

СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
ГАРМОНИЯ	1
1. Гармония. Созвучие. Аккорд	1
2. Типы аккордов	1
3. Тоны аккорда	1
4. Основной аккорд и его обращения	2
5. Четырехголосное сложение	2
6. Мелодическое положение аккорда	2
7. Расположение аккордов	3
8. Удвоения и пропуски тонов	3
9. Трансформация аккордов	3
10. Натуральный звукоряд и значение акустических закономерностей в гармонии ...	4
ЛАДОВАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ	5
1. Понятие лада	5
2. Ладовые функции	5
3. Интервальные соотношения трезвучий	6
ОСНОВНЫЕ И ПЕРЕМЕННЫЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ	7
1. Основные функции аккордов	7
2. Переменные функции аккордов	7
ГОЛОСОВЕДЕНИЕ	8
1. Виды голосоведения	8
2. Свойства и значения голосов	9
3. Параллельные октавы и унисоны	9
4. Параллельные квинты	9
5. Скрытый параллелизм	10
6. Особые интонационные ходы	11
7. Перечень	11
МЕЛОДИЯ И ГАРМОНИЯ	11
ПОСТРОЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ	13
ПЕРИОД, ПРЕДЛОЖЕНИЕ	13
ГЛАВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ	14
Ладовое значение и соединение главных трезвучий	14
Каденции в периоде	15
Гармонизация мелодии	16
СЕКВЕНЦИИ	16
Тональные секвенции	17
Модулирующие секвенции	17
ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АККОРДОВ	19
ДОМИНАНТА С ПРОХОДЯЩЕЙ СЕПТИМОЙ	19
СКАЧКИ ТЕРЦИЙ	20
КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД (I_{64})	21
Аккордовая подготовка I_{64}	21
Разрешение I_{64}	21
ГАРМОНИЗАЦИЯ БАСА	22
Выбор аккордов	22
Мелодическое положение аккордов	22
Особенность вводного тона	22
Особенности III ступени лада в мажоре	23
Правила построения мелодии	23

	стр.
СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ	25
Структура сектаккордов	25
Применение сектаккордов	26
Голосоведение	26
Соединение трезвучия и сектаккорда одной ступени	26
Соединение сектаккордов с трезвучиями квинтового соотношения	26
Соединение IV_6-I_{64}	27
Соединение сектаккордов с трезвучиями секундового соотношения	27
Скачки при соединении сектаккорда с трезвучием в квинтовом соотношении	28
Скачки в соединении IV_6-V ; $IV-V_6$	29
Соединение двух сектаккордов квинтового соотношения	29
Соединение двух сектаккордов S и D в мажоре	30
Скачки при соединении сектаккордов секундового соотношения	30
ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ	31
Проходящие квартсектаккорды тоники и доминанты	31
Вспомогательные квартсектаккорды	31
Квартсектаккорды на басу, проходящем по гармоническим тонам	32
ДОМИНАНТСЕПТАККОРД	32
Разрешение V_7	32
Приготовление доминантсептаккорда	33
<i>Приготовление V_7 доминантой</i>	33
<i>Приготовление V_7 тоникой</i>	33
<i>Приготовление V_7 субдоминантой</i>	33
ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА	34
Квинтсектаккорд	34
Терцквартаккорд	35
Секундаккорд	36
Скачки при разрешении V_7	36
<i>а) Скачки основных тонов</i>	36
<i>б) Скачки квинтовых тонов</i>	36
Скачки при разрешении обращений доминантсептаккорда	37
Терцовые ходы и скачки к септиму в обращениях доминантсептаккорда	37
СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ	38
Соединения II_6	38
ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР	40
ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ	41
Соединение $II-V$	42
Проходящий I_6 в окружении II и II_6	42
ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ	42
Терцовые соединения VI ступени	42
Прерванный каданс	43
Соединение V_7-VI	43
Соединение $VI-V$	44
Соединение $VI-I_{64}$	44
Соединение $VI-II$	45
ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ СО СКАЧКАМИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ	45
СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ	45
Разрешение II_7 в I_{64}	46
Разрешение II_7 в I	46
Основные соединения II_7	47
Основные соединения II_{65}	47
Соединения II_{43}	47
Секундаккорд II ступени	47
II_7 в оборотах с проходящими аккордами	48
Перемещение II_7 и его обращений	48
Переход II_7 в V_7 и его обращения	48

	<i>стр.</i>
Скачки при разрешении Π_7 в V и V_7	49
Скачки при разрешении Π_7 в I_6 и I_{64}	49
Соединение Π_7 с предшествующей доминантой	49
ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД	50
Разрешение вводного септаккорда в тонику	50
Соединения VII_7 с IV и V	51
Проходящие аккорды в окружении VII_7	52
Субдоминантовые свойства VII_{43}	52
НОНАККОРДЫ	52
ДОМИНАНТНОНАККОРД	53
Приготовление V_9	53
Соединение $V_9 - V_7$	53
Разрешение V_9 в I	53
Перемещения V_9	54
Π_9 приготовление и разрешение	54
СЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ	55
СЕКСТАККОРД III СТУПЕНИ (ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ)	
ДОМИНАНТСЕПТАККОРД С СЕКСТОЙ	56
Основные соединения Π_6	56
Доминантсептаккорд с секстой (V_7^6)	57
<i>Место применения аккордов доминанты с секстой</i>	57
ВЕРХНЯЯ МЕДИАНТА (ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ)	58
III ступень как проходящая	58
III ступень в гармонизации нисходящего тетра хорда в мажоре	59
Верхняя медианта в нисходящем тетра хорде минора	59
Верхняя медианта в восходящем тетра хорде	60
ТРЕЗВУЧИЯ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА	60
Трезвучие VII натуральной ступени	60
Сектаккорд VII ⁿ ступени	60
Нисходящий тетра хорд в басу	60
Трезвучие V натуральной ступени	61
Сектаккорд V ⁿ ступени	61
Мелодические обороты в верхнем голосе	61
ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ	62
Голосоведение	62
Особенности минора	63
Применение диатонических секвенций	63
ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ	63
Септаккорд IV ступени	63
Септаккорд VI ступени	64
Септаккорд I ступени	65
Септаккорд III ступени	65
Разрешение септаккордов	65
Соединение септаккордов между собой	66
АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ В ЛАДУ	67
ГАРМОНИЯ II НИЗКОЙ СТУПЕНИ	67
АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ (DD)	
В КАДЕНЦИЯХ	68
КАДЕНЦИОННЫЕ АККОРДЫ АЛЬТЕРИРОВАННОЙ СУБДОМИНАНТЫ	69
ПРИГОТОВЛЕНИЕ АККОРДОВ АЛЬТЕРИРОВАННОЙ СУБДОМИНАНТЫ	70
РАЗРЕШЕНИЕ АККОРДОВ АЛЬТЕРИРОВАННОЙ СУБДОМИНАНТЫ	70

	стр.
АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ ВНЕ КАДЕНЦИИ	72
Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты	72
Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты	73
Различие альтераций субдоминанты в мажоре и миноре	73
Вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты	74
1. Вспомогательные обороты к I	74
2. Вспомогательные обороты к I_6	74
3. Вспомогательные обороты к V и V_6	75
4. Вспомогательные обороты к I_{64}	75
Проходящие обороты с аккордами альтерированной субдоминанты	75
АККОРДЫ С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ	76
АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ	77
Повышение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях	77
Трезвучие V^{+5}	77
V_7^{+5}	77
VII_7^{+3}	78
V_9^{+5}	78
Понижение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях	79
V_7^{-5}	79
VII_7^{-3}	79
V_9^{-5}	79
ОБЩАЯ ТЕОРИЯ МОДУЛЯЦИЙ	80
Положение модуляций в форме периода	80
Способы модуляции	80
Отклонение	81
Виды отклонений	81
Побочные доминанты в кадансах	82
Практические рекомендации	85
ХРОМАТИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ. ДОМИНАНТОВЫЕ ЦЕПОЧКИ. ЭЛЛИПСИС	85
Доминантовые цепочки	86
Эллипсис	86
МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТЕНИЧЕСКОГО РОДСТВА	87
Положение в форме	87
Способы модуляции в тональности диатенического и гармонического родства	87
РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ	88
МОДУЛЯЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС	88
Формулы модуляционных переходов	89
Модуляции из мажора	89
Модуляции из минора	90
Общий принцип тональных связей	90
Модуляция через медианту начальной тональности	90
Модуляция через субдоминанту начальной тональности	91
НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ	92
Задержание	93
Разрешение задержаний	93
Проходящие звуки	94
Вспомогательные звуки	95
Камбиата	96
Предъём	96
Практические рекомендации	97
ОРГАННЫЙ ПУНКТ	97
Органый пункт на доминанте	98
Органый пункт на тонике	98
Включение и выключение органного пункта	98
Голосоведение	98
Двойной органый пункт	98
Педадь. Фоновые органые пункты	98

	<i>стр.</i>
АККОРДЫ МАЖОРО-МИНОРА. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ТРЕЗВУЧИЯ	
НИЗКИХ СТУПЕНЕЙ	99
Одноименный мажоро-минор	99
Одноименный миноро-мажор	100
Параллельный мажоро-минор	101
Параллельный миноро-мажор	101
Модуляция через трезвучия низких ступеней	101
ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ	102

ГАРМОНИЯ

1. Гармония. Созвучие. Аккорд

”Гармония” в переводе с греческого означает ”связь”, ”стройность”, ”соразмерность”. Это понятие широко применимо в различных сферах искусства, а также в повседневной жизни.

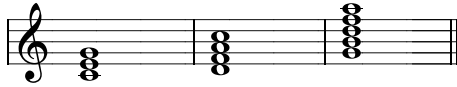
Гармония в музыке — это важнейшее выразительное средство, которое представляет собой объединение музыкальных звуков в созвучия и закономерную последовательность этих созвучий.

Гармония приобретает выразительное значение не сама по себе, а в связи с другими компонентами музыки — мелодией, ритмом, тембром, темпом и т. д.

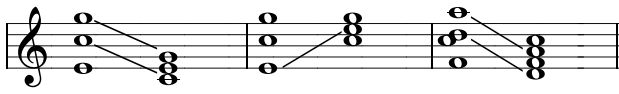
Основной материал гармонии — созвучие, одновременное сочетание нескольких звуков.

Простейшее созвучие — интервал. На его основе возник аккорд — созвучие из трех и более звуков, которые:

а) расположены по терциям:



б) могут быть расположены по терциям путем октавных перемещений:



В неполных аккордах недостающий тон не звучит, но ясно подразумевается.

2. Типы аккордов

По количеству разных звуков различают три типа аккордов:

1) Трезвучие, состоящее из трех звуков:



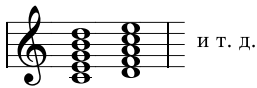
и т. д.

2) Септаккорд, состоящий из четырех звуков:



и т. д.

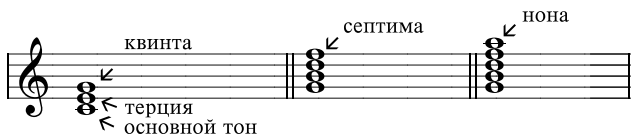
3) Нонаккорд, состоящий из пяти звуков:



и т. д.

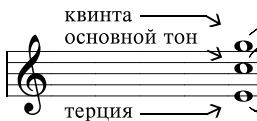
3. Тоны аккорда

Каждый звук аккорда имеет свое название. Нижний звук называется основным тоном или примой. Остальные звуки аккордов получили название от интервала, который каждый из них образует с основным тоном: терция (терцовый тон), квинта (квинтовый тон), септима и нона.

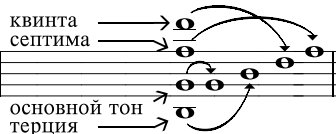


Эти названия сохраняются при любом расположении аккорда.

а) трезвучие



б) септаккорд



4. Основной аккорд и его обращения

Аккорд может быть взят в основном виде (если нижним звуком является основной тон) или в обращении. В обращении нижним звуком аккорда может быть его терция, квинта, септима или (редко) нона. Трезвучие имеет два обращения, называемые и обозначаемые по интервалам между нижним и верхним, нижним и основным звуками аккорда.

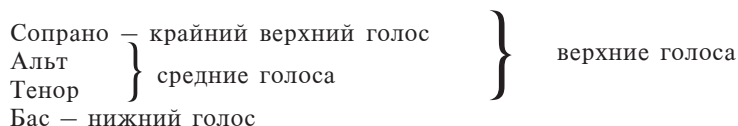


Септаккорд имеет три обращения, называемые и обозначаемые по интервалам между нижним звуком и септимой, нижним и основным тоном аккорда.



5. Четырехголосное сложение

Основной формой аккордов всех типов (установленных в художественной и учебной практике) является четырехголосное сложение, соответствующее составу смешанного хора. Три верхних голоса: сопрано, альт, тенор представляют группу верхних голосов, бас является гармонической опорой, фундаментом. В группе верхних голосов различают крайний верхний голос (сопрано, мелодия) и средние голоса.

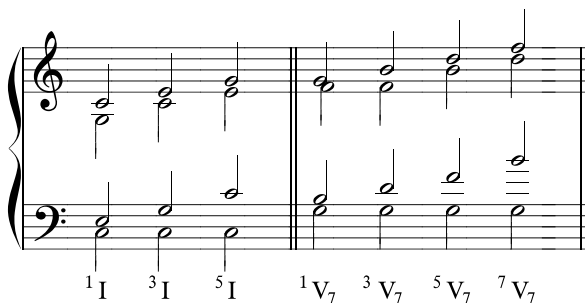


В учебной практике названия и правила записи голосов соответствуют смешанному хору.



6. Мелодическое положение аккорда

Мелодическое положение аккорда определяется тоном, находящимся в верхнем голосе, мелодии. Трезвучие имеет три мелодических положения: основного тона (¹I), терции (³I), квинты (⁵I). Септаккорд имеет четыре мелодических положения.



7. Расположение аккордов

В зависимости от интервалов между верхними голосами различается тесное и широкое расположение аккордов. Расстояние между басом и тенором не учитывается. Бас может образовать с тенором унисон или отдалиться на любое расстояние (до двух октав, а в некоторых случаях больше).

При тесном расположении верхние соседние голоса располагаются по ближайшим узким интервалам. В трезвучии — по терциям и квартам. Расстояние между тенором и сопрано меньше октавы.

При широком расположении верхние голоса отдалены друг от друга на квинту и шире. Расстояние между тенором и сопрано превышает октаву. Широкое расположение образуется при пропуске очередного тона и перемещении его на октаву вниз (если исходить от сопрано) или на октаву вверх (если исходить из тенора).



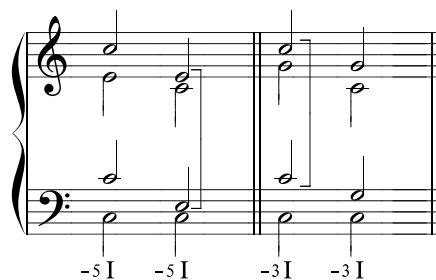
8. Удвоения и пропуски тонов

В четырехголосном сложении в трезвучии обычно удваивается основной тон. Удвоение терции или квинты является отступлением от основной нормы, часто применяемым в художественной практике.



Например: "Песни христиан", 2 том, № 10, "Хвалите Творца", такт 3, 6.

Трезвучие может быть полным или неполным. В неполном трезвучии за счет пропущенного тона удваивается терция или квинта, или утраивается основной тон.



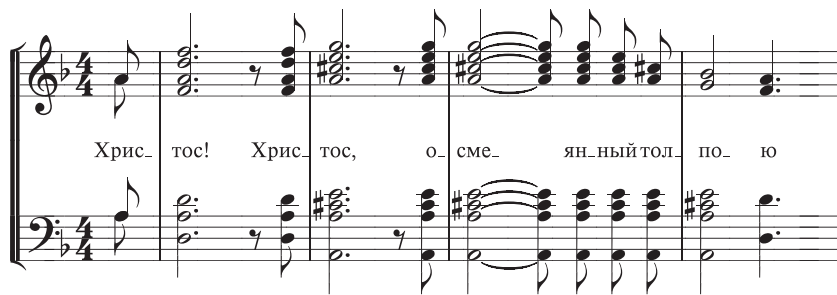
Например: "Песни христиан", 2 том, № 25, "Благодать Господня", такт 1, 3.

Трезвучие с пропущенной квинтой звучит достаточно полно. Трезвучие с пропущенной терцией звучит пусто и применяется лишь в особых случаях.

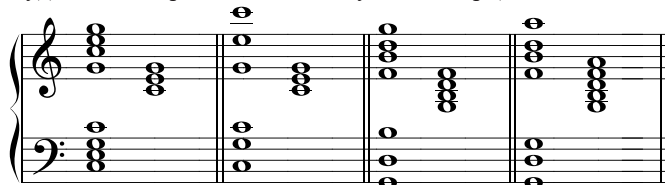
При ненормативном удвоении или пропуске тона образуется смешанное расположение трезвучия, в котором чередуются узкие и широкие интервалы.

9. Трансформация аккордов

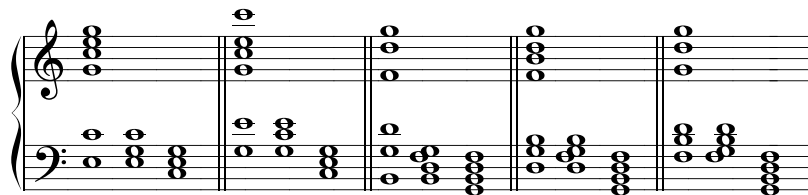
В музыкальной практике (хоровой и инструментальной) аккорд излагается не только четырехголосно, а часто с многократным октавным удвоением.



Чтобы установить, какой аккорд лежит в основе данного гармонического сочетания, следует отбросить удвоения и расположить звуки по терциям.



Сохраняя нижний тон данного сочетания можно установить, какое обращение аккорда лежит в его основе, после чего устанавливают и основной вид аккорда.



Такая расшифровка вскрывает основную структуру аккорда и является необходимой для гармонического анализа. (Сделать гарм. ан. — 3 том "Песни христиан", № 141, "Христос, распятый за людей", стр. 415, ц. 4, 4 стр. ф-ный проигр.)

10. Натуральный звукоряд и значение акустических закономерностей в гармонии

Хотя терцовый принцип строения аккордов не единственный в музыке, все же он является основным в классической гармонии и преобладает в большинстве музыкальных культур.

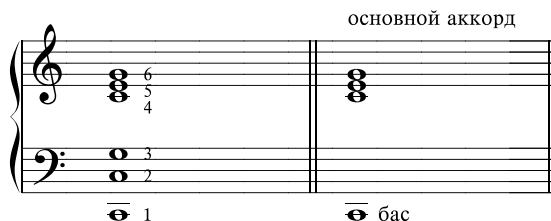
Открытие в XVII веке обертоновой шкалы помогло объяснить ряд закономерностей музыкального мышления, уже давно сложившихся, но лишь теперь получивших обоснование в акустике.

Каждый музыкальный звук состоит из целого комплекса тонов, лежащих выше данного звука и расположенных в определенном порядке все уменьшающихся интервалов. Этот ряд звуков носит название натурального звукоряда. Звуки, образующие надстройку над основным тоном, называются обертонами или частичными тонами.



Ближайшие и наиболее яркие обертоны от данного звука, собранные в тесное расположение, образуют ряд терций, то есть выстраиваются в созвучие терцовой структуры.

Нижние обертоны до шестого включительно образуют мажорное трезвучие. В связи с этим наблюдается некоторое преобладание мажора над минором.



Взятый после минора, он звучит, как бы утвердительно, устойчиво ("Хоровые произведения", выпуск 3, "В моем сердце покой", стр. 24, 3 вольта), в то время как обратная последовательность — минор после мажора — производит впечатление, аналогичное прерванному кадансу, и требует дальнейшего развития ("Песни христиан", 3 том, № 301, "Счастье" — после 2-го куплета замена мажорной тоники минорной в 3-м куплете с последующим возвращением перед 4-м куплетом к исходному мажору).

Расслоение натурального звукоряда на производящий тон и производные призвуки обнаруживает двуплановость аккорда — фундаментальный звук (бас) и собранные в аккорд без удвоений призвуки.

Это обстоятельство приобретает значение вообще для расположения аккордов и отражается в законах классической оркестровки.

Различное количество повторений того или иного звука в обертоновой шкале (так, на участке первых шести конструктивных обертонов основной тон встречается три раза, квинтовый тон — два, терцовый — один) находит отражение в нормах удвоения тонов и законах голосоведения — например, в запрещении параллелизмов квинт и октав, наиболее поглощаемых основным тоном интервалов, поскольку такие параллелизмы создают впечатление исчезновения реального голоса и, вследствие этого, ощущение пустоты звучания.

Первым наиболее сильным обертоном, не дублирующим в октаву основной тон, является квинтовый обертон, что устанавливает между этими тонами ближайшее акустическое и гармоническое родство.

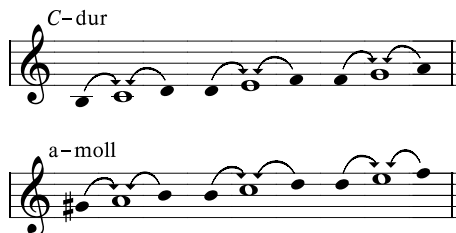
В аспекте лада воздействие обертонового ряда проявилось не только в преобладающей роли мажора, но и в особой роли кварто-квинтовых отношений тонов, связанных с формированием основных ладовых функций (Т, S, D).

ЛАДОВАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ

1. Понятие лада

С точки зрения гармонии лад есть система взаимоотношений аккордов, объединенных тяготением к тоническому трезвучию, тонике (имеются ввиду как мелодико-интервальные связи между звуками одного мелодического голоса, так и связи между аккордами).

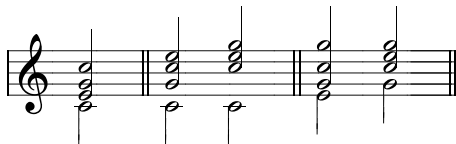
В общеупотребительных ладах — мажорном и минорном есть три опорных звука, образующие тоническое трезвучие, тонику и четыре неустойчивых звука. На основе тяготения неустоев в устои между ними возникает секундовая мелодическая связь.



По этому принципу мелодических тяготений тонов происходит разрешение аккордов (преимущественно верхних голосов) в тонику.

Опорные тоны лада (I, III, V) не одинаковы по своей устойчивости. Наибольшей (абсолютной) устойчивостью обладает основной тон, поэтому особой остротой полутонного тяготения отличается вводный тон (VII — I в мажоре и VII⁺ — в миноре).

Остальные опорные тоны устойчивы, поскольку они входят в тоническое трезвучие, но в то же время они подчиняются основному тону, как главному центру. Различие устоев сказывается в мелодических положениях тонического трезвучия и особенно в его обращениях.



2. Ладовые функции

Помимо секундовой связи тонов, особое значение имеет связь тонов, находящихся в квинтовом соотношении, как ближайших по акустическому и гармоническому родству. Доминанта оказывается производным тоном по отношению к тонике (ее квинтовый обертон). Вследствие этого V ступень, будучи ладовым устоем, в то же время обладает тенденцией движения в основной тон. Эта тенденция особенно проявляющаяся в басу, называется гармоническим тяготением, в отличие от мелодического

секундового тяготения. На гармоническом тяготении главным образом и основаны гармонические функции аккордов.

Таким образом, V ступень лада имеет двойственное значение:

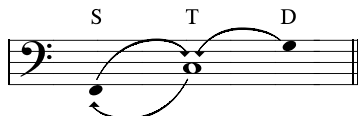
- 1) в качестве составного звука тоники она является устоем,
- 2) в качестве представителя гармонических функций она является неустоем, непосредственно тяготеющим в тонику.

Разрешение доминанты в тонику приобретает активный, утвердительный характер. Обратное движение T – D носит вопросительный характер.



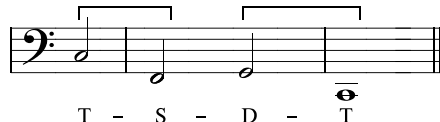
Субдоминанта также связана с тоникой ближайшим акустическим и гармоническим родством.

В ладу находятся три ступени, связанные этим родством, — S – T – D, называемые главными ступенями.



Соотношение T и D сложно и противоречиво. С одной стороны тоника (как ладовый центр) подчиняет себе субдоминанту, как и все другие ступени лада ($S \rightarrow T$). С другой стороны, тоника оказывается квинтовым производным звуком от субдоминанты, и отсюда возникает обратная связь ($T \rightarrow S$), аналогичная ($D \rightarrow T$). Движение $T \rightarrow S$ носит такой же активный, утвердительный характер, возникает тенденция тоники уступить свое ладовое главенство субдоминанте. Благодаря этому субдоминанта приобретает особую энергию, активность, в чем и заключается ее характерная особенность. Для подчинения субдоминанты тонике необходимо предварительное укрепление последней, в то время как доминанта непосредственно направлена в тонику и сама ее укрепляет.

В последовании T – S – D образуются два активных квинтовых хода: происходит сначала смещение ладового центра T – S и затем восстановление его через доминанту D – T. Такое последование главных ступеней закрепляет устойчивость тоники, после чего субдоминанта всецело ей подчиняется.

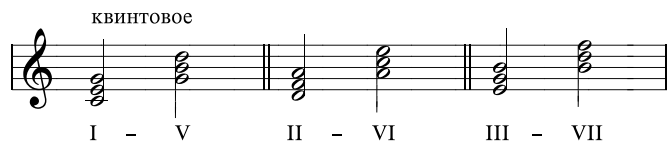
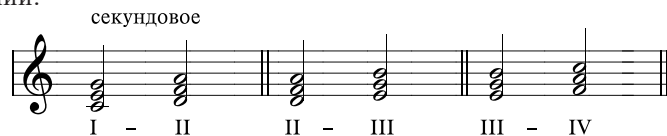


Это последование называется функциональным кругооборотом, так как представляет собой как бы вращение вокруг ладового центра.

3. Интервальные соотношения трезвучий

Все трезвучия, построенные на ступенях ладов, имеют три вида интервальных соотношений, определяемых расстоянием между их основными тонами.

- 1) Секундовое, без общих тонов
- 2) Квинтовое, с одним общим тоном, образующее ближайшее гармоническое родство трезвучий
- 3) Терцовое, с двумя общими тонами, устанавливающими функциональное сходство (родство) трезвучий.



Всякое другое соотношение лишь повторяет одно из предыдущих.

Принцип интервальных соотношений приобретает большое значение в голосоведении, закономерности которого действительны для всех случаев данного вида соотношений.

ОСНОВНЫЕ И ПЕРЕМЕННЫЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ

1. Основные функции аккордов

Каждый аккорд, в зависимости от своего местонахождения в ладу и от ладового значения входящих в него тонов, выполняет определенную организующую роль в гармоническом движении. Это выражается или в централизующей роли аккорда (Т) или в подчиненности аккордов ладовому центру (D и S). Ладовое значение, действие аккорда в гармоническом развитии называется гармонической функцией или просто функцией аккорда.

Непосредственные отношения аккордов к ладовому центру называются основными функциями.

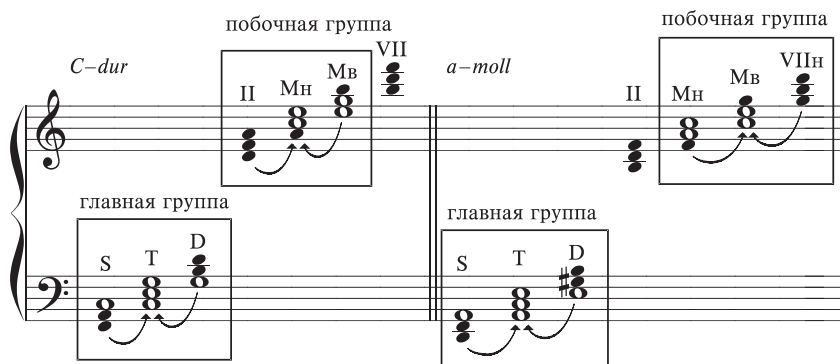
Главные трезвучия лада являются основными представителями гармонических функций — тонической (Т), доминантной (D) и субдоминантной (S). Несмотря на то, что каждую функцию выполняют несколько аккордов, эти трезвучия называются просто тоникой (I), доминантой (V) и субдоминантой (IV).

1) Функция тоники заключается в утверждении ладового центра. Ей подчинены и к ней направлены все остальные аккорды. Тоника обладает свойством торможения гармонического движения, которое особенно сказывается в заключительных кадансах.

2) Доминанта непосредственно направлена в тонику на основе прямой квинтовой зависимости тонов (гармонического тяготения).

3) Субдоминанта, обладающая особой функциональной активностью, подчиняется тонике через посредство доминанты или непосредственно при предварительном укреплении тоники.

Все остальные трезвучия лада (II, III, VI, VII ступени) являются побочными. Побочные трезвучия, лежащие терцией выше и ниже от главного трезвучия составляют единую с ним функциональную группу. В каждой группе оказывается по три трезвучия, считая, что медианта одновременно принадлежит двум группам.

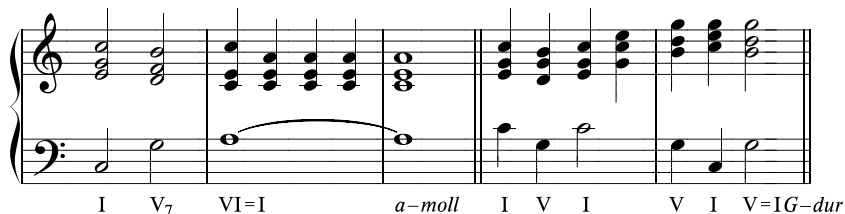


2. Переменные функции аккордов

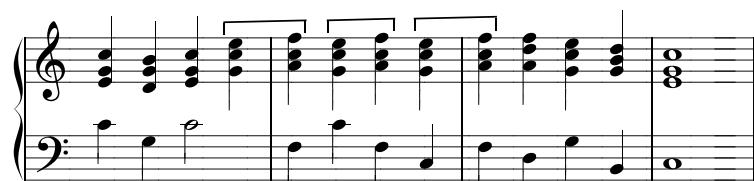
В процессе гармонического движения аккорды, помимо своей зависимости от ладового центра, вступают и в функциональные взаимоотношения, основанные на непосредственной зависимости одного аккорда от другого.

Любое мажорное или минорное трезвучие может временно перенимать на себя функцию тоники. Это свойство называется *тоникальностью трезвучия*. При подчеркивании тоникальности данного трезвучия другие аккорды по отношению к нему приобретают доминантное и субдоминантное значение.

Переменная тоническая функция трезвучия выявляется и усиливается: на сильной доле, при протяженности или повторении данного трезвучия, а также при повторном утверждении его на сильной доле посредством гармонического оборота. В следующем примере показано, как в зависимости от этого в прерванном и половинном кадансе VI и V ступени приобретают значение тоники и придают кадансам модуляционность.



В тенденции субдоминанты подчинить себе тонику проявляется переменная тоническая функция субдоминанты.

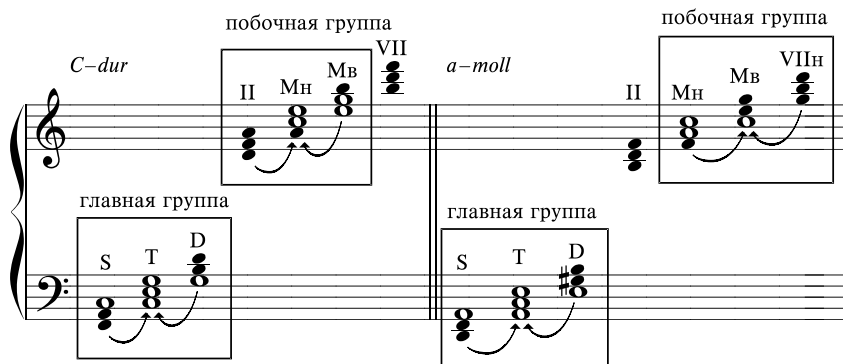


Основные: I V I [I IV I IV I IV II] I₆₄ V I
 Переменные:

Переменные функции подчиняются основным функциям и без них не осуществляются. Переменные функции аккордов придают гармонии модуляционность и часто вносят в обычный мажор и минор специфические мелодические и гармонические обороты натуральных ладов.

В мажоре нижняя медианта часто оказывается побочным ладовым центром. При подчеркивании ее тоникальности трезвучие II ступени по отношению к ней является субдоминантой, трезвучие III ступени — доминантой (минорной, что придает гармонии натурально ладовый оттенок).

В миноре побочным ладовым центром оказывается верхняя медианта. Трезвучие VI ступени (медианта нижняя) оказывается субдоминантой, трезвучие VII натуральной ступени — доминантой.



Самостоятельность группы побочных трезвучий придает им модуляционный характер.

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

В последовании аккордов различают две стороны их взаимоотношений:

- 1) Функциональное взаимодействие;
- 2) Мелодическая связь.

Мелодическая связь аккордов выражается в том, что каждый тон аккорда переходит в соответствующий по расположению тон следующего аккорда.

Этот процесс связывания тонов называется голосоведением.

1. Виды голосоведения

В сочетании двух голосов различают прямое (разновидность — параллельное), косвенное и противоположное движение.

- 1) Прямым называется движение голосов в одном направлении.

Параллельным называется прямое движение голосов с сохранением между ними одного и того же интервала.

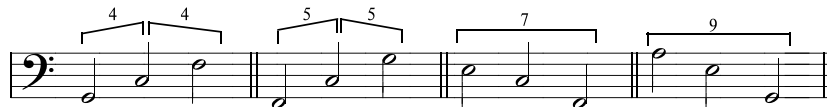
- 2) Косвенным голосоведением называется движение, при котором один из голосов движется, а другой выдержан.

- 3) Противоположным голосоведением называется движение голосов в различном направлении.

По величине интервала интонационных ходов голосоведение различается:

- 1) плавное — с секундовыми и терцовыми ходами;
- 2) не плавное — с ходами шире терции, называемое скачками.

Следует избегать в басу двух скачков подряд на кварту или квинту в одном направлении, а также ходы, образующие интервал большой септимы или ноны между крайними звуками. Такой рисунок следует заменять зигзагообразным мелодическим движением.



1) 2) 3) 4) 5)

IV₇^{-7r} V IV₆ V₆₅ II₆ I₆₄

5. Скрытый параллелизм

Скрытым параллелизмом называется прямое движение голосов в октаву или квинту (1). Они запрещаются лишь в крайних голосах и только при скачке в сопрано (2). При нисходящем же скачке в сопрано скрытый параллелизм допустим (3).

1)

2) 3)

Плохо звучит скрытый параллелизм при прямом движении с октавы в октаву или с квинты в квинту через промежуточный аккорд той же ступени (1). В таких случаях прямое движение заменяется противоположным (2).

1) 2)

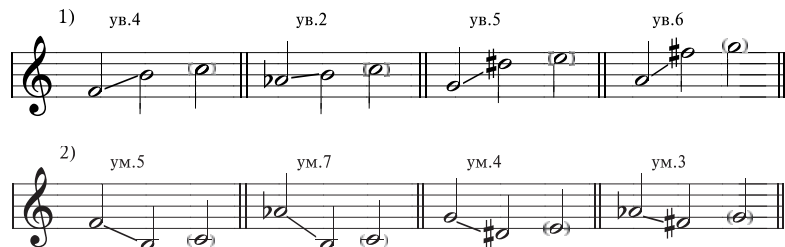
Движение ум.5 → ч.5 в крайних голосах звучит плохо (1), а в смежных голосах вполне приемлемо (2).

1) 2)

хуже

6. Особые интонационные ходы

В голосоведении следует учитывать неестественность некоторых интонационных ходов. Следует избегать хода на увеличенные интервалы (1), заменяя их уменьшенными интервалами (2).



При естественности хода на малую септиму (особенно в басу) менее естественен ход на большую септиму.



7. Перечень

К особым случаям голосоведения относится перечень.

Перечень называется такое голосоведение, при котором в разных голосах образуется близкое соседство диатонической ступени лада с хроматически измененной той же ступенью. Хроматическое изменение ступени как бы передается из одного голоса в другой. Отсюда возникает противоречие (перечень) в соотношении данных голосов. В одних случаях оно звучит плохо и потому недопустимо; в других же случаях оно смягчается и вполне приемлемо. Если голоса естественно включаются в ладотональность, то перечень мало заметен. Резко звучит перечень пересекающееся (1). Здесь нижний голос может включиться в a-moll, но верхний голос опускается ниже перечашего ему начального звука (соль ниже соль#).



В примере 2 такого пересечения нет; верхний голос не доходит до перечашего звука (соль# выше соль). Такое непересякающееся переченье вполне допустимо. Звучанье переченья в большой мере зависит от гармонии. Неестественная гармонизация подчеркивает, обостряет, естественная гармонизация смягчает переченье.

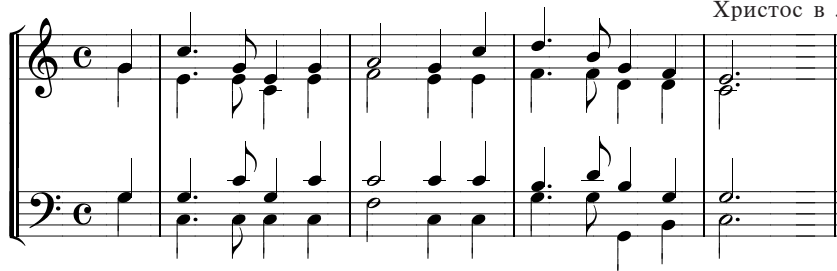
МЕЛОДИЯ И ГАРМОНИЯ

Среди различных средств музыкальной выразительности мелодия и гармония занимает ведущее место. Соотношение выразительности мелодии и гармонии может быть не одинаково в различных стилях и у разных композиторов. Но в большинстве случаев основным носителем музыкальной мысли является мелодия, а аккордовое сопровождение помогает глубже раскрыть эту мысль, выявить внутреннее содержание мелодии и потенциально скрытую в ней гармонию.

Признаки возможной гармонизации мелодии могут быть более явными и менее явными. Наиболее ярко признаки возможной гармонизации проявляются, когда мелодия движется по звукам аккорда.

I. Mury

Христос в любви вселил



В приведенном примере движение мелодии по звукам аккорда определяет ее гармонизацию (в первом такте — тоника, во втором — субдоминанта, тоника, в третьем — доминанта и т. д.)

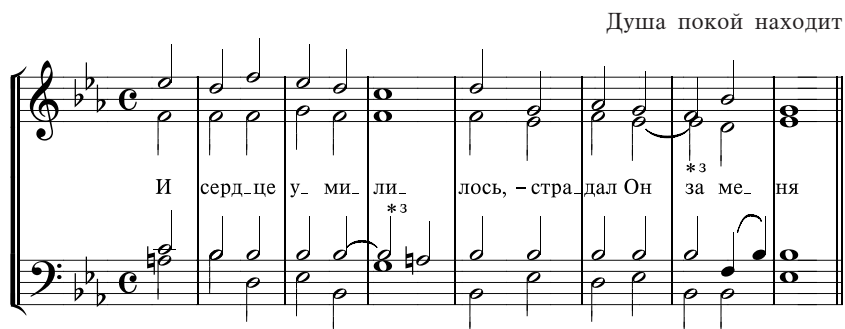
Часто звуки мелодии, определяющие аккорды гармонического сопровождения могут чередоваться со звуками, не входящими в тот или иной аккорд, так называемыми неаккордовыми звуками.



В данной мелодии звуки отступающие от аккордовых тонов, отмеченные звездочками — неаккордовые. Неаккордовые звуки обогащают мелодию.

Основные типы неаккордовых звуков: задержание (з), проходящие (п), вспомогательные (в), камбиаты (к), предметы (пр).

1) При задержании звук предыдущего аккорда остается в последующем аккорде, обычно образуя диссонанс, разрешающийся на слабой доле (III т. № 133).



2) Проходящие ноты образуются при поступенном движении между аккордовыми тонами, на слабой или сильной доле (III т. № 135, coda "Я верю", сопрано, тенор).



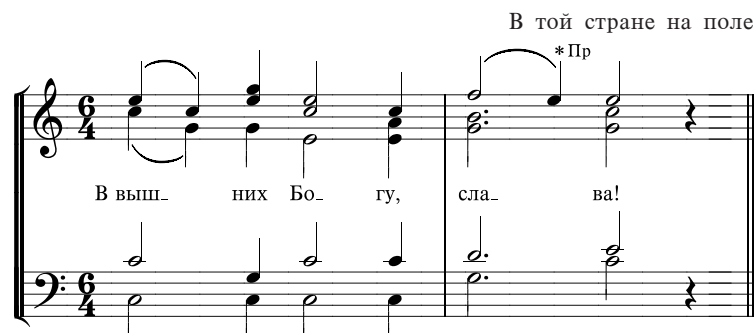
3) Вспомогательная нота прилегает секундовым ходом к последующему аккордовому тону. Обычно она отклоняется на секунду от предыдущего аккордового тона, но может быть взята скачком (III т. № 135).



4) Камбиата отклоняется на секунду от аккордового тона, образуя диссонанс, который затем разрешается (III т. № 181 конец).



5) Предъём представляет собой предвосхищение на слабой доле и повторение на сильной доле звука, принадлежащего следующему аккорду (III т. № 110 конец).



ПОСТРОЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ

Практическое изучение гармонии не ограничивается освоением техники соединения аккордов и голосоведения. Гармония подчиняется мелодическим и ритмическим закономерностям: законам развития мелодии, законам строения и развития музыкальной формы.

Музыкальное произведение представляет собой нечто единое по мысли и целое по форме, вместе с тем расчленяется на отдельные составляющие его разделы, называемые построениями, которые отграничены друг от друга цезурой. Цезура есть момент, отделяющий конец одного построения от начала другого, независимо от их масштаба.

ПЕРИОД, ПРЕДЛОЖЕНИЕ.

Простейшим образцом законченного музыкального построения, излагающего (экспонирующего) одну тему, одну музыкальную мысль является период. Обычно он состоит из двух равнодлительных 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.

К простым периодам можно отнести и период единого строения, не расчленяющийся на предложения и период с равнодлительными, но не квадратными предложениями.

Нередко встречаются периоды с дополнением в виде третьего (заключительного) предложения или дополнение к периоду в виде самостоятельных построений.

Предложения в нормальном периоде состоят обычно из 4, 8 тактов, неодинаковых по своей ритмической "весомости", как и доли внутри такта. Нечетные такты обычно ощущаются как более тяжелые, по сравнению с четными.

Первое предложение носит разомкнутый характер, заканчиваясь обычно половинным кадансом (реже несовершенным тоническим). Второе предложение, как правило, замыкает общее построение тоническим кадансом (встречаются и разомкнутые периоды).

Иногда предложения бывают самостоятельными построениями, в которых музыкальная мысль излагается в менее развернутом виде, чем в периоде.

Объединение предложений в периоде основывается на общности их музыкального содержания: соответствие тематизма и гармонического развития, согласованность структур, особенно кадансов.

Периоды бывают повторного и неповторного строения. Но во всех случаях для периода типична согласованность кадансов, заключающаяся в том, что вопросительному кадансу в конце первого предложения (серединной каденции на доминанте) как бы отвечает завершающий каданс второго предложения на тонике. Образуется построение с вопросительно-ответным соотношением кадансов.

ГЛАВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ

Ладовое значение и соединение главных трезвучий.

Главные трезвучия — I, IV и V ступеней — являются основными представителями ладовых функций T, S и D. Они широко применяются в музыке в любом порядке, кроме последования V—IV, противоречащего их естественному функциональному отношению (употребляется в особых случаях).

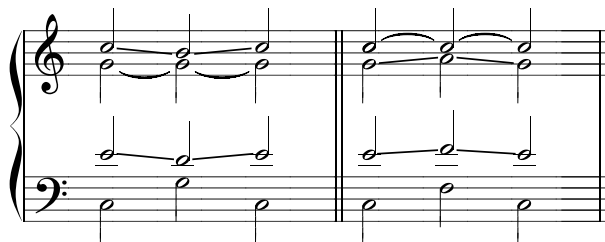
Соединения

$$\begin{array}{l} \text{IV, V} \} \text{ I } \{ \text{IV, V} \\ \text{I} \} \text{ IV } \{ \text{V, I} \\ \text{I, IV} \} \text{ V } \{ \text{I} \end{array}$$

Соотношение I—IV и I—V — квинтовое

Соотношение IV—V — секундовое

Трезвучия квинтового соотношения содержат один общий звук. Соединение трезвучия, при котором общий звук остается на месте в том же голосе, называется гармоническим. Техника соединения: общий тон остается на месте, два других голоса ведутся поступенно в параллельном движении на ближайшие тоны следующего аккорда. Расположение аккорда не меняется.



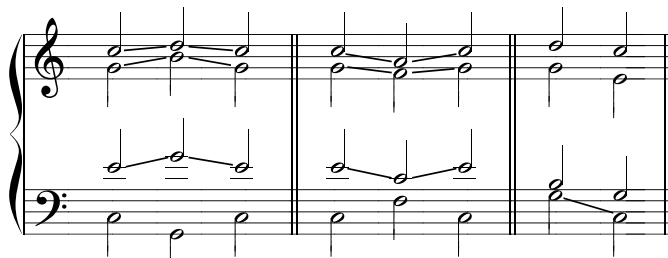
Мелодическим называется такое соединение трезвучий, при котором ни один из звуков (в том числе и общий) не остается на месте.

Соединение IV—V только мелодическое, вследствие отсутствия общего тона. Верхние голоса идут вниз, навстречу басу. Два из них делают ход на секунду, один — на терцию. В противном случае образуется параллелизм всех голосов.



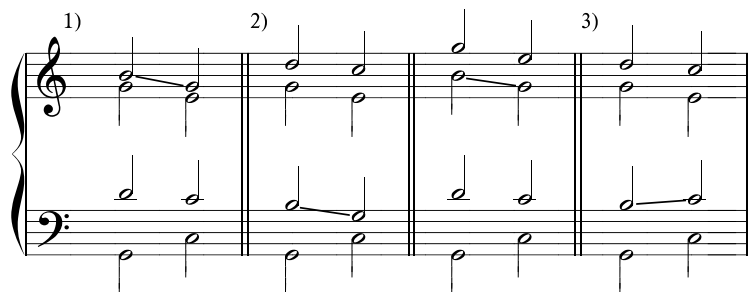
IV V IV V

При мелодическом соединении квинтового соотношения все верхние голоса идут в одну сторону (прямое движение). Бас движется на кварту противоположно верхним голосам. Изредка употребляется движение баса на квинту, в основном в кадансах. При этом все голоса идут в одном направлении:



I V I I IV I V I

При мелодическом соединении трезвучий квинтового соотношения голосоведение более свободное, с терцовыми ходами. При мелодическом соединении V—I движение вводного тона противоречит тяготению его в основной тон лада. В верхнем голосе такое движение само по себе неестественно и допустимо лишь при особых условиях ведения мелодии (1). В средних голосах, не столь выделяющихся, нисходящим движением вводного тона следует пользоваться свободно для заполнения трезвучием I ступени (2). Можно применить и неполное тоническое трезвучие, образующееся при разрешении вводного тона по тяготению (3).



Каденции в периоде

Каденциями или кадансами называются гармонические обороты, заключающие отдельные музыкальные построения. Членению музыкальной речи содействуют не только кадансы, но и цезура, пауза, остановка движения на аккорде и пр. Членение может быть полным (подобно точке в литературном изложении) и менее полным (подобно запятой или точки с запятой).

Последование доминанты и тоники V–I образует автентический оборот, или автентический каданс.

Последование субдоминанты и тоники IV–I образует плагальный оборот или плагальный каданс.

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

Кадансы имеют разную степень завершенности.

Совершенным называется каданс, в котором тоника находится на сильной доле такта и в мелодическом положении основного тона. Тоника и предшествующий ей аккорд S или D даны в основном виде.

Несовершенным называется каданс, в котором не соблюдено какое-либо из этих условий.

автентические кадансы

1) совершенный 2) несовершенный



плагальные кадансы

1) совершенный 2) несовершенный



Понятия — автентический, плагальный относятся не только к кадансам, но и вообще к гармоническим оборотам, независимо от членения музыкальной речи.

Кадансирующие последования в обратном порядке T–D T–S называются половинными кадансами, полукадансами.

I–V — автентический полукаданс

I–IV — плагальный полукаданс

Последование IV–V — также автентический полукаданс.



Плагальный полукаданс употребляется в музыке редко. В качестве же простых гармонических оборотов последование I–IV употребительно наряду с автентическими последованиями.

Обычно период завершается совершенным кадансом, предложения же внутри периода разделяются половинным автентическим кадансом (серединная каденция). Период может закончиться и несовершенным кадансом на тонике в мелодическом положении терции или квинты.

Практические указания:

1. Гармонизация начинается с точного определения тональности.
2. Выясняются и отмечаются границы каждого из предложений периода.
3. Определяются гармонии и гармонические обороты для серединной и заключительной каденции.
4. Учитываются характерные особенности цезуры. Цезура создает впечатление перерыва в связности гармонического движения; в результате последний аккорд первого предложения и первый 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).
5. Если в данном для гармонизации голосе встречается дополнительная каденция, ее также необходимо специально отметить и отделить от заключительной каденции периода.

Гармонизация мелодии

При крайне ограниченном выборе гармонических средств (трезвучие I, IV, V ступеней) на первых порах следует овладеть естественным подбором аккордов и простейшим правильным голосоведением.

Преследуя эту цель, необходимо пока придерживаться следующих правил гармонизации:

- 1) Начало мелодии на сильной доле следует гармонизовать тоническим трезвучием, с затакта — доминантовым. Заканчиваться мелодия всегда должна тоническим трезвучием.
- 2) Трезвучия в квинтовом соотношении могут употребляться в любом последовании. В секундовом соотношении субдоминанта должна предшествовать доминанте, но не в обратном порядке.
- 3) Во избежание однообразия повторенный или выдержанный звук в мелодии следует гармонизировать, если это возможно и логично трезвучием разных ступеней.
- 4) Не следует менять расположение аккордов на протяжении всей задачи до прохождения соответствующих тем. При выборе расположения необходимо учитывать регистр верхнего голоса: в низком регистре следует применять тесное расположение, в высоком регистре — широкое расположение.
- 5) При выборе аккордов учитывать возможности правильного голосоведения, не допуская параллельных октав и квинт.

Каждый звук мелодии является основным тоном, терцией или квинтой трезвучий I, IV, V ступеней. Тоническим трезвучием могут быть гармонизованы I, III, V ступени лада. Субдоминантовым — I, IV, VI ступени лада. Доминантовым — II, V, VII ступени лада.

Прежде всего необходимо выяснить общий план гармонизации: к каким ступеням принадлежат звуки данной мелодии. Особое внимание обратить на моменты, которые допускают разное толкование. Остановившись на определенном толковании звуков мелодии, мы будем иметь готовую линию баса, и останется вписать средние голоса.

СЕКВЕНЦИИ

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

Виды секвенций различаются по следующим признакам:

- А. По направлению движения: 1) нисходящая, 2) восходящая.
- Б. По интервалу перемещения звеньев: секундовая, терцовая, квартовая, квинтовая.
- В. По количеству аккордов в звене: двухчленная, трехчленная, четырехчленная.
- Г. По тональному признаку: 1) тональная, 2) модулирующая.

Д. По выдержанности мотива: 1) строгая (точная), 2) свободная (неточная).

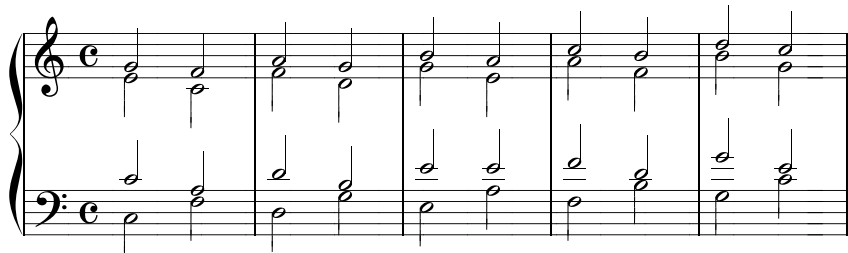
Звенья секвенции обычно перемещаются по определенному интервалу в определенном направлении — вниз или вверх. Секвенция остается выдержанной, если происходит лишь частичное изменение интервала, например, большая секунда сменяется малой, большая терция — малой терцией, чистая кварта — увеличенной квинтой.

Нисходящие секвенции обычно ведут к снижению напряжения (успокоению), восходящие секвенции — к усилению напряжения.

Тональные секвенции

В тональной (диатонической) секвенции мотив повторяется в пределах одной и той же тональности, но на других ступенях лада. Соответственно данному ладу интервалика мотива в некоторых моментах частично изменяется: большие интервалы (секунды, терции) заменяются малыми и наоборот; чистые интервалы заменяются уменьшенными или увеличенными.

Простейшим мотивом тональной секвенции может быть оборот из двух трезвучий:



Мотив, данный в первом такте, перемещается по секундам вверх в пределах тональности C-dur. Каждое звено состоит из двух аккордов, находящихся в квинтовом соотношении.

В каждом звене точной тональной секвенции сохраняется:

- а) расположение и мелодическое положение аккордов,
- б) тип соединения аккордов,
- в) мелодический рисунок каждого голоса.

В то же время изменяются:

а) высотное положение аккордов, а следовательно, и значение их в ладу; в тональной секвенции возникают основные и переменные функциональные соотношения;

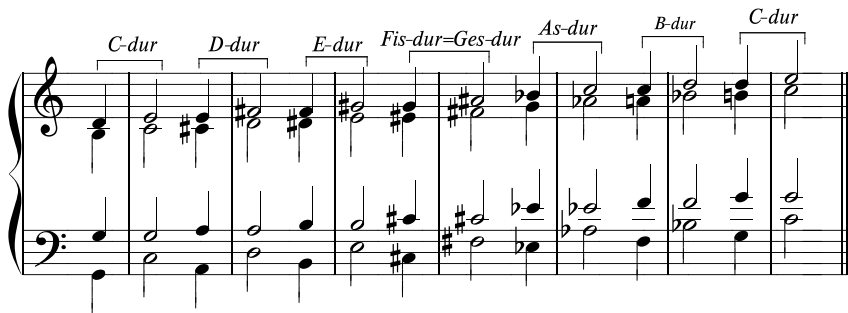
б) качество аккордов и тоновая величина составляющих их интервалов; так, в первом звене оба трезвучия мажорные, во втором — минорное и мажорное, в третьем — оба минорные, в четвертом — мажорное и уменьшенное, в пятом — оба мажорные.

В тональной секвенции свободно используется уменьшенное трезвучие VII ступени мажора в противоположность несеквенционному развитию, где оно обычно не встречается. В секвенции оно возникает в результате «инерции» движения, но не употребляется в начальном звене.

Подробно такая секвенция будет рассмотрена ниже.

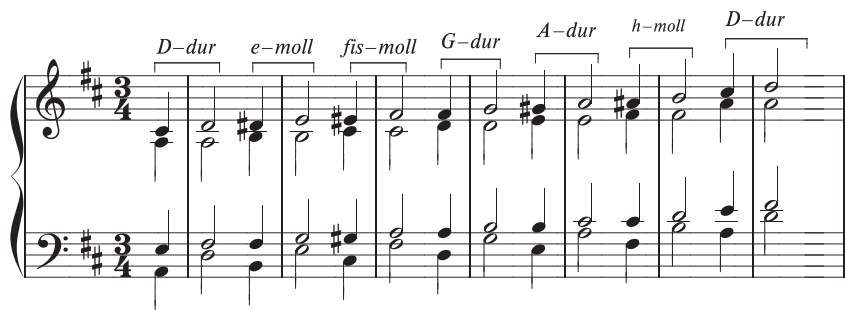
Модулирующие секвенции

Если каждое звено секвенции звучит в своей новой тональности, секвенция называется *модулирующей* (хроматической). Модулирующие секвенции в техническом отношении представляют собой транспонирование на заданный интервал заданного мотива. В модулирующей секвенции значение ступеней и функциональные соотношения в новой тональности сохраняются.



Шаги модулирующей секвенции бывают различны: чаще всего секундовые или терцовые по большим и малым интервалам, редко — квартовые, т. к. слишком быстро исчерпывают удобный регистр инструмента.

В музыкальной практике широкое применение нашли секвенции по родственным тональностям. Возникает шаг по ступеням родственных тоник — то на большую секунду, то на малую, мажорные тональности чередуются с минорными.



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

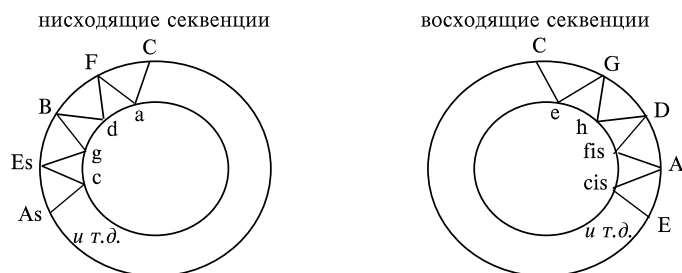
Прим.

Широко применимы также терцовые секвенции по родственным тональностям.

В нисходящих секвенциях это переход в тональность IV ступени: из мажора в параллельный минор на малую терцию, из минора в параллель субдоминанты на большую терцию (секвенции по нижним медиантам).

При восходящей секвенции из мажора на большую терцию вверх в параллель доминанты и из минора на малую терцию вверх в параллельную тональность. Таким образом происходит чередование больших и малых терций у мажорных и минорных тональностей (секвенции по верхним медиантам).

Следующие схемы наглядно показывают тональный план нисходящих и восходящих терцовых секвенций:



Пределом проведения секвенции в тренировочных упражнениях обычно служат границы фортепианной клавиатуры (исключая крайние регистры).

Секвенции по равновеликим интервалам: большим секундам, малым секундам, большим терциям, малым терциям употребительны почти также широко.

Как тональные, так и модулирующие секвенции являются средством гармонического развития. Однако слишком большое число звеньев может привести к обратному результату. Поэтому в художественной практике секвенции насчитывают обычно не более трех (иногда четырех) звеньев, причем последнее звено нередко бывает измененным. Например: "Песни христиан", 2 том, № 173, "Господь есть мой свет".

Тональная секвенция состоит из четырех звеньев, однако в четвертом звене соотношение аккордов изменяется: вместо квинтового (I–IV, II–V, III–VI) – секундовое (IV–V).

ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АККОРДОВ.

Перемещением аккорда называется его повторение в измененном виде. Перемещение меняет мелодическое положение или расположение аккорда, или то и другое одновременно. Перемещение поддерживает мелодическое и ритмическое движение без смены аккордов. Слишком частая смена аккордов приводит к пестроте и тяжеловесности гармонии. Перемещение позволяет применять скачки в голосоведении, не опасаясь возникновения параллельных октав и квинт. Движение баса на октаву вверх или вниз не относится к перемещению.

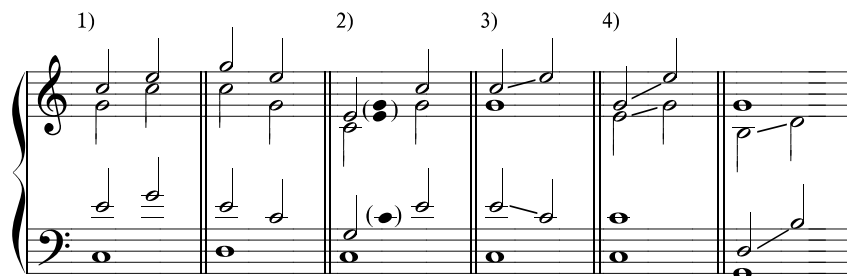
Перемещение осуществляется следующими способами:

1) Перемещение без смены расположения при движении мелодии на терцию, кварту. Верхние голоса, кроме баса, передвигаются в соседний звук аккорда (прямое движение верхних голосов) (1), а также "двойное" перемещение (2).

2) Со сменой расположения:

а) противоположное, с оставлением алта на месте. Тенор и сопрано обмениваются звуками (3) и движутся противоположно.

б) косвенное, с оставлением тенора или сопрано на месте. Остальные голоса движутся в одном направлении и обмениваются звуками (4). Перемещение с оставлением мелодии на месте создает впечатление неподвижной гармонии. Такой способ уместен в срединной каденции (расширение доминанты), и в самом начале построения (расширение тоники).

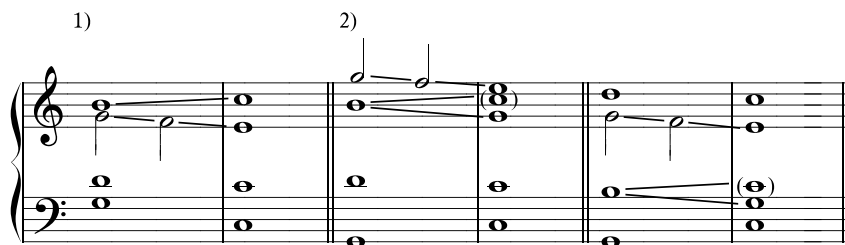


При терцовом ходе и квартовом скачке в мелодии переход в другое расположение не обязателен; при широких скачках переход в другое расположение необходим, кроме случая с "двойным" перемещением. Приступая к гармонизации мелодии, следует обратить внимание на скачки и все места, допускающие перемещение аккордов. Рекомендуется заранее предусмотреть, какие переходы в расположении при этом желательны.

ДОМИНАНТА С ПРОХОДЯЩЕЙ СЕПТИМОЙ

При расширении доминантовой гармонии можно применять проходящую септиму, связывающую основной тон доминанты с терцией тонического трезвучия поступенным движением. Остальные голоса остаются на месте. При этом образуется промежуточный диссонирующий доминантсептаккорд на слабом времени.

При вводном тоне в мелодии доминантсептаккорд разрешается в неполное тоническое трезвучие (1). В средних голосах возможно движение вводного тона в квинту тонического трезвучия, с целью его заполнения (2).



Проходящая септима очень хорошо поддерживает гармоническое движение, и в связи с этим доминанта с проходящей септимой особенно уместна в серединной каденции, где она ясно расчленяет, и в то же время хорошо связывает оба предложения.

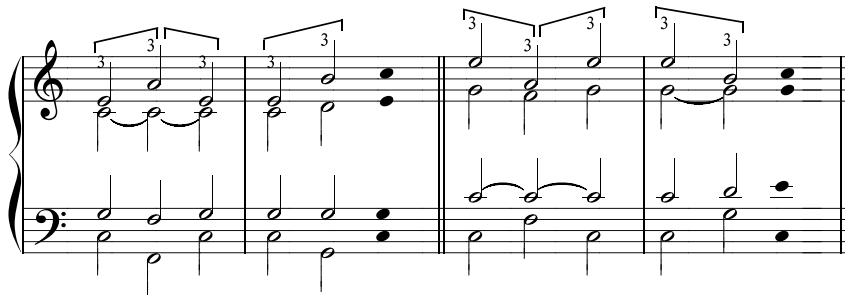
Мелодические обороты, допускающие применение септимы в верхних голосах, следующие:

- а) секундовое движение от V ступени лада (на сильной доле) через IV к III ступени,
- б) растяжение II ступени лада с переходом в основной тон лада,
- в) растяжение вводного тона с непременным разрешением в основной тон лада.

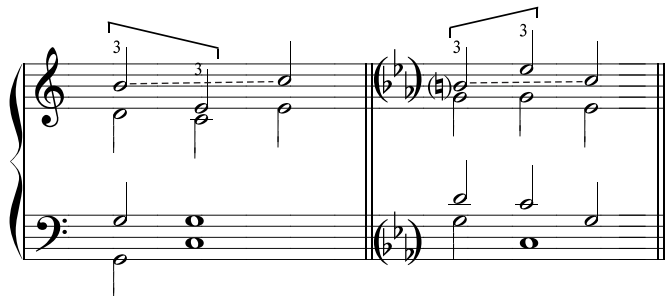
СКАЧКИ ТЕРЦИЙ

При движении терцовых тонов в последованиях аккордов квинтового соотношения образуются скачки терций на кварту или квинту применяемые в сопрано и теноре. При скачке терцовых тонов соединение гармоническое, расположение меняется.

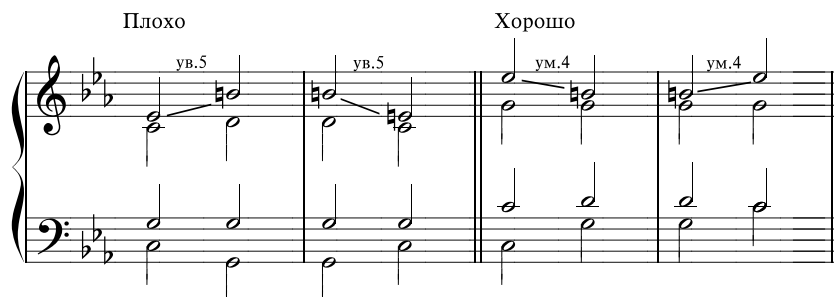
При восходящем скачке в сопрано расположение меняется с тесного на широкое, при нисходящем — с широкого на тесное.



Терцовый тон доминанты (VII ступень лада) может идти в терцовый тон тоники не только восходящим, но и нисходящим скачком. При этом желателен возвратный ход, обеспечивающий хотя и запаздывающее, но необходимое разрешение вводного тона в I ступень.



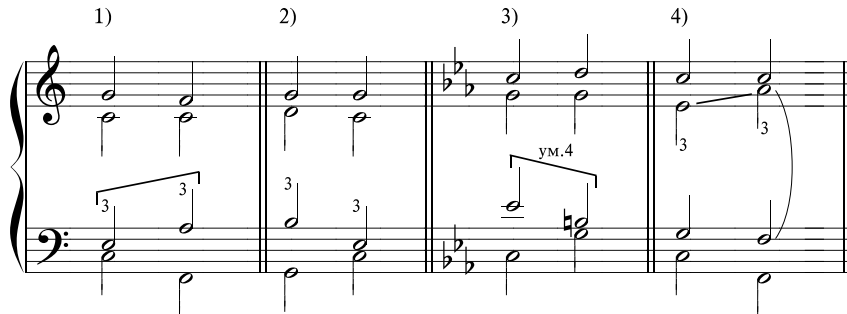
В гармоническом миноре при соединении тоники и доминанты скачки терций могут образовать ход на ув.5, который следует заменить на ум.4.



В теноре скачки терцовых тонов встречаются значительно реже. Основное их назначение — обеспечить смену расположения, технически необходимую для последующего голосоведения.

Скачки в теноре сопровождаются обратной переменой расположения: при скачке вверх расположение меняется с широкого на тесное (1). При скачке вниз — с тесного на широкое. Терцовый тон доминанты в теноре не требует обязательного разрешения в I ступень (2).

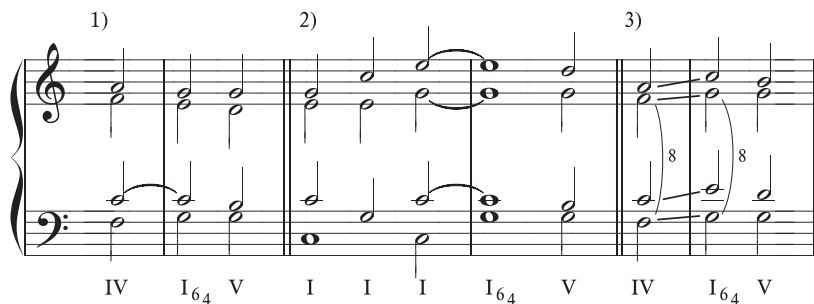
В миноре ход на ум.5 при соединении тоники и доминанты (как и в сопрано) заменяется на ум.4 (3).



Скачки терций в альте не применяются, т. к. приводят к неправильному расположению (4).

КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД (I_{64})

Кадансовый квартсекстаккорд представляет собой полифункциональное сочетание, в котором тонические верхние голоса опираются на доминантовый бас. Аккорд внешне сходен со вторым обращением тонического трезвучия. В виду функционального противоречия I_{64} не применяется так же свободно, как другие аккорды, но требует особого местоположения, подготовки и разрешения.

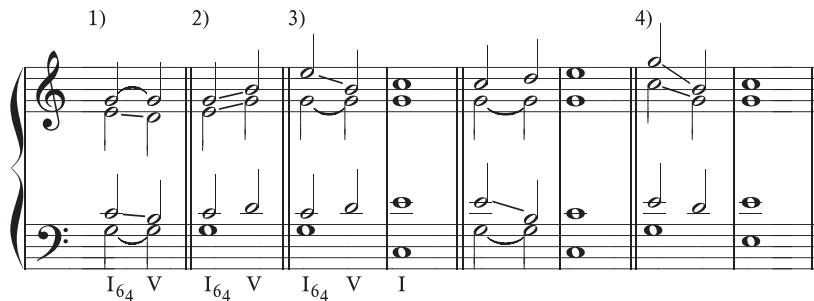


Аккордовая подготовка I_{64}

I_{64} обычно подготавливается субдоминантовой гармонией при гармоническом соединении (1) или тонической (2). Соединение субдоминантовой гармонии с I_{64} гармоническое, так как при мелодическом соединении образуются параллельные октавы (3).

Разрешение I_{64}

I_{64} разрешается в доминанту следующим образом: основной звук с его удвоением остаются на месте, а тонические звуки движутся на секунду вниз (1). Возможно также и восходящее движение голосов с терцовыми ходами (особенно в заключительных каденциях) (2) и даже движение со всевозможными скачками (в сопрано и теноре), благодаря лежащему басу (3). Возможен также нисходящий секстовый скачок в сопрано к вводному тону, сопровождаемый квартовым скачком в альте (4).



Кадансовый квартсекстаккорд исторически возник как двойное задержание при переходе в доминантовую гармонию, поэтому он всегда должен быть на более сильной доле такта, чем D. В трехдольном размере I_{64} может быть не только на первой, но и на второй доле такта.

Подготовленный и разрешающийся I_{64} употребляется в кадансах и поэтому называется кадансовым. Кадансы с применением I_{64} обладают более сильным, энергичным действием благодаря функциональному противоречию I_{64} .

ГАРМОНИЗАЦИЯ БАСА

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

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

Выбор аккордов

Выбор аккордов при гармонизации баса в пределах изученных гармонических средств весьма прост, т. к. сам бас указывает, какой аккорд должен быть на нем построен.

Разная гармонизация возможна лишь при продлении или повторении доминантного баса, а именно: посредством перемещения трезвучия V ступени (1), или его растяжения с проходящей септимой (2), или с последованием I_{64} —V которые можно использовать в серединной и заключительной каденции.

Мелодическое положение аккордов

Гармонизация баса практически представляет искусство составления мелодии и по сравнению с гармонизацией мелодии задание значительно усложняется.

При гармонизации баса имеются широкие возможности в выборе мелодического положения аккордов. При этом следует руководствоваться естественным голосоведением и выразительностью верхнего голоса.

Начинать задачу можно с любого мелодического положения трезвучия. Начальный тон верхнего голоса предопределяет дальнейшее построение мелодии, которое зависит и от возможностей соединений аккордов.

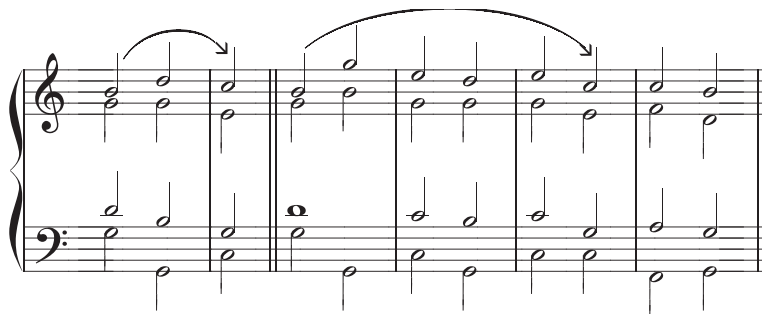
При соединении трезвучий разных ступеней необходимо придерживаться плавного голосоведения с секундовыми и терцовыми ходами.

Повторение или продление баса дает возможность применять перемещение аккордов как без смены расположения, так и со сменой расположения без скачков и со скачками.

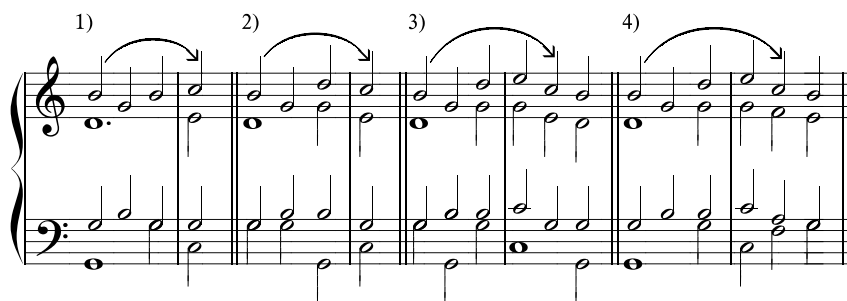
Заканчивать построение следует тоническим трезвучием преимущественно в мелодическом положении основного тона, т. к. оно придает наибольшую устойчивость и завершенность заключительному кадансу.

Особенность вводного тона

При построении мелодии необходимо считаться с тяготением вводного тона в основной тон лада и его тенденцией восходящего движения. Поэтому при непосредственном переходе доминанты в тонику вводный тон в мелодии следует вести на малую секунду вверх. При перемещении доминанты возможно движение вверх на терцию или сексту с последующим движением мелодии к тонике через ряд аккордов (разрешение на расстоянии).



В трехдольном размере на продленной (растянутой) доминанте возможно движение вводного тона вниз, после чего еще сильнее возникает потребность его последующего разрешения. В средних голосах разрешение вводного тона в тонику необязательно.

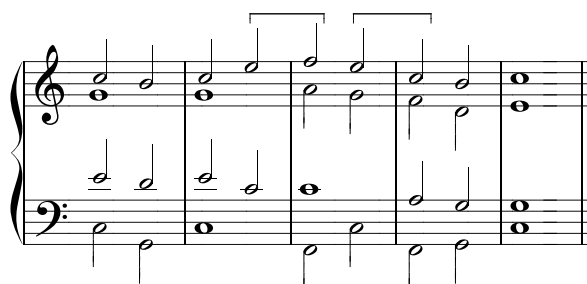


Особенности III ступени лада в мажоре

При соединении I–IV ступеней в мажоре терция тонического трезвучия приобретает значение вводного тона к основному тону субдоминанты.

Это значение усиливается, если субдоминанта попадает на сильную долю такта, которая подчеркивает ее тоникальность.

Нисходящее движение терции делается более неестественным, если она предварительно была показана как вводный тон к IV ступени лада.



В предыдущем примере (3, 4) ее движение вниз оправдано, т. к. субдоминанта приходится на слабую долю такта и в общем построении мелодии соблюдена связь *си–до*.

Правила построения мелодии

При построении мелодии может возникнуть монотонность от частого повторения одних и тех же интонаций или "застоя" мелодии на одном месте.

Монотонность ощущается особенно, если одни и те же звуки мелодии повторяются:

- а) на сильных долях такта,
- б) на высших точках мелодии,
- в) в одинаковой гармонизации.

Выразительность мелодии в значительной мере зависит от гибкости ее движения. Поэтому длительное прямолинейное движение в одном направлении нежелательно. В мелодии может быть одна или несколько волн со своим подъемом, вершиной (кульминацией) и спадом.

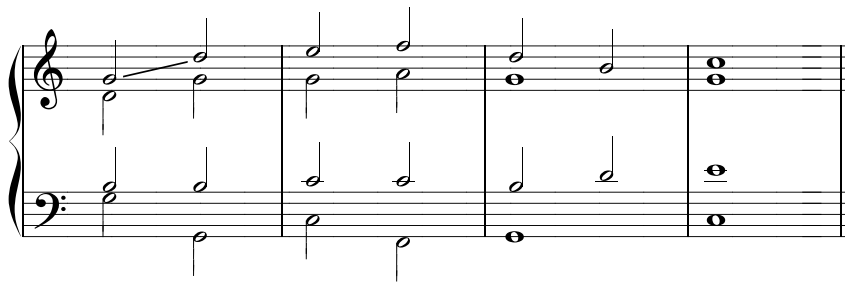
Мелодия может начинаться с подъема к вершине волны или, напротив, со спада с последующим движением вверх.

Скачки следует применять таким образом, чтобы они содействовали гибкости, волнообразности мелодии:

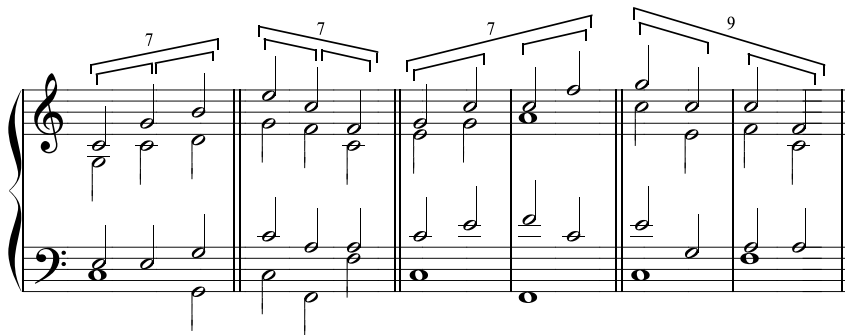
а) после скачка возникает тенденция движения мелодии в обратном направлении (заполнение скачка). В связи с этим к вводному тону естествен нисходящий скачок, так как при разрешении заполняется обратным движением (1, 2). Чем шире скачок, тем сильнее тенденция заполнения скачка, которая может осуществляться плавным движением (3) или скачком в обратном направлении (4):



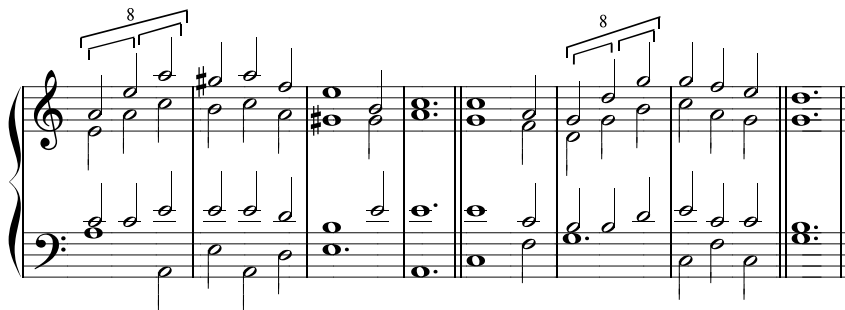
- б) скачок может заполняться в последующем движении мелодии:



в) следует избегать двух скачков подряд в одном направлении, образующих ход на септиму или нону:

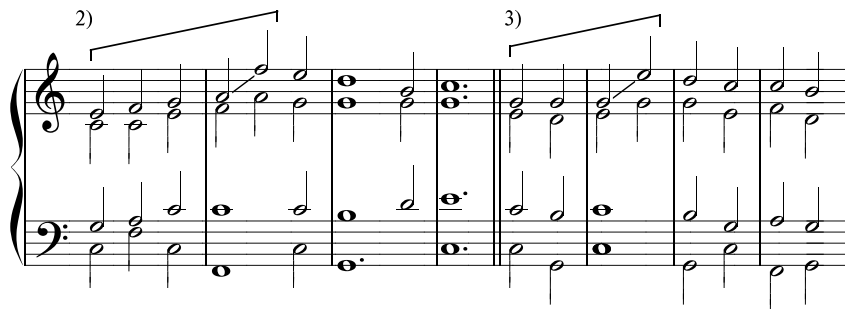
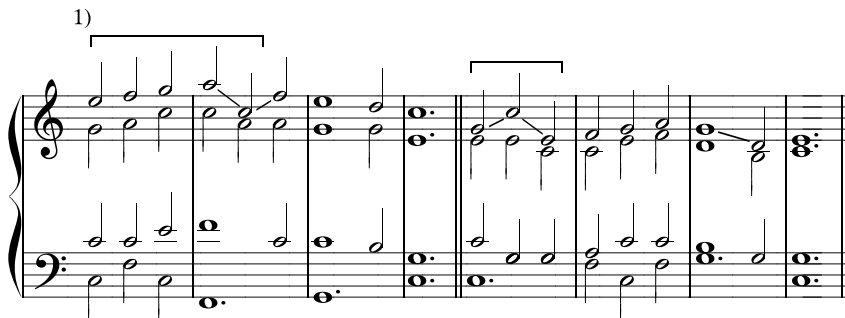


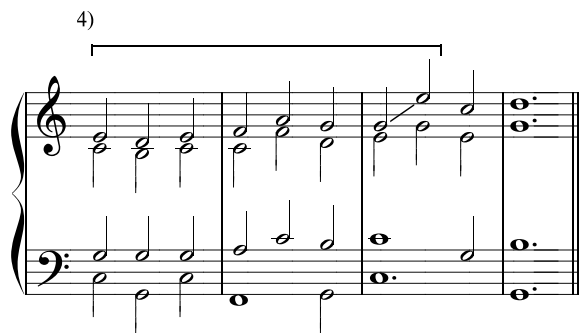
г) два скачка, образующих ход на октаву, возможны:



Скачок, применяемый в середине построения, не должен производить впечатления неестественности, ломки мелодической линии. Он должен быть подготовлен предшествующим движением:

- а) противоположным плавным или скачкообразным движением (1),
- б) предварительным разбегом движения в том же направлении (2),
- в) повторностью интонаций, служащей как бы трамплином для скачка (3),
- г) предварительным "раскачиванием" мелодии на более тесных интервалах (4).





Движение мелодии вверх или вниз, особенно со скачками, имеет совершенно различное динамическое значение.

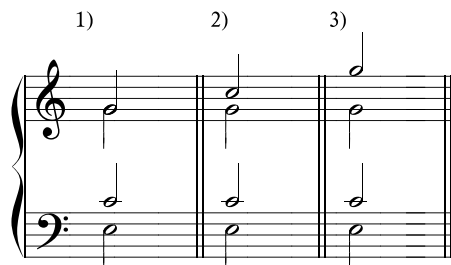
Движение вверх создает напряжение, кульминация которого сосредотачивается обычно на вершине или около вершины волны; нисходящее движение разряжает напряжение.

Вот некоторые общие свойства мелодического движения, динамика которого зависит от контекста.

СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

Структура сектаккордов

В сектаккордах главных ступеней удваивается основной тон или квинта. Возможность различных удвоений дает три вида расположения сектаккордов: тесное (1), смешанное (2) и широкое (3).



Смешанное расположение связывается плавным голосоведением и с тесным и с широким расположением трезвучий и служит естественным средством перехода от одного к другому расположению.

В зависимости от удвоения основного тона или квинты и мелодического положения каждый сектаккорд может быть представлен в десяти видах:

		Мел. пол. осн. тона			Мел. пол. квинты	
А) Удв. осн. тона						
	6	6	6	6	6	
Б) Удв. квинты						
	6	6	6	6	6	

Удвоение терции в сектаккорде менее естественно, так как усиливает басовый тон, не являющийся функциональной опорой аккорда. В этом коренное отличие сектаккордов главных ступеней от побочных сектаккордов, опирающихся на функциональные басы.

В соединениях I-I₆ и IV-IV₆ (но не V-V₆) вполне естественно промежуточное удвоение терции (баса) при выдержанных верхних голосах (1). Возможно также удвоение терции и при встречном движении (2). Допустимое удвоение терции образуется и при перемещении самого секстаккорда (3).

1) 2) 3)

IV IV₆ I I₆ I₆ IV IV₆ I I₆ I₆ I I₆

Применение секстаккордов

По своей акустической природе секстаккорды менее устойчивы, чем основные трезвучия, поэтому применяются внутри построения. В гармоническом движении секстаккорды приобретают важное значение как средство мелодизации баса.

В качестве заключительного аккорда любой каденции, завершающей предложение или период, секстаккорд, как правило, не применяется. Последование V-I₆ в кадансе создает оборот подобный превращенному кадансу.

Будучи взят как предпоследний аккорд построения, секстаккорд превращает каденцию в несовершенную, более пригодную для начального построения.

Голосоведение

Применение секстаккордов значительно усложняет и обогащает голосоведение. Возникают большие возможности переходов в другое расположение, различных удвоений и скачков. Вместе с тем в соединениях с секстаккордами в верхних голосах могут образоваться параллельные квинты или октавы, а также скрытые параллелизмы.

Соединение трезвучия и секстаккорда одной ступени

Последование трезвучия и секстаккорда одной и той же ступени образует ритмическое расширение гармонической функции (подобно перемещению). В данном соединении, так же как и при перемещении аккорда, возникают большие возможности скачков в голосоведении (1). В последовании от трезвучия к секстаккорду терцовый ход в басу может быть заменен скачком на сексту (2). В обратной последовательности подобный скачок неестественен, т. к. не имеет в секстаккорде предварительной функциональной опоры (3).

1) 2) хорошо 3) плохо

I I₆ IV IV₆ V V₆ I I₆ IV IV₆ I₆ I IV₆ IV

Соединение секстаккордов с трезвучиями квинтового соотношения

$$\begin{aligned} &IV, V \} I_6 \{ IV, V \\ &I \} IV_6 \{ I \\ &I \} V_6 \{ I \end{aligned}$$

Соединение гармоническое (1).

1) 2)

IV I₆ V I₆ I₆ IV I₆ V

Смешанное расположение сектаккордов служит средством плавного перехода аккордов из тесного в широкое или наоборот (2).

Соединение IV₆-I₆₄

IV₆ } I₆₄ { IV₆

Субдоминантовый сектаккорд может быть использован как средство подготовки I₆₄ путем обходного движения (1), или поступенного движения, в котором I₆₄ оказывается проходящим на сильной (2) или слабой доле (3). Такое обыгрывание I₆₄ оттягивает и динамизирует каданс.

1) 2) 3)

IV IV₆ I₆₄ IV I₆₄ IV₆ IV₆ I₆₄ IV IV₆ I₆₄

Соединение сектаккордов с трезвучиями секундового соотношения

В соединении IV₆-V, независимо от удвоения основного звука или квинты в первом аккорде, движение всех голосов плавное (1). Если оба аккорда находятся в мелодическом положении квинты образуются параллельные квинты (2). Во избежание параллельных квинт в доминанте следует удвоить квинту (3).

1) 2) 3)

IV₆ V

V-IV₆ — возможна и такая, обратная, последовательность аккордов. Здесь бас не подчеркивает функции субдоминанты, но укрепляет мелодическую связь аккордов.

При ритмической опоре на IV₆ это соединение напоминает прерванный каданс, а IV₆ представляет собой как бы видоизмененную VI ступень.

IV-V₆ — в этом соединении бас следует вести на ум.5 вниз, а не на ув.4 вверх (1). Если оба аккорда находятся в мелодическом положении квинты, то в V₆ необходимо удвоить квинту во избежание параллельных квинт (2). Параллельные квинты между тенором и альтом менее заметны и могут быть допущены (3).



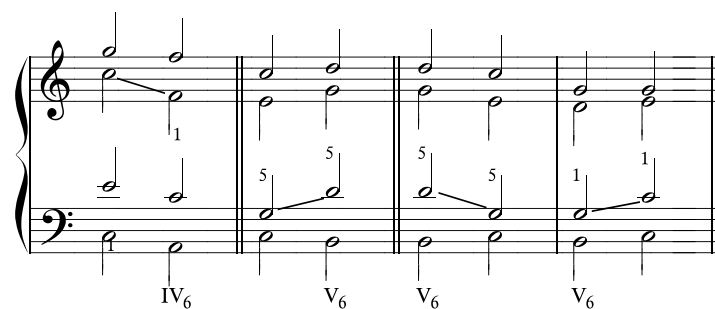
Скачки при соединении секстаккорда с трезвучием в квинтовом соотношении

Последование однородных тонов при соединении аккордов квинтового соотношения образует скачки. В данном последовании аккордов возможны скачки на кварту или квинту основных или квинтовых тонов. Для гармонизации восходящего скачка в мелодии первый аккорд должен быть трезвучием, во избежание скрытого параллелизма (1). Плохо звучит скрытый параллелизм в квинту, особенно с терцовым ходом баса (2). Менее эффективен он при движении в октаву, с секундовым ходом баса. Такое движение в октаву допустимо, если параллелизм смягчается слабой долей такта (3).

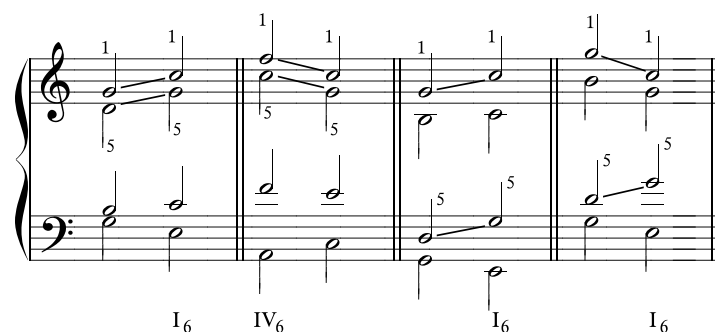


Нисходящие скачки гармонизируют с любым последованием аккордов.

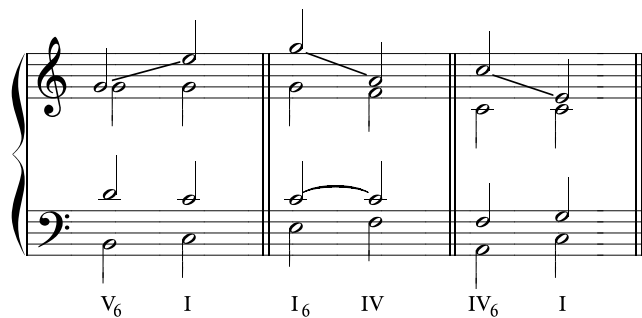
Подобные скачки в средних голосах образуются только от удвоенного или к удвоенному тону секстаккорда.



Возможны и двойные скачки параллельными или противоположными квартами. (Примы должны быть выше квинт.) Двойные скачки от трезвучия к секстаккорду предпочтительно делать в противоположном движении.



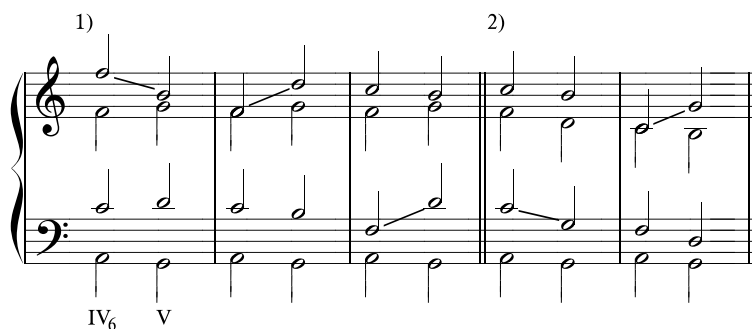
Возможны и смешанные скачки в мелодии между неоднородными аккордовыми звуками (от терции или к терции трезвучия).



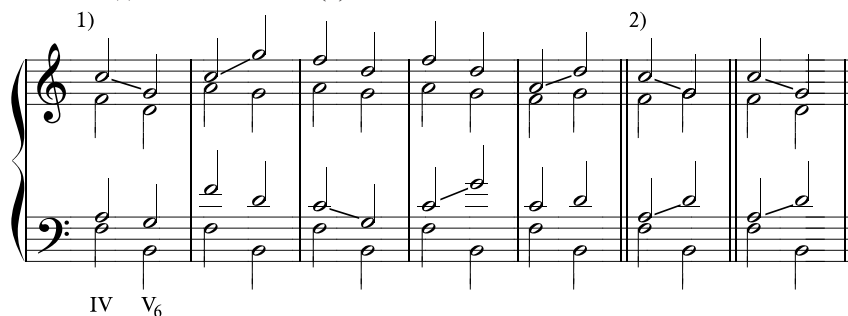
Скачки в соединении IV_6-V ; $IV-V_6$

При соединении секстакорда с трезвучием в секундовом соотношении скачки образуются в случае последования неоднородных тонов (1–5, 1–3, 3–5).

В соединении IV_6-V при удвоении в IV_6 основного тона возможны скачки на сексту и уменьшенную квинту (1), а при удвоении квинты – скачки на кварту и квинту (2).

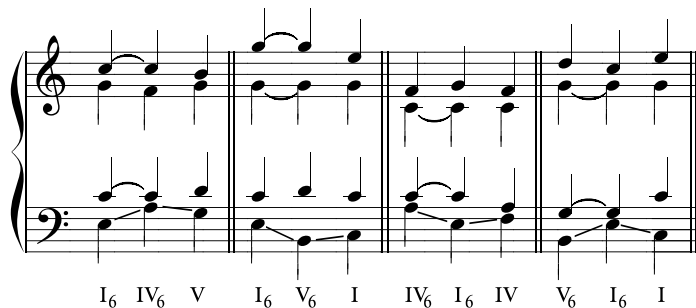


В соединении $IV-V_6$ возможны скачки на кварту и квинту от квинты и терции трезвучия IV ступени (1), а также двойные скачки (2).



Соединение двух секстаккордов квинтового соотношения

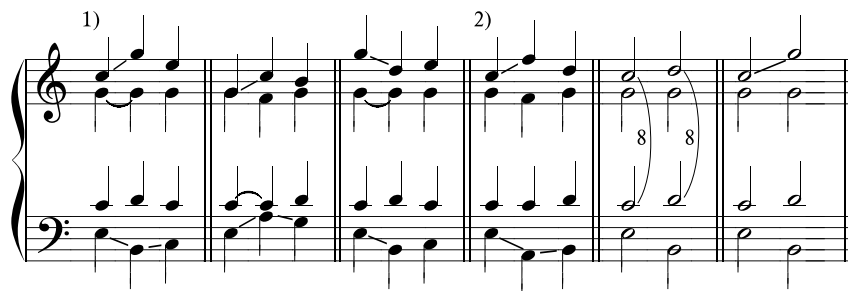
Плавное соединение возможно только при удвоении общего тона, который в обоих голосах остается на месте.



В басу после скачка предпочитается обратное движение. Скачок к вводному тону должен быть нисходящий, а от вводного тона – восходящий.

Возможно соединение и со скачком с оставлением на месте общего тона лишь в одном голосе (1). Если при соединении аккордов квинтового соотношения удвоен не общий звук, применение скачка

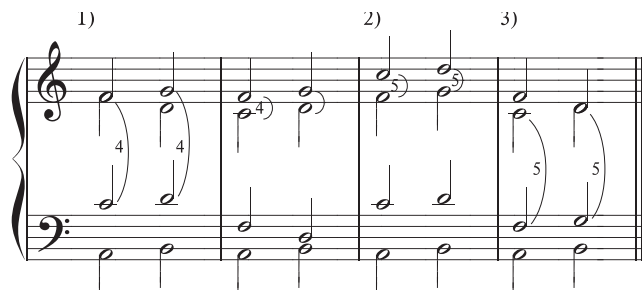
становится необходимым во избежание параллельных октав (2). Движение скачка может быть и параллельное и противоположное басу.



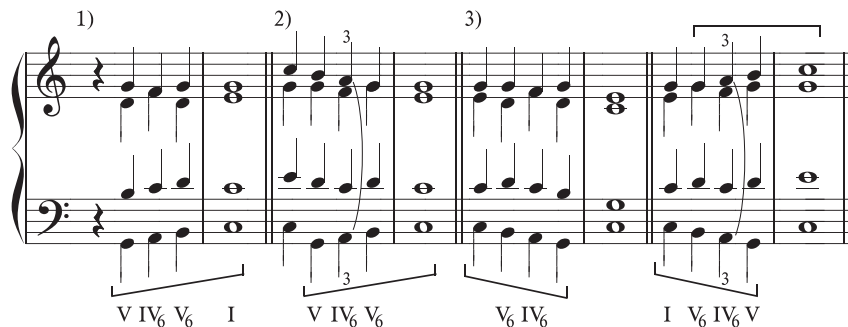
Соединение двух сектаккордов S и D в мажоре

Плавное соединение без параллелизма возможно только при соблюдении следующих условий:

- 1) IV_6 должен быть в мелодическом положении основного тона,
- 2) в IV_6 должен удваиваться основной тон, а в V_6 — квинта,
- 3) в двух верхних голосах должен сохраняться ход параллельными квинтами: примы находятся над квинтами (1). Если квинты окажутся над примями, неминуемо образуются параллельные квинты (2). Между тенором и альтом они мало заметны и могут допускаться (3).



Соединение IV_6-V_6 может применяться для гармонизации полного тетраchorда в басу в последовательности $V-IV_6-V_6-I$ (1). В IV_6 естественно удвоение терции при встречном движении по тетраchorду одного из верхних голосов (2). Нисходящее движение баса по тетраchorду допускает и обратное последование — V_6-IV_6 как с нормативным удвоением, так и с удвоением терции в IV_6 (3).

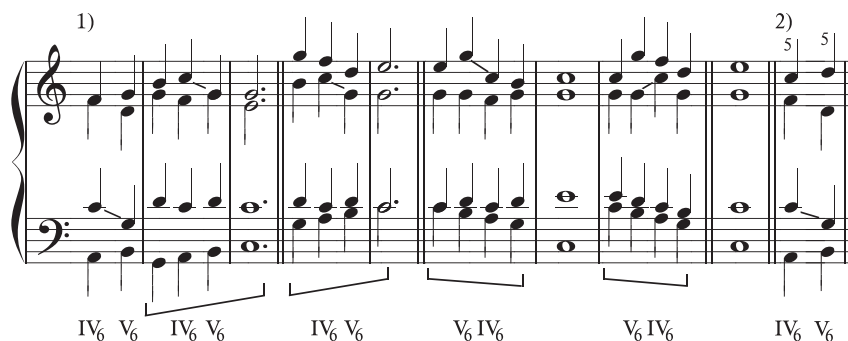


В миноре для избежания хода на ув.2 в басу рекомендуется повышать терцию IV. Мажорная IV может вводиться сразу после I или после IV_6 минора (1). Ход на ув.2 в басу можно заменить уменьшенной септимой (2).



Скачки при соединении сектаккордов секундового соотношения

Скачки от квинты к основному тону расширяют возможности соединения IV_6-V_6 и использование его для гармонизации восходящего тетраchorда (1). Применение скачка дает возможность гармонизовать последование квинтовых тонов в мелодии (2).



ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

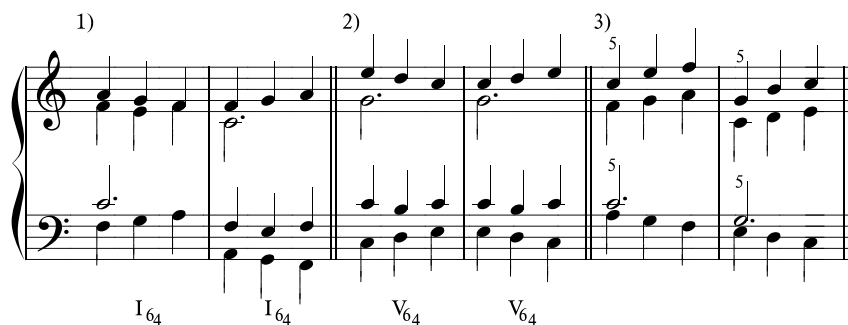
Помимо кадансового квартсекстаккорда, существуют квартсекстаккорды проходящие и вспомогательные (I_{64} , IV_{64} , V_{64}). В каждом квартсекстаккорде существует противоречие между басом и верхними голосами, которое в зависимости от ритмического положения подчеркивается в большей (сильная доля) или меньшей (слабая доля) степени. Поэтому квартсекстаккорд теряет самостоятельное функциональное значение и приобретает мелодическое значение в качестве промежуточного аккорда. Ниже будут рассмотрены простейшие случаи образования промежуточных квартсекстаккордов:

- 1) на проходящем басу,
- 2) на выдержанном басу,
- 3) при движении баса по гармоническим тонам.

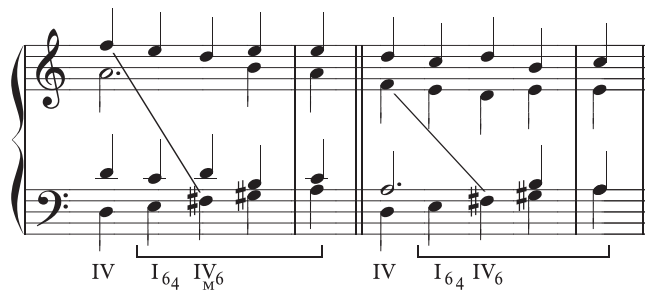
Применение такого рода квартсекстаккордов способствует мелодизации баса.

Проходящие квартсекстаккорды тоники и доминанты

I_{64} образуется на слабой доле при поступенном движении баса между IV и IV_6 (и в обратном порядке) (1). V_{64} проходит между I и I_6 (2). Один из верхних голосов остается на месте, другой идет противоположно басу, третий делает возвратный ход. Применяется и терцовый ход вместо возвратного, если в секстаккорде удвоена квинта (3).



В миноре возможно проведение мелодического тетра хорда в басу с перечнем через аккорд.



Вспомогательные квартсекстаккорды

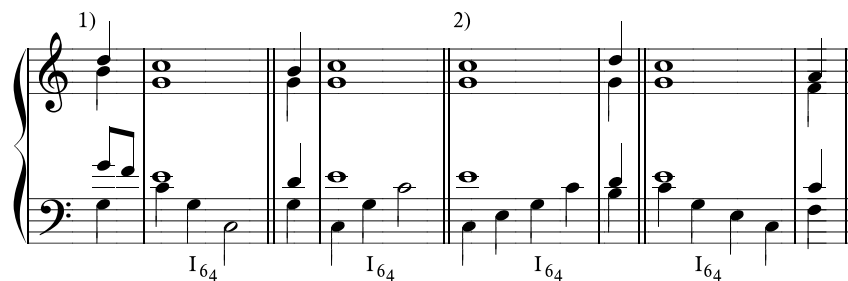
Образуются на выдержанном басу на слабом времени между аккордами одной и той же ступени. Между тоническим трезвучием и его повторением вводится IV_{64} , а между доминантовыми трезвучиями — I_{64} . Удваивается басовый тон (как и в проходящих квартсекстаккордах). При абсолютно плавном голосоведении два других голоса делают возвратное движение подобно вспомогательным звукам (1, 4). Возможно и более свободное применение квартсекстаккордов с терцовыми ходами (2, 5). Скачок используется как исключение (3). IV_{64} на тоническом басу часто встречается в заключительном кадансе. I_{64} на доминантовом басу наиболее характерен для серединной каденции.



Квартсекстаккорды на басу, проходящем по гармоническим тонам

Движение баса по гармоническим тонам длящегося аккорда создает его обращения, занимающие промежуточное положение между двумя опорными моментами. Так образуются секстаккорды с удвоенной терцией и квартсекстаккорды.

Возможно образование промежуточных квартсекстаккордов ходами баса $8 \rightarrow 5 \rightarrow 8$. На тонической гармонии такое движение баса, особенно нисходящее, часто употребляется в заключительном кадансе (1). Допускается движение баса по всем гармоническим тонам: восходящее $8 \rightarrow 3 \rightarrow 5 \rightarrow 8$, нисходящее $8 \rightarrow 5 \rightarrow 3 \rightarrow 8$ (2).



ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

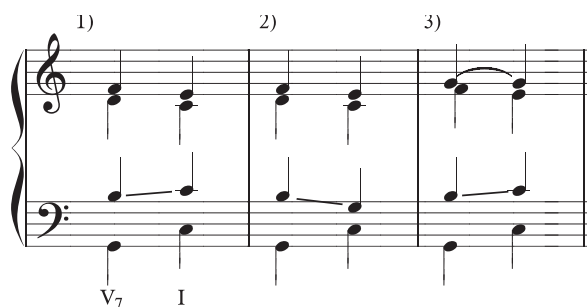
Доминантсептаккорд в функциональном отношении является наиболее полно выраженной доминантой.

Мелодическая напряженность септимы, острота ее тяготения усиливается, благодаря тому, что между септимой и вводным тоном образуется резко диссонирующий интервал тритона (ум.5 или ув.4). Как акустический диссонанс септима менее свободна в своем движении, чем другие тоны аккорда: она требует разрешения на секунду вниз.

V_7 обладает особым свойством: он принадлежит только одной тональности (мажорной или одноименной минорной) и поэтому сам по себе, без предварительной настройки, создает ясное представление о данной тональности (не определяя ее наклонение), то есть сам создает тональную настройку.

Разрешение V_7

V_7 применяется как полный, так и неполный (без квинты). Разрешение полного V_7 в I происходит на основе ладовых тяготений: септима и квинта идут на ступень вниз, терция в сопрано на ступень вверх, в средних голосах так же, или на терцию вниз. При ведении терции вверх полный V_7 разрешается в неполное тоническое трезвучие (1). При ведении терции в среднем голосе вниз полный V_7 разрешается в полное тоническое трезвучие (2). При разрешении неполного V_7 — септима и терция идут по тяготению, прима в одном из верхних голосов остается на месте (3).



Приготовление доминантсептаккорда

V_7 приготавливается любым из известных аккордов (кроме проходящих) I, I_6 , V, V_6 , IV, IV_6 , I_{64} .

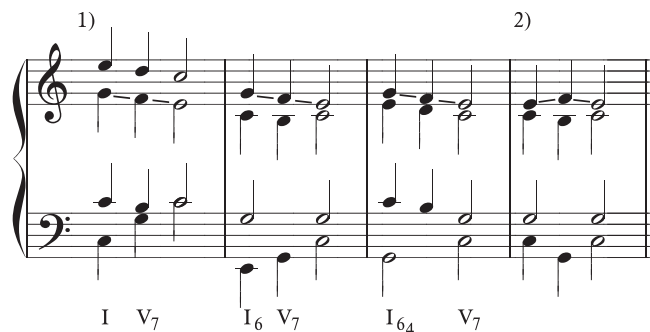
Приготовление V_7 доминантой

В соединениях с трезвучием или секстаккордом V ступени образуется проходящая септима. Остальные голоса остаются на месте или перемещаются (1). Септима может быть взята и скачком (2).

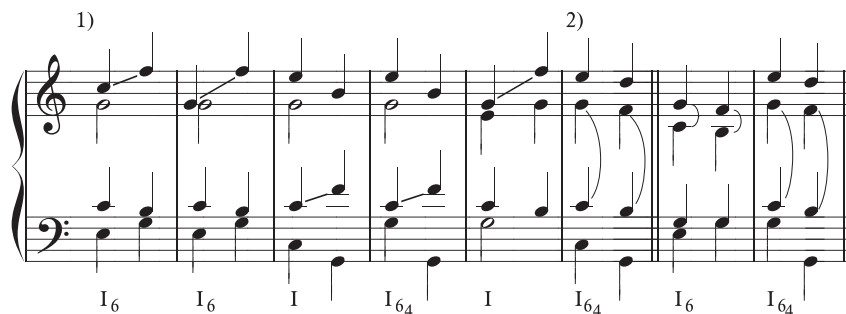


Приготовление V_7 тоникой

В соединениях с тоническим трезвучием и его обращениями образуется проходящая септима (1), или вспомогательная септима (2).

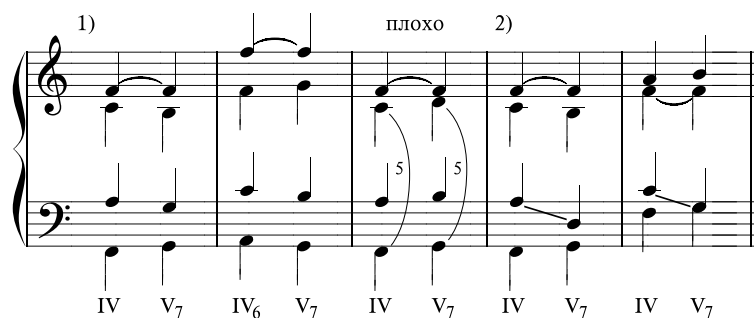


От тонического трезвучия и его обращений (как и от V) возможны восходящие скачки к септимеру (1). При соединении I, I_6 , I_{64} с V_7 допускается последовательность чистой и уменьшенной квинты (2).



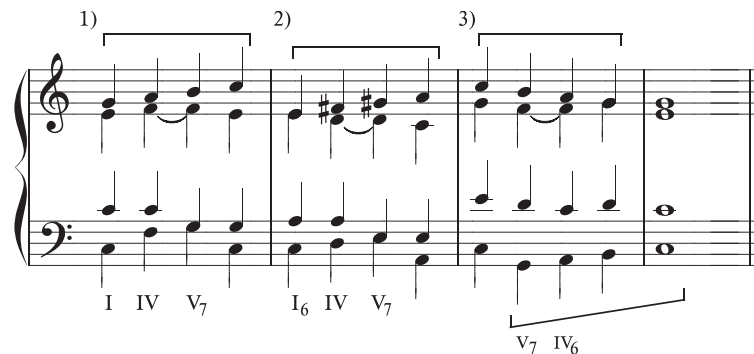
Приготовление V_7 субдоминантой

При соединении IV и IV_6 с V_7 образуется задержанная септима. В соединении IV– V_7 при плавном голосоведении возможен только неполный V_7 , в противоположном случае образуются недопустимые параллельные квинты с басом (1). Соединение без параллельных квинт возможно только со скачком (2).



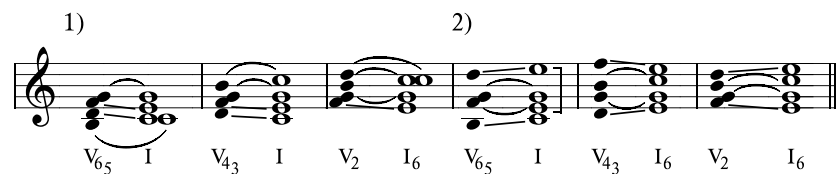
Соединение IV–V₇ дает возможность гармонизовать восходящий тетракорд (1). В миноре для этого требуется применение мелодических субдоминант (2).

Соединение V₇–IV₆ с нисходящим движением вводного тона в удвоенную терцию субдоминанты подобно соединению V–IV₇ (3).



ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

Применение обращений V₇ создает большие возможности мелодизации баса. Обращения V₇ применяются без пропусков тонов и разрешаются в I на основе ладовых тяготений: септима и квинта идут на ступень вниз, терция — на ступень вверх, основной тон остается на месте (1). Возможно и более свободное разрешение квинты на секунду вверх с удвоением терции в тоническом аккорде (более характерно для V₄₃ и V₂) (2).



Приготовление септимы в обращениях V₇ осуществляется теми же способами, как и в соединениях V₇ в основном виде: септима может появиться в плавном движении (проходящая, приготовленная) или скачком.

Возможны некоторые перемещения V₇ и его обращений. Наиболее естественно при этом оставление септимы на месте (1). Максимум свободы ее в перемещении — это ход на терцию вниз, в квинтовый тон аккорда, если в другом голосе квинта переходит в септиму (взаимное перемещение) (2).



Квинтсектаккорд

V₆₅ представляет собой усложнение и функциональное усиление V₆, уподобляясь ему в соединениях с другими аккордами.

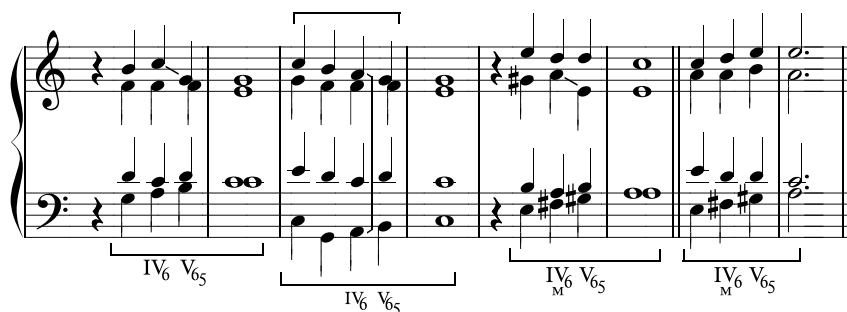
Соединения V_{65}

$$\left. \begin{array}{c} V_6, V, V_7 \\ I, I_6 \\ IV, IV_6 \text{ (dur)}, IV_6^M \end{array} \right\} V_{65} \left\{ \begin{array}{c} I, I_7 \\ IV_6 \text{ (dur)} \end{array} \right.$$

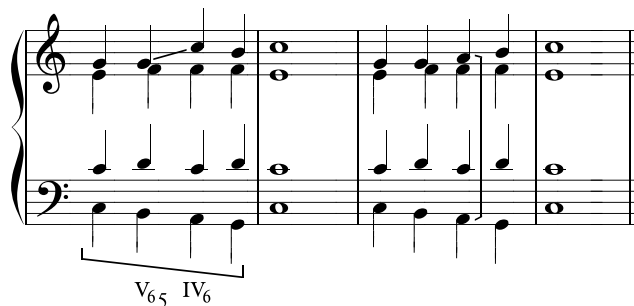
В соединении IV_6-V_{65} могут образоваться параллельные квинты (в случае, если квинтовые тоны выше основных). Между сопрано и альтом их следует избегать (1), в средних голосах они мало заметны и потому допустимы (2). Параллельных квинт можно избежать посредством скачка (3).



Особое внимание следует обратить на возможность гармонизации восходящего тетра хорда в басу, в мажоре и мелодическом миноре.



Возможно в мажоре движение и по нисходящему тетра хорду с последованием $V_{65}-IV_6$.

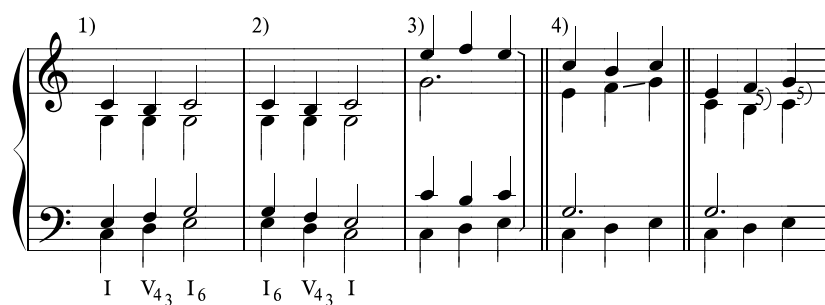


Терцквартаккорд

V_{43} является усложненным V_{64} . Бас V_{43} является нейтральным в функциональном отношении, поэтому аккорд приобретает преимущественно мелодическое значение, как проходящий аккорд (вместо V_{64}). Во избежание удвоения тонической терции септиму в обороте $I-V_{43}-I_6$ приходится вести вверх (1). При обратном движении $I_6-V_{43}-I$ эта необходимость отпадает (2).

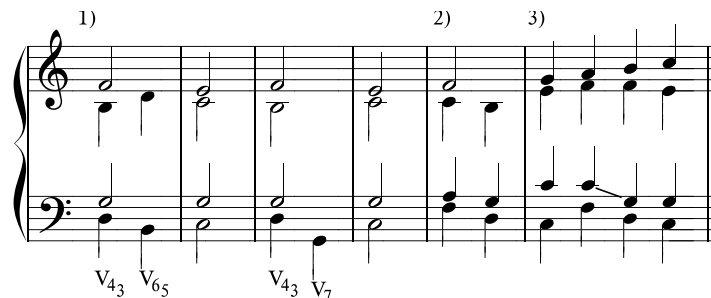
В последовании $I-V_{43}-I_6$ плавное движение баса и разрешение септимы приводят к естественному удвоению терции (3).

В последовании $I-V_{43}-I_6$ возможно восходящее движение септимы не только в среднем голосе, но и в верхнем. Образующееся при этом движение уменьшенной и чистой квинт вполне допустимо (такие квинты не считаются параллельными) (4). Эти явления допускаются благодаря убедительной логике плавного соединения и параллельного движения голосов в условиях проходящих оборотов: $I-V_{43}-I_6$, $I_6-V_{43}-I$.



Естественны перемещения $V_{43}-V_{65}$ и $V_{43}-V_7$. Септиму при этом следует оставлять на месте (1). Обратные последования ведут к ослаблению функции, звучат вяло и поэтому малоупотребительны.

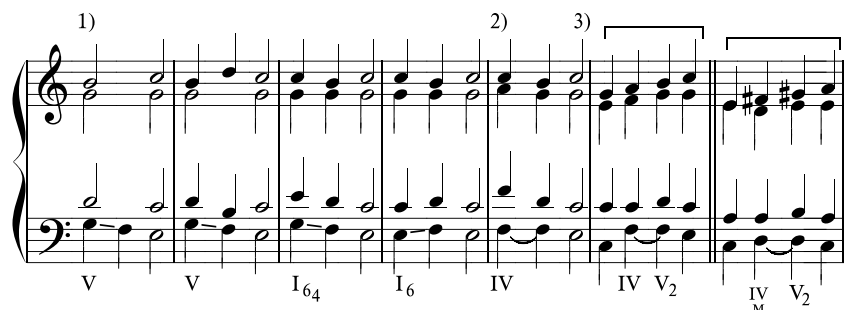
Возможна подготовка V_{43} субдоминантой с терцовым ходом баса (2). В соединении со скачком возможна гармонизация восходящего тетра хорда (3).



Секундаккорд

V_2 имеет важное функциональное значение. Септима в басу усиливает диссонантность звучания и мелодическую напряженность аккорда, вследствие чего он приобретает особую активность в гармоническом движении.

Подготавливается V_2 или поступенным движением баса (1) или задержанием септимы (2). Разрешается только в I_6 , в котором возможно удвоение терции. Применение V_2 дает возможность естественно гармонизовать восходящий тетра хорд (3).



В серединной каденции проходящая септима в басу образует мелодическую связку, сглаживая членение периода. V_2 часто применяется при обыгрывании каданса:

$$IV-I_{64}-V_2-I_6-IV-I_{64}$$

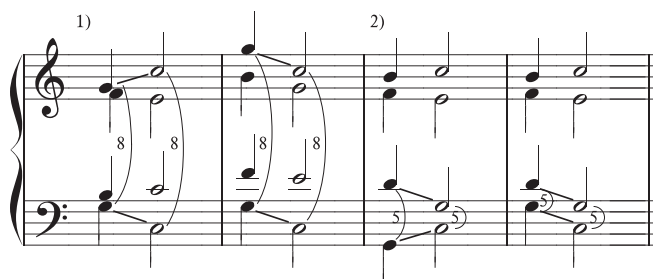
Скачки при разрешении V_7

а) Скачки основных тонов

Неполный V_7 может разрешаться в тоническое трезвучие с противоположными и даже параллельными октавами в крайних голосах. Это делается с целью получения совершенной каденции (1).

б) Скачки квинтовых тонов

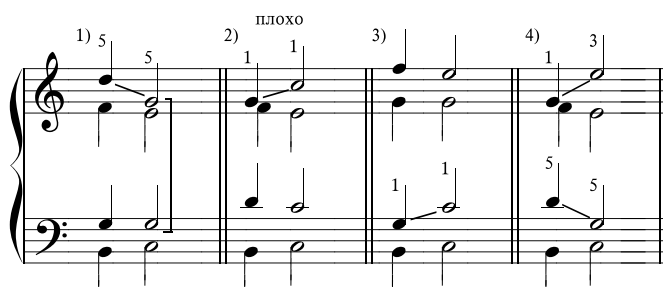
Возможны при разрешении полного V_7 в полное тоническое трезвучие. Допустимы образующиеся при этом противоположные и параллельные квинты между басом и тенором (2).



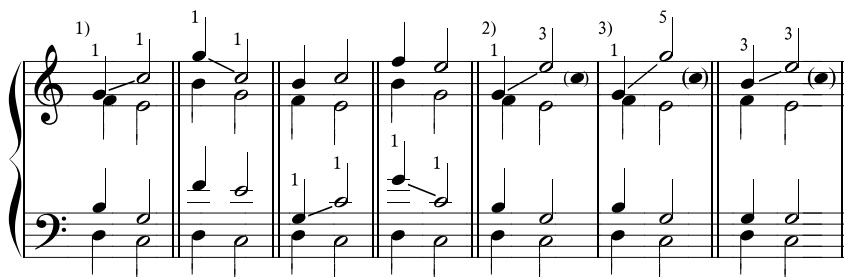
Скачки при разрешении обращений доминантсептаккорда

Скачки основных и квинтовых тонов применяются преимущественно в верхнем голосе.

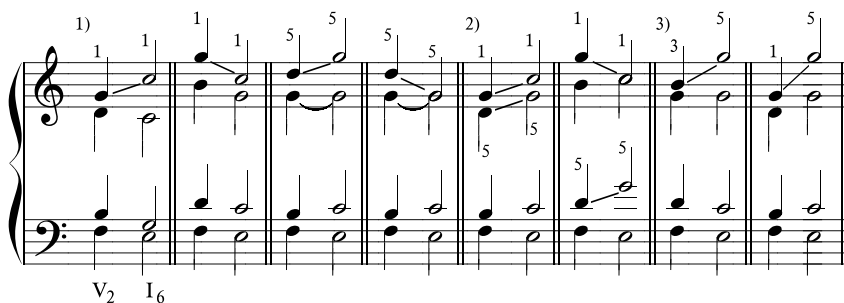
1) В соединении $V_{65}-I$ применяется нисходящий скачок квинты в удвоенный квинтовый тон тонического трезвучия (1). При восходящем скачке основных тонов в сопрано образуются скрытые октавы (2). В теноре такой скачок допустим (3). Применяются также смешанные восходящий скачок в сопрано с противоположным скачком в теноре (4).



2) В соединении $V_{43}-I$ применяются восходящие и нисходящие скачки основных тонов в мелодии и теноре (1). Применяются также смешанные скачки (1-5, 1-3) и скачки 3-3, восходящие (2). Сверхширокое расположение (шире октавы) допустимо в яркой кульминации (3), необычное удвоение в I можно восстанавливать при дальнейшем мелодическом «заполнении» скачка.

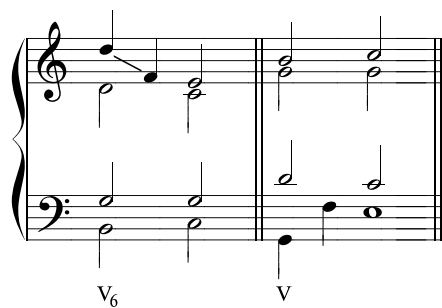


3) В соединениях V_2-I_6 применяются восходящие и нисходящие скачки основных и квинтовых тонов (1); двойные скачки параллельными и противоположными квартами (квинты ниже основных тонов) (2); восходящие смешанные скачки (3).

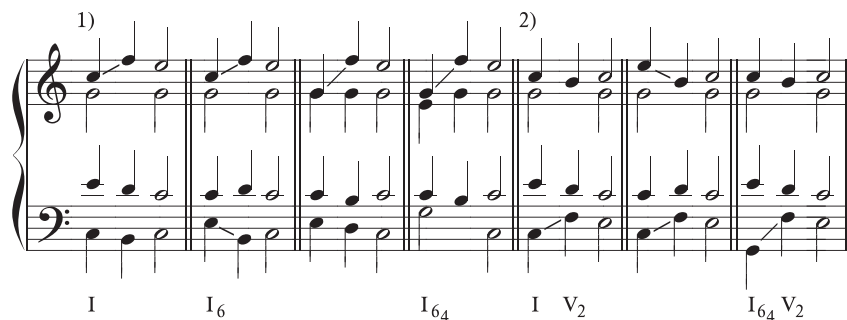


Терцовые ходы и скачки к септине в обращениях доминантсептаккорда

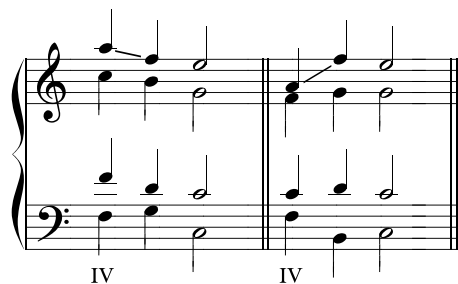
На доминантовой гармонии движение к септине наиболее свободно. В сопрано возможен нисходящий секстовый скачок. В басу особенно употребителен скачок на малую септиму от основного тона доминанты, заменяющий проходящее движение септимы.



От тонического трезвучия и его обращений вполне естественны восходящие скачки в верхних голосах на кварту, септиму (1). Такие же скачки возможны и в басу (2).



От субдоминанты естественны нисходящие ходы на терцию и секстовые скачки в сопрано.



СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

Секстаккорд II ступени принадлежит к субдоминантовой группе трезвучий, являясь усиленным заместителем трезвучия IV ступени. Единственный устой трезвучия заменяется в Π_6 секстой, поэтому он получил название субдоминанты с секстой.

В Π_6 обычно удваивается терция (бас). В таком виде Π_6 является наиболее определенным в функциональном отношении. В мажоре Π_6 представляет собой минорный секстаккорд (мягкое звучание), а миноре — уменьшенный (диссонирующее звучание). Функциональная активность и особенность звучания послужили причиной широкого применения Π_6 в музыке.

Возможно в Π_6 и менее характерное удвоение основного тона или квинты, для избежания параллелизмов.

Соединения Π_6

Применяется Π_6 почти исключительно в мелодическом положении терции и основного тона.

Соединение Π_6 с другими трезвучиями в общем аналогично соединению трезвучия IV ступени.

Последование IV– Π_6 расширяет субдоминантовую функцию, усиливая ее. Ввиду оставления баса на месте последование IV– Π_6 не должно переходить со слабой доли такта на сильную.

Основные соединения

I, IV } Π_6 { V, I_{64}

Кадансы с участием Π_6

I– Π_6 –V–I I– Π_6 – K_{64}

II–IV– Π_6 –V–I II–V– Π_6 – K_{64}

Плагальный оборот Π_6 -I менее употребителен, но все же применяется при поступенном движении к удвоенной терции тонического трезвучия (1).

Последование Π_6 -IV ведет к ослаблению функции (неустой преждевременно разрешается), звучит вяло и потому неупотребительно (2). Такое последование употребительно в определенных условиях: если основной тон Π_6 выступает в роли вспомогательного к квинте субдоминанты (3).

1) 2) 3)

Π_6 IV IV Π_6 IV

Соединения Π_6 сходны по голосоведению с соединениями трезвучия IV ступени. Гармоническое соединение Π_6 -V, несмотря на наличие общего тона, невозможно, так как образуются параллельные октавы с басом. Во избежание их необходимо вести верхние голоса вниз, навстречу басу (как и при IV-V) (1). Гармоническое соединение возможно с применением скачка (2), или при удвоении основного тона в Π_6 (3).

1) 2) 3)

С V_7 и его обращениями Π_6 соединяется гармонически с оставлением на месте одного или двух общих тонов. Септима вводится как приготовленная (1). Естественно звучит нисходящий скачок в сопрано (2).

1) 2)

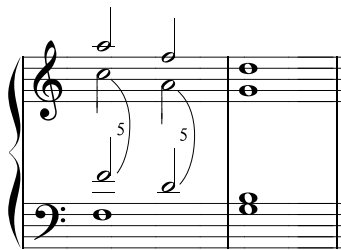
Π_6 V_7 Π_6 V_{65} Π_6 V_{43} Π_6 V_2 Π_6 V_7

Соединение Π_6 - I_{64} , а также I- Π_6 , I_6 - Π_6 мелодическое. В мажоре следует опасаться параллельных квинт (1). Исключение составляют квинты между тенором и альтом (2).

1) 2)

Π_6 I Π_6 I_6 Π_6

Допустимы также параллельные квинты между этими голосами в соединении IV- Π_6 .



Структура Π_6 допускает большие возможности скачков в соединении $IV-\Pi_6$ без образования параллелизмов. Эти скачки являются своего рода перемещением аккордов одинаковой функции.



ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

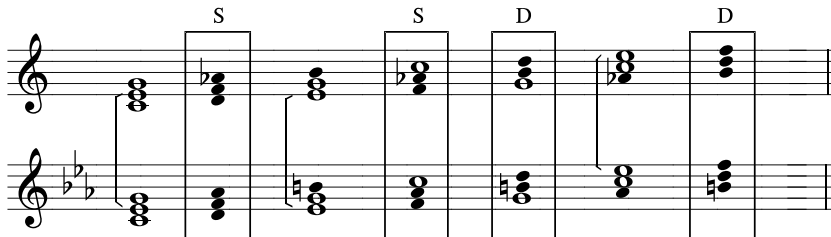
Гармонический минор существует в музыкальной практике около трех столетий.

Гармонический вид мажора получил широкое применение значительно позже.

И гармонический и мелодический виды минора и мажора условно относятся к области диатоники, т. к. одноименные минор и мажор в этих видах сближаются по звуковому составу. Они давно и широко используются в музыкальной практике как красочные варианты диатоники.

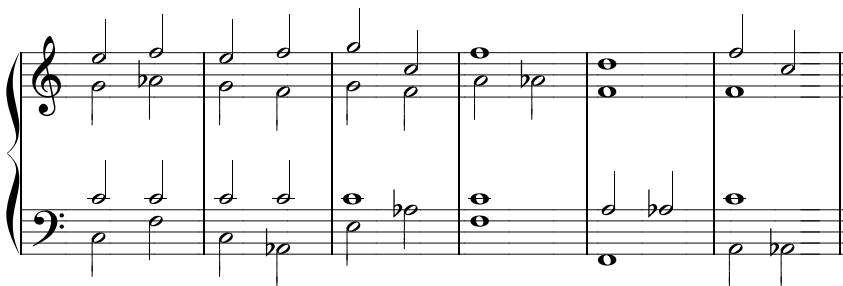
Гармонический мажор по своей структуре сближается с одноименным гармоническим минором: верхний тетрахорд у них одинаковый, квинтовый устой лада окружен вводными тонами — снизу доминантным, сверху субдоминантным.

Единственное отличие одноименных гармонических ладов — III ступень, определяющая его наклонение. Сближается и аккордика одноименных ладов: не только доминантные, но и субдоминантные аккорды оказываются одинаковыми.



В гармоническом мажоре меняются по структуре аккорды VI, IV, и II ступеней: VI становится увеличенным, IV — минорным, а II — уменьшенным. Трезвучия VI и II ступеней (в основном виде) из-за диссонантности оказывается неупотребительным.

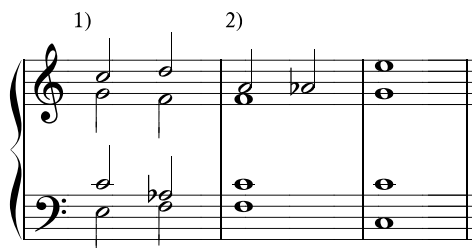
Условия применения аккордов IV, IV_6 и Π_6 те же, что и для натурального мажора. Им предшествуют либо аккорды тоники (I, I_6), либо аккорды натуральной — «мажорной» — субдоминанты (IV, IV_6 , Π_6).



Гармонический мажор обычно употребляется не в самостоятельном виде, а в объединении с натуральным мажором.

Пониженная VI ступень образуется как посредством поступенного хроматизма, так и без хроматизма. При хроматическом ходе значительно усиливается тенденция непосредственного разрешения в V ступень лада. Возможно и свободное движение пониженной VI ступени (подобно вводному тону доминанты) (1).

При соединении натурального и гармонического аккорда субдоминантовой группы может возникнуть переченье. Чтобы избежать его нужно ход от VI к VI низкой ступени проводить в одном и том же голосе (2).



Следует избегать перечня, противоречащего ладовой структуре объединенного мажора (1). При отсутствии этого противоречия перечень возможен (2).



VI низкая ступень гармонического мажора влияет не только на аккорды субдоминантовой группы, но, как будет видно в дальнейшем, отражается и на аккордах доминантовой группы.

ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ

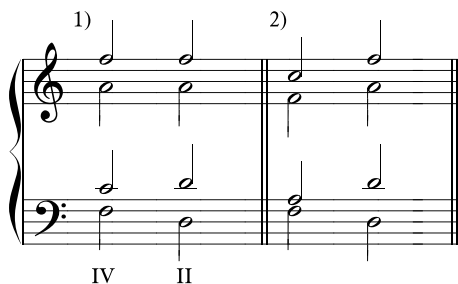
Трезвучие II ступени употребительно только в мажоре. В миноре оно плохо звучит из-за интервала уменьшенной квинты между басом и одним из верхних голосов. Основная функция II ступени субдоминантная, но несколько ослабленная вследствие отсутствия функциональной опоры в басу.

Наиболее употребительные соединения

$$IV, II_6 \} II \{ V, I_{64}, II_6$$

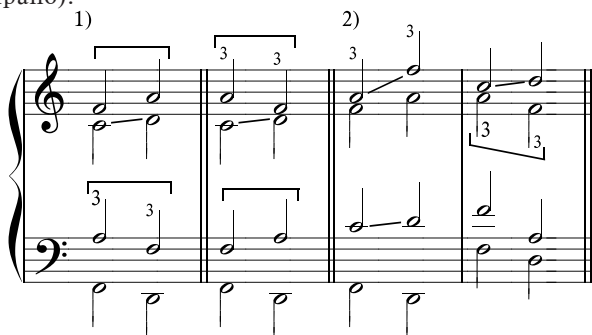
Последование II–IV неестественно, так как звучит вяло. Последование II–I не вошло во всеобщее употребление. Последование субдоминант IV–II может переходить со слабой доли на сильную. Переход последований II_6 –II, II– II_6 со слабой доли на сильную также возможен из-за активного баса, но при этом необходима перемена мелодического положения во избежание вялого звучания. Естественно также последование I–II.

Аккорды IV и II ступени терцового соотношения имеют два общих тона. При гармоническом соединении этих аккордов оба общих звука остаются на месте (1). При мелодическом соединении бас ведется на терцию вниз, остальные голоса идут в противоположном направлении (2).



Свободно применяется соединение с терцовыми ходами. При этом меняется расположение аккордов. Во избежание параллелизмов следует сохранять секундовый ход в альте и терцию одного трезвучия вести в терцию другого трезвучия (1).

Терцовые ходы могут превращаться в секстовые скачки (2). Здесь так же, как и при терцовых ходах, происходит перестановка общих тонов и сохраняется условие: терция идет в терцию (либо секстовым скачком, либо терцовым движением в альте) и сохраняется секундовый ход (в теноре или сопрано).



Соединение II-V

В этом последовании аккордов более естественно мелодическое соединение (1), но возможно и гармоническое соединение (2). Возможны и скачки терций, такие же, как и в соединении главных трезвучий (3).

II V₇ II V₆₅ II V₄₃

Возможны соединения с V₇ и его обращениями (4).

Проходящий I₆ в окружении II и II₆

Между аккордами II и II₆ может быть проходящий I₆. В проходящем I₆ удваивается терция. Верхние голоса идут противоположно басу (1).

II₆ I₆ I II I₆ II₆

При удвоении основного тона в II₆ голосоведение несколько изменяется: бас и один из верхних голосов движутся в противоположном направлении, остальные голоса делают возвратное движение (2).

ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ

Трезвучие VI ступени (медианта нижняя, или просто медианта) содержит в себе элементы и тоники, и субдоминанты (по два общих тона с ними). В связи с этим в одних случаях она подменяет тонику (после доминанты), в других случаях — субдоминанту (перед V или I), в третьих случаях она остается смешанной и поэтому менее определенной в функциональном отношении (промежуточное звено между тоникой и субдоминантой I-VI-IV).

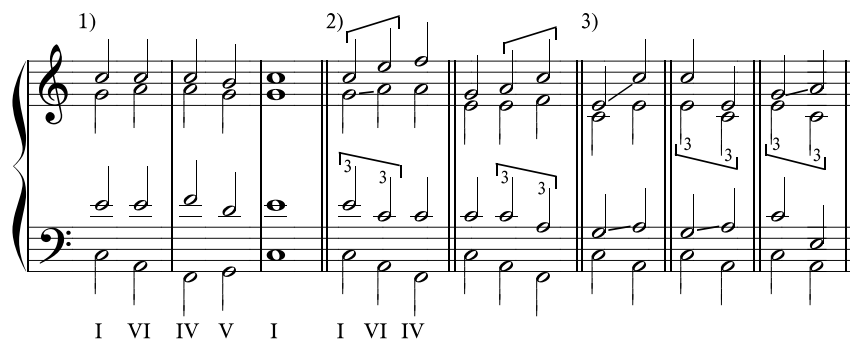
Мн имеет и красочное значение: будучи минорной в мажоре и мажорной в миноре, она вносит в лад красочное разнообразие.

Терцовые соединения VI ступени

Эти соединения естественны лишь в нисходящем порядке: I-VI-IV (происходит естественное накопление неустоев). Занимая промежуточное положение между Т и S, медианта способствует расширению каданса.

$$\begin{aligned} & \text{I-VI-IV-V-I} \\ & \text{I-VI-IV-I}_{64} \end{aligned}$$

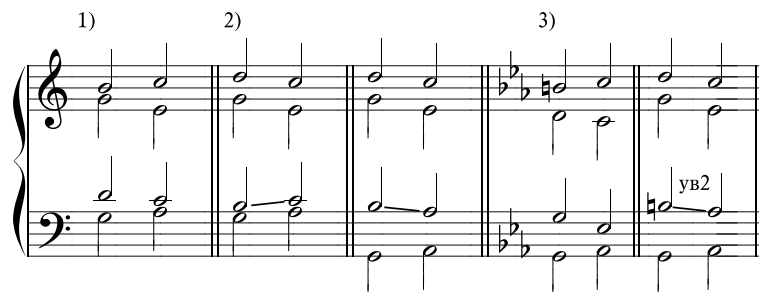
При плавном соединении два верхних голоса (общие звуки) остаются на месте, третий голос идет на секунду вверх (1). Возможно и мелодическое соединение с терцовыми ходами. Во избежание параллелизмов сохраняется секундовый ход в альте и терция одного трезвучия обязательно идет в терцию другого трезвучия (2). Терцовые ходы (3-3) могут превратиться в секстовые скачки. Секундовый ход при этом проводится в теноре или сопрано (3). Терция так же идет в терцию либо секстовым скачком, либо терцовым движением в альте. При скачках или ходах терций расположение меняется.



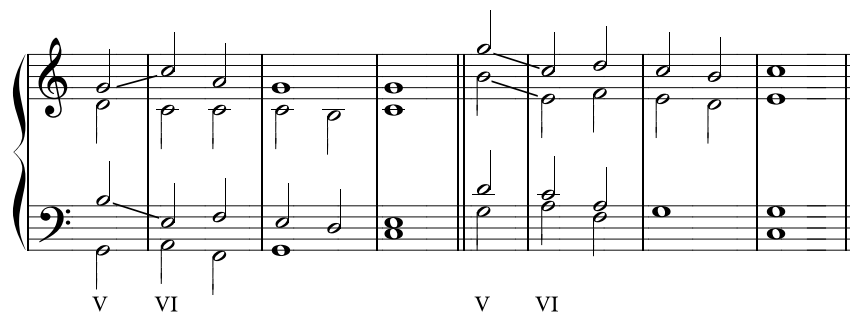
Прерванный каданс

Наиболее характерную роль играет Мн в последовании V–VI, образующем прерванный каданс. Сущность прерванного каданса заключается в том, что после доминанты происходит подмена ожидаемой тоники другим аккордом – родственным ей, но неустойчивым. Таким образом, прерванный каданс, оттягивая появление тоники и вызывая ее ожидание, создает напряжение и служит средством динамизации гармонического движения. После прерванного каданса возникает потребность в активной поддержке движения, которую осуществляет субдоминанта, как наиболее активная функция лада: V–VI–IV. Применяется прерванный каданс обычно перед завершением произведения или отдельного построения. В виде простого гармонического оборота V–VI может применяться в любом разделе построения.

В прерванном кадансе терция V в сопрано идет по тяготению в основной тон тоники, а средние голоса ведутся противоположно басу. В результате в VI удваивается терция (1). Если же вводный звук V расположен в среднем голосе, то в мажоре удвоение терции в VI не обязательно (2), в миноре же оно необходимо для избежания хода на ув.2 (3).

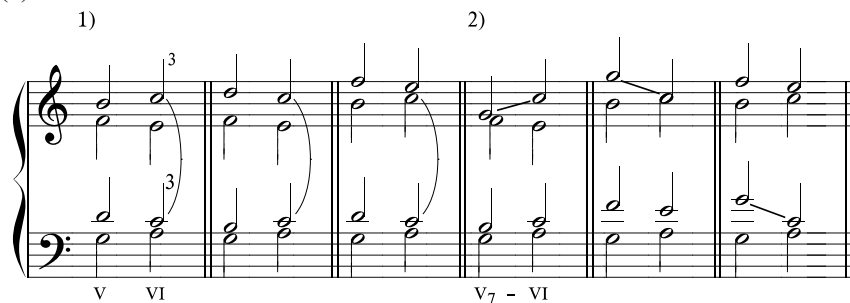


Удвоение терции в VI дает возможность для скачков:



Соединение V₇-VI

Для прерванного каданса более характерен полный V₇. В VI обязательно удваивается терция (1). При неполном V₇ основной тон, удваивающий бас, должен идти скачком в удвоенную терцию VI ступени (2).



Соединение VI-V

В этом соединении VI ступень заменяет субдоминанту. При этом один из верхних голосов идет по восходящему тетраходу.

В миноре соединение VI-V возможно только при условии удвоения терции в VI (1). При ином удвоении образуются параллельные квинты и октавы или ход на увеличенную секунду (2). Применение скачка делает удвоение терции в VI не обязательным (3).

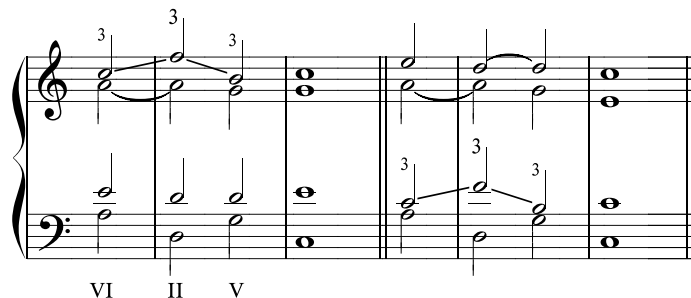
В мажоре соединение VI-V₇ дает возможность гармонизации восходящего тетра хорда в мелодии (1), а также возможна гармонизация тетра хорда в басу с применением последования VI-V₆₅ (2). Возможно движение по нисходящему тетра хорду (3).

Соединение VI-I₆₄

В этом соединении VI ступень заменяет S. Голосоведение плавное с движением верхних голосов противоположно басу. Если в VI удвоена терция соединение гармоническое (1). Если удвоен основной тон – соединение мелодическое (2). В широком расположении при удвоении в VI основного тона образуются параллельные квинты, допустимые между тенором и альтом (3).

Соединение VI-II

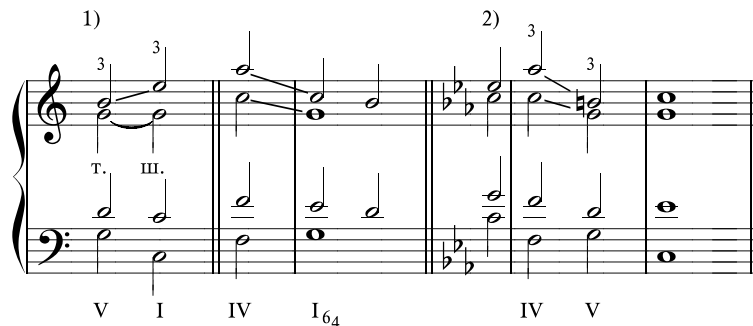
В квинтовом соединении VI-II возможны такие же скачки терций, как и в соединении главных трезвучий:



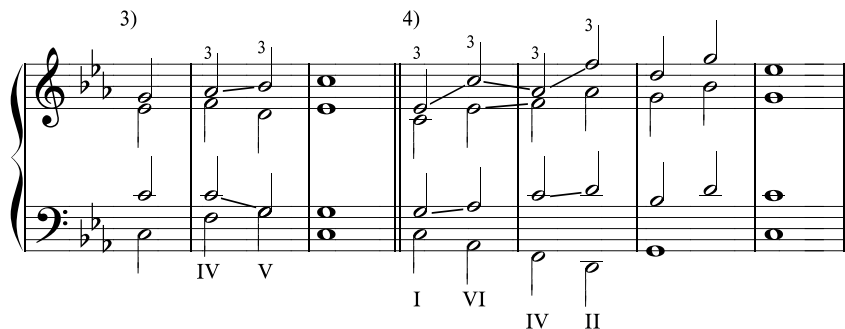
ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ СО СКАЧКАМИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ

При усвоении техники свободного голосоведения (со скачками) необходимо руководствоваться общими закономерностями, относящимися ко всем видам соотношений трезвучий (квинтовому, терцовому, секундовому) при их нормальной структуре.

- 1) Скачки обязательно приводят к смене расположения аккордов (1).
- 2) Наибольший скачок может быть в сопрано и теноре. Скачок в альте имеет лишь вспомогательное значение, сопровождая более широкий скачок в других голосах (2).



При скачках в любых соотношениях трезвучий терцовый тон одного аккорда должен идти в терцовый тон другого аккорда. В противном случае образуются параллелизмы (2).



Движение терцовых тонов может быть в любом голосе. Оно может быть плавным в секундовом соотношении (3) или образовать скачки терцовых тонов в квинтовом (1), терцовом (4) и секундовом соотношениях (2).

Помимо этих общих закономерностей, в каждом из этих соотношений трезвучий имеются и свои особые закономерности:

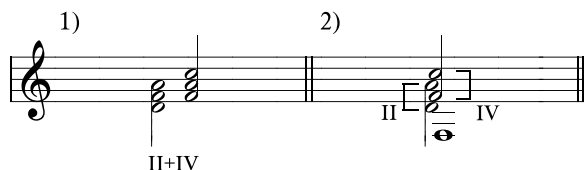
- 1) в квинтовом соотношении обязательно гармоническое соединение;
- 2) в секундовом соотношении обязателен скачок от квинты к основному тону (2), (3);
- 3) в терцовом соотношении должен сохраняться секундовый ход в одном голосе (4).

СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ

В мажоре II₇ — малый минорный (минорное трезвучие с малой септимой), в миноре и гармоническом мажоре — малый септаккорд с уменьшенной квинтой (уменьшенное трезвучие с малой септимой).

Септаккорд II ступени один из самых употребительных аккордов субдоминантовой группы. Его значение в группе S аналогично значению V_7 в группе D.

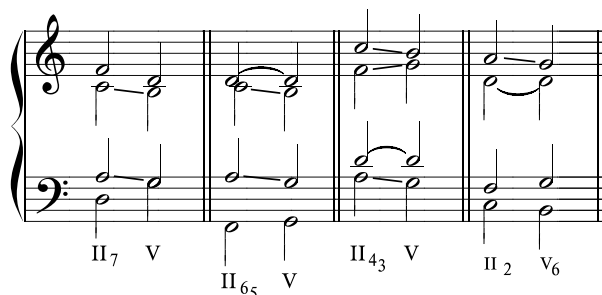
Π_7 представляет собой объединение субдоминантных трезвучий ($\Pi+IV$) (1). Однако в основном виде он не является наиболее полно выраженной субдоминантой, так как не имеет опоры на функциональном басу. Эту функциональную опору имеет первое обращение Π_{65} (2).



Π_{65} по функциональному значению занимает в субдоминантной группе такое же первостепенное место, как основной вид V_7 . В художественной практике первоначально вошел в употребление именно Π_{65} .

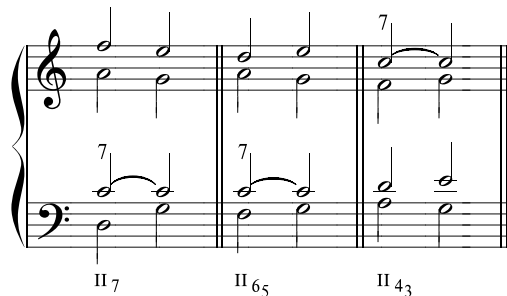
Применение Π_{65} после субдоминантных аккордов образует расширение и усиление функции субдоминанты.

Разрешение Π_7 в V аналогично разрешению V_7 в I: септима и квинта идут на ступень вниз; терция — на ступень вверх (в Π_7 чаще на терцию вниз); основной звук в верхних голосах остается на месте, а в басу идет в основной тон V. В результате Π_7 , Π_{65} и Π_{43} разрешаются в V, а Π_2 в V_6 .



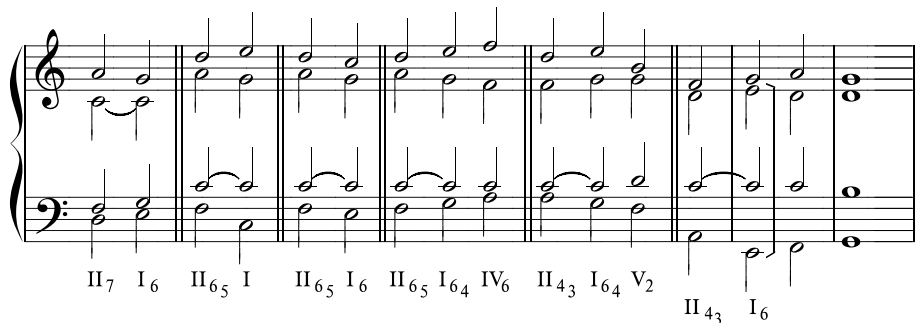
Разрешение Π_7 в I_{64}

Любой вид Π_7 , кроме Π_2 может быть разрешен в I_{64} . Септима при этом остается на месте.



Разрешение Π_7 в I

Все виды Π_7 могут быть разрешены в соответствующие виды тонического трезвучия. Септима остается на месте, остальные голоса ведутся плавно. Π_7 разрешается в I_6 , Π_{65} — в I, I_6 , I_{64} проходящий; Π_{43} — в I_{64} проходящий, реже в I, I_6 (с удвоенной терцией) с возвратным движением баса. Разрешение Π_7 в I из-за параллельных квинт возможно только в миноре.



При связной подготовке Π_7 и обращений возникает проходящая или задержанная септима.

Основные соединения II₇

$$\left. \begin{array}{l} \text{II (dur), II}_6, \text{IV} \\ \text{VI, I}_6, \text{I (moll)} \end{array} \right\} \text{II}_7 \left\{ \begin{array}{l} \text{V, V}_7, \text{V}_{43}, \text{I}_6 \end{array} \right.$$

Соединение I–II₇ возможно только в миноре, так как в мажоре образуются параллельные квинты с басом, которых следует избегать.

Основные соединения II₆₅

$$\left. \begin{array}{l} \text{II(dur), II}_6, \text{IV, IV}_6, \text{VI} \\ \text{I, I}_6 \end{array} \right\} \text{II}_{65} \left\{ \begin{array}{l} \text{V, V}_2, \text{I, I}_6, \text{I}_{64} \end{array} \right.$$

В соединении I₆–II₆₅ в мажоре могут образоваться параллельные квинты, допустимые в средних голосах. Параллелизм исчезает, если основные тоны аккордов оказываются над квинтами.

Соединения II₄₃

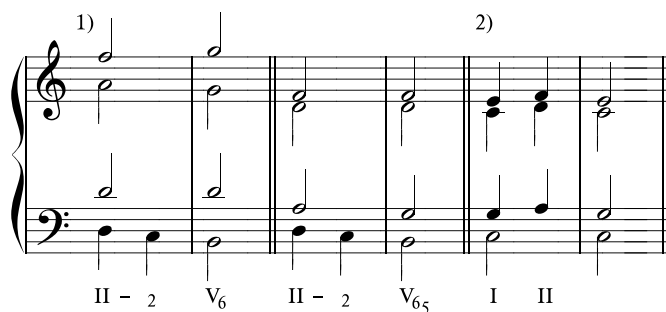
$$\text{IV}_6, \text{VI, I}_{64}, \text{I, (I}_6) \} \text{II}_{43} \{ \text{V}_7, \text{V, I}_{64}, (\text{I}_6)$$

Наиболее естественна подготовка II₄₃ с оставлением баса на месте (IV₆–II₄₃, VI–II₄₃), плавным его движением (I₆₄–II₄₃) и терцовым ходом (I–II₄₃) (1).

Возможно более свободное соединение I–II₄₃, с утвердительным ходом баса (2).

Секундаккорд II ступени

II₂ вводится чаще всего после трезвучия II ступени (с проходящей септимой в басу) и разрешается в V₆, V₆₅ (1). Кроме того, он нередко применяется как вспомогательный, в окружении тонического трезвучия (2).

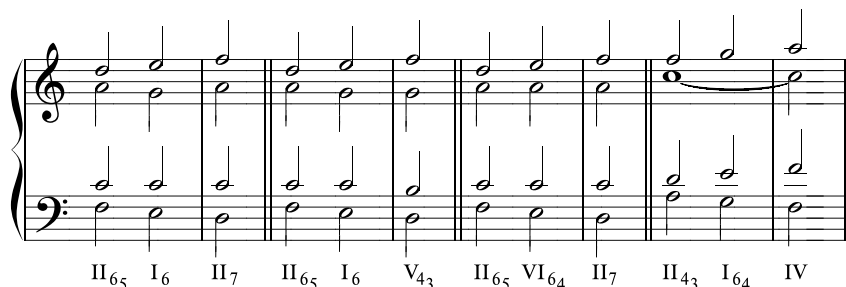


Этим ограничиваются основные соединения Π_2

Π (dur), I } Π_2 { V_6 , V_{65}

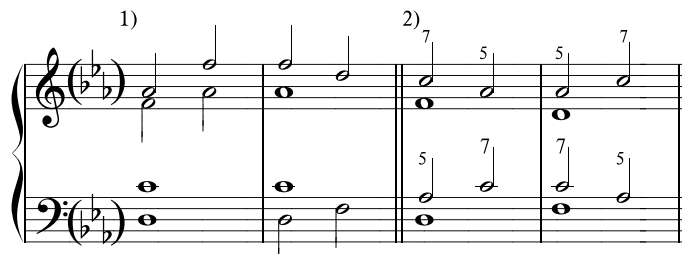
Π_7 в оборотах с проходящими аккордами.

Π_7 может быть введен в обороты с проходящими аккордами I_6 , I_{64} или VI_{64} . Окружение этих аккордов может быть однородное и неоднородное.



Перемещение Π_7 и его обращений

Возможны некоторые перемещения Π_7 и его обращений. Наиболее естественны $\Pi_7 - \Pi_{65}$ и $\Pi_{43} - \Pi_{65}$, так как бас с неопорного функционального тона переходит в опорный тон S. При перемещении или переходе одного обращения Π_7 в другое, как правило, септима выдерживается на месте (1). Иногда септима переходит в квинту аккорда, если в другом голосе есть обратный ход $5 \rightarrow 7$. (Переход септимы в квинту — это предел свободы ее движения.) (2).



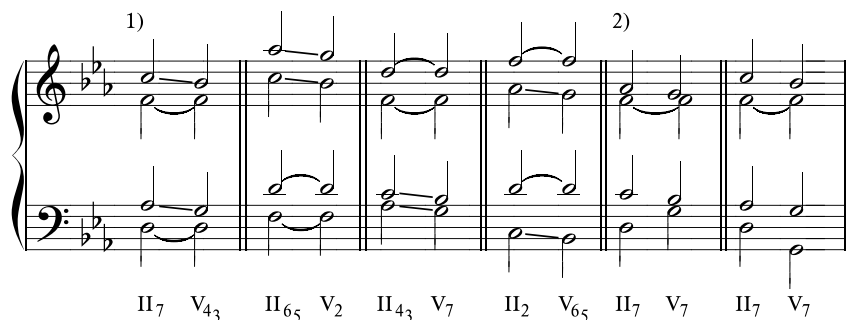
Возможны обратные последования $\Pi_{65} - \Pi_7$, $\Pi_{65} - \Pi_{43}$, а также $\Pi_{43} - \Pi_7$. Перемещения Π_7 расширяют субдоминантную функцию и активизируют подготовку V, I_{64} . Хорошо сочетаются и такие перемещения субдоминант $IV_6 - \Pi_{65}$; IV (или Π_6) - Π_{43} . Применение данных субдоминантных аккордов дает возможность разнообразного обыгрывания каданса.

Переход Π_7 в V_7 и его обращения

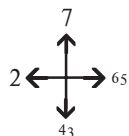
При наиболее плавном переходе септима и квинта идут на ступень вниз, а два других тона остаются на месте.

В результате Π_7 переходит в V_{43} , Π_{65} — в V_2 , Π_{43} — в V_7 , Π_2 — в V_{65} (1).

При соединении двух септаккордов в основном виде полный Π_7 переходит в неполный V_7 (2).



Чередование обращений всех септаккордов происходит в определенном порядке.



Скачки при разрешении II₇ в V и V₇

При разрешении обращений II₇ в D возможны скачки основных и квинтовых тонов. (Септима обязательно ведется на ступень вниз) (1). Также возможен восходящий секстовый скачок (2).

1) 2) 3)

II₆₅ V II₄₃ V II₂ V₆ II₂ V₆ II₆₅ V₄₃ II₄₃ V₇ II₂ V₆₅

При разрешении II₇ и его обращений в V₇ возможны терцовые ходы и секстовые скачки, образующиеся посредством перемещения общих тонов (3).

Скачки при разрешении II₇ в I₆ и I₆₄

Возможны скачки на 4 и 5. Септима при этом остается на месте.

II₆₅ I₆ II₇ I₆ II₇ I₆₄ II₇ I₆₄ II₆₅

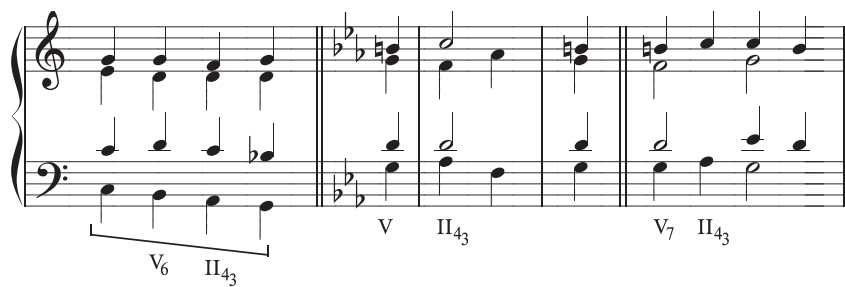
Соединение II₇ с предшествующей доминантой

Абсолютно плавное голосоведение обуславливает естественность мелодической связи II₇ и его обращений с предшествующими доминантами, несмотря на необычное последование функций D–S. В большинстве случаев такие последования звучат только в миноре (1).

V ₄₃	}	II ₇
V, V ₂		II ₆₅
V, V ₇ , V ₆		II ₄₃
V ₆ , V ₆₅		II ₂

V₄₃ II₇ V II₆₅ V₂ II₆₅ V₆ II₂ V₆₅ II₂

Последование V–II₄₃ и V₇–II₄₃ со слабой доли на сильную образует разновидность "ложного" каданса, сходного с прерванным кадансом (2).



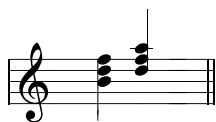
ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД

Вводными называются септаккорды, построенные на вводном тоне (VII ступени лада). Их обозначение — VII₇.

В мажоре VII₇ — малый вводный (уменьшенное трезвучие с малой септимой). В гармоническом мажоре и гармоническом миноре VII₇ уменьшенный, состоящий целиком из малых терций. Два входящих в уменьшенный VII₇ тритона придают ему резко диссонирующее напряженное звучание, благодаря которому он приобретает особое красочное значение и драматический характер.

Все обращения уменьшенного VII₇ энгармонически равны между собой и звучат одинаково. Благодаря этому без предварительной настройки VII₇ неопределен в тональном отношении. Энгармоническое равенство VII₇ и его обращений имеет большое значение в модуляциях.

VII₇ не имеет гармонической функциональной опоры в басу и состоит из четырех неустоев лада, объединяя трезвучия противоположных функциональных групп VII + II (D S). Вводный тон в басу все же придает ему доминантный характер.



При отсутствии функциональной опоры в басу VII₇ приобретает особое мелодическое значение в связях аккордов. Он является наиболее характерным вводным аккордом, мелодически направленным в тонику.

Разрешение вводного септаккорда в тонику

Нормальное разрешение неустоев в VII₇ приводит к удвоению терции в тонике (по аналогии разрешения V₇ в VI квинта и септима идут поступенно вниз, основной тон и терция — поступенно вверх). Такое разрешение аккорда основано на разрешении тритонов составляющих ум.VII₇. В натуральном мажоре VII₇ разрешается по этому же принципу. Соответственно разрешаются и его обращения: VII₇-I; VII₆₅ и VII₄₃-I₆; VII₂-I₆₄ проходящий и кадансовый.



Удвоение терции в тонике вызывается желанием избежать параллельных квинт. Удвоение необязательно, если образуются параллельные кварты (1), параллельные квинты (ум.5→ч.5) следует избегать между сопрано и альтом и особенно в крайних голосах (2).





Возможно разрешение VII_{65} и VII_2 с восходящим движением квинтового тона, что приводит к удвоению квинты в I_6 и I_{64} (1). Параллельное движение $ум5 \rightarrow ч5$ здесь допустимо (как и при разрешении V_{64} проходящего в I_6) (2).

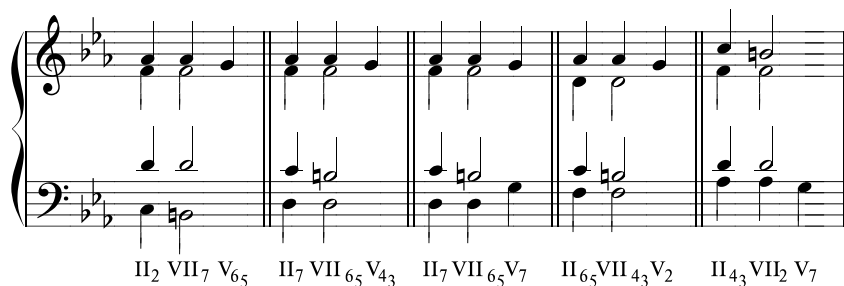
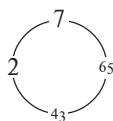


Соединения VII_7 с IV и V

Наиболее естественное место VII_7 — в качестве промежуточного звена между IV и V_7 , в тесной мелодической связи с аккордами этих функций. В таком последовании на сильной доле VII_7 принимает характер мелодически измененного с задержанной от субдоминанты септимой.

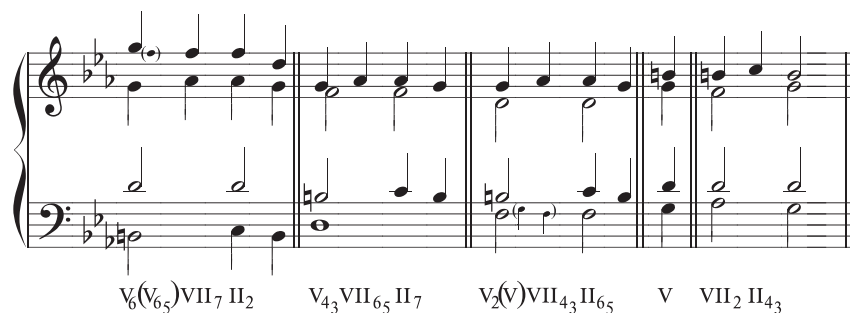
Π_2	}	VII_7	{	V_{65}
Π_7	}	VII_{65}	{	V_{43}, V_7
Π_{65}, IV, Π_6	}	VII_{43}	{	V_2
Π_{43}, IV_6	}	VII_2	{	V_7

Вторая половина приведенных соединений ($VII_7 - V_7$) представляет собой внутрифункциональное разрешение VII_7 на сильном или относительно сильном времени. Разрешение делается нисходящим поступенным движением септимы в основной тон V_7 , остальные голоса остаются на месте. Схема перехода VII_7 в V_7 как и для всех септаккордов терцового соотношения:



На основе тесной мелодической связи возможны соединения VII_7 с D и S в обратном порядке.

V_6, V_{65}	}	VII_7	{	Π_2
V_{43}	}	VII_{65}	{	Π_7
V, V_2	}	VII_{43}	{	Π_{65}
V, V_7	}	VII_2	{	Π_{43}, IV_6

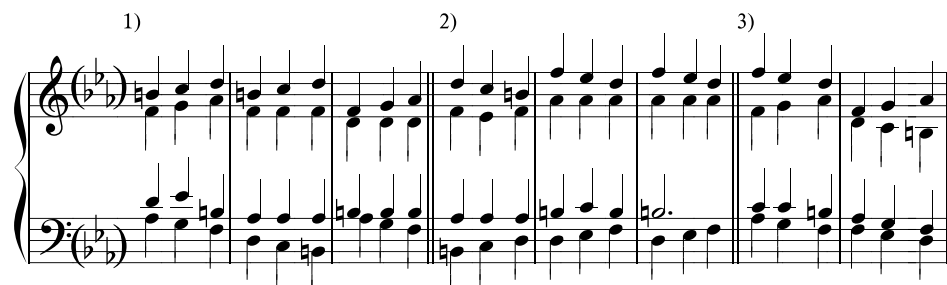


Естественны последования S – VII₇ с терцовыми ходами и скачками в басу:

IV, II₆ } VII₇, VII₆₅

Проходящие аккорды в окружении VII₇

Между аккордами VII₇ могут находиться проходящие аккорды всех функций: тонической (I₆, I₆₄), доминантовой (V), субдоминантовой (IV₆₄) (1). Возможны проходящие VI₆ и IV₆₄, а также проходящее созвучие образованное противодвижением крайних голосов при выдержанных средних голосах (2). VII₇ с его обращениями может также принимать участие в окружении проходящих созвучий разными аккордами (3).



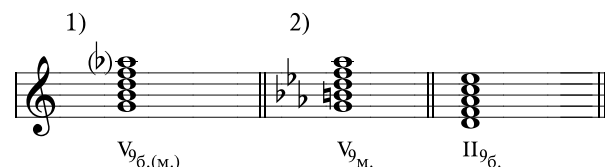
Субдоминантовые свойства VII₄₃

Благодаря субдоминантному басу, VII₄₃ иногда разрешается в тоническое трезвучие, образуя особую форму плагального каданса.



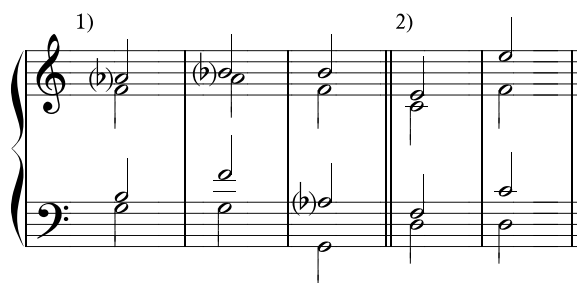
НОНАККОРДЫ

Нонаккордом называется аккорд из пяти звуков, расположенных по терциям. Его крайние звуки образуют нону, большую или малую; отсюда и происходит название — большой наонаккорд, малый наонаккорд. Наиболее употребителен наонаккорд на V ступени лада — доминантнаонаккорд (V₉) и на II ступени — субдоминантнаонаккорд (II₉). Большой V₉ образуется в натуральном мажоре, малый V₉ — в миноре и гармоническом мажоре. II₉ встречается в основном в мажоре и является большим.



В четырехголосии в наонаккорде отсутствует квинтовый тон.

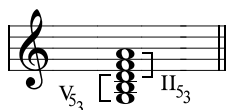
В нонаккорде прима и нона должны находиться в разных октавах, а не рядом, на расстоянии секунды. В противном случае нона при разрешении V_9 попадает в занятый тон (1). Π_9 встречается преимущественно в мелодическом положении ноны (2).



Обращения нонаккордов малоупотребительны и не имеют специальных названий. Различают первое обращение V_9 (V_{65} с ноной), второе (V_{43} с ноной) и третье, более распространенное (V_2 с ноной).

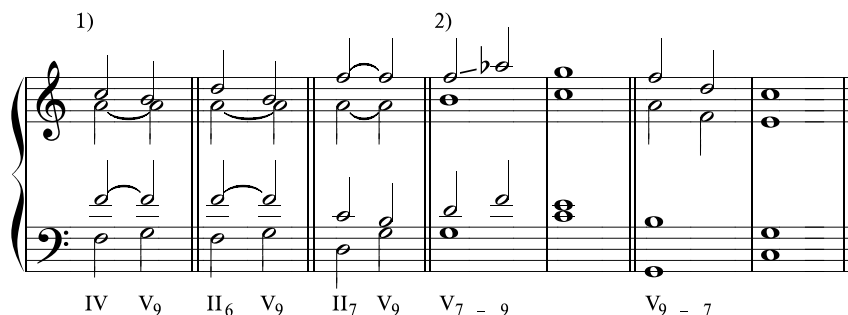
ДОМИНАНТНОАККОРД

V_9 относится к диссонирующим аккордам доминантовой группы, строится на V ступени лада и включает в себя все неустойчивые ступени: VII, II, IV, VI. Однако в сравнении с V_7 оказывается функционально менее активным из-за того, что увеличение количества звуков в нем порождает элемент полифункциональности. Поэтому V_9 привлекает слух не остротой тяготения к тонике, а красочностью звучания — фонизмом.



Приготовление V_9

Наиболее естественно V_9 подготавливается аккордами S группы. Оба общих тона остаются на месте (приготовленная септима и нона) (1). V_9 может вводиться после V_7 (при этом септима V_7 переходит в нону V_9 и наоборот) (2).



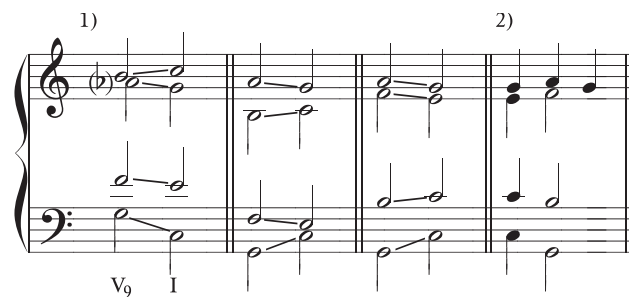
Соединение V_9 - V_7

В неполном нонаккорде с пропущенной терцией комплекс верхних голосов, в качестве трезвучия II ступени, обособляется от баса. Такое созвучие приобретает значение полифункционального сочетания $\frac{\Pi}{V} = \frac{S}{D}$. Нона в этом сочетании более свободна и может идти во вводный тон. V_9 переходит в полный V_7 . В неполном V_9 с пропущенной квинтой нона разрешается только нисходящим движением в квинтовый тон лада. V_9 переходит в неполный V_7 .



Разрешение V_9 в I

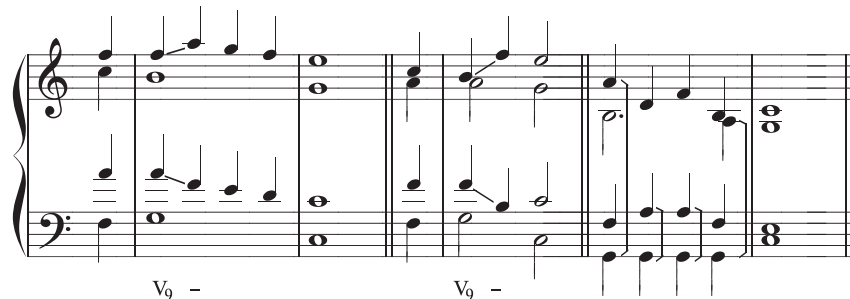
Неполный V_9 (без квинты) разрешается в полное трезвучие (основной тон V_9 идет в основной тон I, терция — на ступень вверх, септима и нона — на ступень вниз) (1).



Подобно этому соединение I–V₉. При последующем разрешении в V₇ нона приобретает значение вспомогательного звука (2).

Перемещения V₉

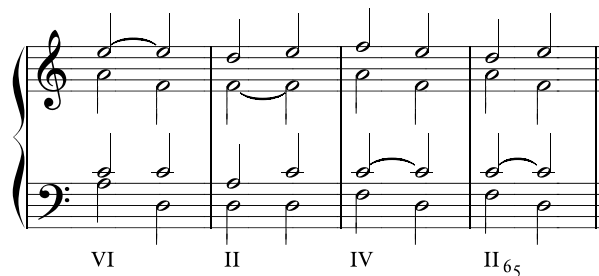
При продлении нонаккорда возможно перемещение со свободным движением ноны и септимы. Нона не должна помещаться на расстоянии секунды от основного тона.



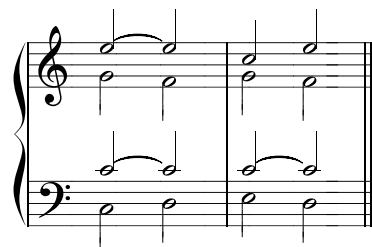
II₉ приготовление и разрешение

II₉ встречается в основном в мажоре натуральном и гармоническом, чаще всего в мелодическом положении ноны.

Предшествовать II₉ может любой аккорд субдоминантовой группы; соединение гармоническое.



Хорошо соединяются I и II₉: нона и септима при гармоническом соединении могут быть приготовленными.



Разрешается II₉ в тонику только через основной вид диссонирующей доминанты: V₇⁽⁶⁾, V₉. При разрешении II₉ нона и септима идут вниз.



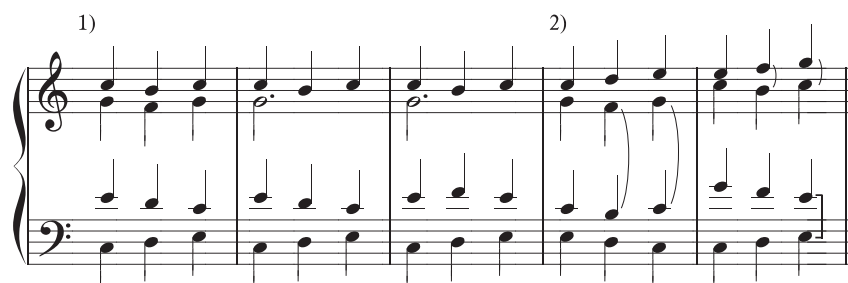
СЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ

Уменьшенное трезвучие VII ступени, так же как и трезвучие II ступени минора, употребляется только в виде сектаккорда. Удваивается терция (бас) или квинта. В тесном расположении VII₆ хорошо звучит в мелодическом положении основного тона и терции. В мелодическом положении квинты он хорошо звучит в широком и смешанном расположении.

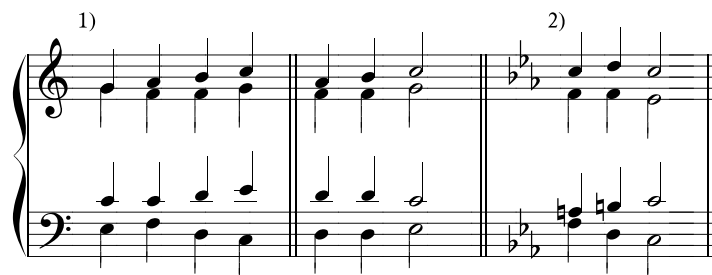


Трезвучие VII ступени не имеет функционального доминантового баса, и поэтому VII₆ имеет преимущественно мелодическое значение, занимая проходящее положение в аккордовом движении I–VII₆–I₆. В этом отношении он сходен с V₆₄ и V₄₃ проходящими, и во многих случаях аккорды могут заменять друг друга (1).

Могущее возникнуть движение ум.5–ч.5 вполне допустимо не только в средних голосах, но и между сопрано и альтom (2). При удвоении квинты в VII₆ при плавном голосоведении в последующем I₆ удваивается терция.



VII₆ употребляется также при гармонизации верхнего восходящего тетра хорда или его части. (Правильное соединение IV с V здесь затруднительно) (1). В миноре перед VII₆ для избежания хода на ув.2 берется мажорная IV (2).



Подготовкой VII₆ могут служить все рассмотренные ранее трезвучия и септаккорды, кроме V ступени. В миноре вводятся при этом мелодические субдоминанты.

Основные соединения

$$\left. \begin{array}{l} \text{I, I}_6 \\ \text{IV, II}_6, \text{II (dur)} \end{array} \right\} \text{VII}_6 \left\{ \begin{array}{l} \text{I, I}_6 \end{array} \right.$$

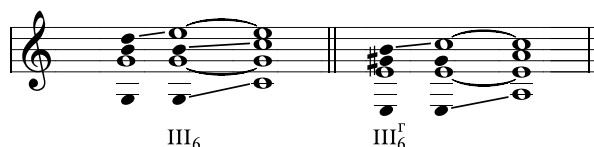
Остальные естественные соединения

$$\left. \begin{array}{l} \text{VI (dur)} \\ \text{IV}_6 \text{ (dur), V}_6 \end{array} \right\} \text{VII}_6 \left\{ \begin{array}{l} \text{VI (dur)} \\ \text{II}_7, \text{II}_2 \\ \text{V}_7, \text{V}_{43} \end{array} \right.$$

Разрешается VII₆ только в тонику (I, I₆) исключительно плавно.

СЕКСТАККОРД III СТУПЕНИ (ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ) ДОМИНАНТСЕПТАККОРД С СЕКСТОЙ

Подобно тому, как Π_6 является функциональным заместителем трезвучия IV, Π_6 является функциональным заместителем V — доминанта с секстой (Π_6 или V_6). Неустойчивый квинтовый тон V заменяется терцовым тоном лада — Π_6 является как бы частично разрешенной доминантой.



Отсюда — меньшая напряженность тяготения в тонику. Π_6 приобретает особое красочное значение, внося в мажор мягкое минорное звучание. В миноре, будучи увеличенным, Π_6 резко выделяется своеобразной красочностью и мелодической напряженностью благодаря наличию интервала уменьшенной кварты или увеличенной квинты.

Основные соединения Π_6

В общем соединения Π_6 подобны соединению V, V_7 , но благодаря наличию сексты имеют свои особенности. Гармоническое соединение Π_6 —I (два общих тона) носит пассивный характер. Обычно применяется более активное соединение с движением сексты в основной тон лада. При секундовом мелодическом ходе II—III или III—II ступеней лада Π_6 приобретает значение мелодически измененной, мелодизированной доминанты, секундовый ход уподобляется тому или иному приему мелодической фигуры.



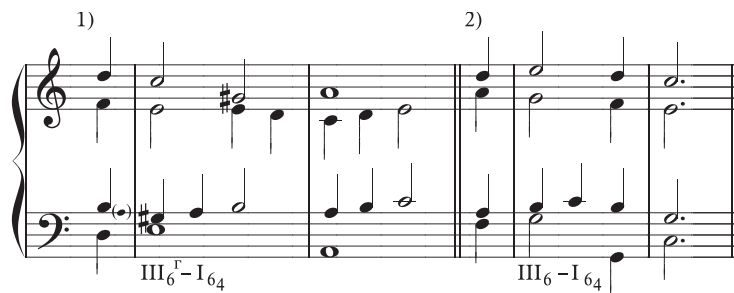
Основные соединения

$$\left. \begin{array}{l} \text{IV, IV}_6, \Pi_{65}, \Pi_7, \Pi_{43}, \Pi_6, \Pi \\ \text{V, I}_6, \text{V}_7, \text{I, VI, I}_{64} \end{array} \right\} \Pi_6 \left\{ \begin{array}{l} \text{V, V}_7, \text{V}_2 \\ \text{I, I}_6, \text{VI} \end{array} \right.$$

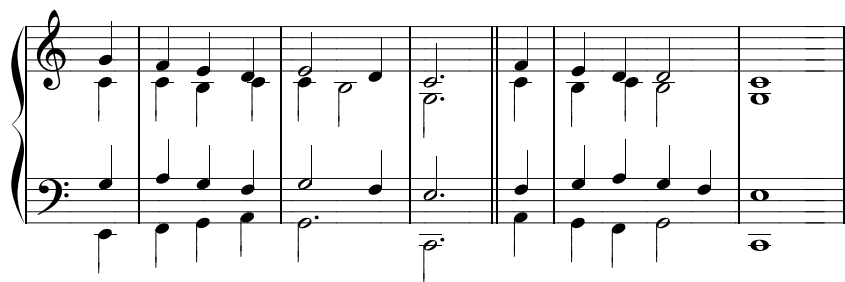
Кроме указанных выше возможны и дополнительные соединения:

$$\Pi_6 \{ \text{I}_{64}, \Pi_{43}, \Pi_{65}, \Pi_6, \text{IV, IV}_6, \Pi_7 \}$$

В соединении Π_6 — I_{64} вводный тон Π_6 играет роль вспомогательного (1) или проходящего звука (2).



Доминанта с секстой может использоваться в качестве проходящего секстаккорда между двумя субдоминантами с абсолютно плавным соединением с ними.

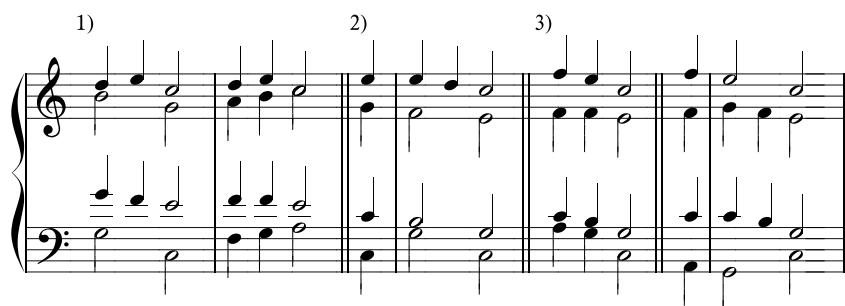


Доминантсептаккорд с секстой (V_7^6)

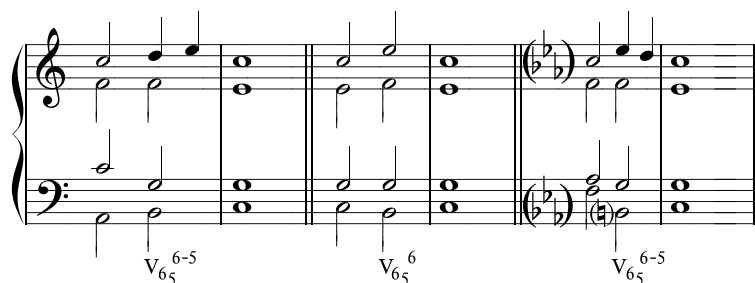
В основном доминантсептаккорде (иногда в V_{65} и V_2) также возможна замена квинты секстой. Она не входит в терцовую структуру аккорда и является неаккордовым, побочным тоном. В четырехголосном сложении побочный тон применяется, как правило, в верхнем голосе.

Наиболее характерно применение V_7^6 с плавным движением от II ступени лада к побочному тону с разрешением в основной тон (подобно камбиате) (1). Подготавливается секста также задержанием (2) или плавным движением от IV ступени (3). Соединения V_7^6 более ограничены, чем соединения других доминант, в том числе и III_6 .

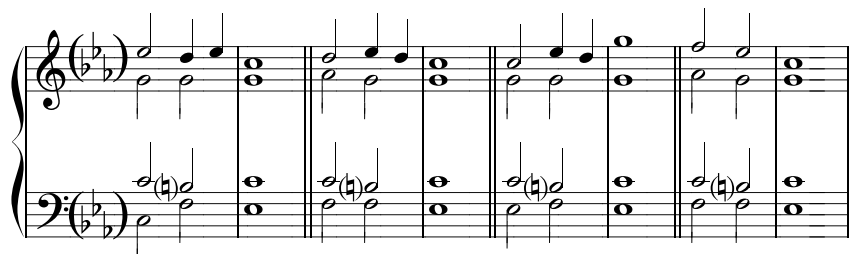
$$\left. \begin{array}{c} V, V_7, III_6 \\ II_{43}, IV_6, II_6 \text{ (dur)} \\ I, I_{64}, VI \end{array} \right\} V_7^6 \left\{ \begin{array}{c} V_7, I, VI \end{array} \right.$$



V_{65}^6 разрешается в I и употребляется в середине построения.



V_2^6 , как и обычный V_2 разрешается в I_6 и употребляется в середине построения.



Место применения аккордов доминанты с секстой

Основной вид аккордов доминанты с секстой применяется в кадансах: V_6 — в срединной, прерванной, реже заключительной; V_7^6 , как ярко диссонирующий аккорд, типичен для заключительной, а также встречается в прерванной каденции или обороте.

Обращения V_7^6 часто встречаются в середине построения.

ВЕРХНЯЯ МЕДИАНТА (ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ)

Медианта верхняя (Мв) подобно Мн занимает промежуточное место между трезвучиями главных ступеней и является смешанной в функциональном отношении — Т D. В отличие от других трезвучий в ней есть противоречие между вводным тоном (*cu*), являющимся доминантовым признаком, и основным тоном трезвучия (*mi*), являющимся устоем лада, терцией тонического трезвучия.

Вследствие этого Мв в основном виде неопределенна в функциональном отношении и обычно в кадансах участие не принимает, а включается в обороты через посредство аккордов IV и VI ступеней.

В мажоре Мв не является побочным центром лада (тоникой параллельной тональности). В группе побочных ступеней она играет роль минорной (натуральной) доминанты по отношению к Мн, поэтому последование III–VI приобретает модуляционное значение оборота параллельного натурального минора.

a-moll

I III VI II K I III VI IV K

a-moll V_n I IV a-moll V_n I VI

Благодаря этим свойствам (функциональной неопределенности и натурально-ладовому звучанию) Мв используется в основном в качестве мелодически проходящего аккорда, требуя плавного голосоведения.

В полном миноре имеются два вида Мв — гармоническая (увеличенное трезвучие, III^r) и натуральная (мажорное трезвучие, III). По ладовому значению Мв гармоническая подобна Мв в мажоре — в ней имеется такое же (даже еще более подчеркнутое) противоречие между вводным тоном и терцовым устоем лада.

Натуральная Мв является побочным центром лада и этим определяется ее значение как тоники параллельной тональности. Вследствие этого Мв приобретает модуляционное значение, что подчеркивается соответствующим окружением аккордов.

C-dur

I VII III VI IV V I

C-dur V I IV II

Наибольшее применение как нейтрального аккорда Мв нашла в качестве проходящего между IV и II ступенью и в нисходящем тетрахорде.

III ступень как проходящая

В качестве проходящей III ступень может быть использована между двумя доминантами на проходящем басу (между IV и II ступенями лада) (1). Здесь III ступень как бы заменяет I₆. В миноре образуется при этом соединение увеличенное трезвучие III ступени (2).

1) 2) 3) 4)

D₂ III D₄₃ D₄₃ III D₂ D₂ III D₄₃ II₆ III II₇ II₆₅ III II₇ D₂ III D₄₃

Обращения V_7 могут быть заменены субдоминантами (II_6 , II_{65}). В мажоре при этом надо опасаться параллельных квинт с басом (3). В миноре это опасение отпадает, т. к. одна из квинт увеличенная (4).

III ступень в гармонизации нисходящего тетрахорда в мажоре

Наиболее типична гармонизация нисходящего тетрахорда последованием аккордов — T-III-S-D (D_7 , D_2 , I_{64} , I) (1).

IV может быть заменена II_6 (2). В соединении III- II_6 образуются параллельные квинты, допустимые только в средних голосах (3).

1) T III S D 2) III S K_{64} 3) III II_6 D плохo возможно III II_6

Верхней медианте может предшествовать Мн.

Верхняя медианта в нисходящем тетрахорде минора

Гармонизация нисходящего натурального тетрахорда в миноре с применением Мв подобна гармонизации в мажоре. (В теории музыки данное последование условно называют фригийским оборотом).

Соединение III- II_6 с параллельным движением ч.5→ум.5 плохо звучит в тесном расположении из-за мелодического положения квинты II_6 .

III IV III II_6 плохo

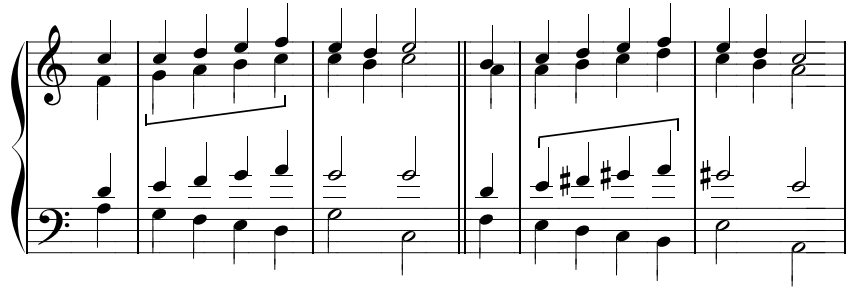
Возможна гармонизация тетрахорда последованием I-III-VII₇-I (1).

Так же как и в мажоре, допускается включение Мн. При этом последование VI-III образует плагальный оборот параллельного мажора (2).

1) VII₇ VII₇ VI-III 2) VI-III

Верхняя медианта в восходящем тетраchorде

Следование Мв после субдоминанты позволяет гармонизовать верхний тетраchorд восходящий.



Параллельные квинты не позволяют провести его в верхнем голосе.

ТРЕЗВУЧИЯ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА

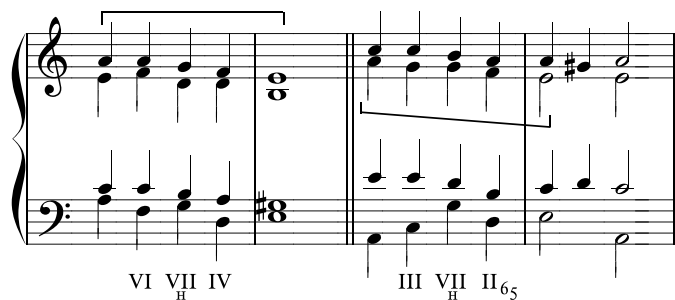
Кроме рассмотренных выше медиант к натуральному минору относятся трезвучия VII^н и V^н.

Трезвучие VII натуральной ступени

Трезвучие VII^н является доминантой по отношению к Мв. Последование VII^н–III образует модуляционный оборот параллельного мажора (V–I).

Подчинение ладовому центру осуществляется последованием VII^н–IV. При гармонизации натурального тетраchorда в верхних голосах последование I–VII невозможно (возникают параллелизмы), поэтому необходимо промежуточное звено в виде трезвучий VI или III:

$$I \left\{ \begin{array}{c} VI \\ III \end{array} \right\} VII^H \left\{ \begin{array}{c} IV \\ II_{65} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} I_{64} \\ V \\ I \end{array} \right\}$$



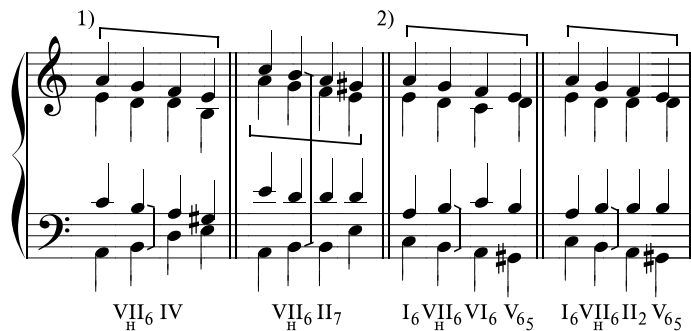
Секстаккорд VII^н ступени

VII₆ с удвоенной терцией может заменять Мв в гармонизации натурального тетраchorда (1):

$$I - VII_6^H - IV - V \text{ или } I - VII_6^H - II_7 - V_7$$

Применение VII₆ позволяет гармонизовать нисходящий тетраchorд с нисходящим басом (2):

$$I_6 - VII_6^H - VI_6 - V_{65} \text{ или } I_6 - VII_6^H - II_2 - V_{65}$$

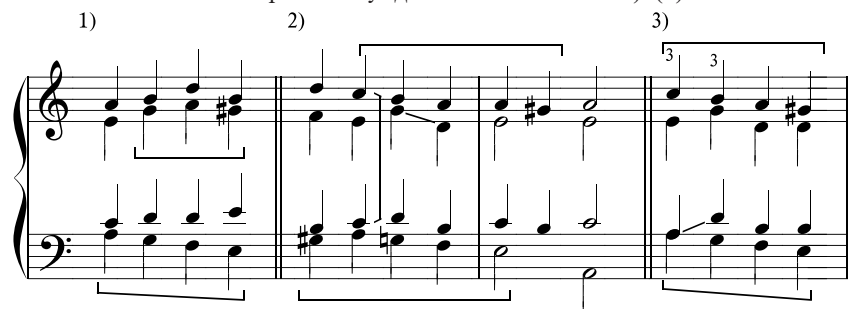


Нисходящий тетраchorд в басу

Применение VII^н дает возможность гармонизовать нисходящий натуральный тетраchorд в басу (1):

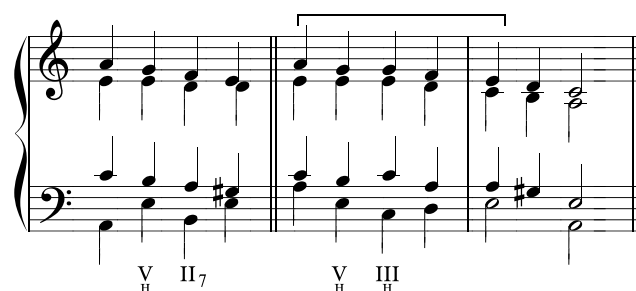
$$I - VII^H \left\{ \begin{array}{c} IV_6 \\ II_{43} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} V, V_7 \\ I_{64} \end{array} \right\}$$

Удвоение терции в трезвучии I ступени дает возможность вести верхний голос параллельно басу (2). При нормальном удвоении следует соблюдать правила гармонизации терцовых тонов (смена расположения со скачком в теноре в секундовом соотношении) (3).



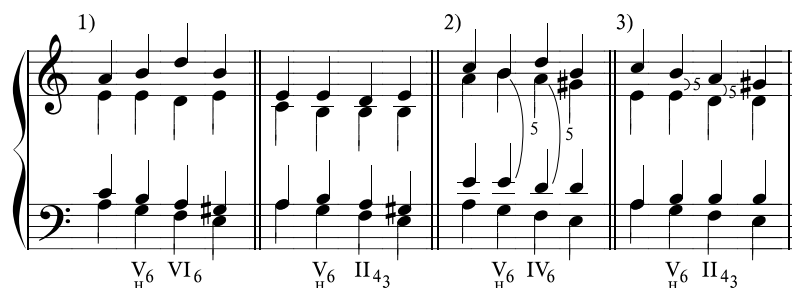
Трезвучие V натуральной ступени

Трезвучие V^н ступени включается в полный минор как мелодически проходящий аккорд в гармонизации нисходящего тетрахорда.

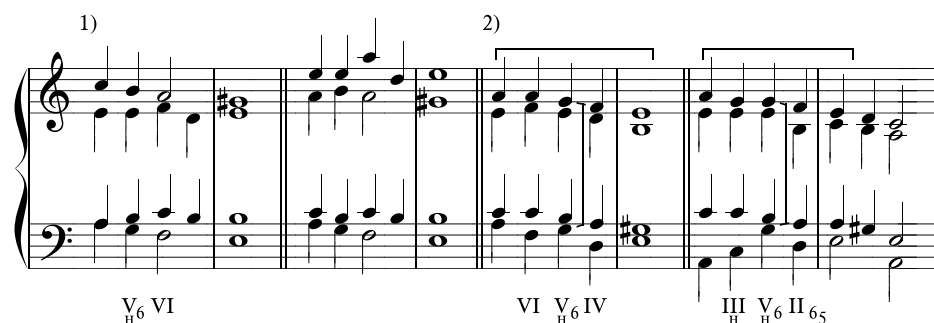


Секстаккорд V^н ступени

V₆^н может заменить трезвучие VII^н в гармонизации нисходящего тетрахорда в басу (1). В соединении V₆-IV₆ при удвоении квинты в V₆ могут образоваться параллельные квинты допустимые в средних голосах (2). В соединении V₆-II₄₃ такие параллельные квинты приемлемы и между сопрано и альтom из-за сложности звучания II₄₃ (3).



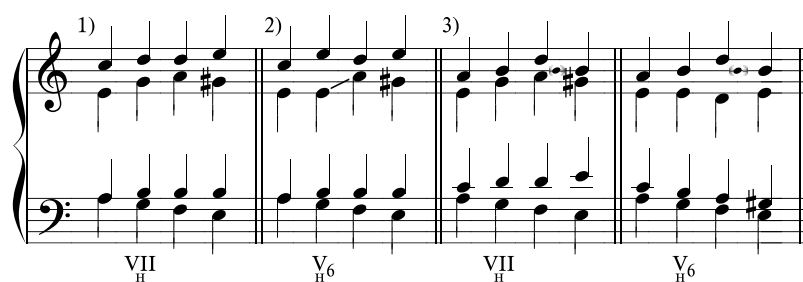
Возможно последование V₆^н-VI (как и в мажоре) (1). V₆^н может заменять трезвучие VII^н в гармонизации тетрахорда в верхних голосах (2).



Мелодические обороты в верхнем голосе

При гармонизации мелодии надо уметь воспользоваться подходящим мелодическим оборотом для проведения натурального тетрахорда в басу.

Обороты с IV ступенью лада допускают применение VII^н (1), с V ступенью — V₆^н (2), со II ступенью — и VII^н, и V₆^н (3).

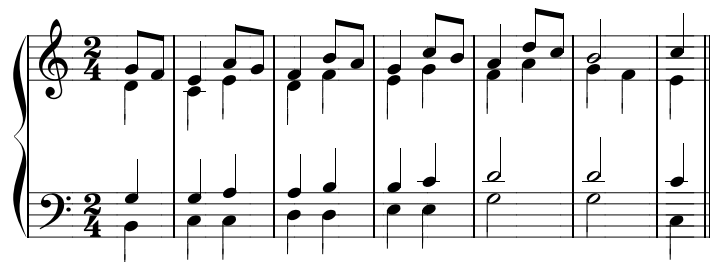


ДИАТЕНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

Диафонической (в отличие от хроматической) называется секвенция, все звенья которой используют материал только одной тональности. Диафонические секвенции называются также тональными.

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

В диафонической секвенции каждое новое звено копирует расположение и голосоведение мотива, оставаясь в рамках основной тональности.

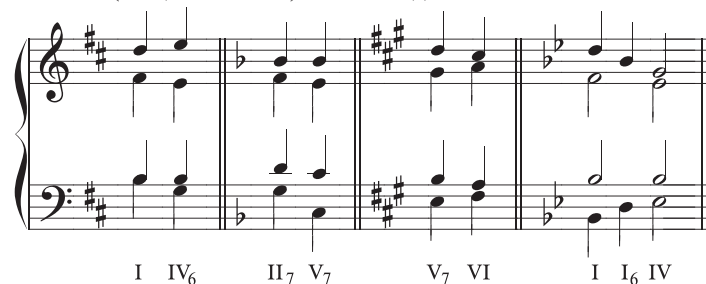


При таком передвижении качественно изменяется внутренняя структура аккордов и звучание мотива, т. к. диафонический звукоряд не имеет математической ровности строения.

В диафонической секвенции при смещении мотива мажорные трезвучия сменяются минорными и наоборот; в ходе движения может встретиться уменьшенное трезвучие, не употребительное как самостоятельная гармония; меняется структура и окраска звучания септаккордов.

Голосоведение

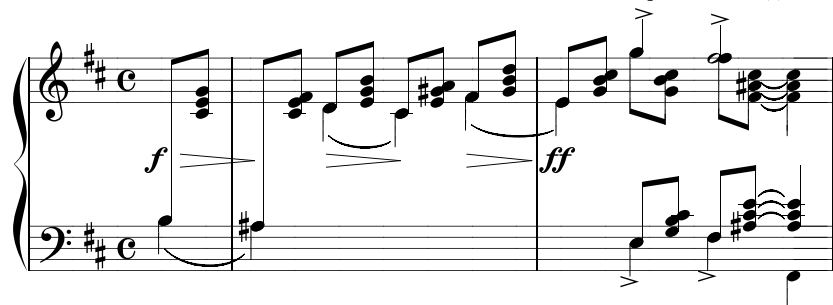
Начальный мотив обычно содержит аккорды в ясном функциональном соотношении (V–I, II–V) и правильном (чаще плавном) голосоведении.



Особенностью всех секвенций, в том числе и диафонических, является свобода голосоведения между звеньями. Здесь иногда образуется и одностороннее движение всех голосов, и ходы на увеличенный интервал, и перекрещивание, и параллелизмы совершенных консонансов. В любой секвенции основное значение имеет логика перемещения звеньев, инерция движения и швы на стыках звеньев не воспринимаются как гармонические соединения.

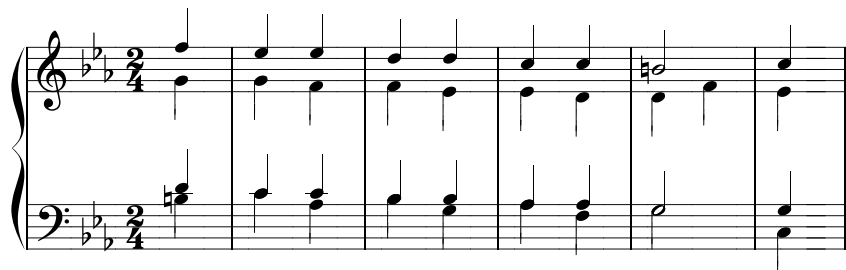
Диафонические секвенции могут быть восходящими, но чаще нисходящими. Шаг секвенции обычно поступенный (по секундам), реже через ступень (по терциям).

E. J. M. Cheve
Спросит Господь тебя

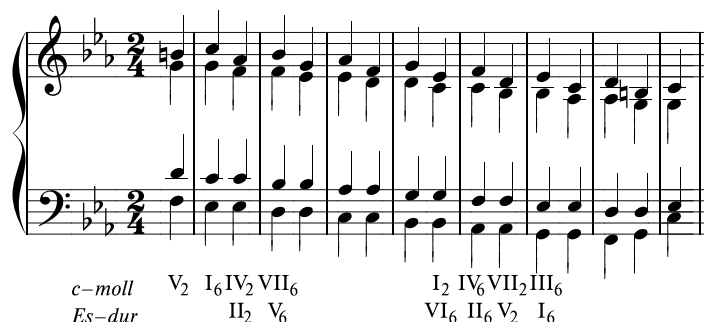


Особенности минора

В миноре в диатонической секвенции используется натуральный вид минора (во избежание увеличенных интервалов, образуемых VII повышенной ступенью). Лишь первое и последнее звено диатонической секвенции звучат в гармоническом миноре и плавно соединяют секвенцию с предыдущим и последующим материалом.



В ходе секвенций по натуральному минору возникает эффект отклонения в тональность параллельного мажора; проявляется закон переменности функций.



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

Применение диатонических секвенций

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

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

ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ

Септаккорды IV, VI, I и III ступеней имеют второстепенное значение в ладогармонической системе. Они встречаются в музыке в основном в виде мелодически усложненных гармонических сочетаний или в своем особом красочном значении.

Побочные септаккорды первоначально использовались в тональных секвенциях, за что и получили название «секвенцаккордов». Без секвенций эти аккорды наиболее употребительны в основном виде и в виде секундаккордов.

Септаккорд IV ступени

Среди побочных септаккордов IV_7 выделяется наибольшей значимостью. В основе аккорда лежит субдоминантное трезвучие. Разрешение септимы образует II_{65} — наиболее ярко выраженную субдоминанту. В таком виде IV_7 чаще всего применяется в музыке.

Септима IV_7 может быть проходящей или задержанной. Подготовка IV_2 наиболее типична посредством проходящей септимы в басу.

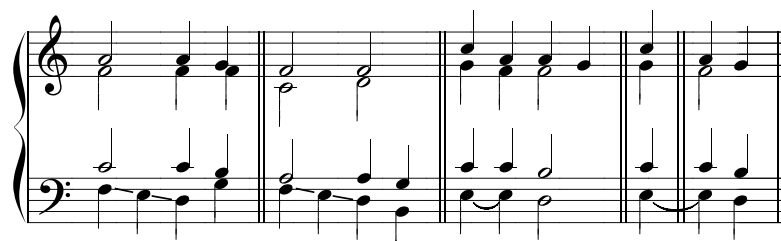
Соответственно этому IV_7 в основном виде наиболее естественно подготавливается поступенным нисходящим движением баса от Мн, образующим промежуточный VI_2 . Подобная подготовка характерна и для всех побочных септаккордов.

Основные соединения

$$\begin{array}{c} VI, VI_2 \quad IV, I, I_6 \quad \} \quad IV_7 \quad \{ \quad II_{65}, VII_{43}, V_2, V \\ IV, I_6 \} \quad IV_2 \quad \{ \quad II_7, II, VII_{65}, V_{43} \end{array}$$

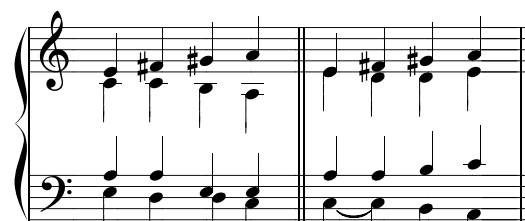


VI VI₂ IV₇ II₆₅ IV IV₇ VII₄₃ I IV₇ V₂ I₆ IV₇ V



IV IV₂ II₇ IV₂ II I₆ IV₂ VII₆₅ IV₂ V₄₃

Восходящий тетракорд минора гармонизуется с применением IV₇^M и IV₂^M.



IV₇^M V₂ IV₂^M VII₆

Септаккорд VI степени

VI₇ более употребителен в миноре, чаще всего с задержанной септимой и с разрешением в II₄₃ (1). В прерванном кадансе неполный V₇ связывается с VI₇ плавным голосоведением (2).

Основные соединения

I, I₂, VI, I₆₄, V₇ } VI₇ { II₄₃, IV₆₅, VII₂
VI } VI₂ { IV₇, IV, II₆, II₆₅

1)



I I₂ VI₇ II₄₃

VI VI₇

I₆₄ VI₇

V₇ VI₇ VII₂

2)



VI VI₂ IV₇

VI₂ IV

VI₂ II₆₅
(II₆)

Септаккорд I ступени

В мажоре I_7 звучит очень резко из-за вводного тона (резкое противоречие между тоническим трезвучием и септимой). В миноре септаккорд употребляется с малой (натуральной) септимой (противоречие смягчается). Наиболее употребителен I_2 с проходящей, реже задержанной септимой.

Основные соединения

$I, V_6, V_{65} \} I_2 \{ VI, II_{43}, IV_6, VI_7, (VI_7^M)$

I I₂ VI VI₂ IV IV₂ I I₂ II₄₃

V_6 I₂ IV₆ V_{65} I₂ VI₇^M II₄₃

Септаккорд III ступени

III_7 является нейтральным в функциональном отношении. В гармоническом миноре III_7 звучит более определенно как двойное задержание доминанты на I_6 и приобретает особую красочность благодаря лежащему в его основе увеличенному трезвучию. Наиболее естественно употребление аккорда в последовании $V_2 - III_7^r - I_6$.

V_2 III_7^r I_6

Разрешение септаккордов

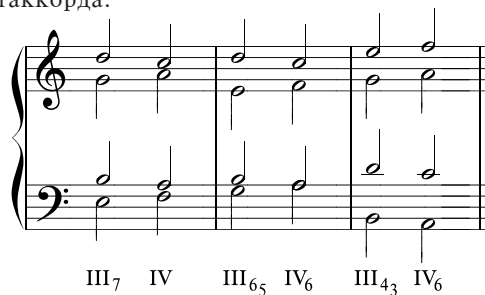
Побочные септаккорды и их обращения разрешаются различными способами. Все варианты разрешения построены как аналогии разрешению основных септаккордов — V_7 , II_7 и VII_7 .

В качестве «секвенцаккордов» побочные септаккорды и их обращения имитируют начальное звено и копируют его голосоведение. Поэтому можно встретить разрешение, аналогичное разрешению $V-I$, $VII-I$, $IV-V$ и т. п..

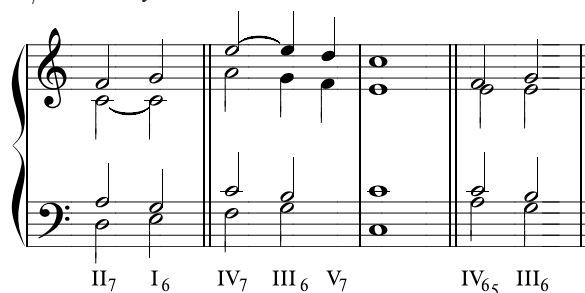
Каждый септаккорд может перейти в трезвучие квартой выше (квинтой ниже) по принципу разрешения V_7 в I (или II_7 в V). При этом септаккорд, квинтсексаккорд и терцквартаккорд переходят в трезвучие, а секундаккорд — в секстаккорд.

III_7 VI III_{65} VI III_{43} VI III_2 VI₆

Каждый септаккорд может перейти в трезвучие секундой выше по принципу разрешения вводного септаккорда.



Каждый септаккорд может перейти в трезвучие секундой ниже по принципу плагального разрешения II₇ в тонику.

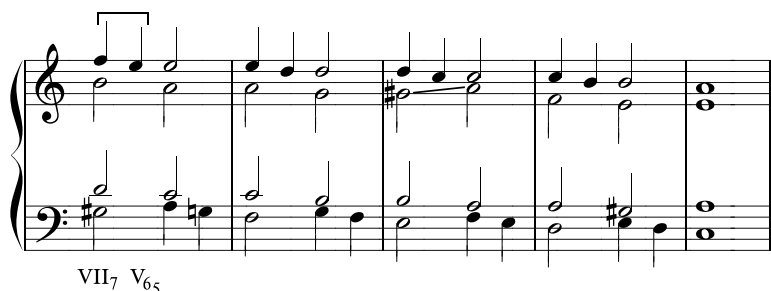


Соединение септаккордов между собой

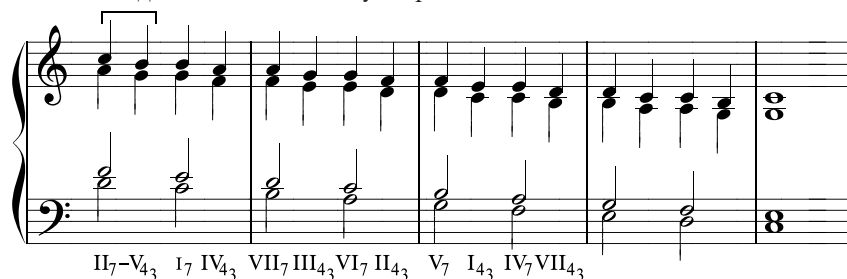
Очень естественны плавные секундовые переходы от одного септаккорда к другому — до тех пор, пока не наступит возможность разрешения какого-либо первостепенного септаккорда в соответствии с его функциональным значением (образуются секвенции).

Секундовым движением голосов септаккорды связываются между собой тремя способами:

- 1) С движением одной септимы, по образцу VII₇–V₆₅ (терцовое соотношение септаккордов).



- 2) С движением двух тонов, по образцу II₇–V₄₃ (квинтовое соотношение септаккордов). В секвенциях такое последование наиболее употребительно.



Каждый септаккорд в основном виде может перейти в основной септаккорд по образцу перехода II₇ в V₇; при этом один из септаккордов — неполный.



3) С движением трех тонов — при условии, что септима находится ниже терции, во избежание параллельных трезвучий (секундовое соотношение септаккордов).



АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ В ЛАДУ

Любое хроматическое изменение ступеней натуральных ладов называется *альтерацией*.

В зависимости от результата альтерационных изменений различается внутритональная и модуляционная альтерация.

Внутритональной альтерацией называется хроматическое изменение неустойчивых ступеней лада, обостряющее их тяготение к тонике. Такая альтерация обогащает семиступенный состав диатоники и в конечном счете укрепляет главную тональность.

Модуляционной альтерацией называется хроматическое изменение ступеней лада (как устойчивых, так и неустойчивых), приводящее к переходу в новую тональность. Этот переход может быть временным, кратким (отклонение) или прочным, закрепленным кадансом (модуляция).

Любой неустой, отстоящий от соседнего устоя на большую секунду, может при разрешении альтерироваться.

Ладовая альтерация в мажоре



Ладовая альтерация в миноре



ГАРМОНИЯ II НИЗКОЙ СТУПЕНИ

Гармония II низкой ступени наиболее употребительна в виде секстаккорда — Π_6 с пониженным основным тоном ($\flat\Pi_6$ — неаполитанский секстаккорд).

Название связано с композиторами неаполитанской школы конца XVII века, использовавшими аккорд в своем творчестве, хотя $\flat\Pi_6$ использовался и раньше (XV–XVII вв.) в Италии, Германии и других странах Европы. $\flat\Pi_6$ появился прежде в миноре, а затем стал использоваться и в мажоре.

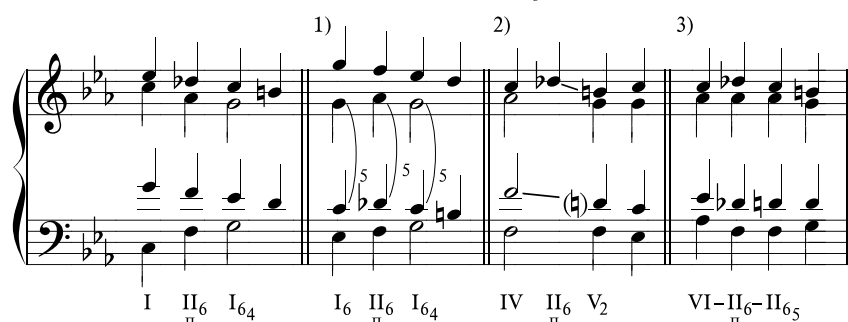
Благодаря понижению основного тона $\flat\Pi_6$ приобретает своеобразный суровый колорит звучания.

$\flat\Pi_6$ употребляется в гармоническом мажоре и миноре, имеет одинаковую структуру мажорного секстаккорда.

$\flat\Pi_6$ употребляется (как и Π_6) в мелодическом положении основного тона или терции. Нормативным в $\flat\Pi_6$ является удвоение терцового тона. В мажоре удвоение терцового тона необходимо, иначе при разрешении образуются ходы на увеличенные интервалы. В миноре иногда используются и другие удвоения.

Основные соединения:

$I, I_6, IV, \Pi_6, VI \} \flat\Pi_6 \{ I_{64}, V, V_7, V_2, VII_{43}, \Pi_{65}, (V_9), I$

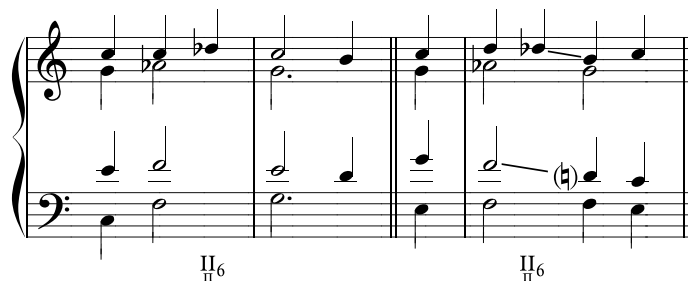


В данных соединениях надо иметь ввиду следующее:

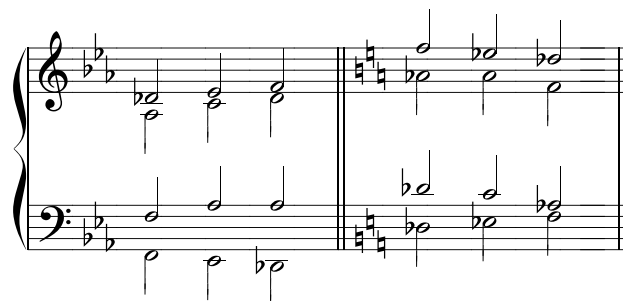
- 1) параллельные квинты между тенором и альтом вполне допустимы (1),
- 2) в соединении с доминантой образуется ход на уменьшенную терцию, требующий разрешение в тонический устой; переченье (*ре-бемоль-си, фа-ре-бекар*) вполне естественно и хорошо звучит (2),
- 3) в соединении с VI ступенью ($\text{VI}-\flat\text{II}_6$) выявляются переменные функции:

$$c\text{-moll VI}-\flat\text{II}_6 = \text{As-dur I}-\text{IV}_6 = \text{Des-dur V}-\text{I}_6$$

Примеры неаполитанского секстакорда в мажоре:



Гармония $\flat\text{II}$ в основном виде, как трезвучие, появилась в музыкальной практике позже, чем секстакорд. Между $\flat\text{II}_6$ и $\flat\text{II}$ возможен проходящий VI_{64} (в мажоре — $\flat\text{VI}_{64}$).

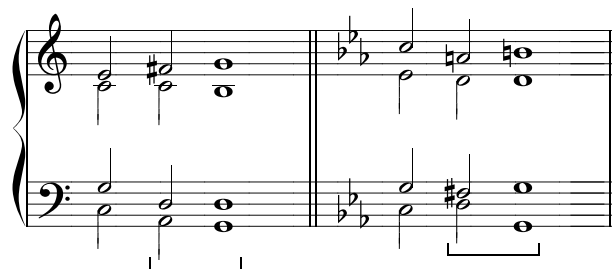


АЛТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ (DD) В КАДЕНЦИЯХ

При соединении с каденционными аккордами доминанты или кадансовым квартсекстакордом в предшествующих им субдоминантовых аккордах часто повышается IV ступень лада. Наряду с $\flat\text{II}_6$, аккорды с повышенной IV ступенью представляют старинный вид субдоминантовой альтерации (известный еще с добаховских времен). Эта альтерация способствует более острому тяготению к каденционному басу — V ступени (так как образует яркое полутоновое соотношение между IV повышенной и V ступенями лада).

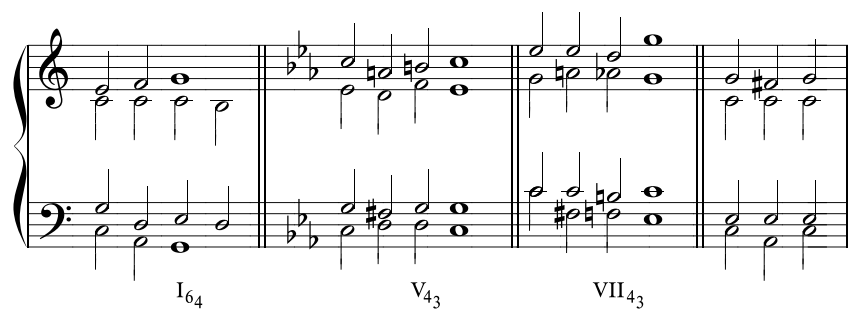
Долгое время группы альтерированных субдоминант с IV повышенной ступенью назывались "аккордами двойной доминанты" (DD).

Действительно, при разрешении этих аккордов в консонирующую гармонию V ступени возникает как бы краткое отклонение в тональность V ступени, в которой аккорды с IV повышенной ступенью играют роль доминанты (доминанта к доминанте, отсюда обозначение DD), а звук IV повышенной ступени трактуется как вводный тон к доминанте.



Сходный эффект возникает и при соединении с диссонирующей доминантой.

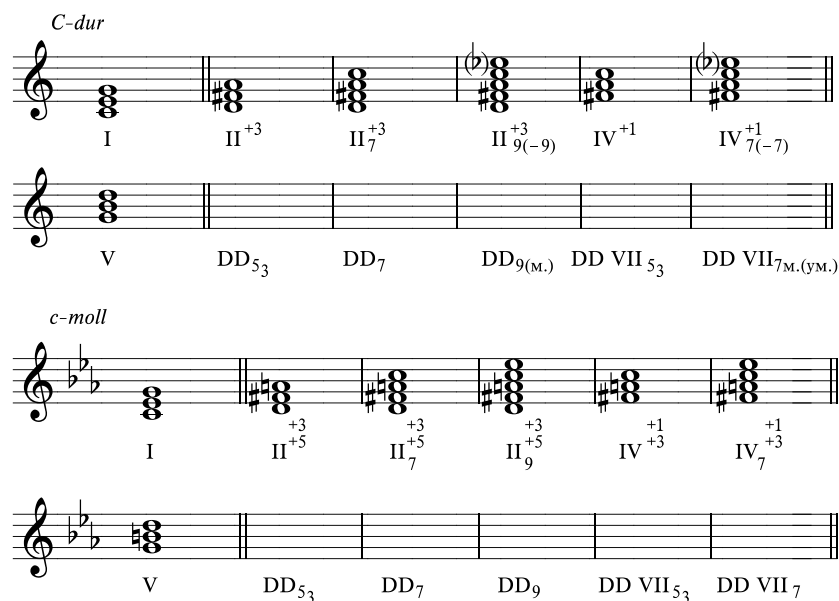
Однако аккорды субдоминантовой группы с IV повышенной ступенью переходят не только в доминанту; это лишь один из множества вариантов их разрешения. Они могут переходить и в кадансовый квартсекстакорд, и прямо в тонику. В этих случаях они выступают в роли аккордов альтерированной субдоминанты.



Следовательно, аккордам субдоминантовой группы с IV повышенной ступенью свойственна функциональная двойственность:

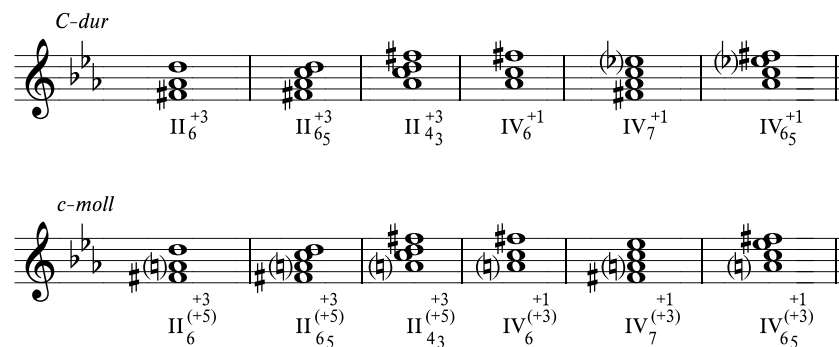
- а) в роли двойных доминант они обнаруживают модуляционную природу альтерации;
- б) в роли альтерированных субдоминант представляют собой проявление внутритональной альтерации.

Все эти аккорды в основном виде сводятся в следующую схему, отражающую двойственность их функции.



КАДЕНЦИОННЫЕ АККОРДЫ АЛЬТЕРИРОВАННОЙ СУБДОМИНАНТЫ

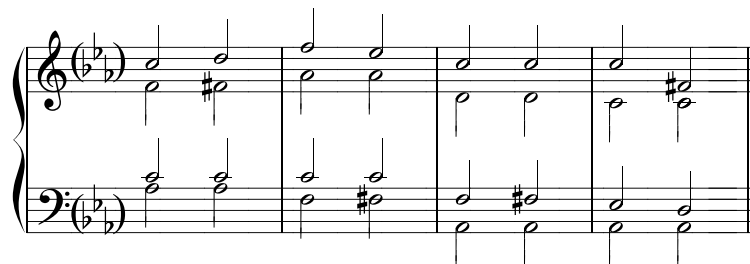
В каденции используются обычно аккорды на IV повышенной и VI ступени лада, т. е. на басу, прилежащем к каденционному. Таким образом, каденционными аккордами являются:



В миноре в аккордах может повышаться квинтовый тон (в аккордах II ступени) или терция (в аккордах IV ступени); в мажоре в аккордах IV ступени — понижаться септима.

ПРИГОТОВЛЕНИЕ АККОРДОВ АЛЬТЕРИРОВАННОЙ СУБДОМИНАНТЫ

Аккордам альтерированной субдоминанты часто предшествуют аккорды натуральной субдоминанты.



Альтерированная субдоминанта хорошо звучит и после I, I₆

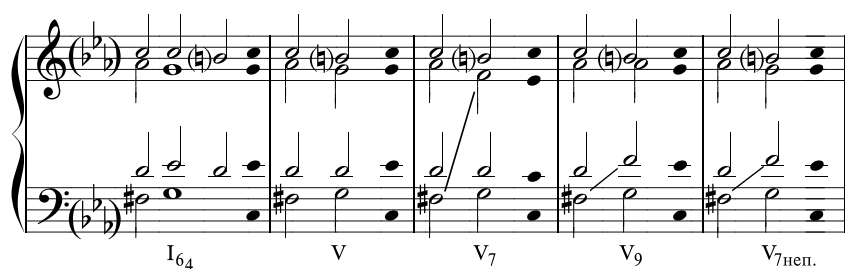


Как вспомогательные, аккорды альтерированной субдоминанты могут следовать и после V, и после I₆₄

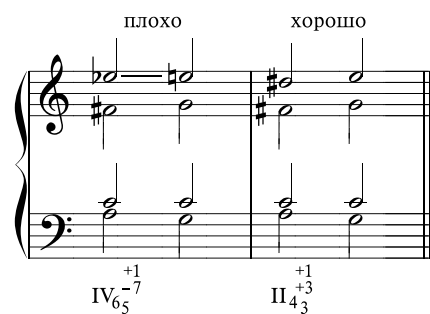


РАЗРЕШЕНИЕ АККОРДОВ АЛЬТЕРИРОВАННОЙ СУБДОМИНАНТЫ

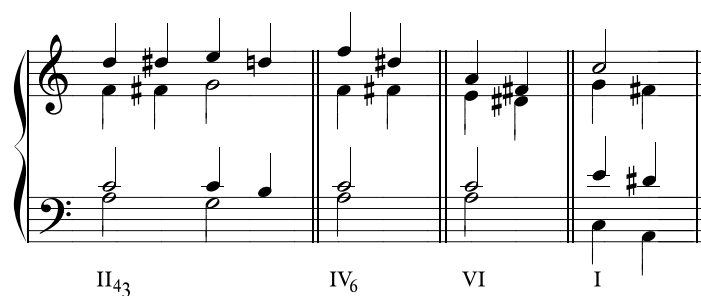
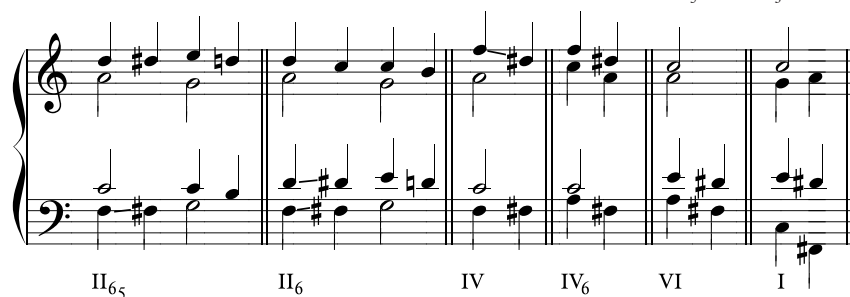
В каденции аккорды альтерированной субдоминанты разрешаются либо в I₆₄, либо в основной вид доминанты (V, V₇, V₉). При переходе альтерированной субдоминанты в диссонирующую доминанту перенесение (IV повышенная – IV натуральная ступени) допускается.



В мажоре гармонию IV₇⁺¹⁻⁷ (в виде септаккорда и квинтсектаккорда) невозможно разрешить в I₆₄: пониженная септима требует нисходящего разрешения (хотя в инструментальной литературе встречаются исключения). При переходе в I₆₄ аккорд IV₇⁺¹⁻⁷ следует заменять энгармонически равным аккордом II ступени. Изменение нотации меняет структуру и направление тяготений в аккорде.



В мажоре альтерированные аккорды II ступени с двойной альтерацией (терцового тона и примы) находят широкое применение. В каденции применяются $II_{6_5}^{+1+3}$, $II_{4_3}^{+1+3}$.



При соединении консонирующей субдоминанты IV с альтерированными аккордами II ступени может возникнуть противодвижение ходом на терцию, противоположное альтерации IV–IV повышенная ступени.

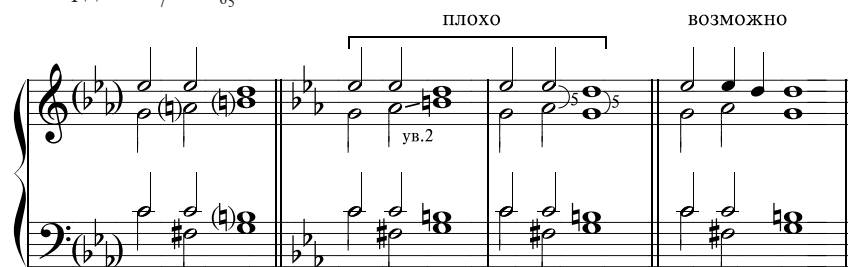
Его следует избегать из-за резкого звучания. Альтерированные аккорды II ступени можно заменять аккордами IV ступени; в мажоре возможно применение аккордов II ступени с двойной альтерацией.



В миноре альтерированные аккорды, строящиеся на VI ступени обычно применяются в натуральном ладу, так как VI повышенная тяготеет вверх, а это противоречит направленности ее движения при соединении с I_{6_4} , V.



Повышение VI ступени в миноре необходимо при переходе в VII ступень: при разрешении IV_7^{+1} в V (по аналогии с разрешением VII_7 в I). Если в данном соединении в аккорде IV_7^{+1} (терцовый тон) VI ступень лада оставить натуральной, может возникнуть ход на увеличенную секунду или движение параллельными квинтами. Избежать параллельных квинт возможно при внутрифункциональном разрешении аккорда: $IV_7^{+1} - II_6^{+3} - V$.

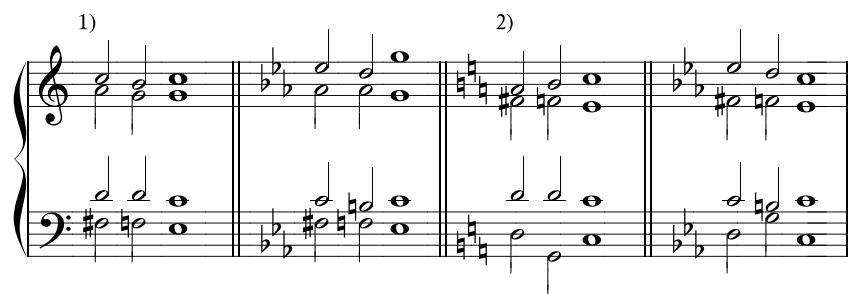


АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ ВНЕ КАДЕНЦИИ

Все аккорды альтерированной субдоминанты можно разделить на каденционные (характерные для остановок в гармоническом движении) и некаденционные, звучащие внутри построения.

К каденционным аккордам относятся те, которые стоят на IV^+ и VI, VI ступени лада. Все остальные (на II, I или III ступени) являются некаденционными. Однако такое деление условно.

Например, типичный для каденции аккорд на IV^+ ступени может получить некаденционное разрешение (1). Или, наоборот, аккорд на II ступени может подготовить яркий каденционный оборот (2).

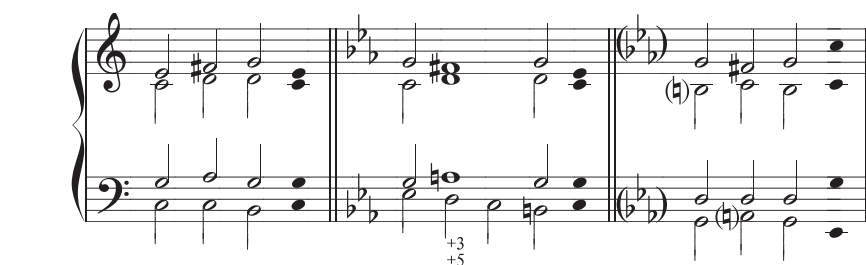


Аккорды альтерированной субдоминанты образуют в середине построения вспомогательные и проходящие обороты; встречаются они и в свободном движении.

Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты

В середине построения аккорды альтерированной субдоминанты подготавливаются тоникой (I, I_6), консонирующей доминантой (V , V_6), субдоминантой (II (dur), II_2 , II_7).

При соединении тоники или доминанты с альтерированной субдоминантой возникает отклонение в тональность доминанты: переменность функций образует второй функционально-гармонический план. В этих случаях аккорд альтерированной субдоминанты трактуется именно как двойная доминанта.



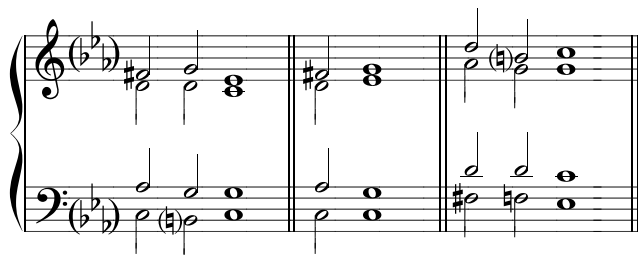
основная	I	II_2^{+3}	V_6	(I)	I_6	II_{53-2}	V_6	(I)
функция								
переменная	IV	V_2	I_6		IV_6	V_{53-2}	I_6	
функция								

При соединении аккордов натуральной и альтерированной субдоминанты в середине построения каденционные аккорды субдоминанты обычно не используются (II_6 , II_4 , IV и т. д.). В соединениях типично плавное голосоведение, хроматический ход $IV - IV^+$ находится в одном голосе.



Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты

Аккорды альтерированной субдоминанты разрешаются в тонику прямо, непосредственно, или через аккорды доминанты. При прямом разрешении в тонику иногда удваивается квинтовый тон.



Особым видом разрешения является переход аккордов альтерированной субдоминанты в тонику через аккорды натуральной (или, в мажоре, гармонической) субдоминанты — дезальтерация (снятие альтерации во внутрифункциональном обороте).

Дезальтерация, снижая функциональную напряженность, усиливает своей необычностью значение окраски, фониических свойств аккорда, переключающими внимание с процесса развития на данный момент звучания. Обычно дезальтерация IV ступени сопровождается введением элемента, уравновешивающего функциональный спад (например, введением в аккорд VI низкой ступени).

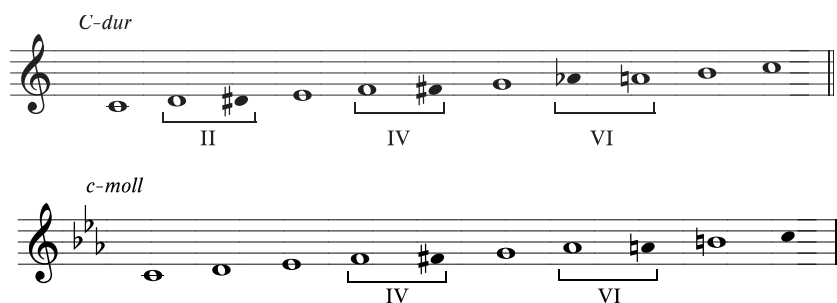


Различие альтераций субдоминанты в мажоре и миноре

Помимо повышения IV ступени лада, в аккордах субдоминантовой группы используются и другие альтерации. Они различны для мажора и минора, т. к. различна структура этих ладов.

В мажоре тоновые тяготения между II и III, IV и V, VI и V ступенями могут быть заменены полутоновыми; следовательно, в аккордах альтерированной субдоминанты возможны IV⁺, II⁺ и VI⁻ (по гармоническому мажору) ступени.

В миноре полутоновое соотношение II и III ступеней исключает возможность повышения II ступени; IV и VI ступени могут быть повышены.



Если повышение II ступени в мажоре часто используется при разрешении в тонику, то повышение VI ступени в миноре — при переходе в доминанту.

Вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты

Аккорды альтерированной субдоминанты могут быть вспомогательными к аккордам тоники и консонирующей доминанты.

1. Вспомогательные обороты к I

а) Вспомогательные обороты без смены баса.

Между I и его повторением возможен Π_2^{+3} , $IV_{4_3}^{+1}$ (в мажоре и миноре с различными вариантами альтераций).

C-dur

Π_2^{+3} $\Pi_2^{+1, +3}$ $\Pi_2^{+1, +3}$

c-moll

Π_2^{+3}

б) Вспомогательные обороты со сменой баса.

В качестве вспомогательных к I служат аккорды альтерированной S на VI (VI) ступени лада: $\Pi_{4_3}^{+3}$, $IV_{6_5}^{+1}$, IV_6^{+1} (в мажоре и миноре с различными вариантами альтераций).

C-dur

$\Pi_{4_3}^{+3}$ $\Pi_{4_3}^{+1, +3}$ $\Pi_{4_3}^{+1, +3} r$ $IV_{6_5}^{+1(r)}$ $IV_6^{+1(r)}$

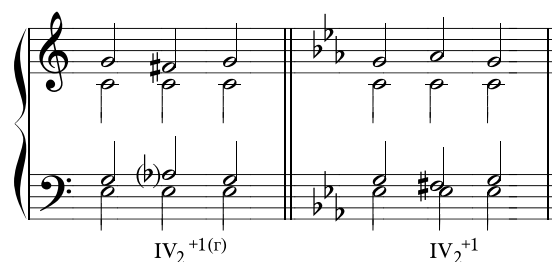
c-moll

$\Pi_{4_3}^{+3}$ $IV_{6_5}^{+1}$ IV_6^{+1}

2. Вспомогательные обороты к I₆

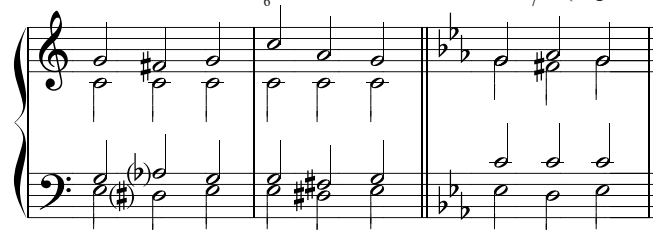
а) Вспомогательные обороты без смены баса.

Между I₆ и его повторением возможен IV_2^{+1} . В мажоре он звучит резко; в миноре более употребителен.



б) Вспомогательные обороты со сменой баса.

Вспомогательным к I_6 может быть лишь II_7^{+3} (с различными вариантами альтераций в мажоре).



3. Вспомогательные обороты к V и V₆

Во вспомогательных оборотах к аккордам консонирующей доминанты вспомогательные аккорды играют роль двойных доминант. К V вспомогательными могут быть IV_7^{+1} (вводный септаккорд DD), II_{65}^{+3} (DD₆₅), II_{43}^{+3} (DD₄₃), с различными вариантами альтераций.

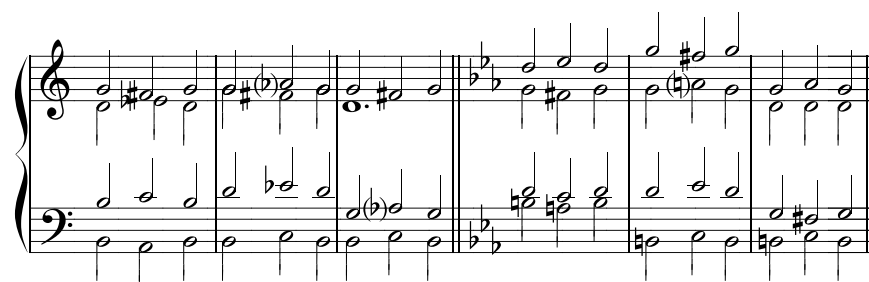


При разрешении (а иногда и при приготовлении) аккордов IV_7^{+1} , являющихся вводными к доминанте, в V удваивается терция.

К V₆ вспомогательными могут быть II_2^{+3} (DD₂), IV_{43}^{+1} (DDVII₄₃), IV_{65}^{+1} (DDVII₆₅), с различными вариантами альтераций.

В V₆ (как и в V) при соединении с IV^{+1} , IV_{65}^{+1} (вводный септаккорд) удваивается терция.

В миноре в гармонии IV_7^{+1} часто повышается терция (VI ступень лада), во избежание ув.2 между VI и VII ступенями гармонического минора.



4. Вспомогательные обороты к I₆₄

Вспомогательные аккорды к I_{64} могут быть расположены на IV⁺ ступени (IV_7^{+1} , II_{65}^{+3} с различными вариантами альтерации в мажоре и миноре), или на VI (VI) ступени (IV_{65}^{+1} , II_{43}^{+3} с различными вариантами альтераций). Вспомогательный к I_{64} аккорд может перейти непосредственно в V, V₇.

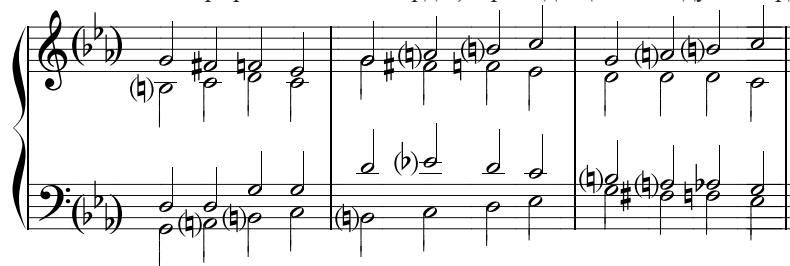
Проходящие обороты с аккордами альтерированной субдоминанты

Известный проходящий оборот $I-V_{43}-I_6$ служит основой проходящего оборота с аккордами альтерированной S, плавно соединяющих V_{43} и I_6 . Хроматический ход $IV-IV^+$ находится в одном голосе (чаще в сопрано).

Различные варианты альтерации проходящего аккорда II_7^{+3} и IV_2^{+1} создают множество разнообразных звучаний.



Возможны альтерированные аккорды, проходящие между аккордами доминантовой функции.



АККОРДЫ С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ

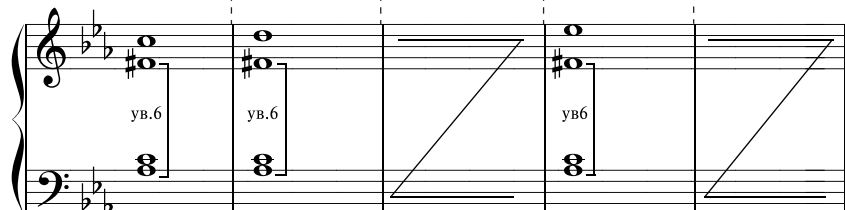
Аккорды альтерированной S, строящиеся на VI ступени гармонического мажора и VI ступени минора всегда содержат в своем составе интервал ув.6 между басом и одним из верхних голосов, содержащим IV повышенную ступень.

Частое применение этих аккордов позволило выделить их в группу "аккордов с увеличенной секстой", а каждому аккорду дать специальное название.

C-dur



c-moll



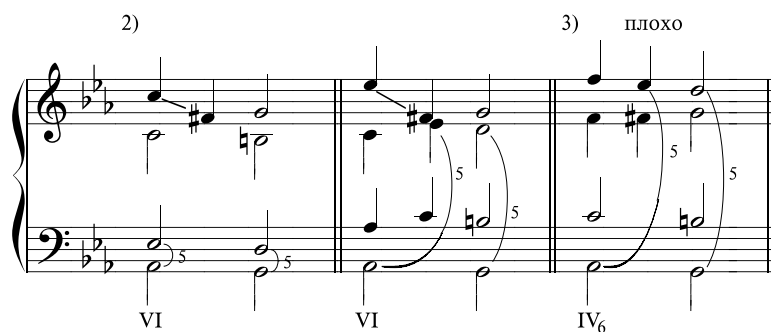
В мажоре — пять таких аккордов, в миноре — три (дважды увеличенные аккорды образуются только в мажоре). Эти аккорды широко употребительны и в основном виде, и в других обращениях, но специальные названия относятся только к приведенным в примере.

Увеличенный квинтсекстаккорд в мажоре и миноре, а также дважды увеличенный терцквартаккорд в мажоре энгармонически равны доминантсептаккорду, поэтому их еще называют ложным доминантсептаккордом.

При разрешении увеличенного квинтсекстаккорда в доминанту образуются так называемые "моцартовские квинты" (1), которые следует избегать в крайних голосах (3).

Соединение $VI-IV_6^{+1}$ в миноре естественно с любыми ходами к повышенной IV ступени лада (2).





АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Альтерация аккордов доминантовой группы возникла в результате интонационного обострения их тяготений к тонике и связана с заменой тоновых тяготений к устойчивым ступеням полутоновыми, хроматическими. Первоначально такие хроматические тяготения возникали как результат движения неаккордовых звуков (хроматические проходящие), в дальнейшем же они приобрели самостоятельное значение альтерированных аккордов доминантовой группы.

В состав наиболее употребительных аккордов доминантовой группы (V , V_7 , V_9 , VII_7) входят VII , II , IV и VI неустойчивые ступени. Альтерация VII ступени в гармоническом миноре и VI ступени в гармоническом мажоре считаются условно-диатоническим явлением. II ступень в мажоре может повышаться и понижаться, в миноре — только понижаться; IV ступень в мажоре только повышается, в миноре — может и повышаться, и понижаться на полутон.

Повышение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях

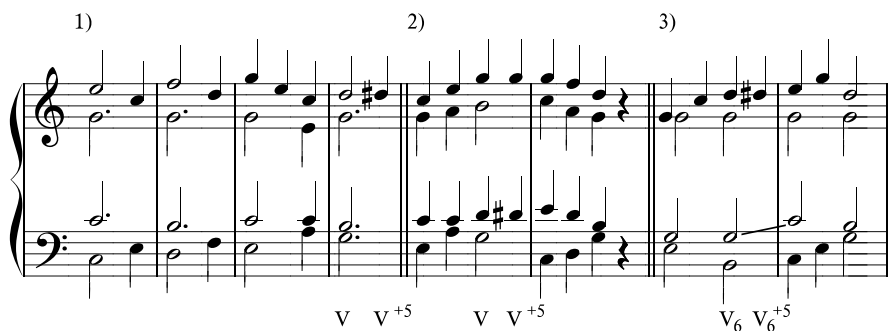
Повышение II ступени возможно только в мажоре и придает доминантовым гармониям светлое звучание. В гармоническом мажоре II повышенная ступень входит как бы в противоречие с низкой VI ступенью.

Повышенная II ступень в качестве квинтового тона входит в V^{+5} , V_7^{+5} , V_9^{+5} и их обращения и разрешается вверх, в терцию тоники (меняется привычное тяготение).

Трезвучие V^{+5}

Раньше всего в музыку вошло повышение квинтового тона в трезвучие V ступени в сопрано. Нередко встречаются автентические полукаденции, в которых голос сопрано, задержавшись на квинтовом тоне V , направляется вверх по хроматическому полутону. Следующая фраза начинается тоникой в положении терции (1).

Повышенный квинтовый тон возможен и в средних голосах (2). Вне каденции возможно не только V^{+5} , но и V_6^{+5} (3).

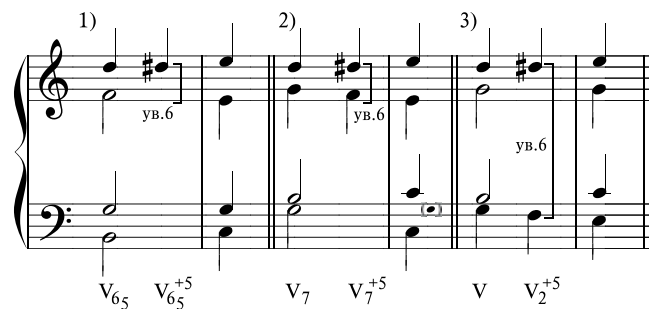


V_7^{+5}

V_7^{+5} всегда полный септаккорд. При разрешении V_7^{+5} и его обращений в тонике удваивается терция в связи с разрешением квинты и септимы.

V_7^{+5} и его обращения чаще применяются с квинтовым тоном в мелодии; повышенная квинта вводится движением на хроматический полутон (1). Возможно введение повышенной квинты и септимы в гармонию V ступени одновременно (2).

Лучше звучат V_7^{+5} и его обращения в том случае, если повышенная квинта находится над септимой (образуется ув.6, которая разрешается в октаву) (1, 2).



VII₇⁺³

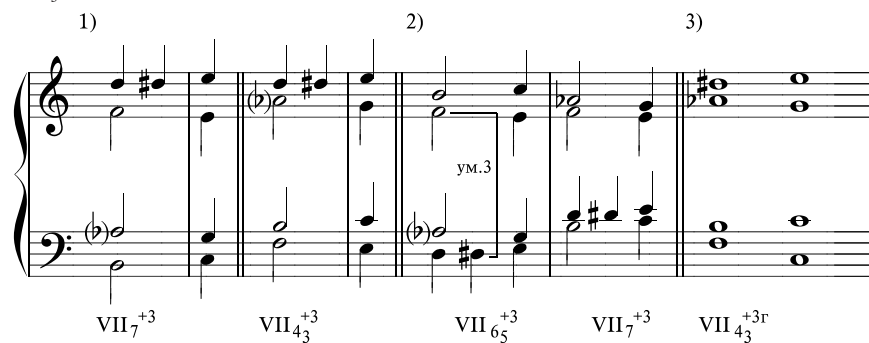
Альтерированный VII₇⁺³ и его обращения разрешаются в тонику с удвоенной терцией, так же как и без альтерации.

Аккорды лучше звучат тогда, когда между голосами образуется ув.6 (терцовый тон над квинтой)

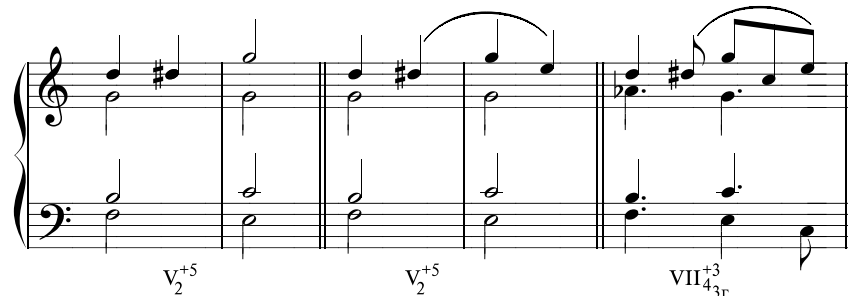
(1). Возможно и такое расположение голосов, когда образуется ум.3 (2).

VII₆⁺³ по причине неудачного разрешения не употребляется.

VII₄₃ уменьшенный используется в плагальном значении, как и диатонический его вид (3).



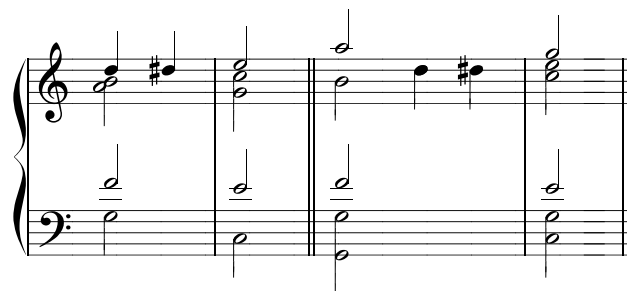
Во избежание тоники с удвоенной терцией в крайних голосах при разрешении V₂⁺⁵ и VII₄₃⁺³ применяются скачки в сопрано, которые использовались при разрешении аккордов без альтерации (1). Часто после скачка идет движение к ожидаемому тону разрешения (разрешение на расстоянии) (2).



V₉⁺⁵

V₉⁺⁵ звучит красочно и разрешается в тонику с удвоенной терцией. В гармоническом мажоре в V₉⁺⁵ кроме ув.6 (ум.3) образуется дв.ув.4 (дв.ум.5). В сопрано возможна не только повышенная квинта.

Особенно светлое звучание приобретает аккорд в натуральном мажоре с ноной в мелодии.



V₉⁺⁵ не применяется в четырехголосном звучании.

Для минора более характерна понижающая альтерация доминант, подчеркивающая его "минорные" ладовые свойства; для мажора — и повышающая альтерация, еще больше "осветляющая" лад, и понижающая, и расщепление тонов.

Понижение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях

Понижение II ступени звукоряда в мажоре и миноре дает V^{-5} , V_7^{-5} , V_9^{-5} с обращениями, а также VII_6^{-3} и VII_7^{-3} с обращениями.

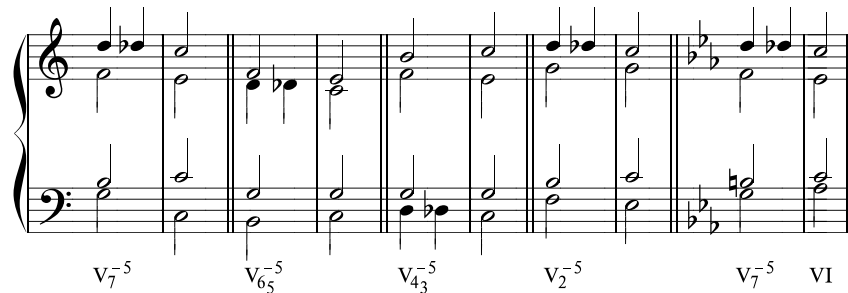
По причине неудобных разрешений пониженной квинты V^{-5} и его обращения менее употребительны.

V_7^{-5}

Широко используется V_7^{-5} с обращениями.

Ход на хроматический полутон может быть в любом голосе.

Разрешение этих альтерированных аккордов подобно разрешению неальтерированных их видов. Альтерация усиливает тяготение квинтового тона V в I ступень лада.



VII_7^{-3}

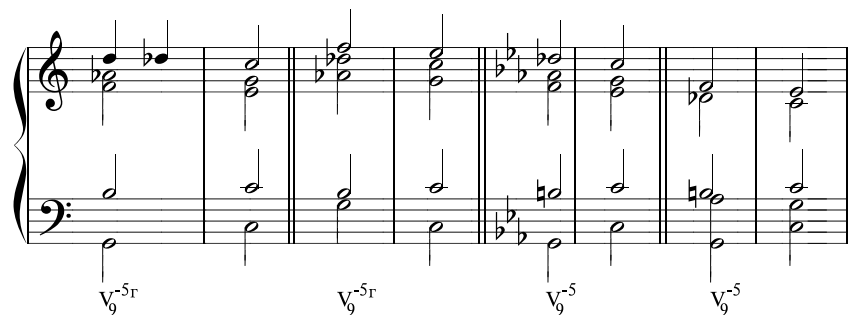
Альтерированные VII_7^{-3} и его обращения разрешаются в тонику с удвоенным основным тоном (понижение терции меняет ее привычное разрешение).

При разрешении могут возникнуть параллельные квинты, если септима VII_7^{-3} находится выше пониженной терции. Ввиду этого VII_6^{-3} употребляют при возможности внутрифункционального разрешения гармонии. Внутрифункциональное разрешение применяют и при разрешении других видов аккорда во избежание параллелизма.

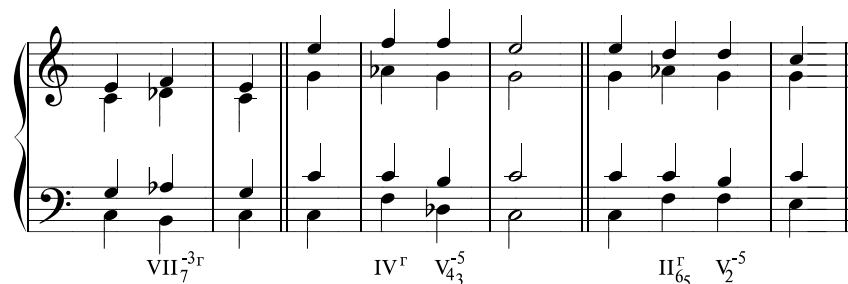


V_9^{-5}

V_9^{-5} применяют в гармоническом миноре и гармоническом мажоре. Пониженный квинтовый тон должен быть расположен над ноной, в противном случае при разрешении V_9^{-5} в I возникают параллельные квинты.



V_9^{-5} (также, как и V_9^{+5}) в четырехголосном изложении не употребляется. Доминантовые гармонии с II пониженной ступенью лада вносят особую минорную окраску (особенно, если аккорды вводят сразу после тоники или субдоминанты без хроматического хода).



Альтерация IV ступени (повышение в мажоре и понижение в миноре) применяется обычно не самостоятельно, а одновременно с альтерацией II ступени (образуется двойная альтерация: двойное повышение или понижение). Разрешение происходит по направлению альтерации.

ОБЩАЯ ТЕОРИЯ МОДУЛЯЦИЙ

Модуляцией называется переход из одной тональности в другую. Впечатление перехода создает характерный для новой тональности гармонический или мелодический оборот.

Разнообразные виды, формы и способы модуляций соответствуют их различным задачам в музыке. Прежде всего модуляции различаются по двум основным признакам:

- 1) по положению в форме;
- 2) по способу перехода в новую тональность.

1. По положению в форме различаются:

- а) несовершенная модуляция: отклонение;
- б) совершенная модуляция, переход.

2. По способам перехода в новую тональность модуляции делятся на:

- а) постепенные;
- б) внезапные.

Внезапные модуляции в свою очередь разделяются на:

- сопоставления;
- энгармонические;
- модуляции без энгармонизма, через аккорды мажоро-минорных систем.

Положение модуляций в форме периода

Если новая тональность появляется в середине периода (или иного музыкального построения) на краткое время и не использует кадансирующих средств — это несовершенная модуляция. Она выполняет роль временного, неустойчивого показа тональности. Например: "Песни христиан", 1 том, №13, "Спаситель, говори нам", припев.

Если же утверждение новой тональности совпадает с окончанием периода (или иного построения) и закреплено заключительным кадансом — это совершенная модуляция. Например: "Песни христиан", 2 том, №4, "Тебя хочу хвалить я пенем", 1–8 такты.

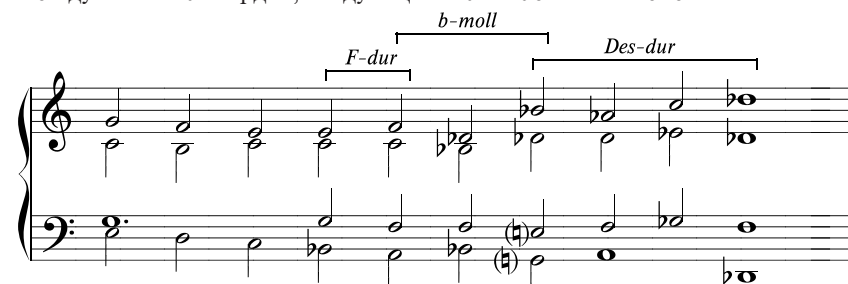
Наличие средств кадансирования — это лишь характерный, сопутствующий признак. Например: "Песни христиан", 1 том, № 556, "Таков, как есть без дел, без слов".

Иногда в самый момент своего образования модуляция может не иметь кадансового закрепления, которое наступит позднее, возможно после ряда других модуляций. Например: "Песни христиан", 2 том, № 103, "Я был во многих странах", 1–20 такты.

Способы модуляции

Способы перехода из одной тональности в другую весьма различны.

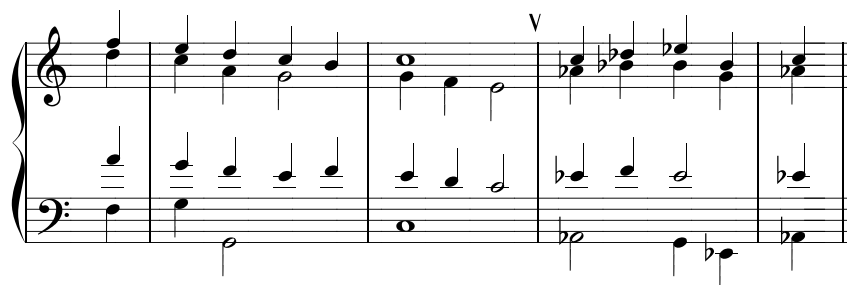
Если появление новой тональности подготовлено последовательной сменой функционально связанных между собой аккордов, модуляция называется постепенной.



Если новая тональность заранее не подготавливается, а появляется в результате неожиданного пе-

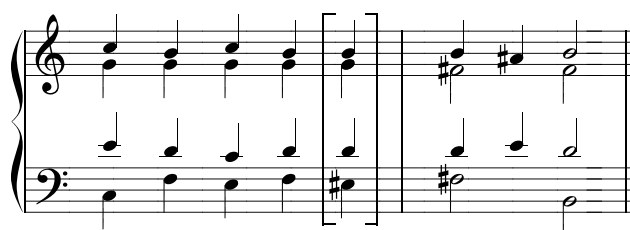
реосмысления общего для обеих тональностей аккорда, модуляция называется внезапной.

Внезапные модуляции на грани частей формы, где построение оканчивается в одной тональности, а новое построение начинается в другой, называется *сопоставлением*.



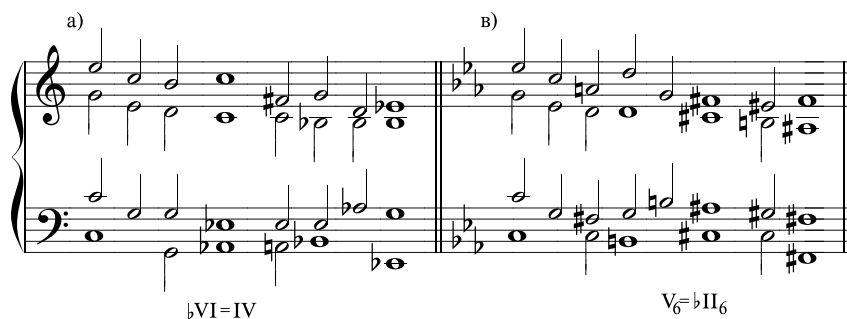
Например: "Песни христиан", 1 том, №61, "Иисус, души Спаситель".

Если внезапная модуляция основана на энгармонической замене общего для обеих тональностей аккорда, она называется энгармонической.



Например: "Песни христиан", 1 том,

Модуляция называется внезапной без энгармонизма, если переход в новую тональность основан не на энгармонической замене аккорда, а на перемене его значения как гармонии низких или высоких ступеней мажоро-минорной системы.



Например: "Хоровые произведения", выпуск 2, "Отче наш", ц. 5.

Отклонение

Отклонение — это кратковременный уход в новую тональность без закрепления в ней.

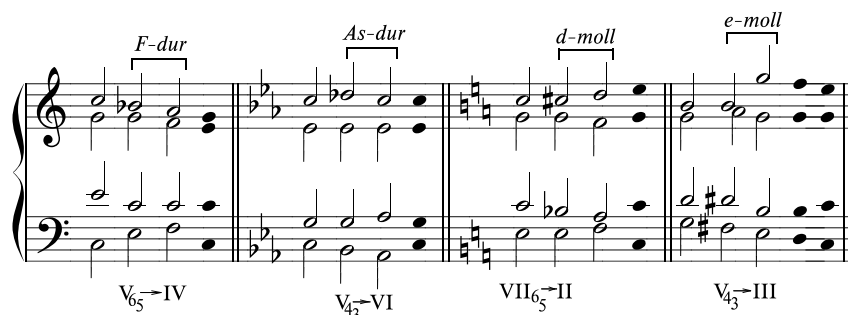
В качестве кратковременной, "местной" тоники может выступить любое консонирующее трезвучие данной тональности: II (в мажоре), III, IV, V, VI и VII (в натуральном миноре).

Каждая местная тоника для своего утверждения привлекает к себе аккорды собственных доминантовых и субдоминантовых функций. Для главной тональности — это побочные доминанты и субдоминанты.

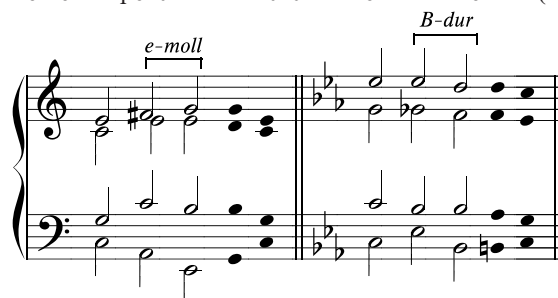
Совокупность аккордов диатонической системы, обогащенной побочными доминантами и субдоминантами родственных тональностей, образует хроматическую систему.

Виды отклонений

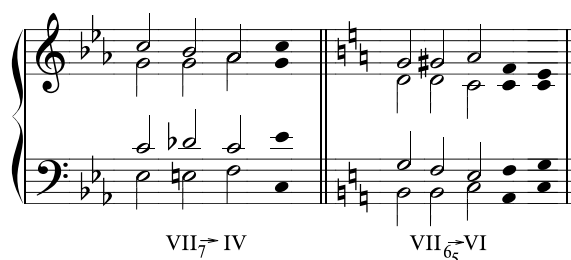
Если средством отклонения является аккорд доминантовой функции к местной тонике, такое отклонение называется автентическим.



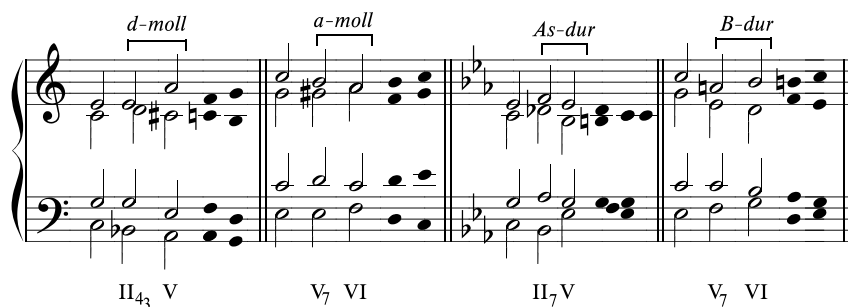
Реже встречаются плагальные отклонения (через аккорды побочных субдоминант).



Аккорды побочных доминант применяются обычно диссонирующие, причем гармонии V_7 — в виде обращений: основной вид V_7 при разрешении в местную тонику образует яркий каданс, неожиданно "разрезающий" музыкальную ткань. Часто используется V_2 (с его удобным разрешением в секстаккорд местной тоники), а также V_4 , V_{6_5} ; широко употребительна гармония VII_7 и его обращений (в мажоре чаще используется VII_7 уменьшенный).



В отклонении может отсутствовать местная тоника. В этом случае тональность отклонения легко обрисовывается сопоставлением неустойчивых функций (например, IV–V, II–V, V–VI и т. п.). Отклоняющийся аккорд (побочная доминанта или субдоминанта) может быть взят после любого (обычно консонирующего) аккорда основной диатоники.



При соединении аккордов DD, переходящих в консонирующую доминанту (V и V_6), возникает отклонение в тональность V степени.

Побочные доминанты в кадансах

Возможности применения побочных доминант весьма многообразны. Побочные доминанты могут включаться в кадансовые обороты, расширяя их и придавая им модуляционность.

Особое место занимает отклонение в доминанту, как модуляционная форма половинного каданса.



Возможно отклонение в Мн в расширенном кадансе (1). Прерванный каданс приобретает модуляционную при замене V_7 побочной доминантой VII_7 (2).

1) 2)

V_{43}/M_n VII_7/M_n

3) 4)

В кадансе естественно звучит последование V_7-VII_7/M_n с хроматическим ходом в басу (3). Подобный модуляционный прерванный каданс образуется в последовании $I_{64}-VII_7/M_n-VI$ (4).

Отклонение в субдоминантную сторону часто используется как средство расширения каданса.

V_{65}/S V_2/S

V_{65}/S

Возможно включения в кадансовые обороты отклонения во II ступень.

VII_7/M_n VII_{43}/II

V_2/S VII_{43}/II

Мв в мажоре обычно в кадансах не участвует. В миноре при невозможности отклонения в тональ-

ность II ступени, модуляционные кадансы более ограничены, чем в мажоре:

- 1) отклонение в D (1),
- 2) отклонение в Mн.

В отличие от мажора последование V/Mн–VI не образует прерванного каданса (2). Последование I₆₄–V/Mн малоупотребительно (3).

- 3) отклонение в S (4),
- 4) в отличие от мажора, для минора весьма характерно отклонение в тональность Mв, которое может включиться в каданс (5).

1) V_{65}/D $VII_7/M_{н}$

2) $VII_7/M_{н}$ V_2/S

3) $VII_7/M_{н}$ $V_{65}/M_{в}$

4) V_2/S $VII_7/M_{в}$

5) $V_{65}/M_{в}$ $VII_7/M_{в}$

Особенностью минора является отклонение в тональность неаполитанского аккорда (хотя она не относится к тональности диатонического родства. Этому содействует важное функциональное значение трезвучия в ладу, а также то обстоятельство, что данная побочная доминанта в виде трезвучия оказывается одновременно нижней медиантой, а в виде V_7 энгармонически равна альтерированной субдоминанте.

$VI = V_{bII}$ V_2/bII bII_6

Отклонения возможны не только на каденционных участках построения, но и внутри и даже в начале построения. При самых разнообразных возможностях отклонений в первом и втором предложении надо иметь ввиду одно важное условие: отклонение в субдоминанту (в тональности IV и II ступеней) должны быть сосредоточены в конце второго предложения перед завершающим кадансом, так как они содействуют укреплению каданса (и основной тональности в целом). Отклонения в субдоминантную сторону и в медианту в первом предложении должны быть очень легкие, а в основном предоставлять место отклонениям в доминанту.

Основное место они должны иметь на последнем этапе гармонического развития — во втором

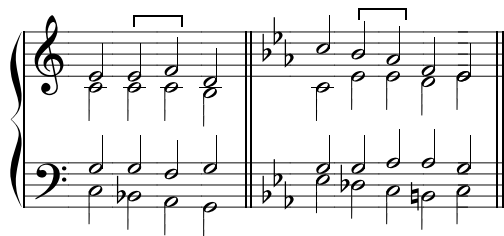
предложении.

Метроритмические условия отклонений предполагают обычно звучание местной тоники на сильной или относительно сильной доле, а побочных доминант или субдоминант — на слабых.

Практические рекомендации

1. Перед гармонизацией заданной мелодии надо отметить зоны отклонений квадратными скобками и подписать тональности отклонений.

2. Анализируя тональный план построения, нужно обращать внимание не только на явные признаки отклонений — появление в мелодии альтерированных ступеней лада ("случайных знаков"), но и учитывать возможность отклонений при диатоническом звучании мелодии, например:



3. При выяснении направленности мелодических тяготений нужно помнить, что *восходящее полутоновое* тяготение характерно прежде всего для разрешения VII ступени в I (следовательно, тональность отклонения определится верхним звуком этого полутона); однако возможна и иная трактовка: II–III ступень (в миноре).

Нисходящее полутоновое тяготение может быть трактовано как движение IV–III в мажоре, VI (♭VI)–V в миноре и гармоническом мажоре.

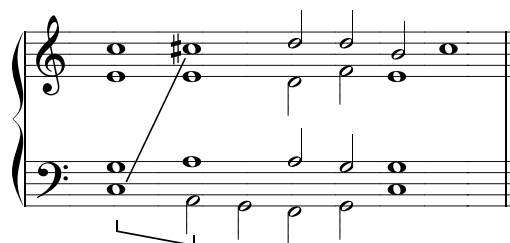
Восходящее движение на тон характерно для разрешения II в III ступень (в мажоре), IV в V (в мажоре и миноре).

Нисходящее движение на тон может быть гармонизовано как разрешение II–I или IV–III (в миноре) или VI–V (в мажоре).

4. Звук, к которому направлено отклонение, может быть трактован как прима или терция, или квинта местной тоники.

5. Приготовление побочных доминант и субдоминант требует тщательной подготовки:

- 1) по возможности — плавного голосоведения (гармонического соединения);
- 2) контроля хроматических ходов во избежание перечений. Полупереченье — противодвижение хроматическому повышению ходом на терцию вниз — допускается в басу.



6. Нежелательны активные отклонения в самом начале построения, когда еще недостаточно укреплена главная тональность.

ХРОМАТИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ. ДОМИНАНТОВЫЕ ЦЕПОЧКИ. ЭЛЛИПСИС

В хроматической секвенции (в отличие от диатонической) каждое звено звучит в новой тональности и воспроизводит не только голосоведение, но и функциональное отношение аккордов начального мотива. Хроматические секвенции называют также модулирующими (каждое звено модулирует, переходит в новую тональность), или транспонирующими (звенья транспонируют начальный мотив в различные тональности).

Обычно звено состоит из двух-трех аккордов. Для строения звена типично ясное функциональное соотношение аккордов (часто типа неустой–устой: D–T, S–D–T, DD–D–T). Например: "Песни христиан", том 2, № 19, "Славьте Бога сил", ц. 5.

Иногда звено не содержит тонического устоя (IV–V). Например: "Песни христиан", том 3, № 191, "Спросит Господь тебя", 14–15 такты.

Встречается строение звена, где движение направлено от тоники к неустойчивой функции. Например: "Песни христиан", том 1, № 446, "Из чужого края", 1–4 такты.

Секвенция может быть точной и неточной. "Песни христиан", том 2, № 87, "Слышишь, ангельс-

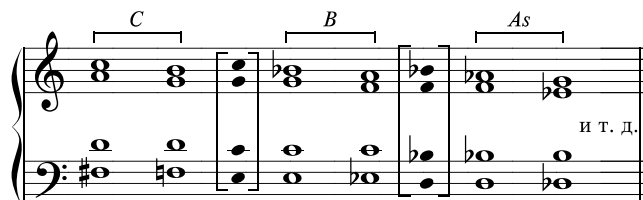
коге пень», ц. 3.

Количество звеньев секвенции в художественной литературе не превышает обычно двух-трех. При большем количестве звеньев секвенция или варьирует звено, или меняет шаг. Например: "Песни христиан", том 2, № 99, "В сад Гефсиманский".

Доминантовые цепочки

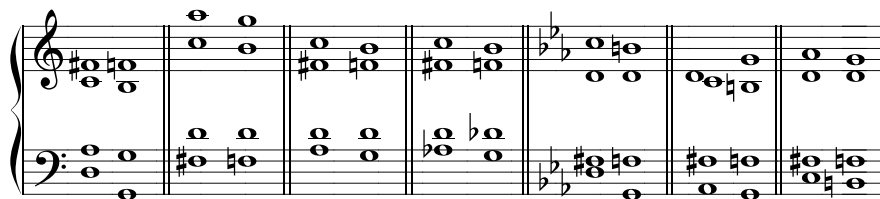
Соединение в начальном мотиве двух диссонирующих доминант, принадлежащих разным тональностям, превращает последующую секвенцию в так называемую *доминантовую цепочку*.

Примером мотива доминантовой цепочки может служить уже знакомое соединение диссонирующих аккордов DD и D, которое вместо разрешения в тонику плавно переходит в новую диссонирующую DD к другой тональности. Возникает движение по тонам вниз.



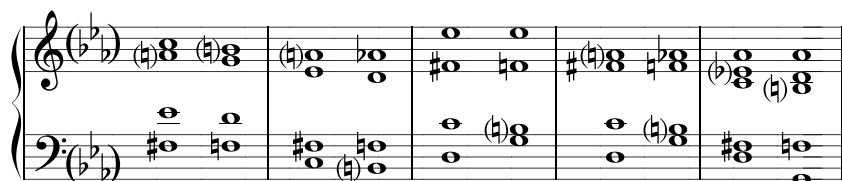
Например: "Хоровые произведения", выпуск 2, "Отче наш", ц. 6.

Наиболее распространенный вид доминантовой цепочки — соединение двух гармоний малого мажорного септаккорда с нижнеквинтовым соотношением их основных тонов. Аккорды могут быть взяты и в основном виде (септаккорд), и в виде обращений (квинтсекстаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд), а соединение их может быть не только плавным, но и скачковым (широко употребительным для доминант); гармонии доминант могут быть обогащены секстами, могут быть и альтерированы.



Доминантовую цепочку может образовать соединение гармоний по типу:

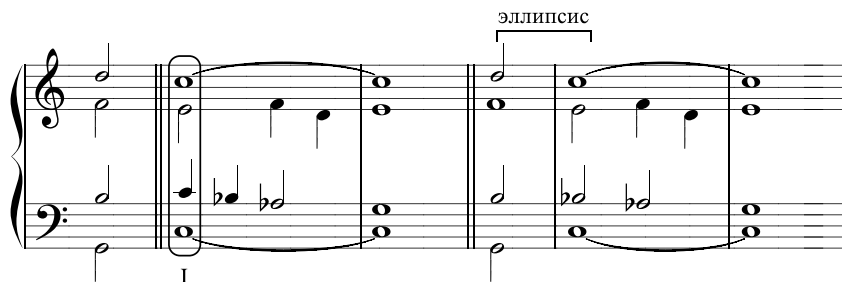
- а) вводный септаккорд двойной доминанты – диссонирующий аккорд V ступени (соединение вводного септаккорда с обращением V_7);
- б) вводный септаккорд двойной доминанты – вводный септаккорд VII ступени;
- в) нонаккорд – септаккорд;
- г) нонаккорд – нонаккорд и т. п.



Эллипсис

Доминантовые цепочки представляют собой частный (и самый распространенный) вид эллипсиса.

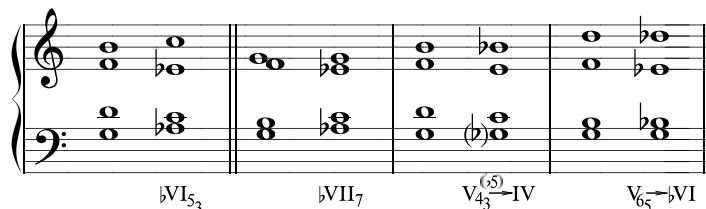
"Эллипсис" в буквальном переводе означает "пропуск, выпадение". *Эллиптическим* называется оборот, в котором ожидаемое разрешение диссонирующего аккорда пропускается; вместо разрешения следует другой диссонирующий аккорд, не состоящий с предыдущим в прямой функциональной связи, но плавно соединенный по голосоведению.



Видом эллипсиса в диатонике может служить прерванный оборот: в нем ожидаемое разрешение V в I заменяется последованием V–VI и V–IV₆.

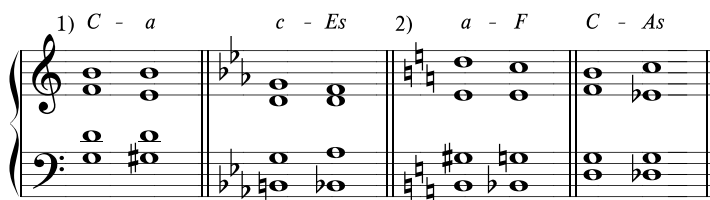
Однако понятие "эллипсис" относится в основном к хроматическим явлениям; *эллипсис* — это хроматический прерванный оборот. Например: "Песни христиан", том 2, № 64, "О Господь, молим Тебя", 1–4 такты.

Эллиптический эффект возникает и при переходе V₇ мажорной тональности в трезвучие VI низкой ступени (консонантный аккорд), и при переходе V₇ в $\flat VI_7$; V₇ в V₄₃ → IV; V₇ в V₆₅ → $\flat VI$; V₇ в VII₆₅ → II и т. п. (заменяющие аккорды чаще диссонантны).

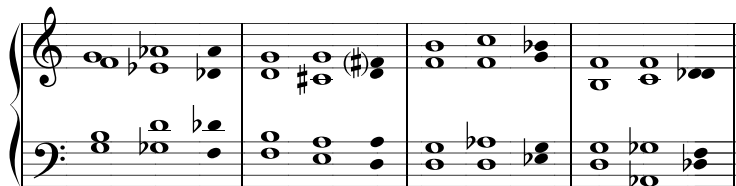


Частным случаем эллипсиса является переход основной доминанты в доминанту к параллельной тональности (соотношение их основных тонов — малотерцовое) (1).

Встречается и большетерцовое соотношение доминант (2).



При плавном голосоведении — необходимом условии эллипсиса — аккорд основной доминанты может перейти в побочную доминанту к весьма далекой тональности. Связь по голосоведению компенсирует отсутствие функциональной связи.



Эллипсис встречается обычно внутри построения.

МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

Слово "модуляция" (от лат. modulatio) означает "размеренность". По-видимому происхождение термина отражает издавна осознанное, необходимое качество модуляций — их постепенное убедительное приготовление, их спокойную неторопливую смену.

Однотональные построения чаще встречаются в небольших простых формах. Крупные же формы в своем композиционном принципе основываются на противопоставлении различных тем в разных тональностях, что требует умения связать темы, не разорвав неловким поворотом логику целого. Поэтому техника модуляции требует серьезного изучения.

Положение в форме

В простых формах, являющихся частью крупной формы, или самостоятельными произведениями небольшого масштаба, модулирующим является обычно начальный период. Его тональная разомкнутость дает толчок дальнейшему тональному развитию и формированию простой двух- или трехчастной композиции с возвращением в репризе в исходную тональность. В более развернутых формах модуляцию могут содержать не только экспозиционные участки формы (изложение тем), но и связующие части, переходы, разработочные.

Итак, *модуляция* — это заранее подготовленный, основательный и прочный переход в новую тональность. Независимо от того, будет ли новая тональность закреплена, новая тоника утверждается убедительной каденцией.

Способы модуляции в тональности диатонического и гармонического родства

1. Модуляция через отклонение содержит сначала отклонение в новую тональность, а затем закрепление в ней полным кадансом. Преимущество этого способа — простота и мягкость перехода. На-

пример:

2. Модуляция через общий аккорд (функциональная модуляция) также обеспечивает легкий и естественный переход в новую тональность. Она основана на перемене функции, принадлежащего обоим тональностям аккорда. Имея в прежней тональности одно значение, в новой он приобретает другое значение и тем самым способствует перемещению тональной опоры.

Его преимущество по сравнению с модуляцией через отклонение в том, что новая тоника, появляясь впервые в самом конце построения, сохраняет свежесть и новизну звучания. Этот вид модуляции и будет рассмотрен в первую очередь.

РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Степень родства тональностей определяется прежде всего количеством общих звуков в них (и следовательно, общий интервалов и аккордов). Кроме того на родство тональностей влияет интервальное соотношение их основных тонов. Наиболее близкие тональности квинтового и терцового соотношения. Более далекими для данной тональности — тональности секундового (особенно малосекундового) и тритонового соотношения.

Наиболее близкими (I степени родства) для данной являются:

1) параллельная тональность, с тем же количеством ключевых знаков. В мажоре — это нижняя медианта, в миноре — верхняя.

2) тональность доминанты и ее параллели, с разницей на один ключевой знак в сторону диэзов. В мажоре — это тональность V и III ступеней, в миноре — V^н и VII^н ступеней.

3) тональность субдоминанты и ее параллели, с разницей на один ключевой знак в сторону бемолей. В мажоре — это тональность IV и II ступеней, в миноре — IV и VI ступеней.

Эти пять тональностей образуют группу тональностей *диатонического родства*.

Тональностью *гармонического родства* для мажора является тональность минорной субдоминанты, а для минора — тональность мажорной доминанты.

The image shows two musical staves illustrating the first degree of kinship (I степень родства) for two different keys. The first staff is for C-dur (C major). It shows the key signature (C-dur) and then lists six related keys: a-moll (A minor), G-dur (G major), F-dur (F major), e-moll (E minor), d-moll (D minor), and f-moll (F minor). The second staff is for c-moll (C minor). It shows the key signature (c-moll) and then lists six related keys: Es-dur (E major), f-moll (F minor), g-moll (G minor), As-dur (A major), B-dur (B major), and G-dur (G major). The labels 'родственные I степ. (диатон. родство)' and '(гарм. родство)' are placed above the respective groups of keys.

В группу первой степени родства входят шесть тональностей. Модуляция-переход в любую тональность первой степени естественно, так как тональности диатонического родства в основном содержат шесть общих звуков.

Более далека по звуковому составу от данной тональности гармонического родства.

The image shows two musical staves illustrating the harmonic relationship between C-dur (C major) and f-moll (F minor). The top staff is labeled 'C-dur (гарм.)' and the bottom staff is labeled 'f-moll (гарм.)'. Both staves show a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The notes are connected by lines, showing the common notes between the two keys: C, F, and C. The notes are written in a way that highlights the shared notes between the two keys.

Однако интервальное соотношение тональностей гармонического родства (квинтовая) и тесная функциональная связь позволяют относить их к родственным первой степени.

МОДУЛЯЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС

В модуляционном процессе различаются тональности — начальная и последующая. Функциональная связь тональностей осуществляется через общий аккорд, который называется посредствующим. Этот аккорд сам по себе еще не производит модуляции, но создает для нее возможность, подготовку. В процессе модулирования происходит перемена функции посредствующего аккорда: в последующей тональности он оказывается построенным на другой ступени и соответственно этому приобретает новое ладовое значение. Указанная перемена выражается формулой приравнения, например: I = IV.

Посредствующие аккорды применяются в модуляции в разных видах — в видах трезвучий, сектаккорда, изредка квартсектаккорда (проходящего) и септаккорда. Однако, септаккорды, будучи связаны разрешением, в роли посредствующих аккордов имеют меньшее значение, чем трезвучия, допуска-

ющие более свободное их истолкование и переключение.

После посредствующего следует модулирующий аккорд, который выводит гармоническое движение из предыдущей тональности и направляет его в новую тональность. Модулирующий аккорд должен быть характерен для новой тональности и не характерен для предыдущей — только в таком случае он создает впечатление модуляции.

В качестве модулирующего аккорда желательно неустойчивое диссонирующее созвучие с его более ярким стремлением к разрешению (S, II₇, альтерированные S, V₇, I₆₄).

Появление модулирующего аккорда влечет за собой кадансовое закрепление новой тональности, если этот аккорд характерен для заключительной каденции. Если же модулирующий аккорд не характерен для заключительной каденции (обращения V₇, VII₇ с обращениями, II₂), то движение идет к новой тонике, а после ее достижения начинается заключительная каденция. В таких случаях, когда Т новой тональности вводится до наступления каденции, ее лучше брать в виде секстааккорда или в мелодическом положении не основного тона, чтобы она прозвучала более завершено в конце.

Формулы модуляционных переходов

Модуляция-переход, в отличие от модуляции — отклонение, характеризуется перевесом последующей тональности. Переходы могут осуществляться самыми разнообразными способами. Для того, чтобы в простейшем виде показать возможности переходов, приводятся однотипные модуляционные формулы, которые дают представление об основных функциональных связях тональностей.

Формулы основаны на следующих принципах:

1. Модуляция осуществляется кратчайшим прямым путем. После автентического оборота Т-D-T, гармоническое движение непосредственно идет через субдоминанту в заключительный каданс новой тональности. Таким образом модуляционный процесс состоит из двух основных фаз: показа первой тональности и непосредственного утверждения новой тональности.

2. Первая тональность закрепляется относительно слабо, вторая — значительно сильнее. В результате такого соотношения первая тональность подчиняется второй.

3. Появление тоники (в устойчивом виде) новой тональности оттягивается на последний момент.

Опираясь на данные формулы можно варьировать выбор аккордов и их обращений, расширять, усложнять и видоизменять модуляционное движение.

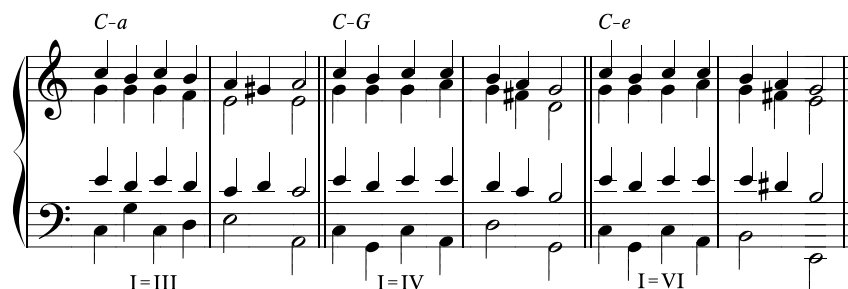
Модуляции из мажора

В нижеследующих формулах перехода под обозначением S подразумевается субдоминанта в любом виде, преимущественно IV, II₆, II₆₅, II, II₇. Выбор субдоминант зависит от голосоведения, особенно от движения верхнего голоса и баса.

C-dur Новые тональности

закрепление утверждение

1. C - a: I-V-[I = III]-S-K
2. C - G: I-V-[I = IV]-S-K
3. C - e: I-V-[I = VI]-S-K
4. C - F: } I-V-[I = V]-V₂-I₆-S-K
5. C - f: }
6. C - d: I-V-[I = VII[#]] $\left\{ \begin{array}{l} S-K \\ III-S-D-T \end{array} \right.$



C-d. Приравнение $I = VII^H$ может вызвать затруднение в выборе аккорда после VII^H . Возможна субдоминанта с движением по нисходящему тетраходу в басу (или в верхних голосах). Но мягче звучит модуляция при подходе к S через Mv — эту формулу и следует принять за основную.

Модуляции из минора

A-moll Новые тональности

закрепление

утверждение

1. a - C: I-V-[I = VI]-S-K

2. a - G: I-V-[I = II]-S-K

3. a - e: } I-V-[I = $IV^{(r)}$]-S-K

4. a - E }

5. a - F: I-V-[I = III] $\begin{cases} S-K \\ VI-S-D-T \end{cases}$

6. a - d: I-V-[I = V^H]-III-S-D-T

The musical notation shows six examples of modulations from A minor. Each example is labeled with a key signature and a formula. The first system includes a-C (I=VI), a-G (I=II), and a-e (I=IV). The second system includes a-E (I=IV^r), a-F (I=III), and a-d (I=V). The notation includes piano accompaniment with chords and a vocal line with notes.

В модуляционных формулах при повторении субдоминанты можно прибегать к ее альтерированию.

The musical notation shows two examples of modulations. The first system includes C-G and a-e. The notation includes piano accompaniment with chords and a vocal line with notes.

Общий принцип тональных связей

Общий принцип тональных связей заключается в следующем: в начальной тональности не только тоника, но и любой общий аккорд может быть посредствующим, модулирующим оборотом может быть любое последование, естественное для новой тональности. Здесь важную роль играет естественная функциональная связь посредствующего аккорда с модулирующим оборотом.

Модуляция через медианту начальной тональности

Наиболее характерно использование медианты в качестве посредствующего аккорда после прерванного каданса. В тональность нижней медианты такая модуляция неудобна, так как тоника новой тональности появляется преждевременно.

Из мажора этим способом возможно модулирование во все тональности диатонического родства, с разницей на один ключевой знак. Из минора возможно модулирование только в параллельную и субдоминантную тональность.

C-G *C-e* *C-F*
 VI=II VI=IV VI=III
C-d *a-C* *a-d*
 VI=V_H VI=IV VI=III_H

Модуляция через субдоминанту начальной тональности

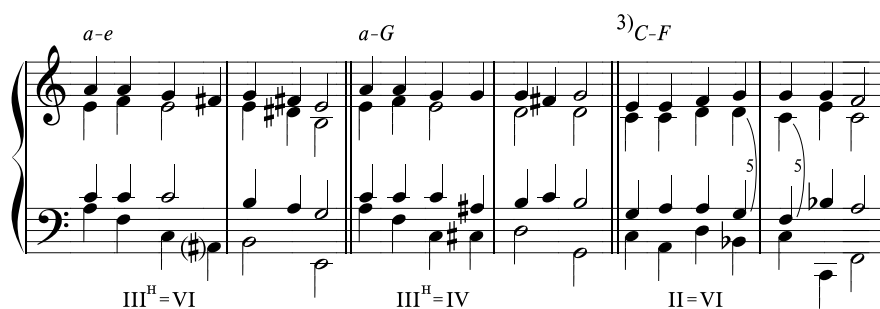
Субдоминанта начальной тональности в качестве посредствующего аккорда более самостоятельно выступает на сильной доле. Возможны модуляции C-a, C-d, a-C, a-F.

C=a *C=d*
 IV=VI IV=III
a-C *a-F*
 IV=II IV=VI

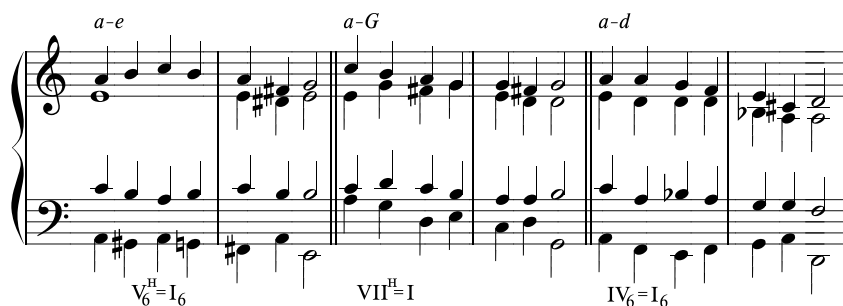
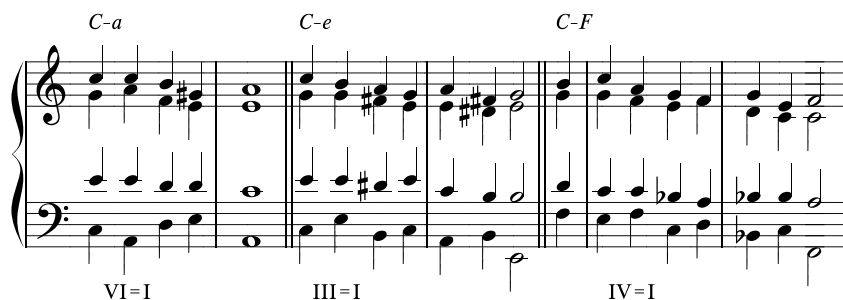
Роль остальных аккордов в качестве посредствующих менее характерна.

Через доминанту возможны модуляции только из мажора (C-a, C-e) (1). Возможны модуляции через верхнюю медианту (C-G, a-e, a-G) (2) и через трезвучие II ступени из мажора (C-F) (3).

1) *C-a* *C-e* 2) *C-G*
 V=VII^H V=III^H III=VI

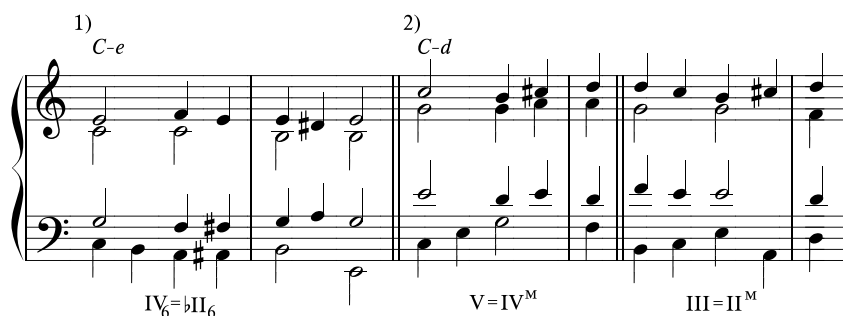


Модуляция через тонику последующей тональности может привести к вялости, монотонности гармонического движения (тоника появляется заранее). От этих недостатков спасает помещение Т на слабой доле и последующий прерванный каданс.



При использовании тоники в середине и в конце модуляции желательно варьировать ее ритмическое положение, обращение и мелодическое положение.

Посредствующим аккордом может служить трезвучие II низкой ступени (неаполитанский аккорд $\flat\P_6$) последующей минорной тональности (C-e, a-e) (1), а также мелодические субдоминанты (C-d, a-d) IV^M и II^M ступеней (2).



НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

Неаккордовыми называются звуки, не входящие в состав аккорда. Их роль в музыке важна: они мелодизируют многоголосную музыкальную ткань; дополняют функционально-гармонические тяготения аккордов мелодическими связями, варьируют и разнообразят звучания аккордов.

Главный признак неаккордовых звуков — нарушение терцовой структуры аккорда. Однако этот признак неабсолютный: неаккордовый звук может формально и не нарушать терцовой структуры аккорда.

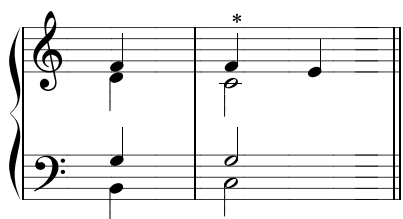
Другой существенный признак неаккордовых звуков — это разрешение их в аккордовые.

Неаккордовые звуки разделяются на: 1) задержания; 2) проходящие звуки; 3) вспомогательные звуки; 4) камбиата, 5) предъём.

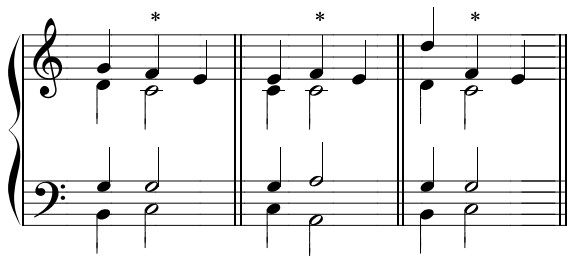
Задержание

Задержание — единственный из всех неаккордовых звуков, который звучит на более сильной доле, чем его разрешение.

Задержание может быть приготовленным и неприготовленным. Приготовленное задержание — это звук, оставшийся от предыдущего аккорда (на той же высоте, в том же голосе) и нарушающий терцовую структуру последующего аккорда.



Неприготовленное задержание может быть образовано либо поступенным проходящим движением, либо вспомогательным, либо скачковым.



Разрешение задержаний

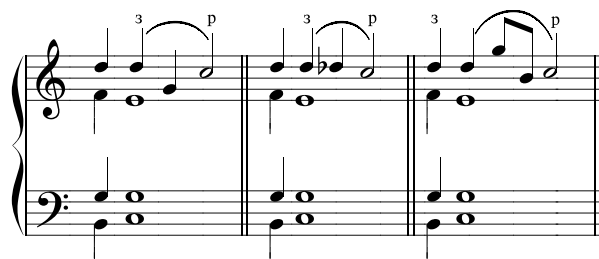
Задержания разрешаются плавно, ходом на ступень вниз (на малую или большую секунду). Восходящее разрешение в основном полутоновое (на малую секунду) (1). Разрешение задержания на тон (большую секунду) вверх возможно к мажорной терции аккорда (2).



Не следует делать задержаний к удвоенному звуку аккорда, так как наличие разрешающего звука ослабляет движение к разрешению. Иногда такое задержание применимо с целью создания напряженности, когда удвоенный звук опущен в нижележащую октаву (2).



Разрешение задержаний может быть запаздывающим: через один или несколько звуков.



Задержание в двух или трех голосах называется соответственно двойным и тройным. Задержание во всех голосах образует повторение аккорда от слабой доли к сильной.

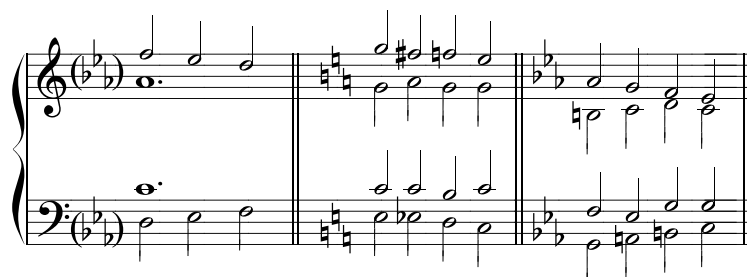
Проходящие звуки

Проходящим называется неаккордовый звук на слабой (или относительно сильной) доле, помещенный между разными аккордовыми звуками. Проходящие звуки образуются при прямолинейном восходящем или нисходящем секундовом движении.

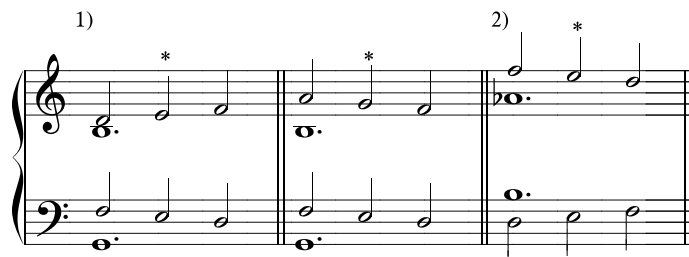
Проходящие звуки могут звучать в пределах одной гармонии и могут связывать разные аккорды (1). Они бывают диатоническими и хроматическими (2).



Проходящие звуки явились причиной образования проходящих оборотов, как диатонической, так и хроматической природы.



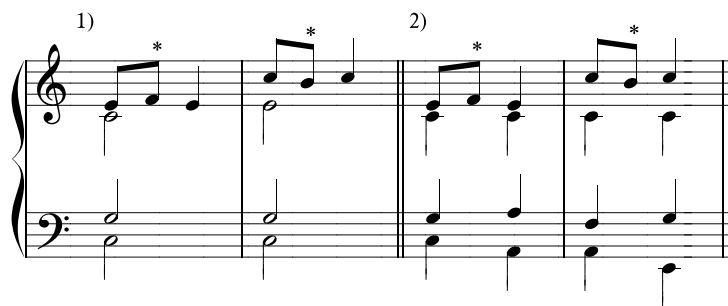
Проходящие звуки могут заполнять поступенным движением терцовые ходы при перемещении аккорда (1). Иногда движение проходящих звуков образует "мнимые" аккорды (2).



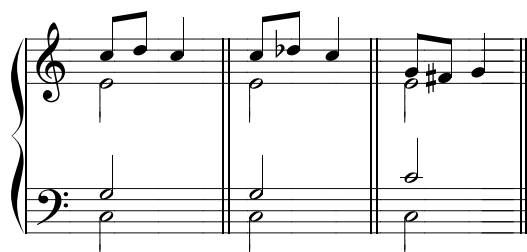
Проходящие звуки в двух и трех голосах называются соответственно двойными и тройными. Проходящие звуки во всех голосах образуют проходящее созвучие.

Вспомогательные звуки

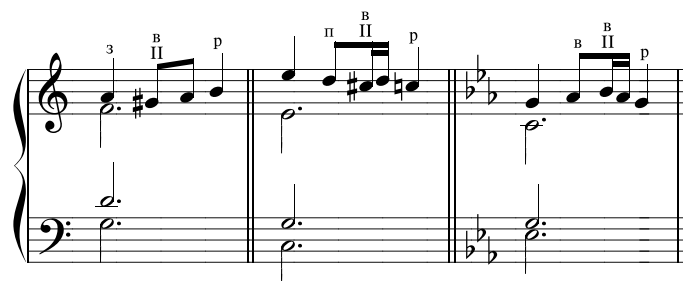
Вспомогательным называется неаккордовый звук на слабой доле, помещенный между аккордовым звуком и его повторением. Вспомогательный звук может прозвучать на одной гармонии (1), но может и соединять различные аккорды (2).



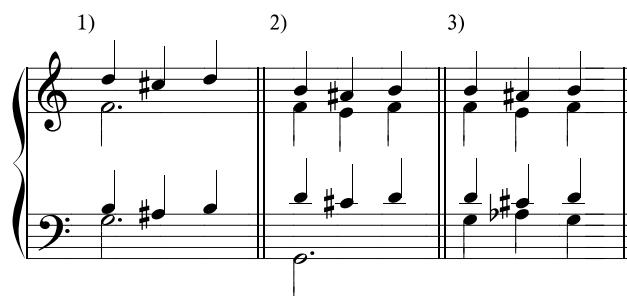
По отношению к аккордовому звуку различаются верхние вспомогательные и нижние вспомогательные. Верхние вспомогательные могут прилегать к аккордовому звуку и на целый тон, и на полтона (могут быть диатоническими и хроматическими). Нижние вспомогательные — чаще полутоновые, хроматические.



Вспомогательные звуки могут относиться не только к аккордовым, но и к неаккордовым звукам (к задержаниям, проходящим, вспомогательным); в таких случаях они называются неаккордовыми звуками второго порядка.



Вспомогательные звуки в двух и трех голосах называются соответственно двойными (1) и тройными (2). Вспомогательное движение во всех голосах образует вспомогательные созвучия (3).



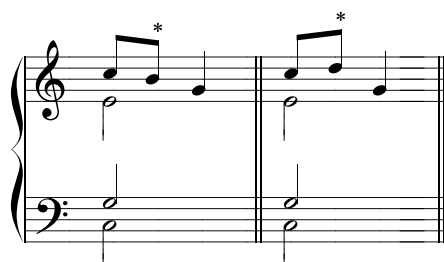
Существуют более свободные вспомогательные: вспомогательные, взятые скачком, прилегающие только к последующему аккордовому звуку.

Скачковый вспомогательный образуется в тех случаях, если пропущена хоть одна ступень лада. Скачковый вспомогательный допускает любой увеличенный интервал.

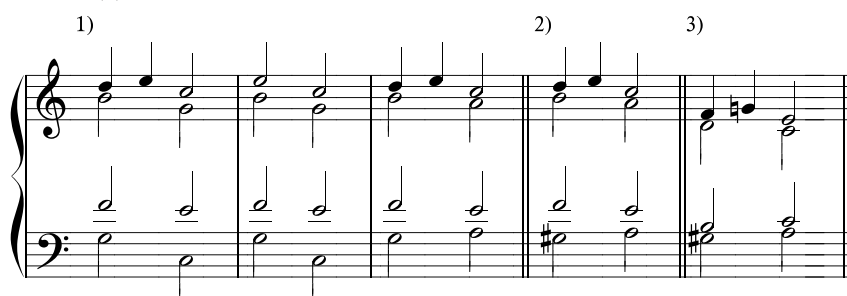


Камбиата

Камбиата (в переводе "брошенная, покинутая") опирается на предшествующий аккордовый звук, отклоняется от него на секунду (чаще вверх), затем идет в следующий аккордовый звук скачком. Таким образом камбиата лишена разрешения. (Камбиату иногда называют брошенной вспомогательной.)

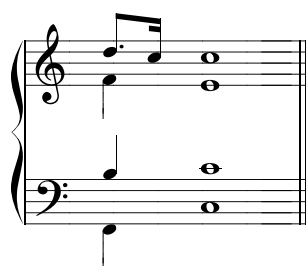


Камбиата явилась причиной образования аккордов с побочными тонами и прежде всего V_7^6 . Ее роль сводится в основном к мелодическому опеванию кадансов, поэтому она применяется почти исключительно в верхнем голосе (1). Но возможно применение камбиаты и на любом аккорде и в любом месте развития (2, 3). На уменьшенном септаккорде камбиата может образовать хорошо звучащее переченье (3).



Предъём

Предъём — это неаккордовый звук, чуждый данному аккорду и входящий в состав последующего. Предъём является противоположностью приготовленного задержания: вместо запаздывающего — здесь преждевременное вступление звука последующего аккорда.



Предъём отличается от других неаккордовых звуков тем, что он в принципе лишен разрешения; он сам является опережающим разрешением.

Звук предъёма вводится обычно поступенным, плавным движением, но иногда встречается и скачковый предъём.

Длительность предъёма обычно короче и предыдущего, и последующего аккорда.

Предъём чаще встречается в одном (верхнем) голосе. Возможен предъём и в двух, и в трех голосах. Предъём во всех голосах образует повторение аккорда.

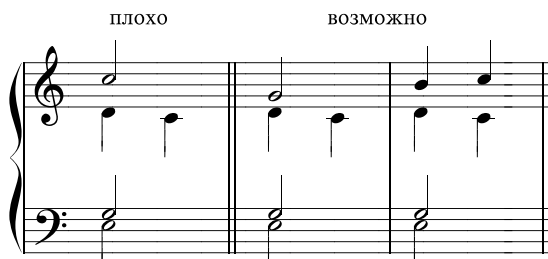
Возможен предъём к задержанию, проходящему, вспомогательному.

Практические рекомендации

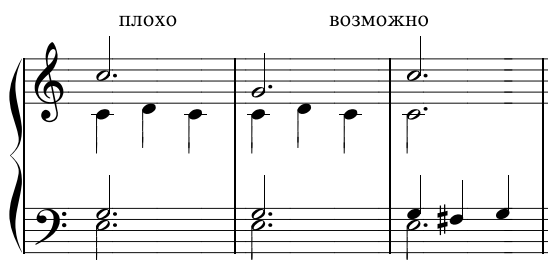
1. Признак приготовленного задержания в мелодии — лига через тактовую черту, повторение ноты через тактовую черту, внутритаковая синкопа — реализуется как задержание только при плавном разрешении предполагаемого задержания.

2. Выбор аккорда определяется звуком разрешения самого неаккордового звука.

3. В момент задержания в одном из голосов другие не должны содержать звука разрешения. Этот мешающий звук ("занятый тон") нужно заменить другим аккордовым или также задержать; образуется двойное задержание.



4. Нежелательно вспомогательное движение к нижнему звуку октавы.



ОРГАННЫЙ ПУНКТ

Органный пункт — это звук (созвучие), выдерживаемый или повторяемый в одном из голосов, на фоне которого происходит смена гармоний. Специфический признак органного пункта — противоречие между выдержанным звуком и сменяющимися на его фоне гармониями. Например: "Песни христиан", том 2, № 24, "Господь — великий Пастырь мой".

Органный пункт возник в то время, когда складывались простейшие типы многоголосия. Он свойствен природе некоторых старинных музыкальных инструментов — волынки, лиры и др. Наиболее раннее упоминание об органном пункте (тогда его называли "органум") относится к XI веку.

В средневековье органным пунктом стали называть педальный звук органа. В гармонии органный пункт приобрел разнообразные виды и формы (звуки или созвучия, в нижнем, верхнем или среднем слое фактуры, на различных ступенях лада). Его продолжительность может быть от одного-двух до нескольких десятков тактов.

Ладофункциональная роль органного пункта состоит в том, что из-за своей продолжительности он приобретает значение самостоятельной одноголосной ладовой функции.

Здесь выявляется относительная самостоятельность двух планов гармонической структуры: выдержанного баса и комплекса верхних голосов.

Органный пункт имеет широкое и многообразное применение. Он бывает одноголосным, двухголосным и даже трехголосным. Часто органный пункт применяется в виде повторяющейся мелодической фигуры (фигурированный органный пункт, остинатный бас). Большей частью органный пункт имеет функциональное динамическое значение, иногда же его роль сводится в основном к созданию звукового фона. Чаще всего встречаются доминантный (на V ступени) и тонический (на I ступени) органные пункты. На этих ступенях органный пункт приводит к расширению в басовом голосе функций D или T, которые воздействуют на верхние голоса, несмотря на свободу их движения.

Органный пункт на доминанте

Органный пункт на доминанте способствует накоплению и усилению напряженности и неустойчивости; применяется в серединах простых форм, в подходах к новому разделу, в разработках (если подчеркивает действие доминантного аккорда). Такой органный пункт имеет преимущественно размыкающее значение.

Органный пункт на V ступени имеет и значение как расширение I_{6_4} , которое подчеркивается включением органного пункта на I_{6_4} и возвращением к нему на сильных долях.

Такой органный пункт замыкает гармоническое движение и в связи с этим применяется в завершающих разделах произведения. В гармонических задачах он может быть использован в заключительных кадансах.

Органный пункт на тонике

Кадансовый органный пункт на тонике применяется в конце произведения или его раздела как расширение функции тоники. На тонических органных пунктах в заключениях типичны отклонения в тональность IV ступени. Такой органный пункт постепенно сдерживает, тормозит гармоническое движение.

Широко применяется тонический органный пункт и в начале построения. В данном случае гармоническое движение в верхних голосах как бы постепенно раскачивает неподвижно лежащий бас и выводит его из состояния покоя.

В этом случае важен естественный переход от органного пункта к движению баса.

Включение и выключение органного пункта

Обычно органный пункт начинается на сильной доле и оканчивается на слабой доле.

Доминантный органный пункт включается и выключается на I_{6_4} , V, V_7 , III_6 ; тонический органный пункт — на тоническом трезвучии.

При выключении тонического начального органного пункта возможен мелодический поступенный уход после II_2 .

Кадансовый органный пункт должен быть всегда хорошо подготовлен. Тонический органный пункт хорошо подготавливается доминантой (тем более расширенной). Длительный доминантовый органный пункт, особенно с преобладанием I_{6_4} , хорошо подготавливается предварительным обыгрыванием доминантного баса субдоминантами, прерванными кадансами, создающими функциональное напряжение.

Кадансовые органные пункты, включаемые неожиданно, без достаточной функциональной подготовки, производят впечатление пассивно лежащего, искусственно задержанного на месте басового тона.

Голосоведение

На органном пункте гармония в верхних голосах лишается своей басовой опоры.

Аккорды на органном пункте в значительной мере освобождаются от обычной функциональной связи и на первый план выступает их мелодическая связь. Отсюда возникают широкие возможности необычных последований аккордов. Их мелодическая связь выявляется в систематическом комплексном движении ("ленточное" голосоведение).

В четырехголосии гармония над органным пунктом излагается трехголосно. При этом некоторые аккорды применяются в неполном виде, и в силу необходимости (септаккорды), и в интересах голосоведения и прозрачного звучания. В трезвучиях допускаются ненормативные удвоения (терции, квинты), может пропускаться квинта, в септаккордах — квинта или терция. Органный пункт может дополнять звучание отдельных аккордов. Например, трезвучие VII ступени на доминантном органном пункте образует V_7 , трезвучие II ступени на тоническом органном пункте образует II_2 . Однако в таких случаях не требуется обычного разрешения диссонансов.

Двойной органный пункт

Двойным называется органный пункт в двух голосах. Чаще всего двойным органным пунктом является тоническая квинта — объединение I ступени (внизу) с V. Двойные органные пункты, характерные для народных старинных инструментов, в частности для волынки ("волыночная квинта"), в музыке часто используются для имитации народных инструментов как средство стилизации. («Нотная тетрадь пианиста», № 72 "Вот Он в яслях".)

Реже используется двойной органный пункт в виде кварты (V ступень внизу, I вверху); в таком положении звуки функционально разобщены, и V ступень как доминанта не сливается с I как с тоникой.

Педадь. Фоновые органные пункты

Органный пункт в верхнем или средних голосах называется *педадь*. В средних голосах педадь применяется реже.

Педадь может использоваться и как фоновый органный пункт, в котором функциональная роль нивелирована, а на первый план выступает колористическое значение. Например: "Песни христиан", 2 том, № 113, "Ночь полна печали", ц. 4.

АККОРДЫ МАЖОРО-МИНОРА МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ТРЕЗВУЧИЯ НИЗКИХ СТУПЕНЕЙ

Мажоро-минор — это ладовая система, объединяющая диатоники одноименных и параллельных тональностей.

Различают одноименный мажоро-минор (объединение одноименных ладов) и параллельный мажоро-минор (объединение параллельных ладов).

Одноименные тональности в натуральном виде отличаются друг от друга тремя ступенями (III, VI и VII); параллельные тональности в натуральном виде полностью совпадают по звуковому составу. Сравнительно более далекие друг другу одноименные тональности, объединенные в одну ладовую систему содержат больше контрастности, поэтому одноименный мажоро-минор по своим гармоническим возможностям богаче, чем параллельный.

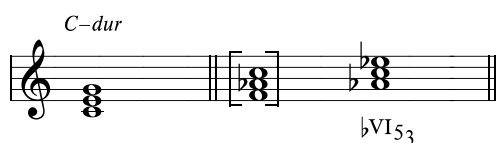
Из двух объединенных тональностей одна обычно является главной, ее аккордика — опорной и преобладающей. Если опорным является мажор, лад называется мажоро-минором, если минор — миноро-мажором. (Миноро-мажор возможен и одноименный, и параллельный). Мажоро-минор в художественной практике используется чаще, чем миноро-мажор.

Одноименный мажоро-минор

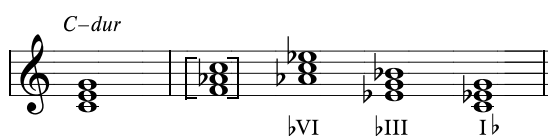
Мажоро-минорная система возникла как последовательное, длительное обогащение и усложнение мажора.

Первым элементом минора, проникшим в натуральный мажор, явилась субдоминантовая группа гармонического мажора и прежде всего минорное трезвучие IV ступени. Однако аккордика гармонического мажора условно относится к диатонике.

Одним из ранних и наиболее употребительных аккордов мажоро-минора явилась гармония параллели к минорной субдоминанте $\flat VI$.



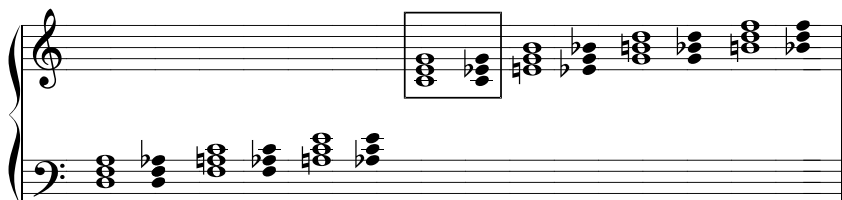
Гармония $\flat VI$ встречается в прерванном обороте. $\flat VI$ "привлекло" свою доминанту — $\flat III$. Ее параллель — минорная гармония I ступени (трезвучие тоники одноименного минора).



$\flat III$ привлекло, в свою очередь, собственную доминанту — $\flat VII$, образующую красочные сопоставления с аккордами основной мажорной диатоники. Постепенно вошла в практику и гармония V^{-3} , параллельная к $\flat VII$.



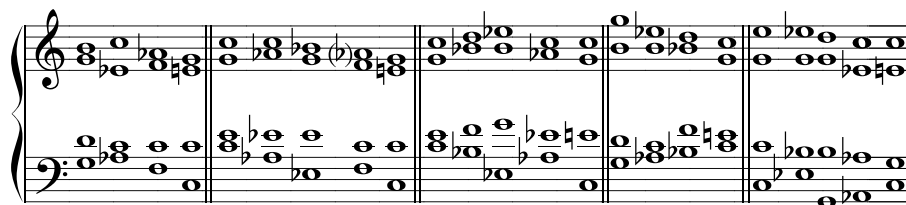
Практически вся диатоника одноименного минора включилась в диатонику основного мажора, обогатив ее новыми красками и выразительными возможностями.



Особенно яркие аккорды мажоро-минора при сопоставлении с тоникой: $I-\flat VI-I$; $I-\flat VII-I$.

В соединении друг с другом они образуют островки свежих красок, ярко оттеняющихся при сопоставлении с натуральной диатоникой мажорной тональности.

- 1) $I-V-\flat VI-\flat III-IV^{(r)}-I$; 2) $I-\flat III-\flat VI-\flat VII-I$; 3) $I-V^{-3}-\flat III-\flat VII-\flat VI-I$;
- 4) $I-\flat VII-\flat III-IV^{(r)}-V^{-3}-I$; 5) $I-\flat VII-\flat VI-IV^{(r)}-I$.

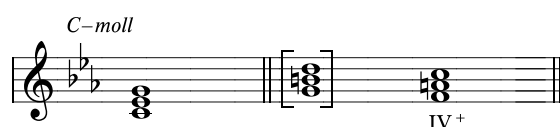


Гармонии мажоро-минора используются не только в основном виде и не только как консонирующие: возможны и септаккорды, и нонаккорды мажоро-минорной системы. Они применяются обычно в тех же функциональных условиях, что и в диатонике. Трезвучия мажоро-минора могут приобретать значение местных тоник и утверждаться собственными диссонирующими доминантами; так возникают отклонения в тональности мажоро-минорной системы.

Одноименный миноро-мажор

Миноро-мажорная система сложилась позже, чем мажоро-минорная, несмотря на то, что первое проникновение мажора в минорный лад (повышенная VII ступень гармонического минора) утвердилось в практике значительно раньше.

После мажорной доминанты в минор из одноименного мажора вошла мажорная субдоминанта.



Сначала эта гармония встречается при звучании мелодического минора. В XIX веке она становится более употребительной; уже не связанная мелодическим ладом, она скорее порождает ощущение ладовой переменности.



Постепенно в практику вошли и трезвучие III повышенной ступени (параллельное мажорной V), и минорное трезвучие II ступени (параллельное мажорной IV).

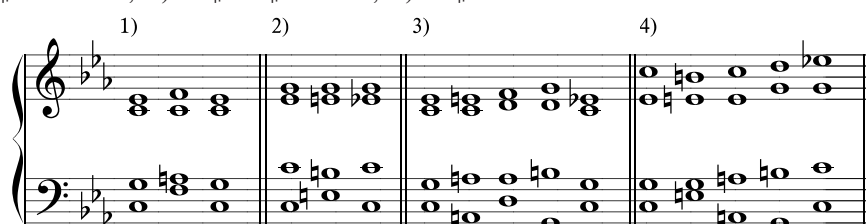


Сопоставление минорной и одноименной мажорной тоники укрепило в практике применение I^3 .

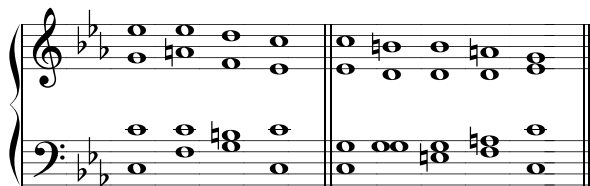


Сложилась система, дублирующая каждое из трезвучий минорной диатоники гармонией одноименного минора.

Так же, как и в мажоро-минорной системе, аккорды миноро-мажора применяются и во вспомогательных оборотах, и образуют более крупные гармонические комплексы: 1) $I-IV^{+3}-I$; 2) $I-\sharp III-I$; 3) $I-V-\sharp VI-IV^{+3}-I$; 4) $I-\sharp III-\sharp VI-V-I$; 5) $I-\sharp VI-II^{+5}-V-I$.



Аккорды миноро-мажора также могут быть диссонирующими.



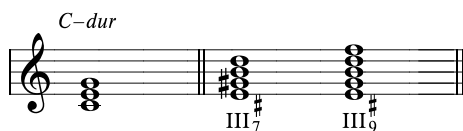
Параллельный мажоро-минор

Параллельно-переменные лады возникли значительно раньше мажоро-минорных систем. *Параллельный мажоро-минор* — это более сложная степень взаимодействия ладов, с участием аккордики гармонических видов (при объединении параллельных ладов речь может идти только об аккордах гармонических видов, так как их натуральные шкалы совпадают) и без переменности тонической опоры.

В мажор из параллельного минора переходит III⁺³. Из-за энгармонического совпадения гармонической ступени (VI пониженной в мажоре и VII повышенной в миноре) эта гармония легко связывает параллельные тональности.



Используются и диссонирующие аккорды параллельных мажоро-минора.



Параллельный миноро-мажор

В минор из мажора переходит гармония минорной IV ступени; для минора это VI⁻³. Эта гармония субдоминантовой группы мрачной, темной окраски. (При энгармонической замене она превращается в неполную гармонию ум.VII⁴.)

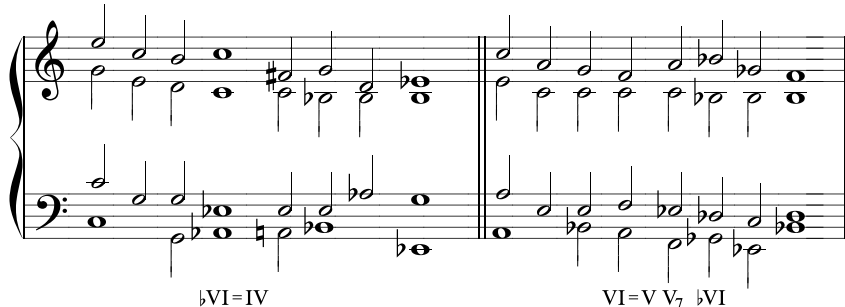


Модуляция через трезвучия низких ступеней

К трезвучиям низких ступеней относятся bVI, bIII, bVII; обычно сюда же причисляется альтерированная гармония II низкой ступени (она не содержится в диатонике мажора и минора). В модуляциях через трезвучия низких ступеней наиболее часто используется bVI и bII (bII_o).

Эти модуляции основаны на функциональном переосмыслении аккорда: гармонию любого мажорного трезвучия натурального лада можно трактовать как bVI или bII. Такой переход образует яркий эффект неожиданной, внезапной смены тональности; эти модуляции называются "внезапными без энгармонизма".

При модуляции в сторону бемолей используется прерванный оборот с bVI. Общим аккордом является bVI (для исходной или побочной тональности). Например, схема модуляции *C-dur-Es-dur* и *a-moll-b-moll*.

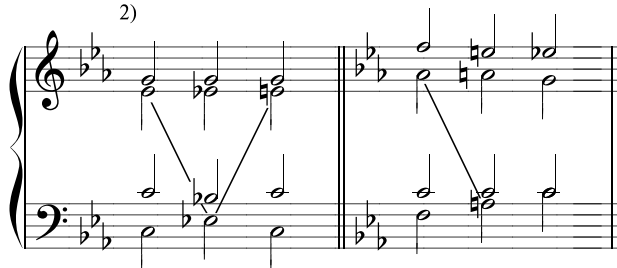


При модуляции в сторону диэзов общим аккордом может быть любое мажорное трезвучие, трактуемое как $\flat VI$ или $\sharp II$. Например, схемы модуляции *C-dur-H-dur*, *C-dur-E-dur*, *c-moll-Fis-dur*.

1)



2)



Полупереченья при соединении аккордов диатоники и мажоро-минорной системы допускаются.

ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

Энгармонизм называется совпадением по звучанию (звуков, интервалов, аккордов, тональностей) при различном их значении и нотации. В музыкальной литературе энгармонизм встречается еще со времен средневековья. Один из первых примеров относится к началу XVI века. Равномерная темперация (деление октавы на двенадцать равных полутонов) сформировала круг из 24 тональностей мажора и минора (шесть пар энгармонических "дублеров" расширили круг употребительных тональностей до 30) и открыла возможности энгармонических замен и модуляций.

Энгармоническая замена может иметь различную цель и создавать различный эффект. Если при энгармонической замене интервал или аккорд не меняет своего значения и структуры — это энгармонизм внешний, пассивный, "орфографический"; в темперированном строе он виден в записи, но не слышен в реальном звучании.



В энгармонических модуляциях используется такой способ энгармонической замены, при котором общий для обеих тональностей аккорд (чаще диссонирующий) меняет свое интервальное строение, приобретает новую структуру, новое значение (функцию) и новое направление тяготений.



Особенность энгармонических модуляций заключается в том, что ее общий (посредствующий, энгармонически заменяемый) аккорд является одновременно и модулирующим. Отсюда — свойственная этим модуляциям быстрота, внезапность. С этим связано и применение энгармонических модуляций: они встречаются обычно на гранях формы или внутри развивающих частей. Например:

Общий аккорд обычно в исходной тональности имеет значение диатонического (более "простого") аккорда, а в новой — становится альтерированным (более "сложным") (1). Обратная перемена производит эффект "обмана ожидания" (2).



В качестве энгармонически заменяемых используются уменьшенный септаккорд, доминантсептаккорд, увеличенное трезвучие, малый септаккорд с уменьшенной квинтой, малый минорный септаккорд и т. д.

Однако наиболее употребительны энгармонические модуляции через энгармонизм уменьшенного септаккорда и энгармонизм доминантсептаккорда.