

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ САРАТОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
**«САРАТОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ»**  
(филиал государственного профессионального образовательного учреждения  
**«САРАТОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ»** в г. Балаково)

**III Международный конкурс методических разработок  
«Формирование комплексного методического обеспечения  
образовательного процесса – условие качества подготовки  
конкурентоспособных специалистов»**

Номинация: Музыкальные дисциплины

Тема конкурса: Методические рекомендации и указания, сборники лекций, практических, самостоятельных, лабораторных работ, тестовые задания, рабочие тетради и проч.

Название работы: Учебное пособие «Конспекты по курсу гармонии»

**Подготовили:**

**Коршун Марина Юрьевна,**

**Пруцкова Ирина Ивановна,**

**Родионова Марина Александровна**

**Балаково, 2017**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Пояснительная записка</b>	3
<b>Введение. Гармония как наука</b>	4
<b>1. Диатоника</b>	
1.1. Аккорды. Четырехголосный склад. Расположение трезвучий	6
1.2. Функциональная система главных трезвучий	10
1.3. Соединение трезвучий	11
1.4. Перемещение трезвучий	16
1.5. Гармонизация баса главными трезвучиями	17
1.6. Гармонизация мелодии главными трезвучиями	19
1.7. Скачки терцовых тонов	20
1.8. Период. Предложение. Каденция	21
1.9. Кадансовый квартсектаккорд	26
1.10. Сектаккорды главных трезвучий	28
1.11. Скачки при соединении трезвучия с сектаккордом	31
1.12. Соединение двух сектаккордов	33
1.13. Проходящие и вспомогательные квартсектаккорды	35
1.14. Основной доминантсептаккорд	36
1.15. Обращения доминантсептаккорда	39
1.16. Скачки при разрешении обращений D <sub>7</sub> в тонику	43
1.17. Полная функциональная система мажора и минора	46
1.18. Сектаккорд и трезвучие II ступени	47
1.19. Гармонический мажор	52
1.20. Трезвучие VI ступени. Прерванная каденция	53
1.21. Септаккорд II ступени и его обращения	57
1.22. Вводные септаккорды	60
1.23. Доминантовый нонаккорд	62
1.24. Менее употребительные аккорды доминантовой группы	63
1.25. Натуральный минор во фригийских оборотах	65
1.26. Диатонические секвенции	67
<b>2. Хроматика</b>	
2.1. Аккорды двойной доминанты в каденции	68
2.2. Аккорды двойной доминанты в середине построения	70
2.3. Альтерация аккордов двойной доминанты	71
2.4. Типы тональных соотношений	73
2.5. Отклонения в тональности первой степени родства	74
2.6. Хроматические секвенции	75
2.7. Общая теория модуляции	76
2.8. Модуляция в тональности первой степени родства	77
2.9. Неаккордовые звуки	80
2.10. Альтерация аккордов доминантовой группы	83
2.11. Альтерация аккордов субдоминантовой группы	84
2.12. Мажоро-минорные системы	86
2.13. Степени родства тональностей. Постепенные модуляции в отдаленные тональности	88
2.14. Энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд	91
2.15. Энгармоническая модуляция через доминантсептаккорд	92
2.16. Эллипсис	94
2.17. Органный пункт	95
<b>Список литературы</b>	97

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебное пособие «Конспекты по курсу гармонии» предназначено для студентов средних профессиональных учебных заведений в области культуры и искусства, обучающихся по специальности Инструментальное исполнительство (по видам инструментов).

Предмет гармония входит в общепрофессиональный цикл учебных дисциплин наряду с такими как элементарная теория музыки, сольфеджио, музыкальная литература (зарубежная и отечественная), анализ музыкальных произведений. Данный предмет дает студентам систематизированные знания по строению аккордов, законам их последования, вопросам организации музыкальной ткани.

В настоящее время существует ряд учебников, предназначенных для освоения предмета. Среди них труды, созданные такими известными педагогами, как Т. Мюллер, А. Мясоедов, Ю. Холопов, Т. Бершадская, В. Берков, Е. Абызова и др. Многие поколения музыкантов обучались по «бригадному» учебнику, составленному московскими теоретиками: И. Дубовским, С. Евсеевым, И. Способиным, В. Соколовым.

Но при всей своей безусловно огромной практической ценности, систематизированные конспекты учебного материала, предназначенные для исполнительских отделений средних профессиональных учебных заведений в области культуры и искусства, в настоящее время отсутствуют.

Актуальность создания данных конспектов заключается в повышении требований к уровню профессиональной подготовки студентов и возникающей необходимостью активного, быстрого расширения их гармонического кругозора. Конспекты адресованы студентам исполнительских специальностей, поэтому их основной задачей является воспитание творческого отношения к гармонии.

Данные конспекты могут быть использованы для самостоятельной работы студентов, так как концентрируют и систематизируют материал существующих учебников. В «Конспектах по курсу гармонии» сохранен общепринятый порядок расположения материала, который переработан с использованием результатов педагогического опыта авторов. Изложению основного материала предшествует Введение, где дается конечная цель курса гармонии как науки. Все темы курса сосредоточены в двух больших разделах: «Диатоника» и «Хроматика».

Каждая тема содержит не только изложение теоретического материала, она дополнена необходимыми примерами-схемами, а также музыкальными примерами из сочинений различных авторов.

## ВВЕДЕНИЕ. ГАРМОНИЯ КАК НАУКА

**Гармония** – слово греческого происхождения, которое означает стройность, соразмерность, пропорциональность, созвучность. В русском языке для соответствующих понятий существует слово «лад». В толковом словаре В. Даля слово «лад» определено как «мир, согласие, любовь, отсутствие вражды, порядок», а также как «согласие, взаимная стройность музыкальных звуков».

Также термин «гармония» может употребляться и в других значениях:

- гармонический язык, музыкальный стиль какого-либо направления или композитора (гармония барокко, гармония венских классиков, гармония позднего Скрябина).
- аккорд.

Термин «гармония» стал употребляться примерно с начала XIX века; до этого предмет назывался генерал-бас (*Генерал-бас*, или цифрованный бас, или basso continuo – старинный способ сокращенной записи многоголосия: под звуками басового голоса подписывались цифры, указывающие на те интервалы или аккорды, которые должны быть построены над этими звуками).

С развитием многоголосия термином «гармония» стали обозначать согласованность одновременно звучащих голосов, т.е. понятие «гармония» стали связывать с явлением «вертикальным». Новый этап в понимании гармонии – момент осознания аккорда как самостоятельной конструкции. Осмыслив практику генерал-баса, Ж.Ф. Рамо установил родство трезвучий с их обращениями и вывел систему, на основе которой позже возникло учение о гармонии, как высшем способе организации музыкальной ткани.

Таким образом, во всякой многоголосной музыке есть гармонические отношения, но в разных видах многоголосия (гетерофонии, полифонии, гомофонии) гармония проявляет себя по-разному.

**Гетерофония** – это музыкальный склад, в котором к основной, часто варьируемой мелодии, присоединяются другие голоса (подголоски), которые являются вариантами основной мелодии. Данный музыкальный склад характерен для народной музыки.

### Пример № 1.

Adagio

Запевала

Хор

Русская народная песня "Уж ты, поле мое"

Уж ты, по - ле мо - е, по - ле чи - сто - е, ты, раз - до - лье мо - е, ты ши - ро - ко - е.

**Полифония** – это такой склад многоголосия, в котором все голоса мелодически самостоятельны и относительно равноправны по значению.

Пример № 2.

И.С. Бах. ХТК I г. Фуга d-молл

**Гомофония** – это тип многоголосия, характеризующийся разделением голосов на главный и сопровождающие.

Пример № 3.

П.И. Чайковский "Евгений Онегин"

**Цель изучения курса гармонии** – научиться разбираться в гармонии и ее выразительных возможностях для более полного и глубокого понимания музыкального произведения.

## Раздел I. ДИАТОНИКА

### Тема 1.1. АККОРДЫ. ЧЕТЫРЕХГОЛОСНЫЙ СКЛАД. РАСПОЛОЖЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ

Слово «аккорд» (*итал.* *accordo*, *франц.* *accord*) ведет свое происхождение от позднелатинского (III – VI вв.) *accordare* – «согласовывать». **Аккордом** называется созвучие из трех и более звуков, которые расположены или могут быть расположены по терциям.

Звук, от которого все остальные можно расположить по терциям вверх, называется **основным тоном** или **примой** аккорда (1). Все другие звуки получают названия по интервалу, образуемому с основным тоном: **терция** (3), **квинта** (5), **септима** (7), **нона** (9). Названия эти сохраняются за звуками аккорда при любом их расположении.

Пример № 4.



Наиболее распространенными аккордами являются **трезвучия** (аккорд, состоящий из трех звуков, расположенных по терциям), **септаккорды** (из четырех звуков), реже используются **нонаккорды** (из пяти звуков).

Пример № 5.



Аккорд может быть расположен так, что нижним звуком будет не основной тон, а какой-либо другой. В этом случае образуется обращение аккорда. Трезвучие имеет два обращения – **секстаккорд** и **квартсекстаккорд**. Секстаккорд и квартсекстаккорд получили свои названия по тем интервалам от нижнего звука (секста; кварта и секста).

Пример № 6.



Септаккорд имеет три обращения, которые получили названия по интервалам, образуемым основным тоном и септимой с нижним звуком данного обращения: **квинтсекстаккорд**, **терцквартаккорд**, **секундаккорд**.

Пример № 7.

Обращения нонаккорда используются редко.

### ЧЕТЫРЕХГОЛОСНЫЙ СКЛАД

Для изучения гармонии принят **четырёхголосный склад**. Четырёхголосие заимствовано из хоровой музыки и соответствует естественному делению певческих голосов на четыре основных партии: сопрано, альт, тенор и бас. Эти четыре голоса записываются на двух нотоносцах: сопрано и альт на верхнем в скрипичном ключе (сопрано – штилями вверх, альт – штилями вниз), тенор и бас – на нижнем нотоносце (тенор – штилями вверх, бас – штилями вниз).

Четырёхголосный склад удобен для изучения гармонии, поскольку в нем хорошо укладываются все основные аккорды. Так, например, для построения трезвучия на четыре голоса достаточно удвоить один из его звуков (чаще всего приму). Количество звуков в септаккордах совпадает с количеством голосов. В нонаккордах обычно пропускается один из звуков (чаще всего квинта).

Пример № 8.

### РАСПОЛОЖЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ

Трезвучия в четырёхголосном складе употребляются с удвоением одного из звуков. Наиболее распространенным является удвоение основного тона. Поскольку в трезвучии, в отличие от обращений, основной тон всегда находится внизу (то есть в басу), в трех верхних голосах находятся: второй основной тон, терцовый и квинтовый тоны. В зависимости от того, какой из этих тонов находится в верхнем голосе (мелодии), различаются три **мелодических положения** трезвучия: примы, терции, квинты.

Пример № 9.

Л. Бетховен. Соната для фортепиано № 4.

В зависимости от того, как распределяются эти тоны между тремя верхними голосами, различаются два **расположения**: тесное и широкое.

**Тесным** называется такое расположение, при котором три верхних голоса находятся на расстоянии терции или кварты друг от друга.

Пример № 10.

тесное расположение

$\tau T^1$      $\tau T^3$      $\tau T^5$

**Широким** называется такое расположение, при котором звуки аккорда в трех верхних голосах берутся соседними голосами «через один», образуя квинты и сексты.

Пример № 11.

широкое расположение

$\text{ш}T^1$      $\text{ш}T^3$      $\text{ш}T^5$

Как в тесном, так и в широком расположениях интервал между басом и тенором во внимание не принимается и может быть от унисона до двух октав.

Таким образом, трезвучие может быть записано в четырехголосном складе в шести разных видах (три вида в тесном расположении, три – в широком расположении).



## Практические рекомендации

1. Располагая каждое из шести положений трезвучия на нотном стане необходимо избегать тесситурных границ голосов и *не применять больше трех добавочных линеек*. Выстраивая аккорд, необходимо исходить из представления, что его звучание рассчитано на реальный исполнительский состав (хор).

### Пример № 12.

Музыкальный пример № 12. Демонстрирует два варианта размещения трезвучия на нотном стане. Первый вариант, помеченный как «плохо», показывает чрезмерно большое расстояние между верхними голосами. Второй вариант, помеченный как «хорошо», показывает более компактное и удобное для исполнения расположение нот. Под нотами басового регистра в обоих случаях стоит буква «t».

2. Нельзя допускать в трех верхних голоса расстояние больше октавы между соседними звуками.

### Пример № 13.

Музыкальный пример № 13. Демонстрирует два варианта размещения трезвучия на нотном стане. Первый вариант, помеченный как «плохо», показывает чрезмерно большое расстояние между верхними голосами. Второй вариант, помеченный как «хорошо», показывает более компактное и удобное для исполнения расположение нот. Под нотами басового регистра в обоих случаях стоит буква «t». В первом варианте также присутствует пометка M<sub>13</sub> в области среднего регистра.

3. Нельзя допускать *перекрещивания голосов*. Перекрещиванием голосов называется случаи, когда бас оказываются выше тенора, тенор выше альты, альт выше сопрано.

### Пример № 14.

Музыкальный пример № 14. Демонстрирует два варианта размещения трезвучия на нотном стане. Первый вариант, помеченный как «плохо», показывает чрезмерно большое расстояние между верхними голосами. Второй вариант, помеченный как «хорошо», показывает более компактное и удобное для исполнения расположение нот. Под нотами басового регистра в обоих случаях стоит буква «t».

## Тема 1.2. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

С точки зрения гармонии **лад** – это система взаимоотношений аккордов, объединенных тяготением к тоническому трезвучию. В мажоро-минорной гармонической системе выразителем функции является аккорд. **Функция** аккорда зависит от его местоположения в ладу и от его звукового состава. Трезвучия главных ступеней различны по своей функции – то есть роли – в ладу. Комплекс напряжений и разрядов, свойственных отношениям функций, называется **функциональностью**.

Трезвучие, построенное на I ступени лада, называется **тоническим** (обозначение: в мажоре –  $T^5_3$ , в миноре –  $t^5_3$ ). Это трезвучие в многоголосной музыке служит главной опорой лада.

Трезвучие, построенное на IV ступени лада, называется **субдоминантовым** (обозначение: в мажоре –  $S^5_3$ , в миноре –  $s^5_3$ ).

Трезвучие, построенное на V ступени лада, называется **доминантовым** (обозначение: в мажоре и гармоническом миноре –  $D^5_3$ ).

Тоника, субдоминанта и доминанта называются **главными трезвучиями**, так как они отражают ладовой характер звучания: в натуральном мажоре все они большие, мажорные, а в натуральном миноре – малые, минорные.

$T^5_3$  осуществляет функцию устойчивости, покоя, стабильности. Два других главных трезвучия –  $S^5_3$  и  $D^5_3$  – неустойчивы, притом по-разному. Доминантовая функция остро тяготеет к разрешению в тонику; субдоминантовая функция тяготеет к тонике гораздо менее активно. Характер взаимодействия функций подчиняется общей логике развития:  $T - S - D - T$ .

Связанная последовательность нескольких аккордов образует **гармонический оборот**. Существует три вида гармонических оборотов:

1. **Автентический** (от греч. – главный, основной) – оборот, состоящий из аккордов тонической и доминантовой функций ( $T - D$ ,  $D - T$ ,  $T - D - T$  и т.п.).

### Пример № 15.

В.А. Моцарт. «Летний вечер»

**Andante**

The musical score is in 3/4 time, marked Andante. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "Ве - чер - ний час на - стал от - ра - дный". The chords and their functional labels are indicated below the staff:

$T^5_3$     $T^5_3$     $T^5_3$     $D^4_3$     $T^5_3$     $D_6$     $D^6_5$     $T^5_3$     $T^5_3$

2. **Плагальный** (от греч. – боковой, косвенный) – оборот, состоящий из аккордов тонической и субдоминантовой функций (Т – S, S – Т, Т – S – Т и т.п.)

Пример № 16.

Ф. Шопен. Этюд a-moll

T<sub>3</sub> - - - S<sub>3</sub> T<sub>3</sub> S<sub>3</sub> T<sub>3</sub>

3. **Полный** – оборот, включающий аккорды всех трех функций (Т – S – D – Т)

Пример № 17.

Л. Бетховен. Концерт для фортепиано № 1

T<sub>6</sub> П<sub>6</sub> (S группа) D<sub>7</sub> T<sub>3</sub><sup>5</sup>

### Тема 1.3. СОЕДИНЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ

Связь отдельных аккордов, участвующих в гармоническом развитии, осуществляется путем их **соединения**. Соединение аккордов осуществляется по определенным принципам и правилам. Движение любого голоса называется **голосоведением**.

Движение **каждого отдельного голоса** может быть **двух видов**:

1. **Плавное** – это движение голоса на интервалы, не превышающие терцию (прима, секунда, терция);
2. **Скачкообразное** – это движение голоса на интервалы, превышающие терцию (кварта, квинта и более).

Совместное движение двух голосов бывает **трех видов**:

1. **Прямое** – это движение голосов в одном направлении – восходящем или нисходящем. Частным случаем прямого является параллельное движение голосов, образованное последовательностью одинаковых интервалов (чаще всего терциями или секстами)

Пример № 18.



2. **Противоположное** – это расходящееся или сходящееся движение двух голосов

Пример № 19.



3. **Косвенное** – это входящее или нисходящее движение одного из двух голосов, при неподвижности другого

Пример № 20.



В классической гармонии сформировались определенные **нормы голосоведения**:

1. Предпочтение плавного голосоведения скачкообразному (особенно в средних голосах)

Пример № 21.



2. Невозможность одновременного движения всех голосов в одном направлении

Пример № 22.

3. Недопустимость движения в любой паре голосов параллельными квинтами и октавами, так как в этом случае возникает эффект пустотности, что связано с акустической природой совершенных консонансов.

Пример № 23.

4. Предпочтение косвенного или противоположного движения в крайних голосах перед прямым, так как в данном случае могут возникнуть движение к скрытым квинте или октаве.

Пример № 24.

5. Недопустимость движения голоса на увеличенный интервал.

Пример № 25.

Чтобы получить естественные и, по возможности, плавные линии всех голосов необходимо логично соединять каждую пару соседних аккордов.

Виды соединения трезвучий зависят от общности и различий в их звуковом составе, т.е. от наличия общих тонов. Наличие общих звуков связано с соотношением трезвучий.

**Соотношением аккордов** называется интервальное расстояние между их основными звуками. Соотношение аккордов бывает: секундовое, терцовое и кварто-квинтовое.

1. Трезвучия в **секундовом соотношении** не имеют общих звуков ( $S^5_3 - D^5_3$ )

Пример № 26.



2. При **терцовом соотношении** между трезвучиями имеется два общих звука ( $T^5_3 - III^5_3, VI^5_3 - S^5_3$ )

Пример № 27.



3. При **кварто-квинтовом** соотношении между трезвучиями имеется один общий звук ( $T^5_3 - S^5_3, D^5_3 - T^5_3$ )

Пример № 28.



Существует **два вида соединений трезвучий**: гармоническое и мелодическое.

**Гармоническим** называется такое соединение трезвучий, при котором общий звук (или два общих звука при терцовом соотношении аккордов) остается на месте в том же голосе, а остальные движутся плавно в ближайшие звуки следующего аккорда. Такое соединение возможно при терцовом и кварто-квинтовом соотношении аккордов.

#### Техника соединения

1. Правильно построить первый аккорд.
2. Наметить бас второго аккорда.
3. Найти общий звук и оставить его на месте в том же голосе.
4. Остальные голоса вести плавно в ближайшие звуки второго аккорда.
5. Проверить правильность соединения трезвучий. Расположение аккордов не должно измениться.

Пример № 29.

$\tau T^1$  S     $\tau T^3$  S     $\tau T^5$  S     $\text{ш}T^1$  S     $\text{ш}T^3$  S     $\text{ш}T^5$  S

Пример № 30.

$\tau T^1$  Ш     $\tau T^3$  Ш     $\tau T^5$  Ш     $\text{ш}T^1$  Ш     $\text{ш}T^3$  Ш     $\text{ш}T^5$  Ш

**Мелодическим** называется такое соединение аккордов, при котором ни один из голосов не остается на месте даже при наличии общего звука. При этом соединении три верхних звука движутся плавно в противоположном басу направлении, в ближайшие звуки соседнего аккорда. Бас ведется на интервал, не превышающий кварту. Такое соединение возможно при секундовом и квартовом соотношении аккордов.

**Техника соединения**

1. Правильно построить первый аккорд.
2. Наметить бас второго аккорда и повести его на ближайший интервал (при соединении  $T^5_3 - S^5_3$ ,  $S^5_3 - T^5_3$ ,  $T^5_3 - D^5_3$ ,  $D^5_3 - T^5_3$  на ч4 вверх или вниз; при соединении  $S^5_3 - D^5_3$  на б.2 вверх).
3. Три верхних голоса повести плавно в противоположном басу направлении в ближайшие звуки второго аккорда.
4. Проверить правильность соединения трезвучий. Расположение аккордов не должно измениться.

Пример № 31.

$\tau S^1$  D     $\tau S^3$  D     $\tau S^5$  D     $\text{ш}S^1$  D     $\text{ш}S^3$  D     $\text{ш}S^5$  D

Пример № 32.

$\text{D}^1$  Т     $\text{D}^3$  Т     $\text{D}^5$  Т     $\text{D}^1$  Т     $\text{D}^3$  Т     $\text{D}^5$  Т

**Тема 1.4. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ**

**Перемещением** называется повторение аккорда с каким-либо изменением положения. При перемещении трезвучия может измениться его расположение, мелодическое положение или и то и другое одновременно.

Существует **три способа перемещения**:

**1. Прямой** – это такой способ, при котором три верхних голоса перемещаются в одном направлении (вниз или вверх) на соседние гармонические тоны. Сопрано при этом движется на интервал терции или квинты. Характерный признак этого способа – сохранение расположения аккорда.

Пример № 33.

$\text{T}^1$  -     $\text{T}^1$  -     $\text{T}^3$  -     $\text{T}^3$  -     $\text{T}^5$  -     $\text{T}^5$  -

$\text{ШТ}^1$  -     $\text{ШТ}^1$  -     $\text{ШТ}^3$  -     $\text{ШТ}^3$  -     $\text{ШТ}^5$  -     $\text{ШТ}^5$  -

**2. Зеркальный или противоположный** – это такой способ, при котором сопрано и тенор меняются звуками в зеркальном отражении, а альт остается на месте. Сопрано при этом движется на интервал терции или квинты. При движении мелодии вверх расположение меняется с тесного на широкое, при движении вниз – с широкого на тесное.



Пример № 34.

$\text{1Г}^1$  -  $\text{1Г}^3$  -  $\text{1Г}^5$  -  $\text{3Г}^1$  -  $\text{3Г}^3$  -  $\text{3Г}^5$  -

3. **Косвенный** – это такой способ, при котором альт и сопрано движутся в одном направлении, как бы взаимно обмениваясь звуками, а тенор остается на месте. Сопрано при этом движется на интервал квинты или сексты. При движении мелодии вверх расположение изменяется с тесного на широкое, при движении вниз – с широкого на тесное.

Пример № 35.

$\text{1Г}^1$  -  $\text{1Г}^3$  -  $\text{1Г}^5$  -  $\text{3Г}^1$  -  $\text{3Г}^3$  -  $\text{3Г}^5$  -

Бас в перемещениях не участвует, но он может повторяться, выдерживаться долгой длительностью или делать октавный скачок.

Нежелательно делать перемещение аккорда через тактовую черту и от слабой доли к сильной.

Перемещая трезвучие необходимо иметь ввиду, что для низкого регистра более характерно тесное расположение, а для высокого регистра – широкое расположение. Смена расположения иногда имеет и чисто техническое значение – удобство записи аккордов, плавность голосоведения.

## Тема 1.5. ГАРМОНИЗАЦИЯ БАСА ГЛАВНЫМИ ТРЕЗВУЧИЯМИ

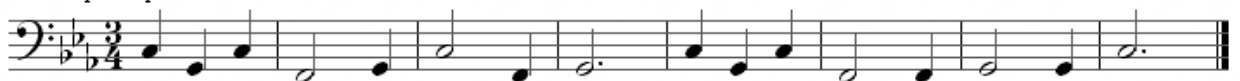
**Гармонизацией данного голоса** (мелодии или баса) называется присоединение к нему связной и логичной последовательности аккордов. Гармонизация басового голоса связана с большой функциональной определенностью, так как в басу помещается прима любого из главных трезвучий. Но сложность заключается в том, что необходимо придумать свою выразительную мелодию, поэтому гармонизация баса требует больше творчества, музыкальной интуиции, изобретательности.

### Практические рекомендации

1. Перед гармонизацией баса необходимо: определить тональность, определить форму, найти цезуры между предложениями и наметить функции.
2. Выбрать начальное расположение первого аккорда. Начинать гармонизацию можно с любого мелодического положения и с любого расположения аккорда, но не следует выбирать такие положения первого аккорда, при которых сопрано оказалось бы в высоком регистре.
3. Мелодическая линия верхнего голоса должна приближаться к типу волны: чередование плавного движения со скачкообразным, по принципу скачка с заполнением.
4. Перед скачком баса вверх необходимо следить, чтобы тенор находился от баса на больший, чем у скачка интервал.
5. При соединении трезвучий расположение аккордов не должно изменяться, смена расположения может происходить только при перемещениях.
6. Перемещения возможны в том случае, если:
  - бас повторяется;
  - бас делает октавный скачок;
  - бас представлен крупной длительностью.
7. Заключительное тоническое трезвучие должно быть в мелодическом положении основного тона.

#### Пример № 36.

Пример данного баса



#### Пример № 37.

Пример гармонизации данного баса.

Плохо. Не развита мелодия, нет кульминации, заключительная каденция несовершенна.

#### Пример № 38.

Хорошо. Пример гармонизации данного баса.

## **Тема 1.6. ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ ГЛАВНЫМИ ТРЕЗВУЧИЯМИ**

**Гармонизация мелодии** – сочинение гармонического сопровождения к данной мелодии. Гармонизация предполагает два этапа:

1. Анализ гармоний, которые должны соответствовать данной мелодии (через слуховое восприятие мелодии);
2. Изложение услышанных аккордов в четырехголосной фактуре.

### **Практические рекомендации**

1. Перед гармонизацией мелодии необходимо: определить тональность, форму, найти цезуры между предложениями.

2. Наметить каденции, поставив возможные функции в каденционных оборотах. Так как мелодия обычно представляет собой период, состоящий из двух предложений, то соответственно содержит две каденции, для которых не характерно гармоническое разнообразие:

- первая – в 4-ом такте – срединная каденция. Для нее характерна остановка на неустойчивой гармонии, чаще всего на доминантовой (срединная автентическая каденция), реже – субдоминантовой (срединная плагальная каденция);
- вторая – в конце – заключительная каденция. Для нее характерна остановка на устойчивой тонической гармонии (чаще всего полная совершенная каденция).

3. Первым и последним аккордом всего построения обычно бывает тоническое трезвучие. Если мелодия начинается из затакта, то она чаще всего гармонизируется доминантовой гармонией и реже аккордами субдоминантовой функции.

4. Аккорд, взятый на слабой доле такта, не следует перемещать через тактовую черту. В сложных тактах это правило касается и относительно сильных долей (исключение – если аккорд вступил на сильном времени, то он может быть продлен и за пределы данного такта).

5. Повторяющиеся звуки мелодии (рядом стоящие) необходимо гармонизовать разными аккордами.

6. Поступенное движение в мелодии предполагает смену гармонии. Ход мелодии на терцию может быть гармонизован перемещением или двумя разными аккордами при мелодическом соединении. Ходы мелодии на кварту, квинту и сексту могут быть гармонизованы перемещением.

7. Необходимо следить за правильностью соединения каждой пары аккордов.

8. Второе предложение периода может начинаться с любой гармонии, независимо от функциональной принадлежности срединной каденции.

9. Бас должен представлять собой волнообразную линию в пределах полутора октав. Желательно чередовать в басу скачки с поступенным движением, направленным в противоположную скачку сторону. Не следует допускать в басу двух скачков на квинту (а по возможности и на кварту) подряд в одном направлении.

Пример № 39.

Пример данной мелодии.



Пример № 40.

Пример гармонизации данной мелодии.

## Тема 1.7. СКАЧКИ ТЕРЦОВЫХ ТОНОВ

**Скачки терций** – это соединение в одном голосе терцовых тонов разных трезвучий. Такой скачок выполняется на интервал кварты или квинты. Соединение трезвучий должно быть гармоническое. Расположение аккордов при скачках терций изменяется. Бас при таком соединении движется в противоположном скачку направлении.

Скачки терций применяются в сопрано и теноре:

1. При восходящем скачке терций *в сопрано* первый аккорд должен находиться в тесном расположении, второй аккорд – в широком. При нисходящем скачке расположение меняется с широкого на тесное. После скачка мелодия почти всегда движется в обратном скачку направлении.

Пример № 41.

2. При восходящем скачке терций **в теноре** первый аккорд должен находиться в широком расположении, второй аккорд – в тесном. При нисходящем скачке расположение меняется с тесного на широкое.

Пример № 42.

В **альте** скачки терций не применяются, так как приводят к неправильному расположению аккордов.

### Особенности минора

В миноре при соединении  $t^5_3$  и  $D^5_3$  скачок терций и в сопрано и в теноре должен выполняться только в нисходящем направлении на интервал ум.4. При соединении  $D^5_3$  и  $t^5_3$  скачок терций должен выполняться только в восходящем движении на интервал ум.4. Скачки выполняются только в этом направлении во избежание ходов на интервал ув.5.

Пример № 43.

### Практическое значение

Скачки терций в сопрано и теноре обеспечивают мягкую смену расположения аккорда и помогают избежать большого количества добавочных линеечек.

## Тема 1.8. ПЕРИОД. ПРЕДЛОЖЕНИЕ. КАДЕНЦИЯ

**Период** – это наименьшая законченная форма, излагающая относительно развитую и законченную музыкальную мысль.

Период **может делиться на предложения**. Период не делимый на предложения получил название **периода единого строения**. Наиболее распространенный вид

классического периода – период повторного строения, состоящий из двух, сходных по началу, предложений.

Пример № 44.

**Allegro** В. Моцарт. Соната для фортепиано F-dur

1 предложение 2 предложение

The musical score for Example 44 consists of two systems of piano music. The first system shows the beginning of the first phrase, marked 'p', and the beginning of the second phrase, marked 'f'. The second system continues the first phrase and ends with a double bar line. The music is in F major, 3/4 time, and marked 'Allegro'.

Пример № 45.

**Allegretto** Л. Бетховен. Соната для фортепиано № 6

The musical score for Example 45 shows a piano sonata by Beethoven in F major, 3/4 time, marked 'Allegretto'. The score is marked 'p'. It features a long, flowing melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

В тональном отношении периоды делятся на *однотональные* (заканчиваются в основной тональности) и *модулирующие* (заканчиваются в новой, иной тональности по сравнению с начальной).

Пример № 46.

**Allegretto** Л. Бетховен. Немецкий танец

*F* C-dur

The musical score for Example 46 shows a German dance by Beethoven in C major, 3/4 time, marked 'Allegretto'. The score is marked 'p' and 'f'. It features a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature is C major, indicated by 'C-dur'.

Пример № 47.

Ф. Мендельсон. Песня без слов.

**Andante**

C-dur

G-dur

В тематическом отношении периоды делятся на периоды **повторного строения** (начала их предложений тематически сходны) и **неповторного строения** (в них тематического сходства нет).

Пример № 48.

Л. Бетховен. Багатель

**Allegretto**

1 предложение

2 предложение

p

p

Пример № 49.

Д. Шостакович. "Шарманка"

**Allegro ma non troppo**

1 предложение

2 предложение

f

В структурно-масштабном отношении период может быть **квадратным** и **неквадратным**. Квадратной называется такая структура, при которой количество тактов в предложении и периоде кратно четырем (например, 4+4, 8+8, 16+16). Неквадратность обычно связана с расширением или дополнением. **Расширение** раздвигает предложение изнутри; чаще всего оно связано с прерванной каденцией, которая требует после себя

продолжения развития к заключительной каденции. **Дополнение** находится после заключительной каденции и способствует закреплению тоники.

Пример № 50.

Tempo di minuetto

Л. Бетховен. Соната для фортепиано № 20

1 предложение

2 предложение

Пример № 51.

Andante cantabile

П. Чайковский. "Баркарола"

1 предложение

2 предложение

заключительная каденция

Пример № 52.

Allegretto

Л. Бетховен. Соната для фортепиано № 2

1 предложение

2 предложение

заклучительная каденция

дополнение

Мелодико-гармонические обороты, завершающие период и предложения, называются **каденциями**. Каденции классифицируются:

- по месту в форме периода;
- по аккордовому составу;
- по степени завершенности, устойчивости.



По **местоположению** в форме периода каденции делятся на:

- срединные;
- заключительные;
- дополнительные.

**Срединной** называется каденция в середине периода (например, в конце первого предложения). **Заключительной** называется каденция, завершающая период. **Дополнительной** называется каденция, завершающая дополнение к периоду.

По **аккордовому составу** каденции делятся на:

- автентические (из аккордов доминанты и тоники);
- плагальные (из аккордов субдоминанты и тоники);
- полные (из аккордов субдоминанты, доминанты и тоники).

По **степени завершенности**, функциональной устойчивости каденции разделяются на: половинные, полные, прерванные.

**Половинной** называется каденция на неустойчивой ладовой функции – доминантовой ( $D^5_3$ ) или, реже, субдоминантовой ( $S^5_3$ ). Срединная каденция периода чаще всего бывает половинной автентической (на  $D^5_3$ ).

Пример № 53.

Ю.Щуровский. "Степная песня"

**Andante**

1 предложение      половинная плагальная каденция      2 предложение      плагальная каденция

$S^5_3$        $t^5_3-3$

Пример № 54.

Р. Шуман. Соната для фортепиано a-moll

**Allegretto quasi andantino**

1 предложение      половинная автентическая каденция      2 предложение      полная каденция

$K^6_4$  D       $\Pi_6$  D7       $T^5_3$

**Полной** называется каденция, завершающая построение на тонике. Различают:

- полные совершенные каденции;
- полные несовершенные каденции.

**Полной совершенной** каденция называется в том случае, если:

- заключительный аккорд тоники звучит в основном виде (трезвучие);
- тоническое трезвучие звучит в мелодическом положении основного тона (примы);
- тоническому трезвучию предшествует основной вид доминанты ( $D^5_3$ ,  $D_7$ ,  $D_9$ );
- тоническое трезвучие звучит на сильной доле такта.

Если хотя бы один из этих признаков в каденции отсутствует, каденция называется **полной несовершенной**.

**Прерванной** называется каденция, содержащая переход доминанты в трезвучие VI ступени.

Пример № 55.

Л. Бетховен. Соната № 27

**Con vivacita**

прерванная каденция

полная совершенная каденция

**rit.**

$D_7$        $VI^5_3$        $D_7$        $T^5_3$

## Тема 1.9. КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД

**Кадансовым квартсекстаккордом** ( $K^6_4$ ) называется созвучие, имеющее внешнее сходство со вторым обращением тонического трезвучия и появляющееся в каденционных оборотах. В четырехголосном изложении в  $K^6_4$  удваивается бас.

Пример № 56.

$K^6_4$        $K^6_4$

Кадансовый квартсекстаккорд представляет собой бифункциональное сочетание, в котором тонические верхние голоса опираются на доминантовый бас, причем доминантовая функция, как основа гармонии, преобладает.

### Метрические условия

Кадансовый квартсекстаккорд применяется только на сильной или относительно сильной доле такта. В трехдольном размере ( $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ )  $K^6_4$  может встретиться и на второй доле такта, если перед ним звучит аккорд субдоминантовой функции, а после него, как обычно, доминанта.

### Приготовление

1. Кадансовый квартсекстаккорд подготавливается *субдоминантовой гармонией*. Наличие общего звука обеспечивает аккордам плавное гармоническое соединение.

Пример № 57.

s       $K^6_4$    D      t

2. Нередко  $K^6_4$  встречается в каденциях непосредственно после *тонической гармонии*. Такое гармоническое последование более типично для срединных каденций.

Пример № 58.

t       $K^6_4$    D      t

### Разрешение

При разрешении  $K^6_4$  в  $D^5_3$  в срединной каденции основной звук доминанты и его удвоение, как правило, остаются на месте, а тонические звуки переходят нисходящим движением в ближайшие звуки доминанты.

В заключительной каденции кроме плавного голосоведения при разрешении  $K^6_4$  в  $D^5_3$  иногда используется скачок в верхнем голосе к терции или к квинте доминанты.

Пример № 59.

K<sup>6</sup><sub>4</sub>   D   t   K<sup>6</sup><sub>4</sub> - D   t

**Перемещение**

Как и все гармонии кадансовый квартсекстаккорд перемещается всеми известными способами.

Пример № 60.

K<sup>6</sup><sub>4</sub> - K<sup>6</sup><sub>4</sub> - K<sup>6</sup><sub>4</sub> -

**Практическое значение**

Кадансовый квартсекстаккорд, как функционально-неустойчивое созвучие, вносит в половинные каденции новое звучание и дополнительное напряжение; в заключительной каденции отодвигает вступление тоники; в срединной каденции усиливает временную устойчивость доминанты, являющейся его разрешением.

**Тема 1.10. СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ**

**Секстаккордом** называется первое обращение трезвучия, содержащее в басу его терцовый тон. В секстаккордах главных трезвучий удваивается прима или квинта.

Пример № 61.

T<sub>6</sub>   T<sub>6</sub>

У сектаккорда может быть тесное, широкое и смешанное расположение. **Смешанным** называется такое расположение аккорда, при котором одна пара верхних голосов образует интервал, характеризующий тесное расположение (приму или кварту), а другая пара голосов – интервал, характеризующий широкое расположение (квинту или октаву). Тесное расположение характеризуется наличием унисона между двумя соседними голосами; широкое – наличием октавы. Любой сектаккорд может быть представлен в десяти возможных вариантах записи: по два – в тесном и широком расположениях, шесть – в смешанном.

Пример № 62.

The musical notation for Example 62 shows ten sixths in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. The notes are: F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5. The first two are labeled 'тесное' (close), the next two 'широкое' (wide), and the remaining six 'смешанное расположение' (mixed arrangement). Each note is labeled with T<sub>6</sub> below it.

**Техника соединения сектаккордов и главных трезвучий**

1. **Соединение трезвучия и сектаккорда той же функции** напоминает перемещение. При этом необходимо следить за тем, чтобы появлению терции в басу соответствовало движение от терции в каком-нибудь из трех верхних голосов.

Пример № 63.

The musical notation for Example 63 shows a sequence of four chords in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. The chords are: T<sup>5</sup><sub>3</sub>, T<sub>6</sub>, T<sup>5</sup><sub>3</sub>, T<sub>6</sub>. The notes are: F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5.

2. **Соединение трезвучия и сектаккорда кварто-квинтового соотношения** гармоническое, чаще всего с плавным голосоведением.

Пример № 64.

The musical notation for Example 64 shows a sequence of four chords in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. The chords are: T, S<sub>6</sub>, D<sub>6</sub>, T. The notes are: F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5, F4, C5.

3. **Соединение трезвучия и сектаккорда секундового соотношения** мелодическое. При таких соединениях возникает возможность появления параллельных чистых квинт и октав.

- а. При соединении  $S_6$  и  $D^{5_3}$  во избежание параллелизмов необходимо:
- в  $S_6$  удвоить приму и дать ее мелодическое положение;
  - если в  $S_6$  получилось мелодическое положение и удвоение квинты, то необходимо сменить расположение на тесное в верхней паре голосов.

Пример № 65.

$S_6$     $D$     $S_6$     $D$     $cmS_6$     $tS_6$     $D$

б. При соединении  $S^{5_3}$  и  $D_6$  бас направляется *вниз на ум.5* (но не вверх, во избежание хода на увеличенный интервал). Соединение  $S^{5_3} - D_6$  невозможно в тех случаях, когда бас и тенор образуют унисон.

Пример № 66.

$S$     $um_5$     $D_6$     $S$     $D_6$

### Перемещение

При перемещении сектаккорда можно изменить мелодическое положение, удвоение или расположение аккорда. Чаще всего при перемещении сектаккордов движение происходит только в одном голосе – верхнем; особенно эффектны широкие мелодические скачки в кульминации.

Пример № 67.

T<sub>6</sub> - T<sub>6</sub> -

**Практическое значение**

Применение секстаккордов в середине построения значительно обогащает линию баса, дает возможность смены расположения без применения скачка.

### Тема 1.11. СКАЧКИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЯ И СЕКСТАККОРДА

В соединениях трезвучия и секстаккорда возможны скачки **трех видов**:

1. Однородные скачки (скачки прим, основных тонов (1-1); скачки квинтовых тонов (5-5)).
2. Двойные скачки (одновременно 1-1 и 5-5).
3. Смешанные скачки (1-5, 3-5, 3-1 и т.п.).

Однородные и двойные скачки возможны при соединении аккордов только кварто-квинтового соотношения, смешанные скачки возможны как при соединении аккордов кварто-квинтового, так и секундового соотношения.

Скачки используются в основном в мелодии, в других голосах скачки применяются значительно реже.

Пример № 68.

t    D<sub>6</sub>    t    s<sub>6</sub>    t<sub>6</sub>    s

**1. Однородные скачки.**

Гармонизация любого скачка (кроме скачка терций и перемещения) исключает возможность применения двух трезвучий в основном виде, так как возникающие при этом двойные скачки в крайних голосах образуют либо параллельные, либо противоположные

октавы или квинты. Нежелательно и прямое движение крайних голосов к октаве или квинте (так называемая скрытая октава или квинта).

Поэтому при *восходящем* скачке в сопрано основных или квинтовых тонов необходимо движение от трезвучия к секстаккорду. Нижний звук удобнее гармонизировать в тесном расположении. Бас при этом движется в противоположном скачку направлении.

Пример № 69.

The musical notation for Example 69 is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two measures. In the first measure, the soprano voice has a triad (T) with notes G#4, B4, and D5. The bass voice has notes G#2 and B2. In the second measure, the soprano voice has a sextachord (s6) with notes G#4, B4, D5, F#5, G#5, and B5. The bass voice has notes G#2 and B2. Fingerings are indicated: '5' for the soprano in the first measure and '1' for the soprano in the second measure.

T      s<sub>6</sub>      D      t<sub>6</sub>

При *нисходящем* скачке в сопрано основных или квинтовых тонов возможно любое сочетание: и от трезвучия к секстаккорду, и от секстаккорда к трезвучию.

Пример № 70.

The musical notation for Example 70 is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two measures. In the first measure, the soprano voice has a sextachord (s6) with notes G#4, B4, D5, F#5, G#5, and B5. The bass voice has notes G#2 and B2. In the second measure, the soprano voice has a triad (t) with notes G#4, B4, and D5. The bass voice has notes G#2 and B2. Fingerings are indicated: '1' for the soprano in the first measure and '5' for the soprano in the second measure.

D<sub>6</sub>    t      t      s<sub>6</sub>

## 2. Двойные скачки.

Двойные скачки – это одновременные скачки в двух голосах. Они возникают в трех случаях, когда второму аккорду из-за мелодического скачка грозит разрыв голосоведения и неверность расположения. Самый распространенный вид двойного скачка – это одновременный скачок примы одного аккорда в приму другого и квинты в квинту. Во избежание параллельных квинт в таком соединении прима располагается выше квинты. При таком соединении два голоса движутся параллельными (изредка противоположными) квартами.



Пример № 71.

запрещено

t   s<sub>6</sub>   D   t<sub>6</sub>   t   s<sub>6</sub>

**3. Смешанные скачки**

Гармонизация смешанных скачков (1-5, 3-5, 1-3 и т.п.) возможна на интервалы сексты, уменьшенной квинты, изредка септимы. Терцовый тон гармонизируется только трезвучием в основном виде, основной и квинтовый тон – либо трезвучием, либо секстаккордом.

Пример № 72.

D<sub>6</sub>   t   s<sub>6</sub>   D   t   s<sub>6</sub>

**Практическое значение**

Применение скачков при соединении трезвучия и секстаккорда (или наоборот) значительно расширяет средства голосоведения и создает контраст с плавным поступательным движением.

**Тема 1.12. СОЕДИНЕНИЕ ДВУХ СЕКСТАККОРДОВ**

Движением баса от терции одного аккорда к терции другого образуется последовательность из двух секстаккордов. Эта последовательность может быть кварто-квинтового соотношения (T<sub>6</sub> – D<sub>6</sub>; D<sub>6</sub> – T<sub>6</sub>; T<sub>6</sub> – S<sub>6</sub>; S<sub>6</sub> – T<sub>6</sub>) и секундового соотношения (S<sub>6</sub> – D<sub>6</sub>).

**1. Соединение секстаккордов кварто-квинтового соотношения.**

Соединение таких секстаккордов гармоническое, с плавным голосоведением. Если при соединении этих двух аккордов получаются параллельные октавы, то в сопрано или в теноре применяются скачки основных или квинтовых тонов.

Пример № 73.

T    S<sub>6</sub>    T<sub>6</sub>    S<sub>6</sub>    D<sub>6</sub>    T<sub>6</sub>

**Особенности минора**

При последовательности  $t_6 - D_6$  (или наоборот) бас должен двигаться на ум.4.

Пример № 74.

$t_6$     yM<sub>4</sub>    D<sub>6</sub>    yM<sub>4</sub>     $t_6$

**2. Соединение сектаккордов секундового соотношения.**

При соединении  $S_6$  и  $D_6$  с плавным голосоведением необходимо:

- $S_6$  дать в мелодическом положении примы и удвоить ее;
- $D_6$  дать в мелодическом положении примы с удвоением квинтового тона;
- в этом случае три голоса движутся вверх параллельными сектаккордами, а четвертый в противоположную им сторону.

Если  $S_6$  находится в мелодическом положении квинтового тона, то при соединении с  $D_6$  во избежание параллелизмов необходимо применить скачок в одном из верхних голосов на ч.4 вниз к приме  $D_6$ .

Пример № 75.

S<sub>6</sub>    D<sub>6</sub>    S<sub>6</sub>    D<sub>6</sub>

### Особенности минора

При соединении  $s_6$  с  $D_6$  в миноре в басу возникает ход на ув.2. Существует два способа, как этого избежать:

1. Можно использовать  $S_6$  в мелодическом миноре (с VI высокой ступенью в басу). Этот аккорд можно вводить или сразу после  $t^5_3$ , или же после натурального  $s_6$ .
2. В очень редких случаях бас можно вести на ум.7 вниз.

Пример № 76.

The musical score shows a bass line in 4/4 time. The chords are  $s_6$ ,  $D_6$ ,  $s_6$ ,  $S_6^M$ ,  $s_6$ , and  $D_6$ . The bass line includes a 'ув2' (up 2) interval and a 'ум7' (down 7) interval.

### Практическое значение

При соединении двух или нескольких сектаккордов подряд обогащается мелодический рисунок басового голоса, что в сочетании с развитой линией сопрано раскрывает новые выразительные возможности четырехголосной фактуры.

## Тема 1.13. ПРОХОДЯЩИЕ И ВПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

**Квартсектаккордом** называется второе обращение трезвучия, в басу которого находится квинтовый тон. В главных квартсектаккордах удваивается квинта.

По характеру звучания квартсектаккорды отличаются от трезвучий и сектаккордов благодаря кварте, образуемой между басом и одним из верхних голосов.

Все квартсектаккорды имеют функциональное противоречие: бас указывает на одну функцию, верхние голоса – на другую. Поэтому применение квартсектаккордов связано с особыми метроритмическими условиями. Важные условия для использования квартсектаккордов следующие:

- использование квартсектаккордов на слабом времени;
- плавное голосоведение.

Квартсектаккорды связаны с движением неаккордовых звуков: проходящие квартсектаккорды возникли благодаря проходящим звукам; вспомогательные квартсектаккорды – вспомогательным звукам.

## 1. Проходящие квартсектаккорды

**Проходящим** называется **квартсектаккорд**, помещенный на слабом времени между трезвучием и его сектаккордом (или наоборот) при поступенном движении баса.

Существует **два вида** оборотов с проходящими квартсектаккордами:

1.  $T^5_3 - D^6_4 - T_6$  и наоборот;
2.  $S^5_3 - T^6_4 - S_6$  и наоборот.

**Правила голосоведения:** бас и один из верхних голосов (чаще сопрано) идут в противоположном друг другу движении по тем же самым звукам. Общий тон остается на месте, а оставшийся звук идет на ступень вниз и обратно. Если данный оборот начинается с сектаккорда, то для получения более плавного голосоведения в сектаккорде лучше удвоить основной тон. Если же в сектаккорде удваивается квинтовый тон, то один из голосов движется не поступенно, а на терцию.

*Пример № 77.*

## Практическое значение

Применение в последовательностях квартсекстаккордов всех ступеней значительно расширяет возможности плавного движения всех голосов и разнообразит музыкальную ткань.

### Тема 1.14. ОСНОВНОЙ ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

**Доминантовым** называется **септаккорд**, построенный на V ступени мажора и гармонического минора. По своей структуре доминантовый септаккорд является малым мажорным септаккордом, так как крайние звуки образуют интервал малой септимы, а в основе лежит мажорное трезвучие.

В четырехголосном изложении доминантовый септаккорд употребляется *в двух разновидностях*: полного и неполного (с пропущенной квинтой) септаккорда. Вместо пропущенной квинты в неполном D<sub>7</sub> необходимо удвоить приму аккорда.

#### Пример №79.

Полный D<sub>7</sub>                      Неполный D<sub>7</sub>

D<sub>7</sub>    D<sub>7</sub>    D<sub>7</sub>                      D<sub>7</sub><sup>-5</sup>    D<sub>7</sub><sup>-5</sup>

## Приготовление

Доминантовый септаккорд обычно вводится плавным голосоведением. Септима никогда не берется нисходящим скачком, так как дальнейшее разрешение септимы вниз противоречит мелодическому принципу скачка с заполнением.

**Септима** в доминантовом септаккорде бывает **двух видов**:

1. **Приготовленная** септима – такая септима должна оставаться на месте в том же самом голосе от предыдущего аккорда. Она появляется после аккордов субдоминантовой группы (S<sup>5</sup><sub>3</sub>, S<sub>6</sub>). При соединении S<sup>5</sup><sub>3</sub> с D<sub>7</sub> последний аккорд должен быть обязательно неполный, во избежание движения параллельными квинтами.

Пример №80.

s<sub>6</sub>      D<sub>7</sub>      s<sub>3</sub><sup>5</sup>      D<sub>7</sub><sup>-5</sup>

2. **Проходящая** септима – такая септима берется постепенным нисходящим или восходящим ходом. Она звучит после K<sup>6</sup><sub>4</sub>, D<sup>5</sup><sub>3</sub>, D<sub>6</sub>, реже после T<sub>6</sub>.

Пример №81.

K<sup>6</sup><sub>4</sub>    D<sub>7</sub>      D<sup>5</sup><sub>3</sub>    D<sub>7</sub>      D<sub>6</sub>    D<sub>7</sub>      t<sub>6</sub>    D<sub>7</sub>

**Разрешение**

**Полный доминантовый септаккорд** разрешается в неполное тоническое трезвучие по правилу:

- прима движется скачком на ч.4 вверх или на ч.5 вниз в приму T<sup>5</sup><sub>3</sub>;
- терция – на ступень вверх;
- квинта – на ступень вниз;
- септима – на ступень вниз.

Пример №82.

D<sub>7</sub>      t      D<sub>7</sub>      t

**Неполный доминантовый септаккорд** может разрешаться двумя способами:

1. В полное тоническое трезвучие. При таком разрешении прима D<sub>7</sub>, находящаяся в одном из верхних голосов остается на месте в качестве общего звука.
2. В неполное тоническое трезвучие с применением скачков прим в крайних голосах. В этом случае в крайних голосах допускаются противоположные октавы.

Пример №83.

The musical notation for Example 83 is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two measures. In the first measure, the bass line has a half note D (labeled '1') and a half note G# (labeled '3'), with an arrow indicating a glide from D to G#. The treble line has a half note A (labeled '1') and a half note C# (labeled '3'), with an arrow indicating a glide from A to C#. Below the first measure are the chord symbols D7<sup>-5</sup> and t. In the second measure, the bass line has a half note D (labeled '1') and a half note F# (labeled '3'), with an arrow indicating a glide from D to F#. The treble line has a half note A (labeled '1') and a half note C# (labeled '3'), with an arrow indicating a glide from A to C#. Below the second measure are the chord symbols D7 and t.

**Перемещение**

При перемещении доминантового септаккорда септима либо остается на месте в том же голосе, либо меняется местами с квинтой аккорда.

Пример №84.

The musical notation for Example 84 is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two measures. In the first measure, the bass line has a half note D (labeled '7') and a half note G# (labeled '5'), with an arrow indicating a glide from D to G#. The treble line has a half note A (labeled '7') and a half note C# (labeled '5'), with an arrow indicating a glide from A to C#. Below the first measure are the chord symbols D7 and -. In the second measure, the bass line has a half note D (labeled '7') and a half note G# (labeled '5'), with an arrow indicating a glide from D to G#. The treble line has a half note A (labeled '7') and a half note C# (labeled '5'), with an arrow indicating a glide from A to C#. Below the second measure are the chord symbols D7 and -.

**Практическое значение**

Доминантовый септаккорд используется только в заключительных и прерванных каденциях.

**Тема 1.15. ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА**

Доминантовый септаккорд имеет **три обращения**: квинтсектаккорд (<sup>6</sup><sub>5</sub>), терцквартаккорд (<sup>4</sup><sub>3</sub>), секундаккорд (2). Названия обращений образованы из названий интервалов, образуемых между басом и характерными звуками септаккорда (примой и септимой). Расположение обращений доминантового септаккорда может быть тесным, широким или смешанным.

Пример №85.

The musical notation shows three chords in a piano setting. The first chord is  $tD^6_5$  (D dominant 6th with 5th), the second is  $шD_2$  (D second inversion), and the third is  $смD^4_3$  (D dominant 4th with 3rd). Fingerings are indicated: 2 and 3 for the first, 5 for the second, and 3 for the third.

Строение (структура) и звучание доминантового септаккорда и его обращений одинаковы для мажора и одноименного гармонического минора.

**Приготовление**

Обращения доминантового септаккорда могут приготавливаться аккордами тонической ( $T^5_3$ ,  $T_6$ ,  $T^6_4$ ), субдоминантовой ( $S^5_3$ ,  $S_6$ ,  $S^6_4$ ) и доминантовой функций ( $D^5_3$ ,  $D_6$ ,  $D^6_4$ ). Нормы голосоведения при введении обращений те же, что при введении  $D_7$ .

**Доминантовый квинтсекстаккорд** – первое обращение  $D_7$ , имеющее в басу терцовый тон. Строится на VII ступени мажора и VII повышенной ступени гармонического минора.  $D^6_5$  вводится двумя способами:

1. Как усложнение  $D_6$  с помощью проходящей септимы;

Пример №86.

The musical notation shows a transition from a  $D_6$  chord to a  $D^6_5$  chord. The bass line moves from the root (F) to the third (A), illustrating the 'passing seventh' technique.

2. После любой другой функции (тонической или субдоминантовой) при помощи гармонического соединения. В последовательности  $S^5_3 - D^6_5$  бас необходимо вести вниз на ум.5. В миноре в последовательности  $t_6 - D^6_5$  бас необходимо вести вниз на ум.4. Такое ведение баса помогает избежать ходов на увеличенные интервалы.



Пример №87.

$s^5_3$     $D_2$     $t^5_3$     $D^4_3$     $s^5_3$     $D^6_5$     $t_6$     $D^6_5$

**Доминантовый терцквартаккорд** – второе обращение  $D_7$ , имеющее в басу квинтовый тон. Строится на II ступени лада. Может вводиться после аккордов любой функции.  $D^4_3$  может использоваться в качестве *проходящего аккорда* (вместо  $D^6_4$ ) между  $T^5_3$  и  $T_6$  (и наоборот). В обороте  $T^5_3 - D^4_3 - T_6$  образуются нарушения голосоведения, которые разрешены:

1. Во избежание удвоения тонической терции в обороте  $T^5_3 - D^4_3 - T_6$  доминантовую септиму необходимо вести вверх, параллельно басу (при обратном движении  $T_6 - D^4_3 - T^5_3$  такая необходимость отпадает);
2. В некоторых вариантах расположения в данном обороте образуется последовательность двух квинт (уменьшенной и чистой или наоборот), которые допускаются как исключение;
3. По логике голосоведения  $D^4_3$  разрешается в  $T_6$ .

Пример №88.

$t^5_3$     $D^4_3$     $t_6$

Если данный оборот начинается с  $T_6$ , то в этом аккорде для плавности голосоведения необходимо удвоить квинту.

Пример №89.

t<sub>6</sub>   D<sup>4</sup><sub>3</sub>   t<sup>5</sup><sub>3</sub>

**Доминантовый секундаккорд** – третье обращение D<sub>7</sub>, имеющее в басу септиму аккорда, что придает ему самое неустойчивое звучание из всех обращений доминантового септаккорда. Строится на IV ступени лада. D<sub>2</sub> вводится после любого аккорда при помощи гармонического соединения, но наиболее распространенными являются следующие последовательности аккордов:

1. Может образовываться (аналогично D<sup>6</sup><sub>5</sub>) введением септимы в басу на фоне звуков доминантового трезвучия;
2. После S<sup>5</sup><sub>3</sub>, так как оба этих аккорда имеют общий бас;
3. В серединной каденции после K<sup>6</sup><sub>4</sub>.

Пример №90.

D<sup>5</sup><sub>3</sub>   D<sub>2</sub>   s<sup>5</sup><sub>3</sub>   D<sub>2</sub>   K<sup>6</sup><sub>4</sub>   D<sub>2</sub>   T<sub>6</sub>

**Разрешение**

При плавном разрешении любого обращения D<sub>7</sub> действуют следующие правила:

- прима – как общий звук доминантовой и тонической гармонии остается на месте;
- терция движется на ступень вверх;
- квинта – на ступень вниз;
- септима – на ступень вниз.

При таком голосоведении D<sup>6</sup><sub>5</sub> и D<sup>4</sup><sub>3</sub> разрешаются в T<sup>5</sup><sub>3</sub>, а D<sub>2</sub> – в T<sub>6</sub> с удвоенной примой.

Пример №91.

D<sup>6</sup><sub>5</sub>   t<sub>6</sub>      D<sup>4</sup><sub>3</sub>   t<sup>5</sup><sub>3</sub>      D<sub>2</sub>   t<sub>6</sub>

**Перемещение**

При перемещении обращений доминантового септаккорда септима либо остается на месте в том же голосе, либо меняется местами с квинтой аккорда.

Пример №92.

D<sup>6</sup><sub>5</sub>   D<sup>4</sup><sub>3</sub>      D<sup>6</sup><sub>5</sub>   -

**Практическое значение**

Обращения доминантсептаккорда применяются в середине построения и нетипичны для каденций (за исключением в редких случаях D<sub>2</sub>).

### Тема 1.16. СКАЧКИ ПРИ РАЗРЕШЕНИИ ОБРАЩЕНИЙ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА В ТОНИКУ

Скачки чаще всего употребляются в верхнем голосе. При разрешении обращений D<sub>7</sub> в тонику чаще всего используются однородные скачки прим и квинт:

1. **Доминантовый квинтсекстаккорд** может разрешаться в неполное тоническое трезвучие со скачком прим в теноре. В сопрано данный скачок образует скрытую октаву.

Пример №93.

D<sup>6</sup><sub>5</sub>   T<sup>5</sup><sub>3-5</sub>      D<sup>6</sup><sub>5</sub>   T<sup>5</sup><sub>3-5</sub>

2. **Доминантовый терцквартаккорд** может разрешаться в полное или неполное тоническое трезвучие со скачком прим в сопрано или в теноре. В сопрано данный скачок применяется только в восходящем направлении, образуя при этом противодвижение крайних голосов.

Пример №94.

The musical score for Example 94 is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six measures. The first two measures show a dominant tertriad (D<sup>4</sup><sub>3</sub>) resolving to a tonic triad (T<sup>5</sup><sub>3-5</sub>). The third and fourth measures show the dominant tertriad (D<sup>4</sup><sub>3</sub>) resolving to a tonic triad (T<sup>5</sup><sub>3</sub>). The fifth and sixth measures show the dominant tertriad (D<sup>4</sup><sub>3</sub>) resolving to a tonic triad (T<sup>5</sup><sub>3-5</sub>). The soprano voice has a leading tone (F#) that moves up to the tonic (F) in the first measure, and then down to the tonic (F) in the second measure. The tenor voice has a leading tone (C#) that moves up to the tonic (C) in the first measure, and then down to the tonic (C) in the second measure. The bass voice has a leading tone (F#) that moves up to the tonic (F) in the first measure, and then down to the tonic (F) in the second measure.

D<sup>4</sup><sub>3</sub>   T<sup>5</sup><sub>3-5</sub>   D<sup>4</sup><sub>3</sub>   T<sup>5</sup><sub>3</sub>   D<sup>4</sup><sub>3</sub>   T<sup>5</sup><sub>3-5</sub>

3. При разрешении **доминантового секундаккорда** в T<sub>6</sub> используются:
- скачки прим вверх или вниз (в любом голосе);

Пример №95.

The musical score for Example 95 is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six measures. The first two measures show a dominant dyad (D<sub>2</sub>) resolving to a tonic sextad (T<sub>6</sub>). The third and fourth measures show the dominant dyad (D<sub>2</sub>) resolving to a tonic sextad (T<sub>6</sub><sup>-5</sup>). The fifth and sixth measures show the dominant dyad (D<sub>2</sub>) resolving to a tonic sextad (T<sub>6</sub>). The soprano voice has a leading tone (F#) that moves up to the tonic (F) in the first measure, and then down to the tonic (F) in the second measure. The tenor voice has a leading tone (C#) that moves up to the tonic (C) in the first measure, and then down to the tonic (C) in the second measure. The bass voice has a leading tone (F#) that moves up to the tonic (F) in the first measure, and then down to the tonic (F) in the second measure.

D<sub>2</sub>   T<sub>6</sub>   D<sub>2</sub>   T<sub>6</sub><sup>-5</sup>   D<sub>2</sub>   T<sub>6</sub>

- скачки квинт вверх или вниз (в любом голосе);

Пример №96.

The musical score for Example 96 is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of eight measures. The first two measures show a dominant dyad (D<sub>2</sub>) resolving to a tonic sextad (T<sub>6</sub>). The third and fourth measures show the dominant dyad (D<sub>2</sub>) resolving to a tonic sextad (T<sub>6</sub>). The fifth and sixth measures show the dominant dyad (D<sub>2</sub>) resolving to a tonic sextad (T<sub>6</sub>). The seventh and eighth measures show the dominant dyad (D<sub>2</sub>) resolving to a tonic sextad (T<sub>6</sub>). The soprano voice has a leading tone (F#) that moves up to the tonic (F) in the first measure, and then down to the tonic (F) in the second measure. The tenor voice has a leading tone (C#) that moves up to the tonic (C) in the first measure, and then down to the tonic (C) in the second measure. The bass voice has a leading tone (F#) that moves up to the tonic (F) in the first measure, and then down to the tonic (F) in the second measure.

D<sub>2</sub>   T<sub>6</sub>   D<sub>2</sub>   T<sub>6</sub>   D<sub>2</sub>   T<sub>6</sub>   D<sub>2</sub>   T<sub>6</sub>

– скачки двойные параллельными (реже противоположными) чистыми квинтами (чаще всего в теноре и сопрано), при этом примы аккордов должны лежать выше квинт (во избежание движения параллельными квинтами).

Пример №97.

D<sub>2</sub>    T<sub>6</sub>      D<sub>2</sub>    T<sub>6</sub>      D<sub>2</sub>    T<sub>6</sub>

При разрешении обращений доминантового септаккорда возможно применение неоднородных видов скачков (1-3, 3-5 и т.д.).

Пример №98.

D<sub>2</sub>    T<sub>6</sub>      D<sup>4</sup><sub>3</sub>    T<sup>5</sup><sub>3</sub>      D<sup>6</sup><sub>5</sub>    T<sup>5</sup><sub>3</sub>

### Практическое значение

Применение наряду с плавным голосоведением скачковых вариантов разрешения обращений доминантового септаккорда придает мелодии большее разнообразие и свободу, кроме того, имеет техническое назначение – переход в другой, более удобный для записи регистр и смену расположения аккорда.

## Тема 1.17. ПОЛНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА МАЖОРА И ГАРМОНИЧЕСКОГО МИНОРА

Совокупность главных и побочных трезвучий лада в их закономерных функциональных отношениях образует **полную функциональную систему**. Функцию устойчивости в ладу выполняет тоника, функцию неустойчивости в ладу выполняют аккорды субдоминантовой и доминантовой функций.

Если расположить трезвучия лада по принципу общности звукового состава с тоникой, то образуется терцовый ряд трезвучий, из которого видно название и функциональная принадлежность каждого из них:

### Пример №99.

The diagram illustrates a tertian series of triads on a grand staff. The bass clef contains chords labeled II, S, and VI. The treble clef contains chords labeled T, III, D, and VII. Brackets connect the chords between the two staves, showing their functional relationships. The T chord is boxed in the bass clef, and the D chord is boxed in the treble clef.

1. По мере удаления от тоники вверх и вниз *теряется устойчивость* аккордов, увеличивается количество неустоев (соответственно – неустойчивость аккордов).

2. Все аккорды расположены *по принципу параллельных тоник* (минорных и мажорных).

3. Образуются *три функциональные группы*: в центре – тоническая, внизу – субдоминантовая, наверху – доминантовая. Крайние аккорды из данного терцового ряда определены по функциональной принадлежности. Аккорды, находящиеся на терцию вверх и вниз от тоники – медианты (от *лат.* «находящаяся посередине, посредничающая») – смешанные функциональные представители, они получили название бифункциональных. Функция этих аккордов ярко не определена и может меняться в зависимости от аккордового окружения.

4. Каждая *функциональная группа* содержит *по три аккорда*: в центре находится главный ( $T^5_3$ ,  $S^5_3$ ,  $D^5_3$ ), на терцию вверх и вниз от него находятся побочные аккорды данной функции. Отличительным признаком всех аккордов тонической группы является наличие в них звука III ступени лада в качестве примы, терции или квинты аккорда ( $III^5_3$ ,  $T^5_3$ ,  $VI^5_3$ ). Отличительным признаком всех аккордов субдоминантовой группы является наличие в них звука VI ступени лада в качестве примы, терции или квинты аккорда ( $VI^5_3$ ,  $IV^5_3$ ,  $II^5_3$ ). Отличительным признаком всех аккордов доминантовой группы является

наличие в них звука VII ступени лада в качестве примы, терции или квинты аккорда ( $VII^5_3$ ,  $V^5_3$ ,  $III^5_3$ ).

5. В мажоре *главные трезвучия* являются мажорными, побочные – минорными. В миноре наоборот. Исключение составляет уменьшенное трезвучие в мажоре –  $VII^5_3$ , миноре –  $II^5_3$ .

6. При использовании *гармонических ладов* изменяется и аккордика групп, что влияет и на их функциональную принадлежность (в гармоническом мажоре трезвучие VI ступени, а в гармоническом миноре трезвучие III ступени становятся увеличенными).

**Функциональная логика** рассматривает вопросы возможности следования одного аккорда за другим. Основное направление гармонического движения выражается формулой: T – S – D – T. Общая схема функционального движения, пополненная побочными трезвучиями, принимает следующий вид:

**Мажор:** T – VI – S – II – III – D – VII – T (исключение: III – IV; III – VI; D – VI).

**Минор:** t – III<sup>#</sup> – d – VII<sup>#</sup> – VI – s – II – D – t (исключение: D – VI; VI – III<sup>#</sup>; s – III<sup>#</sup>).

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

## Тема 1.18. СЕКСТАККОРД И ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ

**Секстаккорд II ступени** – самый распространенный из всех побочных аккордов, является представителем субдоминантовой группы. Секстаккорд II ступени иногда называют «субдоминантой с секстой». Отсутствие общих звуков с тоникой делает  $II_6$  незаменимым в каденции.

В четырехголосном изложении чаще всего в  $II_6$  удваивается терция – басовый звук аккорда (IV ступень лада), что подчеркивает его субдоминантовость. В мажоре же для удобства голосоведения иногда возможны удвоения примы или квинты.

### Пример №100.

The musical score consists of four measures of a  $II_6$  chord in a minor key. The first measure is labeled "плохо" (bad) and shows a  $II_6$  chord with a single bass note (F) and a treble part with notes G, B<sup>b</sup>, and D. The second measure is labeled "хорошо" (good) and shows a  $II_6$  chord with a doubled bass note (F) and a treble part with notes G, B<sup>b</sup>, and D. The third and fourth measures show the same  $II_6$  chord with a single bass note (F) and a treble part with notes G, B<sup>b</sup>, and D. The notes are marked with fingerings: 1 for the bass note, 5 for the treble notes, and 3 for the bass notes in the second measure. The chord is labeled  $II_6$  below each measure.

## Приготовление

1.  $\Pi_6$  подготавливается любым аккордом *субдоминантовой группы*:  $VI^5_3$ ,  $S^5_3$  и  $S_6$ , от сильной доли к более слабой. Соединение этих аккордов чаще всего гармоническое.

Пример №101.

$VI^5_3$     $\Pi_6$     $S^5_3$     $\Pi_6$     $S_6$     $\Pi_6$

2.  $\Pi_6$  может быть подготовлен  $T^5_3$  и  $T_6$ . Это аккорды секундового соотношения, поэтому принцип соединения – мелодический, с противоположным движением голосов.

Пример №102.

$t^5_3$     $\Pi_6$     $t_6$     $\Pi_6$

## Разрешение

1. При переходе  $\Pi_6$  в  $K^6_4$  и  $T^5_3$  ( $T_6$ ) соединение только мелодическое. В обороте  $\Pi_6$  –  $K^6_4$  плавное голосоведение возможно в том случае, если сектаккорд II ступени представлен в тесном расположении и мелодическом положении примы или терции, а так же в широком расположении и мелодическом положении примы. Во избежание параллельных квинт, необходимо чтобы в составе  $\Pi_6$  не было квинты или применить скачок и смену расположения в  $K^6_4$ .

Пример №103.

$\Pi_6^1$     $K^6_4$     $\Pi_6^3$     $K^6_4$     $\Pi_6^1$     $K^6_4$     $\Pi_6^5$     $K^6_4$     $\Pi_6^3$     $K^6_4$     $\Pi_6^5$     $K^6_4$     $\Pi_6$     $K^6_4$

2.  $\Pi_6$  с аккордами *доминантовой группы* соединяется и гармонически, и мелодически. При соединении  $\Pi_6$  –  $D^5_3$  необходимо использовать мелодическое соединение, чтобы избежать параллелизмов или хода на увеличенный интервал



(в миноре). С  $D_7$  и его обращениями  $\Pi_6$  соединяется гармонически, септима в этом случае вводится как приготовленная. В обороте  $\Pi_6 - D_7$  доминантовый септаккорд применяется неполным. В обороте  $\Pi_6 - D_7^{5(6)}$  во избежание хода на увеличенный интервал бас необходимо вести вниз на ум.5.

Пример №104.

плохо                      хорошо

$\Pi_6$      $D$                        $\Pi_6$      $D$                        $\Pi_6$      $D_7^{-5}$                        $\Pi_6$      $D_6^5$

## ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ

**Трезвучие II ступени** применяется только в натуральном мажоре.

### Приготовление

1. Трезвучие II ступени готовится аккордами *субдоминантовой группы*:  $VI_3^5$ ,  $S_3^5$  и  $S_6$ . Возможно как гармоническое, так и мелодическое соединение этих аккордов, а так же применение скачка терцовых тонов (например, в соединениях  $S_3^5 - \Pi_3^5$ ,  $VI_3^5 - \Pi_3^5$ ).

Пример №105.

$S_6$      $\Pi_3^5$      $S_3^5$      $\Pi_3^5$      $VI_3^5$      $\Pi_3^5$

2. Трезвучие II ступени может готовиться *тоническими аккордами*. Принцип соединения данных аккордов мелодический. Соединение  $T_6 - \Pi_3^5$  в широком расположении недопустимо, так как возникают параллельные квинты.

Пример №105.

ПЛОХО

T<sup>5</sup><sub>3</sub>    II<sup>5</sup><sub>3</sub>    T<sub>6</sub>    II<sup>5</sup><sub>3</sub>    шT<sub>6</sub>    II<sup>5</sup><sub>3</sub>

**Разрешение**

После трезвучия II ступени употребляются консонирующие и диссонирующие аккорды доминантовой группы, K<sup>6</sup><sub>4</sub> и аккорды тонической группы:

–II<sup>5</sup><sub>3</sub> – D<sup>5</sup><sub>3</sub> с гармоническим или мелодическим соединением аккордов.

Пример №106.

II<sup>5</sup><sub>3</sub>    D<sup>5</sup><sub>3</sub>    II<sup>5</sup><sub>3</sub>    D<sup>5</sup><sub>3</sub>

–II<sup>5</sup><sub>3</sub> – D<sup>4</sup><sub>3</sub> на общем басу с гармоническим соединением аккордов.

Пример №107.

II<sup>5</sup><sub>3</sub>    D<sup>4</sup><sub>3</sub>

–II<sup>5</sup><sub>3</sub> – D<sub>7</sub> с гармоническим соединением аккордов, причем D<sub>7</sub> в данном обороте применяется в неполном виде.

Пример №108.

$\text{II}^5_3 \quad \text{D}7^{-5}$

– $\text{II}^5_3$  –  $\text{K}^6_4$  с мелодическим соединением аккордов, в данном обороте необходимо избегать параллельных квинт.

Пример №109.

$\text{II}^5_3 \quad \text{K}^6_4 \quad \text{II}^5_3 \quad \text{K}^6_4$

**Проходящие обороты**

Проходящие обороты с секстаккордом и трезвучием II ступени возможны только в мажоре. Проходящим аккордом в данном обороте может быть либо  $\text{T}^6_6$  с удвоенной терцией, либо  $\text{VI}^6_4$ . Проходящий  $\text{T}^6_6$  применяется при тесном расположении аккордов, так как в широком расположении образуются параллельные квинты. Проходящий оборот  $\text{S}_6 - \text{T}^6_4 - \text{II}_6$  возможен как в мажоре, так и в миноре.

Пример №110.

$\text{II}^5_3 \quad \text{VI}^6_4 \quad \text{II}_6 \quad \text{II}^5_3 \quad \text{T}^6_6 \quad \text{II}_6 \quad \text{S}_6 \quad \text{T}^6_4 \quad \text{II}_6$

**Практическое значение**

Применение в практических работах секстаккорда и трезвучия II ступени значительно расширяет круг аккордов субдоминантовой группы, увеличивает возможности использования различных оборотов, вносит ладовое разнообразие.

## Тема 1.19. ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

В гармоническом мажоре, вследствие понижения VI ступени лада, происходит изменение структуры аккордов субдоминантовой группы: субдоминантовое трезвучие становится минорным, трезвучие VI ступени – увеличенным, трезвучие II ступени – уменьшенным. Трезвучия в классической гармонии консонантны, поэтому увеличенное трезвучие VI ступени и уменьшенное трезвучие II ступени в данном ладу не употребляются.

### Пример №111.

The image shows three chords in G major on a treble clef staff. The first chord is a diminished triad (s<sup>5</sup><sub>3</sub>) with notes G, B, and D. The second chord is a dominant triad (VI<sup>5</sup><sub>3</sub>) with notes B, D, and F#. The third chord is a diminished triad (II<sup>5</sup><sub>3</sub>) with notes D, F#, and A. Below each chord is its symbol: s<sup>5</sup><sub>3</sub>, VI<sup>5</sup><sub>3</sub>, and II<sup>5</sup><sub>3</sub>.

В гармоническом мажоре применяются:  $s^5_3$ ,  $s_6$ ,  $s^6_4$ ,  $\Pi_6^r$ .

### Приготовление

1. Аккорды гармонической субдоминанты чаще всего вводятся после аккордов **натуральной** (мажорной) **субдоминанты**. При таком соединении может возникнуть перечень, которое в учебной практике запрещено. **Переченьем** называется передача хроматического полутона (в той же, а особенно в другой октаве) из одного голоса в другой. Во избежание данной ошибки необходимо мелодический ход от VI натуральной к VI пониженной ступени (на хроматический полутон вниз) проводить в одном и том же голосе.

### Пример №112.

The image shows a piano reduction in G major, 4/4 time. It illustrates a 'перечень' (chromatic semitone exchange) between the VI natural and VI lowered degrees. The first two chords are s<sup>5</sup><sub>3</sub> (G, B, D) and s<sup>5</sup><sub>3</sub> (G, B, D). The third chord is S<sup>5</sup><sub>3</sub> (B, D, F#) with the label VI<sup>n</sup> above it. The fourth chord is s<sup>5</sup><sub>3</sub> (B, D, F) with the label VI<sup>r</sup> above it. An arrow points from the F# in the third chord to the F in the fourth chord, indicating the chromatic movement. Below the chords are their symbols: S<sup>5</sup><sub>3</sub>, s<sup>5</sup><sub>3</sub>, S<sup>5</sup><sub>3</sub>, and s<sup>5</sup><sub>3</sub>.

2. Аккорды гармонической субдоминанты можно вводить прямо с VI пониженной ступенью непосредственно после аккордов **тонической группы**.

Пример №113.

T<sub>6</sub>    II<sub>6</sub><sup>r</sup>    T<sub>5</sub><sup>3</sup>    s<sub>6</sub>

Аккорды гармонической субдоминанты переходят в аккорды доминантовой группы и кадансовый квартсекстаккорд на основе уже известных приемов голосоведения, повторяющих нормы гармонического минора.

Пример №114.

s<sub>5</sub><sup>3</sup>    D<sub>2</sub>    II<sub>6</sub><sup>r</sup>    K<sub>6</sub><sup>4</sup>

**Практическое значение**

Аккорды субдоминантовой группы гармонического мажора применяются, как внутри построения (в частности, при окружении проходящего T<sub>6</sub><sup>4</sup> или T<sub>6</sub>), так и в дополнительных плагальных каденциях.

Пример №115.

S<sub>5</sub><sup>3</sup>    T<sub>6</sub><sup>4</sup>    s<sub>6</sub>      s<sub>5</sub><sup>3</sup>    T<sub>6</sub><sup>4</sup>    s<sub>6</sub>      T<sub>5</sub><sup>3</sup>    s<sub>6</sub><sup>4</sup>    T<sub>5</sub><sup>3</sup>

**Тема 1.20. ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ. ПРЕРВАННЫЙ ОБОРОТ**

Трезвучие VI ступени является бифункциональным аккордом, так как включает звуки тонической и субдоминантовой функций. В зависимости от того, в окружении каких аккордов находится это трезвучие, оно может менять свою функцию:

1. Если трезвучие VI ступени находится между T и S (например, T<sub>(6)</sub> – VI<sub>3</sub><sup>5</sup> – S<sub>(6)</sub>; T<sub>(6)</sub> – VI<sub>3</sub><sup>5</sup> – II<sub>(6)</sub>), то оно выполняет роль *промежуточного звена*.

Пример №116.

$t^5_3$      $VI^5_3$      $s^5_3$

2. Если трезвучие VI ступени вводится перед  $D^5_3$ ,  $D_7$ ,  $K^6_4$  (например,  $T^5_3 - VI^5_3 - D$  (7 с обращениями)), то оно представляет *субдоминантовую функцию*.

Пример №117.

$t^5_3$      $VI^5_3$      $D_7$

3. Если трезвучие VI ступени вводится после  $D^5_3$  или  $D_7$ , то оно приближается к *тонической функции*.

Пример №118.

$D^5_3$      $VI^5_3$

Соединение  $D^5_3$  или  $D_7$  с трезвучием VI ступени называется **прерванным оборотом**. Прерванный оборот, введенный для заключения периода или его части (предложения), называется **прерванной каденцией**. Однако такая каденция звучит незавершенно; она требует расширения, приводящего к заключительной каденции и устойчивому завершению на тоническом трезвучии.

### Правила голосоведения

#### 1. Соединение D – VI:

– Если  $D^5_3$  дано в мелодическом положении *терции* (то есть вводного звука), то в трезвучии VI ступени обязательно удваивается терция.

Пример №119.

D<sup>5</sup><sub>3</sub>      VI<sup>5</sup><sub>3</sub>

– Если терция D<sup>5</sup><sub>3</sub> находится в средних голосах, то в *мажоре* допустимо удвоение в трезвучии VI ступени основного тона; в *миноре* во избежание хода на ув.2 (между VII повышенной и VI ступенями) удвоение терции в трезвучии VI ступени необходимо.

Пример №120.

D<sup>5</sup><sub>3</sub>      VI<sup>5</sup><sub>3</sub>

– D<sub>7</sub> разрешается в трезвучие VI ступени *по правилу*: прима и терция движутся на ступень вверх; квинта и септима – на ступень вниз. При этом в трезвучии VI ступени так же удваивается терцовый тон.

Пример №121.

D<sub>7</sub>      VI<sup>5</sup><sub>3</sub>

**2. Соединение VI – D:**

– в *мажоре* при соединении VI – D возможно движение верхнего голоса по восходящему тетраорду от VI ступени;

Пример №122.

VI → VII

VI<sup>5</sup><sub>3</sub>    D<sup>5</sup><sub>3</sub>

– в *миноре* при соединении VI – D такое восходящее движение не возможно из-за образования в мелодии хода на ув.<sub>2</sub> (между VI и VII повышенной ступенями), поэтому в трезвучии VI ступени необходимо удвоение терции.

Пример №123.

VI      VII

ув<sub>2</sub>

VI<sup>5</sup><sub>3</sub>    D<sup>5</sup><sub>3</sub>

**3. Соединение VI – К<sup>6</sup><sub>4</sub>:**

– при удвоении примы в трезвучии VI ступени соединение с К<sup>6</sup><sub>4</sub> только *мелодическое*;

– при удвоении терции в трезвучии VI ступени соединение с К<sup>6</sup><sub>4</sub> *гармоническое*.

Пример №124.

VI<sup>5</sup><sub>3</sub>    К<sup>6</sup><sub>4</sub>    VI<sup>5</sup><sub>3</sub>    К<sup>6</sup><sub>4</sub>

**Практическое значение**

Применение в музыкальном построении трезвучия VI ступени во внекаденционных оборотах вносит ладовое разнообразие, так как в мажоре этот аккорд имеет минорную окраску, а в миноре, наоборот, мажорную.



## Тема 1.21. СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Септаккордом II ступени называется септаккорд, построенный на второй ступени мажора (натурального и гармонического) и минора.

Различают два вида септаккорда II ступени:

- малый минорный – в натуральном мажоре;
- малый уменьшенный – в гармоническом мажоре и миноре.

$\Pi_7$  – самый диссонирующий аккорд субдоминантовой группы, диссонантность ему придают: интервал септимы между крайними звуками и ум.<sup>5</sup><sub>3</sub> в структуре малого уменьшенного септаккорда.

Септаккорд II ступени может использоваться в каденции и в середине построения.

$\Pi_7$  имеет три обращения:

- $\Pi_5^6$  – на IV ступени,
- $\Pi_3^4$  – на VI ступени,
- $\Pi_2$  – на I ступени.

### Приготовление

Аккорды  $\Pi_7$  вводятся после T или более простых аккордов субдоминантовой группы (T, T<sub>6</sub>, T<sub>6</sub><sup>4</sup>, S, S<sub>6</sub>, VI) в гармоническом соединении с приготовленной септимой. Гармоническое соединение T<sup>5</sup><sub>3</sub> и  $\Pi_7$  невозможно (образуются параллельные квинты) лучше использовать T<sub>6</sub>.

Пример № 125.

T<sup>5</sup><sub>3</sub>  $\Pi_7$  T<sup>5</sup><sub>3</sub>  $\Pi_7^{-5}$  T<sub>6</sub>  $\Pi_7$   $\Pi_6$   $\Pi_5^6$

После  $\Pi_3^4$  и  $\Pi_6$  основной вид  $\Pi_7$  и его обращения берутся с проходящей септимой.

### Разрешение

$\Pi_7$  разрешается в аккорды доминантовой или тонической групп: T, D с обращениями, K<sub>6</sub><sup>4</sup>, VII<sub>7</sub>, D<sub>7</sub> с обращениями.

В практике используется два основных способа разрешения:

1. В аккорды тонической группы с обращениями. При этом септима остается на месте, а остальные голоса двигаются плавно (прима, терция – вверх, квинта – вниз). Т.о.,  $\Pi_7$ ,  $\Pi_5^6$  разрешаются в T<sub>6</sub>, иногда  $\Pi_5^6$ ,  $\Pi_3^4$ ,  $\Pi_2$  в T, а также  $\Pi_7$ ,  $\Pi_5^6$ ,  $\Pi_3^4$  в K<sub>6</sub><sup>4</sup> (самое распространенное разрешение).

Пример № 126.

$S^5_3$  П<sub>7</sub> Т<sub>6</sub>       $S^5_3$  П<sub>6\_5</sub> К<sub>6\_4</sub>      S<sub>6</sub> П<sub>4\_3</sub> К<sub>6\_4</sub>      Т<sub>5\_3</sub> П<sub>2</sub> Т<sub>5\_3</sub>

2. В аккорды доминантовой группы с обращениями:

- а. Разрешение в D: П<sub>7</sub> и его обращения разрешаются в аккорды D по принципу разрешения D<sub>7</sub> в тонику, септима аккорда движется при этом вниз.

Пример № 127.

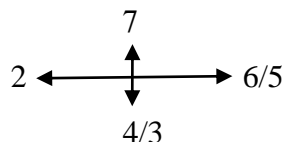
П<sub>7</sub> D<sub>3-5</sub><sup>5</sup> П<sub>6\_5</sub> D<sub>3</sub><sup>5</sup> П<sub>4\_3</sub> D<sub>3</sub><sup>5</sup> П<sub>2</sub> D<sub>6</sub>

- б. П<sub>7</sub> с обращениями разрешается через обращения D<sub>7</sub> в тонику. При этом прима и терция остаются на месте, септима и квинта двигаются на ступень вниз, т.о осуществляется правило «креста».

Пример № 128.

П<sub>7</sub> D<sub>3</sub><sup>4</sup> Т<sub>5\_3</sub>      П<sub>6\_5</sub> D<sub>2</sub> Т<sub>6</sub>      П<sub>4\_3</sub> D<sub>7</sub> Т<sub>5\_3-5</sub>      П<sub>2</sub> D<sub>5</sub><sup>6</sup> Т<sub>5\_3</sub>

Схема разрешения:



**Таблица возможных разрешений П<sub>7</sub> и его обращений в К<sub>6\_4</sub>, аккорды D и T**

	Кадансовый квартсекстаккорд	Аккорды доминантовой группы			Аккорды тоники
П <sub>7</sub>	К <sub>6_4</sub>	V <sub>3</sub> <sup>5</sup>	V <sub>7</sub> полный, неполный	V <sub>3</sub> <sup>4</sup>	Т <sub>6</sub>
П <sub>6_5</sub>	К <sub>6_4</sub>	V <sub>3</sub> <sup>5</sup>	V <sub>7</sub> полный, неполный	V <sub>2</sub>	Т <sub>5_3</sub> , Т <sub>6</sub> скачком
П <sub>4_3</sub>	К <sub>6_4</sub>	V <sub>3</sub> <sup>5</sup>	V <sub>7</sub> полный, неполный	----	Т <sub>5_3</sub> , Т <sub>6</sub> скачком
П <sub>2</sub>	К <sub>6_4</sub>	V <sub>6</sub>	----	V <sub>5</sub> <sup>6</sup>	Т <sub>5_3</sub>

- с. Разрешение через обращения VII<sub>7</sub>. Осуществляется по принципу: прима, терция, квинта – на месте, септима – на ступень вниз. Т.о. выполняется правило «круга».

*Пример № 129.*

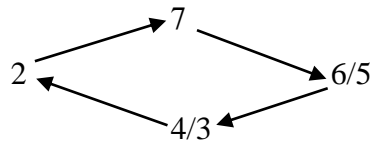
II<sub>7</sub> VII<sub>6</sub><sup>5</sup> D<sub>4</sub><sup>3</sup> T<sub>5</sub><sup>3</sup>

II<sub>6</sub><sup>5</sup> VII<sub>4</sub><sup>3</sup> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

II<sub>4</sub><sup>3</sup> VII<sub>2</sub> D<sub>7</sub> T<sub>5</sub><sup>3-5</sup>

II<sub>2</sub> VII<sub>7</sub> D<sub>6</sub><sup>5</sup> T<sub>5</sub><sup>3</sup>

Схема разрешения:



**II<sub>7</sub> и его обращения могут использоваться в оборотах с проходящими аккордами.** В качестве проходящих аккордов используются: T<sup>6</sup><sub>4</sub>, VI<sup>6</sup><sub>4</sub>, T<sub>6</sub> (с удвоением терции), возможны также III<sub>6</sub>, III<sup>6</sup><sub>4</sub>, D<sub>6</sub>.

При этом соблюдаются следующие условия:

1. проходящий аккорд берется на слабую долю;
2. в проходящем аккорде удваивается бас;
3. нижний и верхний голоса движутся в противоположном друг другу направлении.

*Пример № 130.*

II<sub>7</sub> VI<sub>4</sub><sup>6</sup> II<sub>5</sub><sup>6</sup>

II<sub>5</sub><sup>6</sup> T<sub>4</sub><sup>6</sup> II<sub>3</sub><sup>4</sup>

II<sub>7</sub> T<sub>6</sub> II<sub>5</sub><sup>6</sup>

II<sub>3</sub><sup>4</sup> D<sub>6</sub> II<sub>2</sub>

Иногда в подобных оборотах возможно движение от простого аккорда к сложному (S – T<sup>6</sup><sub>4</sub> – II<sup>4</sup><sub>3</sub>).

II<sub>2</sub> используется в качестве вспомогательного аккорда (вместо S<sup>6</sup><sub>4</sub>) в заключительной каденции, а также в начальных построениях.

## Тема 1.22. ВВОДНЫЕ СЕПТАККОРДЫ

**Вводным септаккордом (VII<sub>7</sub>)** называется септаккорд, построенный на VII ступени натурального, гармонического мажора и гармонического минора.

VII<sub>7</sub> принадлежит к аккордам доминантовой группы и является самым диссонирующим по следующим признакам:

1. строится на VII неустойчивой ступени и объединяет в себе все неустойчивые ступени лада;
2. крайние звуки образуют диссонирующий интервал;
3. в структуре аккорда от примы находится тритон (два тритона в уменьшенном виде);
4. включает звуки доминантовой функции (прима аккорда) и субдоминантовой (остальные звуки), т.е. является бифункциональным аккордом.

Существуют две разновидности вводного септаккорда:

- малый уменьшенный (в натуральном мажоре);
- уменьшенный (в гармонических мажоре и миноре).

Вводный септаккорд имеет три обращения:

- VII<sup>6</sup><sub>5</sub> – на II ступени;
- VII<sup>4</sup><sub>3</sub> – на IV ступени;
- VII<sub>2</sub> – на VI ступени.

### Приготовление

VII<sub>7</sub> может быть приготовлен любым аккордом группы T, S, D. Вводный септаккорд с обращениями используется в середине построения, если позволяет голосоведение.

Септима в VII<sub>7</sub> может быть приготовленной (после аккордов субдоминантовой группы) и проходящей (после T и D группы).

#### Пример № 131.

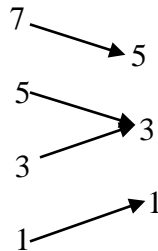
The musical notation shows a sequence of chords in G major (one sharp) and 2/4 time. The chords are: S<sup>5</sup><sub>3</sub> (G5), VII<sup>4</sup><sub>3</sub> (F#4), T<sup>5</sup><sub>3</sub> (D5), VII<sub>7</sub> (E7), D<sub>6</sub> (D6), and VII<sub>7</sub> (E7). The notation is written for piano with treble and bass staves.

## Разрешение

VII<sub>7</sub> разрешается двумя способами:

1. В тонику: прима и терция на ступень вверх, квинта и септима на ступень вниз. При этом VII<sub>7</sub> → T<sup>5</sup><sub>3</sub> с удвоением терции; VII<sup>6</sup><sub>5</sub> и VII<sup>4</sup><sub>3</sub> → T<sub>6</sub> с удвоением баса; VII<sub>2</sub> → T<sup>6</sup><sub>4</sub> (используется только в оборотах с проходящими аккордами).

Схема разрешения:



Пример № 132.

VII<sub>7</sub> T<sup>5</sup><sub>3</sub> VII<sup>6</sup><sub>5</sub> T<sub>6</sub> VII<sup>4</sup><sub>3</sub> T<sub>6</sub> VII<sub>2</sub> T<sup>6</sup><sub>4</sub>

2. В аккорды доминантовой группы, называется внутрифункциональным: VII<sub>7</sub> и его обращения переходят в D<sub>7</sub> с обращениями, образуя при этом идеальное голосоведение: три голоса остаются на месте, септима идет на секунду вниз.

Пример № 133.

VII<sub>7</sub> D<sup>6</sup><sub>5</sub> T<sup>5</sup><sub>3</sub> VII<sup>6</sup><sub>5</sub> D<sup>4</sup><sub>3</sub> T<sup>5</sup><sub>3</sub> VII<sup>4</sup><sub>3</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> VII<sub>2</sub> D<sub>7</sub> T<sup>5</sup><sub>3</sub>-<sup>5</sup>

Иногда перед оборотом VII – D возможно появление II<sub>7</sub> с обращениями также с идеальным голосоведением. Переход обращений разных септаккордов осуществляется по правилу «круга»:

II<sub>7</sub> - VII<sup>6</sup><sub>5</sub> - D<sup>4</sup><sub>3</sub>

II<sup>6</sup><sub>5</sub> - VII<sup>4</sup><sub>3</sub> - D<sub>2</sub>

II<sup>4</sup><sub>3</sub> - VII<sub>2</sub> - D<sub>7</sub>

II<sub>2</sub> - VII<sub>7</sub> - D<sup>6</sup><sub>5</sub>

### Проходящие аккорды между обращениями VII<sub>7</sub>

В качестве проходящих аккордов между VII<sub>7</sub> и его обращениями возможна структура секстаккорда и квартсекстаккорда:

- проходящие созвучия непременно берутся на слабом времени;
- крайние голоса движутся в противоположные стороны;
- голосоведение плавное, соединение гармоническое;
- удвоение баса в проходящем аккорде.

Схема оборотов с проходящими аккордами:

$$\begin{array}{ccc} \text{VII}_7 - \text{S}_4^6 - \text{VII}_5^6 & \text{VII}_5^6 - \text{T}_6 - \text{VII}_3^4 & \text{VII}_3^4 - \text{T}_4^6 - \text{VII}_2 \\ \text{VI}_6 & \text{VI}_4^6 & \text{III}_6 \end{array}$$

#### Пример № 134.

$$\text{VII}_7 \text{S}_4^6 \text{VII}_5^6 \quad \text{VII}_7 \text{VI}_6 \text{VII}_5^6 \quad \text{VII}_5^6 \text{T}_6 \text{VII}_3^4 \quad \text{VII}_5^6 \text{VI}_4^6 \text{VII}_3^4 \quad \text{VII}_3^4 \text{T}_4^6 \text{VII}_2 \quad \text{VII}_3^4 \text{III}_6 \text{VII}_2$$

## Тема 1.23. ДОМИНАНТОВЫЙ НОНАККОРД

**Доминантовым нонаккордом (D<sub>9</sub>)** называется аккорд, построенный на V ступени и состоящий из пяти звуков, расположенных по терциям.

D<sub>9</sub> может быть построен в мажоре (натуральном и гармоническом) и гармоническом миноре. Он образуется путем прибавления к D<sub>7</sub> терции сверху. Различают два вида D<sub>9</sub>:

- большой нонаккорд – в натуральном мажоре;
- малый нонаккорд – в гармоническом мажоре и миноре.

Название вида аккорда определяется по интервалу последней терции или ноны между крайними звуками.

#### Пример № 135.

D<sub>9</sub>D<sub>9</sub><sup>M</sup>D<sub>9</sub><sup>M</sup>

D<sub>9</sub> применяется в учебной практике в основном виде. В классической гармонии принято использование четырехголосия, поэтому пятиголосный аккорд может быть записан в двух вариантах:

- неполный, т.е. без квинты –  $D_9^{-5}$ ;
- полный - с *divisi* одного из верхних голосов.

### Приготовление

1. Любым аккордом субдоминантовой группы, при этом нона и септима остаются на месте, т.е. приготовлены.

2. Вводится после  $K^6_4$ ,  $D^5_3$ ,  $D_7$  – септима и нона при этом проходящие.

Нона, как диссонирующий тон, лучше будет звучать в сопрано. Возможна также запись ноны в любом среднем голосе при условии, если она не образует ноны от баса.

#### Пример № 136.

$S^5_3$     $D_9$     $K^6_4$     $D_9$     $D^5_3$     $D_9$     $D_7$     $D_9$

### Разрешение

Подобно любому аккорду доминантовой группы  $D_9$  разрешается в тоническое трезвучие. Полный  $D_9$  переходит в  $T^5_3$  с удвоенной терцией, неполный  $D_9$  – в полное тоническое трезвучие. В заключительной каденции  $D_9$  переходит в  $D_7$ .

#### Пример № 137.

$D_9$     $T^5_3$     $D_9$     $D_7$     $T^5_3^{-5}$

## Тема 1.24. МЕНЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫЕ АККОРДЫ

### ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

#### ТРЕЗВУЧИЕ И СЕКСТАККОРД III СТУПЕНИ

##### Доминанта с секстой

Трезвучие III ступени относится к группе побочных трезвучий, получило распространение в русской музыке и является бифункциональной гармонией, т.к. включает звуки тонического и доминантового трезвучий. Называется верхней медиантой, т.к. располагается на терцию выше тоники. Применяется  $III^5_3$  при гармонизации мелодического оборота: I - VII - VI

$$T^5_3 - III^5_3 - S^5_3$$

Первое обращение  $III^5_3$  – сектаккорд III ступени – строится на V ступени лада. Он используется с удвоением баса, совпадает по строению с  $D^5_3$ , в котором квинта заменена на сексту. Поэтому  $III_6$  получил название доминанты с секстой. Наиболее характерно **расположение сексты в сопрано.**

Употребляется  $III_6 (D^6)$  вместо или после  $K^6_4$ .

*Пример № 138.*

The musical notation shows a sequence of chords in G major (one sharp, 3/4 time). The chords are:  $T^5_3$  (G-B-D),  $III^5_3$  (B-D-G),  $S^5_3$  (D-F-A),  $K^6_4$  (G-B-D), and  $III_6 (D^6)$  (G-B-D with F in the soprano). The bass line consists of a descending scale: G, F, E, D, C, B.

### Доминантовый септаккорд с секстой и его обращения

В творчестве композиторов-романтиков широкое распространение получила гармония  $D_7$  с секстой. В структуре  $D_7$  квинтовый тон заменяется на секстовый, который записывается в сопрано.

Первоначально  $D_7^6$  возник как задержание после  $K^6_4$ . Затем  $D_7^6$  и его обращения стали применяться не только в каденциях, но и в середине построений. Из обращений  $D_7$  с секстой не употребим только  $D^4_3$ , т.к. строится от квинтового тона. Секста у любого аккорда D записывается только в сопрано.

### Разрешение доминанты с секстой

Разрешение секстового тона возможно тремя способами:

- на ступень вниз, в квинту доминанты;
- терцовым ходом вниз в приму тоники (чаще в заключительной каденции);
- терцовым ходом вверх в квинту тоники (чаще в середине построения).

*Пример № 139.*

The musical notation shows a sequence of chords in G major (one sharp, 4/4 time). The chords are:  $D^6$  (G-B-D with F in soprano),  $D^5_3$  (G-B-D),  $D_7^6$  (G-B-D with F in soprano),  $T^5_3$  (G-B-D),  $D_7^6$  (G-B-D with F in soprano), and  $T^5_3-5$  (G-B-D with E in soprano). The bass line consists of a descending scale: G, F, E, D, C, B.



## СЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ

**VII<sub>6</sub>** – первое обращение трезвучия от вводной ступени.

В мажоре и гармоническом миноре на VII ступени образуется уменьшенное трезвучие, которое по звучанию неустойчивое и ярко диссонантное, в классической гармонии не используется. Чаще в гармонии употребляется VII<sub>6</sub> с удвоением баса или терции трезвучия, реже в аккорде удваивается квинта.

### Применение

VII<sub>6</sub> может быть приготовлен аккордами тоники или субдоминанты с плавным соединением. Его применение чаще ограничивается двумя случаями:

– в качестве проходящего созвучия между тоникой и тоническим секстаккордом или в обратном направлении – I - II - III или III - II - I. Соединение в этом обороте возможно только в тесном расположении, т.к. в широком всегда возникают параллельные квинты.

– При гармонизации верхнего восходящего тетра хорда гаммы – VI - VII - I (в миноре движение по мелодическому тетра хорду). В данном случае соединение S с D затруднительно, поэтому вместо D употребляется VII<sub>6</sub>.

*Пример № 140.*

T<sup>5</sup><sub>3</sub> VII<sub>6</sub> T<sub>6</sub>      S<sup>5</sup><sub>3</sub> VII<sub>6</sub> T<sup>5</sup><sub>3</sub>      s<sup>5</sup><sub>3</sub> VII<sub>6</sub> t<sup>5</sup><sub>3</sub>

## Тема 1.25. НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР ВО ФРИГИЙСКИХ ОБОРОТАХ

**Фригийским оборотом** называется гармонизация нисходящего верхнего тетра хорда натурального минора (движение в сопрано или в басу от I ступени вниз к V.).

Название «фригийский» связано с совпадением по интервальному составу верхнего тетра хорда натурального минора с нижним тетра хордом фригийского лада при движении вниз: тон, тон, полутон.

*Пример № 141.*

Фригийский тетрахорд состоит из последования ступеней и функций:

I - VII - VI - V

t - d - s - D

В таком чередовании образуется последование: d - s, что невозможно в гармоническом миноре и является нормой в натуральном ладу. Фригийский оборот обычно доводится до D, которая звучит в гармоническом миноре.

Различают две категории фригийских оборотов:

– Фригийские обороты в сопрано;

– Фригийские обороты в басу.

1. Фригийские обороты в басу имеют три основных способа гармонизации:

– Гармонизация трезвучиями  $t^5_3 - VII^5_3 - VI^5_3 - D^5_3$

– Гармонизация секстаками  $t - d_6 - s_6 - D^5_3$

– Гармонизация с проходящей септимой  $t - t_2 - s_6 - D^5_3$

Кроме основных способов возможны варианты, где на месте субдоминантовой гармонии берется  $II^4_3$ .

Пример № 142.

$t^5_3 \quad VII^5_3 \quad II^4_3 \quad D^5_3 \quad t^5_3 \quad d_6 \quad s_6 \quad D^5_3 \quad t^5_3 \quad t_2 \quad s_6 \quad D^5_3$

2. Фригийские обороты в сопрано имеют три основных способа гармонизации:

– Гармонизация трезвучиями  $t^5_3 - III^5_3 - s^5_3 - D^5_3$

– Гармонизация секстаками  $t_6 - VII_6 - VI_6 - D_6$

– С проходящей септимой  $t - t_7 - s^5_3 - D^5_3$

Возможны варианты, где на месте субдоминантовой гармонии берется  $II_6$  или обращения  $II_7$ .

Пример № 143.

$t^5_3 \quad III^5_3 \quad s^5_3 \quad D^5_3 \quad t_6 \quad VII_6 \quad VI_6 \quad D_6 \quad t^5_3 \quad t_7 \quad s^5_3 \quad D^5_3$

## Применение

Фригийский оборот в любом варианте может использоваться в середине построения, в самом начале или переходить в каденцию, т.е. образовывать «фригийский каданс».

### Тема 1.26. ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

**Секвенцией** называется повторение данного гармонического оборота на другой высоте.

**Диатонической** (тональной) называется секвенция, все звенья которой перемещаются по ступеням одной тональности.

Составные части секвенции:

- звено (мотив) – гармонический оборот из двух и более аккордов;
- направление перемещения (восходящее или нисходящее) и шаг секвенции (интервал перемещения).

Простейшим мотивом секвенции может быть оборот из двух трезвучий, чаще кварто-квинтового соотношения: I - IV, II - V, III - VI. Звено секвенции может образовываться из двух септаккордов, из септаккорда и трезвучия, из септаккорда и обращения. В диатонической секвенции свободно используется уменьшенное трезвучие за исключением первого и последнего звена. Звено секвенции чаще начинается со слабой доли и диссонирующего или неустойчивого аккорда, а заканчивается на сильной доле и консонирующей гармонии.

В диатонической секвенции сохраняется:

- расположение и мелодическое положение аккорда;
- принцип соединения аккордов;
- мелодический рисунок каждого голоса.

В диатонической секвенции изменяется:

- высотное положение аккорда и его значение в ладу;
- качественная структура, окраска аккорда;
- тоновая величина составляющих аккорд интервалов.

*Пример № 144.*

$D_6 D_6^5 T_3^5 VI_6 VI_6^5 II_3^5 VII_6 VII_6^5 III_3^5 T_6 T_6^5 S_3^5 II_6 II_6^5 D_3^5 D_7 T_3^5-5$

## Применение

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

*Пример № 145.*

В.А. Моцарт. Соната для фортепиано № 15

**Andante**

## Раздел II. ХРОМАТИКА

### ТЕМА 2.1. АККОРДЫ ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ В КАДЕНЦИИ

**Двойной доминантой** называется группа аккордов, играющих роль доминанты по отношению к основной доминанте тональности.

Аккорды данной группы образуются в результате повышения IV ступени лада, которая воспринимается как вводный тон к доминанте, а аккорды, содержащие эту ступень, становятся доминантой к V ступени. В мажорном ладу для образования DD достаточно повышения IV ступени лада, в миноре DD образуется при повышении IV и VI ступеней.

*Пример № 146.*

$T^5_3$   $D^5_3$   $DD^5_3$   $DD_7$   $DD_{VII}$   $t^5_3$   $D^5_3$   $DD^5_3$   $DD_7$   $DD_{VII_{ум}}$

Группу аккордов DD составляют:  $DD^5_3$ ,  $DD_7$ ,  $DD_{VII}$  с обращениями. Из всей группы аккордов в каденциях применяются те созвучия, которые располагаются на IV повышенной ступени и на VI ступени, т.е. на басу, прилегающему к каденционному.

*Пример № 147.*

$DD^6_5$   $DD^4_3$   $DD_{VII}$   $DD^6_5$   $DD^6_5$   $DD^4_3$   $DD_{VII}$   $DD^6_5$

## Приготовление

1. Аккорды DD вводятся после различных видов субдоминанты хроматическим изменением IV ступени лада (в одном голосе IV натуральная и повышенная).

### Пример № 148.

S      DD<sup>6</sup><sub>5</sub>      S<sub>6</sub>      DD<sup>6</sup><sub>VII</sub>

2. Иногда DD вводится после T<sup>5</sup><sub>3</sub> либо VI<sup>5</sup><sub>3</sub>.

### Пример № 149.

T      DD<sup>6</sup><sub>VII</sub>      T      VI      DD<sup>6</sup><sub>VII</sub>

## Разрешение

1. В каденции аккорды DD чаще разрешаются в K<sup>6</sup><sub>4</sub>, при этом IV повышенная ступень переходит в V, общие звуки остаются на месте.

### Пример № 150.

II<sub>6</sub> DD<sup>6</sup><sub>5</sub>      K<sup>6</sup><sub>4</sub>      II<sup>6</sup><sub>5</sub> DD<sup>6</sup><sub>VII</sub> K<sup>6</sup><sub>4</sub>      S<sub>6</sub> DD<sup>4</sup><sub>3</sub> K<sup>6</sup><sub>4</sub>

2. Возможен переход DD в каденции в D<sup>5</sup><sub>3</sub> по принципу D в T. DD<sup>6</sup><sub>VII</sub> разрешается в D по принципу VII<sub>7</sub> в T.

Пример № 151.

DD<sup>6</sup><sub>5</sub> D DD<sup>VII7</sup> D

3. В каденциях возможно применение аккордов DD в качестве вспомогательных между K<sup>6</sup><sub>4</sub> и его повторением.

Пример № 152.

II<sup>6</sup><sub>5</sub> DD<sup>VII7</sup> K<sup>6</sup><sub>4</sub> DD<sup>VII7</sup> K<sup>6</sup><sub>4</sub>

## Тема 2.2. АККОРДЫ ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ ВНУТРИ ПОСТРОЕНИЯ

Все аккорды двойной доминанты можно разделить на две группы:

- Каденционные, т.е. применяемые в различных типах каденций, остановок в гармоническом развитии (строятся на IV повышенной или VI ступенях);
- Некаденционные, которые строятся на других ступенях лада.

Отличие этих двух типов условного деления заключается в приготовлении: в каденции DD вводится после аккордов субдоминантовой гармонии, а в срединных построениях аккорды группы DD могут быть введены после T<sup>5</sup><sub>3</sub>, VI<sup>5</sup><sub>3</sub>, D<sup>5</sup><sub>3</sub> и D<sub>6</sub>.

### Разрешение

В середине построений аккорды DD разрешаются тремя способами:

1. В T<sup>5</sup><sub>3</sub> с обращениями, чаще в проходящий T<sup>6</sup><sub>4</sub>.

Пример № 153.

$DD^4_3$   $T^6_4$   $DD^6_5$      $DD_{VII7}$   $T^6_4$   $DD_{VII}^6_5$   $T^5_3$   $DD_2$   $T^5_3$

2. В аккорды доминантовой группы:  $D_7$  с обращениями,  $VII_7$  с обращениями (по известным правилам «круга» и «креста») и  $D_9$ , при этом IV повышенная ступень идет противоположно своему тяготению на полтона вниз, септима аккордов движется на секунду вниз, общие звуки остаются на месте.

Пример № 154.

$DD^6_5$   $D_2$      $DD^4_3$   $VII_2$      $DD_{VII2}$   $D^4_3$      $DD_{VII}^6_5$   $VII_2$

3. В диссонирующие аккорды субдоминантовой группы ( $II_7$  с обращениями) происходит прием дезальтерации – IV повышенная ступень переходит в IV натуральную в одном голосе, иначе образуется ошибка голосоведения – переченье.

Пример № 155.

$DD_7$      $II_7$

### Тема 2.3. АЛЬТЕРАЦИЯ. АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ ГРУППЫ ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ

**Альтерацией** называется хроматическое повышение или понижение на полтона неустойчивой ступени лада для усиления тяготения в устойчивую ступень.

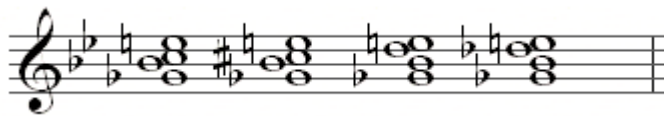
В мажоре могут быть альтерированы все неустойчивые ступени, кроме VII, т.к. она отстоит от тоники на полтона:  $II^b$ ,  $II^\sharp$ ,  $IV^\sharp$ ,  $VI^b$ .

В миноре могут быть альтерированы все неустойчивые ступени, кроме VI, т.к. невозможно ее разрешение в неустойчивый вводный тон: II<sup>b</sup>, IV<sup>b</sup>, IV<sup>#</sup>, VII<sup>#</sup>.

Альтерированный звук называется не по своему положению в гамме, а по положению в структуре аккорда. Например: II повышенная ступень в мажорном ладу будет называться в аккорде DD повышенной примой.

Основным признаком аккордов альтерированной DD является VI пониженная ступень (в мажоре), которая образует с IV повышенной ступенью интервал увеличенной сексты. Поэтому аккорды альтерированной DD называют аккордами с увеличенной секстой. Наиболее употребимы в мажоре: DD<sub>3</sub><sup>4, b5</sup>, DD<sub>3</sub><sup>4, b5#1</sup>, DD<sub>VII</sub><sup>6, b3</sup>, DD<sub>VII</sub><sup>6, b3b7</sup>.

Пример № 156.



DD<sub>3</sub><sup>4, b5</sup> DD<sub>3</sub><sup>4, #1b5</sup> DD<sub>VII</sub><sup>6, b3</sup> DD<sub>VII</sub><sup>6, b3b7</sup>

В минорном ладу употребление альтерированной DD намного удобней т.к. не требуется дополнительного изменения VI ступени лада. Из этой группы в миноре используются: DD<sub>3</sub><sup>4, b5</sup>, DD<sub>VII</sub><sup>6, b3</sup>.

Аккорды с увеличенной секстой по расположению в басу приближены к кадансовому тону, поэтому их использование наиболее целесообразно в каденциях. Однако в середине построения могут быть использованы и другие обращения аккордов DD с альтерированными тонами.

### Приготовление

Условия приготовления альтерированной DD не отличаются от приготовления обычной DD. Необходимо следить за положением в фактуре альтерированных тонов, их появление должно быть в одном голосе после диатонического звука, без переченья. Дополнительным условием является возможность введения альтерированной DD после обычной DD.

### Разрешение

Основой разрешения альтерированных аккордов является разрешение интервала увеличенной сексты в октаву по тяготению, остальные голоса ведутся плавно, разрешение септимы традиционно вниз. Чаще всего аккорды альтерированной DD разрешаются в K<sub>4</sub><sup>6</sup>, T<sub>3</sub><sup>5</sup> во вспомогательных оборотах.

Обращения альтерированной DD переходят также в D. При разрешении DD<sub>VII</sub><sup>6, b3b7</sup> в D<sub>7</sub> образуются параллельные квинты, которые получили название «моцартовские» и в учебной практике разрешаются.



*Пример № 157.*

$DD_{VII}^6_5^{b3} K_{64}$        $DD^4_3^{b5\#1} K_{64}$        $DD_{VII}^6_5^{b3b7} D_7$

## Тема 2.4. ТИПЫ ТОНАЛЬНЫХ СООТНОШЕНИЙ

Музыкальное произведение даже небольших размеров редко излагается в одной тональности. Чаще всего оно содержит различного типа переходы в другие тональности, они могут быть кратковременными и длительными. В разнотональном построении помимо главной тональности встречаются и побочные тональности, которые могут быть как родственными так и далекими.

Все виды тональных смен можно объединить в четыре группы:

1. отклонение
2. модуляция
3. модулирующая секвенция
4. сопоставление.

**Отклонение** – кратковременный переход в другую тональность (чаще родственную) с последующим возвращением в основную. Применяется при изложении темы и в ее развитии.

**Модуляция** – переход в другую тональность и закрепление в ней посредством каденции. Используется при изложении темы и в развивающихся построениях.

**Модулирующая секвенция** – это такой вид секвенции, звенья которой движутся по различным, чаще неродственным тональностям, при этом сохраняется интервал перемещения. Встречается в разработках, особенно неустойчивых разделах формы.

**Сопоставление** – это резкий по звучанию или неожиданный переход в далекую тональность. Чаще сопоставляются тонические трезвучия неродственных тональностей. Прием сопоставления применяется на грани разделов формы.

## Тема 2.5. ОТКЛОНЕНИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ПЕРВОЙ СТЕПЕНИ РОДСТВА

Одним из наиболее употребимых приемов тонального движения является отклонение.

Отклонение – это переход в другую тональность (обычно родственную) без закрепления в ней каденцией. Отклонение осуществляется оборотом из двух – трех аккордов, представляющих субдоминантовую или доминантовую группу новой тональности. Эти аккорды получают название побочной субдоминанты или побочной доминанты, а аккорд разрешения – побочной тоники.

*Побочная доминанта* – аккорд, находящийся в отношении доминанты к одной из родственных тональностей.

*Побочная субдоминанта* – аккорд, находящийся в отношении субдоминанты к одной из родственных тональностей.

Группа аккордов диатонической системы, обогащенная побочными доминантами и субдоминантами родственных тональностей, образует **хроматическую систему**.

*Виды отклонений:*

– Автентическое – если средством отклонения является аккорд доминантовой группы родственной тональности;

– Плагальное – если средством отклонения является аккорд субдоминантовой группы родственной тональности.

При автентическом типе отклонения используются обращения  $D_7$ ,  $VII_7$ . Доминантовый септаккорд в основном виде при отклонении не применяется.

При плагальном типе отклонения используются аккорды диссонирующей субдоминанты –  $II_7$  с обращениями.

При отклонении может применяться полный функциональный оборот в родственные тональности согласно функциональной логике:  $II_7^6 - D_2 - T_6$  или  $II_7 - VII_7^6 - D_3^4$  и т.д.

Пример № 158.

Л. Бетховен. Соната для фортепиано ор. 14 № 2

**Andante**

T     $D_3^4 \rightarrow VI$     S    D

Пример № 159.

А. Лядов. «Про старину»

**Allegro**

T S → S D T

Пример № 160.

Ф. Мендельсон. «Сон в летнюю ночь», Свадебный марш

**Allegro vivace**

II<sup>6</sup><sub>5</sub> D III II<sub>6</sub> K<sup>6</sup><sub>4</sub> D<sub>7</sub> T

**Применение отклонений**

Побочные субдоминанта или доминанта могут быть взяты после любого аккорда основной тональности. Голосоведение при этом должно быть плавным:

- общие звуки остаются на месте;
- септима берется проходящей или приготовленной;
- хроматическое изменение звука на полтона звучит в одном голосе – без переченья.

Метроритмические условия отклонений предполагают звучание побочной тоники на сильной или относительно сильной доле, а побочных доминант или субдоминант – на слабой.

## Тема 2.6. ХРОМАТИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

**Секвенцией** называется повторение мелодического или гармонического оборота на другой высоте. **Хроматической** называется секвенция, звенья которой перемещаются по родственным тональностям. При этом в секвенции сохраняется голосоведение и функциональное соотношение аккордов.

При движении по родственным тональностям в мажоре исключаются трезвучие VII ступени, в миноре трезвучие II ступени, так как они по структуре являются уменьшенными и не могут быть тоническими.

### Составляющие элементы секвенции:

– Звено или мотив – гармонический оборот, который подлежит перемещению по родственным тональностям. Звено обычно состоит из двух-трех аккордов и содержит движение от неустоя к устою и наоборот. Например: D – T; S – D – T; DD – D – T; T – D; T – DD – D. Мотив секвенции может вовсе не содержать устойчивой функции: S – D; II – DD – D. Количество звеньев или повторов мотива не превышает обычно двух-трех.

– Шаг секвенции включает направление движения (восходящее или нисходящее) и интервал перемещения, который может составлять секунду или терцию. Восходящее направление секвенции используется как средство подготовки кульминации. Нисходящие секвенции используются в заключительных разделах формы (дополнениях).

#### Пример № 161.

D<sub>2</sub> t<sub>6</sub> D<sub>2</sub>→VII<sub>6</sub> D<sub>2</sub>→VI<sub>6</sub> II<sub>2</sub> D<sub>6</sub> D<sub>6</sub><sup>5</sup> t

### Применение

Секвенция применяется чаще в развивающих разделах формы: середине, разработках сонатной формы, связках. В периоде секвенция чаще находится во втором предложении и служит средством его увеличения.

## Тема 2.7. ОБЩАЯ ТЕОРИЯ МОДУЛЯЦИИ

**Модуляцией** называется переход в другую тональность и закрепление в ней кадансовым оборотом. Модуляция происходит чаще всего в родственные тональности, тонические трезвучия которых можно построить на ступенях данной.

Наиболее естественным является переход через общий аккорд, который можно построить в начальной и конечной тональностях. Таким аккордом может быть трезвучие или секстаккорд. Этот аккорд рассматривается в обеих тональностях и меняет свое значение в новой тональности, т.е. к нему приравнивается функция новой тональности. Такой аккорд получил название **посредствующего**. В качестве посредствующего можно использовать трезвучие или секстаккорд T, S, D первоначальной тональности.

### Техника модулирования

Процесс модуляции состоит из четырех этапов:

1. Показ первоначальной тональности.

2. Выбор посредствующего аккорда и определение его функции в новой тональности.

3. Модулирующий аккорд, который готовит кадансовый оборот в новой тональности.

4. Каденция в новой тональности.

В рамках классического 8-тактового периода посредствующий аккорд берется на сильную долю шестого такта, а модулирующий после него на слабую. Кадансовый аккорд приходится на сильную долю седьмого такта и завершает период.

Схема модуляции:

5т.		6т.		7т.		8т.
Т <sub>6</sub>	D <sup>4</sup> <sub>3</sub>	Т <sup>5</sup> <sub>3</sub> = VI <sup>5</sup> <sub>3</sub>	II <sup>4</sup> <sub>3</sub> DD <sup>4</sup> <sub>3</sub>	K <sup>6</sup> <sub>4</sub>	D <sub>7</sub>	Т <sup>5</sup> <sub>3</sub>

Пример № 162.

III=VI II<sup>6</sup><sub>5</sub> K<sup>6</sup><sub>4</sub> D<sub>7</sub> T

## Тема 2.8. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ПЕРВОЙ СТЕПЕНИ РОДСТВА

Все родственные тональности можно разделить на две группы по принадлежности к главной функциональной группе:

- Доминантовая группа тональностей – трезвучия III, V, VII ступеней;
- Субдоминантовая группа тональностей – трезвучия VI, IV, II ступеней.

При модулировании в родственную тональность необходимо вначале определить принадлежность новой тоники к той или иной группе. При этом необходимо помнить:

- на VII ступени в мажоре и на II ступени в миноре строятся уменьшенные трезвучия, которые не могут быть тоникой новой тональности;
- в мажоре родственной является гармоническая субдоминанта, а в миноре – гармоническая доминанта;
- в зависимости от принадлежности к той либо иной группе выбирается прием модулирования.

## МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ДОМИНАНТОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Любая мажорная тональность имеет две родственные тональности доминантового направления, располагающиеся на III и V ступенях.

Любая минорная тональность имеет четыре родственные тональности доминантового направления, которые находятся на III, V (натурального и гармонического лада), VII ступенях.

Для построения модулирующего перехода необходимо выбрать посредствующий аккорд. В качестве данного аккорда наиболее удобно использование тонического трезвучия или секстааккорда первоначальной тональности, которые в новой тональности приравниваются к одному из аккордов субдоминантовой группы. Например:

Ре минор  $\longrightarrow$  ля минор(Ля мажор)  $\longrightarrow$  Фа мажор  $\longrightarrow$  До мажор.  
 $t = s$   $t = VI$   $t = II$

Иногда в качестве посредствующего аккорда выступает не тоника основной тональности, а одно из родственных трезвучий (или его секстааккорд). В таком случае, он вводится с помощью отклонения.

Схема модуляции из ре минора в Фа мажор с дополнительным отклонением:

5т.  $T_6 - D_2 \longrightarrow$  6т.  $VI_6 = S_6 \quad DD^4_3$  | 7т.  $K^6_4 \quad D_7$  | 8т.  $T^5_3$

Пример № 163.

М. Глинка. «Иван Сусанин», песня Вани

**Allegro moderato**

$T = VI \quad K^6_4$

Пример № 164.

Р. Шуман. Детские сцены, «Грезы»

*Andante cantabile*

F-dur                      d-moll                      C-dur

**МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ СУБДОМИНАНТОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ**

Любая мажорная тональность имеет четыре родственные тональности субдоминантового направления, которые располагаются на II, VI, IV (натурального и гармонического лада) ступенях.

Любая минорная тональность имеет две родственные тональности субдоминантовой группы на IV и VI ступенях.

Наиболее удобным переходом в тональность субдоминантового направления является введение отклонения. Оно может быть или к аккорду субдоминантовой группы новой тональности или к новой тонике.

Схема модуляции:

5т.	6т.	7т.	8т.			
т <sub>6</sub>	D <sup>4</sup> <sub>3</sub>	II <sup>5</sup> <sub>3</sub> = t <sup>5</sup> <sub>3</sub>	II <sup>4</sup> <sub>3</sub>	K <sup>6</sup> <sub>4</sub>	D <sub>7</sub>	t <sup>5</sup> <sub>3</sub>

Пример № 165.

Р. Шуман. Детские сцены № 13

$\text{♩} = 112$

VII<sup>4</sup><sub>3</sub> → II<sub>6</sub> VII<sup>6</sup><sub>5</sub> → II<sub>6</sub>=t

## Тема 2.9. НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ (МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИЯ)

**Неаккордовыми** называются звуки, не входящие в состав аккорда, но звучащие на его фоне. Они возникают за счет движения голосов и способствуют их мелодической активности, эти звуки варьируют и разнообразят аккорды. Часто неаккордовые звуки вступают во взаимодействие с аккордовыми и могут превратить консонирующий аккорд в диссонирующий.

Неаккордовые звуки разделяются на четыре вида:

- *задержание;*
- *проходящие звуки;*
- *вспомогательные звуки;*
- *предъём.*

**Задержание** – звук на сильной доле такта, не характерный для данного аккорда и сохранившийся от предыдущего. Задержание может быть приготовленным и неприготовленным. Приготовленное задержание – это звук оставшийся от предыдущего аккорда в том же голосе и нарушающий терцовую структуру аккорда. Неприготовленное задержание отличается от приготовленного отсутствием этапа приготовления, в нем есть только неаккордовый звук, который берется поступенным движением или скачком и момент разрешения. Задержания всегда разрешаются плавно – поступенным движением вверх или вниз. Двойные и тройные задержания образуются соответственно в двух или трех голосах.

Пример № 166.

П. Чайковский. Симфония № 6, ч. IV

**Adagio lamentoso**

The musical score is for a piano piece in 3/4 time, one sharp (F#). It is marked 'Adagio lamentoso'. The score consists of two staves, treble and bass clef. The first measure is marked 'p' (piano) and the second measure is marked 'mp' (mezzo-piano). The music features complex chordal textures with many non-chordal notes (dissonances) that create a somber and expressive atmosphere. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



Пример № 167.

Л. Бетховен. Соната № 8 «Патетическая», ч. I



**Проходящим** называется неаккордовый звук, который помещается на слабой доле такта между двумя аккордовыми звуками. Этот вид неаккордовых звуков может соединять перемещение одной гармонии, а также соединять разные аккорды. Проходящие в двух или трех голосах образуют двойные и тройные проходящие звуки. Они бывают диатоническими и хроматическими.

Пример № 168.

Дж. Россини. «Севильский цирюльник», увертюра

**Allegro con brio**

**Вспомогательным** называется неаккордовый звук на слабой доле такта, который находится между аккордовым и его повторением. Он образует от основного звука движение на ступень вверх или вниз, может соединять одну гармонию или разные аккорды. В качестве вспомогательных применяются диатонические или хроматические звуки лада. Вспомогательные могут быть двойными или тройными.

Разновидностью вспомогательных звуков являются скачковые, которые бывают двух видов:

- взятые скачком;
- брошенные скачком (камбиата), объединение вокруг одного аккордового звука камбиаты и вспомогательного взятого скачком образует мелодическую фигуру опевание.

Пример 169.

И. С. Бах. Скрипичный концерт а-молл, I ч.

**Allegro**

Пример № 170.

Ф. Шуберт. Соната для ф.-н. ор. 120 A-dur, I ч.

**Allegro moderato**

*p*

Пример № 171.

Ф. Шопен. Этюд f-молл ор. 25 № 2

**Presto**

**Предъёмом** называется неаккордовый звук на слабом времени, который принадлежит следующему за ним аккорду. По своей роли предъём прямо противоположен задержанию, которое заимствует звук из предыдущего аккорда. Звук предъёма обычно вводится поступенным, плавным ходом, реже встречаются скачковые предъёмы. Длительность его, как правило, короче окружающих аккордовых звуков. Подобно другим неаккордовым звукам предъём возможен в двух и трех голосах, предъём во всех голосах образует повторение аккорда.

*Пример № 172.*

Р. Шуман. «Карнавал», «Киарина»

**Passionato**

## Тема 2.10. АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Наибольшее применение среди альтерированных аккордов доминантовой группы получили  $D_7$  и  $VII_7$ . Из их обращений употребимы следующие аккорды:  $D_3^{4, b5}$ ,  $D_2^{b\#5}$ ,  $D_5^{6, b5}$ ,  $VII_3^{4, b3}$ . При этом альтерированные тоны лучше звучат в верхнем голосе.

Аккорды альтерированной доминанты вводятся подобно обычной доминанте после  $T$ ,  $K_4^6$ ,  $S$  и неальтерированной  $D$  при условии плавного голосоведения. Разрешение альтерированных звуков осуществляется строго по тяготению: пониженный альтерированный звук разрешается вниз, повышенный – вверх. Поэтому в аккордах тоники после  $D^{\#5}$  удваивается терция. Изменяется тяготение тонов вводного септаккорда с пониженной терцией при разрешении в тонику – удвоение в аккордах тоники становится обычным т.е. примы, однако при этом могут возникнуть параллельные квинты, которые в учебной практике не допускаются.

*Пример № 173.*

$D_2^{\#5}$     $T_6$     $D_3^{4, b5}$     $T$     $VII_3^{4, b3}$     $T_6$

В музыке конца XIX – начала XX веков получили распространение аккорды доминанты с расщепленной квинтой. Такие альтерации возможны только в мажоре, при этом в нижнем голосе квинта пониженная, а в верхнем – повышенная.

Пример № 174.

VII<sub>6</sub>    D<sub>3</sub><sup>4, #b5</sup>    T<sub>3</sub><sup>5</sup>

Из аккордов диссонирующей доминанты можно выделить D<sub>9</sub> с секстой и пониженной квинтой в мажоре. Он получил название «прометеев аккорд» в связи с широким использованием в симфонической поэме А. Скрябина «Прометей».

Пример № 175.

А. Скрябин. Поэма ор. 32 № 2

**Allegro. Con eleganza. Con fiducia**

В миноре возможна только понижающая альтерация в аккордах доминантовой группы, которая всегда связана с углубленным «минорным», часто сумрачным характером образности.

## Тема 2.11. АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Наибольшее применение среди альтерированных аккордов субдоминантовой группы получили П<sub>3</sub><sup>5b1</sup> и П<sub>6</sub><sup>b1</sup> (неаполитанский секстаккорд).

Условия применения:

- удваивается бас;
- приготавливается тонической или субдоминантовой гармонией;
- разрешается в  $K^6_4$  или  $D^5_3$  при этом альтерированный звук движется по тяготению: в  $K^6_4$  вниз на полтона, в  $D$  – вниз на уменьшенную терцию, при этом допускается перечьенье;
- переходит в двойную доминанту с альтерацией или без альтерации.

Пример № 176.

Ф. Шопен. Вальс ор. 34 № 2.

T                      II<sub>6</sub><sup>b1</sup>                      D<sub>7</sub>                      VI

Позже неаполитанская гармония стала применяться в плагальных оборотах, где неаполитанский секстаккорд переходит в тоническое трезвучие или секстаккорд.

Пример № 177.

Л. Бетховен. Фортепианная соната ор. 57

II<sub>6</sub><sup>b1</sup>                      t<sub>6</sub>                      t<sub>6</sub>                      II<sub>6</sub><sup>b1</sup>

Повышение второй ступени, возможное только в мажоре, что привело к образованию  $II^6_{5\#1}$ . Этот аккорд можно назвать субдоминантой с увеличенной секстой (образуется между крайними звуками), он используется исключительно в плагальных оборотах и плагальных каденциях, разрешается в тоническое трезвучие. Альтерированная ступень идет на полтона вверх, остальные голоса – соответственно плагальному обороту.

Пример № 178.

Гуно «Фауст», интродукция

C-dur: T                      П<sub>5</sub><sup>г</sup> Т                      П<sub>5</sub><sup>#1</sup> Т

**Тема. 2.12. МАЖОРО-МИНОРНЫЕ СИСТЕМЫ**

**Мажоро-минором** называется ладовая система, объединяющая диатоники различных ладов. В зависимости от соотношения этих ладов можно выделить четыре основные типа мажоро-минора:

- одноименный;
- параллельный;
- однотерцовый;
- хроматический.

**Одноименный мажоро-минор** объединяет тональности, имеющие общую тонику (D-dur – d-moll).

**Параллельный мажоро-минор** соединяет в одну систему параллельные тональности (D-dur – h-moll).

**Однотерцовый мажоро-минор** образуется от соединения тональностей, имеющих общий терцовый тон (D-dur – dis-moll).

**Хроматический мажоро-минор** включает тональности, отстоящие на хроматический полутон (D-dur – Des-dur).

Из двух объединенных тональностей одна обычно является главной, ее аккордика – опорной и преобладающей. Если опорным является мажор, лад называется мажоро-минором, если минор, то образуется миноро-мажор.

### **Одноименный мажоро-минор**

**Одноименным мажоро-минором** называется проникновение в мажорный лад аккордов одноименного минора. В формировании одноименного мажоро-минора можно выделить несколько этапов:

1. Усложнение мажорного лада началось с аккордов субдоминантовой группы: трезвучие гармонической субдоминанты и неаполитанское трезвучие.
2. Появление в мажорном ладу трезвучия на VI низкой ступени, которое «привлекло» свою доминанту – трезвучие III низкой ступени.
3. Затем в мажоре появляется тоника одноименного лада.
4. Проникновение в мажорный лад трезвучий доминантовой группы одноименного минора: VII низкая и V минорная (натуральная доминанта).

Аккорды одноименного мажоро-минора могут вводиться вместо своих диатонических вариантов и появляться в соединении с основной тоникой или после отклонения.

### **Параллельный мажоро-минор**

Диатонические виды мажора и параллельного минора имеют одинаковое строение. Отличие заключается в гармоническом виде, поэтому в мажорный лад из параллельного минора переходит D гармоническая, которая стала называться III мажорная.

### **Одноименный миноро-мажор**

**Одноименным миноро-мажором** называется проникновение в мажорный лад аккордов одноименного мажора. В формировании одноименного миноро-мажора можно выделить несколько этапов:

1. Обогащение минора началось с аккордов доминантовой группы: трезвучие гармонической доминанты, трезвучие III высокой ступени и трезвучие VII ступени.
2. Сопоставление минорной и одноименной мажорной тоники.
3. Из аккордов субдоминантовой группы употребляются VI высокая, субдоминанта мелодическая и трезвучие II мелодической ступени.

Условия применения этих аккордов аналогичны системе мажоро-минора.

### **Параллельный миноро-мажор**

Диатонические виды минора и параллельного мажора имеют одинаковое строение. Отличие заключается в гармоническом виде, поэтому в минорный лад из параллельного мажора переходит S гармоническая, которая стала называться VI минорная. Эта гармония субдоминантовой группы часто встречается у Ф. Шуберта, поэтому получила название «шубертовской».

## Тема 2.13. СТЕПЕНИ РОДСТВА ТОНАЛЬНОСТЕЙ. ПОСТЕПЕННЫЕ МОДУЛЯЦИИ В ОТДАЛЕННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

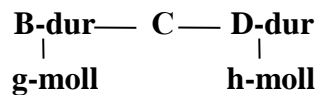
В разных композиторских школах России существуют различные принципы деления тональностей на степени родства – от двух степеней до пяти. Обучение в учебных заведениях Саратовской области ведется по системе П.И. Чайковского, который делил все тональности на четыре степени.

Степень родства определяется количеством общих звуков в тональностях, а также общих интервалов и аккордов. Кроме того, на степень родства влияет интервальное соотношение тоник разных тональностей. Наиболее близки тональности кварто-квинтового и терцового соотношения. Более далекими будут тональности, имеющие между тониками хроматический интервал: ув.1, ув.2, ув.4, ув.5.

**Первая степень** родства – это шесть тональностей для любого мажора и шесть тональностей для любого минора, имеющие разницу в один ключевой знак, включая гармонически родственные тональности.

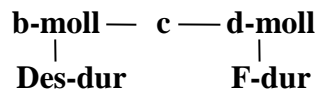
**Вторая степень** объединяет четыре тональности, отличающиеся на два ключевых знака. Для мажора это тональности двойной доминанты и двойной субдоминанты с их параллелями.

Схема:



Для минора это неаполитанская и дорийская субдоминанты с параллелями.

Схема:



Для перехода во вторую степень родства необходимо составить тональный план, т.е. определить промежуточные тональности, которые дадут плавный переход и постепенно сократят разницу в знаках. Эта промежуточная или посредствующая тональность определяется по разнице в знаках. Например: исходная тональность имеет при ключе 3 знака, конечная – 5 знаков, значит посредствующей будет тональность с 4 знаками. Как правило, в данном случае возможны два варианта, т.к. 4 знака имеют и мажорная и минорная тональности. Выбирается та тональность, которая дает ладовый контраст.

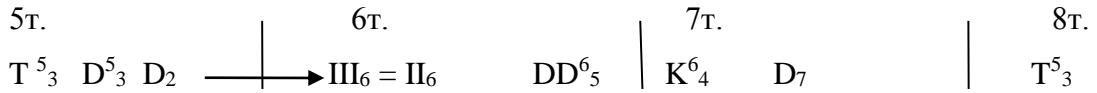
Например:

Ре мажор	-	фа-диез минор	-	Ми мажор.
2 знака	-	3 знака	-	4 знака.



В структуре 8-ми тактового периода посредствующая тональность вводится отклонением в конце 5-го такта. В начале 6-го такта дано разрешение и приравнивание, а затем строится каденция в новой тональности.

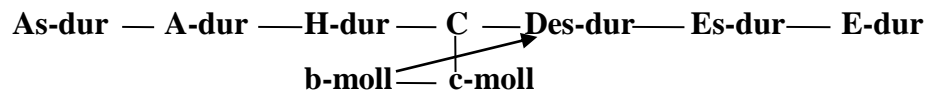
Схема



**Третья степень** объединяет восемь тональностей, имеющих общее трезвучие в гармоническом ладе.

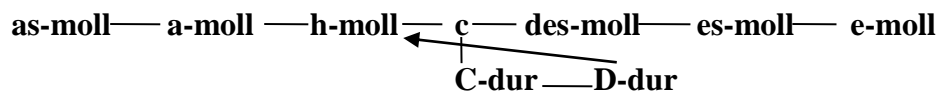
Для любого мажора третью степень составляют шесть мажорных и две минорные тональности.

Схема:



Для любого минора третью степень составят шесть минорных и две мажорные тональности.

Схема:



Для составления кратчайшего плана постепенной модуляции используются тональности, родственные для обеих тональностей. При модуляции в третью степень возможно использовать лишь одну родственную тональность гармонического лада.

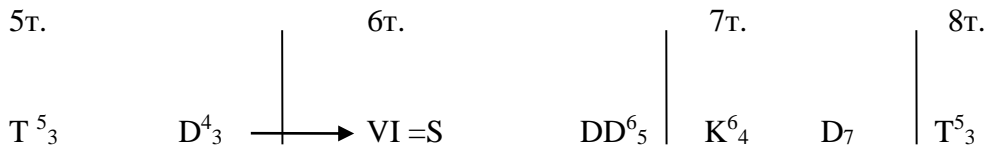
*Способы нахождения посредствующей тональности:*

1. при движении из мажора в диэзном направлении общей будет гармоническая субдоминанта новой тональности;
2. при движении из мажора в бемольном направлении посредствующей будет гармоническая субдоминанта исходной тональности;
3. при движении из минора в диэзном направлении переход осуществляется с помощью гармонической доминанты исходной тональности;
4. при движении из минора в бемольном направлении посредствующей будет гармоническая доминанты новой тональности.

Для совершения модуляции в третью степень необходимо во втором предложении периода сделать отклонение в тональность, приравнять ее к новой тональности и построить заключительную каденцию.

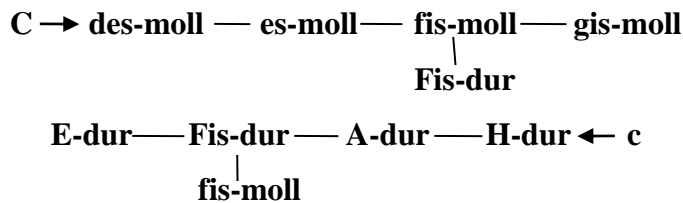
Например:

Ми-бемоль мажор - до минор - Соль мажор.



**Четвертая степень** родства объединяет пять тональностей, не имеющие ни одного общего трезвучия и в натуральном и в гармоническом ладе.

Схема:



При модуляции в четвертую степень необходимо использовать две промежуточные тональности, т.е. совершить два шага модуляции. При составлении тонального плана модуляции необходимо учитывать:

- ладовый контраст при выборе посредствующей тональности;
- что рядом могут находиться лишь тональности I степени родства;
- возможно использование тональностей гармонического родства, которые дают сразу большую разницу в знаках.

Для совершения модуляции в четвертую степень во втором предложении периода необходимо сделать последовательно два отклонения в промежуточные тональности, приравнять последнее трезвучие к конечной тональности и написать заключительную каденцию.

Соль мажор - до минор - Ля-бемоль мажор - си-бемоль минор

Пример:



## Тема 2.14. ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ УМЕНЬШЕННЫЙ ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД

**Энгармонизмом** называется совпадение по звучанию элементов аккорда при разнице в написании и тональной принадлежности.

**Модуляция** называется энгармонической, если в общем между тональностями аккорде совершается энгармоническая замена одного или более звуков, при которой интервальное строение аккорда становится иным. Такая замена сопровождается переключением восходящих полутоновых тяготений на нисходящие или наоборот, а также возникновением новых тяготений.

Наиболее универсальным в качестве средства энгармонической модуляции является уменьшенный вводный септаккорд. Используя его можно перейти в любую тональность. Универсальность этого аккорда заключается в интервальном составе – три малые терции, поэтому в темперированном строе можно построить всего три уменьшенных септаккорда, которые возможно объяснить как вводные к тонике, субдоминанте или доминанте.

При модуляции в любую тональность уменьшенный септаккорд выполняет роль побочной доминанты к одному из главных трезвучий в новой тональности.

### Техника выполнения

После показа основной тональности на IV высокой ступени или на VI ступени новой тональности берется уменьшенный вводный септаккорд, который приравнивается к какому-либо обращению аккорда двойной доминанты –  $DD_{VII7}$ ,  $DD_{VII}^6_5$  новой тональности и разрешается в  $K^6_4$ .

В исходной тональности он может быть рассмотрен как вводный к тонике, субдоминанте или доминанте.

Пример:

1т.	2т.	3т.	4т.
$T^5_3$ $D^4_3$	$T_6$ ** = $DD_{VII7}$	$K^6_4$ $D_7$	$T^5_3$

Пример № 179.

Л. Бетховен. Соната №8, переход к разработке, интродукция.

Grave  $\text{♩} = 40$

VII<sub>2</sub>=VII<sub>7</sub>    VII<sub>2</sub>    D<sub>7</sub>    T<sub>6</sub><sub>4</sub>

D<sub>7</sub>

## Тема 2.15. ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ДОМИНАНТОВЫЙ СЕПТАККОРД

Данный тип энгармонической модуляции основан на энгармоническом равенстве интервалов м.7 и ув.6. Это дает возможность:

1. Энгармонически приравнять  $D_7$  к  $DD_{VII}^{6, b3}$  и перейти в тональность полутонном ниже исходной.
2. Доминантовый септаккорд по структуре совпадает с  $II_5^{6, \#1}$ , что позволяет из данной тональности перейти в мажор, расположенный тоном выше исходной.
3. После приравнивания  $D_7$  к  $VII_5^{6, b3}$  возможен переход в тональности мажора и минора тритонового соотношения;
4. Если рассмотреть  $D_7$  как  $VII_3^{4, b5}$ , то возможно перейти в тональность, находящуюся на  $ув_2$  выше исходной.

При использовании энгармонической модуляции через  $D_7$  важно выполнять следующие условия:

- $D_7$  должен звучать на слабом относительно коротком времени, разрешаться в  $K_4^6$  на сильную долю следующего такта;
- Голосоведение должно быть предельно плавным как при взятии  $D_7$  так и при его разрешении.

Для построения ускоренного перехода, основанного на энгармонической замене  $D_7$  более подходящим является значение  $DD_{VII}^{6, b3}$ . После показа основной тональности этот аккорд строится в новой тональности на VI ступени и разрешается в  $K_4^6$  новой тональности.

Пример № 180. П. Чайковский «Ромео и Джульетта», переход к побочной партии

The image displays a musical score for Example 180, a transition from the main theme to a secondary theme in P. Tchaikovsky's 'Romeo and Juliet'. The score is written for piano and consists of seven systems of music.

- System 1:** The first system shows the initial chords and rhythmic patterns in the right and left hands. The right hand features a series of chords with a dotted quarter note, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** The second system continues the accompaniment with a more active right hand, featuring sixteenth-note runs and chords. The left hand maintains its eighth-note pattern.
- System 3:** The third system shows a change in the right hand's texture, with more complex chordal structures and some grace notes. The left hand continues with eighth notes.
- System 4:** The fourth system features a more melodic right hand with slurs and ties, while the left hand continues with eighth notes.
- System 5:** The fifth system shows the right hand playing a series of chords with a dotted quarter note, while the left hand continues with eighth notes.
- System 6:** The sixth system shows a change in the left hand's texture, with a more active eighth-note accompaniment. The right hand continues with chords. Dynamics markings *p* and *mf* *espress* are present.
- System 7:** The seventh system shows the final chords and melodic lines of the transition. The right hand has a more melodic line, and the left hand continues with eighth notes.

Пример № 181.

Л. Бетховен. Симфония № 5 ч. II

**Тема 2.16. ЭЛЛИПСИС**

**Эллипсис** (в буквальном переводе – пропуск, выпадение) – замена ожидаемого аккорда другим аккордом, не являющимся функциональным следствием первого аккорда.

Характеристика замены:

1. Вместо ожидаемой тонической группы аккордов появляются аккорды DD, S, SS и VI ступени.
2. Вместо аккордов DD появляются T или S.
3. Вместо ожидаемой консонантности разрешения аккорда следует не трезвучие, а его септаккорд.
4. Вместо ожидаемого лада появляется иной.
5. Вместо ожидаемой тональности следуют аккорды какой-либо другой тональности.

Пример № 184.

6. Ожидаемая Т заменяется построенным на ее базе  $D_7$ , что может образовать доминантовую цепочку:

- из основных  $D_7$ ;
- из чередования  $D_7$  с  $D^4_3$ ;
- из чередования  $D^6_5$  с  $D_2$ ;
- из вводных септаккордов;
- из нонаккордов;
- из чередования септаккордов с нонаккордами.

Пример № 185.

Allegretto Л. Бетховен. Ф-п. соната оп. 2

$D_7 \rightarrow (E)$

$D_7 \rightarrow (A)$   $D_7 \rightarrow S$   $D^4_3$

В такие цепочки могут включаться и средства альтерации.

7. Ожидаемая Т заменяется аккордами из одноименной или параллельной тональности.

## Тема 2.17. ОРГАННЫЙ ПУНКТ

**Органный пункт** (педаль) – это звук, выдерживаемый или повторяемый в басу, в то время, как в остальных голосах происходит смена различных гармоний.

Существуют две основные разновидности органного пункта:

1. Тонический – на основном звуке тоники (начинается и кончается  $T^5_3$ ). Характерен для конца произведения или части произведения;
2. Доминантовый – на основном звуке доминанты (начитается  $D^5_3$  или  $K^6_4$ , оканчивается  $D^5_3$ ,  $D_7$  или  $D_9$ ). Встречается перед кодой как расширение половинной или заключительной каденции.

Пример № 182.

И. Гайда, Пятидесятый квартет, ч. II  
Cantabile e mesto

В начале и в конце органного пункта функция баса почти всегда совпадает с общей гармонической функции, образуемой всеми голосами. Органный пункт почти всегда вводится на сильном времени такта.

Над доминантовым органным пунктом возможны: все созвучия диатоники, отклонения в тональности первой степени родства, аккорды мажора-минора, уменьшенное трезвучие, диатонические и хроматические секвенции.

Над тоническим органным пунктом преобладают отклонения в тональности субдоминантовой группы.

В четырехголосном складе аккорды над органным пунктом излагаются трехголосно: трезвучия в полном виде или с пропуском квинты (реже примы), в септаккордах пропускается квинта или терция.

Двойным называется органный пункт в двух голосах:

1. в виде тонической квинты – I ступень внизу V наверху.
2. в виде кварты – V ступень внизу I наверху.

Пример № 183.

[Allegro] Бетховен. 5-я симфония, III часть

Органый пункт может выдерживаться как неподвижный звук, может повторяться или чередоваться со вспомогательными звуками.



### Список литературы

1. Абызова Е. Гармония: Учебник. – М., Музыка, 2001. – 383 с.
2. Добкина Ю. Конспекты по гармонии. – С-П., Композитор, 2003. – 142 с.
3. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В., Учебник гармонии. – М., Музыка, 1999. – 480 с.
4. Способин И. Лекции по курсу гармонии. – М., Музыка, 1969. – 241 с.
5. Степанов А. Гармония. – М., Музыка, 1971. – 240 с.
6. Мюллер Т. Гармония. – М., Музыка, 1982. – 288 с.