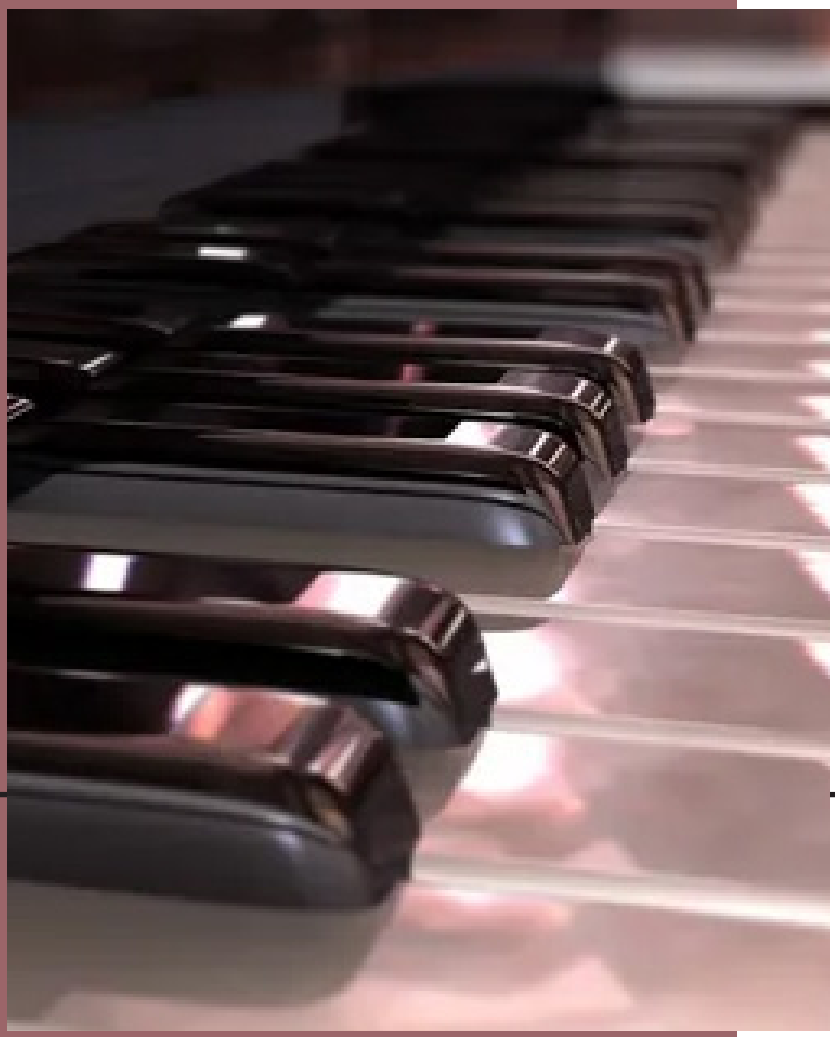
САМАРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ

ГАРМОНИЯ



И. И. ВАСИРУК

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

И. И. Васирук

Г А Р М О Н И Я

Учебно-методическое пособие

Самара 2024

УДК 781 (07)
ББК 85.310
В 19

Печатается по решению редакционно-издательского совета

Рецензенты:

Н.Б. Бондаренко, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Соболева;

А.В. Лазанчина, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры фортепиано и музыковедения Самарского государственного института культуры

В 19 **Васирук, И.И.** Гармония: учебно-методическое пособие / И.И. Васирук; Самарский государственный институт культуры. – Самара, 2024. – 84 с.

Данное пособие по дисциплине «Гармония» создано для более быстрого усвоения студентами учебного материала, обретения ими навыков гармонизации различных мелодий (в том числе народных песен) и исполнения на фортепиано гармонических последовательностей, а также выполнения самостоятельного анализа музыкальных произведений. Предназначено для студентов заочной формы обучения по направлению подготовки 53.03.04 «Искусство народного пения», профилю «Хоровое народное пение».

УДК 781 (07)
ББК 85.310

© Васирук И.И., 2024
© Оформление. СГИК, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ……. 4

Введение. Предмет «Гармония»..……. 8

1. Соединение и перемещение трезвучий главных ступеней …….. 10

2. Полная функциональная система и скачки при соединении трезвучий …….. 17

3. Секстаккорды и квартсекстаккорды главных трезвучий…….. 22

4. Доминантсептаккорд и его обращения……..... 29

5. Секстаккорды побочных ступеней. …… 32

6. Секстаккорды III и VII ступеней. …… 36

7. Септаккорды II и VII ступеней……. 39

8. Натуральный минор и диатонические секвенции……. 43

9. Диатоника в русской музыке…… 48

10. Альтерация и хроматика в гармонии……. 56

11. Модуляция ……. ……. 63

12. Модуляция в тональности I степени родства…..……..…….…… 69

13. Неаккордовые звуки и органный пункт …… 74

14. Родство тональностей..……..……..…… 77

Экзаменационные требования……. 81

Список литературы…… 83

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данное пособие содержит теоретический материал по дисциплине «Гармония», методические рекомендации, а также практические задания по гармонизации мелодий, игре на фортепиано гармонических последовательностей и выполнению гармонического анализа предложенных музыкальных произведений. Работа возникла в результате стремления автора к постоянному обновлению и расширению учебно-методического фонда, используемого в педагогической работе по курсу «Гармония».

Цель изучения предмета «Гармония» – теоретическое и практическое освоение ладогармонических закономерностей звуковысотной организации музыки разных стилей, а также формирование представлений об основных категориях гармонии.

Задачи курса:

- изучение важнейших категорий и правил гармонии;
- формирование навыков выполнения гармонизации мелодии;
- развитие навыков гармонического анализа произведений разных исторических эпох, стилей и жанров;
- ознакомление студентов с особенностями гармонического языка композиторов разных эпох и национальных школ, а также гармонических обработок фольклорного материала русскими композиторами XIX столетия.

Результатами изучения дисциплины «Гармония» будут компетенции, связанные со знаниями принципов гармонического письма, характерных для композиций определенных исторических эпох; умениями пользоваться внутренним слухом при проведении гармонического анализа произведений и выполнять письменные задания по гармонизации предложенных мелодий, а также владение навыками гармонического анализа и выполнения гармонических упражнений на фортепиано.

Пособие отражает систему преподавания гармонии, опирающуюся на традиции школы П.И. Чайковского, следуя которым начальный курс гармонии охватывает не только трезвучия главных ступеней (T, S, D), но и все трезвучия лада. Именно так выстроены некоторые учебники по гармонии, например, А.Н. Мясоедова (М., 1983) и Е.Н. Абызовой (М., 1994). Этот факт очень важен для развития гармонического мышления студентов в широком статусе, а не на элементарном уровне. Знание всех трезвучий

лада с первых занятий позволяет учиться делать множество вариантов гармонизации мелодий, что для аранжировок народных песен весьма актуально. Этот процесс осуществляется как на слуховом, так и на умственно логическом уровне.

Методические рекомендации находятся в каждой теме и помогают студентам рассмотреть все нюансы и сложности голосоведения, логику и особенности последований аккордов. Гармонизация мелодий является необходимой формой учебного задания в курсе «Гармония» с учетом особенности профиля «Хоровое народное пение». В связи с этим важно максимально приблизить работу по гармонизации мелодии к дальнейшей педагогической и исполнительской деятельности студентов-заочников, поэтому ведущее место принадлежит гармонизации народных напевов.

Практическая часть пособия представлена несколькими заданиями. Первое задание – это гармонизация предложенных мелодий. Оно состоит из двух частей: «Диатоника» (задачи № 1-160) и «Хроматика» (задачи № 161-220) и охватывает полный курс гармонии. Следует признать, что существует немало сборников задач по гармонии, но предназначены они для теоретико-композиторских отделений музыкальных училищ и консерваторий. Это: задачи по гармонии Б. Алексеева (М., 1968); курс гармонии в задачах В. Зелинского (М., 1982); мелодии для гармонизации Б. Можжевелова (Л., 1982); задачи по гармонии Л. Мясоедова (М., 1984). Сюда же отнесем и учебники по гармонии: И. Дубовского, С. Евсеева, И. Способина и В. Соколова (М., 1971); Е. Абызовой (М., 1994); сборник задач по гармонии А. Мутли (М., 2004), в которых в конце каждой темы есть задания на гармонизацию мелодий.

Однако не все пособия содержат разделы, посвященные особенностям гармонизации народной песни или мелодий в народном стиле. Лишь два сборника включают темы, посвященные диатонике русской народной песни. В учебнике, который активно используется в педагогической практике и создан профессорами Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского И. Дубовским, С. Евсеевым, И. Способиным и В. Соколовым, существует раздел «Диатонические лады в русской музыке». Этот раздел весьма расширился в четвертом издании. Авторы отмечают практическую сложность этой темы, высказывают пожелания об усилении ее значения. В самом деле, семь напевов, данных в конце раздела (тема 27) названного учебника, не решают проблемы пополнения материала для

самостоятельной работы студентов специальности «Хоровое народное пение».

Раздел «Гармонизация старинных русских народных песен» (тема 40) завершает учебник «Курс гармонии в задачах» В. Зелинского. Особенностью предложенных для гармонизации 19-ти мелодий является то, что они взяты из сборников Н. Римского-Корсакова и М. Балакирева. В сборнике задач А. Мутли – несколько напевов из сборников М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова и А. Лядова не включены ни в какой раздел, а неожиданно внедряются между темами «Предъём» и «Хроматические проходящие». Вот так немногочисленно и порой несистематично представлена тема «Гармонизация народных песен» в существующих учебных пособиях.

Следовательно, специфика курса «Гармония» для студентов, обучающихся по профилю «Хоровое народное пение», требует расширения раздела диатоники в русской народной песне как в теоретическом, так и в практическом направлениях. Для решения первой задачи требуется привлечение к работе со студентами помимо двух названных работ, в которых есть методические разработки и рекомендации к решению задач, исследований, посвященных проблемам гармонизации и подробно изучающих особенности народного многоголосия. По данной теме рекомендуются работы А. Кастальского «Основы народного многоголосия» и Т. Бершадской «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни». Для освоения практической стороны необходима обширная практика гармонизаций народных напевов и мелодий, сочиненных в народном духе. Яркими образцами для подражания в этом направлении выступают сборники обработок-гармонизаций русских народных песен М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова [13; 19; 28]. Конечно же, навыки гармонического слышания народного напева, записи песни в многоголосной партитуре вырабатываются у студентов в результате многочисленных ученических задач-гармонизаций.

Настоящее пособие направлено на решение этой проблемы, предоставляя студентам дополнительный материал для практики. Примечательно, что ряд задач, предложенных для гармонизации (№ 144-160) представляют собой «фольклорный тематизм» (Г. Головинский). Это мелодии современных отечественных композиторов, сочиненные в духе русской народной песенности, малоизвестные, но интересные с точки зрения мелодического фактора и вариантов подбора аккордов к ним. Особенностью

практических заданий является включение в их состав мелодий русских народных песен и наигрышей Самарской области (№ 29, 30, 45, 46, 47, 61, 62, 141, 142, 143), которые рассредоточены по темам курса в соответствии с предполагаемой гармонизацией.

Поскольку для успешной работы студентов по гармонизации народных песен и напевов необходимо прохождение полного курса диатоники, то эту тему, как и в других сборниках задач, завершает часть «Диатоника», а практическая часть представлена в виде 31 мелодии для гармонизации (задачи № 130-160). Большое количество мелодий в народном ракурсе (наигрыши и мелодии-напевы различных жанров, записанные в областях России, а также «фольклорный тематизм») поможет в развитии умения выполнять гармонические обработки фольклорного материала.

Теоретический материал пособия выстроен в соответствии с учебной программой и особенностями профиля, но с учетом заочной формы обучения дан в сжатой форме. Курс «Гармония» изучается 4 семестра на первом и втором курсах. В пособии контрольные задания представлены в виде 14-ти крупных тем, которые распределяются по 7 тем в год. Темы второй части пособия «Хроматика» даны в краткой форме с освоением базовых категорий и понятий. Прохождение всего материала завершается экзаменом в двух видах: письменно и устно. Все три задания, составляющие практические работы, вводятся в зачетные и экзаменационные требования.

Настоящее учебно-методическое пособие предназначается прежде всего для студентов направления подготовки 53.03.04 Искусство народного пения, профиля «Хоровое народное пение», но может быть использовано и в работе со студентами других направлений – 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство (профили «Фортепиано», «Баян, аккордеон, струнные щипковые инструменты», «Оркестровые струнные инструменты», «Оркестровые духовые и ударные инструменты»); 53.03.03 Вокальное искусство (профиль «Академическое пение»). Автор надеется, что пособие найдет применение не только в курсе гармонии, но и поможет студентам в написании аннотаций, аранжировок для фольклорных ансамблей и хоров различных составов, а также курсовых работ по специальным дисциплинам и, конечно же, вооружит их необходимыми знаниями в дальнейшей профессиональной работе.

ВВЕДЕНИЕ. ПРЕДМЕТ «ГАРМОНИЯ»

Гармония (от греч. harmonia – стройность, соразмерность, пропорциональность, созвучие) – явление многопараметровое, которое имеет значения разного уровня. Во-первых, это общеэстетическая категория, которая отражает все, что соответствует понятиям красоты и правильного сочетания. Встречаясь в разных сферах жизни человека, гармония заключает в себе положительную оценку и грамотную ладную соотнесенность. В русском языке для соответствующего греческого слова и общепринятого понятия существует слово «лад», которое аналогичным образом показывает два фактора: «общежитейский» и специфический музыкальный. Об этом нас информируют два определения в толковом словаре В. Даля. Первое определение – «мир, согласие, любовь, отсутствие вражды, порядок» – фокусирует жизненные моменты. Второе определение – «согласие, взаимная стройность музыкальных звуков» – выражает главный принцип гармонии как музыкальной категории.

В музыкальном искусстве гармония имеет несколько значений. Это область выразительных средств музыки, которая связана с высотной организацией музыкальной ткани. В связи с этим очень часто этот термин употребляют по отношению к эпохе или стилю музыкального исторического процесса. Так, существуют классическая гармония, романтическая гармония, современная гармония, гармония русских композиторов. Иногда говорят иначе: «гармония венских классиков», «гармония романтиков», «гармония русских композиторов». Обладая специфическими особенностями, каждая категория очень обобщенно передает те или иные качества гармонии.

Гармония, как одно из выразительных средств музыки, очень часто отражает особенности стиля какого-либо композитора. В связи с этим весьма обоснованы определения гармонического стиля разных композиторов: «гармония Шопена», «гармония Мусоргского», «гармония Рахманинова» и т. д. Особенно часто этот аспект затрагивает композиторов, гармонический язык которых отличается яркостью, своеобразием, набором индивидуализированных гармонических средств. Обычно композиторы имеют предпочтения к каким-либо гармоническим последованиям или оборотам, демонстрируют частое использование определенных аккордов какой-либо функции (тоники, субдоминанты,

доминанты), а также особых новых аккордов («именные», авторские аккорды). При этом расположение аккордов в музыкальной форме также отличается индивидуализированным подходом.

В отношении учебного процесса «гармония» – это музыкально-теоретическая дисциплина, изучающая свойства аккордов и особенности их взаимосвязей в ладотональности и музыкальной форме. Как известно, свойства аккорда имеют три параметра. Первый – его строение или структура, которая дает название аккорду и определяет характер его звучания. Колорит звучания аккорда, или фонизм, как вторая категория свойств, относит его к консонансам или диссонансам и позволяет формировать структурно-содержательную платформу всего музыкального произведения. И третий фактор определяет аккорд как часть многосоставного гармонического пространства. Это взаимодействие с другими аккордами лада, которое дает аккорду функциональную принадлежность с последующей включенностью в логику функционального движения в соответствии с эпохой, стилем, музыкальным языком композитора и т. д. При этом обязательно учитывается важная позиция голосоведения с логикой образования мелодических голосов в гармонии.

Самый простой способ применения термина «гармония» – в узком смысле слова. Его можно употреблять в том же значении, что и слово «аккорд». Такой простой вариант замены связан с синонимичностью этих понятий. В результате можно сказать: «какой красивый аккорд!» или «какая красивая гармония!». Оба способа определения звучания многоголосного созвучия будут правомерными и правильными.

1. СОЕДИНЕНИЕ И ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

Трезвучия главных ступеней – это трезвучия I, IV и V ступеней. Можно называть их T53, S53, D53. В гармонии трезвучия записываются без уточнения их построения (терция, квинта – 53), поэтому T, S, D. Однако эти буквенные обозначения не только указывают аккорд, но и сообщают его функциональную принадлежность. Функция субдоминанты – это группа аккордов, имеющих неустойчивость первого рода, то есть «выводящих» из состояния покоя, устойчивости (функция тоники). Функция доминанты – это тоже группа аккордов, но заключающих в себе неустойчивость второго рода, то есть «приводящая» к устою или устремленная в тонику. В связи с этим правильнее и точнее обозначать трезвучия главных ступеней цифрами I, IV, V.

Трезвучия главных ступеней записываются в четырехголосном складе с удвоением основного тона. Этот тон всегда находится в басу, а три других – основной (прима) 1, терцовый 3 и квинтовый 5 – в других голосах.

Четыре голоса имеют разную степень важности. Самый важный – бас – определяет цифровку[1]. Сопрано, или мелодия – верхний голос, отличающийся наибольшей свободой движения (плавно, скачкообразно). Средние голоса – альт и тенор – призваны заполнить всю многоголосную ткань. Бас не учитывается в определении расположения аккордов. Он свободен и может от тенора располагаться на расстоянии до двух октав и более (в отдельных случаях).

В трезвучиях определяется мелодическое положение аккорда – это тон, который находится в сопрано: прима, терция или квинта. Далее определяется интервальное соотношение трех верхних голосов, то есть ***расположение аккорда***. Если звуки аккорда в сопрано, альте и теноре идут подряд, и расстояние между голосами – терция или кварта, то ***расположение тесное***. Если звуки аккорда в сопрано, альте и теноре идут через ноту, и расстояние между голосами – квинта или секста, то ***расположение аккорда широкое.*** Таким образом, каждое трезвучие можно записать шестью

[1] Ранее, до начала XIX века, предмет «гармония» назывался генерал-бас или цифрованный бас. Старинный способ сокращения записи многоголосия был особенно распространен в эпоху барокко. Его принцип – запись под звуками басового голоса цифр интервалов и аккордов, которые должны быть построены и исполнены над этими звуками и прозвучать вместе.

способами: три – в тесном расположении и три – в широком. Соединение трезвучий осуществляется двумя способами: плавно и скачкообразно.

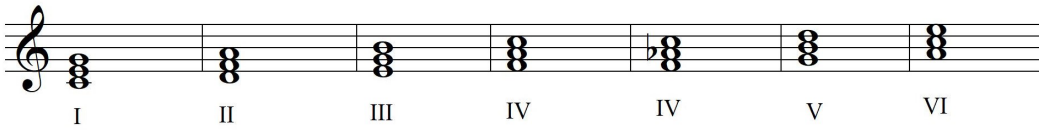
Плавное голосоведение – это движение любого голоса из четырех на интервал примы, секунды или терции. Движение голосов на кварту, квинту, сексту, септиму или октаву – это **скачкообразное голосоведение.**

Основой движения четырех голосов является соотношение голосов в двухголосии. Три вида голосоведения, которые известны в двухголосии (прямое (параллельное), косвенное и противоположное), в гармоническом четырехголосии сочетаются. При этом обязательна совокупность двух или трех видов. Прямое движение во всех голосах запрещается.

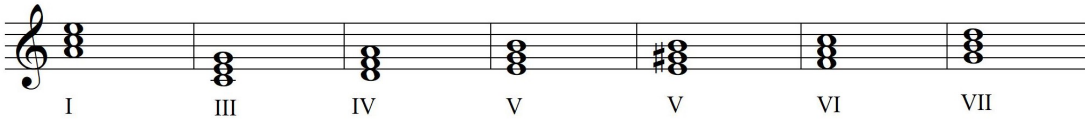
Все трезвучия в мажорном и минорном ладах между собой соотносятся по расстоянию между основными тонами, которое измеряется в интервалах. Соотношение трезвучий может быть трех видов:

- кварто-квинтовое (один общий тон),
- терцовое (два общих тона),
- секундовое (нет общих тонов).

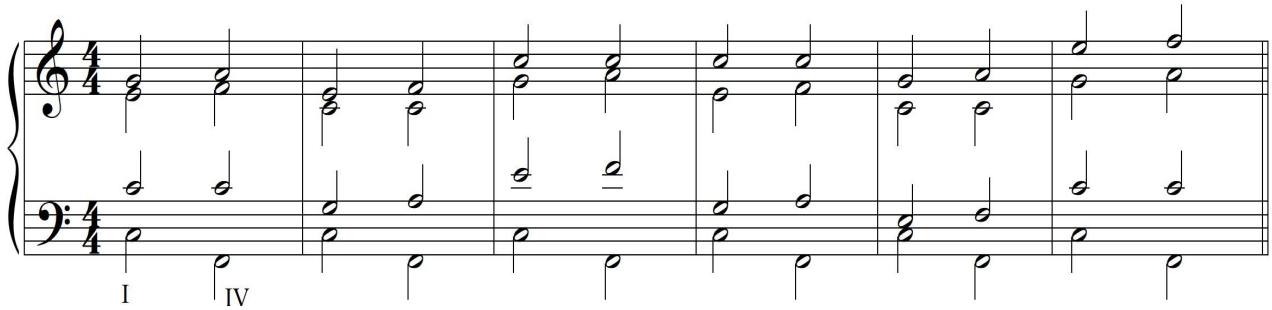
C-dur нат. гарм.



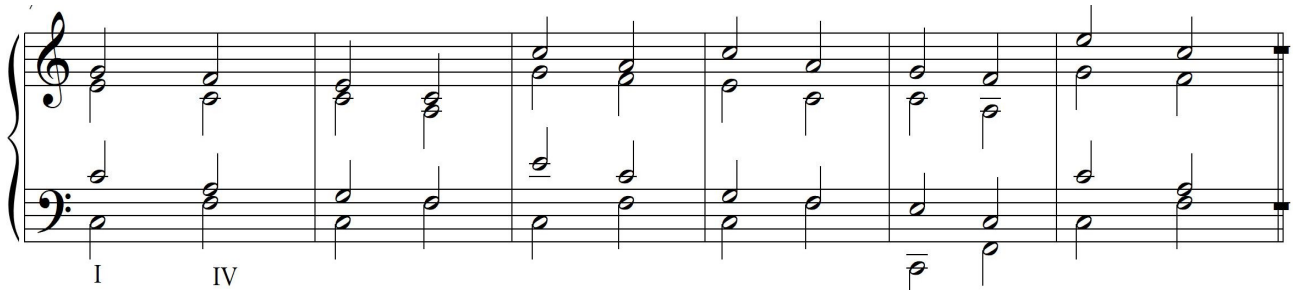
a-moll нат. гарм.



При соединении трезвучий важно понимать количество общих тонов, которые указаны в скобках. Этот фактор определяет выбор способа соединения, которых два – ***гармоническое и мелодическое***. При **гармоническом способе** общий звук остается на месте, в том же голосе, а остальные – движутся в ближайшие тоны следующего трезвучия.



При **мелодическом способе** соединения трезвучий все звуки движутся в ближайшие тоны следующего аккорда. Таким образом, три верхних голоса идут в противоположном направлении басу, который всегда при мелодическом способе движется на ближайший интервал.



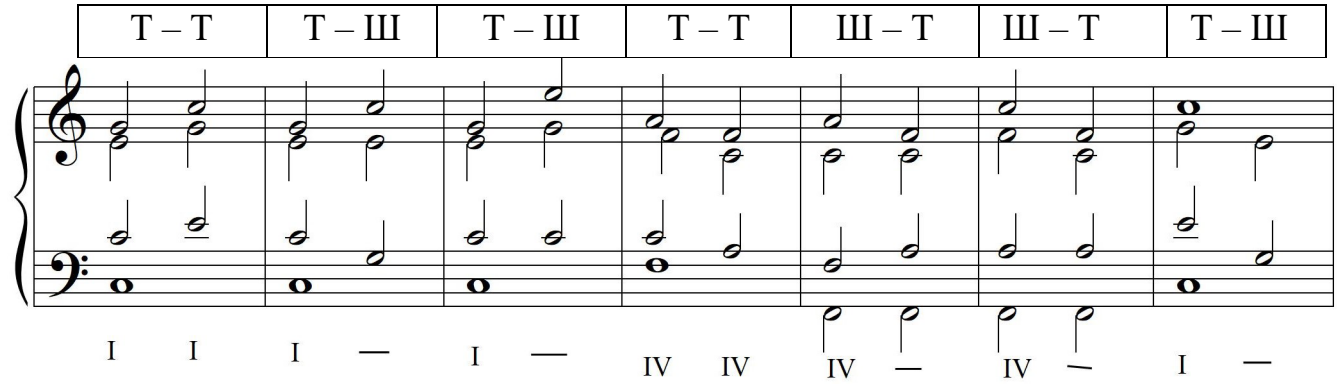
Главные трезвучия лада находятся в разных соотношениях:

I-IV, IV-I, I-V, V-I – в кварто-квинтовом соотношении,

IV-V – в секундовом соотношении.

При этом трезвучия IV и V ступеней не имеют общих звуков. Следовательно, аккорды кварто-квинтового соотношения могут соединяться и гармоническим, и мелодическим способами, а трезвучия секундового соотношения – только мелодическим способом.

Перемещение трезвучий – это видоизмененное повторение аккорда. Изменения затрагивают расположение или мелодическое положение трезвучия. Возможно двойное изменение: и расположения, и мелодического положения. Итак, если в мелодии присутствуют два звука трезвучия по очереди с интервалом терция или кварта, то смена расположения возможна, но необязательна. Если же в мелодии скачок на интервалы квинта или секста, то расположение надо поменять обязательно. Как? Если скачок вверх, то с тесного расположения на широкое. Если скачок вниз, то наоборот: с широкого на тесное. Если в мелодии длинный выдержанный звук, и необходимо сменить расположение, то аккорд можно разбить на два вида одного трезвучия со сменой расположения без смены мелодического положения.



Гармонические обороты – это соединение трезвучий с определенной логикой последования. Они бывают разные:

- автентический оборот T-D-T (I-V-I),
- плагальный оборот T-S-T (I-IV-I),
- полный автентический оборот T-S-D-T (I-IV-V-I).

Период, как музыкальное построение, имеет составные части – предложения. Обычно в классическом периоде 2 предложения. Квадратный период состоит из 8 тактов и двух предложений по 4 такта. Бывают разновидности периодов в связи с особенностями музыкального содержания и гармоническим наполнением второго предложения (секвенции, прерванные обороты) или наличием трех предложений. Особенно отличаются разнообразием формы построения народные песни, в которых квадратность присутствует, но не во всех жанрах (например, в плясовых песнях).

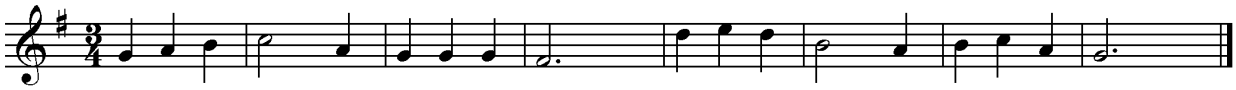
Каданс (фр.) или **каденция** (итал.) – завершение музыкального построения (предложения или периода). На сильное время (сильные и относительно сильные доли) в 4 и 7 тактах квадратного восьмитакта берется кадансовый квартсекстаккорд – К64. Это тонический квартсекстаккорд, который звучит в каденции после аккордов функции субдоминанты или тоники перед доминантой. Не является самостоятельным аккордом, как и все квартсектаккорды в классической гармонии, К64 по сути является задержанием к доминанте. По звучанию К64 – яркий аккорд, легко слышимый в музыкальном произведении и определяющий музыкальное построение. Варианты заключительных каденций (7-8 такты):

2/4 К D | T – || или К V | I – ||
3/4 К К D | T – – || К D D |T – – || S К D | T – – ||
или
К К V | I – – || К V V | I – – || IV К V | I – – ||
4/4 К К D D | T – – – || К D D D7 | T – – – || К К К D | T – – – || S S К D |T – – – || T S К D |T – – – || T T К D | T – – – ||
или
4/4 К К V V | I – – – | К V V V7 | I – – – || К К К V | I – – – ||IV IV К V | I – – – ||
I IV К V | I – – – || I I К V | I – – – ||

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 1

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

№ 1



№ 2



№ 3



№ 4



№ 5



№ 6



№ 7



№ 8



№ 9



№ 10



№ 11



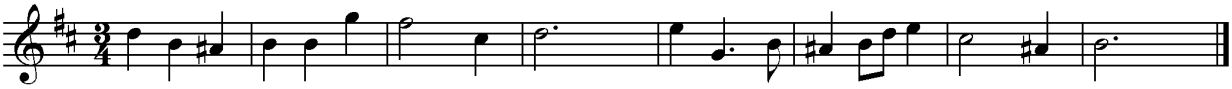
№ 12



№ 13. Русская народная песня «Птицы и звери»
(«Сборник русских народных песен» М. Балакирева, № 42)



№ 14



№ 15



№ 16. «Со вьюном я хожу»
(сб. Н. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 56)



№ 17



№ 18



№ 19



№ 20 Свадебная песня «Не тёсан терем»
(сб. Н. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 76)



№ 21



№ 22



ЗАДАНИЕ 2. Сыграть на фортепиано гармонические обороты и последовательности в тональностях до 2-х знаков:

а) T–S–D–T или I–IV–V–I разными способами соединения

б) T S | D D | T S | K D | T T | S S | K D | T ||

или

I IV | V V | I IV | K V | I I | IV IV | K V | I ||

в) T T | S D | T S | K D | T D | T S | K D | T ||

или

I I | IV V | I IV | K V | I V | I IV | K V | I ||

ЗАДАНИЕ 3. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений по плану:

1) С. Рахманинов. Итальянская полька (16 т.)

2) М. Огинский. Полонез (10 т.)

3) А. Варламов. Романс «На заре ты ее не буди»

4) А. Варламов. Романс «О, не целуй меня»

План гармонического анализа:

1. Автор (композитор), краткая характеристика-представление (годы жизни, национальная школа, произведения и т. д.).

2. Анализируемое произведение с точки зрения его музыкальной формы (характеристика периода).

3. Музыкальное содержание анализируемого фрагмента, музыкально-художественный образ, характер звучания.

4. Средства музыкальной выразительности, которые раскрывают характер анализируемого произведения: мелодия, ладотональность, музыкальный размер, темп, фактура, ритм, динамика, агогика.

5. Гармония как одно из средств музыкальной выразительности. Выполнить потактовую запись аккордов (цифровку) и сделать вывод о роли гармонических средств в создании музыкального образа, в построении всего периода. К примеру, выявить с точки зрения аккордики начало и конец музыкального построения, определить каденции, особенности гармонических средств в кульминации сочинения и подходе к ней. Возможно, сделать акцент на необычных гармонических оборотах, отметить наличие повторяемости аккордов (перемещение) или отсутствие этого фактора.

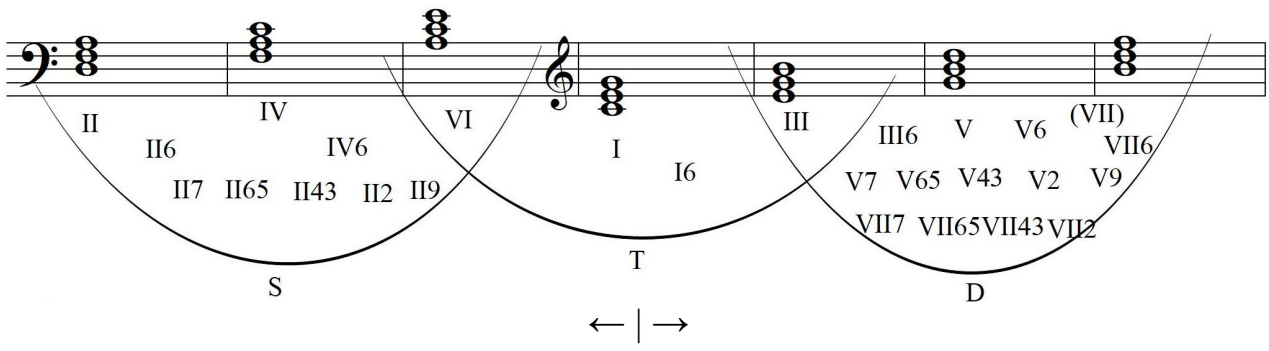
2. ПОЛНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА И СКАЧКИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ

Трезвучия в мажоре и в миноре дифференцируются на две группы: **трезвучия главных ступеней и трезвучия побочных ступеней**. К первой группе относятся уже известные трезвучия I, IV и V ступеней. Ко второй – трезвучия II, III, VI, VII ступеней. При этом в мажоре не используется трезвучие VII ступени, так как оно уменьшенное. По этой же причине в минорном ладу гармонического вида не применяется трезвучия VII и II ступеней в основном виде (этот факт не относится к секстаккордам). Натуральный минор определяется аккордами натуральной доминанты (d): V нат., VII нат., III нат. Об этом будет подробно рассмотрено в параграфе 8.

Главное, понимать функциональную принадлежность трезвучий. В субдоминантовую группу входят трезвучия VI, IV, II ступеней в мажоре. Именно такая очередность последования аккордов правильная. Доминантовую функцию представляют трезвучия III, V, VII ступеней. Обязательно надо помнить, что в ладу существуют медианта (III ступень) и субмедианта (VI ступень), которые являются мягкими «выразительницами» функциональной принадлежности. Именно поэтому эти трезвучия идут вслед за тоникой. Каждое трезвучие имеет свое местоположение и функциональную роль. Таким образом, схему движения всех трезвучий в субдоминанте можно представить так: I-VI-IV-II.

Полная функциональная система мажора и минора включает в себя три главные функции – T, S, D – с многосоставностью аккордов. Среди них и трезвучия, и секстаккорды, и септаккорды с обращениями, и нонаккорды.

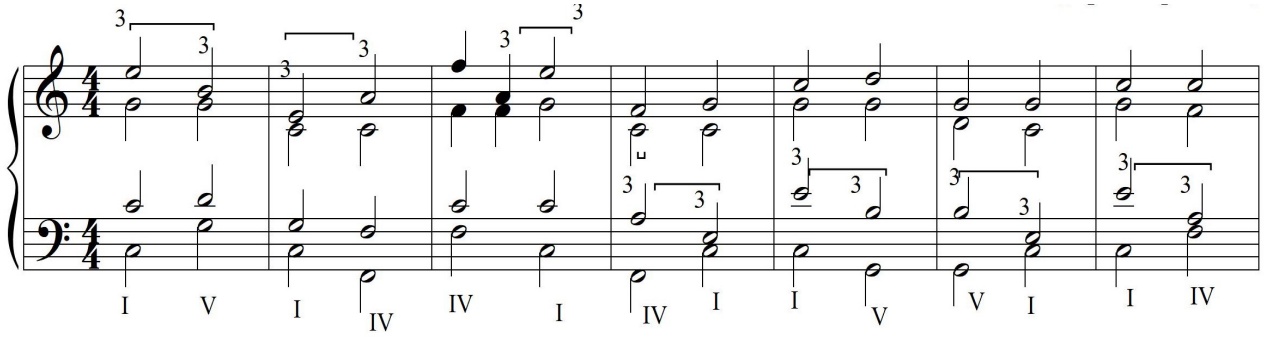
При этом медианты обладают бифункциональностью. К примеру, трезвучие III ступени относится и к T, и к D. Как «слабая» доминанта, трезвучие III ступени допускает появление после нее аккордов субдоминантовой группы. А «слабая» субдоминанта – трезвучие VI ступени – всегда идет после тоники, предшествуя всем аккордам S группы. Также трезвучие VI ступени заменяет тонику в прерванном обороте (V-VI; V7-VI). Таким образом, вся функциональная палитра гармонических средств в классической гармонии может быть представлена в следующей схеме:



При соединении трезвучий расположение менять нельзя. Это самое главное правило при осуществлении гармонического соединения. Однако бывают случаи, при которых правило «не работает». Такие случаи – это **скачки терцовых тонов**, которые бывают чаще в сопрано (мелодии), реже – в теноре.

Сначала надо рассмотреть и понять этот процесс с трезвучиями главных ступеней. Скачки возможны при кварто-квинтовом соотношении, то есть когда соединяются I-IV, IV-I, I-V, V-I. Скачки получаются на кварту или квинту. При скачках терцовых тонов **расположение менять**, наоборот, **надо обязательно**.

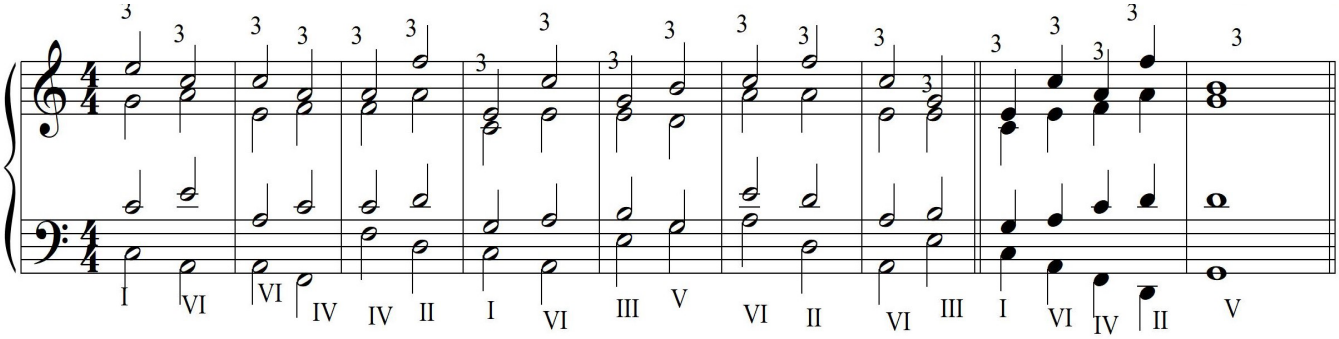
Если скачки образуются в теноре, то их можно научиться находить по мелодии (сопрано). Проще запомнить вариант мелодии: ход IV-V ступени (гармонизация трезвучия IV-I), ход I-II ступени (гармонизация трезвучия I-V), и в обратном направлении. Это может быть выделение общего тона двух трезвучий в двух вариантах: либо его повторение, либо длинный звук, который можно «разбить» на два аккорда. В мажоре и миноре это ступени V-V (гармонизация трезвучия I-V или V-I) или ступени I-I (гармонизация трезвучия I-IV или IV-I).



Потом в этот процесс включаются и побочные трезвучия. Варианты скачков увеличиваются, так как сочетания трезвучий образуются не только в кварто-квинтовом соотношении, но и в терцовом соотношении тоже. Так выглядит сводная таблица:

Скачки на ч. 4, ч. 5: соединения I-IV, IV-I, I-V, V-I, VI-III, VI-II, II-V (ум. 5).

Скачки на м. 3, б. 3, м. 6, б. 6: соединения I-VI, VI-IV, IV-II, III-V.



Сложность правильной гармонизации связана с многовариантностью скачков, ведь скачки на эти интервалы – это и перемещения одного трезвучия тоже. В данном случае важно учитывать метрическую составляющую. Если скачок в одном такте, то можно использовать как перемещение, так и скачки терцовых тонов. Если же скачок через тактовую черту, то такой вариант дает один способ гармонизации – скачок терций между двумя разными трезвучиями. Не стоит забывать про сложные размеры 4/4 или 6/8, в которых относительно сильные доли, так же как и сильные, указывают на выбор аккордов.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 2

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

ТРЕЗВУЧИЯ ГЛАВНЫХ И ПОБОЧНЫХ СТУПЕНЕЙ

№ 23



№ 24



№ 25



№ 26



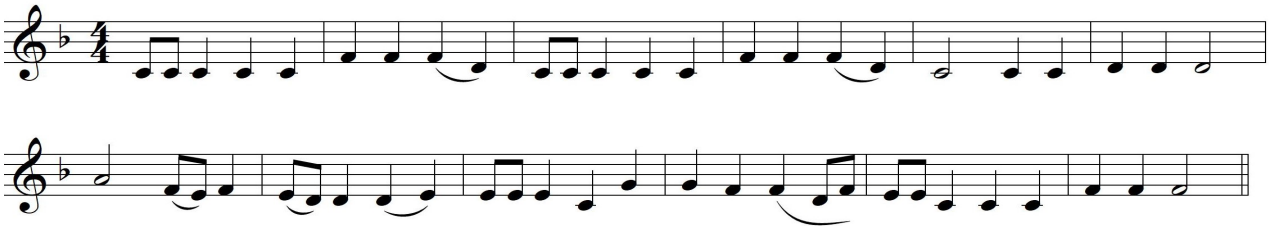
№ 27



№ 28



№ 29. «Да повадился козелок»
(с. Марьевка Пестравского района Самарской области)



№ 30. «Как у месяца»
(с. Кураповка Богатовского района Самарской области)



СКАЧКИ ТЕРЦОВЫХ ТОНОВ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ГЛАВНЫХ И ПОБОЧНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

№ 31



№ 32



№33



№ 34



№ 35



№ 36



№ 37



ЗАДАНИЕ 2. Сыграть на фортепиано гармонические последовательности в тональностях до 2-х знаков:

а) 2/4 ³T ³S | D – |T S | D – | T ³T | ³S S | ³K ³D | T – ||

или

2/4 ³I ³IV | V – |I IV | V – | I ³I | ³IV IV | ³K ³V | I – ||

б) ¾ t – ³t | ³s – ³D | ³t s – | K – D | t ³t ³D | t – s | ³K – ³D | t – – ||

или

¾ I – ³I | ³IV – ³V | ³I IV – | K – V | I ³I ³V | I – IV | ³K – ³V | I – – ||

в) 2/4 ³T ³VI | ³S ³ II | D T | D – | ³T ³S | ³ II – | K D | T – ||

или

2/4 ³I ³VI | ³IV ³ II | V I | V – | ³I ³IV | ³ II – | K V | I – ||

ЗАДАНИЕ 3. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений по плану:

1) В. Моцарт. Соната № 11 (I часть, 8 т.)
2) В. Моцарт. Соната № 2 (III часть, 16 т.)
3) М. Глинка. Хор «Москва»
4) А. Алябьев. Хор «Всех цветов боле…»
5) А. Алябьев. Хор «В танце»
6) Русская народная песня «Солнце закаталось» (№ 9 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)
7) Русская народная песня «Эко сердце» (№ 21 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)
8) Русская народная песня «Исходила младешенька» (№ 11 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)
9) Русская народная песня «Рай, рай среди двора» (№ 15 из сборника А.К. Лядова «Сборник русских народных песен»)
10) Русская народная песня «Улица ли ты моя» (№ 18 из сборника А.К. Лядова «Сборник русских народных песен»)

3. СЕКСТАККОРДЫ И КВАРТСЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

Секстаккорд – это первое обращение трезвучия. В музыкальных произведениях секстаккорды, благодаря своей неустойчивости, создают ощущение движения, развития, гармонического разнообразия, а также выстраивают мелодизированную линию баса, в которой намного меньше скачков. Благодаря таким качествам, применяются секстаккорды преимущественно внутри музыкальных построений.

Секстаккорды главных трезвучий – это секстаккорды главных трезвучий I, IV и V ступеней, которые строятся на III, VI, VII ступенях соответственно. В басу у них находится терцовый тон, который никогда не удваивается. Причина тому находится в акустической области, поскольку терцовый тон в басу создает много «грязных» обертонов для звуков данного аккорда.

Три верхних голоса – это основной и квинтовый тон с вариантами удвоений каждого. Таким образом, между сопрано, альтом и тенором образуются только совершенные консонансы: ч. 1, ч. 4, ч. 5, ч. 8. Их комбинирование создает множество вариантов записи секстаккордов. Всего их десять. Расположений три: тесное, смешанное и широкое.



Тесное расположение – это сочетание ч. 1 и ч. 4 между голосами, при котором получается два варианта записи. Смешанное расположение – это три версии сочетаний интервалов между верхними голосами – ч. 1 + ч. 5; ч. 4 + ч. 5; ч. 4 + ч. 8. При таких интервальных коллаборациях возникает шесть вариантов записи секстаккордов главных ступеней, которые оказываются наиболее характерными для секстаккордов, часто встречающимися в практике. Широкое расположение определяется только одним соотношением ч. 5 + ч. 8, в результате чего образуется два варианта записи.

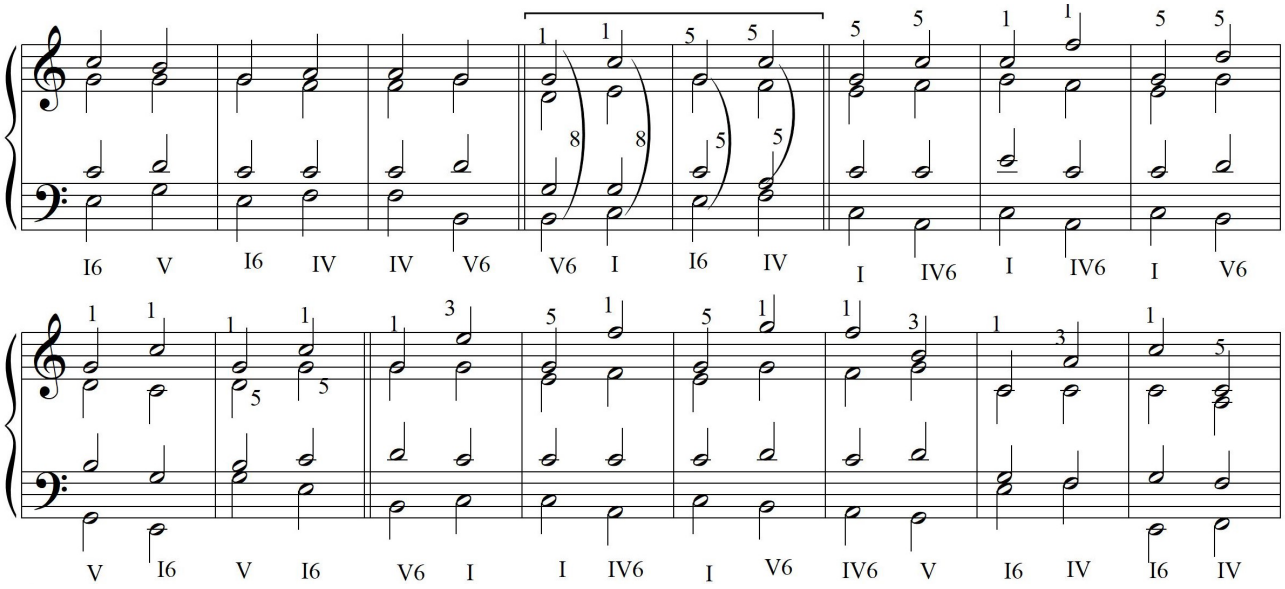
Перемещение секстаккордов возможно при скачках в мелодии на ч. 4, ч. 5 и ч. 8., которое осуществляется по правилам перемещения любого аккорда (например, трезвучий, с. 12-13).

Соединение секстаккордов и трезвучий бывает плавным и скачкообразным. При плавном соединении в кварто-квинтовом соотношении общие звуки остаются в тех же голосах (косвенное голосоведение), а другие голоса идут в ближайшие тоны (I6-IV; I6-V; I-IV6; I-V6). При секундовом соотношении всегда применяется мелодический способ соединения (IV6-V; IV-V6). Когда образуется аккордовое последование IV-V6, то в басу следует делать ход на ум. 5 вниз. При возникновении скачков образуются два типа:

1) однородные скачки (1-1, 5-5) с возможным объединением в двойные скачки,

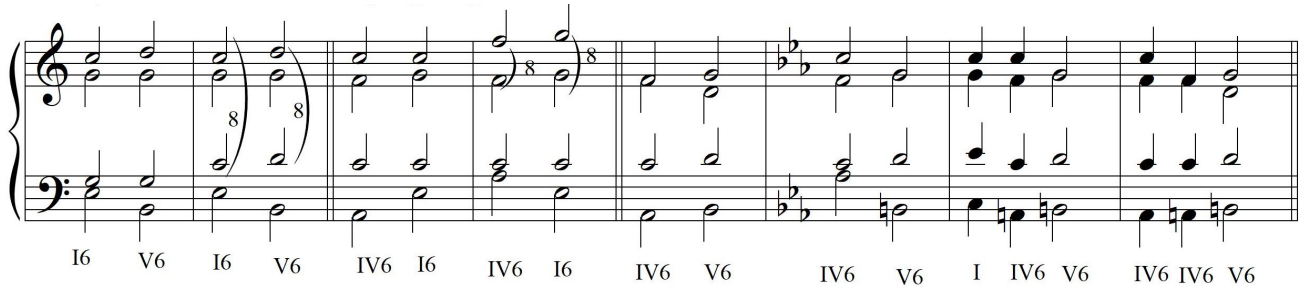
2) смешанные скачки (1-3, 3-5, 1-5, 5-3, 5-1, 3-1).

Первый вид скачков всегда применяется при скачках ↑↓ на ч. 4 и ч. 5 при кварто-квинтовом соотношении. Важно запомнить, что **при восходящем скачке однородных тонов (1-1, 5-5) первым надо брать трезвучие, а вторым – секстаккорд**. Бас при этом должен двигаться вниз, в противоположном направлении скачка. Это правило надо запомнить, чтобы не делать «скрытых квинт» и «скрытых октав» в крайних голосах (сопрано и бас). Это называется в голосоведении ошибкой.



Смешанные скачки возможны при любых соотношениях аккордов и на разные интервалы: на ум. 5 (IV-V6); на м. 6, б. 6 (V6-I; I6-IV); на м. 7 (I-IV6); на ч. 8 (I-V6; I6-IV).

Соединение двух секстаккордов в кварто-квинтовом соотношении чаще гармоническое, при котором лучше удваивать общий звук в соединяемых аккордах. Иначе образуются параллельные октавы. Если удвоить не общий звук, то следует выполнить скачок в сопрано или теноре во избежание указанного параллелизма. Соединение двух секстаккордов в секундовом соотношении (IV6-V6) всегда мелодическое. При этом образуется параллельное движение в трех голосах с басом секстаккордов, а в четвертом голосе надо сделать шаг или скачок в противоположном направлении. Особенность соединения в миноре аккордов IV6-V6 связана с избеганием шага в басу на ув. 2. Это можно предотвратить тремя способами: сделать шаг на ум. 7 вниз, взять после IV6 мажорный IV6 ходом баса на м. 2 вверх; взять сразу мажорный вариант IV6 (мелодический).



Квартсекстаккорды главных трезвучий не являются самостоятельными аккордами в классической гармонии. Причина такого явления кроется в истории и теории музыкального искусства. Надо вспомнить, что в исторические эпохи Возрождения и Барокко, которые предшествовали классическому этапу развития музыки и становлению гармонического мышления, кварта в басу и в средних голосах считалась диссонансом. Ее применение в многоголосии как консонанса допускалось только в верхнем регистре. Таким образом, эта особенность акустической «грязи» кварты не позволила квартсекстаккордам стать самостоятельными и свободно применяемыми аккордами в классической гармонии. Однако в составе секстаккордов она применяется между средними и верхними голосами.

В результате этого квартсекстаккорды применяются только в сочетании с другими аккордами. Их всего три вида:

1) **Кадансовый** квартсекстаккорд (I64 в каденции с D, D7, как задержание);

2) **Проходящие** квартсекстаккорды между трезвучием и секстаккордом одной функции (I-V64-I6; I6-V64-I; IV-I64-IV6; IV6-I64-IV);

3) **Вспомогательные** квартсекстаккорды между одним и тем же трезвучием на одном басу (I-IV64-I; V-I64-V).

Если кадансовый квартсекстаккорд берется всегда на сильное время в такте, то проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды наоборот – только на слабое время в такте. Проходящие обороты с проходящими квартсекстаккордами применяются внутри построения, а местоположение вспомогательных оборотов иное. На тонике, I ступени, вспомогательные обороты обычно берутся в обрамлении периода (первый или последний такт). Обороты на доминанте, V ступени, чаще используются в серединной каденции (4 такт), но встречаются и внутри построения.

Голосоведение при всех оборотах предельно плавное. При этом сочетаются косвенное и прямое голосоведение. Нахождение проходящих оборотов легко увидеть, если в мелодии идет поступенное движение I-II-III, IV-V-VI и в обратном направлении. Однако возможно применение этих оборотов при выдержанном длительном звуке. Достаточно сделать дробление на мелкие длительности, к примеру, на четверти. Вспомогательные обороты, напротив, запоминаются нахождением на долгом звуке и залигованных звуках, например, в последнем такте. Подобный «отыгрыш» как бы останавливает гармоническое движение, делает завершение плавным, спокойным.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 3

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

№ 38



№ 39



№ 40



№ 41



№ 42



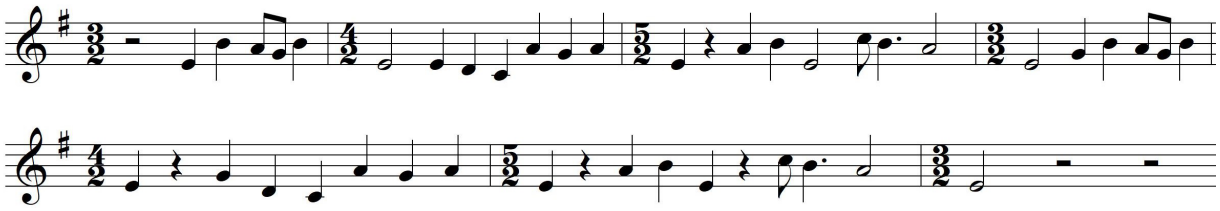
№ 43



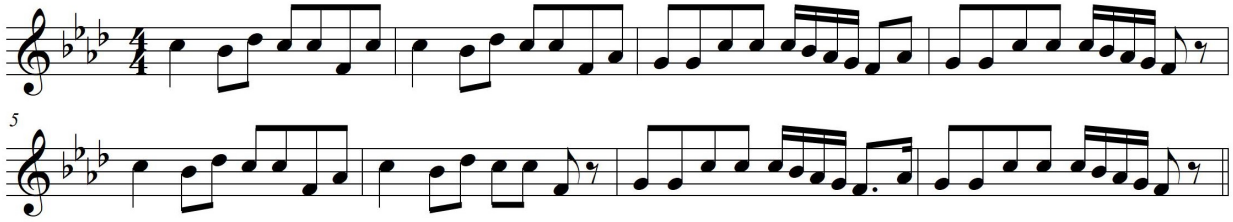
№ 44



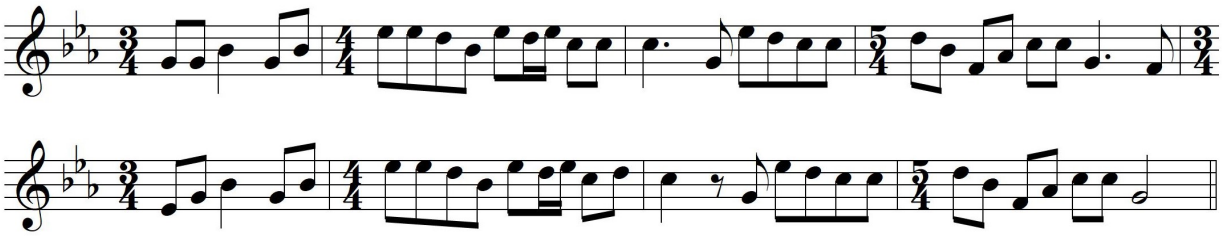
№ 45. «Вы цветы мои, цветики»
(с. Сергеевка Красноярского района Самарской области)



№ 46 «Винный наш колодец»
(с. Мосты Пестравского района Самарской области)



№ 47 «Не река ли, река, речушка»
(с. Майское Пестравского района Самарской области)



№ 48



№ 49



№ 50



ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

№ 51



№ 52



№ 53



№ 54



№ 55



№ 56



№ 57



№ 58



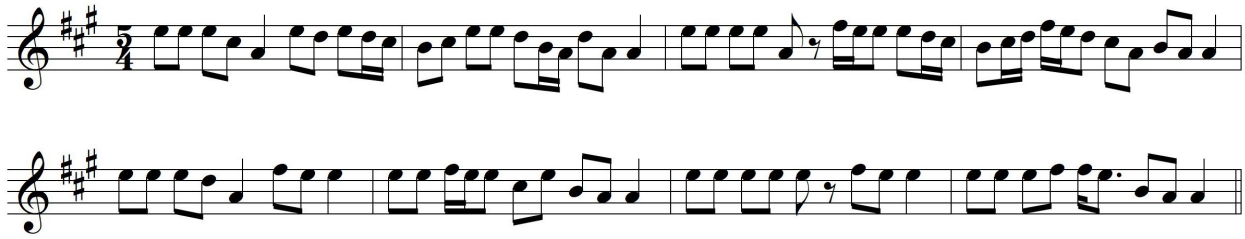
№ 59



№ 60



№ 61. Свадебная песня «Косица моя русая»
(с. Васильевка Борского района Самарской области)



ЗАДАНИЕ 2. Сыграть на фортепиано гармонические последовательности в тональностях до 2-х знаков:

а) 3/4 T – T_6 | S T_{64} S_6 | D T_6 S| D T_{64} D | T – D_6 | T S S_6 | K – D | T S_{64} T ||

или

3/4 I – I_6 | IV I_{64} IV_6 | V I_6 IV | V I64 V | I – V_6 | I IV IV_6 | K – V | I IV_{64} I||

б) 2/4 t D_6 | t t_6 | S_6 S | K D | t t_6 | S S_6 | K D | t – ||

или

2/4 I V_6 | I I_6 | IV_6 IV | K V | I I_6 | IV IV_6 | K V | I – ||

в) 3/4 T – D_{64} | T_6 – T | S T_{64} S_6 | D T_{64} D | T T_6 D_{64} | T T_6 S_6 | K – D | T – – ||

или

3/4 I – V_{64} | I_6 – I | IV I_{64} IV_6 |V I_{64} V | I I_6 V $_{64}$ | I I6 IV_6 | K – D | T – – ||

ЗАДАНИЕ 3. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений по плану:

1) В. Калинников. Хор «Жаворонок»
2) В. Калинников. Хор «Нам звезды кроткие сияли»
3) Л. Бетховен. Соната № 1 (II часть, 8 т.)
4) Русская народная песня «По́дойду, по́дойду» (№ 2 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)
5) Русская народная песня «У ворот сосна раскачалася» (№ 21 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

4. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Доминантсептаккорд – септаккорд, который строится на V ступени мажора и гармонического минора и выполняет функцию доминанты, то есть сильно тяготеет в тонику. В классической гармонии доминантсептаккорд бывает двух видов: полный и неполный (с удвоением основного тона без квинты).

Самым главным правилом для этого аккорда является правило септимового тона (септимы). **Правило взятия септимы**:

1) «приготовленная» септима, то есть в каком-либо голосе общий тон готовит взятие септимы и остается на месте (это IV ступень лада);

2) «проходящая» септима, то есть взятая плавно, ходом на секунду вниз. Обычно септимовый тон идет от основного в оборотах D6-D65, D-D7;

3) септима, взятая вверх скачком на любой интервал или плавным ходом на секунду, терцию.

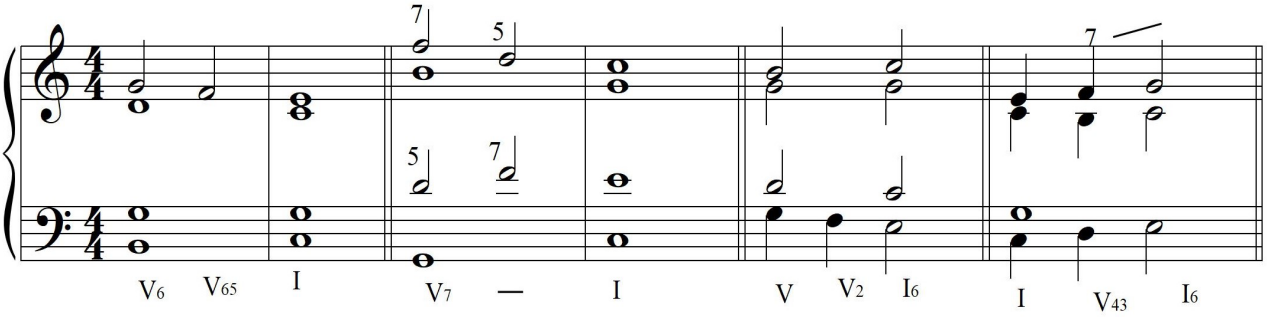
Помимо правила взятия септимы существует и **правило разрешения септимы**. Септима в доминантсептаккорде и его обращениях разрешается ходом вниз на м. 2 или б. 2.

Доминантсептаккорд, напряженный и диссонирующий по звучанию, ярко выражает доминантовую функциональность; применяется как в заключительных или прерванных каденциях, так и внутри построения.

Септимовый тон D7 – это IV ступень лада. Обычно D7 не берется в мелодическом положении септимы. Если эта ступень повторяется и разрешается строго по тяготению в III ступень на сильную долю такта, то на вторую IV ступень («приготовленную» септиму) надо брать какое-либо обращение D7, но не сам доминантсептаккорд. Ещё в мелодии бывает ход IV-II ступень и наоборот. Возможно, что это перемещение доминантсептаккорда или его обращения, когда септима меняется местами с квинтой. При этом в другом голосе надо квинтовый тон перевести в септимовый. Именно так осуществляется перемещение D7 со сменой 7-5, 5-7. Во всех остальных случаях перемещения D7 и его обращений септимовый тон остается на месте, в одном голосе.

У доминантсептаккорда три обращения: доминантовый квинтсекстаккорд (D65 или V65), доминантовый терцквартаккорд (D43 или V43), доминантовый секундаккорд (D2 или V2). Обычно D65 и D43 берутся в мелодическом положении септимы. Часто D65 подготавливается

консонантной доминантой, и аккорд может идти после D6, а D43 применяется в проходящем обороте между Т и Т6. Чтобы знать о последнем обороте, надо запомнить ход в мелодии (сопрано) – это III-IV-V ступени в ладу или наоборот V-IV-III. В первом варианте мелодии септима в D43 идет вверх (как показано в примере). Это единственный вариант в классической гармонии, когда разрешается движение септимового тона вверх.



Доминантсептаккорд не всегда разрешается в тоническое трезвучие. Иногда внутри построения может возникнуть **прерванный оборот** – разрешение D7 не в тонику, а в трезвучие VI ступени. Соединение мелодическое, и вариантов два (V-VI; V7-VI). Для расширения периода во втором предложении может возникнуть **прерванная каденция** – разрешение D7 не в тонику, а в трезвучие VI ступени. Обычно это происходит на границе 7 и 8 тактов. При этом в трезвучии VI ступени удваивается терцовый тон (I ступень лада – тоника), показывая свою функциональную принадлежность к тонике в данном гармоническом обороте.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 4

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

№ 62. Наигрыш «Сизая голубка»

(с. Старое Резяпкино Клявлинского района Самарской области)



№ 63



№ 64



№ 65



№ 66



№ 67



№ 68



№ 69



№ 70



№ 71



№ 72



№ 73



ЗАДАНИЕ 2. Сыграть на фортепиано гармонические последовательности в тональностях до 2-х знаков:

а) 3/4 T VI S_6 | D – D_2 | T_6 – D_{43} | T – – ||

или

3/4 I VI IV_6 | V – V_2 | I_6 – V_{43} | I – – ||

б) 2/4 T D_{65} | T D_{43} | T_6 S | K D_2 | T_6 D_{43} | T S_6 | K D_7 | T – ||

или

2/4 I V_{65} | I V_{43} | I_6 IV | K V_2 | I_6 V_{43} | I IV_6 | K V_7 | I – ||

в) 3/4 t S D_2 | t_6 t D_7 | VI S S_6 | K D D_2 | t_6 D_{43} t | S t_{64} S_6 | K D D_7 | t S_{64} t ||

или

3/4 I IV V_2 | I_6 I V_7 |VI IV IV_6 | K V V_2 |I_6 V_{43} I | IV I_{64} IV_6 | K V V_7 |I IV_{64} I ||

ЗАДАНИЕ 3. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений по плану:

1) А. Даргомыжский. Романс «Каюсь, дядя, черт попутал»

2) А. Даргомыжский. Ария Мельника из I действия оперы «Русалка»

3) Л. Бетховен. Соната № 18, соч. 31 № 3 (II часть, 8 т.)

4) А. Варламов. Романс «Мне жаль тебя»

5) Ф. Шуберт. «Утренний привет» из вокального цикла «Прекрасная мельничиха»

6) Русская народная песня «У ворот сосна раскачалася» (№ 21 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

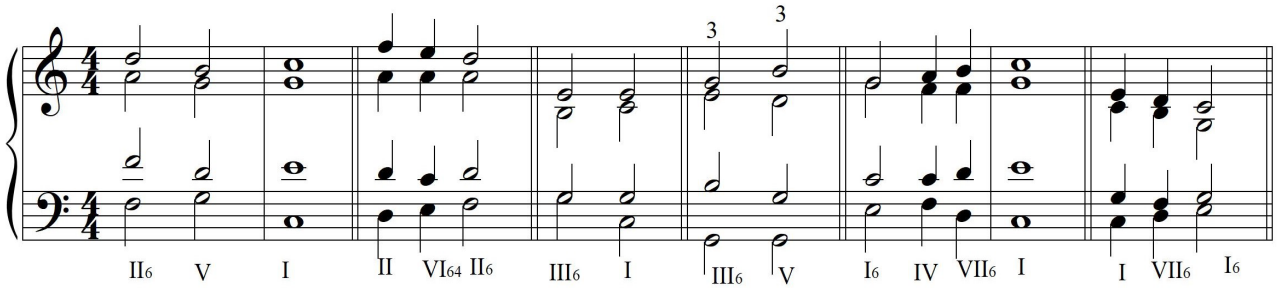
5. СЕКСТАККОРДЫ ПОБОЧНЫХ СТУПЕНЕЙ

Секстаккорды побочных ступеней по сравнению с секстаккордами главных ступеней записываются в четырехголосном складе по-другому. Если в I6, IV6, V6 при записи в четырехголоском складе удваиваются основной или квинтовый тоны, то во II6, III6, VII6 чаще удваивается терцовый тон. Эта особенность записи побочных секстаккордов имеет свои причины. Так, **секстаккорд II ступени – это субдоминанта с секстой,** поэтому для усиления субдоминантовой функции эта IV ступень, на которой аккорд строится, и удваивается. Аналогично, **секстаккорд III ступени – это доминанта с секстой,** поэтому для усиления доминантовой функции эта V ступень, на которой аккорд строится, тоже удваивается.

В **секстаккорде VII ступени** причина иная – акустическая. Тритон, который находится в составе аккорда, требует нивелирования, смягчения звучания. По этой причине и удваивается тоже терцовый тон, который усиливает и подчеркивает консонантное звучание терции и сексты в аккорде.

Секстаккорд II ступени в мажоре имеет минорное звучание, а в миноре – уменьшенное. Аккорд применяется внутри построения, нередко предшествует каденциям, то есть звучит перед кадансовым квартсекстаккордом. Мелодическое положение аккорда перед каденцией не должно быть в квинтовом тоне, чтобы избежать параллельных квинт в голосоведении при соединении с К64. В целом II6 чаще берется в мелодическом положении основного или терцового тонов. Как аккорд субдоминантовой функции, II6 предшествует аккордам доминантовой функции: V, V7, V2. Важно запомнить, что аккорды II6-V надо соединять мелодическим способом. В противном случае возникнут параллельные октавы между басом и каким-либо голосом.

В мажоре секстаккорд II ступени применяется в проходящих оборотах с трезвучием II ступени. При этом в роли проходящего квартсекстаккорда выступает VI64. Весь оборот строится аналогично обороту I-V64-I6, только на ступень выше. В данном случае удвоение в II6 иное (удваивается основной тон аккорда). В миноре такое последование невозможно и проходящий оборот не применяется, так как трезвучие II ступени не используется.



Гармонический мажор, затрагивая VI ступень мажора, касается некоторых аккордов субдоминантовой группы: IV, II, II6. В гармоническом мажоре трезвучие II ступени не используется, так как становится уменьшенным по структуре, соответственно и проходящие обороты II-VI64-II6 также. Трезвучие IV ступени становится минорным. Секстаккорд II ступени становится по структуре уменьшенным, соответственно звучит напряженнее.

При взятии пониженной VI ступени после VI устанавливается логика тяготения в мажоре, вернее усиления тяготения VI ступени в V ступень. Соответственно чаще гармонический мажор появляется после натурального

мажора. Обратная последовательность нелогична и отсутствует. При этом в гармонии важна не только логика тяготения, но и соблюдение правильного голосоведения. Обозначенный хроматический ход VI-VI↓ следует выполнять в одном голосе. Иначе возникает ошибка голосоведения – **переченье –** перенос хроматического хода в другой голос. В классической гармонии такое действие в голосоведении запрещено, является ошибкой. Если в мелодии перемещение трезвучия IV ступени дается с пониженной VI ступенью, надо сразу брать гармонический мажор на весь ход перемещения.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 5

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

№ 74



№ 75



№ 76



№ 77



№ 78



№ 79



№ 80



№ 81



№ 82



№ 83



№ 84



ЗАДАНИЕ 2. Сыграть на фортепиано гармонические последовательности в тональностях до 2-х знаков:

а) 2/4 T T_6 | II_6 D_2 | T_6 $S_г$ | K D | T VI | S $S_г$ | K D_7 | T – ||

или

I I_6 | II_6 V_2 | I_6 $IV_г$ | K V | I VI | IV $IV_г$ | K V_7 | I – ||

б) 2/4 T – | D_6 D_{65} | T $S_{6г}$ | K D | T D_7 | VI $S_{6г}$ | K D_7 | T ||

или

I – | V_6 V_{65} | I $IV_{6г}$ | K V | I V_7 | VI $IV_{6г}$ | K V_7 | I – ||

в) 2/4 t D_{43} | t_6 D_6 | t II_6 | K D_2 | t_6 D_{43} | t S_6 | K D_7 | VI – | S $S_{6г}$ | K D_7 | t ||

или

I V_{43} | I_6 V_6 | I II_6 | K V_2 | I_6 V_{43} | I IV_6 | K V_7 | VI – | IV $IV_{6г}$ | K V_7 | I – ||

ЗАДАНИЕ 3. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений по плану:

1) А. Варламов. Романс «Белеет парус одинокий» (целиком)

2) М. Глинка. Романс Антониды из оперы «Иван Сусанин» (период)

3) М. Глинка. Романс «Я помню чудное мгновенье»

4) Р. Шуман. «Я не сержусь» из цикла «Любовь поэта»

5) Русская народная песня «Надоели ночи, надоскучили» (№ 7 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)

6) Русская народная песня «Из-под камешка» (№ 38 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

6. СЕКСТАККОРДЫ III И VII СТУПЕНЕЙ

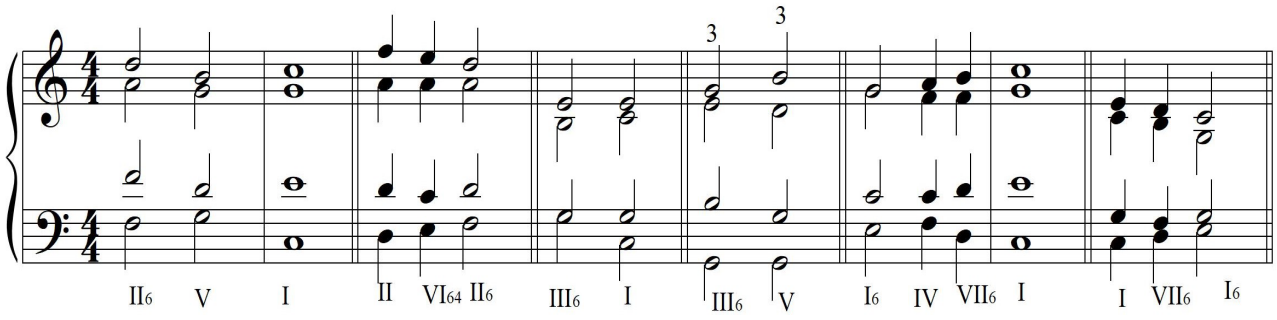
Доминантовая функция представлена еще двумя секстаккордами – секстаккордом III ступени (III6) и секстаккордом VII ступени (VII6). Каждый из них имеет свои особенности применения и записи.

Секстаккорд III ступени – это доминанта с секстой, поэтому для усиления доминантовой функции эта V ступень, на которой аккорд строится, и удваивается. В мажоре аккорд звучит мягко, минорно, не напряженно, поэтому применяется внутри построения или в серединной каденции. Запомнив, что это доминанта с секстой, легко найти его в мелодии – по III ступени в тональности, поскольку чаще III6 берется в мелодическом положении основного тона. В нахождении аккорда помогает и знание местоположения аккордов доминантовой группы в такте – чаще слабые доли. Значит в затакте перед тоникой, если III-III ступени.

Этот аккорд делает гармоническое наполнение периода разнообразнее. Возможно использовать III6 при перегармонизации повторяющихся оборотов или при соединении III-V со скачками терцовых тонов. В примере видно как III6 взят перед V трезвучием со скачками терцовых тонов вместо обычных вариантов гармонизации (К64-V, если это серединная каденция (4 такт), или V-V, как перемещение).

Секстаккорд VII ступени в мажоре и гармоническом миноре применяется нередко, в отличие от трезвучия VII ступени, которое не используется. Запись аккорда всегда одинакова: удваивается терцовый тон. Как уже отмечалось, тритон, который находится в составе аккорда, требует смягчения диссонансного звучания. По этой причине и удваивается терцовый тон, который усиливает и подчеркивает консонансное звучание терции и сексты.

Секстаккорд VII ступени выполняет доминантовую функцию и применяется в определенных оборотах. Во-первых, в проходящем обороте между трезвучием I ступени и секстаккордом I ступени, заменяя проходящий квартсекстаккорд V ступени. Во-вторых, при гармонизации верхнего восходящего тетрахорда на VII ступень в мелодии, которая разрешается в тонику. В данном случае этот вариант гармонизации помогает избежать параллельных квинт при соединении S и D.



Доминантсептаккорд в художественной практике встречается в двух видах: полный и неполный. Как известно, в неполном D7 отсутствует квинтовый тон. Существует ещё один вариант записи доминантсептаккорда, в котором квинтовый тон заменяется на секстовый. Этот вид записи называется D7 с заменным тоном. Однако D7 с секстой встречается в музыке в сочетании с квинтовым тоном в трёх вариантах (D7 с секстой-Т, D7-D7 с секстой-Т, D7 с секстой-D7-Т). Таким образом, появился этот аккорд из неаккордового звука и очень понравился Фридерику Шопену. Весьма частое применение D7 с секстой в творчестве позволило называть его «шопеновским» любимым аккордом или «шопеновской» доминантой.

Доминантовую функцию наполняют и яркие необычные аккорды, например, **D9 – доминантовый нонаккорд.** В четырехголосном складе записывается в неполном виде, без квинты. В художественной практике встречается нечасто, в ярких разделах формы (кульминация, заключительная каденция). Напряженность аккорда подчеркивается и мелодическим положением: нона чаще встречается в мелодии и разрешается в V ступень лада (основной тон доминанты, то есть в неполный D7 или сразу в тонику – I). Правило взятия и разрешения ноны соответствует правилу септимового тона в септаккорде.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 6

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

СЕКСТАККОРДЫ III И VII СТУПЕНЕЙ. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД С СЕКСТОЙ

№ 85



№ 86



№ 87



№ 88



№ 89



№ 90



№ 91



№ 92



№ 93



ДОМИНАНТОВЫЙ НОНАККОРД

№ 94



№ 95



№ 96



№ 97



№ 98



ЗАДАНИЕ 2. Сыграть на фортепиано гармонические последовательности в тональностях до 3-х знаков:

а) 2/4 T VII_6 | T_6 – | S II_6 | K D | T III_6 | T $S_{6г}$ | K D_7 | T – ||

или

2/4 I VII6 | I6 – | IV II6 |K V | I III6 | I IV6г | K V7 | I – ||

б) 2/4 t III_6 | t D_{43} | t_6 II_6 | D – | t VII $_6$ | t_6 S | D_9 D_7 | t – ||

или

2/4 I III6 | I V43 | I II6 | V – | I VII6 | I6 IV | V9 V7 | I – ||

ЗАДАНИЕ 3. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений по плану, отметив местоположение III_6, D_9:

1) А. Гурилев. Романс «Грусть девушки»

2) Й. Гайдн. Соната № 37 (II часть, 9 т.)

3) Ф. Шопен. Прелюдии № 3 G-dur и № 7 A-dur

4) Э. Григ. Ноктюрн, ор. 54

5) А. Скрябин. Прелюдия, ор. 11. № 4 (e-moll)

6) Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже». II д., ариозо Февронии (ц. 111)

7) Русская народная песня «Сваха ты, сваха» (№ 16 из сборника А.К. Лядова «Сборник русских народных песен»)

8) Русская народная песня «За дижою сижу» (№ 36 из сборника А.К. Лядова «Сборник русских народных песен»)

9) А.П. Бородин. «Спящая княжна»

10) М.И. Глинка. «Баллада Финна» из оперы «Руслан и Людмила»

7. СЕПТАККОРДЫ II И VII СТУПЕНЕЙ

В субдоминантовой функции находится группа аккордов со своей ролью, особенностями звучания и применения. Самым ярким и напряженным аккордом субдоминантовой функции является септаккорд II ступени, который в натуральном мажоре является по звучанию малым минорным септаккордом, а в гармоническом мажоре и миноре – малым уменьшенным септаккордом.

Септаккорд II ступени имеет три обращения: квинтсекстаккорд II65, терцквартаккорд II43, секундаккорд II2. Строятся они на IV, VI и I ступенях соответственно. Среди всех аккордов S группы эти четыре аккорда берутся последними по своей напряженности и разрешаются обычно в аккорды доминантовой функции. Однако возможны и плагальные обороты с

переходом II7, II65, II43, II2 в тонические аккорды. Таблица показывает все варианты разрешений рассматриваемых аккордов:

Аккорды	Кадансовый квартсекстаккорд	Аккорды доминантовой группы			Аккорды тоники
II7	К64	V53	V7непол.	V43	I6
II65	К64	V53	V7непол.	V2	I53, I6
II43	К64	V53	V7непол.	V7	I53, I6
II2	–	V6	–	V65	I53

При разрешении в аккорды тоники лучше применять скачки, чтобы не делать движение в септиму (секунды в приму, септимы и ноны в октаву).

Между обращениями септаккорда II ступени возникают проходящие обороты (между II7 и II65, II65 и II43) с соответствующими проходящими I6, I64 или VI64. В таких оборотах присутствует плавное голосоведение с выдержанным или повторяющемся тоне на септиме. Обращения II7 образуют и вспомогательные обороты: I-II2-I; I-II43-I; I-II65-I.

Перемещение II7 и его обращений осуществляется аналогично всем септаккордам: либо септима выдерживается на месте, либо меняется местами с квинтой. При гармонизации мелодии, когда II ступень переходит вниз в I ступень или VII, применение аккордов II7 и его обращений невозможно. В данном случае надо брать II53 или II6.

В большой группе аккордов доминантовой функции свое место занимают вводные септаккорды. Септаккорд VII ступени в натуральном мажоре звучит как малый уменьшенный септаккорд (полууменьшенный), а в гармоническом мажоре и гармоническом миноре – как уменьшенный септаккорд. Такое звучание и строение по всем неустойчивым ступеням лада делают его самым напряженным и устремленным в тонику.

Септаккорд VII ступени имеет три обращения: квинтсекстаккорд – VII65, терцквартаккорд – VII43 и секундаккорд – VII2. Уникальность всех этих аккордов состоит в том, что перед ними возможны аккорды тоники, субдоминантовой и доминантовой групп. Как в любом септаккорде здесь сохраняются все правила септимового тона (взятие, разрешение и перемещение).

Разрешается VII7 и его обращения в тонику двумя способами: сразу в тонические аккорды и внутрифункционально, то есть через доминантсептаккорд и его обращения. В первом случае в аккордах тоники удваивается терцовый тон во избежание параллелизмов. При плавном

голосоведении с логикой тяготения надо учитывать разрешение двух тритонов (уменьшенных квинт) на VII и II ступенях. Иногда VII43 разрешается не в I6, а сразу скачком в тоническое трезвучие. В этом случае возникает ход баса IV-I и придает всему обороту плагальный оттенок. Существует необычный вариант VII43 с квартой в миноре, при разрешении которого обычно подчеркивается аккордовая уменьшенная кварта в мелодии. Этот аккорд очень широко использовал С.В. Рахманинов, поэтому его называют «рахманиновская» субдоминанта.

Рассматриваемые аккорды (основной вид и обращения VII7) могут сочетаться друг с другом, образуя проходящие обороты. Обычно в мелодии такие обороты видно, так как образуются противодвижения с басом. Между VII7 и VII65 могут помещаться IV64 или VI6; между VII65 и VII43 – I6 или VI64; между VII43 и VII2 – III6 или V53. Как видно проходящие аккорды разной функциональности, но она у них завуалирована в результате предельной плавности ведения голосов.

Интересное качество имеет вводный VII7 – симметрию в структуре (все малые терции). При перемещении равенство малой терции и увеличенной секунды в темперированном строе не дает на слух определить аккорд, и все обращения при энгармонической замене звучат одинаково. С такой энгармонической заменой возможно разрешить VII7 в восемь мажорных и минорных тональностей (при замене на VII65, VII43 и VII2), а в целом во все 24 тональности. Об этом подробно будет рассмотрено в теме № 14 (страницы 82-83).

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 7

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

№ 99



№ 100



№ 101



№ 102



№ 103



№ 104



№ 105



СЕПТАККОРД VII СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

№ 106



№ 107



№ 108



№ 109



№ 110



№ 111



№ 112



ЗАДАНИЕ 2. Играть на фортепиано гармонические последовательности в тональностях до 3-х знаков:

а) ¾ T II2 D65 | T VII43 T6 | II7 VI64 II65 | K – D | T II65 D2 | T6 – II43 | K – D7 | T ||

или

¾ I II2 V65 | I VII43 I6 | II7 VI64 II65 | K – V | I II65 V2 | I6 – II43 | K – V7 | I – – ||

б) ¾ t S II65 | D7 – VI | II43 t64 II65 | K D D2 | t6 II7 VII65 | t6 S6 II43 | K D9 D7 | t ||

или

¾ I IV II65 | V7 – VI | II43 I64 II65 | K V V2 | I6 II7 VII65 | I6 IV6 II43 | K V9 V7 | I – – ||

ЗАДАНИЕ 3. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений по плану:

1) А. Дюбюк. Романс «Не брани, меня, родная» (8 т.)

2) А. Варламов. Романс «О, не целуй меня»

3) М. Глинка. Ария Людмилы из I действия оперы «Руслан и Людмила»

4) Л. Бетховен. Соната № 8, соч. 13 (вступление)

5) Русская народная песня «Все мы песни перепели» (№ 44 из сборника А.К. Лядова «Сборник русских народных песен»)

6) Э. Григ. «Кроясь в сумрак туч свинцовых»

7) Э. Григ. «Сердце поэта»

8) Ф. Лист. «Любви загадка»

9) Ф. Лист. «Покинута»

10) Ф. Лист. «Хотел тебе венок сплести»

8. НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР И ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

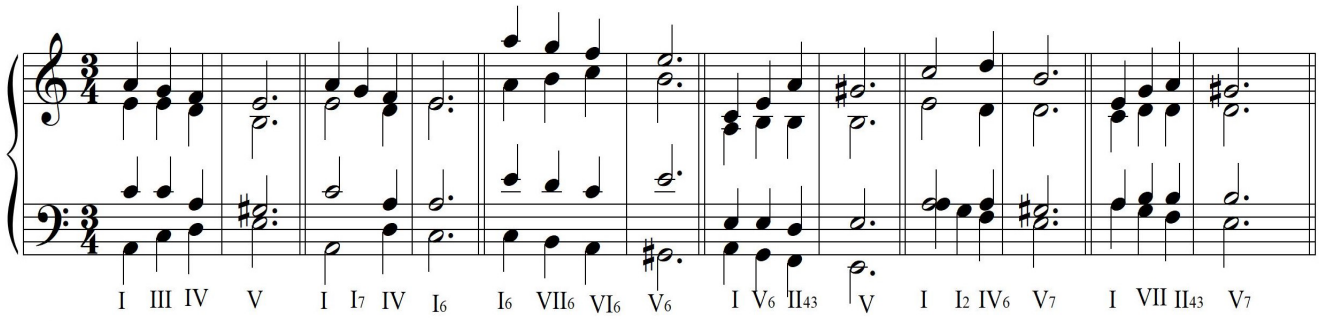
В классико-романтической гармонии минор существует преимущественно гармонического вида. Этот вид минорного лада и оформился для гармонии, аккордов, их логического сочетания и разрешения. Натуральный минор может встречаться в произведениях композиторов XVIII-XIX веков эпизодически, в каких-то оборотах. Самым распространённым является фригийский оборот. Это нисходящий верхний тетрахорд натурального минора. Его структура точно соответствует фригийскому ладу (нижнему тетрахорду). При движении вниз – тон, тон, полутон.

Фригийский оборот весьма часто можно встретить в музыке И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, у композиторов-романтиков. В истории музыкального искусства фригийские обороты возникли в басу, но при переносе их в сопрано они

открыли огромное многообразие гармонических возможностей. Схема гармонического оборота включает натуральную доминанту: **t – d нат. – s – t** . Соответственно самым необычным в последовании является второй аккорд. Чаще это действительно натуральная доминанта: Vн53, VIIн6, III53, VIIн53. Но иногда I7, I43, I2 и другие.

Фригийский оборот бывает в мелодии (1 рода) и в басу (2 рода). В мелодии может иметь варианты гармонизации: I – I7 –IV – V; I – III – IV – V; I – VIIн – VI – III; I6 – VIIн6 – VI6 – V6; VI – III – IV – К.

Когда фригийский оборот находится в басу, то варианты гармонизации такие: I – I2 – IV6 – V; I – Vн6 – IV6 – V; I – VIIн 53 – IV6 – К; I – Vн6 – II43 – V.



Местоположение фригийского оборота в музыкальной форме может быть различным: в самом начале, в середине построения, перед каденцией (как серединной, так и заключительной), и после прерванной каденции.

Диатоническая секвенция – секвенция, все звенья которой используют материал только одной тональности и не выходят за её пределы.

Звено секвенции – мелодический оборот, который повторяется на новой высоте. **Шаг** секвенции – интервал, на который сдвигается звено. Обычно это секунда или терция, реже – кварта. По направлению сдвига секвенции бывают восходящие и нисходящие. При гармонизации такой мелодической секвенции она становится и гармонической. Интересно, что в семиступенной диатонике трезвучия в секвенции меняются: мажорное на минорное, минорное – на уменьшенное, и наоборот. Кстати, уменьшенные трезвучия применяются в диатонических секвенциях, несмотря на то, что как самостоятельная гармония неупотребительны.

Звено гармонического сопровождения может состоять из двух, трех, реже четырех аккордов. Обычно – это ясное функциональное соотношение по типу D-T. В миноре секвенцирование возможно только в натуральном виде, чтобы не возникали ходы на увеличенные интервалы. Однако обрамление секвенции в гармоническом виде (первое или последнее звено).

Поскольку секвенционное повторение – это средство мелодического и гармонического развития, то встречаются секвенции в развивающих разделах музыкальной формы. В периоде секвенции чаще встречаются во втором предложении, реже – в первом. При этом они могут расширить период, сделать его неквадратным.

В мелодии секвенции следует найти и выделить скобками, понимая, что возможны варианты. Практичнее и активнее звучат ямбические мотивы (от слабой доли к сильной). При наличии трех, четырех и пяти звуков в мотиве, следует найти возможность наименьшего аккордового сопровождения (лучше два аккорда), прибегая к логическому перемещению аккордов.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 8

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР ВО ФРИГИЙСКИХ ОБОРОТАХ

№ 113



№ 114



№ 115



№ 116



№ 117



№ 118



№ 119



№ 120



№ 121



№ 122



№ 123



ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

№ 124



№ 125



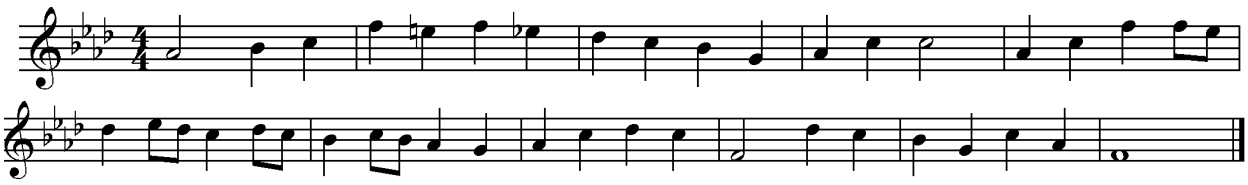
№ 126



№ 127



№ 128



№ 129



ЗАДАНИЕ 2. Сыграть на фортепиано гармонические последовательности в тональностях до 2-х знаков:

а) ¾ t – t_2 | II_{43} t_{64} II_{65} | D_2 t_6 II_6 | K – D_2 | t_6 $VII_{6н}$ VI_6 | D_6 t II_{65} | K – D_7 | t –||

или

¾ I – I2 | II43 I64 II65 | V2 I6 II6 | K – V2 | I6 VIIн6 VI6 | V6 I II65 | K – V7 | I – ||

б) ¾ t $VII_н$ S_6 | D D_6 D_{65} | t t_6 II_{65} | D t_{64} D | t III S | D_{65} t II_{43} | K D D_7 | t – ||

или

¾ I VIIн IV6 | V V6 V65 | I I6 II65 | V I64 V | I III IV | V65 I II43 | K V V7 | I – ||

в) секвенции 1) 2/4 t S_6 | $VII_н$ III_6 | VI II_6 | D t_6 ||

или

2/4 I IV6 | VIIн III6 | VI II6 | V I6 ||

2) ¾ t_6 t_{65} S | VII_6 VII_{65} III | VI_6 VI_{65} II | D_6 D_{65} t ||

или

¾ I6 I65 IV | VII6 VII65 III | VI6 VI65 II | V6 V65 I ||

3) ¾ t t_2 S_6 | VII VII_2 III_6 | VI VI_2 II_6 | D D_2 t_6 ||

или

¾ I I2 IV6 | VII VII2 III6 | VI VI2 II6 | V V2 I6 ||

ЗАДАНИЕ 3. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений по плану:

1) П. Чайковский. «Я ли в поле да не травушка была»

2) Хрестоматия по гармонии / сост. Н. Привано. № 411, 419, 420

3) Скребкова О., Скребков С. Хрестоматия по гармоническому анализу. № 118

4) Скребкова О., Скребков С. Хрестоматия по гармоническому анализу. № 121

5) Г.Ф. Гендель. Пассакалия из сюиты g-moll

6) И.С. Бах. «Хорошо темперированный клавир». I том. Прелюдия h-moll

7) Русская народная песня «Не было ветру» (№ 1 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)

8) Русская народная песня «Как по морю» (№ 3 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)

9) Русская народная песня «Ах, утушка луговая» (№ 67 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

10) Былина «Ермак Тимофеевич» (№ 7 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

11) Н.А. Римский-Корсаков. «Поэт» (сл. А.С. Пушкина)

9. ДИАТОНИКА В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Диатоника – это система натуральных семиступенных ладов. В переводе с греческого языка «диатоника» – «идущая по тонам». Натуральная принадлежность таких ладов – это выстроенность по чистым квинтам (первому самому яркому обертону в натуральном обертоновом звукоряде).

В настоящее время наиболее известные и закрепившиеся в европейской музыкальной культуре лады – это **мажор и минор**. Однако у каждого из них есть три вида – натуральный, гармонический и мелодический. Конечно, в классической гармонии чаще встречаются натуральный мажор и гармонический минор, но к диатонике относятся все их виды. Кроме мажора и минора в области диатоники находятся все семиступенные старинные лады (лидийский, миксолидийский, дорийский, фригийский).

В русской музыке и музыке русских композиторов существует диатоническая основа. Русская народная мелодика «содержит древние слои, представленные, в частности, трихордными попевками, но чаще основывается на семиступенной диатонике и иногда даже выходит за её пределы, то есть применяет элементы 12-ступенной гаммы (хроматической), правда, не отрезками такой гаммы, не подряд, а как бы рассредоточено (так называемый «хроматизм вразбивку»)» [12, с. 33].

История русской музыкальной культуры – это многовековая цепь взаимодействий и взаимовлияний русской народной песни и церковного звукоустройства. Развитие всегда основывалось на связи народного и культового певческого искусства. В музыке всех русских композиторов диатоническая основа русского фольклора была глубоко воспринята и тонко и неповторимо-индивидуально отражена в творчестве. Как отмечает Л. Мазель, «огромные богатства русской народной мелодики нашли разнообразные претворения в творчестве русских классиков и советских композиторов». При этом «фольклор, питая композиторское творчество, представляет собой искусство другого типа» [12, с. 33].

Характерные черты диатоники русской музыки

1.) ладовая переменность, в которой особая роль параллельно-переменных ладов,

2.) натуральный минор и другие диатонические лады,

3.) плагальность, которая проявляется как в мелодике, так и в гармонии.

Ладовая переменность весьма распространена в русской народной музыкальной культуре. Переменный лад – такой лад, в котором функцию устоя (тоники) выполняют разные ступени лада поочередно. В русской песенной культуре особо наполнены этим свойством протяжные песни.

Особую роль в русской музыке играет параллельно-переменный лад. Игра мажора и параллельного минора создает особый светотеневой колорит, позволяющий в одном произведении сочетать разнохарактерные моменты. Этот принцип лег в основу раскрытия многих художественных образов в музыке русских композиторов. При гармонизации таких ладовых сочетаний образуются необычные аккордовые последования, не входящие в логику классической гармонии, и даже с нарушением функциональной логики, когда после доминанты следует субдоминанта (II-VI, V-II, VI-III, III-VI). Также присутствует терцовое сопоставление I-III-I, I-VI-I, II-IV-II.

В натуральном миноре очень часто происходит аккордовое последование I-VIIн-III, которое сразу делает переход в параллельный мажор и выявляет параллельную связь с русской церковной музыкой.

Натуральный минор в русской музыке особенно распространен. Этот вид минора наиболее выразителен и красочен, представляет собой более старинный исконный вид, соответственно наиболее подходящий под статус

старинных диатонических ладов. Русские композиторы применяли принцип сочетания данного натурального минора с гармоническим его видом.

Особенностью гармонии натурального минора является отсутствие сильного тяготения аккордов доминантовой группы в тонику. При этом снимается напряжение тяготения, его необходимость, как в гармоническом миноре. А возникает обратное звучание – спокойное, лишенное обусловленности и направленности, обязательности разрешения.

В своих произведениях русские композиторы часто изображали старину, стилизируя этот временной удаленный промежуток с помощью ладовой основы. Они обращались к старинным диатоническим ладам, особенно минорного наклонения – дорийскому, фригийскому. Интересно, что в лидийском и дорийском ладах необычно звучит субдоминантовая гармония. Русские композиторы слышали эту свежесть и характерность звучания аккордики, ее необычность.

Плагальность – это характерная черта гармонического склада русской музыки. Особенность субдоминантовой гармонии – это отсутствие тяготения к тонике, и, более того, отрицание тоники, как абсолютного устоя, а перенос «внимания» на себя, на субдоминанту, как гармонию, лежащую квинтой ниже, то есть перенос центра устоя на себя, как первооснову лада. Это акустическая причина «уверенности» субдоминанты в своей важности.

В мелодиях русских песен встречается **горизонтально-мелодическая плагальность и гармоническая плагальность.** Первая проявляется в излюбленных квартовых мелодических интонациях IV-I и таких же многочисленных мелодических песенных кадансах (тоже IV-I). Вторая связана с особой логикой последования аккордов, весьма отличающейся от западноевропейского стиля. Музыкальное мышление русских композиторов как бы базируется на всевозможных плагальных сочетаниях. При этом следует отметить огромное многообразие сочетаний даже простых аккордов – трезвучий и секстаккордов (II6-VI-II; IV-I6-VI; I-VI-IV64-I; VI6-I-IV6 и др.). Даже применяемый полный автентический оборот может включать в себя плагальные вкрапления в каждый аккорд.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 9

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

№ 130. «У ворот сосна раскачалася»

(сб. Н Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 21)



№ 131. «Эх, что девушке сделалось»

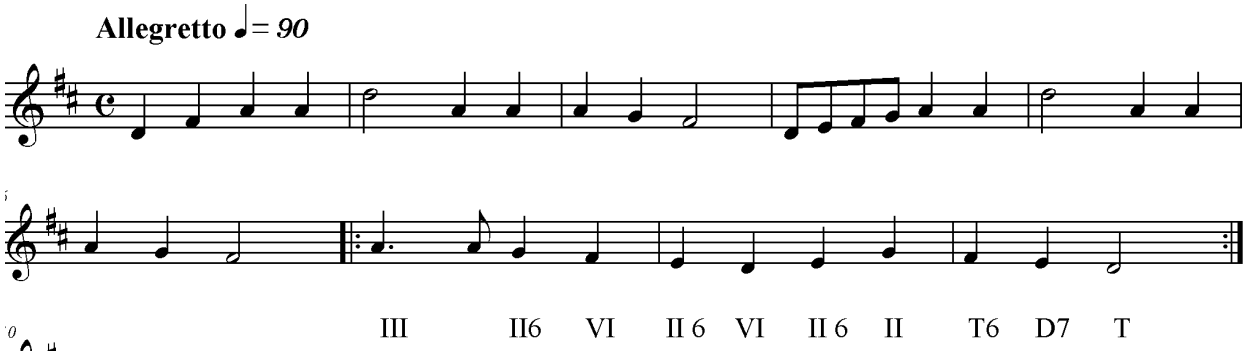
(сб. Н. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 83)



№ 132. Русская народная песня «Ты, рябина ли, рябинушка»



№ 133. Украинская народная песня



№ 134 Русская народная песня «Сронила колечко»



№ 135. Украинская народная песня «Ой, волы мои»



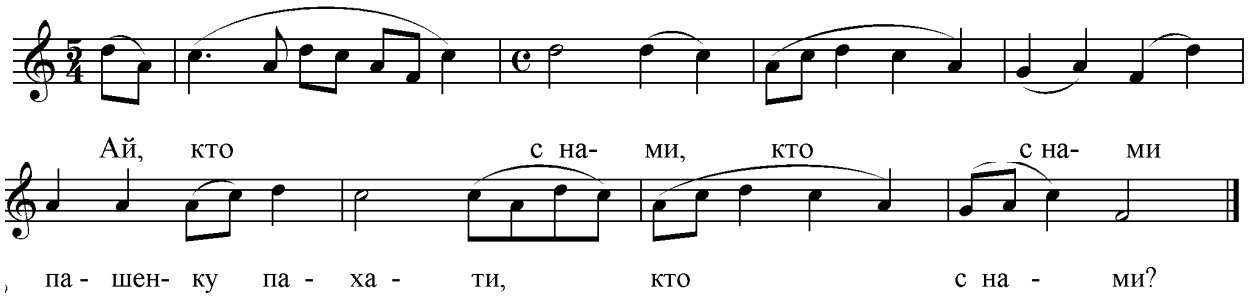
№ 136. «Из-за лесика, да из-за темного»
(сб. Н. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 63)



№ 137. «Свадебная» («Сборник русских народных песен М. Балакирева, № 1)



№ 138. Донская хороводная песня «Ай, кто с нами»



№ 139. Русская народная песня «На море утушка купалася»



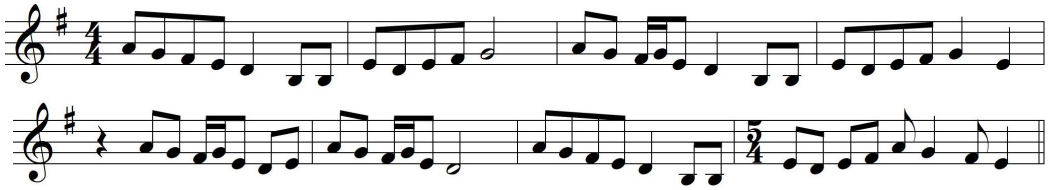
№ 140. «Протяжная»
(«Сборник русских народных песен» М. Балакирева, № 28)



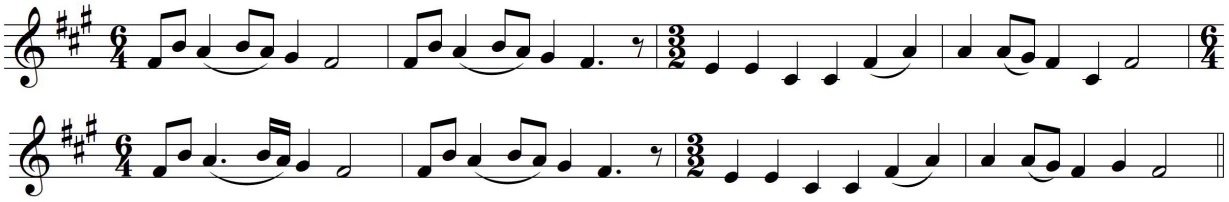
№ 141. Народная песня «Окол моста трава ростя»
(с. Марьевка Пестравского района Самарской области)



№ 142. Народная песня «Раструбилась косынька»
(с. Исаково Похвистневского района Самарской области)



№ 143. Народная песня «Не было ветру»
(с. Покровка Борского района Самарской области)



№ 144. М. Скорик. Тема фуги № 6 («12 прелюдий и фуг»)



№ 145. Русская народная песня «А как по лугу зеленому»



№ 146. Д. Шостакович. Тема и противосложение из фуги № 20 c-moll
(«24 прелюдии и фуги»)



№ 147. П. Лондонов. Тема и противосложение из фуги d-moll



№ 148. П. Лондонов. Тема и противосложение из фуги h-moll



№ 149. Р. Щедрин. Вокализ «Ива, ивушка»



№ 150. В. Семенов. Тема фуги для струнного квартета



№ 151. И. Ельчева. Тема и противосложение из фуги № 6 h-moll
(«24 прелюдии и фуги»)



№ 152. И. Ельчева. Тема и противосложение из фуги № 4 b-moll
(«24 прелюдии и фуги»)



№ 153. И. Ельчева. Тема и противосложение из фуги № 9 h-moll
(«24 прелюдии и фуги»)



№ 154. Н. Полынский. Тема фуги и противосложение из фуги № 5 «Беловежье»
(цикл «Фантазии и фуги»)



№ 155. «Приданные, удалые, ладу, ладу»
(сб. Н. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 92)



№ 156. К.Сорокин. Тема и противосложение из фуги № 13
(«24 прелюдии и фуги») на основе русской народной песни
«Приданные, удалые, ладу, ладу»



№ 157. К. Сорокин. Прелюдия № 22 («24 прелюдии и фуги»)



№ 158. К. Сорокин. Тема и противосложение из фуги № 22
(«24 прелюдии и фуги»)



№ 159. Н. Полынский. Фантазия № 8 «Векса»
(цикл «Фантазии и фуги»)



№ 160. К Сорокин. Тема фуги № 14 («24 прелюдии и фуги»)



ЗАДАНИЕ 2. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений, определить тип фактуры, жанр песни, особенности мелодии и гармонизации народных напевов:

1) О. Скребкова, С. Скребков. Хрестоматия по гармоническому анализу. № 136–141

2) Т. Мюллер. Полифонический анализ. Хрестоматия. № 217, 218, 219, 224, 225, 226

ЗАДАНИЕ 3. Отметить гармонические средства, применяемые композиторами для сочинения в духе русской народной песни:

1) П. Чайковский. Русская песня. Хор («Детский альбом»)

2) А. Лядов. Про старину

3) В. Калинников. Симфония № 2, побочная партия I части

4) А.С. Даргомыжский. Опера «Русалка». I действие. Хор «Ах ты, сердце»

5) А.П. Бородин. Опера «Князь Игорь» Пролог (интродукция)

6) Русская народная песня «Сидит наша гостинька» (№ 11 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)

7) Русская народная песня «На Иванушке чапан» (№ 18 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)

8) Русская былина «О Вольге и Микуле» (№ 2 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

9) Русская былина «Про Добрыню» (№ 6 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

10) Русская народная песня «Подле реку» (№ 10 из сборника А.К. Лядова «Сборник русских народных песен»)

10. АЛЬТЕРАЦИЯ И ХРОМАТИКА В ГАРМОНИИ

Альтерация, как изменение ступеней мажорного и минорного лада, бывает ладовая (внутрифункциональная) и модуляционная. Ладовая направлена на расширение возможностей лада, в связи с повышением и понижением неустойчивых ступеней лада при усилении их тяготения в устойчивые ступени. В мажоре это II-, II+, IV+ ступени, в миноре – II-, IV-, IV+. Хроматические звуки (хроматизмы) создают особую выразительность, как в мажоре, так и в миноре, которая направлена на создание разных музыкальных образов и состояний.

В гармонии при таких изменениях ступеней изменяются аккорды, становятся альтерированными. Одним из самых первых альтерированных аккордов был «неаполитанский» секстаккорд второй ступени (II6 неап.) с пониженной II ступенью. Такое название аккорда связано с тем, что впервые широкую известность он получил в музыке композиторов неаполитанской оперной школы конца XVII века во главе с Алессандро Скарлатти. Однако и в музыке композиторов Германии и других стран Европы секстаккорд низкой II ступени также встречался и даже раньше. Сначала аккорд появился в миноре, а применяться в мажорном ладе стал

со времен Л. Бетховена. В мажоре понижение II ступени сочетается с применением гармонического вида (понижение VI ступени), чтобы аккорд не был увеличенным, а мажорным. Таким образом, и в мажоре и в миноре, II6 неап. Имеет одинаковую структуру мажорного секстаккорда.

Яркость звучания этого аккорда делает его среди консонирующих аккордов субдоминантовой сферы самым «сильным», напряжённым. Поэтому ему предшествуют разнообразные трезвучия и секстаккорды субдоминантовой функции, а также тоника. После секстаккорда второй низкой ступени идет доминанта (К, V, V7, V2). При мелодическом соединении с V (аналогично II6-V) возникает и допускается переченье. Опять по аналогии с обычным секстаккордом II ступени возможен проходящий оборот с трезвучием II низкой ступени, при котором в мажоре VI64 будет в мелодическом виде.

Альтерация в ладу возникала по необходимости плавного соединения аккордов, их логической последовательности. Так, повышение IV ступени возникло в музыке раннего барокко, и аккорды с повышенной IV ступенью (альтерированная субдоминанта) появились по логике усиления тяготения IV ступени в V. Как пишет Е.Н. Абызова, «эта альтерация способствует более острому, напряженному тяготению к каденционному басу – V ступени, так как образует яркое полутоновое соотношение между #IV и V ступенями лада» [1, с. 229].

Альтерированная субдоминанта в виде разнообразных аккордов часто называется двойной доминантой. Конечно, при переходе в доминанту такой эффект отклонения возникает, и аккорды S альтерированной играют роль доминанты к доминанте (от этого обозначение DD), ведь звук #IV по сути является вводным тоном к доминанте. Однако аккорды альтерированной субдоминанты могут переходить и в К64, и аккорды тонической функции, выступая в своей функциональной роли (S). Следовательно, этим аккордам свойственна функциональная двойственность.

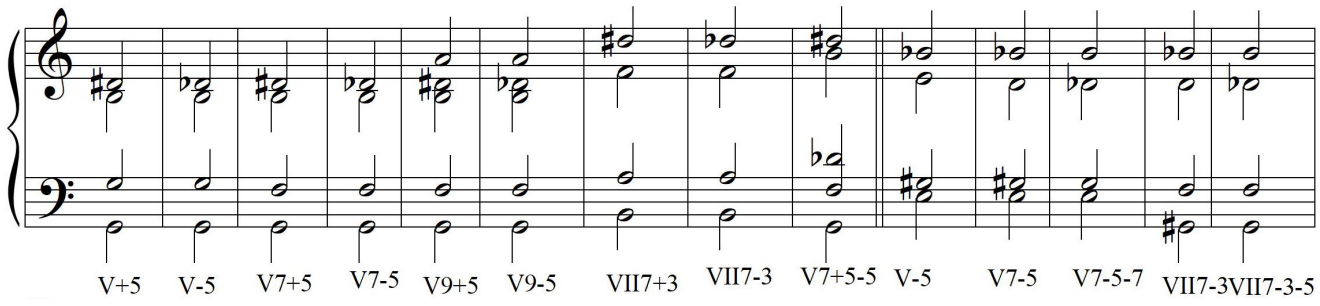
Полная схема всех аккордов альтерированной субдоминанты с #IV приводится на странице 230 учебника Е.Н. Абызовой. В каденции аккорды S альтерированной строятся преимущественно на #IV и VI ступенях. Им предшествуют аккорды групп S и T. Между аккордами D группы они звучат, как вспомогательные, обычно образуя обороты с замыканием на D.

Разрешение в аккорды доминантовой группы происходит по всем правилам разрешения (септима идет вниз, удваивается терцовый тон). Если разрешение происходит в диссонирующую доминанту, то возможно и допускается переченье.

Аккорды доминантовой функции также подвергаются альтерированию. Причина тому – усиление тяготения к тонике с действием обострения и сокращения расстояния между соседствующими ступенями. Замена диатонических ступеней на хроматические приводит к изменению звуков аккордов доминантовой группы. Затрагиваются неустойчивые ступени – II и IV. В результате в мажоре это II-, II+, IV+; в миноре II-, IV-, IV+. А результат в аккордах мажора следующий: V-5, V7-5, V9-5; V+5, V7+5, V7+7, V9+5; VII7-3, VII6-3, VII7+3, VII6+3. В миноре образуются следующие альтерированные аккорды доминантовой группы: V-5, V7-5, V9-5; VII7-3, VII6-3.

При альтерировании возможно использование двух звуков: и II, и IV ступеней. Соответственно в аккордах альтерируются два звука. Для минора «более характерна понижающая альтерация доминант» [1, с. 320], так как часто в миноре понижаются оба звука и применяются такие аккорды: V7-5-7, V9-5-7, VII7-3-5, VII6-3-5. При разрешении альтерированных аккордов в тонике изменяются привычные удвоения тонов в соответствии с тяготением хроматизмов D. При альтерации возможно расщепление – одновременное понижение и повышение одного тона. Этот процесс затрагивает мажор с двухнаправленным изменением II ступени, и, соответственно, появлением аккордов V ступени с расщепленной квинтой -5 и +5, а также аккордов VII ступени с расщепленной терцией -3 и +3.

C-dur a-moll



ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 10

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

СЕКСТАККОРД II НИЗКОЙ СТУПЕНИ

№ 161



№ 162



№ 163



№ 164



№ 165



АККОРДЫ АЛЬТЕРИРОВАННОЙ S (DD) В КАДЕНЦИИ

№166



№ 167



№ 168



№ 169



№ 170



№ 171



№ 172



№ 173



АККОРДЫ АЛЬТЕРИРОВАННОЙ S (DD) ВНУТРИ ПОСТРОЕНИЯ

№ 174



№ 175



№ 176



№ 177



№ 178



№ 179



№ 180



№ 181



№ 182



№183



№ 184



ЗАДАНИЕ 2. Играть на фортепиано гармонические последовательности в тональностях до 3-х знаков:

а) 2/4 T T6 | DDVII2 г D43 | T S | K D | T II2 +1+3 | T S6 | K D7 | T ||

или

I I6 | IV2-7 V43 | I IV | K V | I II2 +1+3 | I IV6 | K V7 | I – ||

б) 2/4 T II43 +1+3 | T T6 | II65 II65 +1+3 | K D2 | T6 T | II43 II43 +1+3 | K D7 | T ||

или

I II43 +1+3 | I I6 | II65 II65 +1+3 | K V2 | I6 I | II43 II43 +1+3 | K V7 | I – ||

в) 2/4 t t6 | DDD7 D43 | t II6неап | D DDVII7 D | t S43 +1 | t II6неап| K D7 | t ||

или

I I6 | II7+3+5 V43 | I II6неап | V VII7 →V | I IV43 +1 | I II6неап| K V7 | I – ||

г) 2/4 T T6 | D43 D43 -5 | T S | K D | T V65-5 | T S6 | K D7 | T – ||

или

I I6 | V43 V43-5 | I IV | K V | I V65-5 | I IV6 | K V7 | I – ||

д) 2/4 T D65+5 | T T6 | II65 II65 +1+3 | K D2-5 | T6 T | II43 II43 +1+3 | K D7 -5 | T – ||

или

I V65+5 | I I6 | II65 II65 +1+3 | K V2-5 | I6 I | II43 II43 +1+3 | K V7 -5 | I – ||

е) 2/4 t t6 | D43 D43-5-7 | t II65 | D D65 | t VII65-3 | t II65| K D7 | t – ||

или

I I6 | V43 V43-5-7 | I II65 | V V65 | I VII65-3 | I II65| K V7 | I – ||

ЗАДАНИЕ 3. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений по плану:

1) Л. Бетховен. Соната № 18, соч. 31 № 3 (I часть, главная партия)

2) Л. Бетховен. 32 вариации (тема)

3) П. Чайковский. «Шарманщик», «Вальс», «Мазурка» («Детский альбом»)

4) Ф. Мендельсон. Песня без слов № 48

5) Русская народная песня «Уж ты поле моё, поле чистое» (№ 25 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)

6) М. Мусоргский. «Меня ты в толпе не узнала» (№2 из цикла «Без солнца»)

7) В.А. Моцарт. Фантазия c-moll, 1 раздел

8) Э. Григ. Песня «Весенний цветок» (ор. 26 № 4)

9) С.С. Прокофьев. Менуэт из сюиты «Ромео и Джульетта»

11. МОДУЛЯЦИЯ

Модуляция (от лат. modulatio) – это размеренность. В широком смысле слова это разного вида смена тональности с изменением тонального центра (тоники). В узком конкретном смысле это переход в другую тональность с закреплением в ней кадансированием. Таким образом, модуляции по степени завершенности бывают трех видов:

1) совершенная, собственно модуляция с переходом и закреплением каденцией;

2) несовершенная, то есть переход в новую тональность осуществляется, но без закрепления кадансом, это временный переход – отклонение;

3) проходящая, которая представляет собой череду родственных тональностей по отношению к главной, к которым делается отклонение или модуляция, но без возвращения в исходную тональность, а с последовательным движением в следующую.

Модуляции классифицируются по способу перехода. Всего типов модуляций такого признака пять:

1) **функциональная,** которая происходит со сменой функциональной роли аккордов при их приравнивании, при этом аккорды простые: трезвучия или секстаккорды, и этапов выполнения модуляции четыре (построение в главной тональности, приравнивание, модулирующий аккорд и каденционное закрепление в новой тональности);

2) **энгармоническая,** которая происходит с помощью энгармонической замены звуков аккорда (D7, ум. VII7, ув. 53) и звучит ярко, внезапно, с неожиданным переходом в далекие по родству тональности;

3) **мелодическая,** в выполнении которой не участвуют гармонические средства, а вся процедура перехода концентрируется в мелодии (мелодическая связка с появлением новых альтерированных знаков, характерных для новой тональности);

4) **мелодико-гармоническая,** основанная на тонкой взаимосвязи хроматического движения в мелодии и свободной «поддержки» аккордов, которая приводит в далекие по родству тональности;

5) **модуляция-сопоставление,** встречающаяся в музыкальных формах в момент цезуры, остановки, перехода одного раздела в другой (это могут быть любые музыкальные построения: фразы, предложения, периоды).

В музыке многообразие типов модуляции по способу перехода выделяет первый вид (**функциональная**) в самый точный при определении этого явления в музыкальной культуре. Вспомним, что модуляция – это размеренность. Из всех модуляций лишь функциональная выполняется постепенно, логически продуманно, поэтапно выстроено и целенаправленно спокойно. Она неторопливо, но убедительно приводит в новую родственную (в разной степени) тональность с ее утверждением и закреплением кадансированием.

Отклонение – это несовершенная модуляция или кратковременный переход в родственную тональность без закрепления в ней кадансом. Отклонение передает все качества модуляции, но не так определенно и твердо. Музыкальное построение, в котором присутствует отклонение, обладает своеобразием гармонических красок и разнообразием тонального плана, ярче воплощает движение и развитие музыкальной мысли.

Отклонение выполняется разными способами. Самый распространенный, часто встречающийся в художественной практике – автентический. Этот способ основан на применении побочной доминанты к новой местной тонике (тональности I степени родства или диатонического родства). Намного реже встречаются плагальные отклонения через побочную субдоминанту. Третьим вариантом отклонения может быть полный гармонический оборот, в котором вместе сочетаются аккорд побочной субдоминанты, а потом аккорд побочной доминанты к выбранной для отклонения тональности, родственной главной тональности. Таким образом, способов выполнения отклонений три.

Берутся аккорды побочной доминанты или субдоминанты после диатонических аккордов. В периоде чаще встречаются отклонения в сторону субдоминанты (тональности IV, VI, II ступени). Такое направление отклонений подчеркивает субдоминантовость, делает ее функцию важной и рельефной в преддверии серединной и заключительной каденций.

Важно увидеть момент отклонения. Это просто, когда в мелодии появляются хроматизмы или новые знаки той тональности, куда совершается отклонение. Это сложно, когда подобных «подсказок» нет. Надо понимать, что звук, к которому направлено мелодический ход, может быть трактован как прима, терция или квинта новой тональности. Среди многообразия моментов отклонения чаще встречаются два «шаблона» – два оборота с характерным направлением и определенной гармонизацией.

Первый: это восходящий хроматический или диатонический ход к временной тонике новой тональности. Соответственно звук перед новой местной тоникой трактуется как VII ступень. Гармонизация V2→IV6; V2→II6; V2→VI6; V2→V6 в соответствии со звуками. **Второй:** это нисходящий ход на тон, как движение IV-III в миноре. Этот вариант является вертикальным контрапунктом первого (голоса сопрано и бас как бы меняются местами) с гармонизацией V65→IV; V65→II; V65→VI. Конечно, это самые распространенные варианты. Рассмотрим другие трактовки. Первое мелодическое движение (восходящий полутон) возможно рассматривать иногда как II-III ступени в миноре. При втором ходе (нисходящий тон) может быть вариант II-I ступени в миноре или VI-V – в мажоре.

Другие мелодические движения связаны с восходящим тоном (это II-III в мажоре или IV-V в обоих ладах) и нисходящим полутоном (это IV-III в мажоре или VI-V в миноре и гармоническом мажоре).

Хроматические секвенции – такие секвенции, звенья которых звучат не в одной главной тональности, а наоборот, каждое звено звучит в новой тональности. Встречаются хроматические секвенции в развивающих частях музыкальных форм (середины простых форм, средние части сложных форм, разработки сонатных аллегро), а в периоде – в середине предложений, но чаще – во втором предложении. При этом период часто становится с расширением именно благодаря секвенциям. Такое явление весьма понятно, так как секвенции – действенное и сильное средство музыкального развития.

Звенья хроматической гармонической секвенции состоят из двух-трех аккордов по аналогии с отклонением (неустой в устой). Варианты функциональных оборотов: D-T, S-D-T, DD-D-T. При этом в мелодии может быть бóльшее число звуков, что связано с возможностью перемещений при гармонизации.

Все характеристики хроматических секвенций аналогичны диатоническим. Во-первых, по направлению движения они могут быть восходящими и нисходящими. Во-вторых, шаг секвенций также чаще секундовый, реже терцовый или квартовый. Возможны равновеликие интервалы (по тонам б. 2, по полутонам м. 2, по м. 3 или б. 3), но тогда секвенции становятся модулирующими, когда диатоническое родство тональностей не сохраняется и возможны «уходы» в далекие строи. Еще одним показателем аналогий является количество звеньев, которое также

придерживается двух-трех. При бóльшем числе звеньев обычно применяется либо варьирование, либо смена шага секвенции, что, однако, не является обязательным.

Существует интересный вариант хроматической секвенции с «выпадением» аккорда разрешения. Такое явление называется в музыке «эллипсис». Вспомним, что самым распространенным простым оборотом является прерванный оборот V7-VI. Эллиптический оборот в гармонии всегда связан с отсутствием предполагаемого логического разрешения. В простом названном случае за диссонирующим аккордом появляется неожиданный непредполагаемый, но консонирующий аккорд.

Возможен другой вариант, при котором после диссонирующего аккорда звучит другой диссонирующий аккорд. Так именно складывается **доминантовая цепочка**. Если в хроматической секвенции «пропускаются» разрешения (тоники), то остаются одни неустойчивые аккорды доминанты. Значит, секвенция превращается в доминантовые цепочки, которые, по сути, представляют собой последовательность диссонирующих септаккордов и их обращений. Септаккорды в таких цепочках могут быть как малые мажорные (D7 и его обращения), так и уменьшенные (VII7 и его обращения). Иногда в таких последованиях сочетаются оба типа септаккордов или нонаккорды с септаккордами. Голосоведение предельно плавное с соблюдением правила септимы.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 11

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

№ 185



№ 186



№ 187



№ 188



№ 189



№ 190



№ 191



№ 192



№ 193



№ 194



№ 195



№ 196



№ 197



№ 198



№ 199



№ 200



№ 201



ЗАДАНИЕ 2. Играть на фортепиано периоды с отклонениями в тональностях с 1-2 знаками:

а) 2/4 T D_{43} | T_6 D_{65}→| S II_{65} | K D | T D_2→| S_6 $II_{43г}$ | K D_7 | T – ||

или

I V_{43}→ | I_6 V_{65}→| IV II_{65} | K V | I V2→ | IV6 II $_{43г}$ | K V7 | I – ||

б) 2/4 t D_{43}→| VI D_{43}→| S $S_{7\,+1}$| K D | t D_{43}→| VI $II_{43г}$ | K D_7 | t ||

или

I V_{43}→ | VI V_{43}→ | IV $IV_{7\,+1}$| K V | I V_{43}→| VI $II_{43г}$ | K V_7 | I – ||

ЗАДАНИЕ 3. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений по плану:

1) П. Чайковский. Баркарола (Июнь) (цикл «Времена года»)

2) П. Чайковский. Подснежник (Апрель) (цикл «Времена года»)

3) Ф. Мендельсон. Песни без слов № 1, 16, 20.

4) Русская народная песня «Подуй, подуй, непогодушка» (№ 19 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)

5) Русская народная песня «Катенька веселая» (№ 20 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)

6) Русская народная песня «У ворот, ворот батюшкиных» (№ 45 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»)

7) Русская народная песня «Что не ястреб совыкался» (№ 18 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

8) Русская народная песня «Не спасибо игумну тому» (№ 70 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

9) Ф. Шопен. Мазурка № 1 ор. 6 № 1

10) Ф. Шопен. Мазурка № 10 ор. 17 № 1

12. МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ I СТЕПЕНИ РОДСТВА

Модуляция, как уже рассматривалось, имеет классификацию по способам перехода и степени завершенности. В музыкальных произведениях модуляция встречается постоянно, регулярно, но с разной долей вероятности в какой-либо музыкальной форме. Есть своя логика композиции в музыкальных формах. Постепенная функциональная модуляция встречается в простых формах, в начальных периодах. Модулирующие периоды дают толчок дальнейшему развитию и динамическому звучанию и в сложных формах, являясь частью, небольшим музыкальным построением. Рассмотрим функциональную модуляцию, которая совершается в тональности первой степени родства или диатонического родства.

Каждая мажорная тональность имеет свою диатоническую родословную. К примеру, для тональности C-dur тональности I степени родства – это следующие тональности по ступеням:

d-moll	e-moll	F-dur	f-moll	G-dur	a-moll
II	III	IV	IV гарм.	V	VI

Для минорной тональности a-moll:

C-dur	d-moll	e-moll	E-dur	F-dur	G-dur
III	IV	V	V гарм.	VI	VII нат.

Итак, «модуляция – заранее подготовленный, основательный и прочный переход в новую тональность; независимо от того, будет ли новая тональность закреплена, новая тоника утверждается убедительной

каденцией» [1, с. 271]. В совершении функциональной постепенной модуляции возможны два пути:

1) сначала сделать отклонение в новую тональность, а потом в ней закрепиться;

2) перейти в новую тональность через один из общих аккордов двух тональностей (главной, исходной и последующей, новой).

При этом оба варианта перехода звучат естественно и логично. За преимущество первого говорят многочисленные примеры из музыкальной практики и указание некоторых авторов учебников по гармонии. Так, Е.Н. Абызова пишет: «преимущество этого способа – простота и мягкость перехода» [1, с. 271]. Называется этот способ – **модуляция через отклонение**. Второй – **модуляция через общий аккорд.**

Процесс модуляционного перехода через общий аккорд охватывает 4 этапа:

1) показ исходной главной тональности,
2) выбор общего аккорда,
3) выбор модулирующего аккорда,
4) закрепление в новой тональности (заключительная каденция или каданс).

В сочетаниях главной и новой тональности существует разное количество общих аккордов. Если это тонально параллельные, то общих аккордов шесть. Однако способов перехода пять, поскольку сама новая тональность не приравнивается тонике (это первый способ – через отклонение). Если это тональности с разницей в один знак (тональности S, D или их параллелей), то общих получается четыре аккорда, а способов перехода соответственно три по аналогии с предыдущим сочетанием. В случаях перехода в тональности с разницей в 4 знака – из мажора в тональность гармонической субдоминанты или из минора в тональность гармонической доминанты – общих аккордов лишь два, а способ перехода лишь один.

Посредствующий (общий) аккорд – это граница между тональностями, поскольку он может повернуть назад или продвинуть движение в новом ракурсе. Модулирующий аккорд – яркое и диссонирующее созвучие, которое целенаправленно в сторону нового тонического центра и ведет к каденционному закреплению в нем. Из всех общих аккордов наиболее удобными являются аккорды субдоминантовой функции в новой

тональности, поскольку удобно подготавливают модулирующий аккорд: диссонирующую субдоминанту (II7 и его обращения или альтерированную субдоминанту). Полная картина модуляций во все ступени из мажора и из минора представлена в учебнике Е.Н. Абызовой [1, с. 273-297]. Мы приведем модуляционный переход C-dur → G-dur в виде разных вариантов общего аккорда в форме одного второго предложения.

I = IV

C-dur: ¾ I II2 V65 | I = IV II65 II65+1+3| К – V7 | I – || G-dur

VI = II

C-dur: 4/4 I II2 V65 I | V43→VI = II II6 II65+1+3 | К – V7 – | I IV64 I – || G-dur

III = VI

C-dur: 4/4 I V43 I6 II 7 | V65→III = VI II43 II43+1+3| К – V9 V7| I IV64 I – || G-dur.

А теперь вариант модуляции через отклонение (с приравниванием для понимания):

V6= I6

C-dur: 4/4 I V65 I V2→| V6 = I6 II 65 II65+1+3 – | К – V7 6 V7| I IV64 I – || G-dur

Как видно, все варианты удобны в логическом последовании структуры функциональной последовательной модуляции. Возможно этот фактор тоже сыграл свою роль в выборе композиторами движений по тональностям в модуляциях в разных музыкальных формах. Весьма часто модуляционные переходы осуществляются в тональности доминантовой группы. Рассмотрим для сравнения другой вариант модуляции из C-dur в a-moll.

I = III

C-dur: ¾ а) I II2 V65 | I = III II6 II65+3| К – V7 | I – || a-moll

б) I II2 V65 | I = III IV II65+3| К – V7 | I – || a-moll

в) I II2 V65 | I = III II7 II65| К – V7 | I – || a-moll

V = VII нат.

C-dur: 3/4 I VI V43 →| V = VII нат II43 II43+3| К – V7 | I – || a-moll

III = V нат.

C-dur: 3/4 I I6 II 7 | V65→III = Vнат. V7 |VI II43 II43+3| К – V7| I IV64 I || a-moll

IV = VI

C-dur: 3/4 I I6 V65→| IV=VI II43 II43+3| К – V7 | I – || a-moll

II = IV

C-dur: 3/4 I – VII7→| II=IV II65 II65+3| К – V7| I IV64 I || a-moll

А теперь опять вариант модуляции через отклонение (с приравниванием для понимания):

VI = I

C-dur: 3/4 I – V43→| VI=I II43 II43+3 | К – V7 | I – || a-moll

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 12

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

№ 202



№ 203



№ 204



№ 205



№ 206



№ 207



№ 208



№ 209



№ 210



ЗАДАНИЕ 2. Игра на фортепиано:

1) Сочинить и выучить наизусть мажорный и минорный периоды (8 тактов).

2) Играть одним способом модуляции в тональности диатонического родства.

(I степени родства) в форме периода:

d-moll → B-dur, d-moll → F-dur, , e-moll → G-dur, e-moll → a-moll

g-moll → F-dur, D-dur → e-moll, F-dur → d-moll, G-dur → D-dur,

A-dur → D-dur, G-dur → h-moll.

3) Написать по образцу в теме все варианты второго периода в модуляциях: e-moll → G-dur, e-moll → a-moll, D-dur → e-moll.

ЗАДАНИЕ 3. Выполнить письменный гармонический анализ следующих произведений по плану:

1) П. Чайковский. «Подснежник» (март) из цикла «Времена года»

2) Л. Бетховен. Соната № 10 (II часть)

3) Л. Бетховен. Соната № 2 (IV часть)

4) А. Даргомыжский. Романс «Мне минуло шестнадцать лет»

13. НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ И ОРГАННЫЙ ПУНКТ

Неаккордовые звуки – это звуки, которые не входят в состав аккорда, но линеарно зависят от его тонов. Аккордовые звуки являются носителями вертикального гармонического начала, а неаккордовые – мелодического. В этом их основная роль, «они мелодизируют многоголосную музыкальную ткань; они дополняют функционально-гармонические тяготения аккордов мелодическими, интонационными связями; наконец, они варьируют и бесконечно разнообразят звучания аккордов» [1, с. 297], придают аккордам специфическую экспрессию, усиливают колорит звучания, влияют на создание художественного образа, а также обновляют структуру аккордов. Последний фактор создает тенденцию к появлению новых производных форм аккордов.

Классификация неаккордовых звуков:

1) задержания,

2) проходящие звуки,

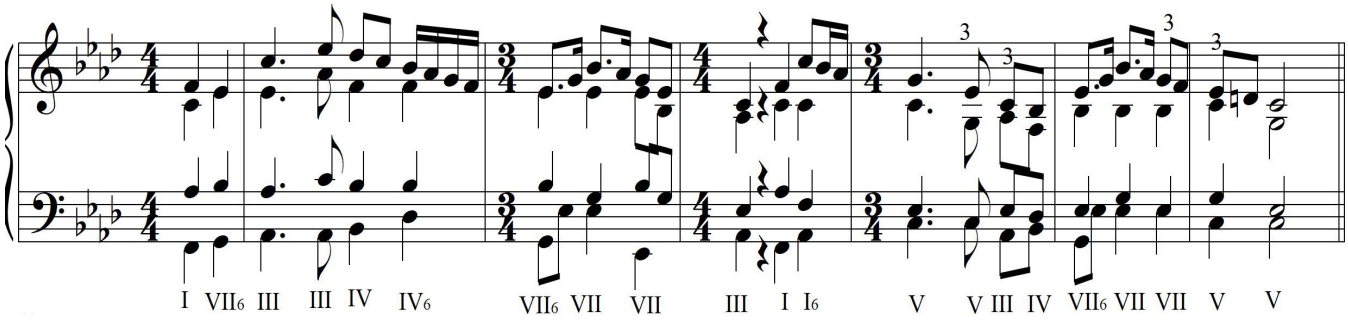
3) вспомогательные звуки,

4) предъемы.

Задержания всегда берутся на сильное время такта и бывают двух видов: приготовленные и неприготовленные. В приготовленных задержаниях три этапа – приготовление (звук из предыдущего аккорда), задержание и разрешение. В неприготовленном – два: задержание и разрешение. По направлению движения задержания бывают нисходящими и восходящими (преимущественно и желательно на полутон, но в мажоре можно и на тон, если II-III ступени в тоническом аккорде). По количеству задействованных голосов задержания бывают двойные и тройные (соответственно, в двух или трех голосах).

Проходящие звуки – это звуки, которые идут между разными аккордовыми звуками на слабое время такта. Именно такие звуки способствовали появлению проходящих гармонических оборотов. Проходящие звуки могут быть диатоническими и хроматическими, двойными и тройными (проходящие созвучия).

Пример гармонизации задачи № 201, в мелодии которой присутствуют проходящие звуки.



Вспомогательные звуки – звуки, которые берутся между аккордовым звуком и его повторением на слабой метрической доле. Такие звуки могут прозвучать на одной гармонии, а могут соединить разные с действием перегармонизации аккордового звука. Вспомогательные звуки бывают верхними или нижними по отношению к окружающему аккордовому. Классифицируются аналогично проходящим, то есть они бывают диатонические и хроматические, двойные и тройные. Однако существуют еще виды таких неаккордовых звуков:

- вспомогательный, взятый скачком;
- брошенный вспомогательный (камбиата).

Предъем – это такой неаккордовый звук, который входит в состав следующего аккорда, как бы предваряя и ожидая его. Такой прием характерен для старинных автентических кадансов в музыке композиторов эпохи барокко. По технике это прием противоположный приготовленному задержанию. По интонационному ходу предъем бывает плавным и скачковым. По количеству задействованных голосов – двойным или тройным, однако чаще звучит в одном голосе. Длительность предъема всегда меньше окружающих его аккордов.

Органный пункт – это выдержанный звук в одном или нескольких голосах, на фоне которого происходит смена гармоний. Похожий термин возник в XI столетии – **органум** – жанр музыки той эпохи Средневековья, основанный на технике выдерживания длинного тона. В народной музыке он существует в древних времен, как в певческих голосах, так и в звучании инструментов (волынка, лира). В XIII веке термин отражал звучание педального звука органа. Органный пункт может звучать в произведении от одного такта до целого построения всей формы.

Существуют разные виды органных пунктов. По нахождению на ступени лада бывают тонический, доминантовый, субдоминантовый, реже на III ступени. Если органный пункт затрагивает два голоса, то он называется **двойной.** Часто это тоническая квинта (I-V ступени), и связано это с использованием ее при игре на старинных народных инструментах («волыночная квинта»).

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 13

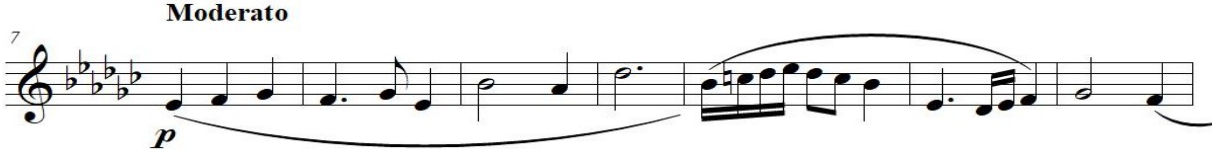
ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

№ 211. «Протяжная»
(«Сборник русских народных песен» М. Бадакирева, № 34)



t VII6нIIIн S S6 VIIн VII6 III t t6 Vн IIIнS VIIн – Vн

№ 212. В. Полторацкий. Тема фуги № 14 es-moll («24 прелюдии и фуги»)



№ 213



№ 214



№ 215



ЗАДАНИЕ 2. Играть на фортепиано гармонические последовательности из тем № 1-12 (на выбор) в тональностях до 2-х знаков с применением неаккордовых звуков.

ЗАДАНИЕ 3. Проанализировать следующие произведения, детально классифицируя все неаккордовые звуки, и определить органный пункт:

1) И.С. Бах. Прелюдия E-dur («Х.Т.К.», 1 том)

2) П.И. Чайковский. Романс «То было раннею весной»

3) Э. Григ. «Избушка», «Сон»

4) А.П. Бородин. № 1 «В монастыре», № 2 «Интермеццо» (середина), № 7 «Ноктюрн» («Маленькая сюита»)

5) М.П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Действие IV. Смерть Бориса (оркестровое заключение)

6) М.П. Мусоргский. «Старый замок» («Картинки с выставки»)

7) Колыбельная «Идет коза рогатая» (№ 25 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

8) Русская народная плясовая «Как по травке, по муравке» (№ 26 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

9) Русская народная плясовая «Во поле береза стояла» (№ 39 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»)

14. РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Тональности в равномерно-темперированном строе имеют различный набор ключевых знаков и разную степень родства между собою. «Функциональная близость (родство) между различными тональностями определяется характером взаимоотношений их тоник и наличием общих аккордов» [4, с. 350]. Однако и количество общих звуков в них, интервальные соотношения их основных тонов также определяют родство. Наиболее близки тональности кварто-квинтового и терцово-секстового соотношения. В этом скрывается акустическая предпосылка, физическая природа звука, отраженная в обертоновом звукоряде.

Систему взаимосвязей и родства тональностей изучали в разные времена ученые-музыканты и композиторы. В учебнике по гармонии Н.А. Римского-Корсакова изложена система композитора, основанная на степени родства разных тональностей, включающая три степени родства. В учебнике по гармонии П.И. Чайковского несколько иная классификация тонального родства, в которой четыре степени родства. При сравнении оказывается, что вторая группа в учении Николая Андреевича крупнее. Если ее разделить, то получиться тот же принцип разделения. Учебники по гармонии отечественных музыковедов придерживаются этих двух учений. Итак, сделаем таблицу по 3 степеням на основе учения Н.А. Римского-Корсакова.

Группа первой степени родства (диатонического):

C-dur: a-moll, G-dur, e-moll, F-dur, d-moll, f-moll

a-moll: C-dur, d-moll, F-dur, e-moll, G-dur, E-dur

Группа второй степени родства:

C-dur: B-dur, g-moll, D-dur, h-moll, A-dur, E-dur, H-dur, Es-dur, c-moll, As-dur, Des-dur, b-moll.

Это 12 тональностей, которые родственны через тональности 1 степени родства. Разница в знаках от 2-х до 5-ти. Мажорные тональности представлены все (и диезные, и бемольные) с количеством знаков от 2-х до 5-ти, а минорные – только параллельные с 2-мя знаками, одноименная (c-moll) и одна с 5-ю бемолями.

Группа третьей степени родства:

C-dur: Fis-dur, fis-moll, dis-moll, gis-moll, cis-moll.

К этой группе относятся 5 тональностей, у которых нет никаких общих аккордов. Далекая степень родства определяется и соотношением тоник в увеличенный интервал (ув. 4, ув. 1, ув. 2, ув. 5).

Таким образом, вся система родства охватывает 24 тональности к исходной главной (в данном случае это C-dur): 6 тональностей 1 степени родства, 12 – второй степени и 5 третьей вместе с 1 данной.

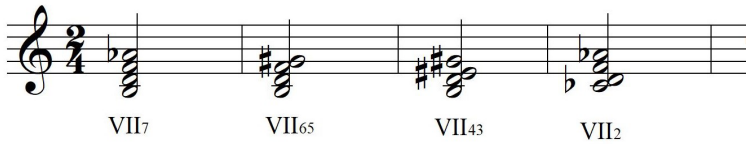
Модуляция в тональности 2 и 3 степени родства осуществляется двумя способами: через общий аккорд и через общую тональность.

Энгармоническая модуляция – модуляция, которая осуществляется через общий диссонирующий аккорд, являющийся одновременно и общим, и модулирующим. Такая сжатая функциональность аккорда приводит к быстроте и внезапности всей модуляции, буквально мгновенности ее выполнения. Такое звучание помогает в музыкальных произведениях создать эффект резкого поворота, яркого озарения, неожиданного перехода. Е.Н. Абызова указывает на фактор движения от простого к сложному, то есть в исходной тональности эти диссонирующие аккорды – простые диатонические, а в новой – альтерированные. «Обратная перемена порождает комический эффект “обмана ожидания”» [1, с. 351].

Энгармоническая модуляция – это энгармонические замены малого мажорного септаккорда, уменьшенного септаккорда или увеличенного трезвучия. Много реже можно встретить в музыкальных произведениях энгармонизм малого септаккорда с уменьшенной квинтой (полууменьшенный), малого минорного септаккорда.

Модуляция через уменьшенный септаккорд подчеркивает универсальность этого аккорда, его необычность. Дело в том, что в темперированном строе всего три разных аккорда по малым терциям от нот

СИ, ДО, ДО #. Остальные являются его обращениями при энгармонической замене звуков. С помощью этого аккорда можно сделать переход в любую из 24-х тональностей. Тогда он играет роль либо вводного септаккорда к тонике, либо к доминанте (VII7→D), либо к субдоминанте (VII7→S). При этом энгармоническая замена делается с одним, двумя, тремя или четырьмя звуками аккорда. Таким образом, каждый из перечисленных вводных септаккордов может разрешиться в восемь тональностей (VII7→T), принимая вид септаккорда, квинтсекстаккорда, терцквартаккорда или секундаккорда. А уже «три уменьшенных (трактованных как вводные к тонике, доминанте и субдоминанте) в каком-либо из функциональных щзначений входят в каждую из всех 24 тональностей темперированного строя» [1, с. 353].

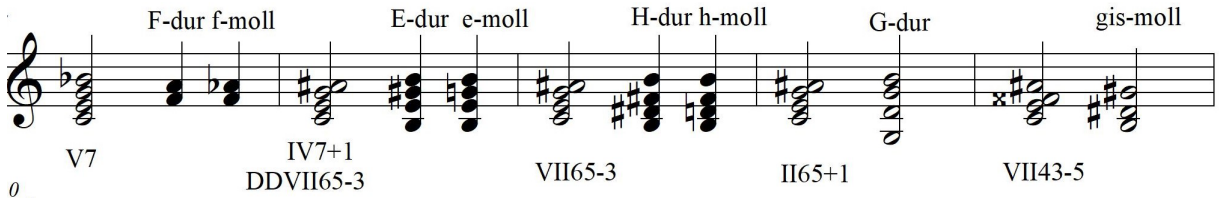


Доминанта к тонике D→T	C-dur c-moll	A-dur a-moll	Fis-dur fis-moll	Es-dur es-moll
Доминанта к доминанте D→D	F-dur f-moll	D-dur d-moll	H-dur h-moll	As-dur as-moll
Доминанта к субдоминанте D→S	G-dur g-moll	E-dur e-moll	Cis-dur cis-moll	B-dur b-moll

Энгармоническая модуляция через малый мажорный септаккорд – это модуляция через энгармонизм доминантсептаккорда. Весь процесс основан на энгармоническом равенстве малой септимы и увеличенной сексты. Яркость перехода основана на равенстве диатонического D7 и альтерированного аккорда субдоминантовой группы с ув. 6 (IV65+1 в миноре, II43 +1+3 и IV65+1-7 в гармоническом мажоре). То есть «ложный» D7 – это аккорд, который звучит, как малый мажорный, а по сути, является альтерированной субдоминантой с ув. 6. При этом еще фигурирует и дважды увеличенная кварта на VI пониженной ступени в мажоре. Обычно, эти аккорды берутся в каденции на VI пониженной в мажоре и VI в миноре, на IV+ в мажоре и миноре.

Однако это лишь два варианта энгармонической замены D7: в гармоническом мажоре и миноре. Другие варианты

«доминантсептаккордов» находятся на других ступенях. К примеру, на IV ступени мажора есть II65+1. Другие варианты связаны с альтерацией аккордов доминантовой группы, приводящие к структурному подобию D7. Это VII65 -3 в гармоническом мажоре и в миноре. В миноре есть еще один подобный аккорд на IV пониженной ступени. Это VII43-5.



Разнообразие таких модуляций связано с обращениями D7, которые также участвуют в переходе. Например, D2=II65+1+3 гарм. в мажоре. Таким образом, в энгармонических модуляциях используются звучания не только основных видов «доминантсептаккордов», но и их обращений. Для освоения этой темы достаточно поиграть предложенные аккорды с разрешениями в различные тональности, понимая их цифровку и функциональную принадлежность.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА № 14

ЗАДАНИЕ 1. Гармонизовать мелодии:

№ 216. В. Полторацкий. Тема фуги № 12 gis-moll («24 прелюдии и фуги»)



№ 217. В. Полторацкий. Тема фуги № 4 e--moll («24 прелюдии и фуги»)



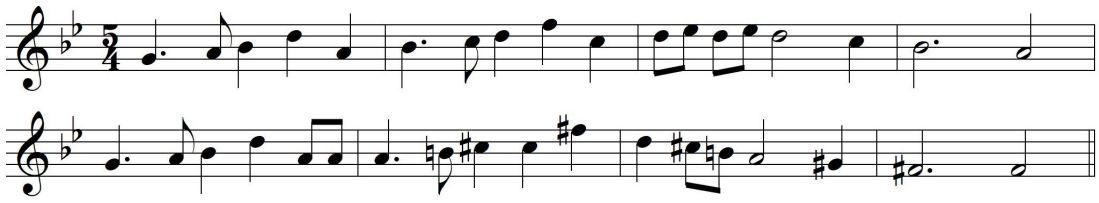
№ 218



№ 219



№ 220



ЗАДАНИЕ 2. Играть на фортепиано следующие модуляции:

C-dur→D-dur; D-dur→E-dur; F-dur→G-dur; G-dur→d-moll.

a-moll→h-moll; a-moll→c-moll; d-moll→c-moll.

ЗАДАНИЕ 3. Проанализировать следующие произведения, найти в них модуляции, энгармонические модуляции и средства их осуществления:

1) М.И. Глинка. Баллада Финна из оперы «Руслан и Людмила»
2) А. Лядов. «Колыбельная» («8 песен для оркестра»)
3) П.И. Чайковский. Романс «Забыть так скоро»
4) П.И. Чайковский. Романс «Скажи зачем»
5) Ф. Шопен. Мазурка № 14 ор. 24 № 1
6) Ф. Шопен. Мазурка № 33 ор. 56 № 1

ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

1. Гармонизация мелодии с отклонениями и модуляцией в тональности диатонического родства, с возможными отклонениями в зоне расширения после прерванного оборота (10–16 тактов).

2. Игра на фортепиано модулирующего периода в тональности диатонического родства (первой степени родства). Требуется сыграть один из вариантов перехода в новую тональность через общий аккорд.

3. Выполнение гармонического анализа двух предложенных произведений с предварительной подготовкой в классе (15-20 минут). Одно из произведений – из фольклорного материала.

4. Ответ на один из вопросов по теоретическому курсу гармонии.

5. Выполнение энгармонической модуляции в виде разрешения аккорда в различные тональности с названием цифровок получающихся аккордов при энгармонической замене звуков. Предложенные аккорды – уменьшенный септаккорд и малый мажорный септаккорд («ложный» доминантсептаккорд).

ОБРАЗЦЫ ЭКЗАМЕНАЦИОННЫХ БИЛЕТОВ

Билет № 1

1. Полная функциональная система мажора и минора. Главные и побочные трезвучия.

2. Сыграть модулирующий период: F-dur → g-moll.

3. Разрешить всеми способами аккорд: a – dis – c – fis.

4. Гармонический анализ:

а) П. Чайковский. У камелька (Январь) (цикл «Времена года»),

б) Русская народная плясовая «Как по травке, по муравке» (№ 26 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»).

Билет № 2

1. Диатонические лады в русской музыке. Особенности гармонизации народных напевов.

2. Сыграть модулирующий период: e-moll → D-dur.

3. Разрешить всеми способами аккорд: h – gis – des – f.

4. Гармонический анализ:

а) А. Даргомыжский. Романс «Мне минуло шестнадцать лет»,

б) Русская былина «Про Добрыню» (№ 6 из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»).

Билет № 3

1. Секвенции, их виды. Диатонические секвенции.

2. Сыграть модулирующий период: G-dur → h-moll.

3. Разрешить всеми способами аккорд: c – ais – e – fisis.

4. Гармонический анализ:

а) В. Калинников. Хор «Жаворонок»,

б) Русская народная песня «Как по морю» (№ 3 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»).

Билет № 4

1. Модуляция в музыке. Общая теория модуляции.
2. Сыграть модулирующий период: D-dur → A-dur.
3. Разрешить всеми способами аккорд: cis – g – e – b.
4. Гармонический анализ:

а) П.И. Чайковский. «Мазурка» из цикла «Детский альбом»,

б) Русская народная песня «Сидит наша гостинька» (№ 11 из сборника М.А. Балакирева «Русские народные песни»).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Основная

1. Абызова, Е. Гармония / Е. Абызова. – Москва: Музыка, 2022. – 384 с.
2. Берков, В. Гармония: учеб. для специальных курсов заочных, очных и вечерних отделений музыкальных вузов / В. Берков. – Москва: Ленанд, 2015. – 671 с.
3. Бершадская, Т. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. – Санкт-Петербург: Композитор, 2021. – 268 с.
4. Дубовский, И. Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. – Москва: Музыка, 2023. – 480 с.
5. Мюллер, Т. Гармония / Т. Мюлер. – Москва: Музыка, 1982. – 289 с.
6. Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2017. – 336 с.
7. Римский-Корсаков, Н.А. Практический учебник гармонии / Н.А. Римский-Корсаков. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2022. – 176 с.
8. Тюлин, Ю. Краткий теоретический курс гармонии / Ю. Тюлин. – Санкт-Петербург: Композитор, 2016. – 212 с.
9. Тюлин, Ю. Учебник гармонии / Ю. Тюлин, Н. Привано. – Москва: Музыка, 1986.
10. Чайковский, П. Краткий учебник гармонии: учебник / П.И. Чайковский.– Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. – 96 с.

Дополнительная

11. Алексеев, Б. Задачи по гармонии / Б. Алексеев. – Москва: Музыка, 1976.
12. Аренский, А. Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии / А. Аренский. – Москва: Музыка, 2022. – 132 с.
13. Балакирев, М. Сборник русских народных песен / М. Балакирев. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. – 80 с.
14. Берков, В. Задачи по гармонии / В. Берков, А. Степанов. – Москва: Музыка, 1973.
15. Бершадская, Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни / Т. Бершадская. – Санкт-Петербург: Планета музыка, 2021. – 164 с.
16. Духовное наследие народов Поволжья: живые истоки: антология. Т. IV. Русская свадьба Самарской губернии. Ч. I. – Самара, 2015. – 684 с.

17. Евсеев, С. Народные и национальные корни музыкального языка С.И. Танеева / С. Евсеев. – Москва: Музгиз, 1963.

18. Кастальский, А. Основы народного многоголосия / А. Кастальский. – Москва: Музгиз, 1948.

19. Лядов, А. Сборник русских народных песен / А. Лядов. – Москва: Музгиз, 1933.– 52 с.

20. Мазель, Л. О природе и средствах музыки: теоретический очерк / Л. мазель. – Москва: Музыка, 1991. – 80 с.

21. Мазель, Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. – Москва: Музыка, 1972. – 616 с.

22. Максимов, С. Упражнения по гармонии на фортепиано. Ч. I / С. Максимов. – Москва: ЁЁ Медиа, 2014. – 192 с.

23. Можжевелов, Б. Мелодии для гармонизации / Б. Можжевелов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2015. – 213 с.

24. Москаленко, О. Самоучитель. Традиционная ансамблевая игра на балалайках. По материалам фольклорно-этнографических экспедиций. Ч. I. Самарская область / О. Москаленко, А. Давыдов. – Ульяновск: Изд-во Корпорации технологий продвижения, 2023. – 80 с.

25. Мутли, А. Сборник задач по гармонии / А. Мутли. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2006. – 192 с.

26. Мюллер, Т. Полифонический анализ: хрестоматия. Гл. IX / Т. Мюллер. – Москва: Музыка, 1964.

27. Мясоедов, А. Задачи по гармонии: учеб. пособие / А. Мясоедов. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. – 112 с.

28. Римский-Корсаков, Н.А. Сто русских народных песен / Н.А. Римский-Корсаков. – Москва, Ленинград: Музгиз, 1951. – 178 с.

29. Русяева, И.А. Устные тесты по гармонии: учеб.-метод. пособие / И.А. Русяева. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. – 76 с.

30. Скребкова, О. Хрестоматия по гармоническому анализу: учеб. пособие для вузов / О. Скребкова, С. Скребков. – Москва: Юрайт, 2023. – 294 с.

31. Степанов, Г. Гармония / Г. Степанов. – Москва: Музыка, 1971.

32. Холопов, Ю. Гармония: теоретический курс / Ю. Холопов. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022. – 545 с.

33. Холопов, Ю. Задачи по гармонии / Ю. Холопов. – Москва: Московская консерватория, 2011.

34. Холопова, В. Мелодика: науч.-метод. очерк / В. Холопова. – Москва: Музыка, 1984. – 88 с.

Учебное издание

Васирук Ирина Ивановна

ГАРМОНИЯ

Учебно-методическое пособие

Редактор Л.В. Кузьмина
Верстка – Н.А. Зимина

ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»
443010, г. Самара, ул. Фрунзе, 167
e-mail: rio@samgik.ru

Формат 60х90/8. Объем 10,6 усл.п.л.
Подписано в печать 04.09.2024
Тираж 100 экз. Заказ № 1056

Отпечатано в РИЦ СГИК