

1)

*

smile

б) Дополнить данное предложение до периода:

314

a-moll

На фортепиано

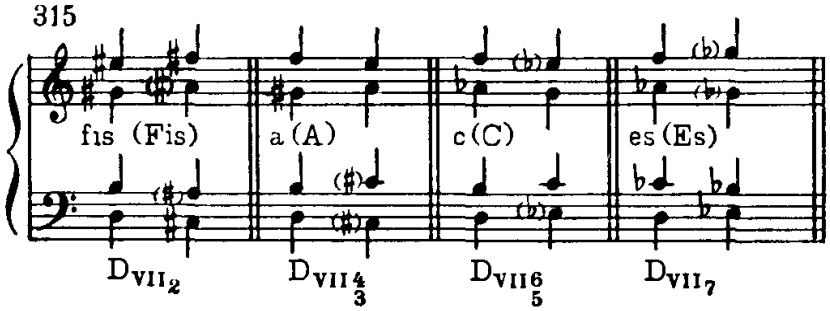
а) На основе интервального состава обоих вводных септаккордов строить их в различных тональностях, а также и

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

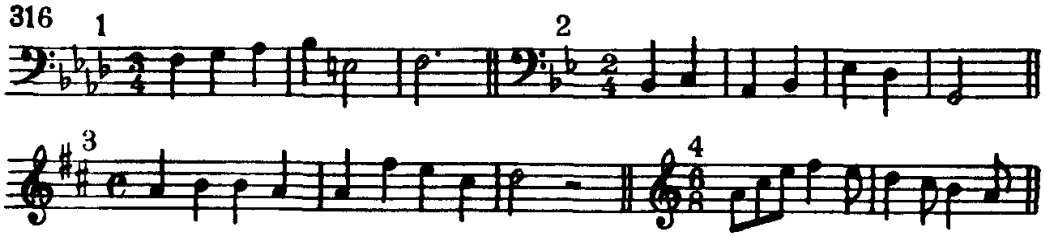
от данного звука и разрешать их или непосредственно в тонику (T. t) или через доминантсептаккорд.

б) Разрешать уменьшенные септаккорды во все четыре пары одноименных тональностей, на основе постепенной энгармонической замены одного, двух и трех звуков первого $DVII_7$.

Пример от звука *ре:*



в) Гармонизовать данные отрывки



Тема 23

ДОМИНАНТНОНАККОРД (D_9)

1. Определение и обозначение. Интервальный состав. Расположение

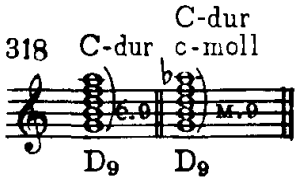
Доминантнонаккорд образуется из D_7 путем **добавления** к нему еще одной терции сверху, т. е **ноны** от основного звука в басу. Построенное таким образом на основном звуке D **пятизвучие** состоит из большой терции, чистой квинты, малой септимы и ноны и называется **доминантнонаккордом** Обозначается — D_9:

2. Большой и малый нонаккорд

В зависимости от качественной величины ноны различаются **большие** (т. е. с большой ноной) и **малые** (с ма-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

лой ноной) нонаккорды. Большой D_9 встречается в натуральном мажоре, малый — в миноре и гармоническом мажоре:

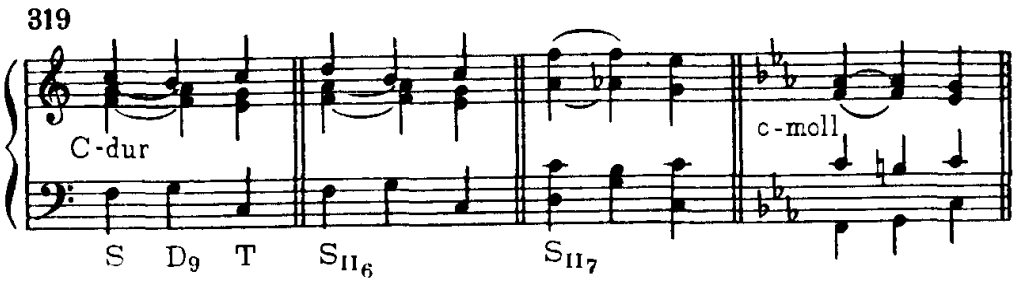


Доминантовый нонаккорд применяется почти исключительно в основном виде и притом значительно реже, чем D_7 и D. Обращения же D_9 встречаются еще реже и даже не получили общепринятых наименований.

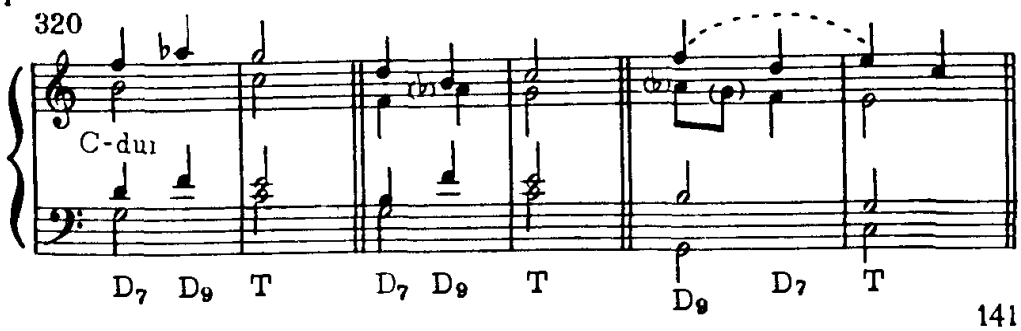
Нормальным расположением D_9 считается то, при котором его нона и основной звук даются в разных октавах (регистрах).

3. Приготовление

Доминантовый нонаккорд обычно подготавливается аккордами субдоминантовой группы — S, SII_6, SII, SII_7 (реже TSVI) натурального мажора, гармонического мажора и минора. Соединение этих субдоминант с доминантнонаккордом — гармоническое: два общих звука остаются на месте, образуя в D_9 приготовленную септиму и нону:

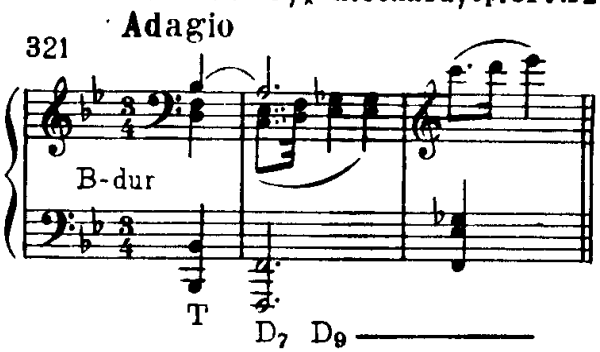


Как и всякая доминантовая гармония, D_9 может также вводиться после T, K^6_4, D_7 и D. Если D_9 следует за D_7, то септима D_7 может переходить в нону D_9, в результате чего получается перемещение одного диссонирующего звука в другой (вполне возможен и обратный случай — перемещение ноны в септиму при последовании D_9—D_7):



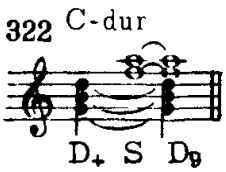
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 31 № 2



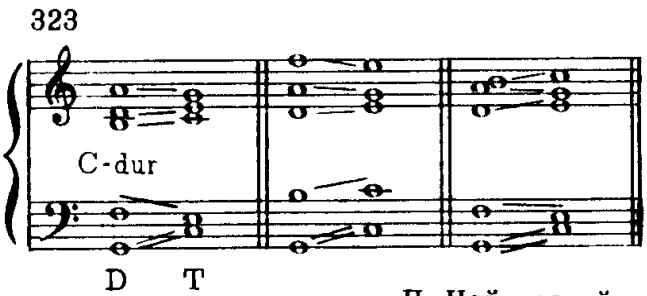
4. Разрешение D_9 в T

Доминантнонаккорд (D_9), как и D_7, — диссонирующее созвучие, причем диссонантность его, как уже известно (см. тему 14), обусловлена бифункциональностью: три нижних его звука представляют D, два верхних — S:

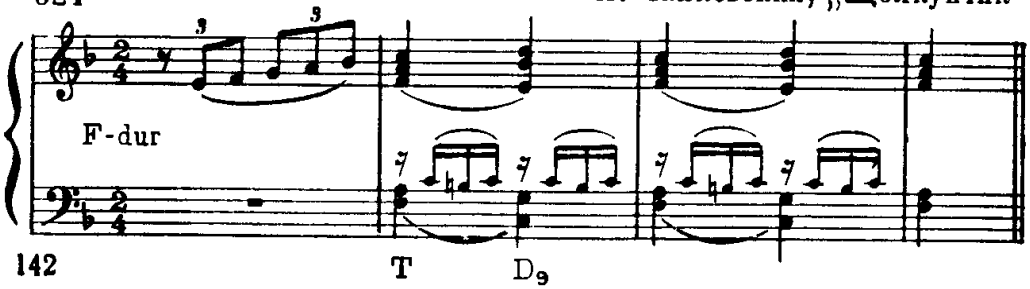


Как бифункциональное созвучие доминантовой функции, D_9 естественно разрешается в T.

Пятизвучный или полный D_9 разрешается в тоническое трезвучие следующим образом: основной звук его идет в основной звук тоники, а все остальные голоса движутся, как во вводном септаккорде: терция и квинта — поступенно вверх соответственно в основной звук и терцию T, а септима и нона — вниз в терцию и квинту T. Тоническое трезвучие, таким образом, получается с удвоенной терцией, главным образом для избежания параллельных квинт, как при обороте $DVII_7$—T:

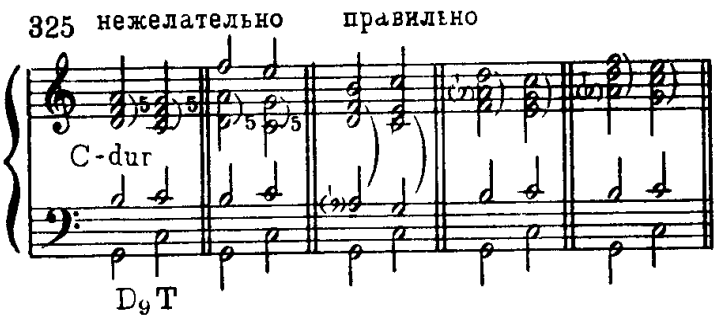


П. Чайковский, „Щелкунчик"

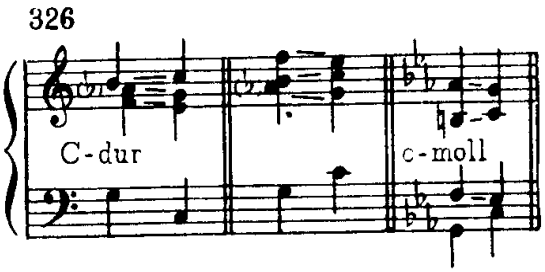


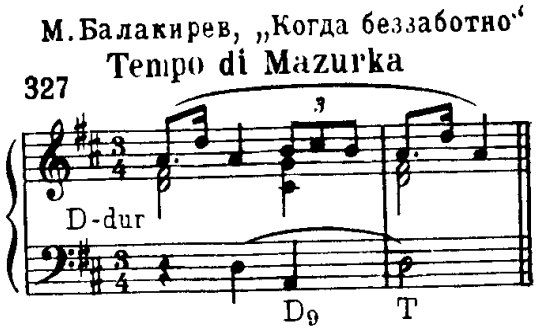
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

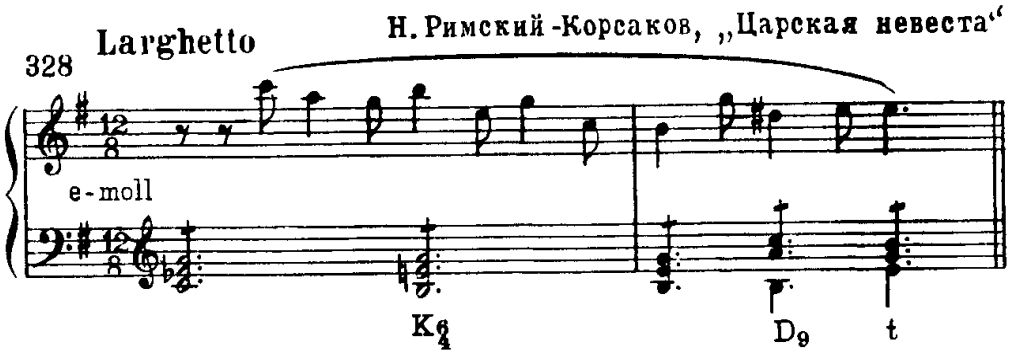
Однако при другом расположении аккордов и голосоведении, когда параллельные квинты заменяются параллельными квартами, удвоение терции в тонике не обязательно. В этих случаях обычно три голоса движутся параллельными секстаккордами или квартсекстаккордами (см. тему 22, § 3):



В четырехголосном складе D_9 применяется неполным, то есть с пропуском квинты. Неполный D_9 при тех же условиях голосоведения разрешается всегда в полное тоническое трезвучие мажора или минора:



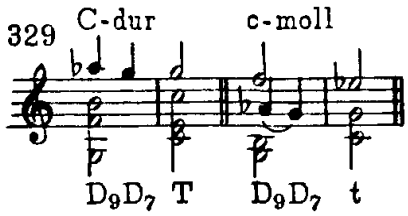




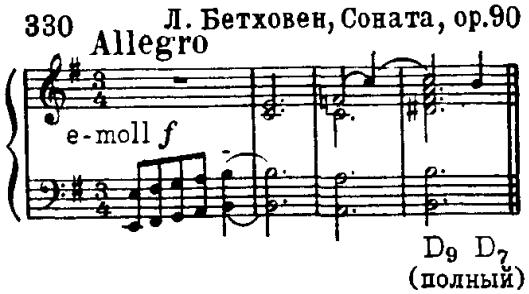
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

5. D_9 как задержание к D_7

На сильной или относительно сильной доле, подобно вводному септаккорду, D_9 применяется нередко как задержание к D_7 В этом случае нона D_9 разрешается нисходящим секундовым ходом в октаву,то есть в удвоенный основной звук D_7, а все остальные голоса остаются на месте (кроме возможного октавного скачка в басу). Полученный таким образом неполный D_7 разрешается в тонику уже обычным путем:

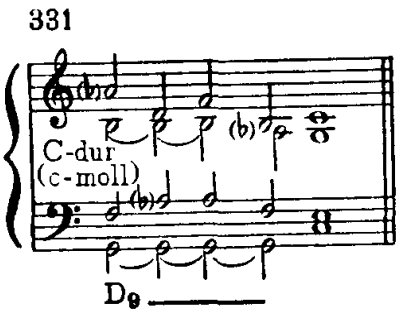


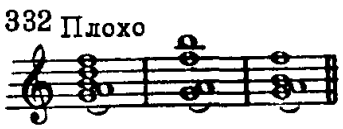
Примечание. D_9 полный при подобном разрешении переходит соответственно в полный D_7 и затем в тонику на известных основаниях:



6. Перемещение

Как и другие аккорды, D_9 допускает применение перемещений. Перемещение D_9 образуется изменением его мелодического положения и расположения. Однако при всяких перемещениях D_9 его нона не должна помещаться на расстоянии секунды от основного звука (баса) во избежание нежелательной «грязной» звучности:





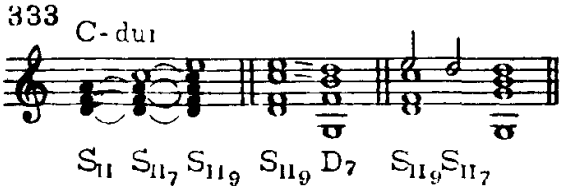
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ДОПОЛНЕНИЕ

7. Субдоминантнонаккорд

В музыке И. Гайдна, В.А.Моцарта и Л. Бетховена нонаккорд встречается лишь как созвучие доминантовой функции. В музыке более позднего времени, примерно с Ф. Шопена (а еще более ярко и характерно у Э. Грига), появляется нонаккорд и субдоминантовой функции — SII_9. Он строится на второй ступени, преимущественно в мажоре, и представляет усложнение септаккорда второй ступени. Применяется он и в полном и неполном виде (неполный — без квинты):

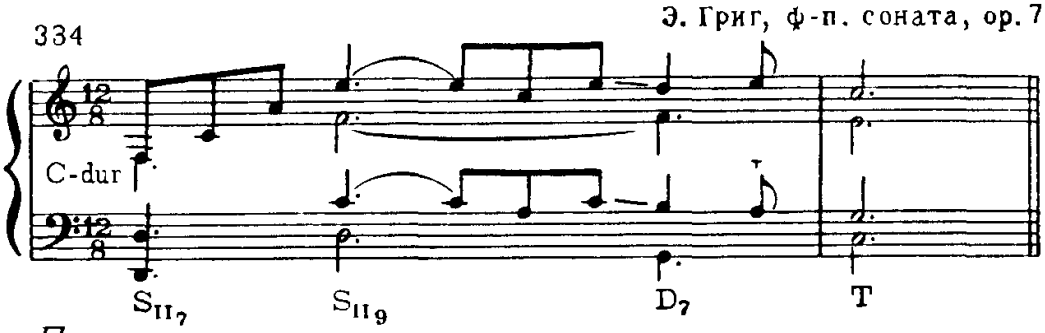
333



В соответствии с общими принципами разрешения диссонирующих аккордов и с нормами ладофункциональных последований, SII_9 переходит в D_7 или в D_9 при плавном нисходящем разрешении септимы и ноны или же применяется как задержание к субдоминантсептаккорду (т. е SII_7) [1]:

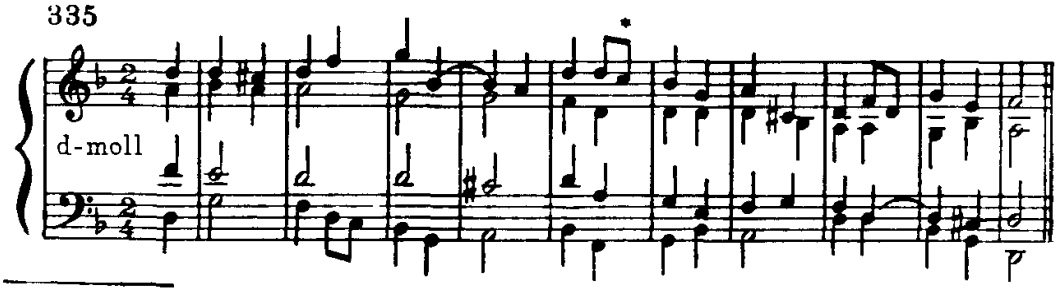
Э. Григ, ф-п. соната, ор. 7

334



Пример гармонизации:

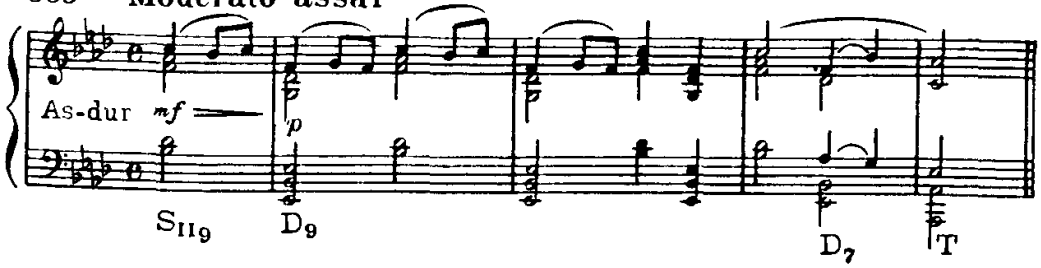
335



[1] См очень интересные и выразительные скачковые параллелизмы из ряда нонаккордов — SII_9, D_9 — в арии Эрекле *Ля-бемоль* мажор из оперы «Измена» М. Ипполитова-Иванова (действие III):

М. Ипполитов-Иванов, опера „Измена;" ария Эрекле (III д.)

335а **Moderato assai**



Задания

Устные

а) Проанализировать среднюю часть (trio) «Колыбельной» Р. Шумана, ор. 124, *Ми-бемоль* мажор.

б) Проанализировать условия применения D_9 в пьесе Р. Шумана «Печальное предчувствие», ор. 124 и романсе А. Гурилева «Грусть девушки».

в) Отыскать во второй части сонаты Л. Бетховена *ре* минор, ор 31 перемещения D_9.

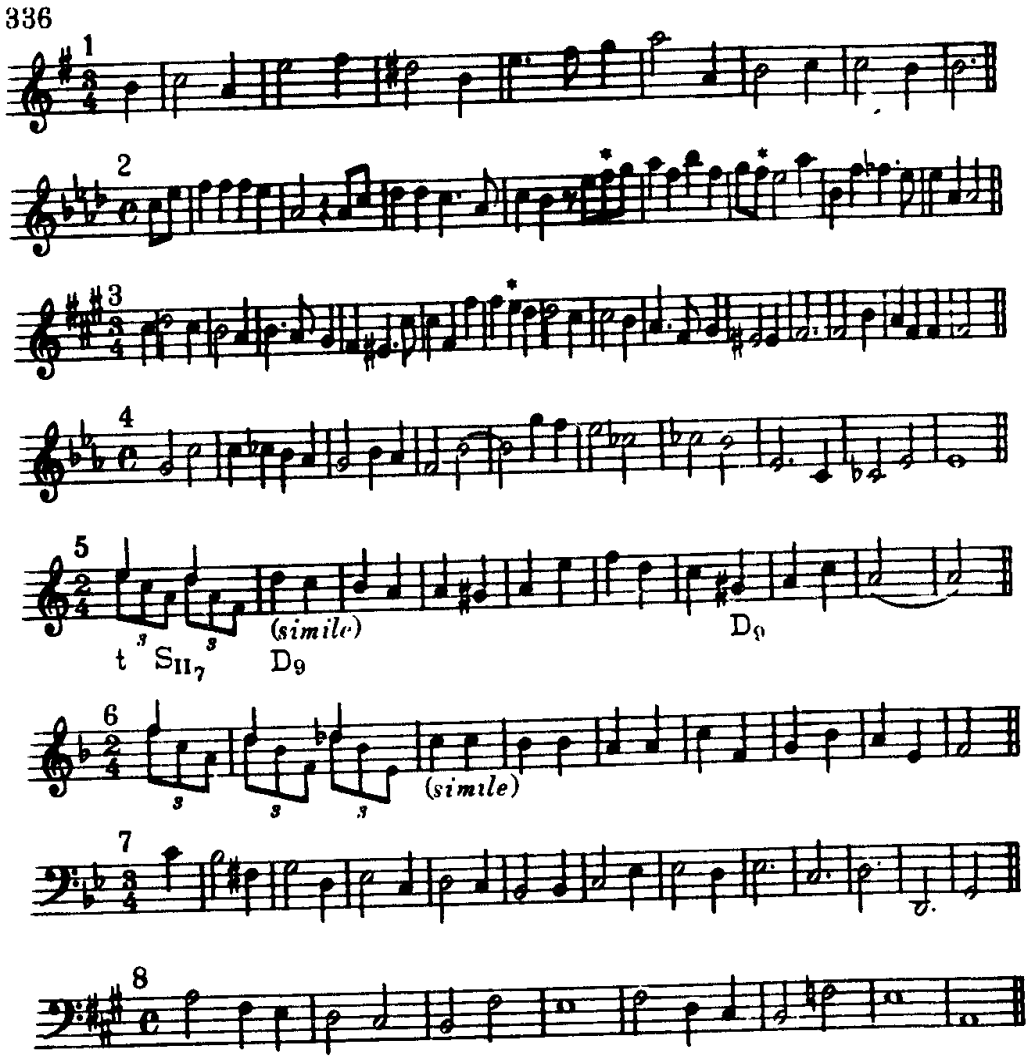
г) Найти в вальсах Ф. Шопена *ля* минор и *до-диез* минор нонаккорды D, примененные как задержания к D_7.

д) Выписать большие и малые D_9 с последующим их разрешением из арии Оксаны в опере Н. Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством», I действие.

Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

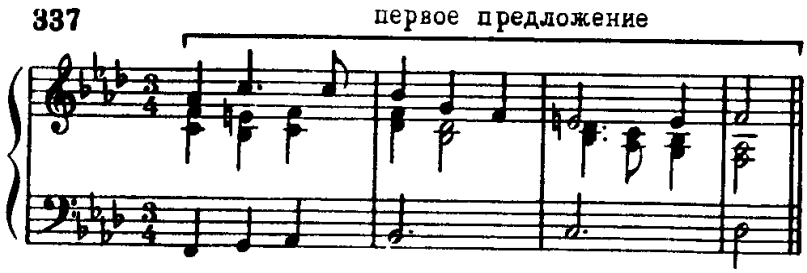
336



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

б) Дополнить данное предложение до периода:

337



в) Строить большие и малые, полные и неполные D_9 от данных звуков и в различных тональностях, с последующим их разрешением в T (t) или непосредственно, или через доминантсептаккорд.

На фортепиано

Строить и разрешать D_9 от данного звука и в данных тональностях теми же приемами.

Тема 24

МЕНЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫЕ АККОРДЫ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

А. СЕКСТАККОРД УМЕНЬШЕННОГО ТРЕЗВУЧИЯ СЕДЬМОЙ СТУПЕНИ ($DVII_6$)

1. Предварительные сведения

Уменьшенное трезвучие DVII применяется почти исключительно в виде секстаккорда.

$DVII_6$ по звучности близко напоминает D^4_3, отличаясь от него только отсутствием основного звука доминанты.

2. Удвоение

В $DVII_6$ удваивается преимущественно басовый звук, то есть терция трезвучия или, реже, квинта; основной звук, как вводный (доминантовая терция), не удваивается.

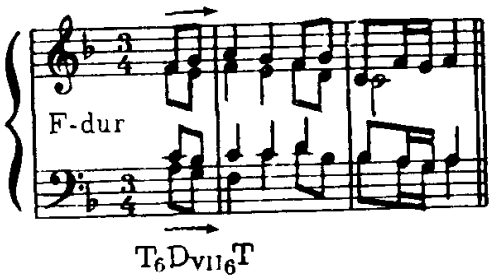
3. Применение вводного секстаккорда

Важнейшие случаи применения $DVII_6$ связаны с определенными мелодическими оборотами.

$DVII_6$ применяется в качестве проходящего между тоникой и ее секстаккордом (или в обратном направлении), примерно в тех же условиях, что и проходящий D^6_4:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

338 **Г. Ф. Гендель, „Сусанна"**

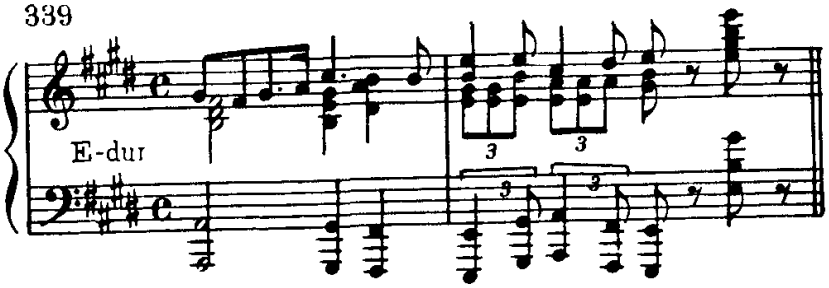


Кроме того, если какой-нибудь из трех верхних голосов (чаще всего сопрано) движется от терции субдоминантового трезвучия (VI ступени гаммы) через вводный звук к тонике (VI—VII—I), то правильное соединение субдоминанты с доминантой оказывается затруднительным из-за восходящего движения данного голоса.

В таком мелодическом обороте доминантовое трезвучие заменяется вводным секстаккордом:

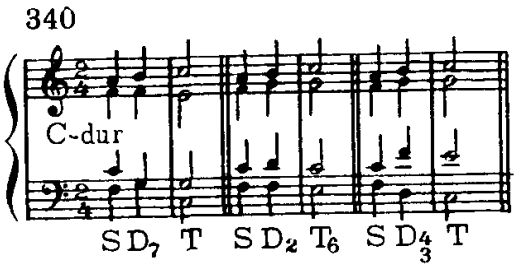
Н. Римский-Корсаков, „Сомнение"

339



Примечание. Однако в том же обороте возможен и D_7, а особенно — D_2 и D^4_3

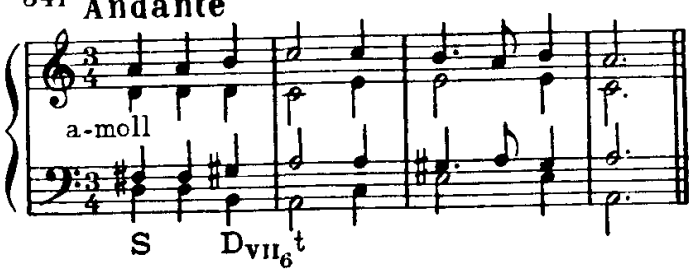
340



В миноре перед $DVII_6$ чаще берется **мажорная** субдоминанта (мелодический минор), чтобы избежать хода на увеличенную секунду между субдоминантовой терцией и вводным звуком:

И. С. Бах, хорал № 102

341 **Andante**



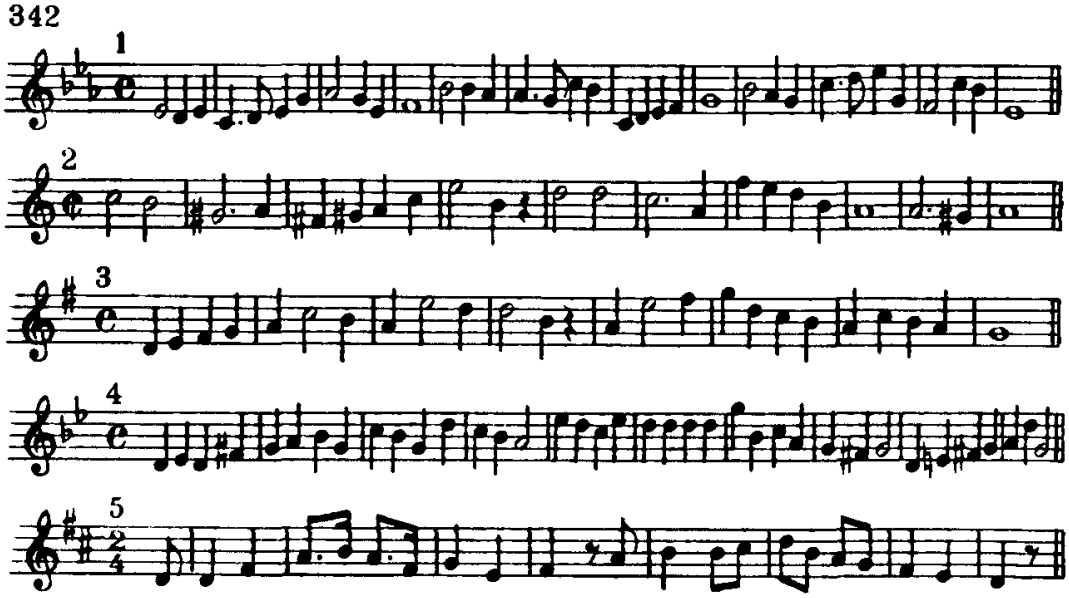
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

342



Б. ТРЕЗВУЧИЕ ТРЕТЬЕЙ СТУПЕНИ МАЖОРА (DTIII)

4. Предварительные сведения

В зарубежной классической музыке трезвучие DTIII встречается довольно редко — очевидно, вследствие недостаточной функциональной определенности (двойственности, вызываемой наличием в этом аккорде, наряду с вводным звуком, также и тонической терции). В русской же и славянской (Ф Шопен) музыке DTIII получил более широкое и свободное применение (см. тему 27).

Двойственность аккорда DTIII уменьшает напряженность тяготения его квинты и позволяет использовать после этого аккорда субдоминанту (как после тоники).

5. Применение трезвучия DTIII

Наиболее характерно применение трезвучия DTIII для гармонизации VII ступени гаммы, идущей на ступень вниз (*си—ля* в *До* мажоре) Аккорду DTIII предшествует основное тоническое трезвучие или же TSVI; после аккорда DTIII обычно следует основное субдоминантовое трезвучие (иногда TSVI):

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

В. А. Моцарт, „Свадьба Фигаро", I д.

343 Larghetto

Es-dur

TS_{VI} DT_{III} S T

М. Мусоргский, „Хованщина", II д.

344 Largo

E-dur

T DT_{III} S T_6

Для русской классической музыки характерно применение DTIII также и в роли доминанты натурального параллельного минора с разрешением в TSVI (как бы в свою тонику) или в T (см. в теме 17 пример 238), — как одно из проявлений ладопеременной системы:

Н. Римский-Корсаков, „Снегурочка", II д.

345 Maestoso

G-dur

T DT_{III} T DT_{III} T

Встречается также последование от DTIII к T через проходящий D^4_3.

346

C-dur

T TS_{VI} DT_{III} D^4_3 T

Примечание. Прием этот находит себе наибольшее применение при смене тональностей (см дальше темы о модуляции)

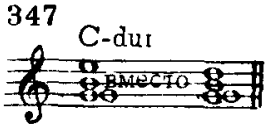
В. ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ

6. Предварительные сведения

В основном доминантовом трезвучии мажора и минора квинта может быть заменена секстой (считая от баса), при оставлении прежнего удвоения басового звука:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

347

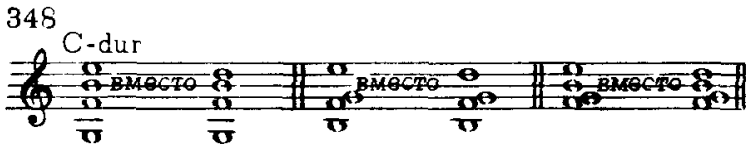


Это созвучие располагается по терциям от III ступени гаммы, то есть является как бы секстаккордом DTIII.

Секста, заменяющая квинту, помещается почти всегда в верхнем голосе (условия голосоведения).

В основном доминантсептаккорде (иногда в D^6_5 и D_2) возможна такая же замена квинты секстой, тоже, как правило, в верхнем голосе. От такой замены образуется созвучие, по терциям не располагающееся:

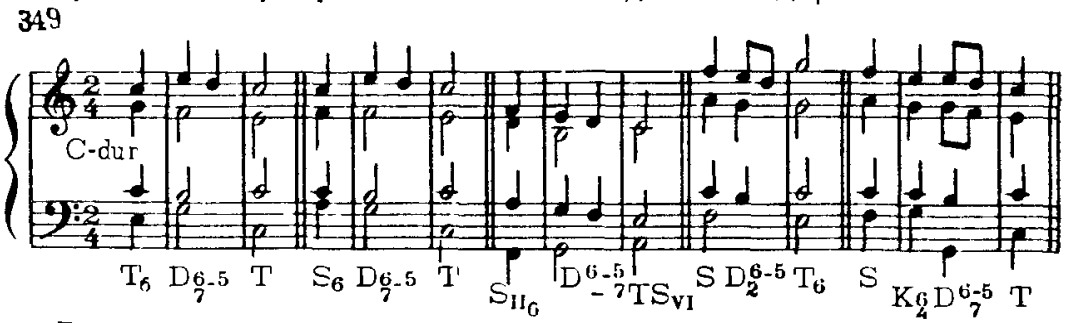
348



7. Условия применения доминанты с секстой

Замена в доминанте квинты секстой особенно характерна для каденции. После субдоминантовой или тонической гармонии или K^6_4 доминанта может вступить прямо с секстой, которая затем разрешается в квинту, как задержание:

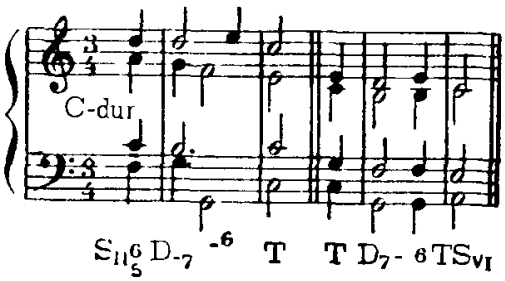
349



В этом случае доминанта с секстой как бы заменяет K^6_4 (а после самого K^6_4 повторяет его с разрешенной квартой и задержанной еще секстой).

Доминанта может вступить в виде трезвучия или септаккорда, квинта которого на фоне выдержанного или повторяемого аккорда переходит затем в сексту. В таком обороте секста служит как бы предъемом к следующей затем тонической гармонии (T, TSVI):

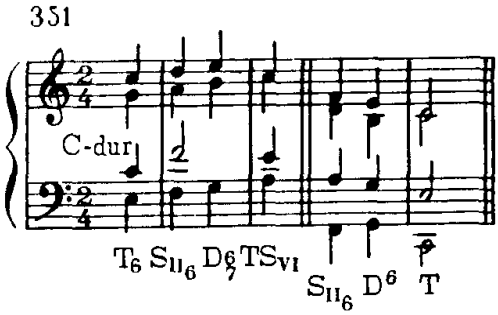
350



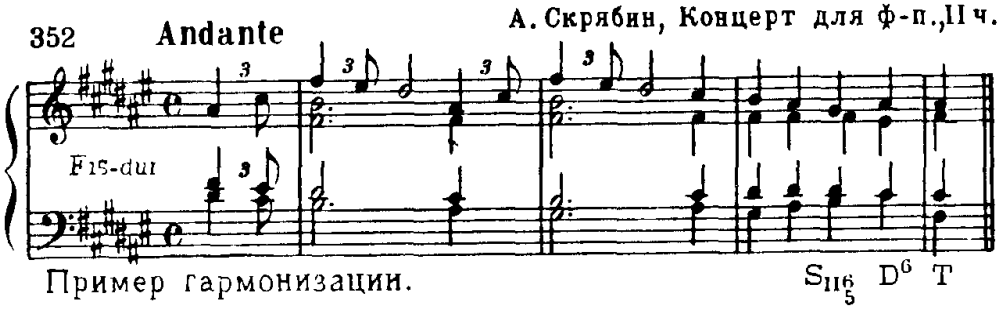
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Доминанта с секстой может непосредственно разрешаться в T и TSVI, — без предварительного разрешения сексты в квинту. Секста (III ступень гаммы) ведется на терцию вниз (в I ступень) или остается на месте; изредка она идет на терцию вверх (в тоническую квинту):

351

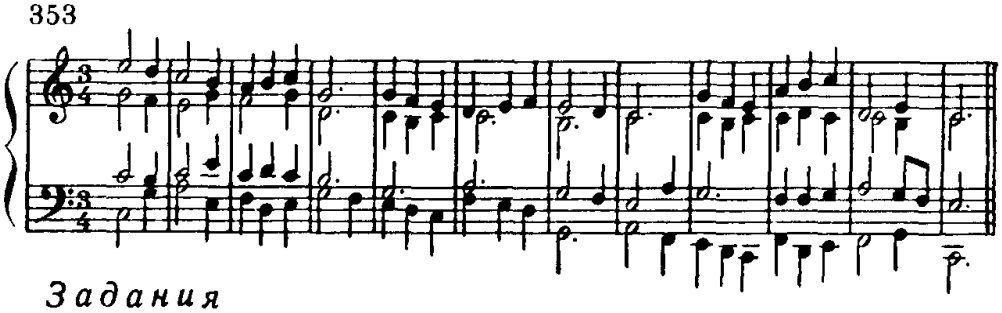


352 **Andante** **А. Скрябин, Концерт для ф-п., II ч.**



Пример гармонизации.

353



Задания

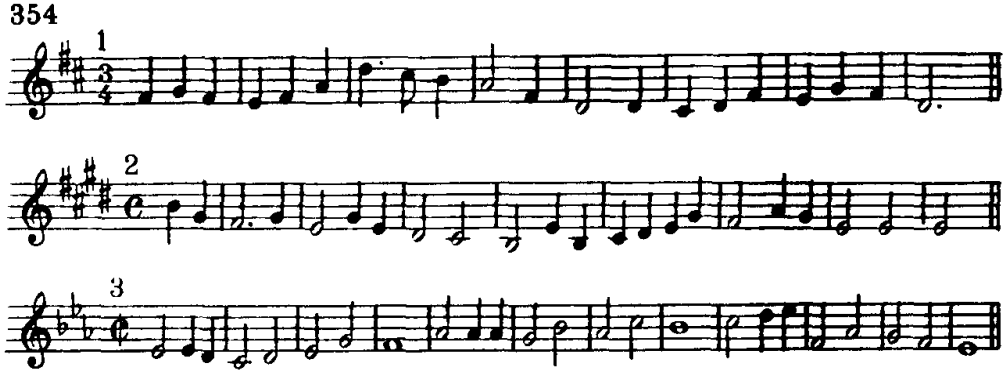
Устные

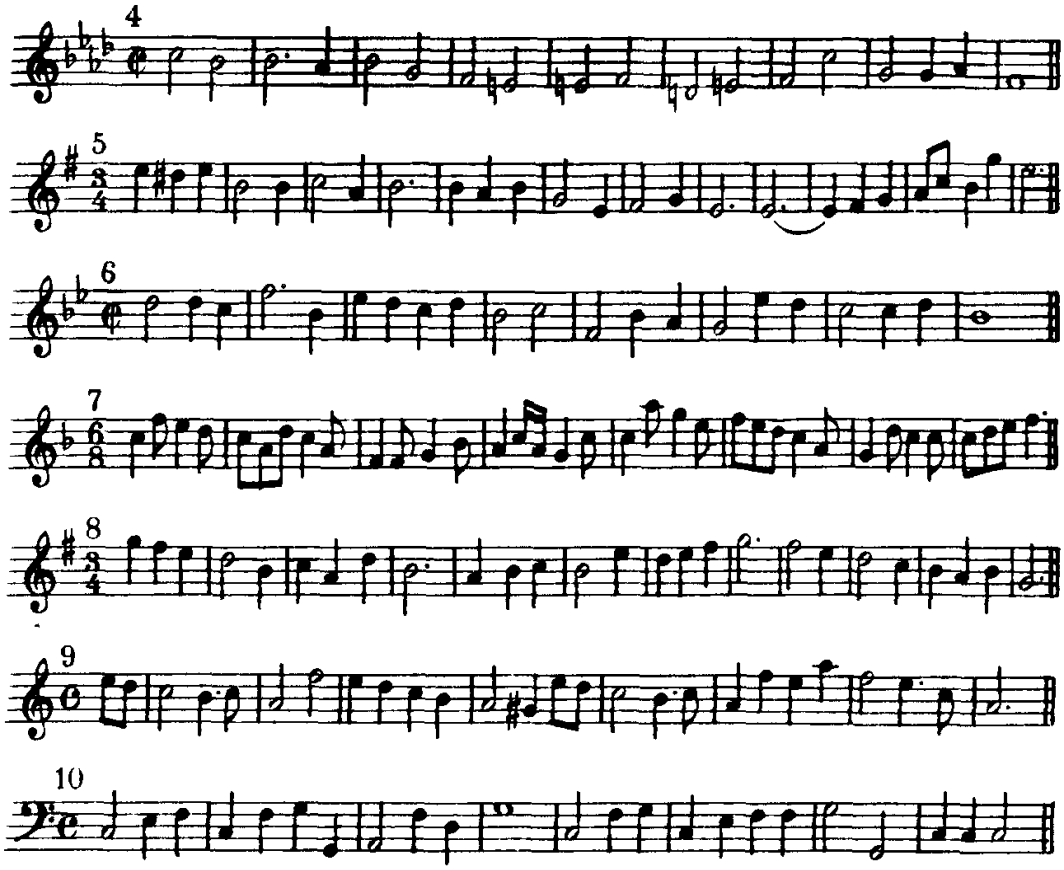
Проанализировать ноктюрны Ф. Шопена, ор. 15, № 3 (начало второй части) и № 2 (начало).

Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

354





На фортепиано

Играть заключительные и прерванные обороты с применением доминанты с секстой.

ДОПОЛНЕНИЕ

8. Изложение (выбор аккордов) в начальных построениях

Выше (темы 8 и 9) было указано, что для каденций характерен определенный выбор аккордов: для заключения периода — D_7 — T или D — T, завершения предложения — D или K^6_4 — D или D_7 — T.

Главная черта этих оборотов — применение заключительной тоники и доминанты перед ней с основным звуком в басу, — четкость в завершении.

В свою очередь, для начала многих построений также типичны определенные обороты.

Из них, например, у венских классиков постоянно встречаются автентические обороты, с преобладанием доминанты в виде обращений—см., например, Л. Бетховен, ор. 22, ф-п. соната, ч II; ор. 2 № 2, ф-п. соната, ч. II.

В таких случаях субдоминантовая гармония часто появляется лишь в каденции (в заключительной или также и в половинной, но реже) или только перед ней.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Встречаются, однако, образцы периодов чисто автентического строения, например, Л. Бетховен, начало VIII симфонии; ф-п. соната, ор. 49 №2, ч. II.

Наряду с автентическими начальными построениями употребительны и обороты с участием субдоминантовых гармоний. Если такая гармония вводится непосредственно после начальной тоники, то она зачастую строится на тоническом басу (SII_2, $S^6{}_4$ а иногда $TSVI_6$). Из оборотов с субдоминантой чаще встречаются следующие: $T—SII_2—D^6{}_5—T$ (см., например, И. С. Бах, «Хорошо темперированный клавир», т. I, Прелюдия *До* мажор);

$T—D_7—TSVI—S(SII)—D—T$ (см., например, В.А.Моцарт, Концерт для ф-п. *Си-бемоль* мажор, ч. II).

Плагальные обороты, начинающие музыкальное построение, для венских классиков мало характерны (см.В.А Моцарт, ф-п. соната № 8, *До* мажор, ч. III; Л. Бетховен, Соната *Ми-бемоль* мажор, ор. 31, ч. I), но они получают значительное применение у последующих мастеров и особенно (под воздействием народного творчества) у композиторов русской школы (см. М. Глинка, каватина Людмилы из оперы «Руслан и Людмила»; Н. Римский-Корсаков, песня «Рыбка шла, плыла» из оперы «Садко»; А. Даргомыжский, «Ночной зефир», начало второй части).

Задания

Устные

Проанализировать все указанные в дополнении примеры

Тема 25

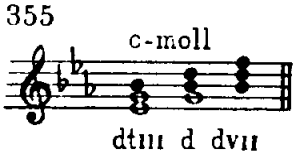
НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР ВО ФРИГИЙСКИХ ОБОРОТАХ

1. Функциональная система

Полная функциональная система натурального минора в основном отличается от системы гармонического минора строением доминантовой группы — d, dtIII, dVII.

В ней главное трезвучие — минорное, побочные же трезвучия — мажорные. Все аккорды группы на основании строения главного трезвучия обозначаются, как известно, малыми буквами:

355

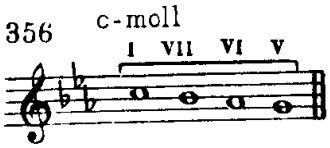


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Отсутствие повышенной VII ступени ослабляет остроту тяготения этих аккордов к тонике, и потому их применение связано с особыми условиями.

2. Фригийский оборот и логика последовательностей

Натуральный минор вообще вводится эпизодически и на небольших участках произведения. Главной основой для его введения служит поступенное движение одного из голосов от основного звука тоники вниз к V ступени:



Образующийся таким путем нисходящий верхний тетрахорд натуральной минорной гаммы совпадает по своему интервальному строению с тетрахордом старинного фригийского лада (б.2—б.2—м.2 в нисходящем порядке). В связи с этим гармонизованный мелодический ход голоса по звукам нисходящего верхнего тетрахорда натуральной минорной гаммы называется фригийским оборотом. Если он служит заключением построения, заканчивающегося на основном трезвучии D, то его называют фригийской каденцией.

Как известно, VII ступень гаммы — признак доминантовой группы, VI ступень — признак субдоминанты. Поэтому фригийский тетрахорд, состоящий из I—VII—VI—V ступеней, вызывает естественную последовательность доминантовой, а затем субдоминантовой гармонии. Типичная формула последовательностей, связанных с фригийским оборотом, таким образом, противоположна основной формуле мажора и гармонического минора:

Мажор и гармонический минор |→T—↓ D←S Натуральный минор ↓—t←| d→s

По старинной традиции фригийский оборот доводится, как правило, до доминанты, которая обычно принадлежит уже гармоническому, а не натуральному минору. Это объясняет эпизодическую роль натурального минора, ибо за гармонической D восстанавливается общий тип последовательностей, свойственный гармоническому минору.

фригийский оборот в натур. миноре t—d—s

гармонический минор (ряд последований) ←——→ $D\ D_2 t_6\ s\ K^6_4\ D\ t$ гармонический минор

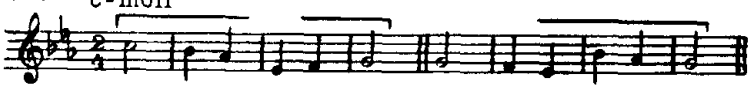
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Следовательно, до фригийского оборота и после него движение аккордов идет в гармоническом миноре.

Примечание Как уже указывалось, в последовательности аккордов мажора и минора, отвечающих формуле—T—S—D—T, напряжение при переходе от S к D увеличивается. В натуральном миноре формула t—d—s—t также нередко создает повышение напряжения от d к s, ибо в натуральной доминанте (благодаря отсутствию полутонового восходящего тяготения) неустойчивость смягчена, и потому следующая за ней субдоминанта воспринимается как более напряженное созвучие, так как терция субдоминанты более явно тяготеет к квинте тонического трезвучия (полутон).

Возможны обороты, подобные фригийскому, и при отсутствии начального звука или при отдалении заключительного.

357 c-moll

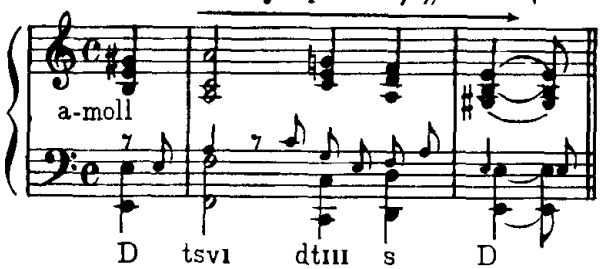


3. Фригийский тетрахорд в верхнем голосе

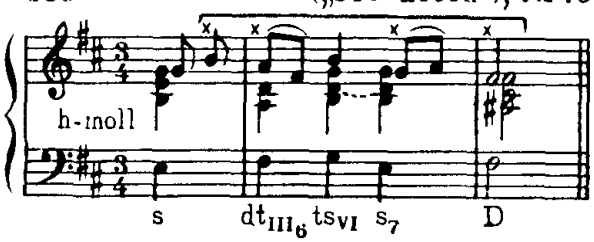
Когда фригийский тетрахорд проводится в верхнем голосе, он гармонизуется чаще всего следующим образом:

1) t—dtIII—s—D
tsVI — dtIII$_6$ —s—D:

358 М. Мусоргский, „Хованщина"



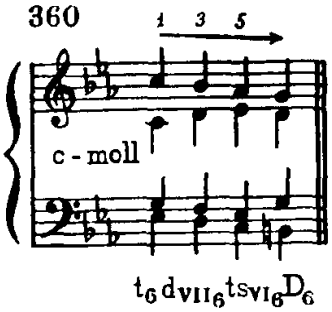
359 Н. Римский-Корсаков, „Что от терема" („Сто песен"), № 73



2) Употребительна последовательность параллельных секстаккордов t_6—$dVII_6$—$tsVI_6$—D_6 (или $D^6{}_5$, или $DVII_7$, или SII_2—D_6), с попеременно различными удвоениями:

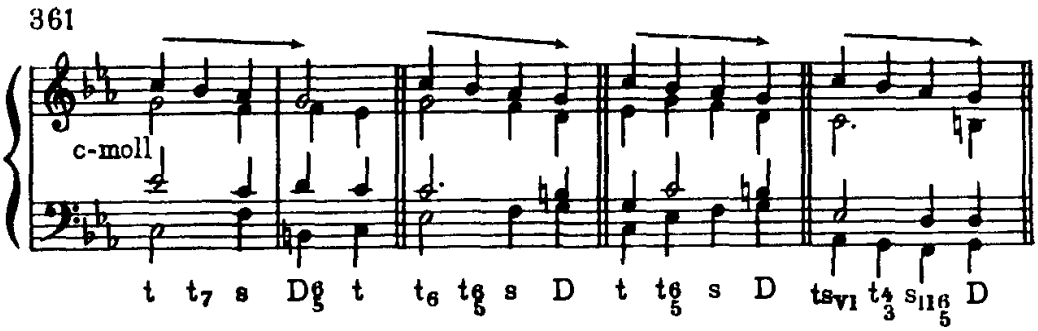
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

360



3) VII натуральная ступень гаммы может также рассматриваться как септима тоники, в частности — проходящая:

361

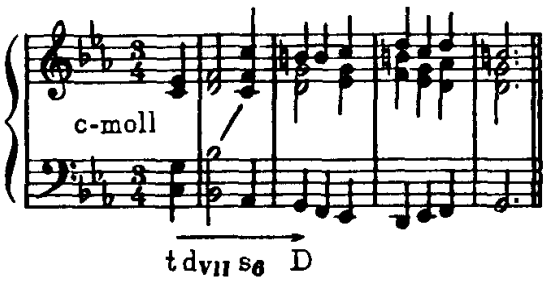


4. Фригийский тетрахорд в басу

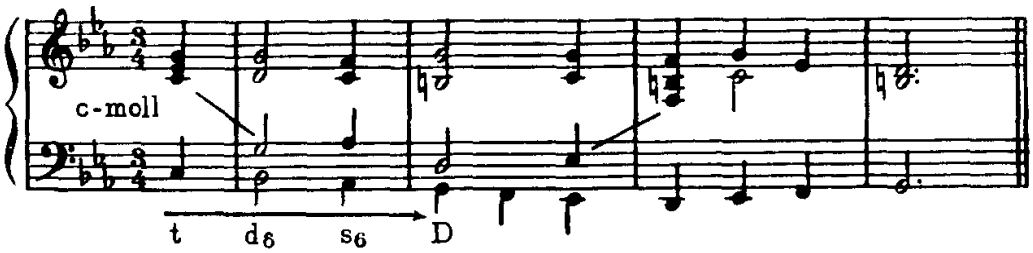
Если фригийский тетрахорд проводится в басу, он гармонизуется чаще всего следующим образом:

1) t—dVII—s6 (sII4/3, изредка tsVI) D:

362 Г. Ф. Гендель, „Иуда Маккавей"

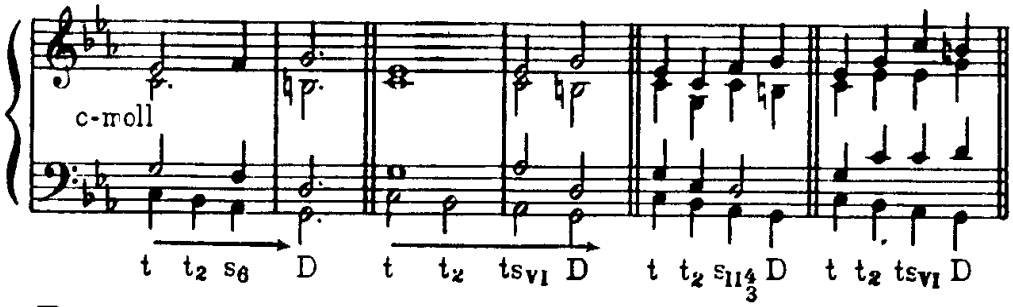


363 Г. Ф. Гендель, „Иуда Маккавей"



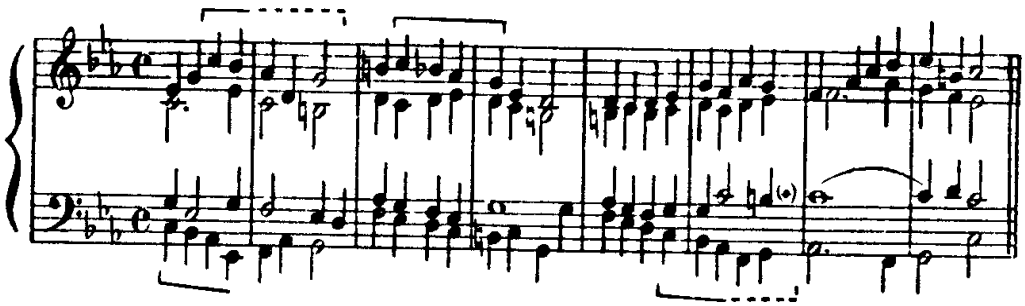
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

364



Пример гармонизации:

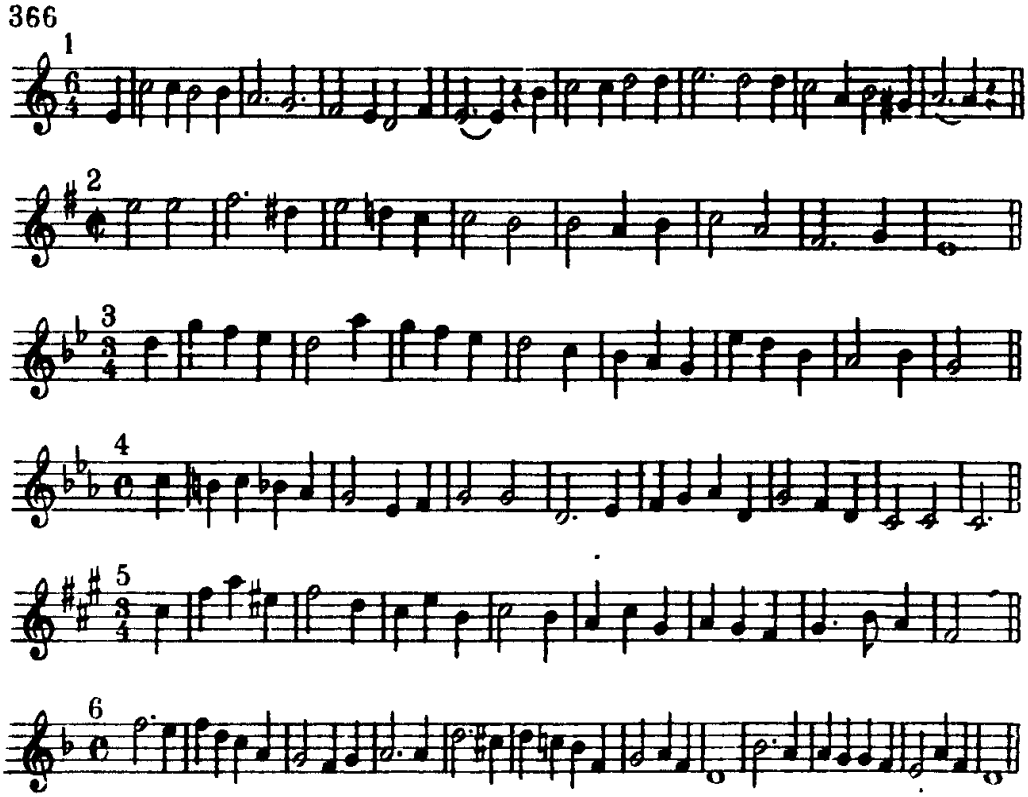
365



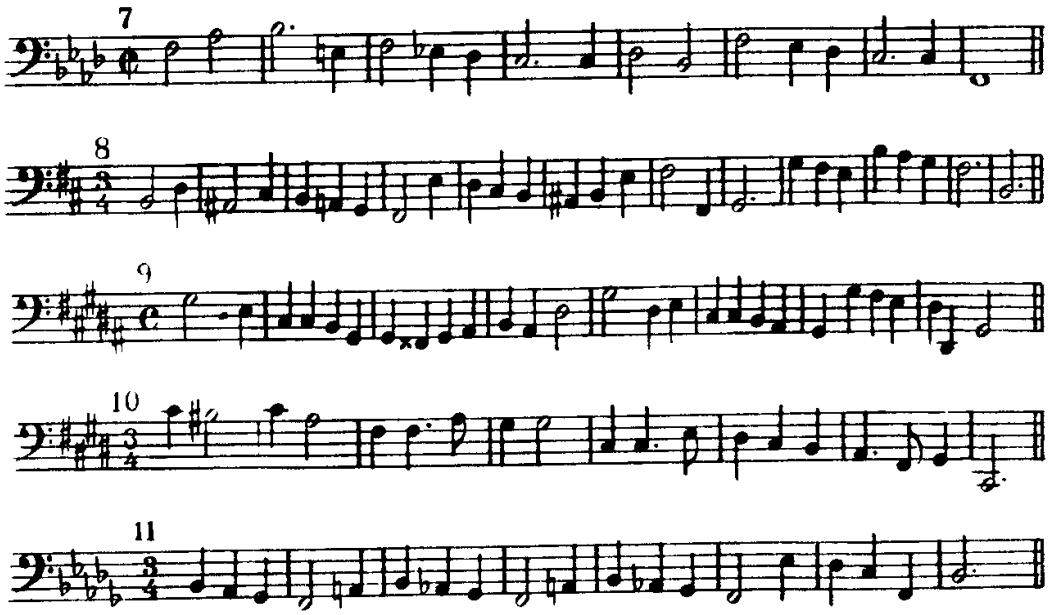
Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

366



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



На фортепиано

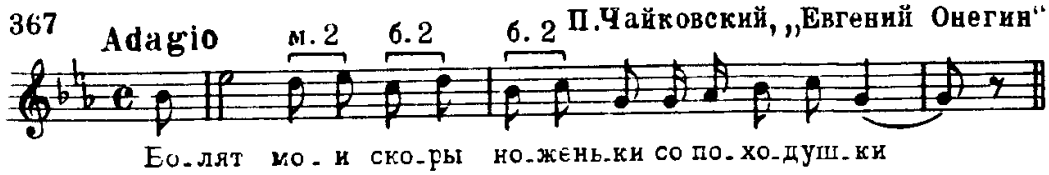
Играть построения с применением фригийского оборота в сопрано и в басу.

Тема 26

ДИАТОНИЧЕСКИЕ (тональные) СЕКВЕНЦИИ. ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ (секвенцаккорды)

1. Мелодическая секвенция

Восходящее или нисходящее перемещение какого-нибудь мелодического построения называется мелодической секвенцией Оборот, положенный в основу такого перемещения, и каждое из его дальнейших появлений называются звеньями секвенции. Первое звено называется также мотивом секвенции. Секвенция — простейший прием в изложении и развитии мелодии.

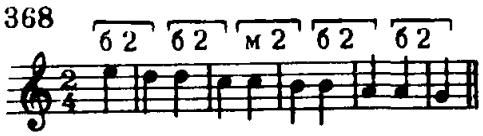


В том случае, когда секвенция не выходит за пределы одной тональности, она называется диатонической или тональной. Каждое из звеньев повторяет мелодиче-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ский рисунок мотива, но качественная сторона интервалов и их ладовое значение сплошь и рядом меняются:

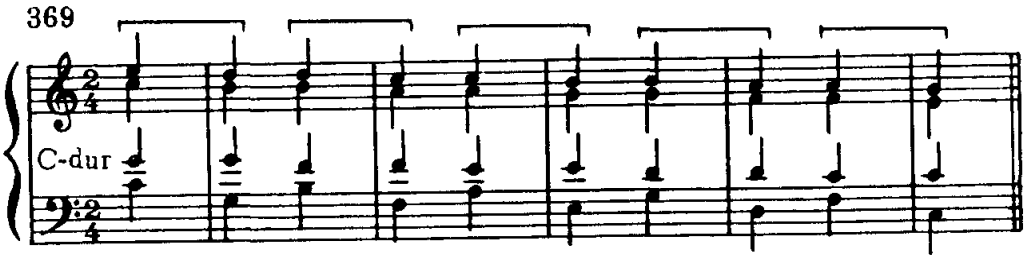
368



2. Гармоническая секвенция

Мелодическая секвенция ведущего голоса часто сопровождается секвентным движением и остальных голосов. Это создает гармоническую секвенцию, то есть последовательное перемещение начального оборота из группы аккордов вверх или вниз

369



Секвенции служат важным средством мелодического и гармонического развития, получившим значение для всех творческих направлений.

3. Функциональные соотношения в секвенции

Первое звено секвенции представляет собой обычно какой-либо из простейших по функциональным соотношениям оборотов.

Во всех последующих звеньях количество аккордов, их мелодическое положение и расположение, а также соотношение между собой (кварто-квинтовое, терцовое, секундовое) остаются такими же, как и в первом звене.

Благодаря неизменным соотношениям сохраняются в какой-то мере в скрытом виде и функциональные соотношения внутри звена, данные в начальном мотиве секвенции. Так, например, если начальное звено D_7—T переместить на терцию вниз, то между аккордами III_7—VI образуются соотношения, аналогичные связи доминантсептаккорда с тоникой.

При этом, однако, поскольку в секвенции перемещается не отдельный аккорд, а функционально-связный оборот, то эта функциональная связь продолжает действовать только внутри звена, на грани же между звеньями она как бы отсутствует, оттесняемая на задний план мелодическим началом.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

4. Секвенции из трезвучий

Простейшие секвенции состоят из трезвучий, которые могут быть взяты и в основном виде и в обращениях.

Количество аккордов, их соотношение друг с другом, виды, мелодическое положение и расположение определяются в мотиве, то есть первом звене. В последующих звеньях все это сохраняется, но в перемещении на другие ступени.

5. Пути перемещения

Секвенции, состоящие из трезвучий, обычно возможны и восходящие и нисходящие.

Простейшее и наиболее последовательное перемещение мотива делается по ступеням гаммы вверх или вниз, например:

370 П. Чайковский, 3-я симфония

D-dur

III I IV II

V III VI IV $K\frac{6}{4}$

371 Г. Ф. Гендель, „Самсон"

F-dur

D T
V_6 I IV_6 VII III_6 VI II_6 V I_6 IV VII_6 III

Кроме того, встречаются перемещения по терциям:

372 П. Чайковский, 4-я симфония

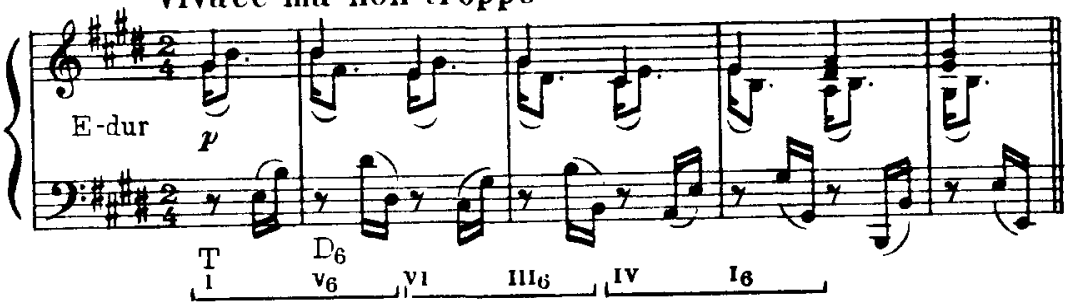
F-dur

T D
I_6 V VI_6 III IV_6 I II_6 VI

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

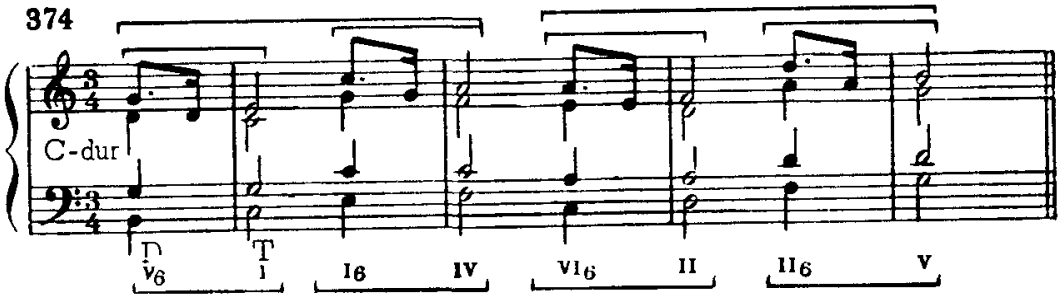
Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 109, I часть

373 Vivace ma non troppo



или по квартам (или квинтам):

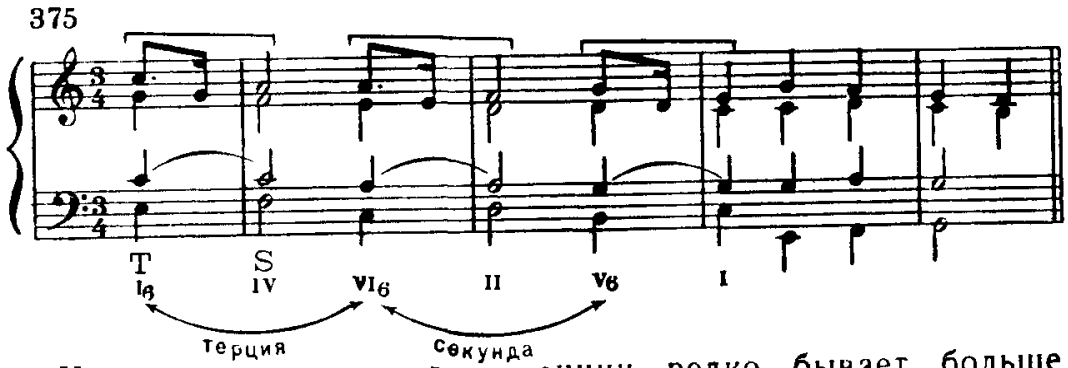
374



В таких случаях иногда образуется двойное звено (см. последний пример).

Наконец, интервал перемещения может быть переменным:

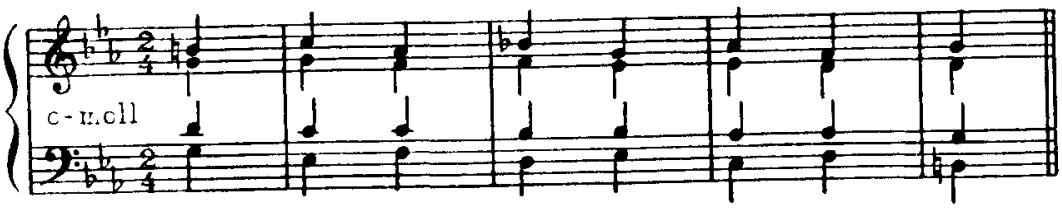
375



Количество звеньев в секвенции редко бывает больше трех-четырех; нередко их всего два. Первое и последнее звено могут быть неполными или измененными в деталях.

В миноре секвентное движение чаще всего основано на аккордах натурального лада (в нисходящем движении — только натуральный лад), кроме первого и последнего звеньев, где типичнее гармонический минор:

376

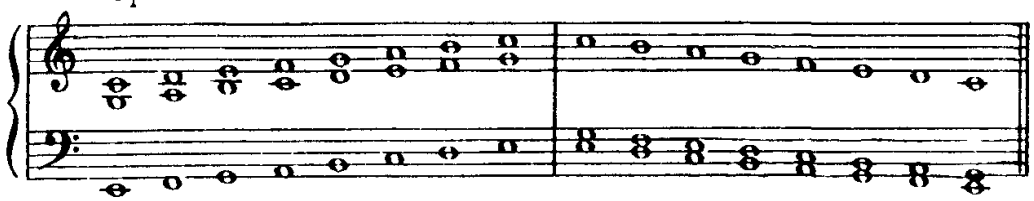


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

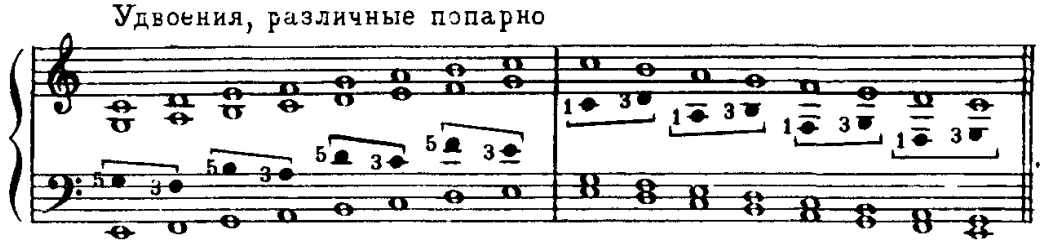
6. Параллельные секстаккорды

Секвенциям родственны ряды параллельных секстаккордов. Все секстаккорды в таких рядах почти всегда даются в мелодическом положении основного звука. В основе ряда лежит параллельное движение трех голосов. К трехголосному остову добавляется четвертый средний голос, дающий удвоения в аккордах. Удвоения в соседних секстаккордах обычно различны; они могут чередоваться систематически, по принципу секвенции, и быть различными по два или по три:

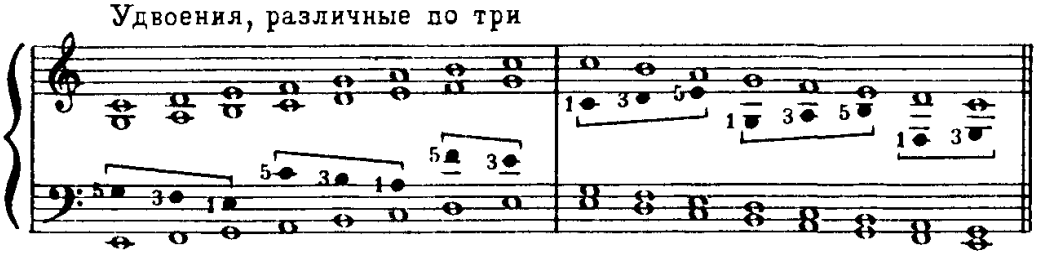
377 Трехголосный остов



Удвоения, различные попарно



Удвоения, различные по три



Преобладающая разновидность параллельных секстаккордов имеет гаммообразный вид при одном направлении, восходящем или нисходящем. Кроме того, встречаются ряды секстаккордов со сменой направления (см. Л. Бетховен, соната, ор. 2 №1, трио из Менуэта; В. А. Моцарт, марш *Фа* мажор из оперы «Волшебная флейта»).

Примечание. В литературе параллельные секстаккорды излагаются преимущественно на три голоса Очень употребительно дублирование голосов в октаву, преимущественно баса

7. Секвенции с септаккордами

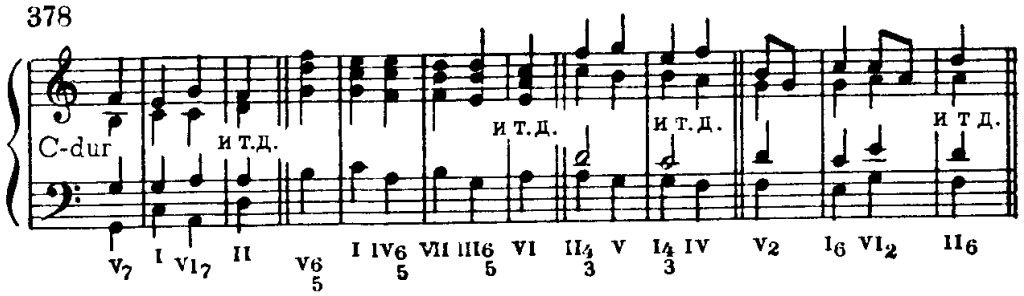
В секвенции могут быть и септаккорды. Мотив секвенции в этом случае чаще всего состоит из двух аккордов. Наиболее употребительны секвенции с мотивом из сентаккорда и трезвучия, а также из двух септаккордов.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

8. Мотив из септаккорда и трезвучия

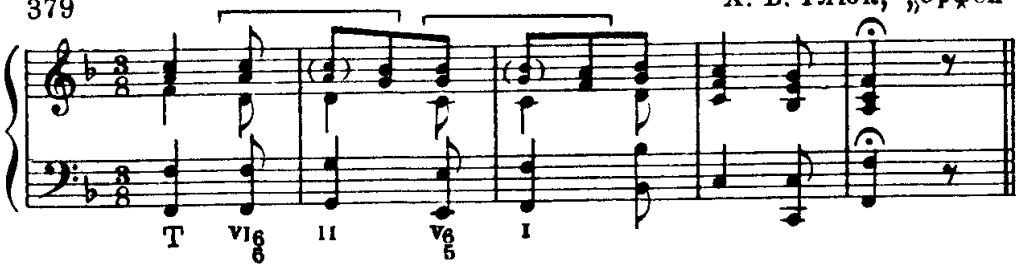
Септаккорд в большинстве случаев разрешается в трезвучие, лежащее квартой выше, по образцу последования D—T. Септаккорд может быть взят в любом виде и расположении:

378



Секвенция может начаться с любого септаккорда; заканчивается же она преимущественно D_7, разрешающимся непосредственно в тонику, или особой каденцией

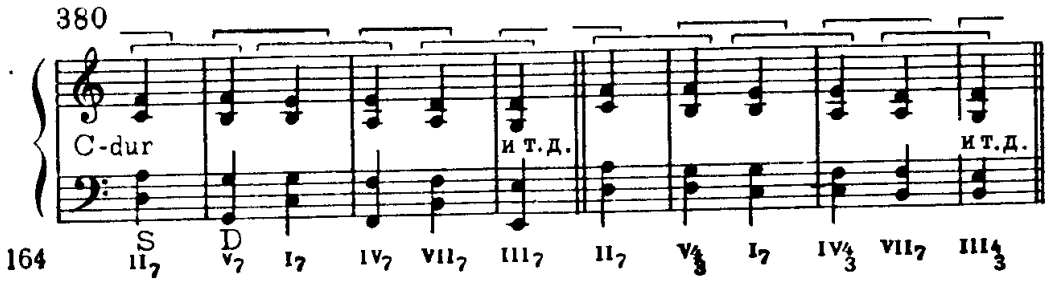
379 Х. В. Глюк, „Орфей"



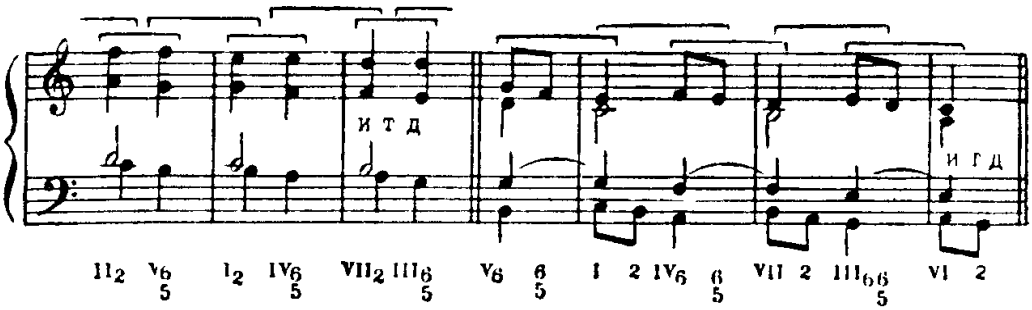
9. Мотив из двух септаккордов

В секвенциях из двух септаккордов большей частью второй из них по соотношению лежит квинтой ниже первого, по типу последования SII_7—D_7 Септима и квинта опускаются на ступень, остальные два голоса остаются на месте, в качестве септимы и квинты следующего аккорда. Основной звук септаккорда, будучи помещен в басу, может идти скачком в основной звук следующего аккорда. Так как от одного звена к другому септима и квинта тоже идут вниз, то создается секвенция, нисходящая по ступеням. При этом основные септаккорды, как норма, чередуются с терцквартаккордами, квинтсекстаккорды — с секундаккордами. Наконец, основные полные септаккорды чередуются с основными же неполными:

380



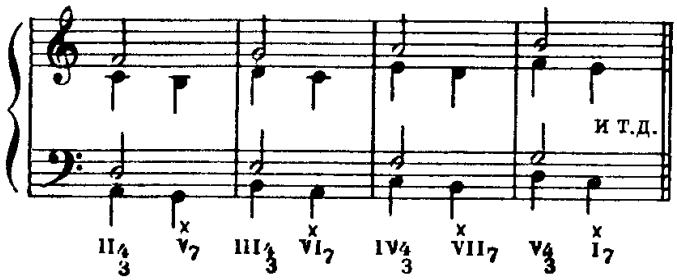
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Такие секвенции представляют собой диатоническую разновидность так называемой кварто-квинтовой цепи септаккордов, то есть последовательности, в которой каждый септаккорд лежит квинтой ниже предыдущего (с точки зрения интервального соотношения).

Если секвенция из диатонических септаккордов ведется не по секундам вниз, а как-нибудь иначе, аккорды эти обычно остаются неразрешенными (см. скрипичную сонату Э. Грига, ор 8):

381

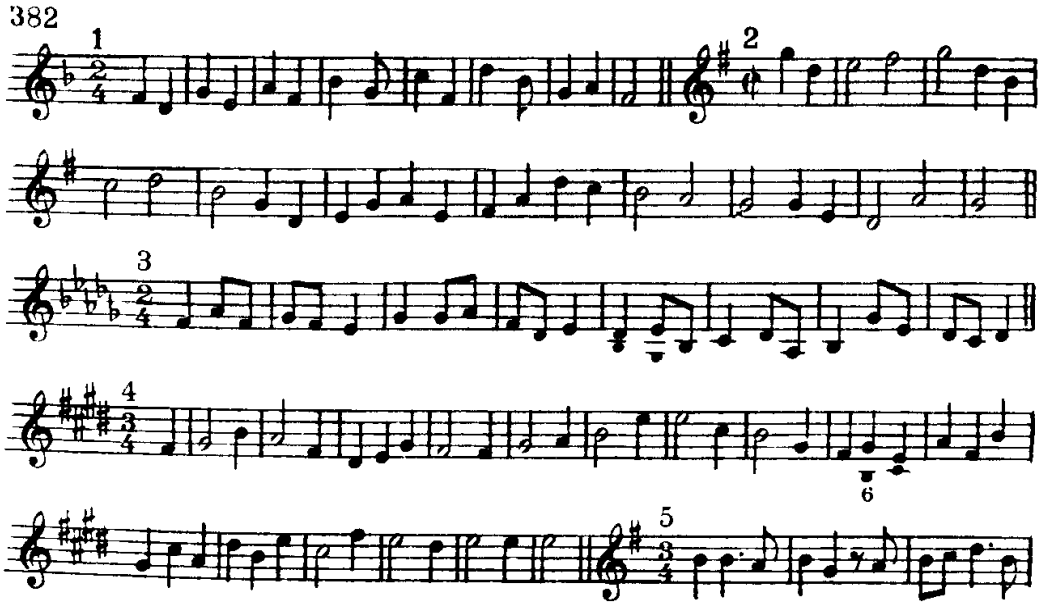


Задания

Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

382



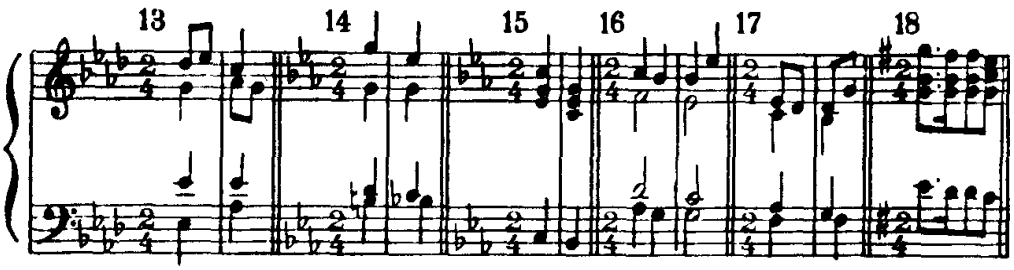
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На фортепиано

Играть секвенции на следующие мотивы:

383

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



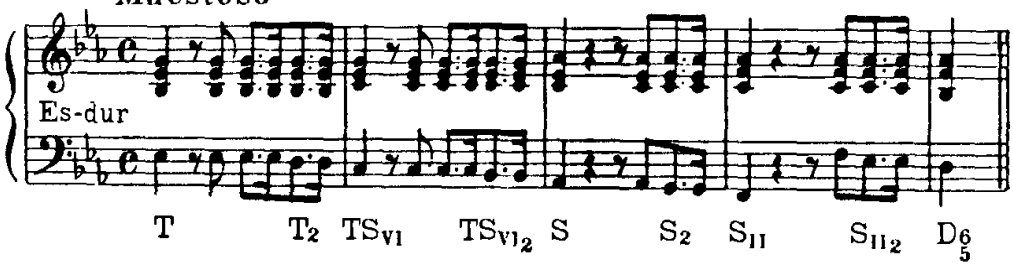
ДОПОЛНЕНИЕ

10. Побочные септаккорды вне секвенций

Септаккорды T_7, $DTIII_7$, S_7 и TSV_7 называются побочными, а также секвенцаккордами, так как употребляются главным образом в секвенциях. Вне секвенции они встречаются сравнительно редко. Причина этого заключается отчасти в их меньшей функциональной четкости, по сравнению с D_7, SII_7 и $DVII_7$; кроме того, некоторые из них (T_7 и S_7 мажора и $dtIII_7$ и $tsVI_7$ минора) имеют большую септиму, звучащую сравнительно резко.

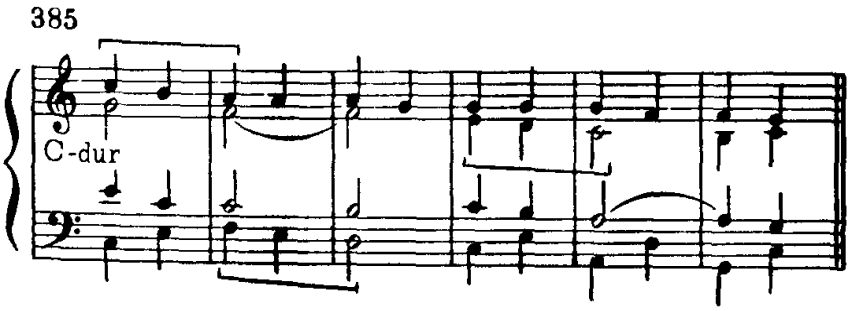
Септима этих аккордов вводится преимущественно как проходящая или приготовленная:

384 Maestoso Г. Ф. Гендель, „Иуда Маккавей"



Каждый из побочных септаккордов разрешается почти всегда в трезвучие, лежащее квинтой ниже (по типу D_7—T), или переходит в септаккорд этой ступени (по типу SII_7—D_7); иначе говоря, побочный септаккорд находится в отношении как бы доминанты к тому аккорду, в который он разрешается или переходит, так же, как это имеет место в наиболее обычных секвенциях:

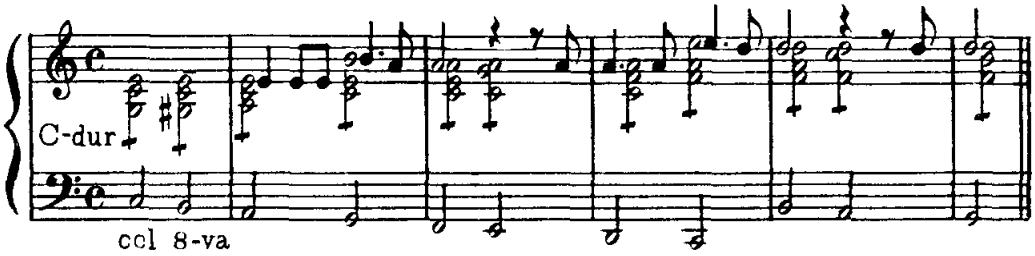
385



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

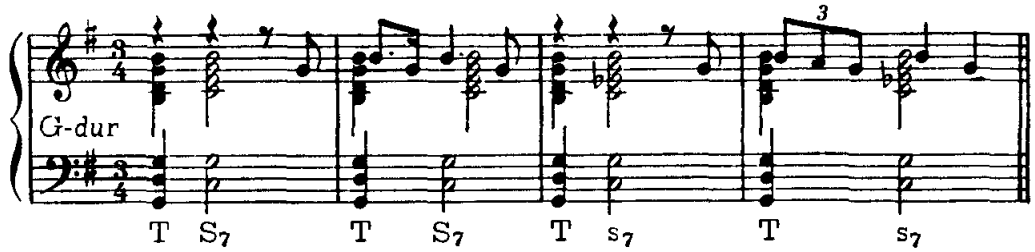
Образец более свободного применения побочных септаккордов (как в предыдущем примере, так и в последующем можно проследить секвентность, проведенную не вполне строго) мы даем в цитате из романса Р. Шумана «Я не сержусь»:

386 Р. Шуман, „Я не сержусь," ор. 48 № 7

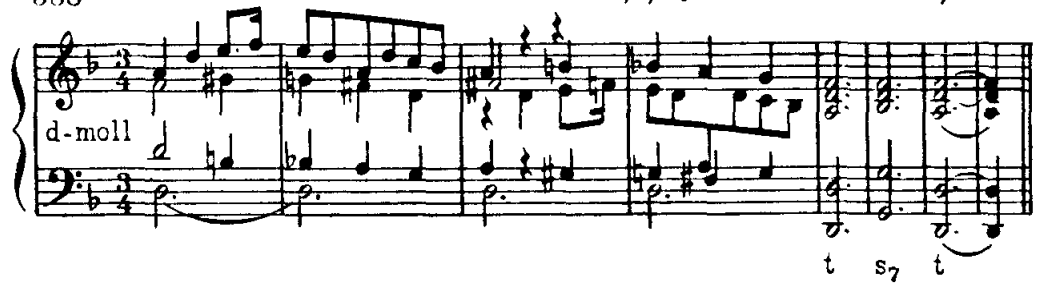


Из побочных септаккордов чаще других встречается S_7. Он иногда участвует в плагальных оборотах и каденциях, разрешаясь непосредственно в тонику. Септима при этом остается на месте, как общий звук:

387 Э. Григ, „Лебедь," ор. 25 № 2

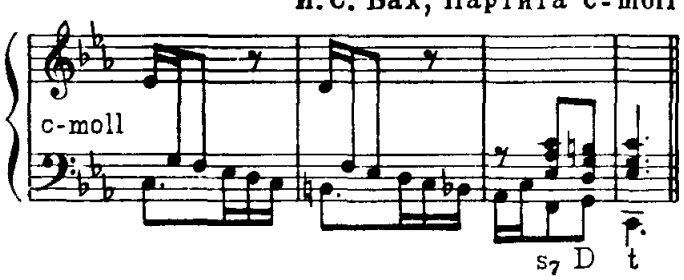


388 М. Глинка, „Руслан и Людмила," IV д.



Иногда он предшествует доминанте (в частности кадансовой):

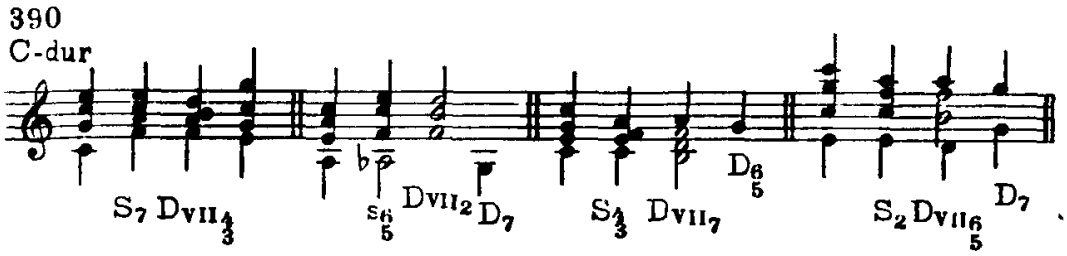
389 И. С. Бах, Партита c-moll



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Наконец, на общих основаниях, описанных выше, S_7 переходит в $DVII_7$, лежащий квинтой ниже

Голосоведение при этом отвечает в общем и целом последовательности типа SII_7—D_7:



ДИАТОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Для народной русской песни и русской классической музыки характерно широкое бытование диатонических ладов, диатоники как главной основы мелодии и гармонии (многоголосия). В историческом развитии русской классической музыки эти диатонические лады приобрели большую значимость и обусловили ряд национальных особенностей ее гармонического языка. Можно кстати сказать, что внимание к ладовой диатонике в определенной степени содействовало развитию реалистических и демократических тенденций, столь ярких в русской музыкальной классике. Вместе с тем опора на диатонические лады создала ту органическую близость и родство, которое существует между русской классической музыкой и народным русским песнетворчеством и которое — по преемственности — перешло в советскую музыку реалистического направления.

Диатонические лады находят в русской музыке очень широкое и оригинальное толкование и применение, достаточно отличное от традиций западной музыки. Важнейшим и вместе с тем простейшим из таких диатонических ладов нужно считать натуральный минор.

1. Предварительные сведения о натуральном миноре

В западноевропейской классической музыке натуральный минор находит лишь явно эпизодическое применение (см., например, нисходящую секвенцию в коде первой части V симфонии Л. Бетховена); в ней в сущности отсутствуют произведения, целиком выдержанные в натуральном минорном ладе.

В русской музыке как профессиональной, так и народной натуральный минор приобрел особое и весьма существенное значение. Русская музыка создала множество ори-

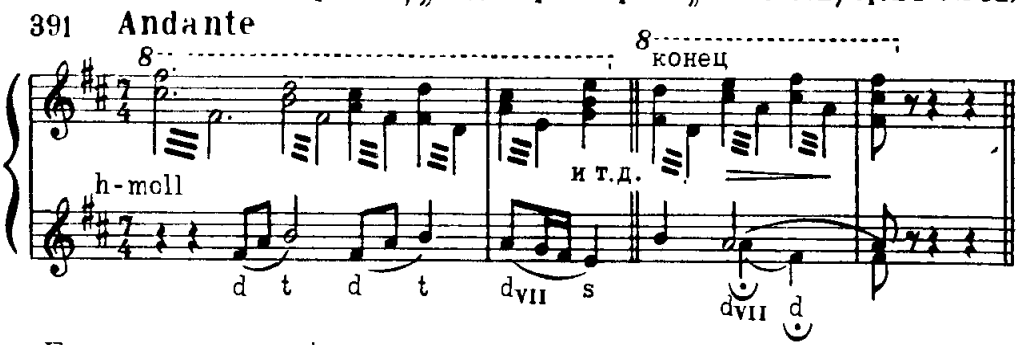
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

гинальных, выразительных мелодических и гармонических оборотов, которые органически связаны с функциональными и колорнетическими особенностями натурального минора. Такие характерные обороты мы без труда находим в народных напевах, в хоровом народном многоголосии, в многообразных обработках русской песни и вообще в образцах индивидуального претворения народной музыки нашими выдающимися композиторами (М. Глинка, А. Даргомыжский, П. Чайковский, А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, С. Танеев и многие другие). Большое число художественно безупречных и разнообразных образцов применения натурального минора почти всеми русскими композиторами вызвало неправильное мнение, что вне натурального минора якобы невозможно найти или создать оригинальные черты русской гармонии. Не возражая в целом против общей высокой оценки натурального минора, мы тем не менее должны констатировать, что самобытные ладо-гармонические особенности и приемы, наблюдаемые в русской музыке, вовсе не исчерпываются натуральным минором.

2. Основные особенности натурального минора

В русской музыке натуральный минор трактуется не только как эпизод внутри обыкновенного гармонического минора, а как самостоятельный диатонический лад. Поэтому соединение минорной доминанты с тоникой (d—t), совершенно не типичное для западной классики, получило в русской музыке очень широкое распространение. В связи с этим возросла и роль самой натуральной (минорной) доминанты. Натуральная доминанта применяется в половинной или в заключительной каденции и даже в качестве конечного созвучия периода или всего данного произведения:

Н. Римский-Корсаков, „Над озером верба" („Сто песен", ор. 24 № 52)

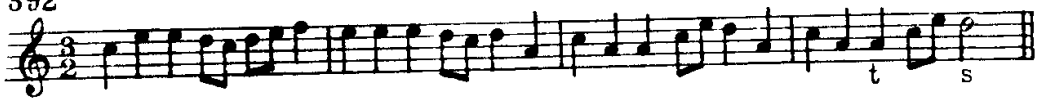


Если в западной музыке аккорды натурального минора вводятся преимущественно во фригийском обороте или каденции, то в русской музыке они получили иное, более характерное и разнообразное применение.

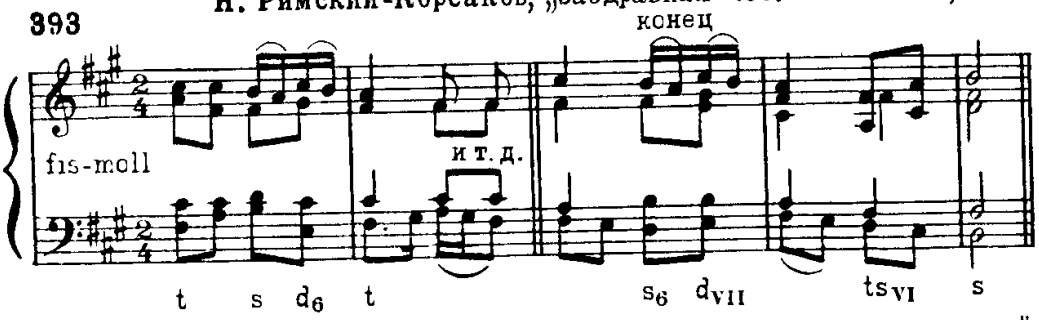
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Известно, что минорная доминанта не имеет к t (точнее к основному звуку t) полутоновых тяготений, в то время как субдоминанта (s) более явно тяготеет к t (полутон между VI и V ступенями). Этим отчасти можно объяснить, почему s получила также иное значение и место в натуральном миноре и вообще в русской гармонии и почему плагальные обороты в русской музыке приобрели большое распространение и сделались одним из ее характерных ладо-гармонических признаков. В соответствии со своим значением субдоминанта (s) натурального минора находит широкое применение в середине построений, в половинной и плагальной каденции, а также вводится в качестве конечного созвучия периода или всего произведения:

392 Русская песня (из записей С. И. Танеева)

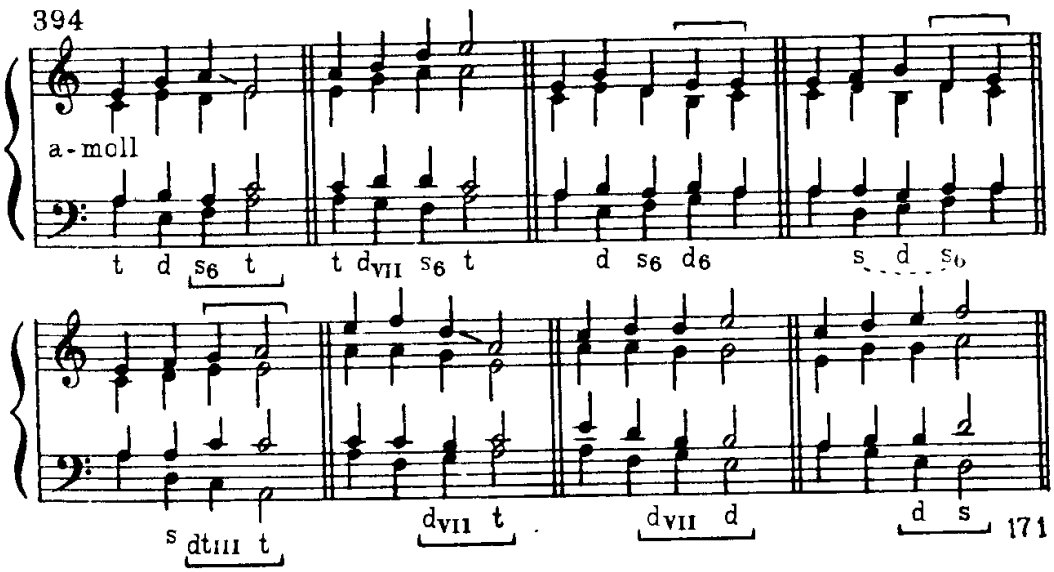


393 Н. Римский-Корсаков, „Заздравная" (сб. Филиппова, № 6)



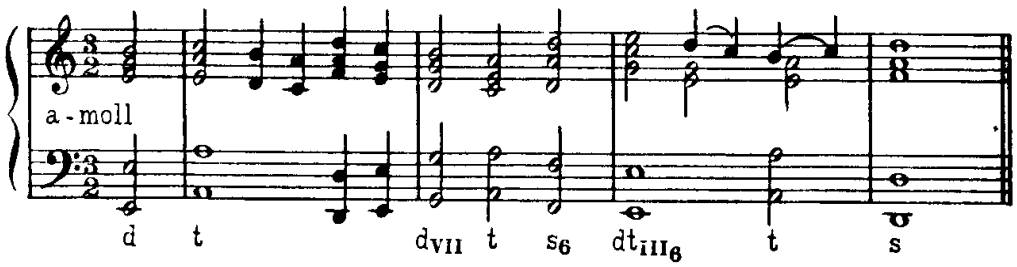
При такой своеобразной роли d и s, а затем и всей группы аккордов d и s натурального минора, образовался и получил распространение ряд типичных для русской музыки оборотов, в которых доминанта окружается созвучиями s, субдоминанта окружается созвучиями d; возникают варианты каденций на основе терцовых и секундовых соотношений аккордов и т. д.:

394



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

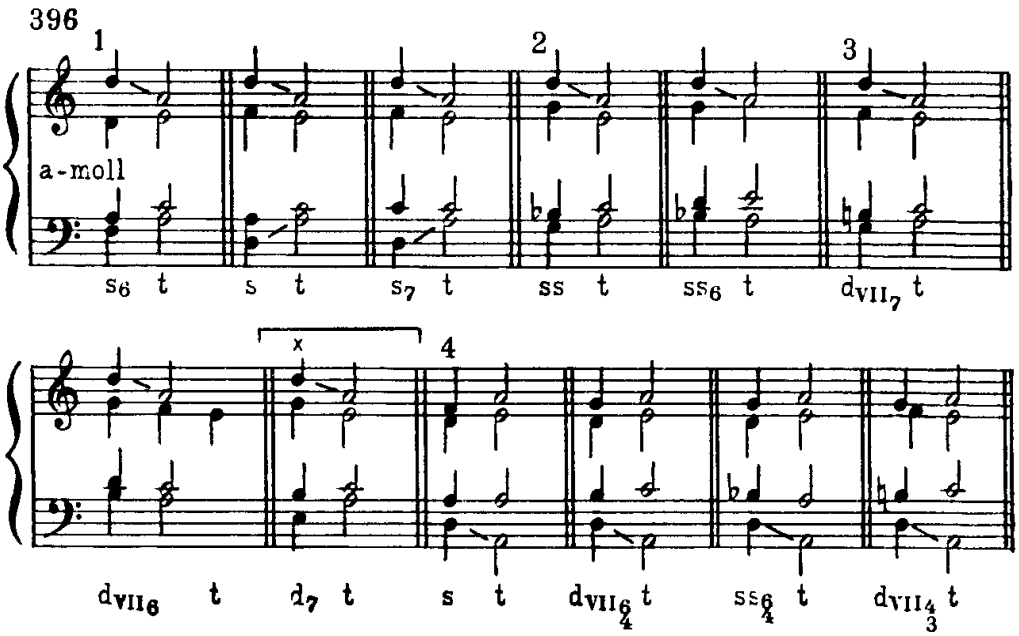
395 Н. Римский-Корсаков, „Снегурочка"



3. Плагальные каденции

В отличие от основных норм западной классики, плагальные обороты и каденции в русской музыке характерны квартовым скачком в мелодии, а не в басу или же одновременным скачком крайних голосов (образующим противоположные октавы). Такой мелодический плагальный скачок допускает различные варианты гармонизаций: и типичную субдоминанту (s), и двойную субдоминанту, то есть s к субдоминанте (ss), и мягкую по звучанию параллель натуральной доминанты (dVII), и даже натуральную доминанту в виде септаккорда (d_7). При всех свободных гармонизациях подобные мелодические квартовые скачки сохраняют тот или иной плагальный оттенок (главным образом из-за мелодического хода или же элементов бифункциональности, см. такт 8 примера 396). Эти скачки при гармонизации варьируются, кроме того, возможными обращениями аккордов и видом заключительного тонического созвучия (полное, неполное, унисон):

396



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

4. Терцовые и секундовые соотношения

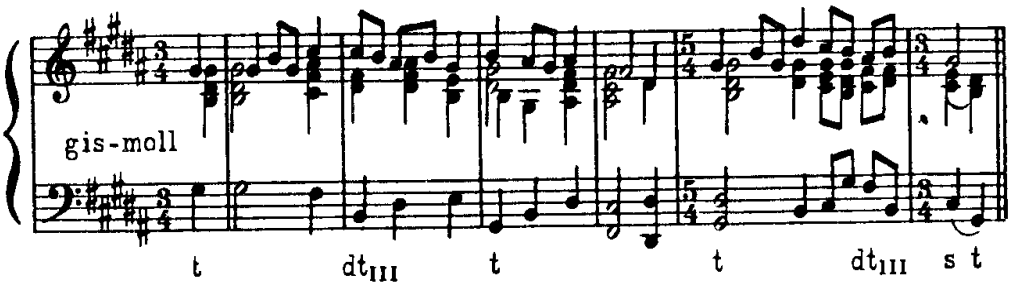
В натуральном миноре, помимо различных плагальных кварто-квинтовых соотношений аккордов, большое значение получили терцовые и секундовые соотношения в достаточно многообразном плане.

Терцовые соотношения:

1) Образуют характерное последование или близкое соседство t — dtIII, то есть тоники минора и параллельного мажора (переменность функций), что постоянно и в разных сочетаниях встречается в литературе, как например:

М. Балакирев, „Протяжная" (№ 32)

397



2) Создают в пределах данной функциональной группы почти равноправное применение различных аккордов в отдельных гармонических оборотах, как например:

397а

$t - d_{VII} - ts_{VI} - s,$

$t - ts_{VI} - s - d,$

$t - dt_{III} - d - d_{VII},$

$d_{VII} - d - s - ts_{VI} - t$

3) Образуют варианты плагальных и автентических оборотов путем разделения их на два терцовых звена; например, а) в автентическом обороте d — t создают следующие два терцовых звена:

397б

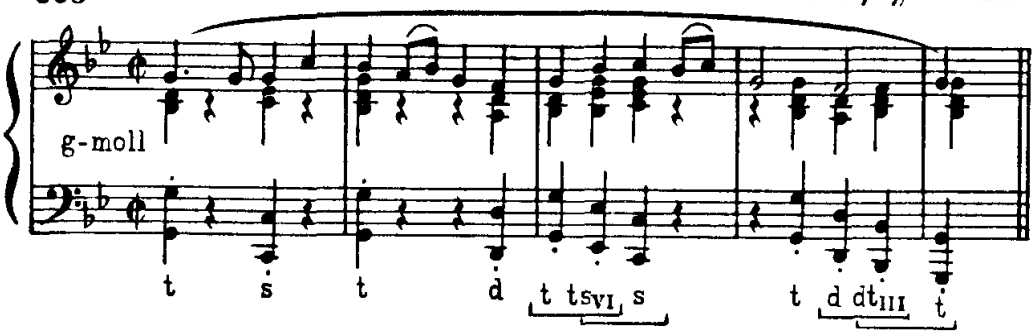
$d - dt_{III} - t.$

б) в плагальном s—t соответственно такие два звена.

$s - ts_{VI} - t$

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

398 **П. Чайковский, „Мазепа“**



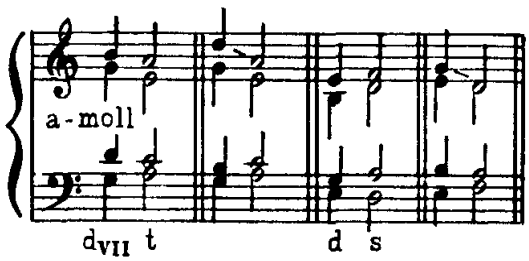
Возникнув первоначально в натуральном миноре, терцовые соотношения аккордов приобрели затем более общее ладо-гармоническое значение и получили соответствующее применение и в других ладах, создав, например, в натуральном мажоре несколько достаточно характерных по звучанию последований (T—TSVI, D—DTIII и пр.).

Большое значение и колорит приобрели наряду с этим и секундовые соотношения аккордов в натуральном миноре. Эти секундовые соотношения распространяются на все смежные аккорды, кроме (частично) созвучий малосекундового, полутонового расстояния (d—tsVI), ибо в целом полутоновые соотношения недостаточно характерны, особенно для гармонического языка подлинных народных песен (для старинных песен в первую очередь).

Перечислим самые характерные случаи секундового соотношения аккордов натурального минора:

dVII—t; t—dVII; dVII—tsVI; tsVI—dVII;
d—s; s—d; s—dtIII; dtIII—s:

399



Менее типичное для русской музыки аккордовое последование типа d—tsVI (полутоновое соотношение) получило в творческой практике несколько вариантов замены. Перечислим важнейшие и простейшие из них, сохраняя, разумеется, неизменным полутоновый ход в басу:

1) tsVI заменяется секстаккордом субдоминанты, что создает типичное секундовое соотношение аккордов и характерную функциональную последовательность: $d—s_6$; $s_6—d$.

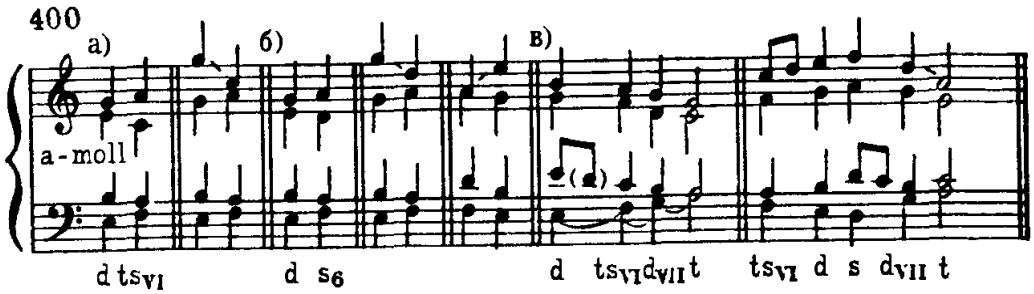
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

2) Последование d—tsVI (или обратно) не аннулируется, но в дальнейшем обрастает целой цепью аккордов большесекундового соотношения, что привносит в звучание большую свежесть и характерность:

1) $\overline{d\text{-}ts_{VI}}\text{-}d_{VII}\text{-}t$; 2) $\overline{ts_{VI}\text{-}d}\text{-}s\text{-}t$;

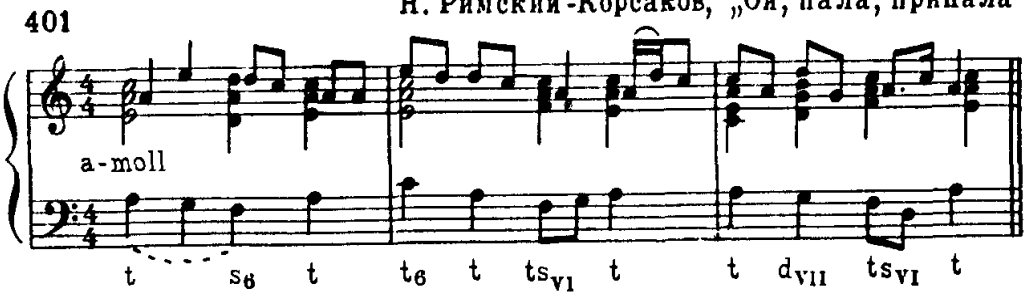
3) $dt_{III}\text{-}s\text{-}\overline{d\text{-}ts_{VI}}\text{-}t$

400



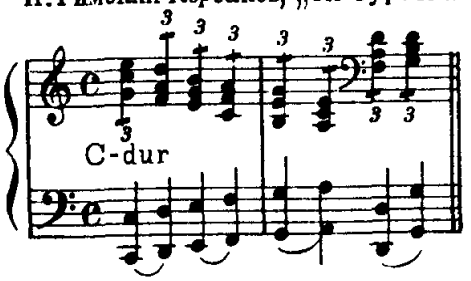
Приводим образец с аккордами секундового и терцового соотношения:

401 Н. Римский-Корсаков, „Ой, пала, припала"



Секундовые соотношения аккордики от натурального минора постепенно перешли и в другие лады, в которых образовали целый ряд столь же интересных последований и оборотов:

402
Н. Римский-Корсаков, „Снегурочка"



5. Строение аккордов

В русской музыке своеобразны приемы построения и изложения аккордов. Достаточно часто аккорды и созвучия натурального минора (а по преемственности и анало-

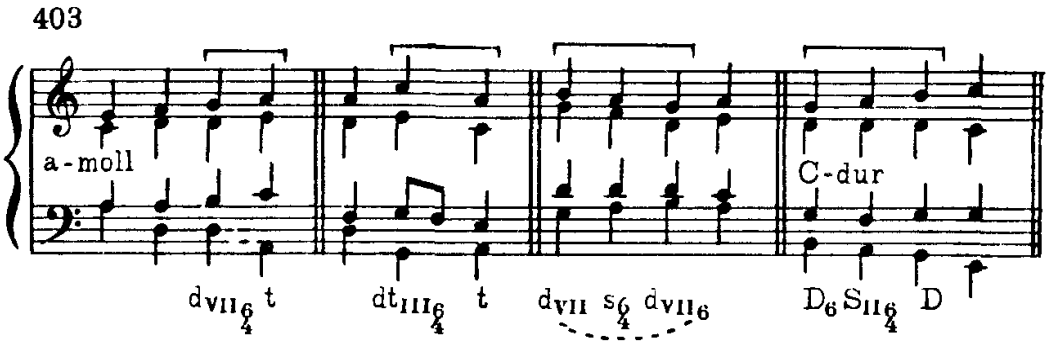
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

гии с ними аккорды и других ладов) излагаются в неполном виде. Однако, в отличие от западных традиций, неполный аккорд в русской музыке понимается как созвучие, в котором пропущена терция (а не квинта, как это обычно для западной музыки).

Такие двузвучия в натуральном миноре особенно часто встречаются на t, s, d и dVII; понятно, что наряду с такими двузвучиями в народной русской песне и русской профессиональной музыке даются неполные аккорды и в более обычном понимании (то есть без квинты). В гармоническом языке народных песен и их обработок, кроме того, постоянно встречаются унисоны и октавы: начальные запевы обычно излагаются в унисонах, иногда в октавных унисонах; каденции часто завершаются также остановкой на унисоне или октаве или же мелодически-унисонными ходами. Таким образом, в изложение аккордов и созвучий русская музыка вносит и акцентирует дополнительные приемы, имеющие большое мелодическое и выразительное значение.

Необходимо отметить свободно по голосоведению применяемые квартсекстаккорды (помимо традиционных — вспомогательных, проходящих, кадансовых). Конкретно имеются в виду квартсекстаккорды секундового и терцового соотношения, применяемые нередко со скачком в басу в самых различных гармонических оборотах. Практически важнейшими из них являются квартсекстаккорды dtIII и dVII при их переходе в t. Своеобразная роль и соотношение d и s натурального минора и мажора дает возможность появления и особого проходящего квартсекстаккорда между dVII и ее секстаккордом ($dVII_6$) натурального минора или между D и D_6 в натуральном мажоре, что западной классике вовсе не свойственно:

403



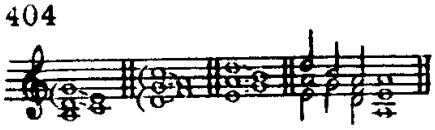
При изложении и соединении аккордов русская музыка широко допускает также и более свободные удвоения (квинта, терция) в аккордах, что всегда связывается не с техническими задачами или причинами (голосоведение), а с мелодическими или экспрессивными.

Примечание. Укажем (для полноты изложения) еще на самобытный народно-русский квартовый септаккорд: он строится на I,

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

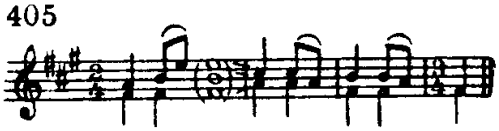
IV и V ступени натурального минора и на II, III и VI ступени натурального мажора и, как правило, разрешается терцовым ходом крайних голосов и секундовым — среднего — в б о л ь ш у ю терцию:

404



Нередко этот квартовый септаккорд обыгрывается только мелодически, как например, в песне «Рекрутская» из сб. Пятницкого (1914):

405



Применение его в начальных работах по гармонизации народных напевов затруднительно и требует осторожности.

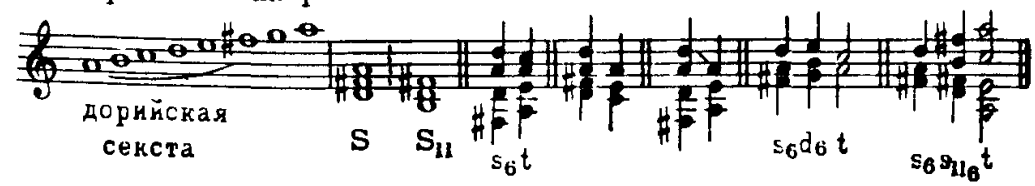
6. Другие лады

а) М и н о р н ы е л а д ы.

Кроме натурального минора, упомянем еще две разновидности минора: 1) м и н о р д о р и й с к и й и 2) м и н о р ф р и г и й с к и й.

Д о р и й с к и й минор характеризуется высокой VI ступенью, создающей между I и VI ступенями большую сексту (так называемая «дорийская секста»). Аккорд дорийской сексты — мажорная субдоминанта — в русской музыке часто разрешается не в dVII (к которой она образует в в о д н ы й звук), а в t, t_6 или в d, или же ч е р е з м и н о р н о е д о р и й с к о е трезвучие в т о р о й с т у п е н и более широким плагальным оборотом в t. Соединение аккордов дорийской сексты (S, SII, S_7) с тоникой образует новые дополнительные разновидности плагальных оборотов, получивших большое распространение в русской музыке. Дорийская субдоминанта (S) переходит в dVII главным образом тогда, когда в гармоническом развитии можно обнаружить некоторое п р о т и в о п о с т а в л е н и е t и dVII, при котором оба трезвучия (и t и dVII) представляются ладо-функционально равноправными (ладовая переменность). Это противопоставление характерно для дорийского минора и естественно укладывается в распространенное для русской музыки с е к у н д о в о е соотношение аккордов и даже тональностей (если рассматривать общий тональный план произведения, а сменяющиеся тональности как функции высшего порядка):

406 дорийский минор



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

407 С. Ляпунов, Троицкая (№ 23)

(схема)

g-moll дорийский

t S S_{II} t_6 d_7 t_6 S_{II_6} t_6

Фригийский минор характеризуется второй низкой ступенью, что образует между I и II ступенями характерную малую секунду (так называемая «фригийская секунда») Эта «фригийская секунда» делает соотношение трезвучии I и II ступеней полутоновым, что в целом для народной песни менее типично. В русской профессиональной музыке данное соотношение трезвучий используется несколько иначе, чем в западной музыке, и в нем подчеркивается диатоничность гармонических последований, столь типичная для русской музыки вообще.

Обычно трезвучие на второй низкой ступени фригийского минора в русской музыке переходит не в t, D или K^6_4, а в аккорд своей параллели (то есть минорное трезвучие на седьмой натуральной), за которым следует t чаще при квартовом мелодическом скачке. Такой оборот акцентирует секундовую связь аккордов (VII—I), несмотря на то, что бас может здесь иметь и целотоновый (VII—I) и полутоновый ход (II —I). Можно сказать, что в таких кадансах седьмая минорная ступень как бы оттеснила трезвучие второй низкой и придала всему обороту особый, старинный колорит. (См., например, с каким явным упорством Н. Римский-Корсаков в песне Лумира из оперы «Млада» предпочитает второй низкой минорную седьмую!) Минорная седьмая ступень иногда усложняется проходящей септимой, образующей септаккорд седьмой минорной. В плане своеобразного подъема (к квинте тонического трезвучия) минорная седьмая изредка образует и другой септаккорд, функционально родственный септаккорду седьмой минорной (см схему в примере 408), но в звучании имеющий свои индивидуальные краски и особенности.

Интересны и следующие соединения или обороты:

dtIII—dVII$_6$—t (минорный) или tsVI—dVII—t (минорный) или t—dVII$_6$—s—t (минорный)

Они очень характерны для фригийского минора в русской музыке и для ее общей ладовой специфики:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

408 фригийская секунда

фригийский минор

a-moll

$s_{II}\,d_{VII}\,t$ мин. $d_{VII_7}\,t$ dt_{III} $ts_{VI}\,d_{VII}\,t$

409 М. Мусоргский, „В деревне"

h-moll

d_{VII_6} фриг. t

б) Мажорные лады.

Из мажорных ладов, которые могут получить практическое значение в данной теме, упомянем натуральный мажор и миксолидийский мажор.

Натуральный мажорный лад — одна из самых распространенных ладовых структур в музыкальном творчестве ряда эпох и национальных культур. Понятно, что в приемах применения этого лада легче всего наблюдать общие гармонические нормы или основы, приобретающие тем самым интернациональное значение.

Применение натурального мажора в русской песне и русской профессиональной музыке приобрело некоторые особенности, к каковым мы бы причислили: усиление значения субдоминанты и побочных аккордов (например, обороты II—III—VI—IV или V—III—II—III—IV), большое внимание к терцовым и секундовым соотношениям аккордов, некоторое умаление роли T и D (поэтому, например, не обязательно кончать на тонике) и некоторое противопоставление трезвучия T и трезвучия II ступени (здесь понятная аналогия с ладо-переменным соотношением t и dVII в натуральном миноре). Подобно натуральному минору, в натуральном мажоре большое распространение получило и взаимодействие T мажора и t параллельного минора, создающее, при ладовой равноправности этих тонических аккордов, новый лад — переменный (см о нем дальше § 7 и тему 49 о мажороминоре) Таким образом, в натуральном мажоре более полно и самобытно показываются все аккорды основных функциональных групп. Значение плагальных оборотов и каденций усилено, как и в миноре, и подчеркнуто их разновидностями:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

410 Allegro moderato П. Чайковский, „Опричник“

D-dur

T TSvI DTIII D T D6 TSvI DTIII T

T S6 T

411 Из обработок песен С. Танеева

D-dur

412

C-dur

SII T SII6 T SII TSvIT T SII2 T SII6DTIIIT

Миксолидийский мажор, сохраняя в общем и целом функциональные основы мажора натурального, отличается от него минорной доминантой и мажорным трезвучием на седьмой низкой ступени. Седьмая низкая ступень образует с I ступенью ту малую септиму, которая и определяет название самого лада (так называемая «миксолидийская септима»)

Оба эти характерные для миксолидийского мажора аккорда (d, dVII мажорная) могут связываться с тоникой непосредственно, однако более интересны те обороты, в

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

которых данные аккорды миксолидийского мажора переходят в тонику через те или иные субдоминантовые созвучия (SII, TSVI, реже S). Этим еще раз подчеркивается роль плагальности в гармонии русской песни и русской классики:

413 миксолидийская септима

миксолидийский мажор

C-dur миксол.

d dVII маж. dT dVII T TSVI SII6 SII S

414 Moderato

Н. Римский-Корсаков, „Туман при долине"

G dur миксол.

T SII6 T6 TSVI SII6 d S6 T

7. Переменный лад

Наряду с указанными простыми диатоническими видами мажора и минора в народной русской песне и в творчестве русских композиторов крайне широкое распространение получил переменный лад, в простейшем своем виде представляющий систему объединения натурального мажора и параллельного ему минора в единое ладовое целое (например: *До—ля, ре—Фа* и т. д.).

Такое объединение делается возможным благодаря несомненному ладо-функциональному равноправию тоник обоих ладов и общности их звукового состава. Общность звукового состава объединяемых ладов существенна для мелодии, аккордики и самой ладовой переменности.

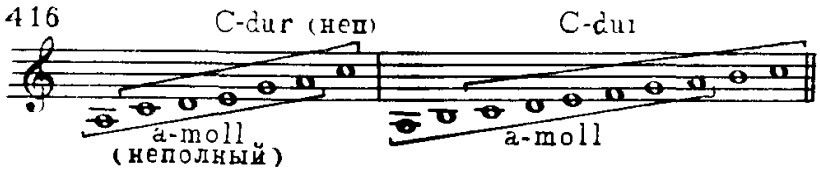
Равноправие тоник обусловливается наличием в составе их тонических трезвучий двух общих звуков, что в определенных условиях может образовать и общий тонический аккорд (в виде малого септаккорда):

415

t T t T tT

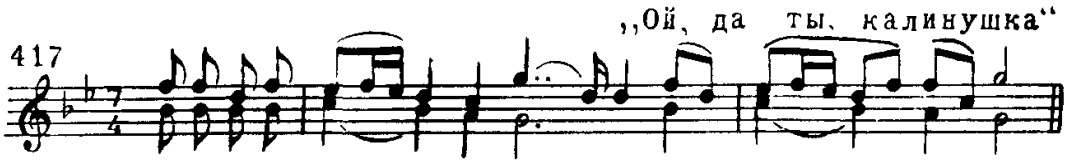
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Объединяемые в единый лад мажор и минор (параллельные) могут быть представлены как в неполном виде (обычно ладо-переменная пентатоника), так и в полном, семиступенном звукоряде:



Важнейшие проявления переменно-параллельного лада следующие:

1) Музыкальное построение начинается в одной из параллельных тональностей, заканчивается же в другой. Для практики народнопесенного творчества очень типичны начальный — мажор и конечный — минор (Dur — moll):



Приводим и несколько более редкий случай — moll — Dur:

2) В данном музыкальном построении даются отклонения в параллельную тональность, но все изложение кончается возвращением в первоначальную тональность. Особая характерность этого приема создается неоднократными отклонениями в параллельную тональность. См. песню «Ах ты, ночь моя» из сб. «Русские народные песни Калужской области», составленного Н. Бачинской (1954).

Для гармонического языка русской народной песни и музыки русских композиторов переменный лад нужно считать очень существенным, характерным и богатым

8. Некоторые черты многоголосного склада

Практическое освоение задач на русскую диатонику, на гармонизацию народных напевов, на вариантную гармонизацию отдельных мелодических отрывков и на анализ соответствующих образцов требует некоторых сведений о многоголосном складе песни. Многоголосное изложение русской песни, хоровых ее обработок основано не на стабильном, до

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

конца выдержанном четырехголосии, а на подголосках, то есть мелодических попевках всех голосов многоголосного целого. Это создает своеобразные полифонические или полимелодические черты, свойственные всякому народнохоровому многоголосию. Поэтому в подлинных образцах народного многоголосия, разнообразных хоровых обработках, а от них и во всей профессиональной русской музыке мы наблюдаем, помимо общей выразительной распевности, свободный, переменный состав голосов, частые разделы двухголосного склада, цепи терций (нередко с дублировкой в нижних или верхних голосах), одноголосные запевы и унисоны или октавы в заключительных кадансах. В предлагаемых образцах гармонизации народного напева эти отдельные черты многоголосного склада получили свое отражение, но, разумеется, в очень сдержанной форме, объясняемой педагогическими соображениями

9. Синтаксические черты

В отношении синтаксического членения музыкального произведения в русской музыке, в народной песне вообще и особенно в протяжно-лирической песне мы наблюдаем целый ряд живых и интересных особенностей. Свойственная такой песне распевность, широта мелодического дыхания, непрерывность и некоторая импровизационность изложения обусловили и продемонстрировали малую типичность для русской музыки членения на квадратные или неквадратные, но равнодлительные отрезки. Характерно, что эта тенденция находит свое проявление даже в жанре хороводных и плясовых песен, но, разумеется, в более скромной, незаметной форме (см. в сб М. Балакирева хороводную «Как по лугу», № 33, где дан 19-тактовый период 4+4+6+5, или в сб В. Прокунина — П Чайковского уличную «Вот сизый орел», № 31, с 11-тактовым периодом 3+3+5, или в сб. В. Орлова хороводную «У ворот в гусли вдарили» с ее 13-тактовым периодом 4+4+5 и т. п.). Это интересное констатирование и наблюдение создает естественные предпосылки для объяснения широкого бытования во всей русской музыке вообще разнообразных, свободных, несимметричных и постоянно меняющихся видов синтаксического членения Конкретное свое проявление они находят в трехтактовых, пятитактовых, семитактовых и других фразах, построениях и в их причудливой смене или же сочетании. Помимо такой свободы и разнообразия в синтаксическом членении в русской профессиональной музыке и в народной песне, весьма примечательны самые виды тактовых размеров ($\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{11}{4}$, $\frac{7}{8}$ и т. д.) и их очень сме-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

лая смена в изложении и развитии единого построения, единого произведения ($\frac{3}{4}$—$\frac{4}{4}$—$\frac{5}{4}$; $\frac{2}{8}$—$\frac{3}{8}$—$\frac{4}{8}$; $\frac{4}{4}$—$\frac{5}{4}$ и пр.) См. для образца интересную песню (свадебную) из сб Н Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» «Звон колокол во Евлашеве селе» (№ 72), в которой в рамках 13-тактового периода дается следующая смена тактов — $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$ и $\frac{8}{8}$, при огромной естественности этих смен в процессе развития.

Примеры гармонизации народного напева (протяжной песни «Ах, кто бы мне мому горюшку помог» из «филипповского» сборника Н Римского-Корсакова):

419 Andante

1 (Запев)

p

(замедлить)

2 (Запев)

3

4

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

(на три голоса, напев в среднем голосе)

5 (алт)

(тенор)

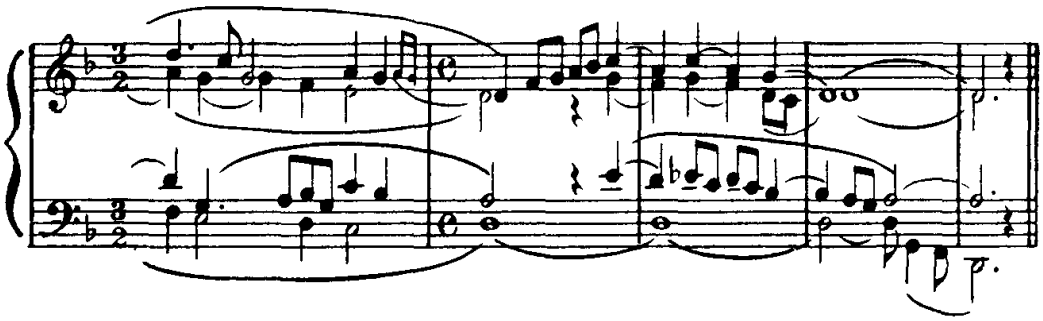
(бас)

(напев в басу; он слегка варьирован, в задаче даны вступление и заключение)

6

p

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



10. Практические указания

Для облегчения выполнения письменных заданий на гармонизацию народных напевов или мелодий в народно-русском плане мы рекомендуем руководствоваться следующими методическими указаниями:

1) В первую очередь определяется вид лада, в котором будет гармонизоваться данный напев: вид лада определяется по мелодико функциональным особенностям напева, выявленным путем анализа, при такой наметке учитывается также возможность смены лада (и внутри и в конце напева) или его переменность.

2) Устанавливаются границы одноголосного запева: не обязательно вообще задачу начинать с сольного запева (особенно при варьировании).

3) Намечаются наиболее подходящие виды каденций и конкретный склад изложения их (унисоны, терцовые параллелизмы, чисто аккордовые последования, «пустые» аккорды или же введение выдержанных звуков и т д); учитывается взаимосвязь каденций, типичных для выбранного лада и напева

4) Отыскиваются наиболее характерные для данного напева, его ладовых и ритмических особенностей функциональные последования («функциональный распорядок») и гармонические обороты, способствующие развитию и цельности гармонизации

5) При начальных опытах полезно опираться на предлагаемую в некоторых напевах подтекстовку функций; в последующих же работах можно от этого отказаться при наличии опыта и успехов.

6) В изложении гармоний вполне допускаются перерывы в аккордовых последованиях вплоть до временного одноголосия, даже и при одновременном умолкании нескольких голосов.

7) Естественно, что в таких гармонизациях не должно быть сплошного четырехголосия даже и в самых начальных опытах; удвоения же в аккордах могут быть самыми разнообразными при всяком изложении.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

8) Чтобы проще отойти от стабильного, малоестественного для народной песни четырехголосия, рекомендуем гармонизовать данные напевы для голоса с сопровождением ф-п., при более свободном (так сказать, «инструментальном») изложении и голосоведении.

9) При повторении в напеве одних и тех же мелодических оборотов желательно и полезно прибегать к их ладо-гармоническому варьированию.

10) В отдельных случаях, а особенно при гармонизации для голоса с ф-п, интересно и целесообразно сочинять к данному напеву небольшие вступительные и заключительные построения; они могут решительно способствовать усилению музыкальных качеств гармонизации.

11) При помощи руководителя полезно учитывать как-то и специфику жанра данной народной песни, который (то есть жанр) может влиять и на выбор гармоний и на частоту в их сменах (так называемую «гармоническую пульсацию»).

12) Советуем также гармонизовать данные напевы в различных вариантах и приемах (с функциональной подтекстовкой, вполне самостоятельно, с унисонным началом, с заключением на унисоне, в четырехголосном — по преимуществу — складе, для голоса с ф-п, для хора и т. п.).

Понятно, что приведенные образцы (6) гармонизации одного и того же народного напева должны быть внимательно изучены и до гармонизации и после первых опытов в ней.

Задания

Устные

Проанализировать следующие произведения:

а) М. Балакирев «Не было ветру» («40 песен», № 1);

б) А. Бородин. «Хор поселян» из оперы «Князь Игорь»;

в) П. Чайковский—В. Прокунин. Песни №№ 30, 42;

г) А. Лядов. Протяжная (*ми* минор); «Про старину», ор. 21, для ф-п,

д) В. Орлов. Песни Тамбовской области: «У ворот в гусли вдарили», «Встала я на зореньке»;

е) М. Мусоргский. Хор «Возле речки» из оперы «Хованщина»;

ж) Н Римский-Корсаков. «Сказка и присказка» из оперы «Садко»; песня Лумира из оперы «Млада»; русские песни: №№ 37, 41, 61, 63 из сборника, ор. 24, «Сто песен»;

з) С Евсеев. Дуэты a cappella — «Уж ты, поле», ор. 9 № 1; «Русские вариации» (тема) для ф-п., ор. 41;

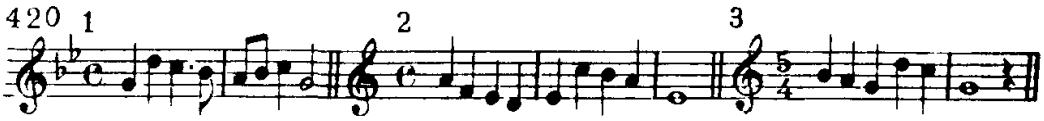
и) А. Гольденвейзер Сборник пьес для фортепиано. ор. 11, пьесы №№ 24, 37, 44;

к) В. Шебалин. Хор «Могила бойца» (тт. 1—5).

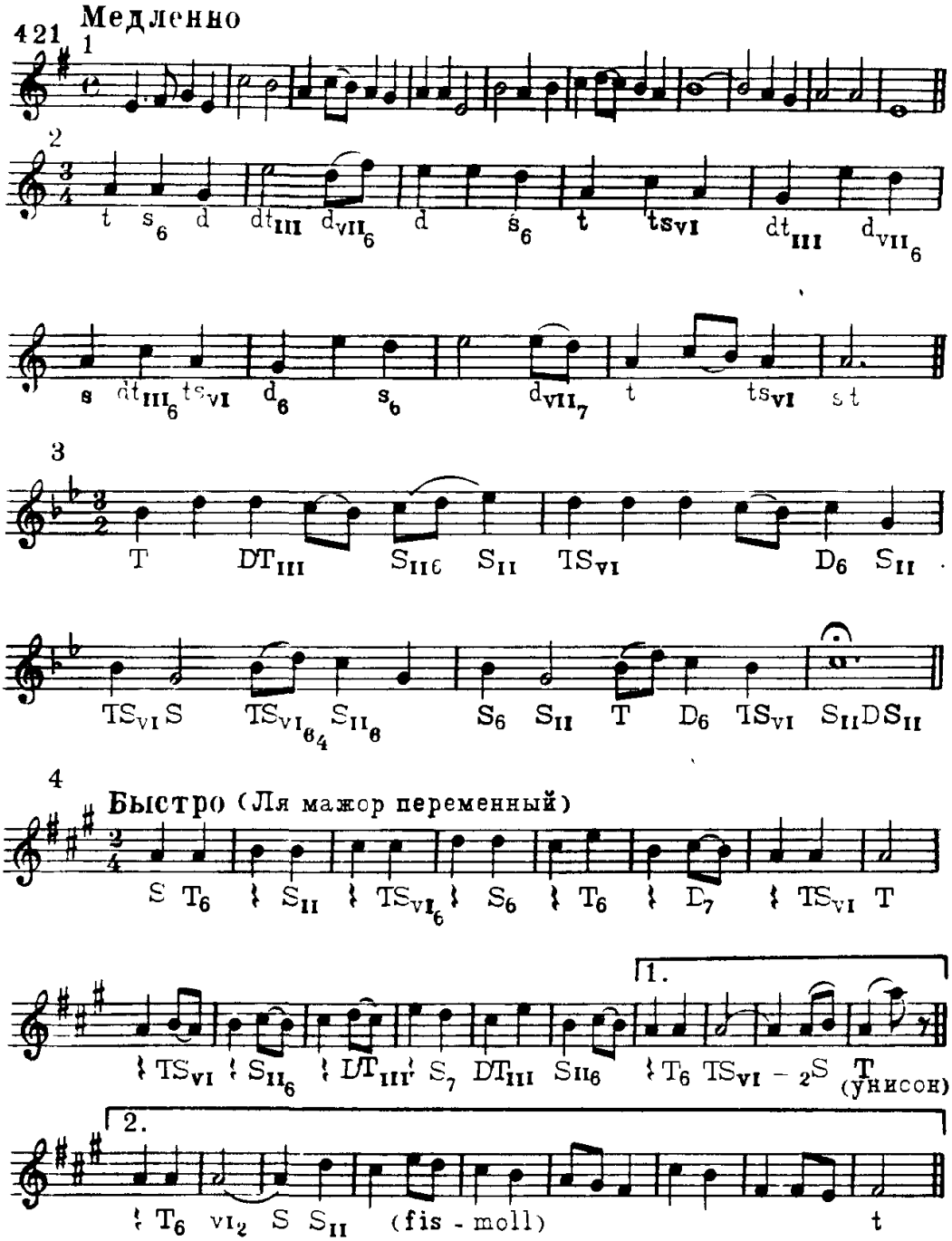
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Письменные

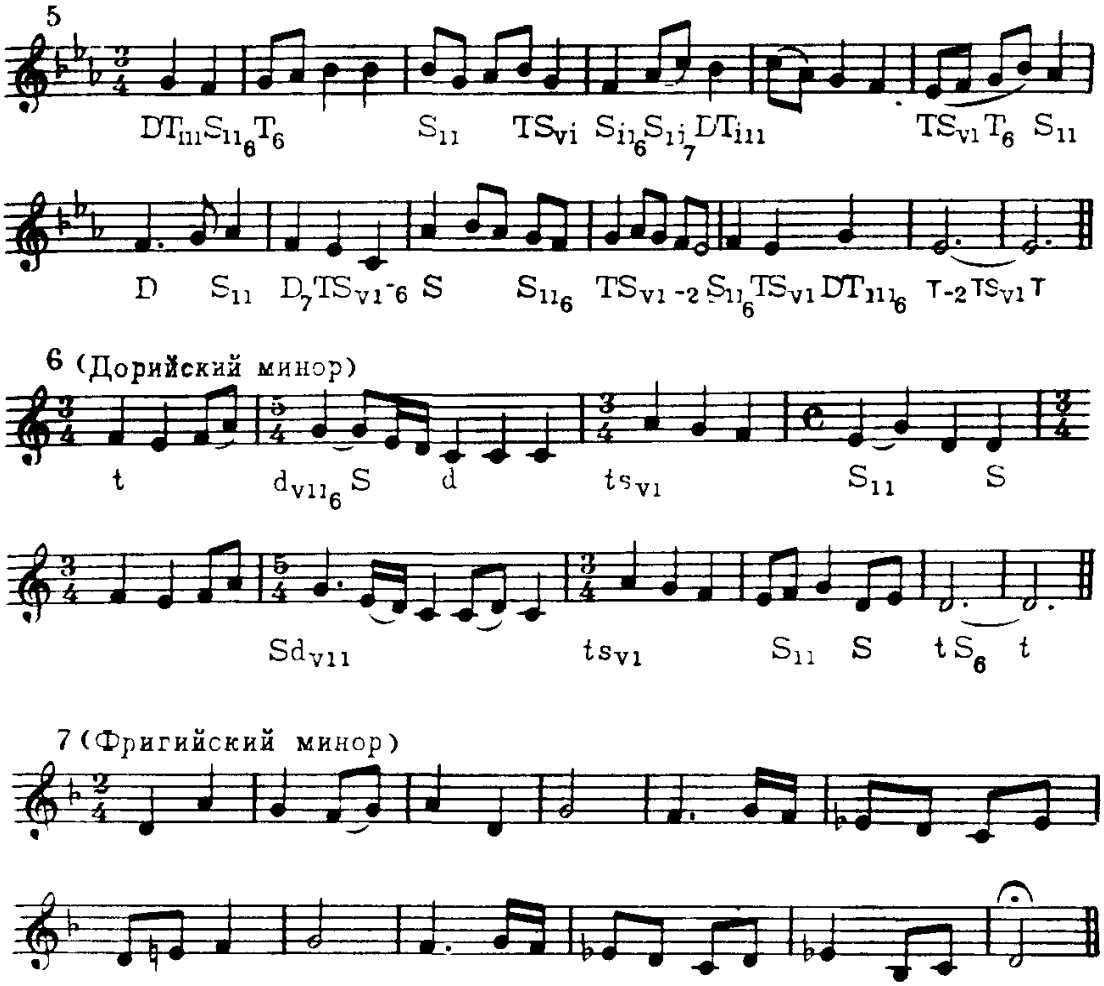
а) Сделать несколько различных гармонизаций данных отрывков:



б) Гармонизовать данные напевы:



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



в) Сделать новый вариант гармонизации русской песни «Ах, кто бы мне мому горюшку помог», на основе данных образцов (пример 419).

г) Писать самостоятельные отрывки или эскизы на применение диатонических ладов, используя отдельные народные попевки и гармонические обороты.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Тема 28

ДВОЙНАЯ ДОМИНАНТА В КАДЕНЦИИ

1. Предварительные сведения

Различные виды мажора и минора — натуральный, гармонический, мелодический — объединяются одним общим признаком: все эти лады — диатонические; их созвучия в своей совокупности подчиняются тонике непосредственно в качестве ее доминанты, субдоминанты или побочных аккордов.

Наряду с диатоникой широко применяется выход за ее пределы; он достигается введением в ладотональность хроматических неустойчивых аккордов.

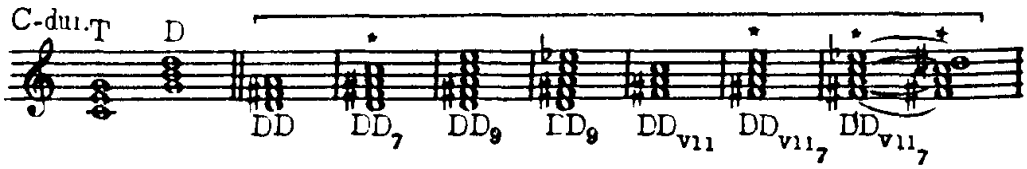
Хроматические аккорды привносят новые тяготения, обогащая аккордовые средства лада, а тем самым и его выразительные возможности. При этом, однако, все эти новые аккорды также объединяются тоникой, хотя и не непосредственно.

2. Группа аккордов двойной доминанты

Среди хроматических аккордов наиболее распространены аккорды, являющиеся доминантовой гармонией по отношению к доминанте диатонической ладовой системы.

Принимая, например, в *До* мажоре доминантовое трезвучие как бы за временную тонику, можно построить следующую группу доминантовых аккордов к ней:

422



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

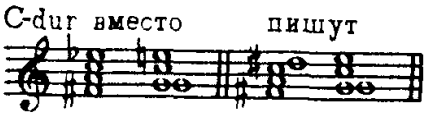
Важнейшей отличительной чертой аккордов этой группы является повышенная IV ступень гаммы: натуральная IV ступень служит признаком субдоминантовой гармонии (S, SII, SII_7), но, будучи повышенной, она меняет свою функцию, тяготение, становясь вводным звуком к доминанте.

Аккорды рассматриваемой группы получили название двойной доминанты: они обозначаются сдвоенной буквой — DD. Для аккордов, строящихся от V ступени по отношению к диатонической доминанте, присоединяется лишь обозначение вида, например: DD_6, $DD^4{}_3$, DD_9 и т. п. Аккорды же, вводные к доминанте, получают, кроме основного знака DD, римскую цифру VII и значок вида, например: $DDVII_7$, $DDVII^6{}_5$ и т. п.

Примечание. Аккорды, отмеченные в примере 422 звездочками, принадлежат к наиболее употребительным в практике.

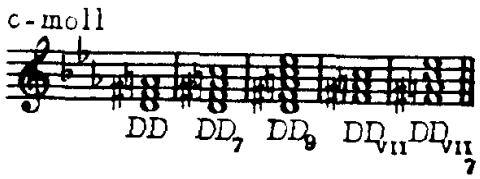
В мажоре, в аккорде $DDVII_7$ (а также в его первом обращении $DDVII^6{}_5$), помещенном перед $K^6{}_4$, III пониженная ступень (септима уменьшенного вводного септаккорда к доминанте) нередко нотируется как II повышенная, мелодически тяготеющая к III ступени (сексте $K^6{}_4$):

423



Аккорды группы DD в миноре совпадают по строению с соответствующими аккордами одноименного мажора, за некоторыми исключениями, а именно: нонаккорд в мажоре может быть и большой и малый, в миноре—только малый; вводный септаккорд в мажоре—и уменьшенный и малый, в миноре—только уменьшенный:

424*



3. Роль двойной доминанты

В силу привычки к определенным кадансовым оборотам слух после субдоминанты ожидает вполне возможного и обычного появления доминанты—T—S—D—T.

Если же после субдоминантовой гармонии вводится двойная доминанта, то возникновение новых тяготений превращает возможность появления доминанты в необходи-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

мость, поскольку аккорд DD требует разрешения в доминанту (как в свою тонику) — T — S — DD → D — T.

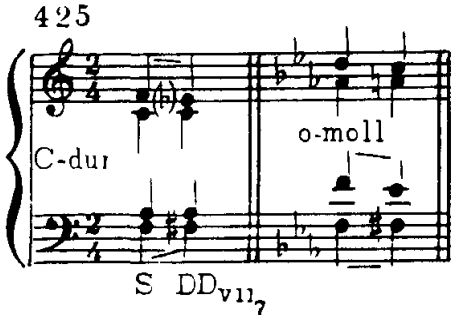
4. Приготовление двойной доминанты

После субдоминантовой гармонии (S, SII, SII_7, S_7) любой аккорд DD вводится хроматическим ходом основного звука S (или терции SII и SII_7) во вводный звук DD.

Поскольку для кадансовой субдоминанты характерно помещение в басу основного звука S, хроматический шаг поручается именно басу, реже верхнему или среднему голосу.

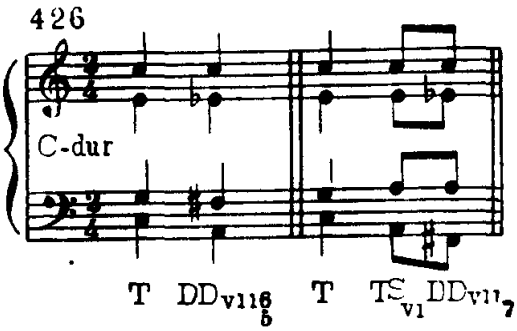
Если в субдоминантовой гармонии удвоен ее основной звук (или, что все равно, терция SII), то для избежания переченья пользуются следующим приемом: одновременно с повышением IV ступени в одном голосе ее удвоение в другом из голосов идет вниз на целый тон (образуется уменьшенный $DDVII_7$) или на полутон (образуется малый $DDVII_7$):

425



Нередко двойная доминанта вводится непосредственно после T или TSVI·

426



5. Разрешение DD в доминантовое трезвучие через K^6_4

Кадансовый квартсекстаккорд — почти обязательная принадлежность классического каданса в зарубежной музыке XVIII и XIX веков. В связи с этим разрешением DD в D через K^6_4 — явление самое обычное как в заключительной каденции, так и в половинной.

При этом в басу аккорда DD помещается один из тех звуков, которые окружают бас K^6_4, то есть или IV♯ или VI сту-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

пень гаммы. Вводный звук DD (IV♯) идет при разрешении по своему тяготению, то есть на малую секунду вверх, общие звуки остаются на месте:

427 Заключительные каденции

C-dur

T S_{ii_6} DD_{vii_7} K_4^6 D_7 T T DD_{vii6_5} K_4^6 D_7 T

428 Половинные каденции

C-dur

T $S_{II_5^6}$ DD_{VII_7} K_4^6 D T $DD_{VII_5^6}$ K_4^6 D

429 Allegro В. А. Моцарт, Симфония g-moll, ч.I

B-dur

TS_{vi} DD_5^6 K_5^6 D

430 Allegretto Л. Бетховен, 7-я симфония, ч. II

C-dur

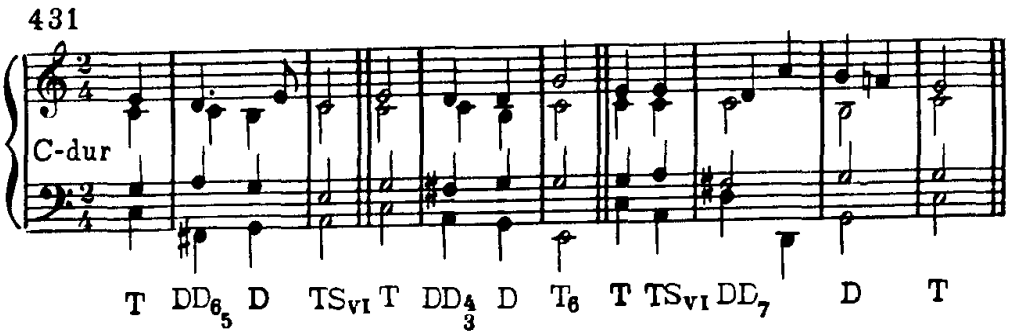
TS_{vi} DD_3^4 K_4^6 D T

6. Непосредственное разрешение в доминанту

Соотношение аккордов двойной доминанты с доминантой аналогично соотношению доминанты с тоникой Поэтому, например, аккорд DD_7 разрешается в доминантовое трезвучие, как доминантсептаккорд — в тоническое трезвучие:

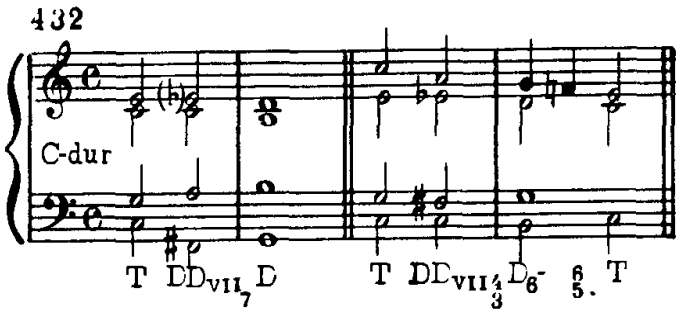
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

431

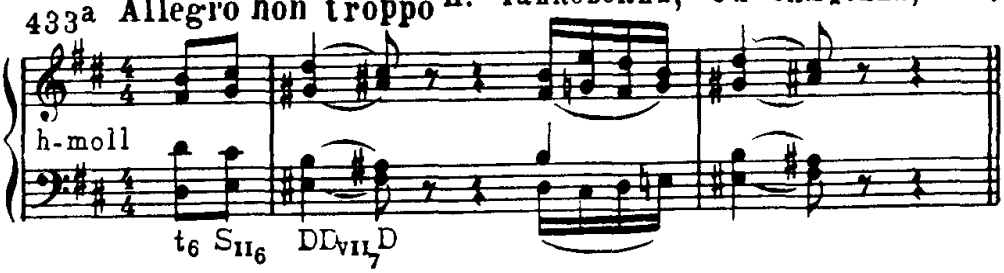


а аккорд DDVII$_7$ разрешается в D, как DVII$_7$ в T:

432

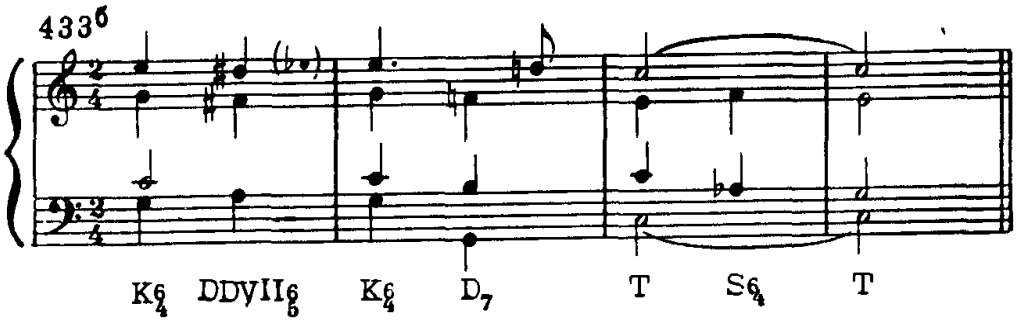


433а **Allegro non troppo** П. Чайковский, 6-я симфония, I ч.



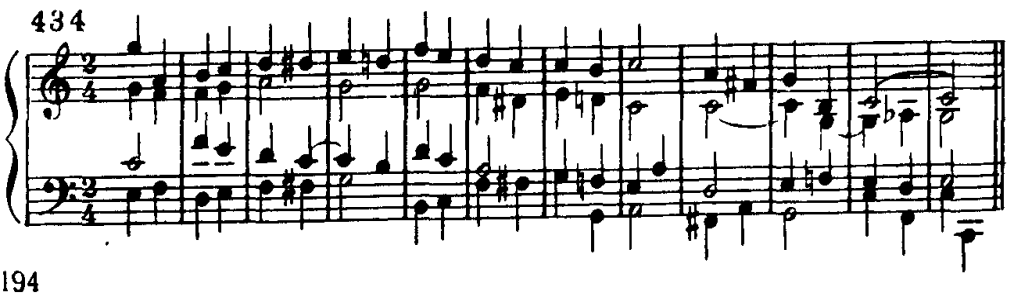
Тот или иной аккорд DD появляется иногда в каденции в качестве вспомогательного между K$^6_4$ и его повторением:

433б



Пример гармонизации

434



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Устные

Проанализировать следующие отрывки, обратив внимание на условия применения аккордов двойной доминанты (в частности на голосоведение):

а) Л. Бетховен. Ф-п. соната, ор. 14 № 2, ч. I (тт. 37—45);

б) Ф. Мендельсон. Песни без слов: № 9, тт. 3—6; № 14, тт. 1—8; № 22, тт. 2—9; № 28, тт. 1—4;

в) А. Гурилев. Романсы: «Сердце—игрушка» (тт. 1—8) и «Она миленькая» (тт 1—8);

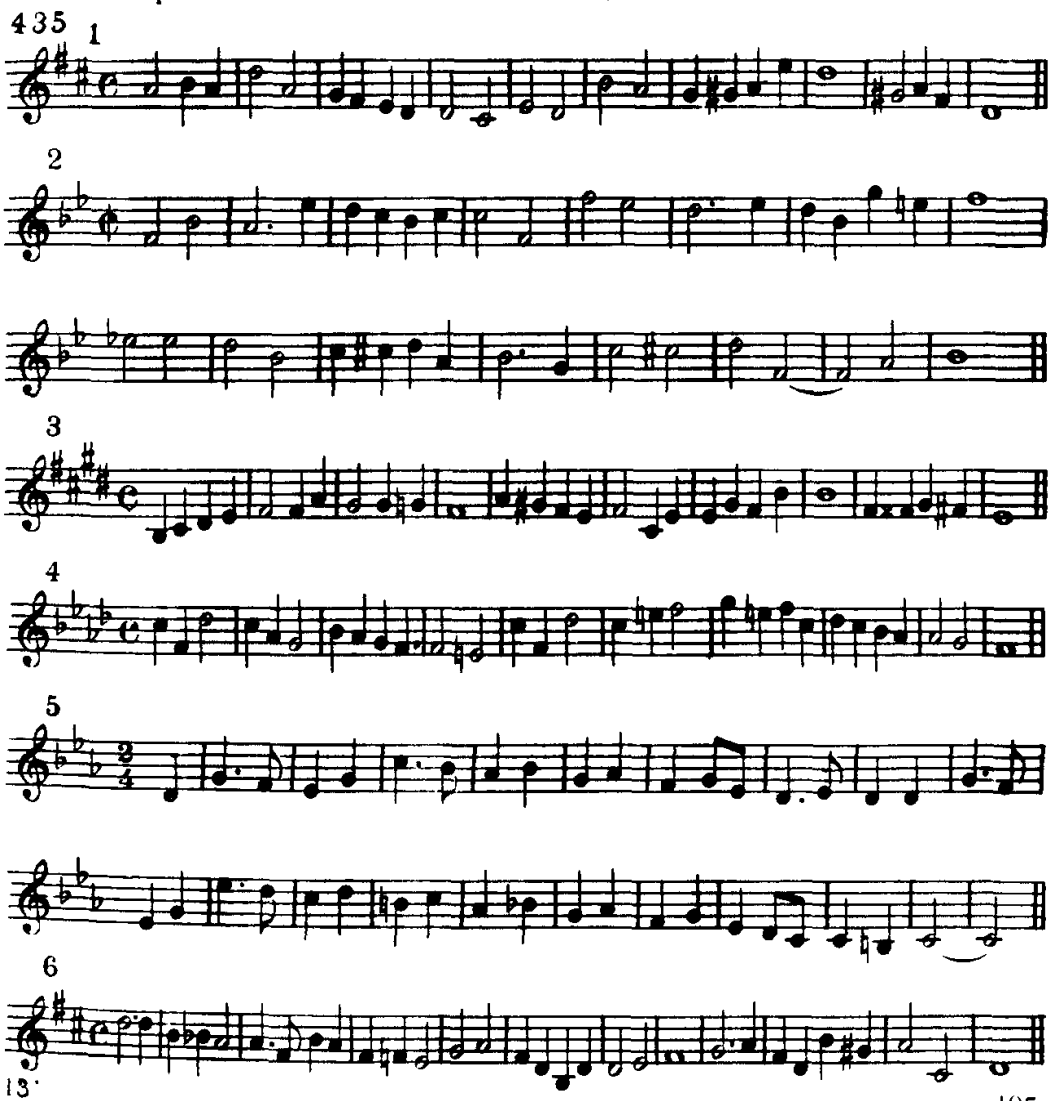
г) Р. Шуман. «Лотос» (последние 5 тактов);

д) Ф. Шопен. Ноктюрн, ор. 15 № 2 (тт. 1—8); Ноктюрн, ор 48 № 1, средняя часть (тт. 1—4).

Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

435



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

7

8

simile

9

10

11

12

б) Дополнить до периода данное предложение, сделав в заключении дополнение со вспомогательным квартсекстаккордом:

436

первое предложение

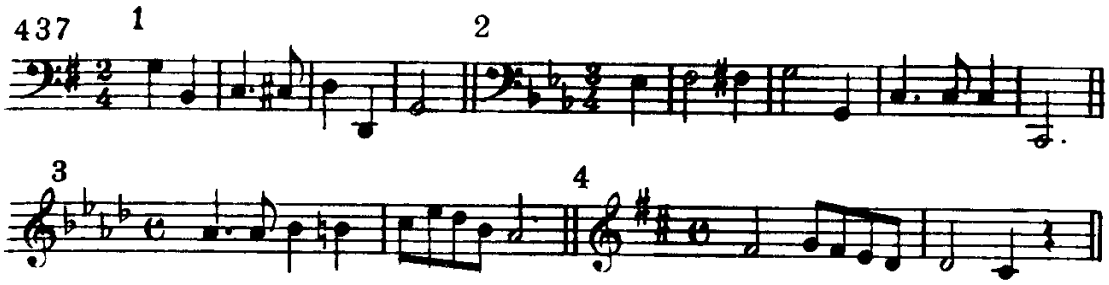
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На фортепиано

а) Строить все аккорды группы двойной доминанты в различных тональностях.

б) Играть заключительные обороты с аккордами группы двойной доминанты.

в) Гармонизовать данные отрывки:



Тема 29

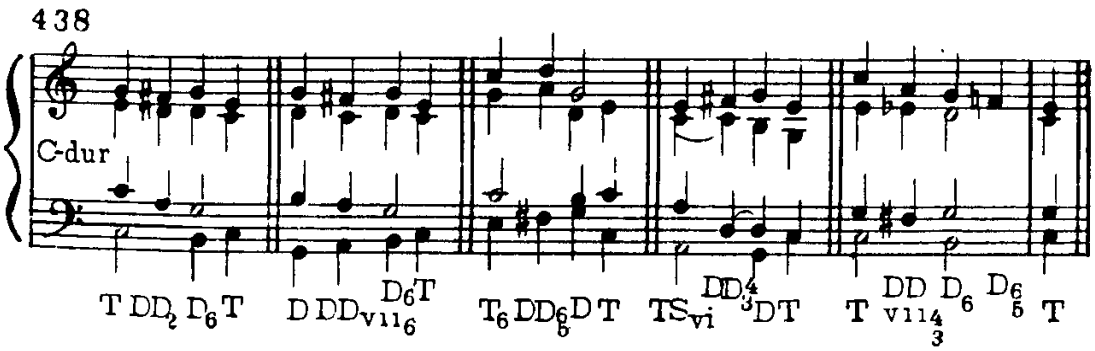
ДВОЙНАЯ ДОМИНАНТА ВНУТРИ ПОСТРОЕНИЯ

1. Общие сведения

Аккорды группы DD находят применение не только в кадансах, но и внутри построений. Если в кадансовых оборотах DD чаще всего подготавливается субдоминантой, то вне каданса, в середине построения, она вводится преимущественно после тонической гармонии (T или TSVI), изредка после D или D_6.

2. Разрешение DD в D и T^6_4 (проходящий)

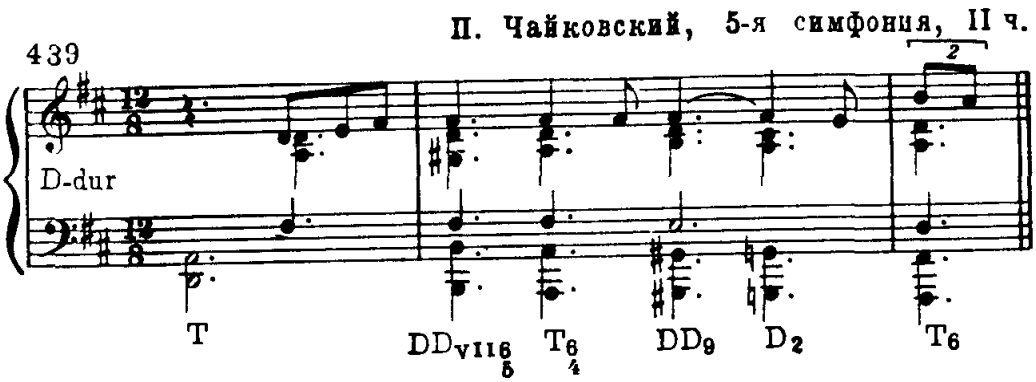
Как известно, в кадансах DD применяется почти исключительно в тех разновидностях, после которых плавным ходом обеспечивается основной звук D в басу; внутри же построения DD возможна в любом виде, так как этими условиями она не связана:



Подобно разрешению аккордов DD в кадансовый квартсекстаккорд, они могут разрешаться и в проходящий квартсекстаккорд (T^6_4), при тех же условиях голосоведения.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

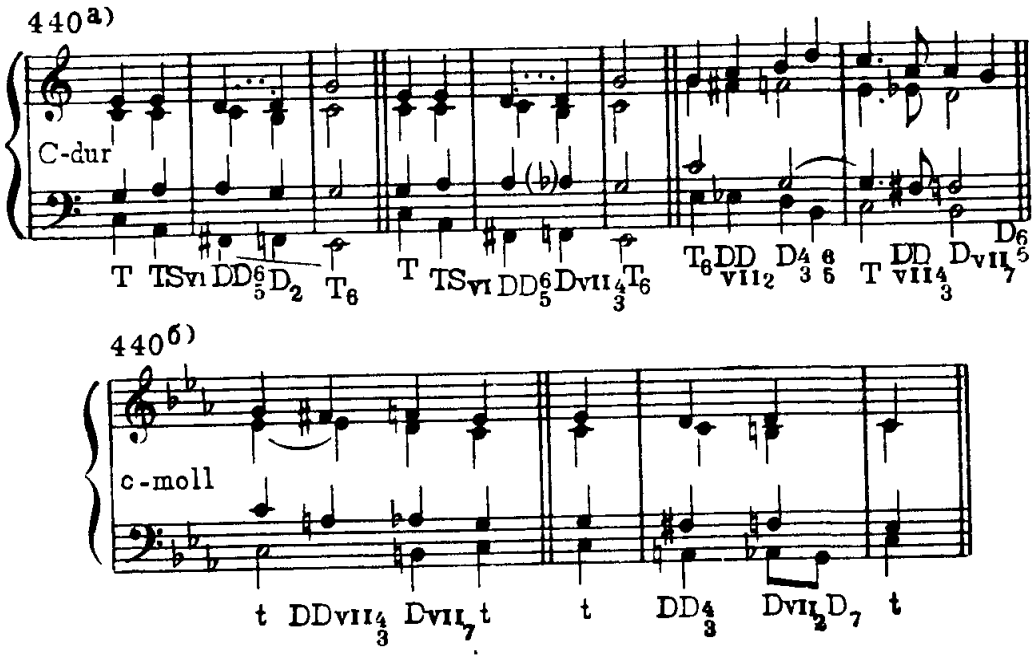
После такого квартсекстаккорда может следовать DD в другом виде или иная гармония:



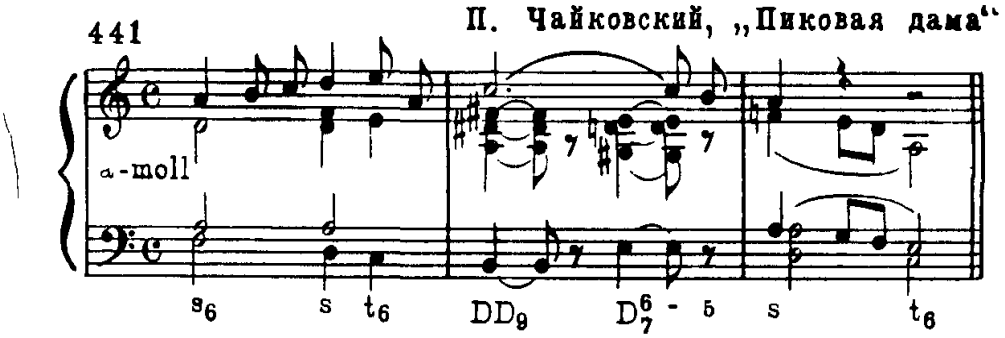
3. Переход DD в диссонирующие аккорды группы D

Каждый из аккордов DD может перейти в один из диссонирующих аккордов доминантовой группы, то есть в D_7, $DVII_7$, иногда в D_9.

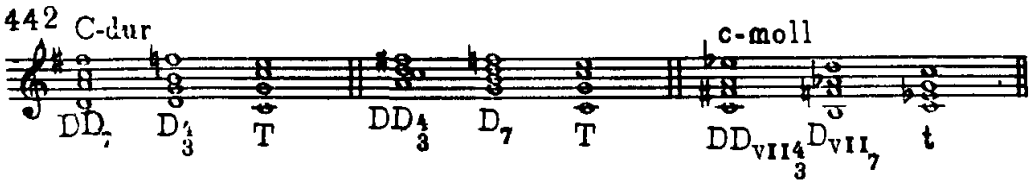
При таком переходе вводный звук DD (IV♯) идет вниз на хроматический полутон, в септиму D_7 или квинту $DVII_7$, то есть в сторону, противоположную своему тяготению. Септима аккордов ведется нормально—на ступень вниз, общий звук остается на месте (гармоническое соединение) Подобный переход встречается и в каденциях:



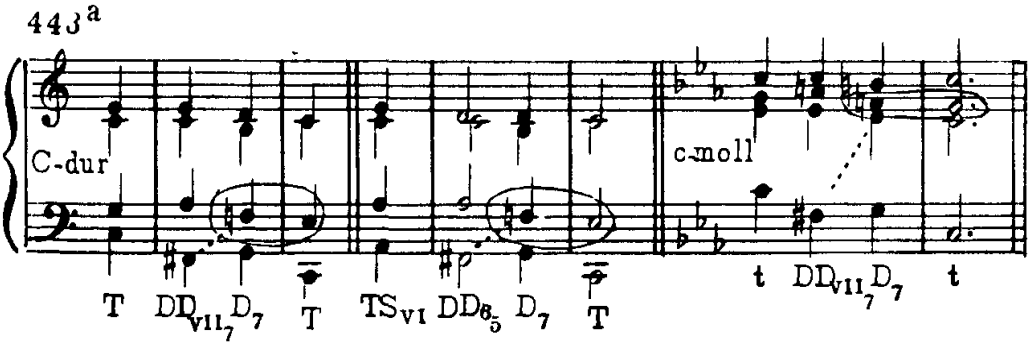
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Примечание Если в последовательности DD—D диссонирующие аккорды обеих функций даются одного вида например, DD_7—D_7 или $DDVII_7$—$DVII_7$, то в результате образуется короткий отрезок хроматической квартовой цепи доминант как звено или начало соответствующей секвенции Условия голосоведения здесь совершенно такие же, как и в диатонической цепи септаккордов (см. выше тему о диатонических секвенциях)·



При переходе DD^6_5 и $DDVII_7$ (напоминаем, что в басу обоих аккордов лежит вводный звук DD) в основной вид доминантсептаккорда (D_7) встречаются случаи переченья, в данном обороте малозаметного вследствие отвлечения внимания тяготениями в D_7 Такой оборот применяется главным образом в кадансах для получения D_7 в основном виде, без чего кадансовое завершение недостаточно убедительно и полно (если нужна именно совершенная каденция):

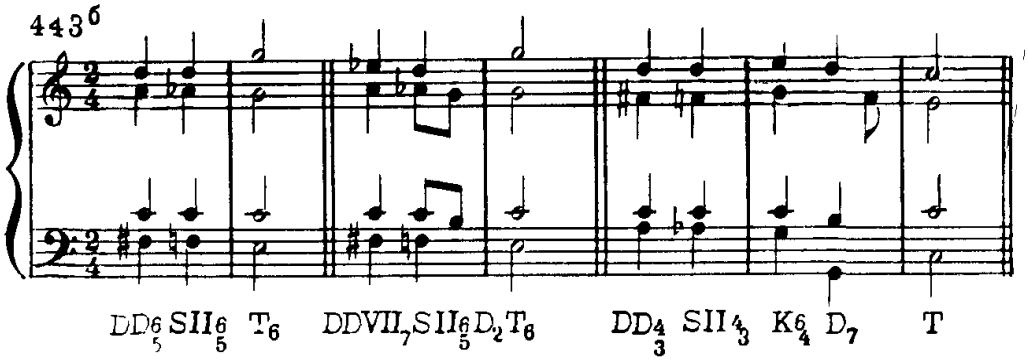


4. Переход DD в диссонирующие аккорды группы S

Иногда аккорды DD переходят, путем хроматического понижения терции и квинты DD (примы и терции $DDVII_7$), в соответствующие аккорды sII_7 минора и гармонического мажора:

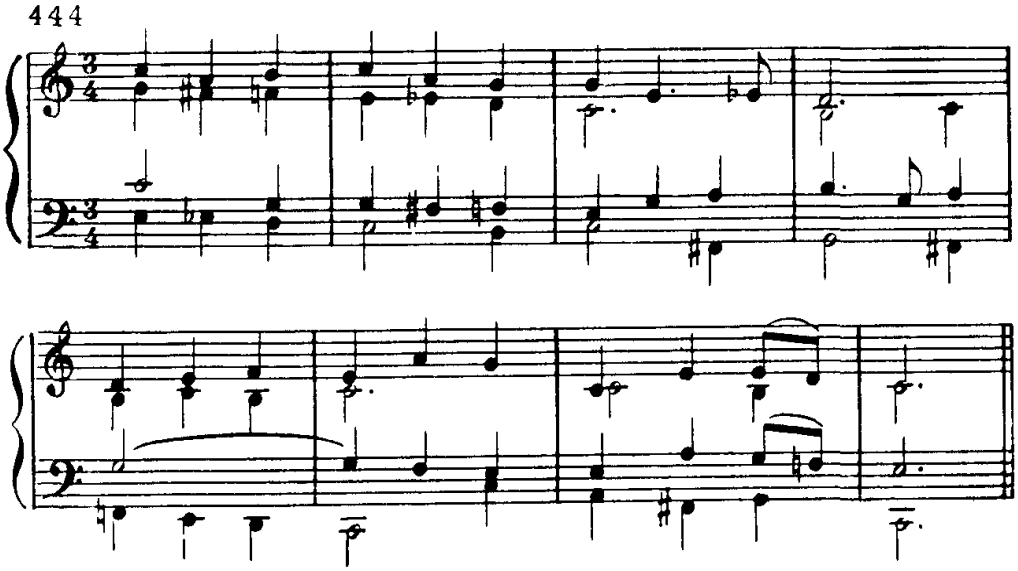
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

443б



Пример гармонизации

444



Задания

Устные

. Проанализировать место и условия применения DD в следующих отрывках:

а) Р. Шуман. Альбом для юношества, № 34 (тт. 1—4);

б) Р. Шуман. Детские сцены, ор. 15 № 1 (тт. 1—8);

в) Р. Шуман. «Карнавал», Estrella, Valse allemande;

г) Л. Бетховен. Соната, ор. 26, ч. 1 (тт. 1—8);

д) А. Варламов. Романс «Звездочка ясная» (тт. 22—31);

е) А. Дюбюк. Романс «Сердце, сердце» (тт. 1—8);

ж) П. Чайковский Опера «Евгений Онегин» (начало вступления);

з) А. Гурилев. Романс «Я говорил при расставании».

Письменные

Гармонизовать следующие мелодии и басы·

445 1

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

2

3

4

5

6

7

DD SII

8

simile

D T DD$_{v11\,4\,3}$ D$_{v11\,7}$ D$_{5}^{6}$ S$_6$ s$_6$ T$_{4}^{6}$

DD$_{v11\,7}$ D$_2$ T$_6$ DD$_{v11\,2}$ D$_{3}^{4}$ T S$_7$ S$_{5}^{6}$ DD$_{5}^{6}$ DD$_{v11\,7}$ K$_{4}^{6}$ D$_7$

9

10

11

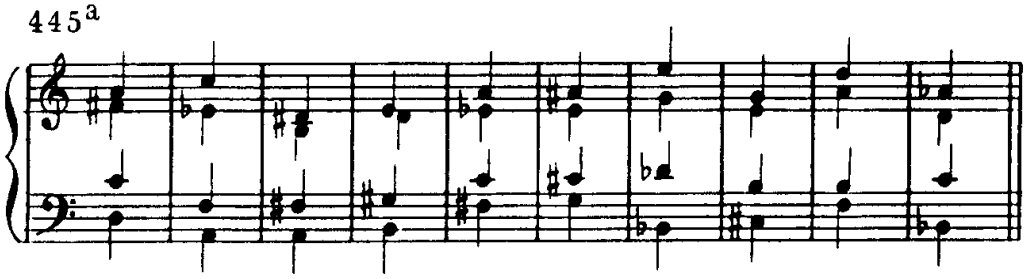
12

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На фортепиано

Определив, в какой тональности мажора или минора каждый из нижеследующих аккордов является двойной доминантой, играть различными способами переход каждого из них в основной вид или обращения D_7 и $DVII_7$ с последующим разрешением в тонику и ее закреплением:

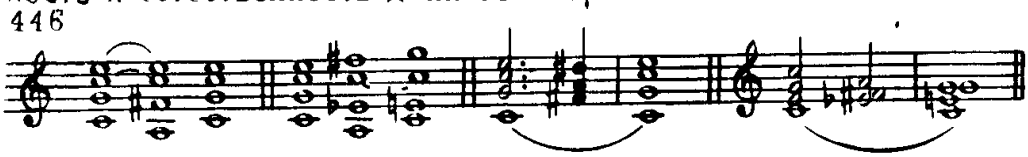
445[a]



ДОПОЛНЕНИЕ

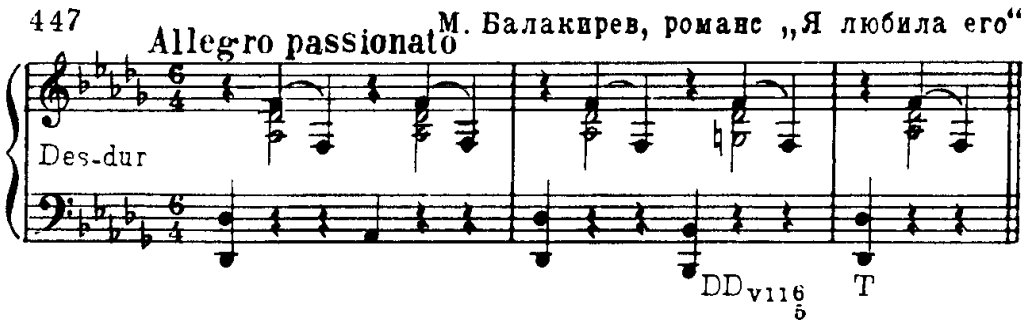
1) Разрешение DD в кадансовый квартсекстаккорд, состоящий, как известно, из звуков тонического трезвучия на доминантовом басу, послужило основой для возникшего позже разрешения DD непосредственно в тонику. Укреплению и распространению такого оборота содействовало наличие общих звуков в DD и T, обеспечивающее большую плавность и естественность данного оборота:

446

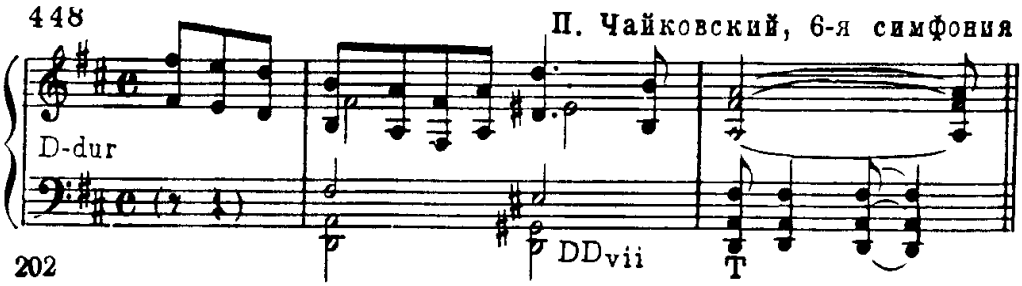


Поэтому наиболее характерным и распространенным оказалось применение $DDVII_7$ (гораздо реже DD_7) в роли вспомогательного аккорда, между двумя одинаковыми видами тоники, при плавном голосоведении или на выдержанном в басу основном звуке тоники:

447 М. Балакирев, романс „Я любила его"

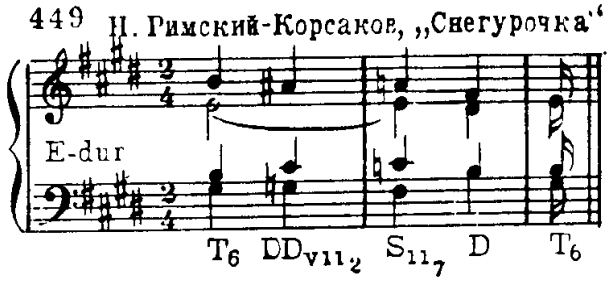


448 П. Чайковский, 6-я симфония



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

2) DD может переходить и в субдоминантовую гармонию:



В мажоре в этих случаях большей частью вводится субдоминанта гармонического лада (чаще sII_7, иногда s), дающая бо́льшее количество полутоновых смещений в голосах, чем субдоминанта натурального мажора. За субдоминантой следует D того или иного вида или же тоника в оборотах плагального характера (см. заключительные такты оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» и заключение романса М. Балакирева «Сон»).

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ

Сделать анализ — Д. Кабалевский. Прелюдия *до* минор, ор. 38 № 20 (тт. 1—8).

Тема 30

АЛЬТЕРАЦИЯ В ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЕ

1. Общие сведения

Альтерация представляет полутоновое обострение существующих в ладе мелодических целотоновых тяготений.

Отличительной чертой альтерации является то, что она не меняет функцию аккорда (как при хроматизме), то есть не создает выхода за пределы данной тональности.

Альтерация обозначается знаком бемоля или диеза перед цифрой, указывающей, какой именно звук аккорда (квинта, терция, основной звук) в нем альтерируется. Обозначение это помещается слева, перед цифровкой и обозначением вида аккорда. Например: $\sharp_5D_7$ — доминантсептаккорд с повышенной квинтой; $\flat_3DVII^4_3$—вводный терцквартаккорд с пониженной терцией и т. д.

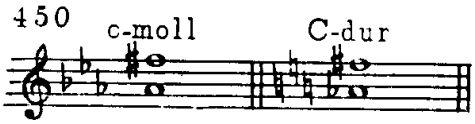
2. Группа аккордов альтерированной DD

В группу созвучий альтерированной двойной доминанты входят несколько различных аккордов, в интервальном составе которых обязательно находится увеличенная секста. В связи с этим все альтерированные аккорды DD при-

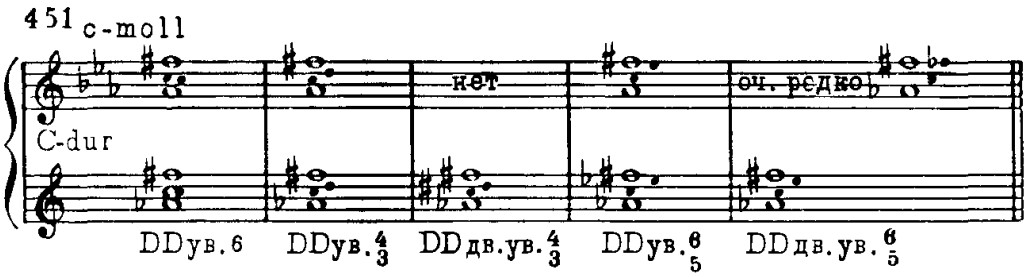
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

нято объединять под общим названием — группа аккордов увеличенной сексты двойной доминанты.

Интервал увеличенной сексты образуется между шестой ступенью минора или гармонического мажора и четвертой повышенной ступенью (вводный звук DD):



Прибавление к увеличенной сексте одного или двух звуков образует наиболее употребительные аккорды DD, наименования которых происходят от интервального строения каждого из них:

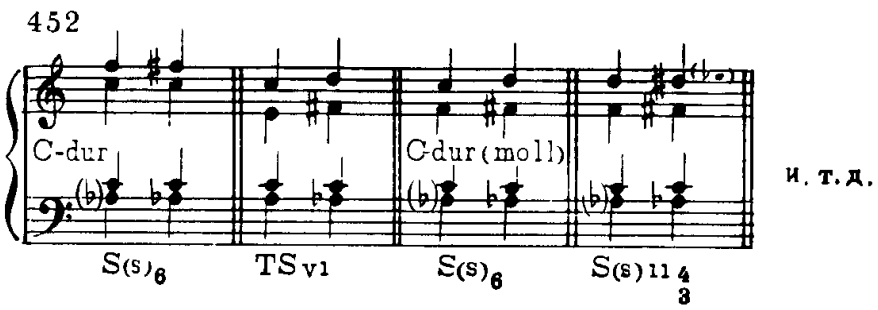


В композиторскую практику эти аккорды были введены преимущественно в виде указанных обращений, то есть с нижним звуком увеличенной сексты в басу.

3. Приготовление альтерированных аккордов DD

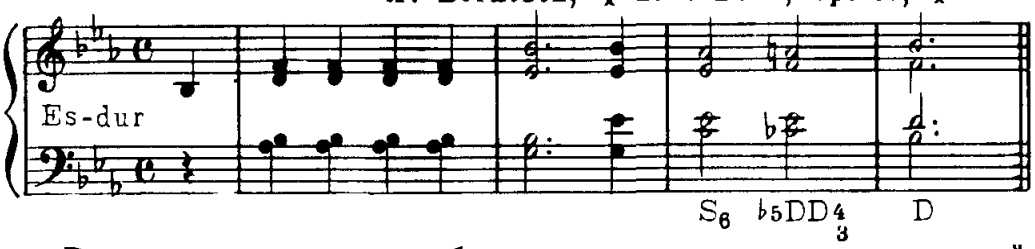
Аккорды альтерированной двойной доминанты подготавливаются тоническим трезвучием, его обращениями или же аккордами группы S.

Как правило, аккорды группы субдоминанты располагаются таким образом, чтобы шестая или шестая пониженная находилась в басу, так как в этом случае аккорды DD с увеличенной секстой получаются в их типовом, коренном виде:



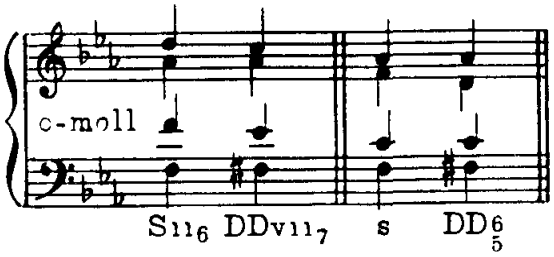
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

453 Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 13, финал



Реже диатоническая субдоминанта излагается с четвертой ступенью в басу; тогда аккорд альтерированной DD образуется (во избежание переченья) хроматическим повышением IV ступени и оказывается в менее привычном виде и звучании (вместо увеличенной сексты — уменьшенная терция):

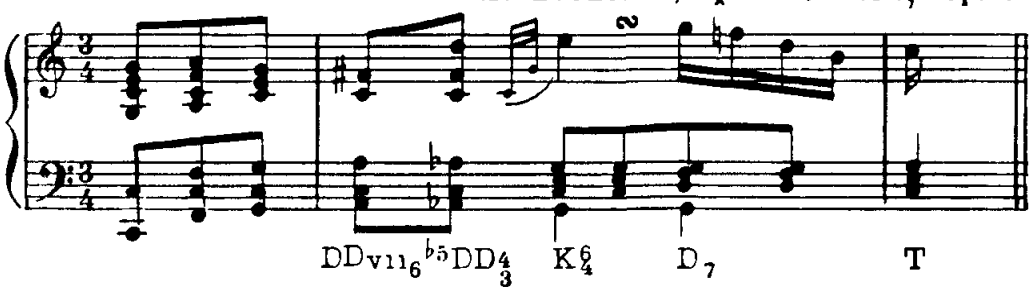
454



Иногда перед аккордами DD или после них берется доминантовое трезвучие, и DD приобретает значение вспомогательной гармонии.

Вполне логичны аккорды DD в обычном их виде (то есть без альтерации), как преддверие альтерированной DD при хроматическом ходе баса:

455 Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 7



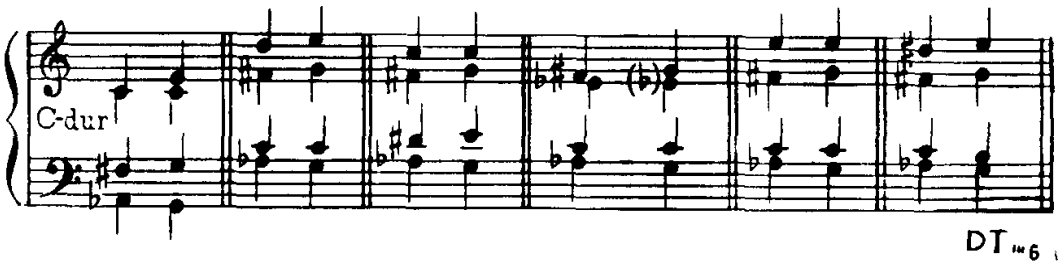
4. Разрешение DD с увеличенной секстой в K^6_4 и проходящий T^6_4

Основа разрешения аккордов данной группы — разрешение интервала увеличенной сексты в октаву, а ее обращения — уменьшенной терции — в октаву или унисон, смотря по расположению аккорда.

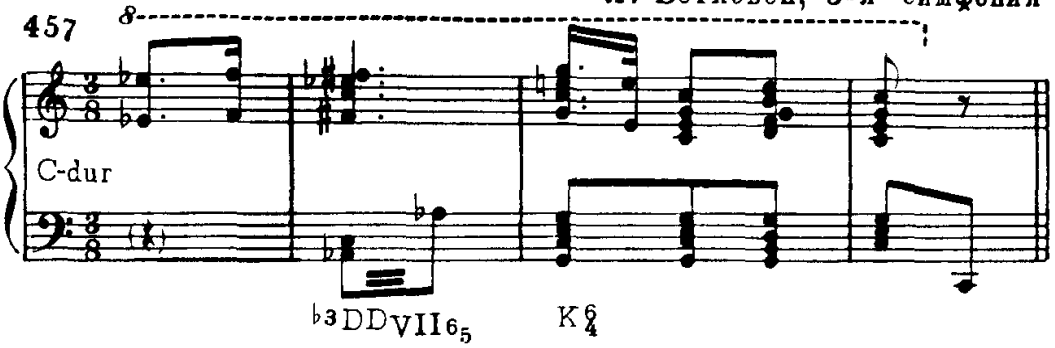
Остальные голоса ведутся плавно, общие звуки обязательно остаются на месте:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

456

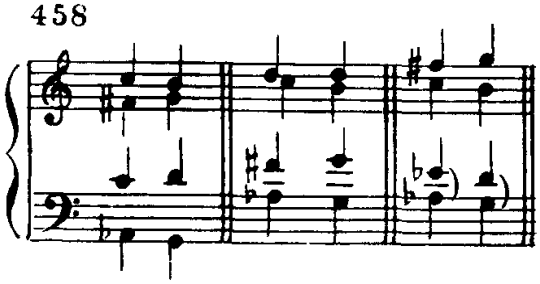


457 Л. Бетховен, 5-я симфония

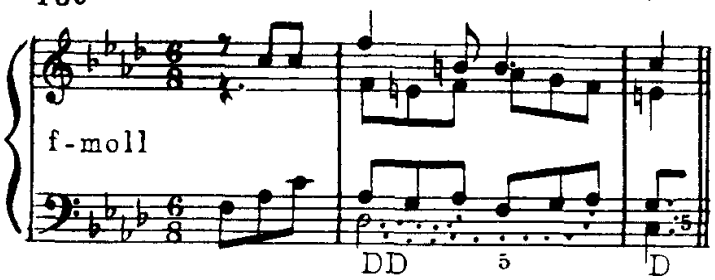


Наиболее употребительно для всех этих аккордов DD разрешение в $K^{\flat}_{4}$ Дважды увеличенные терцквартаккорды и квинтсекстаккорды имеют только такое разрешение K^{6}_{4} может быть заменен доминантой с секстой (см конец примера 456) Увеличенные $_{6}$, $^{4}_{3}$ и $^{6}_{5}$ разрешаются также и в доминантовое трезвучие:

458



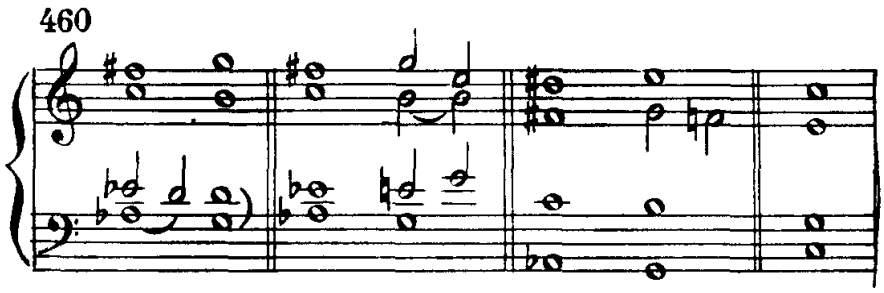
459 В. А. Моцарт, „Свадьба Фигаро"



Как видно из примеров, при разрешении увеличенного квинтсекстаккорда DD в D образуются параллельные чистые квинты (введенные Моцартом и поэтому называющиеся «моцартовскими»), допускаемые между басом и одним из средних голосов Эти квинты могут быть избегнуты посредством предварительного перевода увеличенного $^{6}_{5}$ в увеличенный $^{4}_{3}$ DD или разрешением аккорда альтерированной DD в доминанту с секстой (реже в альтерированную D)·

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

460

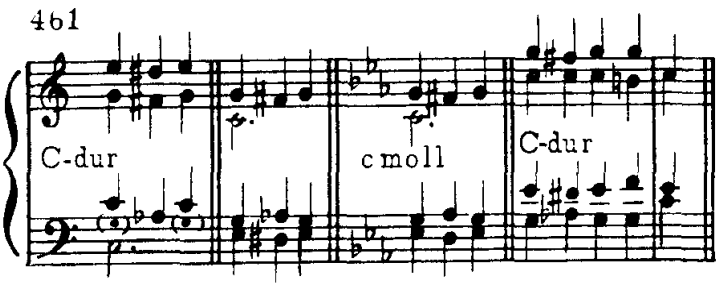


ДОПОЛНЕНИЕ

Аккорды DD с увеличенной секстой применяются иногда в окружении основного тонического трезвучия или его секстаккорда, а иногда — кадансового квартсекстаккорда Голосоведение плавное, типичное для вспомогательных аккордов.

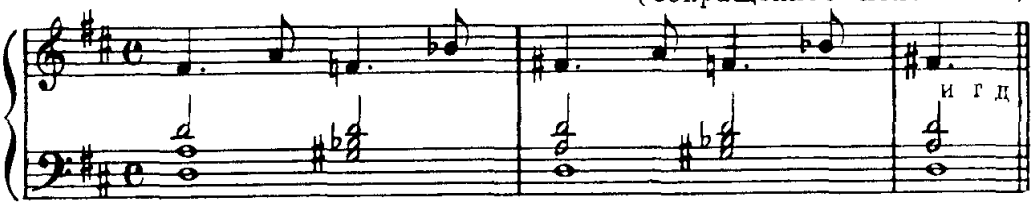
Подобные обороты имеют некоторое сходство с плагальными, и они могут в таком значении применяться как внутри построения, так и в качестве дополнительных каденций:

461



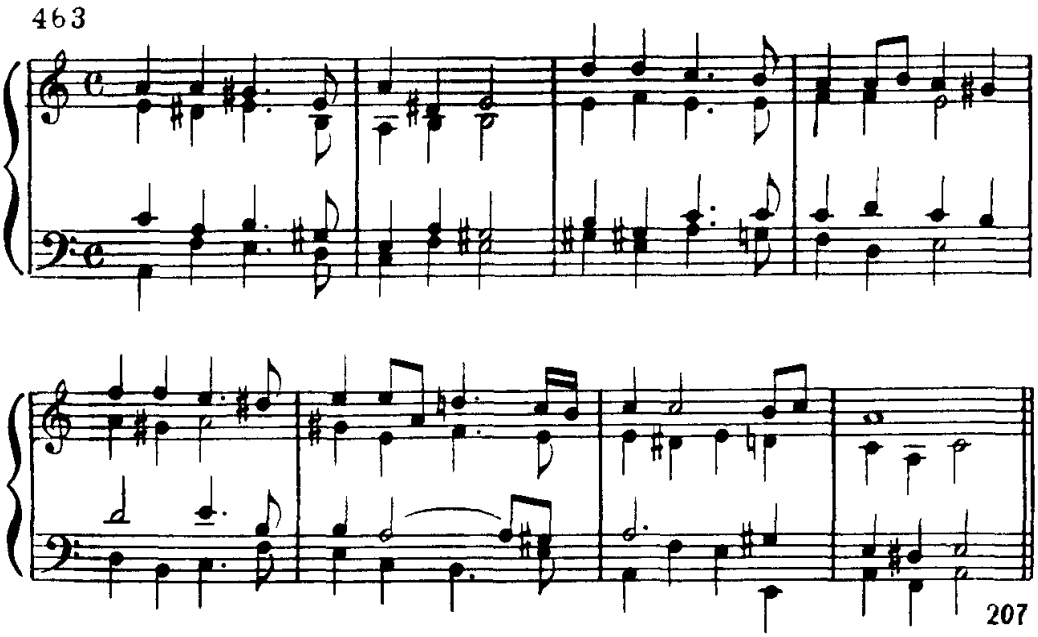
П. Чайковский, 6-я симфония
(сокращенное изложение)

462



Пример гармонизации:

463



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Устные

Найти альтерированные аккорды группы DD в следующих произведениях:

а) Л. Бетховен. Соната, ор. 10 № 1 (первая страница);

б) В. А. Моцарт. Соната *Ре* мажор (в ред. Гольденвейзера, № 6, первая страница);

в) Ф. Шопен. Вальс *Ля-бемоль* мажор, ор. 42 (раздел Sostenuto и конец), Этюд *ля* минор, ор. 25;

г) А. Даргомыжский. Романсы «Мне грустно» «И скучно и грустно»;

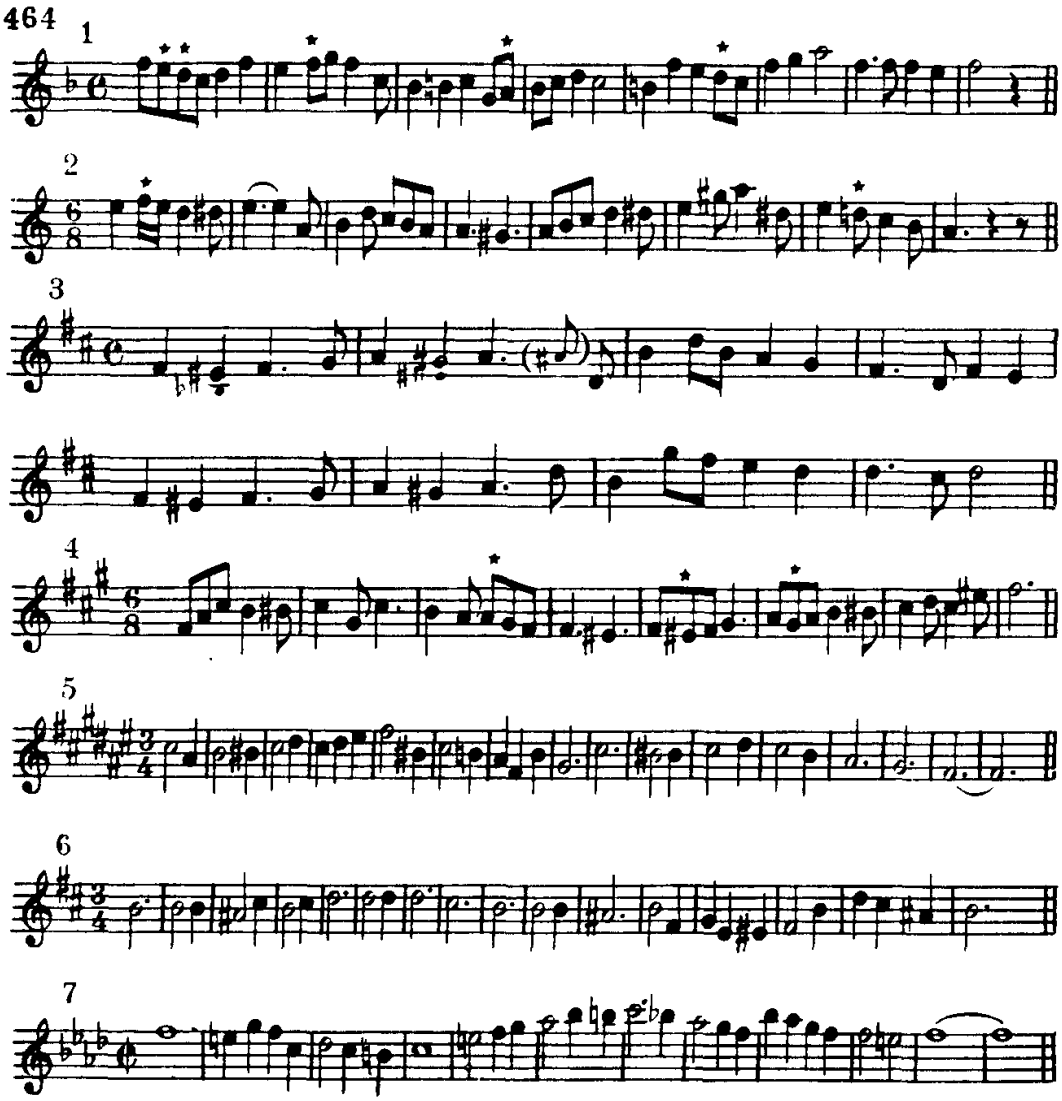
д) А. Гурилев. Романс «Сердце—игрушка»;

е) К. Сен-Санс. Ария Далилы *Ре-бемоль* мажор из оперы «Самсон и Далила».

Лисьменные

а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

464



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

8

simile

9

10

б) Дополнить материал примера 295 до периода, используя альтерированные аккорды DD.

На фортепиано

а) Строить в данной тональности и от данного звука увеличенный секстаккорд, увеличенный терцквартаккорд, увеличенный квинтсекстаккорд и дважды увеличенные терцквартаккорд и квинтсекстаккорд DD альтерированной.

б) Играть каденции с применением тех же аккордов после субдоминанты и после тоники.

в) Определить следующие аккорды и разрешать их, когда возможно различными способами, доводя обороты до тоники:

465

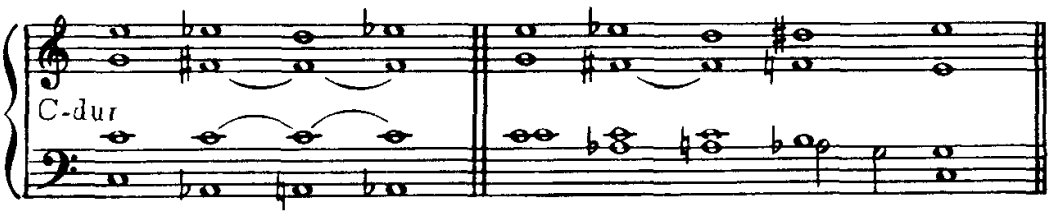
ДОПОЛНЕНИЕ

В отдельных случаях аккорды альтерированной двойной доминанты переходят в хроматический, обычный вид DD и затем снова возвращаются к альтерированному виду (окружение DD альтерированными аккордами той же функции).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

В других случаях альтерированная DD переходит в обычную хроматическую DD, за которой следует D (чаще альтерированная). Эти гармонические последования не лишены изысканности. См схемы в примере 466 и «Каватину Кончаковны» из оперы «Князь Игорь» А Бородина, в заключении которой применены указанные последования:

466



Тема 31

ТИПЫ ТОНАЛЬНЫХ СООТНОШЕНИЙ

1. Предварительные сведения

Изложение музыкального материала может быть однотональным или разнотональным.

Однотональное изложение ограничивается на всем своем протяжении аккордами одной данной тональности.

В разнотональном изложении, кроме основной тональности данного произведения или его отрезка — главной, встречаются и другие — побочные, подчиненные. Все аккорды побочной тональности также носят название побочных: побочная тоника, побочная доминанта и т. п.

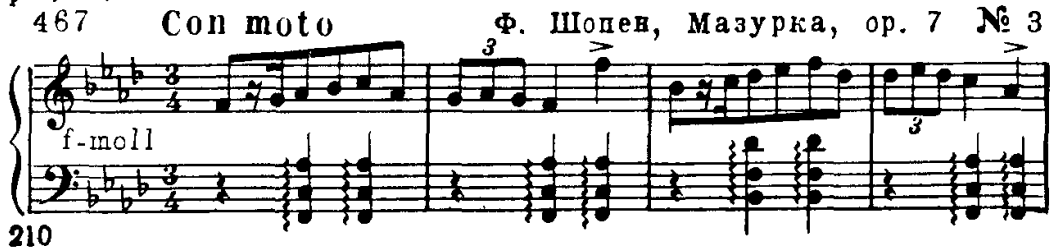
Порядок чередования тональностей образует тональный план произведения, а приемы введения одной тональности после другой создают различные типы тональных последований или соотношений.

Существуют три основных типа тональных последований: модуляция, отклонение и сопоставление.

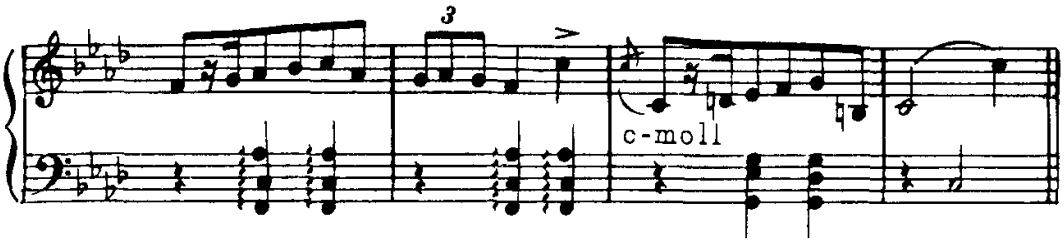
2. Модуляция

Модуляция есть переход в новую тональность и завершение в ней музыкального построения. Как правило, модуляция завершается совершенной каденцией. Простейший пример модуляции — смена тональности к концу первого периода:

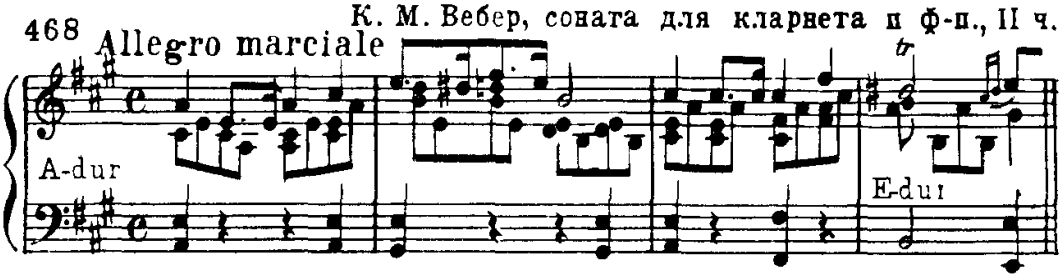
467 Con moto Ф. Шопен, Мазурка, ор. 7 № 3



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Иногда (чаще всего в сложном метре) модуляция завершает уже первое предложение периода:

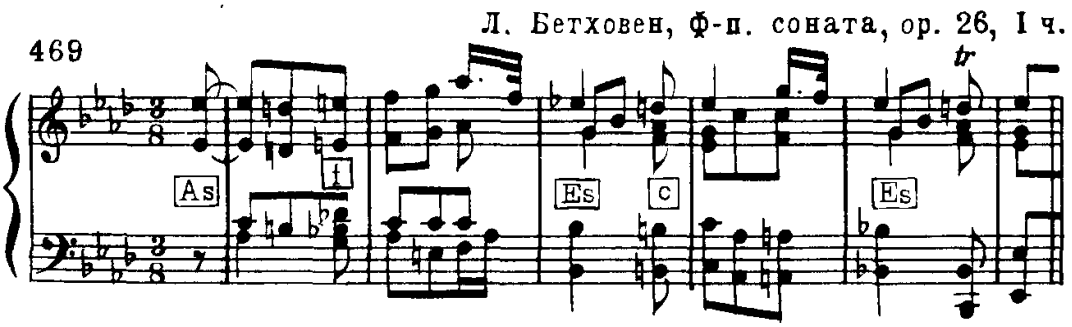


3. Отклонение

Отклонение есть кратковременный уход в побочную тональность в процессе изложения законченного однотонального или модулирующего построения (периода).

Различаются два вида отклонений: проходящее и кадансовое.

Проходящее отклонение появляется внутри построения, без каденции. Оно до некоторой степени аналогично проходящему звуку и проходящему аккорду:



Примечание. Если аналогию между побочными тональностями и, с другой стороны, неаккордовыми звуками и некоторыми аккордами проводить более точно, то отклонение с возвращением в предыдущую тональность можно назвать вспомогательным (см. такты 3—5 предыдущего примера).

Кадансовое отклонение появляется к концу предложения или его части. Оно обычно выражается половинной каденцией, с участием обеих неустойчивых функций (S и D) побочной тональности: полная заключительная каденция к концу предложения создала бы уже впечатление модуляции:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

470 Andante Р. Шуман, „Вечерняя звезда“

A-dur fis-moll

Примечание Отклонение в пределах какой-либо части предложения может быть выражено заключительной каденцией (но, скорее, несовершенной) или прерванной во избежание преждевременной законченности

4. Сопоставление

Сопоставление образуется от появления новой тональности на грани двух музыкальных построений, после цезуры, без модулирующего перехода, без отклонения (или модулирующей одноголосной связки).

При сопоставлении новая тональность появляется обычно (хотя и не всегда) после тоники предыдущей тональности.

Сопоставляемые построения могут быть объединены общностью тематического материала, представляя, например, два звена секвенции, два периода (см., например, Похоронный марш из сонаты Л. Бетховена, ор. 26), два предложения или части предложения

Л. Бетховен, Ф-п. соната, ор. 53, I ч.

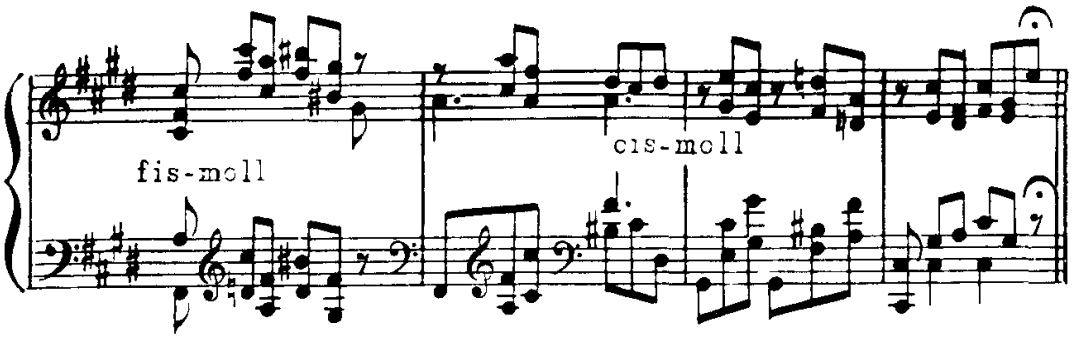
471 Allegro con brio

(C-dur) G-dur F-dur

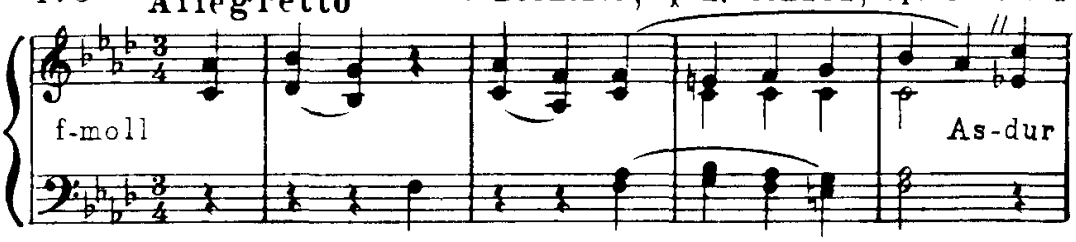
472 Andante А. Скрябин, Прелюдия, ор. 11 № 10

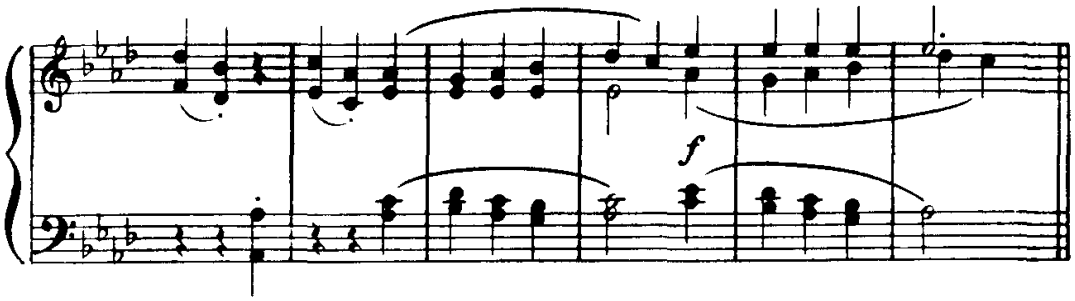
dis-moll gis-moll (Gis-dur)

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



473 **Allegretto** Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 2 № 1

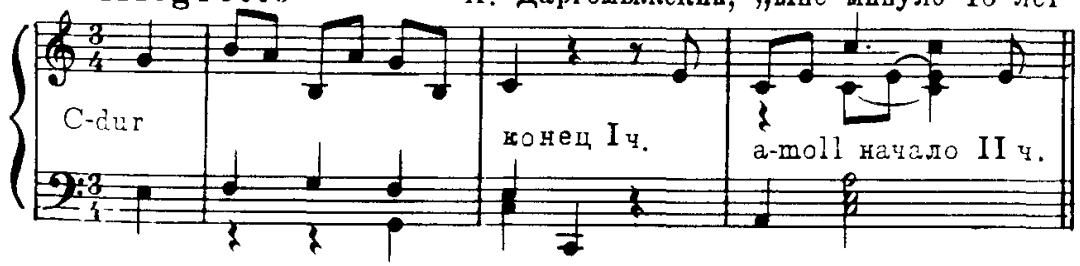




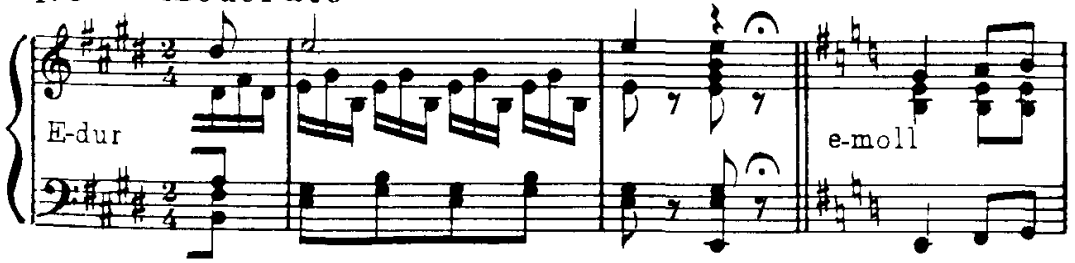
(см. также начало Мазурки **Ф. Шопена**, ор. 6 № 1, *фа-диез* минор).

В других случаях сопоставление тональностей совпадает с гранью между двумя более крупными контрастирующими частями целого, отграничиваемыми по смыслу:

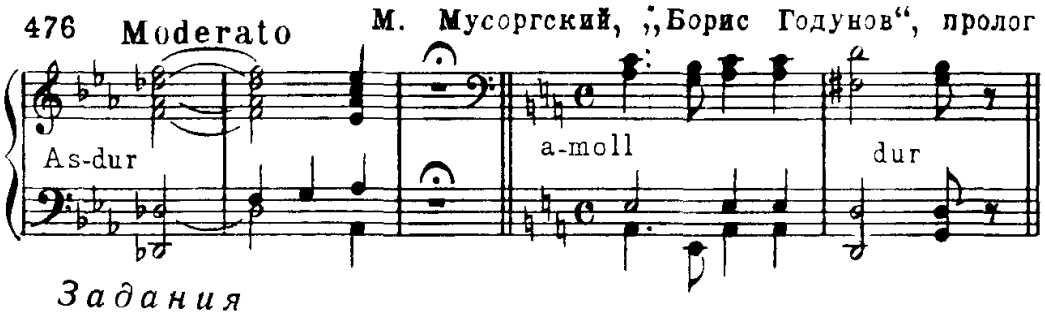
474 **Allegretto** А. Даргомыжский, „Мне минуло 16 лет"



475 **Moderato** Ф. Шуберт, Песнь Миньоны



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Задания

Устные

Проанализировать типы тональных последований в следующих произведениях:

а) Ф. Шуберт. Скерцо *Си-бемоль* мажор для фортепиано;

б) Ф. Шопен. Этюд, ор. 10 № 10;

в) Н. Римский-Корсаков. Речитатив и ария Садко из оперы «Садко»;

г) К. Вебер Романс «Чары»;

д) Ф. Лист. Блестящая мазурка, *Ля* мажор (начало trio).

Тема 32

ОТКЛОНЕНИЯ. ХРОМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

1. Общие сведения

Отклонением, как сказано выше, называется кратковременный уход — проходящий или кадансовый — из одной тональности в другую. Его существенный признак — отсутствие заключительной каденции, закрепляющей новую тональность, которая тем самым сохраняет свою ладовую функцию в главной тональности.

После отклонения следует возврат к предыдущей тональности или новое отклонение.

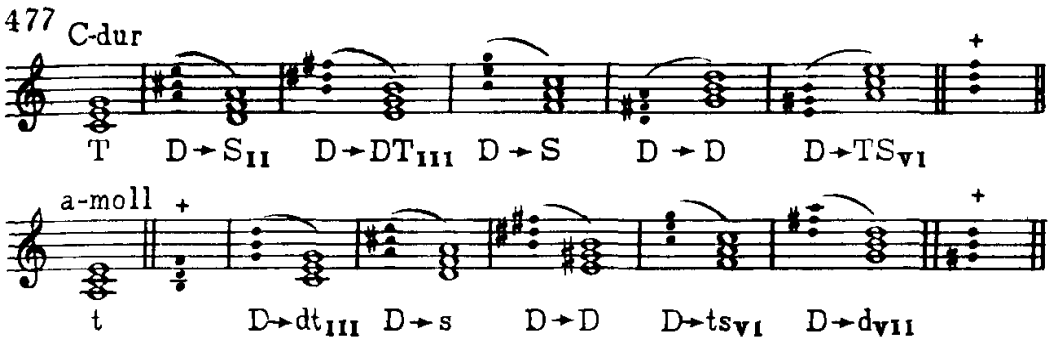
2. Средства отклонения

Отклонение достигается применением неустойчивых гармоний группы D и группы S последующей побочной тональности, приводящих к ее тонике.

Аккорд, служащий при отклонении доминантой к временной тонике, называется побочной доминантой. В этом значении употребительны D, D_7 и $DVII_7$ с обращениями. Именно этими аккордами чаще всего вводится последующая тональность согласно известной автентической формуле[1]:

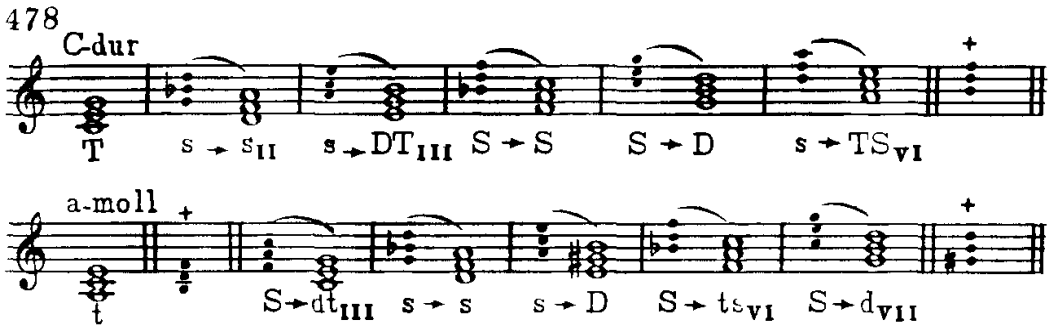
[1] Уменьшенные трезвучия (они в схемах обозначены крестиком), как неустойчивые, не могут быть, как правило, тониками и, следовательно, не имеют своих побочных доминант и субдоминант.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Аккорд, служащий при отклонении субдоминантой к временной тонике, называется побочной субдоминантой. В этом значении употребительны S, SII, SII_7, s с обращениями, иногда TSVI.

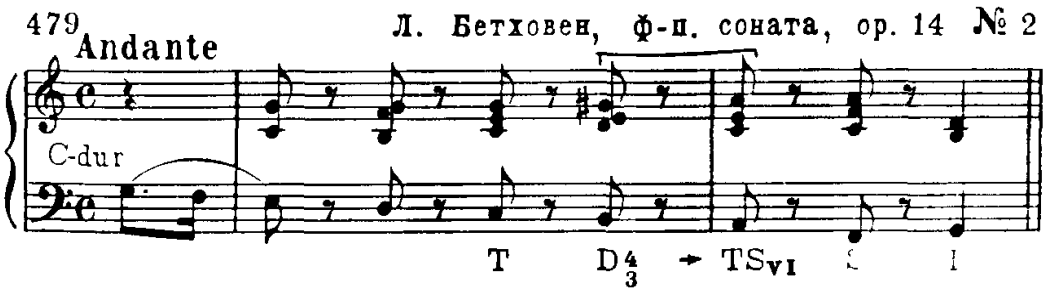
Эти аккорды чаще всего через доминантовую гармонию ведут к новой тонике, согласно формуле S—D—T:



Возможно и введение новой тональности посредством плагального оборота S—T. Субдоминанта в этом случае представлена обычно трезвучием S или SII.

3. Хроматическая система

Совокупность аккордов диатонической системы, обогащенной хроматическими побочными доминантами и субдоминантами, образует более сложную — хроматическую систему:



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Н. Римский-Корсаков, „Сказка о царе Салтане"

480 Allegro assai (заключительный хор)

G-dur

T T_6 S $D_{\frac{4}{3}} \rightarrow S_{11}$ D

481 Allegretto Э. Григ, „Лесная песнь"

B-dur

T DT_{111} $D \rightarrow S$ $D \rightarrow TS_{vi}$

$D \rightarrow TS_{vi}$ DD D_7 T

Ф. Мендельсон, „Сон в летнюю ночь"

482 Allegro vivace (Свадебный марш)

C-dur *f*

$S_{11\frac{6}{5}}+D$ $\rightarrow DT_{111}$ S_{11_6} $K_{\frac{6}{4}}$ D_7 T

Побочные субдоминанты гораздо менее употребительны, чем доминанты, хотя в русской музыке получили все же сравнительно большое распространение:

483 Andante non troppo М Мусоргский. «Хованщина»

es-moll

t s (ss) $\rightarrow$ s t d_{vii} D t

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

484 Allegro А. Лядов, „Про старину“

D-dur

T S (SS) → S D T

485 Allegro М. Глинка, „Руслан и Людмила“

A-dur

D Ds → S_{II} TS_{VI}

4. Голосоведение

При введении побочных доминант голосоведение должно удовлетворять следующим условиям, обеспечивающим максимальную плавность:

1) общие звуки остаются на месте;

2) во избежание переченья хроматическое изменение диатонической ступени должно быть выполнено одним каким-либо голосом;

3) такому движению голоса на хроматический полутон соответствует движение его удвоения на тон или полутон в обратном направлении. Движение удвоенного звука на терцию допустимо в басу и в виде исключения в среднем голосе (где это «полупереченье» менее слышимо):

486

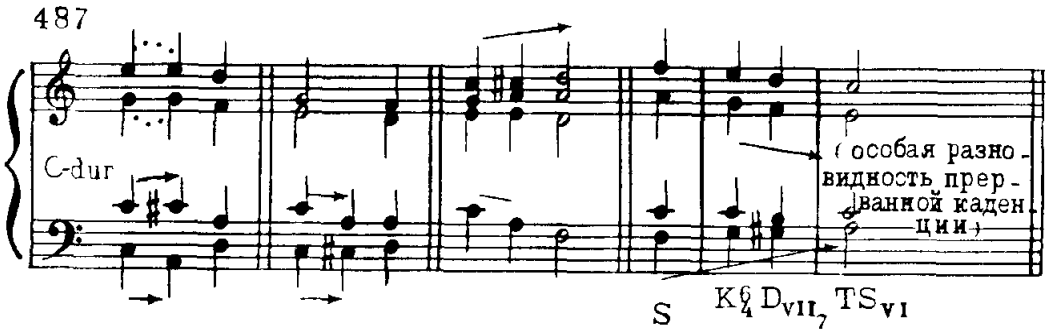
C-dur

D^4_3 → TS_{VI} (a-moll) D_{VII_7} → S_{II} (d-moll) D^4_3 → DT_{III} (e-moll)

c-moll

D_2 → ts_{VI_6} (As-dur) D_2 → s_6 (f-moll) D_{VII_7} → DT_{III} (Es-dur)

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Аналогичная плавность голосоведения характеризует и применение побочных субдоминант (см. примеры 483, 484, 485).

Для отклонении выбираются преимущественно некаденционные формы побочных доминант (обращения D, D_7 с обращениями, хотя, разумеется, возможны и основные D, D_7)

Отклонение сравнительно редко начинается с побочной тоники

Иногда возможны пространные и многократные отклонения, например, Р. Шуман, «Grillen», ор. 12; см. также пример 481 в этой теме.

В метрическом отношении отклонения большей частью напоминают строение каденций: побочные доминанты приходятся на более легкие доли такта, чем их разрешение, то есть их побочные тоники.

5. Распорядок отклонений в периоде

Период, начинающийся и оканчивающийся в главной тональности, в крупном плане считается однотональным. В таком периоде возможны отклонения, и иногда довольно многочисленные.

Хотя в принципе мыслим почти любой порядок отклонении, тем не менее следует обратить внимание на чаще встречающееся их распределение

В мажоре наиболее распространены в смысле местоположения отклонения к D, отчасти TS VI и, значительно реже, DT III; на каденционных участках обычны отклонения к S или S II или — реже — TS VI.

В миноре наиболее распространены отклонения к dtIII, d и D; на каденционных участках обычны отклонения к s, tsVI или ко второй низкой; см Ф Шопен, Мазурка *ля* минор, ор 7 № 2 (см тему 47).

Таким образом, отклонения в субдоминантовую сторону обычнее всего на каденционных участках. Впрочем, иногда они встречаются и ближе к началу предложения и даже в самом начале Отклонение в эту сторону в совокупности с каденционной доминантой содействует отчетливому и полному укреплению тональности:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

488 **Moderato** Н. Римский-Корсаков, „Майская ночь"

d-moll

$D_{VII_7} \longrightarrow s$ $D_{VII_{65}}$ t

Очень распространены отклонения к субдоминанте (S, s, SII) в плагальных каденциях как при подвижном, так и при выдержанном на тонике басе:

489

C-dur

$D_{\frac{6}{5}} \rightarrow S$ T $D \rightarrow S_{II}$

При ряде отклонений в разные тональности субдоминантовой группы часто встречается соответствие их порядка обычному порядку следования субдоминант — S, SII или TSVI, SII или TSVI, s.

Ради укрепления тональности иногда полезно, после отклонения в минорную тональность доминантовой группы (DTIII мажора и d минора), сделать отклонение в субдоминантовую сторону

490 **Andante sostenuto** А. Аренский, „Ночь"

G-dur *p*

T $D \rightarrow S_{II}$ D_9

D-dur

T $D \longrightarrow DT_{III}$ $D\text{-}TS_{VI}\text{:}S_{II}$ (D-dur) D_7 T

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

6. Отклонения в прерванных оборотах и каденциях

Любая доминантовая гармония, особенно D_7, может перейти в неустойчивую, чаще всего тоже доминантовую (иногда субдоминантовую) гармонию другой тональности.

Из многочисленных случаев (о них подробнее в теме 56) пока наибольшее значение будут иметь следующие, ограниченные реальными или подразумеваемыми тониками, возможными в диатонической системе главной тональности:

D—D→S (SII)
D—D→TSVI (или, в миноре, D→dtIII)

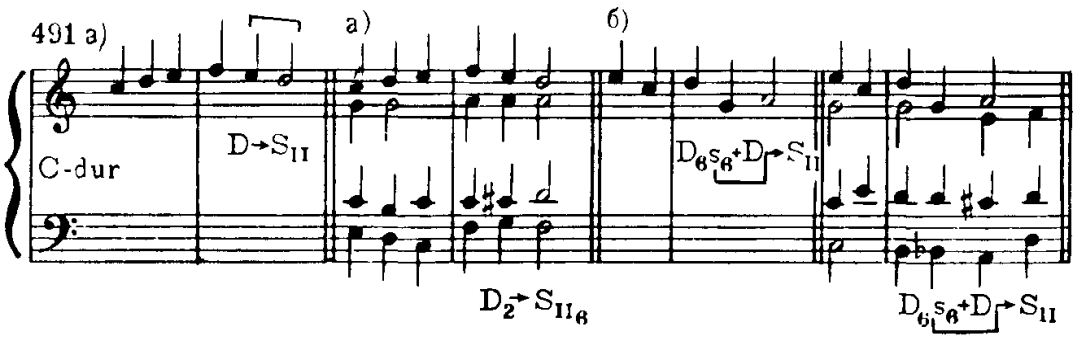
Эти обороты могут получить значение прерванных каденций.

В мажоре очень употребительна хроматизация прерванных каденций посредством введения после K^6_4 хроматического хода, как повышенной примы D_7, на самом же деле как $DVII_7$ к TSVI (см. пример 487, последний двутакт).

Прерванный оборот такого типа возможен и в побочной тональности.

7 Практические указания

При гармонизации данного голоса отклонения во многих случаях обнаруживаются по так называемым случайным знакам. Но отклонения часто возможны и там, где таких знаков нет. Для того, чтобы выявить предположительную возможность отклонения, можно прибегнуть к следующему аналитическому приему: каждый звук данного голоса может быть основным звуком, терцией или квинтой соответствующей побочной мажорной или минорной тоники. В таких случаях в первую очередь нужно ориентироваться на звуки, приходящиеся на более тяжелые доли такта:

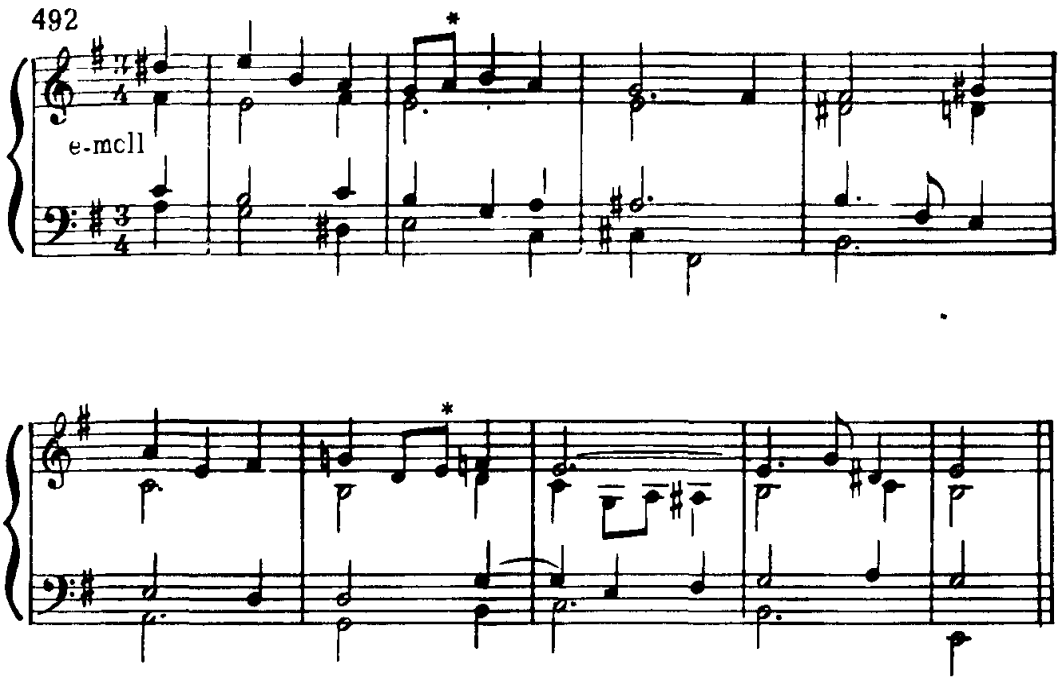


Найдя такую возможную тонику, следует определить, удобно ли на предшествующем ей звуке данного голоса

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

взять правильно разрешающуюся в нее побочную доминанту (или субдоминанту). Наконец, устанавливают, правильно ли соединится побочная доминанта (субдоминанта) с подводящим к отклонению аккордом. Таким образом, анализ идет в направлении, обратном фактической последовательности данного оборота

Пример гармонизации:



Задания

Устные

Проанализировать следующие произведения:

а) Л. Бетховен. Соната *Ми-бемоль* мажор, ор. 7, ч. II; Соната, ор. 14 № 2, ч. II.

б) Р. Шуман. «Grillen», ор. 12.

в) Ф. Шопен. Ноктюрн № 2, *Ми-бемоль* мажор; прелюдия № 9, *Ми* мажор

г) М. Глинка. Рондо Антониды из оперы «Иван Сусанин» и финальный хор «Славься».

д) А. Даргомыжский. Романс «Мне минуло шестнадцать лет».

е) Н. Римский-Корсаков. Песня варяжского гостя из оперы «Садко» и ход «Святой вечер» из оперы «Ночь перед рождеством».

ж) А. Гурилев. Романс «Отгадай, моя родная».

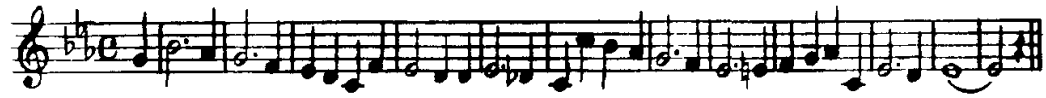
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Письменные

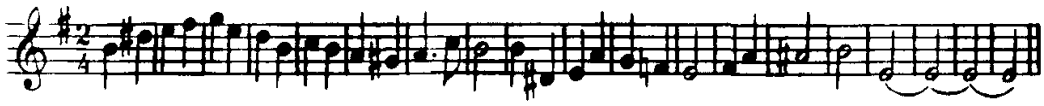
а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

493

1.

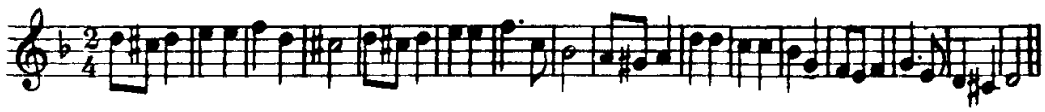


2.

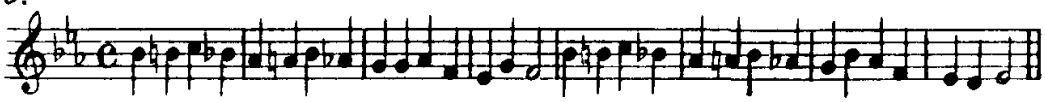


3.

4.

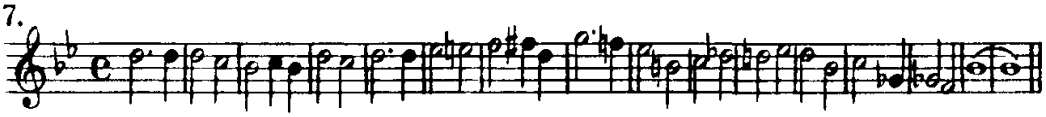


5.

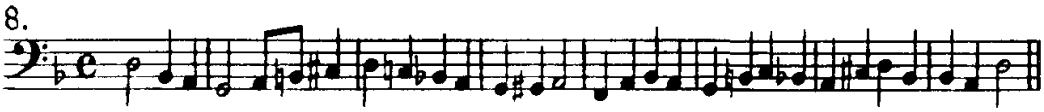


6.

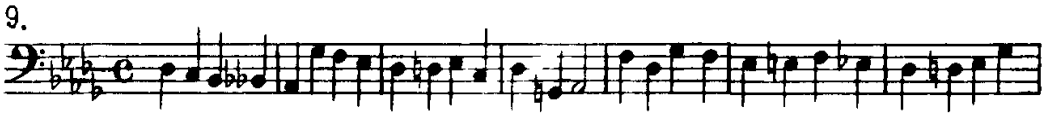
7.

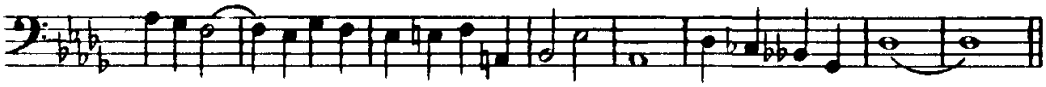


8.

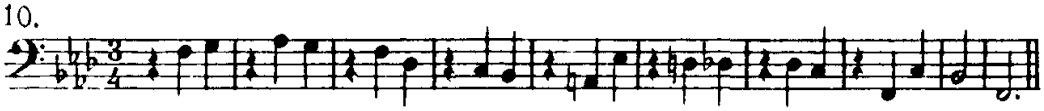


9.



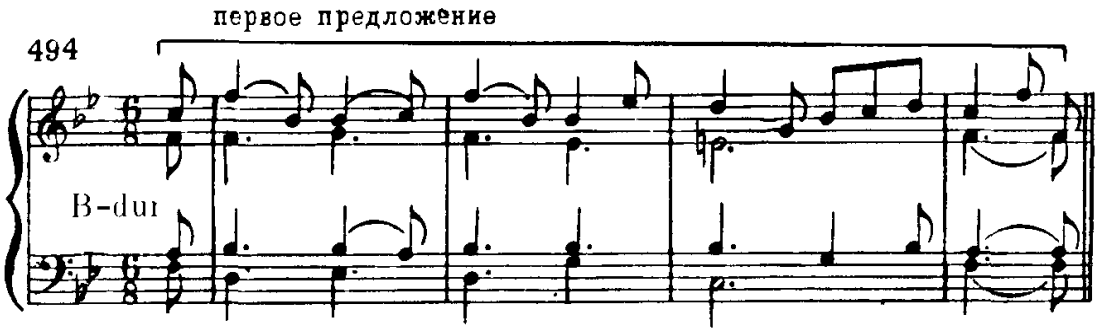


10.



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

б) Дополнить данное предложение до периода, завершив его дополнительными плагальными каденциями с отклонениями в субдоминанту (S или SII или s):



Тема 33

ХРОМАТИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ. ОТКЛОНЕНИЯ

1. Предварительные сведения

Наряду с диатоническими секвенциями большое значение в гармонии приобрели хроматические секвенции Эти секвенции образуются применением различных побочных доминант и субдоминант, причем побочные D безусловно преобладают.

Как известно, побочной доминантой называется аккорд, находящийся в отношении доминанты (D, D_7, D_9 и $DVII_7$) к одному из мажорных или минорных трезвучий тональности, который, в свою очередь, функционально связан с основной T. Побочной субдоминантой называется аккорд, находящийся в отношении субдоминанты (S, SII, SII_7, s) к одному из мажорных или минорных трезвучии тональности, который тяготеет к основной тонике.

Трезвучие, в которое разрешается побочная доминанта или субдоминанта, приобретает для побочных D и S значение временной тоники (так как такая тоника не делается устойчивым аккордом в рамках главной тональности). Оборот с побочными D и S образует звено хроматической секвенции

Каждое звено такой секвенции, взятое отдельно, представляет простейший и обычно не каденционный показ тональности (побочной); обороты здесь преимущественно типа D—T, реже S—D—T и еще реже—S—T. Но в целом все такие звенья с аккордами побочных доминант и их временных тоник функционально подчинены основной тональности и не выходят, следовательно, за

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ее пределы. В этом отличие хроматических секвенций от типично модулирующих секвенций (где обязательно мы в результате секвенций приходим к новой тональности) и определенное сходство с диатоническими секвенциями, где тональность тоже неизменно сохраняется, (хотя вполне возможно и сменить тональность в конце — в рамках ближайшего родства).

Л. Ветховен, ф-п. соната, ор. 14 №2

495

C-dur (C-dur) (d-moll) (e-moll) C-dur

П. Чайковский, „Пиковая дама"

496

D-dur (D) (h) (G) D-dur

S_{II} $D_{6\,5}$ D_7 T

2. Число звеньев секвенции

Как в диатонической, так и в хроматической секвенции, количество звеньев не превышает обычно двух-трех. При более длительном развертывании такой секвенции обыкновенно применяются приемы варьирования звеньев или варьирования в соотношении звеньев, что может создать известное разнообразие в секвентном развитии или последовании. Приводим интересный образец свободного варьирования хроматической секвенции при небольшом числе звеньев и при конечной остановке на D основной тональности:

С. Прокофьев, 3-й концерт для ф-п., II ч.

Andantino

497

e-moll

224 e-moll d-moll c-moll e-moll D

3. Строение звена

Как выше было упомянуто, строение звена хроматической секвенции не сложно и по преимуществу сводится к последованию D—T, реже S—D—T и еще реже S—T или DD—D—T. Начинается звено обычно на слабой или относительно сильной доле такта (более редко на сильной доле) и почти неизменно с аккорда неустойчивой функции. Это находит свое объяснение в том, что движение к устойчивой функции в принципе более напряженно (динамично), чем от нее. Поэтому непосредственный переход от данного звена (на чем бы оно ни кончилось) к побочной тонике последующего звена может оказаться недостаточно логичным или мало связным. Если же звено начинается с одной из неустойчивых гармоний (D, D_7, DD, S), то внимание переключается на возникающие новые тяготения и напряжения и не замечает возможного недостатка слитности и естественности на грани соседних звеньев такой секвенции.

4. Секвентное расширение периода

Применение хроматических доминант и субдоминант в секвенциях создает новые возможности для расширения предложений или периодов. Обычно такое расширение приходится на заключительную часть построения, завершающую изложение музыкальной мысли:

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 2 №2

498 (второе предложение)

D-dur 2-й (D) 3-й (e) 4-й (G)

5-й D-dur 6-й 7-й

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Менее распространены случаи, когда подобные хроматические секвенции вводятся не для расширения второго предложения периода, а в качестве внешнего дополнения (подобно дополнительной плагальной каденции). В этом случае, следовательно, секвенция появляется не внутри периода, а лишь после заключительной его каденции (см. пример 495)·

Чешская народная песня „Яничек" (обр. Малат)

499 Andante

(7 такт) (8 такт) (Des-dur) (b-moll) As-dur

p

D_7 T дополнение D_7 T

5. Хроматическая секвенция и отклонение

По приемам своего гармонического изложения звено хроматической секвенции, представляющее показ побочной тоники с ее D, S и DD, в некоторой степени приближается к средитональному отклонению (см тему 32). Однако необходимо учитывать и имеющуюся здесь разницу·

1) очень часто отклонения достигаются и несеквентным развитием;

2) нередко звенья хроматической секвенции излагаются без закрепления побочной тоники.

Если же звенья хроматической секвенции построены функционально более полно и широко (4—5 аккордов) и появление побочной тоники совпадает с каденционным моментом, то образуется последовательный ряд отклонений.

Задания

Устные

Сделать анализ приемов применения секвенций с побочными доминантами и отклонений в следующих произведениях:

а) Л. Бетховен. Ф-п. соната *Ми-бемоль* мажор, ор. 7, и II (тг 15—25);

б) Р.Шуман.«Бабочки» («Papillons»), ор. 2 №№ 8 и 12 (заключение);

в) П. Чайковский. «Жатва», ор. 37 bis (средний эпизод);

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

г) П Чайковский. «Охота», ор. 37 bis (начальное построение);

д) П Чайковский. «Евгений Онегин», письмо Татьяны, начиная со слов «Вообрази: я здесь одна» и до конца № 9;

е) Н. Римский-Корсаков. «Ночь перед рождеством», Польский с хором (тт. 9—19);

ж) А. Лядов. Песня «Рано цветик» (тт. 1—13);

з) А. Гурилев. Романс «Внутренняя музыка» (тт. 5—12);

и) А. Глазунов. Романс «Жизнь еще передо мною» (начало);

Отыскать и выписать в виде схемы секвенции:

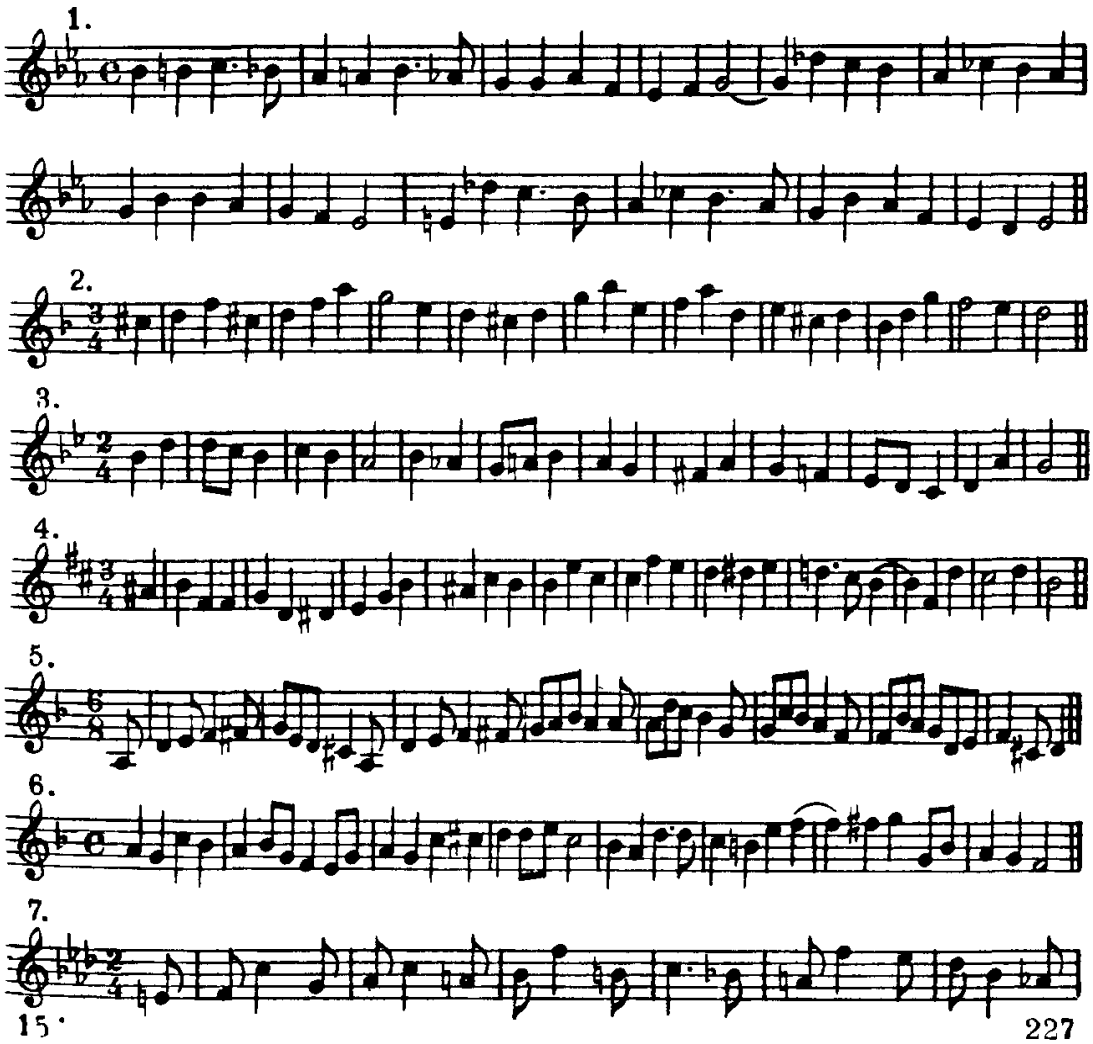
1) В конце экспозиции первого Allegro сонаты Л. Бетховена, ор. 31 № 3.

2) В заключении «Листка из альбома» Р. Шумана, ор. 99 № 5.

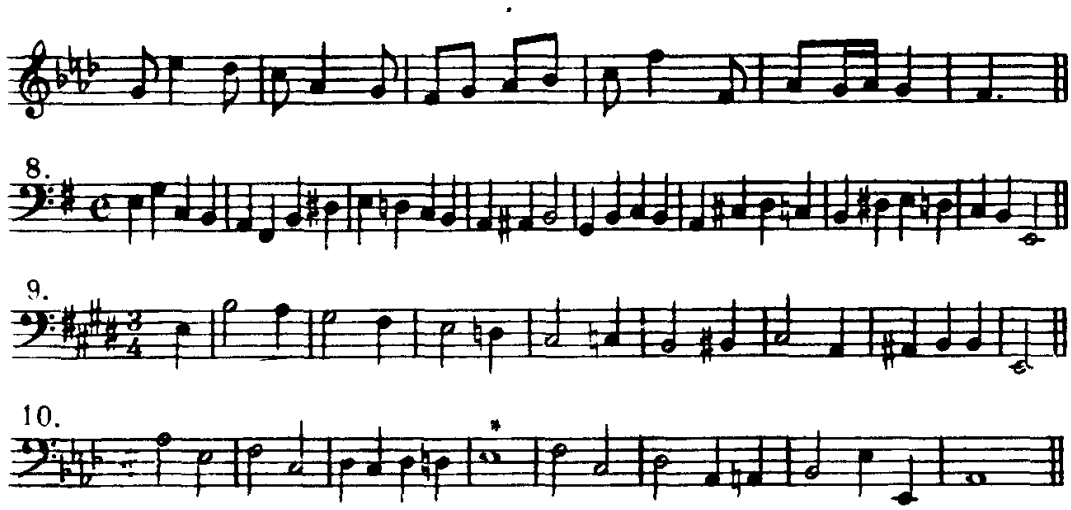
Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

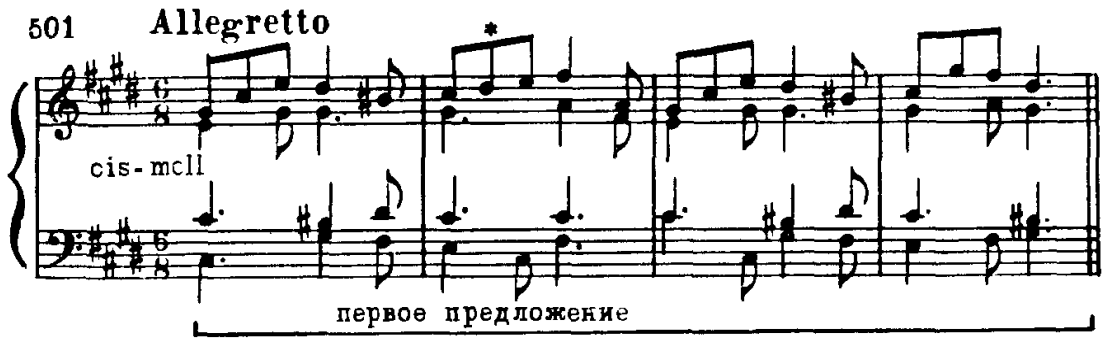
500.



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



б) Дополнить данное четырехтактовое предложение до полного периода; второе предложение по масштабу расширить путем применения хроматических секвенций:



Тема 34

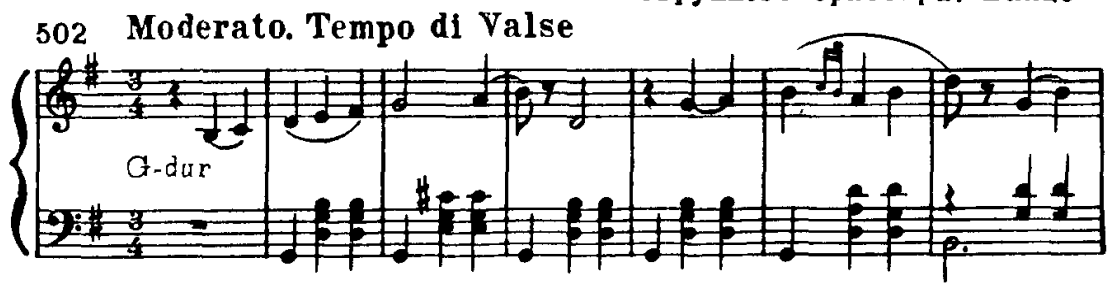
МОДУЛЯЦИЯ

1. Общие понятия

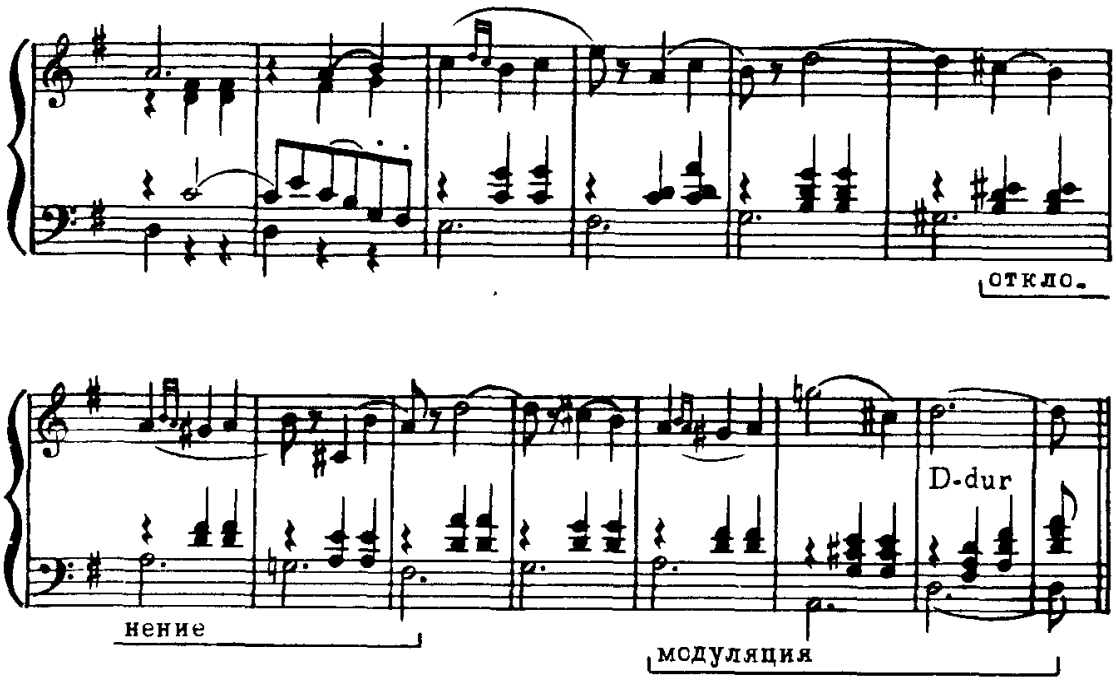
Модуляцией называется (как уже говорилось в теме 31) переход в новую тональность и завершение в ней музыкального построения (в частности — периода).

Кадансовое завершение построения (периода) в новой тональности служит основным отличием модуляции от отклонения внутритонального:

П. Чайковский, Серенада для струнного оркестра. Вальс



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



2. Модуляция в развитии музыкального произведения

Модуляция является важнейшим гармоническим фактором развития в музыкальном произведении, ибо однотонально обычно излагается или только одна какая-либо часть произведения, или же музыкальные произведения небольшой протяженности

3. Функциональная связь тональностей

Соотношение или связь тональностей, сменяющихся в процессе развития, в известной мере аналогичны функциональным соотношениям аккордов в однотональном изложении Поэтому сменяющиеся тональности можно, по некоторой аналогии с аккордами, назвать функциями высшего порядка Подобно тонике в пределах однотонального изложения, главная тональность, вокруг которой группируются и функционально объединяются все другие тональности, побочные, служит единственной устойчивой тональностью. Остальные тональности аналогичны неустойчивым функциям лада; так, вокруг главной тональности объединяются тональности доминанты, субдоминанты, двойной доминанты, их параллельные. Нередко несколько тональностей объединяются в особую группу, во главе с ведущей по функции (С. И. Танеев).

4. Тональности первой степени родства

Непосредственная связь тональностей основывается прежде всего на функциональных взаимоотношениях их тоник; чем проще это соотношение, тем ближе, родственнее и соотношение самих тональностей. Соотноше-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

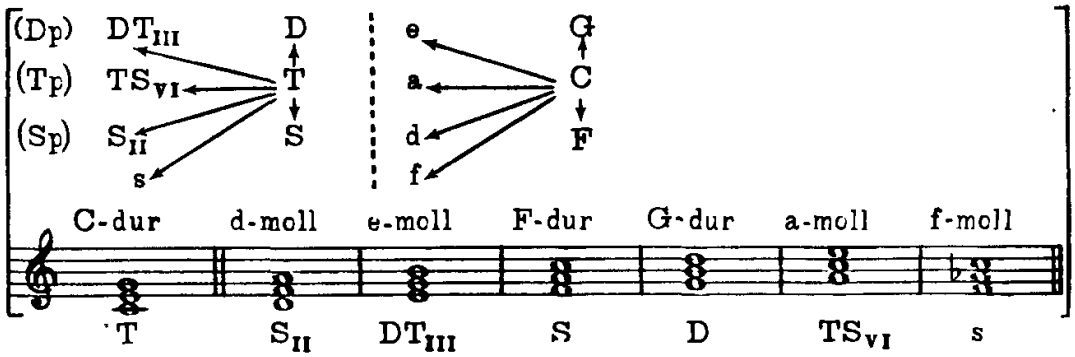
ние же тональностей проще — в целом — тогда, когда они имеют наибольшее количество общих звуков и аккордов.

На этом основании наиболее близки те тональности, тоники которых непосредственно входят в диатонический мажор и минор данной исходной тональности.

Такое диатоническое родство тональностей образует первую степень родства тональностей.

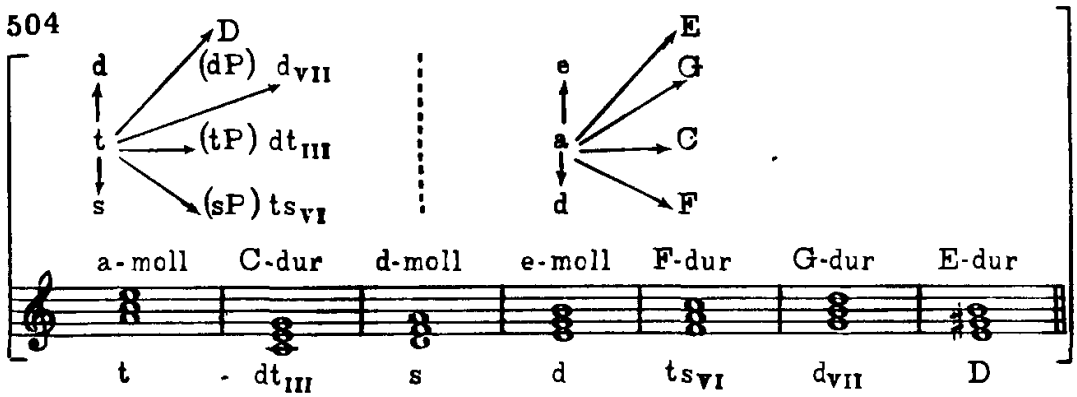
Для мажора в первой степени родства находятся тональности его доминанты, субдоминанты и все три побочные параллельные, а также тональность минорной субдоминанты:

503



Для минора в первой степени родства находятся также тональности его доминанты, субдоминанты, все три побочные параллельные и тональность мажорной доминанты:

504



5. Общий аккорд

В пределах диатонического родства модуляция происходит при посредстве общего двум связываемым тональностям аккорда. Представляя определенную функцию в начальной тональности, общий аккорд приобретает иное функциональное значение в последующей тональности; он является тем самым как бы посредником между двумя тональностями и называется поэтому также посредствующим.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

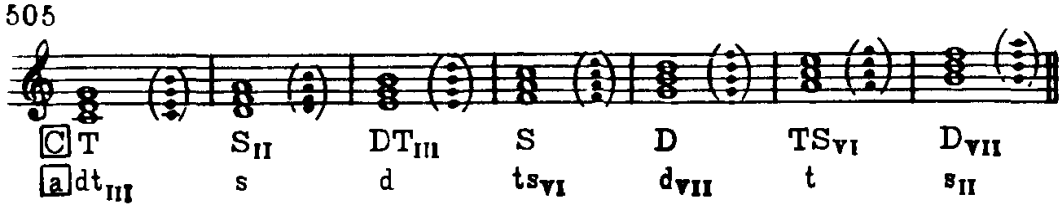
В функциональном переключении общего аккорда из одной тональности в другую проявляется свойство, известное под названием переменности функций (функциональной переменности).

6. Число посредствующих аккордов

Число общих аккордов между тональностями первой степени родства не во всех случаях одинаково и выявляется сравнением их ключевого обозначения в записи.

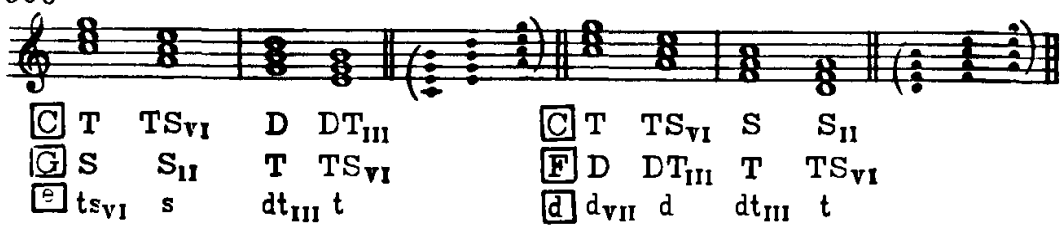
Тональности параллельные, то есть с одинаковым ключевым обозначением *(До — ля)*, в натуральном своем виде имеют общий звуковой состав: поэтому общими являются все семь трезвучий (септаккордов):

505



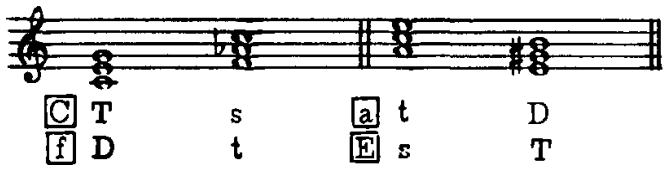
Тональности, отличающиеся в записи одним ключевым знаком, имеют четыре общих трезвучия (и три септаккорда). Общими являются тоники обеих тональностей и их параллели:

506



При разнице в четыре знака по ключевому обозначению (для мажора — тональность его минорной субдоминанты, для минора — тональность его мажорной доминанты) тональности имеют лишь два общих трезвучия — тоники обеих тональностей:

507



Посредствующие аккорды применяются в модуляции в разных видах — в виде трезвучия, секстаккорда, изредка квартсекстаккорда (проходящего) и септаккорда. При этом,

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

однако, септаккорды, будучи связаны разрешением, в роли посредствующих аккордов имеют меньшее значение, чем трезвучия, допускающие более свободное их применение, истолкование и переключение.

7. Модулирующий аккорд

Модулирующим аккордом называется то созвучие, которое следует за общим (посредствующим) аккордом и которое с достаточной определенностью выявляет новую тональность.

С того момента, как общий аккорд переименован применительно к последующей тональности, вступает в силу обычный распорядок последования функций. Так, например, после общего аккорда, равного тонике второй тональности, возможны S, DD, D и т. п. Но при этом предпочитаются гармонии, более определенные по тональной принадлежности и функциональной яркости. Поэтому в качестве модулирующих аккордов более желательны неустойчивые созвучия различных функций (S, SII_7, DD, D_7, K^6_4) и особенно — диссонирующие созвучия с их более ярким стремлением к разрешению.

В частности, при модуляции в тональности мажора большое значение имеет субдоминанта гармонического вида лада в качестве модулирующего аккорда.

8. Каденция в модуляции

Заключительная (чаще всего совершенная) каденция сплошь и рядом уже начинается с модулирующего аккорда, если он по своему типу для этого подходит (K^6_4, D_7, SII_7, SII^6_5, $DVII_7$, DD).

Если же модулирующий аккорд не характерен для заключительной каденции (обращения D_7, $DVII_7$ с обращениями, SII_2), то от такого аккорда движение идет к новой тонике на основе обычного распорядка функций, а после того как она достигнута, вводится обычная заключительная каденция.

Когда тоника последующей тональности вводится ранее полного окончания модуляции (если, например, она — общий аккорд, если модулирующий аккорд не привел к заключительной каденции), то ее лучше брать в виде секстаккорда или в мелодическом положении терции или квинты; тогда в заключительной совершенной каденции она прозвучит свежее и завершеннее.

Наиболее убедительное и ясное закрепление новой тональности достигается, конечно, применением полной автентической совершенной каденции:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

508 **Allegretto marcato** — Л. Делиб, „Лакмэ", III д., хор солдат

C-dur

посредствующий аккорд

модулирующий аккорд

e-moll

C T

e ts_{VI} $s_{II\,4/3}$ $K_{6/4}$ D_7 t

каденция

Однако первая каденция в новой тональности может быть несовершенной, или прерванной, или даже половинной. За такой каденцией следует окончательное закреплеиие:

509 **Andante** — Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 14 №2

C-dur

посредствующий аккорд

модулирующий аккорд

G-dur

C-dur

sf sf

C T

G S $D_{4/3}$ T_6 $S_{II\,6/5}$ DD_{VII_7} $K_{6/4}$ D_7 T

каденция

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Н. Римский-Корсаков, „Майская ночь", д. II

510 Tempo di Polacca

B-dur F-dur

полов. кад.

B-dur d-moll

D

Задания

Устные

1) Найти тональности I степени родства от тональностей: *Си-бемоль, Ля, Соль-бемоль, ре, фа, си.*

2) Найти посредствующие и модулирующие аккорды для модуляций в следующих тональностях: *Ля—до-диез, Ми—Си, ре — Ля, си — Соль, соль — Си-бемоль, ми — Ре, Си-бемоль — Ми-бемоль.*

3) Проанализировать приемы модуляций в первом периоде Rondo «alla turca» В.А.Моцарта; в Сарабанде из английской сюиты *ля* минор И. С. Баха; в Марше *ре* минор, ор. 99 Р. Шумана; в финале оперы «Майская ночь» Н Римского-Корсакова (первый период); в средней части Ноктюрна *до-диез* минор П. Чайковского; в первом периоде «Листка из альбома» *фа-диез* минор, ор. 99 Р. Шумана.

Тема 35

МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ПЕРВОЙ СТЕПЕНИ РОДСТВА

1. Предварительные сведения

Процесс модулирования из данной мажорной или минорной тональности в любую мажорную или минорную тональ-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ность первой степени родства слагается в целом из следующих четырех последовательных моментов:

1) показ исходной тональности;
2) введение посредствующего аккорда;
3) введение модулирующего аккорда;
4) построение завершающей каденции.

В рамках начального периода музыкального произведения наиболее обычна модуляция в тональность доминанты и другие тональности доминантовой группы — в соответствии с ролью и значением этой функции вообще.

Модуляция же в тональности субдоминантового направления в таком периоде встречается редко.

Зато отклонения в тональность субдоминанты и модуляции в субдоминантовом направлении в средних частях произведения (в связках, разработках) довольно обычны.

А. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

2. Число тональностей доминантовой группы

Данный мажор имеет две тональности первой степени родства, входящие в его доминантовую группу: тональность доминанты и ее параллели, например *До* мажор — *Соль* мажор и *ми* минор (то есть тональности V и III ступеней). Из этих двух тональностей более обычна в модуляции первая.

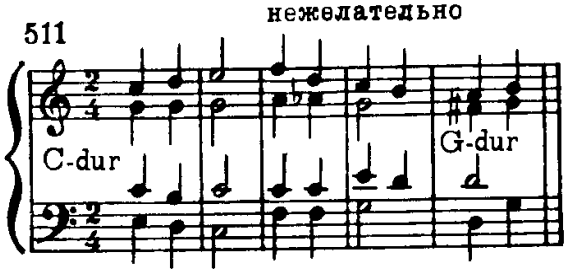
Данный минор имеет четыре тональности первой степени родства, входящие в его доминантовую группу: тональность параллельная, тональность минорной доминанты, ее параллели и тональность мажорной доминанты, причем первые две из них встречаются наиболее часто.

3. Посредствующий аккорд в первой тональности

В первоначальной тональности посредствующий аккорд вводится в таких гармонических оборотах, которые облегчают отстройку от данной тональности и переключение развития в сторону новой тональности.

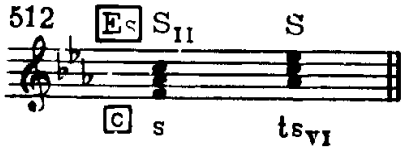
Поэтому непосредственно перед модуляцией в D мало целесообразны, например, обороты S—D или S—K^6_4—D, ярко подчеркивающие исходную тональность и осложняющие поэтому отстройку:

511 нежелательно



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

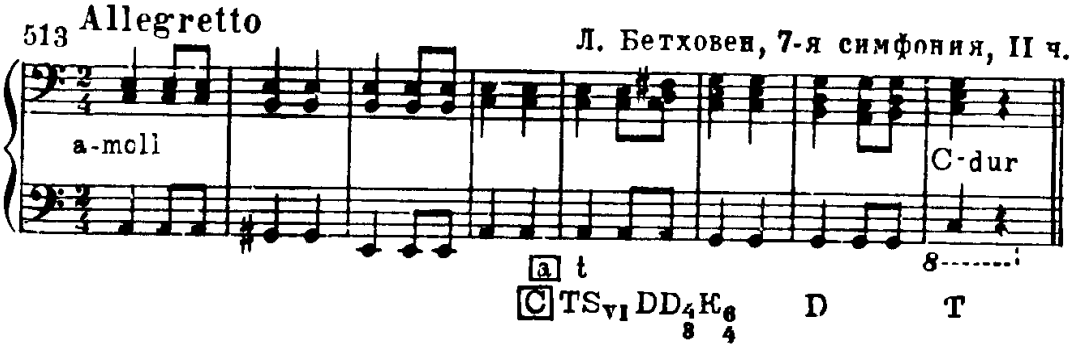
Мало желательны также остановки в исходной тональности на S или SII или же отклонения в эти тональности. Исключение представляет модуляция из минора в его мажорную параллель (например, из *до* минора в *Ми-бемоль* мажор), ибо аккордика субдоминантовой группы обеих тональностей тождественна:

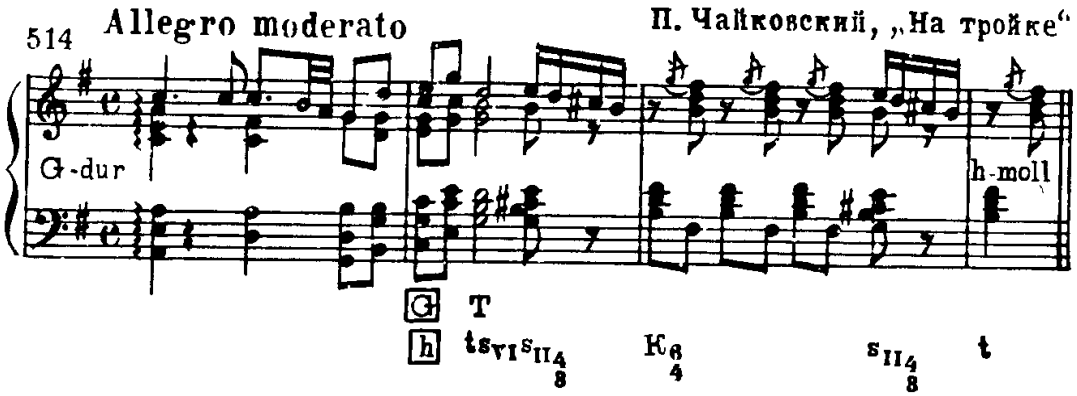


4. Посредствующий и модулирующий аккорды в новой тональности

При модуляции в доминантовом направлении посредствующий аккорд может получить в новой тональности различное значение — тоники, субдоминанты и (очень редко) доминанты

Если посредствующий аккорд принадлежит к группе T новой тональности (T, частично TSVI), то обычно за ним следует S, DD или же D в роли модулирующих аккордов:





http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

И. Гайдн, ф-п. соната cis-moll, II ч.

515 Scherzando allegro con brio

A-dur

A D
E T

E-dur

Если же посредствующий аккорд — S или SII новой тональности, то за ним следует:

а) субдоминанта диссонирующего типа (нередко в гармоническом мажоре);

б) двойная доминанта;

в) кадансовый квартсекстаккорд или же

г) непосредственно доминанта в том или ином виде (D_7 и $DVII_7$ с обращениями):

516 а) б)

C-dur G-dur C-dur G-dur

C T_6
G S_6 $s_{II_4^3}$ K_4^6 D_7 T

C T_6
G S_6 DD_4^3 K_4^6 D_7 T

в) г)

C-dur G-dur C-dur e-moll

C TS_{VI}
G S_{II} T

C TS_{VI}
e s D_7 t

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

517 **Tempo di Menuetto** **В. А. Моцарт, Симфония Es-dur, III ч.**

Es-dur (схема) — B-dur

Es — D_4 → TS_{VI} — B S_{II} s_{II_2} D_6 — T — K_6 D_7 T

Поскольку субдоминанта (S, SII, TSVI) естественно приводит к полной каденции в новой тональности, она наиболее желательна в качестве посредствующего аккорда при модуляции в доминантовом направлении.

При переходе из минора в параллельный мажор часто в исходной тональности вводится прерванный оборот, причем tsVI переключается в новой тональности на S:

518

a-moll — C-dur

a ts_{VI} — C S S_{II_6} K_{6_4} D_7 T

519 **Passionato** **Р. Шуман, „Карнавал", ор. 9 № 17**

f-moll

f D_7 ts_{VI} — As S DD K_6 D_7 T

Сравнительно редкая модуляция из минора в тональность ее VII натуральной ступени (например, *до* минор — *Си-бемоль* мажор) выполняется также с помощью посредствующего аккорда, равного SII, реже — S новой тональности:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

520 Allegretto

Л. Бетховен, Квартет №2, III ч.

e-moll

D-dur

e t

D S_{II} D_{VII} D_7 T

Б. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

5. Число тональностей

Данному мажору принадлежат четыре тональности первой степени родства, входящие в его субдоминантовую группу: параллельная тональность, субдоминантовая и параллельная ей и тональность минорной субдоминанты, например *До* мажор — *ля* минор, *Фа* мажор, *ре* минор, *фа* минор.

Данному минору принадлежат две тональности субдоминантового значения субдоминантовая и параллельная ей (в *до* миноре – *фа* минор и *Ля-бемоль* мажор)

6. Посредствующий и модулирующий аккорды

При модуляции в тональности субдоминантовой группы посредствующий аккорд может иметь в новой тональности различное значение -- прежде всего D, DTIII, T (или TSVI), реже S и DD.

Если такая модуляция достигается переключением тоники исходной тональности на доминанту последующей, то она мало закончена и приближается по своему характеру к отклонению Чтобы сделать переход в субдоминантовую тональность более завершенным, обычно расширяют показ новой тональности:

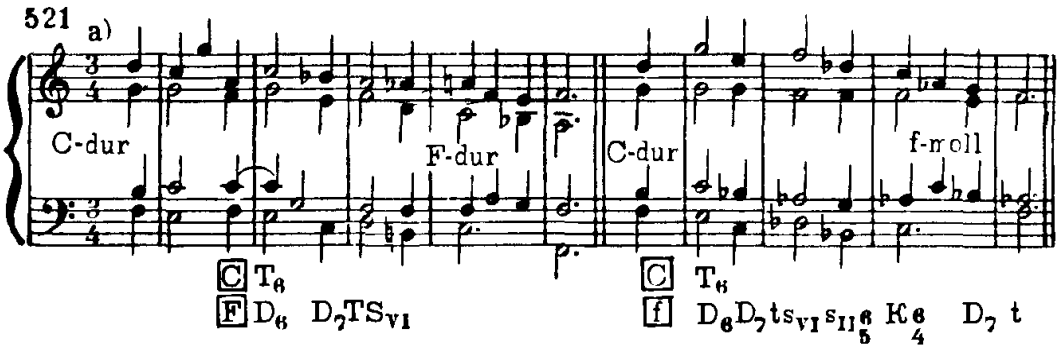
а) введением прерванного оборота, или

б) отклонением в тональность ее VI ступени, или же

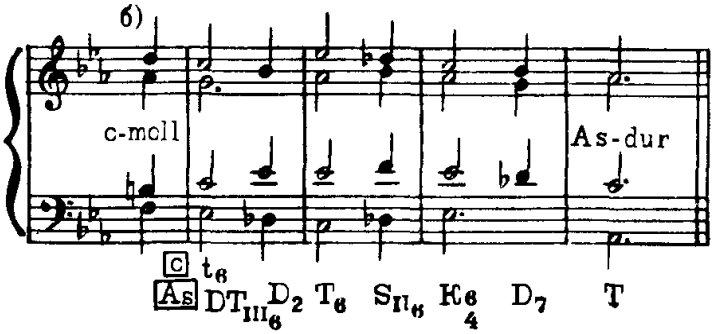
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

в) распространенностью самой каденции в новой тональности:

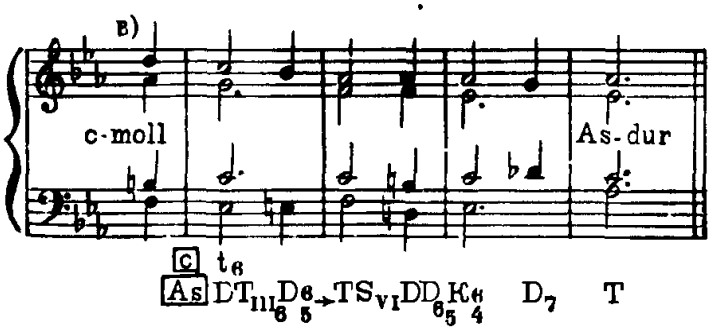
521 а)



б)



в)



Посредствующий аккорд, равный субдоминанте новой тональности, применяется в данных модуляциях редко, но он очень уместен при модуляции из мажора в тональность его параллели.

7. Отклонение в тональность общего аккорда

Иногда при модуляции в доминантовую или субдоминантовую группу тональностей первой степени родства применяется отклонение в тональность посредствующего аккорда в целях более решительной отстройки от исходной тональности и облегчения настройки на последующую тональность.

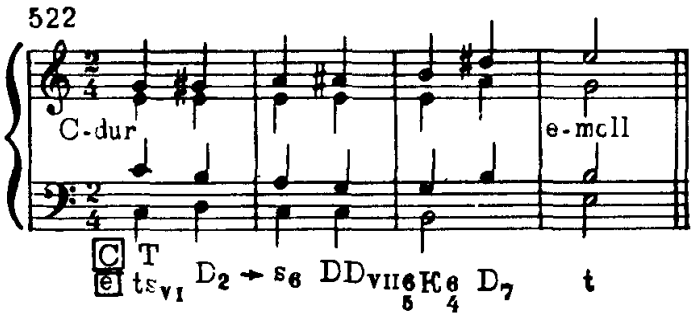
Как правило, такое отклонение вводится для закрепления субдоминантовой функции будущей тональности, поскольку

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

функция эта обеспечивает наибольшую завершенность всего модулирующего перехода.

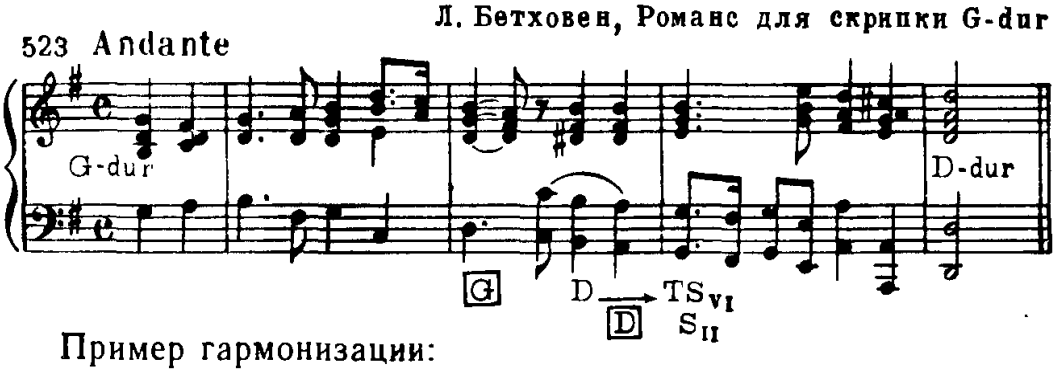
При модуляции в мажоре наиболее типичны отклонения в тональность его SII, реже в тональности TSVI и S; при модуляции в минор — отклонения в тональность его s, весьма редко — tsVI:

522



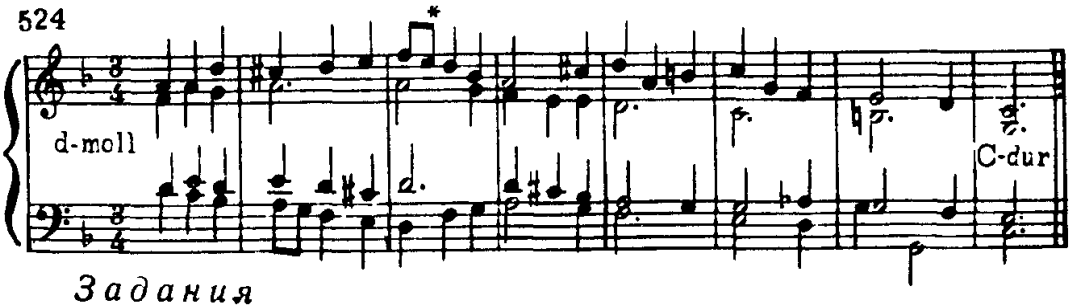
Л. Бетховен, Романс для скрипки G-dur

523 Andante



Пример гармонизации:

524



Задания

Устные

Проанализировать модуляции в начальных периодах следующих произведений:

а) Л. Бетховен. Рондо из сонаты для ф-п., ор. 2 № 2;
б) Р. Шуман. Скерцо *соль* минор, ор. 99;
в) Л. Бетховен. 33 вариации, ор. 120 (тема);
г) Р. Шуман. «Детские сцены», ор. 15 № 13;
д) Ф. Мендельсон. Песня без слов, ор. 53 № 5;
е) А. Гурилев. «Горько пташке сидеть в клетке»;
ж) А. Дюбюк. «Сердце, ты плачешь».

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

525

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

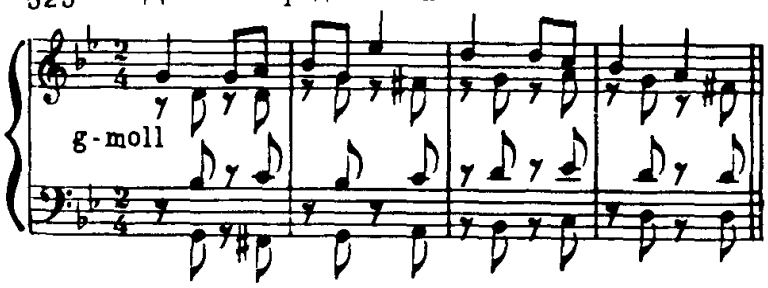
10.

б) К данному предложению присочинить несколько вариантов второго предложения с различным модуляционным

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

окончанием — в *Си-бемоль* мажоре, *Фа* мажоре, *Ми-бемоль* мажоре, *Ре* мажоре:

525а Данное предложение



На фортепиано

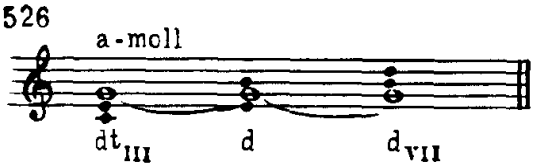
Играть модуляции во все мажорные и минорные тональности первой степени родства по отношению к данному мажору и минору.

В. НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР В МОДУЛЯЦИИ

8. Хроматический переход из натурального минора в гармонический

При модуляции в минорные тональности посредствующим аккордом может быть какое-либо из трезвучий натурального минора, из его доминантовой группы (dtIII, d, dVII):

526



Эти аккорды натуральной доминанты (d) не имеют полутонового вводного звука, лишены поэтому острого тяготения в тонику и вследствие этого в западноклассической музыке не применяются для завершения модуляции.

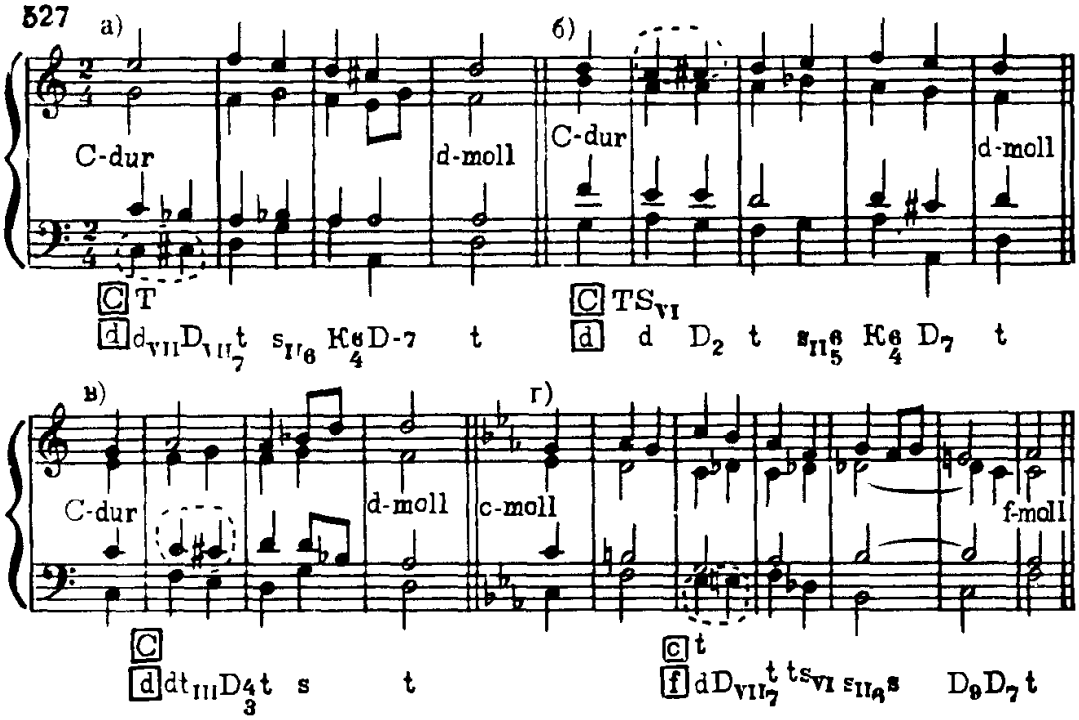
Для создания более обычного полутонового тяготения к новой (последующей) тонике натуральная (минорная) доминанта сопоставляется с доминантой гармонического минора D, D_7, $DVII_7$ или D_9; такая доминанта вводит в тонику, за которой следует обычная каденция, закрепляющая новую тональность.

При непосредственном сопоставлении аккордов натурального и гармонического минора один из голосов движется на хроматический полутон (например, в *ля* миноре: *соль — соль-диез;* в *до* миноре: *си-бемоль — си-бекар*). От хроматического хода образуется полутоновый вводный звук мажорной доминанты новой тональности, характерный для гармонического минора и для обычной модуляции в минорную тональность

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Приемы голосоведения в данных модуляциях аналогичны приемам, применяемым в отклонениях (см. тему 33):

527

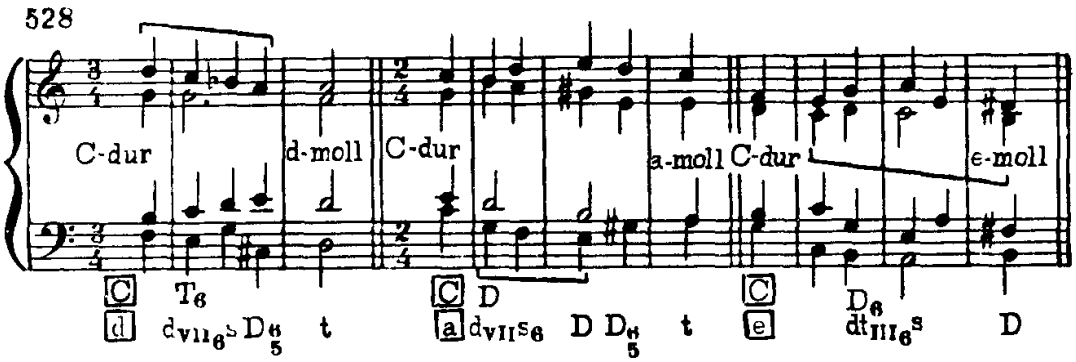


9. Фригийские обороты при модуляции в минор

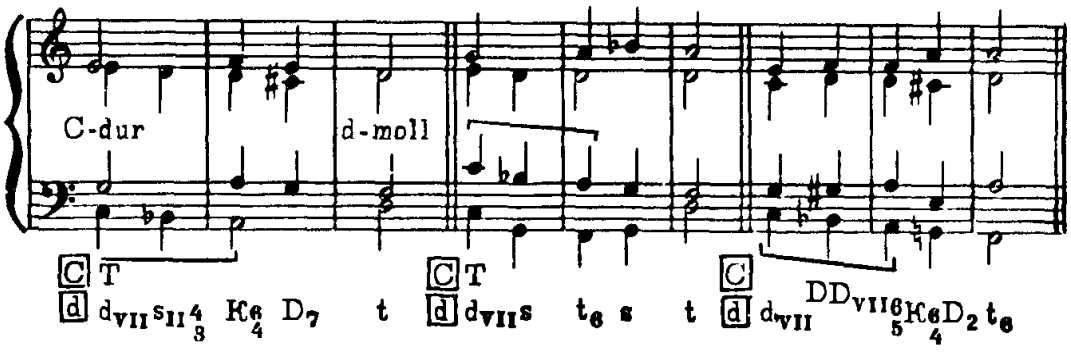
Посредствующий аккорд натурального минора новой тональности не всегда непосредственно переходит в доминанту гармонического минора; на основе фригийского оборота он нередко переходит в минорную субдоминанту (иногда в sII_6, sII_7, увеличенные $^4{}_3$ и $^6{}_5$), образуя в одном из голосов нисходящий диатонический ход от натуральной VII ступени к VI; за субдоминантой или двойной доминантой обычно следует доминанта, реже $K^6{}_4$ (или проходящий $T^6{}_4$).

Фригийский оборот применяется и в полном, и в неполном виде, с различными гармонизациями. Чаще всего он приводит непосредственно к полной или плагальной, реже — к прерванной каденции в гармоническом миноре:

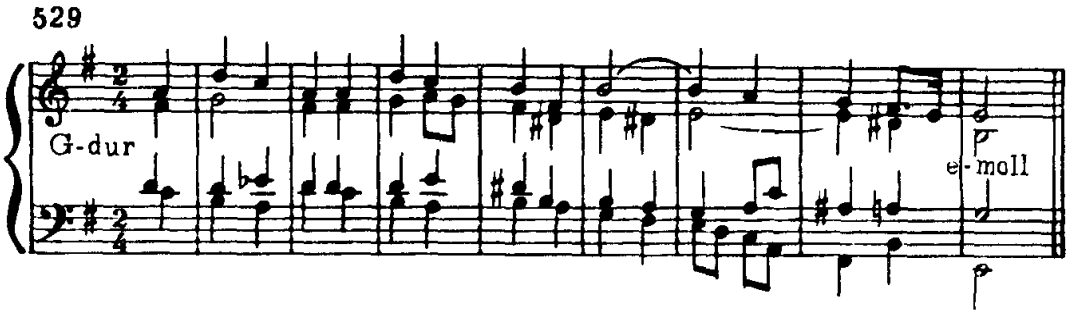
528



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Пример гармонизации:



Примечание. Переченье (NB) смягчается в подобных случаях ходом одного из голосов на уменьшенный интервал.

Задания

Устные

Проанализировать модуляции в начальных периодах следующих произведений:

а) Л. Бетховен. Ф-п. соната, ор. 28, ч. II;

б) Л. Бетховен. Соната для скрипки с ф-п., ор. 12, менуэт;

в) Я. Малат. Чешский народный танец «Лук» (тт. 21—25);

г) П. Чайковский. «Подснежник» из цикла «Времена года»;

д) М. Глинка. Трио «Не томи, родимый» из оперы «Иван Сусанин»;

е) А. Кастальский. Хор «Поля неоглядные» (ч. II, $^3_4$, тт. 1—5);

Отыскать в финальном хоре оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» (цифры 260—261) отклонения на основе фригийского оборота и модуляции.

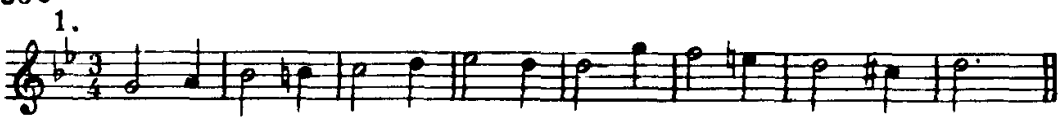
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Письменные

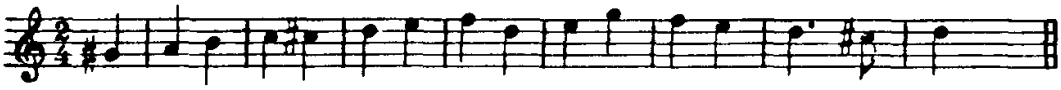
Гармонизовать следующие мелодии и басы:

530

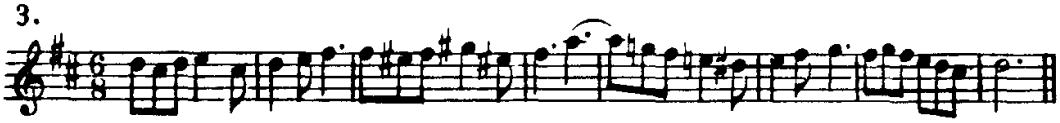
1.



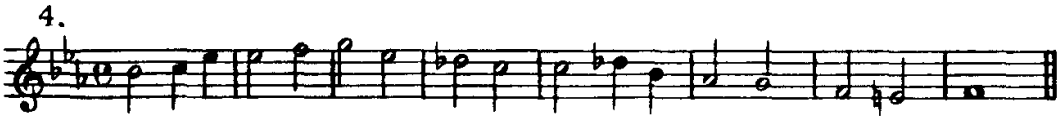
2.



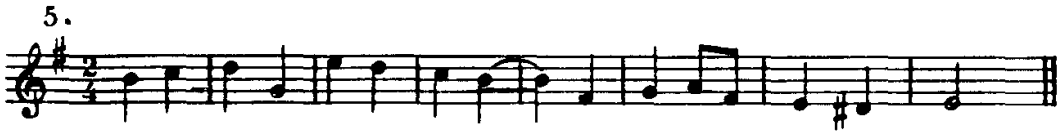
3.



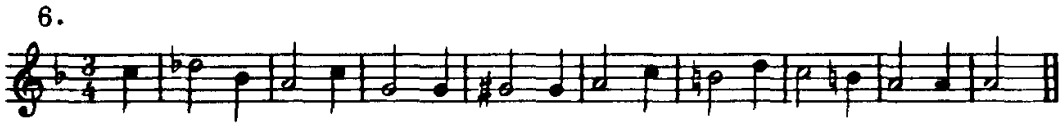
4.



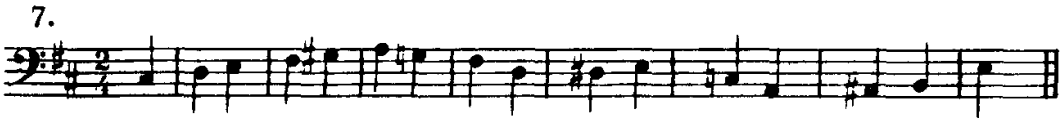
5.



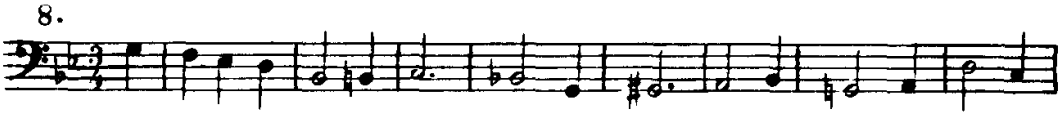
6.

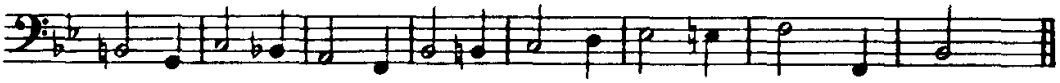


7.



8.





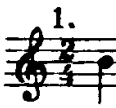
На фортепиано

а) Играть различные модуляции в минорные тональности первой степени родства от данного мажора и минора.

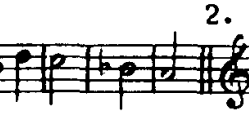
б) Гармонизовать следующие отрывки:

531

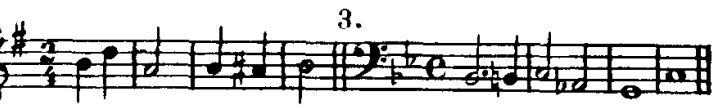
1.



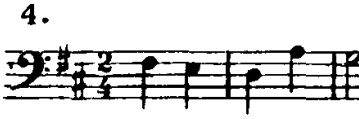
2.



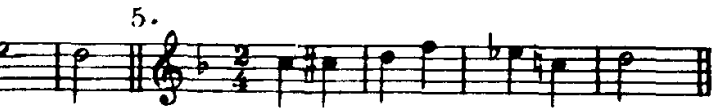
3.



4.



5.



Тема 36

ПРИГОТОВЛЕННОЕ ЗАДЕРЖАНИЕ В ОДНОМ ГОЛОСЕ

1. О диссонансах

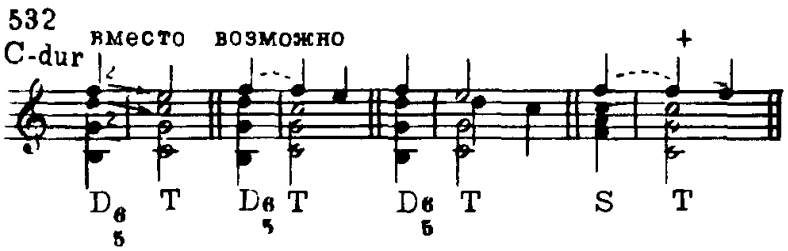
Диссонансы бывают аккордовые и неаккордовые. Аккордовый диссонанс образуется в результате прибавления к консонирующему (большому или малому) трезвучию терции (септимы) или двух терций (септимы и ноны).

Нарушая возможную устойчивость трезвучия, такой диссонанс делает весь аккорд неустойчивым и требует разрешения в другой аккорд (точнее — в аккорд той третьей функции, которой нет в составе диссонирующего аккорда)

Неаккордовый диссонанс — задержание (см. пример 532) не входит в терцовую структуру аккорда (трезвучия, септ- или нонаккорда), — он ее временно нарушает, создавая дополнительное напряжение, которое требует разрешения в данный же аккорд

2. Общие сведения

Приготовленным задержанием называется введение на сильном времени неаккордового диссонанса в качестве звука, оставшегося в каком-либо голосе от предыдущего аккорда, где звук этот был основным, терцией, квинтой, септимой или ноной:

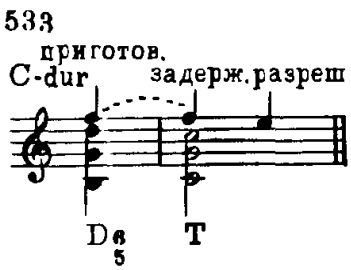


В образовании приготовленного задержания имеются три момента:

1) приготовление, то есть наличие в предыдущем аккорде звука, который далее становится неаккордовым диссонансом;

2) само задержание, то есть появление этого звука в качестве неаккордового диссонанса в новом аккорде (момент напряжения, функциональный конфликт);

3) разрешение, то есть переход звука, чуждого аккорду, в аккордовый звук (ликвидация функционального конфликта):



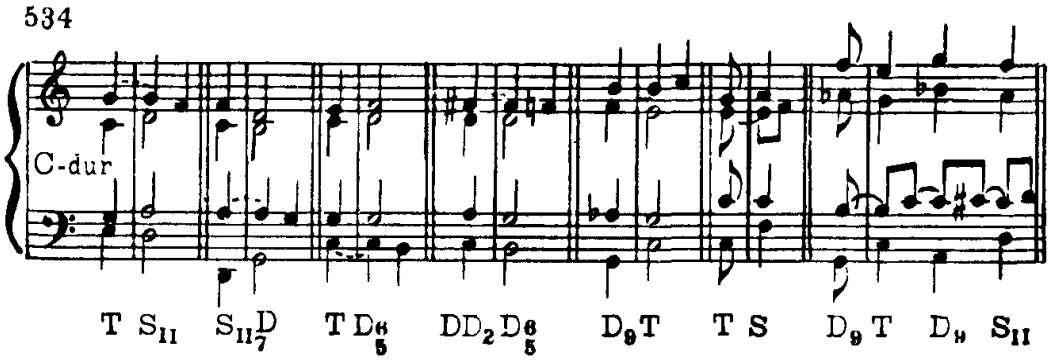
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

3. Голосоведение

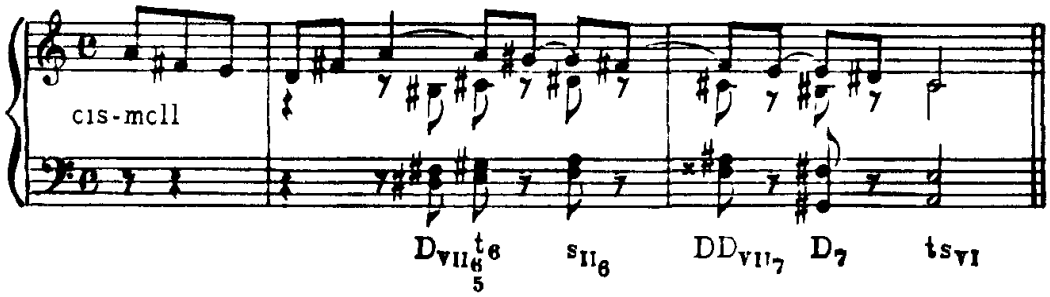
Наиболее типичны задержания, разрешающиеся нисходящим ходом на большую или малую секунду. Реже применяются задержания, восходящие на малую секунду. Задержания, восходящие на большую секунду, встречаются еще реже и образуются почти исключительно к большой терции мажорного трезвучия и доминантсептаккорда.

Возможно нисходящее или восходящее задержание на увеличенную приму:

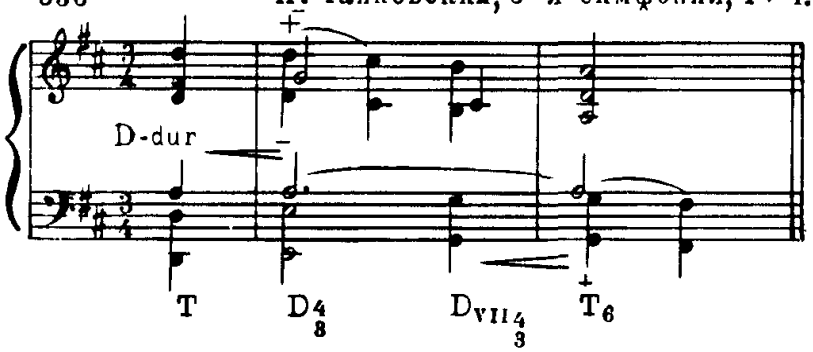
534



535 П. Чайковский, „Евгений Онегин", II к.



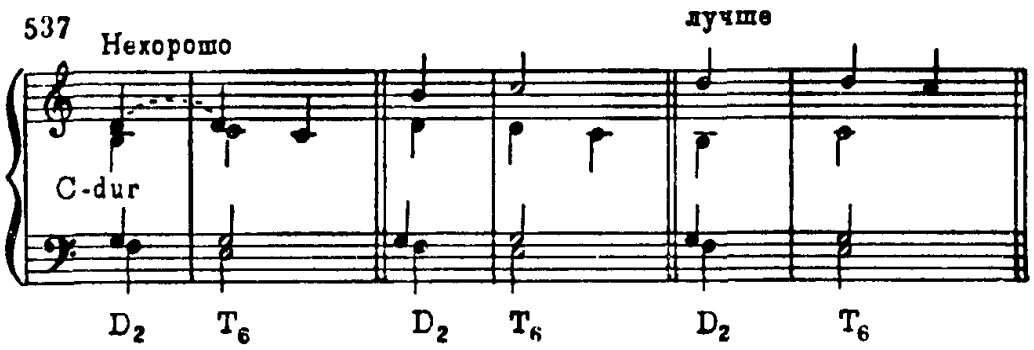
536 П. Чайковский, 6-я симфония, IV ч.



В момент задержания в остальных голосах, кроме баса, не должно быть того аккордового звука, в который оно затем разрешается, во всяком случае — не секундой ниже или септимой выше задержания:

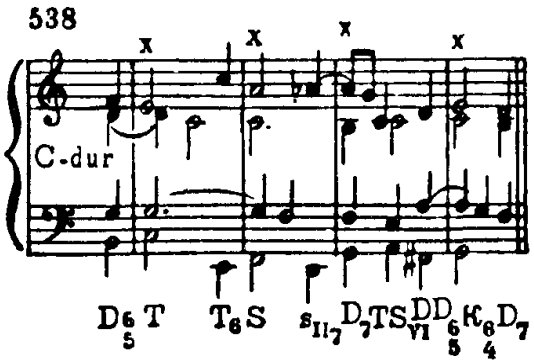
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

537



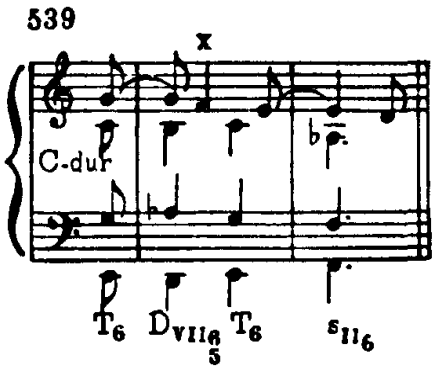
В басу же, в момент задержания в одном из остальных голосов, звук его разрешения вполне допустим. В таких случаях обыкновенно имеет место задержания к октаве от баса в основном трезвучии, основном септаккорде или квартсекстаккорде:

538



а иногда в секстаккорде с удвоенной терцией, например, в SII_6, T_6 и др., большей частью проходящих:

539

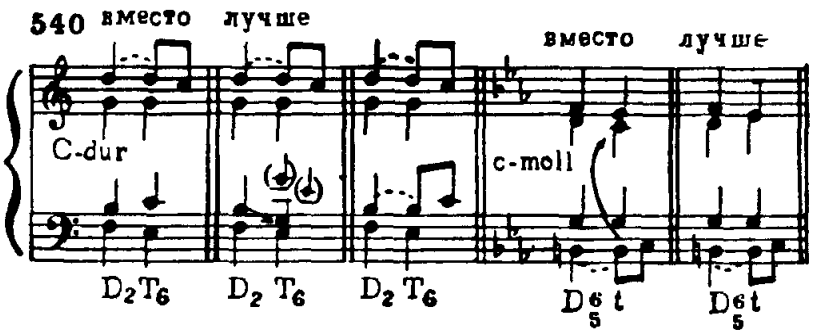


В целом — задержания почти не изменяют известных норм удвоения в аккордах. Поэтому, как правило, следует избегать подчеркивания задержанием удвоенной терции в главных трезвучиях, в первую очередь — больших.

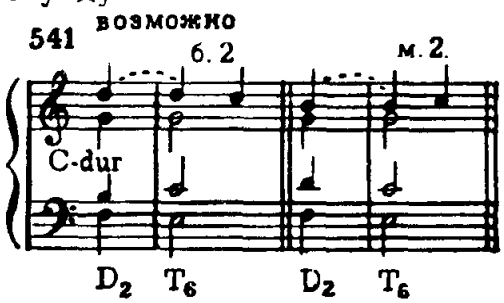
Мешающий звук нередко можно без труда заменить другим аккордовым звуком, то есть сделать иное удвоение в данном аккорде.

Кроме того, в некоторых случаях можно сделать задержание в двух голосах, разрешающееся в унисон или октаву противоположным движением (подробнее — в следующей теме):

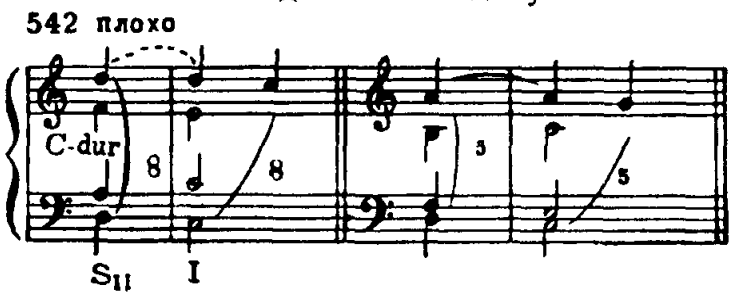
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



В виде исключения удвоение звука, разрешающего задержание, может находиться ниже самого задержания в другой октаве и лучше не в соседнем голосе. Это типично для задержаний, нисходящих на большую секунду и восходящих на малую секунду:



Параллельные квинты и октавы, имеющиеся в данном аккордовом остове, несмотря на задержание, рассматриваются как погрешность голосоведения и не допускаются:



4. Метрические и ритмические условия

Приготовление задержания может находиться как на сильной, так и на слабой доле такта и может быть выражено любой длительностью.

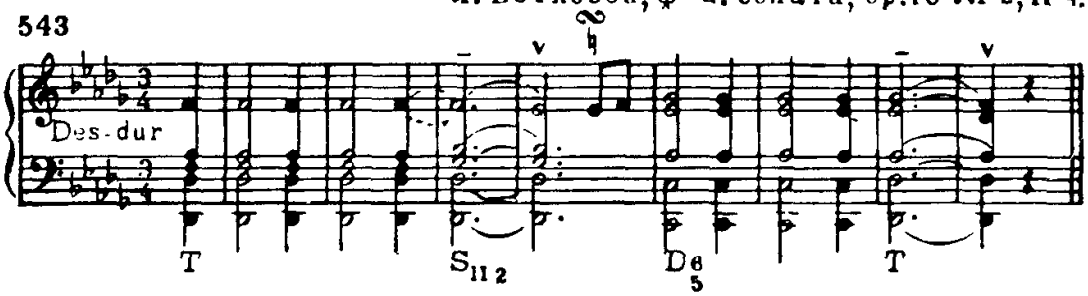
Само задержание может помещаться как на сильном, так и на относительно сильном времени, лишь бы оно было сильнее своего разрешения. Кроме того, в трехдольном такте встречается задержание и на второй доле, с разрешением на третьей.

Иногда — в произведениях быстрого темпа — протяженность задержания равна одному, изредка нескольким тактам. В этом случае такт, в котором задержание разрешается, воспринимается как «легкий», сравнительно с тем, в котором задержание началось («тяжелый» такт):

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор.10 № 2, II ч.

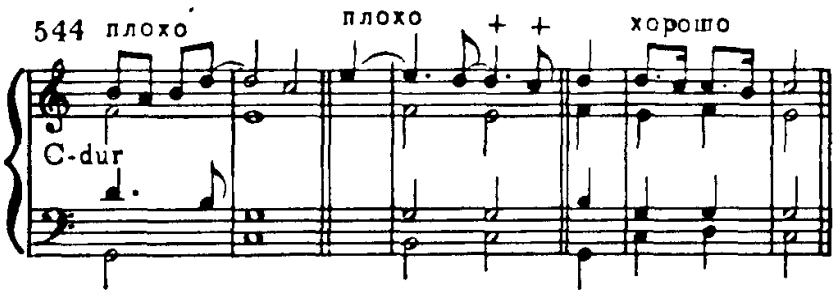
543



Если задержание по длительности равно своему приготовлению или короче его, то их нередко (но отнюдь не обязательно) связывает лига (см. примеры данной темы).

Если приготовление короче задержания, то лига применяется редко из-за резкости такой синкопы и здесь эти звуки повторяются. Повторения возможны в любых длительностях:

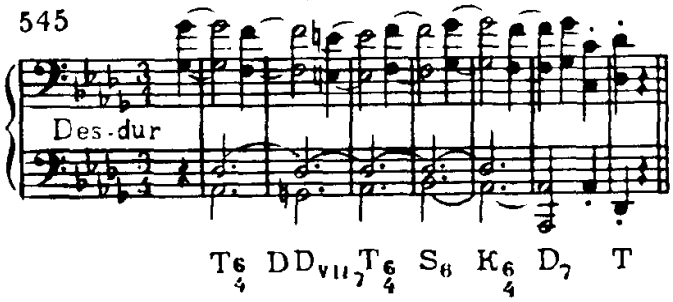
544



Исключение. В трехдольном размере встречается иногда лига, связывающая третью долю такта с задержанием, длящимся первые две доли следующего такта:

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор.27 № 2

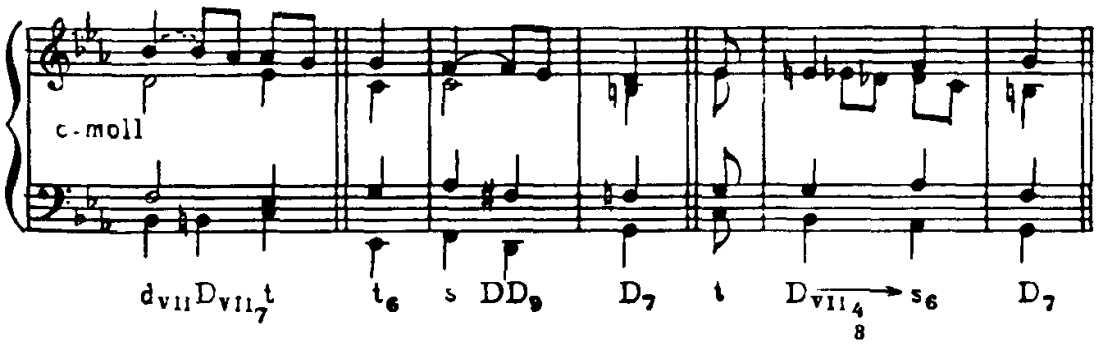
545



Разрешение задержания может непосредственно послужить приготовлением нового задержания (см. пример 535).

Примечание. Встречается особый случай задержания в уменьшенном септаккорде и малом нонаккорде — путем образования уменьшенной октавы или увеличенной примы, при переходе от натурального минора к гармоническому (см. пример 535):

546



5. Практические указания

При гармонизации данного голоса задержание можно предположить в тех случаях, когда нота повторяется (с лигой или без нее), после чего голос идет на большую или на малую секунду вниз или на малую секунду вверх к более слабому времени такта:

547 Дано: C-dur

пример гармонизации

D_6 T S D_7

Кроме того, признаком задержания можно считать родственные слигованным нотам – ноту с точкой или внутритактовую синкопу, при условии последующего правильного разрешения задержания:

548 Дано: C-dur

пример гармонизации

C-dur

D_6 D_{VII_7} T

549 а) Дано: C-dur

пример гармонизации

T D_2 T_6 D_{VII_7}T

б) Дано: C-dur

C-dur

D_{VII_7}T D_{VII_7} → TS_{VI}

Во всех случаях задержания при определении или выборе гармонической функции нужно ориентироваться на звук, разрешающий его, а не на самое задержание, являющееся неаккордовым элементом и не характеризующее аккордовую функцию.

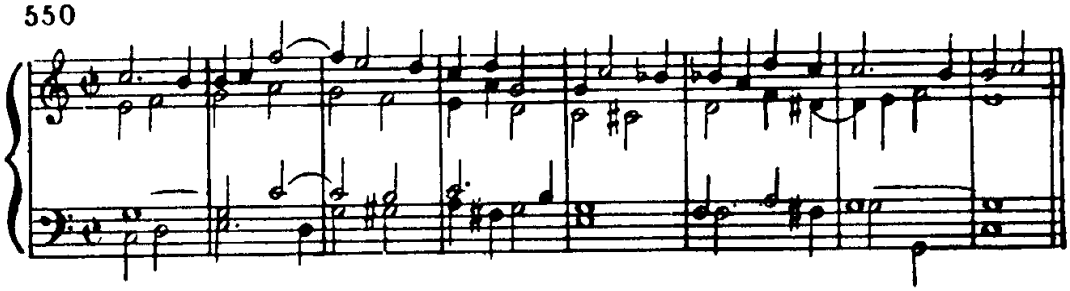
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

В тех местах, где в данном для гармонизации голосе задержания отсутствуют, желательно для сохранения общего характера звучания вводить задержания в одном из других голосов при соблюдении тех же норм голосоведения.

Примечание Учитывая, что наиболее простым, убедительным для слуха является задержание диссонирующее, желательно в первую очередь выявлять задержание к терции (трезвучия, септаккорда), а также к квинте септаккорда

Пример гармонизации:

550

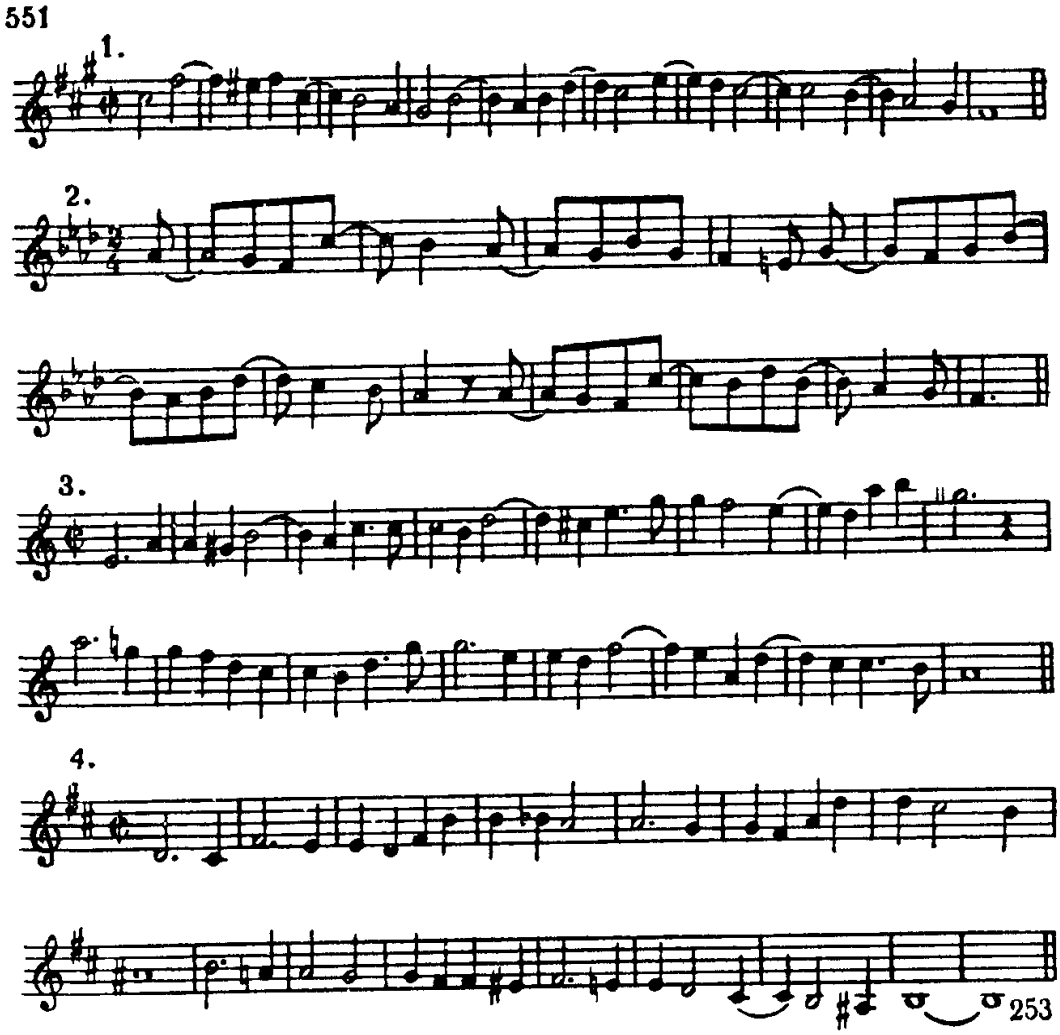


Задания

Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы:

551



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

5.

6.

7.

8.

9.

10.

На фортепиано

а) Гармонизовать данные отрывки:

552

1.

2.

3.

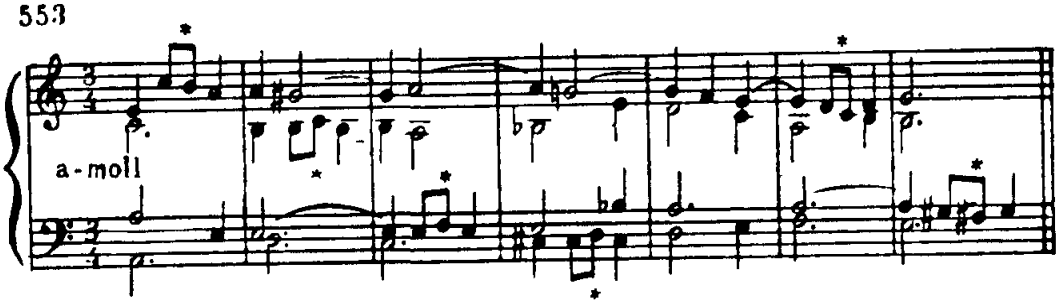
4.

б) Играть различные аккордовые последовательности и модуляции в тональности первой степени родства, с применением задержаний.

в) Дополнить данное первое предложение до периода и заключить его плагальными каденциями:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

553



Тема 37

ПРИГОТОВЛЕННОЕ ЗАДЕРЖАНИЕ В ДВУХ И ТРЕХ ГОЛОСАХ

1. Определение

Одновременное задержание в двух голосах называется двойным, в трех голосах — тройным.

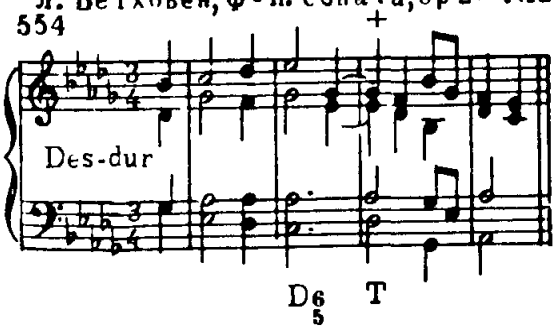
В отношении приготовления, метрических и ритмических условий, а также несовпадения звука задержания со своим разрешением в одновременном звучании, каждое из простых задержаний, входящих в состав данного двойного или тройного, подчиняется указанным выше нормам задержаний в одном голосе.

2. Голосоведение

Двойное задержание возможно в тех случаях, когда при смене гармонии два голоса делают шаг на большую или малую секунду параллельными терциями или секстами:

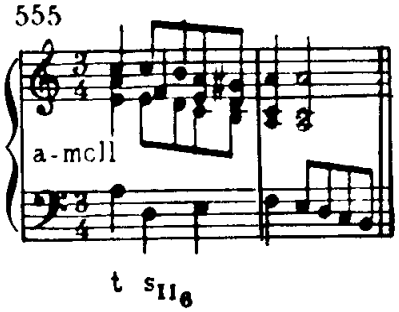
Л. Бетховен, ф-п. соната, ор 27 №2

554



И С. Бах, Английская сюита a-moll

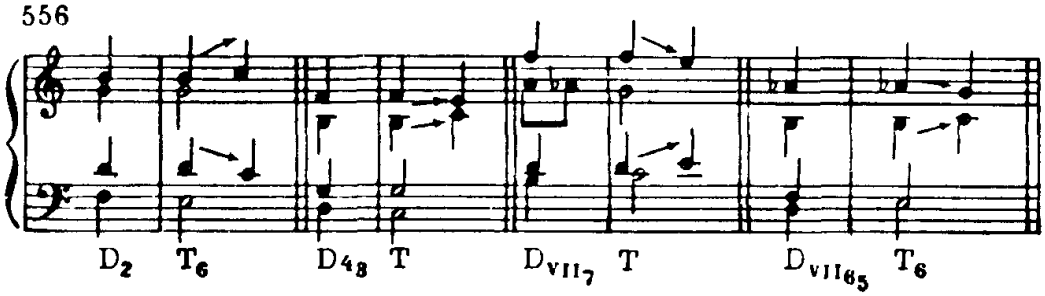
555



или двигаются противоположно друг другу. Последняя разновидность особенно часто встречается при разрешении двойного задержания в унисон или октаву. В этом случае задержания, которые могут быть неправильны порознь, вместе оказываются правильными:

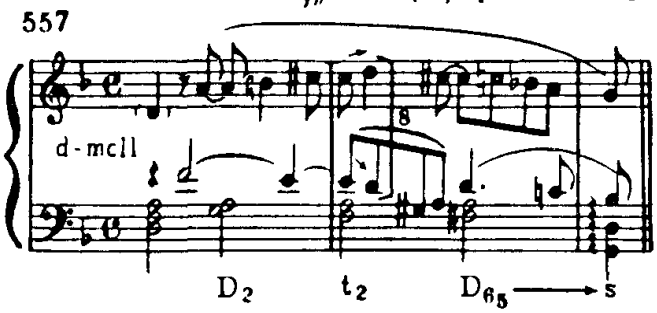
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

556



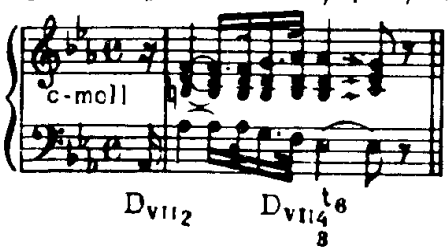
П. Чайковский „Октябрь", ор.37 bis №10

557



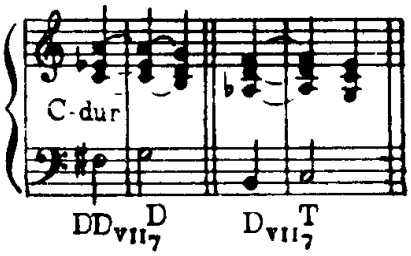
При тройном задержании два голоса двигаются параллельными терциями или секстами, а третий голос — противоположно им:

Л. Бетховен,
558 ф п. соната, ор.13, I ч.



Кроме того, возможны тройные задержания при движении трех голосов параллельными секстаккордами, изредка квартсекстаккордами, и почти всегда в тесном расположении:

559



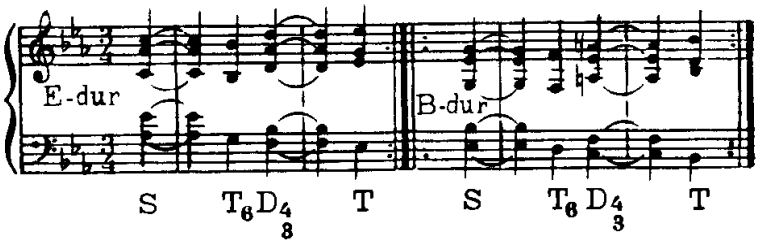
Бас в двойных и тройных задержаниях участвует сравнительно редко; оставление его на месте одновременно с одним

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

или двумя из остальных голосов делает смену гармонии недостаточно четкой и ясной.

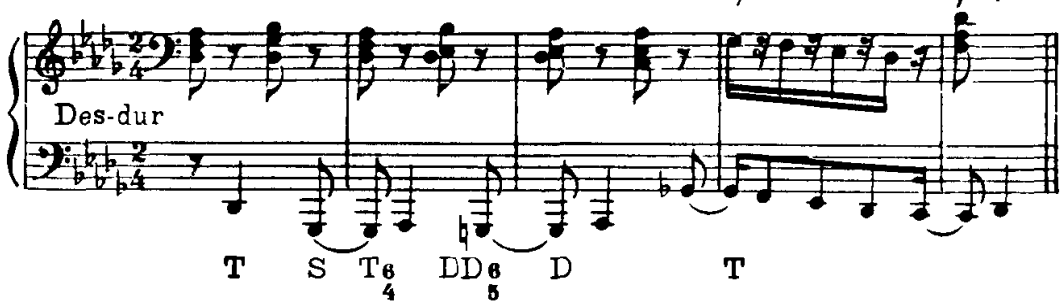
Примечание 1. Иногда образуется как бы задержание одновременно во всех четырех голосах, то есть простое повторение аккорда или общая всем голосам синкопа, имеющая не столько гармоническое значение, сколько фактурное:

560 Р. Шуман, „Венский Карнавал", I ч.



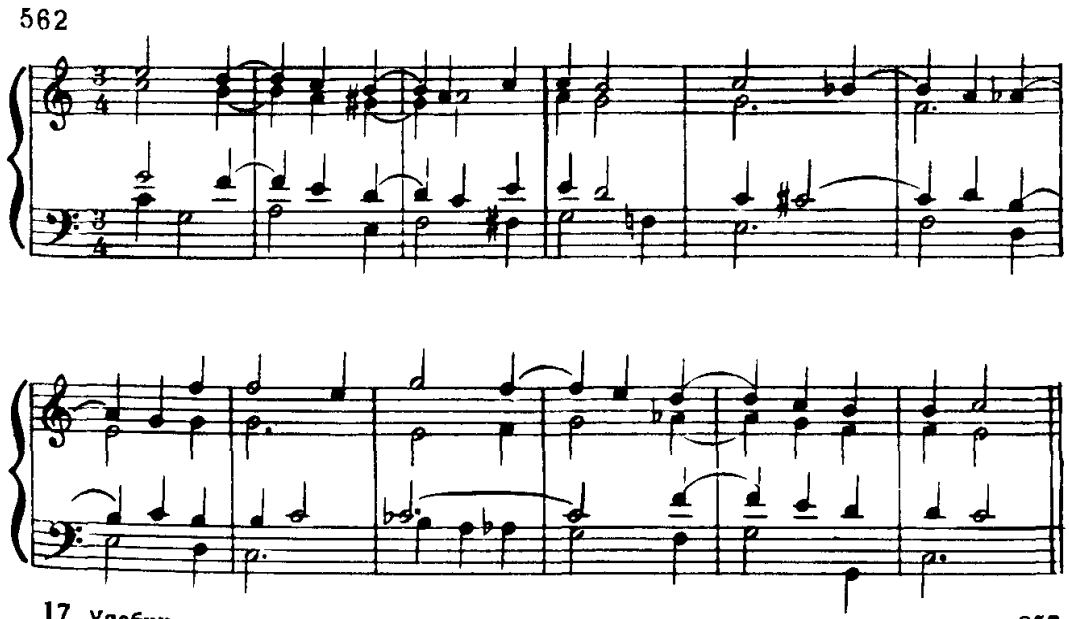
2. Задержанию родственно встречающееся иногда синкопическое «отставание» баса по отношению ко всем остальным голосам или, наоборот, такое же отставание верхних голосов по отношению к басу

561 Л. Бетховен, Ф-п. соната, ор. 57



Пример гармонизации:

562



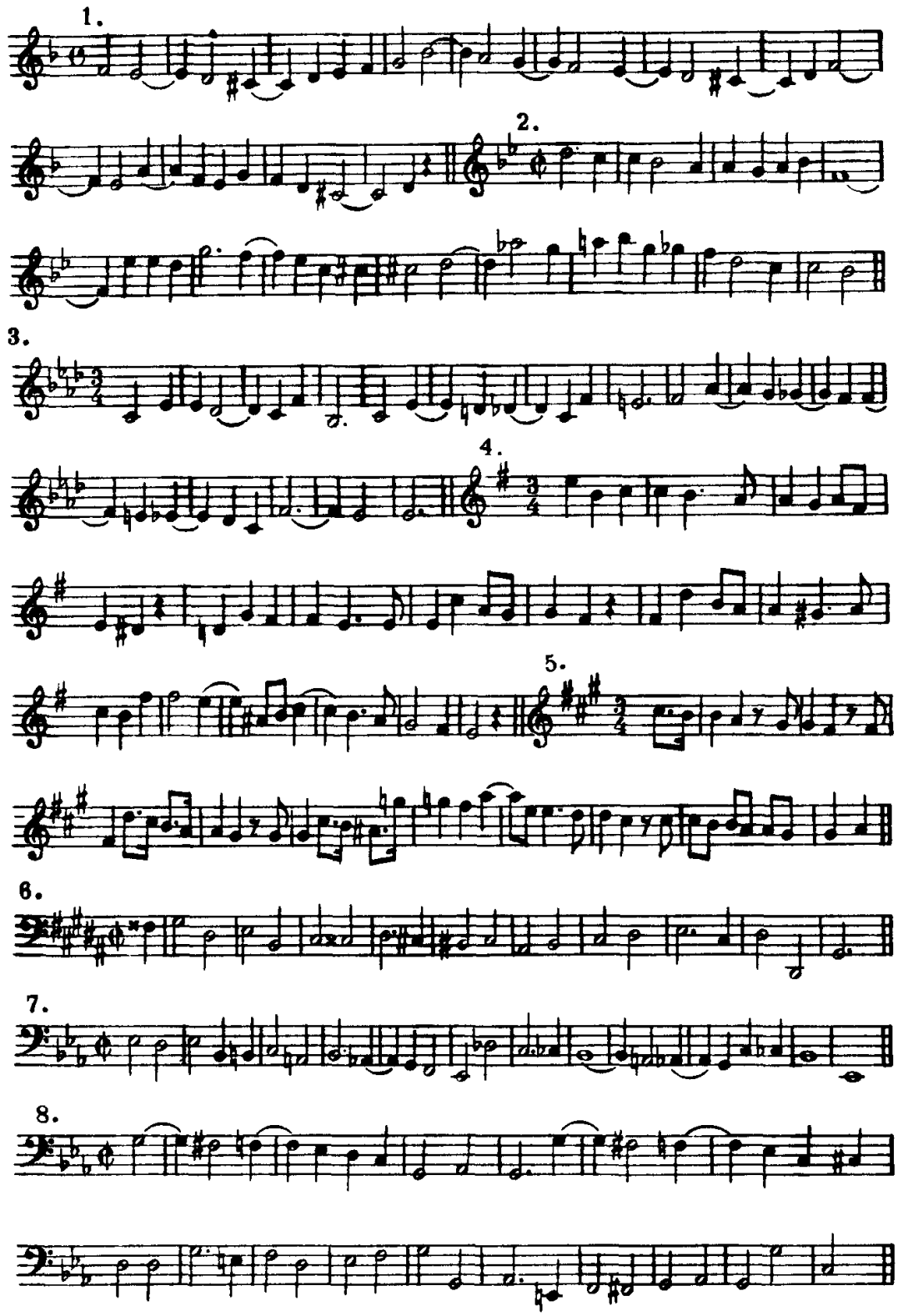
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы:

563

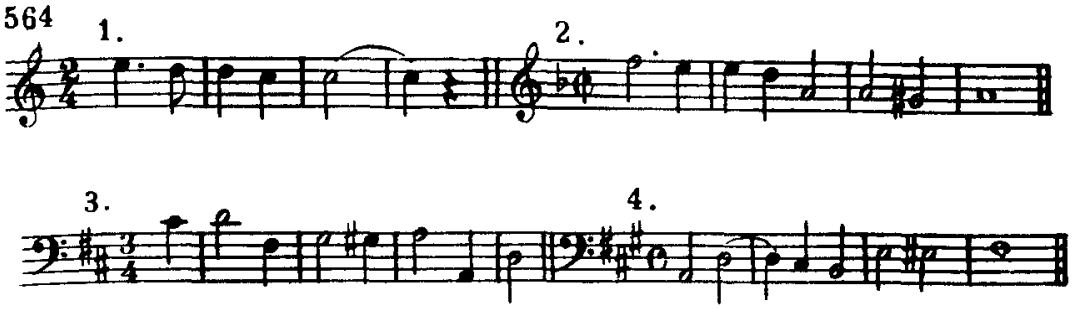


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На фортепиано

а) Гармонизовать данные отрывки:

564

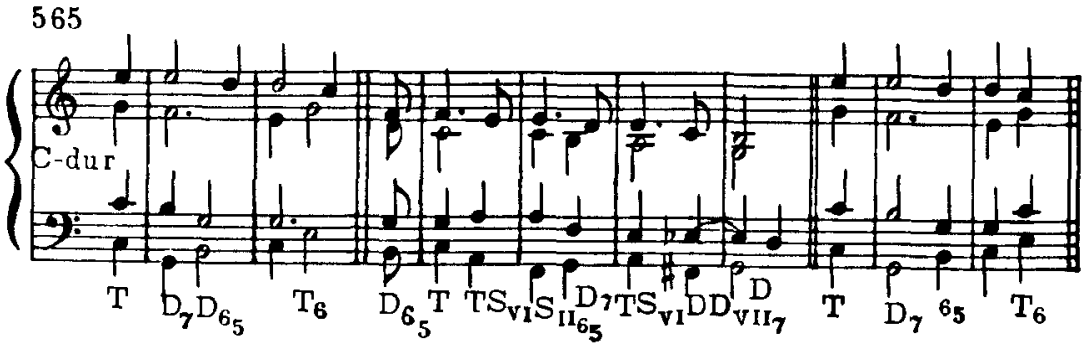


б) Играть однотональные построения и модуляции с применением двойных и тройных задержаний.

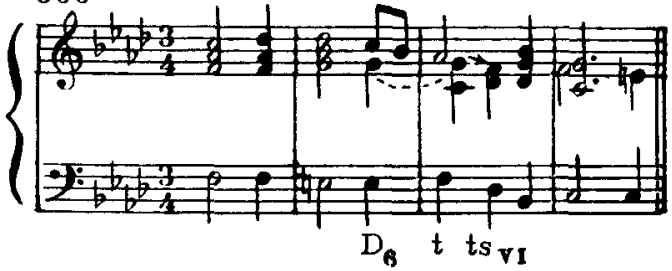
ДОПОЛНЕНИЕ

Во время звучания задержания или в момент его разрешения аккорд можно переместить или даже сменить другим. В последнем случае новый аккорд должен содержать в себе ранее предполагавшийся звук разрешения. Поэтому этот аккорд часто близок по звуковому составу и функциональным отношениям предыдущему аккорду. Впрочем, возможны случаи и более яркой, решительной смены гармонии при разрешении задержания (S переходит в D, D — в побочную D или DD, T — в TSVI и т. п.). Однако голосоведение по возможности должно быть плавным:

565

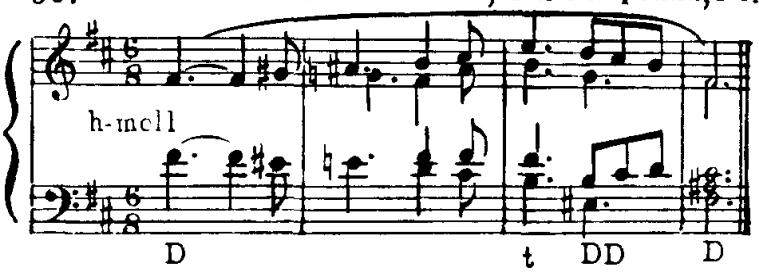


566 И.С.Бах, Каприччио на отъезд любимого брата



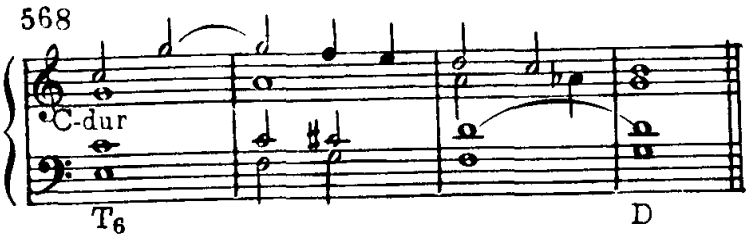
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

567 П. Чайковский, 5-я симфония, I ч.

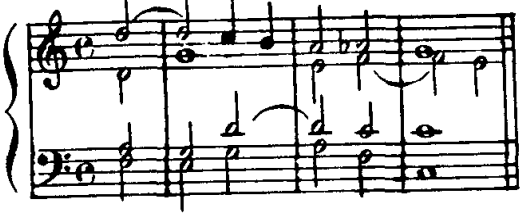


Примечание. В некоторых случаях звук разрешения задержания может образовать при смене гармонии новое задержание, так называемое неприготовленное (при поступенном мелодическом ходе), которое затем правильно разрешается в аккордовый звук. Здесь наблюдается несовпадение мелодического и гармонического разрешения неаккордовых звуков (диссонансов)

568



569



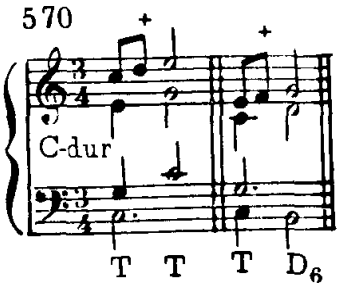
Тема 38

ДИАТОНИЧЕСКИЕ ПРОХОДЯЩИЕ ЗВУКИ В ОДНОМ ГОЛОСЕ

1. Предварительные понятия

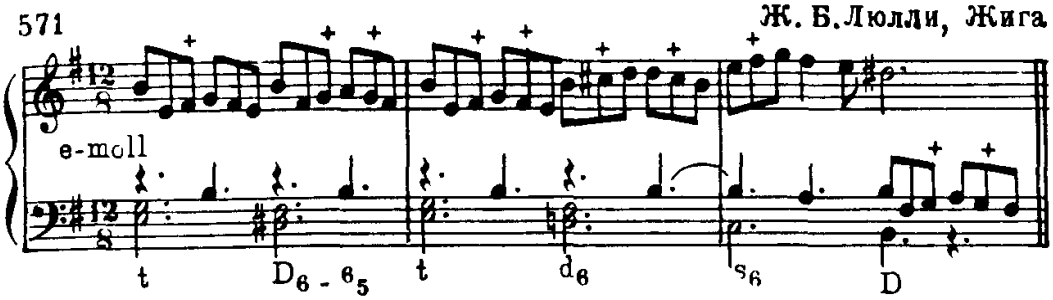
Проходящим называется звук, появляющийся на слабом (или относительно сильном) времени в поступенном движении между двумя соседними по высоте аккордовыми звуками, в восходящем или нисходящем направлении. Проходящий звук может соединять данный аккорд с его перемещением или каким-либо другим аккордом:

570



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

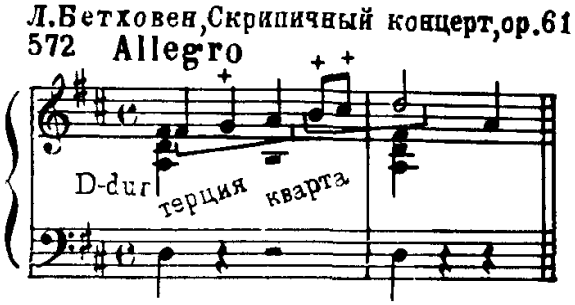
Примечание. Проходящий звук отмечен здесь (как и в следующих двух примерах) крестиком над нотой:



Проходящий звук образует с соседним аккордовым звуком интервал малой или большой секунды; увеличенная секунда обычно в таком поступенном движении участия не принимает.

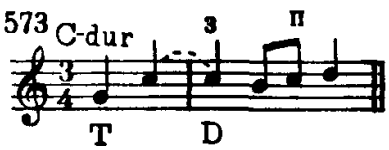
2. Диатонические проходящие звуки

Все проходящие звуки, образующиеся на основных ступенях гаммы (в записи — соответственно ключевому обозначению), являются, как и гамма в целом, диатоническими. В таком диатоническом звукоряде в пределах терции умещается один диатонический проходящий звук, а в пределах кварты — два:



3. Отличие проходящего звука от задержания

Проходящий звук нетрудно отличить от задержания; он помещается на слабом времени, между двумя различными по высоте аккордовыми звуками, а задержание — на сильном времени, в виде повторения предыдущего звука (иногда с лигой):

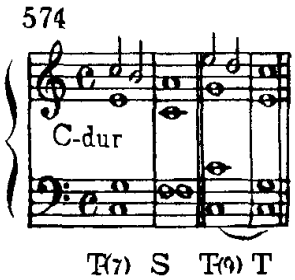


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

4. Ритмические условия применения проходящих звуков

Как правило, проходящий звук или равен по длительности предыдущему аккордовому звуку, или короче его (см. примеры 571—573). Более крупные длительности присущи обычно только тем неаккордовым звукам, которые могут быть включены в аккорд в качестве проходящей септимы или ноны:

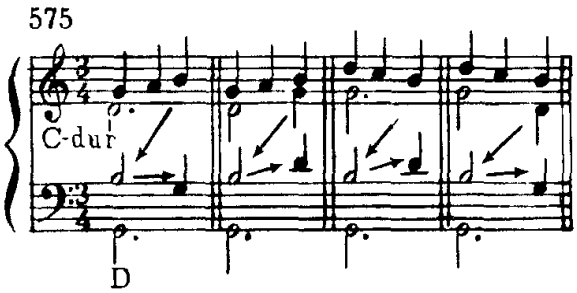
574



5. Нормы удвоения

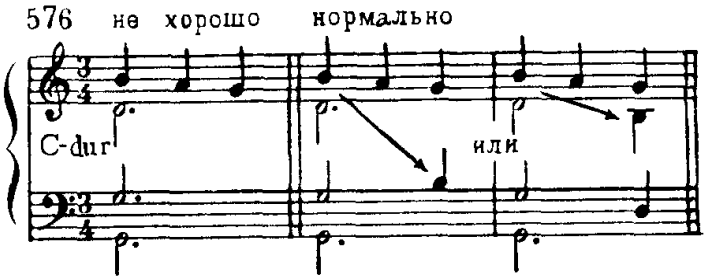
Как и задержания, проходящие звуки не вносят никаких исключений в обычные нормы удвоения. В связи с этим следует, при наличии проходящих звуков, обращать внимание на терции главных трезвучий: так как они не удваиваются обычно, то движение какого-либо голоса от основного звука или квинты к терции должно вызывать в другом голосе увод этой терции в другой аккордовый звук (основной или квинту):

575



И наоборот: при уводе терции аккорда (не только главного, но и любого другого) в его основной звук или квинту следует включить эту терцию в другой голос ради нормальной полноты звучания аккорда:

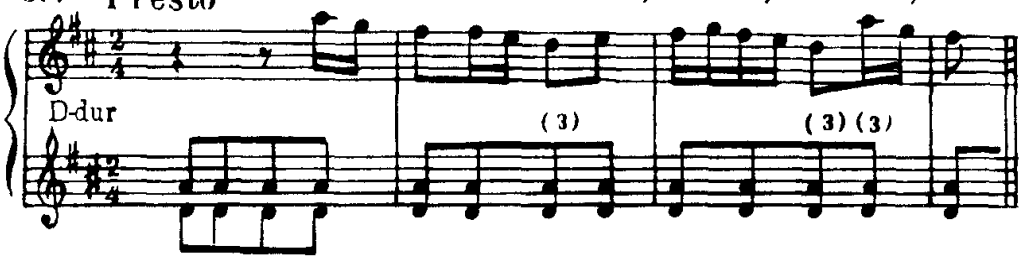
576



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

В более оживленном движении эта предосторожность в отношении удвоенной или пропущенной терции не столь существенна:

577 Presto И. Гайдн, Квартет, ор.76 №5, финал

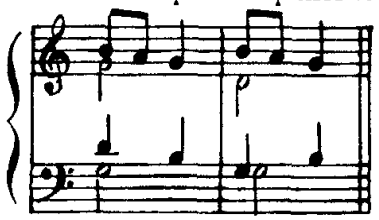


6. О движении к унисону

Проходящий звук не должен приводить к унисону с соседним неподвижным голосом.

Избежать этого можно изменением расположения аккорда или одновременным уводом мешающего аккордового звука:

578 не хорошо нормально

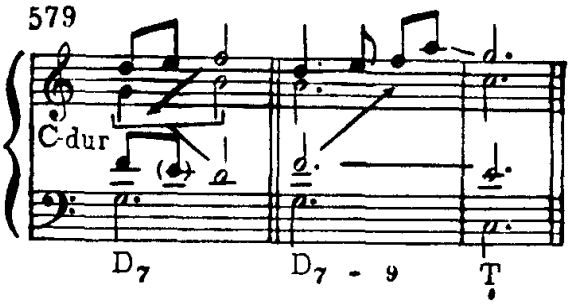


7. О септиме

Звуки диссонирующие и вообще остро тяготеющие удваивать не принято. Поэтому движение от квинты к септиме также влечет за собой обычно увод септимы в квинту в том голосе, в котором она (септима) находилась ранее (сравнить с взаимным перемещением септимы с квинтой — пример 213).

Впрочем, септиму можно иногда перевести в нону, которая затем правильно разрешается в квинту следующего трезвучия:

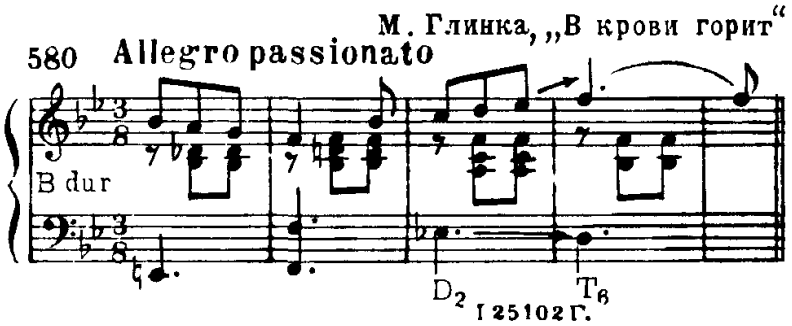
579



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

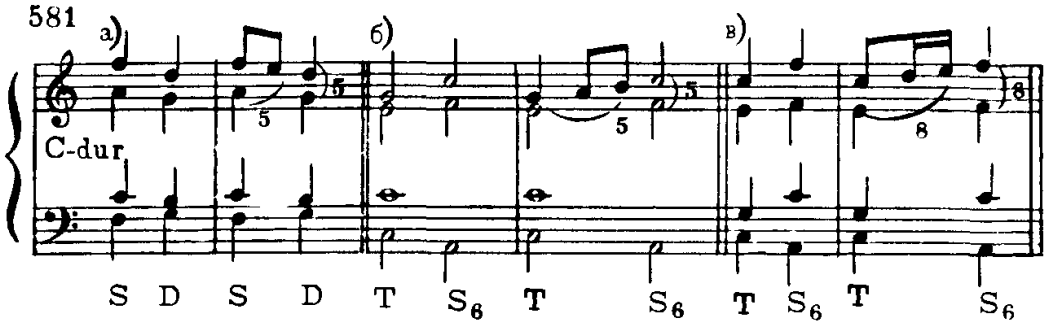
8. Случаи удвоения септимы

Если все же в результате мелодического движения септима оказывается к концу звучания доминантовой гармонии удвоенной, то в том голосе, где она была раньше, она трактуется как аккордовый звук, требующий обычного поступенного нисходящего разрешения, а в другом голосе она идет вверх — как неаккордовый (проходящий звук):

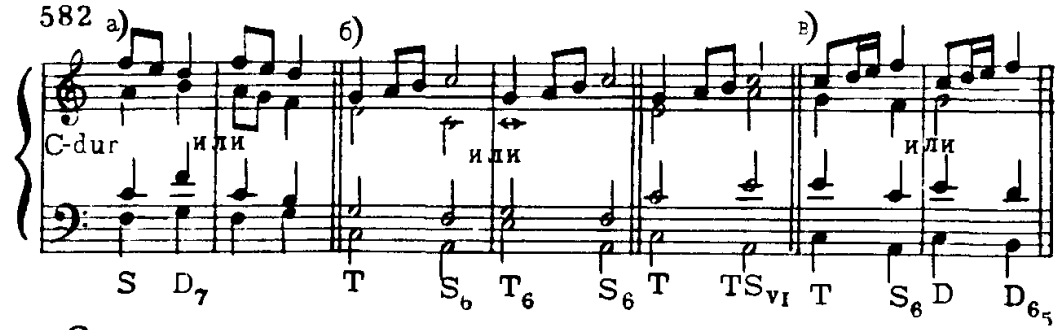


9. Скрытые и параллельные квинты и октавы

Поступенное движение с участием проходящих звуков может иногда превратить скрытые квинты и октавы в параллельные (то есть явные):



Изменение голосоведения, расположения, удвоения, а также замена одного аккорда другим — вот те приемы, при помощи которых можно почти всегда избежать таких нежелательных параллелизмов:



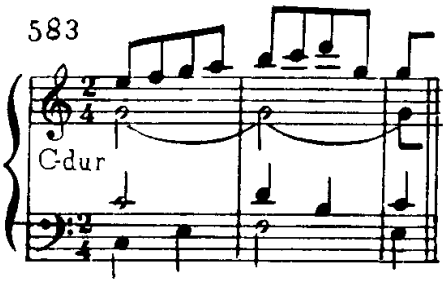
Однако иногда приходится и вовсе отказаться от намеченного в том или ином голосе проходящего звука и заменить его чем-нибудь другим.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

10. Расстояние между альтом и сопрано

При достаточно активном движении верхнего голоса расстояние между ним и альтом может на сравнительно небольшое время переходить границы октавы:

583



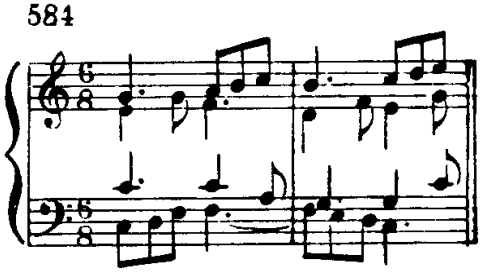
11. Смена аккордов

Более оживленной (благодаря неаккордовым звукам) мелодической линии верхнего голоса обычно сопутствует более спокойная смена гармоний (гармоническая пульсация). Аккорды сменяются, как правило, только на сильном или на относительно сильном времени. В случае появления аккорда на слабом времени он на ближайшем более сильном сменяется другим аккордом.

12. Соотношение движения голосов

При гармонизации данного голоса, включающего неаккордовые звуки, необходимо следить за равномерностью общего ритмического движения. Так, если в басовой партии на некоторое время ритм становится спокойнее (замедляется) благодаря отсутствию неаккордовых звуков (проходящих и задержаний), то для поддержания движения желательно ввести неаккордовые звуки в партию сопрано или одного из средних голосов (где это оказывается возможным): это не только служит поддержке общего уровня ритмического движения, но также улучшает мелодическую линию голосов:

584



Указанный принцип поддержки движения необходимо сохранить и в дальнейшем при использовании проходящих и вспомогательных звуков во всех голосах.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Устные

Найти проходящие звуки в следующих произведениях:

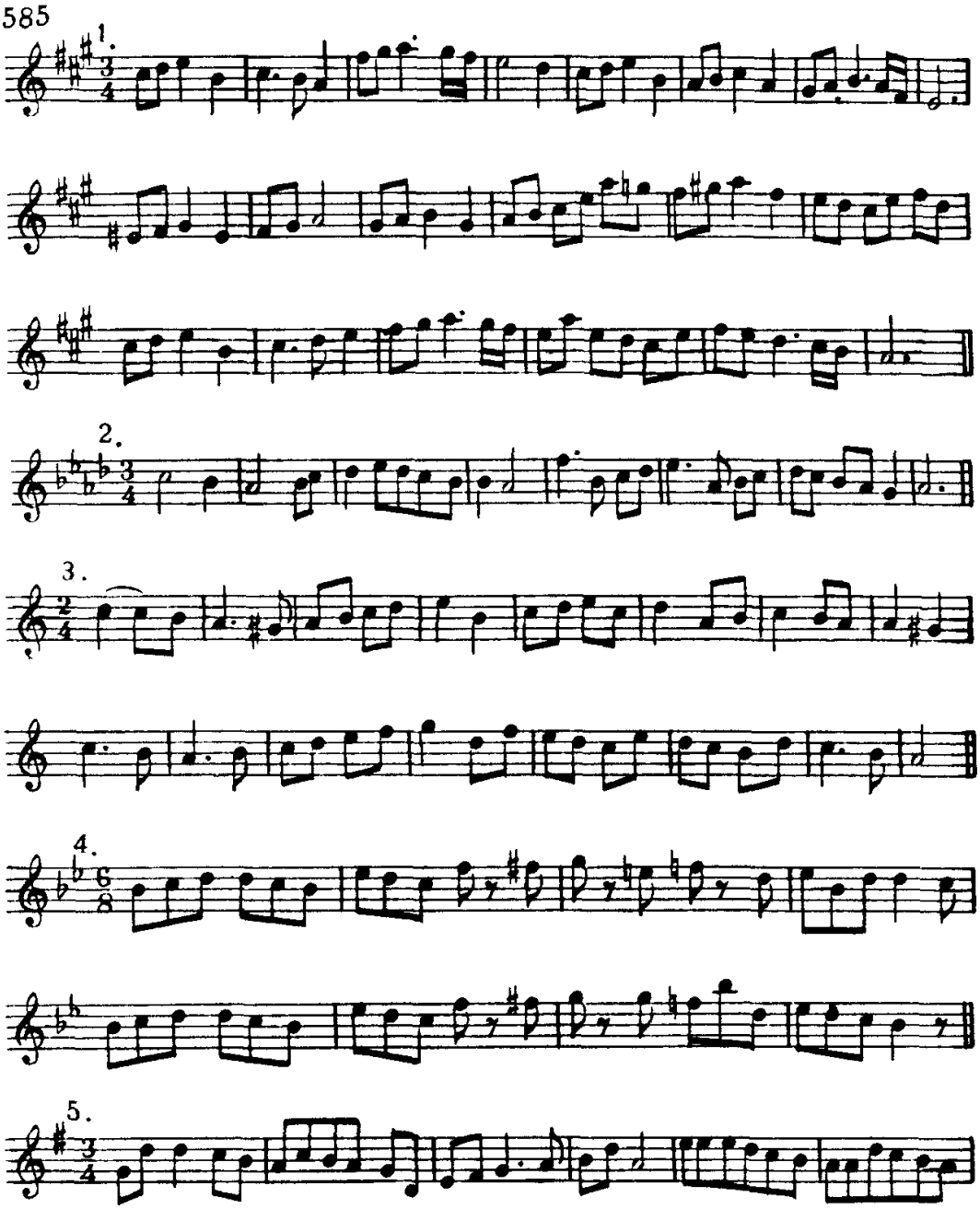
а) Э. Григ. Ф-п. соната, ор. 7, ч. I (тт. 1—7);

б) А. Даргомыжский. Романсы «На раздолье небес» и «Каюсь, дядя».

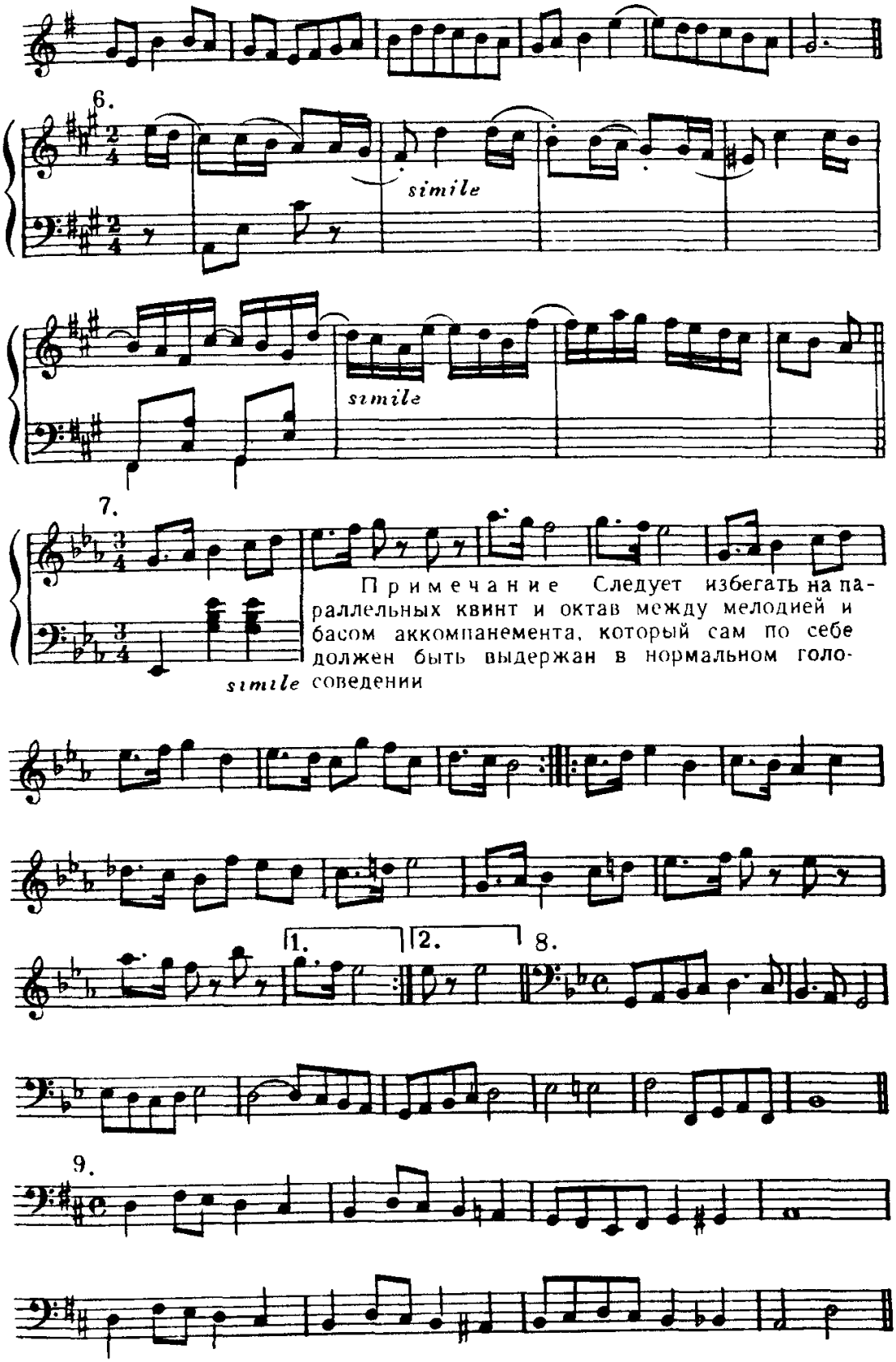
Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы:

585



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

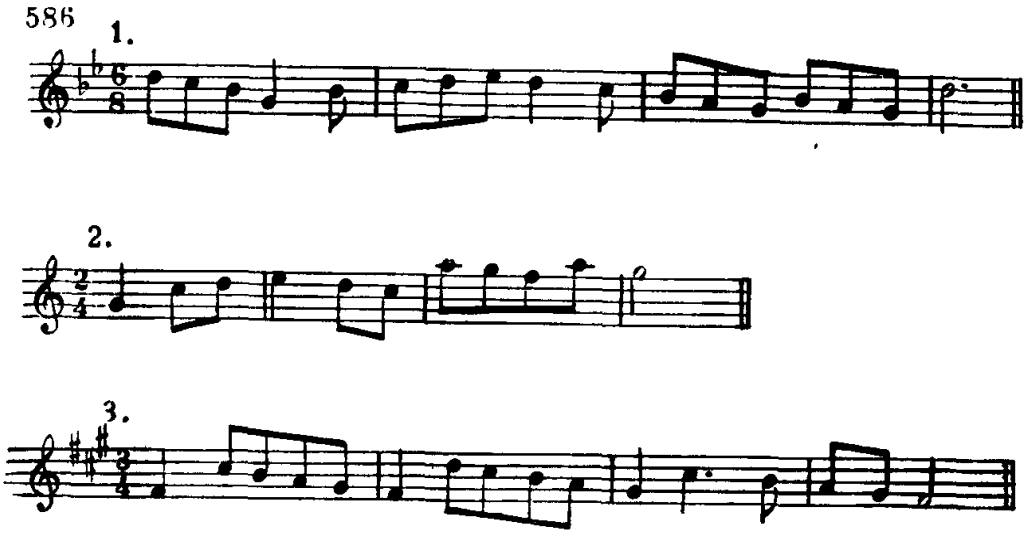


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На фортепиано

а) Гармонизовать данные отрывки:

586



б) Играть аккордовые последования, вводя, где это возможно, проходящие звуки то в одном, то в другом голосе.

Тема 39

ДИАТОНИЧЕСКИЕ ПРОХОДЯЩИЕ ЗВУКИ ВО ВСЕХ ГОЛОСАХ

1. Общие сведения

Проходящие звуки могут появляться не только поочередно в разных голосах, но и одновременно в двух, трех и во всех четырех.

Проходящие звуки в двух голосах одновременно — двойные, в трех — тройные, в четырех — четверные.

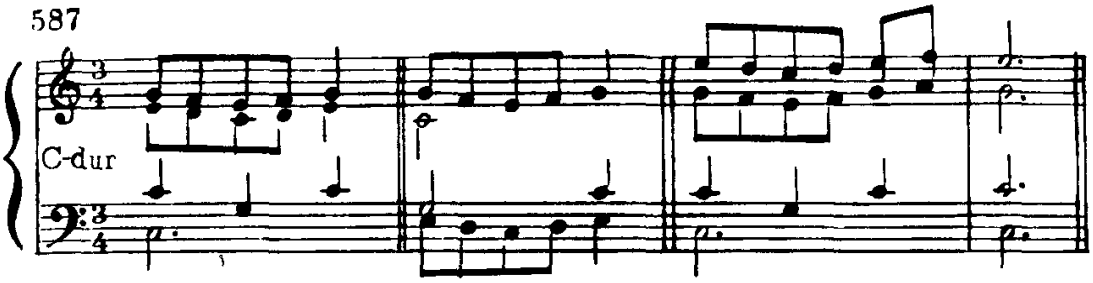
2. Двойные проходящие звуки

Одновременное движение в двух голосах, образующееся при участии проходящих звуков, может быть или параллельным, или противоположным, как при задержаниях (как и при обычном соединении аккордов).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

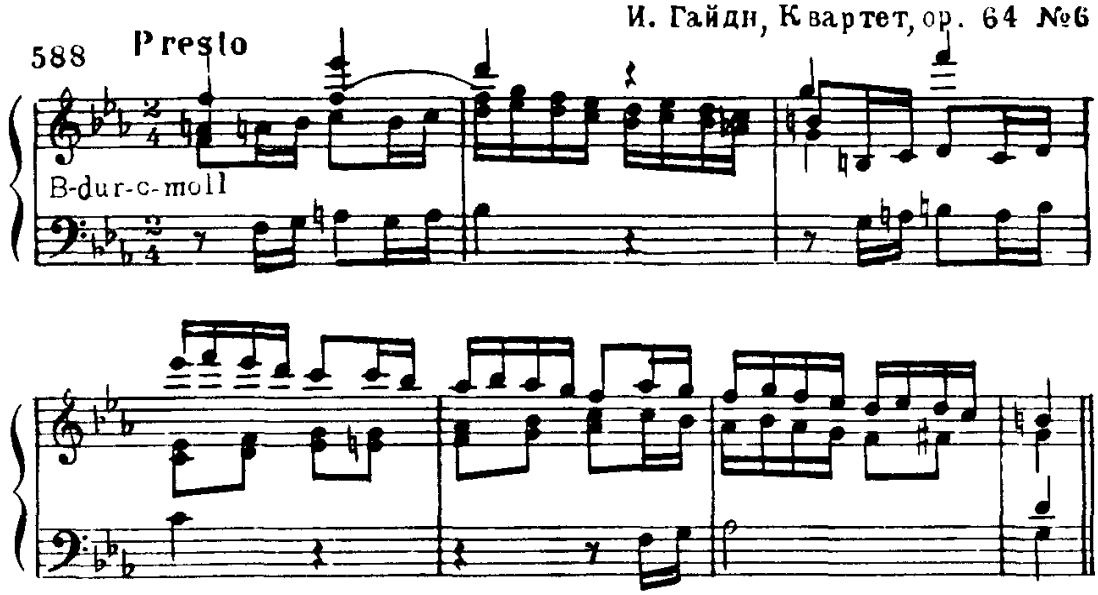
В параллельном движении оба голоса идут терциями (децимами) секстами:

587



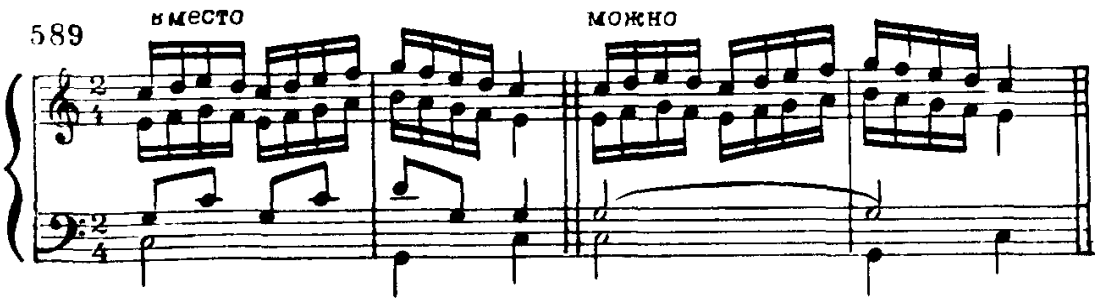
И. Гайдн, Квартет, ор. 64 №6

588 Presto



В более оживленном движении применение двойных проходящих звуков не вызывает необходимости все время перемещать остальные голоса для восстановления нормальных удвоений; это создало бы излишнюю тяжеловесность и пестроту изложения. В таких случаях лучше, естественнее допустить на короткое время менее обычные приемы удвоения:

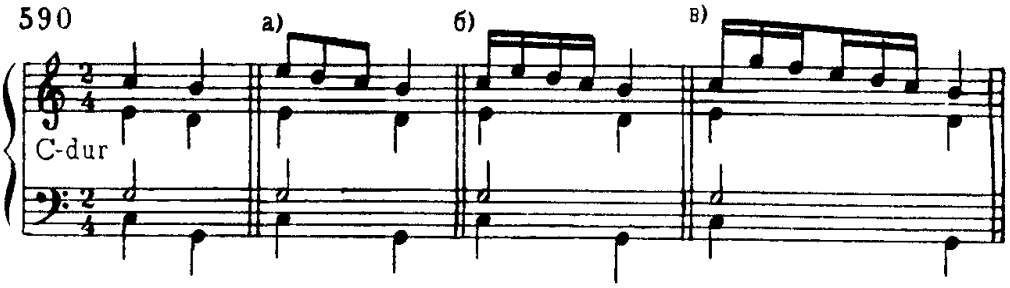
589



Кроме того, иногда менее обычные удвоения вводятся (в первый из двух соединяемых аккордов) для того, чтобы создать возможность применения проходящих звуков, которых при нормальном удвоении в данном обороте не было бы:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

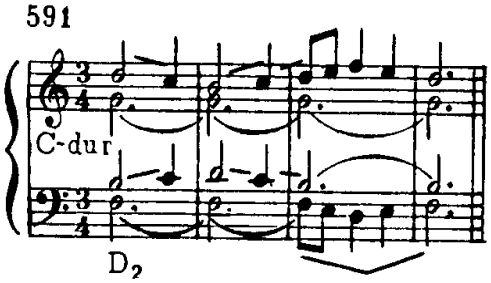
590



Примечание Как видно из схем 590б и 590в, движение с участием неаккордовых звуков, приводящее в момент перехода в следующий аккорд к начальному звуку первого аккорда в технику соединения аккордов нового ничего не вносит

В противоположном движении оба голоса, в которых имеются проходящие звуки, в одновременном звучании или сходятся, или раоходятся

591

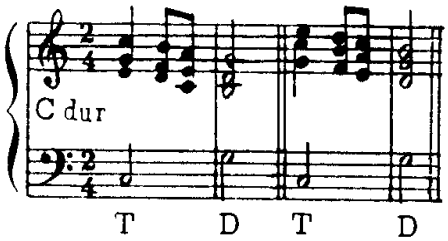


3. Тройные проходящие звуки

Одновременное движение в трех голосах, образующееся при участии проходящих звуков, может быть или параллельным, или смешанным (сравнить с задержаниями, а также с соединением аккордов)

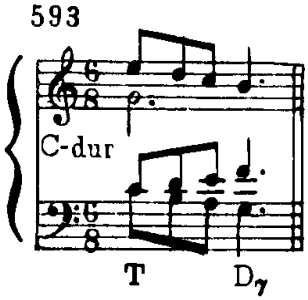
При параллельном движении все три голоса идут тесно расположенными секстаккордами или значительно реже — квартсекстаккордами:

592



При смешанном движении два голоса идут параллельными терциями (децимами) или секстами, а третий — в противоположном к ним направлении:

593



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Все перечисленные приемы применяются обычно в чередовании друг с другом:

Ф. Мендельсон, Квартет, ор. 80, I ч.

594 Allegro vivace assai

f-moll

simile

(см. также пример 588, такты 4—5).

4. Четверные проходящие звуки

Одновременное движение во всех четырех голосах, образующееся при участии проходящих звуков, происходит следующим образом:

а) Три голоса идут тесно расположенными секстаккордами или квартсекстаккордами, а четвертый — в противоположном к ним направлении:

П. Чайковский, Серенада для струнного оркестра, ор. 48, I ч.

595 Andante

D dur

б) Два голоса идут параллельными терциями или секстами в одном направлении, а два других — также параллельными терциями или секстами в противоположном направлении; образуется попарно противоположное движение:

Л. Бетховен, 5-я симфония, ч. II

596 Andante con moto

As-dur

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

5. Проходящие созвучия

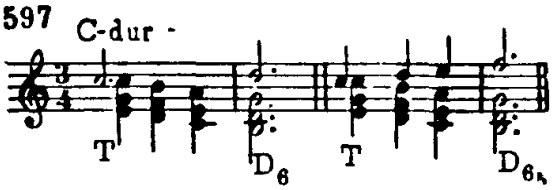
От применения проходящих звуков в одном голосе или одновременно в нескольких голосах образуются проходящие созвучия, не имеющие самостоятельного функционального значения.

Проходящие звуки в одном голосе одинаково часто приводят к образованию созвучий как терцового, так и нетерцового строения

Двойные проходящие, а также тройные при параллельном движении часто образуют аккордообразные созвучия.

При противоположном движении, а особенно при смешанном, могут образоваться более сложные созвучия нетерцового строения (см примеры 588 и 592)·

597 C-dur



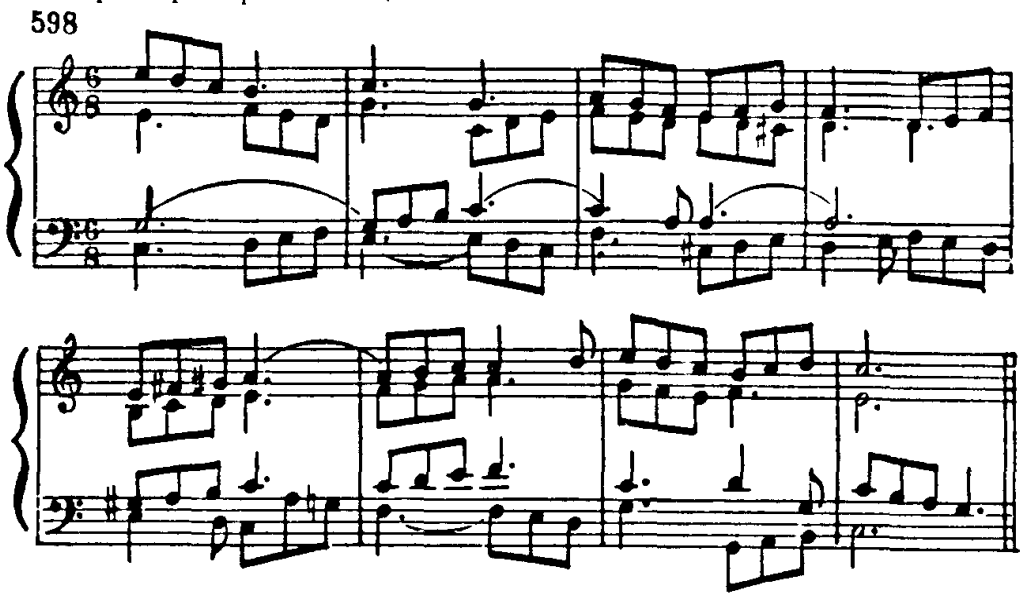
6. Практические указания по гармонизации

В гармонизации данных мелодий и басов следует применять все перечисленные виды движений: параллельные терции (децимы) и сексты, параллельные секстаккорды и квартсекстаккорды в тесном расположении, противоположное и смешанное движение двух, трех, а изредка и всех четырех голосов одновременно.

Нет особых причин отдавать предпочтение какому-либо одному голосу за счет других; но при этом не следует забывать, что сопрано является ведущим голосом и что неаккордовые звуки в остальных голосах необходимы главным образом для поддержки общего уровня движения или же для тематического единства.

Пример гармонизации:

598



Задания

Устные

Проанализировать условия применения проходящих звуков в следующих произведениях:

а) П. Чайковский. Опера «Пиковая дама», дуэт Прилепы и Миловзора;

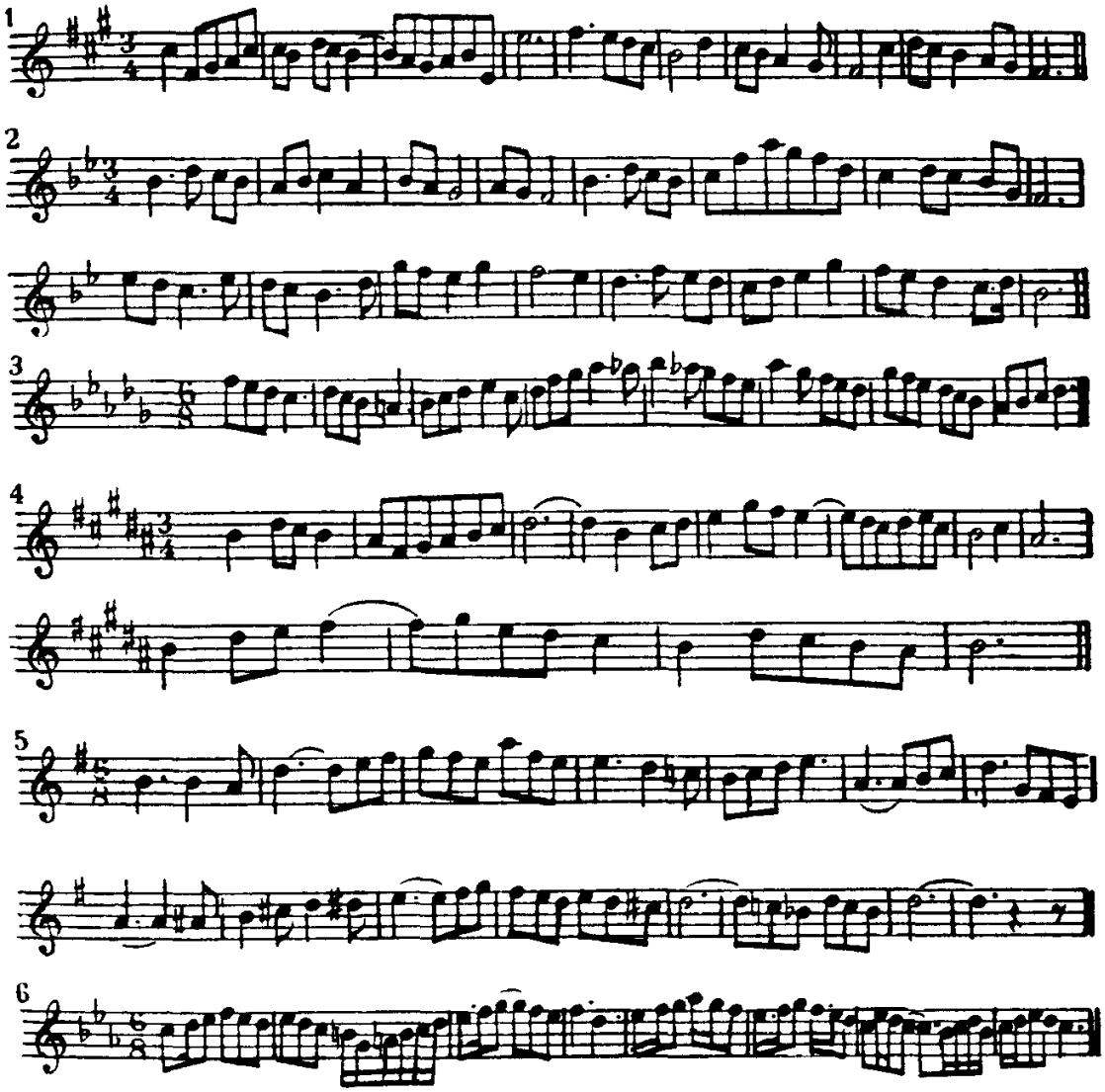
б) М. Ипполитов-Иванов. «Азербайджанские фрагменты», ч. I;

в) Н. Римский-Корсаков. «Шествие князей» из оперы «Млада» (начало).

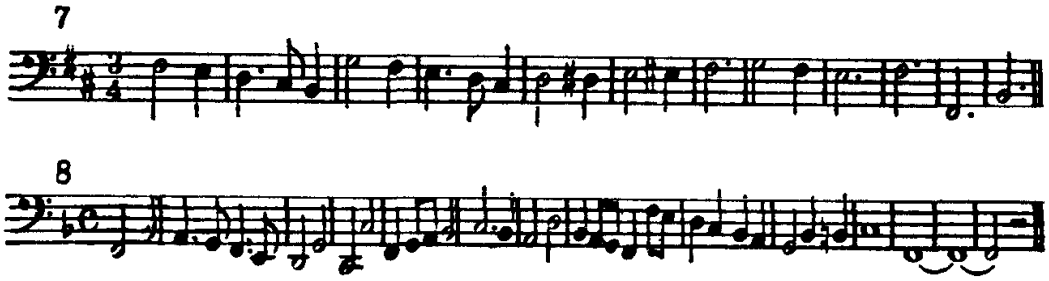
Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы:

599



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

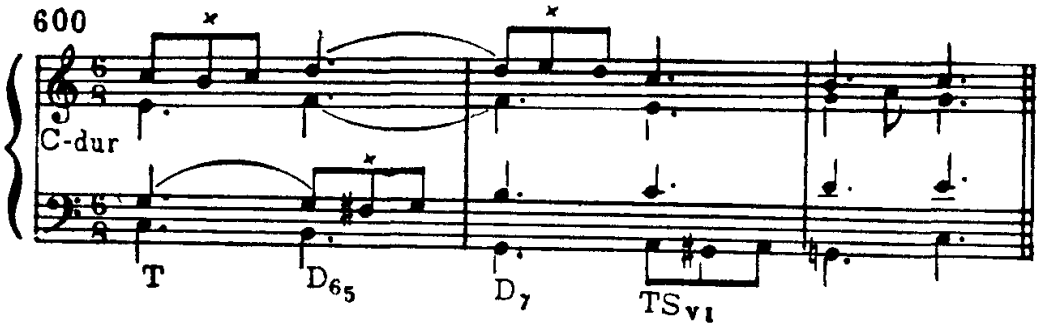


Тема 40

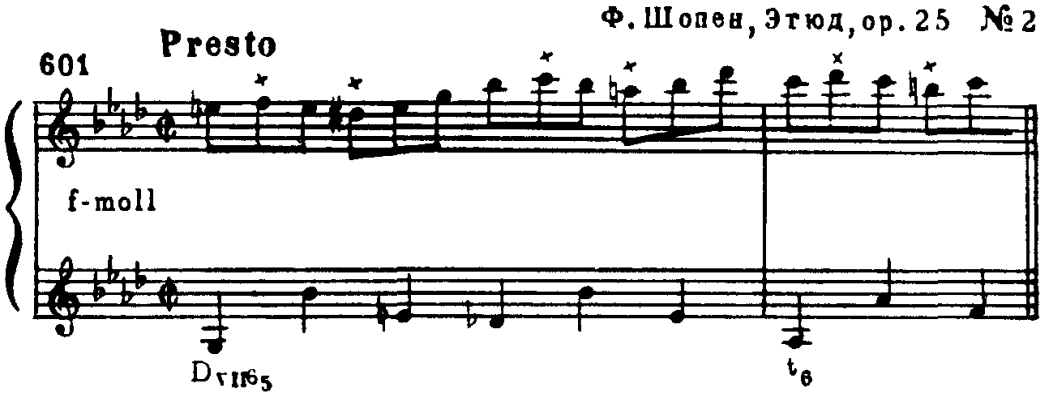
ДИАТОНИЧЕСКИЕ И ХРОМАТИЧЕСКИЕ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЗВУКИ

1. Общие сведения

Вспомогательным называется звук, помещенный между аккордовым звуком и его повторением и находящийся ступенью выше или ниже его. Подобно проходящим, вспомогательные звуки помещаются на слабом или относительно сильном времени — как на фоне одного какого-либо аккорда, так и при смене гармоний:



Ф. Шопен, Этюд, ор. 25 № 2



2. Диатонические и хроматические вспомогательные звуки

Вспомогательные звуки, образующиеся на основных ступенях гаммы, являются (как и гамма в целом) диатоническими.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Все остальные вспомогательные звуки, образующиеся на хроматически измененных ступенях гаммы, являются хроматическими.

Верхние вспомогательные звуки бывают, как правило, диатоническими — независимо от того, образует ли такой вспомогательный звук со своим соседним по высоте аккордовым большую секунду или малую.

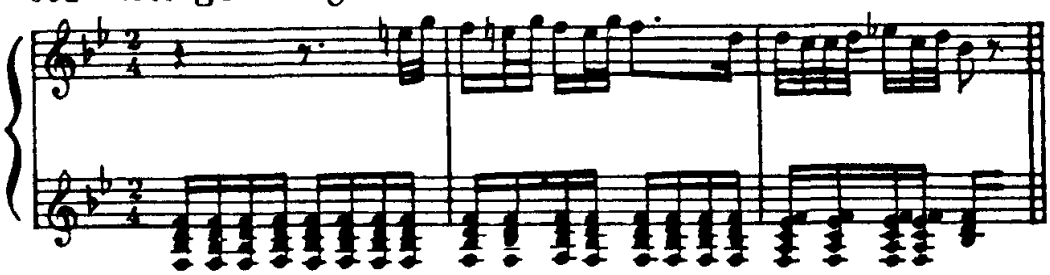
Нижний вспомогательный звук часто звучит естественнее, когда он отстоит от своего аккордового звука на малую секунду — как вводный звук от тоники (см. пример 601).

3. Окружение аккордового звука

Следуя непосредственно друг за другом, нижний и верхний вспомогательные звуки образуют окружение аккордового звука (нечто вроде сокращенного группетто):

Л. Бетховен, 8-я симфония, II ч.

602 Allegretto grazioso



4. Голосоведение

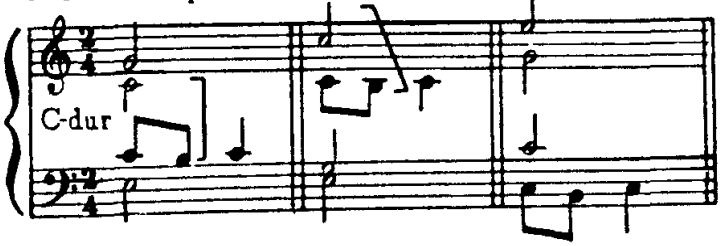
Вспомогательные звуки (как и проходящие) могут находиться в одном голосе, попеременно в разных голосах, одновременно в двух, трех, а иногда и во всех четырех голосах (двойные, тройные и четверные вспомогательные).

Независимо от количества голосов, в которых имеются вспомогательные звуки, следует избегать их применения в двух случаях:

а) в любом из двух голосов, находящихся на расстоянии унисона друг от друга, и

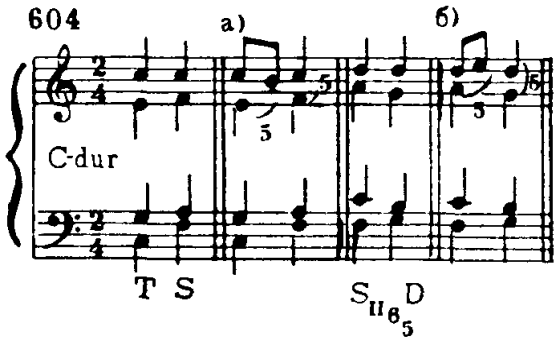
б) в нижнем из двух соседних голосов, находящихся на расстоянии октавы (за исключением баса):

603 не хорошо возможно

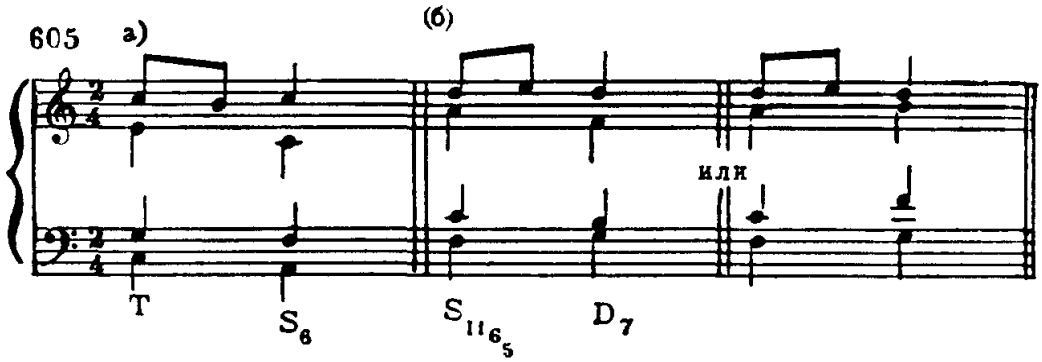


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Вспомогательный звук может привести к образованию параллельных квинт при гармоническом соединении аккордов:



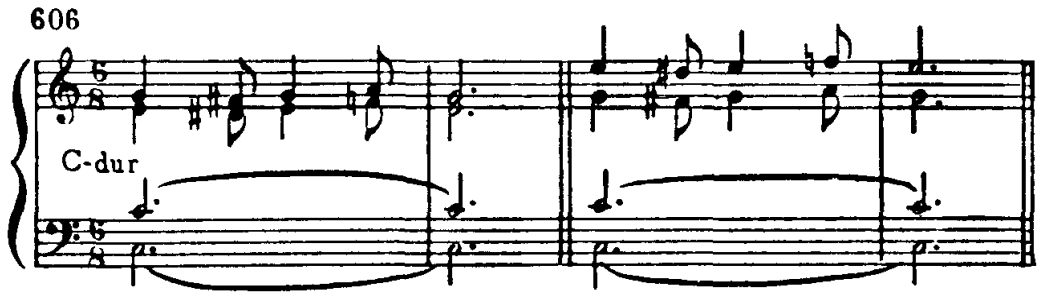
Приемы, позволяющие избежать подобных нежелательных параллелизмов, указаны в теме 38:



5. Двойные вспомогательные звуки

Одновременное применение вспомогательных звуков в двух голосах образует (как и при задержаниях и проходящих) движение параллельное или противоположное.

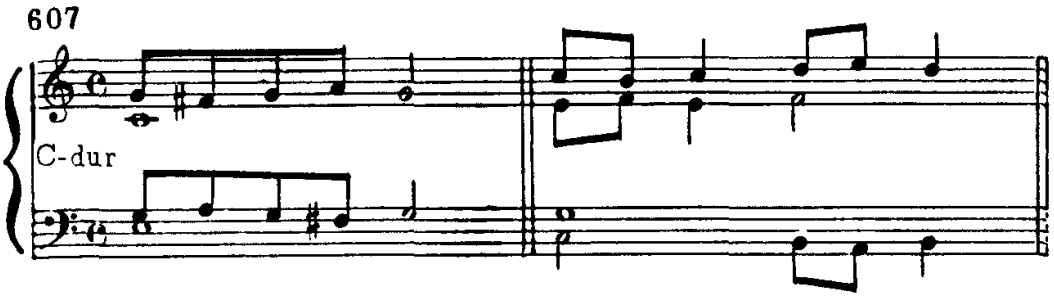
В параллельном движении оба голоса, в которых имеются вспомогательные звуки, идут параллельными терциями (децимами) или секстами:



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Противоположное **движение может быть как расходящееся**, *так и сходящееся:*

607

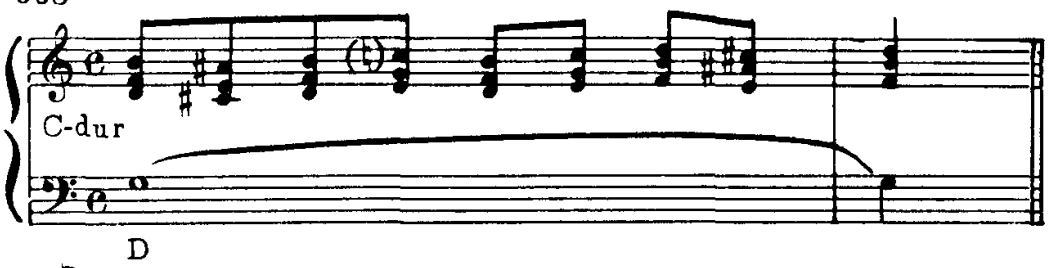


6. Тройные и четверные вспомогательные звуки

По аналогии с проходящими, вспомогательные звуки одновременно в трех голосах осуществляются или в параллельном движении, или в смешанном.

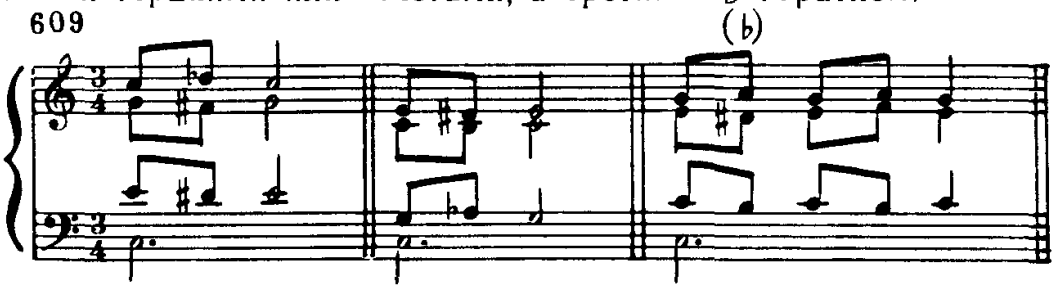
В параллельном движении голоса идут тесно расположенными секстаккордами, реже квартсекстаккордами:

608



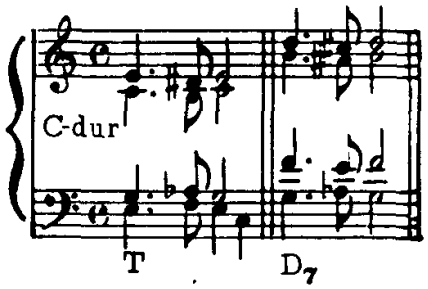
В смешанном движении два голоса идут в одном направлении терциями или секстами, а третий — в обратном:

609



Вспомогательные звуки во всех четырех голосах идут или попарно противоположно друг другу (сравнить с проходящими), или по образцу мелодического соединения трезвучий: три голоса в одном направлении, а четвертый — противоположно им:

610



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

7. Вспомогательные созвучия

Применение вспомогательных звуков в одном или нескольких голосах приводит к образованию вспомогательных созвучий, не имеющих (как и проходящие созвучия) самостоятельного функционального значения.

Некоторые из этих созвучий имеют внешний вид аккорда терцового строения, другие — более сложные — по терциям не располагаются (см. пример 609).

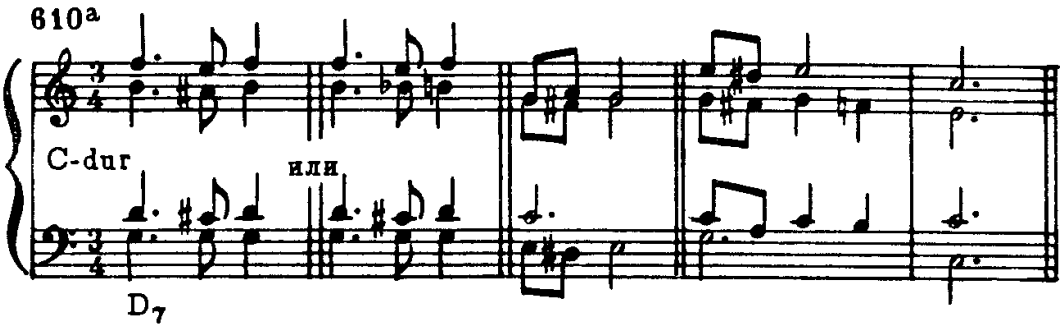
Самые употребительные из таких мнимо самостоятельных аккордов:

а) уменьшенный септаккорд, вспомогательный к D_7, нотируемый чаще на I♯ ступени, как вводный к SII;

б) уменьшенный септаккорд, вспомогательный к тонике, нотируемый в мажоре чаще на II повышенной ступени, как вводный к DTIII, а в миноре на IV♯ ступени как вводный к D;

в) вспомогательный уменьшенный к K^6_4 (на органном пункте D):

610а



Задания

Устные

Проанализировать условия применения проходящих и вспомогательных звуков в следующих произведениях:

а) Л. Бетховен. Скерцо из ф-п. сонаты ор. 26;

б) Ф. Шопен — Ф. Лист. «Желание»;

в) Ф. Шопен. Полонез ор. 40 № 1 (тт 1—8);

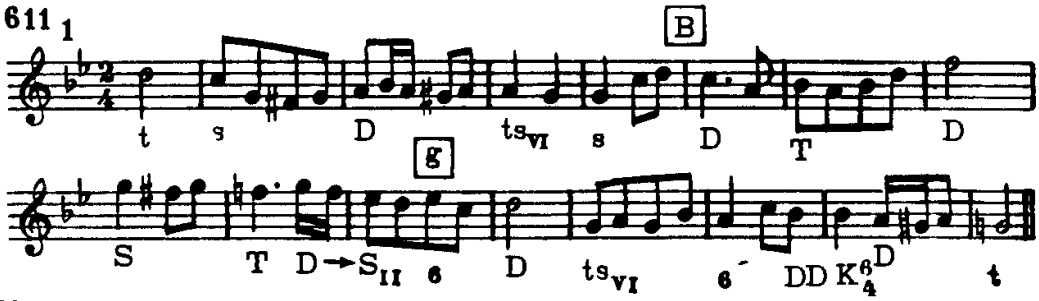
г) Ф. Шопен. Этюд ор. 25 № 2;

д) Я. Малат Чешский народный танец «Лук» *Соль* мажор (тт. 11—15)

Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы:

611 1



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

2.

3.

4. Andante

Скрипка

Ф.-п.

D T TS_{VI} S_{II} DD

simile

Примечания 1) в аккомпанементе количество звуков в аккордах может меняться — при условии обязательного разрешения диссонирующих звуков, 2) необходимо избегать параллельных октав и квинт между басом и обоими верхними голосами (партиеи скрипки и верхним голосом ф п)

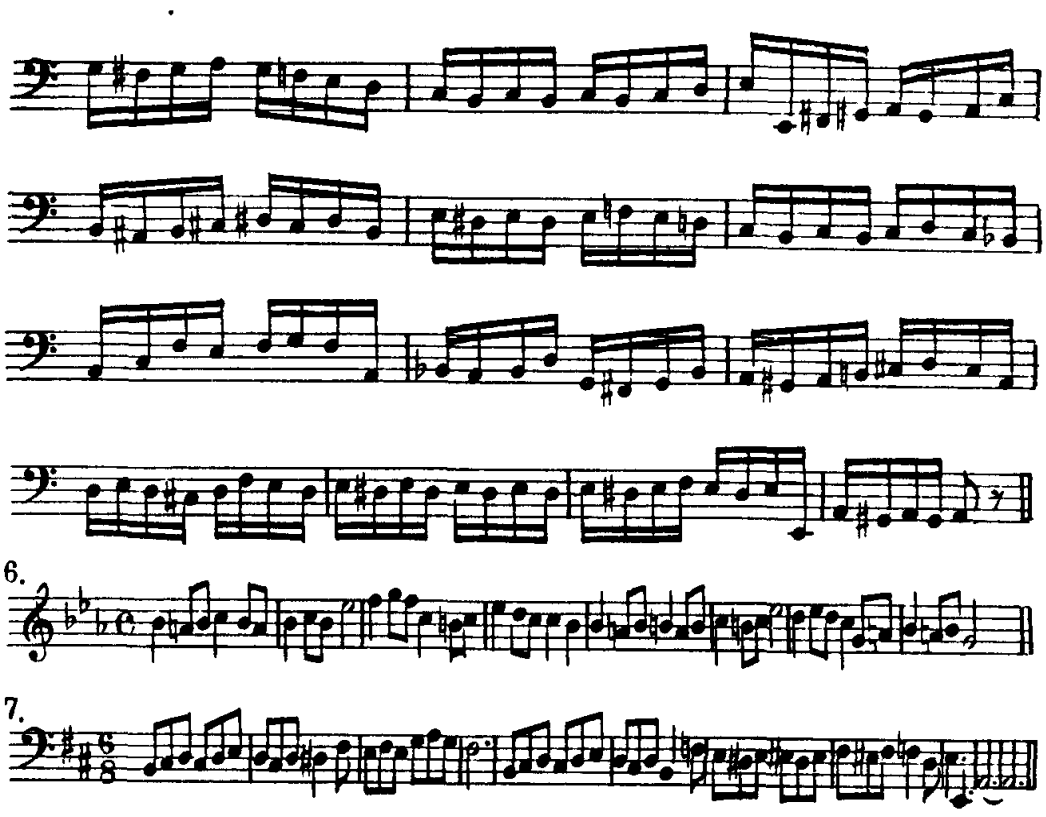
D T D → TS_{VI} D → TS_{VI} D

T D → S_{II} D → S_{II} DD K_4^6 D_7 T

5.

simile

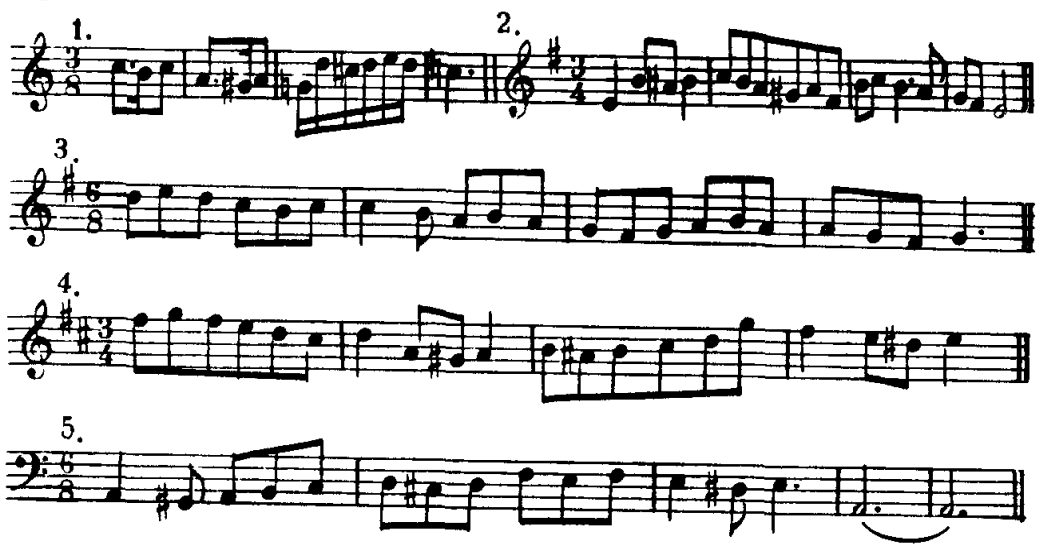
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



На фортепиано

Гармонизовать данные отрывки:

612



Тема 41

ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПРОХОДЯЩИЕ ЗВУКИ

1. Общие сведения

Хроматическим называется проходящий звук, который помещен между двумя соседними по высоте диатониче-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

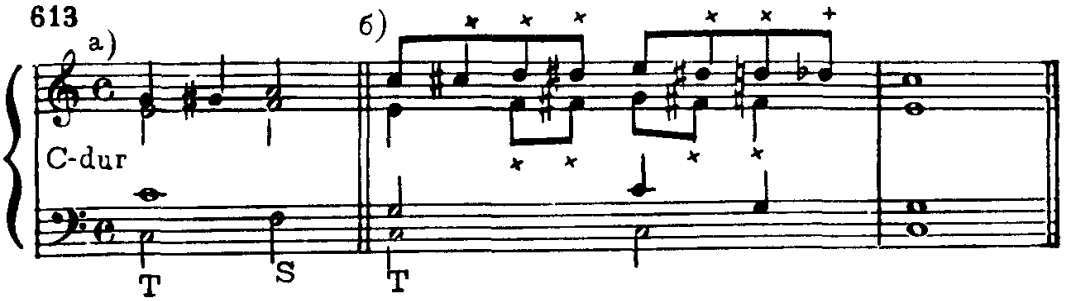
скими ступенями гаммы, находящимися на расстоянии большой секунды друг от друга.

Хроматический проходящий звук может быть помещен на слабом или относительно сильном времени:

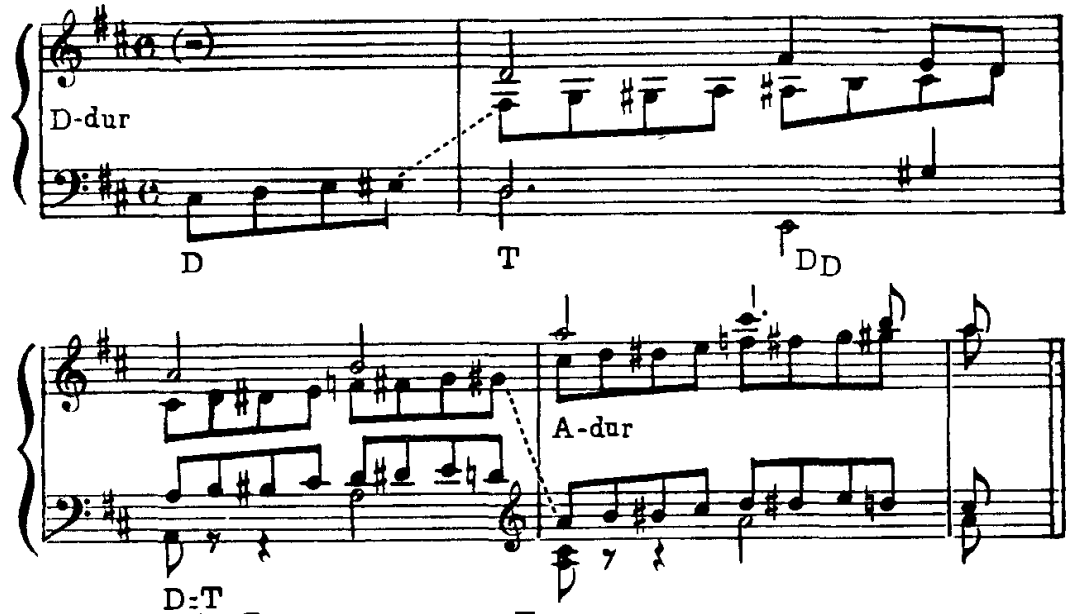
а) между двумя аккордовыми звуками или

б) между аккордовым звуком и проходящим (или наоборот):

613



614 Р. Шуман, Allegro, op. 8



2. Голосоведение. Проходящие созвучия

Как уже указывалось, одновременное движение в нескольких голосах происходит параллельными терциями, секстами, секстаккордами, квартсекстаккордами и в смешанном порядке.

При использовании хроматических проходящих звуков образуются проходящие созвучия, также не имеющие самостоятельного функционального значения.

3. Правописание хроматических проходящих

Наиболее распространенное правописание хроматических проходящих звуков основано на их возможном гармоническом

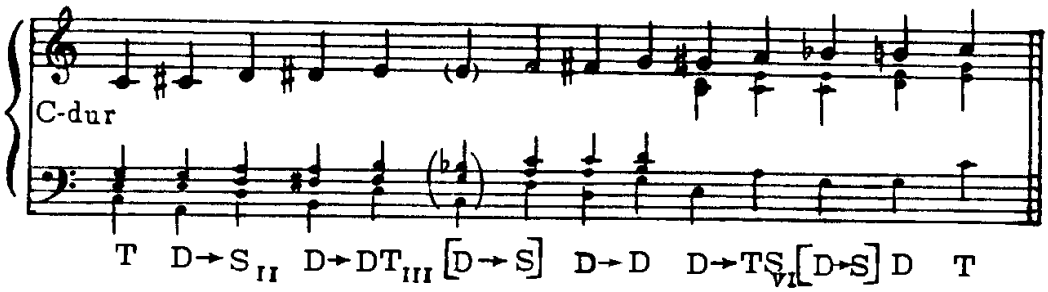
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

значении при отклонениях в тональности первой степени родства.

В восходящем движении каждый такой хроматический проходящий звук рассматривается как вводный к лежащей полутоном выше побочной тонике.

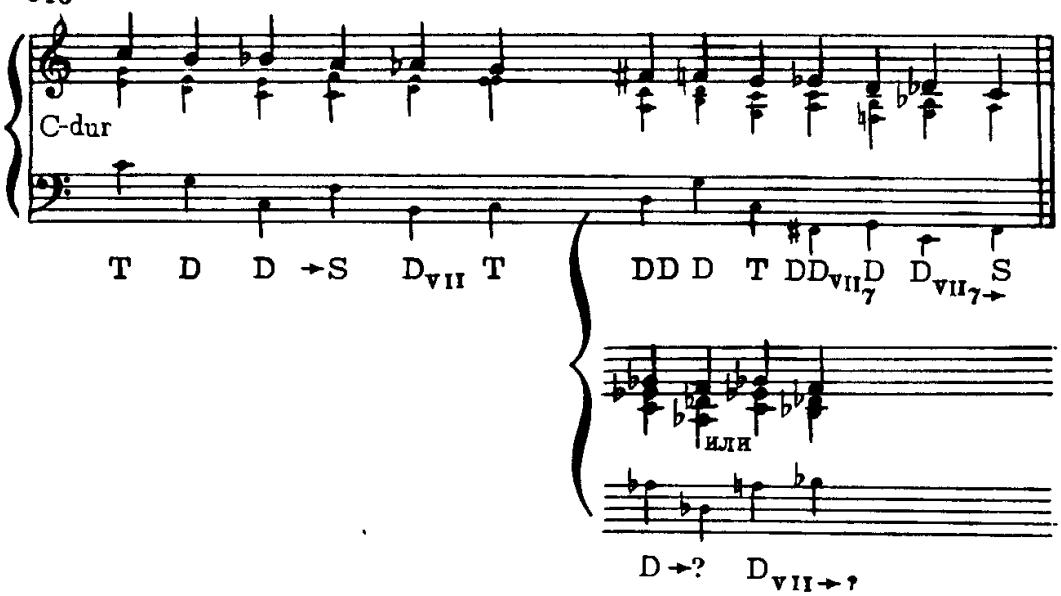
Поскольку на VII ступени мажора строится уменьшенное трезвучие, которое тоникой не может быть, то и VI ступень гаммы не повышается; она не может быть вводным звуком к несуществующей тонике и поэтому заменяется VII пониженной ступенью:

615



В нисходящем движении хроматические проходящие звуки рассматриваются как септимы побочных доминантсептаккордов или вводных уменьшенных септаккордов. В связи с этим не принято понижать V ступень; в качестве септимы побочной доминанты (или вводного септаккорда) она требовала бы разрешения в аккорд, который в натуральном мажоре отсутствует:

616



В миноре правописание хроматической гаммы заимствуется из мажора:

а) в восходящем направлении — из параллельного мажора;

б) в нисходящем направлении — из одноименного.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

При этом в результате оба направления совпадают: II ступень понижается, а все остальные, кроме I и V (III, IV, VI и VII), повышаются.

В некоторых случаях допускаются исключения из указанных норм правописания: параллельное движение с участием хроматических проходящих звуков нотируется так, чтобы сохранить зрительное впечатление параллелизма проходящих аккордовых созвучий (см. пример 614, а также следующий):

617 Allegro

М. Регер, ор. 45 №4

C-dur

Задания

Устные

Проанализировать условия применения проходящих звуков в следующих произведениях:

а) Ф. Шопен. Этюд, ор. 10 № 2;

б) Н. Римский-Корсаков. «Полет шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане».

Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

618

1.

2.

3.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

4.

5.

6.

На фортепиано

Гармонизовать данные отрывки:

619

1.

2.

3.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Тема 42

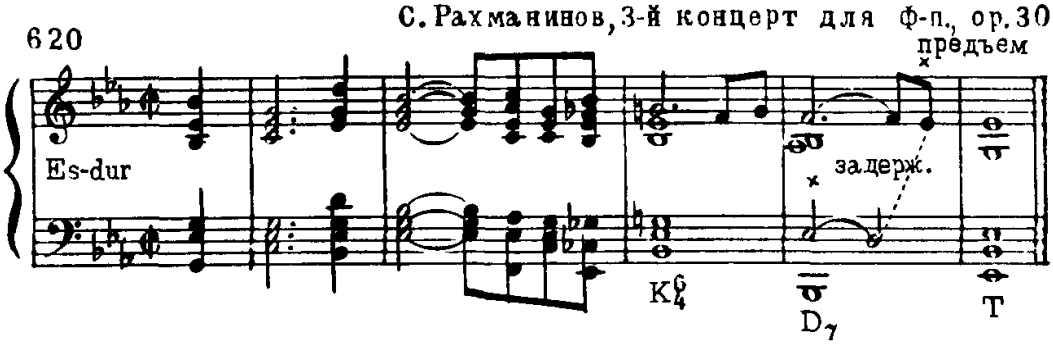
ПРЕДЪЕМ

1. Определение

Предъемом называется неаккордовый диссонанс, который усложняет на слабом времени данную гармонию звуками последующего аккорда. Предъем, таким образом, противоположен задержанию, в котором диссонирующее сочетание создается на сильном времени, тогда как при предъеме на сильной доле такта звучит консонирующий аккорд без всяких функциональных конфликтов:

С. Рахманинов, 3-й концерт для ф-п., ор. 30

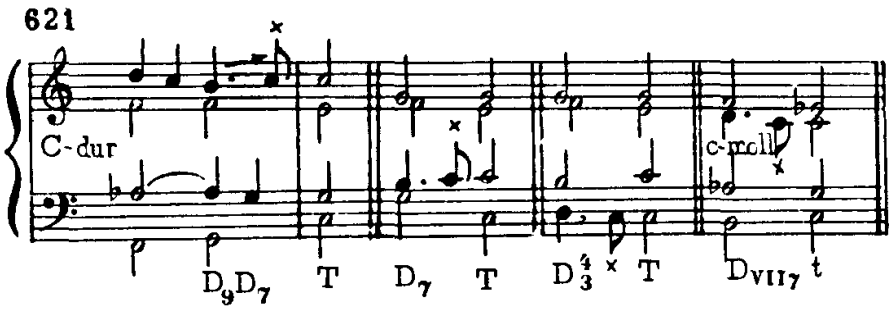
620



2. Предъем в каденциях и внутри построения

Исторически предъем возник и преимущественно применяется в заключительных автентических каденциях и оборотах, в которых наиболее интенсивно проявляется тяготение к тонике. В этих случаях кадансовая доминанта (обычно D$_7$, реже D и D$_9$) усложняется предварительным появлением на ее фоне звуков следующей за ней T. В результате возникает неаккордовый диссонанс на слабом времени, разрешение этой слабой диссонантности происходит уже на сильной доле, в момент появления всей тонической гармонии:

621



От заключительных каденций типа D — T предъем постепенно распространился и на другие кадансы и обороты.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Можно поэтому встретить предъемы в половинных, прерванных и плагальных каденциях:

622 Н. Римский-Корсаков, „Млада"

Es dur

D TS$_{VI}$ D

623 Н. Римский-Корсаков, „Царская невеста"

c-moll

K$^6_4$ D$_7$ ts$_{VI}$

Наконец, предъем применяется не только в кадансовых оборотах, но и среди построения и даже в качестве существенного и выразительного средства мелодического изложения или развития (см. интересный образец — прелюд *соль-диез* минор Ф. Шопена № 12):

624 Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 49

G-dur

T D D$_7$ T

С. Рахманинов, 3-й концерт для ф-п.

625 Adagio

A-dur

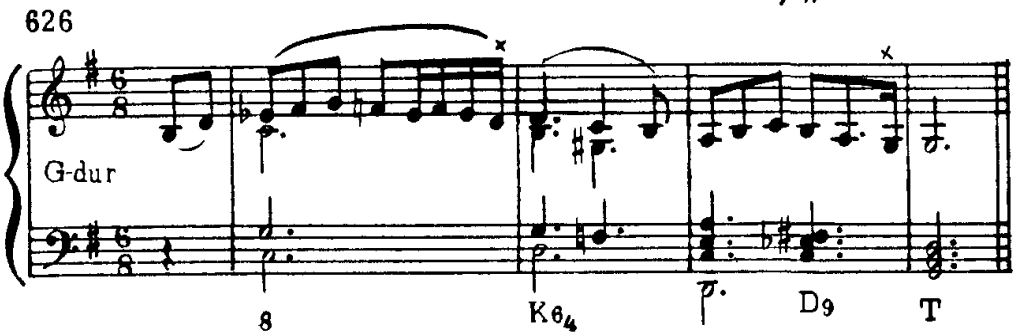
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

3. Голосоведение

Предъем, как правило, образуется преимущественно поступенным движением голоса как в восходящем, так и в нисходящем направлении. При таком движении голоса и общем плавном голосоведении предъем, в сущности, может быть введен к любому звуку различных аккордов:

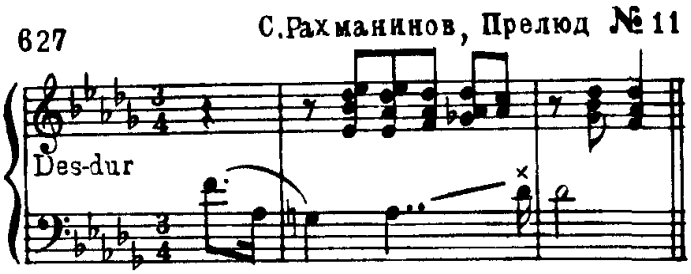
Н. Римский - Корсаков, „Шехеразада"

626



В отдельных, более редких, случаях предъем вводится не поступенно, а мелодическим скачком, чаще восходящим (см. Л. Бетховен, соната, ор. 2 № 2, Largo appassionato). Такие подготовленные скачком предъемы применяются и в кадансах, и внутри построения и нередко копируют характерный для каденции ход баса (см., например, Л. Делиб, опера «Лакме», кантилена Джеральда в III д., конец):

627 С.Рахманинов, Прелюд № 11



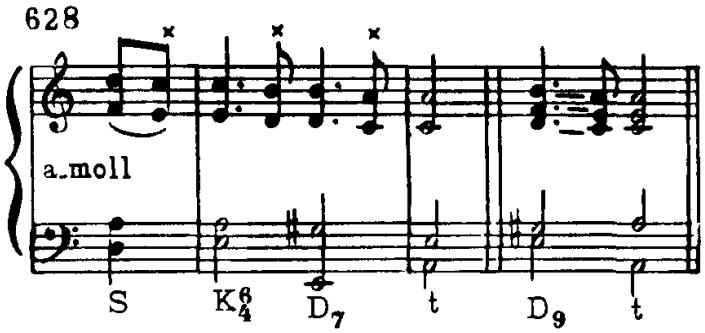
4. Предъем в нескольких голосах

Подобно другим неаккордовым звукам, предъем применяется и одновременно в нескольких голосах — в двух, трех и четырех; так образуется предъем двойной, тройной и т. п. При двухголосном предъеме голоса движутся параллельными терциями, секстами или противоположно друг другу.

При тройном (то есть трехголосном) предъеме голоса образуют движение тесно расположенными параллельными секстаккордами, реже квартсекстаккордами или же комбинируют параллельное движение с противоположным:

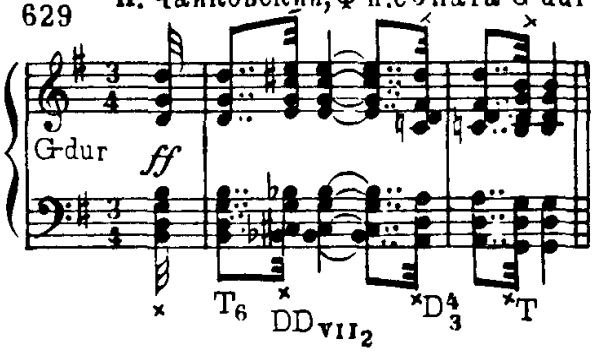
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

628



Предъем может вводиться одновременно **во всех голосах**, что образует ритмически своеобразное и выразительное изложение аккордов, *без усложнения* их **неаккордовыми** диссонансами (фактурная деталь):

629 П. Чайковский, Ф-п. соната G-dur



5. Ритмические условия

Как правило, предъем по своей длительности обычно **короче** и предшествующего и последующего звуков аккорда; в более редких случаях предъем **равнодлителен** смежным с ним мелодическим или аккордовым звукам. Ритмическая краткость предъема особенно существенна для заключительных автентических каденций, ибо излишняя длительность предъема в этих оборотах способна затемнить основную сущность гармонического последования.

6. Предъем к неаккордовым звукам

Поскольку предъем связывается с мелодической основой, он может вводиться не только к **аккордовым** звукам **последующей гармонии**, но и к **неаккордовым** ее звукам. Так возникли и получили значительное распространение предъемы к **задержанию** (где предъем оказывается своеобразной **подготовкой** задержания), его разрешению, **проходящему** и **вспомогательному** звуку. Такое применение предъема возможно и при смене аккордов и на одной гармонии (см. Р. **Шуман**. «Карнавал», «Chiarina»; Ф. **Шопен**. Этюд *до* минор, ор. 10; А. **Скрябин**. Этюд *ре-диез* минор, ор. 8).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Устные

Проанализировать следующие произведения:

а) Р. Шуман. «Листок из альбома» *фа-диез* минор, ор. 99;

б) Р. Шуман. Andante и вариации *Си-бемоль* мажор;

в) П. Чайковский. «Май», из цикла «Времена года», ор. 37 bis;

г) С. Рахманинов. Прелюдия *Соль-бемоль* мажор;

д) Ф. Шопен. Прелюдия *соль-диез* минор, № 12;

е) П. Чайковский. «Rêverie du soir», ор. 19, *соль* минор.

Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы:

630

1.

2.

3.

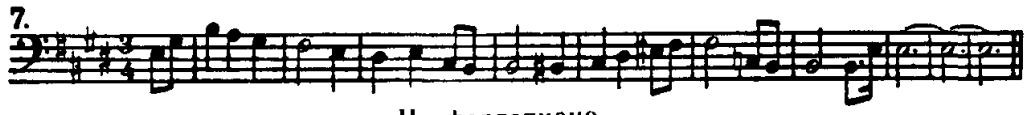
(SII D2)

4.

5.

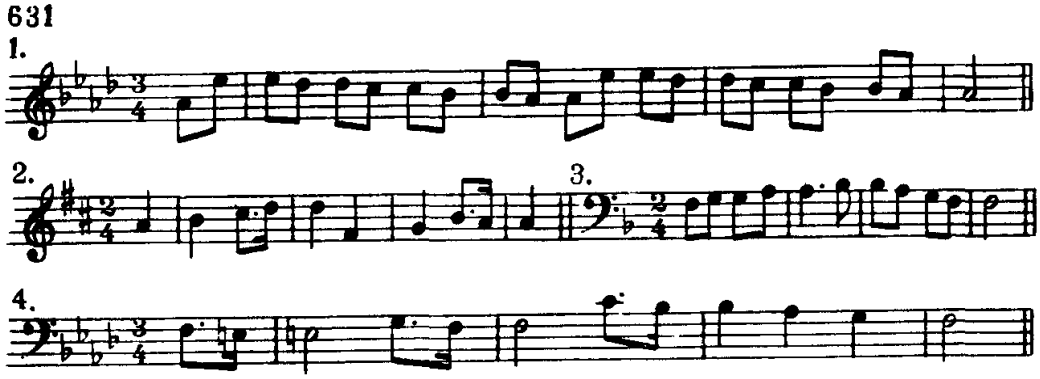
6.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



На фортепиано

Гармонизовать следующие отрывки:

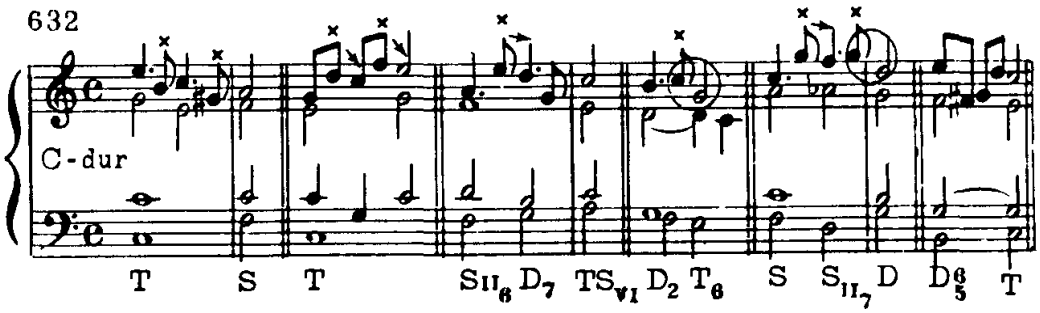


Тема 43

СКАЧКОВЫЕ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЗВУКИ
(неприготовленные и неразрешаемые)

1. Общие понятия

Вспомогательный звук называется скачковым в том случае, когда он появляется на слабом времени скачком, секундой ниже или выше последующего аккордового звука или покидается скачком, тоже на слабой доле такта. Будучи обязаны своим происхождением обыкновенному так называемому «короткому форшлагу», скачковые вспомогательные могут вводиться как при смене гармоний, так и на фоне одного аккорда Более распространены скачковые вспомогательные, вводимые скачком (неприготовленные), чем покидаемые скачком (неразрешаемые), так как для неаккордового диссонанса момент разрешения всегда более существен, чем момент подготовки:



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

633 Ф. Мендельсон, Песня без слов № 10

h-moll

D^{6}_{5} t s_{6} D

634 В. Калинников, Грустная песенка

g-moll

2. Условия применения скачковых вспомогательных звуков

Практическое освоение скачковых вспомогательных звуков требует соблюдения нижеследующих условий:

1) Верхние вспомогательные звуки обычно принадлежат к диатонической системе мажора или минора (см схему в примере 632); нижние чаще всего оказываются хроматическими, повышенными, что облегчает их восприятие в качестве вводных звуков к соседним аккордовым (это свойственно и обычным нижним вспомогательным).

2) Скачковые вспомогательные могут участвовать в окружении последующего аккордового звука:

635 К. М. Вебер, Блестящее рондо, ор. 62

Es-dur

T S_{II_2}

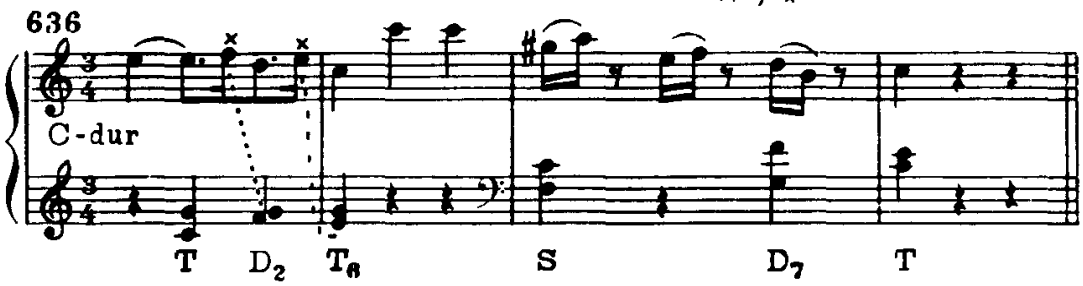
D_7 T

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

3) Вспомогательный звук, брошенный скачком, нередко оказывается при смене гармонии предъемом к одному из звуков последующего аккорда, но в другом голосе («условный», с регистровой сменой, предъем):

И. Гайдн, ф-п. соната C-dur

636

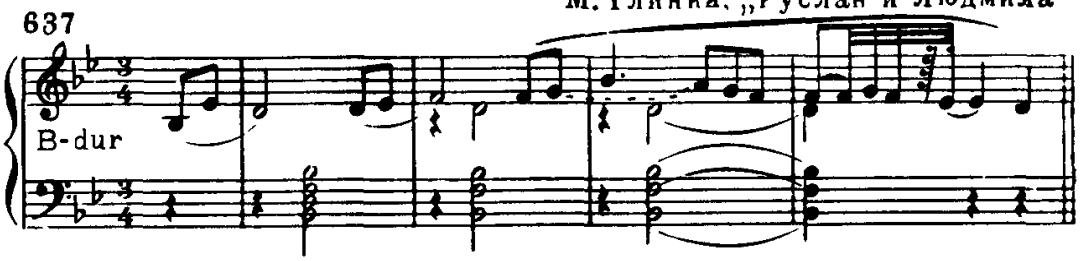


(См. также примеры 632 и 634).

4) Скачок от вспомогательного звука часто в дальнейшем мелодическом развитии заполняется поступенным движением данного голоса, но в обратном направлении: таким образом, вспомогательный звук бросается лишь временно:

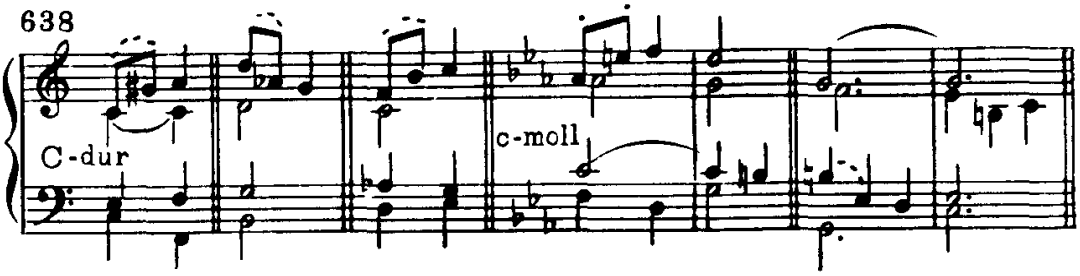
М. Глинка, „Руслан и Людмила"

637



5) В процессе применения скачковых вспомогательных звуков обеих категорий возможны различные ходы на увеличенные интервалы:

638



6) Вспомогательные звуки, появляющиеся скачком, находят применение во всех голосах, а покидаемые скачком в первую очередь характерны для ведущего голоса. Это необходимо в должной мере учитывать при гармонизации мелодий и басов.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

7) Различная трактовка скачковых мелодических ходов открывает дорогу гармоническому варьированию, имеющему большое музыкально-эстетическое и техническое значение. Поясним это конкретным образцом.

Пусть дан следующий мелодический отрывок:

639

Будем рассматривать звук *соль* как вспомогательный скачковый *(соль—до)* и гармонизуем его разными приемами: одним аккордом, рядом аккордов в пределах единой функциональной группы, созвучиями различных функций и — наконец — как задержание, нормально разрешающееся при скачковом мелодическом ходе от звука разрешения:

640 а) б) в) г)

F-dur

T TS_{VI} T_6 $DT_{III}T$ D^4_3 T $D_{VII}{}^4_3$ T_6

Следующий отрывок будет понятен без всяких пояснений:

640а а) б) в)

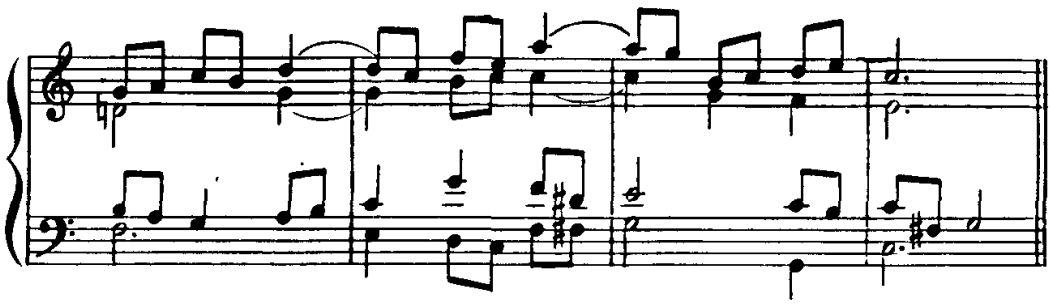
a-moll

Пример гармонизации:

641

C-dur

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Устные

Отыскать и расшифровать условия применения скачковых вспомогательных звуков в следующих произведениях:

а) П. Чайковский. Ария Ольги из оперы «Евгений Онегин»;

б) П. Чайковский. Серенада «О дитя», ор. 63, № 6;

в) Ф. Шопен. Мазурка *До* мажор, ор. 7, № 5;

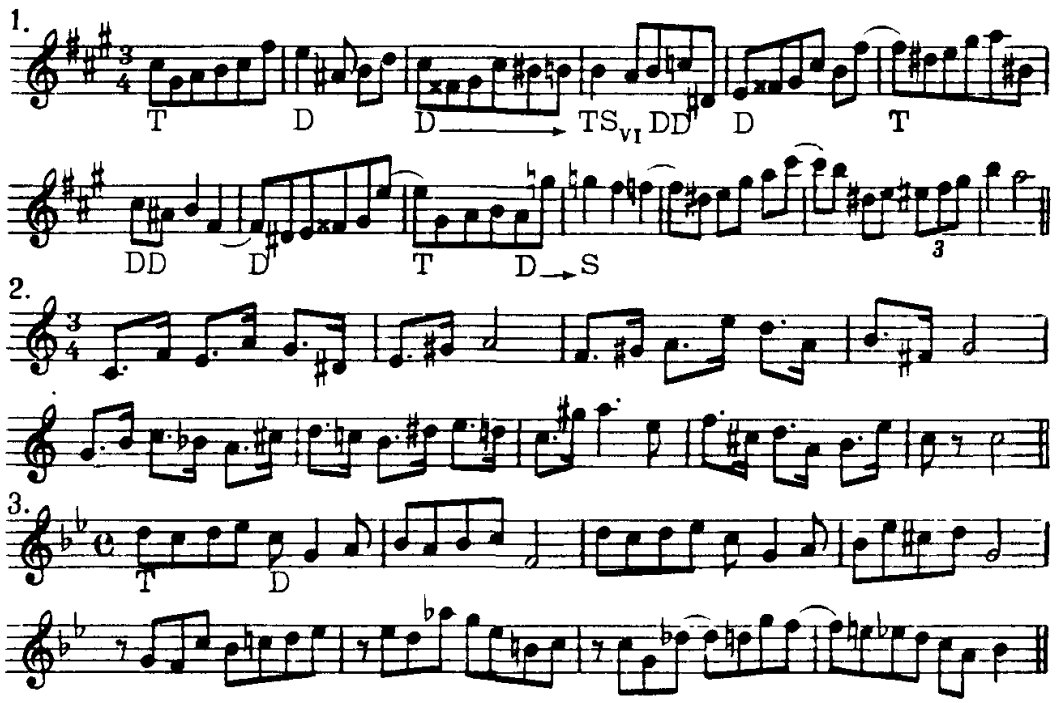
г) А. Лядов. Вальс *фа-диез* минор;

д) А. Скрябин. Прелюдии *Ре* мажор, *ля* минор, ор.. 11.

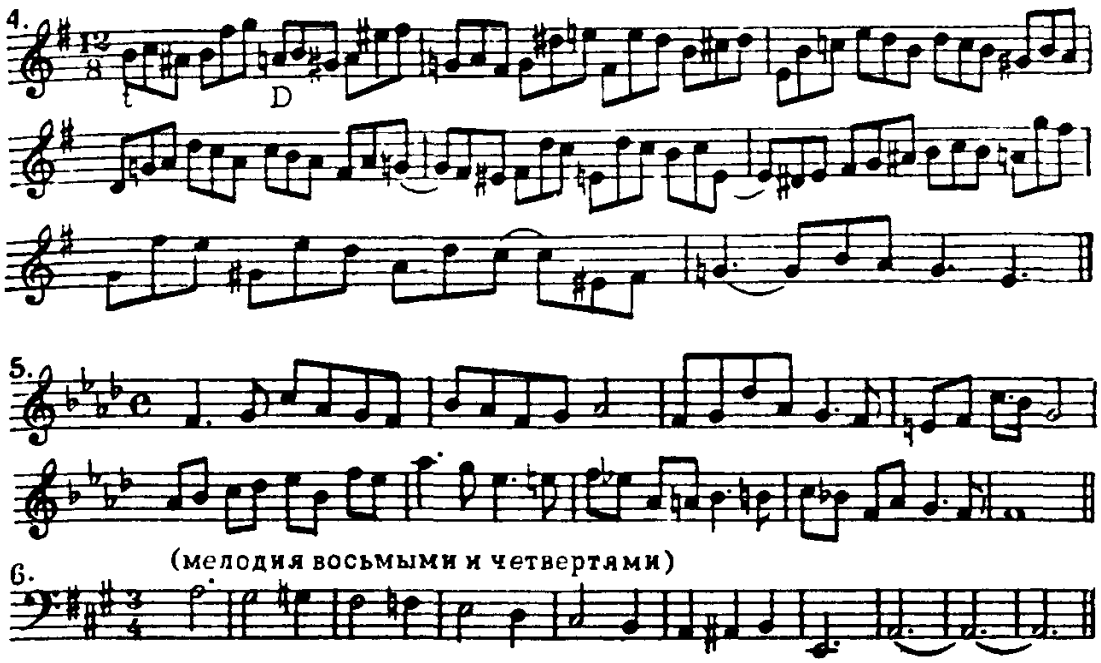
Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы:

642



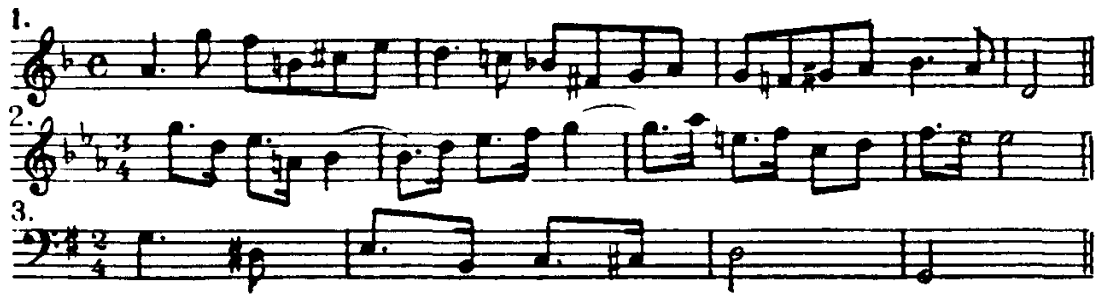
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



На фортепиано

Гармонизовать следующие отрывки:

643



Тема 44

РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ ЗАДЕРЖАНИЙ

1. Приготовление аккордовым звуком в том же голосе

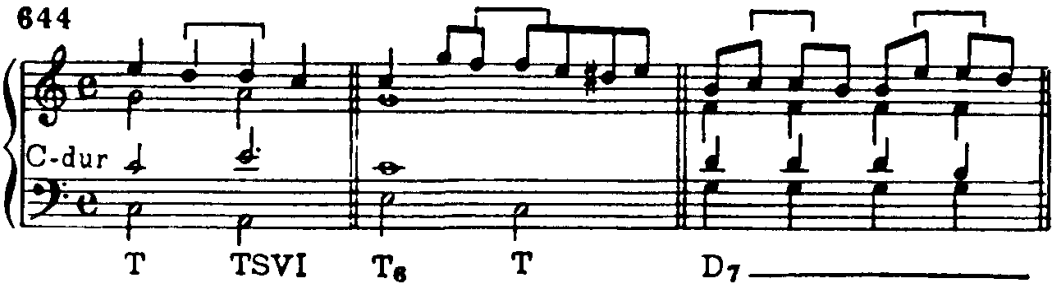
Обычное приготовленное задержание образуется от продления (или повторения) предыдущего аккордового звука в том же голосе. Это представляет простейшее мелодическое приготовление задержания (см. примеры в темах 36 и 37).

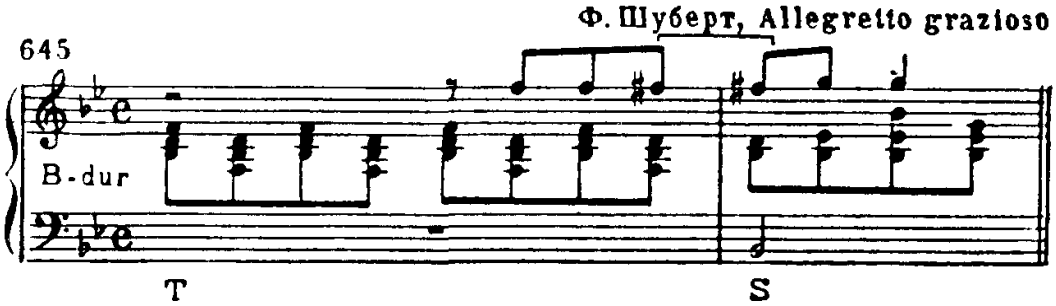
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

2. Приготовление неаккордовым звуком в том же голосе

Наряду с таким простейшим видом задержания существуют еще некоторые другие Так, например, задержание может быть приготовлено также мелодически, но неаккордовым звуком — в качестве его непосредственного повторения (или продления)

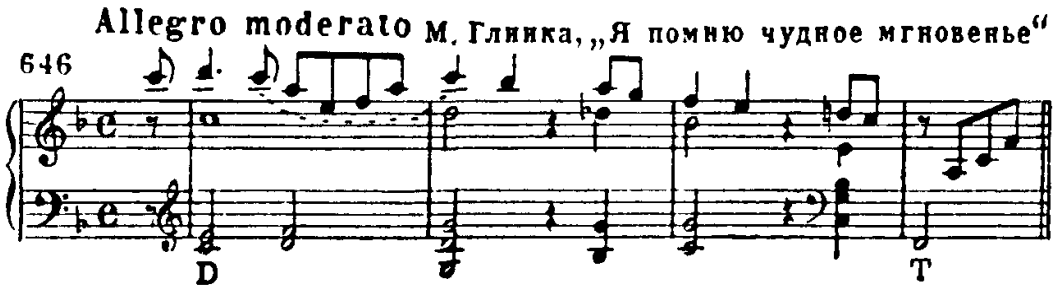
В подобном задержании неаккордового звука приготовляющий вспомогательный или проходящий звук воспринимается отчасти как предъем к задержанию:





3. Приготовление на расстоянии в том же голосе

Третья разновидность мелодического приготовления задержания — приготовление на расстоянии, приготовляющий звук может находиться в том же голосе, в котором затем появится задержание, но не в непосредственном соседстве с ним, а на некотором расстоянии, которое заполнено другими звуками:

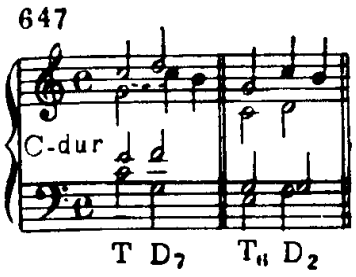


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

4. Приготовление аккордовым звуком в другом голосе

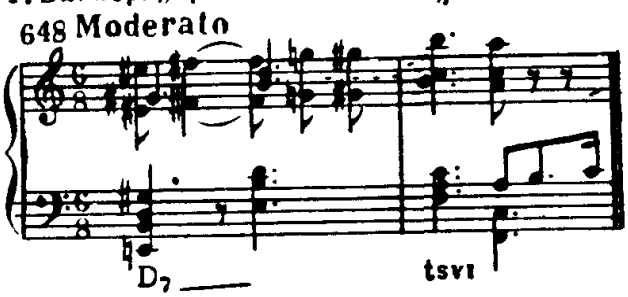
Появление задержания может быть приготовлено **гармонически** приготовляющий аккордовый звук находится в таких случаях в предыдущем аккорде **в другом голосе**, то есть не в том, в котором произойдет задержание, — в той же октаве или даже в другой:

647



Р. Вагнер. „Тристан и Изольда", вступление

648 Moderato



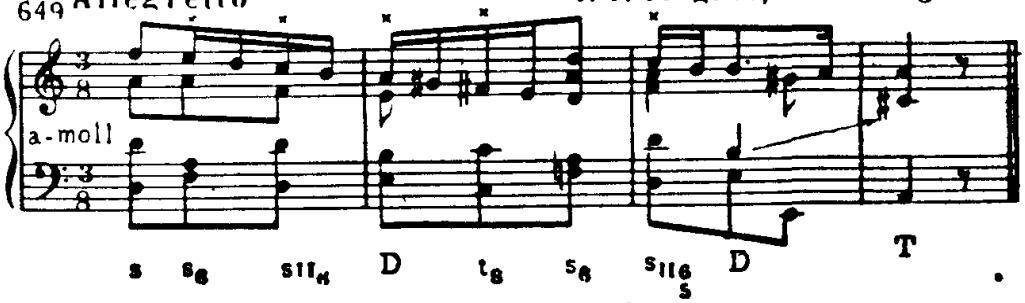
5. Неприготовленные задержания: проходящие и вспомогательные

Задержание считается **неприготовленным**, если задерживается проходящий или вспомогательный звук, появляющийся **на сильном** (а в медленном темпе — и на относительно сильном) времени.

Неприготовленное задержание может быть: а) **проходящим**, б) **вспомогательным поступенным** и в) **вспомогательным скачковым** — диатоническим или хроматическим:

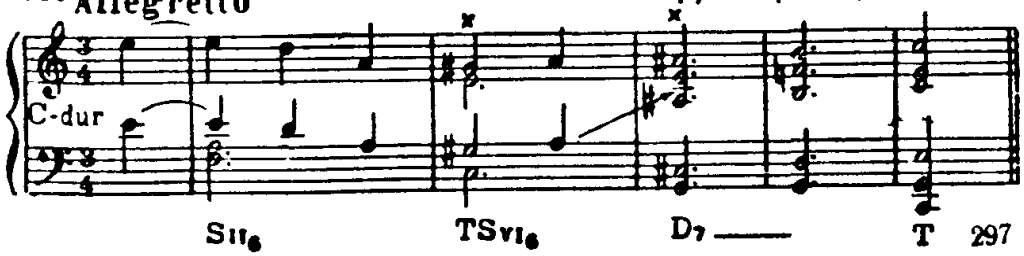
649 Allegretto

Г. Ф. Гендель, Concerto grosso

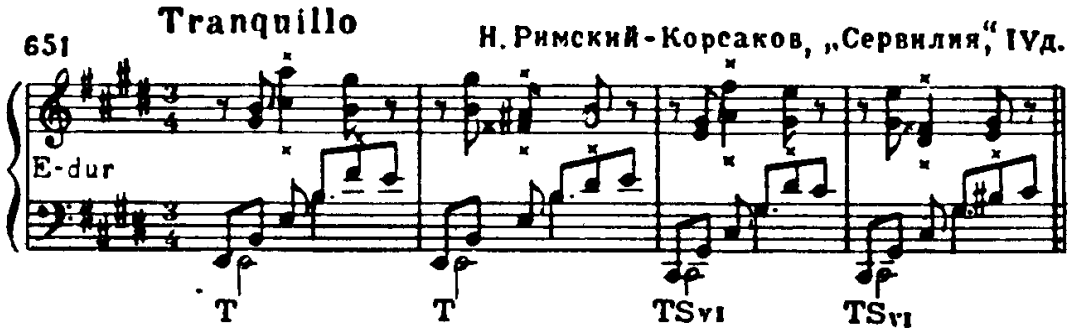


650 Allegretto

М. Регер, Юмореска, op. 20 №4



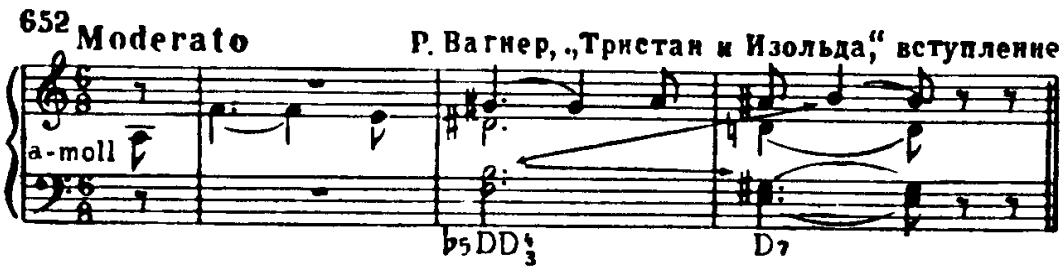
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



(см. также проходящие задержания в тактах 2—3 примера 646).

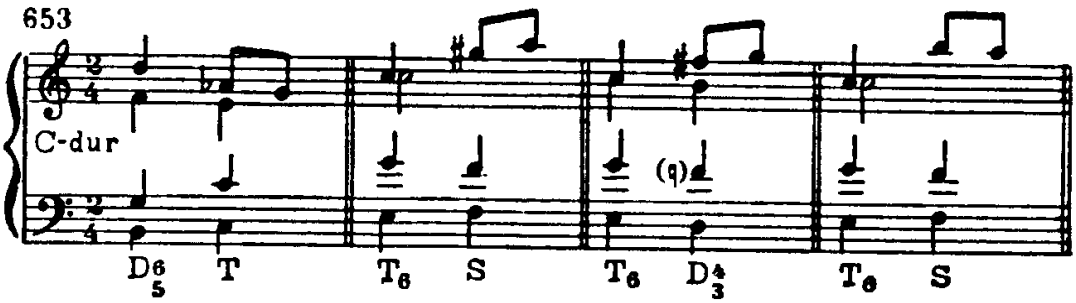
6. Голосоведение

Ко всем перечисленным видам задержаний одинаково относится указание, данное в теме 36, а именно: звук, в который будет разрешаться задержание, не должен присутствовать в каком-либо другом голосе (кроме баса) в момент самого задержания:



Однако при использовании различных тембров, например, голоса с фортепиано, хора с оркестром и т. п., резкость одновременного сопоставления задержания со звуком его разрешения заметно ослабляется.

Вспомогательное задержание может появиться любым скачком, в том числе и на увеличенный интервал:

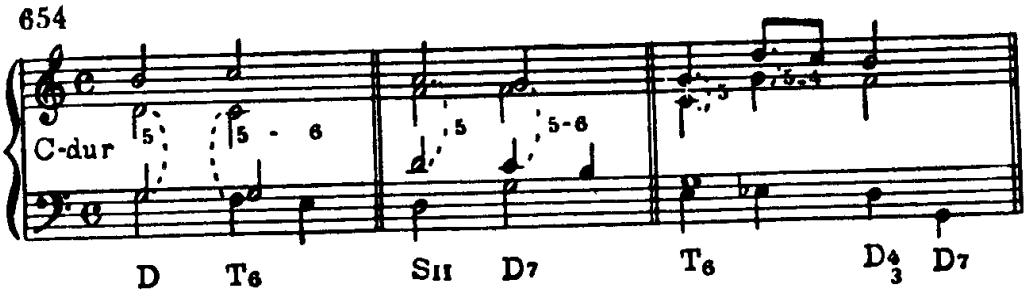


Неприготовленное задержание (проходящее или вспомогательное) может привести к образованию параллельных квинт;

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

поскольку, однако, вторая из них представляет лишь задержание к другому интервалу, то подобные (в сущности, лишь кажущиеся) квинты при гармонизации считаются допустимыми:

654

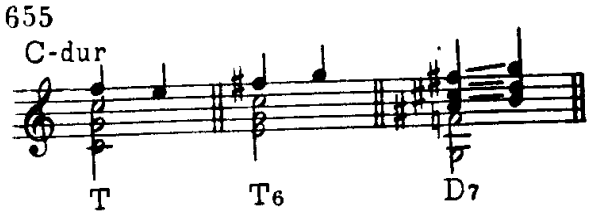


7. Созвучия, образующиеся от задержаний

От задержаний, особенно двойных, тройных (изредка четверных), образуются разнообразные созвучия.

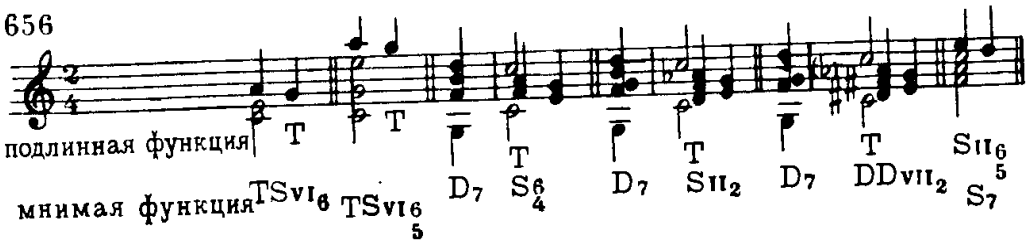
Некоторые из этих созвучий имеют нетерцовое строение и потому легко отличимы от аккордов:

655



Другие же имеют терцеобразное строение, благодаря чему похожи на аккорды:

656



Различие между терцеобразными задержаниями и аккордами часто можно установить, пользуясь следующими признаками:

1) терцеобразное задержание образует аккорд, необычный для средств данной эпохи (например, S_7 для музыки венских классиков);

2) терцеобразное задержание находится в таком окружении, которое не соответствует обычным функциональным последовательностям (см. пример 559, в котором за $DVII_7$ следует как бы SII_2, являющийся в действительности тоникой с тройным задержанием).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Подобные созвучия, имеющие терцеобразное строение, но образующиеся от задержаний и не представляющие поэтому самостоятельной функции, называются мнимыми (то есть не самостоятельными) аккордами.

Мнимые аккорды часто образуются не только от задержаний, но и от других видов неаккордовых звуков (проходящих, вспомогательных, предъема). Их общая черта — функция мелодического тяготения, которое в задержаниях, благодаря их метрическому положению (сильная доля такта), выражено ярче, напряженнее.

Примечание. Задержание, как нарушающее терцовое строение аккорда, нотировалось до начала XIX столетия чаще всего в виде так называемого долгого, неперечеркнутого форшлага (который исполнялся, однако, на сильной доле, одновременно со всеми остальными звуками аккорда).

Задания

Устные

Проанализировать условия применения различных видов задержаний в следующих произведениях:

а) Л. Бетховен. Менуэт из ф-п. сонаты, ор. 10 № 3;

б) С. Танеев. Романсы «Маска», «В дымке-невидимке»;

в) П. Чайковский. Ария Ленского «Как счастлив» из оперы «Евгений Онегин»;

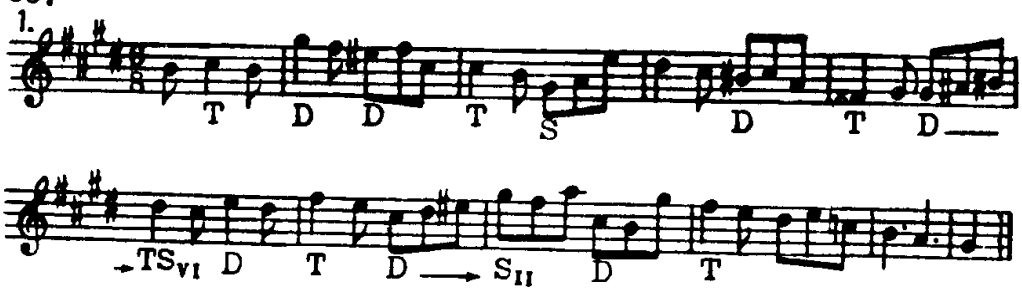
г) А. Скрябин. Ор. 1 №№ 1—3.

Письменные

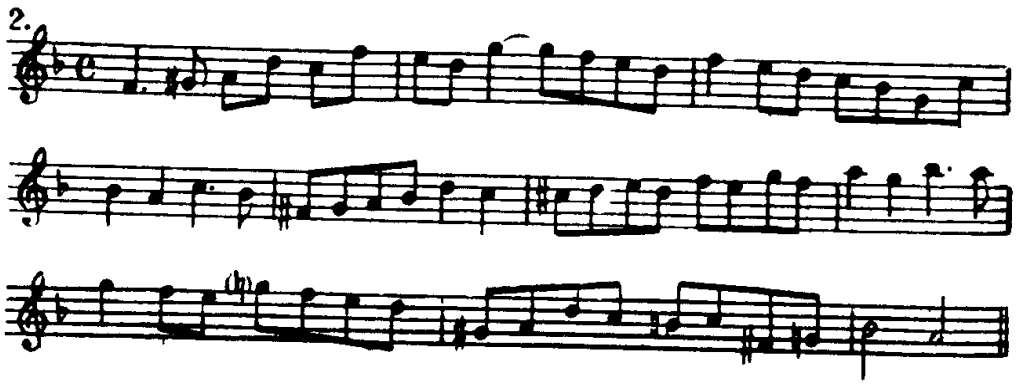
Гармонизовать данные мелодии:

657

1.



2.



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

3.

7 simile

4.

T S D T DD+D → DT_{III} S_{II}

D → (D) TS_{VI} DD D T S D D → (TS_{VI}) S

DD $K_{\frac{6}{4}}$ D

5.

6.

7.

На фортепиано

Разрешить как задержания следующие созвучия:

658

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Тема 45
ЗАПАЗДЫВАЮЩЕЕ РАЗРЕШЕНИЕ НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКОВ

1. Общие понятия

Разрешение неаккордового диссонанса нередко отдаляется посредством введения одного или, реже, нескольких промежуточных звуков между данным неаккордовым звуком и его разрешением. Это относится прежде всего и особенно к задержаниям, но также к проходящим и вспомогательным звукам.

2. Различные приемы

а) Между неаккордовым диссонансом и его разрешением вводится один или несколько звуков данного аккорда как в восходящем, так и нисходящем движении (вроде скачкового предъема, как в примере 636, — прием очень употребительный):

659

C-dur

D^6_5 T

Д. Скарлатти, ф-п. соната g-moll

660

g-moll

t D D_7 t

б) Между неаккордовым звуком и его разрешением, если они отстоят друг от друга на большую секунду, может быть введен хроматический проходящий звук:

661

C-dur

T D_2 T_6

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

662 Ф. Лист, „Долго в муках"

Fis-dur

D7 T

в) Между неаккордовым звуком и его разрешением может быть введен вспомогательный звук с противоположной стороны, что создает предварительное окружение аккордового звука, разрешающего неаккордовый диссонанс, и усиливает общее к нему тяготение (самый употребительный из перечисленных приемов):

663

C-dur

D7 T T D_{VII_7} → TS_{VI}

664 И. С. Бах, Английская сюита a-moll

C-dur

K^6_4 D7 T

г) Возможны различные сочетания перечисленных приемов, очень свободные и гибкие:

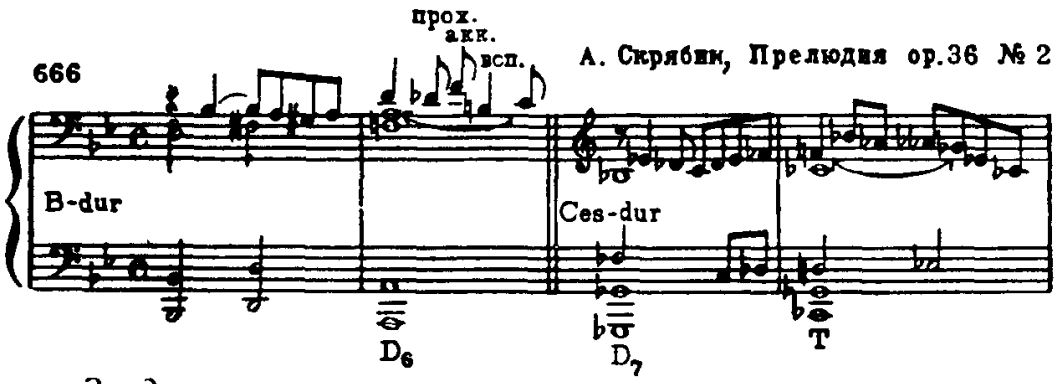
665 И. С. Бах, Французская сюита c-moll

акк. всп.

c-moll

t d_6 . s_6

666

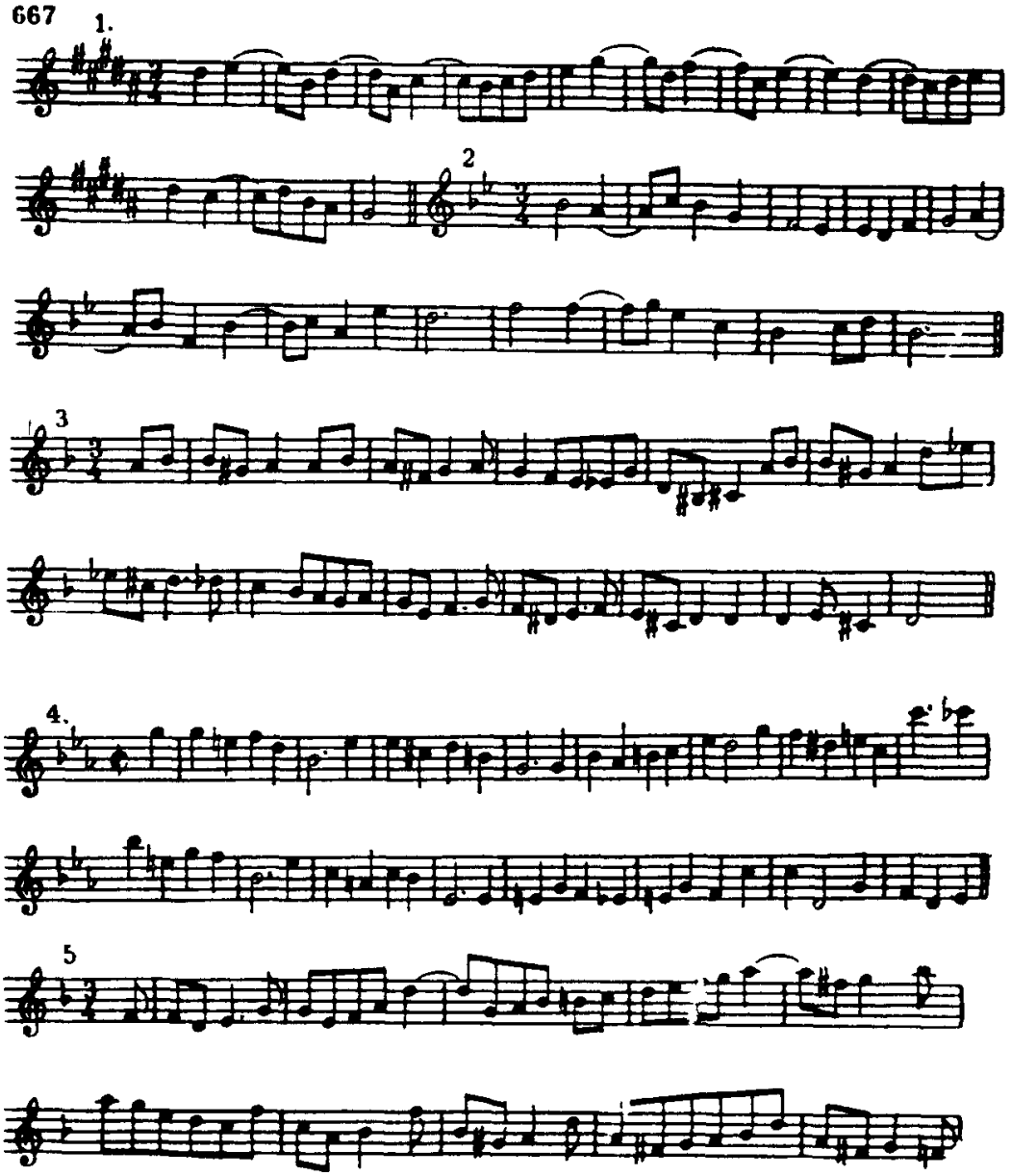


Задания

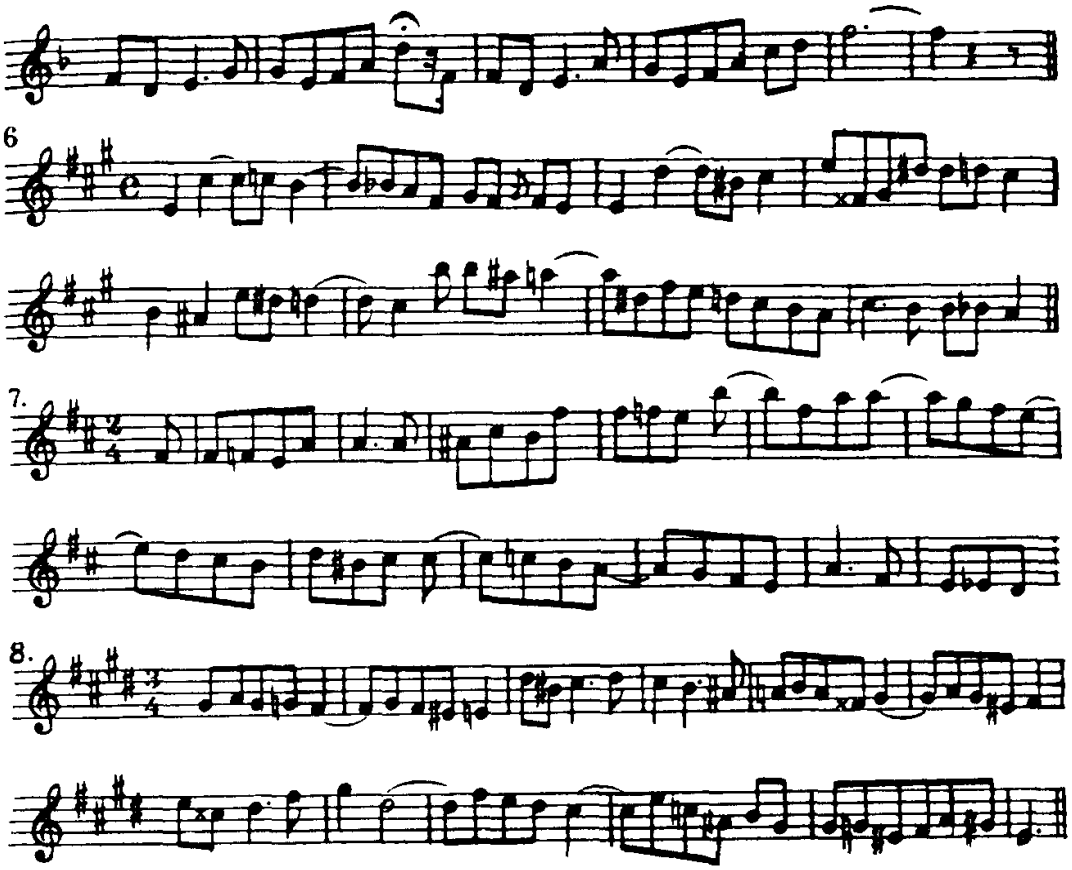
Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

667

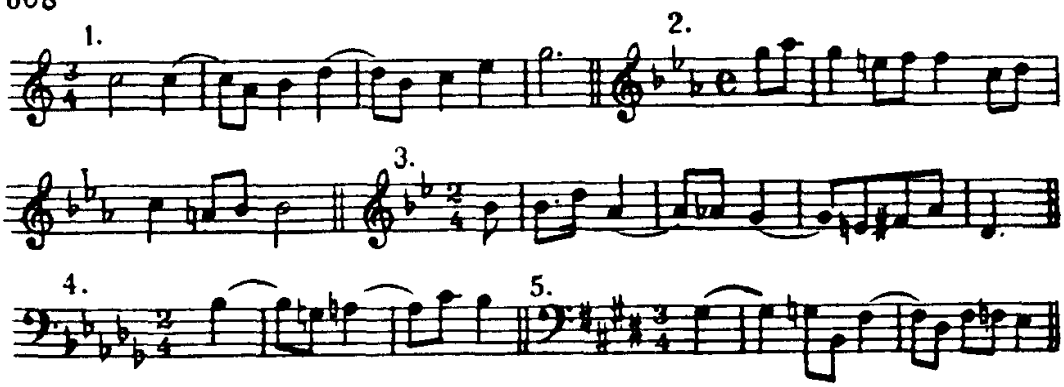


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



На фортепиано

668 Гармонизовать данные отрывки:



Устные

Сделать анализ приемов запаздывающего разрешения неаккордовых звуков в произведениях:

а) Д. Россини. Увертюра к опере «Севильский цирюльник»;

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

б) П. Чайковский. «Похоронный марш», ор. 21;
в) А. Тома. Романс из оперы «Миньон» (III действие);
г) А. Скрябин. Ноктюрн, ор. 5.

Тема 46

АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

1. Общие понятия

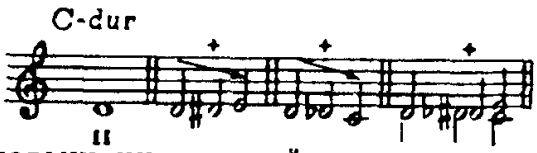
Как уже известно, альтерация представляет полутоновое обострение существующих в ладе целотоновых тяготений без изменения функций аккордов и без выхода за пределы данной тональности. Соответствующие аккорды называются альтерированными.

Альтерированные созвучия возникли от хроматических проходящих звуков (в разных голосах), которые появляются в аккордах диатонического склада.

Основные источники альтерации в аккордах почти всех функций связаны с изменением второй ступени гаммы.

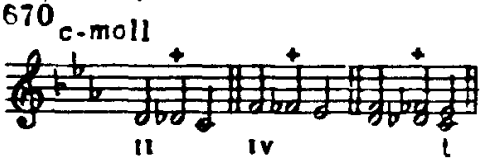
В мажоре вторая ступень может быть и повышена и понижена; в результате обостряются тяготения к звукам нижней терции мажорного тонического трезвучия, то есть к I и III ступеням гаммы:

669



В миноре повышение второй ступени невозможно, и потому альтерация в миноре основывается лишь на понижении II ступени и (в музыке более позднего времени) частично IV ступени. В результате также обостряются тяготения к звукам нижней терции минорного тонического трезвучия:

670



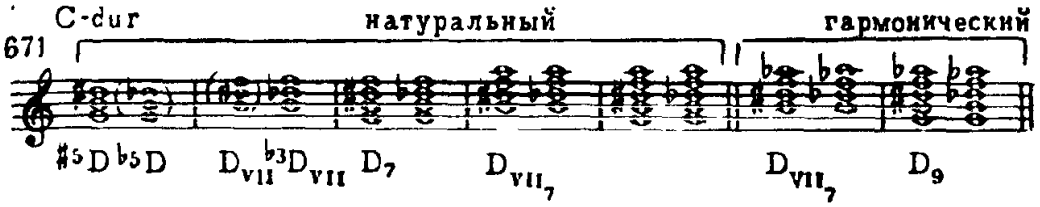
А. АЛЬТЕРАЦИЯ ДОМИНАНТЫ В МАЖОРЕ

2. Альтерированные аккорды D в мажоре

Повышение и понижение второй ступени дает в мажоре следующий ряд альтерированных аккордов доминантовой

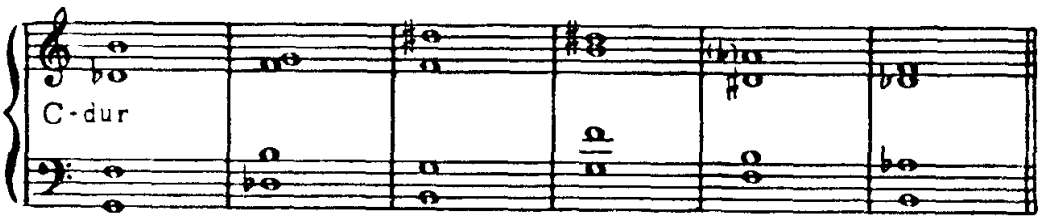
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

функции: D, D_7, D_9 с повышенной и пониженной квинтой и DVII и $DVII_7$ с повышенной и пониженной терцией. Альтерированные аккорды $DVII_7$ и D_9 в мажоре применяются и в натуральном и гармоническом ладе:

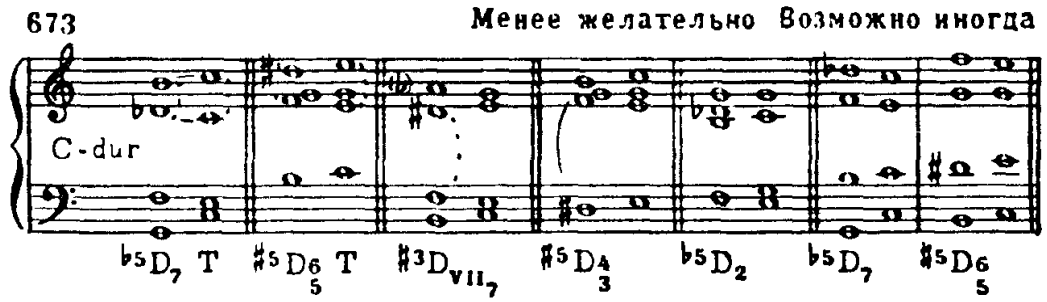


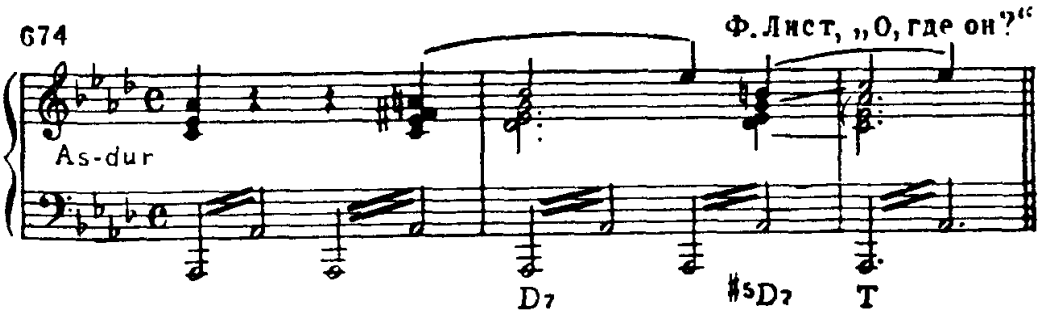
Однако наиболее существенное значение из этих аккордов получили ♯5D, ♯5D7, ♭5D7 и ♯3DVII7 натурального и гармонического мажора, применяемые и в основном виде и в обращениях. D7 с пониженной квинтой чаще встречается в основном виде и в виде терцквартаккорда; D7 с повышенной квинтой — в основном виде и в первом обращении (квинтсекстаккорд); альтерированные аккорды DVII7 — преимущественно в основном виде или в виде терцквартаккорда:

672



Наиболее естественное и выравненное звучание альтерированных аккордов D достигается таким их расположением, при котором интервал уменьшенной терции заменяется увеличенной секстой. Такое расположение в первых работах должно считаться обязательным:





http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

675 Н. Римский-Корсаков „Снегурочка"

C-dur

T_6 $\flat_3 D_{VII_4^3}$ T_6

3. Приготовление

Как созвучия мелодического происхождения, аккорды альтерированной D естественнее всего подготавливаются диатонической D (то есть аккордом той же ступени).

Однако, сохраняя полутоновое движение к альтерированному звуку, можно не менее естественно подготовить альтерированную D и другими аккордами — SII, SII_7, DD. В отдельных случаях альтерированный звук вводится и без подобной плавной мелодической подготовки, а скачком (обычно от T_6, S, DD). Как и всякая D, альтерированная D может подготавливаться или окружаться созвучиями T, доминанты с секстой, реже TSVI и tsVI.

Нередко DD вводится также в альтерированной форме, что образует с D последование из двух альтерированных аккордов (как начальный отрезок секвенции).

4. Разрешение и голосоведение

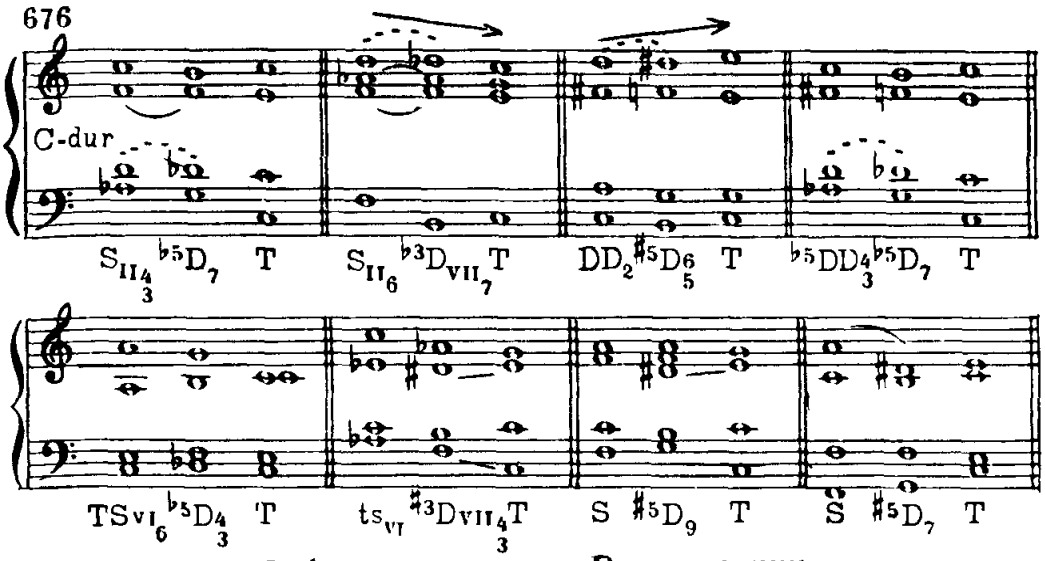
При разрешении альтерированной D в T в первую очередь учитывается типичное для альтерации обострение мелодических тяготений и их направление. Поэтому повышенная квинта D или терция $DVII_7$ разрешается в терцию T дальнейшим восходящим полутоновым движением. Пониженная же квинта D_7 или терция $DVII_7$ соответственно разрешается в основной звук T последующим нисходящим полутоновым движением.

При таких условиях разрешения $\sharp_5 D_7$ или $\sharp_3 DVII_7$ в тонике обязательно удваивается терция.

Характерный для альтерированной D интервал увеличенной сексты разрешается противоположным движением голосов; более редкая уменьшенная терция разрешается сходящимся (встречным) движением в октаву или унисон:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

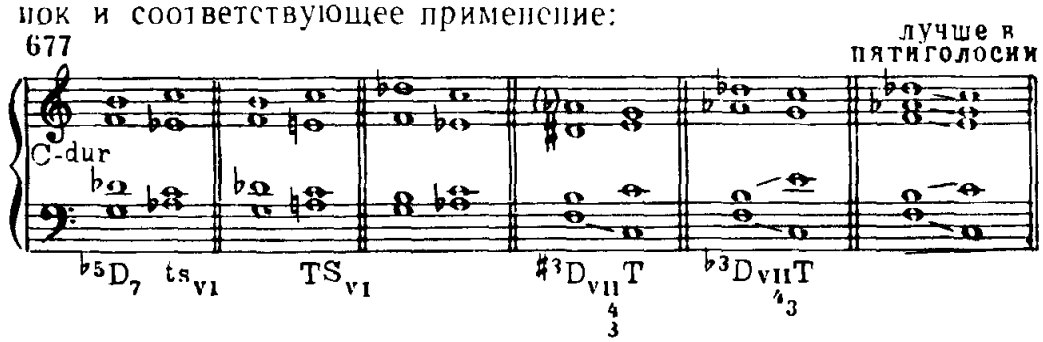
676



5. Альтерированная D в каденции

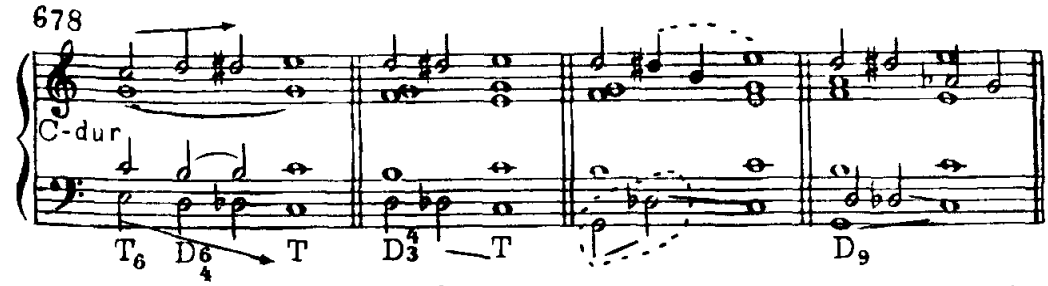
Помимо автентических каденции и оборотов, альтерированная D получила применение и в прерванных каденциях. В этих случаях обычно $\flat_5 D_7$ разрешается в низкую шестую (то есть tsVI, см. тему 50), хотя возможно разрешение и в обычную шестую (TSVI). Соединение $\sharp_5 DVII^4_3$ и $\flat_3 DVII^4_3$ непосредственно с тоническим трезвучием при квартовом ходе баса (S—T) придает данным оборотам плагальный оттенок и соответствующее применение:

677



Примечание Иногда в альтерированной D одновременно повышается и понижается квинта При такой двойной альтерации квинты D трезвучия по своему звучанию превращаются в четырехзвучия, септаккорды - в пятизвучия, нонаккорды — в шестизвучия Эти довольно сложные аккорды (они часто называются дважды альтерированной доминантой) применяются обычно в виде D^6_4 (чаще проходящего), или D^4_3, или в одном из видов D_9. Повышенная квинта обыкновенно дается в мелодии, пониженная — в басу. Двойная альтерация в $DVII_7$ почти не встречается и практического значения не имеет·

678



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

679 Н. Римский-Корсаков, „Кащей"

C-dur A-dur

680 А. Скрябин, „Поэма экстаза"

C-dur (схема)

Б. АЛЬТЕРАЦИЯ В МИНОРЕ

6. Аккордика и голосоведение

Как сказано выше, в миноре вторая ступень только понижается, и потому альтерированные аккорды D, D_7 и D_9 с повышенной квинтой в миноре отсутствуют. Это делает всю группу аккордов альтерированной D в миноре менее многочисленной, нежели в мажоре. Количество этих аккордов в миноре уменьшается еще и потому, что альтерированная D применяется лишь в одном гармоническом виде минора:

681 c-moll

$^{\flat5}D$ $^{\flat5}D_7$ $^{\flat3}D_{VII}$ $^{\flat3}D_{VII_7}$ $^{\flat5}D_9$

Остальные условия применения созвучий альтерированной D в миноре (подготовка, разрешение, расположение) вполне аналогичны мажору и не требуют особых указаний:

682 Н. Мясковский, „Простые вариации"

d-moll

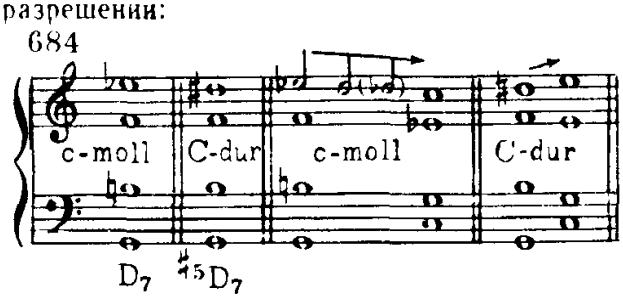
683 Ан. Александров, ф-п. соната №3, ор. 18

fis-moll

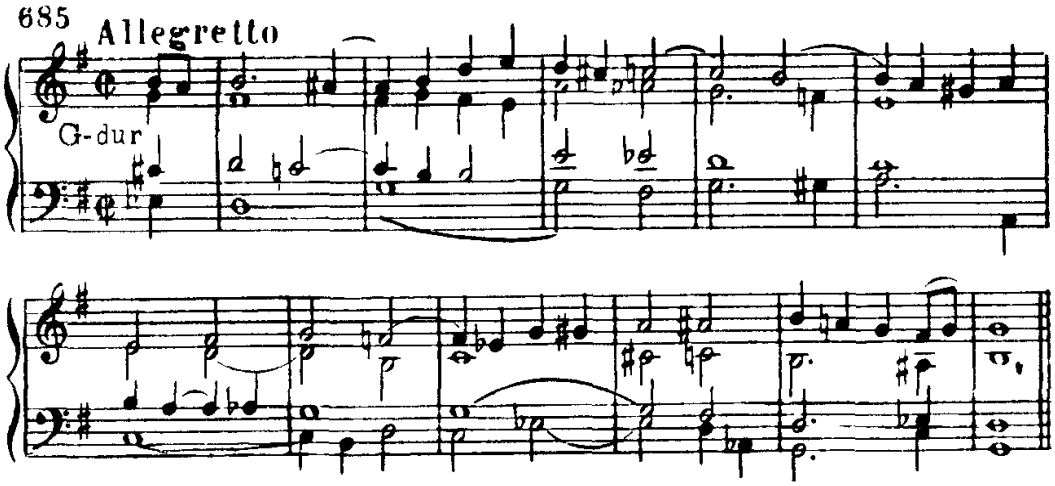
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Примечание. В миноре D_7 с малой секстой энгармонически совпадает с $\sharp_5 D_7$ мажора, но по своей структуре и виду эти созвучия различны, что находит свое выражение и в иной нотации и в ином их звучании и разрешении:

684



Пример гармонизации:



Задания

Устные

Сделать анализ применения альтерированной D в следующих произведениях:

а) Э. Григ. «Подснежник» и «Смерть Азы» (вторая половина);

б) П. Чайковский. Ария Мазепы *Соль-бемоль* мажор из оперы «Мазепа» (конец);

в) А. Скрябин. Прелюд *до-диез* минор, ор. 11;

г) Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста» (цифра 208);

д) Н. Мясковский. «Простые вариации»;

е) А. Бородин. Каватина Кончаковны из оперы «Князь Игорь»;

ж) Ф. Шопен. Ноктюрн *си-бемоль* минор (конец);

з) С. Евсеев. Первая соната для ф-п. (кода), ор. 2;

и) Ю. Шапорин. Баллада Сергеича (конец) из оперы «Декабристы»;

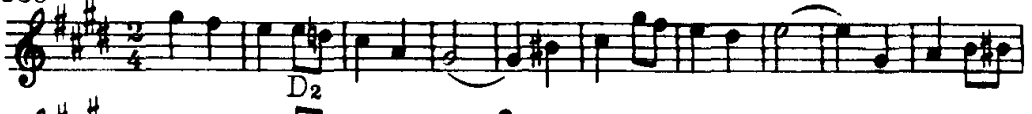
к) Д. Шостакович. 3 фантастических танца, ор. 1.

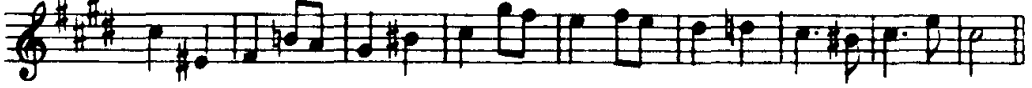
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Письменные

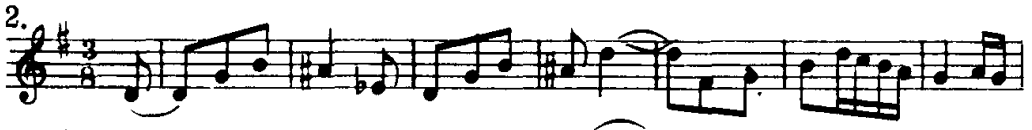
а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

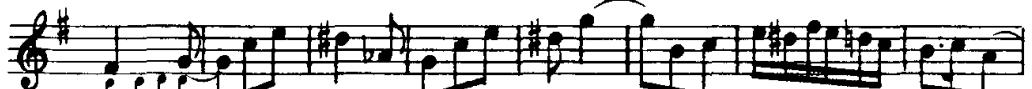
686 1.

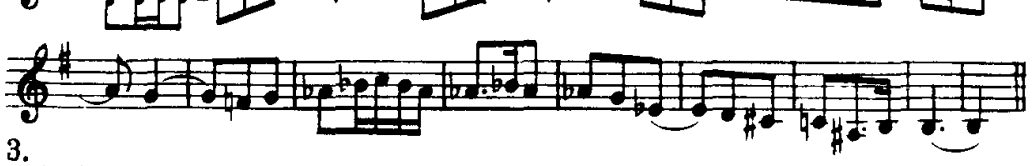




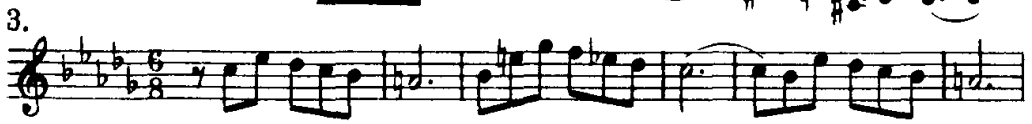
2.

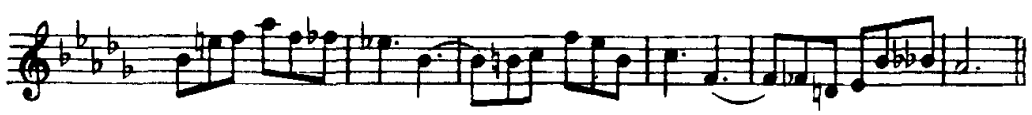




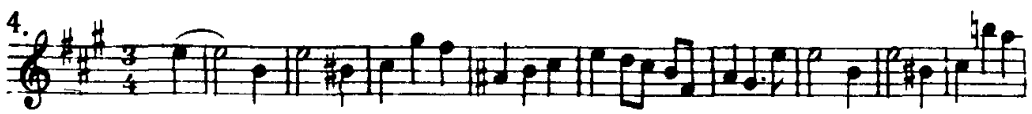


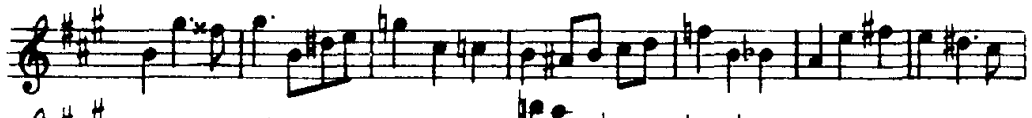
3.

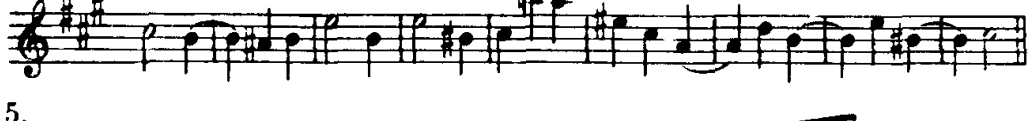




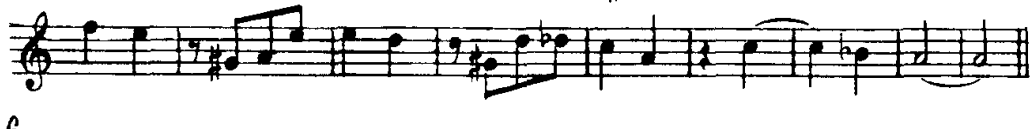
4.



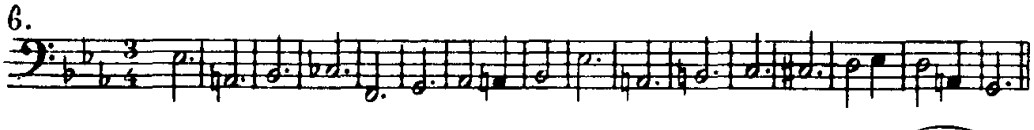




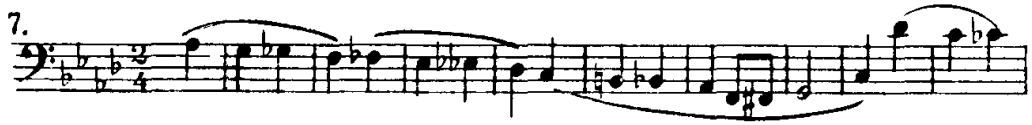
5.

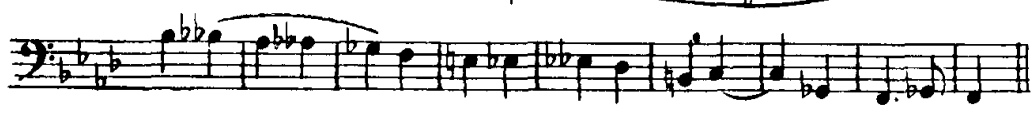


6.



7.

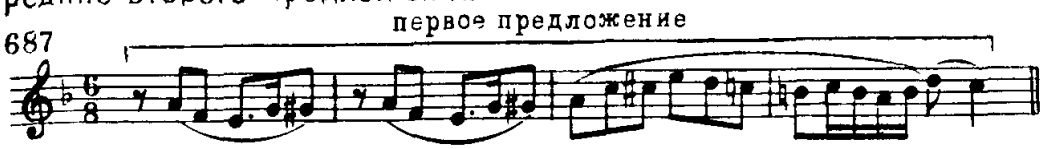




http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

б) Дополнить и гармонизовать данное предложение до периода; мелодико-ритмический рисунок второго предложения сделать аналогичным данному, кульминацию поместить в середине второго предложения

687

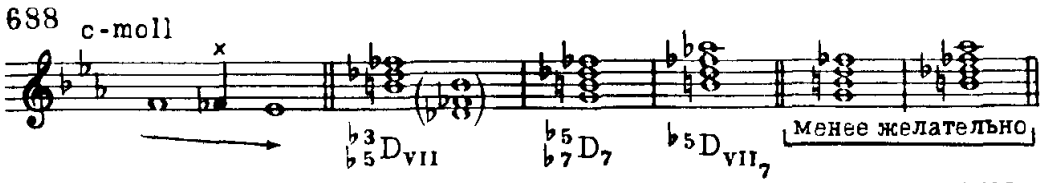


ДОПОЛНЕНИЕ

7. Некоторые особенности минора

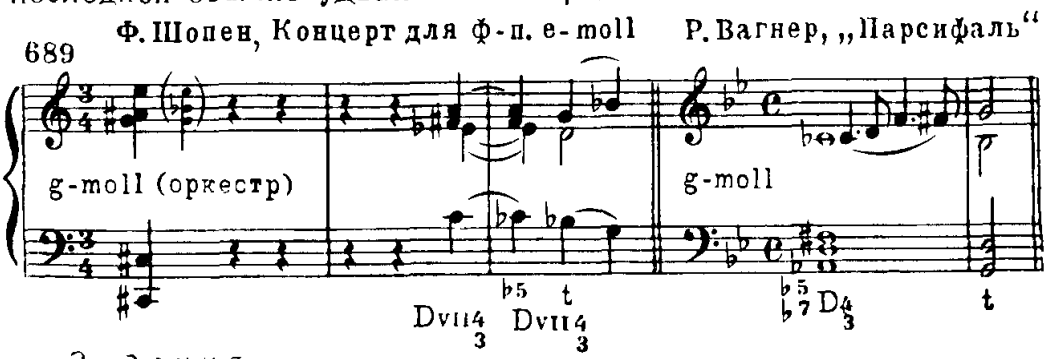
Приблизительно начиная с Ф Шопена, в миноре появляется новый альтерированный аккорд D, созданный понижением IV ступени гаммы. Данная нисходящая альтерация приводит к понижению септимы в D_7 и квинты в $DVII_7$ и привносит в минор новые гармонии D В последующей музыке альтерация IV ступени часто встречается с одновременным понижением II ступени минора, кроме созвучий $DVII_7$, в котором диатоническая терция более уместна с функциональной точки зрения:

688



Пониженная септима D_7 или пониженная квинта $DVII_7$ разрешается дальнейшим нисходящим движением в терцию минорного тонического трезвучия При разрешении $\flat_3 DVII_7$ (если в нем II ступень не альтерировалась) в t в последней обычно удваивается терция:

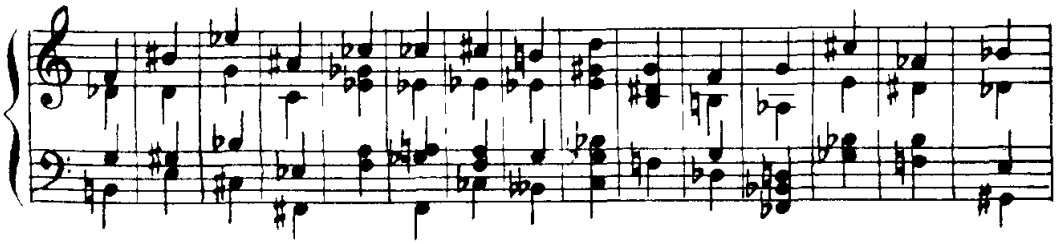
689



Задания

На фортепиано

Определить и разрешить следующие альтерированные аккорды мажора и минора:



Тема 47

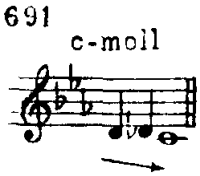
АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

1. Общие понятия

Важнейшая альтерация аккордов субдоминантовой группы основана на хроматическом изменении II ступени гаммы, подобно альтерации доминанты.

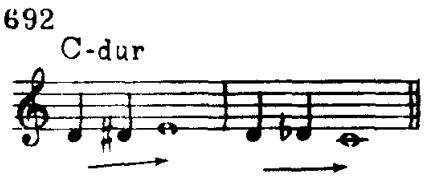
В миноре, как известно, II ступень может быть только понижена:

691



В мажоре II ступень и повышается и понижается:

692

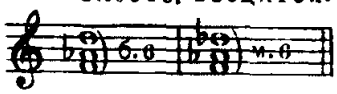


Из аккордов субдоминантовой группы на этой основе альтерируются лишь SII и SII_7, так как в остальные аккорды данной группы II ступень гаммы не входит.

2. Понижение II ступени. Неаполитанский секстаккорд

Наиболее значительным и распространенным альтерированным аккордом субдоминантовой группы являются sII минора и гармонического мажора с пониженным основным звуком ♭sII. Вместо обычной замены квинты минорной субдоминанты большой секстой, образующей диатонический вид — SII_6, вводится малая секста (альтерированная):

693 вместо: вводится:

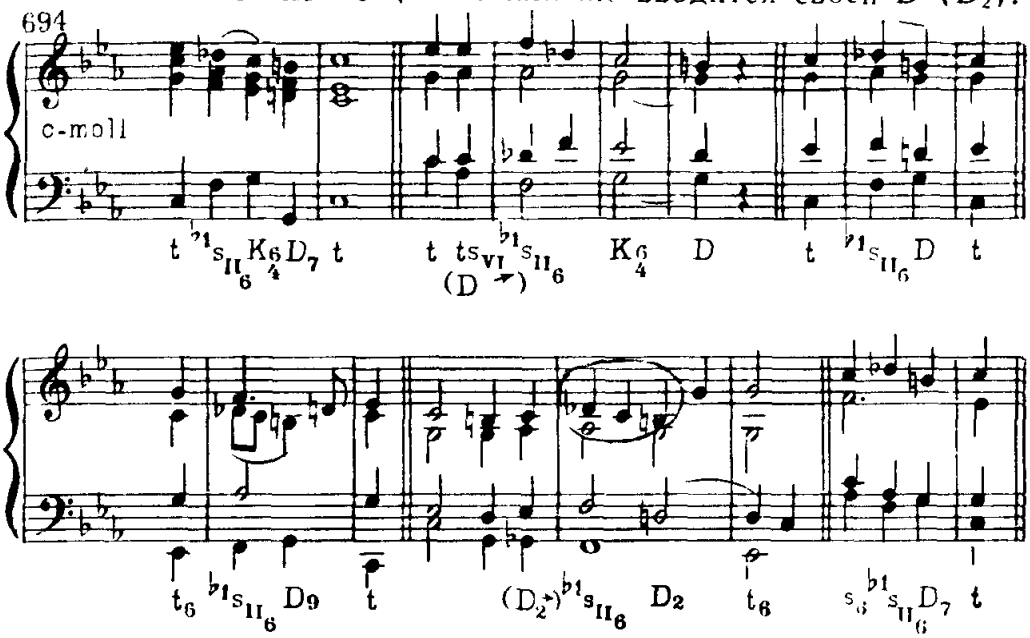


Так образуется секстаккорд мажорного трезвучия второй пониженной ступени, названный неаполитанским

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

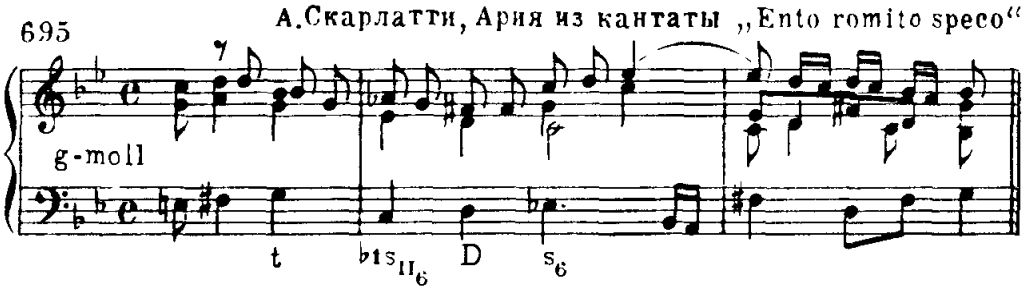
секстаккордом или аккордом неаполитанской сексты (иногда именуемой еще неаполитанской гармонией) [1]. Аккорд этот появляется после t, tsVI или же вводится своей D (D_2):

694



А. Скарлатти, Ария из кантаты „Ento romito speco"

695



3. Удвоение, подготовка, разрешение

В неаполитанском секстаккорде, подобно диатоническому виду SII_6, обычно удваивается терция (басовый звук), как прима субдоминанты.

Впрочем, условия голосоведения допускают и другие удвоения в $♭_1 sII_6$ в зависимости от конкретных случаев.

Применяется неаполитанский секстаккорд в тех же гармонических условиях, что и диатонический секстаккорд II ступени. Он вводится после тонической и субдоминантовой гармонии (t, t_6, tsVI, sII_6, s, dtIII). В мажорных тональностях (в мажоре $♭_1 SII_6$ появился значительно позже) выбор аккордов в плане подготовки более ограничен: мало удобны для этих целей натуральные S, SII, TSVI, DTIII; они заменяются обычно аккордами минорной субдоминанты и tsVI, dtIII (то есть мажоро-минорными созвучиями).

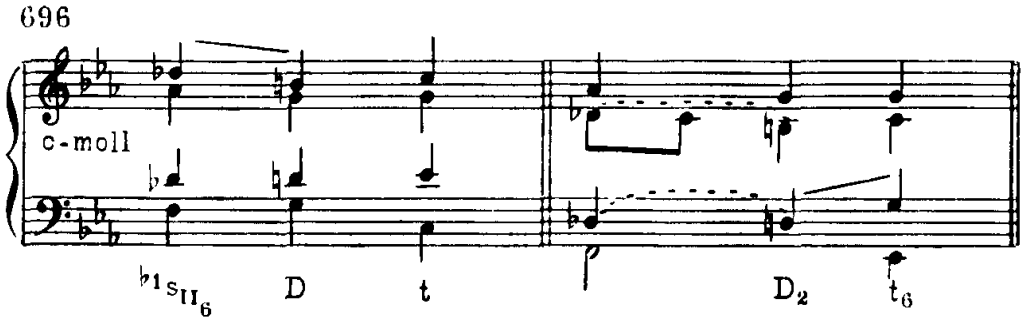
[1] Этот аккорд впервые вошел в постоянный обиход в XVIII столетии в произведениях композиторов неаполитанской оперной школы (А. Скарлатти, А. Страделла и др.) как созвучие минорного (фригийского) лада. Его возможное, более простое условное обозначение — N_6 или $♭s^6$ (субдоминанта с малой секстой).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

За неаполитанским секстаккордом следует кадансовый квартсекстаккорд или доминанта. В этих последованиях альтерированный звук идет в сторону естественного тяготения, то есть вниз; при переходе в K^6_4 — на малую секунду, при переходе же в доминанту — на уменьшенную терцию (во вводный звук D, D_7). В последнем случае часто наблюдается заполнение этого интервала проходящим звуком, который является септимой по отношению к неаполитанскому аккорду (см. схемы в примере 694).

Если в неаполитанском аккорде удвоен альтерированный звук, то в одном голосе (почти всегда сопрано) он идет вниз по тяготению, а в другом голосе (обычно среднем, как менее слышимом) он может получить и иное направление восходящее:

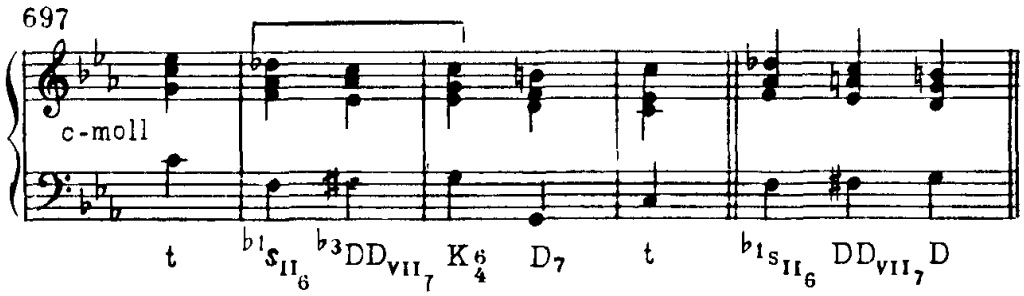
696



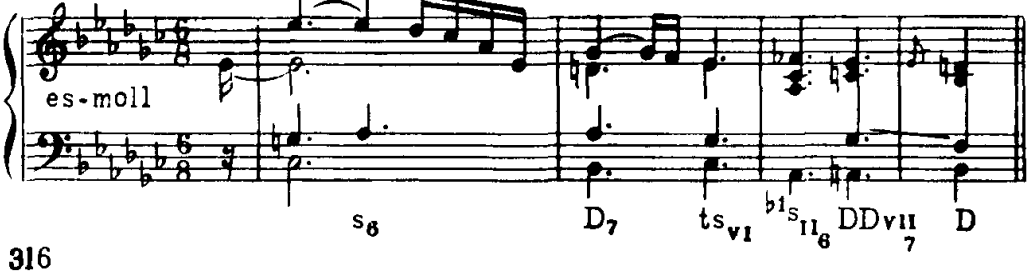
Примечание. Соединения T— ♭, sII_6 требуют в мажоре большего внимания к голосоведению, так как между терцией тоники и альтерированным звуком неаполитанского секстаккорда может образоваться нежелательный ход на увеличенную секунду

Образующееся иногда при соединении неаполитанской гармонии с доминантой переченье (см. пример 694, такт 8) считается допустимым. Неаполитанский секстаккорд может переходить в кадансовый квартсекстаккорд или доминанту через двойную доминанту (как альтерированную, так и неальтерированную):

697



698 Ф. Шопен, Этюд, ор. 10 №6 (схема)



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

699 Э. Григ, Менуэт, ор. 57

d-moll

$^{\flat 1}s_{II_6}$ $^{\flat 3}DD_{VII_6}$ D D_7 t

Примечание. В более редких случаях музыкальное произведение может начинаться неаполитанским секстаккордом, что мы, например, наблюдаем в пьесе С. И. Танеева «Andantino semplice» *си* минор для фортепиано:

700 С. Танеев, „Andantino semplice"

h-moll

$^{\flat 1}s_{II_6}$ D_2 t_6 s_{II_7} D

4. $^{\flat 1}sII_6$ в прерванных и плагальных оборотах

Как и всякая субдоминантовая гармония, неаполитанский секстаккорд может применяться в прерванных оборотах и каденциях:

701 Ф. Шопен, ор. 34 №2, Вальс

a-moll

t $^{\flat 1}s_{II_6}$ D_7 ts_{VI}

Несколько позже неаполитанская гармония получила применение и в плагальных каденциях и оборотах, в которых неаполитанский секстаккорд переходит или в тонический секстаккорд, или непосредственно в тоническое трезвучие с квартовым ходом баса:

702 а) Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 57 б)

f-moll C-dur c-moll

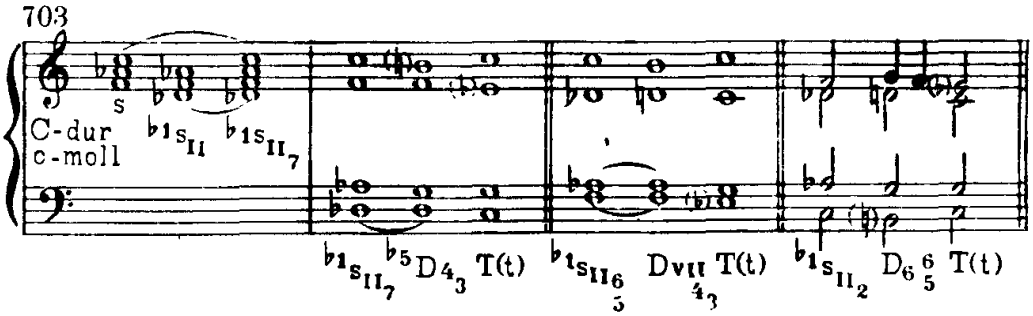
$^{\flat 1}s_{II_6}$ t_6 $^{\flat 1}s_{II_6}$ $^{\flat 1}s_{II_6}$ T(t) (органный пункт)

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Заключительные плагальные каденции или плагальные дополнения с $\flat_1 sII$ не очень многочисленны; сошлемся на некоторые образцы: П. Чайковский, из оперы «Пиковая дама», «Прости, небесное созданье»; Ф. Лист, «Альпийский охотник»; С Танеев, «Бьется сердце беспокойное»; М. Ипполитов-Иванов, увертюра к опере «Измена»; С. Ляпунов, «Тарантелла» *си-бемоль* минор.

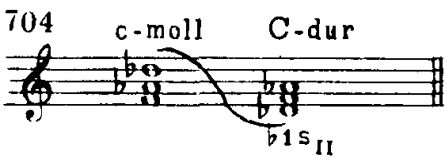
5. Неаполитанский септаккорд

Проходящий звук между альтерированным звуком $\flat_1 sII_6$ и терцией D постепенно создал новый вид неаполитанской гармонии — неаполитанский септаккорд ($\flat_1 sII_7$). Он строится как одновременное сочетание s и $\flat_1 sII$ и в миноре и в мажоре; септима у него большая, и септаккорд поэтому также большой. Разрешается он преимущественно в D, D_7 (с обращениями) и $DVII_7$, иногда в D_9; часто в альтерированную доминанту (общий альтерированный звук):



6. Основное трезвучие II низкой ступени

Позднее в практику вошло также и основное мажорное трезвучие второй низкой ступени. Происходя исторически от неаполитанского секстаккорда, оно является как бы своеобразным его «обращением»:

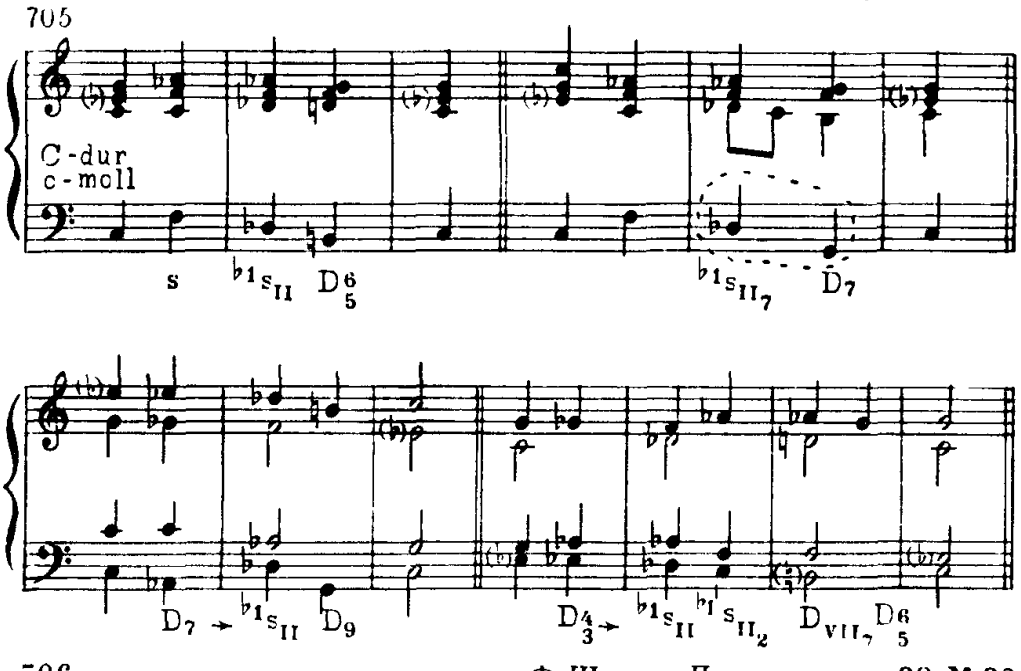


Аккорд этот подготавливается почти всегда минорной субдоминантой и трезвучием tsVI, которое служит ему доминантой. Он может быть введен также посредством своего D_7 (проходящая малая септима в tsVI).

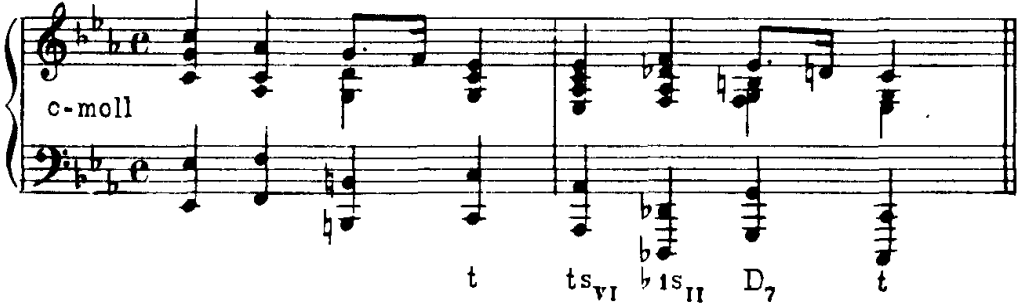
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

За ним обычно на общих основаниях следует доминантовая гармония — основной D_7 или D_9, с ходом баса на тритон вниз или вверх, а также D^6_5 или $DVII_7$, с ходом баса на уменьшенную терцию, часто заполняемую проходящим звуком:

705



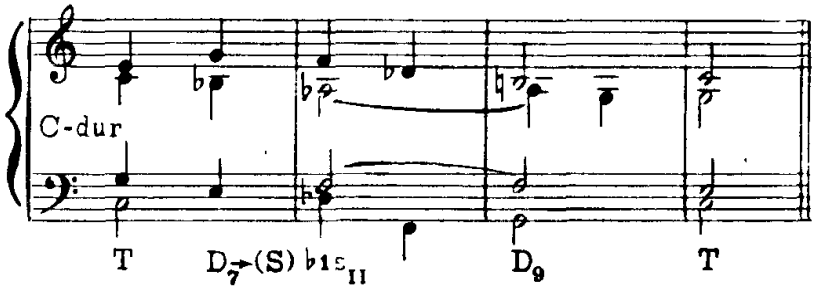
706 Ф. Шопен, Прелюдия, ор. 28 № 20



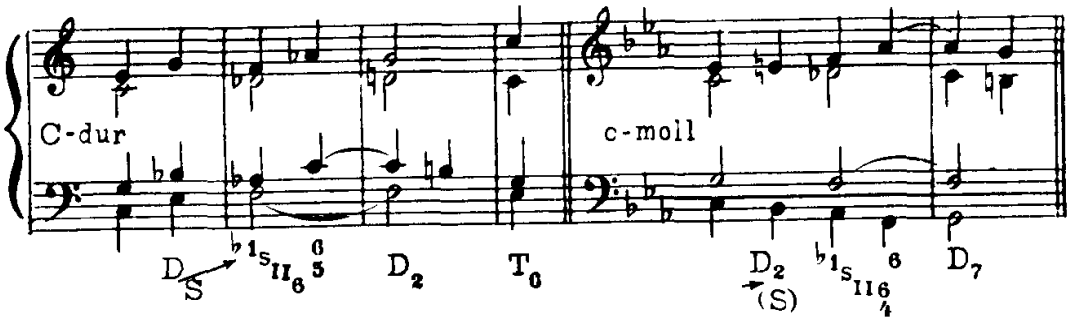
7. Неаполитанский аккорд как результат отклонения в субдоминанту

Иногда неаполитанский аккорд трактуется как tsVI тональности минорной субдоминанты и вводится через доминанту к субдоминанте, создавая своеобразный прерванный оборот в тональности минорной субдоминанты. Применение находит и в миноре, и в мажоре:

707

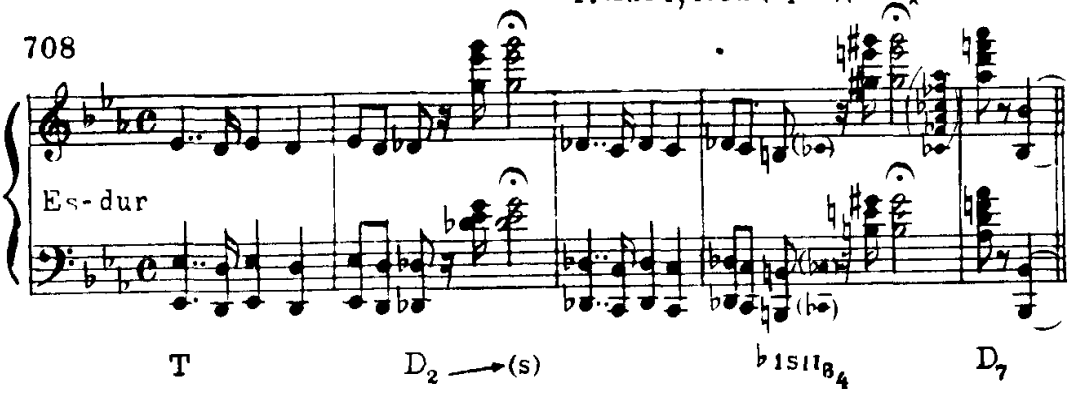


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Ф. Лист, Концерт для ф-п. Es-dur

708



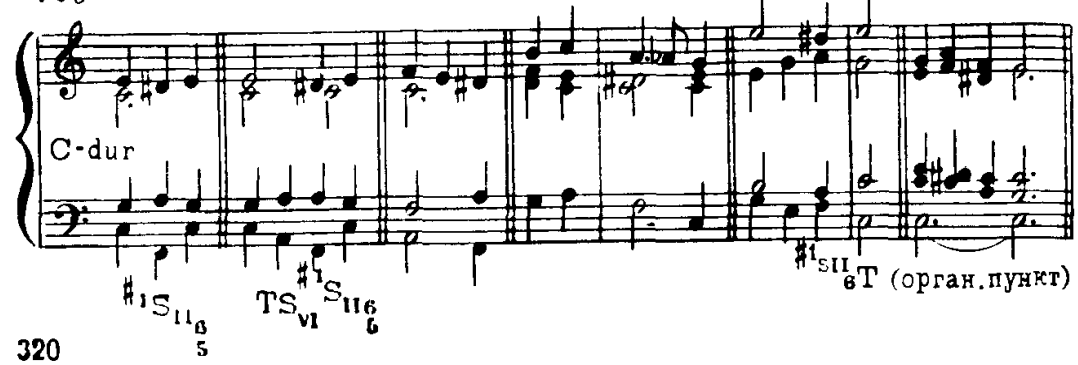
8. Альтерированная субдоминанта в мажоре

Повышение II ступени гаммы, свойственное **только мажору**, нашло свое преимущественное применение в квинтсекстаккорде — то есть $\sharp_1 SII^6_5$.

Этот аккорд, который можно назвать субдоминантой с увеличенной секстой, почти исключительно используется в плагальных оборотах и каденциях и разрешается, следовательно, в тонику с квартовым ходом баса Альтерированная ступень идет по тяготению на малую секунду вверх; в остальном же голосоведении — обычное для плагальных последований

Наряду с квинтсекстаккордом иногда встречается «увеличенный секстаккорд» параллели субдоминанты — $\sharp_1 SII_6$; на органном тоническом пункте может изредка применяться и секундаккорд субдоминантсептаккорда с повышенным основным звуком:

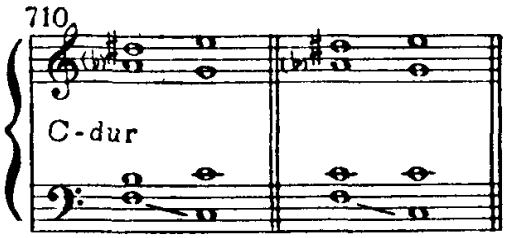
709



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Примечание В плагальных оборотах и каденциях, как сказано выше, в роли своеобразной неяркой субдоминанты вводится еще и альтерированный терцквартаккорд $DVII_7$—$\#_3DVII^4_3$, тоже с квинтовым ходом в басу

710

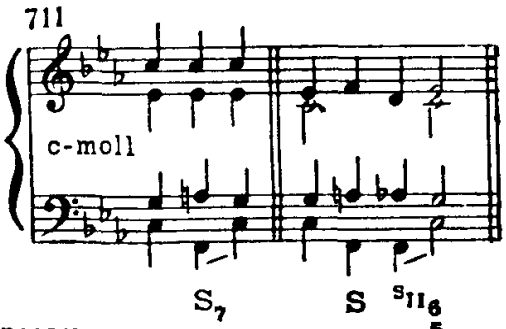


См. интересный образец. Э Григ, романс «К ногам твоим», ор 68 №3

Возможные другие приемы разрешения $\#_1SII^6_5$ (в альтерированную D, альтерированную DD, в $dtIII_6$ или D с секстой и т п) не имеют практического значения.

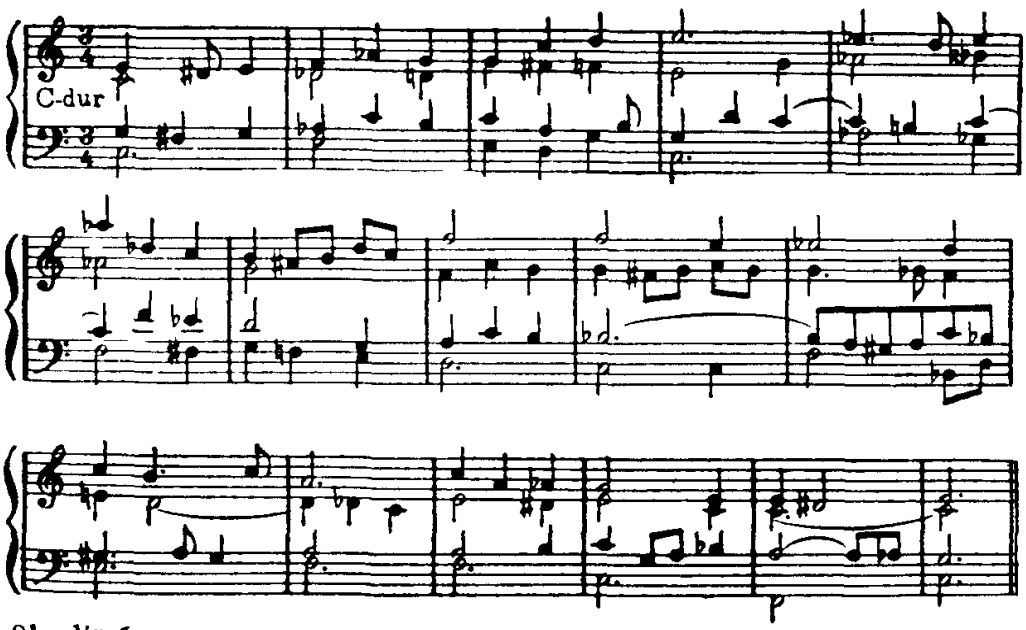
Примечание Описанные созвучия и обороты мажора характерны главным образом для музыки второй половины XIX века Однако некоторые из этих созвучий и оборотов мажора встречаются и в миноре, где они, сохраняя в целом ту же функцию, имеют несколько иное происхождение и значение

711



Пример гармонизации

712



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Устные

Проанализировать следующие произведения или отрывки:

а) Л. Бетховен. Соната, ор. 27 № 2, ч. I (полностью);

б) Ф. Шопен. Мазурка *ля* минор, ор. 7 (тт. 1—16),

в) Э. Григ. Романсы «Надежда», «К ногам твоим»;

г) Ш. Гуно. Вступление к опере «Фауст» (начало),

д) А. Гурилев. Романс «Разлука»,

е) А. Скрябин. Прелюд *до-диез* минор, ор. 11, Прелюд *соль-диез* минор, ор. 16 (вторая половина),

ж) А. Скрябин. Прелюд, ор. 33 № 3;

з) П. Чайковский. «Пиковая дама». — сцена № 19 (призрак графини);

и) Ф. Лист. Соната *си* минор (кода)

Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы:

713

1.

2.

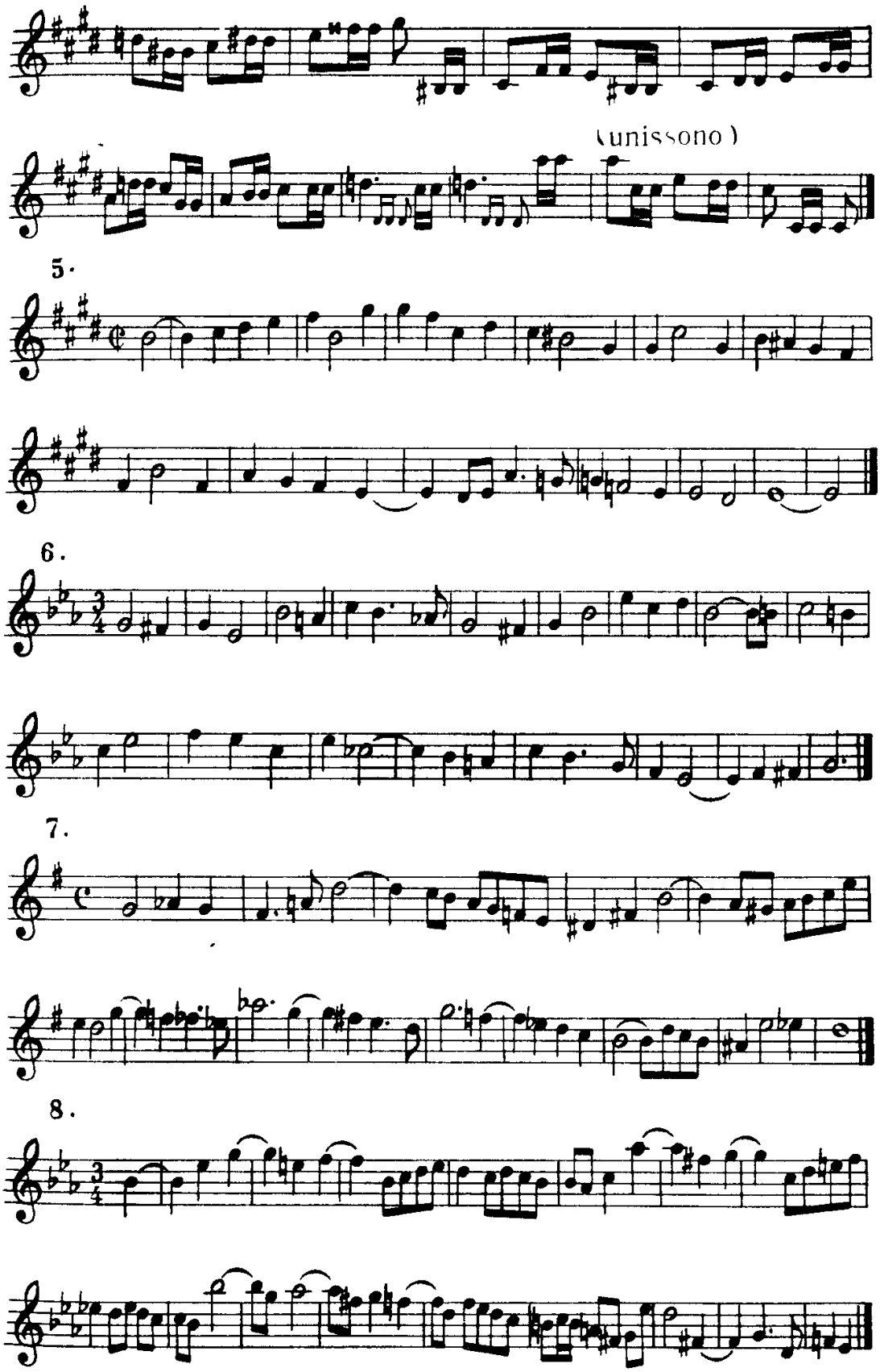
3.

(возможные паузы в гармонии)

4. Allegro

simile

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

10.

11. (В мелодии движение триолями ♫)

На фортепиано

а) Гармонизовать следующие отрывки:

714

1.

2.

3.

б) Играть плагальные каденции со следующими аккордами.

715

ДОПОЛНЕНИЕ

На основе вышеуказанного понижения IV ступени минорной гаммы образуются следующие альтерированные аккорды субдоминантовой группы, характерные для плагальных оборотов минора и получавшие некоторое распространение в музыке XX столетия:

716 c-moll

717 Moderato assai Н.Мясковский, 15 симфония

b-moll

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Как видно из примеров, IV пониженная ступень (альтерированная) ведется по тяготению на полтона вниз — в третью ступень. Но, кроме этого разрешения, в басу она иногда идет и скачком в основной звук тонического трезвучия, что образует своеобразный (изысканный) плагальный ход баса на уменьшенную кварту (♭1s—t). В остальном голосоведение никаких особенностей не имеет.

На основе применения этой альтерации еще с конца XIX века стало применяться в миноре и минорное «неаполитанское трезвучие» (♭1♭3SII) (например, Ф. Лист, «Метель»; С. Рахманинов, «Христос воскрес»; Д. Кабалевский, Прелюд № 12; А Хачатурян, концерт для ф-п., II часть, и т. п.). Как очень редкий и, пожалуй, исключительный случай можно указать без расшифровки образцы применения минорной неаполитанской гармонии в мажоре, а именно: Ф. Шуберт, Музыкальный момент *Соль* мажор; Ф. Лист, Liebestraum *Ля-бемоль* мажор № 1 (конец); С. Рахманинов, Прелюд *Ми* мажор, ор. 32, и т. д.

Тема 48

ОРГАННЫЙ ПУНКТ

1. Определение

Органным пунктом, или педалью, называется звук, выдерживаемый или повторяемый в басу, в то время как в остальных голосах происходит последование различных гармоний.

2. Функция органного пункта

Органный пункт представляет обособление басового голоса в самостоятельную одноголосную функцию.

Имеются две основные разновидности органного пункта, соответственно двум преобладающим аккордовым функциям — T и D:

а) органный пункт на основном звуке тоники — тонический;

б) органный пункт на основном звуке доминанты — доминантовый.

Тонический органный пункт можно рассматривать как расширенную и усложненную тонику; доминантовый органный пункт — как расширенную и усложненную доминанту. Основание к этому — совпадение функции органного пункта с общей гармонической функцией в крайних точках, то есть в начале и конце органного пункта (см. следующий параграф).

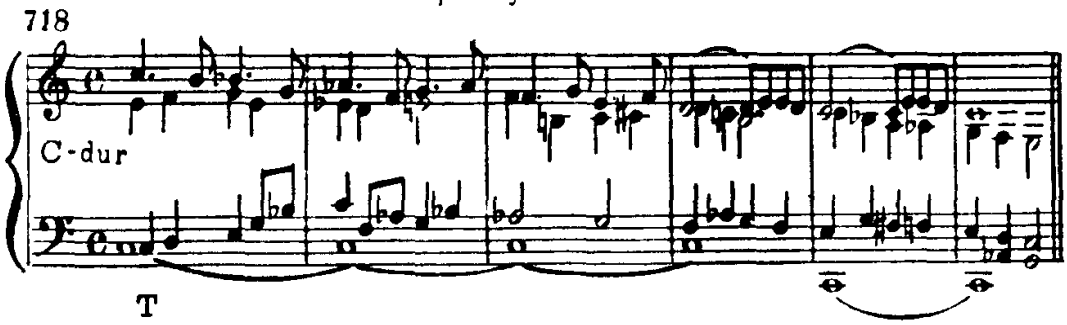
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

3. Введение и выключение органного пункта

В начале и в конце органного пункта одноголосная функция баса почти всегда совпадает с общей гармонической функцией, образуемой всеми голосами.

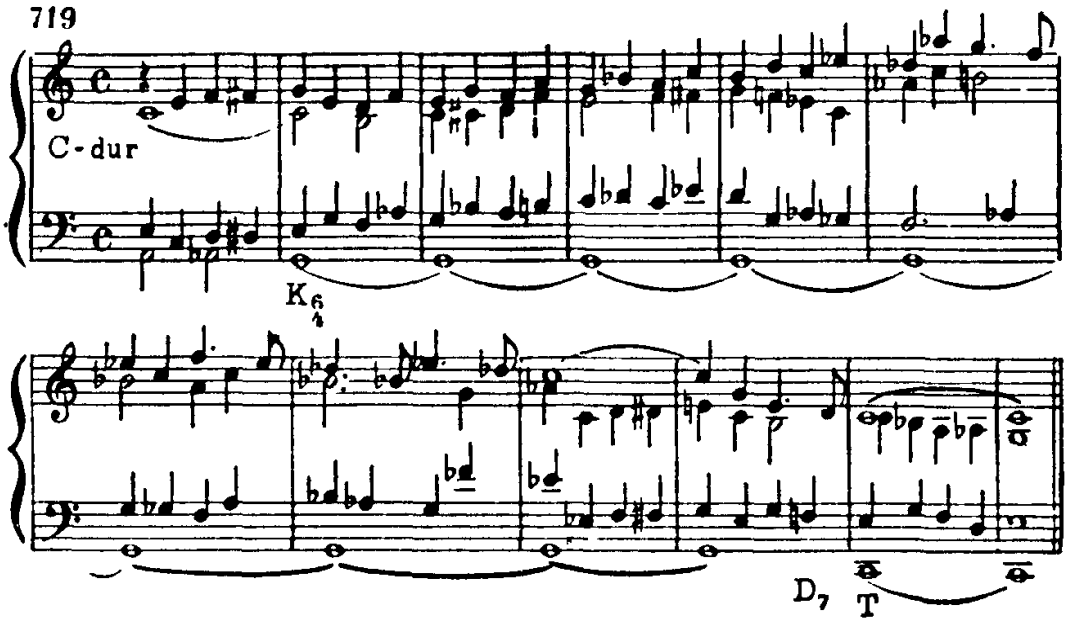
Закономерно, что тонический органный пункт начинается и кончается тоническим трезвучием:

718



а доминантовый органный пункт начинается доминантой (основные D, D_7 или D_9) или кадансовым квартсекстаккордом; оканчивается он доминантой в одной из указанных выше разновидностей, которая обычным порядком разрешается или в T или TSVI:

719



Для наибольшей определенности органный пункт вводится почти всегда на сильном времени такта (или на «сильном» такте).

4. Гармония органного пункта

Гармонии, сменяющиеся над органным пунктом, могут быть очень разнообразными. Сплошь и рядом в них даже нет звука, который выдерживается в басу.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Над доминантовым органным пунктом возможны все созвучия диатоники, отклонения в тональности первой степени родства, а также аккорды мажора-минора (см. темы 49 и 50); уменьшенные трезвучия пригодны в любом виде.

Очень употребительны секвенции как диатонические, так и хроматические.

На доминантовом органном пункте возможны относительно далекие отклонения, особенно при секвентном движении. Такие отклонения усиливают напряжение, характерное для доминантового органного пункта

Тоническому органному пункту, наоборот, далекие отклонения менее свойственны, так как его назначение — утверждение тоники. Здесь особенно употребительны отклонения в тональности субдоминантовой группы, в частности в плагальных каденциях, какие органным пунктом усложняются и расширяются.

Терминологию основных видов и обращений аккордов применять к созвучиям, находящимся над органным пунктом, можно лишь условно, поскольку они, в сущности, лишены нормального баса. Самый низкий из движущихся голосов (тенор) не имеет здесь свойств баса, и обычные для баса кварто-квинтовые скачки для него не типичны.

5. Органный пункт в четырехголосии

В четырехголосном складе аккорды над органным пунктом излагаются трехголосно. Каждый аккорд излагается так, чтобы он звучал достаточно полно и ясно; трезвучные аккорды даются в полном виде или с пропуском квинты, реже основного звука; в септаккордах пропускается квинта или терция. Звук органного пункта можно принимать во внимание при учете полноты звучности, если он входит в состав того или иного аккорда. Будучи функционально обособленным, звук органного пункта не требует разрешения, если он оказывается аккордовым диссонансом в созвучии, образуемом всеми остальными голосами.

Ввиду прозрачности трехголосия желательна мелодическая подвижность голосов, при которой голоса свободно удаляются друг от друга.

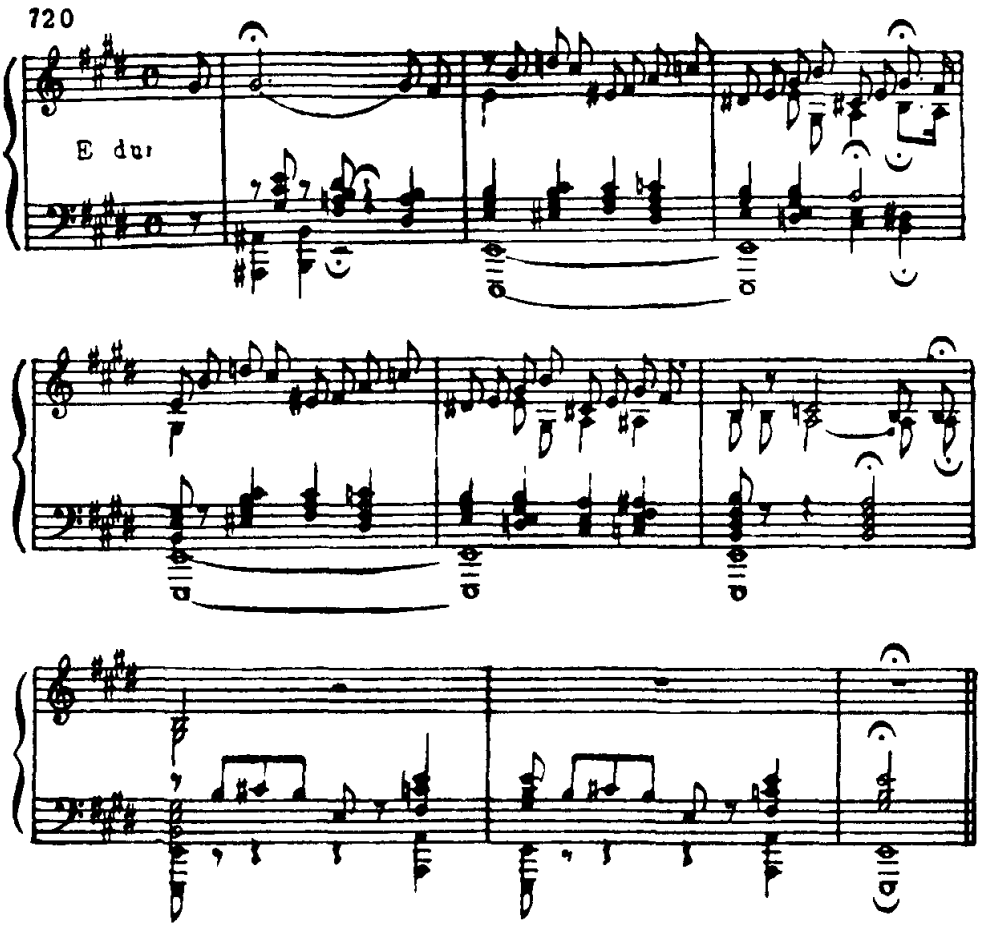
6. Применение тонического органного пункта

Назначение органного пункта на тонике — содействовать утверждению тонической устойчивости. Поэтому тонический органный пункт особенно характерен для конца произведения (главная тоника) или конца части произведения (главная или побочная тоника) Такой органный пункт начинается на заключительном тоническом трезвучии основной каденции и потому является как бы ее расширением. Органный пункт этого рода будем называть заключительным.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Пример заключительного тонического органного пункта:

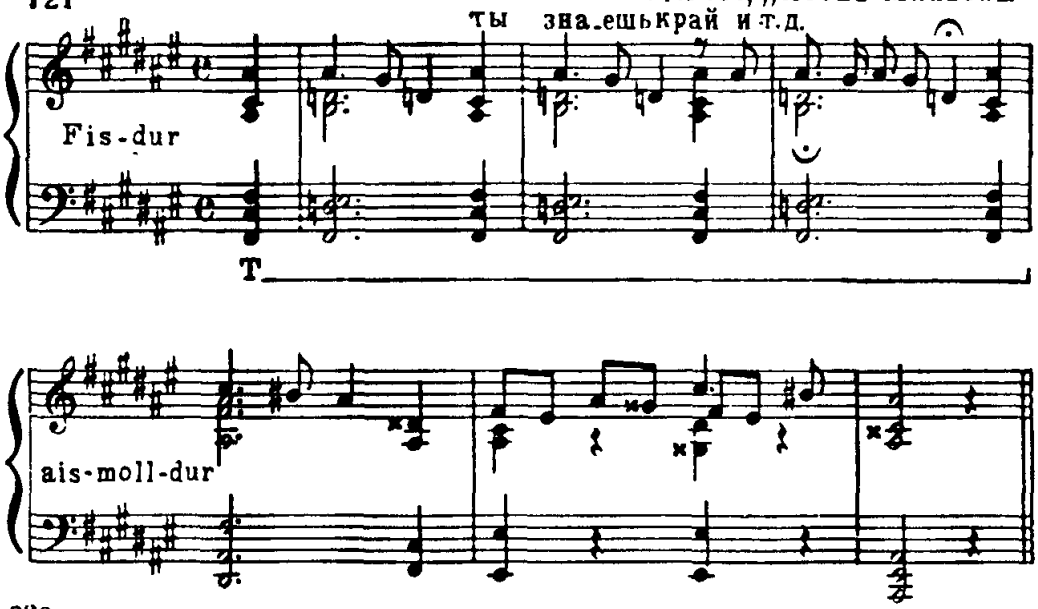
720



В соответствии с обычным утверждением тоники в начале произведения или его части очень употребителен и начальный тонический органный пункт:

721

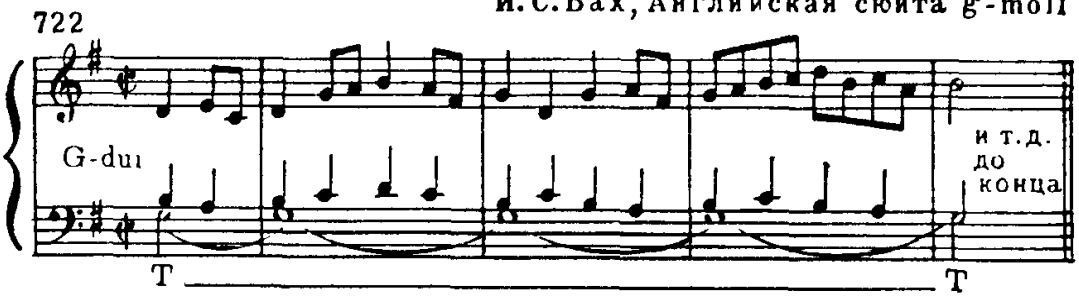
Ф. Лист, „Песнь Миньоны“



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Наконец, иногда встречаются пьесы, построенные целиком на тоническом органном пункте. Прообразом этому послужил танец Мюзет (французское название волынки). Он представляет собой подражание игре на волынке, особенностью которой является постоянное звучание одного или двух звуков в басу:

И. С. Бах, Английская сюита g-moll



7. Применение доминантового органного пункта

Органный пункт на доминанте служит, в основном, расширением доминанты заключительного или половинного каданса там, где желательно усилить, сконцентрировать доминантовую неустойчивость. Так, доминантовый органный пункт нередко встречается перед кодой как расширение последней заключительной каденции основной части сочинения или внутри самой коды, когда строению ее желательно придать характер заключительной каденции (см. Л. Бетховен, соната, ор. 2 № 3, Скерцо, кода).

Расширение каденции внутри или в конце периода посредством органного пункта на доминанте обычно имеет небольшое протяжение (см. Л. Бетховен, соната, ор. 27 № 2, ч. III, начало).

Если органный пункт применяется как доминантовая функция половинной каденции перед новой частью сочинения (перед началом главной темы, перед побочной партией, особенно перед репризой и кодой и т. д.), то продолжительность его иногда бывает очень значительной, что, конечно, связано с большими масштабами всего сочинения (симфония, соната). В таких случаях выдерживается доминанта той тональности, в которой должна начаться новая часть, и накопление доминантовой неустойчивости служит средством подготовки новой тоники или возвращения главной тональности (примеры: Л. Бетховен, 2-я симфония, вступление к I ч.; соната, ор. 53, ч. I, экспозиция; соната, ор. 27 №2, финал, конец разработки; Ф. Шопен, полонез *Ля-бемоль* мажор).

Средняя часть небольшой формы, ради поддержания неустойчивости, бывает иногда целиком или частично построена на органном пункте доминанты главной тональности или то-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ническом органном пункте в доминантовой тональности, что в принципе для строения произведения в целом равнозначаще: и то и другое создает неустойчивость (см. А. Лядов, «Бирюльки», № 10).

Иногда начальная часть первого или повторного изложения какой-нибудь темы строится на органном пункте доминанты (см. Л. Бетховен, соната *фа* минор, ор. 2 № 1, побочная партия).

Необходимо добавить, что органный пункт вообще может встретиться и в таких моментах развития формы, которые не вошли в данный перечень благодаря его большому разнообразию и возможностям.

Задания

Устные

Проанализировать условия применения органного пункта (включая и его значение в форме) в следующих произведениях:

а) В.А.Моцарт.Концерт для ф-п. *до* минор, ч. I;

б) Р. Шуман. «Warum?», ор. 12 и «Papillons», ор. 2 (№ 12);

в) Ф. Шопен. Колыбельная, ор. 57;

г) Ф. Лист. Consolation *Ре-бемоль* мажор;

д) Г. Берлиоз. Вальс сильфов из «Осуждения Фауста»;

е) А. Бородин. Увертюра к опере «Князь Игорь»;

ж) М. Мусоргский. «Поражение Сеннахериба» (хор);

з) П. Чайковский. Марш *Ми-бемоль* мажор из оперы «Орлеанская дева» и вступление к опере «Пиковая дама»;

и) Н. Римский-Корсаков. Вступление к опере «Садко» (заключение);

к) А. Глазунов. Восточный романс;

л) А. Спендиаров. Персидский марш (trio) и танцы девушек из оперы «Алмаст»;

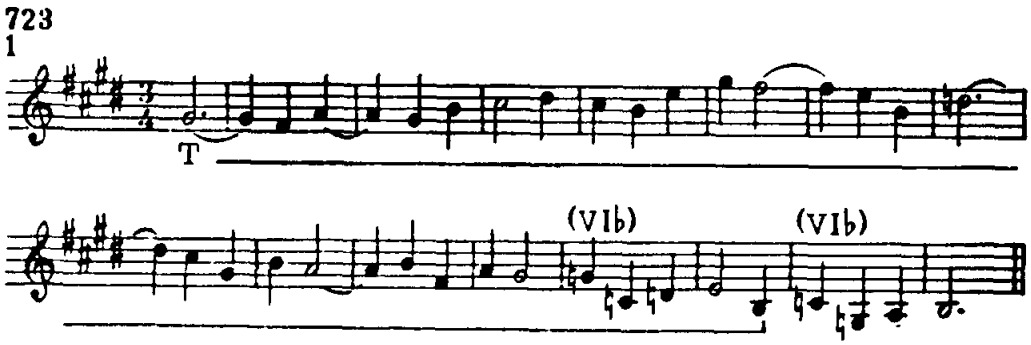
м) Ж. Бизе. Хабанера из оперы «Кармен».

н) М. Равель. Виселица (Le gibet).

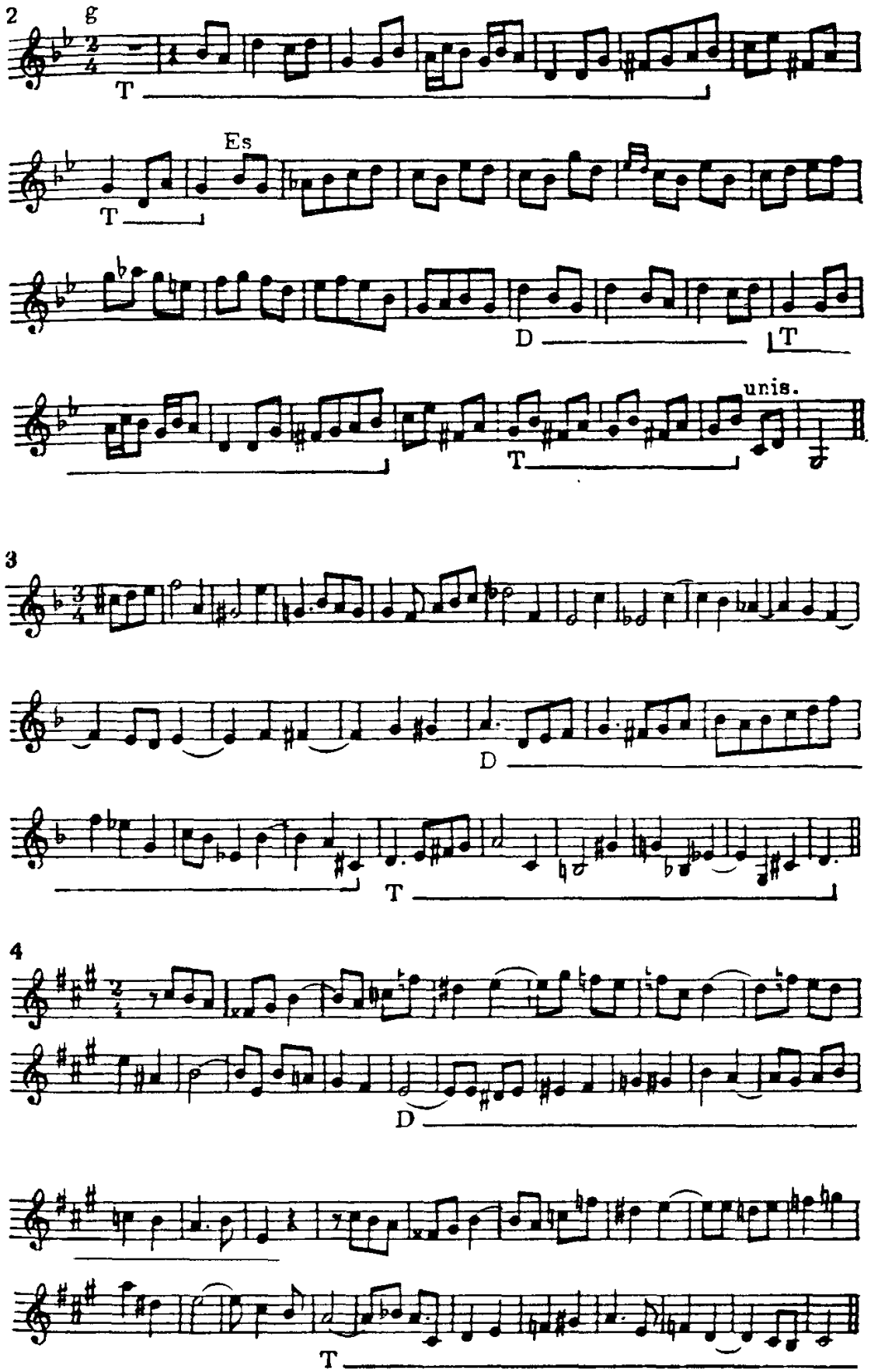
Письменные

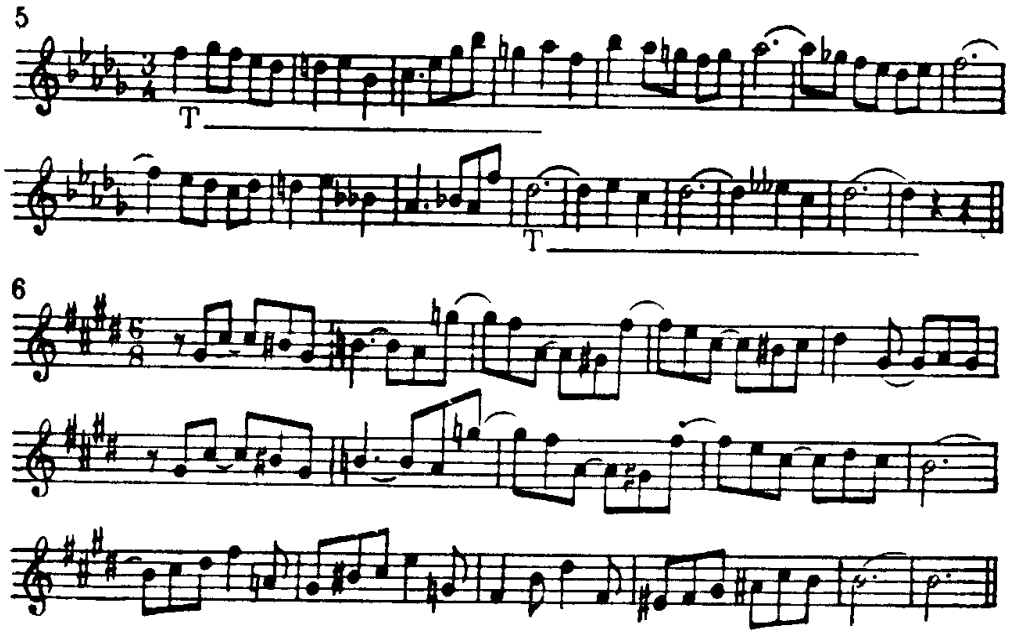
Гармонизовать данные мелодии на 4 голоса:

723
1



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004


2
g
T
Es
T
D
T
unis.
T
3
D
T
4
D
T



На фортепиано

а) Играть однотональные построения с органным пунктом на тонике и построения с органным пунктом на доминанте Применять в этих построениях отклонения и секвенции (хроматические).

б) Играть различные модуляции с органным пунктом на доминанте заключительной тональности, а затем на ее тонике.

Примечание В заданиях по последующей части курса применять, когда это возможно, органный пункт (главным образом — на тонике в начале и в конце построения и на D перед кадансовой T).

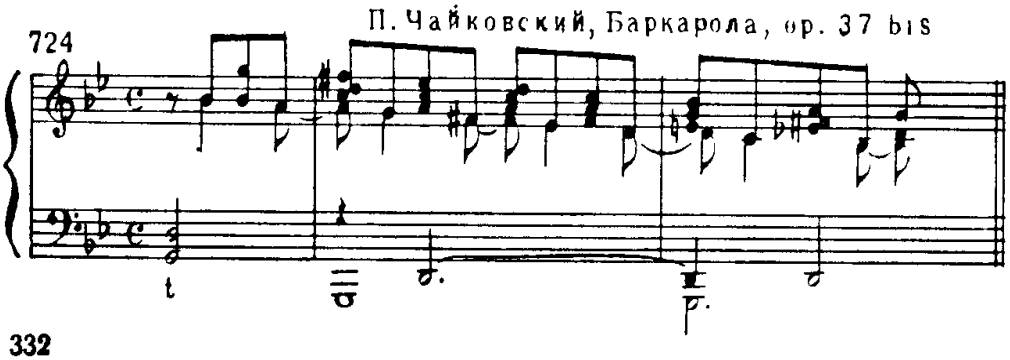
8. Двойной органный пункт

Органный пункт одновременно на T и D применяется, в общем, на тех же основаниях, что и простой тонический органный пункт (так как T лежит ниже D и определяет единую тоническую функцию квинты).

В четырехголосном сложении над двойным органным пунктом остаются лишь два движущихся голоса (см. Э. Григ, ор. 12, Норвежский танец), что в таком виде встречается редко.

Чаще же над двойным органным пунктом применяются более полнозвучные аккорды — на 3—4 и больше голосов

П. Чайковский, Баркарола, ор. 37 bis



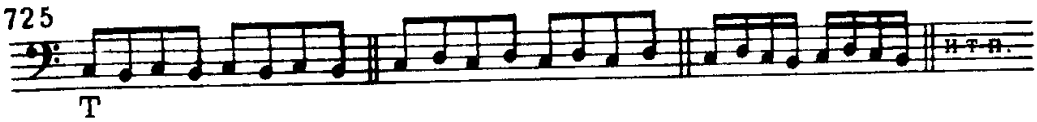
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

9. Фигурация органного пункта

Ритмическая фигурация органного пункта создается посредством повторения его звука в том или ином ритме, в том числе в виде тремоло или с октавными скачками Возможно придание ему характерного ритма какой-нибудь из тем произведения (см П Чайковский, 5-я симфония, ч. I, экспозиция)

Мелодическая фигурация органного пункта чаще всего создается посредством чередования звука органного пункта (аккордового звука) с одним или обоими вспомогательными к нему звуками

725

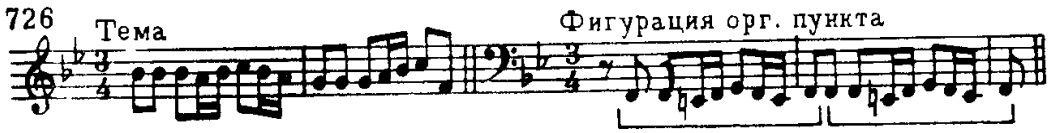


В виде исключения фигурация органного пункта может начаться со вспомогательного звука (Ф Шопен, баллада № 3, переход к репризе).

Возможно придание ему мелодической фигуры какой-нибудь из тем произведения:

Н. Римский-Корсаков, „Садко"

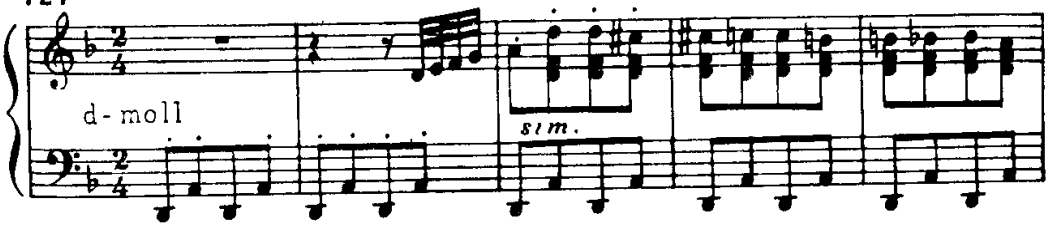
726



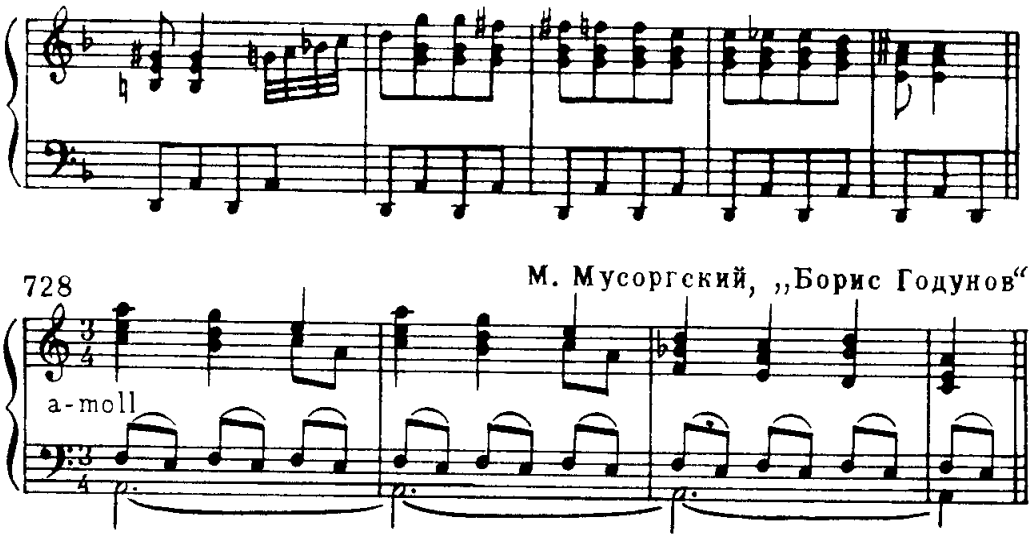
Встречается движение от тоники на более тяжелой доле к доминанте на более легкой, непосредственно или через проходящие звуки (см. Ф Шопен, полонез *Ля-бемоль* мажор, Н Римский-Корсаков, «33 богатыря» из оперы «Сказка о царе Салтане»)

Двойной органный пункт, помимо простой ритмической фигурации, чаще всего варьируется или посредством многократного чередования обоих его звуков, обычно начиная с нижнего, или же посредством мелодической фигурации одного из его звуков при неподвижном выдерживании другого·

727 Э. Григ, Шествие гномов, ор 54 № 3



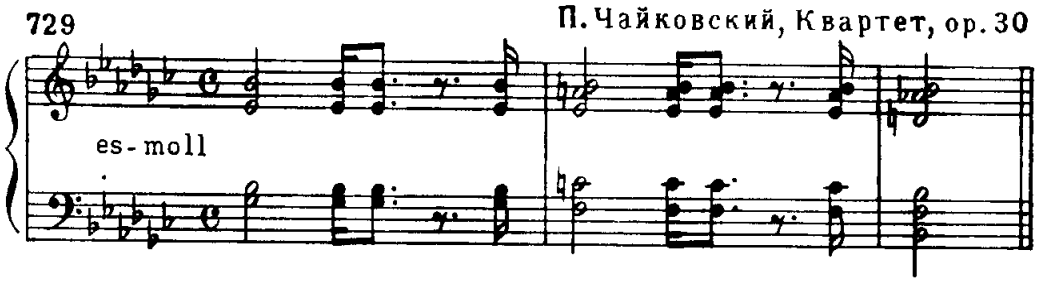
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Возможны октавные скачки обоих его звуков (см. П. Чайковский, «Арабский танец» из балета «Щелкунчик»).

10. Выдержанные звуки в одном из верхних голосов

Выдерживаемый в одном из верхних голосов звук T или D очень редко играет существенную роль в формообразовании. Такие выдержанные звуки часто имеют не столько ладо-функциональное, сколько выразительное или колористическое значение:



Но иногда звук, выдерживаемый в одном из верхних голосов, совпадает с таким же звуком органного пункта в басу и является его усилением [1]:

[1] См. выдержанный звук в верхнем голосе на приме D во второй части фортепианного трио В. Золотарева, ор. 28 (новое издание, 1954).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

А. Бородин, „Князь Игорь“

730

b-moll

Как правило, звук, выдержанный в одном из верхних голосов, входит в качестве аккордового элемента если не во все, то в большинство аккордов, сменяющихся во время его выдерживания.

Примечание. В музыкальном творчестве мы встречаем иногда и более необычного плана органные пункты — не на приме тоники, а на ее терции (преимущественно минорного трезвучия) Такой своеобразный органный пункт привносит в звучание особую экспрессию и колорит. В гармоническом смысле он укладывается обычно в особенности переменного лада, по-новому объединяя мажор с параллельным ему минором Этот органный пункт на терции (медианте) минорной тоники называется медиантовым Как правило, терция минорного тонического трезвучия совпадает с примой уже прозвучавшего (реже еще не звучавшего) тонического мажорного трезвучия, обычно сопоставляемых в контексте. Для *С—а* медиантовый органный пункт, например, нужно строить на звуке *до*, то есть терции *ля* минора.

Укажем несколько ясных образцов. П Чайковский, 6-я симфония, из II части; 5-я симфония, *ми*-минорная тема из финала; фортепианное трио, ор. 60—финал, вариация № 9, *до-диез* минор, А. Бородин, хор девушек из оперы «Князь Игорь»; М. Мусоргский, «Ночь на Лысой горе» — побочная партия; Н Римский-Корсаков, «Проводы масленицы» из оперы «Снегурочка», С Рахманинов, вальс *Ля* мажор, ор. 10 и др

Столь же редко встречаются органные пункты на приме субдоминанты или ее параллели (например, скерцо из 6-й симфонии П. Чайковского — переход к репризе, серенада для ф-п *си-бемоль* минор С. Рахманинова и др.).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Тема 49

МАЖОРО-МИНОРНЫЕ СИСТЕМЫ

1. Предварительные понятия

В развитии ладового мышления мажор и минор не имели обособленного, независимого существования. Наоборот, издавна наблюдаются такие изменения и усложнения мажора и минора, которые связаны с взаимодействием этих ладов, с проникновением характерных созвучий одного лада в другой и, в результате, с обогащением и мажора и минора.

Все такие усложненные разновидности мажора и минора, основанные на их взаимодействии, образуют мажоро-минорные системы, а самые лады называются мажоро-минорными или миноро-мажорными — в зависимости от ведущего значения мажорной тоники или минорной.

Системы эти могут быть одноименными, объединяющими одноименные тональности (например, *До—до*), или параллельными (например, *До — ля*)

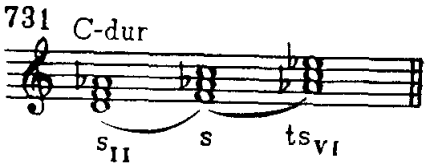
2. Усложнение мажора созвучиями одноименного минора (мажоро-минор, dur-moll)

Усложнение мажора созвучиями одноименного минора началось с появлением в мажоре (гармоническом) характерной для минора минорной субдоминанты (s)

Минорная субдоминанта на основе функциональных связей постепенно окружается и остальными созвучиями субдоминантовой группы одноименного минора, находящимися в терцовом соотношении со своим главным трезвучием. sII и tsVI

В итоге в мажор вливается полностью вся субдоминантовая группа одноименного минора:

731 C-dur

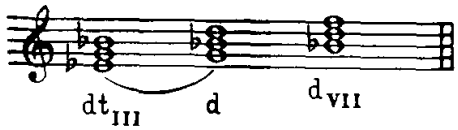


Значительно позже в мажор проникает другое характерное созвучие одноименного натурального минора — его минорная доминанта (d).

Минорная доминанта также, на основе тех же функциональных связей, постепенно окружается остальными созвучиями доминантовой группы, то есть dtIII и dVII В итоге мажор обогащается и всеми аккордами натуральной доминантовой группы одноименного минора.

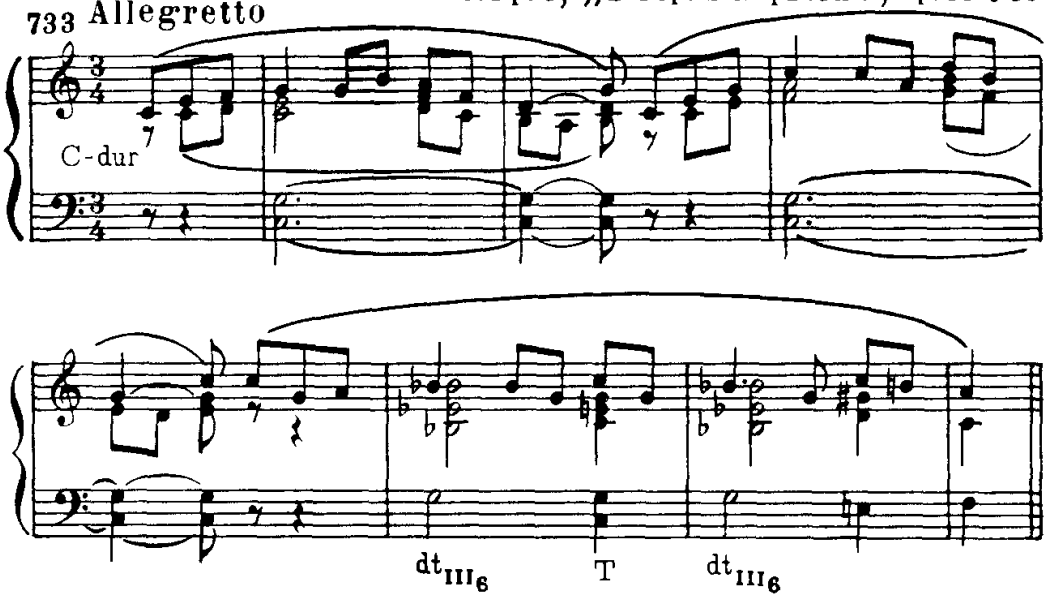
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

732



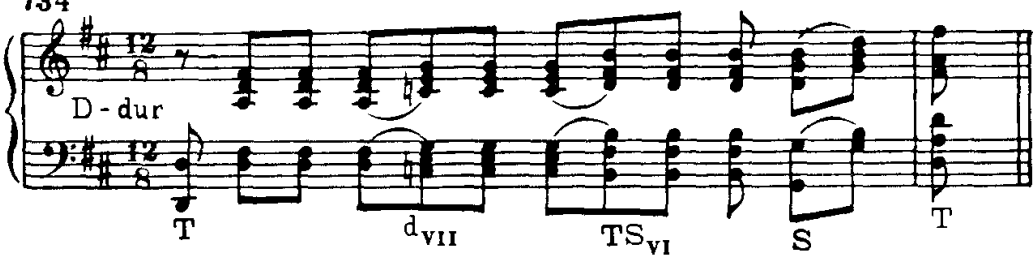
733 Allegretto

Э. Григ, „В горах Норвегии", ор.61 №6



734

М. Балакирев, „Взгляни, мой друг"



Все эти аккорды группы s и d могут в мажоре применяться в виде трезвучий и септаккордов (изредка и нонаккордов) с обращениями, в тех же функциональных условиях, что и в одноименном миноре.

3. Усложнение минора созвучиями одноименного мажора (миноро-мажор, moll-dur)

Усложнение минора созвучиями одноименного мажора началось с появлением в миноре (гармоническом) характерной для мажора мажорной доминанты (D).

Мажорная доминанта, создавая большее соответствие в строении мажора и минора, постепенно окружается остальными созвучиями своей функциональной группы: DTIII и DVII:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

735 C-dur c-moll

D D7 DVII D D7 DVII DTIII D DVII

736 Molto lento Р. Вагнер, „Парсифаль“

c-moll

tsVI s DVII tsVI6/4 DTIII t6

Позже в минор проникает из мажора (а частично «реставрируется», но в новых стилистических нормах) другое характерное созвучие натурального мажора — его мажорная субдоминанта (S).

На тех же функциональных основаниях мажорная S постепенно окружается всеми остальными аккордами своей группы: SII и TSVI:

737 c-moll

SII S TSVI

738 Allegretto tranquillamente Э. Григ, „Сосна“, ор. 59 № 2

d-moll

t S t

Все эти обогащающие минор аккорды группы D и S из одноименного мажора применяются в миноре в виде трезвучий и септаккордов (изредка и нонаккордов) с обращениями, в тех же функциональных условиях что и в одноименном мажоре:

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 110

739 Allegro molto

f-moll

t6 SII K6/4 D tsVI sII6/5

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

С. Прокофьев, „Детская музыка"

740

d-moll

t t_6 TS_{VI}

4. О преобладании одной из двух тоник

Во всех подобных усложнениях мажора и минора за тоникой одного из одноименных ладов сохраняется определенное (хотя и временное) преобладающее значение и она остается единственным достоверным признаком обогащенного мажора или минора. Это делает ясной структуру каждого из таких сложных ладов, образовавшихся из взаимодействия мажора и минора.

На этом основании мажоро-минором принято называть мажорный лад, обогащенный созвучиями неустойчивых функциональных групп одноименного минора (dur-moll), а миноро-мажором — минорный лад, обогащенный созвучиями аналогичных неустойчивых групп одноименного мажора (moll-dur).

5. Побочные доминанты в мажоро-миноре

Аккорды мажоро-минора нередко вводятся своими побочными доминантами. Это создает разновидность отклонений, которые в пределах одноименной системы охватывают больший круг побочных тоник:

741

C-dur

$D \rightarrow ts_{VI}\, s_{II7}$ D T $D \rightarrow dt_{III}\, ts_{VI}$ T T $D_2 \rightarrow s_6\, dt_{III6}$ T

В миноро-мажоре такие отклонения встречаются реже.

6. Альтерированные созвучия в мажоро-миноре

В круг созвучий, усложняющих лад и образующих мажоро-минорные системы, входят не только аккорды натурального

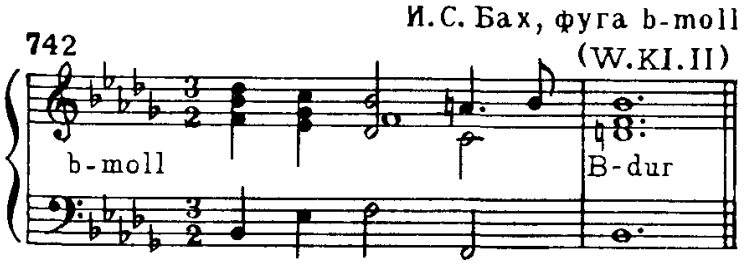
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

и гармонического вида лада, но также и некоторые альтерированные аккорды. Так, например, альтерированная двойная доминанта (с увеличенной секстой) или альтерированная субдоминанта (аккорд «неаполитанской сексты») из минора позднее перешли в мажор при тех же нормах применения.

7. Дополнение

Весьма часты случаи, когда музыкальное произведение (или его отдельная часть), начатое в миноре, заканчивается тоническим трезвучием одноименного мажора. В таких случаях не дается постепенного усложнения мажороминорными созвучиями, а происходит лишь замена ожидаемого минорного трезвучия мажорным—без какой бы то ни было предварительной подготовки.

Обычай завершать минорные произведения одноименной мажорной тоникой появился в очень давние времена и у И. С. Баха является уже только подражанием старинной традиции:



Такой вид старинного заключения исторически объясняется тем, что в свое время малая терция заключительного минорного трезвучия считалась (и не без акустических оснований) не вполне консонирующей для завершения всего звучания. Поэтому долгое время держалась традиция заменять минорный заключительный аккорд одноименным мажорным или же брать его вовсе без терции (см. заключения в произведениях Ж. Депре, П. Палестрины, Орландо Лассо и др.).

Заключение же мажорного построения одноименной минорной тоникой представляет довольно редкое исключение. Имеющиеся образцы (например: Ф. Шопен, ноктюрн, ор. 32 № 1; И. Брамс, рапсодия *Ми-бемоль* мажор; Ф. Шуберт, экспромт *Ми-бемоль* мажор; Г. Катуар, прелюд, ор. 17 № 4) находят себе объяснение в своеобразии и оригинальности творческого замысла композитора. Это становится ясным и убедительным в тех случаях, когда сочинение пишется на стихотворный текст (см., например, романс П. Чайковского «Забыть так скоро», С. Танеева «Менуэт», Ф. Шуберта «Весенний сон»,П.Чеснокова«Яблоня» (хор) и т. п) или же на некую более или менее определенную программу (см., например, Л. Бетховен, «Malin-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

coniа» из квартета, ор. 18 *Си-бемоль* мажор; Ф. Шопен, вторая баллада, ноктюрн *Си* мажор).

8. Дополнительные обороты (каденции)

В мажоро-миноре и миноро-мажоре имеются некоторые новые (по сравнению с простым мажором или минором) обороты, которые могут быть использованы и как каденции.

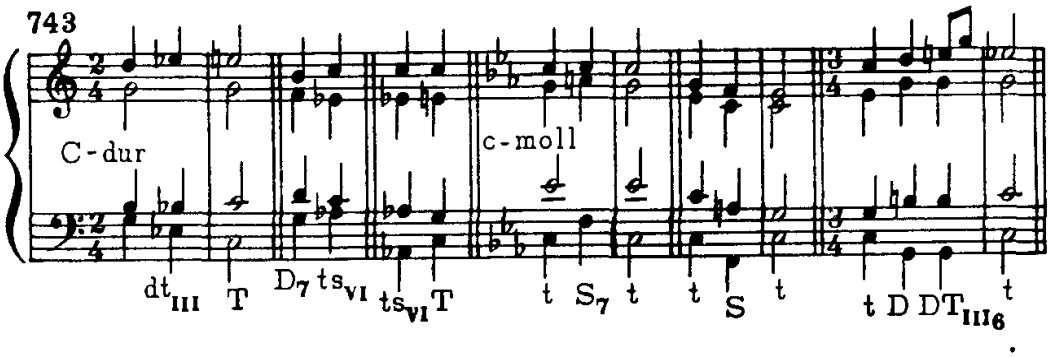
Важнейшие из них в мажоро-миноре:

1) автентический — d - dtIII — T;
2) прерванный — D_7 — tsVI;
3) плагальный — tsVI — T; dVII — s_6 — T.

В миноро-мажоре такими новыми будут следующие обороты:

1) плагальный («дорийский») — S — t;
2) автентический (D) — DTIII — t

(см. заключительную часть арии Кащеевны из оперы «Кащей» Н. Римского-Корсакова):



9. Соотношения параллельных тональностей

Мажоро-минорные усложнения наблюдаются и в соотношениях параллельных тональностей (*До* мажор — *ля* минор). Большая близость в соотношении параллельных тональностей вполне объясняет естественность их ладового взаимодействия, а также исторический приоритет этого вида объединения тональностей по сравнению с одноименными системами: простейшие проявления взаимодействия и объединения параллельных тональностей наблюдаются еще в народной музыке.

В народной песне параллельные тональности связываются не столько гармонически, сколько мелодически. Общая натурально-диатоническая основа создает обеим тональностям ладовое равноправие, приводящее к образованию диатонического переменного лада, очень характерного для русского народного песнетворчества, а также для русской музыкальной классики (см. тему 27):

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Русская народная песня „Во поле дорожка" (из сб. Линевой, ч. II, №6)

744 Довольно медленно

g-moll B-dur g-moll

Более сложные формы взаимодействия (переменности) параллельных тональностей связаны с гармоническим видом лада — с мажорной доминантой минора и минорной субдоминантой мажора:

745 C-dur a-moll

S D

В результате мажоро-минорных взаимодействий и энгармонического совпадения вводного звука *ля* минора (*соль-диез*) с субдоминантовой терцией *До* мажора (*ля-бемоль*) созвучия эти легко переводят изложение из одного лада в другой.

Указанные аккорды D и S могут вводиться в виде трезвучий и септаккордов с обращениями:

746

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 81, I ч.

747 Allegro

Es-dur

М. Мусоргский, „Борис Годунов", пролог

748 (Andantino alla marcia) Meno mosso

Es-dur
c-moll

Взаимосвязь параллельных тональностей и при более сложной аккордике гармонического вида лада создает обеим их

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

тоникам почти равноправную устойчивость, облегчающую их чередование и сопоставление.

Это иногда благоприятствует завершению музыкальных произведений в любой из двух параллельных тональностей (см. Ф. Шопен, фантазия *фа* минор, скерцо *си-бемоль* минор; К. М. Вебер, тема с вариациями, ор. 55; Ф. Шуберт, похоронный марш; Н. Римский-Корсаков, конец III действия оперы «Царская невеста»).

Задания

Устные

1. Определить группы созвучий d и s в мажоро-миноре в тональностях: *Ля-бемоль, Ре, Фа.*

2. Определить созвучия D и S в миноро-мажоре в тональностях: *ми, до-диез, си-бемоль.*

3. Проанализировать следующие произведения:

а) Н. Римский-Корсаков. Опера «Садко» (II картина, отрывки);

б) Р. Вагнер. Романс «Вечерняя звезда» из оперы «Тангейзер»;

в) Ф. Лист. «Il pensieroso», «Три цыгана» (романс);

г) С. Рахманинов. Мелодия *Ми* мажор;

д) К. Дебюсси. «В лунном свете» (начало);

е) Ф. Лист. «Часовня Вильгельма Телля» (из цикла «Годы странствий»);

ж) М. Балакирев. «Мне ли, молодцу»;

з) С. Прокофьев. «Детская музыка» (пьеса «Раскаяние»);

и) А. Спендиаров. «Пляска девушек» из III действия оперы «Алмаст»;

к) А. Серов. Индийская песнь из оперы «Юдифь»;

л) Г. Вольф. Романс «Я видел во сне» (первый 11-тактовый период).

Тема 50

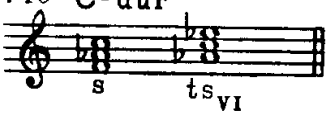
ТРЕЗВУЧИЕ VI НИЗКОЙ СТЕПЕНИ (tsVI) МАЖОРО-МИНОРА

1. Предварительные сведения

Из субдоминантовой группы мажоро-минора наибольшее распространение получило мажорное трезвучие VI низкой ступени (параллель минорной субдоминанты) — tsVI:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

749 C-dur



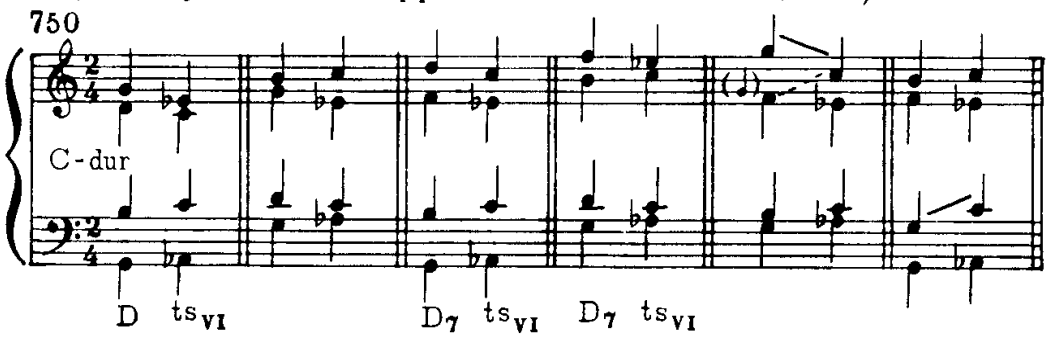
В функциональном отношении трезвучие tsVI представляет, в основном, субдоминантовую функцию. Тоническое значение, в силу противоречия между квинтой tsVI (третьей низкой ступенью) и большой тонической терцией (диатонической, непониженной III ступенью), трезвучию tsVI свойственно в меньшей степени, чем трезвучию TSVI натурального мажора в определенных условиях (см. темы 17 и 20).

2. Трезвучие tsVI в прерванном обороте и каденции

Если трезвучие tsVI следует за доминантой (D, D_7 полный или неполный), то единственно в этом прерванном обороте tsVI выступает в условном тоническом значении как аккорд, заменяющий ожидаемую тонику.

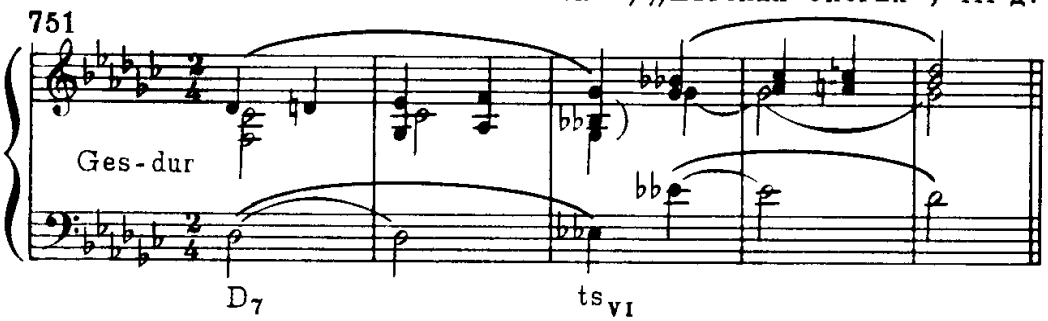
При соединении доминанты (D, D_7) с tsVI в последнем обязательно удваивается терция, как это имеет место в мажоре (для усиления тонической функции в заменяющем тонику аккорде и для корректности в голосоведении):

750



П. Чайковский, „Евгений Онегин", III д.

751

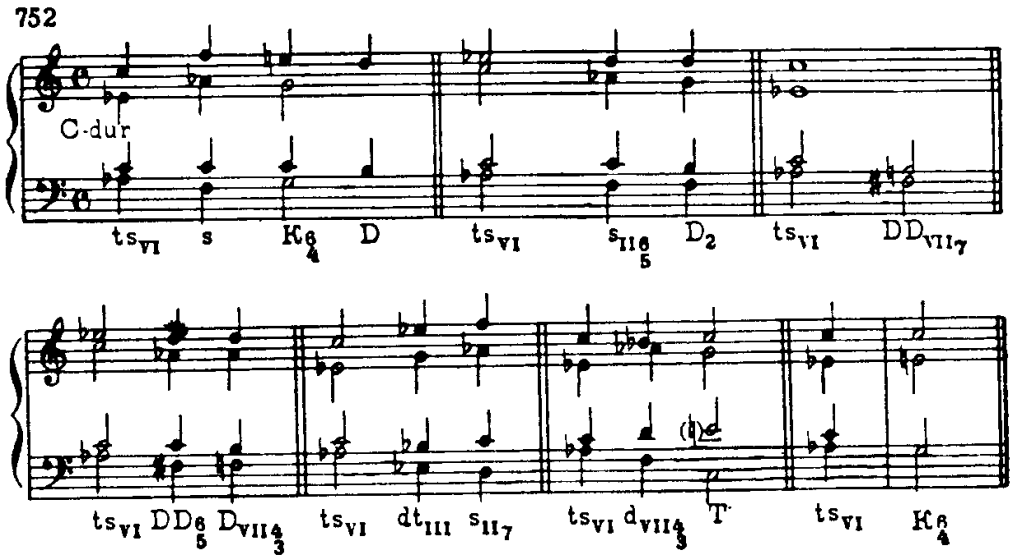


Большая свежесть звучания в обороте D — tsVI, в сравнении с аналогичным оборотом натурального мажора — D — TSVI, обусловлена тем, что здесь образуется не только замена ожидаемой тоники, но и временная смена мажора минором.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

После tsVI в прерванном обороте или каденции обычно следуют аккорды: s, sII_7, DD, реже K^6_4, dtIII и dVII:

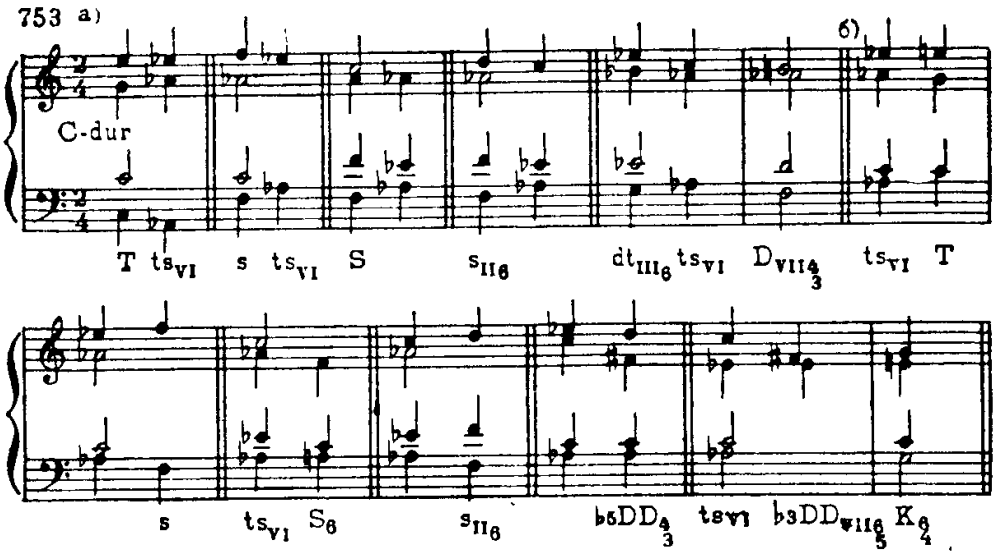
752



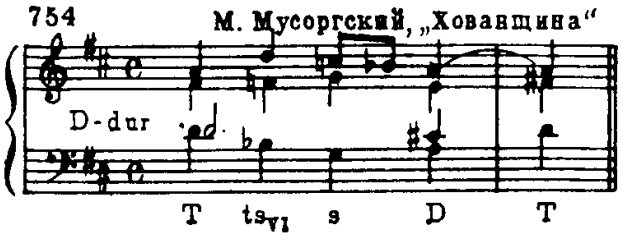
3. Трезвучие tsVI вне прерванной каденции (оборота)

Вне прерванного оборота (каденции) трезвучие tsVI используется как разновидность минорной субдоминанты мажора. В этом применении tsVI подготовляется аккордами: T, s, иногда S, dtIII. После tsVI обычно следуют аккорды: s, T, реже S, K^6_4 и dtIII. В подобных оборотах удвоение терции в трезвучии шестой низкой — не обязательно:

753 а) б)



754 М. Мусоргский, „Хованщина"

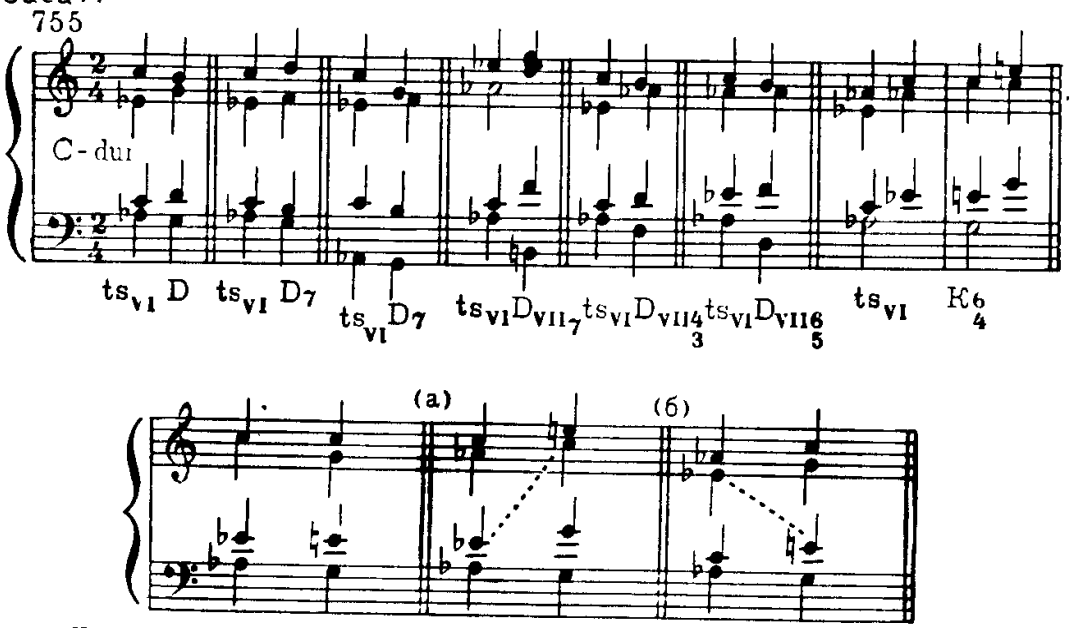


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Если в tsVI удвоена терция, то ее соединение с последующей доминантой не представляет никаких затруднений. Если же в tsVI удвоен основной звук, то соединение с D или D_7 без скачка почти невозможно (параллельные октавы и квинты, ход на увеличенную секунду). В этом случае D_7 лучше заменить вводным терцквартаккордом ($DVII^4_3$), с которым tsVI соединяется гармонически

При соединении tsVI с K^6_4 следует избегать возможного переченья и параллельных октав. С этой целью лучше в tsVI удваивать терцию или же в кадансовом квартсекстаккорде временно удвоить не бас, а первую ступень (кварту, считая от баса):

755

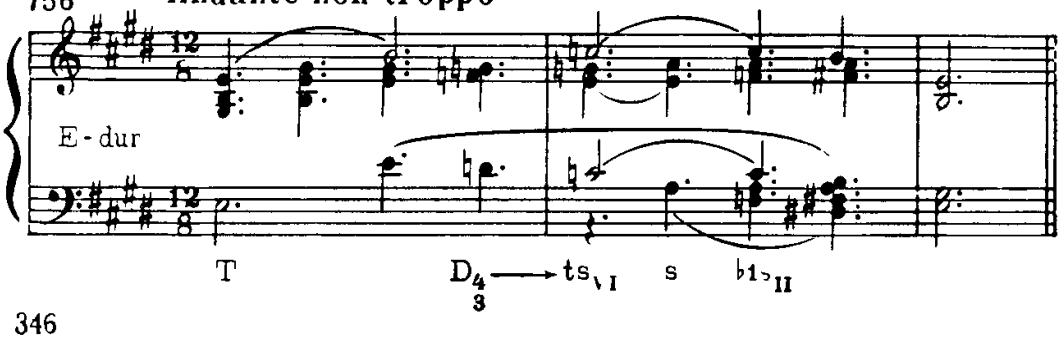


Примечание Переченье между двумя несоседними голосами (пример 755а) нежелательно, ибо звучит слишком резко, если же оно образуется между двумя соседними средними голосами (пример 755б), то оно для слуха незаметно (особенно в однотембровом звучании) и поэтому может иногда применяться при гармонизации

Как и другие трезвучия мажоро-минора, tsVI может вводиться своей доминантой, чаще всего в виде проходящего терцквартаккорда, при плавном ходе баса (проходящее отклонение в тональность tsVI)·

П.Чайковский, „Мы сидели с тобой", соч. 73 № 1

756 Andante non troppo

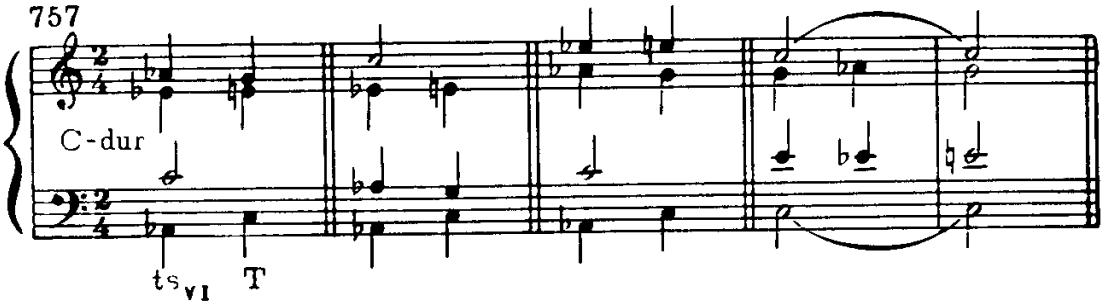


http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

4. Трезвучие tsVI в плагальных оборотах

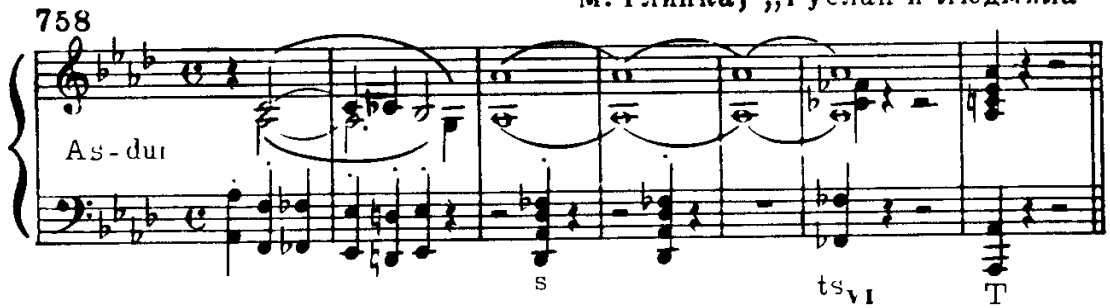
Как субдоминантовая функция, tsVI применяется в плагальных оборотах и каденциях. Соединение tsVI с тоникой всегда гармоническое. Применяется также вариант плагального оборота — на тоническом органном пункте:

757



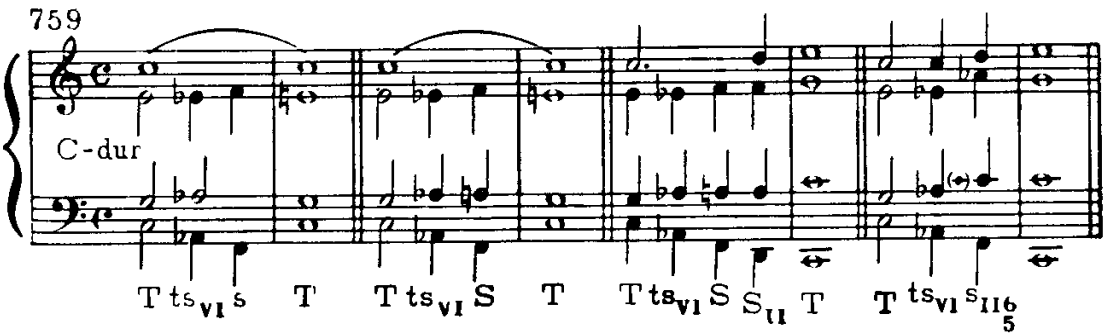
М. Глинка, „Руслан и Людмила"

758



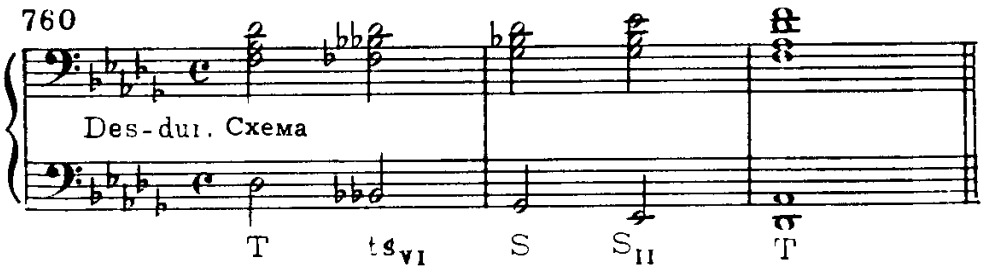
Кроме того, трезвучие tsVI может принимать участие в плагальных оборотах и каденциях вместе с другими аккордами субдоминантовой группы dur-moll:

759



Ф. Лист, Концертный этюд № 3

760

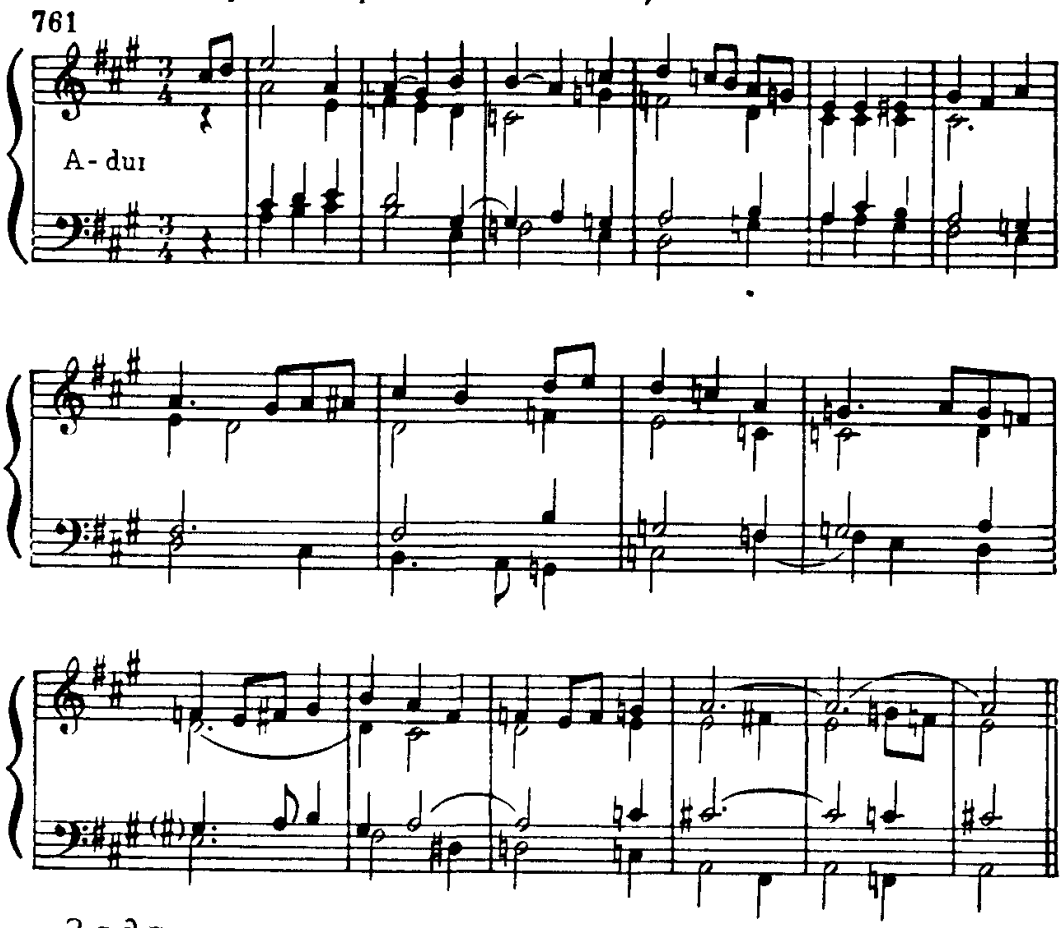


Плагальные обороты и каденции с tsVI получили со второй половины XIX столетия большое распространение.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Пример гармонизации (с применением аккордов группы минорной субдоминанты и минорной доминанты мажоро-минора и мажоро-минорных отклонений):

761



Задания

Устные

Проанализировать следующие произведения:

а) Ф. Шопен. Вальс *ля* минор, ор. 34 № 2 (эпизод в *Ля* мажоре);

б) М Глинка. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила» (трио);

в) М Мусоргский. «По-над Доном сад» и «По грибы»;

г) С. Танеев «Вакхическая песня»;

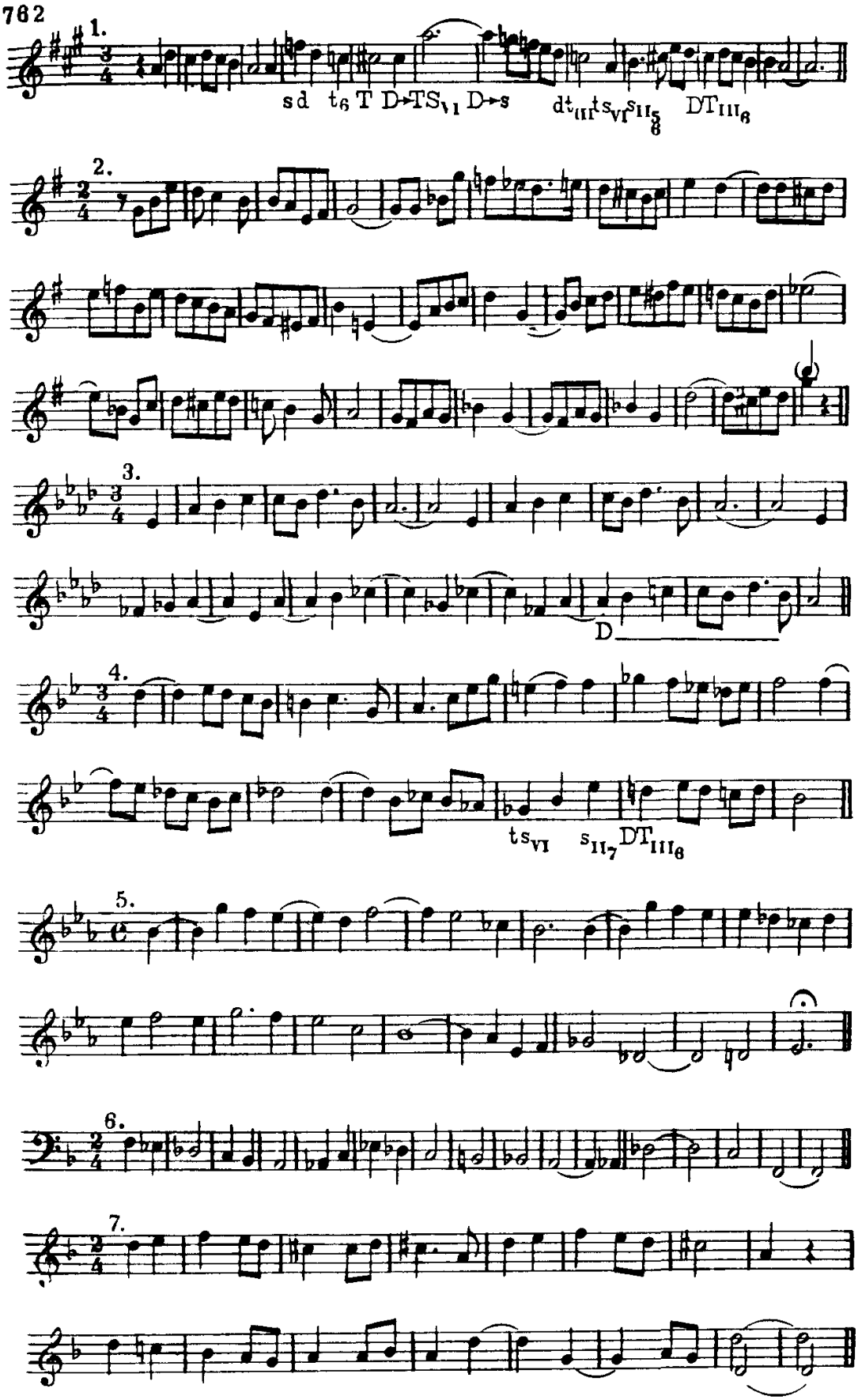
д) Ф. Лист. Сонет Петрарки *Ми* мажор и Песнь Миньоны.

Письменные

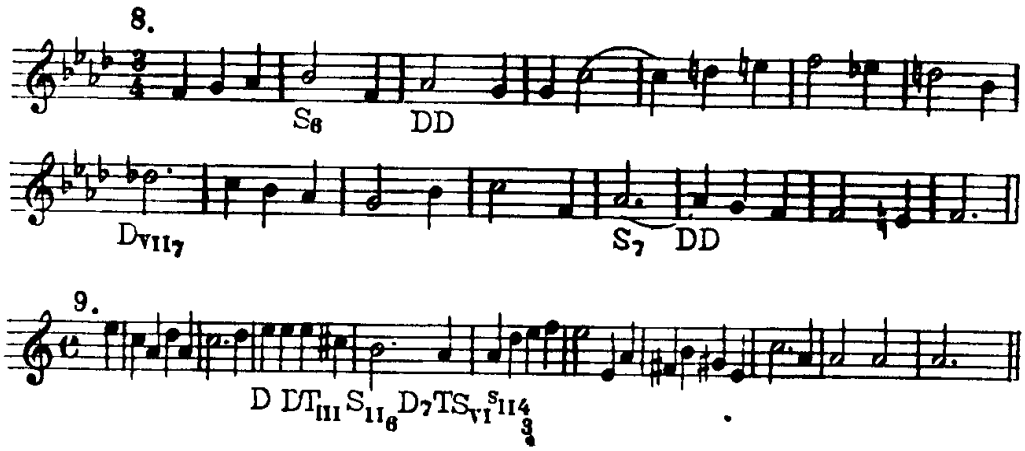
а) Гармонизовать данные мелодии и басы в мажоро-миноре и миноро-мажоре:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

762



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



б) Выписать из арии Вакулы *Ля* мажор из оперы «Черевички» П. Чайковского оборот с tsVI и ее D (побочной).

На фортепиано

а) Играть мажоро-минорные автентические, прерванные и плагальные обороты в тональностях *Ми-бемоль, Ре-бемоль, Си.*

б) Играть дорийские плагальные обороты в тональностях *ми, си-бемоль, до-диез.*

Тема 51

СТЕПЕНИ РОДСТВА ТОНАЛЬНОСТЕЙ. МОДУЛЯЦИЯ НА ДВА ЗНАКА

1. Предварительные понятия

Как выше было указано, функциональная близость (родство) между различными тональностями определяется характером взаимоотношений их тоник и наличием общих аккордов. На этом основано разделение возможного родства (или близости) тональностей на те или иные степени — первую, вторую, третью и четвертую.

2. Роль ключевого обозначения

Внешним показателем близости или родства между тональностями служит разница в их ключевом обозначении: самые близкие тональности (кроме одной параллельной) разнятся не более чем на один знак (например, *До* мажор и *Соль* мажор; *До* мажор и *ре* минор); более далекие — на шесть знаков (*До* мажор и *Фа-диез* мажор; *До* мажор и *ми-бемоль* минор). Однако как чисто внешнее выражение такой близости ключевое обозначение нередко требует некоторых поправок, особенно если учитывать существующее разнообразие ладов. Например, тональности *До* мажор и *фа*

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

минор по ключевому обозначению разнятся на четыре знака, но, укладываясь в простые функциональные отношения диатонической системы, оказываются в итоге близкими, то есть в первой степени родства

Наоборот, *До* мажор и *фа-диез* минор разнятся лишь на три знака, но при большей сложности в соотношении их тоник и отсутствии общих аккордов в диатонической системе их оказываются тональностями далекого родства.

3. Понятие степеней родства

Как известно, группа тональностей первой степени родства основывается на диатонической системе и объединяет для данного мажора и минора по шести функционально близких тональностей, как, например, для *До* мажора—*Соль, Фа, ре, ми, ля и фа;* для *до* минора — *соль, Ми-бемоль, фа, Ля-бемоль, Си-бемоль* и *Соль.* Каждая пара таких тональностей имеет и много общих аккордов между собой.

Группа тональностей второй степени родства объединяет для данного мажора и минора по четыре тональности, имеющие два общих аккорда (не тонической функции) при двух знаках разницы в ключевом обозначении, а именно: для *До* мажора — *Ре, си, Си-бемоль, соль,* для *до* минора — *Ре-бемоль, си-бемоль, Фа, ре.* Таким образом, в эту группу входят от данного мажора тональности двойной доминанты и двойной субдоминанты с их параллелями; от данного минора — тональности неаполитанской и дорийской субдоминанты с их параллелями (или, собственно, как и в мажоре — ss, dd и их параллели).

Группа тональностей третьей степени родства объединяет для данного мажора и минора по восемь тональностей, имеющих какое-либо одно общее трезвучие лишь в гармоническом ладе (он определяет и взаимоотношение тоник). Для *До* мажора — *Ми-бемоль, Ля-бемоль, Ре-бемоль, Ля, Ми, Си, до, си-бемоль*; для *до* минора — *ля, ми, си, соль-диез, (ля-бемоль), ми-бемоль, Ре, До.* Тональности этой группы укладываются в мажоро-минорное родство, чем и создается их специфика

Группа тональностей четвертой степени родства (далекое родство) объединяет для данного мажора и минора по пяти тональностей (не считая энгармонических замен), которые при сложной функциональной связи своих тоник не имеют между собой и в натуральном и в гармоническом ладе ни одного общего трезвучия, а именно: для *До* мажора—*Фа-диез (Соль-бемоль), фа-диез, до-диез, соль-диез, ре-диез (ми-бемоль);* для *до* минора — *фа-диез, Си, Ми, Ля, Фа-диез (Соль-бемоль).*

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Даем общую схему соотношений тональностей всех степеней родства для данного мажора и данного минора:

763 Степени родства тональностей

мажорные — от C-dur — минорные — Итого

I: G C F — C d e f a — 6

II: B C D — C h g — 4

III: As A H C Des Es E — C — 8

IV: Ges C Fis — C cis dis fis gis — 5

764

минорные — от c-moll — мажорные

I: g C f — C B As G Es — 6

II: b C d — C Des F — 4

III: as a h C des es e — C C D — 8

IV: ges C fis — C H A Fis E — 5

Примечание В данных схемах принято следующее обозначение исходная тональность обозначена — ○ последующие мажорные — ♩. последующие минорные — ♩

Подчеркиваем специально-типичную, четкую симметрию мажорной и минорной схем как в отношении общего числа тональностей каждой степени родства, их лада, так и местоположения их от первоначальной (исходной) тональности.

Модуляция в каждую из тональностей этих четырех степеней родства совершается: 1) через посредство общего между тональностями аккорда и 2) через отклонение в тональность общего аккорда (так называемая проходящая модуляция).

4. Понятие постепенной модуляции

Многократная модуляция из данной тональности в одну из более далеких, образующих цепь тональностей

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

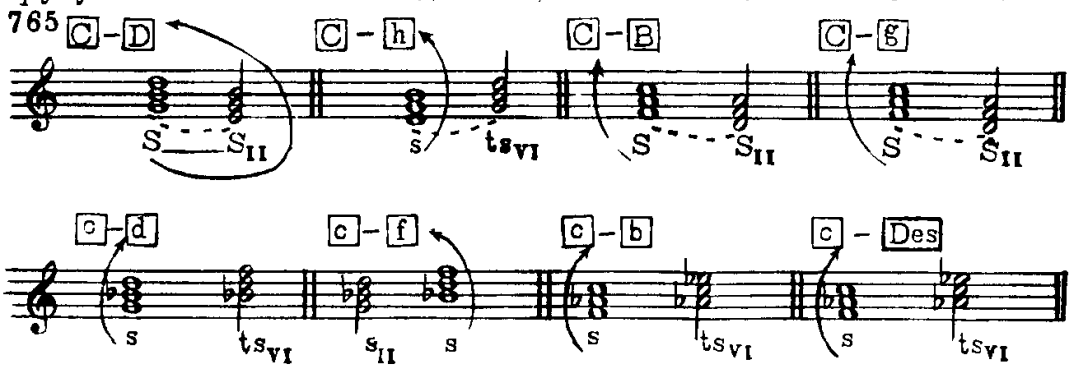
первой степени родства, получила название постепенной модуляции. Вот образцы постепенной модуляции из *До* мажора в *Ре-бемоль* мажор через *Фа—соль—Ми-бемоль—фа* или из *до* минора в *ми-бемоль* через *Ля-бемоль—Ре-бемоль* или через *фа — Ре-бемоль*

Примечание. О возможном ускорении см в следующей теме, §§ 4—7

5. Модуляция в тональности второй степени родства (на два знака)

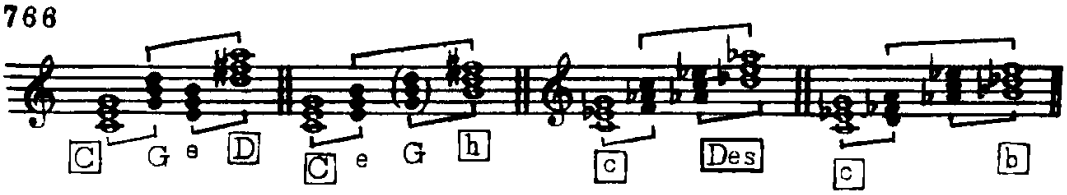
Тональности второй степени родства имеют только два общих трезвучия, находящиеся в их диатонических системах Общие эти трезвучия не совпадают с тониками каждой из тональностеи (как в первой степени), а являются непременно субдоминантои и ее параллелью той из тональностей, которая лежит выше по квинтовому кругу (то есть ближе к диезам) Поясним сказанное схемой:

765



Общие аккорды (а также их тональности) образуют для первоначальной и последующей тональности промежуточные звенья близкой, то есть первой степени родства. Например, при переходе из *До* мажора в *Ре* мажор промежуточные тональные звенья будут *Соль* мажор и *ми* минор, как образующие взаимосвязи первой степени родства и с исходной и с последующей тональностями:

766



Таким образом, модуляция второй степени родства слагается из следующих двух основных моментов: 1) перехода в посредствующую тональность первой степени родст-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ва, в которой мало желательны заключительные кадансы и большая протяженность, и 2) перехода в заключительную тональность, для которой, напротив, типичны завершенность и кадансовое закрепление:

767

А. Верстовский, „Аскольдова могила"

G-dur

T=S

D-dur

A-dur

T=S

T

6. Выбор посредствующей тональности

С функциональной точки зрения оба общих трезвучия (или тональности) можно считать для модуляции почти одинаково приемлемыми и удобными. Однако не всегда могут удовлетворить и однообразные интервальные соотношения в звеньях модуляции (например, *До — Соль — Ре*; *до — фа — си-бемоль*), а также и однотипность в ладотональных связях (например, движение от *До* мажора в *Си-бемоль* мажор только по мажорным тональностям *До, Фа, Си-бемоль* или из *до* минора в *ре* минор только по минорным тональностям *до, соль, ре*). С этой точки зрения можно рекомендовать делать выбор того из двух общих аккордов, какой может обеспечить нормальное разнообразие лада и интервальных

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

расстояний в общем процессе модуляции. В отдельных же случаях (например, при значительной протяженности модуляции или же широкой секвентности в ней) могут быть использованы оба посредствующих аккорда или тональности.

7. Применение модуляции на два знака

Модуляция на два знака, то есть в тональности второй степени родства, благодаря своеобразию функциональных отношений их тоник (как SS и DD), почти не применяется для заключения периода, и имеющиеся подобные образцы нужно рассматривать как редкие исключения. Преимущественно модуляция второй степени родства находит себе место в средних частях музыкального произведения, в его разработках, в длительном модуляционном движении, где все тональности одинаково трактуются как неустойчивые, особенно же в различных секвенцеобразных оборотах и последованиях и т. д. См, например, Ф. Шопен, Ноктюрн *Соль* мажор, раздел Sostenuto; П. Чайковский, «Охота» (в начале и середине); М. Балакирев, романс «Nachtstück», раздел L'istesso tempo и т. п.

768 Allegro con brio — Л. Бетховен, ф-п. соната, op. 53

769 Ф. Шопен, „Фантазия" f-moll

D D→S S_{II_7} D T=DD D D→S S_{II_7} D_7 T

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Н. Римский-Корсаков „Сказание о невидимом граде Китеже"

770

Moderato

(фигурация выпущена)

(схема)

D

T=DD

C

DD T=DD

B

771

F-dur

Примечание Вопрос о степенях родства тональностей не получил до сего дня единого освещения в научно-музыкальной литературе По некоторым воззрениям тональности второй степени родства должны быть объединены в одну группу с тональностями третьей степени родства Эта точка зрения нам кажется недостаточно обоснованной; своеобразие функциональных отношений тоник в тональностях второй степени родства, иногда сложность переключений общего аккорда, особые трудности и приемы в практике модулирования и, нако-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

нец, место применения таких модуляций в процессе развития музыкального произведения требуют выделения их в специальную группу. Вместе с тем, русская музыка нередко — при особых ладовых соотношениях — дает право трактовать отдельные тональности второй степени родства как тональности ближайшего родства (то есть первой степени). Например, *До* мажор миксолидийский и *соль* минор дорийский благодаря большой общности звукового состава могут соединяться непосредственно на правах тональностей первой степени родства. См. в цитируемой здесь русской песне соотношение тональностей *ми—Ля—ми* (отстоящих на два знака), трактуемых как ближайшие, то есть адекватные первой степени родства:

„Сборник песен Воронежской области„

„Соловей соловьюшко“ (хор)

772 Медленно

e-moll (запев)

A-dur

e-moll

Задания

Устные

Проанализировать следующие произведения и отрывки:

а) Ф. Шопен. Мазурка *до* минор, ор. 56 № 3 (начальный период);

б) П. Чайковский. Хор «Девицы, красавицы» из оперы «Евгений Онегин»;

в) П. Чайковский. Ариозо Лизы «Откуда эти слезы?» из оперы «Пиковая дама» (начало);

г) А. Бородин. Каватина Владимира из оперы «Князь Игорь» (тт. 1—21);

д) Н. Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже» (|276| — |277|);

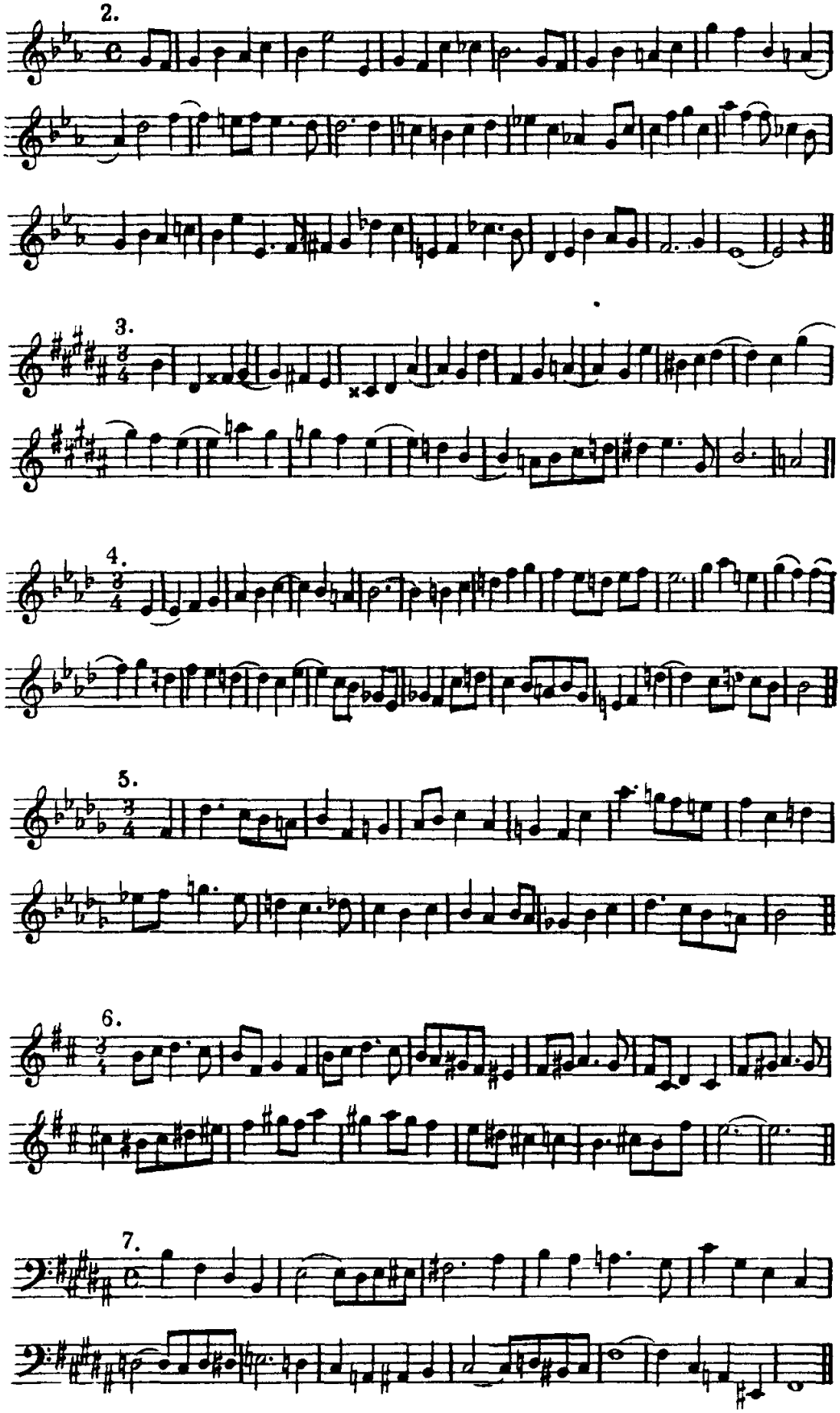
е) Л. Бетховен. Соната *Соль* мажор, ор. 49 № 2 (разработка, ч. I).

Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы:

773 1.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Тема 52

МОДУЛЯЦИЯ НА 3—6 ЗНАКОВ

1. Многократная модуляция на один знак

Как сказано выше, внешним признаком близости или отдаленности тональностей друг от друга служит разница в количестве их ключевых знаков. Преодолеть расстояние, выраженное в такой разнице знаков, можно посредством многократной модуляции, каждый раз на один знак в требуемую сторону; так, например, переход из *До* мажора в *Си* мажор при разнице на 5 ключевых знаков требует пяти шагов:

До — Соль — Ре — Ля — Ми — Си
или *До — Соль — си — фа-диез — Ми — Си*
или *До — ми — Ре — Ля — до-диез — Си.*

В музыкальной литературе встречаются модуляционные построения такого типа (например, в разработках при малой закрепленности промежуточных тональностей).

2. Упрощение мнимо сложных отношений тональностей

Разница на шесть ключевых знаков является крайним пределом отдаленности тональностей. При бóльшей разнице можно всегда заменить одну из соединяемых тональностей энгармонически ей равной.

Общеизвестно положение о том, что сумма знаков энгармонически совпадающих тональностей равна двенадцати. Из него следует вывод:

а) разница на семь знаков может быть заменена разницей на пять знаков (12—7=5),

б) разница на восемь знаков может быть заменена разницей на четыре знака (12—8=4) и так далее.

При этом необходимо установить, какую из соединяемых тональностей, начальную или заключительную, выгоднее энгармонически заменить с тем, чтобы при замене не получилось чрезмерного количества ключевых знаков, например:

Соотношение *Ми-бемоль—Ми* заменяется на *Ми-бемоль—Фа-бемоль*. Соотношение *Ля-бемоль—до-диез* заменяется на *Соль-диез — до-диез* и т п

Таким образом, разница между соединяемыми тональностями бóльшая, чем на шесть знаков, вовсе не есть действительный признак их взаимной отдаленности. Наоборот, чем дальше мы выходим за предел шести знаков разницы, тем больше приближаемся к исходной тональности, доходя при двенадцатизначной разнице до энгармонического равенства

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

(например, *Соль-бемоль — Фа-диез*) или до соотношения параллелей (например, *ми-бемоль—Фа-диез* или *Соль-бемоль—ре-диез*). Этот факт вытекает из особенностей темперированного строя.

3. Энгармоническая замена для облегчения чтения нот

Иногда тональности, даже более или менее близкие к данной тональности, имеют значительное количество ключевых знаков (от семи и выше). Если отклонение или модуляция в одну из таких тональностей имеет малое протяжение, то необходимые для нее случайные знаки могут вводиться в нотный текст попутно, без применения энгармонической замены в целом

Однако часто и в подобных случаях, а особенно при длительных отклонениях и модуляциях, малоупотребительная или неупотребительная тональность энгармонически заменяется более привычной, чтобы облегчить понимание и прочтение нотного текста. Эта замена сопровождается введением соответствующих случайных или даже ключевых знаков:

774 Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 7

Es-dur

D

E-dur (-Fes-dur)

$^{t}S_{VI=D}$

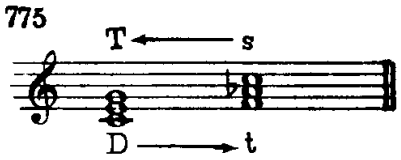
Энгармонические замены подобного рода, облегчая чтение нот, в то же время внешне (не для слухового восприятия) осложняют соотношение тональностей. Это следует иметь в виду при аналитической расшифровке мнимо сложных отношений тональностей, особенно при разнице на шесть или больше ключевых знаков.

4. Ускорение в постепенной модуляции

Для модуляции больше чем на два ключевых знака нередко используется соотношение мажора с минором, лежащим чистой квартой выше.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

775



Такое соотношение дает разницу на четыре ключевых знака. При этом данные тоники находятся в первой степени родства и связаны друг с другом двусторонне.

Прямое направление (слева направо) дает шаг на четыре знака в сторону бемолей (s); обратное направление — такой же шаг в сторону диезов (D).

5. Модуляция в сторону бемолей на 3—5 знаков

Для модуляции в сторону бемолей данное соотношение используется в прямом направлении: из мажора переходят в минор, лежащий квартой выше (то есть в минорную субдоминанту *До — фа*).

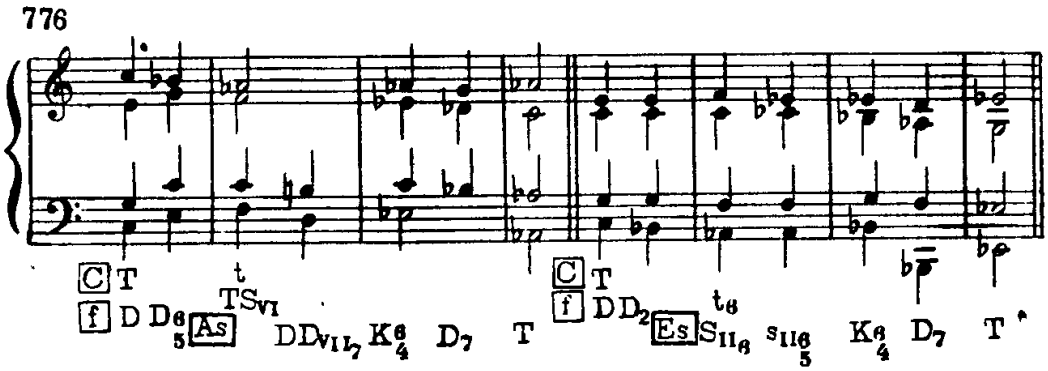
Поэтому, если исходная тональность мажорная, то шаг на четыре знака возможен непосредственно, например: *До — фа — Ре-бемоль, Ля — ре — Фа.*

Если же исходная тональность минорная, то нужно предварительно перейти в одну из мажорных тональностей первой степени родства; после этого переходом в ее минорную субдоминанту достигается ускорение модуляции, например: *ля — До — фа — Ля-бемоль (Ре-бемоль).*

Выбор посредствующего мажора иногда небезразличен, так как он может сократить весь модуляционный процесс: бывает вполне возможно ограничиться одним посредствующим звеном вместо двух (*ля — Фа — Си-бемоль* короче, чем *ля — До — фа — си-бемоль*).

Примеры ускоренных модуляций в сторону бемолей:

776



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

(откл. в s и закрепл. тоники)

777 Ф. Шуберт, „Голубиная почта"

6. Модуляция в сторону диезов на 3—5 знаков

Для модуляции в сторону диезов описанное выше соотношение используется в обратном направлении: из минора переходят в мажор, лежащий квинтой выше (то есть в мажорную доминанту).

Поэтому, если исходная тональность минорная, то шаг на четыре знака возможен непосредственно, например, *ля—Ми—соль-диез* или *до—Соль—ля*.

Если же исходная тональность мажорная, то нужно предварительно перейти в одну из минорных тональностей первой

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

степени родства, после этого применяется указанное ускорение посредством перехода в ее мажорную доминанту, например,

До — ля — Ми — до-диез; Соль — си — Фа-диез — ре-диез.

Выбор посредствующего минора иногда небезразличен и здесь, так как он может часто сократить весь модуляционный процесс (*До — ми — Си* короче, чем *До — ля — Ми — Си*).

Примеры ускоренных модуляций в сторону диезов:

778

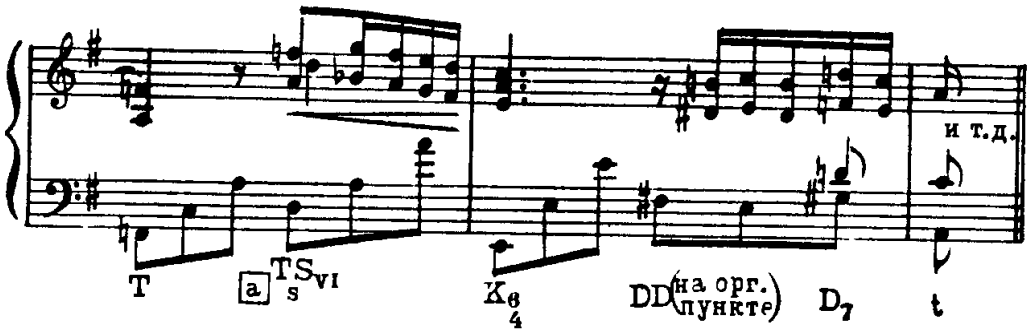
779

Ф. Шопен, Полонез, ор. 40 № 2

780

Ф. Шопен, Ноктюрн, ор 37, № 2

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



7. Модуляция на 6 знаков

Когда соединяемые тональности отличаются друг от друга на шесть знаков, то для перехода необходим еще дополнительный шаг на один знак. Этот шаг может быть введен в начале модуляционного построения, если после исходной тональности взята тональность первой степени родства, отличающаяся от нее на один знак. Примеры: *ля — Фа — си-бемоль — Соль-бемоль*; *До — ми — Си — ре-диез*. В подобных случаях достаточно двух промежуточных тональностей.

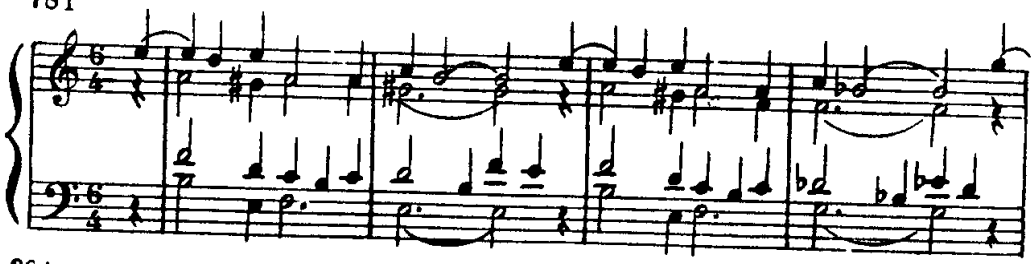
Если же шаг на один знак в начале модуляции отсутствует, то приходится ввести дополнительную (то есть третью промежуточную) тональность в ее конце. Примеры: *ля — До — фа — Ре-бемоль — Соль-бемоль; До — ля — Ми — соль-диез — ре-диез.*

8. Посредствующие тональности и посредствующие трезвучия

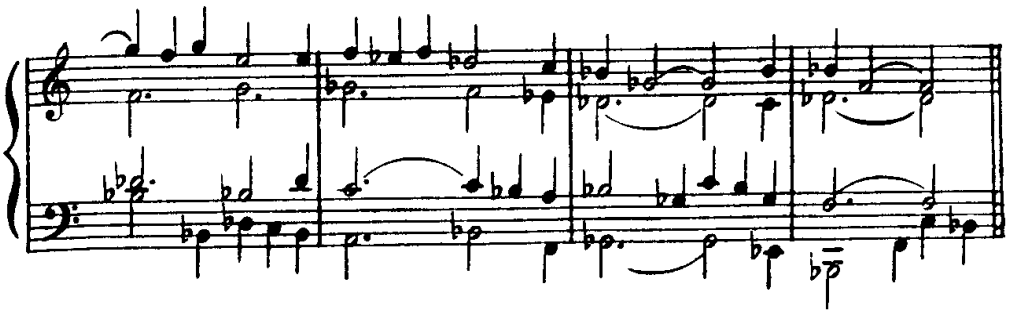
Каждое из звеньев модуляционного плана может быть представлено соответствующей тональностью (без каденции или с каденцией одного из серединных типов — полной несовершенной, половинной, иногда — даже прерванной). Средние звенья (одно, иногда два) могут быть представлены и одними трезвучиями, без закрепления их в качестве тоник. Это ускоряет общий процесс модуляции и делает ее более неожиданной, что иногда соответствует замыслу или заданию.

Пример гармонизации:

781



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Задания

Устные

1. Составлять планы модуляций при разнице между исходной и заключительной тональностями на 3—6 знаков в сторону диезов и бемолей.

2. Проанализировать план и приемы модуляций в примерах и в следующих отрывках:

а) Л. Бетховен. Соната № 12, Похоронный марш;

б) Л. Бетховен. Соната, ор. 10 № 2, ч. I (конец разработки);

в) А. Бородин. 1-й квартет, скерцо (переход от главной темы к побочной в репризе);

г) Ф. Шопен. Полонез-фантазия, Poco più lento (тт. 6—17);

д) Ф. Шопен. Мазурка *Си* мажор, ор. 56 № 1;

е) П. Чайковский. «И больно и сладко» (модуляция из *Си-бемоля* в *Соль-бемоль*);

ж) Ф. Лист. «Баллада о Фульском короле»;

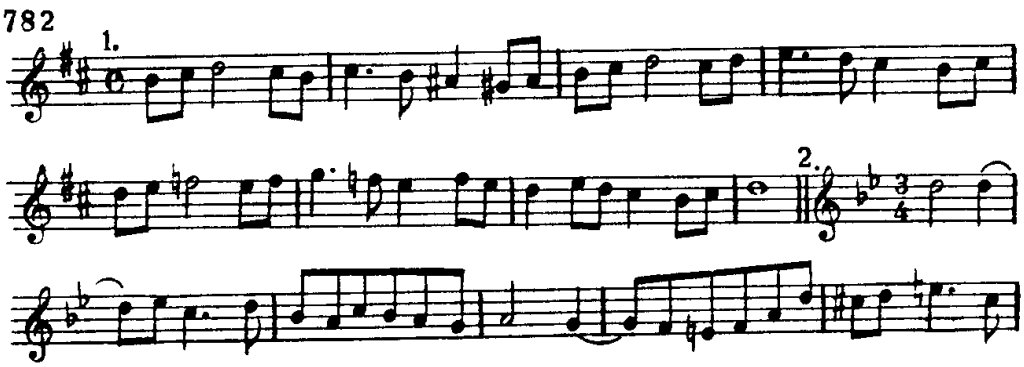
з) М. Балакирев. «Я пришел к тебе с приветом» (середина);

и) А. Даргомыжский. Песнь Лауры.

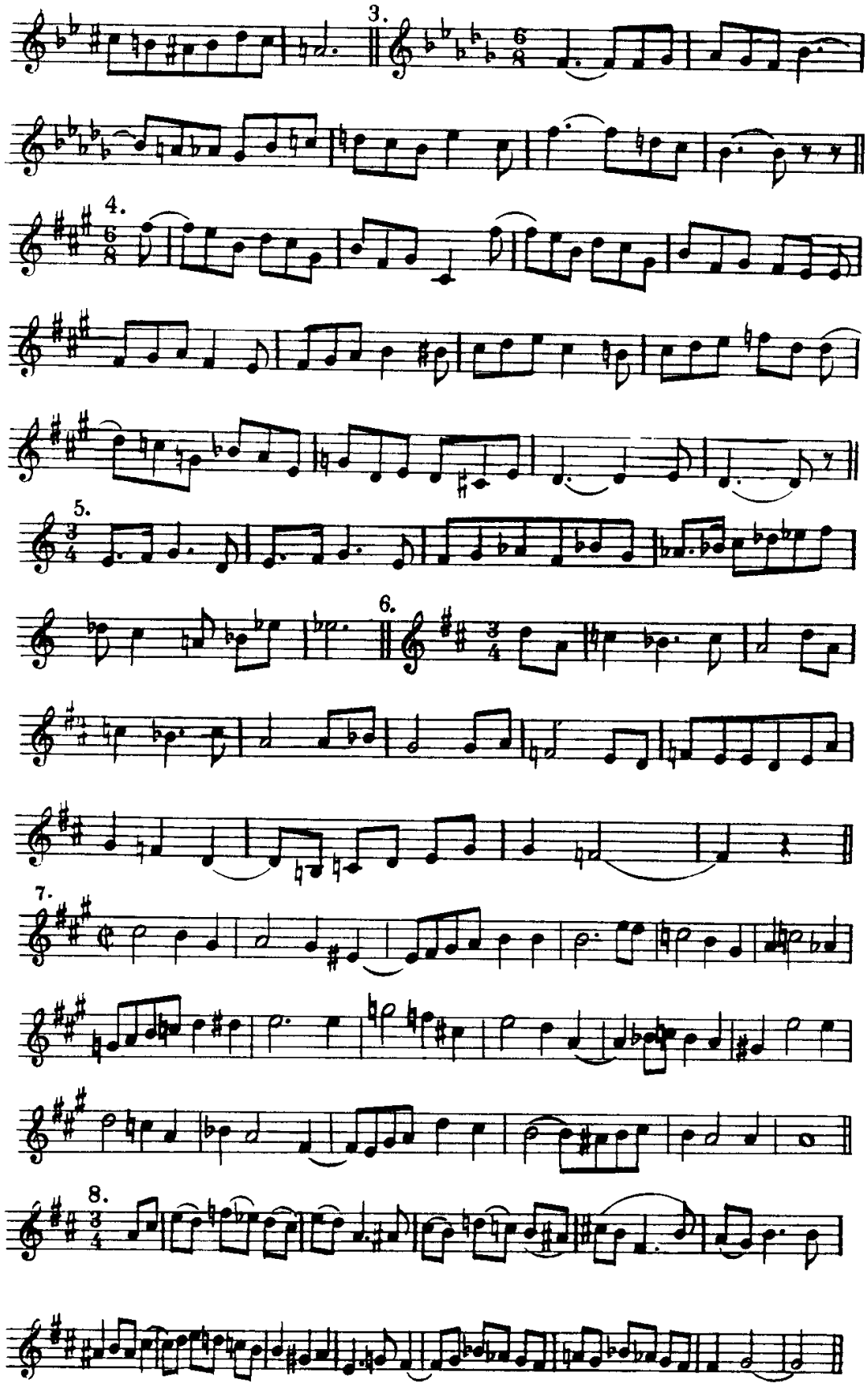
Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

782



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

На фортепиано

Играть модуляции на 3—6 знаков по заранее составленным планам. В конце модуляции желателен органный пункт на D, а затем на T заключительной тональности с возможными отклонениями.

Тема 53

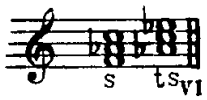
МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ТРЕЗВУЧИЕ VI НИЗКОЙ СТУПЕНИ (tsVI) МАЖОРО-МИНОРА И ЧЕРЕЗ НЕАПОЛИТАНСКИЙ АККОРД

А. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ tsVI мажоро-минора

1. Общие понятия

В ускоряющей модуляцию тональной паре мажора и минора, лежащего квартой выше, минор может быть заменен своей мажорной параллелью. Например, из *До* мажора можно модулировать не через посредство аккорда *фа — ля-бемоль — до* (минорная субдоминанта), а при помощи его параллели, то есть *ля-бемоль — до — ми-бемоль* (шестой низкой):

783



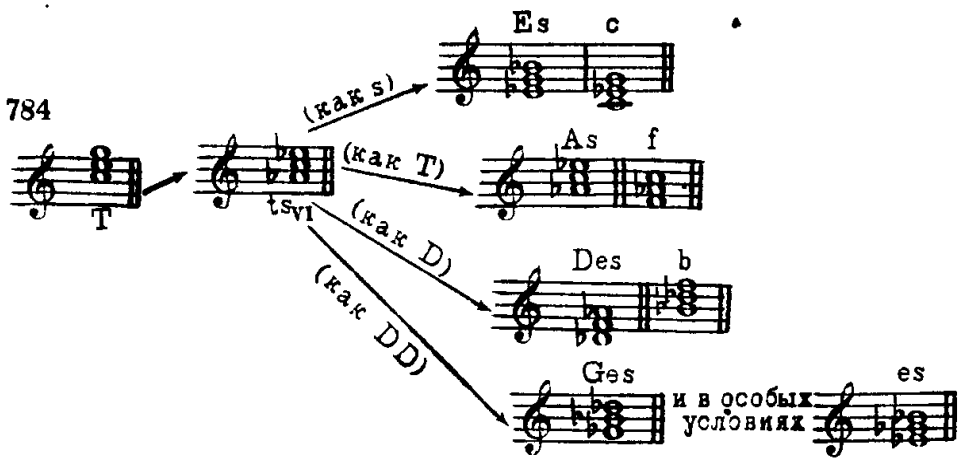
Так создастся модуляция через tsVI первоначальной или последующей тональности Подобная модуляция связывает обычно тональности, отличающиеся на три, четыре и пять знаков, изредка же и на шесть знаков Таким образом, *До* мажор связывается этой модуляцией с *Ми-бемоль (до), Ля-бемоль (фа), Ре-бемоль (си-бемоль)* и в более редких случаях с *Соль-бемоль (ми-бемоль)*. Точно также *до* минор или *ля* минор связывается с *Ля, Ми* и *Си,* в более редких случаях с *Фа-диез (ре-диез).*

2. Модуляция в сторону бемолей

При модуляции из данной тональности в бемольном направлении tsVI первоначальной тональности может получить значение T, S, D и даже DD в последующей тональности:

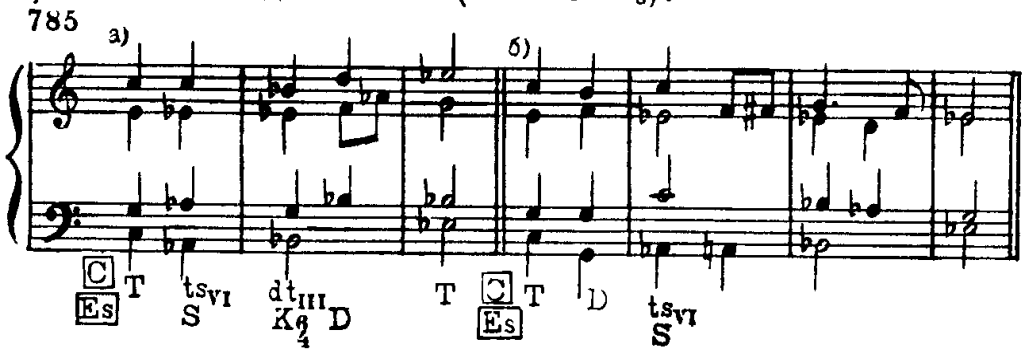
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

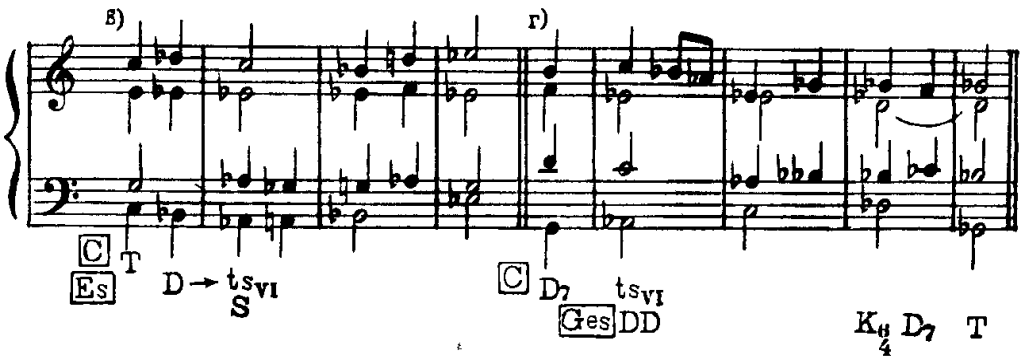
784



В первоначальной тональности tsVI вводится или непосредственно после T, или в прерванном обороте, или через посредство своей доминанты (обычно D^4_3):

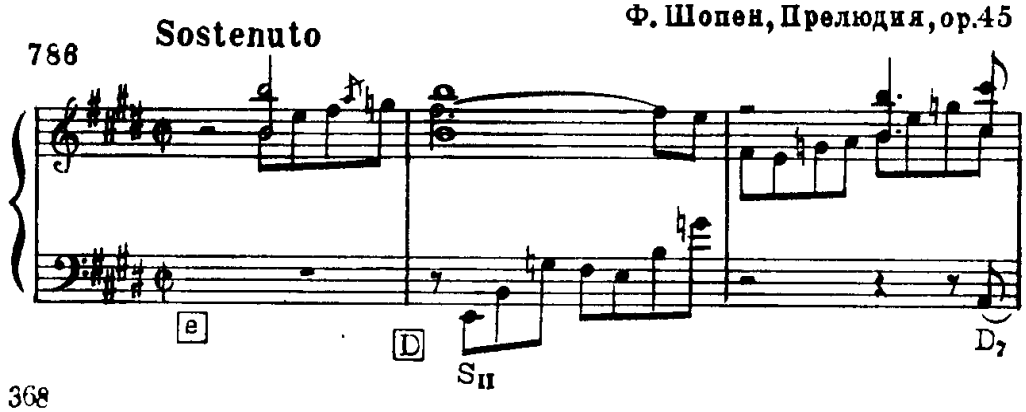
785



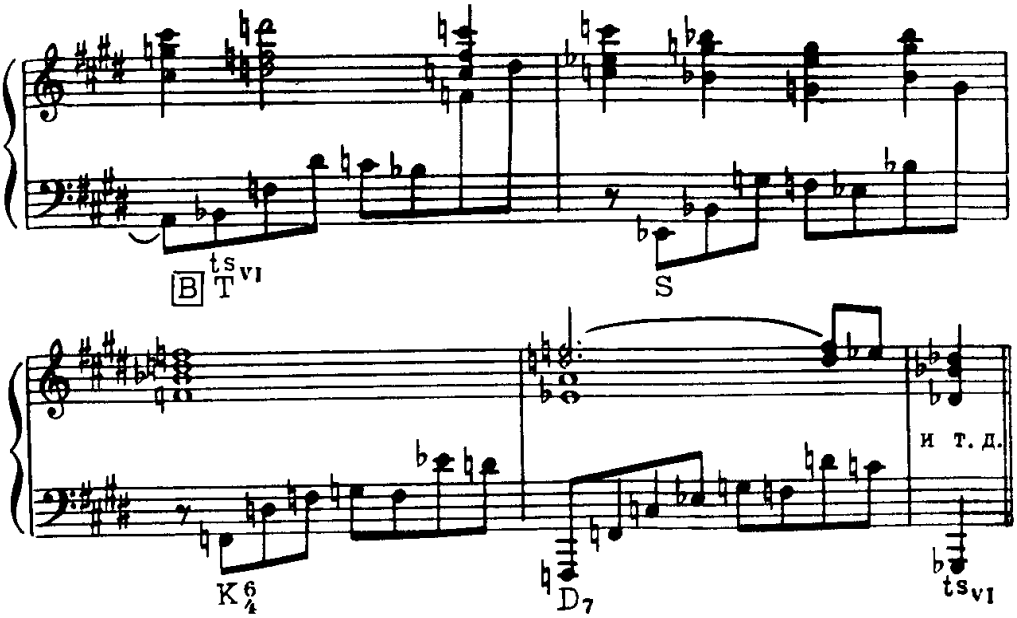


Ф. Шопен, Прелюдия, ор.45

786



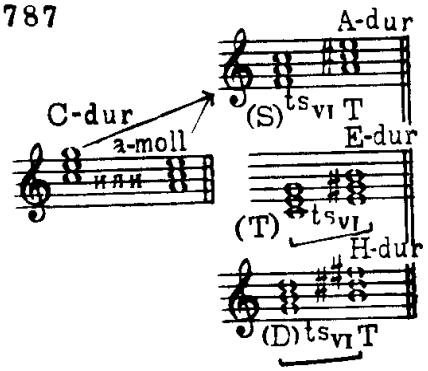
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



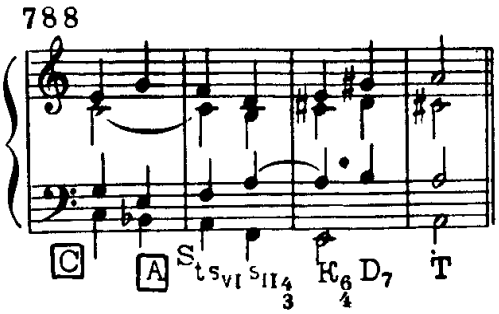
3. Модуляция в сторону диезов

При модуляции из данного мажора, а также его параллели в диезном направлении все три мажорных трезвучия данного мажора или минора (T, S, D, tsVI, dtIII и dVII) в последующей тональности приобретают значение tsVI. В этих случаях за tsVI следует более или менее обстоятельное кадансовое закрепление в новой тональности:

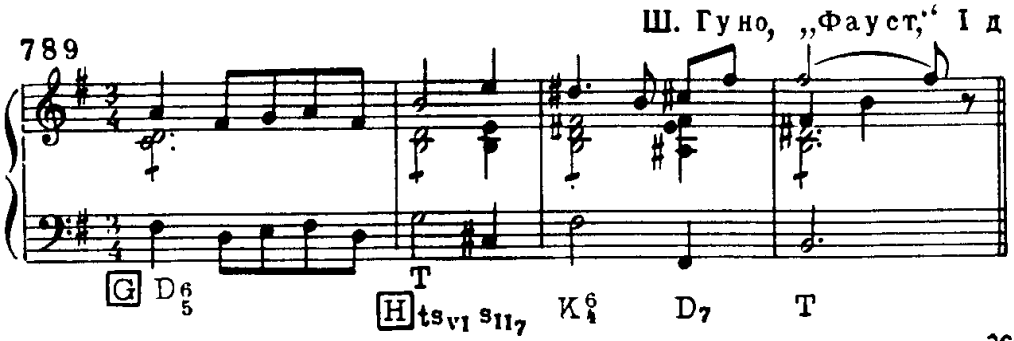
787



788



789



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Описанные модуляции через шестую низкую получили большое распространение и приобрели стилевую определенность в музыке Р. Шумана, Ф. Шопена, Р. Вагнера, Ф. Листа и др., хотя иногда — обычно в ином контексте — встречаются и в произведениях венских классиков.

Задания

Устные

Проанализировать следующие произведения:
а) Р Шуман. «Nachtstücke», ор. 23 № 4;
б) Р Шуман. «Любовь поэта», ор. 48, № 15;
в) Ф Шопен. Мазурка, ор. 33 № 3;
г) Ф. Шопен. Этюд, ор. 10 № 10;
д) Ф. Шопен. Мазурка, ор. 41 № 3;
е) Ф. Лист. Valse-impromptu *Ля-бемоль* мажор;
ж) С. Рахманинов. Мелодия *Ми* мажор;
з) А. Аренский Татарская песня *Фа* мажор из поэмы «Бахчисарайский фонтан».

На фортепиано

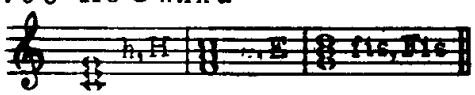
Играть следующие модуляции через tsVI:
из *Фа* в *Ля-бемоль*;
из *ми* в *Фа-диез;*
из *Ми-бемоль* в *Соль.*

Б. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ НЕАПОЛИТАНСКИЙ АККОРД

4. Общие понятия

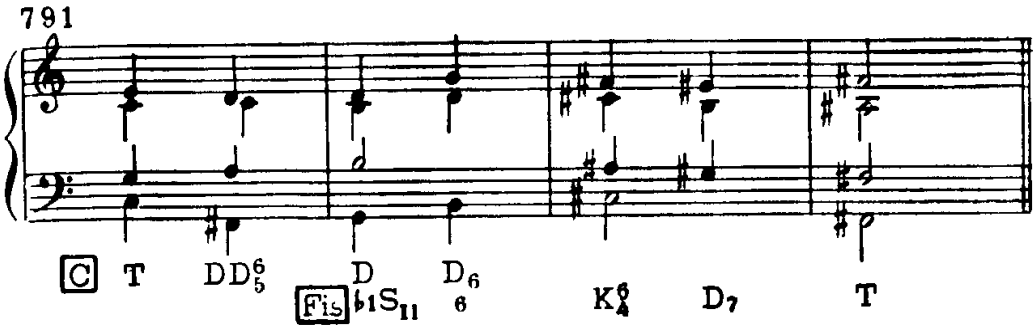
Любое мажорное трезвучие (T, S, D мажора или dtIII, tsVI, dVII минора) может быть принято за неаполитанский аккорд последующей тональности, тоника которой лежит полутоном ниже этого трезвучия:

790 Из Силиа

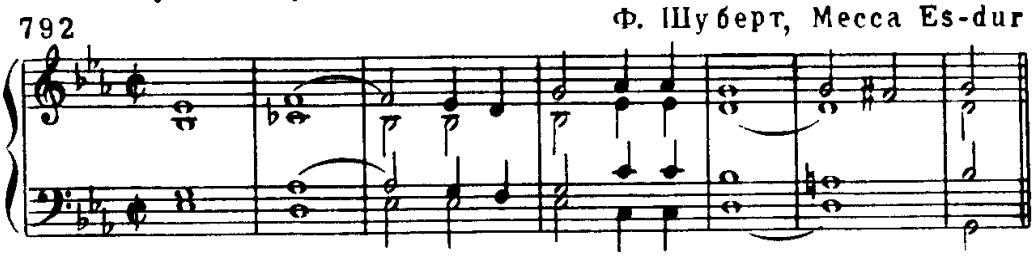


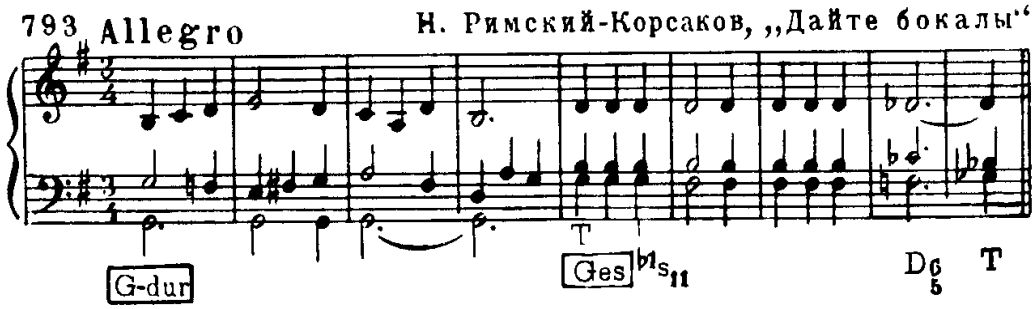
Как и во многих других случаях, общее трезвучие может быть для округления модуляции введено посредством отклонения:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



После переключения общего трезвучия в неаполитанский аккорд новой тональности дальнейшее движение соответствует одному из оборотов, обычных для этого аккорда:





Модуляция этого рода может привести из данной мажорной и минорной тональности в сторону диезов: в минор — на 1, 2 и 3 ключевых знака, в мажор — на 4, 5 и 6 знаков.

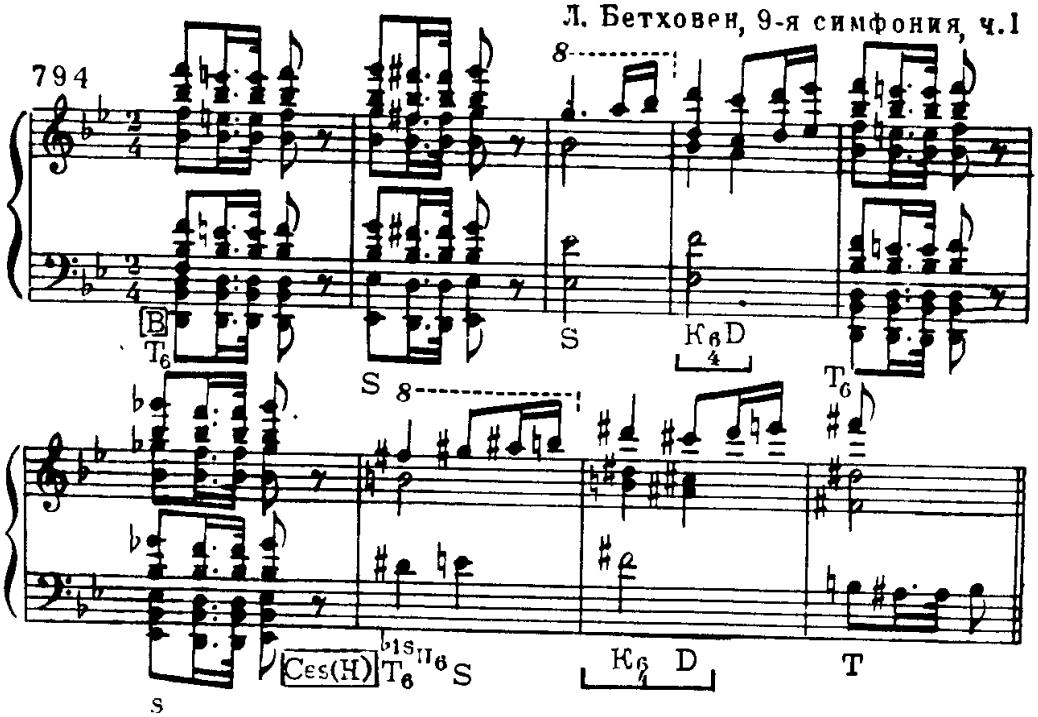
Кроме того, из минора (а впоследствии и из мажора) посредством переключения его мажорной доминанты в неаполитанский аккорд возможна модуляция и на тритон (как в мажорную, так и в минорную тональности); например, из *до* минора в *Фа-диез* и *фа-диез* через трезвучие *соль—си—ре*, то есть доминанту *до* минора; или из *Соль-бемоль* в *до* через D *Соль-бемоль* (*ре-бемоль — фа — ля-бемоль*).

Примечание 1. Модуляция через неаполитанский аккорд по типу близка к модуляции через минорную S (а стало быть, и через tsVI), так как ♭tSII принадлежит к той же группе.

2 Иногда встречается модуляция, ведущая в сторону бемолей через неаполитанский аккорд исходной тональности. Этот аккорд прирав-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

нивается к T, S или D мажора; dtIII, tsVI или dVII минора. Чаще всего это — переход в тональность, лежащую полутоном выше прежней тональности.



Задания

Устные

Проанализировать приемы модуляции в вышеприведенных примерах и в следующих отрывках:

а) Л. Бетховен. Соната, ор. 27 № 2, ч. I (тт. 10—15);

б) Л. Бетховен. Соната, ор. 14 № 2, ч. I (тт 18—23 разработки);

в) Ф. Шопен. Мазурка, ор. 59 № 1 (от 5-ти диезов до репризы);

г) Н. Римский-Корсаков. Опера «Золотой петушок» (тема Звездочета);

д) Р. Шуман. Вступление к увертюре «Манфред»;

е) Ф. Лист. Испанская рапсодия (переход из *до-диез* в *Ре*);

ж) А. Скрябин. Прелюдия *соль-диез* минор, ор. 16.

На фортепиано

Играть различные модуляционные построения через неаполитанский аккорд последующей тональности в тональностях: 1) *Фа — Ля*; 2) *До — Соль-бемоль*; 3) *ми — Си*; 4) *До — ми*; 5) *ля—до-диез*; 6) *Ре-бемоль—До*; 7) *Ми—Фа*.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Тема 54

МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ОДНОИМЕННУЮ ТОНИКУ

1. Способы введения одноименной тоники

Одноименная тоника обычно вводится одним из следующих способов:

1) Посредством сопоставления через цезуру мажорного построения с минорным (много реже встречается обратный порядок — минор — мажор). Тематическое содержание сопоставляемых построений часто сходно, хотя бы в их началах (что наиболее естественно), но бывает и различным:

Д. Мейербер, „Гугеноты“

795

ff C-dur *pp*

c-moll и т. д.

2) Посредством окончания минорного построения на мажорной тонике (обратный случай редок и требует большой осторожности) (см. Ф. Лист, «Лорелея»).

3) Посредством продолжительного выдерживания одной из общих для мажора и минора неустойчивых функций (D_9 малый, D_7, $DVII_7$ уменьшенный, D; реже sII_7, s, dtIII):

Л. Бетховен, ор 57, соната f-moll, ч. I

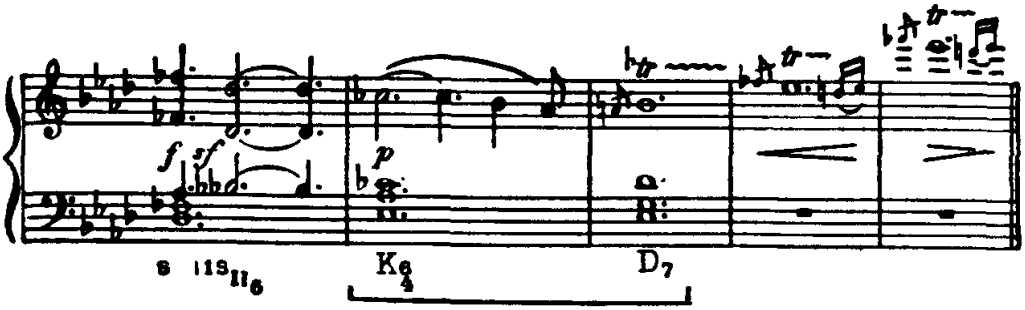
796

As-dur, moll *p*

T $D_{\frac{4}{3}}$ T_6

(см. также Л. Бетховен, Соната *Ля* мажор ор. 101).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



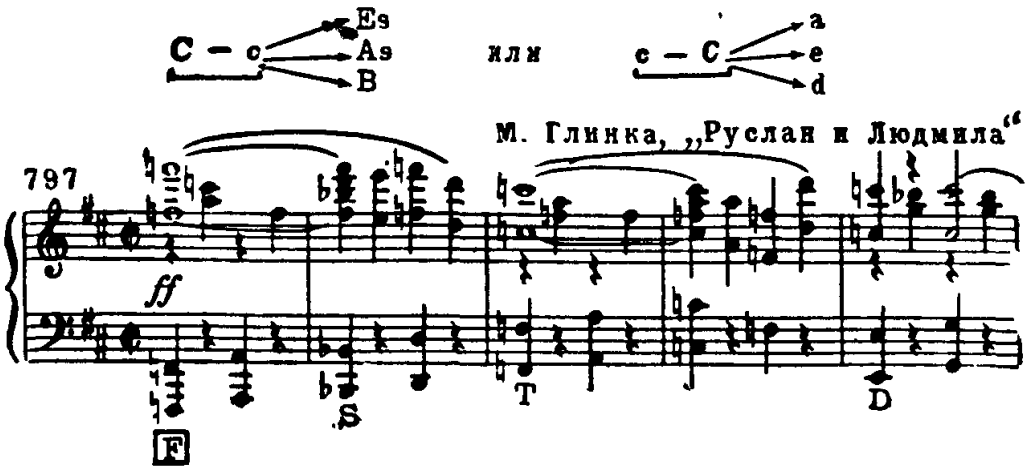
Этот способ, впрочем, применяется главным образом для связывания крупных разделов более развитой формы.

2. Использование одноименной тоники для модуляции или отклонения

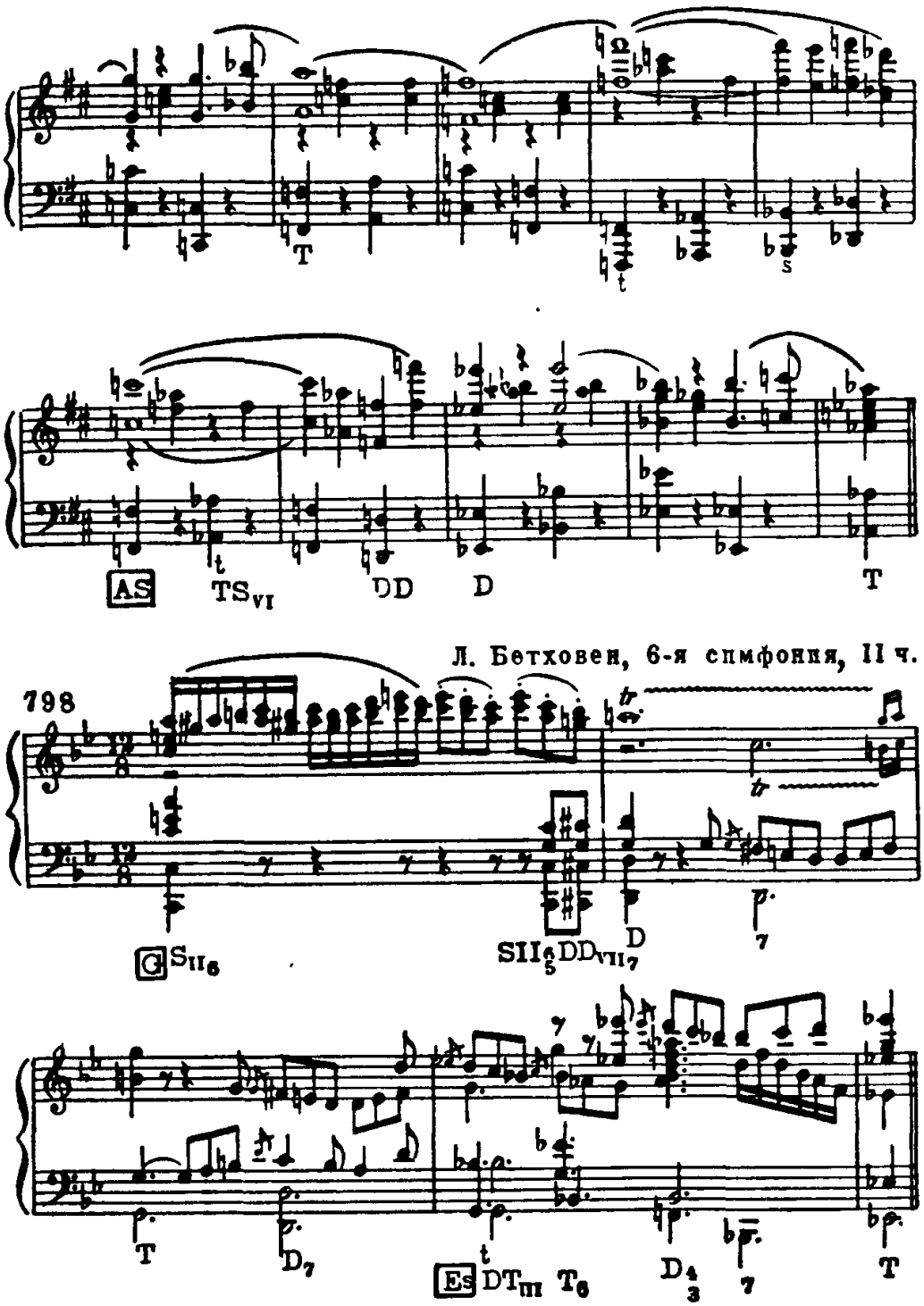
1. После того как тем или иным из перечисленных способов введена тоника, одноименная предыдущей, она служит отправной точкой для последующей модуляции в одну из тех тональностей, в которые это трезвучие входит.

Одноименная тоника рассматривается, следовательно, как общий аккорд, после которого образуется последовательность, соответствующая обычному распорядку аккордов в модуляции.

Наиболее употребительны модуляции из мажора через одноименную минорную тонику в тональности первой степени родства по отношению к последней, отстоящие, следовательно, от нее на терцию вверх или вниз и на большую секунду вниз. Из данного минора соответственно на терцию вниз или вверх и на большую секунду вверх:



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



2. Модуляция направляется к тонике, одноименной по отношению к последующей тональности, чаще всего в минор, одноименный последующему мажору (см. начало сонаты Л. Бетховена, ор. 53, где имеется модуляция из *До* мажора в *Ми* мажор через *ми* минор; сонату, ор. 10 №1, в репризе которой имеется переход из *Фа* в *до* через *фа)*.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Устные

Проанализировать приемы модуляций в последних двух примерах, в следующем отрывке:

799 Лист, „Коль вижу я пышный луг"

и т. д.

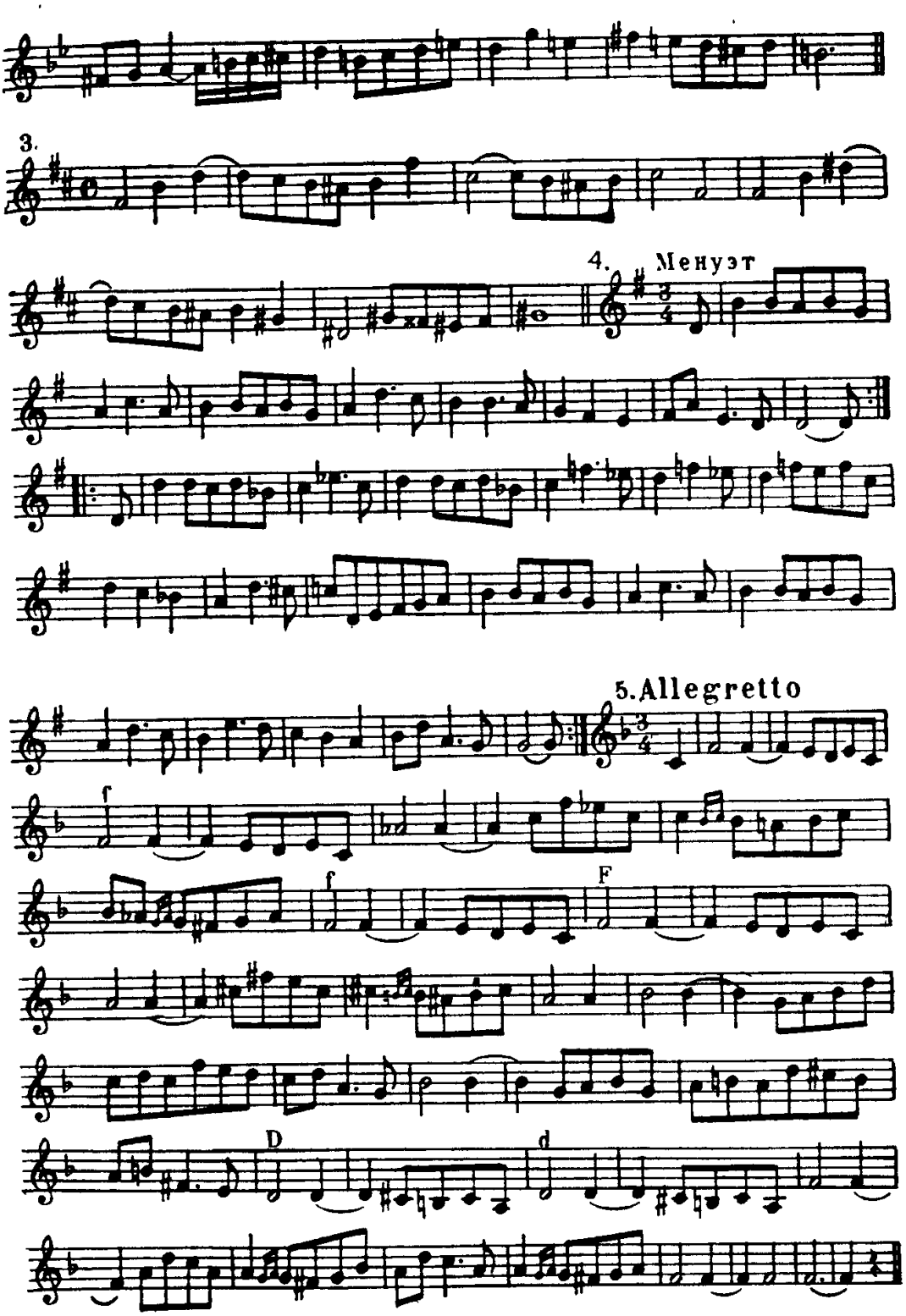
а также в ариозо Эльзы из оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера; в сонате для фортепиано П. Чайковского — переход к побочной партии, I часть.

Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии:

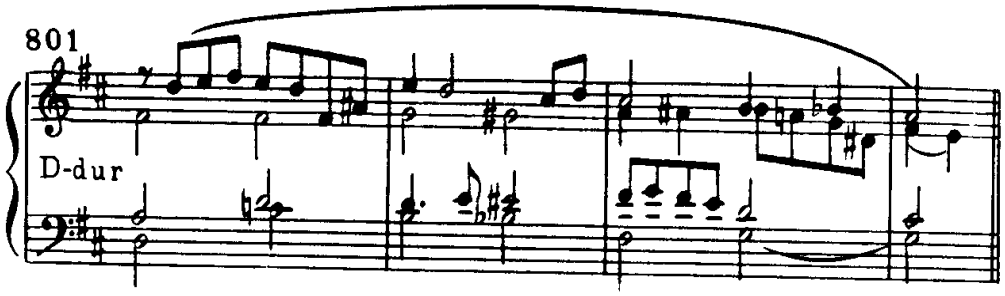
800

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



б) Дополнить данное предложение до периода, к концу смодулировать в тональность *Си-бемоль* через одноименный минор и закрепить новую тональность органным пунктом на тонике:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



На фортепиано

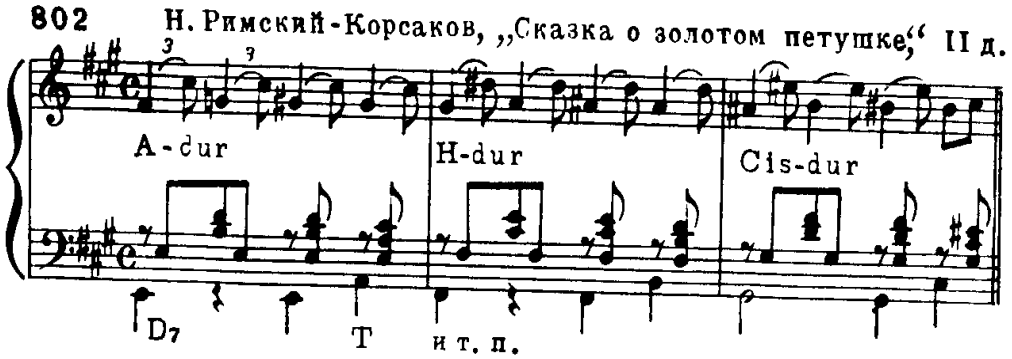
Играть модулирующие построения из мажора и минора через одноименную тонику, как, например, *До—до—Ля-бемоль; До — до — Си-бемоль; ля — Ля — фа-диез; ля — Ля — си* и т. п.

Тема 55

МОДУЛИРУЮЩИЕ СЕКВЕНЦИИ

1. Определение

Модулирующей называется секвенция, которая в процессе тематического развития связывает несколько различных тональностей:



2. Строение звена секвенции

Подобно хроматическим секвенциям, в модулирующей секвенции все ее звенья содержат одинаковые аккорды и последования, но в разных тональностях.

Звено чаще начинается с неустойчивых гармоний, приводящих или не приводящих к тонике:

D — T
S — D — T
DD — D — T
S — DD — D — T

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

3. Перемещение мотива

Перемещение мотива в модулирующей секвенции может происходить как с постоянным, так и с переменным интервалом между тониками соседних звеньев.

Лад первого звена может быть сохранен в последующих звеньях, но может быть и изменен.

Чаще всего встречаются следующие виды перемещения:

1) по тональностям первой степени родства от исходной тональности, например, *До—ре—ми—Фа* и т. д.;

2) по целым тонам (чаще вниз), например, *До — Си-бемоль—Ля-бемоль—Соль-бемоль* и т. д.;

3) По полутонам (чаще вниз), например, *До—Си—Си-бемоль — Ля* и т. д.;

4) по терциям, так, чтобы тональность каждого последующего звена находилась в первой степени родства с тональностью предшествующего ему звена, например, *До—ми—Соль—си* и т. п.;

5) по равновеликим терциям на основе одноименной или параллельной мажоро-минорной системы, например, *До — Ми-бемоль — Соль-бемоль* или *До — Ля-бемоль — Ми — До* (здесь за терции принимаются и интервалы, равные им энгармонически); такая секвенция быстро замыкается:

П. Чайковский, „Орлеанская дева"

803

(Схема)

Ces T (as) D Es T

и т. д. по большим терциям вверх.

6) по чистым квартам или квинтам, например, *До — Фа — Си-бемоль* и т. д. или *до — соль — ре* и т. д., — секвенция, часто встречаемая в начальных разделах разработок сонат.

Наибольшую свободу в выборе пути перемещения допускают те мотивы, которые начинаются с неустойчивой гармонии, особенно с доминанты, или имеют несколько неустойчивых гармоний.

Иногда модуляция содержится внутри самого мотива. В таких секвенциях возможно совпадение тональностей в конце предыдущего и в начале последующего звеньев:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 2 № 2

804

a-moll

C-dur

C-dur

Es-dur

Es-dur

Окончание мотива на неустойчивой гармонии (главным образом на D) часто требует такого пути перемещения, который обеспечивает разрешение этой гармонии.

4. Общие замечания о строении секвенции

1. Количество звеньев в модулирующей секвенции ограничивается чаще всего двумя-тремя. Впрочем, в быстром темпе и при коротком мотиве встречаются иногда секвенции с бóльшим числом звеньев.

2. Первое и особенно последнее звено нередко бывает неполным или измененным ради разнообразия или для бóльшей связи секвенции с окружающими ее музыкальными построениями.

3. Иногда последующие звенья секвенции подвергаются изменениям по сравнению с первым звеном: они укорачиваются (ускорение) или, реже, удлиняются; варьируются виды и положения аккордов, мелодический рисунок, ритм; те или иные аккорды заменяются другими, функционально однородными с ними, и даже вводятся новые дополнительные аккорды, не вносящие, однако, существенных изменений в гармоническое строение звена.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Секвенция с изменениями в строении звеньев называется свободной и является наиболее важной для развития.

5. Область применения секвенций

Модулирующие секвенции применяются, главным образом, во внутренних, тонально неустойчивых частях музыкальной формы:

1) в связках, соединяющих различные разделы произведения, например, отдельные темы сонаты (см. Л. Бетховен соната, ор. 10 № 1, ч. I, экспозиция — связующая партия);

2) в средних частях, посвященных разработке тем, изложенных раньше (см. П. Чайковский, вальс из «Серенады» для струнного оркестра; I часть 4-й симфонии; вступление к опере «Евгений Онегин» и т. д.).

Кроме того, секвенции встречаются и в других случаях, например, в изложении самой темы (см. Л. Бетховен, квартет, ор. 18 № 1, скерцо; соната, ор. 26, скерцо; Н. Римский-Корсаков, «Шехеразада», ч. I).

Задания

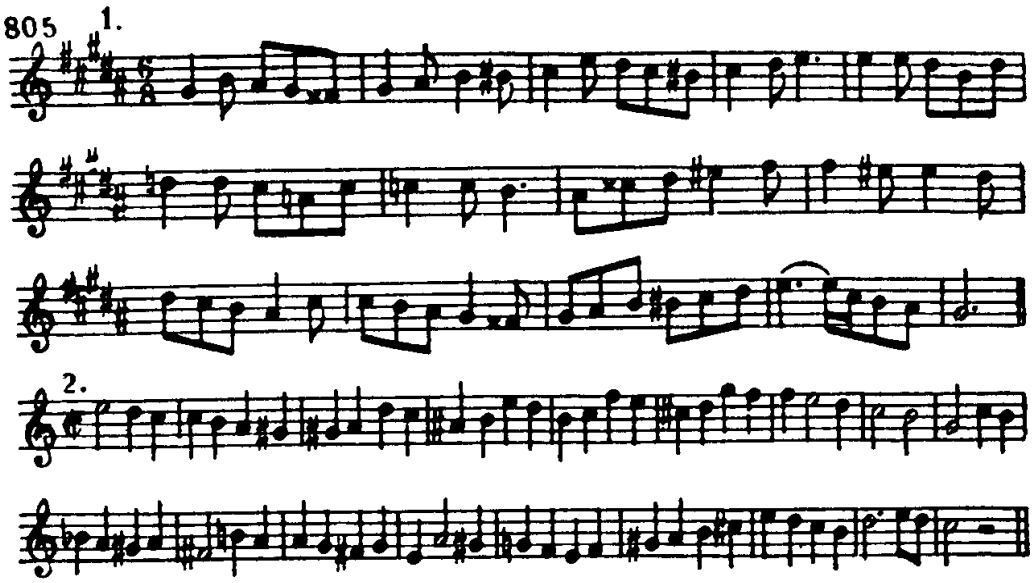
Устные

В упомянутых выше произведениях проанализировать секвенции по их гармоническому строению и местоположению в форме.

Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

805 1.



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

3.

4.

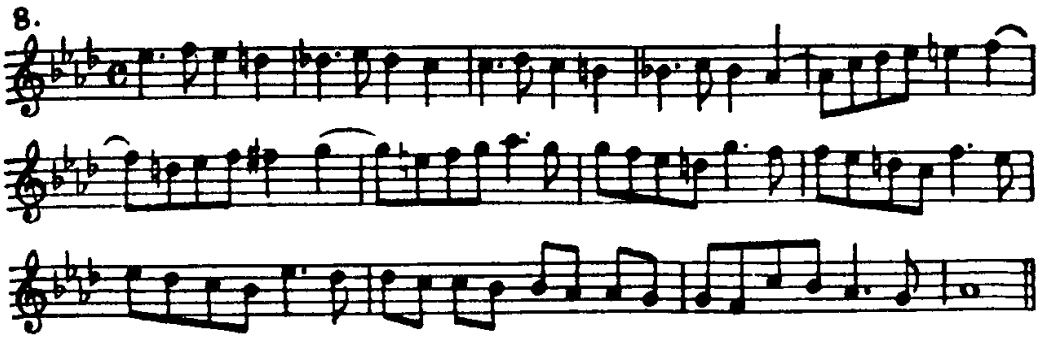
5.

6.

7.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

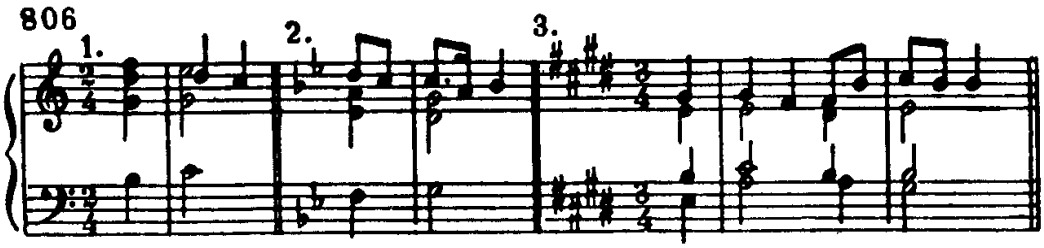
8.

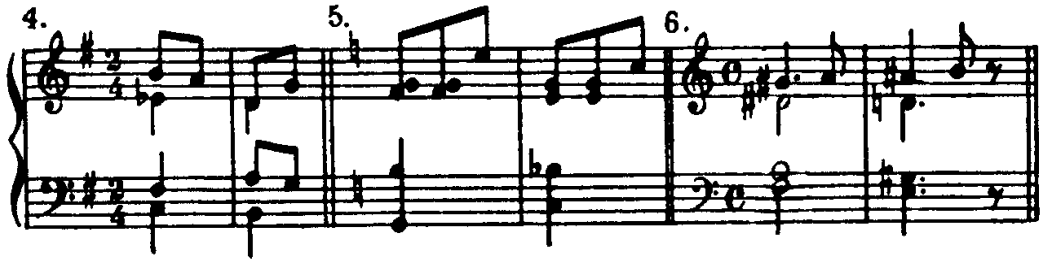


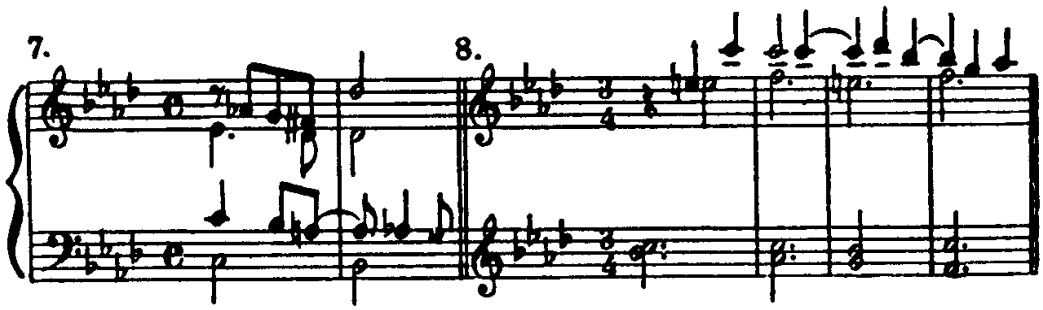
На фортепиано

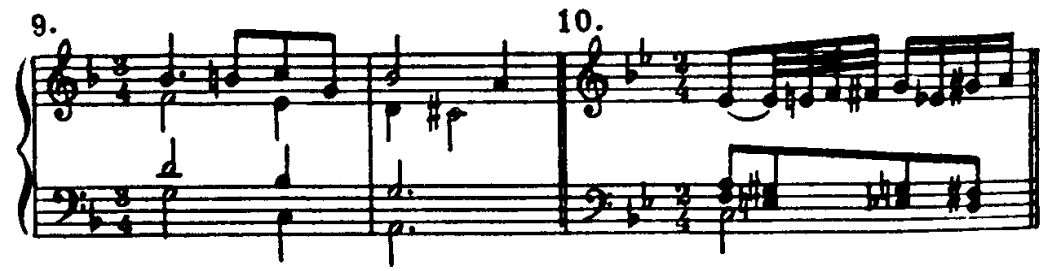
Играть модулирующие секвенции на данные мотивы, а также взятые из литературы, применяя различные интервалы перемещения с последующим завершением в новой тональности:

806

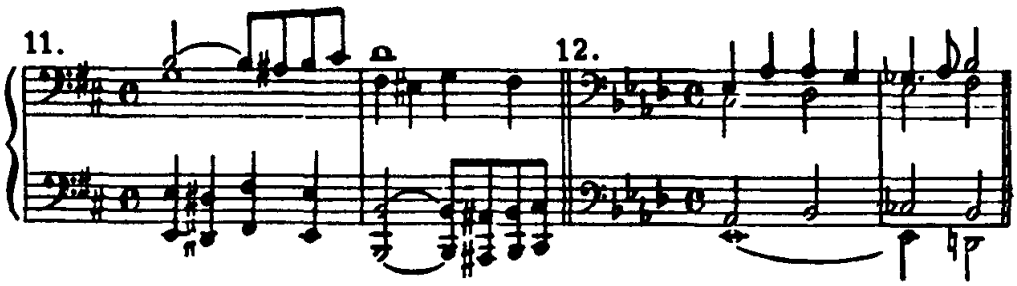








http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Тема 56

ЭЛЛИПСИС

1. Предварительные сведения

Эллипсис (в буквальном переводе — пропуск, выпадение) образуется от замены ожидаемого аккорда каким-либо другим аккордом, который не является непосредственным функциональным следствием первого аккорда.

В эллипсисе сопоставляются два аккорда, не находящиеся в такой непосредственной функциональной связи, как, например, доминанта и тоника или субдоминанта и тоника, или DD и D.

В противовес усложнению звучания самого аккорда, которое достигается прибавлением к трезвучию септимы и ноны или путем альтерации, или средствами неаккордовых звуков, эллипсис представляет усложнение в последовательности аккордов (которые сами по себе, по своему звучанию, могут быть нередко и очень простыми).

Эллипсис находит себе место внутри построения, и в этом его коренное отличие от сопоставления, происходящего, как известно, на грани двух построений.

2. Характеристика заменяемого

В эллиптическом обороте заменяется:

а) ожидаемый аккорд, например, тоника после доминанты или доминанта после двойной доминанты;

б) вся ожидаемая тоническая группа (то есть вся функция), например, тоническая после доминанты или доминантовая после двойной доминанты;

в) ожидаемая консонантность аккорда разрешения, когда, например, после доминантсептаккорда следует не тоника, а тонический септаккорд;

г) ожидаемый лад, когда, например, минорная пьеса кончается мажорной тоникой или когда после доминанты натурального мажора появляется tsVI одноименного минора;

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

д) ожидаемая тональность, когда, например, после D данной тональности следуют аккорды какой-нибудь другой тональности (даже далекой).

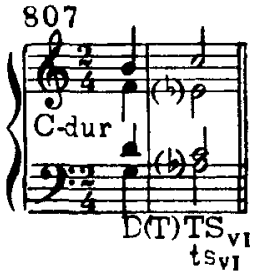
3. Характеристика заменяющего

В заменяющем аккорде большей частью сохраняются некоторые следы возможного простейшего разрешения — в виде хотя бы одного звука из заменяемого аккорда.

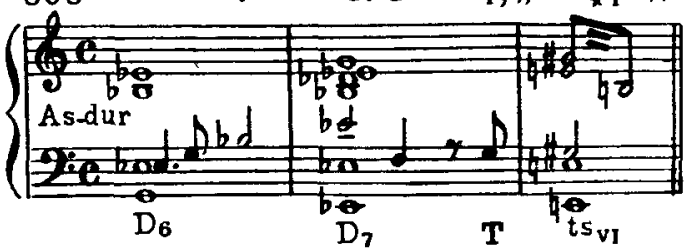
Вместо заменяемого аккорда (в обозначении он будет в дальнейшем заключаться в скобки) в эллиптическом сопоставлении может появиться:

1) Трезвучие из ожидаемой тонической группы — обычно TSVI или tsVI. Такой эллиптический оборот представляет замену ожидаемого аккорда, а во втором случае (tsVI в мажоре) — также и ладовый эллипсис:

807

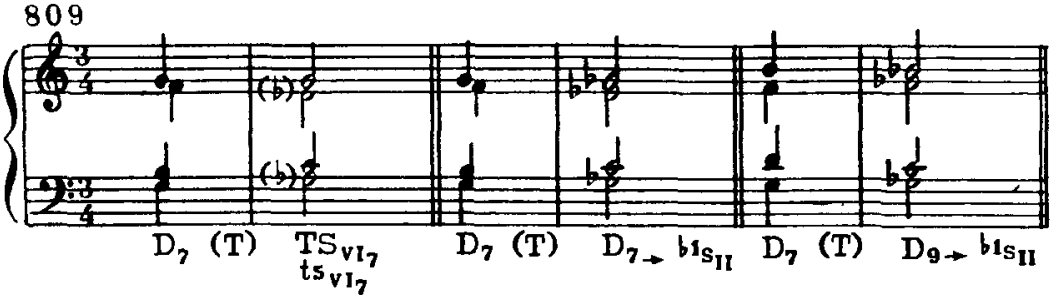


808 Р. Вагнер, „Зигфрид"

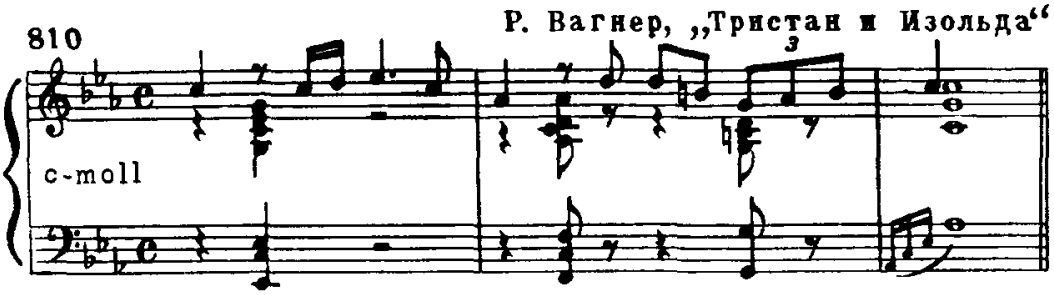


2) Септаккорд (изредка нонаккорд) TSVI (здесь замена аккорда, консонантности, а при tsVI в мажоре — и лада):

809



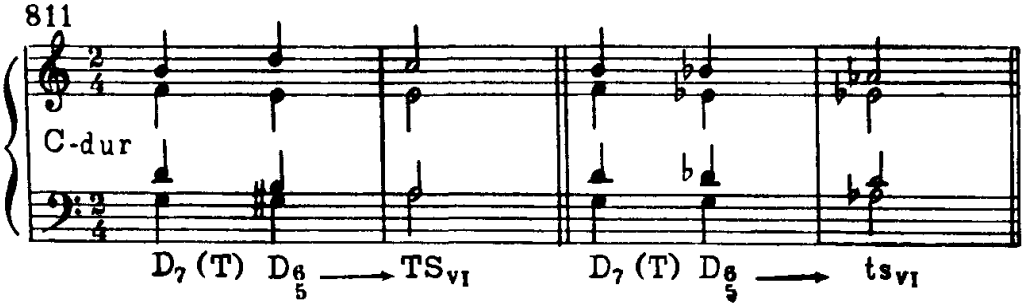
810 Р. Вагнер, „Тристан и Изольда"



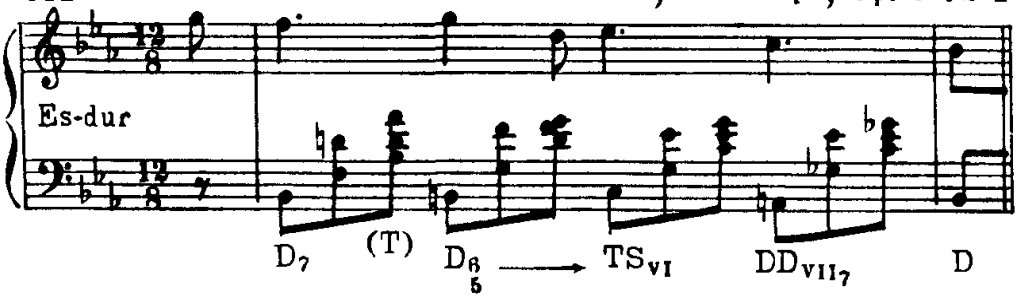
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

3) Доминанта (или субдоминанта) к заменяющему аккорду TSVI или tsVI (замена функции и тональности, поскольку происходит отклонение):

811



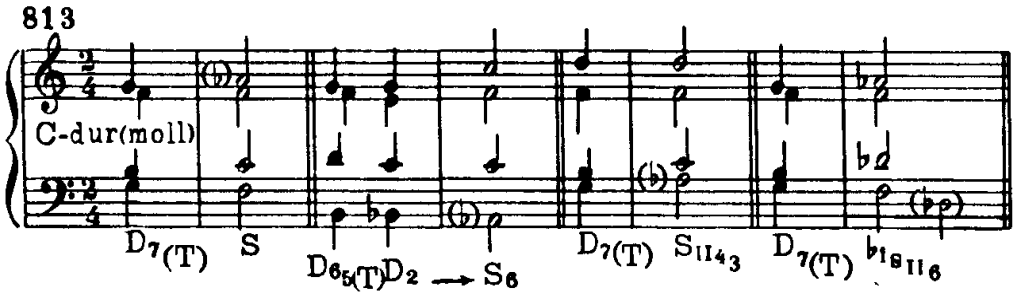
812 Andante Ф. Шопен, Ноктюрн, ор. 9 № 2

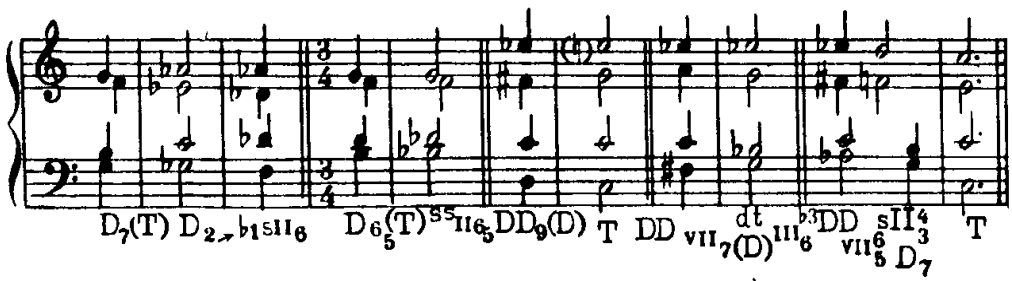


4) Аккорды какой-либо другой группы, вводимые или непосредственно или при помощи своих доминант (или, реже, субдоминант).

5) Аккорды из какой-либо другой группы (или доминанты к ним): после доминанты появляется DD, или S, или SS; после двойной доминанты — тоника или субдоминанта (замена ожидаемой функции):

813





http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 7, II ч.

814 Largo con gran espressione

C-dur

$DD^{4}_{3}(D,T)^{SII^{4}_{3}}$ D_7

815 Andante

Ф. Шопен, Ноктюрн, ор. 9 № 2

Es-dur

DD(D,T) S T

Г. Катуар, „Опять весна", ор. 9 № 2

816

As-dur

и т.д.

$^{\flat 3}DD_{VII_2}$ (D) T

6) Аккорды из других тональностей. Ожидаемая тоника заменяется построенным на ее басе доминантсептаккордом; так может образоваться доминантовая цепочка, кончающаяся нередко на D_7 к S или к SII (краткие отрезки такой цепочки встречались раньше, в оборотах DD—D_7 и D_7—D_7 ⟶ S).

Доминантовая цепочка может образоваться:

а) из основных доминантсептаккордов,

б) из чередования септаккордов с терцквартаккордами,

в) из чередования квинтсекстаккордов с секундаккордами,

г) из вводных септаккордов — уменьшенных и, реже, малых,

д) из нонаккордов, полных и неполных,

е) из чередования септаккордов с нонаккордами

NB. В такие «цепочки» включаются и средства альтерации:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

817 а)

$D_7 \to$ (E) $D_7 \to$ (A) $D_7 \to$ (D) $D_7 \to$ (G) $D_7 \to$ (C) $D_7 \to$ (F) и т. д.

б)

D_7 D^4_3 D_7 D^4_3 D_7 D^4_3 и т. д.

в)

D^6_5 D_2 D^6_5 D_2 и т. д.

г)

$D_{VII7} \to$ (Fis) $D_{VII4/3} \to$ (H) $D_{VII7} \to$ (E) $D_{VII4/3} \to$ (A) и т. д.

д)

$D_9 \to$ (E) $D_9 \to$ (A) $D_9 \to$ (D) $D_9 \to$ (G) и т. д.

е)

$D_7 \to$ (E) $D_9 \to$ (A) $D_7 \to$ (D) $D_9 \to$ (G) и т. д.

ж)

$\flat_5 D^4_3 \to$ (E) $\flat_5 D_7 \to$ (A) и т. д.

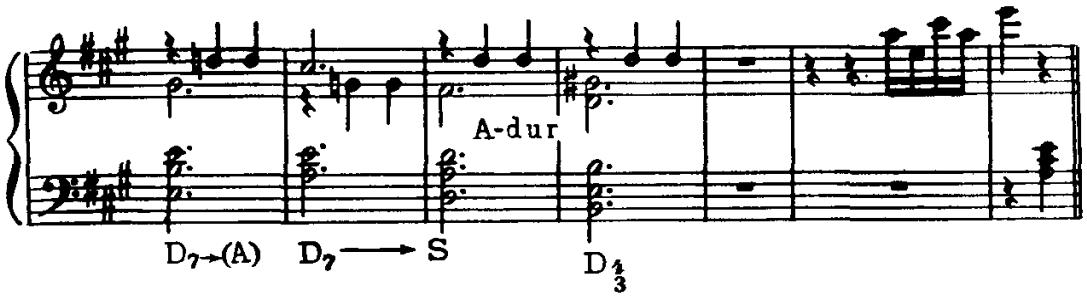
818 Allegretto

Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 2

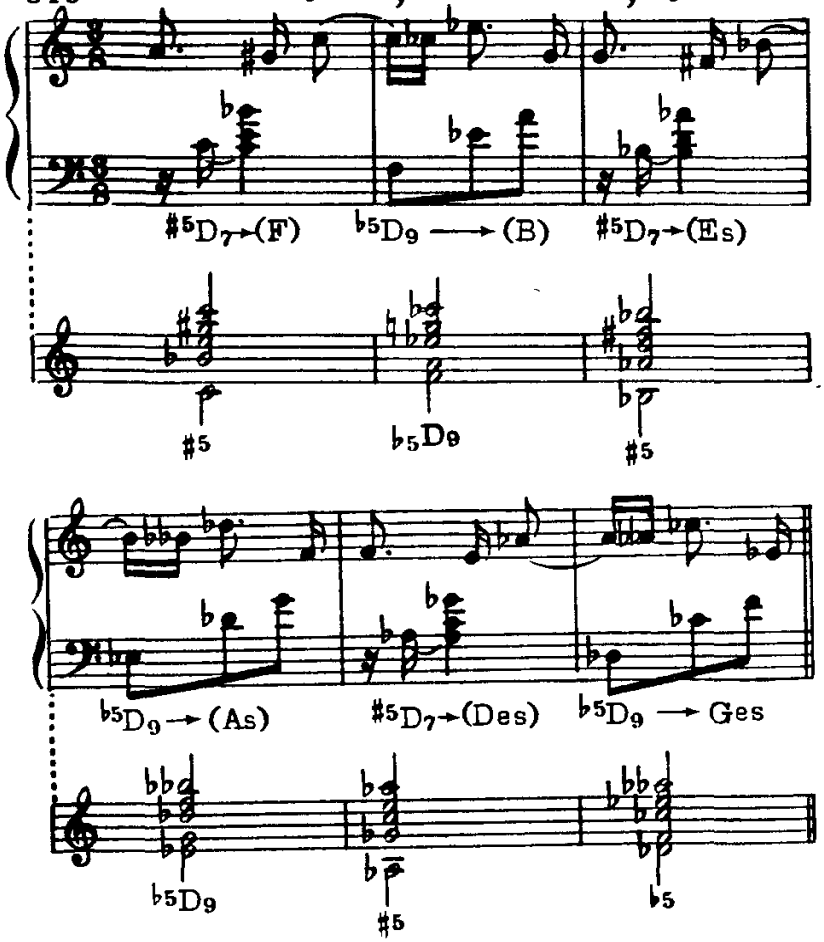
gis-moll

$D_7 \to$ (E)

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

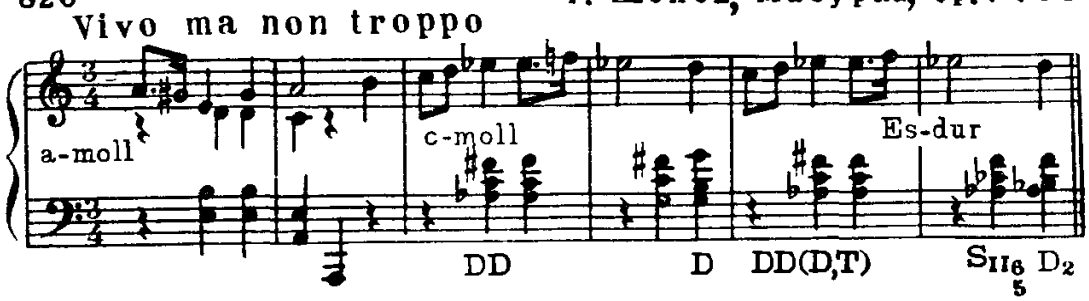


819 А. Скрябин, Танец ласки, ор 57 № 2



7) Ожидаемая тоника заменяется аккордами из параллельной или одноименной тональности:

820 Ф. Шопен, Мазурка, ор.7 № 2



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

821 Р. Вагнер, „Парсифаль“

a-moll G-dur (c-moll) Dvii t s

В последнем примере после тоники *ля* минора появляется минорная субдоминанта параллельного *До* мажора (или, возможно, его одноименного минора); после двойной доминанты и доминанты *Соль* мажора (или минора) эффектом прерванного каданса вводится *Ми-бемоль* мажор (который в дальнейшем изложении, двумя тактами позже, переходит в *ми-бемоль* минор). Такое сцепление тональностей по малым терциям (например, *ля — До — до — Ми-бемоль — ми-бемоль*) очень характерно для композиторов середины XIX столетия.

Помимо этого, ожидаемая тональность заменяется другой тональностью на основе энгармонической связи: энгармонически общий звук чаще всего имеет в таких тональностях противоположное направление тяготения (например, нисходящее тяготение звука *соль-бемоль* в *си-бемоль* миноре — и восходящее тяготение энгармонически равного ему звука *фа-диез* в *До* мажоре):

822 Andante con moto Л. Бетховен, 5-я симфония, II ч

b-moll pp C-dur ff

4. Некоторые обобщения

Эллипсис следует понимать как эффект от выпадения простейшего функционального следствия, то есть проще всего — эффект пропуска (отсутствия) тоники после доминанты в основном обороте функционального последования.

Поскольку, однако, каждая эпоха достигает определенной степени сложности в развитии гармонического языка, то и эллиптичность ряда аккордовых оборотов постепеннно перестает быть неожиданностью для слушателя; эллиптические сопоставления параллельных тональностей, смелые для Л. Бетховена, уже обычны для Ф. Шопена; сопоставления полярно

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

противоположных тональностей, например *до — фа-диез,* редкие у Ф. Шопена, связаны у А. Скрябина в органическое единство, исключающее какое бы то ни было восприятие эллипсиса.

Сравнительный анализ музыкальных произведений различных авторов и эпох приводит к заключению, что эллипсис отнюдь не разбивает тональности на отдельные, не связанные между собой отрезки, а наоборот — расширяет и усложняет периферию тонального центра, обогащает главную тональность, увеличивая круг подчиненных ей побочных тональностей.

Задания

Устные

Проанализировать данные отрывки:

П. Чайковский, „Евгений Онегин," II ч.

823 Moderato

C-dur

М. Регер, ор 82 № 2, II ч.

824

a-moll

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

825 Р. Вагнер, „Парсифаль“

(F-dur)

Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

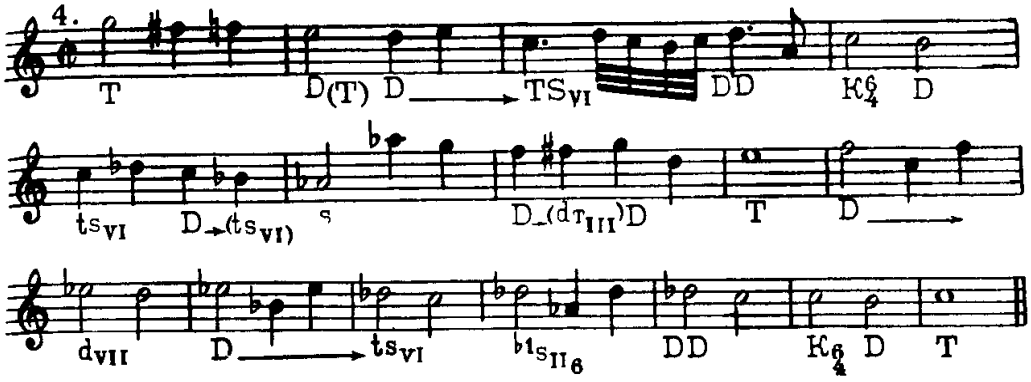
826

1.

2.

3.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



На фортепиано

Играть квартовые цепи доминантовых гармоний (секвенции) главным образом из однородных по строению аккордов (одни доминантсептаккорды, одни уменьшенные септаккорды, одни альтерированные и т. п.).

Тема 57

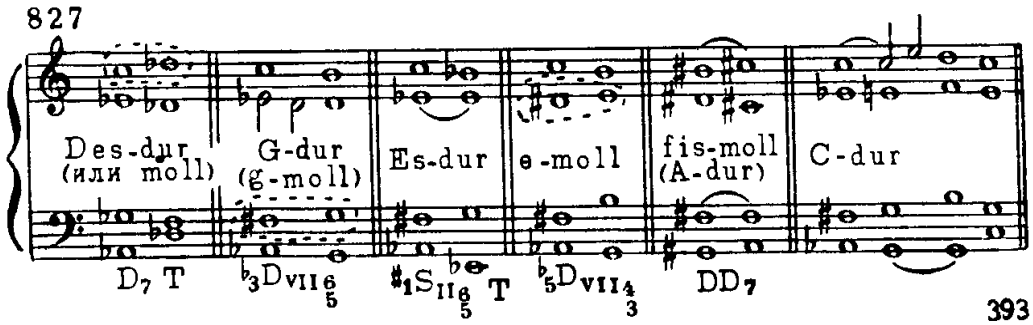
ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД

1. Понятие энгармонической модуляции

Энгармонизмом называется совпадение по звучанию (в нашем темперированном строе) элементов (звуков, аккордов), имеющих различное значение, тональную принадлежность и нотацию.

Модуляция называется энгармонической, если в общем между тональностями аккорде совершается такая энгармоническая замена одного или нескольких звуков, при которой интервальное строение аккорда становится иным. Такая энгармоническая замена сопровождается, как правило, и переключением восходящих полутоновых тяготений на нисходящие, или наоборот, а также возникновением новых тяготений этого рода Все это вместе взятое создает интересный, свежий, но, как норма, лаконичный переход в новую тональность

827



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

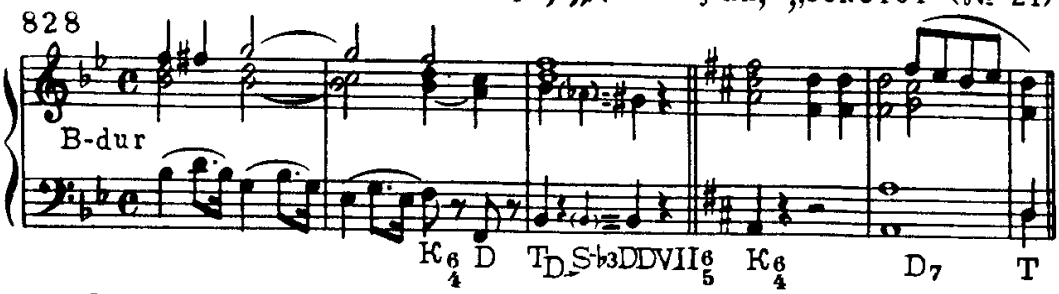
Если данная **тональность** целиком подвергается энгармонической **замене** (*Си* вместо *До-бемоль, ми-бемоль* вместо *ре-диез, Соль-бемоль* вместо *Фа-диез)*, то интервальное строение аккордов остается неизменным и здесь **не создается энгармонической модуляции**, энгармонического **переключения**.

Основные приемы, употребляющиеся для энгармонической модуляции, в равной мере оказываются пригодными и для отклонений (см. заключение первого куплета в «Песне Миньоны» Ф. Листа или конец первой части гавота из «Классической симфонии» С. Прокофьева), что необходимо учитывать при анализе приводимых образцов.

2. Общий и модулирующий аккорд

Одной из характерных особенностей энгармонической модуляции является то, что ее посредствующий аккорд может быть в какой-то мере одновременно и модулирующим (при условии, когда его тяготение в новой тональности имеет ярко выраженный характер). Отсюда в определенной мере и типичная для энгармонических переходов лаконичность, несмотря на большую, часто максимальную отдаленность соединяемых тональностей:

В. А. Моцарт, „Дон-Жуан", „Секстет (№ 21)



3. Виды энгармонически переключаемых аккордов

Энгармоническое переключение распространяется на все виды аккордов: на диатонические, хроматические и альтерированные; оно также находит свое место и в аккордах с неаккордовыми звуками (так называемые «мнимые аккорды»). Однако преимущественное применение в энгармонической модуляции получили аккорды **диатонического** и **хроматического** видов в первоначальной тональности, переключаемые на **альтерированные** и **хроматические** — в последующей.

4. Некоторые черты энгармонической модуляции

Энгармоническая модуляция нередко **сопутствует** появлению **новой темы**, нового раздела музыкального произ-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ведения, создавая желательную здесь тональную свежесть (см. переход ко второй теме в экспозиции «Ромео и Джульетта», конец разработки и начало репризы в I части 5-й симфонии П. Чайковского и т. п.).

При энгармонической модуляции нередко изменяется и темп (чаще замедляется), и динамические оттенки (обычно — более piano). Наконец, для энгармонического перехода характерно и то, что при нем мелодическое начало делается нередко более пассивным, как бы оттесняется на второй план.

Все это создает благоприятные условия, при которых внимание слушателя всецело сосредоточивается на самом энгармоническом переключении и, так сказать, не отвлекается другими элементами, усложняющими восприятие:

829

Э. Григ, ор. 26, „Подснежник"

c-moll

Ges-dur

D_7 ${}^{\flat}_{5}D_7 = {}^{\flat}_{5}D^{4}_{3}$ T ${}^{\sharp}_{5}D_6$ T

5. Общие сведения

Энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд является одним из самых распространенных приемов внезапного перехода вследствие универсальных возможностей, заключающихся в данном аккорде.

Модуляция этого рода основана на том, что различных по звучанию уменьшенных септаккордов при двенадцатиступенной темперации — всего лишь три:

830

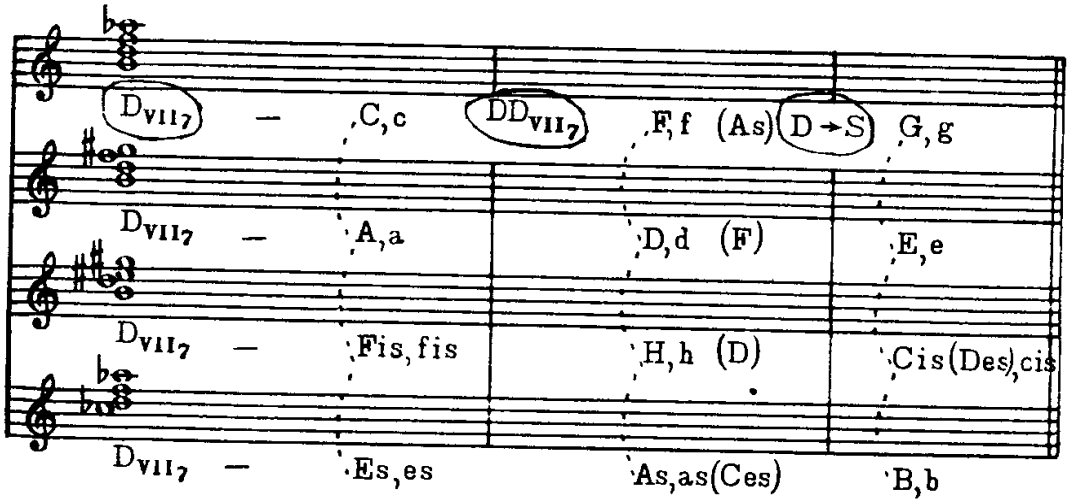
a b c a_1 b_1 c_1

и т. д.

Таким образом, каждый из таких трех уменьшенных септаккордов обязательно входит в любую тональность в качестве вводного к T, S или D:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

831



Примечание. Отметим кстати, что в этой схеме тональности каждого столбца в свою очередь образуют последование по малым терциям (то есть по звукам уменьшенного септаккорда).

Схема отчетливо показывает, что любой из трех уменьшенных септаккордов, будучи так или иначе применен в данной тональности, всегда окажется пригодным для перехода в любую новую тональность, где он непременно присутствует в качестве $DVII_7$, $DDVII_7$ или $DVII_7 \rightarrow S(s)$. При этом в тех случаях, когда тональности отстоят друг от друга на малую терцию или тритон (интервалы, какие типичны для строения уменьшенного септаккорда), функциональное значение уменьшенных септаккордов в них совпадает.

6. Введение уменьшенного септаккорда

Приемы введения уменьшенного септаккорда в начальной тональности известны, и о них подробно говорить нет надобности: при любом своем значении — $DVII_7$, $DDVII_7$ или $DVII_7 \rightarrow S$ (s) — он может быть введен, в сущности, почти после любого аккорда, в том числе — после T, D, S или DD.

7. Энгармоническая замена

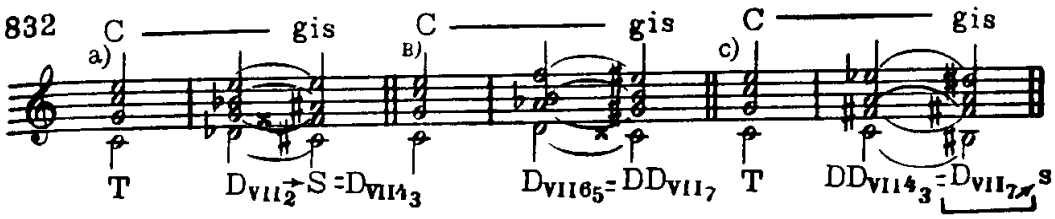
Когда уменьшенный септаккорд, намеченный в качестве посредствующего аккорда, взят в начальной тональности, ему нужно дать соответствующее истолкование в последующей тональности.

В очень многих случаях здесь необходима энгармоническая замена правописания этого аккорда. Практически в музыкальной литературе либо сохраняется орфография начальной тональности, либо уменьшенный септаккорд нотируется сразу в его новом тональном значении. Впрочем, иногда нотная запись отражает оба значения уменьшенного септаккорда, если он повторяется или выдерживается при связывании его лигами.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Примечание. В первых работах рекомендуется обязательно давать оба правописания уменьшенного септаккорда для более ясной ориентировки в процессе переключения:

832

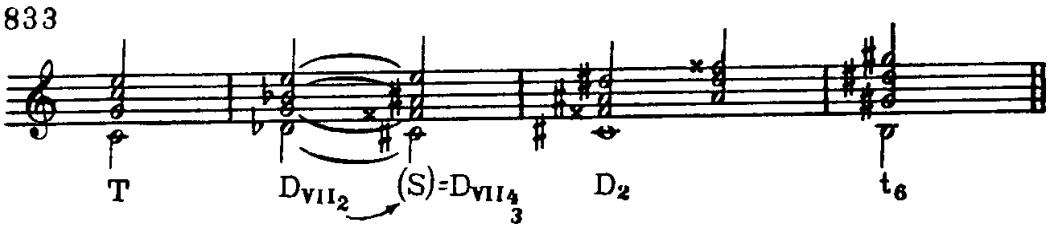


8. Разрешение уменьшенного септаккорда в последующей тональности

Разрешение уменьшенного септаккорда в новой, последующей тональности может быть сведено к следующим трем приемам:

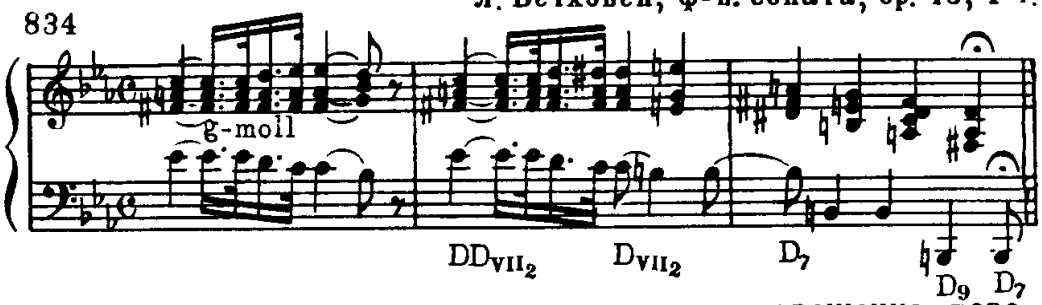
1. Если уменьшенный септаккорд служит созвучием $DVII_7$ новой тональности, то для большей тональной определенности он сначала (посредством смещения септимы на секунду вниз) превращается в один из видов D_7 и затем нормально разрешается в тонику:

833



Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 13, I ч.

834

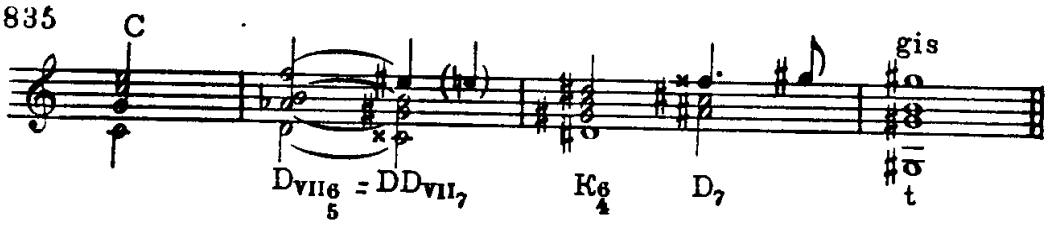


Гораздо реже дается непосредственное разрешение переключаемого $DVII_7$ в новую тонику.

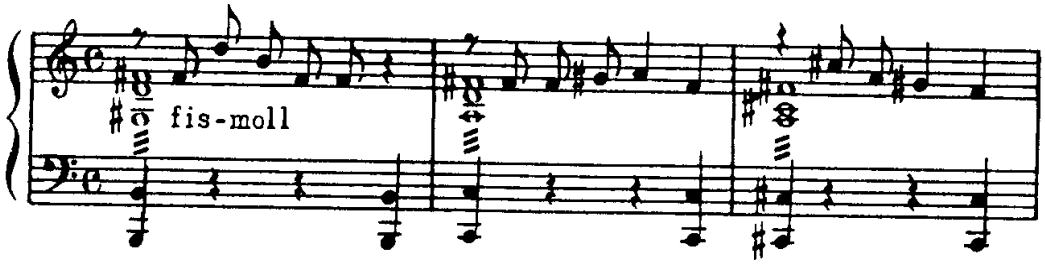
2. Если уменьшенный септаккорд в новой тональности является созвучием $DDVII_7$ (самый распространенный случай), то обычнейшим его разрешением служит кадансовый квартсекстаккорд (K^6_4). Для этого уменьшенный септаккорд берется в таком обращении, чтобы его басовый звук оказался большой секундой выше или малой секундой ниже баса следующего за ним K^6_4 в новой тональности. Иногда для этого необходимо делать перемещение уменьшенного септаккорда, что важно учесть при решении задач:

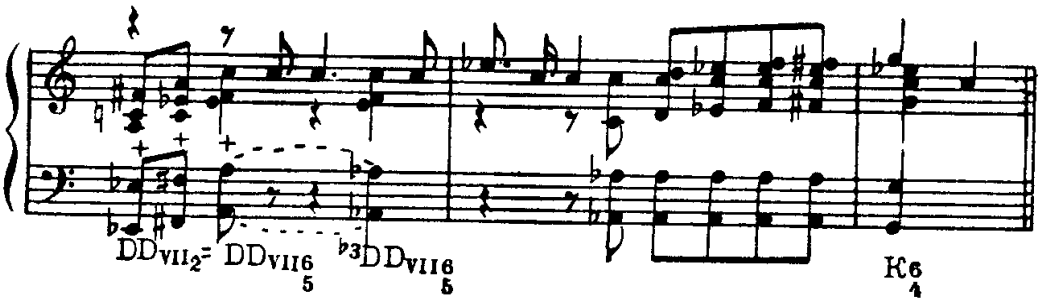
http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

835



836 П. Чайковский, „Евгений Онегин"

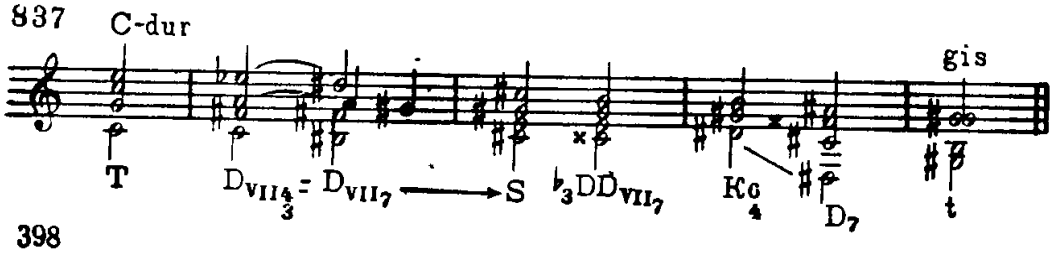




Нередко для обострения тяготения и для большей тональной определенности в уменьшенном септаккорде ($DDVII_7$) новой тональности альтерируется терция; в результате получается увеличенный квинтсекстаккорд DD, без затруднений разрешаемый в $K^6{}_4$ (см. следующую тему) В примере 836 приведен образец, в котором дано перемещение аккордов $DDVII_7$ и их последующая альтерация.

3. Уменьшенный септаккорд, трактуемый как вводный к субдоминанте новой тональности, переходит сначала в S, s или SII. Иногда полутоновым смещением септимы вниз он может быть предварительно превращен в D_7 к кадансовой субдоминанте, после чего обычным путем доходит до тоники:

837



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

838 Л. Бетховен, 7-я симфония

A-dur

S_{II_6} $K_{\frac{6}{4}}$ D_7 T

Впрочем, этот уменьшенный септаккорд — то есть $DVII_7 \rightarrow S$ (s) — чаще рассматривается как вспомогательный к D_7, то есть как тройное задержание в доминантсептаккорду. В D_7 такой вспомогательный уменьшенный септаккорд разрешается движением трех голосов на полутон вверх при оставлении общего звука на месте:

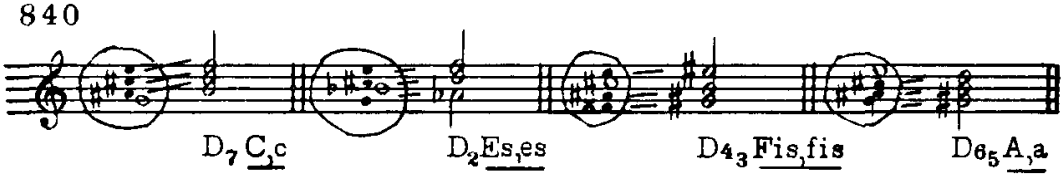
839 C-dur gis-moll

вспом. D_2 t_6

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

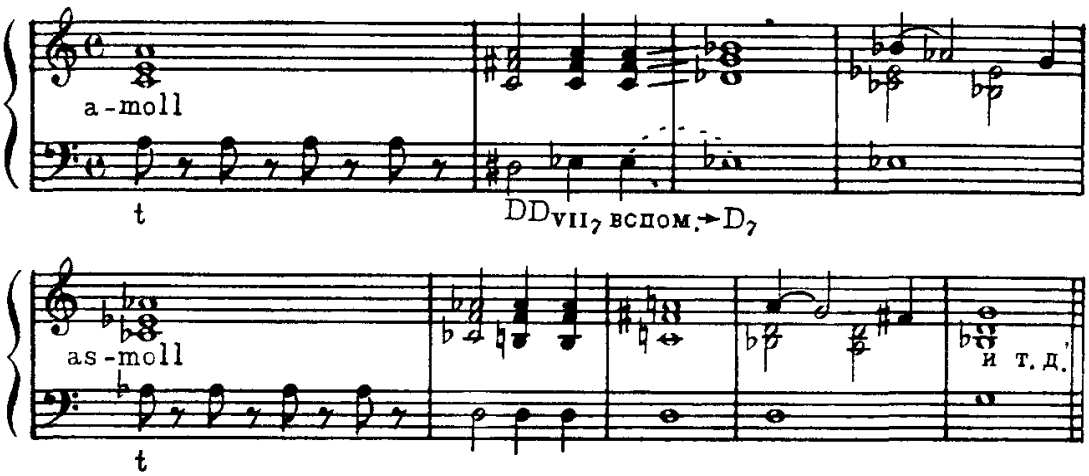
Так как общий звук всегда является примой D_7, а общим может быть каждый звук уменьшенного септаккорда, то этим приемом нетрудно модулировать в четыре пары тональностей, что мы показываем в схеме:

840



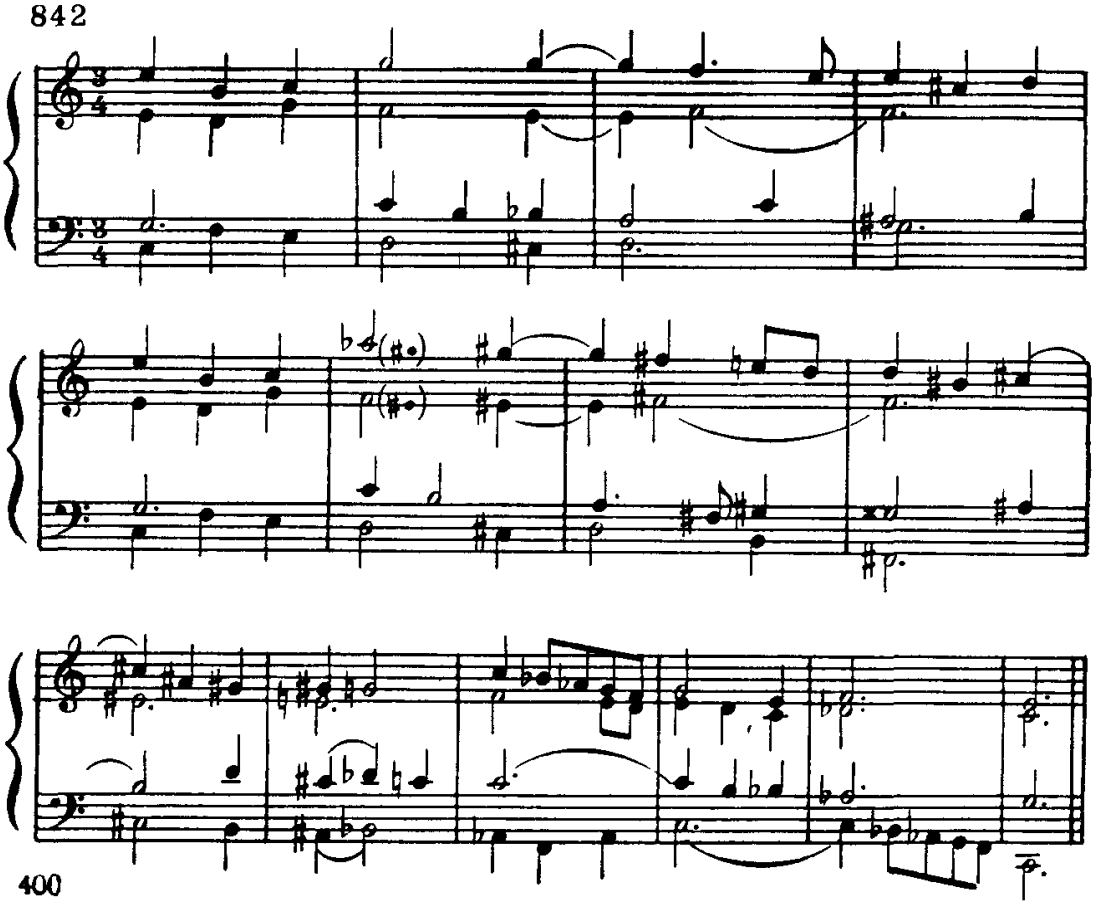
В. А. Моцарт, „Реквием"

841



Пример гармонизации:

842



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Устные

Проанализировать выполнение энгармонической модуляции или отклонения в следующих образцах:

а) Л. Бетховен. Соната, ор. 25, похоронный марш, *ля-бемоль* минор;

б) Ф. Шопен. «Что любит девушка»;

в) Ф. Лист. Песни: «Всюду тишина и покой», «Король жил в Фуле далекой» (переход из *фа* в *Ля*), «Как жизнь нам спасти», «О, где он?»;

г) А. Тома. Дуэт из II действия оперы «Миньон» *Фа* мажор;

д) Н. Римский-Корсаков. Дуэт *соль* минор из I действия оперы «Царская невеста» (11 тактов);

е) М. Балакирев. Романсы: «Среди цветов», «Испанская песня» (тт. 1—20).

Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы:

843

1

2.

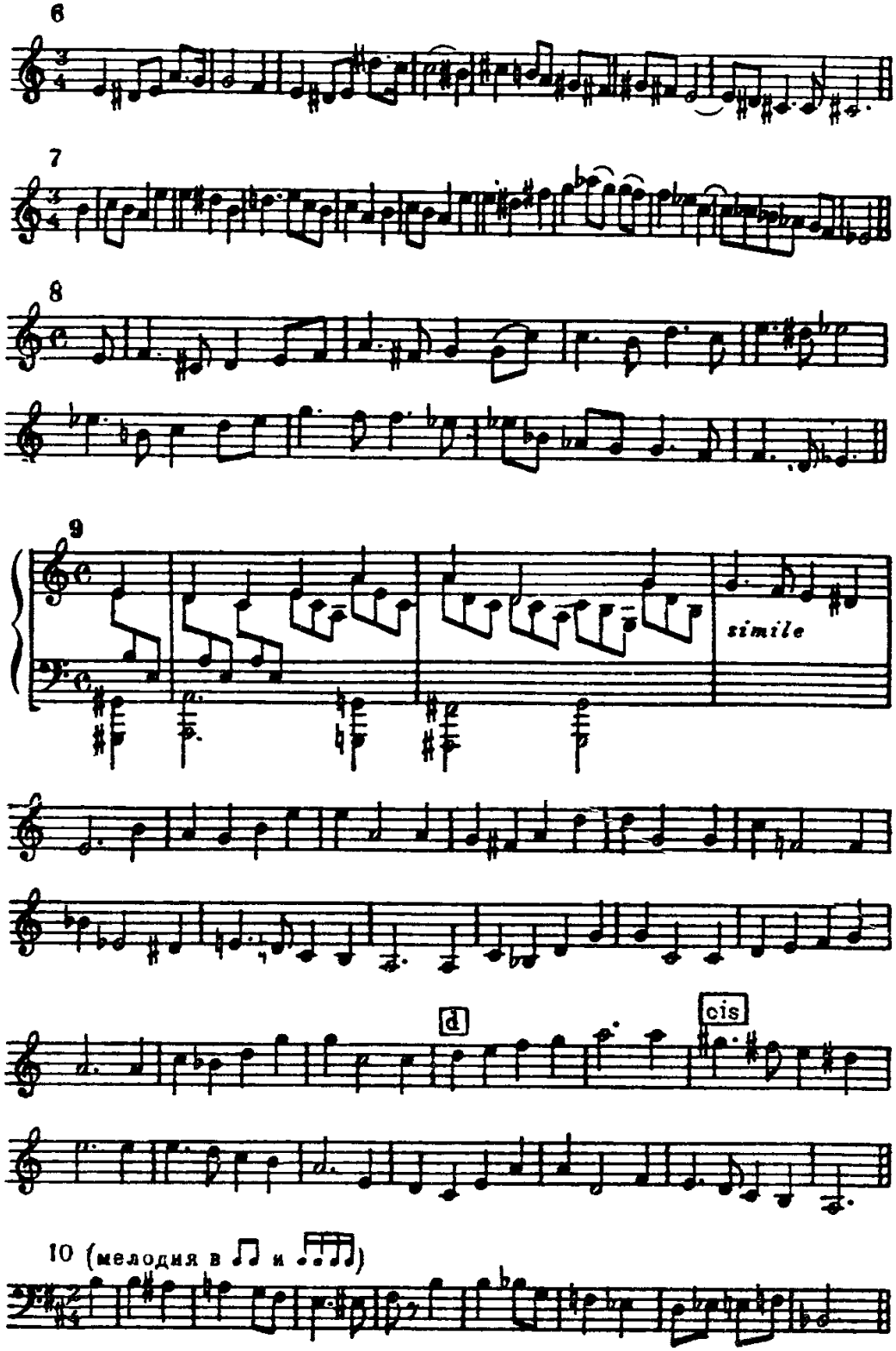
3

4

5

(DD g-moll)

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



На фортепиано

а) Строить от разных звуков уменьшенный септаккорд, определять его значение и находить правильное правописание в о в с е х тональностях мажора и минора.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

б) Играть энгармонические модуляции из данной тональности в любую отдаленную тональность через все три вида уменьшенных септаккордов.

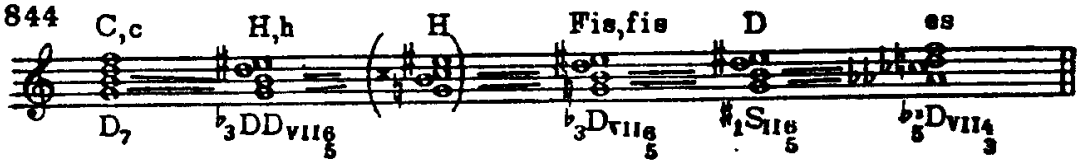
в) Детально расшифровать приведенные в теме образцы из литературы.

Тема 58

МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ЭНГАРМОНИЗМ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

1. Энгармоническое равенство доминантсептаккорда

Как известно, малая септима энгармонически равна увеличенной сексте. Это делает возможным переключение доминантсептаккорда на увеличенный квинтсекстаккорд (реже — дважды увеличенный терцквартаккорд) двойной доминанты ($DDVII_7$). При подобном энгармоническом переключении мы прежде всего попадаем в тональности мажора или минора, отстоящие от исходной тональности на полутон вниз:



Впрочем, достигнутое таким путем трезвучие может иметь не только тоническое значение, но и субдоминантовое, «неаполитанской» гармонии и т. д. Однако в композиторской практике мы наблюдаем явное предпочтение переключению доминантсептаккорда на альтерированную DD (дважды увеличенный квинтсекстаккорд) при полутоновом сдвиге тональности. В педагогической практике этот прием получил еще большее место и значение.

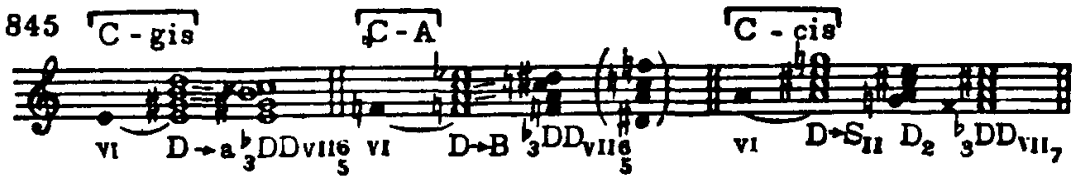
2. Выполнение модуляции

Для выполнения модуляции на основе энгармонического переключения D_7 в альтерированную DD необходимо: 1) в будущей тональности найти на VI ступени минора или VI низкой мажора основной доминантсептаккорд (по звучанию) и истолковать его как увеличенный квинтсекстаккорд DD новой тональности; или 2) отыскать данную гармонию в виде секундаккорда (то есть на повышенной четвертой ступени) и истолковать ее как вводный альтерированный к D (то есть $\flat_3DDVII_7$) новой тональности. Говоря проще, надо построить доминантсептаккорд (или его

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

секундаккорд) полутоном выше основного D_7 (или соответственно D_2) новой тональности; его запись должна исходить из истолкования его как созвучия альтерированной DD (хотя в практике и бывают отдельные отступления):

845

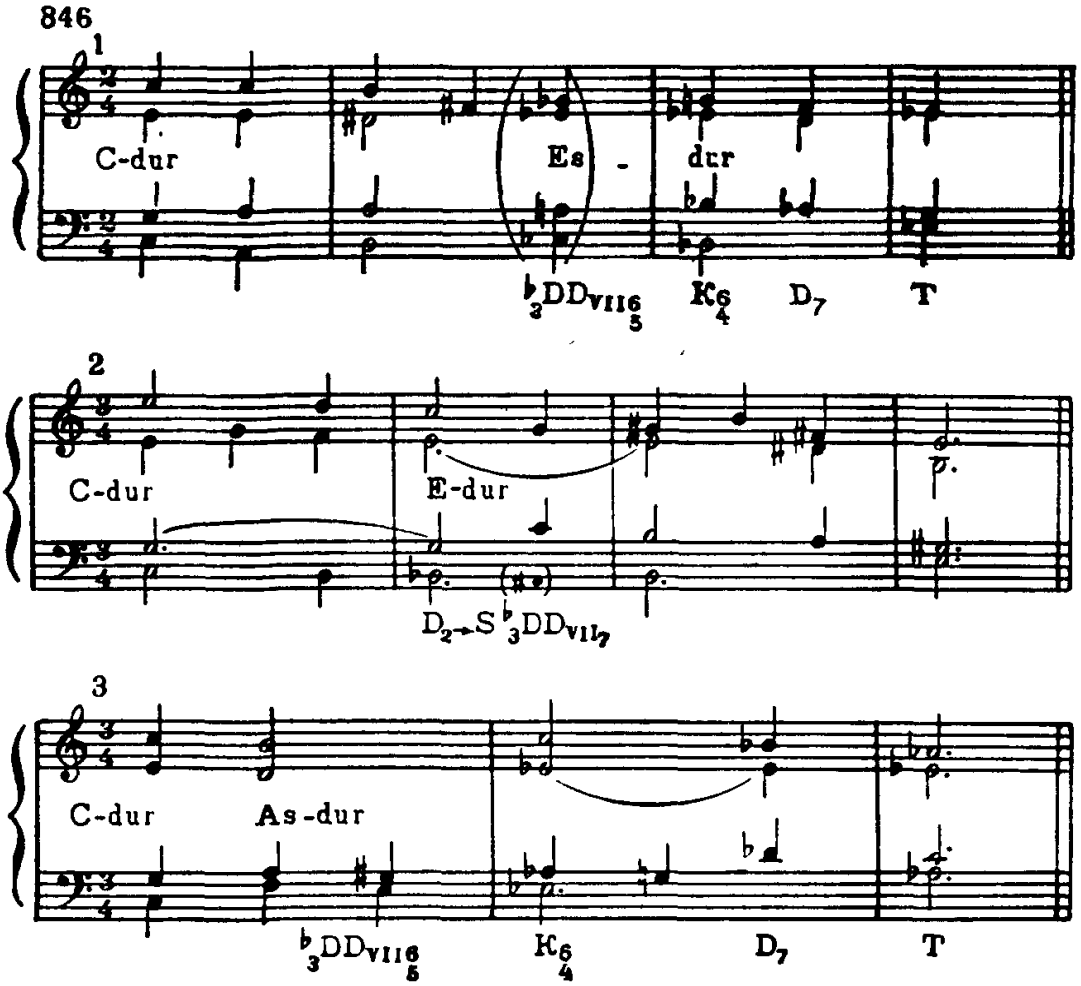


См. также пример 836.

Намеченный для подобной модуляции аккорд вводится: а) непосредственно после T или другого аккорда исходной тональности; б) при помощи посредствующего аккорда, применяемого для целей голосоведения; в) путем отклонения в тональность, куда тяготеет данный аккорд, и г) приемом эллипсиса.

После энгармонического переключения данный аккорд разрешается чаще всего в кадансовый (или проходящий тонический) квартсекстаккорд новой тональности:

846



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

4

c-moll fis-moll

$^{\flat}_{3}DD_{VII_7}$ K^{6}_{4} D_7 t

5

c-moll D-dur

$D \rightarrow dt_{III} = {}^{\flat}_{3}DD^{6}_{5}{}_{VII}$ K^{6}_{4}

Во всех приведенных схемах модуляция совершается путем энгармонического переключения одного из **неальтерированных** аккордов в **альтерированный**, что для данной модуляции очень типично.

Приводим примеры из литературы:

Ф. Шопен, Концерт e-moll (3-я часть)

847

E-dur (схема) Es-dur

D $D_7 = {}^{\flat}_{3}DD^{6}_{5}{}_{VII}$ K^{6}_{4} D_7 T

И. Брамс, ор. 7, „Верная любовь"

848

D-dur fis-moll

$D_7 \rightarrow S = {}^{\flat}_{3}DD^{6}_{5}{}_{VII}$

K^{6}_{4} D_9 t

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Задания

Устные

Найти и расшифровать энгармоническую модуляцию в следующих произведениях:

а) В.А.Моцарт.Фантазия *до* минор, ч. I;

б) Л. Бетховен. Квартет *Соль* мажор, ор. 18, финал;

в) Р. Шуман. Романс «Лесной разговор»;

г) Ф. Шуберт. Романс «Утренняя серенада»;

д) Ф. Лист. «Испанская рапсодия» (стр. 18—19), романс «Люблю тебя»;

е) Э. Григ. Песни: «Шлю я привет», «Раненый»;

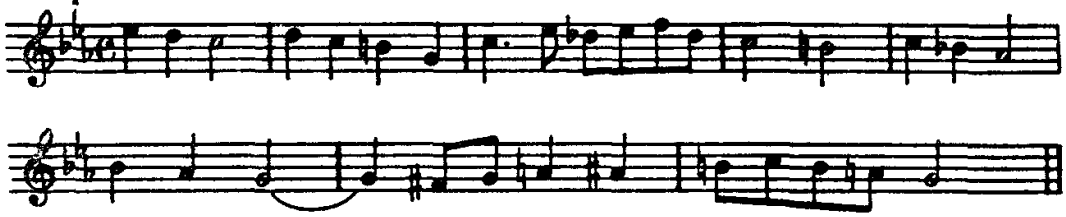
ж) А. Тома. Отрывок из оперы «Миньон», II действие, стр. 244 (четырнадцатитактовый период).

Письменные

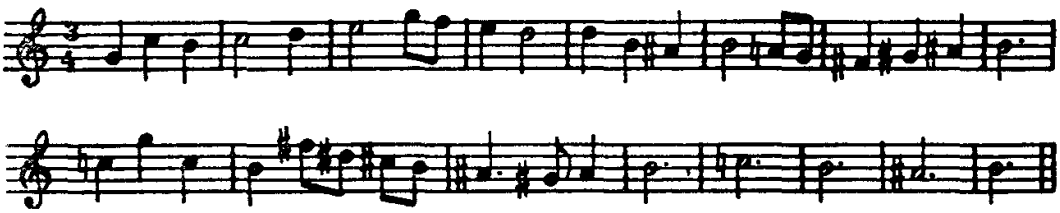
Гармонизовать данные мелодии:

849

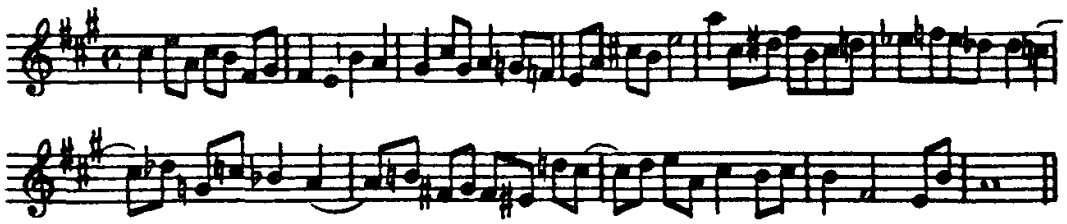
1



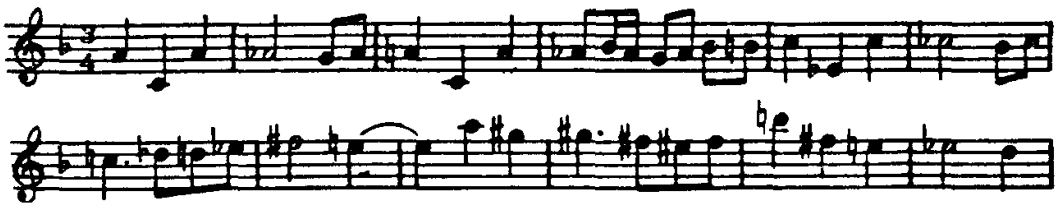
2



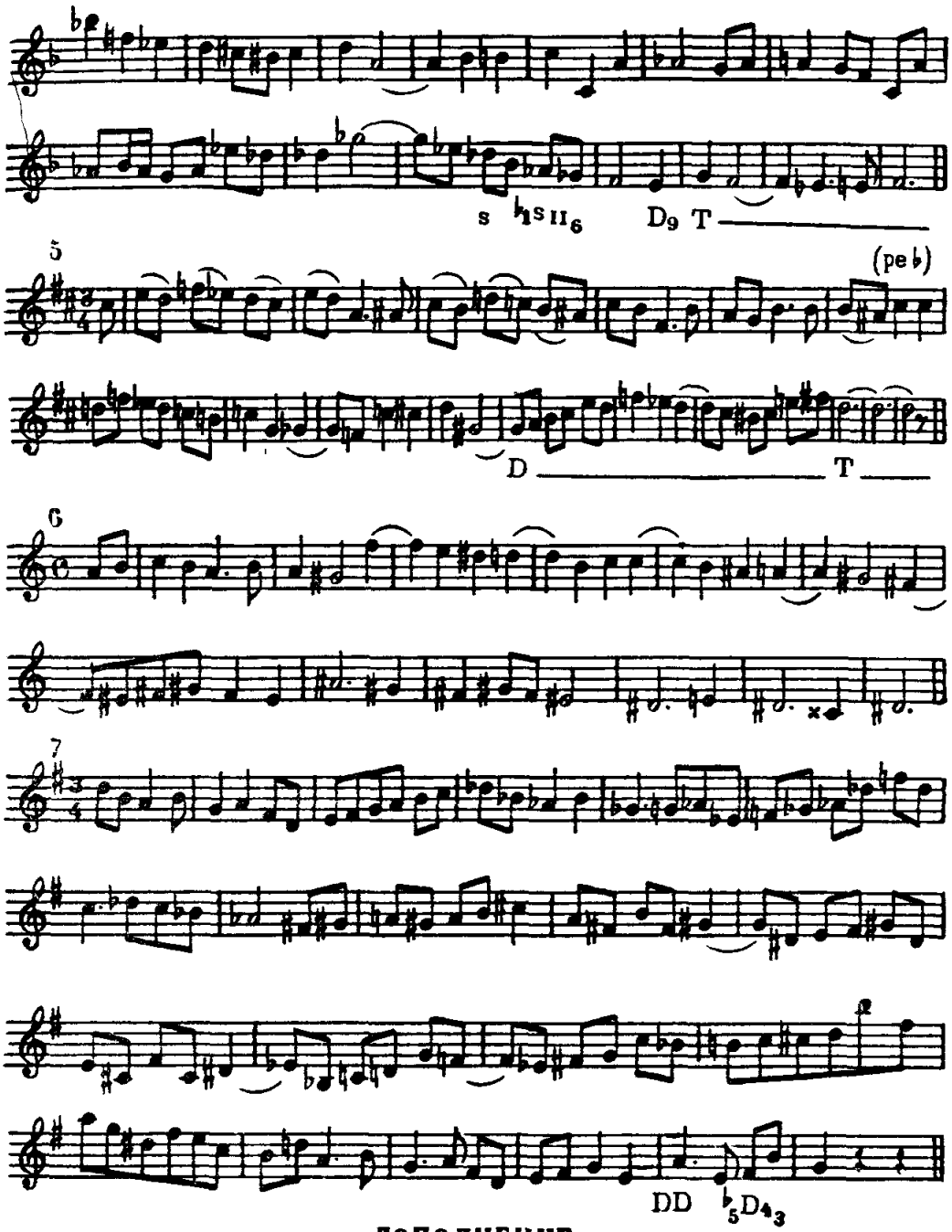
3



4



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



ДОПОЛНЕНИЕ

1) Иногда энгармонически переключаемый D_7 переходит непосредственно в доминанту новой тональности (с традиционными «моцартовскими» квинтами) и дальше в закрепляющую каденцию или же непосредственно в Т, вводимую плагальным оборотом (см. Ц. Франк, «Прелюдия, хорал и фуга», переход из *си* в *Ми-бемоль*).

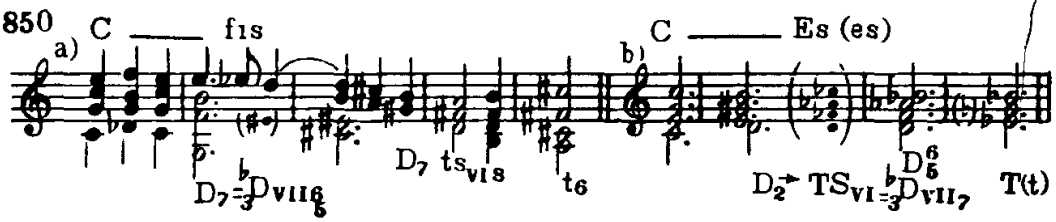
2) Возможны также иные энгармонические истолкования переключаемого в модуляции D_7:

а) $D_7 = \flat_3 DVII^6_5$. Для такой модуляции необходимо наметить D_7, лежащий полутоном выше, или D_2 — полуто-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

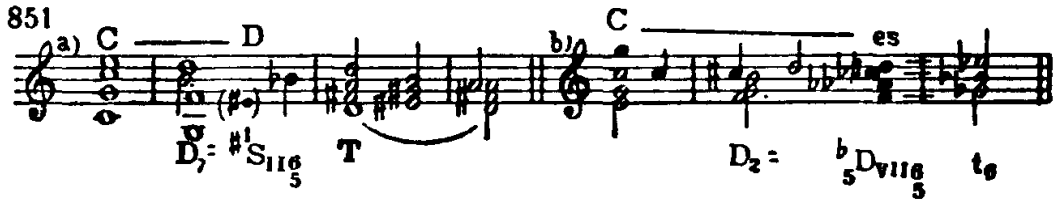
ном ниже основного звука последующей тоники. За этим аккордом следует доминанта в более обычном виде:

850



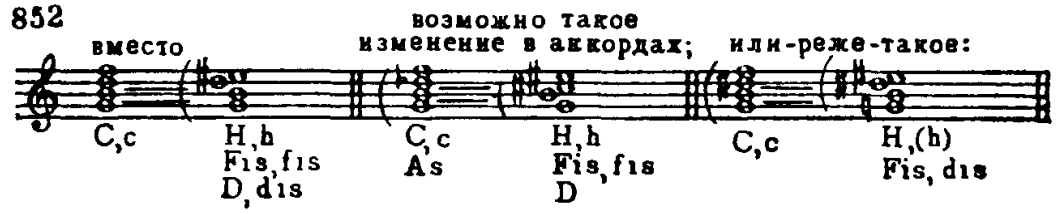
б) $D_7 = {}^{\flat}_{1}SII^{6}_{5}$ мажора или ${}^{\flat}_{3}DVII^{4}_{3}$ минора. В этом случае энгармонически переключаемый D_7 берется полутоном выше последующей тонической терции, а D_2 — полутоном ниже ее. Затем следует чаще непосредственно тоника или же доминантовая гармония (обычно в той или иной альтерированной форме):

851



3) Почти во всех перечисленных в данной теме случаях простой D_7 может быть заменен альтерированным D_7 с пониженной или повышенной квинтой. Это создает некоторое изменение и в звучании, и в энгармоническом равенстве при сохранении общего принципа (малая септима равна увеличенной сексте при переключении) и приемов голосоведения:

852



4) Хотя, как выше было сказано, для данной модуляции типично переключение диатонического или хроматического аккорда на альтерированный, в практике встречаются изредка и обратные случаи, то есть альтерированный аккорд переключается на диатонический (или хроматический). Такой прием основан на энгармоническом равенстве увеличенной сексты малой септиме. Из возможных вариантов, основанных на подобном энгармоническом равенстве, применяется преимущественно следующий: аккорд, содержащий в себе увеличенную сексту (то есть увеличенный DD^{6}_{5}, дважды увеличенный ${}^{4}_{3}$ и т. п.) и намечаемый на пере-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ключение, строится так, чтобы нижний звук увеличенной сексты оказался V ступенью последующей тональности. Таким образом данный аккорд легко превращается в доминантсептаккорд последующей тональности, создавая между тональностями сдвиг на полтона вверх *(До — Ре-бемоль)*:

853 Ф. Шопен, Ноктюрн, ор. 9 № 1

Des-dur D-dur

Des-dur

D_7 T

854 C _____ Des C _____ cis

$^{\flat}_{3}DD_{VII}\bar{6}_{5}D_7 TS_{VI}$ S T $^{\flat}_{3}DD_{VII}\bar{7}D_2$ t_6 D_7 t

Примечание. Очень ясно и понятно этот прием энгармонического перехода использован в связующей партии (от главной к побочной) первой части «Большой сонаты» для ф-п П Чайковского, ор. 37.

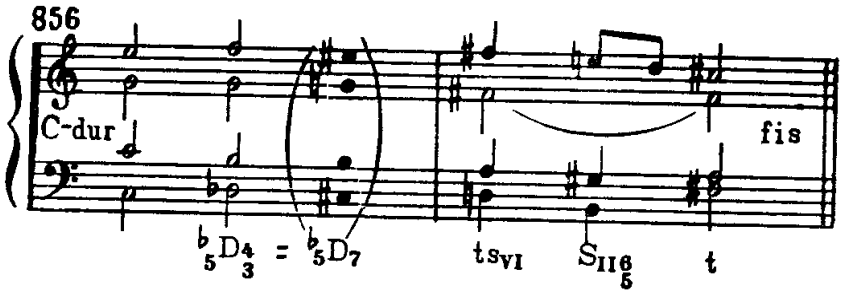
Энгармоническое равенство возможно и при введении и в данной, и в последующей тональности альтерированных аккордов:

855 М. Мусоргский, „Хованщина"

e-moll Es-dur и т. д.

$^{\flat}_{5}D^{6}_{5} = {}^{\flat}_{5}DD_2$ T

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004



Все гармонические средства, перечисленные в данном дополнении, находят сравнительно редкое применение.

Тема 59

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ТОНАЛЬНОГО ПЛАНА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Общие сведения

Изложение музыкального произведения, превышающего по своей протяженности простой (8—16-тактовый) период, бывает, как правило, разнотональным.

Порядок, в котором сменяются тональности в произведении, называется, как известно, тональным планом этого произведения.

Смена тональностей — будь то модуляция, отклонение или сопоставление — выполняет в форме, в развитии музыкального произведения различные функции.

Функции эти до некоторой степени аналогичны функциональным соотношениям внутри однотонального изложения: уходу от тоники к неустойчивости (S, D) и возврату к ней соответствует в какой-то мере основная схема большинства произведений:

T	S, D, DD и др.	T
главная тональность	побочные тональности	главная тональность

Однако в проводимой аналогии имеется одно существенное различие — распорядок в последовании тональностей обычно противоположен порядку последования аккордов: для гармонического оборота нормой является уход от тоники к субдоминанте и возврат к тонике через доминанту, то есть:

T—S—D—T,

а для тонального плана произведения — уход в сторону доминанты на начальном этапе развития и уклон в сторону субдоминанты перед заклю-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

чительным (репризным) возвращением в главную тональность или вообще ближе к концу:

T—D—S—T

В такой последовательности тональностей можно встретить не только одну тональность D и S значения, но и несколько тональностей, входящих в эти функциональные группы.

2. Первый этап тонального развития

Простейшая функция модуляции в форме — нарушение тональной устойчивости; она осуществляется уходом первого построения (например, периода или начального изложения группы тем в более крупной форме) из главной тональности, обычно в сторону доминанты (или в одну из тональностей доминантовой группы).

3. Модулирующая связка (интермедия)

В более сложных (более развитых) формах, и особенно, например, в так называемом сонатном аллегро, отдельные его части — темы — излагаются в разных тональностях, связываемых модулирующими переходами.

Модулирующая связка (интермедия) зачастую слагается из секвентной цепи тональных сопоставлений (см., например, Л. Бетховен, ф-п. соната, ор. 10 №1, ч. I; П. Чайковский, «Времена года», №8, середина trio).

Модулирующая связка возможна, вообще, между любыми частями формы, в первую очередь перед кодой.

4. Смена тональностей в средних частях (неустойчивых)

Для средних частей многих произведений типично пребывание в состоянии тональной или функциональной неустойчивости. Проявляется это по-разному, например: а) заполнением всей середины одной доминантовой гармонией главной тональности (самый элементарный прием); б) преобладанием этой доминанты, в частности — на сильных долях; в) органным пунктом на той же доминанте.

Однако главным средством создания и усиления неустойчивости средней части служит смена тональностей, примеры чему можно найти в многочисленных произведениях средних и небольших форм (см. менуэты и скерцо Л. Бетховена, ф-п. пьесы Р. Шумана, ноктюрны Ф. Шопена, «Времена года» П. Чайковского).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Подобное явление особенно типично для средней части сонатного аллегро, так называемой разработки. Основная отличительная черта разработки — ее большая динамичность — находит свое отражение также и в тональной неустойчивости: для тонального плана разработки характерно избегание главной тональности (а иногда и всех тональностей экспозиционного построения) и столь же обычен уход в ряд отдаленных тональностей. Уже это одно обстоятельство (не говоря о характере тем, тематическом развитии, фактуре и пр.) предопределяет последующее тяготение к главной тональности как единственной устойчивой функции высшего порядка в многотональном целом произведения.

5. Типы тональных последований в средних частях

В средних частях, в том числе и в разработке сонатного аллегро, находят применение все типы смены тональностей: незакрепляемые (проходящие) отклонения (зачастую—секвентные), отчленяемые более обстоятельными каденциями модуляции, а также различные сопоставления.

Смена тональностей осуществляется на основе всех возможных степеней родства, включая и мажоро-минорные системы, и энгармонические соотношения. При этом каждая очередная тоника может быть введена или одной своей доминантой (значительно реже — одной субдоминантой), или более развернутым кадансовым оборотом, а также и просто в качестве одного из аккордов предыдущей тональности (то есть путем сопоставления).

6. Некоторые закономерности тонального плана средних частей

Тональный (модуляционный) план крупной средней части, особенно разработки, зачастую состоит из двух частей (этапов): в первой части выполняется уход в какую-либо отдаленную тональность (нередко — в сторону субдоминанты), а во второй — возврат в главную тональность (а точнее — подход к ее доминанте).

Например, при главной тональности — *Ре* мажор — возможен следующий тональный план. экспозиция — *Ре — си — фа-диез—Ля* (с минорной субдоминантой и второй низкой последней тональности — *Ля*);

разработка — *ре — Си-бемоль — соль — Ми-бемоль — Ля* (как доминанта и к *ре* и *Ре*);

реприза — *Ре — ми — си — Ре* (со своей минорной s и второй низкой).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

А при главной тональности — *фа* минор — **тональный план** может быть таким:

экспозиция — *фа—Ля-бемоль—ля-бемоль;*

разработка — *Ми (+фа-диез)—ми—до—Ля-бемоль (+си-бемоль) — Ре-бемоль — си-бемоль — Соль-бемоль (Фа-диез)—си—До (+Соль)—фа;*

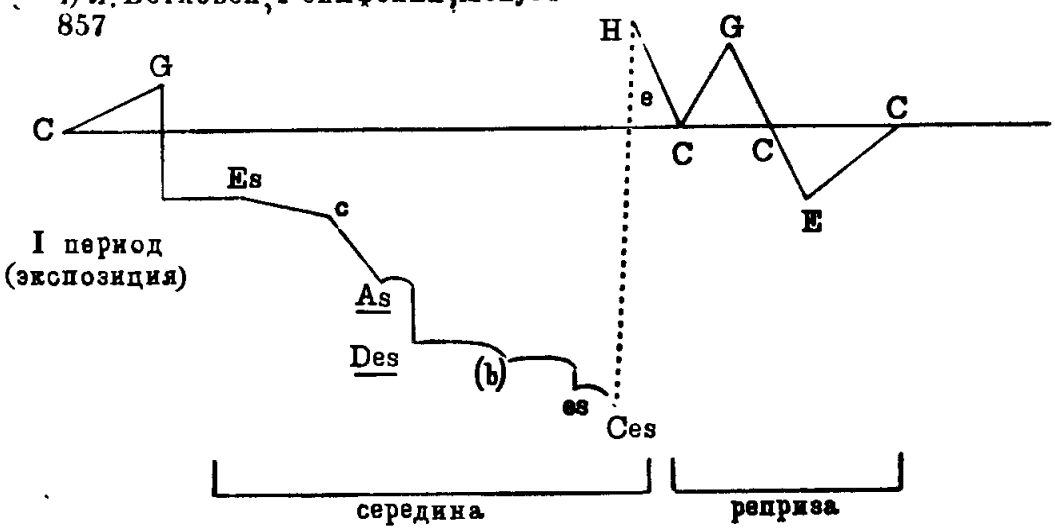
реприза — *фа — (Фа) — До — Фа — фа — Ре-бемоль — си-бемоль — фа.*

Оба эти плана взяты из сонат Бетховена: первый представляет план Allegro I части из сонаты *Ре* мажор, ор. 10 № 3; второй—из первой части сонаты, ор. 57, называемой «Appassionata» Напомним, что наиболее далекая из всех тональностей, показывающихся в середине или разработке, называется кульминацией всего модуляционного процесса; она обычно получает субдоминантовое значение (минорная s, шестая низкая, неаполитанская, двойная субдоминанта и т. д.).

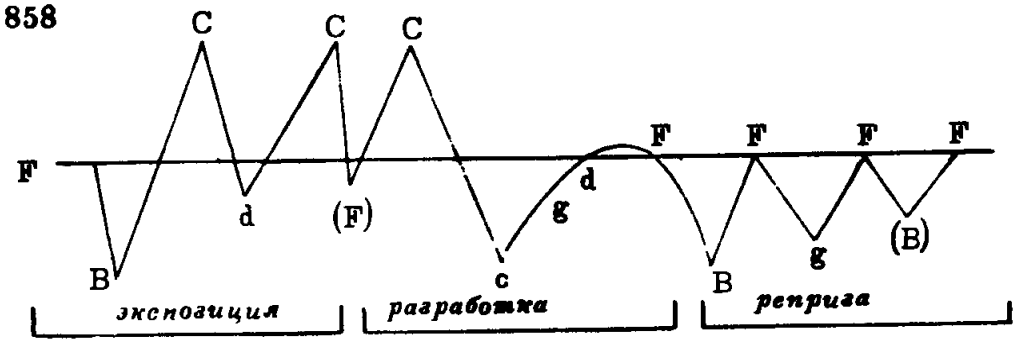
Ниже даются в виде особых диаграмм еще два тональных плана, различных по масштабу и жанру произведений, а именно: 1) Л. Бетховен. 1-я симфония, Менуэт (первая часть); 2) В.А.Моцарт.I часть ф-п. сонаты *Фа* мажор (№ 5 по изд. Петерса).

1) Л. Бетховен, 1 симфония, Менуэт

857



858



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

7. Заключительный этап тонального плана произведения

Заключительный этап характеризуется возвратом в главную (начальную) тональность. Возврат этот нередко подготовляется более или менее длительным органным пунктом на доминанте главной тональности (см., например, ф-п. сонаты Л. Бетховена, ор. 27 № 2, ч. III, ор. 53, ч. I; П. Чайковский, переход к коде в финале сонаты для ф-п., ор. 37 и др.).

При этом упоминавшееся выше отклонение в сторону субдоминанты служит важным средством укрепления главной тональности, наряду с некоторыми другими: органным пунктом на тонике, дополнительными каденциями и многократными повторениями коротких построений, образующих заключительную часть произведения — так называемую коду. Сложность тонального плана в репризе нередко зависит от тонально-модуляционных моментов середины, что, например, можно видеть в репризе I части сонат Л. Бетховена, ор. 53, ор. 57, ор. 90, ор. 106 и т. д.

Задания

Устные

Проанализировать тональные планы указанных в данной теме произведений, а также других по указанию педагога и частично по собственному выбору.

Тема 60

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ГАРМОНИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

1. Значение гармонического анализа

Гармонический анализ данного музыкального произведения, взятого целиком или в отдельной, но законченной по мысли и изложению его части (разделе), имеет очень большое значение в курсе гармонии и успешно содействует приобретению необходимых для овладения гармонией знаний и практических навыков.

Гармонический анализ — 1) облегчает установление и сохранение непосредственной связи с живым музыкальным творчеством; 2) помогает учащимся осознать, что рекомендуемые им в гармонии приемы и нормы голосоведения имеют значение не только чисто учебно-тренировочное, но и художественно-эстетическое; 3) дает вполне конкретный и разно-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

образный материал для демонстрации основных приемов голосоведения и важнейших законов гармонического развития; 4) помогает познать основные особенности гармонического языка и отдельных выдающихся композиторов и целых школ (направлений); 5) убедительно показывает историческую эволюцию в приемах и нормах применения данных аккордов, оборотов, каденций, модуляций и пр.; 6) приближает к тому, чтобы ориентироваться в стилевых нормах гармонического языка, и 7) подводит, в конечном итоге, к пониманию общего характера музыки, приближает к содержанию (в тех пределах, которые доступны гармонии).

Свою серьезную роль гармонический анализ сможет выполнить только тогда, когда его методы, приемы и задачи будут расширяться и усложняться с большой постепенностью и когда применяться он будет не эпизодически, а строго систематически.

2. Виды гармонического анализа

Гармонический анализ по своим задачам и методам можно свести к следующим трем видам: а) к умению правильно и точно объяснить данный гармонический факт (аккорд, голосоведение, каденция и т. п.); б) к умению понять и гармонически обобщить данный отрывок (логика функционального движения, взаимосвязь каденций, определение ладотональности, взаимообусловленность мелодии и гармонии и т. п.) и в) к умению все существенные черты гармонического склада связать с характером музыки, с развитием формы и с индивидуальными особенностями гармонического языка данного произведения, композитора или целого направления (школы).

3. Основные приемы гармонического анализа

Учитывая перечисленные задачи гармонического анализа, какие в обучении должны следовать крайне постепенно и вполне подготовленно, переходим к краткому описанию основных его приемов и методов.

1. Гармонический анализ следует начинать с определения главной тональности данного музыкального произведения (или его отрывка); непосредственно за этим возможно выяснить и все другие тональности, появляющиеся в процессе развития данного произведения (иногда эта задача несколько отдаляется).

Определение главной тональности не всегда оказывается достаточно элементарной задачей, как это можно предполагать с первого взгляда. Далеко не все музыкальные произведения начинаются с тоники; иногда с D, S, DD, «неаполи-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

танской гармонии», с органного пункта на D и пр., или целой группы созвучий нетонической функции (см. Р. Шуман, ор. 23 № 4; Ф. Шопен, прелюдия № 2 и т д). В более редких случаях произведение начинается даже сразу с отклонения (Л. Бетховен, «Лунная соната», ч. II; 1-я симфония, ч. I; Ф. Шопен, Мазурка *ми* минор, ор. 41 № 2, и т. д.). В некоторых произведениях тональность показывается достаточно сложно (Л. Бетховен, соната *До* мажор, ор. 53, ч. II) или появление тоники очень надолго задерживается (см. Ф. Шопен, прелюдия *Ля-бемоль* мажор, № 17; А. Скрябин, прелюдии *ля* минор, ор. 11, и *Ми* мажор, ор. 11; С. Танеев, кантата «По прочтении псалма»—начало; фортепианный квинтет, ор. 30—вступление и т. п.). В особых случаях в гармонии дается ясное, отчетливое тяготение к тонике данной тональности, но показываются в сущности все функции, кроме тоники (например, Р. Вагнер, вступление к опере «Тристан и Изольда» и смерть Изольды; Н. Римский-Корсаков, начало увертюры к «Майской ночи»; П. Чайковский, «Благословляю вас, леса» (начало); А. Лядов, «Скорбная песнь»; С. Рахманинов, II часть 3-го концерта для ф-п.; С. Ляпунов, романсы, ор. 51; А. Скрябин, прелюдия № 2 из ор 11). Наконец, во многих классических обработках народных русских песен иногда ключевое обозначение тональности выходит из традиционных норм и следует за спецификой лада, почему, например, дорийский *соль* минор может иметь в обозначении один бемоль, фригийский *фа-диез* минор—два диеза, миксолидийский *Соль* мажор пишется без всяких знаков и т. д.

Примечание Эти особенности ключевого обозначения встречаются и у других композиторов, апеллирующих к материалам народного творчества (Э. Григ, Б Барток и др).

Выяснив главную тональность и затем другие тональности, появляющиеся в данном произведении, определяют общий тональный план и его функциональные черты. Определение тонального плана создает предпосылку для осознания логики в последовании тональностей, что особенно существенно в произведениях крупной формы.

Определение основной тональности, разумеется, сочетается и с одновременной характеристикой лада, общей ладовой структуры, так как эти явления органически взаимосвязаны. Особые трудности, однако, возникают при анализе образцов со сложной, синтетического типа, ладовой основой (например, Р. Вагнер, вступление ко II действию «Парсифаля», «Грезы»; Р. Шуман, «Grillen»; Н. Римский-Корсаков, «Садко» (2-я картина), отрывки из «Кащея»; С. Прокофьев, «Сарказмы» и пр.) или при изменении лада или тональности в конце про-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

изведения (например, М. Балакирев, «Шепот, робкое дыханье»; Ф. Лист, «Испанская рапсодия»; Ф. Шопен, баллада № 2; Г. Вольф, «Луна сегодня очень мрачной встала»; Ф Шопен, мазурки *Ре-бемоль* мажор, *си* минор, ор. 30; И. Брамс, рапсодия *Ми-бемоль* мажор; С. Танеев, «Менуэт» и т. д.). Такие изменения или лада, или тональности нужно посильно объяснить, понять их закономерность или логику в связи с общим характером или развитием данного произведения или же в связи с содержанием текста.

2. Следующим моментом в анализе являются кадансы: изучаются и определяются виды каденций, устанавливается их взаимосвязь в изложении и развитии произведения. Целесообразнее всего начинать такое изучение с начального, экспозиционного построения (обычно—период); но ограничиваться этим не следует.

Когда анализируемое произведение выходит за пределы периода (тема вариаций, главная партия рондо, самостоятельные двух- или трехчастные формы и пр.), надлежит не только определить каденции в репризном построении, но и гармонически сравнить их с экспозиционной частью. Это поможет осознать, как могут вообще дифференцироваться кадансы для акцентировки устойчивости или неустойчивости, полной или частичной завершенности, связи или отграниченности построений, а также для обогащения гармонии, изменения характера музыки и пр.

Если в произведении имеется ясная середина (связка), то обязательно устанавливается, какими гармоническими средствами поддерживается характерная для середин неустойчивость (как-то: упор на половинные кадансы, остановка на D, органный пункт на D или тонально неустойчивые секвенции, прерванные каденции и т. п.).

Таким образом, то или иное самостоятельное изучение каденций обязательно должно сочетаться и с рассмотрением их роли в гармоническом развитии (динамике) и формообразовании. Для выводов существенно обратить внимание и на индивидуальные гармонические особенности самой темы (или тем) и на специфику ее ладо-функциональной структуры (например, необходимо конкретно учесть особенности мажора, минора, переменного лада, мажоро-минора и пр), поскольку все эти гармонические моменты тесно увязаны и взаимообусловлены. Такое увязывание наибольшую важность приобретает в анализе произведении крупной формы, с контрастным соотношением его частей и тем и их гармонического изложения.

3 Затем желательно сосредоточить в анализе внимание на простейших моментах координации (соподчинения) мелодического и гармонического развития.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Для этого основная мелодия-тема (первоначально в рамках периода) анализируется в структурном плане самостоятельно, одноголосно — определяется ее характер, расчлененность, завершенность, функциональный рисунок и т. п. Затем выявляется, как эти структурные и экспрессивные качества мелодии подкрепляются гармонией. Особое внимание следует обратить на кульминацию в развитии темы и ее гармоническое оформление. Напомним, что, например, у венских классиков кульминация обычно приходится на второе предложение периода и связывается с первым появлением аккордов субдоминанты (это усиливает яркость кульминации) (см. Л. Бетховен, Largo appassionato из сонаты № 2, II часть из сонаты № 11, тему финала «Патетической сонаты» и т. д.).

В других, более сложных случаях, когда субдоминанта так или иначе показывается еще в первом предложении, кульминация, ради усиления общей напряженности, гармонизуется иначе (например, DD, S и $DVII_7$ с ярким задержанием, неаполитанский аккорд, третья низкая и пр.). Сошлемся для образца на знаменитое Largo e mesto из сонаты Бетховена *Ре* мажор № 7, в котором кульминация темы (в периоде) дается на ярком созвучии DD. Без пояснений понятно, что подобное оформление кульминации, очень существенное для гармонического изложения и развития, сохраняется и в произведениях или разделах более крупной формы (см. Л. Бетховен, указанное Largo appassionato из сонаты № 2— двухчастное построение главной темы, или глубочайшее Adagio—вторую часть—из сонаты Л. Бетховена *ре* минор, ор. 31).

Закономерно, что такая яркая, гармонически выпуклая трактовка кульминаций (и главной и местной) по преемственности перешла и в творческие традиции последующих мастеров (Р. Шуман, Ф. Шопен, П. Чайковский, С. Танеев, С. Рахманинов) и обеспечила многие великолепные образцы (см. изумительный апофеоз любви в заключении 2-й картины «Евгения Онегина» П. Чайковского, «побочную» тему из финала 6-й симфонии П. Чайковского, конец I действия «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова и пр.).

4. При детальном гармоническом анализе данного аккордового последования (хотя бы в рамках простого периода) необходимо полностью уяснить, какие здесь даются аккорды, в каких обращениях, в каком чередовании, удвоении, при каких обогащениях неаккордовыми диссонансами и пр. Вместе с тем желательно и обобщить, как рано и часто показывается тоника, как широко представлены неустойчивые функции, с какой постепенностью и планомерностью происходит самая смена аккордов (функций), что акцентируется в показе различных ладов и тональностей.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Разумеется, здесь же важно рассмотреть и голосоведение, то есть проверить и осознать мелодическую осмысленность и выразительность в движении отдельных голосов; понять—для примера—особенности расположения и удвоения созвучий (см. романс Н. Метнера, «Шепот, робкое дыханье»—середину); объяснить, почему полные, многозвучные аккорды вдруг сменяются унисоном (Л. Бетховен, соната № 12, «Похоронный марш»); почему трехголосие систематически чередуется с четырехголосием (Л. Бетховен, вторая часть «Лунной сонаты»); в чем причина регистровой переброски темы (Л. Бетховен, соната *Фа* мажор. № 22, ч. I, и т. д.).

Углубленное внимание к голосоведению поможет учащимся почувствовать и понять красоту и естественность любого сочетания аккордов в произведениях классиков и воспитать взыскательный вкус к голосоведению, ибо вне голосоведения музыка—в сущности—не создается. При таком внимании к голосоведению полезно проследить и за движением баса: он может двигаться или скачками по основным звукам аккордов («фундаментальные басы»), или более плавно, мелодично, как диатонически, так и хроматизированно; бас может интонировать и более существенные в тематическом отношении обороты (общие, дополняющие и контрастные). Все это для гармонического изложения очень существенно.

5. При гармоническом анализе отмечаются также регистровые особенности, то есть выбор того или иного регистра, связанный с общим характером данного произведения. Хотя регистр—понятие не чисто гармоническое, однако на общие гармонические нормы или приемы изложения регистр оказывает свое серьезное воздействие. Известно, что иначе располагаются и удваиваются аккорды в высоком и нижнем регистрах, что выдержанные звуки в средних голосах применяются более ограниченно, чем в басу, что регистровые «разрывы» в изложении аккордов маложелательны («некрасивы») вообще, что приемы разрешения диссонансов несколько меняются при регистровых сменах.

Понятно, что выбор и преимущественное использование определенного регистра связано прежде всего с характером музыкального произведения, его жанром, темпом, намеченной фактурой. Поэтому в произведениях небольших и подвижных, типа скерцо, юморески, сказки, каприса, можно видеть преобладание среднего и высокого регистра и вообще наблюдать более свободное и разнообразное использование различных регистров, иногда с яркими перебросками (см. скерцо Л. Бетховена из сонаты № 2—основную тему). В произведениях же типа элегии, романса, песни, ноктюрна, похоронного марша, серенады и т. д. регистровые краски обычно

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

более ограниченны и опираются чаще на средний, наиболее певучий и выразительный регистр (Л. Бетховен, вторая часть «Патетической сонаты»; Р. Шуман, средняя часть в «Интермеццо» фортепианного концерта; Р. Глиэр, Концерт для голоса с оркестром, I часть; П. Чайковский, Andante cantabile, ор. 11).

Для всех очевидна невозможность переноса в низкий регистр музыки типа «Музыкальной табакерки» А. Лядова или—наоборот—в верхний регистр музыки типа «Похоронного марша» Л. Бетховена, ор. 26, без резких и нелепых искажений образов и характера музыки. Это положение должно определять реальную важность и действенность учета регистровых особенностей при гармоническом анализе (назовем еще ряд полезных примеров—Л. Бетховен, соната «Appassionata», ч. II; Ф. Шопен, скерцо из сонаты *си-бемоль* минор; Э. Григ, скерцо *ми* минор, ор. 54; А. Бородин, «У монастыря»; Ф. Лист, «Похоронное шествие») [1].

6. В анализе нельзя пройти и мимо вопроса о частоте смен гармоний (иначе говоря, о гармонической пульсации). Гармоническая пульсация во многом определяет общеритмическую последовательность гармоний или свойственный данному произведению тип гармонического движения. В первую очередь гармоническая пульсация обусловливается характером, темпом и жанром анализируемого музыкального произведения.

Обычно при медленном темпе гармонии меняются на любых (даже самых слабых) долях такта, менее четко опираются на метро-ритм и дают больший простор мелодии, кантилене. В отдельных же случаях при редких сменах гармонии в пьесах того же медленного движения мелодия приобретает особую узорчатость, свободу изложения, даже речитативность (см. Ф. Шопен, ноктюрны *си-бемоль* минор, *Фа-диез* мажор).

Пьесы быстрого темпа обыкновенно дают смены гармоний на сильных долях такта, в отдельных же образцах танцевальной музыки гармонии меняются лишь в каждом такте, а иногда и через два такта и более (вальсы, мазурки). Если же очень быстрая мелодия сопровождается сменой гармоний почти на каждом звуке, то здесь только некоторые гармонии приобретают самостоятельное значение, другие же нужно рассматривать скорее как прохо-

---

[1] Иногда для повторения данной темы или ее отрывка вводятся смелые регистровые скачки («переброска») в те разделы формы, где раньше было только плавное движение Обычно такое регистрово-варьированное изложение приобретает характер шутки, скерцозности или задорности, что, например, можно видеть в последних пяти тактах Andante из сонаты *Соль* мажор, № 10 Л. Бетховена.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

дящие или вспомогательные созвучия (Л. Бетховен, trio из скерцо *Ля* мажор в сонате № 2; Р. Шуман, «Симфонические этюды», вариация-этюд № 9).

Изучение гармонической пульсации приближает нас к пониманию главнейших особенностей акцентировки живой музыкальной речи и живого исполнения. Помимо этого, различные изменения в гармонической пульсации (ее замедление, ускорение) легко связать с вопросами форморазвития, гармонического варьирования или общей динамизации гармонического изложения

7. Следующий момент анализа — неаккордовые звуки и в мелодии и в сопровождающих голосах. Определяются виды неаккордовых звуков, их взаимосвязь, приемы голосоведения, черты мелодической и ритмической контрастности, диалогические (дуэтные) формы в гармоническом изложении, обогащение гармоний и т. п.

Специального рассмотрения заслуживают динамические и выразительные качества, привносимые неаккордовыми диссонансами в гармоническое изложение

Поскольку наиболее экспрессивными из неаккордовых звуков оказываются задержания, постольку преобладающее внимание уделяется именно им.

При анализе разнохарактерных образцов задержаний необходимо тщательно определить их метро-ритмические условия, интервальное окружение, яркость функционального конфликта, регистр, местоположение их в отношении мелодического движения (кульминации) и экспрессивные свойства (см, например, П Чайковский, ариозо Ленского «Как счастлив» и начало второй картины оперы «Евгений Онегин», финал 6-й симфонии — *ре*-мажорную тему).

При анализе гармонических последований с проходящими и вспомогательными звуками учащиеся обращают внимание на их мелодическую роль, необходимость разрешения образующихся здесь «попутных» диссонансов, возможность обогащения гармонии «случайными» (и альтерированными) сочетаниями на слабых долях такта, конфликты с задержаниями и пр (см Р. Вагнер, вступление к «Тристану»; П. Чайковский, куплеты Трике из оперы «Евгений Онегин»; дуэт Оксаны и Солохи из «Черевичек», тема любви из «Пиковой дамы», С Танеев, симфония *до* минор, II часть).

Выразительные качества, привносимые в гармонию неаккордовыми звуками, приобретают особую естественность и живость при так называемых «дуэтных» формах изложения. Сошлемся на несколько образцов Л. Бетховен, Largo appassionato из сонаты № 2, Andante из сонаты № 10, II ч. (а в ней вторая вариация); П. Чайковский, ноктюрн *до-диез* минор (реприза); Э. Григ, «Танец Анитры» (реприза) и т. д.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

При рассмотрении образцов применения неаккордовых звуков всех категорий в одновременном звучании подчеркивается их важная роль в гармоническом варьировании, в усилении кантиленности и выразительности общего голосоведения и в сохранении тематической содержательности и цельности в линии каждого из голосов (см. арию Оксаны *ля* минор из IV действия оперы Н Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством»)

8. Сложным в гармоническом анализе представляется вопрос о смене тональностей (модулировании). Анализироваться здесь может и логика общего процесса модуляции, иначе — логика в функциональном последовании сменяющихся тональностей, и общий тональный план, и его ладоконструктивные свойства (вспомним концепцию С. И. Танеева о тональной основе) [1].

Кроме того, желательно на конкретных образцах разобраться в различии модуляции от отклонения и от сопоставления тональностей (иначе — тонального скачка). Здесь же полезно уяснить специфику «сопоставления с результатом», применяя термин Б. Л. Яворского (укажем образцы: многие связующие партии в сонатных экспозициях В. Моцарта и раннего Л. Бетховена; скерцо Ф. Шопена *си-бемоль* минор, исключительно убедительная подготовка *Ми* мажора в заключении второй картины «Пиковой дамы» П. Чайковского).

Анализ должен затем по-настоящему обосновать характерный тип отклонений, свойственный различным разделам музыкального произведения. Изучение же собственно модуляций должно показать типовые особенности экспозиционных построений, характерные черты модуляции в серединах и разработках (обычно наиболее далекие и свободные) и в репризах (здесь они иногда и бывают далекими, но в рамках широко трактуемой субдоминантовой функции).

Очень интересно и полезно в анализе разобраться в общей динамике модуляционного процесса, когда он очень выпукло очерчен. Обычно весь процесс модуляции можно разделить на две части, различные по протяженности и напряжению, — уход от данной тональности и возвращение к ней (иногда же и к основной тональности произведения).

Если первая половина модуляции более протяженна по масштабу, то она одновременно и более проста по средствам гармонии (см. модуляцию из *ля-бемоль* в *Ре* в «Похоронном марше», ор. 26 Л. Бетховена или же модуляцию из *Ля* в *соль-диез* из скерцо Л. Бетховена в сонате № 2). Закономерно, что вторая половина в таких случаях де-

---

Укажем хотя бы на письма С. И. Танеева к Н. Н. Амани («Советская музыка», № 7, 1940).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

лается очень лаконичной, но более сложной в гармоническом отношении (см. дальнейшие разделы в названных примерах—возвращение из *Ре* в *ля-бемоль* и из *соль-диез* в *Ля*, а также и вторую часть «Патетической сонаты» Л. Бетховена—переход в *Ми* и возвращение в *Ля-бемоль*).

В принципе подобный вид модуляционного процесса—от более простого к сложному, но концентрированному—наиболее естественный и цельный и интересен для восприятия. Однако изредка встречаются и противоположные случаи — от краткого, но сложного (в первой половине модуляции) к простому, но более развернутому (вторая половина). См. соответствующий образец—разработку в сонате Л. Бетховена *ре* минор, ор. 31 (I часть)

В этом подходе к модуляции как к особому цельному процессу существенно отметить место и роль энгармонических модуляций. они, как правило, появляются чаще именно во второй, результативной части модуляционного процесса Свойственная энгармонической модуляции краткость при некоторой гармонической сложности здесь особенно уместна и эффективна (см. указанные выше образцы).

Вообще же при анализе энгармонической модуляции полезно уяснить себе и следующую ее роль в каждом конкретном случае. упрощает ли она функциональную связь далеких тональностей (норма для классиков) или же усложняет связь близких тональностей (Ф. Шопен, трио из *Ля-бемоль*-мажорного «Экспромта»; Ф. Лист, «Капелла В. Телля») и однотонального целого (см. Р. Шуман, «Бабочки», ор. 2 № 1; Ф. Шопен, мазурка *фа* минор, ор. 68 и др.)

При рассмотрении модуляций необходимо коснуться и вопроса о том, чем гармонически может разниться показ отдельных тональностей в данном произведении, если они более или менее протяженны во времени и, следовательно, самостоятельны по значению

Для композитора и произведения важен не только тематический, тональный, темповый и фактурный контраст в смежных построениях, но и индивидуализация гармонических средств и приемов при показе той или другой тональности. Например, в первой тональности даются аккорды терцового, мягкого по тяготению соотношения, во второй—более сложные и функционально-напряженные последования; или в первой—яркая диатоника, во второй—сложно-хроматическая мажоро-минорная основа и т. п. Понятно, что все это усиливает и контрастность образов, и выпуклость разделов, и динамичность общего музыкального и гармонического развития. См. некоторые образцы: Л. Бетховен, «Лунная соната», финал, гармонический склад главной и побочной партии; соната «Аврора», ор. 53, экспозиция I части; Ф. Лист, песня

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

«Горы все объемлет покой», *Ми* мажор; П. Чайковский— 6-я симфония, финал; Ф. Шопен, соната *си-бемоль* минор.

Случаи же, когда в различных тональностях повторяются почти те же гармонические последования, более редки и всегда индивидуальны (см., например, мазурку Ф. Шопена *Ре* мажор, ор 33 № 2, в которой—ради сохранения живого народно-танцевального колорита—показ гармоний и в *Ре* мажоре и в *Ля* мажоре выдержан в идентичных формах).

При анализе образцов на различные случаи сопоставления тональностей целесообразно подчеркнуть два момента: 1) отграничивающее значение этого приема для смежных разделов музыкального произведения и 2) интересную его роль в своеобразном «ускорении» модуляционного процесса, причем приемы такого «ускорения» дифференцируются как-то и по признакам стиля и входят в процесс ладо-гармонического развития.

9. Черты развития или динамики в гармоническом языке выпукло подчеркиваются гармоническим варьированием.

Гармоническое варьирование—очень важный и живой прием, показывающий большую значимость и гибкость гармонии для развития мысли, для обогащения образов, укрупнения формы, выявления индивидуальных качеств данного произведения В процессе анализа необходимо особо отметить роль ладо-гармонической изобретательности в умелом применении такого варьирования в его формообразующем качестве.

Гармоническое варьирование, примененное вовремя и технически законченное, может способствовать объединению нескольких музыкальных построений в более крупное целое (см., например, подобное интересное варьирование гармоний при остинатном двутакте в мазурке *си* минор, ор. 30 Ф. Шопена) и обогащению репризы произведения (В. Моцарт, «Турецкий марш»; Р. Шуман, «Листок из альбома» *фа-диез* минор, ор. 99; Ф. Шопен, Мазурка *до-диез* минор, ор. 63 № 3 или Н. Метнер, «Сказка» *фа* минор, ор. 26).

Нередко при таком гармоническом варьировании несколько меняется и повторяемая здесь мелодия, что обычно способствует более естественному и яркому появлению «гармонических новостей». Можно указать хотя бы арию Купавы из оперы «Снегурочка» Н Римского-Корсакова — «Время весеннее», *соль-диез* минор, и изумительный по остроумию гармонический (точнее, энгармонический) вариант темы «Мальчик резвый» в фантазии Ф. Листа на темы оперы «Свадьба Фигаро» В. Моцарта.

10. Анализ образцов с альтерированными аккордами (созвучиями) различного строения и сложности может быть направлен на следующие цели и моменты:

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

1) желательно по возможности показать учащимся, как эмансипируются данные альтерированные аккорды от хроматических неаккордовых звуков, послуживших их несомненным источником;

2) полезно составлять подробный перечень всех альтерированных аккордов различных функций (D, DD, S, побочные D) с их подготовкой и разрешением, которые имеют хождение в музыке XIX—XX веков (на материале конкретных образцов);

3) рассмотреть, как могут альтерации усложнять звучание и функциональную природу аккордов лада и тональности, как влияют на голосоведение;

4) показать, какие новые разновидности кадансов создает альтерация (образцы обязательно выписывать);

5) обратить внимание на то, что сложные виды альтерации вносят новые моменты в понимание устойчивости и неустойчивости лада, тональности (Н. Римский-Корсаков, «Садко», «Кащей»; А. Скрябин, прелюдии, ор. 33, 45, 69; Н. Мясковский, «Пожелтевшие страницы»);

6) показать, что альтерированные аккорды—с их красочностью и колористичностью—не аннулируют гармонического тяготения, а может быть, его мелодически усиливают (особое разрешение альтерированных звуков, свободные удвоения, смелые скачки на хроматические интервалы при перемещении и разрешении);

7) обратить внимание на связь альтераций с мажоро-минорными ладами (системами) и на роль альтерированных аккордов при энгармонической модуляции.

4. Обобщения данных гармонического анализа

Синтезируя и обобщая все существенные наблюдения и — частично — выводы, полученные в результате анализа отдельных приемов гармонического письма, целесообразнее всего сосредоточить затем внимание обучающихся снова на проблеме гармонического развития (динамики); но в более специальном и всестороннем его понимании в соответствии с данными анализа компонентов гармонического письма.

Чтобы яснее и нагляднее уяснить процесс гармонического движения и развития, необходимо взвешивать все моменты гармонического изложения, способные создать предпосылки для движения с его нарастаниями и спадами. В данном аспекте рассмотрения учитываться должно все: изменения в аккордовой структуре, функциональном распорядке голосоведении; учитываются конкретные кадансовые обороты в их чередовании и синтаксической связи; посильно

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

координируются гармонические явления с мелодией и метроритмом; отмечаются эффекты, вносимые в гармонию неаккордовыми звуками на разных участках произведения (до кульминации, на ней и после нее); учитываются также обогащения и изменения, полученные в результате тональных смен, гармонического варьирования, появления органных пунктов, изменения в гармонической пульсации, фактуре и т. п.

В конечном итоге получается более или менее ясная и достоверная картина того развития, которое достигается средствами гомофонно-гармонического письма в более широком его понимании и при учете совместного действия отдельных элементов музыкальной речи (и общего характера музыки в целом).

5. Стилистические моменты в анализе

После такого более или менее всестороннего гармонического анализа уже в сущности не трудно увязать его выводы и обобщения с общим содержанием данного музыкального произведения, жанровыми его особенностями и определенными гармонически-стилевыми качествами (а в них проявляется связь с конкретной и исторической эпохой, тем или иным творческим направлением творческой личностью и т. д.). Понятно, что такое увязывание дается в ограниченном масштабе и в реальных для гармонии пределах.

На путях, подводящих учащихся к такому хотя бы общему стилевому осмыслению гармонических явлений, желательны (как показывает опыт) еще особые дополнительные аналитические задания (упражнения, тренировка). Целью их является развитие гармонического внимания, наблюдательности и расширение общего кругозора учащихся.

Дадим предварительный и сугубо ориентировочный перечень таких возможных заданий в аналитической части курса гармонии:

1) Очень полезны несложные экскурсы в историю развития или практического применения отдельных гармонических приемов (например, приемы кадансирования, ладотонального изложения, модулирования, альтерации).

2) Не менее полезно при анализе конкретного произведения требовать, чтобы учащиеся находили и как-то расшифровывали наиболее интересные и существенные «новости» и индивидуальные черты в гармоническом изложении его.

3) Целесообразно собрать несколько ярких и запоминающихся образцов гармонического письма или отыскать характерные для тех или иных композиторов «лейтгармонии», «лейткадансы» и пр. (материалом могут послужить произведения Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, Р. Вагнера,

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Ф. Листа, Э. Грига, К. Дебюсси, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина, С. Прокофьева Д. Шостаковича.

4) Поучительны также задания на сравнительную характеристику способа применения внешне сходных приемов в творчестве различных композиторов, как-то: диатоника Л. Бетховена и та же диатоника у П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина, С. Прокофьева; секвенции и их место у Л. Бетховена и у Ф. Шопена, Ф. Листа, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина; гармоническое варьирование у М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева и то же у Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф Листа; обработки русских протяжных песен П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, С. Ляпунова; романс Л. Бетховена «Над камнем могильным» и типичные для Ф. Шопена и Ф. Листа тональные планы по большим терциям; фригийский каданс в западной и русской музыке и т. п.

Само собой разумеется, что успешное овладение важнейшими приемами, методами и техникой гармонического анализа возможно лишь при большой и постоянной помощи руководителя и систематической тренировке в гармоническом анализе в классе. Большим подспорьем могут явиться и письменные аналитические работы, хорошо продуманные и регламентированные.

Пожалуй, не будет лишним еще раз напомнить, что при всяких аналитических заданиях—более общих и относительно углубленных — необходимо неизменно сохранять живой контакт с непосредственным музыкальным восприятием. Для этого анализируемое произведение проигрывается не один раз; оно проигрывается или прослушивается и до анализа и обязательно после анализа: только при этом условии данные анализа приобретут нужную убедительность и силу художественного факта.

Понятно, что задания на стилевое осмысление гармонии преимущественно адресуются специальному курсу (в связи с его исторической частью), хотя в отдельных случаях могут быть найдены подобные задания и для общих курсов гармонии (преимущественно для пианистов и хоровиков).

Задания

Анализировать музыкальные произведения, названные в этой теме, целиком и в отдельных разделах; анализировать произведения по выбору преподавателя и учащегося.

*

Мы впервые включаем в содержание настоящего «Учебника гармонии» тему, посвященную важнейшим общим во-

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

просам гармонического анализа. Эта тема здесь изложена несколько иначе, чем весь предшествующий материал: она методически помогает или апеллирует прежде всего к педагогу и через его посредство к учащимся (возможные исключения не учитываются). Нам кажется, что на данном уровне методики гармонического анализа и при учете общего объема «Учебника гармонии» такая система изложения более всего целесообразна. Она может обеспечить хорошие результаты, особенно если педагоги будут очень активно и самостоятельно работать над совершенствованием приемов и техники гармонического анализа, на что мы и рассчитываем, — это главная основа для успехов в этой области.

Понятно, что из-за своей краткости и конспективности тема далеко не полна и дает только основные установки и положения, без которых вряд ли возможно приступать к серьезно поставленному гармоническому анализу.

Тем не менее мы надеемся, что эта тема и в предложенном здесь виде и объеме сможет облегчить и направить классную работу по анализу и во всяком случае внести определенную ясность в общие требования, задачи и приемы гармонического анализа.

ДОПОЛНЕНИЕ

В этом дополнении мы даем несколько контрольных задач на гармонизацию мелодий более развитого и широкого плана. Гармонизация должна осуществляться свободным, уместным и разнообразным применением всех пройденных гармонических средств.

Задачи эти написаны преимущественно в простой двух- или трехчастной форме, и поэтому гармонизующему необходимо учитывать основные формообразующие особенности тех или иных аккордовых последований, каденций, отклонений, модуляций, секвенций, органных пунктов и т. д., которые были своевременно сообщены и усвоены путем гармонического анализа.

Практически полезно отдельные мелодии гармонизовать в двух-трех вариантах («гармоническое варьирование»), а также и в живом фактурном изложении (для ф-п., голоса с сопровождением ф-п., струнного квартета).

Мелодическим материалом для некоторых из этих задач послужили уже приведенные в разных разделах курса образцы мелодий для гармонизаций, но соответственно расширенные и развитые до рамок двух-, трехчастной структуры (вместо обычного периода). Это сделано, между прочим, и для того, чтобы привлечь надлежащее внимание учащихся к вопросам и требованиям гармонического развития, к формообразующим особенностям гармонии. Нет сомнения,

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

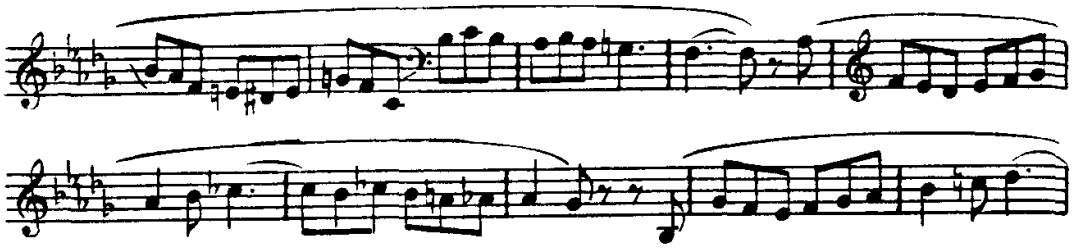
что все это облегчит внедрение в курс гармонии самостоятельных творческих работ, необходимых в специальном курсе, но желательных в определенной степени и в общих курсах гармонии.

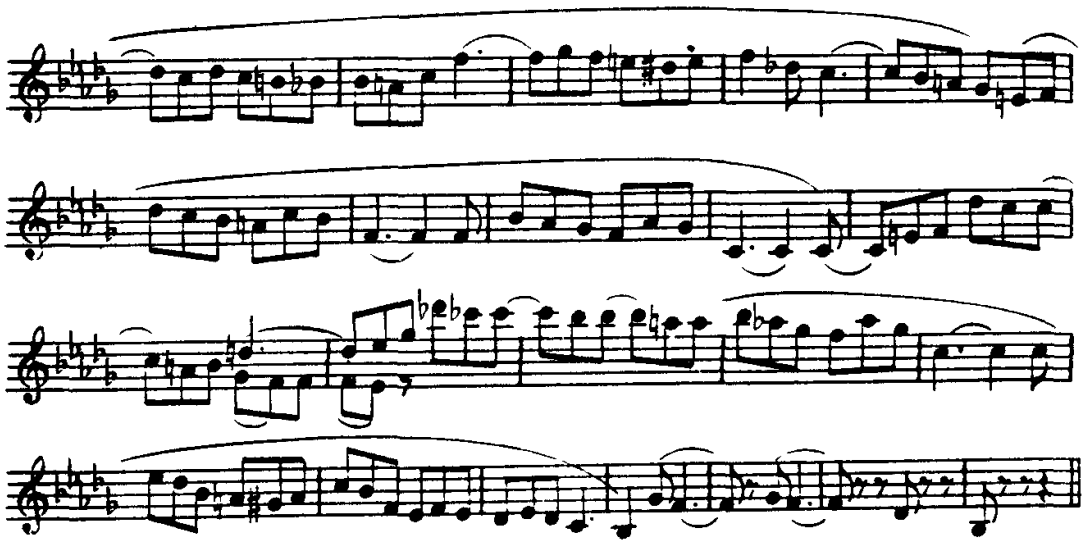
859 1 Moderato

2 Andante

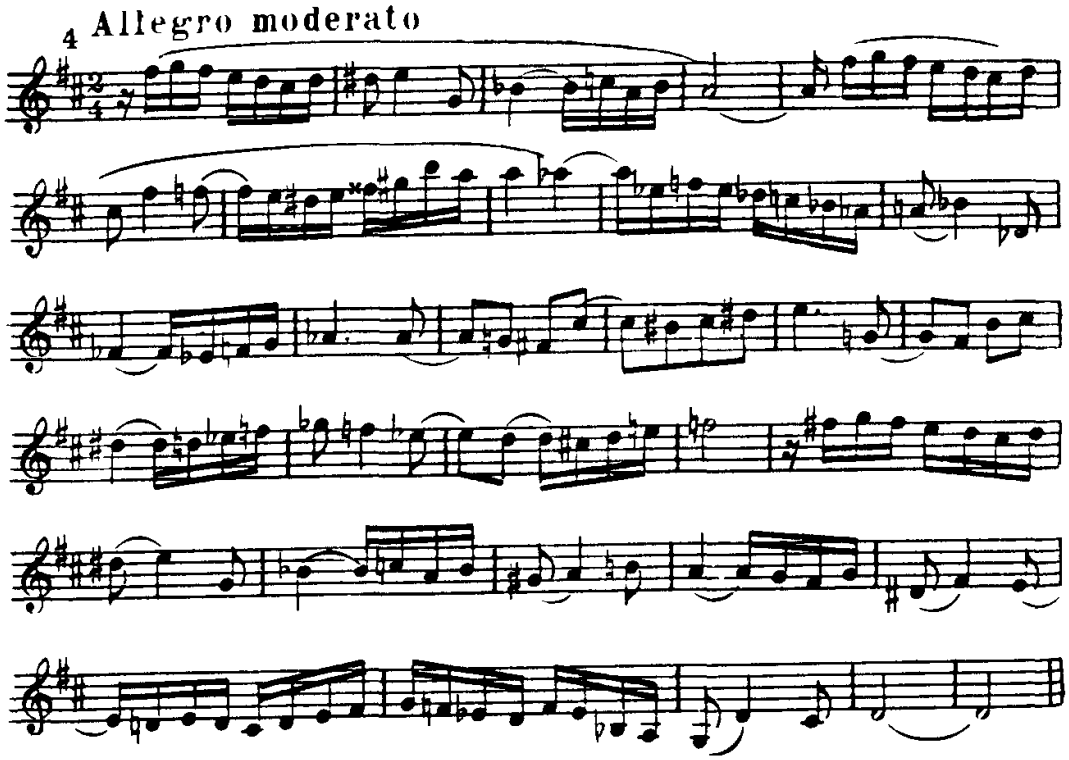
3 Allegretto

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004





4 Allegro moderato



http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

5 Allegro

6 Andantino

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

7 **Allegro moderato**

8 **Andante**

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

9 Allegretto

10 Allegro

(общее движение)

(Т)

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

11 Moderato

(enh.)

(Эту задачу можно решать и приемом гармонической фигурации)

12 Andante

(enh.)

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

13 Allegro

14 Allegretto

(enh.)

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ОБЩАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

(Список использованной и рекомендуемой литературы)

П. Чайковский Учебник гармонии.
Н. Римский-Корсаков. Учебник гармонии.
А. Аренский Учебник гармонии.
Г. Катуар. Теоретический курс гармонии, чч. I и II. Музгиз, 1924, 1925.
Ю. Тюлин. Учение о гармонии, ч. I. Музгиз, 1937.
Ю. Тюлин. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л., 1938.
И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. Практический курс гармонии, тт. I и II. Музгиз, 1934—1935.
Г. Конюс. Пособие к практическому изучению гармонии. Музсектор, 1926
Л. Рудольф. Гармония (практический курс). Баку, 1939.
Н. Ладухин. Курс гармонии в задачах, образцах и примерах. Москва, П. Юргенсон.
А. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы (частично). Музсектор, 1923.
А. Кастальский. Основы народного многоголосия (частично). Музгиз, 1948.
О. Скребкова и С. Скребков. Практический курс гармонии (для вокалистов). Музгиз, 1952.
А. Аренский. Сборник задач по гармонии.
А. Мутли. Сборник задач по гармонии. Музгиз, 1948, 1954.
Н. Соколов. Образцы модуляционных прелюдий (с объяснительным текстом). Музгиз, 1923.
С. Максимов. Упражнения по гармонии на фортепиано, чч. I, II, III. Музгиз, 1951, 1952 и 1954
О. Скребкова и С. Скребков. Хрестоматия по гармоническому анализу. М, 1948.
Ю. Тюлин. Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Л., 1927.
С. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма (Введение).
В. Беляев. Анализ модуляций в сонатах Бетховена С. И. Танеева («Русская книга о Бетховене»). Музгиз, 1927.
В. Протопопов. Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам (сборник Академии наук «С. И. Танеев», Москва, 1952).
Л. Шевалье. История учений о гармонии. Музгиз, 1931.
А. Буцкой. Непосредственные данные музыки. Гос. изд. Украины, 1925.
Л. Мазель. Функциональная школа (глава из первого выпуска «Очерков по истории теоретического музыкознания», Музгиз, 1934).
В. Берков. Учебник гармонии Римского-Корсакова. Музгиз, 1953 (брошюра).

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Введение 7

Тема 1. Большие и малые трезвучия. Четырехголосный склад . . . 17
Тема 2. Функциональная система главных трезвучий 20
Тема 3. Соединение основных трезвучий 25
Тема 4. Гармонизация мелодии главными трезвучиями 30
Тема 5. Перемещение аккорда 36
Тема 6. Гармонизация баса 39
Тема 7. Скачки терций 43
Тема 8. Каденции. Период. Предложение 45
Тема 9. Кадансовый квартсекстаккорд 53
Тема 10. Секстаккорды главных трезвучий 59
Тема 11. Скачки при соединении трезвучия с секстаккордом . . . 67
Тема 12. Соединение двух секстаккордов 73
Тема 13. Проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды . . . 78
Тема 14. Основной доминантсептаккорд (D_7) 83
Тема 15. Обращения доминантсептаккорда 90
Тема 16. Скачки при разрешении доминантсептаккорда в тонику . 96
Тема 17. Полная функциональная система мажора и гармонического минора. Диатоническая система 100
Тема 18. Секстаккорд и трезвучие II ступени (SII_6 и SII) 107
Тема 19. Гармонический мажор 115
Тема 20. Трезвучие VI ступени (TSVI). Прерванная каденция. Приемы расширения периода 118
Тема 21. Субдоминантсептаккорд (SII_7) 125
Тема 22. Вводные септаккорды ($DVII_7$) 133
Тема 23. Доминантнонаккорд (D_9) 140
Тема 24 Менее употребительные аккорды доминантовой группы . . 147
Тема 25. Натуральный минор во фригийских оборотах 154
Тема 26. Диатонические (тональные) секвенции. Побочные септаккорды (секвенцаккорды) 159
Тема 27. Диатонические лады в русской музыке 169

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Тема 28. Двойная доминанта в каденции 190
Тема 29. Двойная доминанта внутри построения 197
Тема 30. Альтерация в двойной доминанте 203
Тема 31. Типы тональных соотношений 210
Тема 32. Отклонения. Хроматическая система 214
Тема 33. Хроматические секвенции. Отклонения 223
Тема 34. Модуляция 228
Тема 35. Модуляция в тональности первой степени родства 234
Тема 36. Приготовленное задержание в одном голосе 247
Тема 37. Приготовленное задержание в двух и трех голосах . . . 255
Тема 38. Диатонические проходящие звуки в одном голосе 260
Тема 39. Диатонические проходящие звуки во всех голосах . . . 268
Тема 40. Диатонические и хроматические вспомогательные звуки . 274
Тема 41. Хроматические проходящие звуки 280
Тема 42. Предъем 285
Тема 43. Скачковые вспомогательные звуки (неприготовленные и неразрешаемые) 290
Тема 44. Различные виды задержаний 295
Тема 45. Запаздывающее разрешение неаккордовых звуков 302
Тема 46. Альтерация аккордов доминантовой группы 306
Тема 47. Альтерация аккордов субдоминантовой группы 314
Тема 48. Органный пункт 325
Тема 49. Мажоро-минорные системы 336
Тема 50. Трезвучие VI низкой ступени (tsVI) мажоро-минора . . . 343
Тема 51. Степени родства тональностей. Модуляция на два знака . 350
Тема 52. Модуляция на 3–6 знаков 359
Тема 53. Модуляция через трезвучие VI низкой ступени (tsVI) мажоро-минора и через неаполитанский аккорд 367
Тема 54. Модуляция через одноименную тонику 373
Тема 55. Модулирующие секвенции 378
Тема 56. Эллипсис 384
Тема 57. Энгармоническая модуляция. Модуляция через уменьшенный септаккорд 393
Тема 58. Модуляция через энгармонизм доминантсептаккорда . . . 403
Тема 59. Основные принципы построения тонального плана произведения 410
Тема 60. Некоторые вопросы гармонического анализа 414

Дополнение 428

Общая библиография 436

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004

Дубовский И. И., Евсеев С. В., Способин И. В., Соколов В. В.

УЧЕБНИК ГАРМОНИИ

Редактор А. Трейстер. Технический редактор М. Корнеева
Подп. к печ. 10 VIII-65 г. Форм. бум. 60X90 1/16. Печ. л. 27,5. Уч.-изд. 27,5.
Тираж 45 000 экз. (1-й завод 1–25 000). Изд. № 2906. БЗ 1965 г. № 31
Заказ 5774. Цена 1 р. 06 к.

Издательство „Музыка", Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Офсетная фабрика упр. по печати. Волгоград, улица КИМ, д. 6.

http://ldn-knigi.lib.ru Nina & Leon Dotan 03.2004