

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

Т. С. КЮРЕГЯН

ГАРМОНИЯ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

**Практическое руководство
для иностранных студентов**

Часть II



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. 2. — 68 с., нот.

ISBN 978-5-89598-262-4 (в обл.)

Данное руководство по общему курсу гармонии предназначено для иностранных студентов, обучение которых имеет свою специфику. Издание выходит в двух частях. Вторая часть руководства содержит собственно вузовский материал. Она (как и первая часть — в объеме среднего звена) включает полный комплект заданий: материалы для анализа и практические упражнения, письменные и по игре на фортепиано. На этой стадии обучения предполагаются гармонизации не только в традиционном «хоральном» складе, но и в более в свободной, жанрово-обусловленной фактуре.

УДК 781.41
ББК 85.31

КЮРЕГЯН Татьяна Суменовна
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. 8,5. Тираж 150 экз.

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

ISBN 978-5-89598-262-4 (ч. 2)
ISBN 978-5-89598-260-0

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

Оглавление

От автора	5
---------------------	---

Гармония. Часть II

§ 113. Неаккордовые звуки	6
§ 114. Проходящие звуки	6
§ 115. Ограничения для проходящих звуков	6
§ 116. Проходящие звуки в разных голосах	7
§ 117. Двойные и тройные проходящие звуки	7
§ 118. Хроматические проходящие звуки	7
ЗАДАНИЕ 43	8
§ 119. Вспомогательные звуки	9
§ 120. Ограничения для вспомогательных звуков	9
§ 121. Вспомогательные звуки в разных голосах	10
§ 122. Двойные и тройные вспомогательные звуки	10
§ 123. Хроматические вспомогательные звуки	10
ЗАДАНИЕ 44	10
§ 124. Особые виды вспомогательных звуков	12
ЗАДАНИЕ 45	12
§ 125. Задержание	13
§ 126. Приготовленное задержание	13
§ 127. Неприготовленное задержание	13
§ 128. Ограничения для задержаний	14
§ 129. Двойные и тройные задержания	15
ЗАДАНИЕ 46	15
§ 130. Предъем	16
ЗАДАНИЕ 47	17
§ 131. Сочетание разных видов неаккордовых звуков	18
ЗАДАНИЕ 48	18
§ 132. Альтерация аккордов субдоминанты	19
§ 133. Неаполитанская гармония	19
ЗАДАНИЕ 49	20
§ 134. Альтерация аккордов доминанты	20
ЗАДАНИЕ 50	22
§ 135. Органный пункт	23
ЗАДАНИЕ 51	24
§ 136. Мажоро-минор и миноро-мажор	26
ЗАДАНИЕ 52	27
§ 137. Постепенная модуляция в далекие тональности	28
§ 138. Модуляция на два знака	28
ЗАДАНИЕ 53	29
§ 139. Постепенная модуляция на три и более знаков	29
ЗАДАНИЕ 54	30
§ 140. Внезапные модуляции	31
§ 141. Энгармоническая модуляция через доминантсептаккорд	31
ЗАДАНИЕ 55	34
§ 142. Энгармоническая модуляция через уменьшённый септаккорд	35
ЗАДАНИЕ 56	35
§ 143. Далекие модуляции через гармонии высоких и низких ступеней	36
ЗАДАНИЕ 57	37
§ 144. Эллипсис	37

§ 145. Доминантовая цепочка	38
ЗАДАНИЕ 58	38

Дополнительные упражнения по игре

Гармонические темы для варьирования	39
Мелодии для игры сопровождения	40
Фактурные образцы	43

Русско-английский словарь музыкальных терминов	44
---	-----------

Образцы для анализа

1. П. Чайковский. Вальс-скерцо для скрипки и фортепиано ор. 34	48
2. Л. Бетховен. Соната для фортепиано № 25, III часть	48
3. Э. Григ. «Однажды...» ор. 71	49
4. В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 379, I часть	49
5. Ф. Шуберт. «Песнь Миньоны» D 877	49
6. М. Глинка. «Скажи, зачем»	50
7. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 20, II часть	51
8. Р. Шуман. «Листок из альбома» ор. 99 № 4	51
9. Ф. Шуберт. «Сладость скорби» D 260	52
10. П. Чайковский. «Песенка без слов» ор. 40 № 6	53
11. С. Рахманинов. «Ночью в саду у меня» ор. 38 № 1	53
12. М. Глинка. «К ней»	54
13. П. Чайковский. «Зимнее утро» из «Детского альбома» ор. 39	54
14. А. Скрябин. Прелюдия ор. 11 № 10	55
15. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 29, III часть	56
16. М. Мусоргский. Гаданье Марфы из оперы «Хованщина»	57
17. Ф. Шопен. Прелюдия ор. 28 № 9	58
18. Ф. Лист. «Радость и горе»	60
19. М. Мусоргский. «Горними тихо летела душа небесами»	61
20. С. Рахманинов. «В душе у каждого из нас» ор. 34 № 2	62
21. Н. Римский-Корсаков. Песня Веденецкого гостя из оперы «Садко»	63
22. Л. ван Бетховен. Симфония № 5, II часть	63
23. Ф. Шопен. Мазурка ор. 56 № 1	64
24. Ф. Шуберт. Соната для фортепиано D 960 B-dur, I часть	65
25. Ф. Лист. Концертный этюд As-dur	66
26. Ф. Шуберт. «Миньона» D 321	66
27. Н. Римский-Корсаков. Ариозо Морской Царевны из оперы «Садко»	67
28. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 14, II часть	68
29. Ф. Шопен. Мазурка ор. 6 № 1	68

От автора

Данное руководство адресовано студентам иностранного факультета и имеет чисто практическую направленность. Это своеобразный «конспект» курса, где словами по возможности кратко разъясняется лишь самое необходимое, тогда как многочисленные нотные примеры призваны помочь разобраться с изучаемым материалом даже при очень слабом владении русским языком.

Вторая часть пособия охватывает вузовскую часть курса, которая изучается иностранными студентами (как и российскими) в течение года. Однако серьезные проблемы с русским языком и зачастую несистематичная теоретическая подготовка делают изучение гармонии для вновь приехавших в Россию студентов весьма непростым занятием. Поэтому и на этом этапе для них необходим особый, в чем-то «щадающий» режим.

Так, в практических заданиях, наряду с традиционным «хоральным» четырёхголосием, предлагается и другая форма изложения — как бы для солирующего инструмента (или голоса) с фортепианным сопровождением. Соответственно, целое записывается на трех строчках: мелодия выносится на отдельный нотеносец, а на двух других дается четырёхголосное сопровождение. Освобожденный от необходимости непосредственно (линейно) следовать за мелодическим голосом, гармонический массив в таком случае избавляется от многих осложнений в голосоведении (которое желательно строго блюсти и в такой форме). А подключение некоторых типичных фактурных форм (по образцу вальса, романса, марша и т. п., см. в приложении) придает подобным заданиям ощутимый жанровый оттенок и помогает начинающим «гармонистам» уловить связь изучаемых явлений с «живой музыкой». Круг ритмофактурных моделей может быть расширен с помощью педагога или по инициативе самих студентов.

При изучении разных видов неаккордовых звуков применяется вариационный метод, а именно «игра вариаций» на заданную гармоническую последовательность, ориентированную по своему строению на те или иные виды неаккордовых звуков. Параллельно с освоением более сложных гармонических явлений во втором семестре желательно практиковать игру сопровождения пусть даже к самым простым мелодиям — с тем, чтобы учащиеся почувствовали «реальную отдачу» от столь непростого для них курса.

Чтобы «гарантировать» хотя бы минимальную аналитическую практику, в пособии представлен ряд образцов для гармонического анализа, выполняемого в классе или дома, самостоятельно. Очень желательно, однако, чтобы круг анализируемых произведений был расширен преподавателем (в том числе путем привлечения сочинений из исполнительского репертуара студентов).

Для смягчения языкового барьера хотя бы на базовом терминологическом уровне дается русско-английский словарь музыкальных терминов. Алфавитный принцип в нем выдержан лишь отчасти. Чтобы выявить определенную смысловую зависимость между терминами, 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.

Гармония. Часть II

§ 113. *Неаккордовые звуки* — это звуки, временно нарушающие структуру аккорда в результате мелодического движения голосов. Основные виды неаккордовых звуков:

- 1) проходящие,
- 2) вспомогательные,
- 3) задержание,
- 4) предъём.

§ 114. *Проходящие звуки* образуются при:

- а) плавном поступенном (то есть по ступеням гаммы) движении;
- б) от одного аккордового звука к другому;
- в) на слабом или относительно сильном времени;
- г) внутри одной гармонии или при смене гармонии.

T T D T S₆

§ 115. *Ограничения для проходящих звуков* следующие:

- а) Нежелательно (при фортепианном изложении) движение к унисону:

- б) Проходящие звуки (как и другие неаккордовые) делают менее заметными параллельные квинты и октавы, которые, однако, НЕ исчезают и по-прежнему НЕ разрешаются:

нельзя

- в) Параллелизмы, возникающие вследствие неаккордовых звуков, также нежелательны:

плохо

г) Проходящие звуки не отменяют обычных норм удвоения:

нежелательно лучше

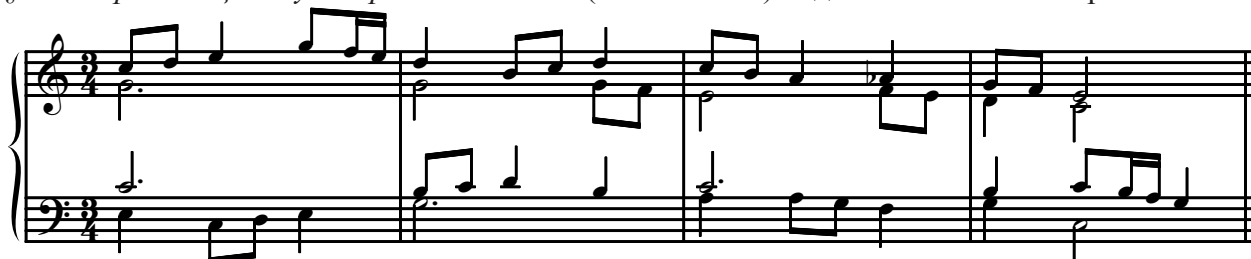


Только при очень быстрых проходящих возможно ненормативное удвоение на внутренних участках движения:

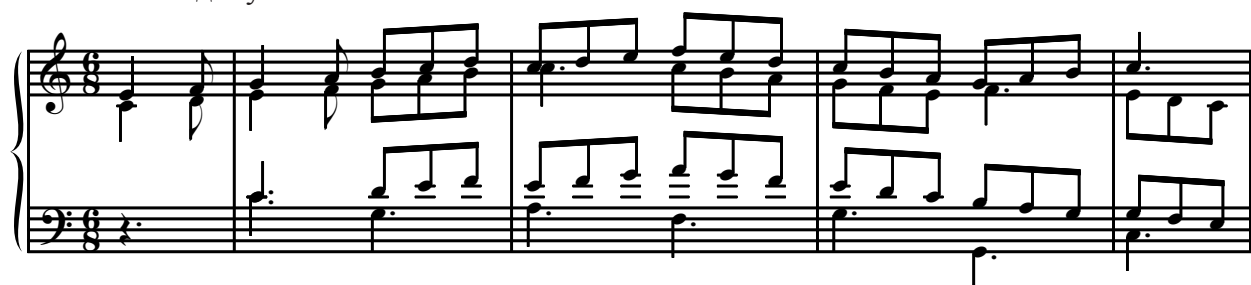
можно



§ 116. Проходящие звуки в разных голосах (включая бас) подчиняются тем же правилам.



§ 117. Двойные и тройные проходящие звуки (в двух и трех голосах одновременно) также вполне допустимы:



§ 118. Хроматические проходящие звуки возникают (в отличие от диатонических — по натуральным ступеням) при сплошном полутоновом заполнении пространства между аккордовыми звуками. При этом возможно одновременное звучание в разных голосах натурального и хроматически измененного звука:

хроматические диатонические



ЗАДАНИЕ 43

1. В данной гармонизации добавить в сопрано проходящие звуки (диатонические или хроматические) так, чтобы сохранялось постоянное движение восьмыми (за исключением серединной каденции):

Musical score for exercise 1. It consists of two staves: a soprano staff and a piano accompaniment staff. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The soprano staff contains a melodic line with several rests, indicating where passing notes should be added.

2. Данные мелодии гармонизовать (на двух строчках) с применением проходящих звуков:

Musical score for exercise 2. It consists of two staves of a melody in a single system. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes.

- 3.

Musical score for exercise 3. It consists of two staves of a melody in a single system. The melody is written in a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes.

4. Данную мелодию выписать на отдельную строчку («для солирующего инструмента»); гармоническое сопровождение дается на двух строчках в виде четырёхголосных аккордов (четвертями), которые мелодически независимы от верхнего голоса:

Musical score for exercise 4. It consists of two staves. The top staff contains a melody in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff contains a four-part harmonic accompaniment consisting of quarter chords.

5. Данную мелодию (выписанную на третьей строчке) гармонизовать в фактуре вальса (бас — два аккорда):

Musical score for exercise 5. It consists of two staves. The top staff contains a melody in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff contains a harmonic accompaniment for a waltz, consisting of two chords per measure in the bass line.

6. Данную гармоническую последовательность играть на фортепиано, добавив сначала проходящие звуки в верхнем голосе (заполняя терцовые и большесекундовые интервалы), а потом и в других голосах:

7. Играть сопровождение в аккордовой фактуре:

8. Анализ: П. Чайковский. Вальс-скерцо для скрипки и фортепиано оп. 34.

§ 119. *Вспомогательные звуки образуются при:*

- а) движении от аккордового звука на секунду вверх или вниз и обратно;
- б) на слабом или относительно сильном времени;
- в) внутри одной гармонии или при смене гармонии.

§ 120. *Ограничения для вспомогательных звуков:*

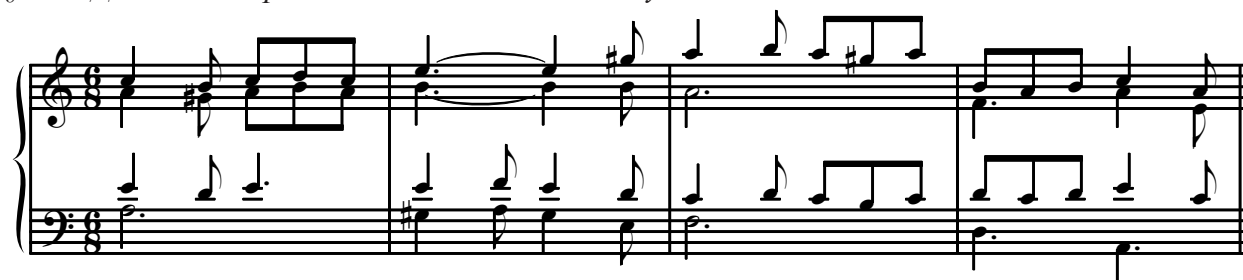
- а) Нежелательны (при фортепианном изложении) вспомогательные к унисону и к нижнему звуку октавы:

- б) Нежелательны параллелизмы, возникающие вследствие вспомогательных звуков:

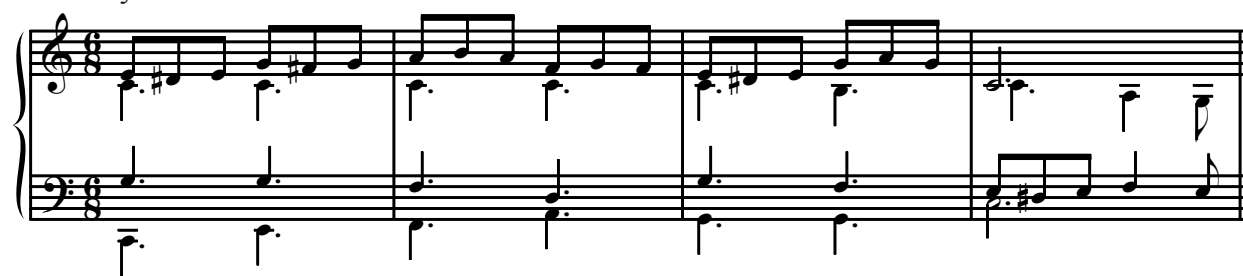
§ 121. *Вспомогательные звуки в разных голосах* подчиняются тем же правилам.



§ 122. *Двойные и тройные вспомогательные звуки* вполне возможны:



§ 123. *Хроматические вспомогательные звуки* используются наряду с диатоническими. Особенно часто полутоновыми с хроматизмами бывают нижние вспомогательные звуки.



ЗАДАНИЕ 44

1. В данной гармонизации добавить в сопрано вспомогательные звуки — верхние или нижние, диатонические или хроматические — так, чтобы сохранялось постоянное движение восьмыми (за исключением серединной и заключительной каденций):



2. Данные мелодии гармонизовать (на двух строчках) с применением вспомогательных (а также проходящих) звуков:



3.



4. Данную мелодию («для солиста» на отдельной строке) гармонизовать (на двух отдельных строках) в фактуре: бас (левая рука) — аккорд (правая рука), движение четвертями:



5. Данную мелодию (выписанную на третьей строчке) гармонизовать в фактуре «романса»: бас (левая рука) — арпеджио (правая рука), движение восьмыми:



6. Данную гармоническую последовательность играть на фортепиано, добавив вспомогательные звуки сначала в сопрано, а потом и в других голосах:



Ее же играть с применением проходящих звуков (наряду со вспомогательными).

7. Играть сопровождение к данной мелодии в аккордовой фактуре:

Musical score for exercise 7, showing a melody and its accompaniment in chordal texture. The melody is in G major, 2/4 time, and the accompaniment is in the same key and time signature.

8. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 25, III часть.

§ 124. *Особые виды вспомогательных звуков* возникают при отсутствии в группе из трех звуков (аккордовый — вспомогательный — аккордовый) первого или последнего. Так образуются:

а) брошенный вспомогательный (верхний или нижний);

Musical score for exercise 8a, showing a melody with a 'брошенный вспомогательный' (struck auxiliary) sound. The melody is in G major, 2/4 time, and the accompaniment is in the same key and time signature. The auxiliary sound is marked with an asterisk (*).

б) вспомогательный, взятый скачком (сверху или снизу), или скачковый вспомогательный.

Musical score for exercise 8b, showing a melody with a 'вспомогательный, взятый скачком' (leap auxiliary) sound. The melody is in G major, 2/4 time, and the accompaniment is in the same key and time signature. The auxiliary sound is marked with an asterisk (*).

При этом возможны ходы на увеличенный интервал (см. выше).

ЗАДАНИЕ 45

1. В данной гармонизации добавить в сопрано брошенные или скачковые вспомогательные, верхние или нижние. Ритм везде ♩ (кроме 8-го и 12-го аккордов):

Musical score for exercise 45.1, showing a harmonic progression with auxiliary sounds to be added. The progression is in G major, 2/4 time, and the accompaniment is in the same key and time signature.

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке с применением брошенных и скачковых вспомогательных:

Musical score for exercise 45.2, showing a melody to be harmonized with auxiliary sounds. The melody is in G major, 2/4 time, and the accompaniment is in the same key and time signature. The auxiliary sounds are marked with asterisks (*).

Г T II₆ D₇ VI S T₆ DD₉ D₇

a-moll F-dur C-dur

VI=T D₅₆ T D₂ T₆ T=S D T

3. Данную мелодию (выписанную на третьей строчке) гармонизовать в фактуре бас — аккорд (восьмая — четверть):

4. Играть сопровождение в фактуре вальса:

5. Анализ: Э. Григ. «Однажды...» ор. 71.

§ 125. *Задержка* — это неаккордовый звук на сильном или относительно сильном времени, который секундовым движением вниз или вверх переходит в аккордовый звук.

§ 126. *Приготовленное задержание* «готовится» тем же звуком (и в том же голосе) предшествующего аккорда.

§ 127. *Неприготовленное задержание* образуется, когда данного неаккордового звука (на сильном времени) НЕ было в предшествующем аккорде (или он был в другом голосе).

§ 128. Ограничения для задержаний таковы:

а) Параллелизмы (квинтовые, октавные), «скрытые» задержанием, недопустимы.



б) Параллелизмы, возникающие в результате задержаний, нежелательны.



в) Скрытые октавы и квинты при задержании менее заметны, но нежелательны.



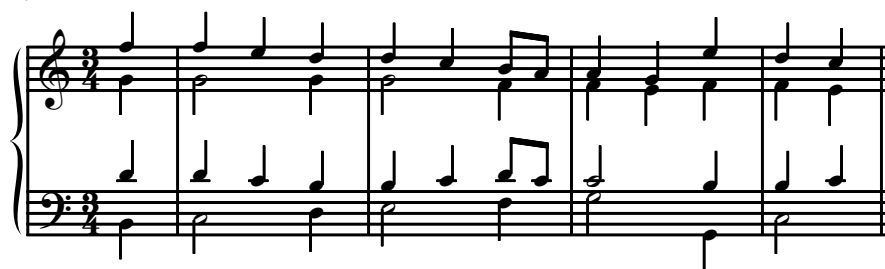
г) Задержание к занятому звуку, то есть к звуку, который уже есть в другом голосе (кроме баса), крайне нежелательно.



Чтобы исправить ситуацию (то есть избежать одновременного звучания задержанного звука и того, куда он разрешится), надо изменить удвоение в аккорде разрешения или дать в нем двойное задержание.



§ 129. Двойные и тройные задержания, то есть одновременные задержания в двух или трех голосах, возможны.

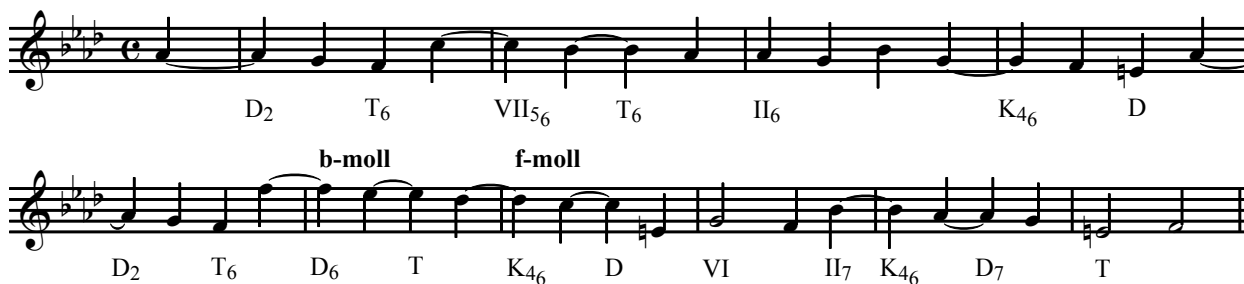


ЗАДАНИЕ 46

1. В данной гармонизации добавить в сопрано задержания — нисходящие и восходящие, приготовленные и неприготовленные:



2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке с применением задержаний:



3. Гармонизовать мелодию, применяя задержания и другие неаккордовые звуки:



4. Гармонизовать мелодию, выписанную на третьей строке, в арпеджированной фактуре (бас — восьмые триолями):





5. Гармонизовать мелодию, выписанную на третьей строке, в фактуре: бас — два аккорда:



6. Играть данную последовательность, применяя нисходящие и восходящие задержания, приготовленные и неприготовленные, сначала в сопрано, а потом и в других голосах:



7. Играть сопровождение в фактуре вальса (бас — два аккорда):

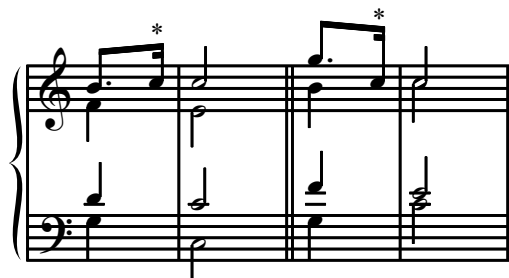


8. Играть сопровождение в фактуре: бас — аккорд (половинными):



9. Анализ: В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 379, I часть; Ф. Шуберт. «Песнь Миньоны» D 877 (ор. 62 № 2); М. Глинка. «К ней».

§ 130. *Предъём* — это неаккордовый звук на слабом времени из последующей гармонии: предъём «обгоняет» другие голоса, где переход к новой гармонии еще не произошел.



Возможен одновременный предъем в двух или трех голосах — двойной, тройной.

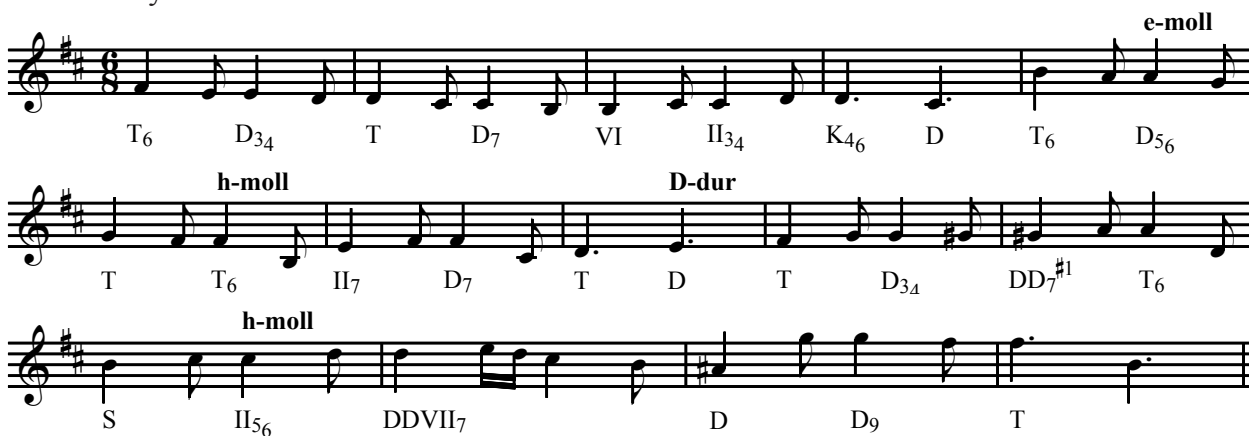


ЗАДАНИЕ 47

1. В следующей гармонизации, добавляя предъем в сопрано, сделать постоянное движение восьмыми в верхнем голосе, за исключением последнего звука (сопрано) в каждом такте (его оставить неизменным):



2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке; проанализировать неаккордовые звуки:



3. Гармонизовать мелодию с применением предъема:



4. Играть данную последовательность, варьируя ее с помощью предъема, а затем и других видов неаккордовых звуков:



5. Играть сопровождение к данной мелодии (бас — аккорд четвертями; в тактах 5–6 только аккорды четвертями):



6. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 20, II часть; Р. Шуман. «Листок из альбома» ор. 99 № 4.

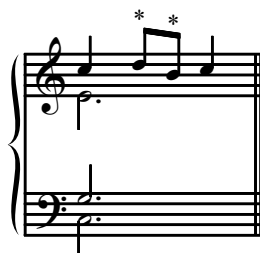
§ 131. Сочетание разных видов неаккордовых звуков бывает двух типов.

- а) Неаккордовый звук одного вида переходит в другой и лишь затем — в аккордовый. В примерах ниже:

– приготовленное задержание — скачковый вспомогательный — аккордовый звук;



– брошенный вспомогательный — скачковый вспомогательный — аккордовый звук.

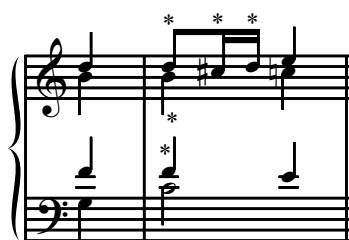


- б) Неаккордовые звуки «второго порядка», мелодически усложняющие «основные» неаккордовые звуки (по образцу аккордовых). В примерах ниже:

– предъем к задержанию;



– тройное задержание и вспомогательный к задержанию в сопрано.



ЗАДАНИЕ 48

Анализ: Ф. Шуберт. «Сладость скорби» D 260.

§ 132. *Альтерация аккордов субдоминанты*, то есть хроматическое изменение их звуков (повышение или понижение) ради обострения тяготения к тонике, отчасти знакома по теме «двойная доминанта» (см. § 105, 108): если аккорды II или IV ступени — с повышенной IV в их составе (признак DD) — идут в тонику, то они имеют субдоминантовую функцию.

альтерированная субдоминанта



Хроматически изменяться могут любые звуки аккорда, отстоящие на тон от звуков тонического трезвучия, то есть (по-разному в мажоре и в миноре) II, IV и VI ступеней.

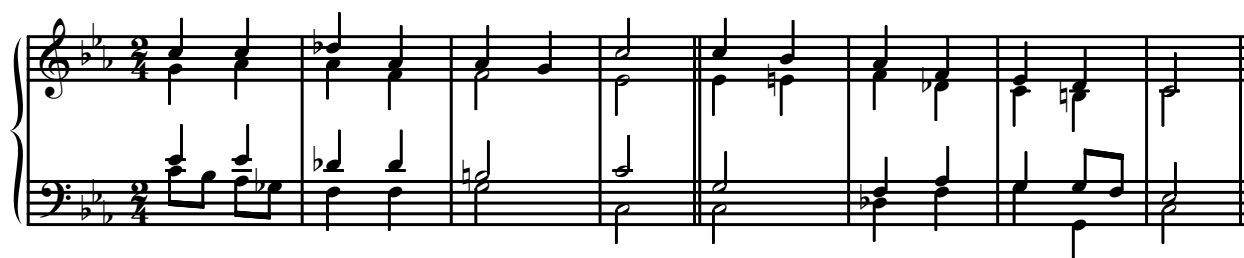
§ 133. *Неаполитанская гармония* — это секстаккорд (реже трезвучие) II н и з кой ступени (нII) в миноре, а также в мажоре, которая происходит из фригийского лада («минор» с низкой II ступенью). Поэтому она появляется обычно не в результате хроматического изменения натуральной гармонии II ступени, а как самостоятельная, очень яркая субдоминанта в обычных для субдоминанты условиях: после T, натуральной или гармонической (в мажоре) S, а также VI₃₅ (в миноре), переходя в K₄₆ или D (нередко без квинты), а иногда и прямо в T.

T		K ₄₆
S	нII	D, D ₇
(н)VI		T

В неаполитанском секстаккорде удваивается терция (то есть басовый звук), в трезвучии — прима (также басовый звук). При их соединении с другими гармониями надо избегать увеличенных интервалов и перечений (то есть «противоречия» между натуральным и хроматически измененным звуками в разных голосах соседних аккордов, см. в последнем примере: тенор — ре-бемоль, сопрано — ре).



Неаполитанская гармония может появляться также в результате отклонения.



ЗАДАНИЕ 49

1. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

Es-dur c-moll

T₆ T II₆ D₇^{b5} T D₅₆ D₃₄ T=III S II₆ K₄₆ D D₂

As-dur Des-dur c-moll

T₆ T D₃₄ T D₅₆ T=II II₆ D₉ D₇ T D₇ T

2. Гармонизовать мелодию с применением неаккордовых звуков:

3. Гармонизовать мелодию, выписанную на третьей строчке, в аккордовой фактуре с преобладающим движением в сопровождении ♩.:

4. Играть сопровождение к заданным мелодиям в фактуре вальса (бас — два аккорда):

5.

6. Анализ: П. Чайковский. «Песенка без слов» ор. 40 № 6; С. Рахманинов. «Ночью в саду у меня» ор. 38 № 1; Ф. Шуберт. «Сладость скорби» D 260.

§ 134. *Альтерация аккордов доминанты преследует те же цели обострения тяготения неустойчивых звуков в устойчивые. В результате повышения или понижения II ступени альтерируется квинта в аккордах V ступени и терция в аккордах VII ступени. Так образуются следующие аккорды (со своими обращениями):*

мажор мажор и минор

D^{#5} D₇^{#5} VII₇^{#3} D^{b5} D₇^{b5} VII₇^{b3}

Полные названия аккордов:

$D^{\sharp 5}$ — доминанта с повышенной квинтой;

$D_7^{\flat 5}$ — доминантсептаккорд с пониженной квинтой;

$VII_7^{\sharp 3}$ — вводный септаккорд с повышенной терцией, и т. п.

Разрешение альтерированного звука всегда следует в направлении альтерации: повышенные звуки идут вверх, пониженные — вниз, даже если это нарушает обычное удвоение в тоническом аккорде.



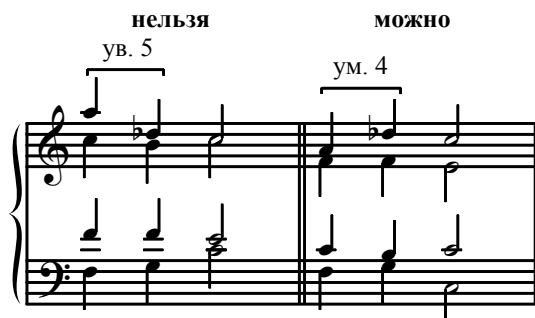
Вследствие этого вводный септаккорд с пониженной терцией ($VII_7^{\flat 3}$) не во всех расположениях может прямо разрешаться в тонику, но только если не возникают параллельные квинты.



Подготовка аккордов альтерированной доминанты возможна ее натуральным видом. Тогда хроматизм вводится в том же голосе, где находится натуральный звук (иначе возникнет *перечень*). То же касается и любой другой гармонии, если в ней есть хроматически изменяемый далее (в доминанте) звук.



Кроме того, в любом случае следует избегать увеличенных интервалов.



Доминанта с расщепленной квинтой образуется при наличии в одном аккорде повышенной и пониженной квинты. В результате септаккорд становится пятизвучным, а нонаккорд — шестизвучным.

D7^{#5,b5} D9^{#5,b5}

В проходящем обороте возможен доминантовый квартсектаккорд с пониженной и повышенной квинтой, которому предшествует натуральная гармония:

D46^{#5,b5}

ЗАДАНИЕ 50

1. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

D₃₄ T VII₇^{#3} T S^b н II₆ D^{#5} T₆ II₇ K₄₆ D^{#5} T

f-moll

S D D₂^{b5} T₆ D^{#5} D₇ VI=нII II₆ D₉ D₇ T D₇^{b5} T

2. Гармонизовать мелодию с применением альтерированной доминанты (где только можно):

C-dur

G-dur e-moll a-moll G-dur

3. Гармонизовать мелодию, широко используя задержания:

4. Гармонизовать мелодию, выписанную на третьей строчке, в аккордовой фактуре с преобладающим движением в сопровождении ♩. :



5. Гармонизовать мелодию, выписанную на третьей строчке, в фактуре вальса:



6. Гармонизовать мелодию на фортепиано по заданной цифровке:



7. Играть сопровождение к заданной мелодии в фактуре бас — аккорд (четверти):



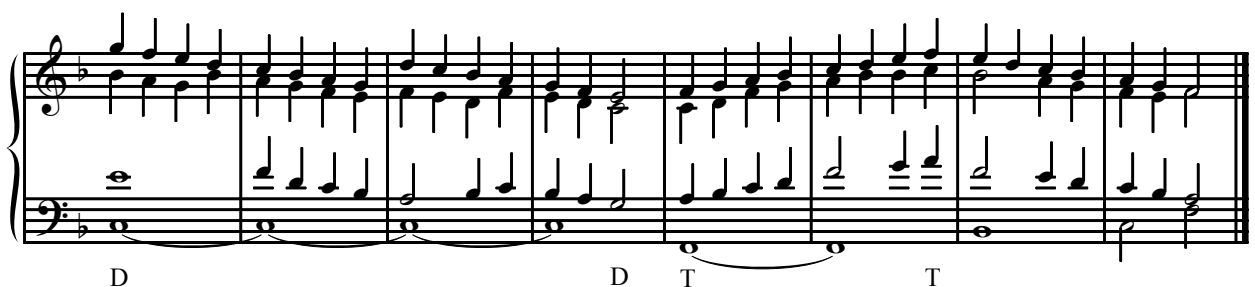
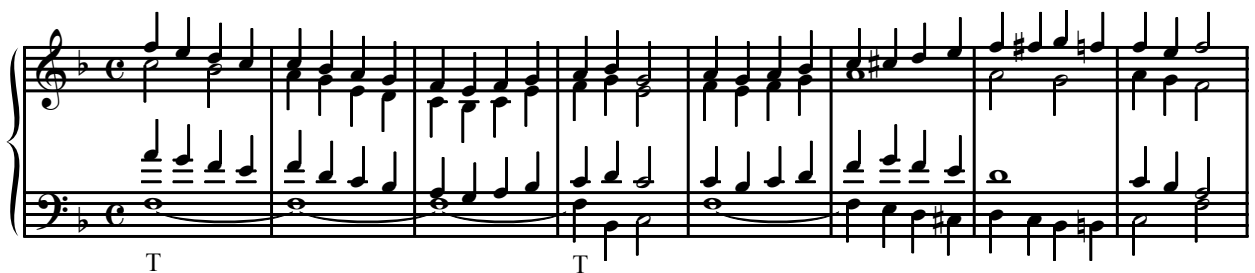
8. Анализ: М. Глинка. «К ней»; П. Чайковский. «Зимнее утро» из «Детского альбома» ор. 39; А. Скрябин. Прелюдия ор. 11 № 10.

§ 135. *Органный пункт* образуется, когда над выдержанным басовым звуком (называемым также *педаль*), являющим одну функцию, располагается ряд разных гармоний, в том числе — другой функции.



Тонический органный пункт придает звучанию повышенную устойчивость и покой, поэтому он применяется в начальных и заключительных построениях.

Доминантовый органный пункт, напротив, усиливает неустойчивость и напряженность, поэтому он применяется в срединных построениях и в расширенных каденциях.

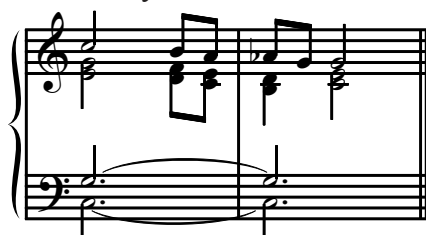


Главное условие применения органного пункта — его введение и снятие на той гармонии, которой он принадлежит, то есть: тонический органный пункт появляется и заканчивается на тонической гармонии, доминантовый — на доминантовой (см. в примере выше).

Применение органного пункта в стабильном четырёхголосии означает появление неполных септаккордов (если они принадлежат другой функции: например, D₇ на тоническом органном пункте). В таких случаях следует сохранять наиболее представительные для функции неполного аккорда тоны (например, вводный тон в D₇) и пропускать менее значительные (например, квинту в D₇).

Конкретное обращение чуждых органному пункту гармоний определить невозможно, поэтому при анализе они все трактуются как основной вид (то есть септаккорд или трезвучие).

Двойной органный пункт (например, тоническая квинта или доминантовая квинта) возможен, но требует обычно увеличения числа голосов.

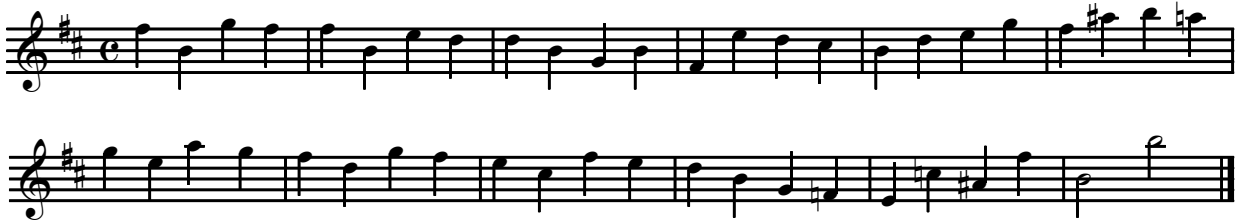


ЗАДАНИЕ 51

1. Гармонизовать мелодии по заданному басу:

2.

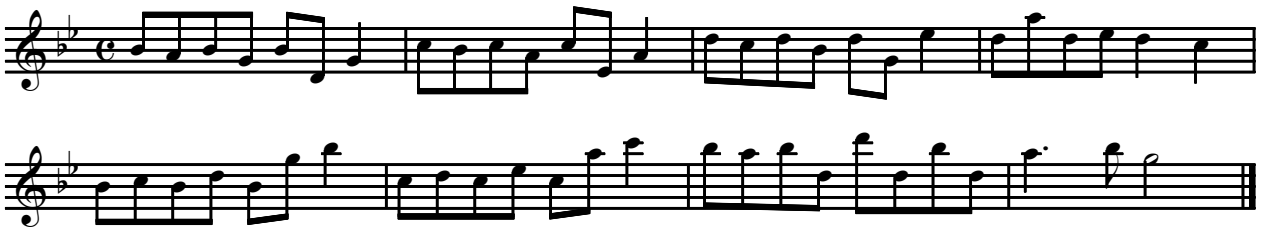
3. Гармонизовать мелодию с применением тонического органного пункта:



4. Гармонизовать мелодию, выписанную на третьей строчке, в аккордовой фактуре с преобладающим движением в сопровождении ♩ . В тактах 1–4 дать тонический органный пункт, а в тактах 13–15 — доминантовый органный пункт:



5. Играть сопровождение к заданной мелодии в аккордовой фактуре (или: бас — два аккорда с синкопой: четверть — половинная — четверть), сохраняя тонический органный пункт на всём протяжении:



6. Играть сопровождение к заданной мелодии в фактуре вальса, применяя в указанных местах органный пункт:



Доминантовый органный пункт ----- Тонический органный пункт -----

7. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 29, III часть; М. Мусоргский. Гаданье Марфы из оперы «Хованщина».

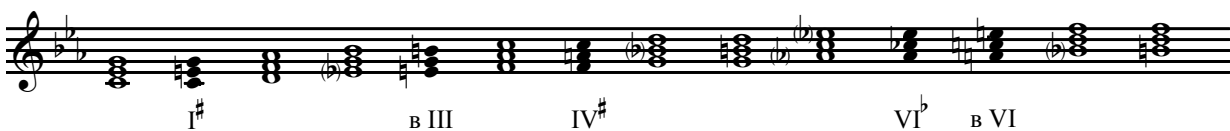
§ 136. *Мажоро-минор* и *миноро-мажор* — это смешанные системы, куда входят гармонии одноименных, а отчасти и параллельных тональностей при главенстве мажорной или минорной тоники. В результате гармонический состав обогащается разными вариантами одной (в цифровом выражении) ступени: мажорными (#) и минорными (b), высокими (в) и низкими (н).

Мажоро-минор:



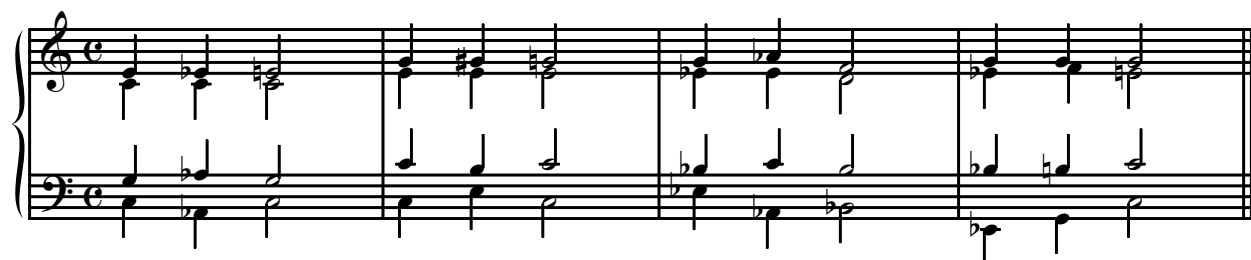
Дополнительные аккорды (выделены черными нотами): минорная тоника, низкая третья, третья мажорная, минорная субдоминанта (или гармоническая), минорная доминанта, низкая шестая, низкая седьмая.

Миноро-мажор:

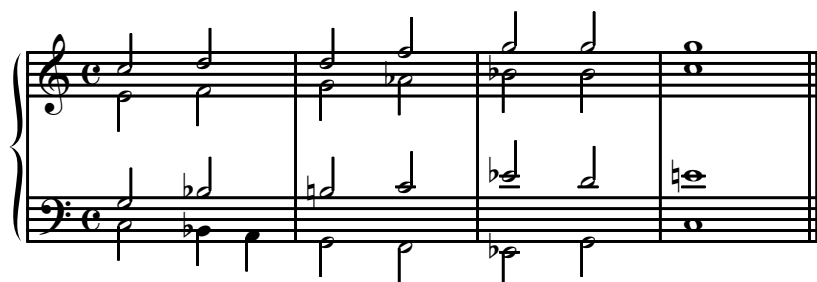


Дополнительные аккорды: мажорная тоника, высокая третья, мажорная субдоминанта, шестая минорная, высокая шестая.

Мажоро-минорные аккорды (особенно терцового соотношения — *медианты*) не очень определены по своей функции, но колоритны. Их своеобразное звучание особенно ощутимо в прямом сопоставлении с тоникой (например, в мажоре: Т–нVI–Т или Т–III[#]–Т). Возможен, однако, и переход одной мажоро-минорной гармонии в другую (например, нIII–нVI).



В мажоро-минорной системе на первом плане красочность звучания, поэтому может нарушаться традиционный функциональный план, например, после доминанты допустима субдоминанта и т. д.



Мажоро-минорные аккорды, как и любые хроматические, должны вводиться без переченя, то есть хроматический звук появляется в том голосе, где был диатонический (в предыдущем аккорде).

плохо лучше

Необходимо также избегать движения на увеличенные интервалы.

ЗАДАНИЕ 52

1. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

2. Чередовать при гармонизации (согласно указанию) участки мажора и минора:

3. Гармонизовать мелодии:

4.

5. Гармонизовать мелодию, выписанную на третьей строчке, в фактуре бас — аккорд (движение четвертями):

6. По заданной цифровке играть гармонизацию:

Т н VI н II₆ D Т D^{#5} Т S D Т н VI н II D₇⁻⁵ D₇⁶ Т

7. По заданной цифровке играть сопровождение в аккордовой фактуре (в основном в ритме четверть — половинная).

Т н VI Т III[#] Т V^b Т D^{#5} Т III[#] Т н VI н II D Т

8. Анализ: Ф. Шопен. Прелюдия ор. 28 № 9; Ф. Лист. «Радость и горе»; М. Мусоргский. «Горними тихо летела душа небесами»; С. Рахманинов. «В душе у каждого из нас» ор. 34 № 2.

§ 137. *Постепенная модуляция в далекие тональности* осуществляется через одну или более промежуточные тональности, родственные между собой. Каждое очередное отклонение совершается только в тональности ближайшего родства (см. § 112). В зависимости от степени близости соединяемых тональностей (которая определяется по числу общих аккордов) находится конкретный выбор промежуточных тональностей и общий тональный план.

§ 138. *Модуляция на два знака* требует только одной промежуточной тональности, которая отличается на один знак от исходной и на один знак от конечной. Так, если в исходной тональности 2 бемоля, а в конечной — 4 бемоля, то в промежуточной тональности 3 бемоля. Если в исходной 1 бемоль, а в конечной 1 диез, то в промежуточной нет ни одного знака.

Конкретно выбор зависит также от ладового соотношения тональностей. Если начальная и конечная тональности минорные, то промежуточную лучше сделать мажорной, например: A-dur — h-moll — G-dur. И наоборот, между минорными тональностями желательна в качестве промежуточной мажорная, например: f-moll — Es-dur — g-moll.

При разноладовых начальной и конечной тональностях выбор определяется удобством подготовки заключительной каденции. Например, при модуляции из h-moll (2 диеза) в C-dur (нет знаков) возможны в качестве промежуточных тональностей e-moll или G-dur (по 1 диезу). Однако тоника последней является доминантой в C-dur и потому нехороша для подготовки каденции. На этом основании избирается e-moll. Если модуляция выполняется в форме периода, то основная тональность показывается в первом предложении, а во втором содержится отклонение в промежуточную тональность и каденция в конечной тональности. Если модуляция в виде небольшого

построения (типа предложения), то основная тональность должна быть показана несколькими начальными аккордами.

h-moll e-moll C-dur

ЗАДАНИЕ 53

1. Определить промежуточную тональность для следующих модуляций:
D-dur — E-dur, Es-dur — d-moll, h-moll — cis-moll, d-moll — G-dur.
2. Сочинить (письменно) четырёхтактовые модулирующие построения, определив предварительно промежуточную тональность: As-dur — B-dur; e-moll — F-dur; fis-moll — e-moll.
3. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

4. Гармонизовать мелодию, определив предварительно тональный план:

5. Играть сопровождение к заданной мелодии в аккордовой фактуре с ритмом ♩ ♩ ♩ :

6. По заданной цифровке играть модуляцию F-dur — c-moll:

F-dur B-dur c-moll

$T_6 - D_{34} - T - D_2 \mid T_6 - D_{46} - T - DD_{34} \mid K_{46} - D_7 \mid T - S_{46} - T$

7. Играть модуляции: h-moll — C-dur; A-dur — G-dur; e-moll — d-moll.

§ 139. Постепенная модуляция на три и более знаков может осуществляться аналогично, через ряд тональностей ближайшего родства (как бывает, например, в разработках). Более коротким путем позволяют добраться родственные тональности гармонического мажора и минора, дающие сдвиг сразу на 4 знака:

- при движении в сторону бемолей это минорная (гармоническая) субдоминанта, взятая в мажоре;
- при движении в сторону диэзов — мажорная (гармоническая) доминанта, взятая в миноре.

В результате из мажора в сторону бемолей с помощью минорной субдоминанты можно всего через одну промежуточную тональность сделать модуляцию на 3, 4, 5 знаков:

C-dur	f-moll =	Es-dur
	←S ^b	As-dur
		Des-dur, b-moll

A-dur d-moll C-dur

Аналогично из минора в сторону диэзов через одну промежуточную тональность мажорной доминанты возможна модуляция на 3, 4, 5 знаков:

a-moll	E-dur =	fis-moll
	←D [#]	cis-moll
		gis-moll, H-dur

c-moll G-dur e-moll

При движении из мажора в мажор в диэзном направлении можно воспользоваться в качестве промежуточной минорной субдоминантой будущей тональности:

C-dur	d-moll = S ^b →	A-dur
	a-moll = S ^b →	E-dur
	e-moll = S ^b →	H-dur

При движении из минора в минор в бемольную сторону можно воспользоваться мажорной доминантой будущей тональности:

a-moll	G-dur = D [#] →	c-moll
	C-dur = D [#] →	f-moll
	F-dur = D [#] →	b-moll

В остальных случаях при постепенной модуляции необходимы две промежуточные тональности.

ЗАДАНИЕ 54

1. Определить промежуточную тональность для следующих модуляций:

e-moll — cis-moll, H-dur — G-dur, F-dur — e-moll, D-dur — H-dur, h-moll — g-moll.

2. Сочинить (письменно) четырёхтактовые модулирующие построения, определив предварительно промежуточную тональность:

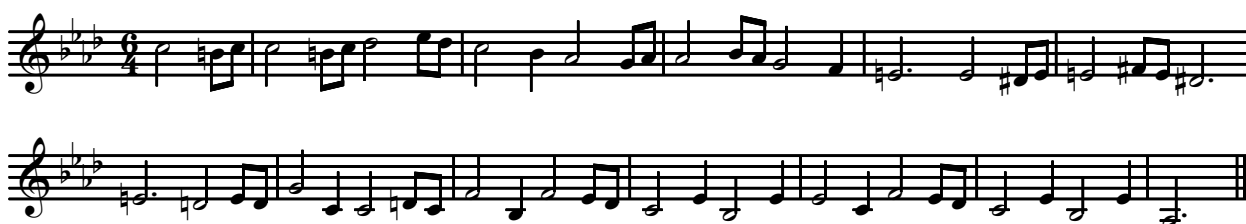
A-dur — B-dur, f-moll — a-moll.

3. Гармонизовать мелодию, определив предварительно тональный план:



Доминантовый органнй пункт ----

4. Гармонизовать мелодию в фактуре вальса, выписав мелодию на третьей строчке:



5. Гармонизовать мелодию в аккордовой фактуре, выписав мелодию на третьей строчке:



6. Играть сопровождение к заданной мелодии в фактуре бас — аккорд в ритме ♩ ♩ :



7. Играть сопровождение к заданной мелодии в аккордовой фактуре, движение половинными:



§ 140. *Внезапные модуляции*, в отличие от постепенных, имеют своей целью неожиданный переход в далекую тональность (хотя и логически оправданный). Они бывают энгармоническими, то есть с функциональным переосмыслением согласно новой тональности той или иной гармонии (уменьшённого септаккорда, малого мажорного септаккорда, увеличенного трезвучия и др.), и с использованием мажорно-минорных гармоний (трезвучий низких и высоких ступеней и т. д.).

§ 141. *Энгармоническая модуляция через доминантсептаккорд* (или, точнее, через аккорд той же звучности) может иметь много разных решений. Одно из самых простых и эффективных состоит в том, что D₇ или DD₇ исходной тональности приравняется в новой тональности к DD₃₄^{#1, b5} (в мажоре) или DDVII₅₆^{b3} (в миноре), и тем самым подготавливает каденцию в новой тональности.

C-dur H-dur

$D_7 = DD_{34}^{\#1, b5}$

Порядок действия при подобной модуляции следующий:

1. В четырёхтактовом построении сначала пишется в 3–4-м тактах каденционный бас новой тональности, то есть V–I ступени.

C-dur fis-moll

2. Малой секундой выше V ступени пишется во 2-м такте бас для аккорда, который будет энгармонически заменяться.

C-dur fis-moll

3. На этом басу строится аккорд, который звучит как D_7 (то есть как малый мажорный; лучше его сначала построить отдельно, вне четырёхтакта); однако записывается он как $DD_{34}^{\#1, b5}$ (в мажоре) или $DDVII_{56}^{b3}$ (в миноре).

C-dur fis-moll

4. После него (в 3-м такте) делается на подготовленном ранее басу K_{46} и D_7 (новой тональности), а потом T_{35} (в 4-м такте).

C-dur fis-moll

5. Тот же аккорд (звучащий как малый мажорный) записывается в первой половине 3-го такта согласно исходной тональности, после чего определяется его роль (функция) в этой тональности.

C-dur fis-moll

$DD_7 = DDVII_{5_6}^{b3}$

6. В 1-м такте пишется гармонический оборот из трех-четырёх аккордов, который показывает исходную тональность и плавно соединяется с энгармонически заменяемым аккордом 3-го такта.

C-dur fis-moll

$DD_7 = DDVII_{5_6}^{b3}$

Энгармонически заменяемый аккорд может иметь разное значение в исходной тональности, в том числе функцию побочной доминанты (то есть доминанты к одной из ступеней лада). В примере ниже это доминанта к VI ступени.

C-dur as-moll

$D_7 \text{ к VI} = DDVII_{5_6}^{b3}$

Аккорд, через который делается модуляция, может быть дан в другом обращении: для подготовки каденции вполне допустимо, если он строится на полтона ниже V ступени новой тональности (и звучит как D₂).

C-dur H-dur

$D_2 = DD_{5_6}^{\#1, b5}$

Энгармонически заменяемый аккорд можно дать с перемещением.

ЗАДАНИЕ 55

Сделать письменно энгармоническую модуляцию согласно данным мелодиям:

1.



2.



3. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

e-moll B-dur e-moll

T T₆ VII₃₄ T₆ DD₇ K₄₆ D₇ T D₆ T T₆ VII₃₄ T₆ DD₇ K₄₆ D₇ T S₄₆ T

4. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

5. Гармонизовать мелодию на двух строчках (используя задержания):

6. Гармонизовать в аккордовой фактуре, выписав мелодию на третьей строке:

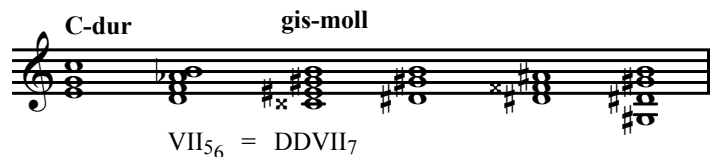
D₇ = DD

7. Гармонизовать в фактуре вальса, выписав мелодию на третьей строке:



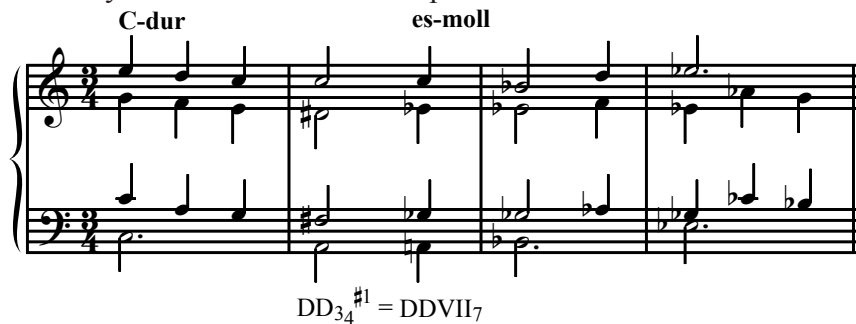
8. Анализ: Н. Римский-Корсаков. Песня Веденецкого гостя из оперы «Садко»; Л. ван Бетховен. Симфония № 5, II часть; Ф. Шопен. Мазурка op. 56 № 1.

§ 142. *Энгармоническая модуляция через уменьшённый септаккорд* осуществляется аналогичным образом, но ее возможности еще шире — уменьшённый может связать любые тональности. Один из простейших способов также заключается в подготовке каденции новой тональности, когда энгармонически заменяемый уменьшённый септаккорд оказывается ее двойной доминантой.



Порядок действий при четырёхтактовом построении:

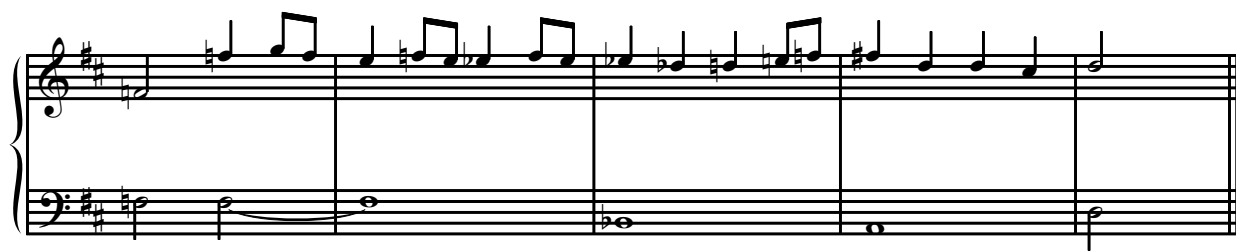
1. В 3–4-м тактах пишется каденционный бас новой тональности, то есть: V–I.
2. Малой секундой ниже V ступени (2-й такт) строится уменьшённый септаккорд и записывается по новой тональности: $DDVII_7$ (в миноре) или $DD_{5_6}^{\#1}$ (в мажоре).
3. Выписывается полностью каденция в новой тональности ($K_{4_6}-D_7-T_{3_5}$).
4. Энгармонически заменяемый аккорд (уменьшённый) записывается согласно исходной тональности и определяется его функция: вводный к T, или к D, или к S.
5. Сочиняется начальный оборот, показывающий исходную тональность и плавно соединяемый с уменьшённым септаккордом.



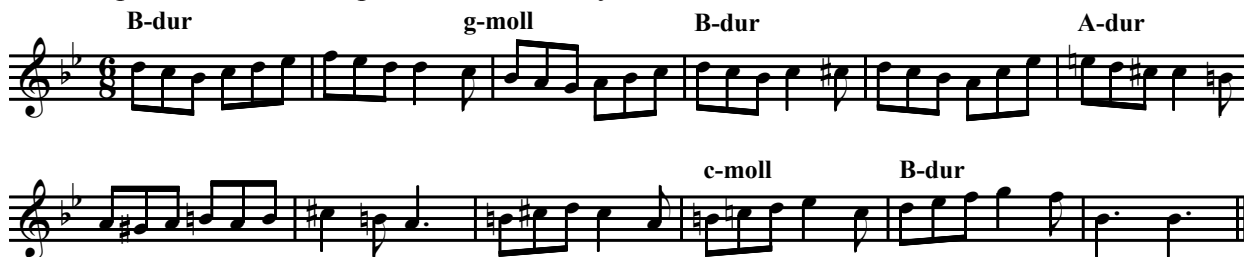
ЗАДАНИЕ 56

1. Письменно выполнить следующие энгармонические модуляции через уменьшённый септаккорд:
As-dur — E-dur; h-moll — b-moll; d-moll — H-dur
2. Гармонизовать мелодию по заданному басу, выполнив уводящую энгармоническую модуляцию через уменьшённый септаккорд, а обратную — через доминантсептаккорд:





3. Гармонизовать мелодию согласно указанному тональному плану с применением разного вида энгармонических модуляций:

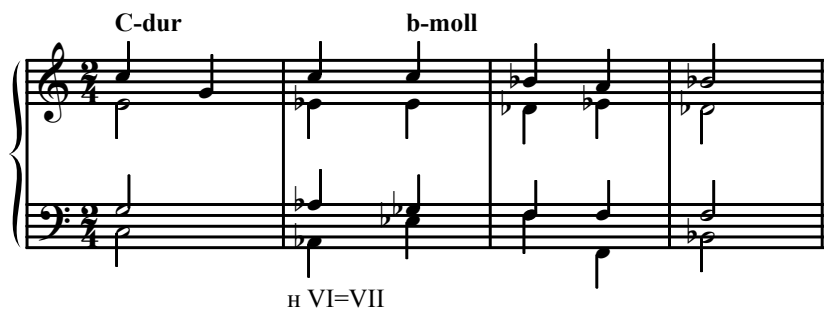


4. Гармонизовать в фактуре вальса, выписав мелодию на третьей строчке:



5. Анализ: Ф. Шуберт. Соната для фортепиано D 960 B-dur, I часть; Ф. Лист. Концертный этюд As-dur.

§ 143. Далекие модуляции через гармонии высоких и низких ступеней естественны для музыки с более или менее заметным влиянием мажоро-минора. Входящие в смешанные системы аккорды низких III и VI ступеней, III мажорная (в мажоре), высоких III и VI ступеней, VI минорная (в миноре), а также неаполитанская гармония позволяют быстро делать шаг на 5 знаков в сторону диезов (через высокие и мажорные гармонии) или бемолей (через низкие и минорные гармонии).



C-dur H-dur

III# = S

Благодаря аккордам мажоро-минора сама система тонального родства в позднеромантической музыке становится иной: прежде «далекие» (для венских классиков) тоналности становятся «близкими» (для романтиков).

ЗАДАНИЕ 57

1. Письменно выполнить модуляции через аккорды мажоро-минора:

G-dur — cis-moll; e-moll — As-dur

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

T D₆ D₅₆ T D D₇^{#5} T = VI-VI₂ DDVII₇ K₄₆ D D₇ T

3. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

4. Гармонизовать мелодию на двух строчках:

5. Анализ: Ф. Шуберт. «Миньона» D 321; Н. Римский-Корсаков. Ариозо Морской Царевны из оперы «Садко».

§ 144. *Эллипсис* — это гармонический оборот, в котором вместо ожидаемой — обычно после доминанты — гармонии появляется какая-то иная, функционально здесь менее типичная, например, субдоминанта, двойная доминанта или иная побочная доминанта.

D7 S₆^b D7 DDVII₇ D7 DVII₅₆ к S

§ 145. Доминантовая цепочка возникает, если вместо ожидаемой тоники на ее басу всякий раз оказывается доминанта (в том или ином обращении)

и т. д. и т. д. и т. д. и т. д.

D7 D₇⁻⁵ D₂ D₅₆ D₃₄ D₇ D₅₆ D₂

В результате возникает последование только диссонирующих аккордов (в том числе уменьшённых) и отсюда — повышенная неустойчивость. Поэтому данный прием особенно уместен в развивающих разделах формы.

ЗАДАНИЕ 58

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу с применением доминантовой цепочки:

2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

G-dur

T н VI T н VII T н II₆ D

C-dur F-dur B-dur Es-dur As-dur G-dur

D₇ D₉ D₇ D₇ D₉ D₇ D₇ T = н II D

C-dur G-dur

T D T D₅₆ T D₇ T

3. Гармонизовать мелодию на двух строчках:

Two staves of music in G major, 2/4 time. The melody is written on a single staff, and the exercise asks for harmonic accompaniment on two staves.

4. Гармонизовать в аккордовой фактуре (движение четвертями с точкой), выписав мелодию на третьей строчке:

Three staves of music in G major, 3/4 time. The first two staves show a chordal accompaniment with quarter notes and dotted quarter notes. The third staff shows the melody.

5. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 14, II часть; Ф. Шопен. Мазурка ор. 6 № 1.

Дополнительные упражнения по игре

Гармонические темы для варьирования (с применением неаккордовых звуков)

1.

Two staves of music in G major, 2/4 time. The exercise shows a harmonic theme with chords and non-chordal notes.

2.

Two staves of music in G major, 2/4 time. The exercise shows a harmonic theme with chords and non-chordal notes.

3.

Two staves of music in G major, 2/4 time. The exercise shows a harmonic theme with chords and non-chordal notes.

4.

Musical score for exercise 4, piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clef) in common time (C). The melody is primarily in the right hand, featuring chords and single notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

5.

Musical score for exercise 5, piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clef) in common time (C). The melody is primarily in the right hand, featuring chords and single notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

6.

Musical score for exercise 6, piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clef) in common time (C). The melody is primarily in the right hand, featuring chords and single notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

7.

Musical score for exercise 7, piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clef) in common time (C). The melody is primarily in the right hand, featuring chords and single notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Мелодии для игры сопровождения (в соответствующей фактуре)

1.

Musical score for exercise 1, accompaniment melody. It consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

2.

Musical score for exercise 2, accompaniment melody. It consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

3.

Musical score for exercise 3, accompaniment melody. It consists of two staves (treble and bass clef) in common time (C). The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

4.

Musical notation for exercise 4, consisting of two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of eighth and quarter notes, while the second staff contains a sequence of quarter and eighth notes.

5.

Musical notation for exercise 5, consisting of one staff in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The notation features a mix of quarter and eighth notes.

6.

Musical notation for exercise 6, consisting of two staves in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The first staff has quarter notes, and the second staff has eighth notes.

7.

Musical notation for exercise 7, consisting of two staves in 3/4 time with a key signature of three flats (Bbb). The notation includes quarter and eighth notes.

8.

Musical notation for exercise 8, consisting of two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff has quarter notes, and the second staff has eighth notes.

9.

Musical notation for exercise 9, consisting of two staves in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). The notation features eighth and sixteenth notes.

10.

Musical notation for exercise 10, consisting of two staves in 2/4 time with a key signature of two sharps (F#, C#). The notation includes quarter notes and rests.

11.

Musical notation for exercise 11, consisting of one staff in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The notation features eighth and quarter notes.

12.

13.

14.

15.

16.

17.



18.



Фактурные образцы (для сопровождения)

1.



2.



3.



4.



Русско-английский словарь музыкальных терминов

А	<p>АККОРД 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>АЛЬТЕРАЦИЯ пониженный повысить дезальтерация</p>	<p>CHORD 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>ALTERATION flatted (to) sharp desalteration</p>
Г	<p>ГАРМОНИЯ (наука) гармонизация</p> <p>ГАММА диатоническая натуральная гармоническая мелодическая мажорная минорная хроматическая ступень гаммы тетрахорд</p> <p>ГОЛОС сопрано альт</p>	<p>HARMONY harmonization</p> <p>SCALE diatonic natural harmonic melodic major minor chromatic scale degree tetrachord</p> <p>PART, VOICE soprano alto</p>

	<p>тенор бас</p> <p>ГОЛОСОВЕДЕНИЕ удвоение плавное движение скачок смешанные скачки двойные скачки скрытые квинты, октавы перекрещивание перечень параллельные квинты, октавы</p>	<p>tenor basso</p> <p>PART-WRITING, VOICE-LEADING 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>ДЛИТЕЛЬНОСТЬ целая половинная четверть шестнадцатая тридцатьвторая</p> <p>штиль точка (при длительности)</p>	<p>TIME-VALUE 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>ЗВУК (тон) пауза вводный тон</p> <p>ЗНАК ключевые знаки диез бемоль дубль-диез дубль-бемоль бекар</p>	<p>TONE rest leading note</p> <p>SIGN key signature sharp flat double-sharp double-flat natural (sign)</p>
И	<p>ИНТЕРВАЛ прима секунда терция кварта квинта секста септима октава</p>	<p>INTERVAL 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>КАДЕНЦИЯ автентическая плагальная фригийская полная половинная совершенная несовершенная прерванная серединная заключительная</p> <p>КОНСОНАНС диссонанс</p>	<p>CADENCE (CLOSE) authentic plagal phrygian full half-close (амер. half cadence) perfect imperfect interrupted (амер. deceptive) intermediate (open) final</p> <p>CONSONANCE dissonance</p>
М	<p>МОДУЛЯЦИЯ постепенная внезапная энгармоническая отклонение общий аккорд</p>	<p>MODULATION slow (gradual) modulation abrupt modulation enharmonic(-al) modulation temporary modulation common chord (pivot chord)</p>
Н	<p>НЕАККОРДОВЫЙ ЗВУК задержание приготовленное задержание неприготовленное проходящий вспомогательный вспомогательный скачковый вспомогательный брошенный предъем</p> <p>НОТОНОСЕЦ ключ тактовая черта</p>	<p>NONHARMONIC TONE prepared suspension appoggiatura passing-note (tone) auxiliary note (tone) cambiata échappée anticipation</p> <p>STAFF (STAVE) clef bar line</p>
П	<p>ПЕРИОД предложение</p> <p>ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ АККОРДОВ соединение (аккордов)</p>	<p>PERIOD sentence (half-phrase)</p> <p>CHORD SUCCESSION, CHORD (HARMONIC) PROGRESSION 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>РАСПОЛОЖЕНИЕ АККОРДА тесное расположение широкое расположение мелодическое положение аккорда перемещение аккорда</p>	<p>SPACING (POSITION) OF A CHORD close spacing (position) wide spacing (position) melodic position of a chord displace of a chord</p>
С	<p>СОПРОВОЖДЕНИЕ</p>	<p>ACCOMPANIMENT</p>
Т	<p>ТАКТ метр размер (тактовый) сильная доля (такта) слабая доля (такта)</p> <p>ТОНАЛЬНОСТЬ диезная тональность бемольная тональность родственные одноимённые параллельные исходная</p>	<p>MEASURE time (metre, амер. meter) signatures accented (strong) beat unaccented (off, weak) beat</p> <p>KEY, TONALITY sharp key flat key closely related (attendant) keys parallel keys relative keys initial (opening) key</p>
Ф	<p>ФАКТУРА изложение четырёхголосное регистр фигурация органный пункт</p> <p>ФУНКЦИЯ (аккорда) тоника доминанта субдоминанта двойная доминанта</p>	<p>TEXTURE statement four-part, four-voice register figuration pedal point</p> <p>FUNCTION tonic dominant subdominant secondary dominant, dominant of the dominant</p>

Образцы для анализа

П. Чайковский. Вальс-скерцо для скрипки и фортепиано ор. 34

т. 17

mf

p staccato

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 25, III часть

Vivace

p dolce

Andante con moto

Э. Григ. «Однажды...» op. 71

Adagio

В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 379, I часть

Langsam

Ф. Шуберт. «Песнь Миньоны» D 877

не на-ру-шу, долг мой - на-ве-ки тай-ну скрывать. Те-бе хо-те-ла б

я от-крыть всю ду-шу, но мне судь-ба ве-лит за-быть.

cresc. *f* *p* *pp*

М. Глинка. «Скажи, зачем»

Tempo agitato

mf

Ска-жи, за-чем я-вила-сь ты о-чам мо-им, мла-да-я

p

Ли - ла, и вновь зна - ко - мы - е меч - ты души за - снув - шей пробу -

- ди - ла, ска - жи, за - чем? Ска - жи, за - чем?

accel. *rit.* *p*

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 20, II часть

Tempo di Minuetto

p

Р. Шуман. «Листок из альбома» op. 99 № 4

Ziemlich langsam

p

Ф. Шуберт. «Сладость скорби» D 260

Etwas geschwind (Довольно быстро)

Пусть те - кут, пусть те - кут сле - зы люб - ви не - из - мен - ной! Лишь о - ску - де - ет
горь - ка - я вла - га, пу - стын - ным и мерт - вым я - вит - ся мир! Пусть те - кут,
пусть те - кут сле - зы люб - ви не - счаст - ли - вой, пусть те - кут, пусть те - кут

слезы любви несчастливой!

f *p* *p*

П. Чайковский. «Песенка без слов» ор. 40 № 6

Allegro moderato

p con anima

С. Рахманинов. «Ночью в саду у меня» ор. 38 № 1

Lento *mf* *p* *mf*

Ночью в саду у меня плачет плачущая

mf *p*

p *f* *mf* *p*

и ва, и безутешная она, ивушка, грустная и ва.

p *mf*

Tempo di Mazurka

dolcissimo

Кор - да в час ве -
се - лый от - кро - ешь ты губ - ки и мне ты вор - ку - ешь неж -
не - е го - луб - ки, и мне ты вор - ку - ешь неж - не - е го - луб - ки,

П. Чайковский. «Зимнее утро» из «Детского альбома» ор. 39

Allegro

p cresc. *mf* *p cresc.*

mf

Andante ♩ = 98-100
rubato

А. Скрябин. Прелюдия оп. 11 № 10

pp *mf* *pp*

pp *mf* *pp* *rit.*

con anima *poco rit.* *pp* *f*

fff *sf* *fff sf*

ff rit.

p *ff* *pp*

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 29, III часть

Adagio sostenuto (♩ = 92)
Appassionato e con molto sentimento

una corda, mezza voce

(legatissimo)

poco cresc.

cresc.

p

М. Мусоргский. Гаданье Марфы из оперы «Хованщина»

Tempo I. Tranquillo

p

Te - бе уг - ро - жа - ет о -

p

- па - ла и за - то - чень - е в даль - нем кра -

- ю; от - ни - мет - ся власть и бо -

- гат - ство, и знат - ность на - век от те -

-бя. Ни сла - ва в ми - нув - шем, ни

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are "-бя. Ни сла - ва в ми - нув - шем, ни". The middle staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

до - блесь, ни знань - е, - ни - что не спа - сет те -

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef. The lyrics are "до - блесь, ни знань - е, - ни - что не спа - сет те -". The middle staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef. The music continues with the same accompaniment pattern as the first system.

-бя... судь - ба так ре - ши - ла.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef. The lyrics are "-бя... судь - ба так ре - ши - ла.". The middle staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef. The music concludes with a final chord in the piano accompaniment.

Ф. Шопен. Прелюдия ор. 28 № 9

Largo

f 3 3

The musical score for the beginning of Chopin's Prelude No. 9 consists of two staves. The top staff is the right hand, starting with a bass clef and a key signature of two sharps. The tempo is marked "Largo". The music begins with a forte (*f*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand. The bottom staff is the left hand, starting with a bass clef and a key signature of two sharps. The music begins with a quarter note in the left hand.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A hairpin crescendo is indicated in the left hand.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a bass line. A hairpin crescendo is shown in the left hand, with the marking *cresc.* placed below the staff.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand has a bass line. A hairpin crescendo is shown in the left hand, with the marking *ff* placed below the staff, followed by a hairpin decrescendo and the marking *decresc.*

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line. A hairpin crescendo is shown in the left hand, with the marking *p* placed below the staff. A hairpin decrescendo is also shown in the left hand, with the marking *riten.* placed below the staff.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line. A hairpin crescendo is shown in the left hand, with the marking *cresc.* placed below the staff. A hairpin decrescendo is also shown in the left hand, with the marking *ff* placed below the staff.

Ф. Лист. «Радость и горе»

Andantino

espress.
pp

p dolce

Ра - дость и го - ре, и му - дрость по -

smorz.
pp

- зная, веч - но стре - мить - ся и

pp

веч - но же - лать;

pp

М. Мусоргский. «Горними тихо летела душа небесами»

Sostenuto. Lamentoso. Mistico

Quasi recitando, ma cantando

p

Гор - ни - ми ти - хо ле - те - ла ду - ша не - бе - са - ми,

ppp

груст - ны - е до - лу о - на о - пус - ка - ла рес - ни - цы;

сле - зы в про - стран - ство от них у - па - да - я звез - да - ми,

p

свет - лой и длин - ной ви - ли - ся за ней ве - ре - ни - цей.

pp *perdendosi*

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/4. The tempo and mood markings are 'Sostenuto. Lamentoso. Mistico' and 'Quasi recitando, ma cantando'. Dynamic markings include 'p' (piano), 'ppp' (pianississimo), and 'pp' (pianissimo). The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The lyrics are in Russian and describe a soul flying quietly through the sky, with sad thoughts and falling stars.

С. Рахманинов. «В душе у каждого из нас» ор. 34 № 2

Non allegro

f

В ду - ше у каж - до - го из нас жур - чит род - ник сво - ей пе -

p *mf* *dim.*

- ча - ли. Из ближ - них стран, из даль - ной да - ли

mf *cresc.*

е - е при - ли - вы про - бе - га - ли в за - вет - ный миг, в бла - жен - ный час

f *rit.*

в ду - ше у каж - до - го из нас.

Н. Римский-Корсаков. Песня Веденецкого гостя из оперы «Садко»

т. 22

fp

cresc.

This system contains two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a fortissimo piano (*fp*) dynamic. The second staff includes a crescendo (*cresc.*) marking.

Л. ван Бетховен. Симфония № 5, II часть

т. 22

dolce

pp

ff

pp

sempre ff

This system contains three staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has three flats (E-flat major). The first staff begins with a dolce dynamic. The second staff includes piano (*pp*) and fortissimo (*ff*) markings. The third staff includes piano (*pp*) and fortissimo (*ff*) markings, with the latter marked as *sempre ff*.

Allegro non tanto

Poco più mosso

Ф. Шуберт. Соната для фортепиано D 960 B-dur, I часть

т. 263

Ф. Лист. Концертный этюд As-dur

т. 22

f ed appassionato

più agitato e più rinforzando

rit. *un poco ritenuto il tempo*

sotto voce

una corda

Ф. Шуберт. «Миньона» D 321

Mäßig (Умеренно)

1. Ты зна-ешь край? Ли-мо-ны там цве-тут, пло-

p

-ды в лист-ве го-рят и вет-ки гнут,

Н. Римский-Корсаков. Ариозо Морской Царевны из оперы «Садко»

Andantino $\text{♩} = 66$

a piacere

(allargando)

До-ле-те-ла пе-сня тво-я до глу-бу-ко-го дна Иль-мень-

a tempo

о-зе-ра. Сес-тры мо-и по-за-слу-ша-ли-ся.

(allargando molto)

Пу-ще их всех по-за-слу-шалась я, по-за-слу-шалась, при-го-рю-ни-лась.

т. 37 TRIO

sf *fp* *sf* *sf* *sf*

pp *fp*
pp

fp *cresc.* *p*

Ф. Шопен. Мазурка ор. 6 № 1

$\text{♩} = 132$

p *cresc.* *legato*

rubato *cresc.*

rit. *p* *pp*