

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО  
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

**Т. С. КЮРЕГЯН**

# **ГАРМОНИЯ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ**

**Практическое руководство  
для иностранных студентов**

**Часть I**



---

НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР  
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»  
МОСКВА 2011

УДК 781.41  
ББК 85.31  
К99

*Рецензенты:*

Г. И. Лыжов, кандидат искусствоведения, доцент  
О. Е. Назайкинская, кандидат искусствоведения, доцент

К99 **Кюрегян Т. С. Гармония для начинающих** : Практическое руководство для иностранных студентов: в 2-х ч. / Т. С. Кюрегян. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011.

ISBN 978-5-89598-260-0  
Ч. 1. — 92 с., нот.  
ISBN 978-5-89598-261-7 (в обл.)

Данное руководство по общему курсу гармонии предназначено для иностранных студентов, обучение которых имеет свою специфику. Издание выходит в двух частях. Его первая часть охватывает материал среднего звена и содержит (в качестве введения) минимальные, необходимые для изучения гармонии сведения по элементарной теории. Книга снабжена заданиями во всех практикуемых формах: письменные упражнения, игра на фортепиано, гармонический анализ.

УДК 781.41  
ББК 85.31

ISBN 978-5-89598-261-7 (ч. 1)  
ISBN 978-5-89598-260-0

© Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского, 2011  
© Кюрегян Татьяна Суменовна, 2011

## Оглавление

От автора .....	7
-----------------	---

### Введение. Сведения по элементарной теории музыки

§ 1. Названия звуков .....	8
§ 2. Диез .....	8
§ 3. Бемоль .....	8
§ 4. Дубль-диез .....	8
§ 5. Дубль-бемоль .....	8
§ 6. Бекар .....	8
§ 7. Гамма .....	8
§ 8. Степень (1-е значение) .....	8
§ 9. Полутон .....	9
§ 10. Тон .....	9
§ 11. Степень (2-е значение) .....	9
§ 12. Интервал .....	9
§ 13. Ступенная величина интервалов .....	9
§ 14. Тоновая величина интервалов .....	9
§ 15. Чистые интервалы .....	9
§ 16. Малые и большие интервалы .....	9
§ 17. Уменьшённые интервалы .....	10
§ 18. Увеличенные интервалы .....	10
§ 19. Тритон .....	10
§ 20. Лад .....	10
§ 21. Мажор .....	10
§ 22. Минор .....	10
§ 23. Тональность .....	11
§ 24. Наименование тональности .....	11
§ 25. Употребительные тональности .....	11
§ 26. Мажорные тональности .....	11
§ 27. Минорные тональности .....	12
§ 28. Энгармонически равные тональности .....	12
§ 29. Число знаков в тональностях .....	12
§ 30. Одноимённые тональности .....	13
§ 31. Параллельные тональности .....	13
§ 32. Аккорды .....	13
§ 33. Виды трезвучий .....	13
§ 34. Виды септаккордов .....	13
§ 35. Обращения аккордов .....	13
§ 36. Обращения трезвучий .....	13
§ 37. Обращения септаккордов .....	14
§ 38. Основные длительности .....	14

### Гармония. Часть I

§ 39. Четырёхголосное изложение .....	15
§ 40. Стабильное четырёхголосие .....	15
§ 41. Название звуков аккорда .....	15
§ 42. Нормативное удвоение в трезвучии .....	15
§ 43. Расположение аккорда .....	15
§ 44. Тесное расположение .....	15
§ 45. Широкое расположение .....	15

§ 46. Мелодическое положение . . . . .	16
ЗАДАНИЕ 1 . . . . .	16
§ 47. Функция аккорда . . . . .	16
§ 48. Возможное последование функций . . . . .	16
§ 49. Доминанта в миноре . . . . .	16
ЗАДАНИЕ 2 . . . . .	16
§ 50. Голосоведение . . . . .	16
§ 51. Соединение трезвучий . . . . .	16
§ 52. Гармоническое соединение . . . . .	17
§ 53. Перекрещивание голосов . . . . .	17
ЗАДАНИЕ 3 . . . . .	17
§ 54. Мелодическое соединение . . . . .	17
ЗАДАНИЕ 4 . . . . .	18
§ 55. Гармонизация мелодии . . . . .	19
§ 56. Выбор расположения . . . . .	19
ЗАДАНИЕ 5 . . . . .	20
§ 57. Перемещение трезвучия . . . . .	21
ЗАДАНИЕ 6 . . . . .	22
§ 58. Повторение гармонии при перемещении . . . . .	22
ЗАДАНИЕ 7 . . . . .	22
§ 59. Скачки терций . . . . .	23
ЗАДАНИЕ 8 . . . . .	24
§ 60. Скачки терций в миноре . . . . .	25
ЗАДАНИЕ 9 . . . . .	25
§ 61. Период . . . . .	25
§ 62. Каденция . . . . .	25
ЗАДАНИЕ 10 . . . . .	26
§ 63. Кадансовый квартсектаккорд . . . . .	26
ЗАДАНИЕ 11 . . . . .	27
§ 64. Сектаккорд . . . . .	27
ЗАДАНИЕ 12 . . . . .	28
§ 65. Плавное соединение трезвучия и сектаккорда . . . . .	28
ЗАДАНИЕ 13 . . . . .	29
§ 66. Соединение сектаккордов с кадансовым . . . . .	29
ЗАДАНИЕ 14 . . . . .	29
§ 67. Применение сектаккордов . . . . .	29
ЗАДАНИЕ 15 . . . . .	30
§ 68. Перемещение в сектаккордах . . . . .	30
ЗАДАНИЕ 16 . . . . .	30
§ 69. Скачки при соединении трезвучия и сектаккорда . . . . .	31
ЗАДАНИЕ 17 . . . . .	31
§ 70. Скачки при соединении сектаккорда и трезвучия . . . . .	31
ЗАДАНИЕ 18 . . . . .	32
§ 71. Соединение двух сектаккордов . . . . .	33
§ 72. Увеличенные интервалы при соединении сектаккордов . . . . .	33
ЗАДАНИЕ 19 . . . . .	34
§ 73. Проходящие обороты . . . . .	35
§ 74. Проходящие квартсектаккорды . . . . .	35
ЗАДАНИЕ 20 . . . . .	36
§ 75. Вспомогательные обороты . . . . .	37
§ 76. Вспомогательные квартсектаккорды . . . . .	37
ЗАДАНИЕ 21 . . . . .	38
§ 77. Доминантсептаккорд . . . . .	38

§ 78. Разрешение доминантсептаккорда . . . . .	39
§ 79. Употребление доминантсептаккорда . . . . .	39
§ 80. Перемещение доминантсептаккорда . . . . .	40
§ 81. Неполный доминантсептаккорд . . . . .	40
ЗАДАНИЕ 22 . . . . .	41
§ 82. Обращения доминантсептаккорда . . . . .	41
§ 83. Разрешение обращений доминантсептаккорда . . . . .	41
§ 84. Употребление обращений доминантсептаккорда . . . . .	42
§ 85. Проходящие обороты с доминантовым терцквартаккордом . . . . .	42
ЗАДАНИЕ 23 . . . . .	43
§ 86. Сектаккорд II ступени . . . . .	44
ЗАДАНИЕ 24 . . . . .	45
§ 87. Трезвучие II ступени . . . . .	46
§ 88. Проходящие обороты с аккордами II ступени . . . . .	46
ЗАДАНИЕ 25 . . . . .	46
§ 89. Субдоминанты гармонического мажора . . . . .	47
ЗАДАНИЕ 26 . . . . .	48
§ 90. Прерванная каденция . . . . .	48
§ 91. Трезвучие VI ступени вне каденции . . . . .	49
ЗАДАНИЕ 27 . . . . .	49
§ 92. Септаккорд II ступени . . . . .	50
§ 93. Разрешение II <sub>7</sub> в тонику . . . . .	50
§ 94. II <sub>7</sub> в каденции . . . . .	51
ЗАДАНИЕ 28 . . . . .	51
§ 95. Проходящие обороты с участием II <sub>7</sub> . . . . .	52
§ 96. Вспомогательные обороты с II <sub>7</sub> . . . . .	52
ЗАДАНИЕ 29 . . . . .	53
§ 97. Вводный септаккорд, или септаккорд VII ступени . . . . .	54
§ 98. Разрешение VII <sub>7</sub> в тонику . . . . .	54
ЗАДАНИЕ 30 . . . . .	55
§ 99. Проходящие обороты с участием VII <sub>7</sub> . . . . .	55
ЗАДАНИЕ 31 . . . . .	56
§ 100. Доминантовый нонаккорд . . . . .	56
ЗАДАНИЕ 32 . . . . .	57
§ 101. Доминанта с секстой . . . . .	57
ЗАДАНИЕ 33 . . . . .	58
§ 102. Сектаккорд VII ступени . . . . .	59
ЗАДАНИЕ 34 . . . . .	59
§ 103. Трезвучие III ступени . . . . .	59
ЗАДАНИЕ 35 . . . . .	60
§ 104. Диатонические секвенции . . . . .	61
ЗАДАНИЕ 36 . . . . .	61
§ 105. Двойная доминанта . . . . .	62
§ 106. Подготовка аккордов двойной доминанты . . . . .	62
§ 107. Двойная доминанта в каденции . . . . .	63
ЗАДАНИЕ 37 . . . . .	64
§ 108. Альтерация двойной доминанты . . . . .	64
ЗАДАНИЕ 38 . . . . .	65
§ 109. Двойная доминанта внутри построения . . . . .	66
ЗАДАНИЕ 39 . . . . .	66
§ 110. Отклонение . . . . .	67
ЗАДАНИЕ 40 . . . . .	68
§ 111. Хроматические секвенции . . . . .	68

ЗАДАНИЕ 41.....	69
§ 112. Модуляция.....	70
ЗАДАНИЕ 42.....	71

<b>Русско-английский словарь музыкальных терминов .....</b>	<b>72</b>
---	-----------

### **Образцы для анализа**

1. Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37 № 1.....	76
2. Ф. Шуберт. «Король в Фуле» D 367 .....	76
3. Р. Шуман. «Смелый наездник» из «Альбома для юношества» ор. 68 .....	77
4. Р. Шуман. «Народная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68.....	77
5. Р. Шуман. «Колыбельная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68.....	78
6. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 8, I часть .....	78
7. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 9, II часть .....	79
8. И. Брамс. «Девушка» ор. 95 № 1 .....	79
9. В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано K 377, II часть .....	80
10. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 10, II часть.....	80
11. Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 3, II часть.....	81
12. В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано K 377, III часть.....	82
13. Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 5, I часть .....	82
14. А. Даргомыжский. «Каюсь, дядя...».....	83
15. А. Даргомыжский. «Я вас любил».....	83
16. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 15, II часть.....	84
17. Р. Шуман. Марш ор. 99 № 11 .....	85
18. Ф. Лист. «Утешение» № 4 .....	86
19. Р. Шуман. «Листок из альбома» ор. 99 № 6 .....	86
20. С. Рахманинов. «Уж ты, нива моя...» .....	87
21. И. С. Бах — А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример а).....	87
22. И. С. Бах — А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример б).....	88
23. И. Брамс. Баллада ор. 118 № 3.....	88
24. Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 7, IV часть.....	89
25. Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 10, II часть .....	90
26. Р. Шуман. Вальс ор. 124 № 4 .....	90
27. П. Чайковский. Полька из «Детского альбома» ор. 39 .....	91
28. П. Чайковский. «Шарманщик поет» из «Детского альбома» ор. 39 .....	91
29. Р. Шуман. «О чужих странах и людях» из «Детских сцен» ор. 15.....	91

## От автора

Данное руководство имеет чисто практическую направленность и вполне конкретного адресата: это студенты подготовительного и иностранного факультетов консерватории, не прошедшие нашей отечественной музыкальной школы. Очень часто они не имеют даже минимальной теоретической базы, к тому же испытывают большие сложности с русским языком. Названия звуков, интервалы, тональности, аккорды и их обращения — все это приходится разъяснять преподавателю гармонии, в дополнение к основному изучаемому материалу; а это весь училищный курс, которым следует овладеть на подготовительном факультете лишь за семь месяцев. Понятно, что в подобных условиях общепринятые учебники гармонии непосильны для учащихся и требуют очень серьезной адаптации к их реальным возможностям. Вместе с тем весьма ограничена, по понятным причинам, и способность иностранных слушателей к конспектированию русскоязычных лекций, от чего их лучше избавить хотя бы ради экономии времени.

Сказанным определяется, по сути, жанр данной работы: это «конспект» курса, где словами предельно кратко выражено лишь самое необходимое; где многочисленные нотные примеры «договаривают» невысказанное в тексте; и где специально разработанные домашние задания, с одной стороны, приобщают учащихся ко всем базовым составляющим курса, а с другой (учитывая их почти нулевой теоретический опыт) — предлагают по возможности «комфортные» условия для применения новых на каждом уроке гармонических средств.

Первая часть пособия охватывает материал «среднего звена», который изучается (при отсутствии полноценного училищного образования) на подготовительном факультете консерватории. Вторая часть адресована студентам вуза.

Чтобы гарантировать хотя бы минимальную аналитическую практику, в пособии представлен ряд образцов для гармонического анализа, выполняемого в классе или дома, самостоятельно. Имеющаяся здесь подборка музыкальных фрагментов или коротких пьес составляет лишь минимальную долю от желательного и может быть расширена преподавателем. К большинству образцов целесообразно обращаться неоднократно, по мере освоения все новых гармонических средств.

Для смягчения языкового барьера хотя бы на базовом терминологическом уровне дается русско-английский словарь музыкальных терминов. Алфавитный принцип в нем выдержан лишь отчасти. Чтобы представленные термины следовали не в механическом порядке, но имели некоторую смысловую зависимость, они группируются по «тематическому» признаку — вокруг некоторых опорных понятий, с которыми так или иначе связаны.

Автор благодарит рецензентов — кандидатов искусствоведения, доцентов Г. И. Лыжова и О. Е. Назайкинскую за высказанные при обсуждении работы замечания, а также кандидата искусствоведения М. В. Воинову и О. В. Зубову за помощь при подготовке книги к изданию.

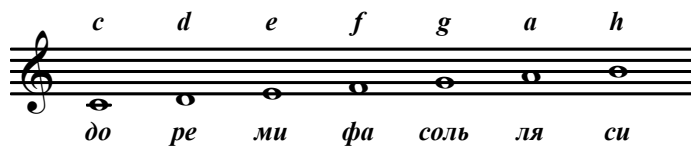
## ВВЕДЕНИЕ

### Сведения по элементарной теории музыки

§ 1. Названия звуков:

буквенные

СЛОВОВЫЕ



§ 2. Диез —  $\sharp$  — знак повышения на полтона (см. § 9):



§ 3. Бемоль —  $\flat$  — знак понижения на полтона:



§ 4. Дубль-диез —  $\times$  — знак повышения на тон (см. § 10):



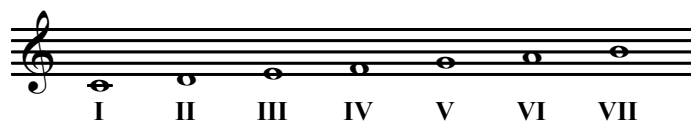
§ 5. Дубль-бемоль —  $\flat\flat$  — знак понижения на тон:



§ 6. Бекар —  $\natural$  — указывает на отмену знака (при ключе или случайного).

§ 7. Гамма — расположение звуков по высоте: восходящая (см. пример в § 8) или нисходящая.

§ 8. Ступень (1-е значение) — позиция, которую занимает звук в гамме и от которой зависит его роль (отвечает на вопрос: «какая»). Различаются: первая ступень, вторая ступень, третья ступень, четвертая ступень, пятая ступень, шестая ступень, седьмая ступень (обозначаются римскими цифрами).





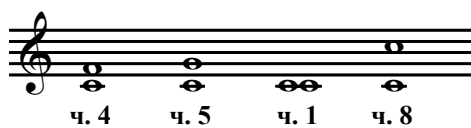
- § 9. *Полутон* — наименьшее расстояние между звуками в темперированном строе (например, *си–до*).
- § 10. *Тон* — расстояние в два полутона (например, *до–ре*).
- § 11. *Степень* (2-е значение) — мера, которой определяется расстояние между звуками (отвечает на вопрос «сколько»).
- § 12. *Интервал* — расстояние между звуками, взятыми один после другого (*мелодический* интервал, восходящий или нисходящий) или одновременно (*гармонический* интервал).
- § 13. *Степенная величина интервалов* определяется по числу ступеней, которые он охватывает. Различаются:

название	число ступеней	пример
<i>прима</i>	1 ступень	<i>до–до</i>
<i>секунда</i>	2 ступени	<i>до–ре</i>
<i>терция</i>	3 ступени	<i>до–ми</i>
<i>кварта</i>	4 ступени	<i>до–фа</i>
<i>квинта</i>	5 ступеней	<i>до–соль</i>
<i>секста</i>	6 ступеней	<i>до–ля</i>
<i>септима</i>	7 ступеней	<i>до–си</i>
<i>октава</i>	8 ступеней	<i>до–до'</i>
<i>нона</i>	9 ступеней	<i>до–ре'</i>
<i>децима</i>	10 ступеней	<i>до–ми'</i>
<i>ундецима</i>	11 ступеней	<i>до–фа'</i>
<i>дуодецима</i>	12 ступеней	<i>до–соль'</i>

- § 14. *Тоновая величина интервалов* определяется по числу тонов (или полутонов); интервалы с одинаковым числом ступеней в зависимости от тоновой величины разделяются на: чистые, малые, большие, увеличенные, уменьшённые.

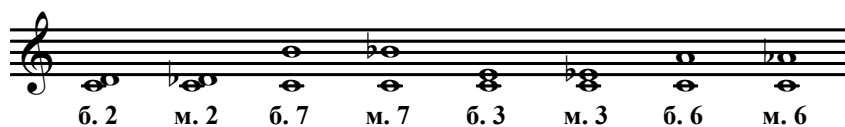
- § 15. *Чистые интервалы:*

	число полутонов
прима	0
октава	12
кварта	5
квинта	7



- § 16. *Малые и большие интервалы:*

	число полутонов	число полутонов
секунда малая	1	большая 2
септима малая	10	большая 11
терция малая	3	большая 4
секста малая	8	большая 9



§ 17. Уменьшённые интервалы — на полтона меньше чистых и малых:

	число полутонов
уменьшённая терция	2
уменьшённая кварта	4
уменьшённая квинта	6
уменьшённая секста	7
уменьшённая септима	9
уменьшённая октава	11



§ 18. Увеличенные интервалы — на полтона больше чистых и больших:

	число полутонов
увеличенная прима	1
увеличенная секунда	2
увеличенная терция	5
увеличенная кварта	6
увеличенная квинта	7
увеличенная секста	10
увеличенная септима	11
увеличенная октава	13



§ 19. Тритон — интервал из трех тонов (6 полутонов), увеличенная кварта или уменьшённая квинта.

§ 20. Лад определяется по интервальной структуре его звукоряда (или гаммы); основные лады классической музыки: мажорный (или мажор) и минорный (минор).

§ 21. Мажор бывает:

а) натуральный (1 1 ½ 1 1 1 ½):



б) гармонический (понижена VI степень)



§ 22. Минор бывает:

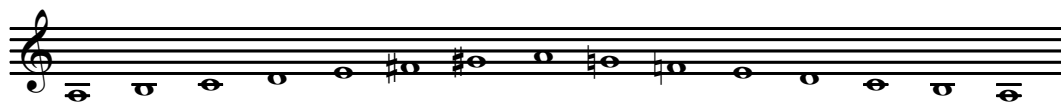
а) натуральный (1 ½ 1 1 ½ 1 1):



б) гармонический (повышена VII степень):



в) мелодический (повышены VI и VII ступени при восходящем движении):



§ 23. *Тональность* — это высотное положение лада; по основным для классической музыки ладам различаются тональности мажорные (dur) и минорные (moll).

§ 24. *Наименование тональности* складывается из ее основного звука и лада, например:  
До мажор — C-dur,  
до-диез минор — cis-moll.

§ 25. *Употребительные тональности* темперированного строя таковы: 2 тональности — мажорная и минорная — без знаков, по 7 диезных мажорных и минорных тональностей, по 7 бемольных мажорных и минорных; то есть всего 30 тональностей.

§ 26. *Мажорные тональности*:

До мажор — C-dur



Соль мажор — G-dur



Фа мажор — F-dur



Ре мажор — D-dur



Си-бемоль мажор — B-dur



Ля мажор — A-dur



Ми-бемоль мажор — Es-dur



Ми мажор — E-dur



Ля-бемоль мажор — As-dur



Си мажор — H-dur



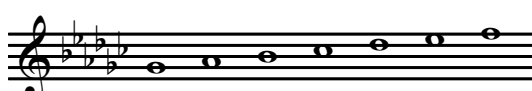
Ре-бемоль мажор — Des-dur



Фа-диез мажор — Fis-dur



Соль-бемоль мажор — Ges-dur



До-диез мажор — Cis-dur

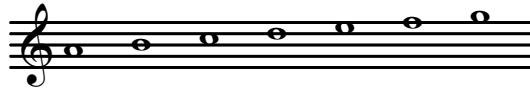


До-бемоль мажор — Ces-dur



§ 27. Минорные тональности:

ля минор — a-moll



ми минор — e-moll



ре минор — d-moll



си минор — h-moll



соль минор — g-moll



фа-диез минор — fis-moll



до минор — c-moll



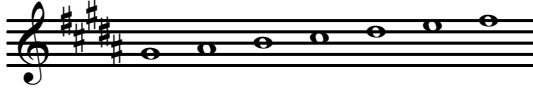
до-диез минор — cis-moll



фа минор — f-moll



соль-диез минор — gis-moll



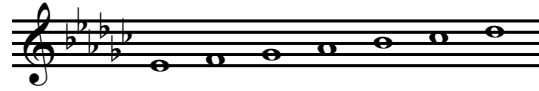
си-бемоль минор — b-moll



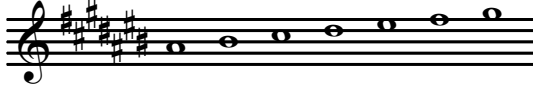
ре-диез минор — dis-moll



ми-бемоль минор — es-moll



ля-диез минор — ais-moll



ля-бемоль минор — as-moll



§ 28. Энгармонически равные тональности имеют разную запись при одинаковом звуковом составе:

мажорные	минорные
H-dur = Ces-dur	gis-moll = as-moll
Fis-dur = Ges-dur	dis-moll = es-moll
Cis-dur = Des-dur	ais-moll = b-moll

Таким образом, разных по звучанию тональностей всего 24.

§ 29. Число знаков в тональностях регулируется квинтовыми шагами.

Прибавление диезов происходит в тональностях по чистым квинтам вверх:

число диезов	0	1	2	3	4	5	6	7
мажор	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis
минор	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais

Прибавление бемолей происходит в тональностях по чистым квинтам вниз:

число бемолей	0	1	2	3	4	5	6	7
мажор	C	F	B	Es	As	Des	Ges	Ces
минор	a	d	g	c	f	b	es	as

§ 30. *Одноимённые тональности* — это мажорные и минорные тональности с одинаковым основным звуком (До мажор — до минор, и т. д.).

§ 31. *Параллельные тональности* — мажорные и минорные тональности с одинаковым числом диезов или бемолей (например, Ре мажор — си минор; до минор — Ми-бемоль мажор).

§ 32. *Аккорды* различаются по числу (разных) звуков: из трех — трезвучие, из четырёх — септаккорд, из пяти — нонаккорд.

§ 33. *Виды трезвучий* различаются по интервальному составу:

<i>мажорное</i>	б. 3 + м. 3
<i>минорное</i>	м. 3 + б. 3
<i>уменьшённое</i>	м. 3 + м. 3
<i>увеличенное</i>	б. 3 + б. 3



§ 34. *Виды септаккордов* определяются по виду септимы между крайними звуками и нижнего трезвучия:

название септаккорда	вид септимы	вид трезвучия
<i>большой мажорный</i>	большая	мажорное
<i>большой минорный</i>	большая	минорное
<i>увеличенный</i>	большая	увеличенное
<i>малый мажорный</i>	малая	мажорное
<i>малый минорный</i>	малая	минорное
<i>малый с уменьшённой квинтой</i>	малая	уменьшённое
<i>уменьшённый</i>	уменьшённая	уменьшённое



§ 35. *Обращения аккордов* образуются от перенесения звука нижнего голоса вверх; у трезвучия — два обращения, у септаккорда — три обращения.

§ 36. *Обращения трезвучий*:

название	интервальный состав
<i>секстаккорд</i>	терция + кварта
<i>квартсекстаккорд</i>	кварта + терция



§ 37. Обращения септаккордов:

название	интервальный состав
<i>квинтсектаккорд</i>	терция + терция + секунда
<i>терцквартаккорд</i>	терция + секунда + терция
<i>секундаккорд</i>	секунда + терция + терция

септаккорд      квинтсектаккорд      терцквартаккорд      секундаккорд

§ 38. Основные длительности:

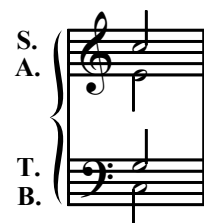
<i>целая</i>	
<i>половинная</i>	
<i>четвертная (четверть)</i>	
<i>восьмая</i>	
<i>шестнадцатая</i>	
<i>тридцатьвторая</i>	

## ГАРМОНИЯ. ЧАСТЬ I

§ 39. *Четырёхголосное изложение* обеспечивает полноту гармонии.

Название голосов (снизу вверх): *бас* (B), *тенор* (T), *альт* (A), *сопрано* (S).  
Бас и тенор записываются на нижнем нотоносце, сопрано и альт — на верхнем.

*Штили* у голосов на одном нотоносце пишутся в разные стороны:  
у баса и альта вниз, у тенора и сопрано — вверх.



§ 40. *Стабильное четырёхголосие* обеспечивают *удвоение* (дублирование) одного из звуков в трехзвучном аккорде и пропуск одного из звуков — в пятизвучном.

§ 41. *Название звуков аккорда* (в основном виде) определяются интервалом от самого нижнего голоса и не меняются при обращениях.

В трезвучии это (снизу вверх): *прима* (1), *терция* (3), *квинта* (5).

В септаккорде: *прима* (1), *терция* (3), *квинта* (5), *септима* (7).

В нонаккорде: *прима* (1), *терция* (3), *квинта* (5), *септима* (7), *нона* (9).

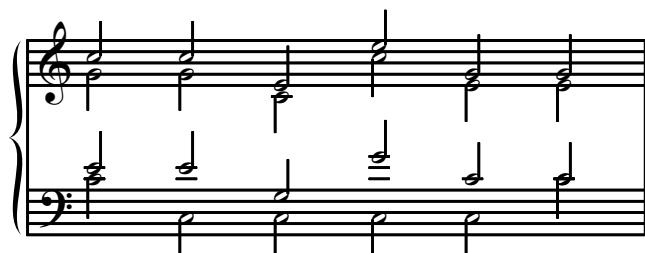


§ 42. *Нормативное удвоение в трезвучии* — прима: звук примы берется дважды.

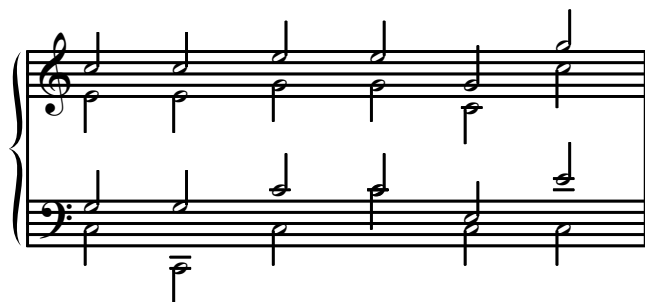


§ 43. *Расположение аккорда* зависит от расстояния между звуками в разных голосах и бывает *тесное* и *широкое*.

§ 44. *Тесное расположение* (сокращенно: **т**) трезвучия возникает, когда между верхними голосами (тенор — альт, альт — сопрано) интервалы терции или квинты; бас может быть на любом расстоянии от тенора — от примы до двух октав.



§ 45. *Широкое расположение* (**ш**) трезвучия возникает, когда между верхними голосами (тенор — альт, альт — сопрано) расстояние квинты или сексты; бас тоже на расстоянии от примы до двух октав.



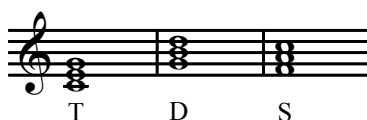
§ 46. Мелодическое положение (сокращенно: **мп**) аккорда определяется по звуку в сопрано: в трезвучии это мелодическое положение *примы* (1), *терции* (3) или *квинты* (5).



### ЗАДАНИЕ 1

1. От звука *фа* построить мажорное трезвучие в тесном и широком расположении, мелодическое положение 1, 3, 5:  $T^1, T^3, T^5; Ш^1, Ш^3, Ш^5$ .
2. От звука *соль* построить мажорное трезвучие:  $T^3, Ш^1, T^5, Ш^5, Ш^3, T^1$ .

§ 47. *Функция аккорда* (то есть его роль в тональности) определяется по основному тону — басу. Главный аккорд — трезвучие I ступени, *тоники* (T); следующие по значению аккорды — трезвучие V ступени, *доминанта* (D), и трезвучие IV ступени, *субдоминанта* (S).



§ 48. *Возможное последование функций*: T–D, или D–T, или T–S, или S–T; S–D (но не наоборот: D–S НЕ допускается).

§ 49. *Доминанта в миноре*, как правило, мажорная — вследствие преобладания в классико-романтической музыке гармонического минора, где повышена VII ступень.



### ЗАДАНИЕ 2

1. В тональности G-dur построить тоническое, субдоминантовое и доминантовое трезвучия по всех мелодических положениях в тесном расположении. В тональности e-moll построить то же в широком расположении.
2. В тональности F-dur построить  $TШ^3, ST^1, DШ^5$ . В тональности d-moll построить:  $TТ^5, SШ^3, DT^1$ .
3. Играть на фортепиано T, S, D в разных тональностях в тесном и широком расположении.
4. Анализ: Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37 № 1 (определить аккорды).

§ 50. *Голосоведение* допускает:

*плавное* движение, то есть ходы на 2 или на 3,  
*скачки*, то есть ходы на 4, 5, 6, 7, 8...

Нежелательно:

- а) движение всех голосов в одну сторону (все вверх или все вниз),
- б) движение всех голосов скачками.

§ 51. *Соединение трезвучий* бывает двух видов:

- а) *гармоническое* — когда общий звук остается на месте;
- б) *мелодическое* — когда все голоса двигаются.



§ 52. *Гармоническое соединение* T–D, D–T, T–S, S–T:

- а) бас идет на кварту или квинту (вверх или вниз),
- б) общий звук (одинаковый для двух аккордов) остается на месте,
- в) остальные голоса движутся плавно (на секунду или терцию).

Расположение аккорда при этом НЕ МЕНЯЕТСЯ (тесное — тесное, или широкое — широкое); удвоение в аккордах также НЕ МЕНЯЕТСЯ (прима — прима).

общий звук

T S T D S T D T

§ 53. *Перекрещивание голосов* нежелательно. Оно возникает, когда нижний голос (например, бас) оказывается выше, чем был перед тем более высокий голос (например, тенор) или наоборот — когда верхний голос опускается ниже позиции низлежащего голоса:

плохо                      хорошо

### ЗАДАНИЕ 3

1. В тональности D-dur T во всех возможных расположениях гармонически соединять с D и S.
2. В тональности h-moll D и S во всех возможных расположениях гармонически соединять с T.
3. Играть на фортепиано:
  - а) в тональности g-moll: Tш<sup>1</sup>–S, Tт<sup>3</sup>–D, Tш<sup>5</sup>–D, Tт<sup>1</sup>–S.
  - б) в тональности B-dur: Dт<sup>5</sup>–T, Sш<sup>3</sup>–T, Dш<sup>1</sup>–T; Sт<sup>1</sup>–T.
4. Анализ: Ф. Шопен. Ноктюрн op. 37 № 1 (найти гармонические соединения).

§ 54. *Мелодическое соединение* обязательно для трезвучий секундового соотношения (S–D) и возможно (наряду с гармоническим) для трезвучий кварто-квинтового соотношения (T–D, D–T, T–S, S–T).

Принцип мелодического соединения:

- бас идет (в нужный звук) на меньший интервал,
- тенор, альт, сопрано — в противоположную сторону.

При соединении S и D:

- бас идет на 2 вверх (а НЕ на 7 вниз); тенор, альт, сопрано — плавно вниз.

C-dur                      a-moll

S   D   S   D   S   D

При соединении T и D, а также S и T:

бас на кварту вниз; тенор, альт, сопрано — плавно вверх.

S   T   T   D

При соединении T и S, а также D и T:

бас на 4 вверх, тенор, альт, сопрано — плавно вниз.

T   S   D   T

Расположение аккорда и удвоение при мелодическом соединении не меняется.

#### ЗАДАНИЕ 4

1. В тональности a-moll S во всех возможных расположениях ( $t^1$ ,  $t^3$ ,  $t^5$ ,  $ш^1$ ,  $ш^3$ ,  $ш^5$ ) соединять с D.
2. В тональности fis-moll мелодически соединять S и D в следующих расположениях:  $St^1-D$ ,  $Sш^3-D$ ,  $St^5-D$ ,  $Sш^1-D$ .
3. В тональности Es-dur мелодически соединять:  $Tш^1-D$ ,  $Tш^3-D$ ,  $Tш^5-D$ ;  $Tt^1-S$ ,  $Tt^3-S$ ,  $Tt^5-S$ .
4. В тональности c-moll мелодически соединять:  $Sш^3-T$ ,  $Dt^1-T$ ,  $St^5-T$ ,  $Dш^3-T$ .
5. В тональности E-dur соединять:  $Sш^1-D$ ,  $Tш^3-S$  (мел.),  $Dt^5-T$  (гарм.),  $Tш^1-D$  (мел.),  $St^5-T$  (гарм.).
6. Играть на фортепиано в тональности cis-moll все возможные соединения трезвучий разными способами.
7. Анализ: Ф. Шопен. Ноктюрн op. 37 № 1 (найти мелодические соединения).

§ 55. Гармонизация мелодии (изученными трезвучиями) требует следующих предварительных действий:

- а) спеть или сыграть мелодию;
- б) определить тональность, ориентируясь на знаки при ключе, мелодический состав, а также начальный и конечный звук;
- в) определить звуковой состав Т, S, D в данной тональности (можно выписать их на отдельном нотоносце);
- г) определить функции (тоническую, доминантовую или субдоминантовую) звуков мелодии и сокращенно подписать их под нижним нотоносцем. На данном этапе с каждым звуком мелодии гармония меняется.

Образец:

а)

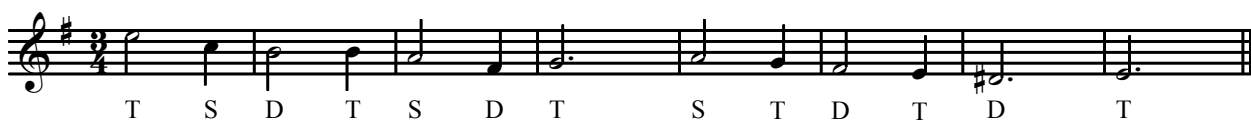


б) тональность e-moll, так как: при ключе один диэз, начинается и заканчивается мелодия звуком *ми*; встречается звук *ре-диэз*, который отсутствует к тональности G-dur.

в)



г)



Пояснение.

Такт 1. Звук *ми* есть в Т и в S; но начинается мелодия обычно с Т; *до* — только в S.

Такт 2. Звуки *си* есть в Т и D; но в 3-м такте *ля* = S, значит здесь — 1-е *си* = D, а 2-е *си* = Т.

Такты 3–4. Без вариантов.

Такт 6. Звук *ми* есть в S, но ее не берут после D; значит, это Т.

§ 56. Выбор расположения зависит от регистра, который преобладает в мелодии: при низком регистре расположение тесное, при высоком — широкое. На данном этапе выбранное расположение НЕ меняется до конца мелодии.

В приведенном примере преобладает средний и низкий регистр; поэтому для гармонизации избирается тесное расположение (в том числе для первого, относительно высокого звука).



## ЗАДАНИЕ 5

1. Анализ: в приведенном выше примере определить, какие соединения трезвучий — гармонические, а какие — мелодические.
2. Гармонизовать мелодию согласно указанным функциям в заданном расположении:

тесное

T S D T D T S T D T D T D T D T

3. Гармонизовать мелодию по данному басу в широком расположении:

4. Самостоятельно гармонизовать мелодии, следуя указанным в § 55 пунктам. Гармония меняется с каждым звуком мелодии; избранное расположение сохраняется до самого конца.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11. Анализ: Ф. Шуберт. «Король в Фуле» D 367. Определить тональный план, а затем функции аккордов, расположение, мелодическое положение и тип соединения (гармоническое или мелодическое).

§ 57. *Перемещение трезвучия* — это изменение его мелодического положения (верхнего звука, в сопрано) и/или расположения (а также, позже, смена обращения).

Удвоение в трезвучии при перемещении не меняется, то есть удваивается, как и раньше, прима (басовый звук).



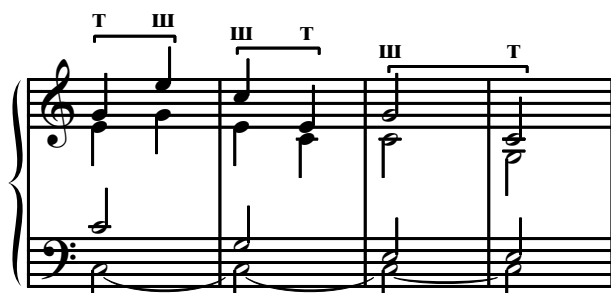
При перемещении возможны скачки; перекрещивание при этом нежелательно.



Чтобы избежать перекрещивания, надо менять расположение при широких скачках — на квинту, сексту. Если скачок вверх, расположение меняется от тесного к широкому; если скачок вниз, то наоборот — от широкого к тесному:



При перемещении на терцию или кварту расположение можно менять или не менять, в зависимости от обстоятельств.



Пояснения.

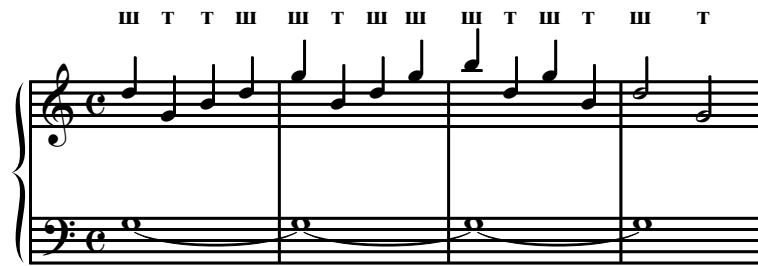
Т. 1, *g-e*: 6↑, поэтому вначале обязательно тесное — широкое.

Т. 1-2, *e-c*: 3↓ — расположение можно менять или не менять; далее 6↓ (*c-e*), обязательно широкое — тесное, поэтому на *c* сохраняем широкое.

Т. 2-3, *e-g*: 3↑ — расположение можно менять или не менять; но потом *g-c*, 5↓, обязательно широкое — тесное, поэтому на *g* меняем расположение на широкое.

## ЗАДАНИЕ 6

1. Делать перемещения соль-мажорного трезвучия, меняя расположение согласно указаниям.



2. Делать перемещение фа-мажорного трезвучия, самостоятельно выбирая расположение согласно рисунку мелодии. Для этого:

- а) найти все скачки на 5 или 6;
- б) отметить обязательную смену расположения;
- в) определить расположение оставшихся аккордов в зависимости от регистра, то есть при низких звуках в сопрано расположение тесное, при высоких — широкое.



3. Анализ: Р. Шуман. «Смелый наездник» из «Альбома для юношества» ор. 68. Проследить смену мелодического положения в аккордах тоники и доминанты.

§ 58. *Повторение гармонии при перемещении* возможно внутри такта; с новым тактом гармония обычно меняется. Скачки (на данном этапе обучения) возможны только при перемещении одной гармонии.

При гармонизации с перемещением рекомендуется:

- а) найти скачки (движение на 4, 5, 6) и определить какой одной гармонии они принадлежат;
- б) сразу отметить смену расположения, где она обязательна (скачки на 5 и 6<sup>↑</sup> — от тесного к широкому, на 5 и 6<sup>↓</sup> — от широкого к тесному),
- в) найти другие перемещения одной гармонии, без скачков,
- г) при соединении трезвучий разных функций расположение НЕ менять (!).

Т Ш Ш Т Т Ш Ш Ш Т Ш Т Ш Т

Т S D Т S Т D Т

## ЗАДАНИЕ 7

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодии:



3.



4.



5.



6.



7. Играть на фортепиано перемещение трезвучий (правильно соединяя их при смене).

а)

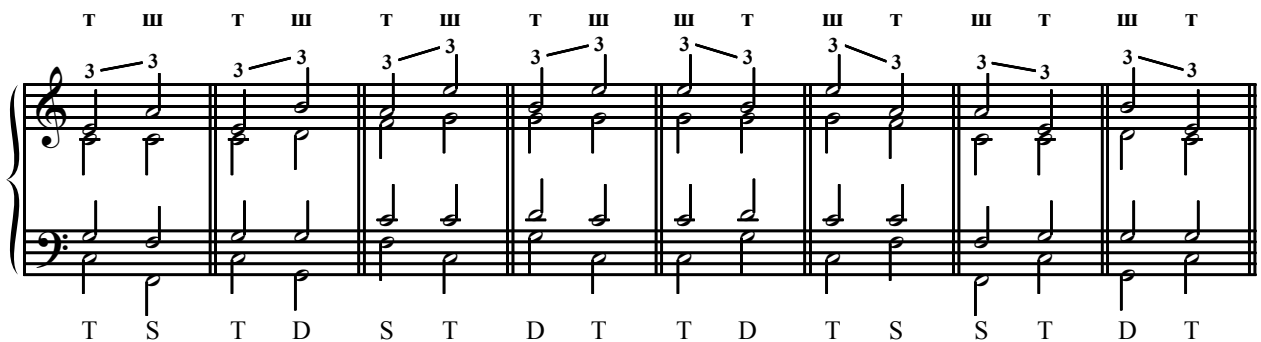
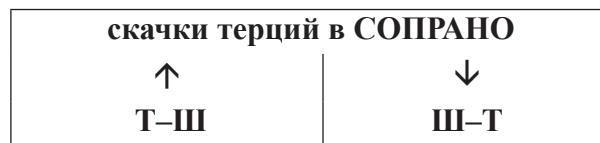


б)



§ 59. Скачки терций (в сопрано или в теноре) при соединении трезвучий кварто-квинтового соотношения (Т–D, Т–S, S–T, D–T) представляют единственно возможные скачки.

а) В сопрано при скачке вверх терции одного аккорда в терцию другого расположение меняется от тесного к широкому, а при скачке вниз — от широкого к тесному:



б) В теноре всё наоборот: при скачке вверх расположение меняется от широкого к тесному, при скачке вниз — от тесного к широкому:

<b>скачки терций в ТЕНОРЕ</b>			
↓		↑	
Т - Ш		Ш - Т	

Т	Ш	Ш	Т
---	---	---	---

Т	D	S	Т
---	---	---	---

Между разными гармониями на данном этапе (то есть при соединении трезвучий) возможны только скачки терций. Поэтому при гармонизации мелодии рекомендуется:

- а) найти все скачки;
- б) определить, какие из них внутри одной гармонии (=перемещение аккорда), какие между разными гармониями;
- в) убедиться, что в последнем случае это именно скачки терций;
- г) отметить смену расположений (между разными гармониями менять расположение только если есть скачки терций!).

Т	Ш	Т	Ш	Ш	Т	Ш	Т
---	---	---	---	---	---	---	---

D перем.      D перем.      S перем.      D перем.

### ЗАДАНИЕ 8

1. Гармонизовать мелодию с учетом указанных скачков терций:

2. Гармонизовать мелодии:

3.



4.



§ 60. Скачки терций в миноре (гармоническом) выдвигают дополнительную проблему: при восходящем скачке от Т к D и при нисходящем от D к Т возникает интервал увеличенной квинты. Движение на увеличенные интервалы не разрешается, тогда как на уменьшённые допустимо. Поэтому в миноре от Т к D возможен только нисходящий скачок терций, а от D к Т — только восходящий (на уменьшённую кварту)



### ЗАДАНИЕ 9

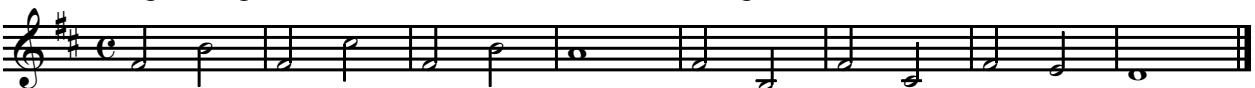
1. Гармонизовать мелодии:



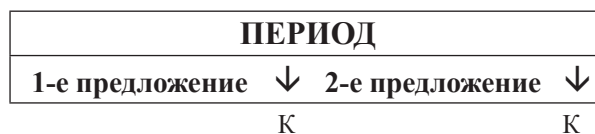
2.



3. Играть гармонизацию мелодии со скачками терций:



§ 61. Период — самая распространенная малая форма (большинство выполненных ранее заданий имеет форму периода). Каденция делит период на части (две, иногда три, даже четыре) — предложения.



§ 62. Каденция — это заключительный гармонический оборот с относительно стабильным гармоническим выполнением.

По местоположению каденции бывают:

- а) *срединные* (в конце первого предложения),
- б) *заключительные* (в конце второго предложения).

По гармоническому содержанию каденции бывают:

- а) *половинные* — на D или S,
- б) *полные* — на Т.

По степени устойчивости полные каденции делятся на:

- а) *совершенные* — тоническое трезвучие в мелодическом положении примы на сильной доле (после D или S в основном виде, а не в обращении),
- б) *несовершенные* — тоническое трезвучие в мелодическом положении терции или квинты и/или на слабой доле.

Срединная каденция чаще бывает:

- а) половинная — обычно на D,
- б) полная несовершенная — на T в мелодическом положении терции или квинты.

## ЗАДАНИЕ 10

Анализ: В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, II и III части:

- а) определить форму целого,
- б) найти границы предложений,
- в) определить тип каденций.

§ 63. *Кадансовый квартсектаккорд* ( $K_{4_6}$ ) — это аккорд очень характерный (но не обязательный!) для каденции (отсюда его название). По звуковому составу  $K_{4_6}$  равен  $T_{4_6}$  (то есть второму обращению тонического трезвучия), но фактически он имеет функцию доминанты. В нем:

- удваивается басовый звук, то есть квинта;
- он берется на сильную или относительно сильную долю, как задержание к D (см. § 125);
- после него обязательна D;
- готовится  $K_{4_6}$  тонической или субдоминантовой гармонией (НЕ доминантой!).

T →	<b><math>K_{4_6}</math> — D</b>
S →	

При соединении  $K_{4_6}$  и D возможны скачки терций (с обычной сменой расположения, см. § 59)

## ЗАДАНИЕ 11

1. Гармонизовать с применением кадансового квартсекстаккорда.

2.

3.

4.

5.

6. Играть гармонизацию каденций:

7. Играть в разных тональностях обороты S–K<sub>46</sub>–D–T и T–K<sub>46</sub>–D–T во всех возможных расположениях (T<sup>1</sup>, T<sup>3</sup>, T<sup>5</sup>, Ш<sup>1</sup>, Ш<sup>3</sup>, Ш<sup>5</sup>).

8. Анализ: А. Даргомыжский. «Каюсь, дядя...». Найти каденции и рассмотреть применение K<sub>46</sub>.

§ 64. Секстаккорд — это первое обращение трезвучия; в басу у него находится звук терции:

В секстаккордах допустимо удвоение примы (1) или квинты (5), но НЕ терции; таким образом, басовый звук НЕ повторяется.

Расположение секстаккорда очень разное: от максимально тесного до максимально широкого. Всего допустимо 10 вариантов (как и в трезвучии, бас может быть на разном расстоянии), хотя последнее расположение нежелательно.

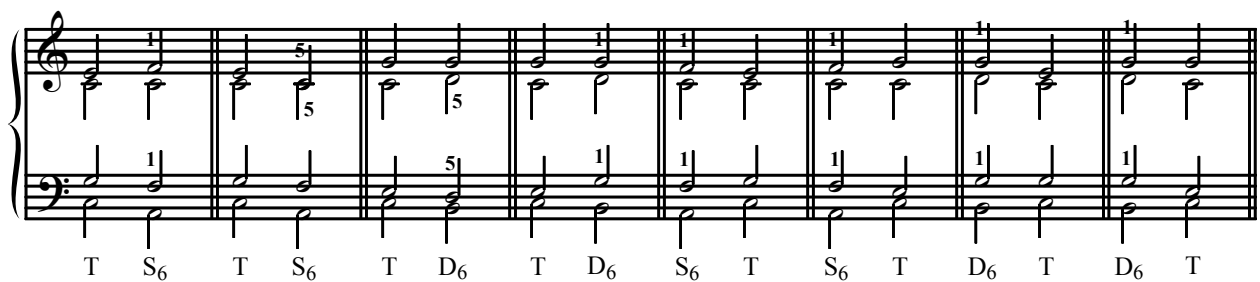


### ЗАДАНИЕ 12

В тональности C-dur написать  $S_6$  и  $D_6$  во всех возможных расположениях.

В тональности a-moll написать  $T_6$ ,  $S_6$ ,  $D_6$  также во всех расположениях.

§ 65. Плавное соединение трезвучия и сектаккорда (или наоборот) кварто-квинтового соотношения ( $T-D_6$ ,  $T-S_6$ ,  $S-T_6$ ,  $D-T_6$ ) допускает разные варианты вследствие удвоения примы или квинты.



При плавном соединении трезвучий и сектаккордов секундового соотношения ( $S_6$  и  $D$ ,  $S$  и  $D_6$ ) могут возникнуть проблемы в голосоведении: *параллельные квинты*, то есть последование чистых квинт в одной и той же паре голосов. Параллельные квинты ЗАПРЕЩЕНЫ.

Для их избегания надо изменить расположение второго аккорда:



При соединении  $S$  и  $D_6$ , кроме того, надо вести бас на уменьшённую квинту вниз, а НЕ на увеличенную кварту вверх — движения на увеличенные интервалы, напомним, запрещены.



### ЗАДАНИЕ 13

1. В тональности G-dur определить данные аккорды и плавно соединить их с указанными:

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

2. В тональности d-moll определить данные аккорды и соединить их с указанными:

T      S      T      D      D

§ 66. Соединение сектаккордов с кадансовым (S<sub>6</sub>–K<sub>46</sub>, T<sub>6</sub>–K<sub>46</sub>) в принципе подобно тому, как это делается с трезвучиями.

S<sub>6</sub>    K<sub>46</sub>      S<sub>6</sub>    K<sub>46</sub>      T<sub>6</sub>    K<sub>46</sub>      T<sub>6</sub>    K<sub>46</sub>

### ЗАДАНИЕ 14

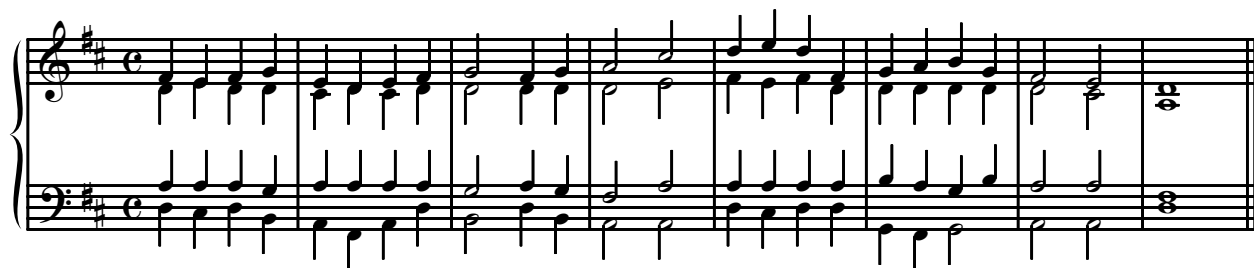
1. В тональности h-moll определить данные аккорды и соединить их с K<sub>46</sub> (и далее D).

K<sub>46</sub> D      K<sub>46</sub> D

§ 67. Применение сектаккордов желательно на всех участках, кроме самой каденции (в подготовке каденции S<sub>6</sub> и T<sub>6</sub> вполне уместны).

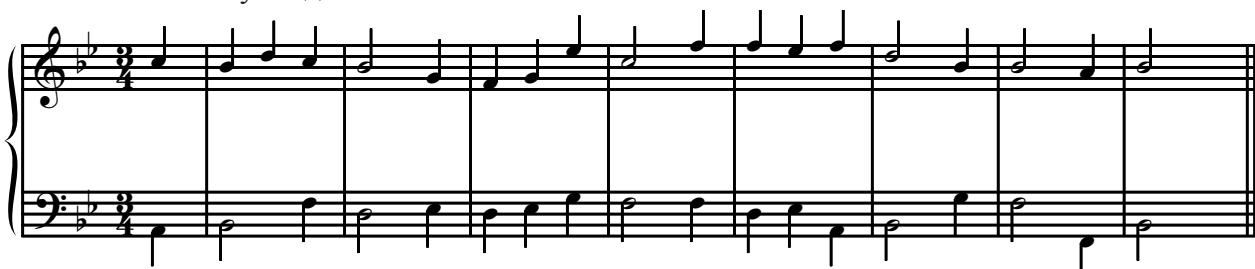
Рекомендуется (после того, как мелодия спета и тональность определена):

- а) найти каденции и написать их бас;
- б) на остальных участках по возможности использовать сектаккорды, избегая в басу ходы на кварту и квинту.



### ЗАДАНИЕ 15

- По данному басу определить аккорды и дописать средние голоса, стремясь к минимальному их движению:



- По заданной цифровке выполнить гармонизацию мелодии:



§ 68. *Перемещение в сектаккордах* очень удобно и дает хорошие результаты. Возможность разного удвоения в сектаккордах (примы или квинты) позволяет делать перемещение при неподвижных средних голосах:



### ЗАДАНИЕ 16

- Гармонизовать мелодию по заданному басу:



- Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:



- Гармонизовать мелодию:



4. Гармонизовать, используя в отмеченных местах секстаккорды:

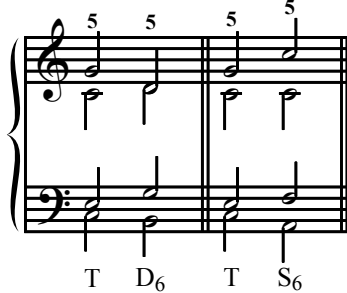


5. Играть в разных тональностях обороты с секстаккордами.

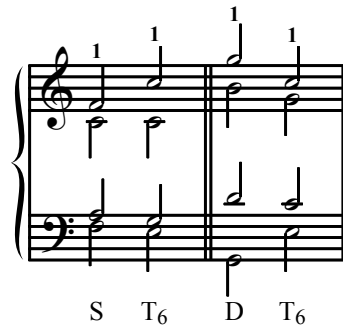
6. Проанализировать аккорды в примере из § 67.

§ 69. Скачки при соединении трезвучия и секстаккорда очень удобны и возможны самые разные:

а) квинты в квинту  
(скачки квинт)



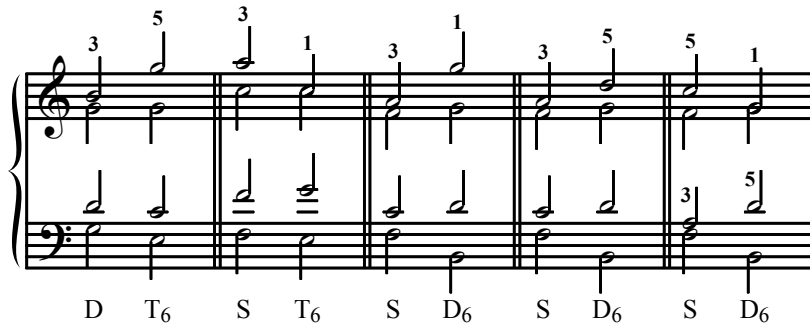
б) примы в приму  
(скачки прим)



в) двойные скачки  
прим и квинт



г) смешанные скачки



Расположение меняется согласно общему принципу:

при скачке вверх оно становится более широким, при скачке вниз — более тесным.

Смена расположения позволяет делать с участием секстаккордов скачки на самые широкие интервалы, включая септиму и октаву (невозможные при соединении трезвучий).

## ЗАДАНИЕ 17

Написать последование трезвучий ( $3_5$ ) и секстаккордов ( $6$ ) со скачками (определив предварительно функции аккордов).



§ 70. Скачки при соединении секстаккорда и трезвучия выполняются аналогично и также широко применяются. Однако они могут иметь нежелательные последствия. НЕ разрешаются скрытые квинты и скрытые октавы, которые возникают при совпадении трех условий:

- движение баса и сопрано в одну сторону (оба вверх или оба вниз);
- к интервалу чистой квинты или чистой октавы;
- при скачке в верхнем голосе.

скрытая квинта    скрытая октава    скрытая октава

Подчеркнем, что только при наличии всех трех свойств (а, б, в) образуются скрытые квинты или октавы, которые ЗАПРЕЩЕНЫ. Чтобы избавиться от них, надо трезвучие и секстаккорд поменять местами, то есть сделать сначала трезвучие, а потом секстаккорд (или дать два секстаккорда, см. § 71).

можно

### ЗАДАНИЕ 18

1. Гармонизовать по заданному басу:

2. Гармонизовать по заданной цифровке:

3. Гармонизовать мелодии:

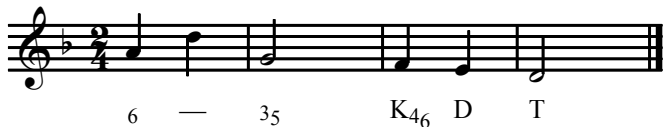
4.



5.



6. Играть следующие обороты с участием сектаккордов:

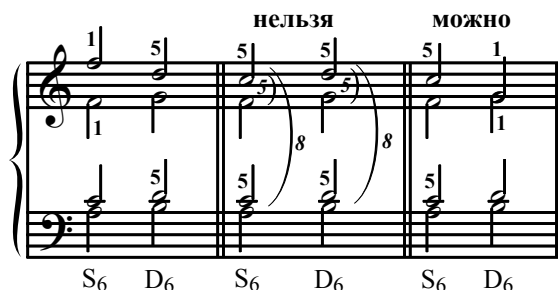


7. Анализ: Р. Шуман. «Народная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68. Найти сектаккорды и проанализировать их соединение с окружающими аккордами.

§ 71. Соединение двух сектаккордов возможно плавное или со скачками. Последние могут помочь избавиться от параллельных квинт или октав.



При соединении  $S_6$  и  $D_6$  в них должно быть разное удвоение, иначе параллельные квинты или октавы неизбежны.



§ 72. Увеличенные интервалы при соединении сектаккордов (ув. 2, ув. 5), которые иногда возникают, НЕ разрешаются. Чтобы их избежать, рекомендуется направить голос в противоположную сторону; в таком случае вместо увеличенного интервала будет уменьшенный (ум. 7, ум. 4), что допустимо.

нельзя      можно      нельзя      можно

ув. 2      ум. 7      ув. 5      ум. 4

В миноре во избежание ув. 2 при соединении  $S_6$  и  $D_6$  можно повысить VI ступень, то есть сделать минор мелодическим, а  $S$  — мажорной.

нельзя      можно

ув. 2

### ЗАДАНИЕ 19

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодии по заданной цифровке:

6 6 - 6 35 - 6 35 6 35 6 6 - 6 6 35 35 46 35 35

3.

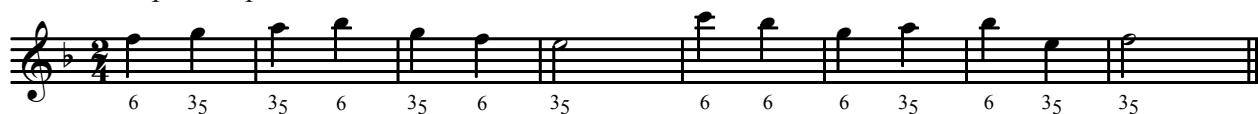
6 - 6 - 35 - 6 - 35 6 - 35 - 6 - 6 - 46 35 35

4. Гармонизовать мелодии:

5.



6. Играть гармонизацию мелодии:



7. Анализ: Р. Шуман. «Колыбельная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68. Найти и проанализировать соединение секстаккордов.

§ 73. *Проходящие обороты* образуются, если между аккордом и его перемещением (с ходом баса на терцию) внедряется на слабую долю еще какой-то аккорд — так, что бас становится постепенным (а часто и сопрано или другие голоса). В проходящем обороте крайние аккорды (одинаковой функции) преобладают, а «серединный» аккорд (собственно проходящий) имеет подчиненное значение.



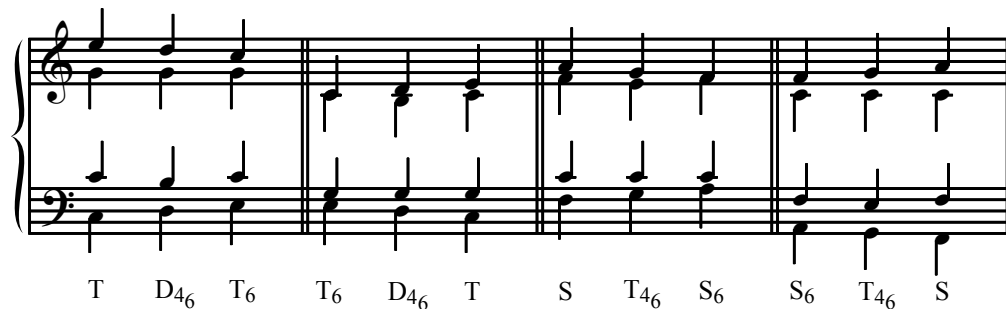
Проходящие обороты очень разнообразны; они отличаются и по своей «основной» гармонии, и по проходящему аккорду.

Проходящие обороты используются везде, кроме заключительной каденции.

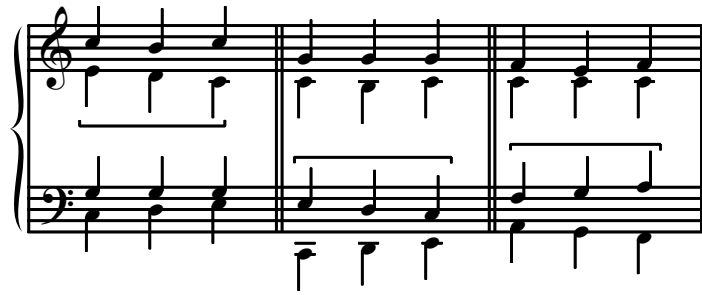
§ 74. *Проходящие квартсекстаккорды* применяются в оборотах с основной гармонией различной функции и структуры. Среди самых распространенных — проходящие обороты на основе тоники и субдоминанты. Между тоническими аккордами располагается  $D_{4_6}$ , а между субдоминантовыми —  $T_{4_6}$ :

$T-D_{4_6}-T_6$ или $T_6-D_{4_6}-T$	$S-T_{4_6}-S_6$ или $S_6-T_{4_6}-S$
-------------------------------------	-------------------------------------

В любом проходящем квартсекстаккорде удваивается квинта, то есть басовый звук. Проходящий аккорд берется на слабую долю.



Как видим, бас и сопрано идут в разные стороны: бас вверх — сопрано вниз, или наоборот. Иногда постепенное движение находится в другом голосе.



В проходящих оборотах, повторим, возможно движение от трезвучия к сектаккорду или от сектаккорда к трезвучию.

Итак, нормы проходящих оборотов таковы:

- а) одинаковая функция крайних (1-го и 3-го) аккордов,
- б) движение баса по ступеням,
- в) легкая доля на проходящий аккорд, более тяжелые доли на опорные (крайние) аккорды.

### ЗАДАНИЕ 20

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



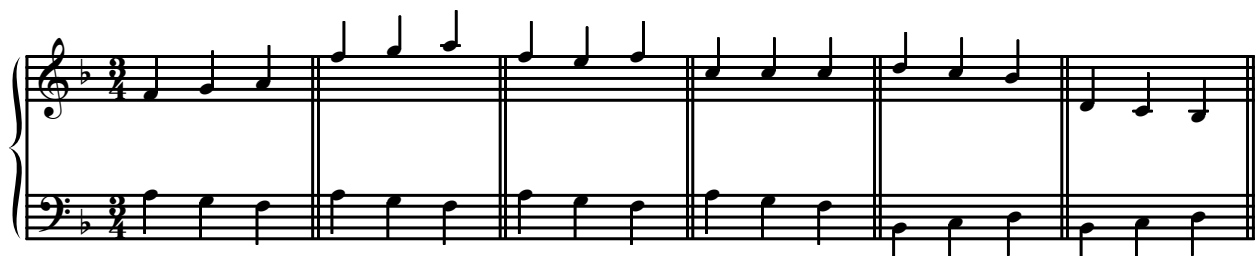
2. Гармонизовать мелодию (скобкой отмечены проходящие обороты):



3. Гармонизовать мелодию:



4. Играть проходящие обороты по следующим заготовкам (даны крайние голоса):



5. Играть гармонизацию мелодии только проходящими оборотами (исключая заключительную каденцию):



6. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 9, II часть; Соната для фортепиано № 8, I часть. Найти и проанализировать проходящие обороты.

§ 75. *Вспомогательные обороты* образуются, если между аккордом и его повторением располагается еще один, взятый на слабую долю при поступенном движении голосов, часто на том же (или близлежащем) басу. Как и в проходящих оборотах, крайние аккорды находятся на более тяжелой доле и главенствуют, а средний — имеет подчиненное значение.

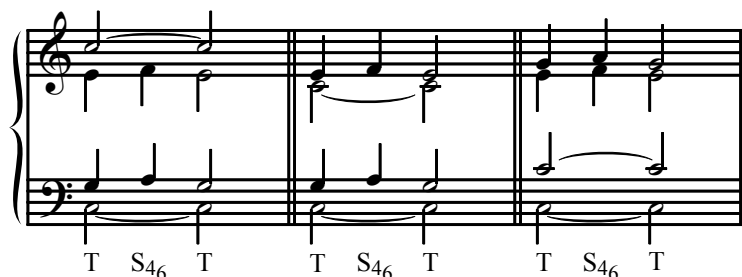


Вспомогательные обороты весьма разнообразны и применяются чаще на заключительном или начальном участке, когда гармоническое движение уже останавливается или еще не успело активизироваться.

§ 76. *Вспомогательные квартсекстаккорды* располагаются обычно между трезвучиями (хотя в принципе возможны и при других аккордах). Очень распространен вспомогательный оборот с  $S_{4_6}$ , взятый на слабую долю между тоническими трезвучиями:

T-S<sub>4<sub>6</sub></sub>-T

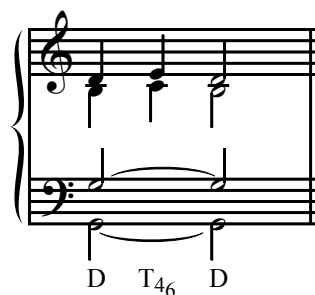
Как всегда, в квартсекстаккорде удваивается квинта (то есть басовый звук)



Этот оборот чаще используется в конце, после каденции, для закрепления тоники. Возможен он и в самом начале.

В серединной каденции (в конце первого предложения) иногда используется вспомогательный к доминанте — тогда это  $T_{4_6}$ :

D-T<sub>4<sub>6</sub></sub>-D



В любом вспомогательном квартсекстаккорде удваивается квинта, то есть басовый звук. Любой вспомогательный аккорд берется на слабую долю.

## ЗАДАНИЕ 21

1. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

T S<sub>46</sub> T T<sub>6</sub> S T<sub>46</sub> S<sub>6</sub> D<sub>6</sub> - T S<sub>6</sub> D T<sub>46</sub> D T S<sub>46</sub> T - S<sub>6</sub> T<sub>46</sub> S K<sub>46</sub> - D - T S<sub>46</sub> T

2. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

3. Гармонизовать мелодии:

4.

5.

6. Играть гармонизацию следующих фрагментов с вспомогательными оборотами в начале и в конце (а также с применением проходящих оборотов):

7. Анализ: Р. Шуман. «Смелый наездник» из «Альбома для юношества» ор. 68;  
И. Брамс. «Девушка» ор. 95 № 1.  
Найти и проанализировать вспомогательные обороты.

§ 77. Доминантсептаккорд (D<sub>7</sub>) — один из важнейших аккордов доминантовой функции. Он строится на V ступени мажора и гармонического минора (с повышенной VII ступенью). Его звуки называются: *прима* (1), *терция* (3), *квинта* (5), *септима* (7).

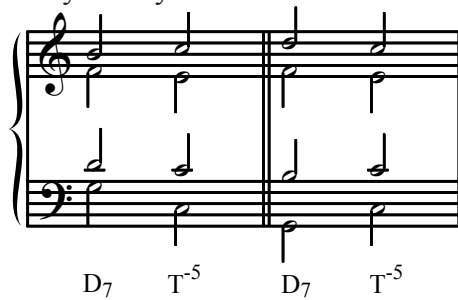
C-dur  
D<sub>7</sub>

a-moll  
D<sub>7</sub>

Как и трезвучие, доминантсептаккорд имеет разное расположение, тесное и широкое:



§ 78. Разрешение доминантсептаккорда в тоническое трезвучие осуществляется согласно тяготению неустойчивых звуков в устойчивые:

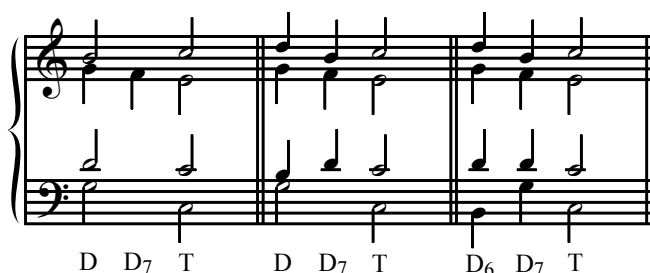
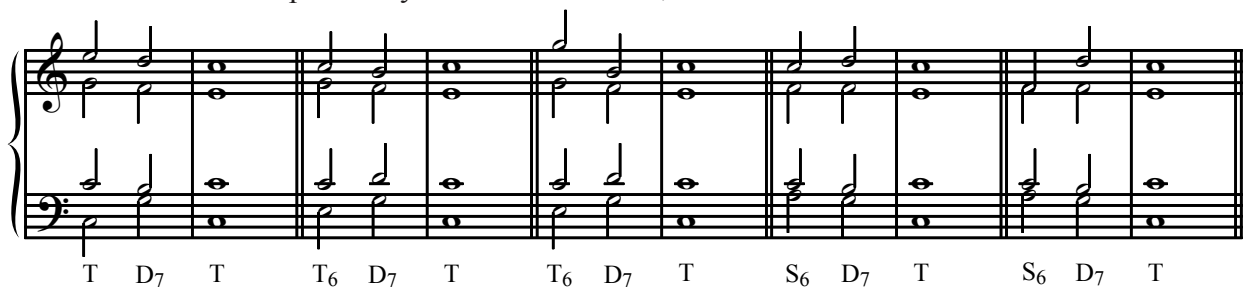


Септима всегда идет на ступень вниз, терция (вводный тон) — обычно на ступень вверх. В результате тоническое трезвучие бывает неполное, с утроенной примой (1), то есть басовым звуком.

§ 79. Употребление доминантсептаккорда определяется его функцией. Перед  $D_7$  возможны тонические, субдоминантовые и доминантовые аккорды (трезвучия и сектаккорды), а также  $K_{46}$ . После  $D_7$  — тоника.

<b>T</b> (3 <sub>5</sub> или 6)	<b>D<sub>7</sub></b>	<b>T</b>
<b>S</b> (3 <sub>5</sub> или 6)		
<b>D</b> (3 <sub>5</sub> или 6)		
<b>K<sub>46</sub></b>		

Названные аккорды могут соединяться с  $D_7$  плавно или со скачком:



После  $S_{35}$  лучше применять неполный  $D_7$  (см. § 81).

Доминантсептаккорд особенно широко применяется в заключительной каденции: после  $K_{46}$ , после  $D_{35}$  или сам по себе, как единственный доминантовый аккорд перед заключительной тоникой.

$K_{46}$   $D_7$  T  $K_{46}$   $D_7$  T

§ 80. *Перемещение доминантсептаккорда* возможно, если звук септимы (7) остается на месте или меняется местами со звуком квинты (5); другое поведение септимы нежелательно:

§ 81. *Неполный доминантсептаккорд* вполне употребителен; в нем пропущен звук квинты (5), но зато удвоен звук примы (1). Неполный  $D_7$  разрешается в полное тоническое трезвучие.

$D_7^{-5}$  T S  $D_7^{-5}$  T

В заключительной каденции неполный  $D_7$  может разрешаться в тонику со скачком прим — так что бас и сопрано идут в противоположные стороны. При подобном употреблении в каденции допустимы «противоположные октавы» (которые в других случаях нежелательны), а  $T_{35}$  оказывается неполным.

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



## ЗАДАНИЕ 22

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

T<sub>6</sub> D<sub>7</sub> — T — T<sub>6</sub> D D<sub>7</sub><sup>5</sup> T — S S<sub>6</sub> T<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> K<sub>46</sub> D<sub>7</sub> T

3. Гармонизовать мелодию с участием D<sub>7</sub>:

4. Играть гармонизации с использованием D<sub>7</sub>:

T<sub>6</sub> — S S<sub>6</sub> D<sub>7</sub> — T

T — S T<sub>46</sub> S<sub>6</sub> K<sub>46</sub> D<sub>7</sub> T

T T<sub>6</sub> S S<sub>6</sub> D D<sub>7</sub> T

5. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 9, II часть; И. Брамс. «Девушка» ор. 95 № 1. Найти D<sub>7</sub> и рассмотреть его применение.

§ 82. *Обращения доминантсептаккорда* (их три) носят общие для всех септаккордов названия — квинтсектаккорд (<sub>5<sub>6</sub></sub>), терцквартаккорд (<sub>3<sub>4</sub></sub>), секундаккорд (<sub>2</sub>). D<sub>5<sub>6</sub></sub> строится на VII ступени (в миноре — повышенной), D<sub>3<sub>4</sub></sub> — на II ступени, D<sub>2</sub> — на IV ступени.

D<sub>7</sub> D<sub>5<sub>6</sub></sub> D<sub>3<sub>4</sub></sub> D<sub>2</sub>

Как и доминантсептаккорд, они имеют разное расположение, тесное и широкое.

§ 83. *Разрешение обращений доминантсептаккорда* в тонику осуществляется согласно тяготению. D<sub>5<sub>6</sub></sub> и D<sub>3<sub>4</sub></sub> разрешаются в трезвучие, D<sub>2</sub> — в сектаккорд (так как септима, которая здесь в басу, всегда идет на ступень вниз):

D<sub>56</sub> T D<sub>34</sub> T D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

При разрешении D<sub>34</sub> и D<sub>2</sub> возможны скачки.

D<sub>34</sub> T D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

§ 84. Употребление обращений доминантсептаккорда весьма разнообразно, они возможны везде, кроме каденций. Единственное отступление: в серединной каденции (в конце 1-го предложения) может использоваться D<sub>2</sub> — после D<sub>35</sub>, в результате проходящей септимы в басу.

K<sub>46</sub> D<sub>35</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

При соединении тонических, субдоминантовых и доминантовых аккордов с обращениями доминантсептаккорда допустимы скачки. Если это скачок к звуку септимы, то всегда — восходящий.

T<sub>6</sub> D<sub>56</sub> T S D<sub>34</sub> T D<sub>56</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

§ 85. Проходящие обороты с доминантовым терцквартаккордом между тоническими аккордами образуются при поступенном движении баса и параллельном ему движении верхнего голоса (или в одного из средних), то есть бас и сопрано идут в одну сторону — оба вверх или оба вниз.

T<sub>35</sub>-D<sub>34</sub>-T<sub>6</sub> или T<sub>6</sub>-D<sub>34</sub>-T<sub>35</sub>

В первом случае ( $T_{35}-D_{34}-T_6$ ) септима — как исключение — идет вверх; в результате образуются параллельные квинты, которые здесь допустимы.

можно  
7

$T_6$   $D_{34}$   $T_{35}$   $T_{35}$   $D_{34}$   $T_6$

Употребляется данный оборот, как и другие проходящие, везде кроме каденции.

### ЗАДАНИЕ 23

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

T D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> — S<sub>6</sub> S K<sub>46</sub> D T<sub>6</sub> — S T<sub>46</sub> S<sub>6</sub> S D D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>34</sub> T D<sub>46</sub> T<sub>6</sub> D D<sub>7</sub> T S<sub>46</sub> T

3. Гармонизовать мелодии:

4.

5.

6. Играть гармонизации мелодических фрагментов с использованием обращений D<sub>7</sub>:

T D<sub>34</sub> T<sub>6</sub> S K<sub>46</sub> D<sub>7</sub> T

T D<sub>6</sub> D<sub>56</sub> T S<sub>6</sub> K<sub>46</sub> D<sub>7</sub> T



7. Анализ: В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, II часть; Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 10, II часть, Соната для скрипки и фортепиано № 3, II часть.

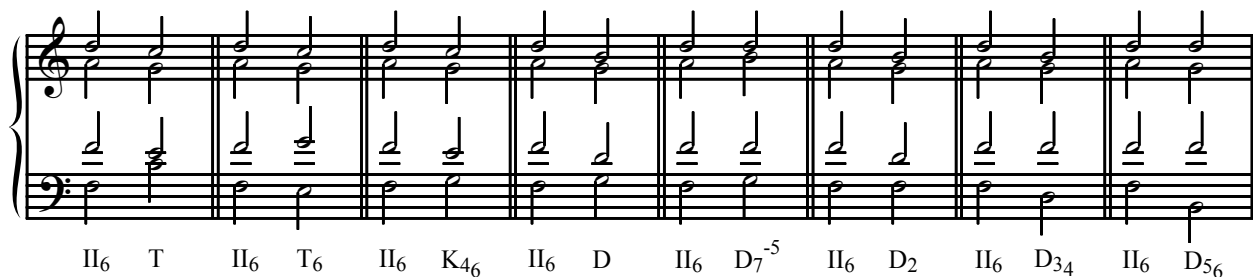
§ 86. Секстаккорд II ступени по своей функции представляет субдоминанту и может трактоваться как S с секстой (вместо квинты). Поэтому в нем удваивается басовый звук, то есть терция (если судить по секстаккорду).



Применяется II<sub>6</sub> так же, как S<sub>35</sub> — то есть после тонических аккордов, но НЕ после доминантовых. Будучи более сильной субдоминантой, II<sub>6</sub> возможен и после S<sub>35</sub>.



II<sub>6</sub> переходит (аналогично S<sub>35</sub>) в тонические и любые доминантовые аккорды, а также в K<sub>46</sub>.



При соединении II<sub>6</sub> с тоникой и с K<sub>46</sub> могут возникнуть параллельные квинты (которые запрещены).



В таком случае вместо II<sub>6</sub> надо взять S<sub>35</sub>.

Во избежание параллельных октав при соединении II<sub>6</sub> с D иногда полезно изменить расположение.

нельзя                      можно

ЗАДАНИЕ 24

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

3. Гармонизовать мелодию:

4. Играть гармонизацию мелодии с применением П6:

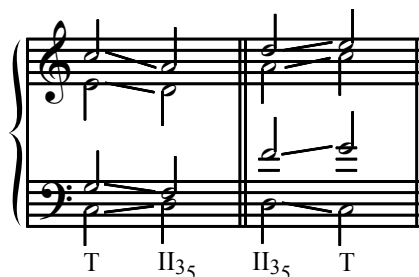
§ 87. *Трезвучие II ступени* применяется только в натуральном мажоре, так как в миноре и гармоническом мажоре оно — уменьшённое (в основном виде уменьшённое трезвучие не употребляется).

$\Pi_{35}$  используется в тех же ситуациях, что и  $\Pi_6$ : после T и S; перед  $K_{46}$ , любой D и T.

T	$\Pi_{35}$	$K_{46}$
S		D
( $S_{35}$ , $S_6$ , $\Pi_6$ )		T

Как обычно в трезвучии, в  $\Pi_{35}$  удваивается басовый звук, то есть прима.

С тоникой  $\Pi_{35}$  соединяется мелодически (по образцу S–D: бас вверх, остальные голоса вниз, или наоборот).

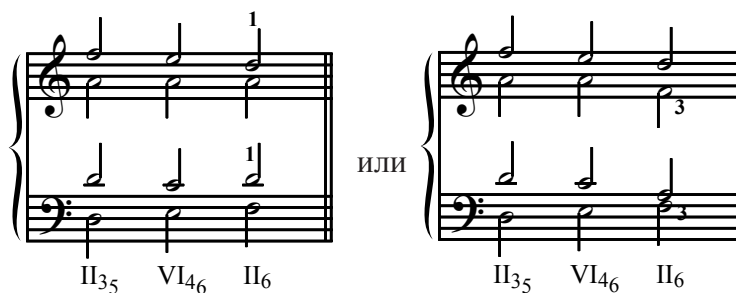


При соединении с  $T_6$  и с  $K_{46}$  следует избегать параллельных квинт.

§ 88. *Проходящие обороты с аккордами II ступени* аналогичны известным проходящим с тоникой и субдоминантой: при поступенном движении баса от трезвучия к секстаккорду (и наоборот) можно взять между ними на слабую долю квартсекстаккорд — здесь это  $VI_{46}$  (как всегда, с удвоенной квинтой, то есть басом).

$\Pi_{35}-VI_{46}-\Pi_6$  или  $\Pi_6-VI_{46}-\Pi_{35}$

В проходящем обороте  $\Pi_6$  может иметь удвоенную приму или терцию.



### ЗАДАНИЕ 25

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

T<sub>6</sub> II<sub>35</sub> D<sub>56</sub> T II<sub>35</sub> — K<sub>46</sub> D T<sub>6</sub> T II<sub>35</sub> — D D<sub>7</sub> T

3. Гармонизовать мелодию:

4. Играть гармонизацию мелодических фрагментов с применением аккордов II ступени — секстаккорда и (только в мажоре!) трезвучия:

5. Анализ: В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, II и III части; Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 5, I часть.

§ 89. Субдоминанты гармонического мажора (с пониженной VI ступенью) отличаются от натурального мажора: IV<sub>35</sub> здесь минорное, а II<sub>35</sub> — уменьшённое (в основном виде не употребляется). При соединении любых «гармонических субдоминант» с T и D следует избегать ходов на увеличенные интервалы.

Гармонические субдоминанты могут появляться после натуральных. В этом случае звук пониженной VI ступени должен находиться в том же голосе, где был натуральный, то есть следовать за ним.

В случае появления VI пониженной ступени в другом голосе (не там, где был натуральный), возникает так называемое **п е р е ч е н ь е**, которое недопустимо.

## ЗАДАНИЕ 26

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

3. Играть в гармоническом E-dur (начать с T<sup>5</sup>):

T-S<sub>46</sub>-T | II<sub>6</sub>-T<sub>6</sub>-D<sub>56</sub> | T-S<sub>6</sub>-D<sub>7</sub> | T-S<sub>46</sub>-T |

§ 90. Прерванная каденция образуется, когда заключительная доминанта вместо тоники попадает в трезвучие VI ступени. Замещая тонику и имея отчасти тоническую окраску, VI ступень, однако не может служить завершением. Поэтому далее следует еще одна каденция, и в результате второе предложение расширяется. Таким образом, один из признаков прерванной каденции — большее число тактов во втором предложении в сравнении с первым (например, в первом предложении — 4 такта, а во втором 6 тактов или более).

Чтобы усилить тонический оттенок (и избежать параллельных квинт) в VI<sub>35</sub> после D удваивается терция.

После VI<sub>35</sub> возможна любая гармония: тоническая, субдоминантовая, доминантовая, K<sub>46</sub>. Для подготовки повторной каденции лучше использовать какой-либо субдоминантовый аккорд (см. пример 1).

Возможна также плагальная каденция: после VI<sub>35</sub> берется субдоминантовый аккорд на IV ступени, который прямо идет в тонику.



VI          II<sub>6</sub>          T

§ 91. Трезвучие VI ступени вне каденции также вполне применимо. В этих случаях удваивается прима (то есть басовый звук).

VI<sub>35</sub> может появляться после тоники, с которой соединяется гармонически (общие звуки остаются на месте) или мелодически (бас идет вниз, остальные голоса — вверх).

гармоническое      мелодическое

T    VI      T    VI

В преимущественно трезвучной гармонии перед VI<sub>35</sub> возможно, в сущности, любое трезвучие, прежде всего — II ступени (в натуральном мажоре).

II    VI      II    VI

После VI<sub>35</sub> хороша любая субдоминанта; допустимы и доминантовые аккорды. Вполне возможно VI<sub>35</sub> в окружении (с обеих сторон) тоники.

VI S    VI II    VI D    T VI T

### ЗАДАНИЕ 27

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

T — VI — II — K<sub>46</sub> D<sub>7</sub> VI — S — II — D D<sub>7</sub> VI — S — T S<sub>46</sub> T

3. Гармонизовать мелодию:

4. Играть гармонизации мелодических фрагментов:

T VI II D D<sub>7</sub> VI S T

5. Анализ: В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, III часть; Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 5, I часть; Р. Шуман. «Народная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68, Вальс ор. 124 № 4.

§ 92. Септаккорд II ступени (II<sub>7</sub>) также принадлежит субдоминантовой группе; это еще более сильная субдоминанта, чем сектаккорд и трезвучие II ступени (поэтому в ряду субдоминантовых аккордов его лучше ставить последним).

Обращения II<sub>7</sub> носят названия, общие для всех септаккордов: (второй ступени) квинтсектаккорд (II<sub>56</sub>), терцквартаккорд (II<sub>34</sub>), секундаккорд (II<sub>2</sub>).

II<sub>7</sub> II<sub>56</sub> II<sub>34</sub> II<sub>2</sub>

Употребляется II<sub>7</sub>, в общем, как и любая субдоминанта (но для некоторых ситуаций предпочтительнее то или иное обращение).

T	II <sub>7</sub>	T
S (IV)		D
II <sub>35</sub> , II <sub>6</sub>		K <sub>46</sub>
VI <sub>35</sub>		

§ 93. Разрешение II<sub>7</sub> в тонику бывает прямое или через доминанту.

При непосредственном движении в тонику звук септимы (7) остается на месте.

Ввиду неизбежных параллельных квинт, II<sub>7</sub> разрешается НЕ в тоническое трезвучие (T<sub>35</sub>), а только в сектаккорд (T<sub>6</sub>). Необходимо избегать параллельных квинт (которые иногда возникают) и при разрешении обращений II<sub>7</sub>.

нельзя

ИЛИ

иногда

ИЛИ

При разрешении через  $D_7$  и его обращения звуки квинты (5) и септимы (7) идут на ступень вниз, после чего полученный доминантовый аккорд обычным образом разрешается в тонику.

$II_7$   $D_{34}$  T  $II_{56}$   $D_2$   $T_6$   $II_{34}$   $D_7$  T  $II_2$   $D_{56}$  T

§ 94.  $II_7$  в каденции используется (для подготовки  $K_{46}$  и D) во всех своих видах, кроме секундаккорда ( $II_2$ ). В басу у секундаккорда находится звук септимы (7), который не может идти скачком в необходимый для каденции бас V ступени; поэтому  $II_2$  в каденции не применяется.

нельзя

$II_7$   $K_{46}$   $II_{56}$   $K_{46}$   $II_{34}$   $K_{46}$   $II_2$   $K_{46}$

### ЗАДАНИЕ 28

1. Гармонизовать мелодию. Все субдоминанты давать в виде  $II_7$  или его обращений:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

T<sub>6</sub> II<sub>56</sub> T D D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> II<sub>7</sub> D D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> II<sub>7</sub> D D<sub>56</sub> T II<sub>34</sub> D T<sub>6</sub> S II<sub>34</sub> K<sub>46</sub> D<sub>7</sub> T S<sub>46</sub> T

3. Играть гармонизацию мелодического фрагмента по заданному басу, используя II<sub>7</sub> с обращениями:

4. Играть гармонизацию мелодии по заданной цифровке:

T II<sub>2</sub> D<sub>56</sub> T T<sub>6</sub> II<sub>7</sub> D<sub>34</sub> T — II<sub>34</sub> D<sub>7</sub> VI II<sub>56</sub> D D<sub>7</sub> T

5. Анализ: А. Даргомыжский. «Каюсь, дядя...», «Я вас любил».

§ 95. Проходящие обороты с участием II<sub>7</sub> образуются при поступенном движении баса от II ступени к IV, то есть от II<sub>7</sub> к II<sub>56</sub> (или наоборот), и от IV ступени к VI, то есть от II<sub>56</sub> к II<sub>34</sub> (или наоборот). В качестве проходящего аккорда образуется в первом случае VI<sub>46</sub> (или иногда T<sub>6</sub>), во втором случае — T<sub>46</sub> (как всегда в квартсекстаккордах, с удвоением квинты, то есть баса).

II <sub>7</sub> -VI <sub>46</sub> -II <sub>56</sub> или II <sub>56</sub> -VI <sub>46</sub> -II <sub>7</sub>	II <sub>56</sub> -T <sub>46</sub> -II <sub>34</sub> или II <sub>34</sub> -T <sub>46</sub> -II <sub>56</sub>
(T <sub>6</sub> )	(T <sub>6</sub> )

II<sub>7</sub> VI<sub>46</sub> II<sub>56</sub> II<sub>56</sub> T<sub>46</sub> II<sub>34</sub>

§ 96. Вспомогательные обороты с II<sub>7</sub> образуются, когда он (или его обращение) плавно берется на слабую долю между тонической гармонией и ее повторением.

T-II <sub>2</sub> -T	T-II <sub>34</sub> -T
----------------------	-----------------------

или

T II<sub>2</sub> T T II<sub>34</sub> T

Эти вспомогательные, подобные известным оборотам с  $S_{4_6}$  (см. § 76), также могут применяться в качестве послекаденционного закрепления тоники или особо устойчивого начала.

Аналогичные обороты возможны с участием  $T_6$ , но они не используются в качестве заключения, а только внутри построения.

$T_6 - II_7 - T_6$	$T_6 - II_{5_6} - T_6$
--------------------	------------------------

$T_6$   $II_7$   $T_6$        $T_6$   $II_{5_6}$   $T_6$

### ЗАДАНИЕ 29

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу, используя в качестве субдоминантовых аккордов только  $II_7$  с обращениями:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

$T$   $II_2$   $T$   $T_6$   $II_7$   $VI_{4_6}$   $II_{5_6}$   $D$   $T_6$   $D_{4_6}$   $T$   $II_6$   $K_{4_6}$   $D$

$T$   $II_2$   $T$  —  $II_{5_6}$   $VI_{4_6}$   $II_7$   $K_{4_6}$  —  $D_7$   $D_7^{-5}$   $VI$   $S$   $T$   $II_{3_4}$   $T$

3. Гармонизовать мелодию, используя в качестве субдоминантовых аккордов только  $II_7$  с обращениями:

4. Играть гармонизации мелодических фрагментов по заданной цифровке:

$T$   $II_2$   $T$   $II_{3_4}$   $T_{4_6}$   $II_{5_6}$   $K_{4_6}$  —  $D_7$   $T$   $II_{3_4}$   $T$

$T$   $II_{5_6}$   $VI_{4_6}$   $II_7$   $T_6$  —  $II_{3_4}$   $K_{4_6}$  —  $D_7$   $T$

5. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 15, II часть.

§ 97. Вводный септаккорд, или септаккорд VII ступени (VII<sub>7</sub>), принадлежит к доминантовой группе и, в общем, употребляется как любая доминанта: после тонических, любых субдоминантовых аккордов, а также после более слабой доминанты — в виде трезвучия (или секстааккорда); НЕ употребляется перед K<sub>4</sub><sub>6</sub>.

<b>T</b>	<b>VII<sub>7</sub></b>	<b>T</b>
<b>S (IV)</b>		
<b>II<sub>35</sub>, II<sub>6</sub>, II<sub>7</sub></b>		
<b>VI<sub>35</sub></b>		<b>D<sub>7</sub></b>
<b>D<sub>35</sub></b>		

В натуральном мажоре VII<sub>7</sub> — малый (с малой септимой), в гармоническом мажоре и миноре — уменьшённый (с уменьшённой септимой).



§ 98. Разрешение VII<sub>7</sub> в тонику бывает прямое или через D<sub>7</sub> (и его обращения).

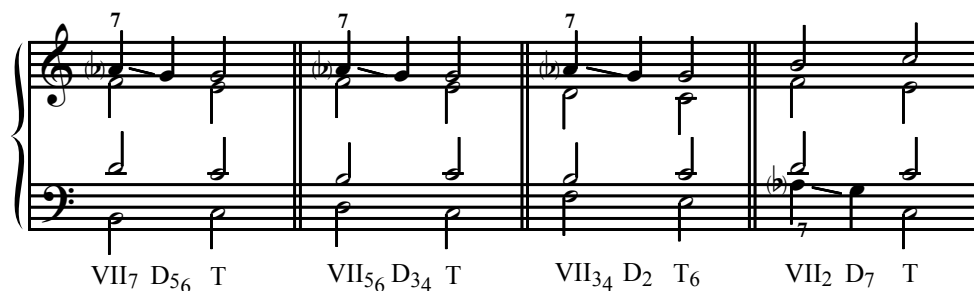
При непосредственном разрешении в тонику во избежание параллельных квинт в ней удваивается терция.

По той же причине VII<sub>56</sub> разрешается только в секстааккорд (с удвоенной терцией, то есть басовым звуком).

VII<sub>2</sub> не имеет прямого разрешения в тонику: его бас (септима) может идти только вниз, в звук V ступени, что дает T<sub>46</sub> — неустойчивый и потому несамостоятельный аккорд.



При разрешении через D<sub>7</sub> и его обращения септима идет на ступень вниз, после чего полученный аккорд обычным образом разрешается в тонику.



### ЗАДАНИЕ 30

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

T<sub>6</sub> VII<sub>56</sub> T<sub>6</sub> D<sub>6</sub> VII<sub>7</sub> T II<sub>34</sub> D T<sub>6</sub> VII<sub>34</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> II<sub>56</sub> K<sub>46</sub> D<sub>7</sub> VI II<sub>34</sub> VII<sub>2</sub> D<sub>7</sub> T II<sub>34</sub> T

3. Гармонизовать мелодию:

4. Играть по заданной цифровке:

VII<sub>34</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> T VII<sub>7</sub> D<sub>56</sub> T T<sub>6</sub> VII<sub>56</sub> D<sub>34</sub> T — VII<sub>2</sub> D<sub>7</sub> T

5. Анализ: Р. Шуман. Марш ор. 99 № 11.

§ 99. Проходящие обороты с участием VII<sub>7</sub> бывают двух типов.

В первом при поступенном движении баса между аккордами VII ступени образуются тонические аккорды (T<sub>6</sub>, T<sub>46</sub>) или VI<sub>46</sub> (подобно оборотам с участием II<sub>7</sub>, см. § 95).

VII <sub>7</sub> -VI <sub>46</sub> -VII <sub>34</sub>	VII <sub>56</sub> -VI <sub>46</sub> -VII <sub>34</sub> (или наоборот)	VII <sub>56</sub> -T <sub>6</sub> -VII <sub>34</sub> (или наоборот)
---	---	---

VII<sub>7</sub> S<sub>46</sub> VII<sub>56</sub> VII<sub>56</sub> VI<sub>46</sub> VII<sub>34</sub> VII<sub>56</sub> T<sub>6</sub> VII<sub>34</sub>

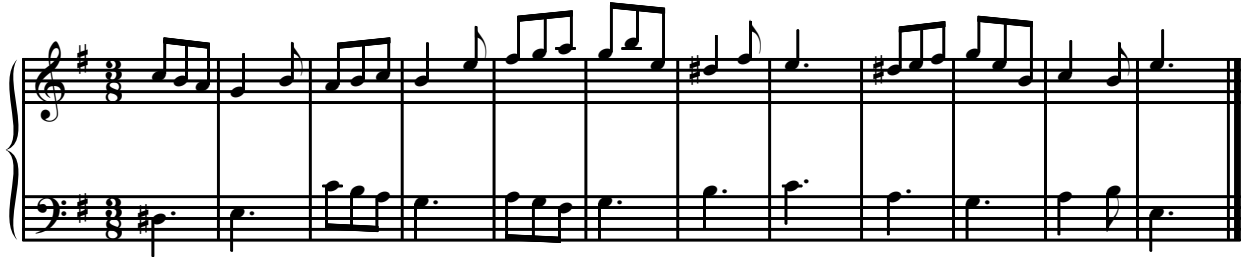
Во втором в центре оказывается доминанта, при этом бас движется поступенно или стоит на месте.

VII <sub>7</sub> -D <sub>6</sub> -VII <sub>7</sub>	VII <sub>56</sub> -D <sub>46</sub> -VII <sub>56</sub>	VII <sub>2</sub> -D <sub>35</sub> -VII <sub>34</sub> (или наоборот)
--	---	---

VII<sub>7</sub> D<sub>6</sub> VII<sub>7</sub> VII<sub>56</sub> D<sub>46</sub> VII<sub>56</sub> VII<sub>2</sub> D<sub>35</sub> VII<sub>34</sub>

### ЗАДАНИЕ 31

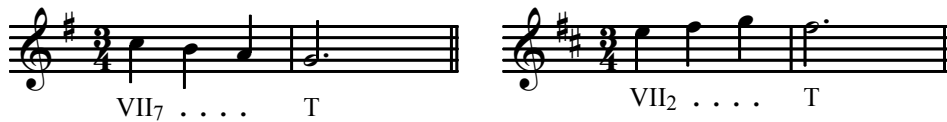
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу, во всех проходящих оборотах используя только VII<sub>7</sub> (с обращениями):



2. Гармонизовать мелодию, используя в отмеченных скобкой фрагментах проходящие с VII<sub>7</sub>:

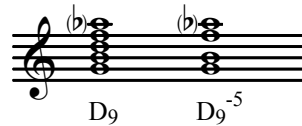


3. Играть проходящие обороты с D в центре и заключительным разрешением в T:



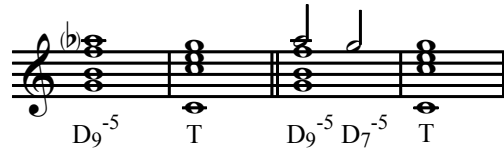
4. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 8, I часть.

§ 100. *Доминантовый нонаккорд* (D<sub>9</sub>) — сравнительно редкий, но весьма выразительный аккорд доминантовой группы. Включая (как любой нонаккорд) пять звуков, он в четырёхголосии употребляется не полным — с пропущенной квинтой. В натуральном мажоре D<sub>9</sub> — большой (то есть охватывает большую ноту), а в гармоническом мажоре и миноре — малый (то есть с малой нотой).

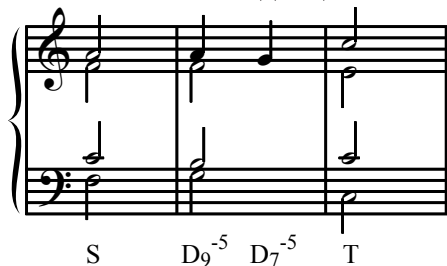


D<sub>9</sub> обычно употребляется в основном виде (обращения малоупотребительны). При разрешении в тонику нона идет на секунду вниз.

Нередко D<sub>9</sub> переходит в T не сразу, а через неполный D<sub>7</sub>, который образуется от движения ноты вниз при выдержанных прочих голосах.



D<sub>9</sub> особенно уместен в заключительной каденции.





### ЗАДАНИЕ 32

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

3. Гармонизовать мелодию:

4. Играть гармонизацию мелодических фрагментов с учетом заданной цифровки:

5. Анализ: Ф. Лист. «Утешение» № 4.

§ 101. *Доминанта с секстой* — это аккорд ( $D_{3_5}$  или  $D_7$ ), где вместо звука квинты (5) находится звук сексты (6). Происходящая от задержания (см. § 125), секста постепенно стала аккордовым звуком.

С секстой употребляются  $D_{3_5}$  и  $D_7$  в основном виде, а также обращения последнего:  $D_{5_6}$  или  $D_2$  (НЕ употребляется с секстой  $D_{3_4}$ , так как в басу у него находится звук квинты).

Чаще (но не обязательно) звук сексты находится в верхнем голосе (сопрано).

Функциональные условия применения доминантовых аккордов с секстой как у обычной доминанты: им предшествуют тонические, субдоминантовые, а также доминантовые аккорды (в том числе  $K_{4_6}$ ); после них возможны тонические аккорды или, в прерванной каденции,  $VI_{3_5}$ .

При разрешении доминанты с секстой в тонику возможны:

а) предварительный переход сексты в квинту или

б) непосредственная связь сексты с тем или иным звуком тоники.

D7<sup>6</sup> D7 T    D7<sup>6</sup> T    D7<sup>6</sup> T

Секста может быть «приготовленной» общим с предыдущим аккордом звуком (а) или неприготовленной — взятой плавно (б) или скачком (в).

а)

б)

в)

### ЗАДАНИЕ 33

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

T D<sub>2</sub>- T<sub>6</sub> - S T<sub>4</sub><sub>6</sub> S<sub>6</sub> D<sup>6</sup> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>4</sub><sub>6</sub>T S<sub>6</sub> II<sub>5</sub><sub>6</sub> D<sup>6</sup> D<sub>7</sub> VI T<sub>4</sub><sub>6</sub> S D<sub>9</sub> D<sub>7</sub><sup>-5</sup> T

3. Гармонизовать мелодию:

4. Играть гармонизацию мелодии с учетом заданного баса:

5. Играть мелодический фрагмент по заданной цифровке:

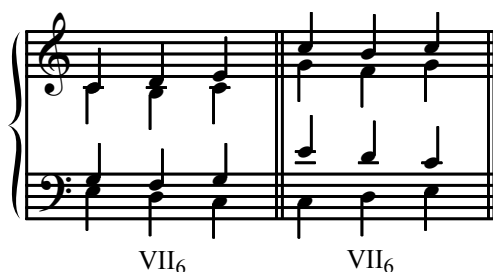
T<sub>6</sub> II<sub>7</sub> D<sup>6</sup> D<sub>7</sub> VI II<sub>5</sub><sub>6</sub> T

6. Анализ. В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, III часть; Р. Шуман. «Листок из альбома» ор. 99 № 1, «Народная песенка» из «Альбома для юношества».

§ 102. *Секстаккорд VII ступени* — относительно малораспространенный доминантовый аккорд, который, однако, важен в некоторых ситуациях. Прежде всего, он полезен при гармонизации верхнего тетра хорда (верхняя половина звукоряда: V, VI, VII, I ступени). Удв а и в а е т с я при этом в VII<sub>6</sub> басовый звук, то есть терция (!). Минор в этой ситуации бывает мелодический (с повышенными VI и VII ступенями).

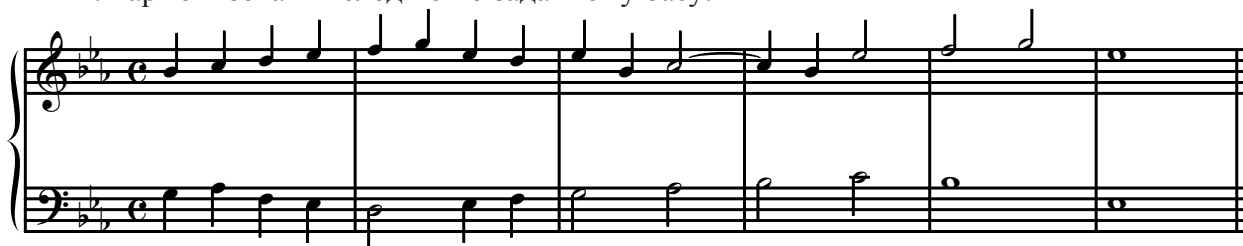


В проходящих оборотах (с участием тоники) также иногда используется VII<sub>6</sub> с удвоением терции (во избежание параллельных квинт предпочтительно тесное расположение).



#### ЗАДАНИЕ 34

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:



3. Играть в разных тональностях — в виде восходящей секвенции (см. § 111) — типичные обороты с VII<sub>6</sub> (см. в нотных примерах § 102).

4. Анализ: Р. Шуман. «Народная песенка», «Колыбельная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68. Найти VII<sub>6</sub> и рассмотреть его применение.

§ 103. *Трезвучие III ступени*, в зависимости от окружения, может иметь (слабую) доминантовую окраску или (слабую) тоническую. Из-за этой функциональной двойственности оно может появляться после любых трезвучий — тонического, субдоминантового, доминантового; равно и после него возможно любое трезвучие. Минор при использовании III<sub>35</sub> обычно натуральный.

Т III VI III S III D

Очень уместен  $III_{35}$  при гармонизации верхнего тетра хорда в нисходящем направлении — от I ступени к V ступени (в миноре он называется «фригийский тетра хорд» из-за сходства с фригийским ладом):

Т III S D

### ЗАДАНИЕ 35

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

Т VII<sub>34</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> — S<sub>6</sub> D<sup>6</sup> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> — VI III S D<sup>6</sup> D

T<sub>6</sub> S VII<sub>6</sub> T<sub>6</sub> — S III — S II<sub>56</sub> K<sub>46</sub> D<sub>7</sub><sup>-5</sup> D<sub>7</sub><sup>6</sup> T

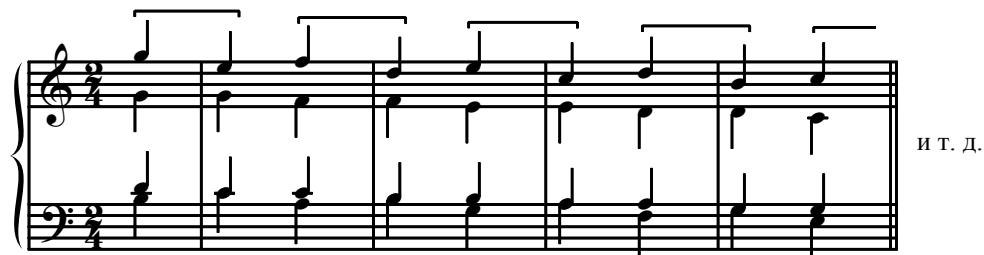
3. Играть следующую последовательность трезвучий в (разных) мажорных тональностях:

I<sup>1</sup>—III—I—VI—III—IV—V—III—VI—III—II—V—I

4. Играть фригийский тетра хорд (см. пример выше), перемещая по тональностям в виде нисходящей секвенции по квартам (см. § 111).

5. Анализ: С. Рахманинов. «Уж ты, нива моя...». Рассмотреть применение трезвучия III ступени.

§ 104. Диатонические секвенции образуются при последовательном перемещении гармонического оборота на тот или иной интервал вверх или вниз по звукоряду данной тональности (без его нарушения, то есть без введения хроматизмов).

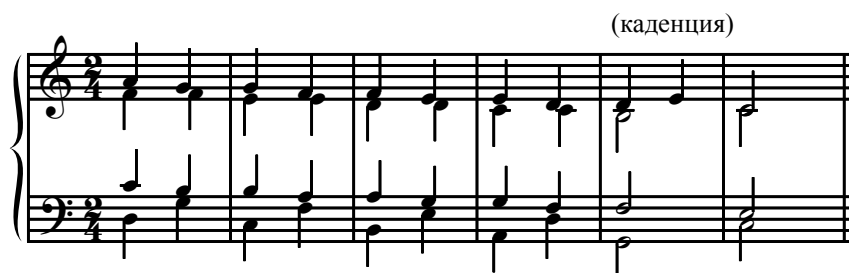


В результате общая модель стабильна (например, секстаккорд–трезвучие кварто-квинтового соотношения), но конкретная структура аккордов меняется (в приведенном примере исходная пара «мажорный секстаккорд — мажорное трезвучие», по образцу D<sub>6</sub>–T, предстает далее как: мажорное — уменьшённое, минорное — минорное, минорное — мажорное). При этом допустимы любые аккорды, включая уменьшённое трезвучие.

В миноре начальное звено секвенции может быть с повышенной VII ступенью (гармонический минор), а далее перемещаться по натуральному звукоряду.



Если звено секвенции включает два септаккорда, то в целом образуется цепочка из одних септаккордов (любой структуры).



### ЗАДАНИЕ 36

1. Определить вид и структуру аккордов в вышеприведенных примерах.
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:



3. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

4. Играть диатонические секвенции на основе следующих оборотов:

5. Анализ: И. С. Бах — А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример а);  
И. Брамс. Баллада ор. 118 № 3.

§ 105. *Двойная доминанта* (DD) — это функция, которая возникает в результате введения хроматизма, а именно повышения IV ступени. Вследствие этого образуется группа аккордов, которые по отношению к доминанте выполняют роль (ее) доминанты. Отсюда название: двойная доминанта = доминанта к доминанте. Движение IV<sup>#</sup> ступени в V ступень аналогично движению VII ступени (то есть вводного тона) в I и может быть шагом к мини-отклонению (см. § 110). В функции DD возможны все известные по доминантовой группе аккорды (D<sub>35</sub>, D<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub> с обращениями, а также D<sub>9</sub>).

После DD бывают любые доминантовые аккорды (в том числе диссонирующие), а также K<sub>46</sub>.

Аккорды с IV<sup>#</sup> ступенью могут идти также в тонику или — путем устранения хроматизма (дезальтерация) — в натуральные субдоминантовые аккорды. В этом случае они имеют субдоминантовую окраску и по сути являются альтерированной субдоминантой. Но для простоты цифровки в учебных работах аккорды с повышенной IV ступенью будут в любой ситуации обозначаться как DD.

§ 106. *Подготовка аккордов двойной доминанты* (тоники, субдоминантой, иногда даже доминантой) требует особого внимания к звуку IV ступени. Если он появляется в результате альтерации натуральной IV ступени (в предыдущем аккорде), то хроматическое изменение должно быть в том же голосе.

Если в предшествующем DD аккорде два звука IV ступени (как в  $S_{3_5}$  или, возможно, в  $S_6$ ), то один повышается, а другой идет на тон или полутон вниз.

Если в предыдущем аккорде нет звука IV ступени, то надо следить, чтобы при появлении  $IV^\sharp$  ступени не возник увеличенный интервал.

§ 107. Двойная доминанта в каденции чаще бывает на близком V ступени басу, то есть на  $IV^\sharp$  или на VI ступени. Соответственно, это аккорды:  $DD_{5_6}$ ,  $DDVII_7$  (на  $IV^\sharp$  ступени) и  $DD_{3_4}$ ,  $DDVII_{5_6}$  (на VI ступени).  
В  $K_{4_6}$  все они переходят без ограничений.

В доминанту  $DD_{5_6}$  и  $DD_{3_4}$  разрешаются так же, как  $D_{5_6}$  или  $D_{3_4}$  в тонику.  $DDVII_7$  (в случае параллельных квинт) требует в  $D_{3_5}$  удвоения терции (как при разрешении  $VII_7$  в  $T_{3_5}$ ).

DD<sub>7</sub> (который строится на II ступени) уместен в каденции, если переходит в неполный D<sub>7</sub>.

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

### ЗАДАНИЕ 37

1. Гармонизовать мелодии по заданной цифровке:

T<sub>6</sub> S DDVII<sub>7</sub> K<sub>46</sub> D<sub>7</sub> T T II<sub>34</sub> DD<sub>34</sub> D D<sub>7</sub> T T DD<sub>34</sub> K<sub>46</sub> — D<sub>7</sub> T

2.

T D<sub>6</sub> D<sub>56</sub> T — II<sub>34</sub> DD<sub>34</sub> D — T D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> DD<sub>56</sub> K<sub>46</sub> D<sub>7</sub><sup>-5</sup> T

3. Играть в мажорных тональностях следующие обороты:

II<sub>56</sub>—DD<sub>56</sub>—D—D<sub>7</sub><sup>6</sup>—T || S—DDVII<sub>7</sub>—K<sub>46</sub>—D<sub>7</sub>—T || T—DD<sub>34</sub>—D<sub>7</sub>—T ||

4. Анализ: Л. ван Бетховен. Сонаты для скрипки и фортепиано № 3, II часть, № 7, IV часть, № 10, II часть; Ф. Лист. «Утешение» № 4.

§ 108. *Альтерация двойной доминанты* делается для усиления тяготения в последующий аккорд.

В мажоре возможно повышение II ступени и понижение VI ступени, что дает:

DD<sub>7</sub><sup>#1</sup>

DD<sub>7</sub> (с обращениями) с повышенной первой (#1);

DD<sub>7</sub><sup>b5</sup>

DD<sub>7</sub> (с обращениями) с пониженной квинтой (b<sup>5</sup>);

DD<sub>7</sub><sup>#1,b5</sup>

DD<sub>7</sub> (с обращениями) с повышенной первой и пониженной квинтой (#1, b<sup>5</sup>);

DDVII<sub>7</sub><sup>b3</sup>

DDVII<sub>7</sub> с пониженной терцией (b<sup>3</sup>).



В миноре возможна альтерация (а именно, понижение) в DD только квинты (в DD<sub>7</sub>) или терции (в DDVII<sub>7</sub>):



DD<sub>7</sub> (с обращениями) с пониженной квинтой (b<sup>5</sup>);



DDVII<sub>7</sub> с пониженной терцией (b<sup>3</sup>).

В миноре, при натуральной VI ступени, показанная выше альтерация DD получается автоматически; а для ее избегания (то есть для НЕальтерированной DD) необходимо повысить VI ступень

В каденции (при переходе DD в D или в K<sub>46</sub>) альтерированный звук идет только в направлении альтерации, то есть повышенный звук — вверх, а пониженный — вниз. Поэтому переход DDVII<sub>7</sub> с пониженной терцией прямо в D невозможен (ввиду запрещенных параллельных квинт или увеличенной секунды)

**нельзя**

DD<sub>56</sub><sup>#1</sup>      DD<sub>56</sub><sup>b5</sup>      DDVII<sub>7</sub><sup>b3</sup>      DDVII<sub>7</sub><sup>b3</sup>

### ЗАДАНИЕ 38

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

T D<sub>46</sub> T<sub>6</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> - S DDVII<sub>7</sub><sup>b3</sup> K<sub>46</sub> D D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>46</sub> T S<sub>6</sub> II<sub>34</sub> DD<sub>34</sub><sup>b5</sup> K<sub>46</sub> D<sub>7</sub><sup>-5</sup> T

3. Гармонизовать мелодию с применением DD во всех каденциях:

4. Играть после заданной гармонии (а, б, в, г) в указанной тональности аккорд альтерированной DD и далее полную каденцию (с  $K_{4_6}$  или без него):

а) Es-dur    б) G-dur    в) h-moll    г) A-dur

5. Анализ: Р. Шуман. Вальс ор. 124 № 4.

§ 109. Двойная доминанта внутри построения используется в разных ситуациях, в том числе по образцу проходящих и вспомогательных оборотов. При этом она может быть альтерированной.

Проходящие обороты с DD строятся с опорой на тонику (по краям) или на доминанту. Если альтерированный звук переходит в натуральный (дезальтерация), это происходит в одном и том же голосе.

$T_6$   $DD_7^{(\#1)}$   $D_{3_4}$   $T$      $T$   $DD_2^{(\#1)}$   $D_{5_6}$   $T$      $T$   $DD_2^{(\#1)}$   $II_2^b$   $T$      $D$   $DDVII_6$   $D_{5_6}$   $T$   
 ( $II_2^{\#1, \#3}$ )

Вспомогательные обороты с DD (альтерированной субдоминантой) в основном опираются на тонику.

$T$   $DD_{3_4}^{\#1, b5}$   $T$      $T_6$   $DD_7^{\#1, b5}$   $T_6$      $T$   $DD_2^{\#1}$   $T$   
 ( $II_{3_4}^{\#1, \#3, b5}$ )                      ( $II_7^{\#1, \#3, b5}$ )                      ( $II_2^{\#1, \#3}$ )

### ЗАДАНИЕ 39

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

T DD<sub>2</sub> D<sub>5\_6</sub> T VII<sub>3\_4</sub> T<sub>6</sub> — DDVII<sub>5\_6</sub><sup>b3</sup> K<sub>4\_6</sub> D T<sub>6</sub> DD<sub>7</sub> D<sub>3\_4</sub>

T S K<sub>4\_6</sub> D<sub>7</sub> VI DDVII<sub>7</sub><sup>b3</sup> K<sub>4\_6</sub> D<sub>7</sub><sup>-5</sup> T

3. Гармонизовать мелодии:

4.

5. Играть приведенные выше обороты в разных мажорных и минорных тональностях (исключая невозможные в миноре альтерации).

6. Анализ: П. Чайковский. Полька, «Шарманщик поет» из «Детского альбома» ор. 39; Р. Шуман. «О чужих краях и людях» из «Детских сцен» ор. 15; «Листок из альбома» ор. 99 № 6.

§ 110. *Отклонение* — это кратковременная смена тональности. Легче всего ощущение новой (местной) тоники создается с помощью доминанты (новой тональности). При этом особенно уместны диссонирующие аккорды — D<sub>7</sub> и VII<sub>7</sub> (с обращениями). Их появление сопровождается хроматизмами, которые создают новые тяготения.

Условия введения хроматических звуков такие же, как при двойной доминанте (см. § 106): хроматически измененный звук приходит на смену натурального в том же голосе; при удвоении звука, который будет изменен, второй из них движется на полутон или тон в противоположную сторону; ходы на увеличенные интервалы недопустимы.

Отклонения могут быть очень краткими и ограничиваться только двумя аккордами — доминантовым и тоническим.

C-dur      d-moll    C-dur    e-moll    a-moll    F-dur    d-moll    C-dur

Внешним признаком отклонения может быть хроматизм в мелодии (сопрано), но это не обязательно. «Интональный» звук нередко появляется в одном из средних голосов или в басу; отклонение в таком случае можно только почувствовать, но не «увидеть».

### ЗАДАНИЕ 40

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

3. Гармонизовать мелодию:

4. Играть отклонения по заданной цифровке:

e-moll    D-dur    G-dur    C-dur                    G-dur

**G-dur:** Tш<sup>5</sup>-D<sub>34</sub>-T' | D<sub>34</sub>-T' | D<sub>2</sub>-T<sub>6</sub> | D<sub>56</sub>-T' | DD-K<sub>46</sub>-D<sub>7</sub>-T'

5. Анализ: Ф. Шуберт. «Король в Фуле» D 367; А. Даргомыжский. «Я вас любил».

§ 111. *Хроматические секвенции* представляют собой серию отклонений, где неизменный гармонический оборот (звено) перемещается по тональностям согласно стабильному принципу.

Секвенцирование бывает двух видов:

- а) по родственным тональностям (их тоники входят в аккордовый состав исходной тональности),
- б) на заданный интервал (например, по малым или большим терциям, по тонам и т. д.).

**хроматическая секвенция по родственным тональностям**

хроматическая секвенция на заданный интервал (по тонам вниз)

В хроматической секвенции МЕЖДУ ЗВЕНЬЯМИ возможно введение хроматизма не в том голосе, где был натуральный звук, а также допустимо движение всех голосов в одну сторону.

ЗАДАНИЕ 41

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

a-moll      d-moll      G-dur      C-dur      F-dur      a-moll  
 $T_6$   $D_{46}$   $T$   $D_2$   $T_6$   $D_{56}$   $T$   $D_2$   $T_6$   $D_{56}$   $T$   $DD_{34}$   $D$  —  
 D-dur      G-dur      C-dur      F-dur      a-moll  
 $T$   $D_2$   $T_6$   $D_{56}$   $T$   $D_2$   $T_6$   $D_{56}$   $T$   $DDVII_7^{b3}$   $D$   $D_7$   $T$

3. Гармонизовать мелодию:

4. Играть хроматические секвенции по родственным тональностям на основе следующих звеньев:

5. Анализ: И. С. Бах — А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример б);  
Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 10, II часть.

§ 112. *Модуляция* — это более основательный переход в другую тональность, закрепленный каденцией. Самые простые и распространенные модуляции — в близко родственные тональности: для **мажора** — II, III, IV, V, VI ступеней, а также IV минорной (гармонической);

для **минора** — III, IV, V, VI, VII ступеней, а также V мажорной (гармонической).

Порядок действий при этом таков:

- показывается исходная тональность;
- находится общий для старой и новой тональности аккорд, например, тоника исходной тональности;
- определяется его функция в новой тональности, например, старая тоника приравняется к субдоминанте новой тональности;
- далее, исходя из этого нового значения аккорда, организуется каденция в новой тональности.

В приведенном ниже примере 1-е предложение периода показывает исходную тональность. 2-е предложение начинается так же, но тоника (здесь это общий аккорд) приобретает затем новую функцию, в каждой из родственных тональностей — свою. С учетом этой новой роли аккорда берется следующая предкаденционная гармония, уже из новой тональности, где и делается каденция.

общий аккорд

C-dur d-moll

I=VII

общий аккорд

C-dur a-moll

I=III

общий аккорд

C-dur F-dur

I<sub>6</sub>=V<sub>6</sub>

общий аккорд

c-moll B-dur

I=II

#### ЗАДАНИЕ 42

1. Сочинить несложное 1-е предложение; в начале желателен проходящий, вспомогательный или иной оборот с тоникой по краям; каденция на доминанте исходной тональности.  
Повторяя начальный оборот во 2-м предложении, приравнивать далее его тонику к новой функции и делать каденцию — поочередно во всех родственностях.
2. Играть на основе сочиненного периода модуляции из мажорных и минорных тональностей (до 4-х знаков включительно) во все родственности.
3. Анализ: И. Брамс. «Девушка» ор. 95 № 1; Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 10, II часть, Соната для фортепиано № 15, II часть; А. Даргомыжский. «Каюсь, дядя...»; Ф. Лист. «Утешение» № 4; Р. Шуман. «Листок из альбома» ор. 99 № 6.

## Русско-английский словарь музыкальных терминов

А	<p><b>АККОРД</b>  основной вид (аккорда)  обращение (аккорда)  трезвучие  секстаккорд</p> <p>квартсекстаккорд</p> <p>мажорный  минорный  увеличенный  уменьшённый</p> <p>септаккорд  квинтсекстаккорд</p> <p>терцквартаккорд</p> <p>секундаккорд</p> <p>нонаккорд  неполный аккорд  доминантсептаккорд  вводный септаккорд</p> <p><b>АЛЬТЕРАЦИЯ</b>  пониженный  повысить  дезальтерация</p>	<p><b>CHORD</b>  root position  inversion (of a chord)  triad  sixth chord (first inversion of the triad)</p> <p>six-four chord (second inversion of the triad)</p> <p>major  minor  augmented  diminished</p> <p>seventh chord (chord of the seventh)  six-five chord (first inversion of the seventh chord)  four-three chord (second inversion of the seventh chord)  four-two chord (third inversion of the seventh chord)</p> <p>ninth chord  incomplete chord  dominant seventh chord  leading seventh-chord (seventh chord on the seventh degree of the scale)</p> <p><b>ALTERATION</b>  flatted  (to) sharp  desalteration</p>
Г	<p><b>ГАРМОНИЯ</b> (наука)  гармонизация</p> <p><b>ГАММА</b>  диатоническая  натуральная  гармоническая  мелодическая  мажорная  минорная  хроматическая  ступень гаммы  тетрахорд</p> <p><b>ГОЛОС</b>  сопрано  альт</p>	<p><b>HARMONY</b>  harmonization</p> <p><b>SCALE</b>  diatonic  natural  harmonic  melodic  major  minor  chromatic  scale degree  tetrachord</p> <p><b>PART, VOICE</b>  soprano  alto</p>



	<p>тенор бас</p> <p><b>ГОЛОСОВЕДЕНИЕ</b> удвоение плавное движение скачок смешанные скачки двойные скачки скрытые квинты, октавы перекрещивание перечень параллельные квинты, октавы</p>	<p>tenor basso</p> <p><b>PART-WRITING, VOICE-LEADING</b> doubling flowing movement leap mixed leaps double leaps hidden (covered) fifths, octaves crossing of voices (parts) false relation (амер. cross relation) consecutive fifths, octaves (амер. parallel fifths, octaves)</p>
Д	<p><b>ДЛИТЕЛЬНОСТЬ</b> целая половинная четверть шестнадцатая тридцатьвторая</p> <p>штиль точка (при длительности)</p>	<p><b>TIME-VALUE</b> semibreve (амер. whole note) minim (амер. half-note) crotchet (амер. quarter note) semiquaver (амер. sixteenth note) demisemiquaver (амер. thirty-second note)</p> <p>(note) stem, tail dot</p>
З	<p><b>ЗВУК (тон)</b> пауза вводный тон</p> <p><b>ЗНАК</b> ключевые знаки диез бемоль дубль-диез дубль-бемоль бекар</p>	<p><b>TONE</b> rest leading note</p> <p><b>SIGN</b> key signature sharp flat double-sharp double-flat natural (sign)</p>
И	<p><b>ИНТЕРВАЛ</b> прима секунда терция кварта квинта секста септима октава</p>	<p><b>INTERVAL</b> prime second third fourth fifth sixth seventh octave</p>

	<p>нона децима тритон малый большой чистый увеличенный уменьшённый унисон полутон</p>	<p>ninth decima, tenth tritone major minor perfect augmented diminished unison semitone (half tone, half step)</p>
К	<p><b>КАДЕНЦИЯ</b> автентическая плагальная фригийская полная половинная совершенная несовершенная прерванная серединная заключительная</p> <p><b>КОНСОНАНС</b> диссонанс</p>	<p><b>CADENCE (CLOSE)</b> authentic plagal phrygian full half-close (амер. half cadence) perfect imperfect interrupted (амер. deceptive) intermediate (open) final</p> <p><b>CONSONANCE</b> dissonance</p>
М	<p><b>МОДУЛЯЦИЯ</b> постепенная внезапная энгармоническая отклонение общий аккорд</p>	<p><b>MODULATION</b> slow (gradual) modulation abrupt modulation enharmonic(-al) modulation temporary modulation common chord (pivot chord)</p>
Н	<p><b>НЕАККОРДОВЫЙ ЗВУК</b> задержание приготовленное задержание неприготовленное проходящий вспомогательный вспомогательный скачковый вспомогательный брошенный предъем</p> <p><b>НОТОНОСЕЦ</b> ключ тактовая черта</p>	<p><b>NONHARMONIC TONE</b> prepared suspension appoggiatura passing-note (tone) auxiliary note (tone) cambiata échappée anticipation</p> <p><b>STAFF (STAVE)</b> clef bar line</p>
П	<p><b>ПЕРИОД</b> предложение</p> <p><b>ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ АККОРДОВ</b> соединение (аккордов)</p>	<p><b>PERIOD</b> sentence (half-phrase)</p> <p><b>CHORD SUCCESSION, CHORD (HARMONIC) PROGRESSION</b> connection (linking) of chords</p>

	<p>гармоническое соединение мелодическое соединение разрешение (аккорда) эллипсис проходящий оборот секвенция</p>	<p>harmonic connection (linking) melodic connection (linking) resolution ellipse passing progression sequence</p>
Р	<p><b>РАСПОЛОЖЕНИЕ АККОРДА</b> тесное расположение широкое расположение мелодическое положение аккорда перемещение аккорда</p>	<p><b>SPACING (POSITION) OF A CHORD</b> close spacing (position) wide spacing (position) melodic position of a chord  displace of a chord</p>
С	<p><b>СОПРОВОЖДЕНИЕ</b></p>	<p><b>ACCOMPANIMENT</b></p>
Т	<p><b>ТАКТ</b> метр размер (тактовый) сильная доля (такта) слабая доля (такта)  <b>ТОНАЛЬНОСТЬ</b> диезная тональность бемольная тональность родственные одноимённые параллельные исходная</p>	<p><b>MEASURE</b> time (metre, амер. meter) signatures accented (strong) beat unaccented (off, weak) beat  <b>KEY, TONALITY</b> sharp key flat key closely related (attendant) keys parallel keys relative keys initial (opening) key</p>
Ф	<p><b>ФАКТУРА</b> изложение четырёхголосное регистр фигурация органный пункт  <b>ФУНКЦИЯ (аккорда)</b> тоника доминанта субдоминанта двойная доминанта</p>	<p><b>TEXTURE</b> statement four-part, four-voice register figuration pedal point  <b>FUNCTION</b> tonic dominant subdominant secondary dominant, dominant of the dominant</p>

# Образцы для анализа

Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37 №1

т. 41

*p*

Ф. Шуберт. «Король в Фуле» D 367

*Etwas langsam* [Довольно медленно] ( $\text{♩} = 66$ )

Ко - роль жил в Фу - ле даль - ней, и ку - бок он хра -

-нил; е - го он в дар про - щаль - ный от ми - лой по - лу -

-чил. Ко - гда он пил из куб - ка, о - гля - ды - ва - я зал, он

*pp* [*simile*]

*cresc.* *mf* *p*

вспо - ми - нал го - луб - ку и сле - зы про - ли - вал.

*cresc.* *pp*

Р. Шуман. «Смелый наездник» из «Альбома для юношества» op. 68

(Lebhaft)

*mf* *sf* *sf*

Р. Шуман. «Народная песенка» из «Альбома для юношества» op. 68

Im klagenden Ton

*p* *fp* *fp*

Р. Шуман. «Колыбельная песенка» из «Альбома для юношества» оп. 68

Nicht schnell

The musical score for Robert Schumann's 'Lullaby' is presented in three systems. It is written for piano in G major and 2/4 time. The tempo is marked 'Nicht schnell'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a *dim.* (diminuendo) marking. The piece concludes with a repeat sign and a fermata over the final notes.

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 8, I часть

Grave

The musical score for Ludwig van Beethoven's Sonata for Piano No. 8, I movement is shown in two systems. It is in G major, 3/4 time, and marked 'Grave'. The first system starts with a fortissimo piano (*fp*) dynamic. The second system includes a variety of dynamics: *fp*, *sf* (sforzando), *sf > p cresc.* (sforzando followed by piano with crescendo), *sf*, and *p*. A fermata is placed over the final notes of the second system.

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 9, II часть

Allegretto

*p* *sf* *p* *cresc.* *sf*

И. Брамс. «Девушка» ор. 95 № 1

Munter, mit freiem Vortrag (Бодро, свободно)

Де-вуш-ка у о-зе-ра сто-я-ла, в о-зе-ре ли-цо е-е бе-ле-ло.

*mf*

poco rit.

И о - на ска - за - ла от - ра - же - нью: "Ты, мо - е ли - цо, моя за - бо - та -

В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, II часть

Andante

*mp* *espressivo ma semplice*

*p*

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 10, II часть

Andante

*La prima parte senza replica*

*p*

*(simile)* *cresc.* *sf* *cresc.* *sf* *p*



*p* *cresc.*  
*p* *f* *sf* *p*  
*sf* *sf* *p*

Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 3, II часть

Adagio con molt' espressione

*p* *sf*  
*p* *sf*

В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, III часть

Tempo di Minuetto

Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 5, I часть

Allegro

А. Даргомыжский. «Каюсь, дядя...»

**Allegro vivo** *mf*

Ка - юсь, дя - дя, черт по - пу - тал,  
хоть сер - дись, хоть не сер - дись! Я влюб - лен, да  
вот уж как же! Хоть сей - час же в пет - лю лезь!

А. Даргомыжский. «Я вас любил»

**Moderato assai** *p*

Я вас лю - бил: лю - бовь е - ще, быть мо - жет, в ду -

- ше мо - ей у - гас - ла не со - всем; но пусть о - на вас

боль-ше не тре - во - жит; я не хо - чу пе - ча-лить вас ни - чем, я не хо -

*ten.*  
- чу пе - ча-лить вас ни - чем.

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 15, II часть

*Andante*  
*p* *cresc.* *p*  
*sempre stacc.*

1. 2.

*cresc.* *p cresc.* *p cresc.*

This system shows the first two measures of a musical phrase. The first measure is marked with a *cresc.* dynamic. The second measure is marked with *p cresc.* and contains a first ending bracket. The third measure is marked with *p cresc.* and contains a second ending bracket.

*p* *cresc.* *p* *sf*

This system contains four measures. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *cresc.*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *sf*. There are slurs over the first and third measures, and a fermata over the second measure.

*sf* *sf* *p* *sf*

*sempre stacc.*

This system contains four measures. The first two measures are marked *sf*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *sf*. The instruction *sempre stacc.* is written below the fourth measure.

1. 2.

*sf* *cresc.* *f* *p* *p*

This system contains five measures. The first measure is marked *sf*. The second measure is marked *cresc.*. The third measure is marked *f*. The fourth measure is marked *p* and contains a first ending bracket. The fifth measure is marked *p* and contains a second ending bracket.

Р. Шуман. Марш op. 99 № 11

Sehr getragen

*pp* *fp* *fp*

This system contains five measures. The first measure is marked *pp*. The second measure has an accent (>) over the first note. The third measure has an accent (>) over the first note. The fourth measure is marked *fp*. The fifth measure is marked *fp*.

Ф. Лист. «Утешение» № 4

Quasi Adagio

Р. Шуман. «Листок из альбома» ор. 99 № 6

Ziemlich langsam, sehr gesangvoll

С. Рахманинов. «Уж ты, нива моя...»

т. 6

*mf*

Уж ты, ни-ва мо-

-я, ни-вуш-ка, не ско-сить те-бя с ма-ха е-ди-но-го,

И. С. Бах – А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример а)

т. 70

И. С. Бах – А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример б)

т. 109

И. Брамс. Баллада ор. 118 № 3

**Allegro energico**



First system of musical notation for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a series of chords and melodic lines with accents (>) and dynamic markings.

Second system of musical notation for piano, continuing the piece. It includes a 'rit.' (ritardando) marking at the end of the system.

Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 7, IV часть

Allegro

First system of musical notation for piano and violin. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staff. Dynamics include *p cresc.*, *ff*, and *p*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Second system of musical notation for piano and violin. Dynamics include *p cresc.* and *cresc.*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

ff p

ff p

Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 10, II часть

Adagio espressivo

p

Р. Шуман. Вальс ор. 124 № 4

Lebhaft

f sf f

sf

П. Чайковский. Полька из «Детского альбома» оп. 39

Moderato (Tempo di Polka)

*p*

П. Чайковский. «Шарманщик поет» из «Детского альбома» оп. 39

Andantino

*p*

*mf*

Р. Шуман. «О чужих странах и людях» из «Детских сцен» оп. 15

$\text{♩} = 108$

*p*

rit.                      ri - - - - tar - - - - dan - - - - do                      a tempo

*p*

КЮРЕГЯН Татьяна Суреновна  
**ГАРМОНИЯ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ**  
 Практическое руководство для иностранных студентов

*Редактор* Е. М. Шабшаевич  
*Музыкальный редактор* С. М. Мовчан  
*Компьютерная верстка, обложка* Е. А. Ларина

Подписано в печать 18.11.2011. Бумага офсет № 1. Формат бумаги 60x90/8  
 Печать на ризографе. Усл. печ. л. 11,5. Тираж 150 экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория»  
 Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского  
 125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6