

А. ДОЛЖАНСКИЙ

КРАТКИЙ КУРС ГАРМОНИИ

ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ
И НАЧИНАЮЩИХ
ПРОФЕССИОНАЛОВ

81
281



МУЗЫКА

ОТ АВТОРА

«Краткий курс гармонии» предназначен для лиц, знакомых с элементарной теорией музыки и намеренных расширить свои музыкально-теоретические знания в профессиональном или любительском плане.

Теоретические положения курса в основном заимствованы из «Учения о гармонии» Ю. Н. Тюлина (изд. 1937 г.). Некоторые из них разработаны автором самостоятельно. Текст книги представляет собою обработку рукописи 1938 года.

Книга основана на педагогическом методе, впервые осуществленном автором на первых курсах исполнительских отделов 1-го Ленинградского музыкального училища имени М. П. Мусоргского во второй половине 1930-х годов. Метод этот, кроме автора, многократно применялся в указанном училище и в других специальных учебных заведениях рядом педагогов (Аз. И. Ивановым, А. Я. Коральским, А. Н. Сохором, А. А. Холодилиным и другими), а также в кружках любителей музыки.

Книга излагает полный теоретический курс гармонии, прохождение которого опирается на упрощенные, по сравнению с обычными методами преподавания, практические навыки.

Благодаря некоторым особым приемам изложения «Краткий курс» рассчитан на усвоение его в течение 30 уроков (недель), то есть за один учебный год.

После прохождения «Краткого курса гармонии» ученик может углубить свои знания и навыки по более подробным специальным системам. В этом случае занятия по этим системам будут значительно облегчены и смогут быть резко ускорены по сравнению с обычными сроками.

С другой стороны (что особенно касается любителей музыки, но также профессионалов—исполнителей), усвоив «Краткий курс гармонии», ученик окажется достаточно подготовлен к тому, чтобы непосредственно перейти к анализу музыкальных произведений, а в практическом плане — к аранжировкам для различных инструментальных и вокальных составов.

При прохождении гармонии любителями музыки приходится учитывать не только различный уровень способностей и степень подготовки ученика, но также и меру его интереса к предмету,

Файл скачан с сайта
Aperock.ucoz.ru
Книги о музыке и рок-
музыкантах

Должанский Александр Наумович
КРАТКИЙ КУРС ГАРМОНИИ

*для любителей музыки
и начинающих профессионалов*

Т. пл. 1965 г. № 1387

Редактор А. Крюков. Худож. редактор Л. Рожков.
Техн. редактор Р. Волховер. Корректор Н. Яковлева.

Сдано в набор 11/11 1966 г. Подписано к печати 12/V 1966 г. М-34432. Формат 60×90^{1/8}.
Бумага типографская № 2. Бум. л. 5,13. Печ. л. 10,25 (10,25). Уч.-изд. л. 7,95.
Тираж 13 530 экз. Заказ № 337. Цена 48 коп.

Издательство «Музыка». Ленинградское отделение.
Ленинград, Д-11, Инженерная д. 9.

Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете
Министров СССР, Социалистическая, 14

сбьем и глубину знаний, которые он хочет приобрести. В отличие от профессионального обучения, здесь не может быть стандартных норм и требований, так как многое зависит от воли и желаний ученика.

В этом случае практические навыки могут быть бесконечно разнообразны. Все же опыт показывает, что их можно привести к определенным разновидностям, и среди любителей музыки, интересующихся гармонией, можно установить некоторые категории: от стремящихся узнать содержание курса лишь в общих чертах, до желающих изучить его по-деловому, основательно, чтобы углубить свое понимание музыки, в серьезном плане продолжить ознакомление с различными сторонами музыкознания. Для удовлетворения потребностей любителей различных категорий в конце книги (см. стр. 162—163) предлагаются специальные способы облегчения (сокращения и упрощения) в прохождении курса. Если курс проходится самостоятельно, желательно наличие периодического контроля со стороны руководителя.

Книгу в целом образуют:

Основной курс (изложенный в форме 30 уроков),

Дополнение (расширяющее основной курс и рассчитанное на учеников повышенной активности),

Приложение (содержащее необходимые сведения для приступающих к изучению гармонии без достаточных знаний элементарной теории музыки),

Методические замечания (адресованные руководителю и объясняющие различные способы пользования «Кратким курсом гармонии»).

Автор заранее благодарит всех, кто пришлет свои отзывы о «Кратком курсе гармонии» по адресу: Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9. Ленинградское отделение издательства «Музыка». Автор постарается также удовлетворить потребности тех, кто пришлет ему вопросы, возникшие в связи с чтением предлагаемой книги.

Урок 1

ВВЕДЕНИЕ. ГОЛОСОВЕДЕНИЕ В МАЖОРЕ

О курсе гармонии. Четырехголосное сложение аккордов. Трезвучия в четырехголосном сложении. Септаккорды в четырехголосном сложении. Гармонические цифровки. Голосоведение. Основные правила голосоведения в мажоре

1. О КУРСЕ ГАРМОНИИ

1) Слово гармония применяется в различных смыслах. Гармонией в простейшем значении называется закономерное объединение звуков в аккорды и их осмысленное последование.

2) Краткий курс гармонии посвящается изучению основных аккордовых последований, встречающихся в музыке.

3) Теоретические основы гармонии объясняют закономерности образования, чередования и связи отдельных аккордов.

4) Практические задания призваны подкрепить теоретические положения и научить ученика сознательному отношению к гармонии.

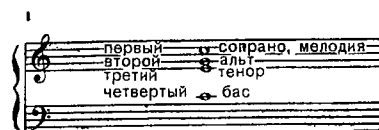
5) Знание гармонии необходимо главным образом для двух целей: а) аналитической — для лучшего понимания музыкальных произведений; б) практической — для сочинения музыки или различных обработок ее (оркестровки, аранжировки). Из них первая цель стоит не только перед музыкантами-профессионалами (композиторами, музыковедами, исполнителями), но и перед развитыми любителями музыки.

II. ЧЕТЫРЕХГОЛОСНОЕ СЛОЖЕНИЕ АККОРДОВ

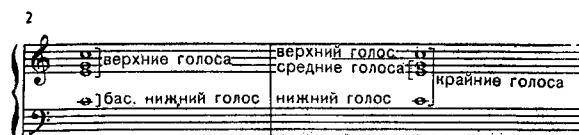
1) Изучение гармонии строится на аккордах в четырехголосном сложении. Четырехголосным сложением называется образование аккорда из четырех звуков.

2) Каждый звук аккорда называется голосом. Все голоса нумеруются сверху вниз (первый, второй, третий, четвертый), а также имеют различные названия:

первый голос — мелодия, или сопрано, или верхний голос,
 второй голос — альт,
 третий голос — тенор,
 четвертый голос — бас, или нижний голос



первый, второй и третий голоса вместе — верхние голоса,
 первый и четвертый голоса вместе — крайние голоса,
 второй и третий голоса вместе — средние голоса



3) Аккорды в четырехголосном сложении пишутся на двух соединенных нотных строчках — верхней в скрипичном ключе и нижней — в басовом (как для фортепиано): три верхних голоса — на верхней строчке, для удобства чтения — с общим штилем (палочкой), направленным вверх, а нижний голос (бас) — на нижней строчке со штилем, направленным вниз.



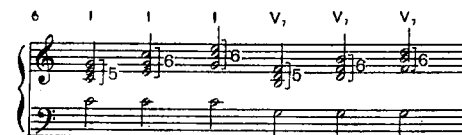
4) Бас не может быть выше верхних голосов, но может совпадать по высоте с третьим голосом.



5) Также и верхние голоса не могут «перекрещиваться», но каждая пара соседних голосов (то есть первый и второй, или второй и третий) может совпадать по высоте.



6) Верхние голоса пишутся на возможно близком расстоянии между собой, первоначально так, чтобы интервал между первым и третьим голосами был уже октавы.



3. 2. 4

7) Расположение аккорда, при котором между первым и третьим голосом образуется интервал уже октавы, называется тесным.

8) Расположение аккорда, при котором между первым и третьим голосами образуется интервал шире октавы, называется широким.



9) В аккордах в широком расположении расстояние между соседними верхними голосами (первым и вторым, вторым и третьим) не может быть шире октавы.



10) В любом расположении (тесном и широком, а также смешанном, см. стр. 20) интервал между третьим голосом и басом не ограничивается и теоретически может быть любым.



11) Данный курс гармонии строится, как правило, на аккордах в тесном расположении.

III. ТРЕЗВУЧИЯ В ЧЕТЫРЕХГОЛОСНОМ СЛОЖЕНИИ

1) В трезвучиях (всех видов) в четырехголосном сложении один из составных звуков удваивается (пишется два раза). При этом

а) в верхних голосах пишутся все три звука (основной, терцовый и квинтовый тоны),

б) в басу пишется один из них (основной, терцовый или квинтовый тон) в зависимости от вида аккорда, то есть

в) звук, помещенный в басу, удваивает (повторяет) один из звуков, помещенных в верхних голосах.

2) Таким образом

а) в трезвучии основного вида удваивается основной тон ($\times 1$)



б) в секстаккорде удваивается терцовый тон ($\times 3$)



в) в квартсекстаккорде удваивается квинтовый тон ($\times 5$).



IV. СЕПТАККОРДЫ В ЧЕТЫРЕХГОЛОСНОМ СЛОЖЕНИИ

1) В септаккордах (всех видов) в четырехголосном сложении

а) каждый звук пишется по одному разу (ни один из звуков не удваивается), то есть

б) звук, помещенный в басу, в верхних голосах не пишется (не повторяется).

2) В септаккорде основного вида (7)

а) в басу пишется основной тон,

б) в верхних голосах пишутся остальные три звука (то есть терцовый, квинтовый и септимовый тоны) в различных расположениях.



3) В квинтсекстаккорде (6_5)

а) в басу пишется терцовый тон,

б) в верхних голосах пишутся остальные три звука (то есть основной, квинтовый и септимовый тоны) в различных расположениях.



4) В терцквартаккорде (4_3)

а) в басу пишется квинтовый тон,

б) в верхних голосах пишутся остальные три звука (то есть основной, терцовый и септимовый тоны) в различных расположениях.



- 5) В секундаккорде (2)
 а) в басу пишется септимовый тон,
 б) в верхних голосах пишутся остальные три звука, то есть основной, терцовый и квинтовый тоны (как в трезвучии). Ср. верхние голоса в примерах 16 и 10.



V. ГАРМОНИЧЕСКИЕ ЦИФРОВКИ

1) Цифровое обозначение аккордового последования называется гармонической цифровкой или просто ц и ф р о в к о й.

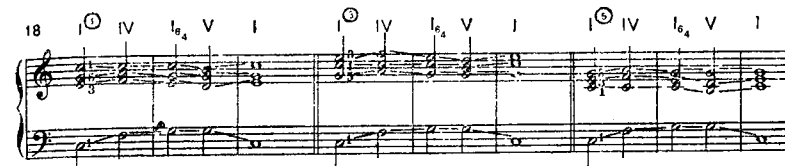
2) Решение (расшифровка) цифровки заключается в правильной записи нотами обозначенного в ней аккордового последования.

3) Тактовый размер учебной цифровки всегда одинаков (2) и поэтому обычно не обозначается.

4) Каждый аккорд цифровки обозначается половинными нотами и длится полтакта, будучи помещен, таким образом, на сильной или слабой доле. Первый и последний аккорды помещаются на сильной доле такта. Последний аккорд длится целый такт (пишется целыми нотами).

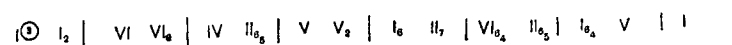


5) Первый аккорд пишется в том мелодическом положении, которое указывается мелкой арабской цифрой обычно в кружке (наверху, справа от номера его ступени): а) цифра 1 указывает мелодическое положение основного тона, б) цифра 3 указывает мелодическое положение терцового тона, в) цифра 5 указывает мелодическое положение квинтового тона.



19

ЦИФРОВКА



ЕЕ РЕШЕНИЕ



VI. ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

1) Решенные таким образом цифровки (то есть получившиеся аккордовые последования), представляют учебные образцы, нарочито ограниченные в мелодическом и ритмическом отношениях ради сосредоточения внимания на их гармонических свойствах.

2) Каждый образец (каждая решенная таким образом задача) должен представить определенное логичное последование аккордов.

3) Аккорды такого последования не просто сменяют друг друга, а переходят один в другой таким образом, чтобы каждый голос (первый, второй, третий, четвертый) образовал осмысленную мелодическую линию, а все последование образовало одновременное звучание четырех мелодических линий.

4) Для того, чтобы каждая из линий была логичной, образование ее подчиняется специальным правилам голосоведения.

5) Голосоведением называется процесс образования мелодических линий, то есть движение каждого отдельного голоса от аккорда к аккорду.

6) Принципы голосоведения могут быть различными. В книге рассматриваются правила, обеспечивающие голосоведение наиболее простое и естественное, плавное и «цепкое», присущее басу всевозможных гармонических последований и гармоническому остоу средних голосов многоголосной музыки.

7) Исполнять решенные таким образом цифровки следует не только на фортепиано, но также и на инструментах с тянущимся звуком (фисгармонии, музыкальным ансамблем духовых или струнных) и хором, составленным из четырех партий (лучше

всего — две партии сопрано, одна партия меццо-сопрано и одна партия мужских голосов).

8) При этом повторяющиеся в одной и той же партии звуки соседних аккордов нужно слигивывать (исполнять легато), как это обозначено на примере:

9) Ради упрощения записи лиги опускаются. При исполнении же всех последующих примеров прием легато следует соблюдать обязательно.

10) Возникшие таким образом хоровые партии окажутся всего ближе к распевам некоторых монодических культур.

VII. ОСНОВНЫЕ ПРАВИЛА ГОЛОСОВЕДЕНИЯ В МАЖОРЕ

1) Бас движется по указанию цифровки преимущественно на ближайшее расстояние.

2) В верхних голосах

а) общие тоны остаются на месте (то есть повторяются в том же голосе)

б) остальные голоса движутся на ближайшее расстояние (на секунду или на терцию)

в) при возможности выбора (если общих тонов нет) — вниз, а не вверх.

3) При соединении двух трезвучий (любых видов) с нормативным удвоением голосов (то есть с удвоением басового звука)

а) если бас идет на секунду вверх или вниз, верхние голоса не могут идти в том же направлении, что бас, а идут в противоположном направлении или остаются на месте

б) при этом надо иметь в виду, что это правило сильнее второго. В случае противоречия между ними может оказаться, что общий тон не остается на месте.

4) При соединении трезвучий основного вида II и V ступеней (II—V)

а) в верхних голосах общий тон предпочтительно не остается на месте, все верхние голоса идут вниз: два голоса — на терцию и один — на секунду;

б) общий тон может остаться на месте в том случае, если трезвучие II ступени взято в мелодическом положении квинты и в верхнем голосе образуется гаммообразное движение от этого звука в тонике (пример 276).



ЗАДАНИЕ 1

1. Переписать в конспект¹ из урока 1 раздел VII.
2. Решить в До мажоре цифровки 1—6:

- 1) I³ V₆₅ | I V₆₄ | I₆₅ IV | I₆₄ V₂ | III VI | IV II₆₅ | I₆₄ V | I ||
- 2) I³ I₂ | IV₆₅ I₆₄ | IV₇ II₆₅ | V₂ I₆₅ | IV IV₂ | II II₇ | I₆₄ V | I ||
- 3) I³ II₆ | V₂ III | IV IV₂ | II II₇ | V III | VI II | I₆₄ V | I ||
- 4) I³ VI | III II | I₆₄ V₂ | I₆ II₇ | V VI | III IV | I₆₄ V | I ||
- 5) I⁵ II | V III | IV II | V VI | II II₆ | V V₇ | II₆₄ V₆₅ | I ||
- 6) I⁵ VI | IV IV₂ | II VII₆ | I V₆₅ | II₆₄ III₆ | IV II₆ | I₆₄ V | I ||

Примечание. В первом аккорде каждой цифровки мелкая арабская цифра указывает на мелодическое положение этого аккорда (1 — мелодическое положение основного, 3 — терцового, 5 — квинтового тонов).

Образец решения цифровки:



¹ О конспекте см. стр. 155 (методические замечания, разд. IV).

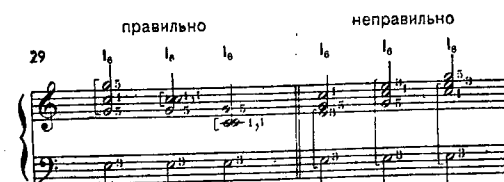
Урок 2

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ В МАЖОРЕ (продолжение)

Удвоение голосов в сектаккордах главных ступеней. Разрешение доминантсептаккорда в трезвучия I и VI ступеней (V₇—I и V₇—VI). Соединение трезвучий V и VI ступеней (V—VI). Виды голосоведения. Запрещенные параллелизмы. Ведение септимового тона (септимы) аккорда.

1. ПРАВИЛА ГОЛОСОВЕДЕНИЯ В МАЖОРЕ (продолжение, см. урок 1, разд. VII)

5) В сектаккордах главных ступеней (I₆, IV₆, V₆) удваивается не терцовый тон (не бас), а основной тон или квинтовый тон (то есть один из верхних голосов).



6) При разрешении (переходе) доминантсептаккорда (V₇) в трезвучия I или VI ступени (то есть при последовании V₇—I или V₇—VI) в верхних голосах в соответствии с их тяготением

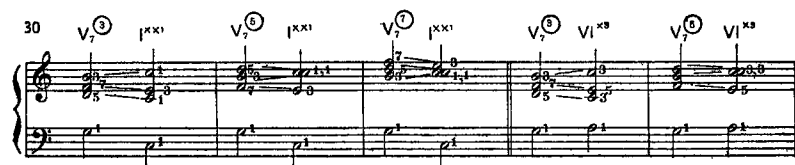
а) терцовый тон доминантсептаккорда (являющийся вводным тоном лада) идет на секунду вверх (в основной тон трезвучия I ступени, тонику лада),

б) квинтовый и септимовый тоны доминантсептаккорда идут на секунду вниз (в основной и терцовый тоны трезвучия I ступени).

От этого получаются:

а) трезвучие I ступени с утроенным (а не удвоенным) основным тоном ($\times \times 1$) и пропущенным (отсутствующим) квинтовым тоном или

б) трезвучие VI ступени с удвоенным терцовым тоном (а не удвоенным основным тоном — $\times 3$, а не $\times 1$).

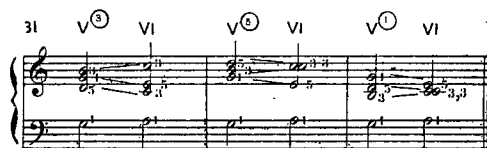


7) Также при переходе трезвучия V ступени в трезвучие VI ступени (V—VI) в верхних голосах:

а) терцовый тон трезвучия V ступени (являющийся вводным тоном лада) идет на секунду вверх,

б) остальные два звука идут на секунду и терцию вниз;

в) при этом, как и при разрешении доминантсептаккорда, получается трезвучие VI ступени с удвоенным терцовым (а не основным) тоном, то есть с удвоением не баса, а одного из верхних голосов.



8) Все трезвучия с удвоением одного из верхних голосов (то есть I₆, IV₆, V₆, а также I и VI после аккордов V ступени) соединяются с остальными аккордами только по правилам 1 и 2 (стр. 12—13). Правило третье на них не распространяется (при соединении этих трезвучий с другими трезвучиями, при ходе баса на секунду, верхние голоса могут двигаться в том же направлении, что и бас).



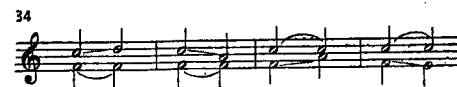
II. ВИДЫ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ И ЗАПРЕЩЕННЫЕ ПОСЛЕДОВАНИЯ В ГОЛОСОВЕДЕНИИ

1) Соотношение мелодического движения каждой пары голосов бывает четырех видов: а) противоположное, б) косвенное, в) прямое, г) параллельное.

2) Противоположным называется такое движение двух голосов, при котором они идут в разных направлениях — один вверх, другой вниз.



3) Косвенным называется такое движение двух голосов, при котором один из них остается на месте (протягивается, повторяется), а другой движется вверх или вниз.



4) Прямым называется такое движение двух голосов, при котором оба они идут в одном и том же направлении (оба вверх или оба вниз) на разные интервалы.



5) Параллельным называется такое движение двух голосов, при котором оба они идут в одном направлении (оба вверх или оба вниз) на одинаковые интервалы.

6) В отличие от всех других видов движения двух голосов при параллельном голосоведении интервал между голосами сохраняется неизменным (повторяется). Поэтому говорят, что параллельное голосоведение образует «параллельные терции», «параллельные сексты» и т. д.

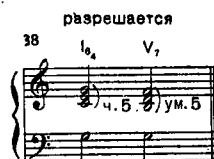


7) Параллельное голосоведение создает наибольшее мелодическое сходство между голосами и ослабляет их самостоятельность. Особенно это касается параллельных чистых прим, квинт и октав.

8) Движение параллельными чистыми примами, квинтами и октавами в наибольшей степени уничтожает самостоятельность голосов и поэтому запрещается.



9) Параллельные квинты допускаются лишь в некоторых случаях и в том числе если первая из них чистая, а вторая уменьшенная.



10) Некоторые из правил голосоведения направлены к тому, чтобы избежать параллельных чистых прим, квинт, октав.

III. ВЕДЕНИЕ СЕПТИМОВОГО ТОНА (СЕПТИМЫ АККОРДА)

1) Септимовый тон септаккорда, образуя диссонирующий интервал с основным тоном септаккорда, требует особо плавного голосоведения.

2) Поэтому септимовый тон (септима) септаккорда должен появляться:

а) лучше всего как общий тон с предыдущим аккордом («приготовленная септима»)



б) при последовании двух разных аккордов одной ступени ходом на секунду вниз («проходящая септима»),
в) также ходом на секунду вверх.



г) реже — ходом на другие интервалы, по особым правилам.
3) Септимовый тон не может появляться ходом сверху на какой-либо другой интервал кроме секунды.



4) Септимовый тон должен идти
а) как правило на секунду вниз («разрешение септимы»)



б) или (реже) оставаться на месте (повториться в том же голосе в качестве общего тона)



в) изредка двигаться вниз на другие интервалы по особым правилам (см. Дополнение, стр. 130—131).

5) Септимовый тон не может двигаться вверх.



IV. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ (НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ) ПРАВИЛА

1) Секстаккорды главных ступеней, а также трезвучия I и VI ступеней после разрешения доминантсептаккорда (то есть аккорды с удвоением в верхних голосах) могут быть не только а) в тесном или б) широком расположениях, но и в) в смешанном расположении.

2) Смешанным называется такое расположение, при котором расстояние между первым и третьим голосами равняется октаве (ср. урок 1, разд. II, пункты 7 и 8).



3) Смешанное расположение может появиться как после тесного, так и после широкого расположения, а также перейти в любое из них.



4) Задачи, начатые в каком-либо расположении (тесном или широком), при наличии смешанного расположения, могут окончиться в другом расположении и вообще сколько угодно пере-

ходить из одного расположения в другое, но обязательно через смешанное.



ЗАДАНИЕ 2

1. Переписать в конспект из урока 2 раздел I.
2. Решить в До мажоре цифровки 7—12:

- 7) I³ V₆ | I IV₆ | I₆₄ V₂ | I₆ I₆₅ | IV IV₂ | II₇ II₆₅ | I₆₄ V | I ||
- 8) I¹ I₆ | IV II₆ | V V₆ | I IV₆ | I₆₄ IV | II II₇ | I₆₄ V | I ||
- 9) I³ I₆ | IV IV₆ | V V₆ | I I₂ | IV₆ I₆₄ | IV I₆ | V₄₃ V₆₅ | I ||
- 10) I⁵ IV | V V₇ | VI IV | V VI | I₄₃ IV | II II₆ | I₆₄ V₇ | I ||
- 11) I¹ V | VI IV₆ | V V₆ | I I₆ | IV V₂ | I₆ IV | I₆₄ V₇ | I ||
- 12) I¹ V₆₄ | I₆ IV₂ | VII₆ VI₆ | V₆ V₆₅ | I I₂ | VI II₆ | I₆₄ V₇ | I ||

Урок 3

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ В МАЖОРЕ (окончание)

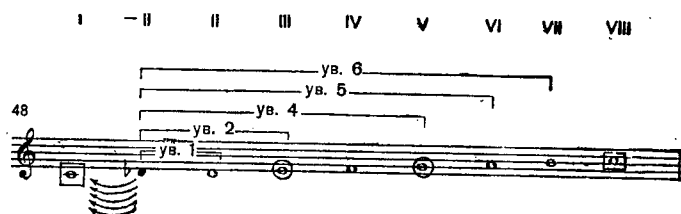
Ладовая альтерация. Альтерация в мажоре. Обозначение альтерированных (измененных) аккордов. Голосоведение в задачах с альтерированными аккордами

I. ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ. АЛЬТЕРАЦИЯ В МАЖОРЕ

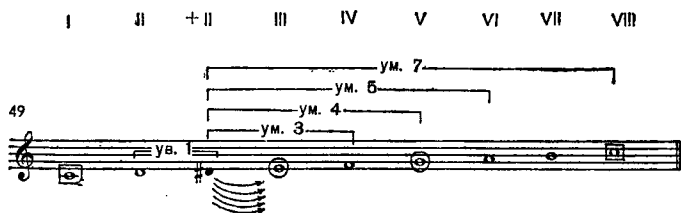
1) Ладовой альтерацией (ладовым изменением) называется повышение или понижение на полтона неустойчивых ступеней лада для усиления их тяготения в устойчивые ступени.

2) Усилению тяготения способствует не только приближение альтерированных (измененных) ступеней к устойчивым ступеням, но и образование ими ряда хроматических (увеличенных и уменьшенных) интервалов.

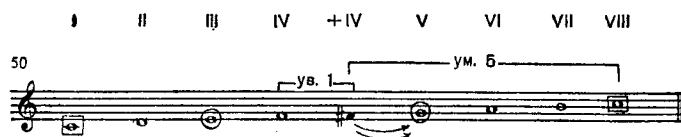
- 3) В мажоре альтерируются (изменяются) следующие ступени:
 а) II понижается (обозначается —II) для усиления ее тяготения в I ступень¹



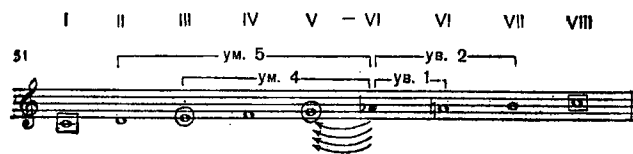
- б) II повышается (+II) для усиления ее тяготения в III ступень



- в) IV повышается (+IV) для усиления ее тяготения в V ступень



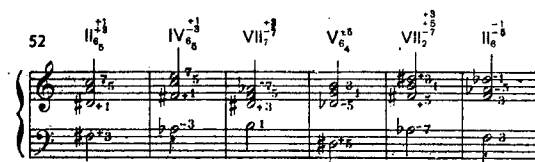
- г) VI понижается (—VI) для усиления ее тяготения в V ступень.



¹ В этом и следующих примерах количество стрелок указывает, сколько хроматических (увеличенных или уменьшенных) интервалов образует альтерированная ступень с другими ступенями лада.

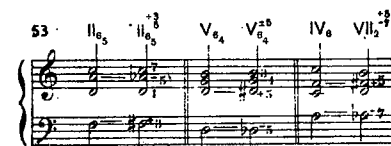
II. ОБОЗНАЧЕНИЕ АЛТЕРИРОВАННЫХ АККОРДОВ

Альтерация (изменение) составных звуков аккорда обозначается знаками плюс и минус (+повышение и —понижение), которые выставляются справа сверху от римского номера аккорда, перед мелкими цифрами 1, 3, 5, 7, соответственно обозначающая повышенные или пониженные основной, терцовый, квинтовый или септимовый тоны.



III. ПРАВИЛА ГОЛОСОВЕДЕНИЯ В МАЖОРЕ (окончание)

- 9) Альтерированные (измененные) ступени
 а) обычно появляются хроматически



- б) иногда могут появиться ходом на малую секунду или уменьшенный интервал,
 в) редко — ходом на другие диатонические интервалы,
 г) никогда не могут появиться ходом на увеличенный интервал.



- 10) Альтерированные (измененные) ступени идут в направлении их альтерации (изменения): повышенные — вверх, пониженные — вниз.

11) Внутри гаммообразного движения одного голоса альтерированные (измененные) ступени могут совершить «обратный» хроматический ход (повышенные — вниз, пониженные — вверх).

12) Таким образом альтерированные (измененные) и основные (неизмененные) ступени лада в двух соседних аккордах соединяются так же, как и общие тоны, то есть переходят один в другой в одном и том же голосе.



ЗАДАНИЕ 3

1. Переписать в конспект урок 3 полностью.
2. Решить в До мажоре цифровки 13—18:

$$13) I^3 I_6 | IV II_6^{+3} | I_6 V_2 | I_6 I_6 | IV IV_7^{+1} | I_6 II_4^{+5} | I_6 V^{+5} | I ||$$

$$14) I^1 I_2 | IV_6 II_4^{+5} | V V_7^{-5} | VI IV_6^{-3} | V V_2 | I_6 IV^{-3} | I_6 V_7 | I ||$$

$$15) I^1 IV_6^{-3} | V V_2^{+5} | III VI | II VII_6^{-7} | I_6^3 IV^{-3} | II_6^{+3} II_4^{+5} | I_6 V^{+5} | I ||$$

$$16) I^3 II_2 | V_6 II_4 | V_7 VI | IV II | II_7^{+1} I_6 | IV^{-3} II_6^{+5} | V V_7^{-5} | I ||$$

$$17) I^1 I_7 | V_6 V_4^{+5} | I_6 IV | II_6^{+3} V^{+5} | I_7 V_6 | I_6 IV | I_6 V_7 | I ||$$

$$18) I^3 IV_6^{-3} | V II_6^{+3} | V_2 I_6 | II_7^{+1} V_4 | IV_6^{-3} VII_7 | V_7 VI^{-1} | IV_7^{+1} V^{+5} | I ||$$

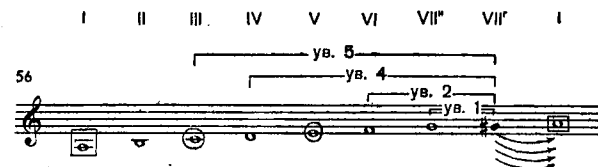
Урок 4

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ В МИНОРЕ

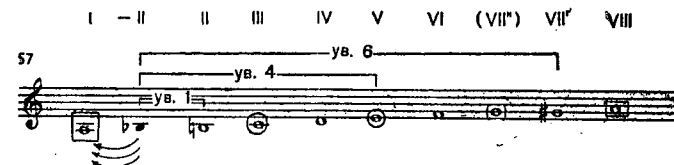
Ладовая альтерация в миноре. Правила голосоведения в миноре в сравнении с правилами голосоведения в мажоре

1. ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ В МИНОРЕ

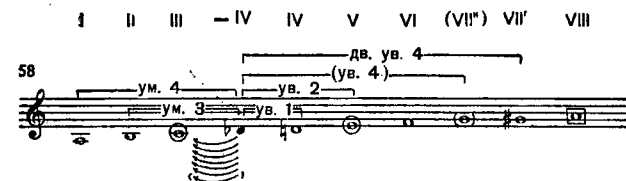
- 1) В миноре альтерируются (изменяются) следующие ступени:
 - а) VII натуральная (VIIⁿ) повышается (то есть превращается в VII^r) для усиления ее тяготения в VIII ступень, образуя гармонический минор, являющийся основной разновидностью минора в гармонии



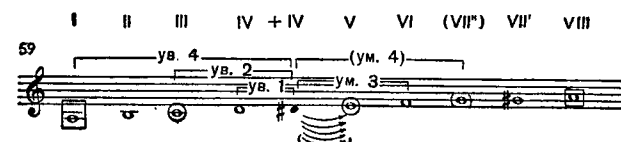
- б) II понижается (—II) для усиления ее тяготения в I ступень



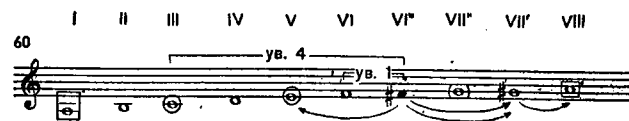
- в) IV понижается (—IV) для усиления ее тяготения в III ступень



- г) IV повышается (+IV) для усиления ее тяготения в V ступень



д) VI повышается (то есть превращается в VI^M), образуя особый вид альтерации: VI^M , в отличие от VI (натуральной), тяготеет через VII^r в VIII, но сохраняет также тяготение в V ступень.



II. ПРАВИЛА ГОЛОСОВЕДЕНИЯ В МИНОРЕ

1) В сектаккордах главных ступеней (I_6 , IV_6 , IV_6^M , V_6^r) удваивается не терцовый тон (не бас), а основной тон или квинтовый тон (то есть один из верхних голосов).



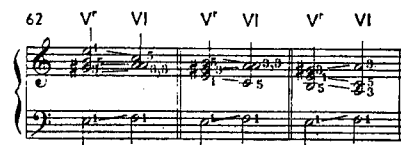
2) В сектаккорде V ступени натурального минора (V_6^H) удваивается любой тон (основной, терцовый, или квинтовый).

3) Доминантсептаккордом является септаккорд V ступени гармонического минора (V_7^r).

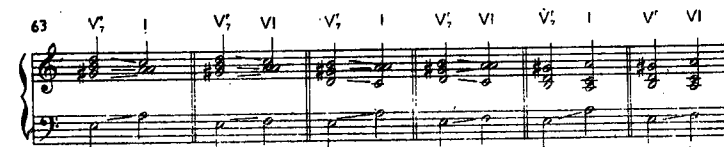
4) Доминантсептаккорд (V_7^r) разрешается

а) в трезвучие I ступени с утроенным основным тоном ($\times \times I$) и пропущенным (отсутствующим) квинтовым тоном или

б) в трезвучие VI ступени с удвоенным терцовым (а не основным) тоном ($\times 3$).



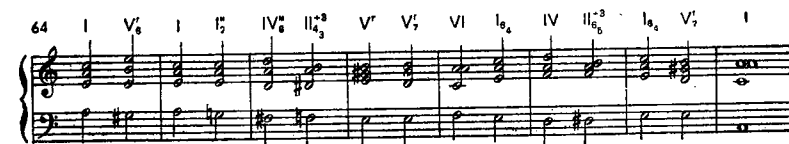
5) Также трезвучие V ступени гармонического минора (V^r) разрешается в трезвучие VI ступени (V^r-VI) с удвоенным терцовым, а не основным, тоном ($\times 3$).



6) Альтерированные (измененные) ступени появляются и ведутся так же, как и в мажоре; «обратный» хроматический ход встречается чаще.

7) Остальные правила — те же, что и в мажоре.

Образец цифровки в миноре и ее решение:



ЗАДАНИЕ 4

1. Переписать в конспект урок 4 полностью.

2. Решить: а) в ля миноре цифровки 19—24

19) $I^1 I_2^H | VI VI_2 | IV IV_2 | II II_2 | V_6^r I | VI IV I_6^H V_7^r | I ||$

20) $I^1 I_2^H | VI_7^M V_6^r | I V_6^r | I_6 I_6^H | IV I_6^H | IV_6 II_6^H | I_6 V_7^r | I ||$

21) $I^3 V_6^r | I_2^H IV_6^M | II_4^{+3} I_6^H | II_6^{+3} V_7^r | I_6^H IV^M | II_7 II_6^H | I_6 V_7^r | I ||$

22) $I^3 V_6^r | I I_6 | IV IV_6 | V^r V_2^r | I_6 I_6^H | IV II_6^{-1} | I_6 V_7^r | I ||$

23) $I^3 IV | V^r VI | I_4^H IV_7 | V^r V_7^r | VI I_6 | IV II_6^{+3} | I_6 V_7^r | I ||$

24) $I^1 V_6^r | I_6^H IV^M | II_7 V^r | II_4^{+3} V_7^r | VI I_4^H | II_6^{+3} VII_4^r | I_6 V_7^r | I ||$

б) в Соль мажоре цифровку 13 (см. стр. 24),

в) в Фа мажоре цифровку 18 (см. стр. 24).

Урок 5

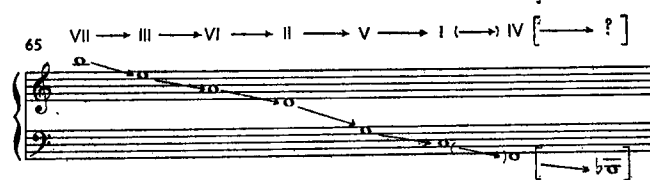
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГАРМОНИИ (ТЕОРИЯ ГАРМОНИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ)

Гармоническое тяготение ступеней. Соотношение гармонического и мелодического тяготений. Образование простого и сложного кадансовых кругооборотов. Гармонические функции. Функции трезвучий главных ступеней. Функциональные фазы. Функции трезвучий побочных ступеней. Функции септаккордов. Функции обращений аккордов. Способы развития сложного кадансового кругооборота (разнообразие средств выражения, расширение функциональных фаз, кружение)

I. ГАРМОНИЧЕСКОЕ ТЯГОТЕНИЕ СТУПЕНЕЙ

1) Все неустойчивые звуки испытывают одновременно с мелодическим и гармоническое тяготение. Оно заключается в стремлении звуков перейти на чистую квинту вниз или чистую кварту вверх.

2) На основе этого тяготения образуется следующая схема отношений между ступенями мажора.



На этой схеме виден путь гармонического тяготения неустойчивых ступеней лада в тонику, значительно отличающийся от мелодического.

Непосредственно в тонику тяготеет V ступень — как бы «гармонический вводный тон»,

II ступень тяготеет в I через V,

VI ступень через II—V в I,

III ступень — через VI—II—V в I,

VII ступень — через III—VI—II—V в I.

3) Чем ближе к тонике по этой схеме отдельные ступени, тем сильнее их гармоническое тяготение.

4) Наиболее сильное гармоническое тяготение испытывает V ступень (доминанта), затем II ступень. Наиболее слабое гармоническое тяготение испытывают VII и III ступени.

5) Особое место занимает IV ступень. Ее гармоническое тяготение направлено за пределы данной тональности. IV ступень

оказывается своеобразно связанной гармоническим тяготением только с I ступенью, тоникой лада.

6) Тоника как устой обычно не испытывает гармонического тяготения, но в некоторых случаях теряет устойчивость и приобретает тяготение в субдоминанту.

II. СООТНОШЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО И МЕЛОДИЧЕСКОГО ТЯГОТЕНИЙ

1) Степень мелодического и гармонического тяготения каждой ступени различна. Одни ступени испытывают более сильное гармоническое тяготение, другие — более сильное мелодическое тяготение. В некоторых случаях разница эта особенно велика.

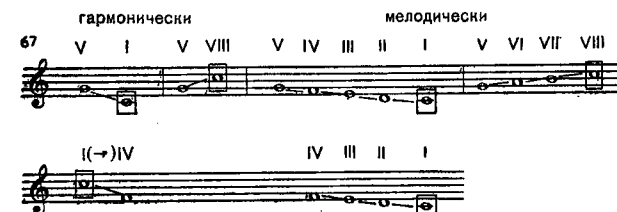
2) VII ступень очень сильно тяготеет мелодически непосредственно в тонику, поэтому ее гармоническое тяготение в тонику (через четыре ступени — VII—III—VI—II—V—I) почти не проявляется.

3) Также очень слабо проявляется гармоническое тяготение III ступени (III—VI—II—V—I), мелодически значительно скорее и яснее достигающей тоники (III—II—I).

4) II и VI ступени испытывают каждая и гармоническое и мелодическое тяготение приблизительно в равной степени.



5) Наоборот, IV и V ступени (то есть обе доминанты), мелодически наиболее отдаленные от тоники, гармонически к ней ближе остальных ступеней.

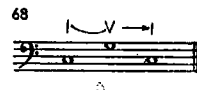


III. ПРОСТОЙ КАДАНСОВЫЙ КРУГООБОРОТ

1) Гармоническое движение от тоники до тоники носит название кадансового кругооборота.

2) Кадансовый кругооборот может быть простым или сложным.

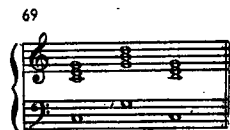
3) Простой кадансовый кругооборот состоит из последования тоники, доминанты и тоники.



Здесь устой (тоника) вне гармонического тяготения переходит в неустой (доминанту), гармонически тяготеющую обратно в тонику.

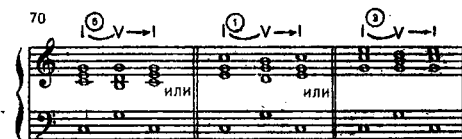
4) Весь кругооборот состоит из двух частей: толчка, перехода из равновесия в неустойчивость (I—V) и разрешение тяготения, восстановления устойчивости (V—I).

5) Если рассмотренные звуки взять в достаточно низком регистре, то каждый из них можно усилить их консонирующими обертонами, образующими, как известно, мажорное (большое) трезвучие. Простой кадансовый кругооборот примет аккордовую форму, в которой рассмотренное последование будет басом.



6) В этих аккордах бас является определяющим голосом, а верхние голоса зависящими от него.

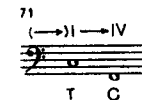
7) Но если возникновение тех или иных верхних голосов зависит от баса, то ведение их определяется уже законами мелодического движения, и все последование приобретает следующий вид:



Кадансовый кругооборот обычно образуется именно в такой, аккордовой (гармонической) форме.

IV. СЛОЖНЫЙ КАДАНСОВЫЙ КРУГООБОРОТ

1) Если по каким-либо причинам устойчивость тоники ослабляется и она приобретает гармоническое тяготение, то это тяготение направляет ее на квинту ниже — в субдоминанту:



Этот ход образует первую половину сложного кадансового кругооборота.

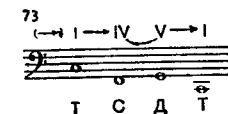
2) Субдоминанта представляет критический момент сложного кадансового кругооборота, так как не испытывает гармонического тяготения ни к одной из ступеней данной тональности.

3) Завершение движения возможно по достижении доминанты, переходящей в тонику и восстанавливающей равновесие.



Это представляет вторую половину сложного кадансового кругооборота.

4) Последование обеих половин и образует сложный кадансовый кругооборот.



Здесь соединение трезвучий IV и V ступеней, не связанных гармоническим тяготением, обусловлено восстановлением признаков данной тональности, которое производит доминанта.

5) Это последование применяется обычно как басовое и, будучи дополнено консонирующими обертонами, приобретает следующий вид:



Здесь так же, как и в простом кадансовом кругообороте, верхние голоса, состав которых обусловлен тем или иным басом, движутся по законам мелодического движения.

6) Как будет видно в дальнейшем, сложный кадансовый кругооборот лежит в основе всех наиболее развитых гармонических построений.

7) Поэтому I, IV и V ступени лада (то есть тоника и обе доминанты), трезвучия которых образуют сложный кадансовый кругооборот, называются главными.

8) Главными называются и построенные на них трезвучия.

9) Остальные ступени (II, III, VI, VII) и построенные на них трезвучия называются побочными.

V. ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ

1) Каждый аккорд в гармоническом движении выполняет определенную роль, оказывает определенное действие, обусловленное ладовым значением составляющих его звуков.

2) Роль, ладовое значение, действие аккорда в гармоническом движении называется его гармонической функцией.

VI. ФУНКЦИИ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

В сложном кадансовом кругообороте, образованном главными трезвучиями, встречаются четыре функции аккордов:

1) **ослабленно-тоническая** (или **слабо-тоническая**) функция — функция трезвучия I ступени, приобретшего тяготение в субдоминанту (обозначается Т или Т_{сл}).

2) **субдоминантовая** функция — функция трезвучия IV ступени, то есть функция неустойчивого аккорда с неопределенным для данной тональности гармоническим тяготением, функция аккорда, к которому тяготеет ослабленное тоническое трезвучие (обозначается буквой С).

3) **доминантовая** функция — функция трезвучия V ступени, то есть функция неустойчивого аккорда с определенным гармоническим тяготением — в тоническое трезвучие (обозначается буквой Д).

4) **тоническая** функция — функция трезвучия I ступени, то есть функция устойчивого аккорда, никуда не тяготеющего и способного завершить гармоническое движение, функция аккорда в который тяготеет доминантовое трезвучие (обозначается буквой Т).¹

¹ В музыкально-теоретической литературе функции аккордов часто обозначаются латинскими буквами Т, S, D.

VII. ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ФАЗЫ

Часть кадансового кругооборота, имеющая одну определенную функцию, называется **функциональной фазой**. В сложном кадансовом кругообороте четыре фазы: ослабленно-тоническая, субдоминантовая, доминантовая и тоническая. Каждую из фаз принято обозначать буквами. Весь сложный кадансовый кругооборот приобретает следующий вид:

$$(\rightarrow) T_{сл} \rightarrow C \text{ — } D \rightarrow T$$

Здесь стрелки между Т_{сл} и С и между Д и Т указывают гармоническое тяготение.

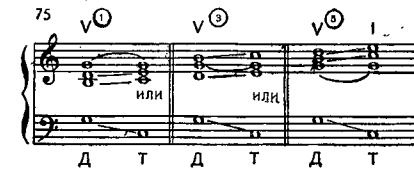
Стрелка в скобках перед Т_{сл} обозначает внегармонические условия, лишаящие тоническое трезвучие полной устойчивости.

Знак — обозначает отсутствие гармонического тяготения между субдоминантовой и доминантовой фазами.

VIII. МЕЛОДИЧЕСКИЕ СВЯЗИ АККОРДОВ

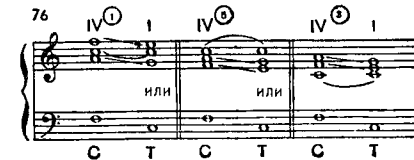
1) Кроме гармонического тяготения, функция аккорда зависит и от мелодического тяготения составных звуков аккорда.

2) Трезвучие V ступени кроме баса, гармонически тяготеющего в тонику, состоит из обоих вводных тонов, мелодически тяготеющих в составные звуки тонического трезвучия. Основным тоном трезвучия V ступени, находящийся в верхних голосах, является общим с квинтовым тоном тонического трезвучия.



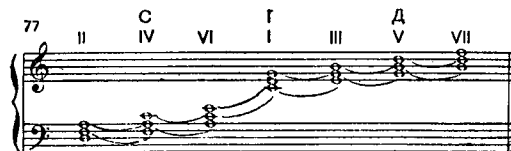
Это последование является разрешением и гармонической и мелодической неустойчивости трезвучия V ступени.

3) Трезвучие IV ступени, гармонически не тяготеющее в тонику, в верхних голосах тяготеет в нее мелодически. Квинтовый тон его является общим тоном с основным тоном тонического трезвучия. Основным и терцовый тоны трезвучия IV ступени (IV и VI ступени лада) мелодически тяготеют в терцовый и квинтовый тоны тонического трезвучия.



IX. ФУНКЦИИ ПОБОЧНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ. ТЕРЦОВАЯ СХЕМА

1) Для определения функций побочных трезвучий служит терцовая схема. В терцовой схеме вокруг тонического трезвучия расположены все трезвучия мажора в терцовом соотношении.



Здесь каждые два соседних трезвучия наиболее родственны друг другу, так как отличаются только одним звуком. Это родство делает приблизительно одинаковыми и функции соседних трезвучий.

2) Побочные трезвучия (трезвучия побочных ступеней) имеют ту же функцию, что и родственные им главные трезвучия, и могут заменять их в кадансовом кругообороте.

3) Вся терцовая схема делится на три группы аккордов — субдоминантовую, тоническую и доминантовую.

X. ТОНИЧЕСКАЯ ГРУППА ТРЕЗВУЧИЙ

1) Тоническая группа состоит, кроме трезвучия I ступени, из родственных ему трезвучий VI и III ступени.



2) Из них трезвучие VI ступени ближе к тоническому трезвучию, так как в состав его (в качестве терции) входит тоника лада и так как в него возможно разрешение трезвучия и септаккорда V ступени.

3) Трезвучие III ступени не содержит тоники лада и имеет, кроме того, в своем составе (в качестве квинты) характерный для доминантового аккорда вводный тон. Это делает трезвучие III ступени аккордом менее характерным для тонической группы.

4) Оба трезвучия способны заменять трезвучие I ступени в ослабленно-тонической фазе движения.



XI. СУБДОМИНАНТОВАЯ ГРУППА ТРЕЗВУЧИЙ

1) Субдоминантовая группа состоит, кроме трезвучия IV ступени, из трезвучий II и VI ступеней.



2) Трезвучие II ступени очень близко к главному трезвучию субдоминантовой группы (то есть трезвучию IV ступени). Оно входит только в эту группу и содержит субдоминанту в качестве терцового тона. Бас его гармонически тяготеет в доминанту.

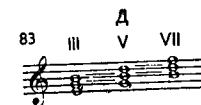


3) Оба трезвучия могут заменить трезвучие IV ступени в субдоминантовой фазе движения.



XII. ДОМИНАНТОВАЯ ГРУППА ТРЕЗВУЧИЙ

1) Доминантовая группа состоит кроме трезвучия V ступени из трезвучий III и VII ступеней.



2) Оба они в основном виде недостаточно удовлетворительно заменяют доминантовое трезвучие.

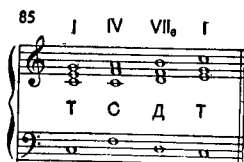
3) Трезвучие III ступени имеет бас, входящий в качестве терции в тоническое трезвучие. Это значительно ослабляет квинтовую неустойчивость, характерную для доминантовой функции. Этот же бас образует чистую квинту с квинтовым тоном трезвучия (вводным тоном лада), придает ей устойчивость, притупляет ее тяготение в тонику. В результате трезвучие III ступени заменяет трезвучие V ступени в доминантовой фазе очень вяло и почти не применяется.

4) Для усиления доминантовой функции трезвучия III ступени, оно применяется не в основном виде, а в виде **с е к с т а к - к о р д а**. От этого в басу появляется доминанта и образуется функциональный ход между доминантовой и тонической фазами.



5) Трезвучие VII ступени состоит из звуков, мелодически сильно тяготеющих в тоническое трезвучие. Его основной тон и терцию составляют оба вводных тона, квинта (IV ступень лада) образует с основным тоном хроматический интервал, что усиливает ее тяготение в терцовый тон тонического трезвучия. Однако трезвучие VII ступени не содержит V ступени лада, гармонически тяготеющей в тонику. Кроме того, применение его в основном виде неудобно, так как оно является уменьшенным.

6) Сектаккорд VII ступени (VII₆) применяется в доминантовой фазе реже, чем аккорды V ступени, но вполне убедительно (подробнее об этом — в уроке 9).



ХIII. О ПОБОЧНЫХ ТРЕЗВУЧИЯХ

1) Из всех побочных трезвучий трезвучия II и VII ступеней выделяются своей принадлежностью только к одной функциональной группе.

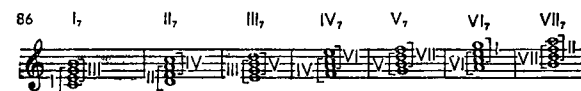
2) Из них трезвучие II ступени сильнее выполняет свою функцию, так как в качестве терцового тона содержит свой функциональный гармонический звук (IV ступень лада).

3) Трезвучие VI ступени, родственное и тоническому и субдоминантовому трезвучиям, ближе к тоническому.

4) Трезвучие III ступени родственно тоническому и доминантовому трезвучию в небольшой степени и приблизительно в равной мере.

ХIV. ФУНКЦИИ СЕПТАККОРДОВ

1) Функция всякого септаккорда определяется функциями двух образующих его трезвучий (трезвучия в основании и трезвучия в вершине).



состав септаккорда I + III II + IV III + V IV + VI V + VII VI + I VII + II

функции трезвучий, образующих септаккорд T + I O + C I + D O + I D + D I + T D + C

функции септаккордов Td O D7 O7 D Td D

2) Септаккорды делятся на а) септаккорды с одной определенной функцией, б) септаккорды с преобладанием элементов одной какой-либо функции, в) септаккорды смешанные, состоящие из равного количества элементов разных функций.

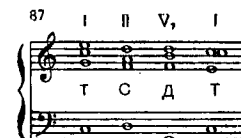
3) Только септаккорды V и II ступеней (V₇ и II₇) состоят из одинаковых по функциям трезвучий. Эти септаккорды, функционально определенные, применяются чаще остальных.

ХV. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

1) Доминантсептаккорд (D₇), то есть септаккорд V ступени (V₇) — наиболее сильный доминантовый аккорд и наиболее яркое в функциональном отношении гармоническое средство.

2) Его преимущества перед остальными аккордами в том, что он а) доминантовый, то есть обладает наиболее выразительной функцией; б) имеет основной бас своей функции, гармонически тяготеющий в тонику, и верхние голоса, мелодически тяготеющие в звуки тонического трезвучия; в) состоит из гармонических созвучков (обертонов) от основного тона (то есть акустически правилен).

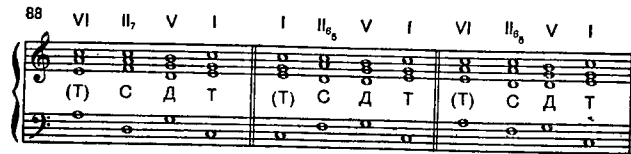
3) В результате V₇ очень часто применяется в доминантовой фазе.



XVI. СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ

1) Септаккорд II ступени (II_7) также имеет одну определенную функцию, но несколько отличается от септаккорда V ступени, так как а) акустически неправилен; б) не имеет баса своей функции (субдоминанты).

2) Для получения функционального баса септаккорд II ступени применяется в виде квинтсектаккорда.



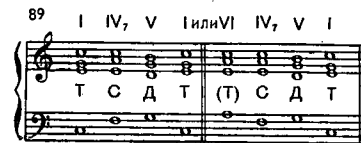
3) Квинтсектаккорд II ступени (II_{65}) — наиболее сильный аккорд субдоминантовой функции.

4) В целом II_7 , II_{65} и V_7 функционально значительно сильнее остальных септаккордов.

XVII. ОСТАЛЬНЫЕ СЕПТАККОРДЫ

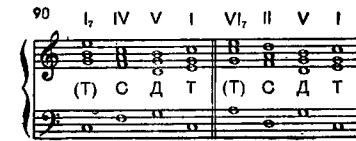
1) К септаккордам с преобладанием элементов какой-либо одной функции относятся IV_7 , I_7 , VI_7 и III_7 , перечисленные здесь в порядке функциональной силы.

2) Септаккорд IV ступени (IV_7) в основном субдоминантовый с тоническими элементами. Имеет функциональный бас. Применяется в субдоминантовой фазе.



3) Септаккорд I ступени (I_7) в основном тонический с доминантовыми элементами. Имея функциональный бас, содержит противоречие между ладовым и аккордовым тяготением его септимы: как вводный тон она тяготеет на малую секунду вверх, как септима — на секунду вниз (см. следующий пример).

4) Септаккорд VI ступени (VI_7) в основном тонический с субдоминантовыми элементами, но не имеет функционального баса.



5) Септаккорд III ступени (III_7) в основном доминантовый с тоническими элементами. Функционально очень слаб по тем же причинам, что и трезвучие III ступени.

6) Септаккорд VII ступени (VII_7) — единственный септаккорд сочетающий в равной мере элементы двух функций — доминантовой и субдоминантовой. Доминантовые элементы в нем несколько преобладают, так как он состоит из всех неустойчивых ступеней лада, мелодически тяготеющих в тоническое трезвучие. Эта неустойчивость часто усиливается превращением его в уменьшенный септаккорд (см. стр. 99).

7) Однако VII_7 не содержит вовсе V ступени лада, гармонически тяготеющей в тонику.

8) Сочетание септаккорда VII ступени в верхних голосах с доминантой в басу приводит к образованию доминантноаккорда (см. стр. 133).

XVIII. ПРИМЕНЕНИЕ СЕПТАККОРДОВ

1) В целом септаккорды отличаются от трезвучий большей красочностью и большей напряженностью благодаря наличию в их составе аккордового диссонанса — септимы, мелодически тяготеющей на секунду вниз. Поэтому зачастую возможность применения септаккордов ограничивается специальными условиями голосоведения.

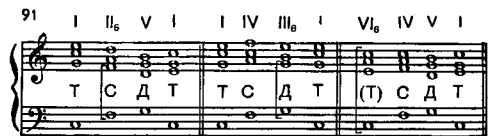
2) Затруднено применение септаккордов и потому, что большинство из них содержит элементы разных функций. Поэтому септаккорд III ступени почти не применяется. Применение септаккорда VI ступени носит специфический характер. Септаккорды I и IV ступеней применяются значительно реже септаккордов II и V ступеней. Септаккорд VII ступени применяется обычно по логике мелодической, а не гармонической (см. уроки 20 и 21). Септаккорд V ступени применяется значительно чаще других.

XIX. ПЕРВЫЕ ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИЙ И СЕПТАККОРДОВ (СЕКСТАККОРДЫ И КВИНТСЕКСТАККОРДЫ)

1) Первые обращения трезвучий и септаккордов (сектаккорды и квинтсектаккорды) в целом сохраняют ту же функцию что и их основной вид.

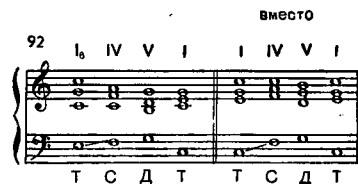
- 2) Первые обращения аккордов применяются
 а) для усиления функционального значения баса или
 б) для мелодизации баса, сообщения ему большей мелодической выразительности.

3) Первые обращения трезвучий и септаккордов II, III и VI ступеней (то есть побочных ступеней) усиливают их гармоническое значение благодаря появлению функционального баса. В секстах этих ступеней удвоение баса в одном из верхних голосов еще больше увеличивает его действие.



4) Первые обращения аккордов главных ступеней (I, IV, V) разнообразят и усиливают мелодическую выразительность их баса при соединении с другими аккордами.

5) Ход баса на секунду при соединении секстахкорда или квинтсекстахкорда I ступени с трезвучием IV ступени мелодически проще и плавнее, чем ход баса на кварту или квинту при соединении с трезвучием IV ступени этих аккордов в основном виде.



6) То же и при применении первых обращений аккордов V ступени в соединении с I ступенью.



Здесь ход баса мелодически особенно выразителен, так как представляет разрешение вводного тона в тонику.

7) Первые обращения аккордов IV ступени при соединении с V ступенью разнообразят и несколько усиливают мелодически

движение баса, заменяя его ход на секунду вверх ходом на секунду вниз (с VI ступени лада на V, а не с IV на V).



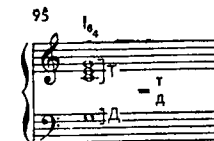
8) В первых обращениях аккордов главных ступеней с увеличением мелодической выразительности баса ослабляется его функциональное значение. Поэтому в секстах главных ступеней бас не удваивается.

9) Первые обращения имеют значение независимых аккордов в отличие от вторых и третьих обращений, применение которых, как это будет видно ниже, зависит от голосоведения баса.

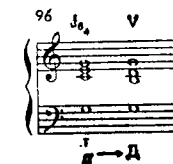
XX. ВТОРЫЕ ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИЙ (КВАРТСЕКСТАХКОРДЫ)

1) Вторые обращения трезвучий (квартсекстахкорды) обычно являются конфликтными аккордами. В них образуется функциональный диссонанс — конфликт или противоречие между басом и верхними голосами: бас гармонически тяготеет в аккорд, уже образованный верхними голосами.

2) Особенно сильно это сказывается в квартсекстахкорде I ступени. Здесь доминантовый бас сочетается с тоническим трезвучием в верхних голосах.

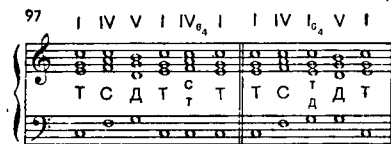


3) Функциональный диссонанс разрешается в пользу баса: верхние голоса переходят в соответствующий ему комплекс (так например I₆₄ переходит в V).



4) Конфликтные аккорды осложняют ту функциональную фазу, которой соответствует их бас, и придают ей большую функциональную силу и выразительность.

5) Из всех конфликтных квартсекстаккордов чаще других применяются квартсекстаккорды IV и особенно I ступеней (IV_{64} и I_{64}), так как в этих аккордах главные ступени в басу (Т и Д) сталкиваются с главными же трезвучиями в верхних голосах — субдоминантовым и тоническим.

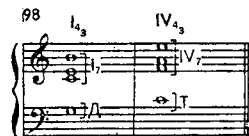


Фаза квартсекстаккорда IV ступени обозначается знаком с_T (субдоминанта на тонике), фаза квартсекстаккорда I ступени — знаком д_D (тоника на доминанте).

6) Конфликтные квартсекстаккорды часто не образуют самостоятельной фазы, а своеобразно расширяют известные уже фазы соседних с ними аккордов (IV_{64} — тоническую фазу, I_{64} — доминантовую фазу).

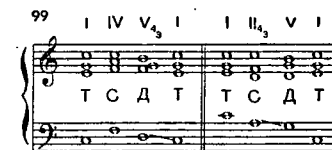
XXI. ВТОРЫЕ ОБРАЩЕНИЯ СЕПТАККОРДОВ (ТЕРЦКВАРТАККОРДЫ)

1) В терцквартаккордах несоответствие между басом и верхними голосами носит менее определенный характер, так как верхние голоса образуют не трезвучие, в которое гармонически тяготеет бас, а септаккорд с пропущенной квинтой (без квинты).



2) Поэтому терцквартаккорды большей частью применяются для мелодизации баса и всего гармонического движения в целом. Чаще других применяются терцквартаккорды V и II ступеней, так как септаккорды эти функционально сильнее других, а мело-

дическое тяготение их баса совпадает с гармоническим тяготением аккорда в целом.

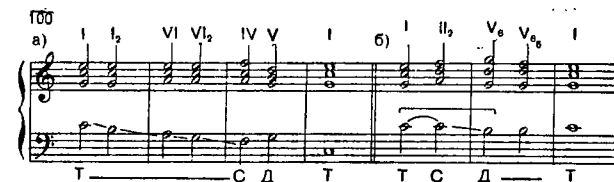


3) Вторые обращения (квартсекстаккорды и терцквартаккорды) применяются и как проходящие аккорды, в которых гармоническое несоответствие между басом и верхними голосами оправдывается гаммообразным движением нижнего голоса (см. уроки 9 и 10).

XXII. СЕКУНДАККОРДЫ

1) В секундаккордах между басом и верхними голосами образуется не только функциональный, но и резкий интервальный диссонанс: септима, находящаяся в басу, образует секунду или нону с одним из верхних голосов и тяготеет на секунду вниз.

2) Поэтому секундаккорды применяются чаще всего а) как проходящие, таким образом, чтобы бас их оказался внутри гаммообразного движения, или б) как задержанные, таким образом, чтобы бас их появился в результате продления предыдущего звука.



XXIII. РАЗВИТИЕ КАДАНСОВОГО КРУГООБОРОТА РАЗНООБРАЗИЕ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ

1) В пределах одной тональности (без модуляций) возможно тройное развитие сложного кадансового кругооборота, выражаемого главными трезвучиями (I, IV, V и I):

- а) разнообразие средств выражения,
- б) расширение функциональных фаз,
- в) кружение.

2) Разнообразие средств выражения достигается заменой во всех или отдельных фазах главных трезвучий основного вида какими-либо другими аккордами той же функции.

Так, следующие образцы представляют собой разнообразное выражение сложного кадансового кругооборота, сохраняя все последование его фаз:

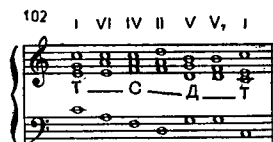
T—C—D—T



3) Разнообразные последования аккордов, образующие те же фазы сложного кадансового кругооборота, приводились выше, при определении и классификации функций трезвучий побочных ступеней, септаккордов и обращений аккордов (см. примеры 79, 82, 84, 87—100).

XXIV. РАСШИРЕНИЕ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ФАЗ

1) Расширение функциональных фаз заключается в последовании нескольких аккордов одной (одинаковой) функции подряд.



В этом образце ослабленно-тоническая, субдоминантовая и доминантовая фазы расширены и состоят из двух аккордов каждая.

2) В следующем примере первые три фазы состоят из четырех аккордов каждая. Конфликтный квартсектаккорд I ступени расширяет доминантовую фазу.



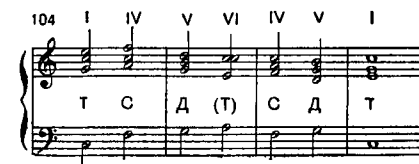
3) Понятно, что отдельные аккорды одной и той же функции обладают гармонической выразительностью в разной степени.

Для того, чтобы избежать вялости в гармоническом движении, в расширенных фазах более сильные функционально аккорды применяются после более слабых. Этим способом достигается непрерывный рост неустойчивости, активности и напряженности гармонического движения.

4) Этот способ относится только к ослабленно-тонической, субдоминантовой и доминантовой фазам. Расширение заключительной тонической фазы возможно только конфликтными аккордами (в примере 103 это IV_{64}).

XXV. КАДАНСОВОЕ КРУЖЕНИЕ (ВОЗОБНОВЛЕНИЕ И ПОВТОРЕНИЕ)

1) Кадансовым кружением называется появление в конце кадансового кругооборота ослабленно-тонического аккорда вместо тонического. Эта замена возвращает гармоническое движение к исходной (ослабленно-тонической) фазе и вызывает необходимость возобновления всего кругооборота.



2) Кадансовое кружение возможно несколько раз подряд.



Встречающиеся в середине этих примеров ослабленно-тонические фазы одновременно заканчивают один кадансовый кругооборот и начинают новый.

3) Последний кадансовый кругооборот, завершающий движение, оканчивается тонической фазой.

4) В приведенных примерах все кадансовые кругообороты выражены одними и теми же средствами и без расширения фаз. Обычно же развитые гармонические построения сочетают все три способа развития кадансового кругооборота (разнообразие средств выражения, расширение функциональных фаз и кружение).

5) Этим достигается различие отдельных кадансовых кругооборотов и постепенный рост движения не только внутри каждого кругооборота в отдельности, но и от одного кругооборота к другому.

ПРИМЕР ИЗ ДВУХ КАДАНСОВЫХ КРУГООБОРОТОВ

ПРИМЕР ИЗ ТРЕХ КАДАНСОВЫХ КРУГООБОРОТОВ

ЗАДАНИЕ 5

1. Прочитать два раза текст урока 5.
2. Решить а) в Ре мажоре цифровку 13, б) в Си-бемоль мажоре цифровку 14, в) в Ля мажоре цифровку 15, г) в Ми-бемоль мажоре цифровку 16, д) в ми миноре цифровку 19, е) в ре миноре цифровку 20.

Урок 6

СОЧИНЕНИЕ ЗАДАЧ В МАЖОРЕ. ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ

Основные аккорды мажора. Их функции, возможные связи и применение в задачах

ТАБЛИЦА К УРОКУ 6

Основные аккорды мажора

Т I → I₆, VI
 С IV, IV₆ → II, II₆
 (Т) I₆₄
 Д V, V₆ → V₇, V₆₅, V₄₃

Аккорды, находящиеся на одной строчке, принадлежат одной функции (Т — тонические и ослабленно-тонические, С — субдоминантовые,

т — тонический на доминантовом басы, Д — доминантовые). Аккорды одной функции, разделенные запятой, имеют примерно одинаковую функциональную силу и могут следовать один после другого в любом порядке (правый после левого или наоборот). Аккорды одной функции, разделенные стрелкой (→), обладают разной силой (находящиеся справа от стрелки сильнее находящихся слева от нее) и могут следовать один за другим слева направо, но не наоборот.

I. СОЧИНЕНИЕ ЗАДАЧ (ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ)

1) Каждая гармоническая задача может иметь любое количество тактов к р о м е с е м и, но лучше всего (как правило) — восемь, и должна представлять собой последования одного или нескольких кадансовых кругооборотов, образованных из заданных аккордов.

2) Кадансовые кругообороты должны быть образованы из различных аккордов и следовать один за другим так, чтобы в каждом из них были применены аккорды более сильные, чем в предыдущем кругообороте.

3) Кадансовые кругообороты должны быть сложными, с чередованием четырех функциональных фаз:

Т—С—Д—Т

4) Если кадансовых кругооборотов несколько, один из них (преимущественно первый) может быть простым, то есть состоять из трех фаз:

Т—Д—Т

5) Последний кадансовый кругооборот может содержать конфликтную фазу (Т) и состоять из пяти фаз:

Т—С—^ТД—Т

II. ОСНОВНЫЕ ПРАВИЛА ГАРМОНИЧЕСКИХ ПОСЛЕДОВАНИЙ

1) Внутри одной функциональной фазы, в процессе ее расширения

а) аккорды примерно одинаковой силы (одинаковой неустойчивости) следуют один за другим в любом порядке

б) более сильные (более неустойчивые) аккорды следуют после более слабых (более устойчивых) аккордов, но не наоборот.



2) При смене функциональных фаз аккорды тонической функции переходят, как правило,

- а) в субдоминантовые,
- б) реже — в доминантовые.

3) Аккорды субдоминантовой функции

- а) ставятся после аккордов тонической функции,
- б) переходят в аккорды доминантовой функции или
- в) в кадансовый квартсекстаккорд (I_{64}).

4) Аккорды доминантовой функции

- а) ставятся после аккордов субдоминантовой функции,
- б) реже — после аккордов тонической функции (преимущественно в начале задачи, образуя простой кадансовый кругооборот),
- в) переходят в аккорды тонической функции.

III. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ПРАВИЛА

1) Трезвучие I ступени основного вида (I), будучи помещено на сильной доле такта после доминантовых аккордов с V ступенью в басу (V , V_7), производит особенно устойчивое впечатление и должно быть применено таким образом только в конце задачи ($V | I ||$ или $V_7 | I ||$).

2) Другими способами трезвучие I ступени после доминантовых аккордов может быть применено и в середине задачи, например,

- а) в последовании $V_6 - I$, $V_{65} - I$, $V_{43} - I$ или (реже)
- б) будучи помещено на слабой доле такта.



3) Сочетание секстаккорда IV ступени (IV_6) с аккордами доминантовой функции иногда невозможно из-за образующихся запрещенных параллелизмов.

4) Кадансовый квартсекстаккорд (I_{64}) помещается

- а) на первой (сильной) доле предпоследнего такта,
- б) после аккорда субдоминантовой функции,
- в) переходит в аккорд доминантовой функции с V ступенью в басу (V , V_7).

Таким образом получается последование $C | I_{64} D | T ||$

г) При переходе кадансового квартсекстаккорда в доминантовый аккорд бас остается на месте или идет на октаву.



5) Неполный доминантсептаккорд (V_7^{nep}) с удвоенным основным тоном и пропущенным (отсутствующим) квинтовым тоном

- а) переходит в полное трезвучие I ступени или
- б) в трезвучие VI ступени с удвоенным терцовым тоном (со скачком основного тона доминантсептаккорда на кварту вверх)



в) особенно удобен после аккордов субдоминантовой функции и кадансового квартсекстаккорда.



б) Последование доминантсептаккорда и секстаккорда I ступени ($V_7 - I_6$) невозможно (из-за неправильного ведения септимы).



7) Доминантовые аккорды, не имеющие в басу V ступени (V_6 , V_{65} , V_{43}), при смене функциональной фазы

а) переходят только в основное трезвучие I ступени (I).

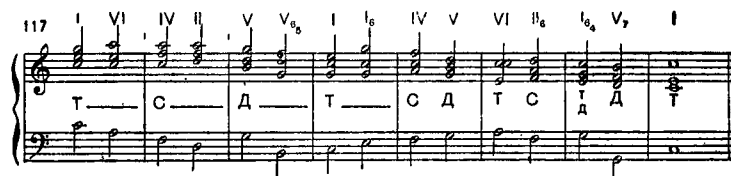
б) Переход их в сектаккорд I ступени (I_6) или трезвучие VI ступени (VI) не желателен (из-за движения вводного тона в басу не в тонику).



8) Нежелательно, чтобы последование аккордов с одинаковым звуком в басу начиналось со слабой доли такта.



Образцы ученических работ:¹



¹ Здесь и в дальнейшем, кроме специально составленных образцов, в ряде случаев приводятся исправленные работы различных учеников (парикмахера Х. Абрамова, врача К. Товстолеса, рабочей З. Фадеевой, тромбониста — студента I курса музучилища М. Хазана и других) для создания общей картины среднего уровня успеваемости при прохождении данного курса. Ради экономии места примеры, как правило, приводятся в тональностях До мажор и ля минор.



ЗАДАНИЕ 6

1. Переписать в конспект из урока 6 таблицу и разд. III.
2. Сочинить 2 задачи в До мажоре объемом в 8 тактов каждая, применив в них аккорды, указанные в таблице (образцы — 117—119).
3. Решить а) в Ми мажоре цифровку 17, б) в Ля-бемоль мажоре цифровку 18, в) в си миноре цифровку 21, г) в соль миноре цифровку 22.

Урок 7

СОЧИНЕНИЕ ЗАДАЧ В МАЖОРЕ

(продолжение)

Аккорды субдоминантовой функции, их сравнительная функциональная сила, классификация и принципы применения. Трезвучие основного вида и сектаккорд III ступени (III и III₆)

ТАБЛИЦА К УРОКУ 7

Аккорды мажора (продолжение)

Т	I → I ₆ , VI, (III)
С	IV, IV ₆ → II, II ₆ → (IV ₇ , IV ₆₅) → II ₇ , II ₆₅ , II ₄₃
Д	I ₆₄
Т	III ₆ , V, V ₆ → V ₇ , V ₆₅ , V ₄₃

Примечание. Аккорды, обозначенные в скобках, применяются реже других.

I. АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ФУНКЦИИ

1) Обладают сравнительной силой по следующим признакам:

- септаккорды сильнее трезвучий,
 - аккорды II ступени сильнее аккордов IV ступени.
- 2) По звуку, находящемуся в басу, делятся на
- имеющие II ступень в басу (II II₇),
 - имеющие IV ступень в басу (IV II₆ IV₇ II₆₅),
 - имеющие VI ступень в басу (IV₆ IV₆₅ II₄₃).



II. ПРИМЕНЕНИЕ АККОРДОВ СУБДОМИНАНТОВОЙ ФУНКЦИИ (ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ)

1) Аккорды субдоминантовой функции внутри своей фазы применяются по таблице.

2) При помещении после тонических аккордов выбираются в первую очередь субдоминантовые аккорды, которые обеспечивают наиболее функциональный ход баса:

а) после основного трезвучия и сектаккорда I ступени (I и I₆) — лучше всего имеющие IV или VI ступень в басу,

б) после трезвучия VI ступени (VI) — лучше всего имеющие IV или II ступень в басу (см. начало примеров 121, 122).

3) При смене функциональных фаз субдоминантовых септаккордов (IV₇ IV₆₅ II₇ II₆₅ II₄₃) переходят, как правило, только в квартсектаккорд I ступени (I₆₄) или трезвучие V ступени (по условиям голосоведения), а также в сектаккорд III ступени (см. дальше), то есть в трезвучия с V ступенью (доминантой) в басу.

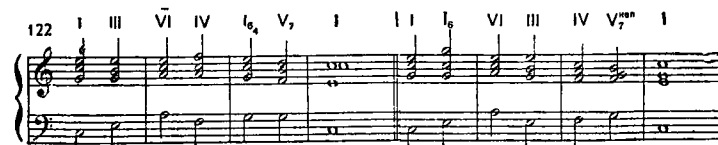


III. ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ (III)

1) Отличается функциональной вялостью и поэтому после доминантовых аккордов не ставится.

2) Применяется в расширенной тонической фазе наравне с сектаккордом I ступени (I₆) и трезвучием VI ступени (VI).

3) При смене функциональных фаз переходит только в трезвучие IV ступени основного вида (III—IV).



IV. СЕКТАККОРД III СТУПЕНИ (III₆)

1) Имеет доминантовую функцию примерно той же силы, что и трезвучие V ступени и применяется, как правило, по общим принципам почти без ограничений.

2) Ставится после любых приведенных в таблице субдоминантовых аккордов или после кадансового квартсектаккорда.

3) Переходит в любые приведенные в таблице тонические аккорды.

4) Применяется лучше всего в мелодическом положении основного, реже — в мелодическом положении терцового тона.

5) В мелодическом положении квинтового тона, как правило, не применяется.

6) При переходе в тоническую фазу разрешается лучше всего как доминантсептаккорд:

а) в трезвучие I ступени с утроенным основным тоном и пропущенным квинтовым тоном,

б) в трезвучие VI ступени с удвоенным терцовым (а не основным) тоном.



Образец:



ЗАДАНИЕ 7

1. Переписать в конспект урок 7 полностью.
2. Решить а) в фа-диез миноре цифровку 23, б) в до миноре цифровку 24.
3. Сочинить а) 2 задачи в До мажоре по таблице к уроку 6 с добавлением субдоминантовых септаккордов из таблицы к уроку 7, б) 1 задачу в До мажоре по таблице к уроку 7, обязательно применив трезвучие III ступени (III) и субдоминантовые септаккорды, в) 1 задачу в До мажоре по таблице к уроку 7, обязательно применив какие-либо субдоминантовые септаккорды и сектаккорд III ступени (III₆).

Урок 8

СОЧИНЕНИЕ ЗАДАЧ В МАЖОРЕ

(продолжение второе)

Функция секундаккордов. Применение проходящих и задержанных секундаккордов. Альтерированные аккорды субдоминантовой группы с повышенной IV и пониженной VI степенями лада, их функция и применение

ТАБЛИЦА К УРОКУ 8

Аккорды мажора (продолжение второе)

Т	I → I ₆ , VI, (III)	I ₂ ; VI ₂
С	IV, IV ₆ → II, II ₆ → (IV ₇ , IV ₆₅) → II ₇ , II ₆₅ , II ₄₃	IV ₂ ; II ₂
С±	IV ₇ ⁺¹ ₋₃ → II ₆₅ ⁺³ ₋₅ , IV ₆₅ ⁺¹ ₋₃ → II ₄₃ ⁺³ ₋₅	
Т	I ₆₄	
Д	III ₆ , V, V ₆ → V ₇ , V ₆₅ , V ₄₃	V ₂

Аккорды, помещенные на одной строке и принадлежащие одной функциональной фазе, разделенные знаком; один за другим подряд (в одном кадансовом кругообороте) следовать не могут. Аккорды, обозначенные в правом столбце, применяются по особым правилам.

1. ФУНКЦИИ СЕКУНДАККОРДОВ

- 1) Бас секундаккордов а) функционально не соответствует верхним голосам, б) образует с одним из верхних голосов диссолирующий интервал секунды или ноты.

- 2) Поэтому секундаккорды применяются так, чтобы бас их был мелодически оправдан, то есть как а) *проходящие* (чаще) или б) *задержанные* (реже).

II. ПРОХОДЯЩИЕ СЕКУНДАККОРДЫ

- 1) Проходящий секундаккорд какой-либо ступени
 - а) ставится на слабой доле такта,
 - б) после трезвучия основного вида той же ступени,
 - в) переходит в аккорды той же или следующей функциональной фазы так, чтобы бас секундаккорда шел на секунду вниз.
- 2) Таким образом, проходящий секундаккорд I ступени (I₂)
 - а) ставится на слабой доле такта,
 - б) после трезвучия I ступени,
 - в) переходит в аккорды тонической или субдоминантовой функции с VI ступенью в басу, то есть применяется в последовании

I I₂ | VI или I I₂ | IV₆
или I I₂ | IV₆₅ или I I₂ | II₄₃.



- 3) Проходящие секундаккорды других ступеней применяются в последовании

- а) VI VI₂ | IV или VI VI₂ | II₆ или VI VI₂ | IV₇ или VI VI₂ | II₆₅
- б) IV IV₂ | II или IV IV₂ | II₇ или IV IV₂ | V₄₃
- в) II II₂ | V₆ или II II₂ | V₆₅
- г) V V₂ | I₆ также III₆ V₂ | I₆ также I₆₄ V₂ | I₆



- 4) Правила применения секундаккордов III и VII ступеней (III₂ и VII₂) не приводятся.

III. ЗАДЕРЖАННЫЕ СЕКУНДАККОРДЫ

- 1) Задержанный секундаккорд какой-либо ступени ставится
- а) на любой доле такта (но преимущественно на сильной),
 - б) после основного вида и первых обращений аккордов любых функций,
 - в) на повторяющемся басы;
- 2) переходит в аккорды той же или следующей функциональной фазы так, чтобы бас секундаккорда шел на секунду вниз.
- 3) Таким образом, задержанные секундаккорды применяются в последовании

- а) I—II₂—V₆ (или V₆₅),
- б) I₆—IV₂—II (или II₇ или V₄₃),
- в) IV (или II₆ или IV₇ или II₆₅)—V₂—I₆,
- г) III₆ (или V)—VI₂—IV (или II₆ или IV₇ или II₆₅).



- 4) Правила применения задержанных секундаккордов I, III и VII ступеней (I₂ III₂ VII₂) не приводятся.

IV. АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ СУБДОМИНАНТОВЫЕ АККОРДЫ

- 1) Альтерированные (измененные) субдоминантовые аккорды (C[±]), содержащие IV повышенную и VI пониженную ступени лада

$$IV_7^{+1} \quad IV_{65}^{+1} \quad II_{65}^{+3} \quad II_{43}^{+3}$$

мелодически остро тяготеют в аккорды I ступени (а иногда и V ступени).

- 2) Применяются почти исключительно для расширения субдоминантовой фазы.

- 3) Ставятся чаще всего на слабой доле такта, после натуральных субдоминантовых аккордов на том же басы:

- а) IV_7^{+1} и II_{65}^{+3} после IV или II₆ или IV₇ или II₆₅
- б) IV_{65}^{+1} и II_{43}^{+3} после VI или IV₆ или IV₆₅ или II₄₃.

- 4) Переходят:

- а) в кадансовый квартсекстаккорд (со слабой доли на сильную) в последовании

$$C^{\pm} \mid I_{64} \text{ Д } \mid T \parallel$$



- б) реже — в трезвучие или неполный септаккорд V ступени (с любой доли на любую) в последовании

$$C^{\pm} - V_{(7)}$$

- в) также — в секстаккорд III ступени в последовании

$$C^{\pm} - III_6$$



- 5) При переходе в кадансовый квартсекстаккорд могут быть взяты подряд два альтерированных субдоминантовых аккорда

на одном и том же басы (в любом последовании, как это показано на таблице).



Образцы:



ЗАДАНИЕ 8

1. Переписать в конспект урок 8 полностью.
2. Сочинить а) 2 задачи по таблице к уроку 6 — одну в Соль мажоре и другую в Ре-бемоль мажоре, б) 2 задачи по таблице к уроку 7 в До мажоре, в) 1 задачу по таблице к уроку 7 с применением секундаккордов по таблице к уроку 8 в До мажоре, г) 1 задачу в До мажоре по таблице к уроку 8.

Урок 9

СОЧИНЕНИЕ ЗАДАЧ В МАЖОРЕ (окончание)

Функции квартсекстаккордов. Применение проходящих и вспомогательных квартсекстаккордов. Альтерированные (измененные) аккорды субдоминантовой функции с повышенной или пониженной II ступенью лада (септаккорд II ступени с тройной альтерацией и так называемый «неаполитанский секстаккорд»). Секстаккорд VII ступени (VII₆)

ТАБЛИЦА К УРОКУ 9

Аккорды мажора (окончание)

T	I → I ₆ , VI, (III)	I ₂ , VI ₂ , V ₆₄
C	IV, IV ₆ → II, II ₆ → (IV ₇ , IV ₆₅) → II ₇ , II ₆₅ , II ₄₃	IV ₂ , II ₂ , I ₆₄ , VI ₆₄
C [±]	II ₆ ⁻⁵ → IV ₇ ⁻³ → II ₆₅ ⁻⁵ → II ₆₅ ⁺³ , IV ₆₅ ⁻³ → II ₄₃ ⁻⁵ → II ₄₃ ⁺³	
T	I ₆₄	
D	VII ₆ → III ₆ , V, V ₆ → V ₇ , V ₆₅ , V ₄₃	V ₂ , II ₆₄

1. ПРОХОДЯЩИЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

- 1) Бас квартсекстаккордов функционально не соответствует верхним голосам,
- 2) оттого квартсекстаккорды применяются так, чтобы бас их был мелодически оправдан,
- 3) чаще всего — как проходящие на любой доле такта (обычно — на слабой);
- 4) бас проходящего квартсекстаккорда должен оказаться внутри гаммообразного движения вверх или вниз, для этого
- 5) проходящий квартсекстаккорд какой-либо ступени ставится между аккордом основного вида и первым обращением ступени, находящейся на кварту выше, чем ступень проходящего квартсекстаккорда. При этом
- 6) проходящий квартсекстаккорд самостоятельной функциональной фазы не образует, а расширяет функциональную фазу тех аккордов, между которыми он помещен.
- 7) В результате проходящие квартсекстаккорды применяются следующим образом

а) I_{64} ставится между IV или IV_7 с одной стороны и IV_6 или IV_{65} с другой и расширяет субдоминантовую фазу



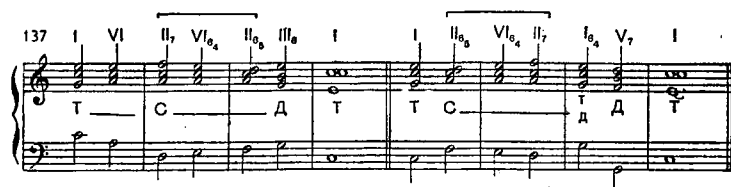
б) II_{64} ставится между V или V_7 с одной стороны и V_6 или V_{65} с другой и расширяет доминантовую фазу



в) V_{64} (также V_{43}) ставится между I с одной стороны и I_6 с другой и расширяет тоническую фазу (см. также пример 291 на стр. 131).



г) VI_{64} ставится между II или II_7 с одной стороны и II_6 или II_{65} с другой и расширяет субдоминантовую фазу.



8) Проходящие квартсекстаккорды других ступеней (III_{64} , IV_{64} , VII_{64}) здесь не рассматриваются.

II. СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ С ТРОЙНОЙ АЛЬТЕРАЦИЕЙ (Трижды измененный септаккорд II ступени)

1) Септаккорд II ступени с повышенными II и IV ступенями и пониженной VI ступенью лада применяется в виде квинтсекстаккорда (с повышенной IV ступенью лада в басу) и в виде терцквартаккорда (с пониженной VI ступенью лада в басу).

2) Каждый из этих аккордов ставится чаще всего после основных, реже — после альтерированных (измененных) субдоминантовых аккордов на том же басы, то есть

а) $II_{65}^{+1+3-1-5}$ ставится после IV или II_6 или IV_7 или II_{65}^{-1-5} или IV_7^{+1+3} или II_{65}^{+3-1-5}



б) $II_{43}^{+1+3-1-5}$ ставится после IV_6 или IV_{65} или $II_{43}^{+1+3-1-5}$ или $IV_{65}^{+1+3-1-5}$ или II_{43}^{+3-1-5}



3) каждый из рассматриваемых трижды альтерированных (трижды измененных) субдоминантовых аккордов переходит только в кадансовый квартсекстаккорд.

III. «НЕАПОЛИТАНСКИЙ СЕКСТАККОРД»

1) «Неаполитанским секстаккордом» в мажоре у с л о в н о называется секстаккорд II ступени с пониженными основным и квинтовым тонами (являющимися пониженными II и VI ступенями

лада), то есть дважды альтерированный (дважды измененный) аккорд субдоминантовой группы (Π_6^{-1-5} , сокращенно H_6).

2) «Неаполитанский секстаккорд» применяется только в мелодическом положении основного или терцового (но не квинтового) тона.

3) Ставится после

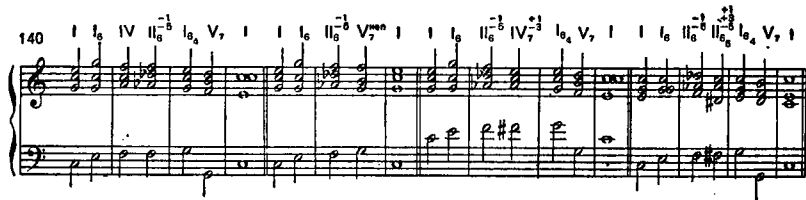
а) IV или II или Π_6 , а также после

б) I или I_6 .

4) Переходит

а) в I_6 или в V или в $V_7^{неп}$, а также

б) в IV_7^{+1-3} или Π_6^{+3-5} или Π_6^{+3-5} .



IV. СЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ (VII_6)

1) Секстаккорд VII ступени причисляется к аккордам доминантовой группы, хотя не имеет V ступени (доминанты). Однако он состоит из неустойчивых ступеней лада, тяготеющих в тоническое трезвучие не гармонически, а мелодически.

2) Поэтому является наиболее слабым из аккордов доминантовой функции.

3) Применяется, как правило, в мелодическом положении основного или терцового тона, которые являются вводными тонами лада.

4) В мелодическом положении квинтового тона обычно не применяется.

5) Ставится после субдоминантовых трезвучий.

6) Переходит

а) в тонические аккорды так, чтобы основной тон его (являющийся вводным тоном лада) шел на секунду вверх — в тонику лада, или

б) в доминантовые аккорды (по таблице).



Образцы:



ЗАДАНИЕ 9

1. Переписать в конспект урок 9 полностью.

2. Сочинить а) 2 задачи по таблице к уроку 7 — одну в Фа мажоре, другую в Си мажоре, б) 2 задачи по таблице к уроку 8 в До мажоре, в) 1 задачу по таблице к уроку 9 с применением проходящих квартсекстаккордов и трижды измененных субдоминантовых аккордов в До мажоре, г) 1 задачу по таблице к уроку 9 с применением «неаполитанского секстаккорда» (Π_6^{-1-5}) и секстаккорда VII ступени (VII_6) в До мажоре.

Урок 10

ОСНОВНЫЕ АККОРДЫ МИНОРА

Функции аккордов гармонического и мелодического минора. Сочинение задач в миноре из аккордов, применяемых так же, как соответствующие им аккорды мажора

ТАБЛИЦА К УРОКУ 10
Основные аккорды минора

Т	$I \rightarrow I_6, VI$	I_2^H, VI_2	V_6^T
С	$IV, IV_6 \rightarrow (II), II_6 \rightarrow IV_7, IV_6^5 \rightarrow II_7, II_6^5, II_4^3$	IV_2, II_2	I_6^4, VI_6^4
С±	$II_6^{-1} \rightarrow IV_7^{+1} \rightarrow II_6^{+3}, IV_6^{+1} \rightarrow II_4^{+3}$		
т	I_6^4		
д			
Д	$VII_6^T \rightarrow III_6^T, V_6^T, V_6^T \rightarrow V_7^T, V_6^T, V_4^T$	V_2^T	II_6^M

СРАВНЕНИЕ ОСНОВНЫХ АККОРДОВ МИНОРА С СООТВЕТСТВУЮЩИМИ АККОРДАМИ МАЖОРА

1) Основные аккорды гармонического (и мелодического) минора обладают теми же функциями, что и соответствующие им аккорды мажора, но в большинстве отличаются более острым мелодическим тяготением.

2) Тонические аккорды минора отличаются от соответствующих им аккордов мажора своей структурой.

3) Субдоминантовые аккорды минора отличаются от соответствующих им аккордов мажора

а) своей структурой (и потому септаккорд IV ступени в миноре применяется чаще, чем в мажоре, а трезвучие II ступени — реже),

б) более сильным мелодическим тяготением, так как VI ступень от V ступени и II ступень от III ступени отстоит в миноре не на большую (как в мажоре), а на малую секунду.

145

Ля мажор

I VI IV IV₇ II II₇ 6.2 6.2

Б М Б БМ М М₇

Ля минор

I VI IV IV₇ II II₇ м.2 м.2

М Б М М₇ ум ПУ,

4) Альтерированные (измененные) субдоминантовые аккорды минора

а) отличаются от соответствующих им аккордов мажора меньшей альтерацией (так как VI ступень в миноре не понижается, а II ступень не повышается)

146

Ля мажор

IV₇⁻³ II₇⁻³ II₆^{-b}

Ля минор

IV₇⁻¹ II₇⁻³ II₆⁻¹

б) и оттого проще и естественнее включаются в гармоническое движение.

в) Аккорды с IV пониженной ступенью встречаются сравнительно редко и здесь не рассматриваются.

5) Почти все доминантовые аккорды минора (гармонического) имеют такую же структуру, что и соответствующие им аккорды мажора, но отличаются от них более сильным мелодическим тяготением вводного тона (VII^T ступени лада).

6) При соединении субдоминантовых аккордов с доминантовыми возникающий иногда ход на увеличенную секунду избегается.

а) применением субдоминантовых аккордов мелодического минора

147

вместо

следует писать

б) применением неполного доминантсептаккорда ($V_7^T \text{ неп.}$).

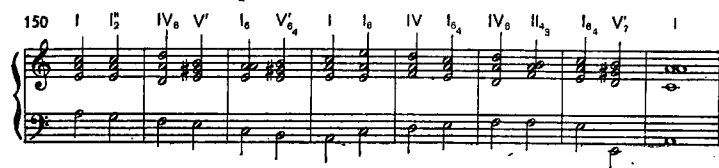
148

вместо

следует писать

или

Образцы:



ЗАДАНИЕ 10

1. Переписать в конспект урок 10 полностью.
2. Сочинить а) 2 задачи по таблице к уроку 8 — одну в Ре мажоре, другую в Ля-бемоль мажоре, б) 2 задачи по таблице к уроку 9 в До мажоре, в) 2 задачи по таблице к уроку 10 в ля миноре.

Урок 11

АККОРДЫ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА

Функции аккордов натурального минора. Применение трезвучий III, V и VII ступеней натурального минора (IIIⁿ Vⁿ VIIⁿ). Переход из натурального минора в гармонический минор. Ладовая модуляция

I. ТРЕЗВУЧИЯ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА

- 1) Трезвучия III, V, VII ступеней натурального минора (IIIⁿ Vⁿ VIIⁿ)
 - а) принадлежат (по терцовой схеме) к аккордам доминантовой группы, но

б) содержат в своем составе VII натуральную ступень лада, мелодически тяготеющую не только в VIII ступень, но также (и сильнее) в VI ступень, которая входит в состав субдоминантовых аккордов.



2) Поэтому трезвучия III, V, VII ступеней натурального минора

а) функционально вялы и часто вносят оттенок параллельного мажора,

б) применяются по логике не только гармонической, но и, независимо от нее, по логике мелодической,

в) преимущественно в начале задачи, до появления аккордов гармонического минора.

3) Сочетание в одной задаче аккордов натурального и гармонического минора (как и натурального и мелодического минора) представляет собой ладовую модуляцию (переход из одного лада в другой).

4) При этом непосредственный переход аккордов натурального минора в аккорды гармонического минора обязательно должен сопровождаться хроматическим ходом в одном из голосов (последование VIIⁿ и VII^r ступеней).

II. ТРЕЗВУЧИЕ V СТУПЕНИ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА (Vⁿ)

- 1) Это трезвучие применяется как слабая доминанта,
- 2) ставится после субдоминантовых, реже — после тонических аккордов,
- 3) переходит
 - а) в тонические аккорды



или

б) в доминантовые аккорды гармонического минора на том же басы (III₆ V^r V₇)

154 I IV V⁷ V⁷ I I II₆ V⁷ V⁷ I I IV₆ V⁷ III₆ I

а также

в) в V₂⁷ (активнее всего).

155 I II₆ V⁷ V₂⁷ I₆ V₆⁷ I

III. ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА (III^н)

1) Это трезвучие применяется как слабо-тонический или слабо-доминантовый аккорд,

2) ставится после тонических аккордов,

3) переходит

а) в ослабленно-тонические (I₆ или VI) аккорды

156 I III^н VI II₆ I₆ V⁷ I I VI III^н I₆ IV I

б) в IV,

в) в V₄₃⁷ (активнее всего).

157 I III^н IV V₄₃⁷ I I VI III^н V₄₃⁷ I

IV. ТРЕЗВУЧИЕ VII СТУПЕНИ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА (VII^н)

1) Это трезвучие вносит оттенок параллельного мажора, чаще всего применяется не по гармонической, а по мелодической логике.

2) Ставится после

а) аккордов с I ступенью в басу: I, II₂,

б) аккордов с VI ступенью в басу: VI, IV₆, IV₆₅, II₄₃,

в) аккордов с IV ступенью в басу: IV, II₆, IV₇, II₆₅.

3) Переходит в

а) аккорды с I ступенью в басу: I, II₂

158 I I₆ IV₆ VII^н I

б) аккорды с VI ступенью в басу: VI, IV₆, IV₆₅, II₄₃

159 I VII^н IV₆ V₇ I I II₂ VII^н VI IV III₆ I

в) аккорды с III ступенью в басу: I₆, III^н

160 I VI VII^н I₆ II₆ V₇ I I IV₆₅ VII^н III^н IV V₇ I

г) аккорды с V ступенью в басу (реже): V^н, III₆⁷, V⁷, V₇⁷,

д) аккорды с VII⁷ ступенью в басу: V₆⁷, V₆₅⁷ (активнее всего).

161 I IV VII^н V⁷ I I II₂ VII^н V₆₅⁷ I

Образцы:

162 I V⁷ I VII^н VI I₆ III₆ VI III^н V₄₃⁷ I II I₆ V₇ I



ЗАДАНИЕ 11

1. Переписать в конспект урок 11 полностью.
2. Сочинить а) 2 задачи по таблице к уроку 9 — одну в Ми мажоре, другую в Си-бемоль мажоре, б) 2 задачи по таблице к уроку 10 в ля миноре, в) 1 задачу по таблице к уроку 11 с применением трезвучия III натуральной ступени (IIIⁿ) в ля миноре, г) 1 задачу по таблице к уроку 11 с применением трезвучия VII натуральной ступени (VIIⁿ) в ля миноре.

Урок 12

СОЧИНЕНИЕ ЗАДАЧ В ГАРМОНИЧЕСКОМ МАЖОРЕ

Аккорды гармонического мажора. Переход из натурального мажора в гармонический мажор. Ладовая модуляция

ТАБЛИЦА К УРОКУ 12

Аккорды гармонического мажора

Т	I → I ₆		V ₆₄
С	IV ^r , IV ₆ ^r → (II ^r), II ₆ ^r → II ₇ ^r , II ₆₅ ^r , II ₄₃ ^r	II ₂ ^r	I ₆₄
С±	II ₆ ^{r-1} → IV ₇ ^{r+1} → II ₆ ^{r+3} → II ₆₅ ^{r+3} ; IV ₆₅ ^{r+1} → II ₄₃ ^{r+3} → II ₄₃ ^{r+3}		
Т	I ₆₄		
Д	V, V ₆ → V ₇ , V ₆₅ , V ₄₃	V ₂	

В этой таблице по сравнению с таблицей аккордов натурального мажора а) исключены аккорды, применение которых в гармоническом мажоре

вызывает появление увеличенной секунды между VI^r и VII ступенями лада, а также аккорды, выделяющиеся резкостью звучания (септаккорды IV ступени), б) субдоминантовые альтерированные (измененные) аккорды, содержащие VI пониженную ступень, обозначены буквой г как аккорды гармонического мажора.

I. СОЧИНЕНИЕ ЗАДАЧ В ГАРМОНИЧЕСКОМ МАЖОРЕ

1) Гармонический мажор, по сравнению с натуральным мажором, содержит более низкую VI ступень, так называемую «шестую гармоническую» (обозначается — VI^r; аккорды, содержащие эту ступень, также обозначаются мелкой буквой г наверху справа от римского номера их ступени).



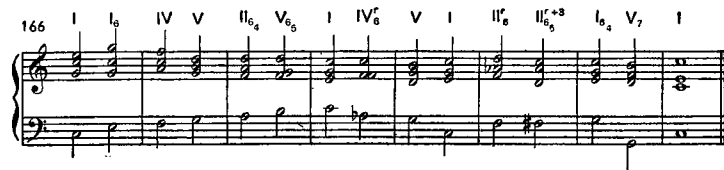
- 2) Эта ступень может появиться
 - а) самостоятельно (вместо VI натуральной) или
 - б) как понижение VI натуральной, образуя ее изменение (альтерацию) или создавая переход из натурального мажора в гармонический мажор.
- 3) В соответствии с этим задачи могут быть
 - а) написаны целиком в гармоническом мажоре



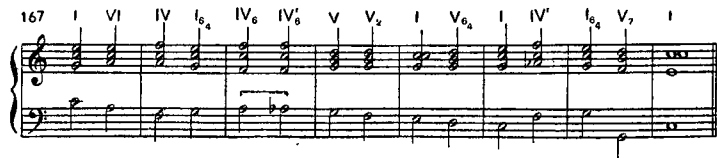
б) или начаты в натуральном мажоре, а закончены в гармоническом мажоре (посредством ладовой модуляции — перемены лада).

II. ПЕРЕХОД ИЗ НАТУРАЛЬНОГО МАЖОРА В ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР (ЛАДОВАЯ МОДУЛЯЦИЯ)

- 1) Переход из натурального мажора в гармонический мажор возможен двумя способами:
 - а) применением субдоминантовых аккордов гармонического мажора после аккордов I ступени



б) применением субдоминантовых аккордов гармонического мажора после субдоминантовых аккордов натурального мажора (с обязательным хроматическим ходом в одном из голосов).



2) Переход или возвращение из гармонического мажора в натуральный мажор, как правило, не рекомендуется.

ЗАДАНИЕ 12

1. Перенести в конспект урок 12 полностью.
2. Сочинить а) 2 задачи по таблице к уроку 10 — одну в Си мажоре, другую в Фа мажоре, б) 2 задачи по таблице к уроку 11 в ля миноре, в) 1 задачу по таблице к уроку 12 в До мажоре гармоническом, г) 1 задачу по таблице к уроку 12 в До мажоре с переходом из натурального в гармонический.

Урок 13

ТЕОРИЯ МОДУЛЯЦИИ

Определение модуляции и ее элементов. Признаки модуляции. Модуляции диатонические, энгармонические и мелодические (мелодико-хроматические). Модуляции совершенные, отклонения и проходящие модуляции. Тональности первой, второй и третьей степени родства. Соотношение различных признаков модуляции

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ МОДУЛЯЦИИ И ЕЕ ЭЛЕМЕНТОВ

- 1) Модуляцией называется переход из одной тональности в другую.
- 2) Тональность, из которой совершается модуляция, называется старой.

3) Тональность, в которую совершается модуляция, называется новой.

4) Первый аккорд новой тональности, не встречающийся в старой тональности, или не характерный для нее, называется модулирующим.

5) Последний аккорд старой тональности, стоящий перед модулирующим аккордом, называется посредствующим аккордом.

6) Аккорд, встречающийся и в старой и в новой тональности, называется общим.

169

СТАРАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ		НОВАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ	
До мажор C	посредств. аккорд	модулир. аккорд	ми минор e

(посредствующий аккорд — общий)

II. ПРИЗНАКИ МОДУЛЯЦИИ

Каждая модуляция определяется по трем признакам:

- а) по способу перехода,
- б) по значимости (весомости) тональностей,
- в) по степени родства (между старой и новой тональностями).

III. СПОСОБ ПЕРЕХОДА

- 1) По способу перехода модуляции делятся на
 - а) диатонические,
 - б) энгармонические,
 - в) мелодические.
- 2) Диатонической называется такая модуляция, в которой посредствующий аккорд является общим (то есть встречается не только в старой, но и в новой тональности).

3) **Энгармонической** называется такая модуляция, в которой посредствующий аккорд становится общим путем энгармонической замены частей входящих в его состав звуков (от чего вид его в новой тональности изменяется).



Примечание: аккорд в прямых скобках не извлекается

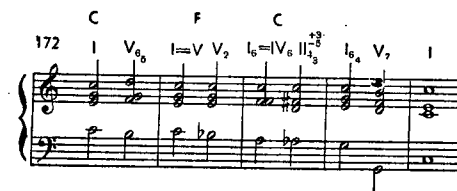
4) **Мелодической** называется такая модуляция, в которой посредствующий аккорд не является общим (то есть в новой тональности не встречается).

5) **Мелодико-хроматической** или просто **хроматической** называется такая мелодическая модуляция, в которой между посредствующим и модулирующим аккордами в одном или нескольких голосах совершается хроматический ход.



IV. ЗНАЧИМОСТЬ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

- 1) По значимости тональностей модуляции делятся на
 - а) совершенные,
 - б) несовершенные.
- 2) **Совершенной** модуляцией называется переход в новую тональность с закреплением в ней.
- 3) **Несовершенной** модуляцией называется переход в новую тональность без закрепления в ней.
- 4) Несовершенные модуляции требуют дальнейшего движения и делятся на
 - а) отклонения,
 - б) проходящие модуляции.
- 5) **Отклонением** называется переход в новую тональность без закрепления в ней и с возвращением в старую тональность.



6) **Проходящей** модуляцией называется переход в новую тональность без закрепления в ней, с дальнейшим движением в еще одну новую тональность.

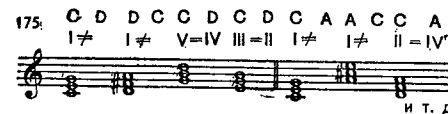


V. СТЕПЕНЬ РОДСТВА

- 1) По степени родства (между старой и новой тональностями) модуляции упрощенно делятся на
 - а) модуляции I степени родства,
 - б) модуляции II степени родства,
 - в) модуляции III степени родства.
- 2) Тональностями **первой степени родства** называются две тональности, тонические трезвучия которых являются общими.



3) Тональностями **второй степени родства** называются две тональности, имеющие хотя бы одно общее трезвучие (но не тоническое).



176 C gis C gis C gis C⁷ gis C⁷ gis C gis C gis
I ≠ II ≠ III ≠ IV ≠ V ≠ VI ≠ VII ≠

VI. СООТНОШЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ПРИЗНАКОВ МОДУЛЯЦИИ

- 2) Возможны, например, а) совершенная диатоническая модуляция первой степени родства, б) совершенная энгармоническая модуляция первой степени родства, в) совершенная мелодико-хроматическая модуляция первой степени родства, г) совершенная диатоническая модуляция второй степени родства, д) совершенная энгармоническая модуляция второй степени родства и т. д.

З А Д А Н И Е 13

- У р о к 14**

Определение I степени родства. 6 тональностей I степени родства к мажору. Деление их на 3 категории. Обзор и классификация общих трезвучий. Принципы выбора модулирующего аккорда и посредствующего аккорда. Принципы изложения старой тональности и новой тональности при совершенной модуляции

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ

- 1) Совершенной модуляцией называется переход в новую тональность с закреплением в ней.
- 2) Диатонической называется модуляция, в которой посредствующий аккорд является общим.
- 3) В I степени родства находятся тональности, тонические трезвучия которых являются общими (встречаются в обеих тональностях).

II. ТОНАЛЬНОСТИ І СТЕПЕНИ РОДСТВА К МАЖОРУ

- $T \parallel$ $T' D'$ $T' \parallel D$ $T C$ $T \parallel C$ $T C'$
 $0+0$ $0+1\sharp$ $0+1\sharp$ $0+1\flat$ $0+1\flat$ $0+4\flat$
 $C a$ $C G$ $C e$ $C F$ $C d$ $C f$
 $VI=I$ $V=I$ $III=I$ $IV=I$ $II=I$ $IV'=I$
-

- 2) К первой категории относится I минорная тональность, отстоящая от старой тональности на 0 знаков (имеющая те же ключевые знаки), то есть параллельный минор, тоническое трезвучие которого является трезвучием VI ступени в старой тональности (к До мажору — ля минор, С—а).

- 3) Ко второй категории относятся 4 тональности (2 пары параллельных), отстоящие от старой тональности на 1 знак в сторону диэзов и 1 знак в сторону бемолей:

- а) отстоящая на 1 диес мажорная, тоническое трезвучие которой является трезвучием V ступени в старой тональности (к До мажору — Соль мажор, С—G),

1	2	3	4	5	6
I.	мин.	0 знаков	VI	///	I-III ^н [II-IV] [III-V ^н] (IV-VI) [V-VII ^н] (VI-I) VII-II
II.	маж.	1 диэз	V	Д	I-IV (III-VI) (V-I) [VI-II]
	мин.	1 диэз	III	Д	(I-VI) (III-I) [V-III ^н] [VI-IV]
III.	маж.	1 бемоль	IV	С	I-V II-VI (IV-I) (VI-III)
	мин.	1 бемоль	II	С	I-VII ^н (II-I) [IV-III ^н] [VI-V ^н]
III.	мин.	4 бемоля	IV ^г	С ^г	I-V ^г (IV ^г -I)

Значение столбцов: 1 — категория новой тональности, 2 — лад новой тональности, 3 — отличие новой тональности от старой (в знаках), 4 — значение тонического трезвучия новой тональности в старой тональности, 5 — функция его в старой тональности (Д — доминанта, //Д — параллель доминанта, С — субдоминанта, //С — параллель субдоминанта, С^г — гармоническая, то есть минорная субдоминанта), 6 — общие трезвучия, обозначенные в старой и новой тональностях (как посредствующие аккорды).

При выборе посредствующего аккорда

- а) желательны — обведенные рамкой,
 б) нежелательны — взятые в круглые скобки,
 в) возможны — остальные.

б) отстоящая на 1 диэз минорная, тоническое трезвучие которой является трезвучием III ступени в старой тональности (к До мажору — ми минор, С—е),

в) отстоящая на 1 бемоль мажорная, тоническое трезвучие которой является трезвучием IV ступени в старой тональности (к До мажору — Фа мажор, С—F),

г) отстоящая на 1 бемоль минорная, тоническое трезвучие которой является трезвучием II ступени в старой тональности (к До мажору — ре минор, С—d).

4) К третьей категории относится 1 минорная тональность, отстоящая от старой на 4 знака в сторону бемолей, тоническое трезвучие которой является трезвучием IV ступени гармонической разновидности старой тональности (к До мажору — фа минор, С—f).

III. ТЕХНИКА СОВЕРШЕННОЙ МОДУЛЯЦИИ

1) Модулирующий аккорд должен быть функционально ясным и сильным, лучше всего

- а) доминантовым или
 б) альтерированным субдоминантовым или
 в) кадансовым квартсекстаккордом, изредка —
 г) субдоминантовым, если в этом случае содержит звуки,

которых нет в старой тональности (обычно при модуляции в сторону бемолей).

2) Посредствующий аккорд в новой тональности должен быть

- а) субдоминантовым или
 б) доминантовым или
 в) натуральным;
 г) реже — тоническим.

3) Старая тональность

- а) должна содержать доминантовую фазу,
 б) быть незаконченной по изложению и
 в) сравнительно непродолжительной.

4) Новая тональность должна быть

- а) законченной (с полным кадансом),
 б) сильнее старой, то есть быть продолжительнее ее и содержать более сильные аккорды.

IV. СООТНОШЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТЕЙ 1 СТЕПЕНИ РОДСТВА К МАЖОРУ

1) Из таблицы видно, что при модуляции в тональность I категории имеется 7 общих трезвучий (то есть все трезвучия натуральных ладов обеих тональностей являются общими).

2) При модуляции в тональность II категории имеется 4 общих трезвучия: тоники обеих тональностей (старой и новой) и их параллели.

3) При модуляции в тональность III категории имеется 2 общих трезвучия: тоники обеих тональностей (старой и новой).

Образцы:

178

C - o
T //

I = III^o II = IV^o III = V^o IV = VI^o V = VII^o VI = I^o VII = II^o

C - G
T Д

I = IV^o III = VI^o V = I^o VI = II^o

C - e
T //Д

I = VI^o III = I^o V = III^o VI = IV^o

C - F
T C

I = V^o II = VI^o (IV = I^o) VI = III^o

C - d
T //C

I = VII^o II = I^o IV = III^o VI = V^o

C - b
T C^o

I = V^o IV = I^o

179 C G

I₂ IV₆ V VI = II₇ IV₇ V V₆ I I₆ IV IV₇ I₆ V₇ I

180 C a

I II₂ V₆ V₃ I = II₇ V₄ I I₂ VI VI₂ IV II₆³ I₆ V₇ I

181 C d

I I₆ IV₂ VII₆ I V₆ I = VII₇ VII₇ I V₄ I₆ IV I₆ V₇ I

1. Переписать в конспект урок 14 полностью.

2. Сочинить: а) 2 задачи по таблице к уроку 10 — одну в си миноре, другую в соль миноре, б) 2 задачи по таблице к уроку 11 — одну в ми миноре, другую в ре миноре, в) 2 совершенных диатонических модуляции — одну из До мажора в Соль мажор, другую из До мажора в ре минор.

Урок 15

СОВЕРШЕННАЯ ДИАТОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ I СТЕПЕНИ РОДСТВА ИЗ МИНОРА

6 тональностей I степени родства к минору. Деление их на 3 категории.
Обзор и классификация общих трезвучий

I. ТОНАЛЬНОСТИ I СТЕПЕНИ РОДСТВА К МИНОРУ

1) Каждая минорная тональность имеет 6 тональностей I степени родства (2 минорных и 4 мажорных), образующих 3 категории тональностей.

2) К первой категории относится 1 мажорная тональность, отстоящая от старой тональности на 0 знаков (имеющая те же ключевые знаки), то есть параллельный мажор, тоническое трезвучие которого является трезвучием III ступени натуральной разновидности старой тональности (III^н, к ля минору — До мажор, а—C).

3) Ко второй категории относятся 4 тональности (2 пары параллельных), отстоящие от старой тональности на 1 знак в сторону диэзов и 1 знак в сторону бемолей:

а) отстоящая на 1 диэз мажорная, тоническое трезвучие которой является трезвучием VII ступени в натуральной разновидности старой тональности (VII^н, к ля минору — Соль мажор, а—G),

б) отстоящая на 1 диэз минорная, тоническое трезвучие которой является трезвучием V ступени в натуральной разновидности старой тональности (V^н, к ля минору — ми минор, а—e),

в) отстоящая на 1 бемоль мажорная, тоническое трезвучие которой является трезвучием VI ступени в старой тональности (VI, к ля минору — Фа мажор, а—F),

г) отстоящая на 1 бемоль минорная, тоническое трезвучие которой является трезвучием IV ступени в старой тональности (IV, к ля минору — ре минор, а—d).

ТАБЛИЦА К УРОКУ 15

Общие трезвучия при модуляции I степени родства из минора

1	2	3	4	5	6
I.	маж.	0 знаков	III ⁿ	//	(I-VI) (II-VII) (III ⁿ -I) [IV-II] (V ⁿ -III) [VI-IV] [VII ⁿ -V]
II.	маж.	1 диэз	VII ⁿ	//Д	[III ⁿ -IV] (V ⁿ -VI) (VII ⁿ -I)
	мин.	1 диэз	V ⁿ	Д	(III ⁿ -VI) (V ⁿ -I) VII ⁿ -III ⁿ
III.	маж.	1 бемоль	VI	//С	[III ⁿ -V] IV-VI (VI-I)
	мин.	1 бемоль	IV	С	[III ⁿ -VII ⁿ] (IV-I) [VI-III ⁿ]
	маж.	4 диэза	V ⁿ	Д ⁿ	[I-IV ⁿ] (V ⁿ -I)

Значение столбцов: 1 — категория новой тональности, 2 — лад новой тональности, 3 — отличие новой тональности от старой (в знаках), 4 — значение тонического трезвучия новой тональности в старой тональности, 5 — функция его в старой тональности, 6 — общие трезвучия, обозначенные в старой и новой тональностях.

При выборе посредствующего аккорда
а) желательны — обведенные рамкой,
б) нежелательны — взятые в круглые скобки,
в) возможны — остальные.

4) К третьей категории относится 1 мажорная тональность, отстоящая от старой на 4 знака в сторону диэзов, тоническое трезвучие которой является трезвучием V ступени в гармонической разновидности старой тональности (Vⁿ, к ля минору — Ми мажор, а—Е).

5) Принципы модуляции из минора остаются теми же, что и при модуляции из мажора.

II. СООТНОШЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТЕЙ I СТЕПЕНИ РОДСТВА К МИНОРУ

1) Из таблицы видно, что при модуляции в тональность первой категории имеется 7 общих трезвучий (то есть все трезвучия натуральных ладов обеих тональностей являются общими).

2) При модуляции в тональность второй категории имеется 4 общих трезвучия: тоники обеих тональностей (старой и новой) и их параллели.

3) При модуляции в тональность третьей категории имеется 2 общих трезвучия: тоники обеих тональностей (старой и новой).

182

Category I: I=VI, II=VII, IIIⁿ=I, IV=II, Vⁿ=III, VI=IV, VIIⁿ=V.
Category II: I=II, IIIⁿ=IV, Vⁿ=VI, VIIⁿ=I.
Category III: I=IV, IIIⁿ=VI, Vⁿ=I, VIIⁿ=IIIⁿ.
Category IV: I=III, IIIⁿ=V, IV=VI, VI=I.
Category V: I=Vⁿ, IIIⁿ=VIIⁿ, IV=I, VI=IIIⁿ.
Category VI: I=IVⁿ, Vⁿ=I.

Образцы:

183

Category I: I, Vⁿ, I₆, IV, Vⁿ, VI=IIIⁿ, Vⁿ, I, II, Vⁿ, I, IIⁿ, I₆, Vⁿ, I.
Category II: I, Vⁿ, I₆, IV, Vⁿ, VI=IIIⁿ, Vⁿ, I, II, Vⁿ, I, IIⁿ, I₆, Vⁿ, I.
Category III: I, Vⁿ, I₆, IV, Vⁿ, VI=IIIⁿ, Vⁿ, I, II, Vⁿ, I, IIⁿ, I₆, Vⁿ, I.

184 I V₆ I=IV' II₆ V II₆ V₆ I V₆ I₆ II₆ II₆ I₆ V₆ I

185 I V₆ I₆ III'=V II₆ V₆ I I₆ IV I₆ II₆ II₆ I₆ V₆ I

ЗАДАНИЕ 15

1. Переписать в конспект урок 15 полностью.
2. Сочинить: а) 2 задачи по таблице к уроку 11 — одну в си миноре другую в соль миноре, б) 2 совершенных диатонических модуляции — одну из До мажора в Фа мажор, другую из До мажора в фа минор (по таблице к уроку 14), в) 2 совершенных диатонических модуляции — одну из ля минора в ре минор, другую из ля минора в Соль мажор (по таблице к уроку 15).

Урок 16

СОВЕРШЕННАЯ ДИАТОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ II СТЕПЕНИ РОДСТВА ИЗ МАЖОРА

Определение II степени родства. 11 тональностей II степени родства к мажору. Определение их по знакам, интервалам и количеству тонов между их тониками. Общие трезвучия. Одноименная тональность. Ладовая модуляция в одноименную тональность. Красочное значение модуляции II степени родства

ТОНАЛЬНОСТИ II СТЕПЕНИ РОДСТВА К МАЖОРУ

- 1) Во II степени родства находятся тональности, имеющие хотя бы одно (но не тоническое) общее трезвучие.
- 2) Каждая мажорная тональность имеет 11 тональностей II степени родства (8 мажорных, отстоящих от старой тональности на 2, 3, 4, 5 знаков в сторону диэзов и в сторону бемолей, и 3 минорных, отстоящих от старой тональности на 2 знака в сто-

рону диэзов и в сторону бемолей и на 5 знаков в сторону бемолей), образующих 4 категории тональностей (см. табл. на стр. 88).

3) К первой категории относятся 4 тональности (2 пары параллельных), отстоящие от старой тональности на 2 знака в сторону диэзов и на 2 знака в сторону бемолей:

а) мажорная на 2 диэза, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на большую секунду (один тон) вверх (к До мажору — Ре мажор, C—D),

б) минорная на 2 диэза, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на малую секунду (полтона) вниз (к До мажору — си минор, C—h)

0 + 2# 0 + 2#

C D C D C h C h C h

186 I = I III = II V = IV I = I III = IV V = VI

в) мажорная на 2 бемоля, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на большую секунду (один тон) вниз (к До мажору — Си-бемоль мажор, C—B),

г) минорная на 2 бемоля, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на чистую квинту (три с половиной тона) вверх или чистую кварту (два с половиной тона) вниз (к До мажору — соль минор, C—g).

0 + 2b 0 + 2b

C B C B C g C g C g

187 I = I II = III IV = V I = I II = V IV = VI

4) Ко второй категории относятся 3 мажорных тональности, отстоящие от старой тональности на 3, 4, 5 знаков в сторону диэзов:

а) мажорная на 3 диэза, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на малую терцию (полтора тона) вниз (к До мажору — Ля мажор, C—A),

б) мажорная на 4 диэза, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на большую терцию (два тона) вверх (к До мажору — Ми мажор, C—E),

в) мажорная на 5 диэзов, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на малую секунду (полтона) вниз (к До мажору — Си мажор, C—H).

0 + 3# 0 + 4# 0 + 5#

C A C A C E C H C H

188 I = I II = IV I = I VI = VI I = I III = IV

5) К третьей категории относятся 3 мажорных тональности, отстоящие от старой тональности на 3, 4, 5 знаков в сторону бемолей:

а) мажорная на 3 бемоля, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на малую терцию (полтора тона) вверх (к До мажору — Ми-бемоль мажор, C—Es),

б) мажорная на 4 бемоля, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на большую терцию (два тона) вниз (к До мажору — Ля-бемоль мажор, C—As),

в) мажорная на 5 бемолей, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на малую секунду (полтона) вверх (к До мажору — Ре-бемоль мажор, C—Des).

189

0 + 3b	0 + 4b	0 + 5b
C Es	C Es	C As
C Es	C As	C Des
C Des	C Des	C Des

I = I IV' = II I = I IV' = VI I = I IV' = III

6) К четвертой категории относится минорная тональность на 5 знаков в сторону бемолей, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на большую секунду (один тон) вниз (к До мажору — си-бемоль минор, C—b).

190

0 + 5b
C b
C b
C b

I = I IV = V' IV = V'

7) Минорная тональность, отстоящая от старой тональности на 3 знака в сторону бемолей (к До мажору — до минор, C—c), то есть о д н о и м е н н а я к ней, имеет со старой тональностью одинаковую тоника. Поэтому переход в нее является не т о н а л ь н о й, а л а д о в о й м о д у л я ц и е й.

8) При ладовой модуляции из мажора в одноименный минор основные субдоминантовые и доминантовые аккорды старой и новой тональностей (их гармонических разновидностей) оказываются тождественны. Разница между старой и новой тональностями заключается в этом случае в основном в структуре тонического трезвучия (большое или малое).

191

I	II	III	IV	V	VI	VII	II	V ₇	VII ₇	II
---	----	-----	----	---	----	-----	----	----------------	------------------	----

мажор гарм.

I	II	III	IV	V	VI	VII	II	V ₇	VII ₇	II
---	----	-----	----	---	----	-----	----	----------------	------------------	----

минор гарм.

9) Модуляция в тональности второй категории, то есть из мажора в мажор на 3, 4, 5 знаков в сторону диэзов, совершается через трезвучия II, VI, III ступеней старой тональности, являющиеся трезвучием IV^г ступени в новой тональности.

192

0# + 3# = 3#	0# + 4# = 4#	0# + 5# = 5#	3b + 3# = 0b	1b + 4# = 3#	6b + 5# = 1b
C A	C E	C H	Es C	F A	Ges F
II = IV'	VI = IV'	III = IV'	II = IV'	VI = IV'	III = IV'

10) Модуляция в тональности третьей категории, то есть из мажора в мажор на 3, 4, 5 знаков в сторону бемолей, совершается через трезвучие IV^г ступени старой тональности, являющееся трезвучием II или VI или III ступеней в новых тональностях.

193

0b + 3b = 3b	0b + 4b = 4b	0b + 5b = 5b	3# + 3b = 0#	2# + 4b = 2b	6# + 5b = 1#
C Es	C As	C Des	A C	D B	Fis G
IV' = II	IV' = VI	IV' = III	IV' = II	IV' = VI	IV' = III

11) Во II степени родства находятся ряд тональностей, одноименных к тональностям I степени родства. Кроме того, некоторые тональности II степени родства являются одноименными друг к другу. Поэтому часто модуляция II степени родства производит особое красочное впечатление. Движение ее либо внезапно приводит к тонике не того лада, который ожидается, либо создает ладовую неясность, заставляя в равной мере предполагать мажорный или минорный итог.

12) Приемы совершенной модуляции II степени родства остаются теми же, что и при I степени родства.

В форме гармонических задач модуляции второй степени родства часто носят искусственный характер. Их применение имеет целью теоретически осознать этот вид связи между тональностями, отличить его от близкой связи (I степени родства).

О б р а з ц ы:

194

C	Des
I I ₆ V ₆ V ₆ ₅ I V ₆ ₄ I ₆ IV = III IV V I ₆ II ₆ I ₆ ₄ V ₇ I	

В мажор					В минор				
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
2 диеза	б. 2	1	вверх	III-II V-IV	2 диеза	м. 2	$1\frac{1}{2}$	вниз	III-IV V-VI
2 бемоля	б. 2	1	вниз	II-III IV-V	2 бемоля	ч. 4	$2\frac{1}{2}$	вниз	II-V ^н IV-VII ^н
3 диеза	м. 3	$1\frac{1}{2}$	вниз	II } VI } III } = IV ^г					
4 диеза	б. 3	2	вверх	IV ^г = { II } VI } III }					
5 диезов	м. 2	$1\frac{1}{2}$	вниз						
3 бемоля	м. 3	$1\frac{1}{2}$	вверх	IV ^г = { II } VI } III }					
4 бемоля	б. 3	2	вниз						
5 бемолей	м. 2	$1\frac{1}{2}$	вверх		5 бемолей	б. 2	1	вниз	IV-V ^г IV ^г -V ^н

Значение столбцов: 1 — отличие новой тональности от старой (в знаках), 2 — интервал между тониками старой и новой тональностей, 3 — количество тонов между тониками старой и новой тональностей, 4 — направление измеряемого расстояния между тониками старой и новой тональностей, 5 — общие аккорды, обозначенные в старой и новой тональностях.

195 C E

I V₆ I I₂ VI=IV^г V₂ I₆ IV^г V V₂ I₆ IV^г I₆ V₂ I

196 C 9

I V₆ I I₂ IV=VII^н V₆ I I₂ V₆ II₆^н V₂ VI IV III₆ I

ЗАДАНИЕ 16

1. Переписать в конспект урок 16 полностью.
2. Сочинить 6 совершенных диатонических модуляций: а) 4 первой степени родства (по таблицам к уроку 14 и 15) — из До мажора в ля минор; из До мажора в ми минор; из ля минора в Фа мажор; из ля минора в Ми мажор, б) 2 второй степени родства (по таблице к уроку 16) — из До мажора в Ля мажор и из До мажора в Ми-бемоль мажор.

Урок 17

СОВЕРШЕННАЯ ДИАТОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ II СТЕПЕНИ РОДСТВА ИЗ МИНОРА

11 тональностей II степени родства к минору. Определение их по знакам, интервалам и количеству тонов между их тониками. Общие трезвучия. Одноименная тональность. Ладовая модуляция в одноименную тональность. Красочное значение модуляции II степени родства

ТОНАЛЬНОСТИ II СТЕПЕНИ РОДСТВА К МИНОРУ

- 1) Каждая минорная тональность имеет 11 тональностей II степени родства (8 минорных, отстоящих от старой тональности на 2, 3, 4, 5 знаков в сторону диезов и в сторону бемолей, и 3 мажорных, отстоящих от старой тональности на 2 знака в сторону диезов и в сторону бемолей и на 5 знаков в сторону диезов), образующих 4 категории тональностей (см. табл. на стр. 92).

2) К первой категории относятся 4 тональности (2 пары параллельных), отстоящие от старой тональности на 2 знака в сторону диэзов и 2 знака в сторону бемолей:

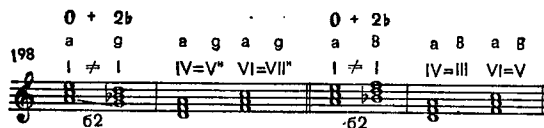
а) минорная на 2 диэза, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на большую секунду (один тон) вверх (к ля минору — си минор, а—h),

б) мажорная на 2 диэза, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на чистую кварту (два с половиной тона) вверх или чистую квинту (три с половиной тона) вниз (к ля минору — Ре мажор, а—D).



в) минорная на 2 бемоля, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на большую секунду (один тон) вниз (к ля минору — соль минор, а—g),

г) мажорная на 2 бемоля, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на малую секунду (полтона) вверх (к ля минору — Си-бемоль мажор, а—B).



3) Ко второй категории относятся 3 минорных тональности, отстоящие от старой тональности на 3, 4, 5 знаков в сторону бемолей:

а) минорная на 3 бемоля, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на малую терцию (полтора тона) вверх (к ля минору — до минор, а—c),

б) минорная на 4 бемоля, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на большую терцию (два тона) вниз (к ля минору — фа минор, а—f),

в) минорная на 5 бемолей, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на малую секунду (полтона) вверх (к ля минору — си-бемоль минор, а—b).



4) К третьей категории относятся 3 минорных тональности, отстоящие от старой тональности на 3, 4, 5 знаков в сторону диэзов:

а) минорная тональность на 3 диэза, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на малую терцию (полтора тона) вниз (к ля минору — фа-диэз минор, а — fis),

б) минорная тональность на 4 диэза, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на большую терцию (два тона) вверх (к ля минору — до-диэз минор, а — cis),

в) минорная тональность на 5 диэзов, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на малую секунду (полтона) вниз (к ля минору — соль-диэз минор, а—gis).



5) К четвертой категории относится мажорная тональность на 5 знаков в сторону диэзов, тоника которой отстоит от тоники старой тональности на большую секунду (один тон) вверх (к ля минору — Си мажор, а—H).



6) Мажорная тональность, отстоящая от старой тональности на 3 знака в сторону диэзов (к ля минору — Ля мажор, а—A), то есть одноименная к ней, имеет со старой тональностью одинаковую тоникку. Поэтому переход в нее является не тональной, а ладовой модуляцией.

7) При ладовой модуляции из минора в одноименный мажор основные субдоминантовые и доминантовые аккорды старой и новой тональностей (их гармонических разновидностей) оказываются тождественны. Разница между старой и новой тональностями в этом случае заключается в основном в структуре тонического трезвучия (малое или большое).

8) Модуляция в тональности второй категории, то есть из минора в минор на 3, 4, 5 знаков в сторону бемолей, совершается через трезвучия VII^{II}, III^{II}, VI ступеней старой тональности, являющиеся трезвучием V^I ступени в новой тональности.

ТАБЛИЦА К УРОКУ 17
Общие трезвучия при модуляции II степени родства из минора

В минор					В мажор				
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
2 диеза	б. 2	1	вверх	V ⁿ -IV V ^{II} -VI	2 диеза	ч. 4	$2 \frac{1}{2}$	вверх	V ⁿ -II V ^{II} -IV
2 бемоля	б. 2	1	вниз	IV-V ⁿ VI-V ^{II}	2 бемоля	м. 2	$1 \frac{1}{2}$	вверх	IV-III VI-V
3 бемоля	м. 3	$1 \frac{1}{2}$	вверх	$\left. \begin{matrix} \text{VII}^{\text{n}} \\ \text{III}^{\text{n}} \\ \text{VI} \end{matrix} \right\} = \text{V}^{\text{r}}$					
4 бемоля	б. 3	2	вниз						
5 бемолей	м. 2	$1 \frac{1}{2}$	вверх						
3 диеза	м. 3	$1 \frac{1}{2}$	вниз	$\left. \begin{matrix} \text{VII}^{\text{n}} \\ \text{III}^{\text{n}} \\ \text{VI} \end{matrix} \right\} = \text{V}^{\text{r}}$	5 диезов	б. 2	1	вверх	V ^r -IV V ⁿ -IV ^r
4 диеза	б. 3	2	вверх						
5 диезов	м. 2	$1 \frac{1}{2}$	вниз						

Значение столбцов: 1 — отличие новой тональности от старой (в знаках), 2 — интервал между тониками старой и новой тональности, 3 — количество тонов между тониками старой и новой тональностей, 4 — направление изменяемого расстояния между тониками старой и новой тональностей, 5 — общие аккорды, обозначенные в старой и новой тональностях.

201a

0♯+3♯=3♯	0♯+4♯=4♯	0♯+5♯=5♯	3♯+3♯=0♯	2♯+4♯=2♯	6♯+5♯=1♯
a c	a f	a b	fis a	h g	dis e
V ^{II} =V ^r	III ⁿ =V ^r	VI=V ^r	V ^{II} =V ^r	III ⁿ =V ^r	VI=V ^r

9) Модуляция в тональности третьей категории, то есть из минора в минор на 3, 4, 5 знаков в сторону диезов, совершается через трезвучие V^r ступени старой тональности, являющееся трезвучием VIIⁿ или IIIⁿ или VI ступеней в новых тональностях.

202

0♯+3♯=3♯	0♯+4♯=4♯	0♯+5♯=5♯	3♯+3♯=0♯	2♯+4♯=2♯	6♯+5♯=1♯
a fis	a cis	a gis	c a	g h	es d
V ^r =V ^{II}	V ^r =III ⁿ	V ^r =VI	V ^r =VII ⁿ	V ^r =III ⁿ	V ^r =VI

10) Как и при движении из мажора, модуляция II степени родства из минора часто производит особое красочное впечатление. Задачи на модуляции II степени родства значительно менее выразительны, чем на модуляцию I степени родства и иногда производят впечатление искусственности.

Образцы:

203

a

cis

204

a

b

205

a

h

1. Переписать в конспект урок 17 полностью.
2. Сочинить 6 совершенных диатонических модуляций I и II степени родства: а) из фа-диез минора в си минор (по уроку 15), б) из до минора в соль мажор (по уроку 15), в) из до мажора в ми-бемоль мажор (по уроку 16), г) из до мажора в ля-бемоль мажор (по уроку 16), д) из ля минора в фа-диез минор (по уроку 17), е) из ля минора в до минор (по уроку 17).

Урок 18

СОВЕРШЕННАЯ ДИАТОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ III СТЕПЕНИ РОДСТВА ИЗ МАЖОРА И МИНОРА

Определение III степени родства. Тональности III степени родства к мажору и к минору. Невозможность непосредственного диатонического перехода в тональности III степени родства. Проходящая тональность. Ее связь со старой и новой тональностями. Выбор проходящей тональности

I. ТОНАЛЬНОСТИ III СТЕПЕНИ РОДСТВА К МАЖОРУ

- 1) К III степени родства упрощенно относят тональности, не имеющие ни одного общего трезвучия (например До мажор и ля-диез минор).
- 2) Каждая мажорная тональность имеет 7 тональностей III степени родства (2 мажорных и 5 минорных), в том числе 2 пары энгармонически равных:
 - а) 2 энгармонически равных мажорных тональности, отстоящих от старой тональности на 6 знаков в сторону диэзов и на 6 знаков в сторону бемолей (в обоих случаях — на тритон, то есть на уменьшенную квинту или увеличенную кварту вверх или вниз; к До мажору — Фа-диез мажор, C—Fis, и Соль-бемоль мажор, C—Ges);
 - б) 2 энгармонически равных минорных тональности, отстоящих от старой тональности на 6 знаков в сторону диэзов и на 6 знаков в сторону бемолей (в обоих случаях — на полтора тона, то есть на увеличенную секунду или малую терцию вверх; к До мажору — ре-диез минор, C—dis, и ми-бемоль минор, C—es);
 - в) 3 минорных тональности, отстоящих от старой тональности на 3, 4, 5 знаков в сторону диэзов (к До мажору — фа-диез минор, C—fis; до-диез минор, C—cis, и соль-диез минор, C—gis).

- 1) Каждая минорная тональность имеет 7 тональностей III степени родства (2 минорных и 5 мажорных), в том числе 2 пары энгармонически равных:
 - а) 2 энгармонически равных минорных тональности, отстоящих от старой тональности на 6 знаков в сторону диэзов и на 6 знаков в сторону бемолей (в обоих случаях — на тритон, то есть уменьшенную квинту или увеличенную кварту вверх или вниз; к ля минору — ре-диез минор, a—dis, и ми-бемоль минор, a—es);
 - б) 2 энгармонически равных мажорных тональности, отстоящих от старой тональности на 6 знаков в сторону диэзов и на 6 знаков в сторону бемолей (в обоих случаях — на полтора тона, то есть на увеличенную секунду или малую терцию вниз; к ля минору — Фа-диез мажор, a—Fis, и Соль-бемоль мажор, a—Ges);
 - в) 3 мажорных тональности, отстоящих от старой тональности на 3, 4, 5 знаков в сторону бемолей (к ля минору — Ми-бемоль мажор, a—Es, Ля-бемоль мажор, a—As, Ре-бемоль мажор, a—Des).

III. СПОСОБ МОДУЛЯЦИИ

- 1) Диатоническая модуляция непосредственно в тональность III степени родства невозможна, а совершается через проходящую тональность, которая должна находиться в I или II степени родства к старой и новой тональности.
- 2) Лучше (активнее), если проходящая тональность
 - а) находится в I степени родства к старой тональности и во II степени родства к новой тональности,
 - б) мажорная — при модуляции в сторону бемолей и минорная — при модуляции в сторону диэзов.
- 3) При модуляции III степени родства
 - а) старая и новая тональности излагаются как обычно при совершенной модуляции,
 - б) проходящая тональность излагается незавершенно (любыми средствами и как можно короче) и доводится до аккорда, встречающегося в новой тональности.

206

СТАРАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ: прох.		НОВАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ	
C	Fis	C	Fis
I	VI=IV	I	VI=IV
V ₉	II ₆ ³	V ₉	II ₆ ³
II ₆ ³	V ₉	II ₆ ³	V ₉
III	IV ₆ ³	III	IV ₆ ³
IV ₆ ³	I	IV ₆ ³	I

207 СТАРАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ прох. НОВАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ

C f Ges

I V₃ I₆ IV' I₆ IV₆=I₆ IV=III VI II₇ VI₆ II₆ II₆³ I₆ V₇ I

4) Проходящих тональностей может быть две. В этом случае образуется цепь тональностей, из которых каждые соседние должны быть в I степени родства между собой.

208 a F b Ges

I₆ V₃ I=III V₃ I=V' V₂ I₆=III₆ V₂ I₆ V₆ I IV I₆ V₇ I

5) Модуляция II степени родства также может быть совершена через проходящую тональность, находящуюся в I степени родства к старой и к новой тональности. Такой тональностью должна быть та, тоника которой является общим трезвучием между старой и новой тональностями.

Образец:

209 C f

I V II₆ V₆ I=V' V₂ I₆=III₆ II₆³ I₆ V₂ I₆ II₆ I₆ V₇ I

ЗАДАНИЕ 18

1. Переписать в конспект урок 18 полностью.
2. Сочинить 4 совершенных диатонических модуляции второй степени родства и 2 совершенных диатонических модуляции третьей степени родства: а) из Ми мажора в До мажор (по уроку 16), б) из Ля-бемоль мажора в До мажор (по уроку 16), в) из ля минора в до-диез минор (по уроку 17), г) из ля минора в фа минор (по уроку 17), д) из До мажора в Фа-диез мажор (по уроку 18), е) из До мажора в Соль-бемоль мажор (по уроку 18).

Урок 19

МНИМО-ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

Энгармоническая замена новой тональности. Написание посредствующего аккорда. Определение мнимо-энгармонической модуляции. Значение мнимо-энгармонической модуляции

I. СПОСОБ ЗАПИСИ

МНИМО-ЭНГАРМОНИЧЕСКОЙ МОДУЛЯЦИИ

1) Если новая тональность имеет более 7 знаков, то она может быть заменена энгармонически равной тональностью.

2) При этом посредствующий аккорд пишется дважды — со знаками старой и новой тональностей путем энгармонической замены всех его звуков, так что вид посредствующего аккорда не меняется.

II. ОПРЕДЕЛЕНИЕ И ЗНАЧЕНИЕ

МНИМО-ЭНГАРМОНИЧЕСКОЙ МОДУЛЯЦИИ

1) Модуляция с энгармонической заменой всех звуков посредствующего аккорда называется м н и м о - э н г а р м о н и ч е с к о й.

2) Мнимо-энгармоническая модуляция

а) маскирует действительное соотношение тональностей,

б) упрощает соотношение тональностей.

3) Упрощая соотношение тональностей, мнимо-энгармоническая модуляция позволяет свести все тональности к трем степеням родства.

Образец:

210 E Es

I I₆ IV V₂ I₆ V₆ I III₆ IV' V V₂ I₆ II₆ I₆ V₇ I

ЗАДАНИЕ 19

1. Переписать в конспект урок 19 полностью.
2. Написать 6 совершенных модуляций (4 диатонических и 2 мнимо-энгармонических) II, III и I степеней родства а) из до-диез минора в ля минор (по уроку 17), б) из фа минора в ля ми-

нор (по уроку 17), в) из До мажора в фа-диез минор (по уроку 18), г) из До мажора в до-диез минор (по уроку 18), д) из Соль-бемоль мажора в минорную тональность на 4 знака в сторону бемолей (по уроку 19), е) из соль-диез минора в мажорную тональность на 4 знака в сторону диезов (по уроку 19).

Урок 20

УМЕНЬШЕННЫЕ СЕПТАККОРДЫ В МАЖОРЕ

Субдоминантовый уменьшенный септаккорд (СУМ₇ — септаккорд II ступени с повышенными основным и терцовым тонами), его функция и применение. Доминантовый уменьшенный септаккорд (ДУМ₇ — септаккорд VII ступени гармонического мажора). Его гармонические и мелодические особенности и способ применения. Мелодические признаки уменьшенных септаккордов

1. СУБДОМИНАНТОВЫЙ УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД

1) В мажоре два уменьшенных септаккорда — субдоминантовый и доминантовый.

2) Субдоминантовым уменьшенным септаккордом (СУМ₇) в мажоре является септаккорд II ступени с повышенными основным и терцовым тонами (II_7^{+3}).

3) Субдоминантовый уменьшенный септаккорд применяется в виде квинтсектаккорда или терцквартаккорда, как и все альтерированные субдоминантовые аккорды (см. урок 8, разд. IV):

а) II_{65}^{+3} — после субдоминантовых аккордов с IV ступенью в басу,

б) II_{43}^{+3} — после субдоминантовых аккордов с VI ступенью в басу.

4) Субдоминантовый уменьшенный септаккорд переходит в

а) кадансовый квартсектаккорд или

б) в септаккорд II ступени с тройной альтерацией.

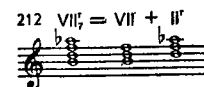


II. ДОМИНАНТОВЫЙ УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД

1) Доминантовым уменьшенным септаккордом (ДУМ₇) в мажоре называется септаккорд VII ступени гармонического мажора ($VII_7^{\flat}$).

2) Доминантовый уменьшенный септаккорд ($VII_7^{\flat}$)

а) состоит из трезвучий VII и II ступеней, то есть является единственным аккордом, совмещающим доминантовую и субдоминантовую функции



б) состоит из всех мелодически неустойчивых ступеней лада (II, IV, $VI^{\flat}$, VII), образующих к тому же ряд хроматических (увеличенных и уменьшенных) интервалов (в основном виде — уменьшенные квинты и уменьшенную септиму, в обращениях — также увеличенные кварты и увеличенную секунду); от того обладает особенно острым мелодическим тяготением составляющих его звуков.



3) $VII_7^{\flat}$ в различных видах применяется то а) в доминантовой фазе, то б) в субдоминантовой фазе, но в) преимущественно — вне зависимости от последования функциональных фаз; то есть на основании логики не гармонической, а мелодической, г) соединяется плавным голосоведением с предшествующими и последующими аккордами любой функции.

4) При полном разрешении всех составляющих его звуков $VII_7^{\flat}$ переходит в трезвучие I ступени с удвоенным терцовым тоном.



5) С различными видами доминантового уменьшенного септ-аккорда (VII_7^r VII_{65}^r VII_{43}^r VII_2^r) лучше всего сочетаются аккорды

I
 $II^{(r)}$ $II_7^{(r)}$ $IV^{(r)}$
 V V_7

применяемые также в различных видах, то есть аккорды всех ступеней, кроме III и VI (медиант).

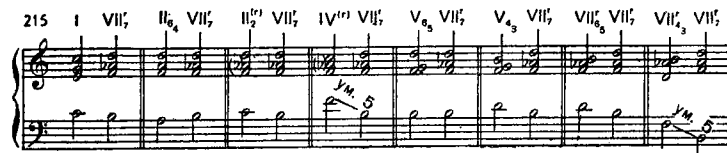
6) Кроме того один за другим могут следовать и различные виды септаккорда VII_7^r ступени.

7) Аккорды II и IV ступеней, стоящие перед VII_7^r , могут быть натуральными или гармоническими; стоящие после него — могут быть только гармоническими.

Основное применение различных видов
 доминантового уменьшенного септаккорда (VII_7^r)
 в мажоре

VII_7^r а) ставится главным образом после

I $II^{(r)}$ $II_6^{(r)}$ $II_{64}^{(r)}$ II_2 $IV^{(r)}$ $IV_{64}^{(r)}$ V_6 V_{65} VII_{65}^r VII_{43}^r



б) переходит в

I IV_{64}^r V_6 V_{65} VII_{65}^r VII_{43}^r



VII_{65}^r а) ставится после

I I_6 $II^{(r)}$ $II_6^{(r)}$ $II_7^{(r)}$ $II_{65}^{(r)}$ $IV^{(r)}$ $IV_{64}^{(r)}$ V_6 V_{65} V_{43} VI_7^r VII_{43}^r VII_4^r



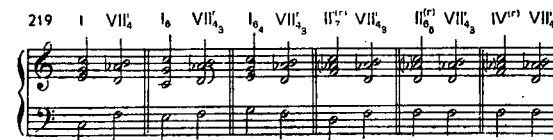
б) переходит в

I I_6 I_{64} II_7^r II_{65}^r IV^r IV_{64}^r V V_6 V_{65} V_{43} VII_7^r VII_{43}^r



VII_{43}^r а) ставится после

I I_6 I_{64} $II_7^{(r)}$ $II_{65}^{(r)}$ $IV^{(r)}$ V VII_7^r VII_{65}^r



б) переходит в

I_6 I_{64} II_7^r II_{65}^r V V_2 VII_7^r VII_{65}^r



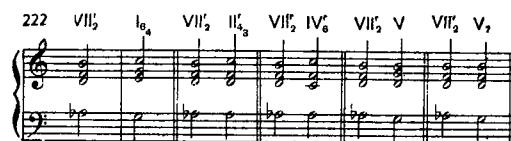
VII_2^r а) ставится после

II_{64} $II_{43}^{(r)}$ $IV_6^{(r)}$



б) переходит в

I_{6_4} $II_{4_3}^+$ IV_6^+ V V_7 $VII_{6_5}^+$



III. МЕЛОДИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ УМЕНЬШЕННЫХ СЕПТАККОРДОВ

1) Субдоминантовый уменьшенный септаккорд содержит в своем составе тонику лада (в качестве септимового тона).

2) Доминантовый уменьшенный септаккорд содержит в своем составе вводный тон лада (в качестве основного тона).



Образцы:



ЗАДАНИЕ 20

1. Переписать в конспект урок 20 полностью.
2. Написать: 4 совершенных модуляции (диатонических и мнимо-энгармонических) а) из ля минора в ре-диез минор (по уроку 18), б) из ля минора в ми-бемоль минор (по уроку 18), в) из Ми мажора в Ре-диез (Ми-бемоль) мажор (по уроку 19) г) из фа-диез минора в ми-диез (фа) минор (по уроку 19); 2 одно-

тональных задачи а) в До мажоре, применив любые аккорды и в том числе VII_7^+ VII_2^+ и $II_{6_5}^{+3}$, б) в До мажоре, применив любые аккорды и в том числе $VII_{6_5}^+$ $VII_{4_3}^+$ и $II_{4_3}^{+3}$.

Урок 21

УМЕНЬШЕННЫЕ СЕПТАККОРДЫ В МИНОРЕ

Субдоминантовый уменьшенный септаккорд ($СУМ_7$ — септаккорд IV ступени мелодического минора с повышенным основным тоном), его функция и применение. Доминантовый уменьшенный септаккорд ($ДУМ_7$ — септаккорд VII ступени гармонического минора), его гармонические и мелодические особенности и способ применения. Мелодические признаки уменьшенных септаккордов

1. СУБДОМИНАНТОВЫЙ УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД

1) В миноре, как и в мажоре, два уменьшенных септаккорда — субдоминантовый и доминантовый.

2) Субдоминантовый уменьшенный септаккорд IV ступени мелодического минора с повышенным основным тоном (IV_7^{m+1}).

3) Субдоминантовый уменьшенный септаккорд в миноре применяется в основном виде и в виде квинтсектаккорда, как и все субдоминантовые альтерированные аккорды:

а) IV_7^{m+1} — после субдоминантовых аккордов с IV ступенью в басу,

б) $IV_{6_5}^{m+1}$ — после субдоминантовых аккордов с VI ступенью в басу.

4) Субдоминантовый уменьшенный септаккорд в миноре переходит в

а) кадансовый квартсектаккорд,

б) трезвучие V ступени (V^+ и $V^{\#}$), также в

в) другие субдоминантовые альтерированные аккорды на том же басы:

IV_7^{m+1} — в IV_7^{+1} или $II_{6_5}^{+3}$,

$IV_{6_5}^m$ — в $IV_{6_5}^{+1}$ или $II_{4_3}^{+3}$.



II. ДОМИНАНТОВЫЙ УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД

1) Доминантовым уменьшенным септаккордом (ДУМ₇) в миноре, как и в мажоре, называется септаккорд VII ступени гармонического лада (VII₇^r).

2) Доминантовый уменьшенный септаккорд (VII₇^r) в миноре отличается теми же свойствами, что и доминантовый уменьшенный септаккорд в мажоре, и применяется по тем же принципам.

3) С различными видами доминантового уменьшенного септаккорда (VII₇^r VII₆^r VII₄^r VII₂^r) сочетаются в первую очередь аккорды:

I
II II₇ IV
III^r V^r V₇^r

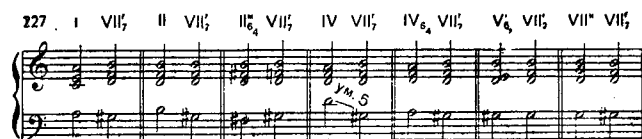
применяемые также в различных видах.

4) Перед различными видами доминантового уменьшенного септаккорда могут быть применены и трезвучия основного вида натурального минора (IIIⁿ Vⁿ VIIⁿ).

Основное применение различных видов
доминантового уменьшенного септаккорда (VII₇^r)
в миноре

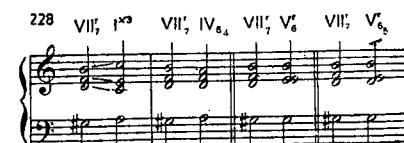
VII₇^r а) ставится после

I II II₆ II₆ⁿ IV IV₆ V₆^r V₆^r VIIⁿ



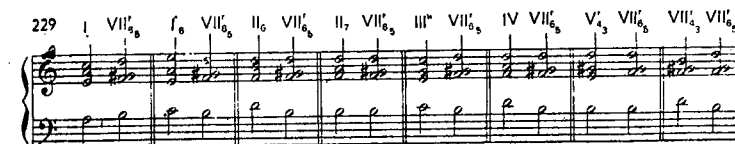
б) переходит в

I IV₆ V₆^r V₆^r



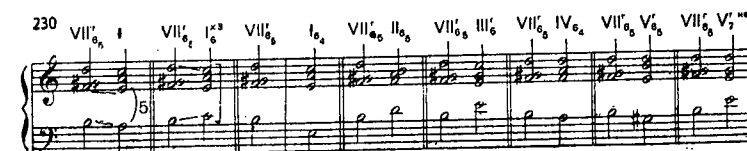
VII₆^r а) ставится после

I I₆ (II) II₆ II₇ II₆ⁿ IIIⁿ IV IV₆ V₆^r V₆^r V₄^r VII₇^r VII₄^r



б) переходит в

I I₆ I₆ II₇ II₆ⁿ III₆^r IV IV₆ V₆^r V₆^r V₄^r VII₇^r VII₄^r



VII₄^r а) ставится после

I I₆ I₆ II₇ II₆ⁿ IIIⁿ III₆^r IV Vⁿ V^r VII₇^r VII₆^r



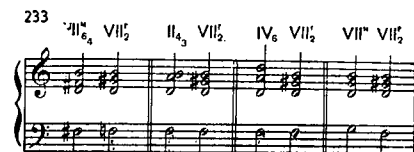
б) переходит в

I₆ I₆ II₇ II₆ⁿ III₆^r V₆^r V₆^r VII₇^r VII₆^r



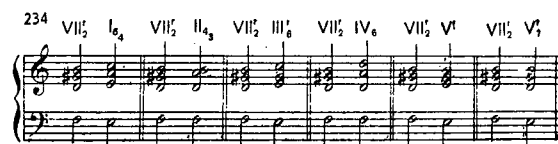
VII₂^F а) ставится после

II₆₄^M II₄₃ IV₆ VII^H



б) переходит в

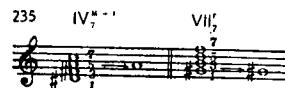
I₆₄ II₄₃ III₆^F IV₆ V^F V₇^F



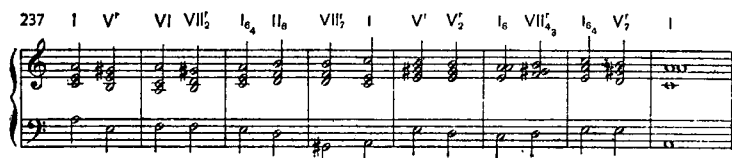
III. МЕЛОДИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ УМЕНЬШЕННЫХ СЕПТАККОРДОВ

1) Субдоминантовый уменьшенный септаккорд содержит в своем составе тонику лада (в качестве квинтового тона).

2) Доминантовый уменьшенный септаккорд содержит в своем составе вводный тон лада (в качестве основного тона).



Образцы:



ЗАДАНИЕ 21

1. Переписать в конспект урок 21 полностью.

2. Написать: 2 совершенных мнимо-энгармонических модуляции (по уроку 19) а) из Ре-бемоль мажора в мажор на 5 диэзов, б) из фа минора в минор на 5 бемолей;

2 однотональных задачи в До мажоре (по уроку 20), применив любые аккорды и в том числе в первой из них VII₇^F VII₆₅^F

и II₄₃⁺³, во второй — VII₄₃^F VII₂^F и II₆₅⁺³.

2 однотональных задачи в ля миноре (по уроку 21), применив любые аккорды и в том числе в первой из них VII₇^F VII₂^F и IV₇^{M+1}, во второй — VII₆₅^F VII₄₃^F и IV₆₅^{M+1}.

Урок 22

СОВЕРШЕННАЯ ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ (II И III СТЕПЕНИ РОДСТВА) ЧЕРЕЗ ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

Определение энгармонической модуляции. Перемена вида посредствующего аккорда. Энгармоническое равенство доминантсептаккорда одной тональности альтерированным субдоминантовым аккордам другой тональности. Связывание тональностей II и III степеней родства, отстоящих одна от другой на полтона

I. ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ, ЕЕ ОБОЗНАЧЕНИЕ И КЛАССИФИКАЦИЯ

1) Энгармонической называется модуляция, в которой посредствующий аккорд становится общим путем энгармонической замены части входящих в его состав звуков.¹ (Ср. урок 19, разд. I, пункт 2 и разд. II пункт 1).

2) От этого при энгармонической модуляции вид посредствующего аккорда в новой тональности, по сравнению с видом его в старой тональности, меняется.

¹ Этим энгармоническая модуляция отличается от мнимо-энгармонической модуляции, в которой посредствующий аккорд становится общим путем энгармонической замены всех входящих в его состав звуков.

3) Приравнение посредствующего аккорда обозначается знаком Энг.

4) Энгармонические модуляции по структуре посредствующего аккорда делятся на модуляции а) через доминантсептаккорд, б) через уменьшенный септаккорд, в) через увеличенное трезвучие и т. д.

II. ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

1) Энгармоническая модуляция через доминантсептаккорд связывает две тональности любого лада, отстоящие одна от другой на полтона то есть находящиеся во II или III степени родства.

2) При этом различные виды доминантсептаккорда более высокой тональности оказываются энгармонически равны:

а) различным другим видам септаккорда II ступени с повышенными основными и терцовым тонами и пониженным квин-

товым тоном $\left(II_7^{+1}\right)$ более низкой тональности, если она мажорная (см. пример 239) и

б) различным другим видам септаккорда IV ступени с повышенным основным тоном (IV_7^{+1}) более низкой тональности, если она минорная (см. пример 238).

3) Модуляция на полтона вниз совершается через доминантсептаккорд старой тональности, энгармонически приравняемый субдоминантовому альтерированному аккорду новой тональности (см. примеры 238 и 239).

4) Модуляция на полтона вверх совершается через альтерированный субдоминантовый аккорд старой тональности, энгармонически приравняемый доминантсептаккорду новой тональности (см. примеры 240 и 241).

5) Таким образом во всех случаях при энгармонической модуляции через доминантсептаккорд посредствующий аккорд является доминантсептаккордом более высокой тональности.

Образцы:

As

238 I I₂ VI II₃ V V₂ IV₇⁺¹ I₆ IV₆ V⁺ I₆ IV II₇ I₆ V₇ I

d Des

239 I I₂ IV₆ V⁺ I₆ II₃ V⁺ II₃ I₆ V₂ I₆ II₃ I₆ V₇ I

Fis

240 I I₂ VI V₆ I II₃ V₆ I I₆ IV IV₆ II₇ II₆ I₆ V₇ I

241 I I₂ IV IV₆ II₇ V₇ I IV₆⁺¹ V₇ VI VI₂ IV II₆⁺¹ I₆ V₇ I



ЗАДАНИЕ 22

1. Переписать в конспект урок 22 полностью.
2. Написать: 2 однотональных задачи (по уроку 20) а) в Ре-бемоль мажоре, применив любые аккорды и в том числе СУМ₇,

ДУМ₇ (любых видов) и II_{65}^{+1+3-5} , б) в Ля мажоре, применив любые

аккорды и в том числе СУМ₇, ДУМ₇ (любых видов) и II_{43}^{+1+3-5} ;

2 однотональных задачи в ля миноре (по уроку 21), применив любые аккорды и в том числе VII₄₃⁺, VII₂⁺ и IV₇⁺¹;

2 совершенных энгармонических модуляции через доминантсептаккорд (по уроку 22) а) из Ре-бемоль мажора в До мажор, б) из ля минора в соль-диез минор.

Урок 23

СОВЕРШЕННАЯ МЕЛОДИКО-ХРОМАТИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ (ВСЕХ СТЕПЕНЕЙ РОДСТВА) ИЗ МАЖОРА И ИЗ МИНОРА

Определение. Отсутствие гармонической связи между старой и новой тональностями. Опора на мелодическую, а не гармоническую связь между старой и новой тональностями и на функциональную силу модулирующего аккорда. Классификация в зависимости от функции модулирующего аккорда. Выбор посредствующего аккорда

1. МЕЛОДИКО-ХРОМАТИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

1) Мелодико-хроматической (или просто хроматической) называется модуляция, в которой

а) посредствующий аккорд не является общим (то есть в новой тональности не встречается) и

б) между посредствующим и модулирующим аккордами в одном или нескольких голосах совершается хроматический ход.

2) Мелодико-хроматическая модуляция обозначается знаком $\neq$, выставляемым между посредствующим и модулирующим аккордами.

II. ЗНАЧЕНИЕ И ПРИЕМЫ МЕЛОДИКО-ХРОМАТИЧЕСКОЙ МОДУЛЯЦИИ

1) Мелодико-хроматическая модуляция связывает любые две тональности без различия степени родства.

2) Мелодико-хроматическая модуляция основана на логике не только гармонической, но и мелодической и требует

а) плавности голосоведения,

б) функциональной силы и ясности модулирующего аккорда.

3) Поэтому при мелодико-хроматической модуляции модулирующим аккордом могут быть в первую очередь септаккорды V, II и VII ступеней (любых видов), а также другие функционально сильные и ясные аккорды.

4) Входящие в состав модулирующих аккордов звуки, не встречающиеся в старой тональности, должны быть подготовлены в посредствующем аккорде так, чтобы они появились хроматически (а частично — также ходом на диатонический интервал).

5) При этом септима модулирующего аккорда должна появиться как общий тон или ходом на секунду вниз или хроматическим ходом вниз.

Образцы:

ЗАДАНИЕ 23

1. Переписать в конспект урок 23 полностью.

2. Написать: 2 однотональных задачи (по уроку 21) а) в до миноре, применив любые аккорды и в том числе СУМ_7 и ДУМ_7 любых видов, б) в фа-диез миноре, применив любые аккорды и в том числе СУМ_7 и ДУМ_7 любых видов;

4 совершенных модуляции а) совершенную энгармоническую модуляцию через доминантсептаккорд из Ре мажора в Ми-бемоль мажор (по уроку 22), б) совершенную диатоническую модуляцию через доминантсептаккорд из соль минора в соль-диез минор (по уроку 22), в) совершенную хроматическую модуляцию из До мажора в ре минор (по уроку 23), г) совершенную хроматическую модуляцию из ля минора в Фа мажор (по уроку 23).

Урок 24

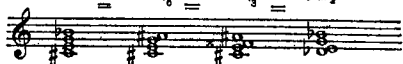
СОВЕРШЕННАЯ ДИАТОНИЧЕСКАЯ ИЛИ ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД

Энгармонические свойства уменьшенного септаккорда. Определение принадлежности уменьшенного септаккорда к данной тональности. Выбор уменьшенного септаккорда для модуляции. Уменьшенный септаккорд как универсальное средство модуляции

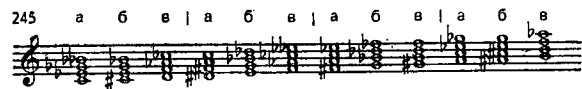
1. ЭНГАРМОНИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА

1) Каждый вид каждого уменьшенного септаккорда энгармонически равен трем другим видам трех других уменьшенных септаккордов.

244 Ум, энг Ум₆ энг Ум₄ энг Ум₂



2) Поэтому из 12 уменьшенных септаккордов, построенных на всех звуках хроматического звукоряда, только три различаются по высоте, остальные же энгармонически равны им.



уменьшенные септаккорды, построенные от всех звуков хроматического звукоряда

а а а а | б б б б | в в в в



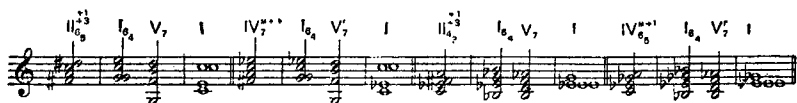
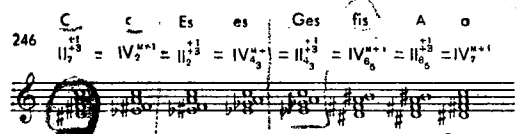
группы энгармонически равных уменьшенных септаккордов

3) Из этих трех уменьшенных септаккордов каждая тональность имеет два: один в качестве субдоминантового (СУМ₇) и другой в качестве доминантового (ДУМ₇).

4) Отсюда — диатоническая или энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд способна связать любые две тональности вне зависимости от их степени родства, так как любые две тональности имеют один или два уменьшенных септаккорда — общих или энгармонически равных.

II. УМЕНЬШЕННЫЕ СЕПТАККОРДЫ В ТОНАЛЬНОСТЯХ

1) Уменьшенный септаккорд, содержащий тонику какой-либо тональности (или звук, энгармонически равный тонике), является в этой тональности субдоминантовым (или энгармонически равен ему).



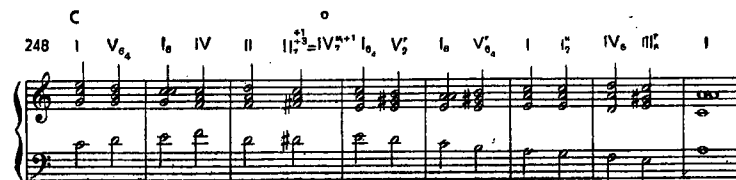
2) Уменьшенный септаккорд, содержащий вводный тон какой-либо тональности (или звук, энгармонически равный вводному тону), является в этой тональности доминантовым (или энгармонически равен ему).



3) Уменьшенный септаккорд, не содержащий в своем составе ни тоники, ни вводного тона какой-либо тональности (или звуков, энгармонически равных тонике или вводному тону), не встречается в этих тональностях ни как субдоминантовый, ни как доминантовый (и не равен им энгармонически).

III. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД

1) Если две тональности имеют два диатонически или энгармонически равных уменьшенных септаккорда, то для модуляции в качестве посредствующего аккорда предпочтителен тот, который в новой тональности (как и в старой) является субдоминантовым.



2) Модуляция через уменьшенный септаккорд может быть а) диатонической или б) энгармонической.

3) При энгармонической модуляции через уменьшенный септаккорд а) вид посредствующего аккорда меняется и поэтому б) посредствующий аккорд пишется дважды (в старой и новой тональностях), причем в) обозначения его соединяются знаком энг (как и при всякой энгармонической модуляции).

Образец:



ЗАДАНИЕ 24

1. Переписать в конспект урок 24 полностью.
2. Написать 6 совершенных модуляций: а) энгармоническую модуляцию через доминантсептаккорд из Ля-бемоль мажора в минорную тональность на полтона вниз (по уроку 22), б) энгармоническую модуляцию через доминантсептаккорд из фа-диез минора в мажорную тональность на полтона вниз (по уроку 22) в) хроматическую модуляцию из Си мажора в Ми мажор (по уроку 23), г) хроматическую модуляцию из си-бемоль минора в фа минор (по уроку 23), д) диатоническую модуляцию через уменьшенный септаккорд из До мажора в ля минор (по уроку 24), е) диатоническую модуляцию через уменьшенный септаккорд из ля минора в Фа мажор (по уроку 24).

Урок 25

ОТКЛОНЕНИЯ I СТЕПЕНИ РОДСТВА В МАЖОРЕ

Определение. Главная и побочная тональности. Отклонения как четвертый способ развития сложного кадансового кругооборота.

Отклонения в субдоминантовую и доминантовую сферы.

Способ изложения побочной тональности

I. ОТКЛОНЕНИЯ, ИХ ЭЛЕМЕНТЫ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ

- 1) Отклонением называется переход в новую тональность без закрепления в ней и возвращение в старую тональность.
- 2) Отклонение является разновидностью несовершенной модуляции.
- 3) Старая тональность, из которой совершается отклонение, начиная и завершая движение преобладает, и поэтому называется главной тональностью.

4) Новая тональность, в которую совершается отклонение, в целом подчиняется старой и поэтому называется побочной.

5) Отклонение является четвертым, модуляционным способом развития сложного кадансового кругооборота.

6) Отклонение расширяет ту функциональную фазу главной тональности, к которой относится тоника (тоническое трезвучие) побочной тональности.

II. ОТКЛОНЕНИЯ I СТЕПЕНИ РОДСТВА В МАЖОРЕ. СООТНОШЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

1) При отклонении

а) побочная тональность должна содержать доминантовую фазу,

б) посредствующий аккорд при возвращении в главную тональность может быть тоникой побочной тональности,

в) способ перехода в побочную тональность и возвращения в главную тональность может быть любым.

2) Отклонение I степени родства в мажоре подразделяется на отклонения

а) в доминантовую сферу (Д) — в тональности

V ступени (мажор на один диез) и

III ступени (минор на один диез), то есть в сторону диезов,

б) в субдоминантовую сферу (С) — в тональности

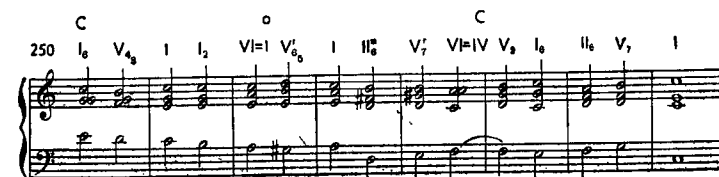
IV ступени (мажор на один бемоль),

II ступени (минор на один бемоль),

IV⁷ ступени (минор на четыре бемоля),

VI ступени (минор на ноль знаков — параллельный), — то есть в сторону бемолей и в параллельный минор.

Образцы:



Урок 27

НЕОДНОКРАТНЫЕ ОТКЛОНЕНИЯ I СТЕПЕНИ РОДСТВА В МАЖОРЕ И В МИНОРЕ

Функциональное значение продолжительных отклонений: в доминантовую сферу — как разрушающих, в субдоминантовую сферу — как укрепляющих главную тональность. Чередование отклонений

I. ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОТКЛОНЕНИЙ

- 1) При непродолжительном пребывании в побочной тональности все отклонения — как в субдоминантовую, так и в доминантовую сферы — расширяют и укрепляют главную тональность.
- 2) При продолжительном пребывании в побочной тональности
 - а) отклонения в субдоминантовую сферу укрепляют главную тональность,
 - б) отклонения в доминантовую сферу разрушают главную тональность.

II. ЧЕРЕДОВАНИЕ ОТКЛОНЕНИЙ

- 1) Поэтому продолжительные (распространенные) отклонения наиболее логичны
 - а) в начале гармонического движения — в доминантовую сферу (для активизации движения),
 - б) в конце гармонического движения — в субдоминантовую сферу (для торможения движения).
- 2) При этом переход из доминантовой сферы в субдоминантовую сферу может быть сделан а) через главную тональность, б) непосредственно.
- 3) Во втором случае может получиться модуляция II степени родства, что придаст движению решительный характер. Характер этот может быть подчеркнут мелодико-хроматическим способом перехода.
- 4) При нескольких (более двух) отклонениях I степени родства желательно: а) чередовать побочные тональности доминантовой и субдоминантовой сфер, б) последнее отклонение делать в субдоминантовую сферу.

Образцы:

258

C G F C

I VI II II₂ V₉ V₉ I=IV V₂ I₆ ≠ V₂ I₆=IV₆ II₆² I₆ V₂ I

259

d C F a

I V₆ I₆=V₆ V₆ I=II VII₆ I V₆ ≠ V₆ I IV=II₆ II₆² I₆ V₂ I

260

C G F C

I V₆ I=VI II₆ V₂ I₆=V₆ V₆ I=II V₆ I ≠ V₆ I=IV I₆ V₂ I

ЗАДАНИЕ 27

1. Переписать в конспект урок 27 полностью.
2. Написать 6 задач: а) в Си мажоре с отклонением в субдоминантовую сферу (по уроку 25), б) в Ми-бемоль мажоре с отклонением в доминантовую сферу (по уроку 25), в) в ля миноре с отклонением в Соль мажор (по уроку 26), г) в ля миноре с отклонением в Ми мажор (по уроку 26), д) в До мажоре с отклонениями в Соль мажор и Фа мажор (по уроку 27), е) в ля миноре с отклонениями в До мажор и ре минор (по уроку 27).

Урок 28

ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ В МАЖОРЕ

Определение. Побочные доминанты II, III, IV, (IV^r), V, VI ступеней мажора. Их обозначение и применение

I. ОПРЕДЕЛЕНИЕ И ОБОЗНАЧЕНИЕ ПОБОЧНЫХ ДОМИНАНТ

- 1) Побочной доминантой называется доминантовый аккорд (аккорд доминантовой функции) побочной тональности I степени родства при кратковременном (кратчайшем) отклонении.
- 2) В качестве побочных доминант применяются
 - а) чаще всего доминантсептаккорд (V₇^(r)),
 - б) иногда септаккорд VII^r ступени (VII₇^(r)),

в) реже — трезвучие $V^{(r)}$ ступени, — каждый из них во всех видах.

3) Побочная доминанта обозначается по главной тональности

а) римской цифрой, обозначающей номер ступени главной тональности, в трезвучие которой она разрешается,

б) буквой Д справа внизу от римской цифры,

в) иногда дополнительно также (еще ниже буквы Д) цифровым обозначением ее по побочной тональности.



II. ПРИМЕНЕНИЕ ПОБОЧНЫХ ДОМИНАНТ В МАЖОРЕ

1) В мажоре 5 побочных доминант — II_D III_D IV_D (IV_D^r) V_D VI_D .

2) Побочные доминанты появляются

а) после своих тоник,

б) после своих субдоминант (если они встречаются в главной тональности) или

в) после другой побочной доминанты, отстоящей от данной на квинту выше.

3) Побочные доминанты переходят

а) в свои тоники



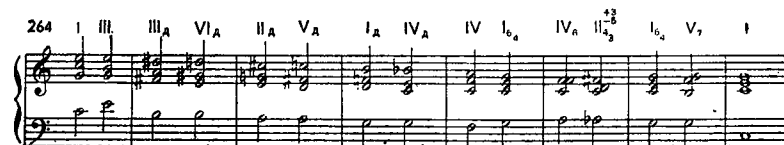
б) в свою VI ступень (если она встречается в главной тональности) или



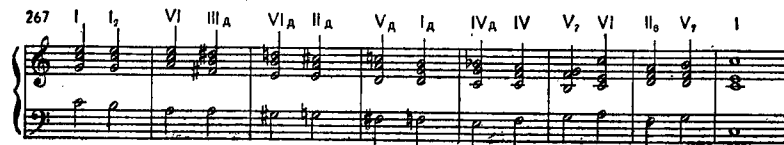
в) в другую побочную доминанту, отстоящую от данной на квинту ниже, что является особенно характерным.

4) Переход одной побочной доминанты в другую в виде доминантсептаккордов образует мелодико-хроматическую модуляцию, в которой чередуются

а) основной вид доминантсептаккорда с терцквартаккордом



б) квинтсектаккорд с секундаккордом



в) доминантсептаккорды основного вида — полный и неполный.

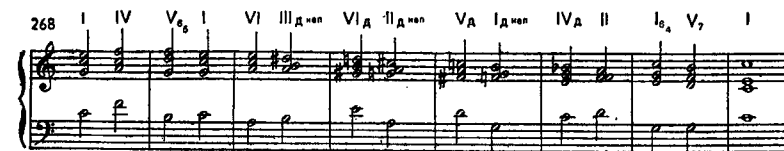


ТАБЛИЦА К УРОКУ 28

Применение побочных доминант в мажоре

1. Побочные тоники	III	VI	II	V	(I)	IV ^(г)
2. Побочные субдоминанты	VI	II	—	I VI	IV II	—
3. Побочные доминанты	III _д →	VI _д →	II _д →	V _д →	I _д →	IV _д
4. Побочные трезвучия VI ступени	I	IV	—	III	VI	(II)
5. Побочные тоники	III	VI	II	V	(I)	IV ^(г)

1. I_д — «доминанта I ступени» — обозначает септаккорды V или VII ступеней (V₇ или VII₇^г различных видов) главной тональности. 2. Все римские цифры обозначают ступени главной тональности. 3. 3-й ряд — побочные доминанты, помещенные слева направо в том порядке, в каком они могут переходить одна в другую непосредственно (в квинтовом соотношении, хроматически). 4. 1-й и 2-й ряды — аккорды главной тональности, которые могут быть поставлены перед побочной доминантой их колонки (как побочные тоники и побочные субдоминанты). 4-й и 5-й ряды — аккорды главной тональности, которые могут быть поставлены после побочной доминанты их колонки (как побочные трезвучия VI ступени или как побочные тоники).

Образцы:



ЗАДАНИЕ 28

1. Переписать в конспект урок 28 полностью.
2. Написать 6 задач в одной тональности — 4 с отклонениями, 2 с побочными доминантами: а) в до миноре с отклонением в Ми-

бемоль мажор (по уроку 26), б) в соль-диез миноре с отклонением в Ми мажор (по уроку 26), в) в Ля мажоре с отклонениями в субдоминантовую и доминантовую сферы (по уроку 27), г) в си-бемоль миноре с отклонениями в доминантовую и субдоминантовую сферы (по уроку 27), д) в До мажоре, применив любые аккорды и в том числе побочные доминанты ко II и V ступеням (по уроку 28), е) в До мажоре, применив любые аккорды и в том числе побочные доминанты к III и VI ступеням (по уроку 28).

Урок 29

ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ В МИНОРЕ

Доминанты III^(н), IV, V^(н, г), VI, VII^(н) ступеней минора.

Их применение

ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ В МИНОРЕ

- 1) В миноре 5 побочных доминант III^(н) IV_д V_д (V_д^н и V_д^г) VI_д VII_д^(н).
- 2) Применяются они по тем же принципам, что и побочные доминанты в мажоре.

ТАБЛИЦА К УРОКУ 29

Применение побочных доминант в миноре

1. Побочные тоники	V ^(г, н)	Ⓐ	IV	VII ^н	III ^н	VI
2. Побочные субдоминанты	I	IV	—	I III ^н	VI IV	—
3. Побочные доминанты	V _д →	I _д →	IV _д →	VII _д →	III _д →	VI _д
4. Побочные трезвучия VI ступени	III ^н	VI	—	V ^н	I	IV
5. Побочные тоники	V ^(н, г)	I	IV	VII ^н	III ^н	VI

- 3) Таким образом, побочные доминанты могут быть образованы ко всем ступеням мажора и минора, кроме VII в мажоре и II в миноре, так как трезвучия этих ступеней — уменьшенные и побочными тониками быть не могут.

Образцы:





ЗАДАНИЕ 29

1. Переписать в конспект урок 29 полностью.
2. Написать 6 задач в одной тональности — 2 с различными отклонениями и 4 с побочными доминантами: а) в Ре-бемоль мажоре с отклонениями в субдоминантовую и доминантовую сферы (по уроку 27), б) в фа-диез миноре с отклонениями в субдоминантовую и доминантовую сферы (по уроку 27), в) в До мажоре, применив любые аккорды и в том числе побочные доминанты к V и IV^т ступеням (по уроку 28), г) в До мажоре, применив любые аккорды и в том числе побочные доминанты ко II, III, VI ступеням (по уроку 28), д) в ля миноре, применив любые аккорды и в том числе побочные доминанты к IV и V ступеням (по уроку 29), е) в ля миноре, применив любые аккорды и в том числе побочные доминанты к III и VI ступеням (по уроку 29).

Урок 30

ТОНАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ

Определение. Некоторые разновидности тональных планов

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ

- 1) Тональным (или модуляционным) планом называется план последования тональностей, их функционального соотношения и способов перехода из одной в другую.
- 2) Существуют самые различные тональные планы, некоторые из которых приобрели типовое значение.

II. НЕКОТОРЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ТОНАЛЬНЫХ ПЛАНОВ

- 1) Часто в гармоническом движении продолжительное время господствует одна (главная) тональность, которая в процессе ее изложения «окружается» побочными тональностями (преимущественно I степени родства) со свободным чередованием различных тональностей субдоминантовой и доминантовой сфер.



- 2) Иногда тональный план представляет достигаемый различными способами более или менее далекий отход от главной тональности и возвращение к ней, обязательно захватывающее субдоминантовую сферу.

3) Тональный план с двумя тональными центрами (главным и противостоящим ему подчиненным) содержит

а) изложение главной тональности (создание главного тонального центра) достаточно полное, но не вполне завершенное,

б) переход в побочную тональность доминантовой сферы (в тональность доминанты или в параллельный мажор), распространение и относительное закрепление ее (создание побочного тонального центра),

в) разрушение побочной тональности (побочного тонального центра), возвращение в главную тональность через ряд проходящих тональностей, притом обязательно через субдоминантовую сферу,

г) восстановление главной тональности, распространение ее, укрепление ее посредством отклонений в субдоминантовую сферу, а также одноименную тональность, и окончательное закрепление ее (см. пример 303 на стр. 139).

Схема

Т—Д— пр—С—Т— (т)—С—Т

(Т — главная тональность, Д — доминантовая сфера, пр — проходящие тональности, С — субдоминантовая сфера, т — минорная тональность, одноименная к главной).

Образец¹

С d С А D А А₅

277 I V₃ I₆ IV V = V₂ I₆ V₆ I = II II₂ V₆ = V₄ I = V V₂ I₆ = IV₆ V₂ = II₂³

I₆ V₂ I₆ V₄ I = III¹ VII₂ I I₆ V₂ I₆ = IV₆ V₂ I I₂ VI = I V₆

d С

I V₆ I₆ = V₆ V₆ I V₆ I₆ = II₆ V₂ IV₂ IV IV₂¹ II₆³ I₆ V₂ I

ЗАДАНИЕ 30

1. Переписать в конспект урок 30 полностью.
2. Сочинить 3 задачи: а) в соль миноре, применив в ней VI₂ II₆⁻¹ III¹ III₂ VI₂ VII₂; б) в Си мажоре с отклонениями в Ми мажор и Фа-диез мажор; в) по следующему тональному плану: F—g—хром. h — энг. B—F—d—F.

¹ Экзаменационная задача врача К. Ф. Товстолеса.

ДОПОЛНЕНИЕ¹

I. БОЛЕЕ СВОБОДНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ В ВЕРХНИХ ГОЛОСАХ

1) Расширение основных правил голосоведения преследует различные цели. Наиболее важной и частой из них является стремление оживить и разнообразить движение верхнего голоса («мелодии»), являющегося после баса наиболее выразительным голосом гармонии.

2) Иногда такое оживление достигается помещением в верхний голос наиболее рельефной линии голосоведения. В случае, если в верхнем голосе опеваются один звук, лучше, чтобы это была III или I (но не V) ступень лада.

278

вместо

I I₂ VI IV III₆ V₂ I₆ V₆ I V₆ I II₆¹ I₆ V I

пишут

3) Иногда оно требует специальных приемов голосоведения, которые излагаются ниже.

II. СКАЧКИ В ВЕРХНИХ ГОЛОСАХ

- 1) Скачком называется ход голоса на кварту и шире.
- 2) Скачки обычно совершают от основного и терцового или квинтового тона аккорда.
- 3) Наиболее ограничены в своих возможностях скачки от мелодически обостренно тяготеющих звуков:

¹ Отдельные пункты дополнения изучаются индивидуально в любом порядке.

- а) септимовых тонов (септим) аккорда,
- б) вводного тона лада,
- в) альтерированных ступеней лада.
- 4) Скачки, как правило, требуют преимущественно плавного (реже — скачкообразного) движения голоса в обратном направлении: вниз — после скачка вверх, и вверх — после скачка вниз.
- 5) Скачок от альтерированного звука в начальном курсе не рекомендуется.
- 6) Скачки допускать лучше всего — не более одного-двух раз в задаче, чаще вверх, чем вниз.
- 7) Скачки возможны на интервалы:
 - а) чистые (кварты, квинты, изредка октавы),
 - б) малые (сексты, реже — септимы),
 - в) большие (сексты),
 - г) уменьшенные (кварты, квинты, септимы).
- 8) Скачки на увеличенные интервалы невозможны.



III. ПЕРЕМЕЩЕНИЯ АККОРДОВ

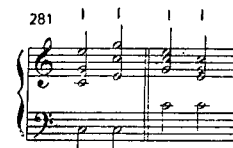
- 1) Перемещением аккорда называется повторение его в новом положении.



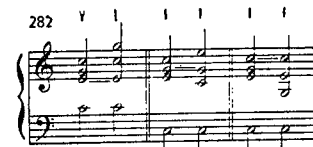
- 2) Все случаи перемещений предусмотрены быть не могут. Инициативный ученик должен искать их сам, руководствуясь общими принципами голосоведения.
- 3) Перемещение аккорда с сохранением его вида (оставлением баса на месте или ходом его на октаву) применяется внутри одного такта, то есть при повторении на слабой доле аккорда, непосредственно перед этим прозвучавшего на сильной доле.
- 4) Перемещение аккорда возможно: а) с сохранением его рас-

положения (тесного или широкого), б) с изменением его расположения (то есть с переходом из одного расположения в другое).

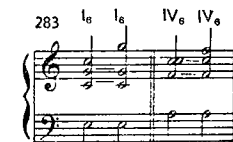
- 5) При перемещении аккорда с сохранением его расположения все три звука идут в одном направлении (вверх или вниз) на ближайшее расстояние.



- 6) При перемещении аккорда с изменением его расположения (особенно с переходом из тесного в широкое расположение)
 - а) один из его верхних голосов (первый, второй или третий) остается на месте,
 - б) остальные два верхних голоса «меняются местами», то есть каждый из них идет на тот звук, который перед этим был в другом голосе, в той же или в другой октаве.



- 7) При перемещении трезвучия с ненормативным удвоением голосов (то есть с удвоением одного из верхних голосов) возможно оставление на месте не одного, а двух голосов.



- 8) При перемещении аккорда бас может идти на октаву вверх или вниз (желательно противоположно верхним голосам).



9) Перемещения возможны при повторении аккорда, содержащего в верхних голосах основной, терцовый и квинтовый тоны, то есть в первую очередь

а) при повторении трезвучия основного вида (с нормативным удвоением, то есть с удвоением баса), также

б) при переходе от трезвучия к проходящему секундаккорду.



10) Реже возможно также перемещение при последовании двух аккордов одной ступени — основного вида и первого обращения (секстаккорда или квинтсекстаккорда).



11) Перемещения квартсекстаккордов и септаккордов (кроме доминантсептаккорда) в данном курсе не рассматриваются.

12) При перемещении и скачках нужно помнить, что интервал между соседними верхними голосами (первым и вторым, вторым и третьим) не должен быть шире октавы.



IV. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА (ВСЕХ ВИДОВ)

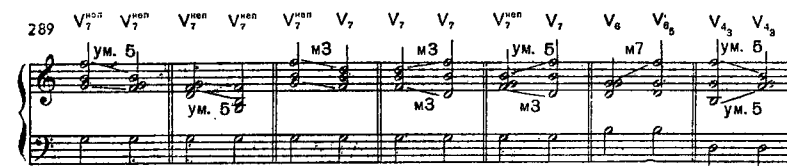
1) При перемещении доминантсептаккорда и его обращений (как при сохранении вида, так и при изменении его) основной, терцовый и квинтовый тоны движутся свободно, септимовый же тон (септима) — с ограничениями.

2) Септимовый тон (септима) при перемещении появляется а) как общий тон (остается на месте)



б) как обычно, ходом на секунду вниз (при переходе от неполного доминантсептаккорда), или

в) ходом снизу на малую септиму, уменьшенную квинту, малую терцию — соответственно от основного, терцового, квинтового тонов.

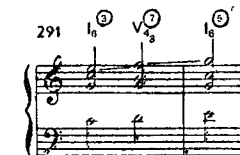


3) Септимовый тон (септима) движется вниз в квинтовый, терцовый, реже — основной тон, соответственно — ходами на малую терцию, уменьшенную квинту, малую септиму,

4) Ходом на другие интервалы септимовый тон двигаться не может.



5) При помещении проходящего доминантового терцкварт-аккорда в мелодическом положении септимы (V_{43}^7) между трезвучием и секстаккордом I ступени (в последовании $I^3 V_{43}^7 I_6^5$) септима доминантового терцквартаккорда может идти на секунду вверх внутри гаммообразного движения мелодии.



У. СКАЧКИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ РАЗЛИЧНЫХ АККОРДОВ

1) Чаще всего скачки совершаются при соединении двух аккордов, один из которых, или оба — с ненормативным удвоением голосов (то есть с удвоением одного из верхних голосов): а) секстаккордов главных ступеней и б) трезвучий I и VI ступеней, в которые разрешились доминантовые аккорды;

2) здесь возможны скачки и а) при перемещении (повторении) этих аккордов, и б) при их появлении, и в) при движении от них к следующим аккордам.



VI. СОЕДИНЕНИЕ КАДАНСОВОГО КВАРТСЕКСТАККОРДА И ДОМИНАНТОВОГО АККОРДА

1) При переходе от кадансового квартсекстаккорда к доминантовому аккорду (III₆ V V₇) общий тон может не оставаться на месте, а все голоса могут идти на ближайшее расстояние (секунду или терцию) вверх.



2) При переходе от кадансового квартсекстаккорда к неполному доминантсептаккорду возможно, чтобы

а) общий тон не оставался на месте — шел на секунду вниз (в септимовый тон, септиму доминантсептаккорда), а

б) остальные два голоса шли скачком на кварту вниз.



VII. НАРУШЕНИЕ СТРОГИХ ПРАВИЛ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ В СРЕДНИХ ГОЛОСАХ

В средних голосах (втором и третьем) возможны отдельные сознательные нарушения общих правил голосообразования:

а) ведение вводного тона не в тонику, а вниз (для получения последующего аккорда нормативного сложения)



б) ведение септимового тона не вниз, а вверх (также для получения последующего аккорда нормативного сложения).

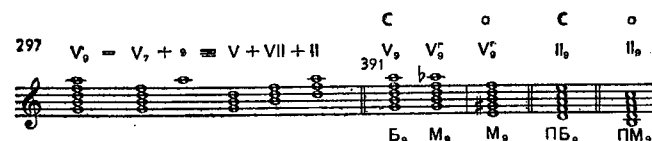


VIII. НОНАККОРД V СТУПЕНИ (ДОМИНАНТНОНАККОРД)

1) **Нонаккордом** называется аккорд, состоящий из звуков пяти названий, которые можно расположить по терциям.

2) Понаккорд в сжатом расположении (то есть будучи расположен по терциям) чаще всего рассматривается как септаккорд с ноной или как объединение трех трезвучий.

3) Поэтому все неонаккорды смешивают различные функции в большей или меньшей мере, функциональная сила и ясность в них уступает место красочному эффекту.



4) В функциональном гармоническом движении чаще других применяется нонаккорд V ступени (доминантнонаккорд) объединяющий неустойчивые трезвучия доминантовой и субдоминантовой функций:

- а) большой (V_9) в мажоре,
б) малый (V_9^b) в миноре и мажоре гармоническом



- 5) Реже применяется нонаккорд II ступени:
а) полубольшой ($ПБ_9$) в мажоре,
б) полумалый ($ПМ_9$) в миноре.
6) В четырехголосном сложении в нонаккорде обычно пропускается квинтовый, реже терцовый или септимовый тон.
7) Нонаккорды следует применять как особые аккорды один-два раза в задаче.



IX. АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ ДОМИНАНТОВЫЕ АККОРДЫ

1) Альтерированные доминантовые аккорды содержат измененную II ступень лада, в мажоре — повышенную или пониженную, в миноре — пониженную.

2) Альтерированные доминантовые аккорды в мажоре применяются в основном в последовании

- а) С или I_{64} или VII_6 или III_6 или $V \rightarrow V^{+5} \rightarrow I$,
б) V или $V_7 \rightarrow V_7^{-5} \rightarrow I$ или VI,
в) $V \rightarrow V_2^{-5} \rightarrow I_6$.

3) Альтерированные доминантовые аккорды в миноре применяются в основном в последовании

- а) $V^{\Gamma(n)} \rightarrow V^{\Gamma-5} \rightarrow VI$,
б) $V^{\Gamma(n)} \rightarrow V_7^{\Gamma-5} \rightarrow I$ или VI,
в) $V^{\Gamma(n)} \rightarrow V_2^{\Gamma-5} \rightarrow I_6$.

4) Альтерация (изменение) аккордов V ступени усиливает их мелодическое тяготение в тонику, но искажает акустическую правильность строения, весьма важную для доминантовой функции (см. на стр. 24, цифровки 13 и 18).

X. КАДАНСЫ

1) Кадансом называется гармонический оборот, заключающий какое-либо музыкальное построение и сопровождаемый ритмической остановкой.

2) Различные кадансы служат завершению музыкальных произведений в целом или их частей (разделов).

3) Кадансы внутри музыкальных произведений служат их членению на части, разделы, отдельные построения.



4) П о л н ы м называется каданс, завершенный тоническим трезвучием основного вида (примеры 300 а, б, в, ж).

5) П о л о в и н н ы м называется каданс, завершенный другим главным трезвучием — доминантовым или (значительно реже) субдоминантовым (пример 300 г).

6) П р е р в а н н ы м называется каданс, завершенный каким-либо другим (не тоническим) аккордом, следующим после доминантового аккорда и внезапно заменяющим тонику, не давая движению остановиться (примеры 300 д, е).

7) Чаще других встречается прерванный каданс

а) на трезвучии VI ступени ($D-VI$), а также

б) на субдоминантовом уменьшенном септаккорде ($D-CUM_7$, в мажоре $D-II_{43}^{+3}$, в миноре $D-IV_7^{m+1}$).

8) А в т е н т и ч е с к и м называется каданс с участием аккорда доминантовой функции (примеры 300 а, б, в, д, е).

9) П л а г а л ь н ы м называется каданс с участием аккорда субдоминантовой функции (пример 300 ж).

10) Полным п р о с т ы м называется каданс с участием аккордов двух функций

а) тонической и доминантовой (простой автентический, примеры 300 а, в) или

б) тонической и субдоминантовой (простой плагальный, пример 300 ж).

11) Полным с л о ж н ы м называется каданс

а) с участием аккордов трех функций — субдоминантовой, доминантовой и тонической (так называемый сложный каданс I рода, пример 300 б) или также

б) с участием кадансового квартсекстаккорда (так называемый сложный каданс II рода).

12) Полным совершенным называется каданс, содержащий аккорды основного вида и завершающийся трезвучием I ступени в мелодическом положении основного тона. (примеры 300 а, б).

13) Несоввершенным называется каданс, не отвечающий какому-либо из этих требований.

XI. ПРЕДЛОЖЕНИЯ

1) Предложением называется наименьшее музыкальное построение, завершенное каким-либо кадансом.

2) Задачи, выполняемые по данному курсу, обычно представляют полные (то есть завершенные полным кадансом на тонике) предложения размером в восемь тактов (изредка — других размеров).

3) Каждая задача обязательно содержит один полный каданс в конце: а) совершенный (в мелодическом положении основного тона) или б) несовершенный (в мелодическом положении терцового или квинтового тона); в) чаще всего сложный II рода (с участием кадансового квартсекстаккорда), г) реже — сложный I рода (без кадансового квартсекстаккорда).

4) Возможно также завершение задач плагальным кадансом — последованием аккордов субдоминантовой и тонической функции.

5) Здесь лучше всего, чтобы перед заключительной тоникой, в предпоследнем такте

а) в басу протянулся субдоминантовый звук (IV ступень лада),

б) в верхних голосах сменились два аккорда субдоминантовой функции, при этом

в) в мажоре хорошо, если оба они (или второй из них) будут гармоническими (см. пример 300 ж).

6) Плагальный каданс возможен после автентического, часто с применением вспомогательного квартсекстаккорда IV ступени.

7) Вспомогательным квартсекстаккордом называется квартсекстаккорд на выдержанном (протянутом) басы, помещенный между двумя одинаковыми трезвучиями основного вида.

8) Вспомогательный квартсекстаккорд IV ступени лучше всего

а) помещается на слабой доле первого или предпоследнего такта,

б) между повторяющимся трезвучием I ступени.



9) Построение задачи в форме предложения наиболее удобно, но не обязательно. При желании возможно также построение задач в форме периода.

XII. ПЕРИОД

1) Периодом называется построение из двух предложений, завершенных различными кадансами: второе (ответное) полным совершенным, а первое (вопросительное) — каким-либо другим, чаще всего половинным автентическим (с остановкой на трезвучии V ступени).

2) Возможны также периоды, в которых первое предложение завершается а) полным несовершенным кадансом или б) прерванным кадансом, и другие.

3) Однотональным называется период, в котором оба предложения проходят в одной и той же тональности.

4) Модулирующим называется период, в котором оба предложения завершаются в разных тональностях.

5) Симметричным называется период, который состоит из двух предложений, равных по величине.

6) Расширенным называется период, в котором второе предложение больше первого.

7) Отдельные задачи могут представить симметричные периоды а) из двух предложений по четыре такта каждое, при этом б) аккорд, помещенный в четвертом такте, должен быть написан целыми нотами (см. пример 279 на стр. 128), в) второе предложение может начинаться с аккорда любой функции, мелодически логично связанного с предыдущим аккордом.

XIII. ОРГАННЫЕ ПУНКТЫ

1) Органным пунктом называется звук, тянувшийся или повторяющийся в басу в то время, как верхние голоса движутся и состав их аккордов меняется независимо от баса.

2) Движение верхних голосов на органном пункте должно быть подчеркнуто активным

а) гармонически (содержать частую функциональную смену аккордов или непрерывное модуляционное движение) или

б) мелодически (содержать подвижную, выразительную мелодию, обычно переходящую из регистра в регистр, а также движение параллельными гармоническими комплексами).

3) Органные пункты представляют своеобразное распространение функции той ступени, которая выдерживается в басу.

4) Поэтому органые пункты возможны прежде всего на звуках, наиболее сильных и ясных в функциональном отношении, обычно

а) на тонике или

б) на доминанте.

5) Органные пункты на тонике применяются

а) в самом начале задачи для активизации движения или

б) в самом конце задачи для торможения движения.

6) Органный пункт на тонике в начале задачи лучше всего, если

а) начинается тоническим трезвучием,

б) содержит в верхних голосах один кадансовый кругооборот,

в) завершается тоническим трезвучием преимущественно на слабой доле такта.

7) Органный пункт на тонике в конце задачи

а) начинается в верхних голосах тоническим аккордом или аккордом субдоминантовой тональности,

б) содержит аккорды главной, субдоминантовой, а также одноименной тональности,

в) заканчивается тоническим трезвучием главной тональности на сильной доле такта.

8) Органный пункт на доминанте применяется перед концом задачи, после достаточно продолжительного отклонения от главной тональности, для наибольшего усиления доминантовой функции перед решающим наступлением заключительной тоники.

9) Органный пункт на доминанте

а) начинается кадансовым квартсектаккордом,

б) после которого следует свободное движение аккордов в главной тональности, а также всевозможные отклонения;

в) завершается доминантовым аккордом, соответствующим басу (прежде всего — доминантсептаккордом, менее убедительно — трезвучием V ступени или сектаккордом III ступени).

10) Органные пункты лучше всего применять в задачах распространенных, опирающихся на развитый тональный план.

11) В органных пунктах в конце задачи можно применять пятиголосное сложение и в верхних голосах писать не три, а четыре звука в каждом аккорде.

12) При органных пунктах в басу, в верхних голосах можно применять аккорды нетерцового строения, содержащие:

а) задержания,

б) вспомогательные,

в) проходящие ноты и т. п.,

во всех случаях возникающие на основе плавного, мелодически осмысленного голосоведения.



13) Задачи с распространенным тональным планом и органными пунктами обычно выходят за пределы восьми тактов. Желательно, чтобы число тактов в них было кратным восьми или четырем (16 или 24, также 12, реже 20 тактов).

Гармоническая схема прелюдии До мажор
из первой части «Хорошо темперированного клавира»
И. С. Баха



АККОРДИКА

І. АККОРДЫ. АККОРДЫ ТЕРЦОВОГО СТРОЕНИЯ

1) Аккордикой называется отдел музыкальной науки, изучающий различные аккорды терцового строения вне их сочетания друг с другом и с другими элементами музыки.

2) Аккордом называется одновременное звучание нескольких (не менее трех) звуков, разных по высоте, названию и извлекаемых, как правило, одновременно.

3) Аккордами терцового строения называются аккорды, состоящие из звуков таких названий, которые можно расположить по терциям. (Например, из звуков *до—ми—соль*; *ре—фа—диез—ля—до* и т. п.)

4) К ним относятся трезвучия, септаккорды, нонаккорды и др.

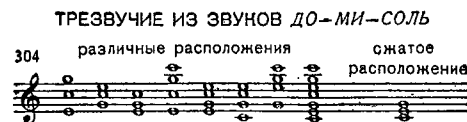
5) Аккорды терцового строения различаются по структуре, виду, расположению, мелодическому положению, гармонической функции и некоторым другим признакам.

ІІ. ТРЕЗВУЧИЕ И ЕГО СОСТАВ. СЖАТОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ

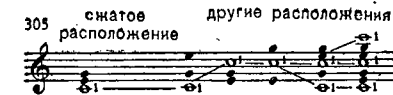
1) Трезвучием называется аккорд, состоящий из звуков таких трех названий, которые можно расположить по терциям. (Например, из звуков *до—ми—соль*; *фа—ля—бемоль—до* и пр.)

2) Звуки, входящие в состав трезвучия (в любом расположении) называются основным тоном (или примой), терцовым тоном (или терцией), квинтовым тоном (или квинтой) в зависимости от того, какое место они занимают в сжатом расположении.

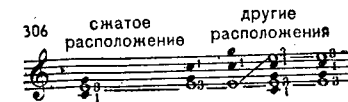
3) Сжатым расположением трезвучия (как и всякого аккорда терцового строения) называется расположение входящих в его состав звуков по терциям.



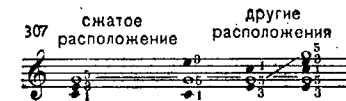
4) Основным тоном (или примой) трезвучия называется тот звук его, который в сжатом расположении находится внизу, в других же расположениях может быть где угодно. Обозначается цифрой 1 (мелкой)



5) Терцовым тоном (или терцией) трезвучия называется тот звук его, который в сжатом расположении находится в середине (является вторым снизу), в других же расположениях может быть где угодно. Обозначается цифрой 3 (мелкой).



6) Квинтовым тоном (или квинтой) трезвучия называется тот звук его, который в сжатом расположении находится наверху (является верхним), в других же расположениях может быть где угодно. Обозначается цифрой 5 (мелкой)



ІІІ. СТРУКТУРА ТРЕЗВУЧИЙ

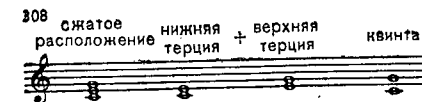
1) Структурой аккорда называется ширина и качество входящих в его состав интервалов.

2) Шириной интервала называется количество заключенных в нем ступеней (названий) от нижнего до верхнего звука включительно.

3) Качеством интервала называется разновидность интервала известной ширины, дополнительно определяемая количеством входящих в него тонов. Качество интервала без определения ширины интервала установлено быть не может.

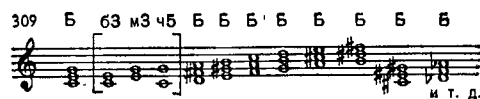
4) Структура аккорда определяется качеством интервалов, образуемых в этом аккорде при сжатом расположении.

5) Трезвучие в сжатом расположении состоит из двух терций (нижней — между основным и терцовым тонами, и верхней — между терцовым и квинтовым тонами) и одной квинты (между основным и квинтовым тонами).



6) Трезвучия бывают четырех структур:
большие (или мажорные),
малые (или минорные),
увеличенные,
уменьшенные.

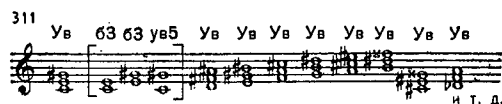
7) Б о л ь ш и м (или м а ж о р н ы м) называется трезвучие, которое в сжатом расположении содержит большую терцию снизу и малую терцию сверху и чистую квинту. Обозначается Б или B_{53} .



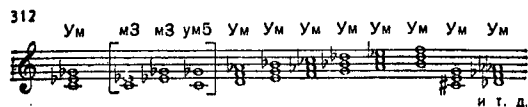
8) М а л ы м (или м и н о р н ы м) называется трезвучие, которое в сжатом расположении содержит малую терцию снизу и большую терцию сверху и чистую квинту. Обозначается М или M_{53} .



9) У в е л и ч е н н ы м называется трезвучие, которое в сжатом расположении содержит две большие терции (внизу и вверх) и увеличенную квинту. Обозначается Ув или Uv_{53} .



10) У м е н ь ш е н н ы м называется трезвучие, которое в сжатом расположении содержит две малые терции (внизу и вверх) и уменьшенную квинту. Обозначается Ум или Um_{53} .

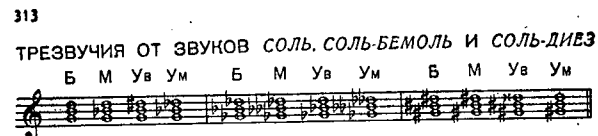


11) Большие и малые трезвучия называются д и а т о н и ч е с к и м и, так как содержат в себе только чистые, малые и большие интервалы.

12) Увеличенные и уменьшенные трезвучия называются х р о м а т и ч е с к и м и, так как содержат в себе увеличенные и уменьшенные интервалы.

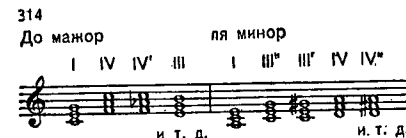
IV. ПОСТРОЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ ВНЕ ТОНАЛЬНОСТИ ИЛИ В ТОНАЛЬНОСТИ

1) Построить трезвучие от какого-либо звука (какой-либо ступени) вне определенной тональности это значит принять этот звук (эту ступень) за основной тон трезвучия и присоединить к нему терцовый и квинтовый тоны.

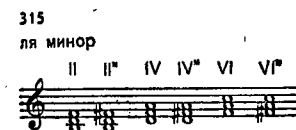


2) Построить трезвучие на какой-либо ступени определенной тональности это значит принять эту ступень за основной тон трезвучия и присоединить к нему терцовый и квинтовый тоны, взятые из звуков (ступеней) этой тональности.

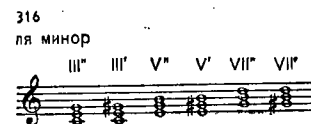
3) Трезвучия какой-либо ступени обозначаются номером (римской цифрой) этой ступени с добавлением мелких букв н (в миноре), г (в мажоре и миноре) и м (в миноре), соответственно указывающих на натуральную, гармоническую или мелодическую разновидность этих ладов. Отсутствие таких букв подразумевает натуральную разновидность мажора или минора.



4) Таким образом, трезвучия, входящие в натуральный или мелодический минор и содержащие в своем составе а) VI натуральную (VI) или б) VI мелодическую (VI^M) ступень лада, соответственно обозначаются а) без дополнительной буквы или б) с буквой м мелкой (II или II^M , IV или IV^M , VI или VI^M).

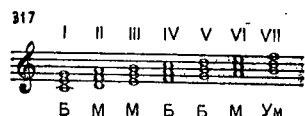


5) Трезвучия, входящие в натуральный или гармонический минор и содержащие в своем составе VII натуральную (VII^H) или VII гармоническую ступень лада (VII^G) соответственно обозначаются дополнительной буквой н или г (III^H или III^G , V^H или V^G , VII^H или VII^G).



V. ТРЕЗВУЧИЯ В МАЖОРЕ И МИНОРЕ

1) В мажоре натуральном семь трезвучий:
три больших — на I, IV и V ступенях,
три малых — на II, III, VI ступенях,
одно уменьшенное — на VII ступени.



2) В мажоре гармоническом семь трезвучий:
два больших — на I, V ступенях,
два малых — на III, IV^Г ступенях,
одно увеличенное — на VI^Г ступени,
два уменьшенных — на II^Г и VII ступенях.



3) В миноре полном тринадцать трезвучий:
пять больших — на III^н, IV^н, V^н, VI, VII^н ступенях,
четыре малых — на I, II^н, IV, V^н ступенях,
одно увеличенное — на III^Г ступени,
три уменьшенных — на II, VI^н, VII^Г ступенях.



VI. СЕПТАККОРДЫ

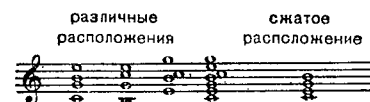
1) Септаккордом называется аккорд, состоящий из звуков таких четырех названий, которые можно расположить по терциям. (Например из звуков до—ми—соль—си или ре—фа—диез—ля—бемоль—до и т. д.)

2) Звуки, входящие в состав септаккорда (в любом расположении) называются основным тоном (или примой), терцовым тоном (или терцией), квинтовым тоном (или квинтой), септимовым тоном (или септимой) в зависимости от того, какое место они занимают в сжатом расположении.

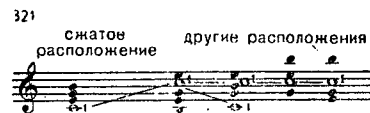
3) Септаккордом в сжатом расположении называется септаккорд, все звуки которого расположены по терциям.

СЕПТАККОРД ИЗ ЗВУКОВ

ДО — МИ — СОЛЬ — СИ



4) Основным тоном (или примой) септаккорда называется тот звук его, который в сжатом расположении является нижним, в других же расположениях может быть где угодно. Обозначается мелкой цифрой 1.



5) Терцовым тоном (или терцией) септаккорда называется тот звук его, который в сжатом расположении является вторым снизу, в других же расположениях может быть где угодно. Обозначается мелкой цифрой 3.



6) Квинтовым тоном (или квинтой) септаккорда называется тот звук его, который в сжатом расположении является третьим снизу, в других же расположениях может быть где угодно. Обозначается мелкой цифрой 5.



7) Септимовым тоном (или септимой) септаккорда называется тот звук его, который в сжатом расположении является верхним, в других же расположениях может быть где угодно. Обозначается мелкой цифрой 7.



VII. СТРУКТУРА СЕПТАККОРДА

1) Септаккорд в сжатом расположении состоит:

а) из трех терций (нижней — между основным и терцовым тонами, средней — между терцовым и квинтовым тонами, верхней — между квинтовым и септимовым тонами),

б) двух квинт (нижней — между основным и квинтовым тонами, верхней — между терцовым и септимовым тонами),

в) одной септимы (между основным и септимовым тонами),

г) двух трезвучий — трезвучия в основании (образованного основным, терцовым и квинтовым тонами) и трезвучия в вершине (образованного терцовым, квинтовым и септимовым тонами).

125



2) Структура септаккорда определяется

а) качеством его септимы и

б) структурой его трезвучия в основании.

3) В мажоро-минорной системе ладов встречаются септаккорды семи структур. Из них три больших (с большой септимой), три малых (с малой септимой) и один уменьшенный (с уменьшенной септимой).

4) Большие септаккорды делятся на

а) большой увеличенный, или просто увеличенный (большая септима и увеличенное трезвучие в основании, обозначается $Ув_7$),

б) большой мажорный, или просто большой (большая септима и большое трезвучие в основании, обозначается $Б_7$),

в) большой минорный (большая септима и малое трезвучие в основании, обозначается $БМ_7$).



5) Малые септаккорды делятся на

а) малый мажорный (малая септима и большое трезвучие в основании обозначается $ММ_7$),

б) малый минорный, или просто малый (малая септима и малое трезвучие в основании, обозначается $М_7$),

в) полууменьшенный (малая септима и уменьшенное трезвучие в основании, обозначается $ПУ_7$).



6) Уменьшенный септаккорд (уменьшенная септима и уменьшенное трезвучие в основании, обозначается $Ум_7$) в сжатом расположении состоит из трех одинаковых (малых) терций и двух одинаковых (уменьшенных) квинт.

146

328



7) Малый мажорный септаккорд, будучи построен на V ступени (доминанте) мажора или минора (гармонического), называется доминантсептаккордом (обозначается $Д_7$).

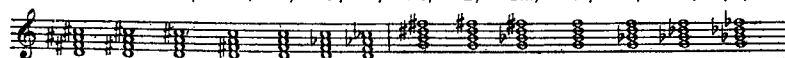
329



VIII. ПОСТРОЕНИЕ СЕПТАККОРДОВ ВНЕ ТОНАЛЬНОСТИ ИЛИ В ТОНАЛЬНОСТИ

1) Построить септаккорд от какого-либо звука (какой-либо ступени) вне определенной тональности это значит принять этот звук (эту ступень) за основной тон септаккорда и присоединить к нему терцовый, квинтовый и септимовый тоны.

330 $Ув, Б, БМ, М, ПУ, Ум, Ув, Б, БМ, М, ПУ, Ум,$



2) Построить септаккорд на какой-либо ступени определенной тональности это значит принять эту ступень за основной тон септаккорда и присоединить к нему терцовый, квинтовый, септимовый тоны, взятые из ступеней этой тональности.

3) Септаккорд какой-либо ступени обозначается номером (римской цифрой) этой ступени и мелкой арабской цифрой 7 справа внизу от римской цифры. Мелкие буквы н, г, м справа вверху от римской цифры обозначают соответственно натуральную, гармоническую или мелодическую разновидности лада, в котором построен септаккорд. Отсутствие такой буквы предполагает натуральный лад.

331



IX. СЕПТАККОРДЫ В МАЖОРЕ И МИНОРЕ

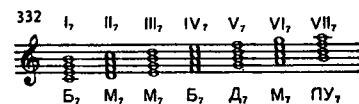
1) В мажоре натуральном семь септаккордов четырех структур:

два больших — на I и IV ступенях (I_7 и IV_7),

один малый мажорный (доминантсептаккорд) — на V ступени (V_7),

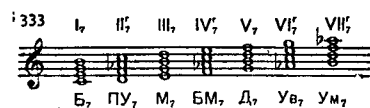
147

три малых — на II, III, VI ступенях (II_7 , III_7 , VI_7),
один полууменьшенный — на VII ступени (VII_7).



2) В мажоре гармоническом семь септаккордов семи структур:

- один большой увеличенный — на VI ступени (VI_7^+),
- один большой — на I ступени (I_7),
- один большой минорный — на IV ступени (IV_7^+),
- один малый мажорный (доминантсептаккорд) — на V ступени (V_7),
- один малый — на III ступени (III_7),
- один полууменьшенный — на II ступени (II_7^+),
- один уменьшенный — на VII ступени (VII_7^+).



3) В миноре полном 15 септаккордов семи структур:

- один увеличенный — на III^+ ступени (III_7^+),
- два больших — на III^+ и VI ступенях (III_7^+ , VI_7),
- один большой минорный — на I^+ ступени (I_7^+),
- один доминантсептаккорд — на V^+ ступени (V_7^+),
- два малых мажорных — на IV^+ и VII^+ ступенях (IV_7^+ , VII_7^+),
- четыре малых (малых минорных) — на I^+ , II^+ , IV , V^+ ступенях (I_7^+ , II_7^+ , IV_7 , V_7^+),
- три полууменьшенных — на II, VI^+ , VII^+ ступенях (II_7 , VI_7^+ , VII_7^+),
- один уменьшенный — на VII^+ ступени (VII_7^+).



Х. ВИДЫ АККОРДОВ

1) Видом аккорда называется определенное расположение составляющих его звуков в зависимости от того, какой из них находится в басу.

2) Басом аккорда называется нижний звук его.

3) Основным видом (трезвучием или трезвучием основного вида, септаккордом или септаккордом основного вида) называется аккорд с основным тоном в басу.

4) Первым обращением (секстаккордом или квинтсекстаккордом) называется аккорд с терцовым тоном в басу.

5) Вторым обращением (квартсекстаккордом или терцквартаккордом) называется аккорд с квинтовым тоном в басу.

6) Третьим обращением (секундаккордом) называется аккорд с септимовым тоном (септимой) в басу.

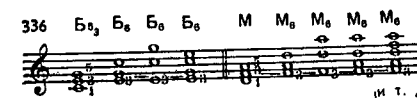
ХІ. ВИДЫ ТРЕЗВУЧИЙ

1) Каждое трезвучие может быть в трех видах: основной вид трезвучия (или просто трезвучие), секстаккорд (или первое обращение трезвучия), квартсекстаккорд (или второе обращение трезвучия).

2) Основным видом трезвучия (или просто трезвучием) называется трезвучие с основным тоном в басу. Специального обозначения не имеет или (реже) обозначается мелкими арабскими цифрами 5₃ (как терцквINTаккорд).



3) Секстаккордом (или первым обращением трезвучия) называется трезвучие с терцовым тоном в басу. Обозначается мелкой арабской цифрой 6.



4) Квартсекстаккордом (или вторым обращением трезвучия) называется трезвучие с квинтовым тоном в басу. Обозначается мелкими арабскими цифрами 6₄.



ХІІ. ВИДЫ СЕПТАККОРДОВ

1) Каждый септаккорд может быть в четырех видах: основной вид септаккорда (или просто септаккорд), квинтсекстаккорд (или первое обращение септаккорда),

терцквартаккорд (или второе обращение септаккорда), секундаккорд (или третье обращение септаккорда).

2) Основным видом септаккорда или просто септаккордом называется септаккорд с основным тоном в басу. Обозначается мелкой арабской цифрой 7.



3) Квинтсекстаккордом (или первым обращением септаккорда) называется септаккорд с терцовым тоном в басу. Обозначается мелкими арабскими цифрами б_5 .



4) Терцквартаккордом (или вторым обращением септаккорда) называется септаккорд с квинтовым тоном в басу. Обозначается мелкими арабскими цифрами а_3 .



5) Секундаккордом (или третьим обращением септаккорда) называется септаккорд с септимовым тоном в басу. Обозначается мелкой арабской цифрой 2.



ХIII. ВИДЫ АККОРДОВ В ТОНАЛЬНОСТЯХ

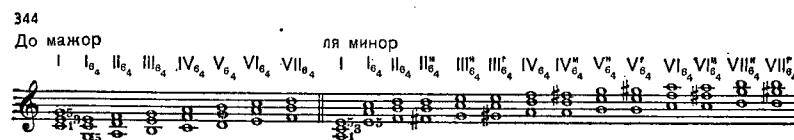
1) Трезвучием или основным трезвучием или трезвучием основного вида какой-либо ступени в определенной тональности называется трезвучие этой ступени с основным тоном в басу. Обозначается римским номером этой ступени без дополнительных цифр.



2) Секстаккордом какой-либо ступени в определенной тональности называется трезвучие этой ступени с терцовым тоном в басу. Обозначается римским номером этой ступени и мелкой арабской цифрой 6 справа внизу от нее.



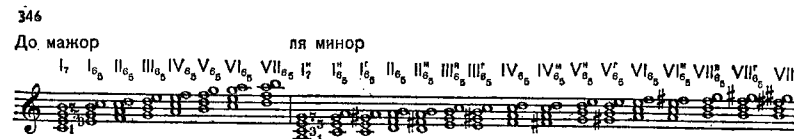
3) Квартсекстаккордом какой-либо ступени в определенной тональности называется трезвучие этой ступени с квинтовым тоном в басу. Обозначается римским номером этой ступени и мелкими арабскими цифрами а_4 справа внизу.



4) Септаккордом (или основным видом септаккорда, или основным септаккордом) какой-либо ступени в определенной тональности называется септаккорд этой ступени с основным тоном в басу. Обозначается римским номером этой ступени и мелкой арабской цифрой 7 справа внизу.



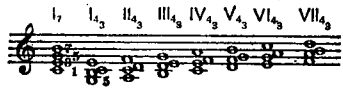
5) Квинтсекстаккордом какой-либо ступени в определенной тональности называется септаккорд этой ступени с терцовым тоном в басу. Обозначается римским номером этой ступени и мелкими арабскими цифрами б_5 справа внизу.



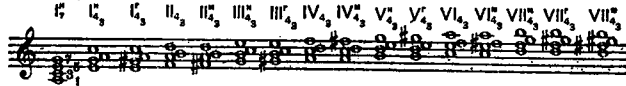
6) Терцквартаккордом какой-либо ступени в определенной тональности называется септаккорд этой ступени с квинтовым тоном в басу. Обозначается римским номером этой ступени и мелкими арабскими цифрами а_3 справа внизу.

347

До мажор



ля минор



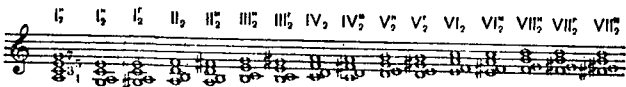
7) Секундаккордом какой-либо ступени в определенной тональности называется септаккорд этой ступени с септимовым тоном в басу. Обозначается римским номером этой ступени и мелкой арабской цифрой 2 справа внизу.

348

До мажор



ля минор



ЗАДАНИЯ

- 1) От каждого из таких-то (заданных) звуков построить по 4 трезвучия различных структур.
- 2) От каждого из таких-то (заданных) звуков построить по 7 сектаккордов различных структур.
- 3) В каждой из таких-то тональностей натурального мажора построить 7 трезвучий всех ступеней (с соответствующими знаками около каждого аккорда).
- 4) В каждой из таких-то тональностей полного минора построить 13 трезвучий всех ступеней.
- 5) В каждой из таких-то тональностей натурального мажора построить 7 септаккордов всех ступеней.
- 6) В каждой из таких-то тональностей натурального мажора построить по 7 а) сектаккордов ($I_6 II_6$ и т. д.), б) квартсектаккордов ($I_{64} II_{64}$ и т. д.), в) квинтсектаккордов ($I_{65} II_{65}$ и т. д.), г) терцкварт-аккордов ($I_{43} II_{43}$ и т. д.), д) секундаккордов ($I_2 II_2$ и т. д.) всех ступеней.
- 7) В каждой из таких-то тональностей полного минора построить 15 септаккордов всех ступеней.
- 8) В каждой из таких-то тональностей полного минора построить по 13 а) сектаккордов, б) квартсектаккордов; по 15 а) квинтсектаккордов, б) терцкварт-аккордов, в) секундаккордов всех ступеней.

I. ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ О КУРСЕ ГАРМОНИИ

Прохождение курса рассчитано на 35 двухчасовых занятий (уроков), то есть на один учебный год по одному уроку в неделю. Из них каждый из первых 30 уроков содержит новый учебный материал, а последние 5 уроков (резервные) предназначены для повторения пройденного и подготовки к экзамену. Менее желательно и возможно только при крайней необходимости (например, в случае неудачно проведенного педагогом занятия) использование отдельных из этих резервных часов в середине года для повторения плохо усвоенного раздела.

Это объясняется тем, что в гармонии задания по каждому новому разделу включают в себя требования предыдущих разделов, одновременно являются изучением нового и повторением (или отделкой, совершенствованием) старого.

Относясь к предмету практическому, каждый урок гармонии предназначен для воспитания навыков, необходимых и на всех последующих уроках.

Например, многое из того, что проходит на первом уроке (скажем, соединение аккордов, имеющих общие тоны), затем повторяется на протяжении всех 30 последующих уроков и даже в каждой из последующих задач, то есть всего не менее чем в 200 задачах.

То же, что проходит на 10 уроке, повторяется уже только в течение 20 последующих уроков и не более чем в 120 задачах (например, группа альтерированных аккордов в миноре).

То же, что проходит в последние уроки, повторяется лишь в оставшиеся перед экзаменом дни или вовсе не повторяется.

Исходя из этого, материал курса излагается как правило более обширно в начале его и менее обширно — в конце. Усвоение курса обеспечивается особым педагогическим приемом распределения заданий (см. стр. 156—157).

В отличие от других, уроки 5 и 13 содержат теоретический материал основного значения, развиваемый более подробно в дальнейшем.

Поэтому полное содержание уроков 5 и 13 может быть изложено не сразу, а постепенно, то есть к нему следует возвращаться по мере надобности в последующих занятиях для теоретического обобщения пройденных разделов.

Теория последования аккордов ограничивается в книге логикой функционально-гармонической. Однако в процессе преподавания, в зависимости от активности и способностей ученика, рекомендуется представлять

ему инициативу в поисках других последований, основанных на логике мелодической связи аккордов. При этом полезно помнить гениальные слова П. И. Чайковского о том, что «всякое нарушение гармонического закона только тогда красиво, как бы оно ни было резко, когда оно происходит под влиянием давления мелодического начала».

Мысль о возможности любой последовательности аккордов (вне гармонического значения), оправданной логикой мелодической связи, подсудно подсказывается почти с самого начала курса, но особенно — в разделах, посвященных аккордам натурального минора (урок 11), уменьшенным септаккордам (уроки 20 и 21) — отчего они изложены сравнительно поздно, мелодико-хроматической модуляции (урок 23). Таким образом в двух моментах курса — приблизительно после того как будут хорошо и твердо усвоены уроки 10 или 19, ученику можно предложить искать «необычных» с точки зрения норм, изложенных в основном курсе, аккордовых последований, оправданных логикой мелодического движения голосов.

II. КЛАСНЫЕ ЗАНЯТИЯ

Курс гармонии ведется как индивидуально-групповой. Нормальное количество учеников в группе — 8—12 человек.

Классные занятия проводятся в форме

- а) лекций (один час в неделю, на первом уроке — два часа),
- б) индивидуальной проверки домашних заданий (один час в неделю на всем протяжении курса, кроме первого урока),
- в) инструктивных и консультационных бесед (один час в течение последних пяти недель, после изложения курса, а частично и до того).

III. ПРОВЕРКА ЗАДАНИЙ

Проверке выполнения домашнего задания посвящается первый час занятия. Производится она в виде индивидуального урока. Выполненные задачи должны проигрываться педагогом на фортепиано (или лучше — на фисгармонии) в присутствии написавшего их ученика. Они могут быть проверены и без него, если он отсутствует по уважительной причине. В последнем случае замечания педагога могут быть переданы только через такого соученика, который достаточно твердо усвоил проходимый материал, не запутает своего товарища и не собьется сам.

По той же причине, для того чтобы один ученик не «заражал» своими ошибками другого ученика, следует до повторных уроков в конце курса очень тщательно разграничивать индивидуальную и групповую части занятий: не вызывать учеников к доске для выполнения какого-либо упражнения. На доске все всегда должно быть правильно. Ученики раз и навсегда должны знать это и постоянно стремиться переписать в свои тетради все, что на ней написано. Поэтому, до повторных занятий, на доске должен писать только педагог.

Каждого ученика следует аттестовать на каждом уроке после проверки задания по наиболее дифференцированной цифровой системе (с приме-

нем плюсов и минусов). Выполненные задания желательно оценивать не ниже, чем тройкой с минусом (3—). Невыполненное или не полностью выполненное задание следует оценивать двойкой (2) вне зависимости от того, по какой причине это задание не выполнено, чтобы стимулировать ликвидацию получившегося прорыва.

Вызывать учеников на проверку следует начиная с тех, кто имеет худшую оценку по предыдущему заданию, и кончая теми, кто имеет лучшую оценку.

Таким образом педагог в начале занятия (то есть в более спокойном состоянии) будет заниматься с менее успевающими, а в конце занятия (то есть в более возбужденном и утомленном состоянии) — с лучше успевающими. Так вторая половина проверки явится для него естественным психологическим отдыхом после более трудной первой половины.

IV. СОСТАВЛЕНИЕ КОНСПЕКТА

Во время проверки задач какого-либо ученика остальные должны находиться на своих местах, занятие перепиской в конспект той части курса, которой будет посвящена вторая часть урока.

Особенно большое значение это имеет при отсутствии пособия. В этом случае в начале урока педагог должен раздать в достаточном количестве специально заготовленные копии конспекта.

Переписка конспекта учениками в то время как педагог проверяет задачи их товарищей имеет исключительно важное значение во многих отношениях.

Во-первых, ученики не тратят времени попусту, их внимание не «разбывается».

Во-вторых, они приобретают конспект, составленный педагогом и обеспечивающий необходимую помощь в подготовке следующего задания. А ведь часто бывает так, что самостоятельно составленный конспект оказывается из-за неопытности ученика (например, на I курсе музыкального училища) практически непригодным.

В-третьих, предварительная переписка конспекта позволяет ученику во время объяснения (на втором часе занятий) только слушать педагога и переписывать нотные примеры, не отвлекаясь для составления конспекта, то есть быть более внимательным и сосредоточенным.

В четвертых, во время переписки конспекта ученик немного входит в понимание того, что будет объяснять затем педагог, и это облегчит ему усвоение лекции.

Все это совершенно необходимо при отсутствии у ученика пособия. Однако и при наличии пособия не следует отменять этого педагогического приема. Переписывая теоретические положения, ученик глубже вникает в их содержание. Наличие конспекта облегчит и ускорит изучение и повторение курса, так как простой взгляд на рукопись, сделанную собственной рукой, возбудит в памяти гораздо больше ассоциаций, чем прочитанный ранее печатный текст книги.

V. ДОМАШНИЕ ЗАДАНИЯ

Задание на дом следует задавать в конце каждого урока, после изложения нового материала.

После первых пяти уроков — решение цифровок.

Начиная с шестого урока — сочинение задач (не менее шести от урока к уроку).

Каждое задание должно включать 3 пары задач по требованиям последних трех уроков.

Например, после 16 урока нужно задать:

2 задачи по правилам 14 урока, 2 задачи по правилам 15 урока, 2 задачи по правилам 16 урока.

После 17 урока нужно задать:

2 задачи по правилам 15 урока, 2 задачи по правилам 16 урока, 2 задачи по правилам 17 урока и т. д.

Таким образом каждый ученик всего будет сочинять 6 задач по правилам каждого урока, однако не сразу, а в три приема, в течение трех недель по две задачи в неделю. В первый раз он будет пробовать свои силы, во второй раз закреплять понятое, в третий — как бы отчитываться в пройденном.

И наоборот. Каждую неделю ученик будет работать над тремя уроками: один пробовать, второй отрабатывать, в третьем отчитываться.

Следуя этому принципу, в пункте втором «домашних заданий» в конце каждого урока приводится примерное (но не обязательное) распределение задач для очередного задания. Конечно, педагог может разработать систему заданий и по своему усмотрению.

Замечено, что у некоторых учеников иногда возникает испуг от того, что последнее задание не до конца ими понято. Создается впечатление отставания.

К этому нужно быть готовым и объяснить, что весь курс состоит из 30 уроков, а занятий 35. Следовательно, на каждом данном уроке твердо нужно знать лишь то, что проходило пять уроков назад и ранее. А это обычно представляется ученикам вполне легким и доступным. Остальной же материал в это время лишь прорабатывается.

Описанный выше способ построения заданий совершенно необходим, так как экономит много времени и сил.

На уроке, во время объяснения педагога, ученик может чего-либо не понять, или понять все, но потом забыть. Чего именно он не понял или что именно забыл могут не знать ни ученик, ни педагог. Это выясняется только при проверке домашних заданий.

В том случае, если ученик чего-либо не понял, при предлагаемом способе построения заданий он плохо выполнит только треть задания, а не все задание целиком. Педагог объяснит ему индивидуально то, чего он не понял, и к следующему разу ученик будет иметь возможность исправить ошибку, а в третий раз приобрести необходимую свободу в изучаемой области.

Если же задавать сразу все задание (6 задач) на основе только последних объяснений педагога, может получиться, что ученик, который чего-либо не понял, испортит все задание и ничего в нем не добьется. Слабый ученик может так портить задание за заданием и курса не усвоить вовсе.

Предлагаемый же метод построения заданий гарантирует усвоение курса каждым подготовленным учеником (в случае систематического выполнения домашних заданий, конечно).

Опыт показал, что ученики, обладающие удовлетворительными способностями и подготовкой, при условии систематического выполнения заданий усваивали курс с отметкой не ниже чем «хорошо» (4,4—).

Еще лучшему усвоению курса способствует сочинение дополнительной (седьмой) задачи, которую можно давать начиная с 15—16 урока: сочинить задачу в одной (такой-то) тональности (мажорной или минорной), применив в ней следующие аккорды (указать 3-4 аккорда: а) секундаккорд какой-либо ступени, б) квартсекстаккорд какой-либо ступени, в) какой-либо альтерированный аккорд, г) какой-либо «редкий» аккорд, например III_6 или VII_6 и т. п.).

Таким образом задачи эти должны быть построены так же, как одна из экзаменационных задач, но без побочных доминант и уменьшенных септаккордов.

В «седьмых» (а у активных учащихся и в «восьмых») задачах могут прорабатываться не случайно, а систематически правила, изложенные в Дополнении (см. стр. 127—139).

VI. ПОСЛЕДНИЕ ПЯТЬ УРОКОВ

После прохождения основного курса (уроки 1—30), последние пять уроков (31—35) должны быть посвящены обобщению всего пройденного и подготовке к экзаменам, их «репетиции».

В соответствии с этой целью каждое домашнее задание в основном должно соответствовать письменному экзаменационному билету (см. стр. 158), а каждое классное занятие — проводиться в форме устного экзамена (см. стр. 159).

В первый час урока, во время проверки домашних заданий, в отличие от уроков 1—30 все ученики должны не писать конспект, а, получив несколько теоретических экзаменационных вопросов, готовить на них ответы.

Во второй час урока, вместо обычной лекции, педагог устраивает пробную проверку экзаменационных ответов на заданные в начале урока вопросы. При этом важно, чтоб ученики, вспомнив и подытожив теоретическую часть курса в целом, привыкли к объему и содержанию ответа на каждый отдельный вопрос.

На этих повторных занятиях следует уже вызывать к доске кого-либо одного для «экзаменационного» ответа перед остальными учениками, претворяющимися на это время в «экзаменационную комиссию».

Если ответ окажется неполным или неправильным, следует предложить кому-либо из других учеников дополнить или исправить его.

В этом случае лучше, чтобы это был не назначенный педагогом, а пожелавший ответить ученик.

Здесь впервые за время прохождения гармонии ученики в устной форме отвечают по курсу перед лицом своих товарищей, так что опасность «заражения» друг друга ошибками не исчезает. Поэтому педагог должен в заключение ответа на каждый отдельный экзаменационный вопрос «подытожить прения» и кратко перечислить те пункты, которые должны обязательно содержаться в устном ответе по этому вопросу на экзамене.

Тренировочные классные занятия (уроки 31—35) не освобождают учеников от необходимости домашнего повторения курса для подготовки к экзамену. Для такого повторения лучше всего сперва прочитать подряд весь «краткий курс гармонии», а затем прорабатывать отдельные вопросы по конспекту, обращаясь к книге по мере надобности.

VII. ЭКЗАМЕН

Прохождение курса должно обязательно завершиться экзаменом, вне зависимости от того, изучался ли курс по плану учебного заведения или по личному желанию любителей.

Экзамен нужен не только как проверка знаний, но как особая форма завершения курса. Экзаменационные требования, их проработка прежде всего представляют полное повторение курса, то есть исключительно важного значения новое (заключительное) прохождение курса в целом, сжатое усвоение его как системы теоретических положений и практических навыков.

Проведение экзамена обеспечивает прочность знаний, такое понимание предмета, при котором любое забытое положение может быть восстановлено на основе логики курса, на основе его теории.

VIII. ПИСЬМЕННЫЙ ЭКЗАМЕН

Экзамен должен состоять из письменной работы и устного ответа.

На письменном экзамене экзаменующийся должен сочинить три задачи:

2 небольших (8—12 тактов) однотональных задачи (одну в мажоре, другую в миноре), применив в них заданные аккорды и отклонения, и

1 большую (16—24 такта) задачу, построенную по заданному тональному плану (см. примеры 277, а также 303).

В однотональных задачах следует требовать применения определенных секундааккордов, квартсекстааккордов, альтерированных субдоминантовых аккордов, каких-либо редких аккордов (например, аккордов натурального минора или уменьшенных септаккордов), побочных доминант.

В большой модуляционной задаче должен быть предложен обязательный тональный план ее с указанием в отдельных случаях способов перехода из одной тональности в другую (энгармонический через определенный аккорд, хроматический и т. д.). (См. задание к уроку 30.)

IX. УСТНЫЙ ЭКЗАМЕН

Всего различных билетов на этом экзамене должно быть 12 с двумя теоретическими вопросами (А и Б) в каждом: один из области гармонии до модуляции, другой — из теории модуляции.

Теоретические вопросы по курсу гармонии

А.

1. Гармоническое тяготение и квинтовая схема (1).
2. Сложный кадансовый кругооборот, его образование и элементы (2).
3. Функции побочных трезвучий (4).
4. Функции септаккордов (5).
5. Функции обращений аккордов (6).
6. Способы развития сложного кадансового кругооборота (3).
7. Альтерация и альтерированные аккорды в мажоре (11).
8. Уменьшенные септаккорды в мажоре (9).
9. Функции аккордов гармонического минора (7).
10. Функции аккордов натурального минора (8).
11. Альтерация и альтерированные аккорды в миноре (12).
12. Уменьшенные септаккорды в миноре (10).

Б.

1. Модуляция, ее элементы и классификация (1).
2. Модуляция I степени родства из мажора (12).
3. Модуляция I степени родства из минора (11).
4. Модуляция II степени родства из мажора (10).
5. Модуляция II степени родства из минора (9).
6. Модуляция III степени родства (3).
7. Энгармоническая модуляция через доминантсептаккорд (2).
8. Модуляция через уменьшенный септаккорд (6).
9. Мелодико-хроматическая модуляция (4).
10. Отклонения в мажоре (8).
11. Отклонения в миноре (5).
12. Побочные доминанты (7).

Здесь вопросы приведены в логическом порядке. В скобках после каждого вопроса указан номер билета, в котором он помещен. Таким образом в билете № 1 окажутся вопросы:

А. Гармоническое тяготение и квинтовая схема. Б. Модуляция, ее элементы и классификация; в билете № 4:

А. Функции септаккордов. Б. Мелодико-хроматическая модуляция и т. д.

На подготовку к ответу на эти вопросы следует давать столько времени, сколько уходит на устный ответ одного или двух учеников.

Кроме того, на устном экзамене ученик должен ответить без подготовки на 2—3 заранее подготовленных технических вопроса. Например:

1. Какие тональности I, II, III степени родства имеет такая-то тональность?

2. В какой степени родства находятся такие-то две тональности?

3. Через какой уменьшенный септаккорд и какая именно модуляция может быть совершена из такой-то тональности в такую-то?

Наконец, на устном экзамене ученик должен показать навыки игры на фортепиано гармонических упражнений и навыки по гармоническому анализу.

Требования по исполнению гармонических упражнений на фортепиано здесь не приводятся, так как они в большей мере зависят от подвижности ученика в игре и должны, по существу, преподаваться в фортепианном классе. Чаще всего они могут быть сведены к игре во всех тональностях различных заранее обусловленных кадансов.

Не приводятся и требования по гармоническому анализу.¹ Здесь могут быть использованы существующие хрестоматии О. Л. и С. С. Скребковских и В. Беркова. Справки по отдельным вопросам можно получить в книге: А. Д о л ж а н с к и й. «Краткий музыкальный словарь». Весьма полезно в качестве материала для анализа применить нетрудные для исполнения, но содержательные и разнообразные в отношении гармонии пьесы, например из «Детского альбома» Чайковского.

Х. О ПОДГОТОВКЕ УЧЕНИКА ДЛЯ ПРОХОЖДЕНИЯ КУРСА ГАРМОНИИ

Для прохождения курса гармонии необходимо достаточное знание элементарной теории музыки как в теоретическом, так и в практическом плане. Учащийся должен уметь:

1. Построить любой интервал (чистый, большой, малый, увеличенный, уменьшенный, а также некоторые дважды увеличенные или дважды уменьшенные интервалы) от любого заданного звука (с применением простых и двойных знаков альтерации).

2. Определить ширину и качество предложенного интервала.

3. Построить трезвучия и септаккорды любой структуры от любого заданного звука (с применением также простых и двойных знаков альтерации).

4. Построить трезвучия и септаккорды всех ступеней и всех видов в мажоре (натуральном и гармоническом) и миноре (натуральном, гармоническом и мелодическом), в тональностях до семи ключевых знаков.

5. То же — в четырехголосном сложении на двух нотоносцах.

Желательно, чтобы все перечисленные типы заданий были выполнены учеником не ниже, чем на «хорошо» (4,4 +).

¹ В настоящее время автор работает над составлением хрестоматии по анализу.

Так как не все педагогические системы преподавания курса элементарной теории музыки включают перечисленные навыки, в приложении к данной книге (см. стр. 140, «Аккордика») приводится эта часть курса элементарной теории музыки для изучения перед основными уроками.

Если в курсе элементарной теории музыки аккордику следует проходить в достаточно медленном темпе, то в курсе гармонии рекомендуется посвятить ей не более трех уроков (из числа резервных).

Это объясняется тем, что в элементарной теории аккордика проходит в конце учебного года перед отчетным экзаменом. После окончания ее не остается времени для повторения курса и закрепления его в памяти учащихся. Напротив, обычно наступают длительные летние каникулы, способствующие потере недавно приобретенных навыков, которые не успели еще достаточно «осесть» в сознании ученика.

В курсе же гармонии аккордика оказывается в начале учебного года. Усвоив ее, ученик в течение длительного времени будет продолжать практиковаться в обращении с аккордами и не только закреплять, но и развивать полученные навыки.

Для того, все же, чтобы скорость прохождения этого раздела не повредила прочности навыков, рекомендуется на каждый из приведенных выше типов заданий выполнить как можно больше упражнений (как это указано в Дополнении), полностью использовав время, отводимое для выполнения домашних заданий (2 часа в неделю).

Упор при этом должен быть сделан на построение аккордов (а не на определение их). Практика показывает, что четырех-шести часов (то есть времени для выполнения двух-трех домашних заданий) вполне достаточно, чтоб построить несколько сот аккордов и в дальнейшем, при прохождении курса гармонии, не испытывать особых затруднений от недостаточного знания аккордики.

Таким образом:

а) небольшое количество типов заданий, б) большое число одинаковых (однотипных) упражнений, в) сжатые сроки изучения безусловно обеспечат выработку практических навыков в области аккордики, необходимых для начала занятий по гармонии.

Само собой разумеется, что в зависимости от состояния знаний учеников такое предварительное повторение аккордики возможно не в три, а в два урока или даже в один урок.

Если же ученик до начала занятий по гармонии прошел аккордику в полном объеме, то специальных повторных занятий не требуется и изучение гармонии следует начинать прямо с первого урока.

XI. ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ЗАНЯТИЙ

Индивидуальные склонности и возможности ученика часто проявляются не сразу, а постепенно, начиная, конечно, с выполнения заданий на самостоятельное сочинение задач.

При этом в начале ученик не может оторваться от таблиц к урокам 7—12, но в какой-то момент возникшее «вдруг» понимание (именно не знание, а понимание) этих таблиц освобождает его от пользования ими, и он начинает сочинять задачи самостоятельно, опираясь на логику теории, а не на рецепты. В этот момент у него появляется собственный вкус: пристрастие к тем или иным аккордовым средствам или гармоническим оборотам, самостоятельный, а не подражательный отбор их. Иногда ученик изобретает и «собственные» средства.

Задача педагогического такта — поддержать и направить эти творческие искания. Советы в этом отношении выходят за рамки «Краткого курса».

Если для прохождения основного курса следует придерживаться основного текста 30 уроков, то при отклонении от него педагог должен в каждом отдельном случае определять план такого отклонения.

ХII. РАСШИРЕННОЕ И СОКРАЩЕННОЕ ПРОХОЖДЕНИЕ КУРСА

Расширение курса возможно лишь в индивидуальном порядке с учениками достаточно для этого способными, а главное — достаточно целеустремленными.

В этом случае следует прежде всего опираться на Дополнение, используя его отдельные параграфы отнюдь не в той последовательности как они изложены, а в том порядке, количестве, объеме, как это будет найдено целесообразным.

Кроме того, в отношении учеников, твердо предполагающих изучать гармонию после данного курса в углубленном плане, полезно как можно раньше (и даже вместо) такого написания аккордов, которого придерживается автор, применять расписание по два голоса на каждой строчке (сопрано — альт на верхней, тенор — бас на нижней) со штилями в разные стороны.

Опыт показал также, что способные и увлеченные предметом ученики усваивают курс более быстрым темпом, что возможно однако не в условиях обычной группы, а при ограниченном числе учеников или при индивидуальных занятиях. В этом случае некоторые уроки легко усваиваются по два в одно занятие. Например 3 и 4, 5 и 6, 13 и 14, 16 и 17, 20 и 21, 25 и 26, 28 и 29. При максимальном использовании этой возможности весь курс может быть усвоен не в 30, а приблизительно в 20 занятий. Особенно это применимо к ученикам, владеющим уже какой-либо гуманитарной профессией или имеющим склонность к сочинению музыки.¹

Во всех случаях расширенное (а также ускоренное) прохождение курса должно быть осуществлено осторожно и постепенно и лишь с учениками, действительно подходящими для этой цели. В противном случае такая попытка не только не состоится сама по себе, но и испортит обычное усвоение курса.

¹ В 1962 году врач К. Ф. Товстолес прошел весь курс за 20 уроков. Его экзаменационная задача приводится на стр. 126.

ХIII. ОБЛЕГЧЕННОЕ ПРОХОЖДЕНИЕ КУРСА

Облегчение курса достигается путем сокращения его объема.

Здесь возможны следующие основные случаи.

1. Прохождение некоторых разделов только в теоретическом плане без выполнения практических задач по этим разделам. Сюда относятся уроки 16—19, 22—24, то есть разделы, касающиеся модуляций далеких степеней родства и сложных (недиатонических) способов.

Возможно прохождение этих разделов (всех или отдельных из них) только теоретически с тем, чтобы в домашних заданиях в это время продолжалось бы сочинение задач в одной тональности и сочинение модуляций первой степени родства до урока 25.

2. Более упрощенным методом прохождения курса является полный отказ от письменных работ, ограничение чтением теоретических положений и анализом приведенных образцов. Такой путь целесообразен в отношении учеников определенного склада ума, теоретические склонности которых позволяют им без практических навыков приложить понимание гармонической логики непосредственно к анализу, минуя стадию усвоения ее через письменные работы.

3. Наконец, допустимы всевозможные «промежуточные» приемы сокращения отдельных из перечисленных выше уроков.

В этом случае педагог должен переработать соответствующие задания, приведенные в конце сокращаемых уроков.

При этом нужно помнить, что усвоение курса окажется не полным, не позволяющим перейти к изучению следующего музыкально-теоретического предмета, а значит допустимым лишь в отношении любителей.

ХIV. ИСПОЛНЕНИЕ ЗАДАЧ В КЛАССЕ

Весьма желательно, чтобы все (или главнейшие) гармонические примеры, написанные во время лекции на доске, исполнялись не только на фортепиано, но и на инструментах, с тянущимся звуком, а лучше всего — хором учеников. Чтобы не терять лишнего времени на образование таких ансамблей, следует на первом же уроке (перед решением первой цифровки) сформировать струнный или духовой квартет (например, из трех кларнетов и фагота), а также (обязательно) четыре партии хора из учеников группы — лучше всего три партии женских и одну партию мужских голосов.

В дальнейшем организованный таким образом хор должен быть всегда готов пропеть новый материал, написанный руководителем на доске (и в том числе лучшие, наиболее удачные работы, выполненные учениками по домашним заданиям).

Для экономии времени полезно гармонические образцы, иллюстрирующие лекционный материал, писать не на доске, а на заранее приготовленных плакатах.

Хоровое пение гармонических образцов — важнейший прием обучения гармонии.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Урок 1. Введение. Голосоведение в мажоре	5
Урок 2. Голосоведение в мажоре (продолжение)	15
Урок 3. Голосоведение в мажоре (окончание)	21
Урок 4. Голосоведение в миноре	25
Урок 5. Теоретические основы гармонии (теория гармонических функций)	28
Урок 6. Сочинение задач в мажоре. Общие принципы	46
Урок 7. Сочинение задач в мажоре (продолжение)	51
Урок 8. Сочинение задач в мажоре (продолжение второе)	54
Урок 9. Сочинение задач в мажоре (окончание)	59
Урок 10. Основные аккорды минора	64
Урок 11. Аккорды натурального минора	66
Урок 12. Сочинение задач в гармоническом мажоре	70
Урок 13. Теория модуляции	72
Урок 14. Совершенная диатоническая модуляция I степени родства из мажора	77
Урок 15. Совершенная диатоническая модуляция I степени родства из минора	81
Урок 16. Совершенная диатоническая модуляция II степени родства из мажора	84
Урок 17. Совершенная диатоническая модуляция II степени родства из минора	89
Урок 18. Совершенная диатоническая модуляция III степени родства из мажора и минора	94
Урок 19. Мнимо-энгармоническая модуляция	97
Урок 20. Уменьшенные септаккорды в мажоре	98
Урок 21. Уменьшенные септаккорды в миноре	103
Урок 22. Совершенная энгармоническая модуляция (II и III степени родства) через доминантсептаккорд	107
Урок 23. Совершенная мелодико-хроматическая модуляция (всех степеней родства) из мажора и из минора	110
Урок 24. Совершенная диатоническая или энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд	111
Урок 25. Отклонения I степени родства в мажоре	114
Урок 26. Отклонения I степени родства в миноре	116
Урок 27. Неоднократные отклонения I степени родства в мажоре и в миноре	118
Урок 28. Побочные доминанты в мажоре	119
Урок 29. Побочные доминанты в миноре	123
Урок 30. Тональные планы	124
Дополнение	127
Приложение. Аккордика	140
Методические замечания	153