

## РАЗДЕЛ I. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ (I СЕМЕСТР)

### Тема 1. Введение. Гармония как тип организации музыкальной ткани

**Гармония** (греч. – связь, стройность, соразмерность) – выразительные средства музыки, основанные на объединении звуков в созвучия и последовательности созвучий. Подразумеваются созвучия (аккорды) в условиях лада и тональности. Гармония проявляется не только в многоголосии, но и в одноголосной мелодии.

Нередко гармонией называют также отдельные созвучия или их группы. Кроме того, этот термин применяется для обозначения музыкальной науки об аккордах.

**Созвучие (аккорд)** – одновременное сочетание трех и более звуков. Наиболее распространенными созвучиями являются аккорды терцового строения (звуки аккорда расположены или могут быть расположены по терциям).

В учебной практике используются аккорды, содержащие от трех до пяти звуков:

**трезвучие** – ( $^5_3$ ) аккорд из трех звуков, которые могут быть расположены по терциям;

**септаккорд** – (7) аккорд из 4-х звуков, которые могут быть расположены по терциям

и **нонаккорд** – из (9) 5 звуков, которые могут быть расположены по терциям.

Каждый звук аккорда имеет название, полученное от интервала, который образуется между основанием и этим звуком: **прима, терция, квинта, септима, нона**.

Трезвучия и септаккорды используются не только в основном виде (прима в басу), но и в **обращениях** (в басу терция, квинта или септима).

Трезвучия имеют 2 обращения:

**секстаккорд** (обозначается цифрой  $^6_6$ ; в басу терция)

и **квартсекстаккорд** (обозначается  $^6_4$ ; в басу квинта).

Септаккорды имеют три обращения:

**квинтсекстаккорд** (обозначается  $^6_5$ ; в басу терция),

**терцквартаккорд** ( $^4_3$ ; в басу квинта)

и **секундаккорд** (2; в басу септима).

В музыкальном произведении обычно в фактуре различают мелодию и ее гармоническое сопровождение (наиболее распространенный **тип фактуры – гомофонно-гармонический**). Однако в мелодию включаются не только аккордовые звуки (т.е. которые входят в состав звучащего аккорда). **Аккордовая фактура** в художественных произведениях встречается реже. В аккордовой фактуре все голоса чаще всего совпадают ритмически, т.е. создают аккордовую вертикаль. **Полифонический тип фактуры**, в котором каждый голос представляет собой самостоятельную мелодическую линию, не предполагает соединения звуков в аккорды.

Различают несколько видов **неаккордовых звуков**:

**Задержание** – неаккордовый звук на сильной (относительно сильной) доле, который остается из предыдущего аккорда, а затем переходит в аккордовый звук нового аккорда.

**Проходящий** – неаккордовый звук на слабой доле, который появляется при поступенном движении вверх или вниз между двумя различными аккордовыми звуками.

**Вспомогательный** – неаккордовый звук на слабой доле, который отходит от аккордового звука на ступень вниз или вверх с последующим возвратом на аккордовый звук.

**Предъём** – неаккордовый звук на слабой доле, возникающий заранее из последующего аккорда.

**Гармонический анализ** музыкального произведения предполагает определение каждого нового аккорда, возникающего в музыкальной фактуре.

**Практические указания к гармоническому анализу:**

- 1) Определить тональность произведения по ключевым знакам, начальным звукам и особенно по звуку в басу на первой сильной доле.
- 2) Определить тип каждого аккорда (от какой ступени тональности он расположен по терциям) и его вид (основной или обращение).
- 3) Подписать под каждым аккордом его обозначение.

**Трезвучие** – аккорд из трех звуков, которые могут быть расположены по терциям.

В учебном курсе гармонии применяется четырехголосное изложение аккордов, что соответствует распределению голосов в смешанном хоре. Два верхних голоса (соответствующие женским голосам: сопрано и альт) записываются в скрипичном ключе на верхнем нотном стане со штилями в разные стороны. Два нижних голоса (мужские: тенор и бас) записываются аналогично на нижнем нотном стане в басовом ключе.

Следовательно, трезвучие тоже должно излагаться в виде четырехголосия. Для этого следует один из голосов повторить (удвоить). На начальном этапе курса используются трезвучия с **удвоением основного звука** (примы), который располагается в басу.

Любой аккорд может быть изложен по-разному. Следует различать мелодическое положение и расположение аккорда.

**Мелодическое положение** определяется звуком аккорда в мелодии (сопрано), т.е. трезвучие может быть изложено в трех мелодических положениях: основного звука (примы), терции и квинты.

Расположение аккорда может быть тесным и широким.

При **тесном расположении** три верхних голоса (С – А; А – Т) находятся друг от друга на расстоянии не больше кварты.

При **широком расположении** три верхних голоса (С – А; А – Т) находятся друг от друга на расстоянии не меньше квинты, но не больше октавы.

Расстояние между нижними голосами (Б – Т) и при тесном, и при широком расположении может быть любым: от унисона до двух октав.

Тесное расположение чаще применяется при гармонизации мелодии с преобладанием звуков I октавы, а широкое – при гармонизации II октавы.

**Запрещено: перекрещивание** голосов, т.е. расположение баса выше тенора, тенора выше альты, альты выше сопрано.

## **Тема 2. Функциональная система главных трезвучий**

**Лад** – это система взаимоотношений аккордов, объединенных тяготением к  $T^5_3$ .

**Ладовая функция** – роль звука или аккорда в ладе (основные 3 функции: Т – устойчивость, S – слабая неустойчивость, D – сильная неустойчивость).

**Функциональность** – комплекс напряжений и спадов, свойственных отношениям функций. Основа функциональности – контраст функций, особенно Т и других, не тонических гармоний лада.

**Функциональная система** главных трезвучий:

I ступень (тоника) – Т, t – в многоголосной музыке является опорой лада; в определенных мелодических, ритмических, метрических условиях может выразить законченность мысли, устойчивость, необходимую для окончания.

V ступень (доминанта) – D – в натуральном мажоре и гармоническом миноре – наиболее напряженная гармония.

IV ступень (субдоминанта) – S, s – неустойчивая гармония.

Т, S, D – называют главными трезвучиями; они отражают ладовый характер звучания: в натуральном мажоре они все большие (мажорные), в натуральном миноре – малые (минорные).

Система их взаимоотношений – основа (но лишь часть) полной диатонической системы, состоящей из большого количества аккордов.

**Гармонический оборот** – связная последовательность нескольких аккордов.

Простейшие последовательности:

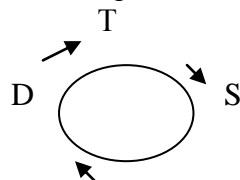
Т	не Т	Т
<i>устойчивость</i>	<i>неустойчивость</i>	<i>устойчивость</i>
	(напряжение)	(разрядка напряжения)

а) Т – D – Т

б) Т – S – D – Т (более длительное состояние напряжения)

в) Т – S – Т

Простейшая схема гармонического развития:



Названия оборотов:

автентический (из Т – D)

плагальный (из Т – S)

полный (Т – S – D)

По функциональному порядку:

автентические (D – T, S – D – T)

половинные автентические (Т – D, S – D)

плагальные (S – T)

половинные плагальные (Т – S)

**Голосоведение** – основа соединения аккордов. Движение каждого голоса может быть плавным и скачкообразным.

**Плавное голосоведение** – движение голоса на 1, 2, 3 (приму, секунду, терцию).

**Скачкообразное голосоведение** – движение голоса на интервал от кварты до октавы (4, 5, 6, 7, 8).

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

– прямое (оба голоса движутся в одну сторону),

– противоположное (движение голосов в разные стороны),

– косвенное (один голос остается на месте, другой движется).

**Соотношение аккордов** – это интервальное расстояние между основными звуками. Соотношение бывает:

– кварто-квинтовое (имеет один общий звук),

– терцовое (2 общих звука),

– секундовое (не имеет общих звуков).

**Способы соединения аккордов:**

– **гармоническое соединение** (общий звук остается на месте в том же голосе),

– **мелодическое соединение** (ни один из голосов не остается на месте).

**Гармоническое соединение** главных трезвучий возможно только при кварто-квинтовом соотношении: Т – S (S – T), Т – D (D – T). Эти трезвучия имеют один общий звук.

**Практические указания:**

- 1) выстроить первый аккорд в необходимом мелодическом положении и расположении;
- 2) написать бас следующего аккорда (в любую сторону);
- 3) найти общий для двух аккордов звук и оставить его в том же голосе (можно для наглядности соединить лигой);
- 4) выстроить остальные голоса от этого звука, при этом расположение не должно меняться, а оба голоса движутся плавно.

При **мелодическом соединении** аккордов ни один из голосов не остается на месте (даже при наличии общего звука). Бас при этом движется в одном направлении, делая шаг не больше кварты, а остальные голоса – в противоположном направлении движутся плавно в ближайшие звуки второго аккорда.

Мелодическое соединение аккордов **секундового соотношения** (S – D) осуществляется следующим образом: бас идет на секунду вверх, три верхних голоса – плавно вниз.

Мелодическое соединение аккордов **кварто-квинтового соотношения** (T – S, S – T, T – D, D – T): бас движется на кварту вверх (T – S, D – T) или вниз (S – T, T – D), остальные голоса движутся в противоположном направлении в ближайшие звуки следующего аккорда.

При соблюдении такого голосоведения во втором аккорде образуется правильное удвоение основного звука.

**Запрещено:**

- 1) движение всех голосов в одну сторону;
- 2) движение баса на септиму (S – D).

### **Тема 3. Гармонизация мелодии (баса) главными трезвучиями**

**Гармонизация мелодии** – это присоединение к мелодии (сопрано) связанной и логичной последовательности аккордов. Гармонизация основана на анализе функционального значения каждого звука мелодии. Каждый звук мелодии может быть прямой, терцией или квинтой какой-либо из главных функций.

**Практические указания:**

- 1) определить **тональность** мелодии;
- 2) проанализировать мелодию с точки зрения формы, поставить **цезуру** в месте деления периода на предложения;
- 3) заключительный звук гармонизируется тоническим трезвучием;
- 4) первый звук чаще всего гармонизируется тоническим трезвучием, реже – доминантовым трезвучием (затакт);
- 5) определить функцию звука;
- 6) повторяющиеся звуки гармонизовать разными функциями (кроме цезуры);
- 7) написать бас; он должен представлять собой волнообразную линию в диапазоне 1 – 1 ½ октав (иногда – 2-х октав);
- 8) выбрать расположение аккорда (при преобладании звуков I октавы – тесное расположение; II октавы – широкое);
- 9) выстраивать аккорд сверху вниз;
- 10) анализировать соединение каждой пары аккордов;
- 11) не менять расположение аккордов на протяжении задачи.

**Запрещено:**

- 1) движение всех голосов в одну сторону;
- 2) повторение аккорда в неизменном виде (кроме цезуры);
- 3) повторение функции через тактовую черту (кроме цезуры);
- 4) движение баса на септиму и больше октавы;
- 5) движение баса на две кварты или две квинты в одном направлении;
- 6) использование S после D (кроме цезуры).

**Перемещение** – это повторение аккорда в измененном виде. Основной признак в мелодии для использования перемещений – движение по звукам одного аккорда. То есть чаще всего при перемещении меняется мелодическое положение аккорда. Может также изменяться и расположение аккорда. Бас при этом остается на месте (возможен также октавный ход).

Существует три вида перемещений:

- 1) **прямое перемещение** – при ходе мелодии на терцию или кварту; **расположение не меняется**; три верхних голоса движутся в одном направлении;
- 2) **противоположное перемещение** – при ходе мелодии на терцию или кварту; **расположение меняется**; сопрано и тенор движутся в противоположном направлении, а альт остается на месте;
- 3) **косвенное перемещение** – при ходе мелодии на квинту или сексту; **расположение меняется**; альт идет в одном направлении с сопрано в ближайший звук аккорда; тенор остается на месте.

***Практические указания:***

В предыдущих гармонизациях расположение аккордов (тесное или широкое) выдерживалось на протяжении всей задачи без изменений. Перемещения позволяют менять расположение.

- 1) определить тональность;
- 2) проставить цезуру;
- 3) обозначить квадратными скобками **скачки**;
- 4) подписать функции аккордов; скачок гармонизовать только одной функцией (т.е. скачок – признак перемещения);
- 5) при движении мелодии на терцию также можно использовать перемещение;
- 6) помнить, что при ходе мелодии на терцию или кварту расположение аккорда может и меняться, и не меняться, а при ходе на квинту или сексту – расположение обязательно меняется;
- 7) **не использовать перемещение** в сложных размерах со слабой доли на относительно сильную;
- 8) **не менять расположение** при соединении аккордов разных функций.

**Гармонизация баса** – это присоединение к нижнему (басовому) голосу связной и логичной последовательности аккордов.

На первый взгляд гармонизацию баса главными трезвучиями сделать несложно, так как басовый звук указывает на определенную функцию. Однако зачастую при гармоническом соединении трезвучий общий звук может оставаться в сопрано и тогда мелодия становится невыразительной. К тому же при верном соединении аккордов мелодия может закончиться не на прима тоники, и тогда в конце образуется несовершенная каденция, что также не придает красоты и завершенности мелодической линии.

Сделать мелодию более выразительной могут следующие приемы:

- 1) выдержанный или повторяющийся звук в басу можно гармонизовать с помощью перемещений (кроме последней Т);
- 2) при перемещении можно использовать широкие скачки;
- 3) как можно чаще использовать мелодическое соединение аккордов (даже при наличии общего звука).

***Практические указания:***

- 1) перед гармонизацией анализировать интервальные шаги в басу; при ходе на ч5 следует использовать только гармоническое соединение;
- 2) во избежание несовершенной заключительной каденции можно задачу решать с конца, использовав последнюю Т в мелодическом положении примы.

**Скачки терций** (скачки на кварту или квинту с **терции одного аккорда в терцию другого**) возможны при гармоническом соединении трезвучий кварто-квинтового соотношения, то есть при соединении Т с трезвучием другой функции. При таком скачке **расположение обязательно меняется**.

Более низкий звук скачка **в мелодии** гармонизуется тесным расположением, более высокий – широким.

Допускаются скачки терций **в теноре**. При таком скачке более низкий звук гармонизуется широким расположением, более высокий – тесным.

### **Практические указания:**

- 1) при анализе мелодии найти и обозначить скачки терций и функции, которыми гармонизируется скачок;
- 2) учитывать заранее, с какого расположения начинается гармонизация скачка (подойти к этому расположению);
- 3) общий звук оставлять на месте в том же голосе;
- 4) оставшийся голос вести плавно;
- 5) помнить, что скачок терций возможен как внутри такта, так и между тактами;
- 6) запрещено движение баса на две кварты или две квинты в одном направлении;
- 7) скачок терций в теноре применяется в случае, если необходимо поменять расположение аккордов и в теноре присутствует терция.

### **Тема 4. Каденции. Период. Предложение**

**Период** – простейшая музыкальная форма, излагающая законченную музыкальную мысль. Чаще всего период (8 тактов) состоит из двух (реже – трех) **предложений** по 4 такта. Предложения одно от другого отграничиваются **цезурой**. Гармонические обороты, завершающие каждое предложение, называются **каденциями**.

По своему местоположению в периоде **каденции** разделяются на **серединные** (конец первого предложения) и **заключительные** (конец второго предложения, завершение периода).

Эти каденции отличаются также по функциональным свойствам последнего аккорда: серединная каденция заканчивается неустойчивой функцией (D, реже – S), а заключительная – устойчивой (T).

#### **Виды устойчивых каденций:**

- 1) автентическая (D – T);
- 2) плагальная (S – T); встречается реже – в виде дополнительного заключения;
- 3) полная (S – D – T).

**Неустойчивые** каденции также могут быть половинными автентическими (T – D) или половинными плагальными (T – S).

По степени завершенности все виды каденций могут быть совершенными и несовершенными.

В **совершенной каденции** заключительная T появляется на сильной доле в мелодическом положении примы при кварто-квинтовом ходе в басу.

В **несовершенной каденции** нарушено какое-либо из обязательных условий совершенной каденции.

В кадансах (заключительных оборотах предложений) часто встречается последовательность функций T D, объединенных общим басовым звуком – V ступенью. То есть в T функции нижним звуком является квинта аккорда, а значит использовано обращение – квартсекстаккорд. Такой аккорд называется **кадансовым квартсекстаккордом** ( $K_4^6$ ).

Иначе можно сказать, что  $K_4^6$  – это  $T_4^6$ , или T на доминантовом басу.

Совмещение в одном аккорде двух функций называется **бифункциональностью**.

После  $K_4^6$  всегда идет D функция (D, D<sub>7</sub>, D<sub>2</sub>) как **разрешение** с плавным голосоведением (в половинных каденциях), реже – со скачком (в заключительных каденциях).

$K_4^6$  используется на **сильной или относительно сильной доле**:

– в **последнем такте первого** предложения,

– в **предпоследнем такте** (иногда в последнем такте – в сложных размерах) **второго** предложения.

**Подготавливается**  $K_4^6$  чаще всего S функцией (реже – T) с гармоническим соединением.

Допускается **перемещение**  $K_4^6$ .

### **Практические указания:**

- 1) После определения тональности и проставления цезуры в последнем такте первого предложения тонический звук (звуки) на сильной или относительно сильной доле обозначить как  $K^6_4$ . То же сделать в предпоследнем такте второго предложения.
- 2) После  $K^6_4$  должна идти D функция (если нет возможности применить D, то нельзя использовать и  $K^6_4$ ).
- 3) Перед  $K^6_4$  обозначить S или T.
- 4) Далее анализировать мелодию, обозначать скачки и функции.

### **Тема 5. Сектаккорды главных трезвучий**

**Сектаккорд** – это первое обращение трезвучия, у которого в басу находится терция. Сектаккорд обозначается цифрой 6 ( $T_6$ ,  $S_6$ ,  $D_6$ ).

В сектаккордах главных трезвучий **удваивается прима или квинта** (не терция, кроме некоторых случаев). При таком удвоении сектаккорд может излагаться не только в тесном или широком расположении, но и в **смешанном**. Верхние соседние голоса могут располагаться на расстоянии **от примы до октавы**.

Применение сектаккордов способствует мелодизации баса.

Главным образом сектаккорды применяются **внутри построения**. Не следует применять сектаккорды в качестве заключительных аккордов (в связи с меньшей их устойчивостью по сравнению с трезвучием).

Различные удвоения способствуют увеличению возможностей при соединении трезвучий и сектаккордов (или двух сектаккордов). Однако при этом могут возникать нежелательные движения пар голосов, так называемые **параллельные квинты, октавы или примы (унисоны)**. Не допускаются также противоположные октавы, квинты или движение от примы к октаве (и наоборот) между парами голосов.

Соединение сектаккорда и трезвучия кварто-квинтового соотношения – **гармоническое**, с плавным движением голосов.

При соединении сектаккорда с трезвучием секундового соотношения ( $S_6 - D$ ) движение всех голосов плавное.

При соединении трезвучия с сектаккордом секундового соотношения ( $S - D_6$ ) следует избегать увеличенных интервалов: бас ведется на ум5 вниз, а не на ув4 вверх.

Последовательность **трезвучия и сектаккорда** (или наоборот) **одной функции** является своеобразной разновидностью перемещения. При этом чаще всего **прима и терция меняются местами** в какой-либо паре голосов (часто – мелодия и бас).

Возможно также перемещение сектаккорда (бас остается на месте).

### **Практические указания:**

- 1) При гармонизации мелодий чередовать трезвучия (T, S, D) с их сектаккордами.
- 2) В каденциях использовать трезвучия.
- 3) Избегать одновременных скачков в крайних голосах.
- 4) Не применять сектаккорд, если в мелодии находится терция.
- 5) Проверять все пары голосов с параллельным движением (**квинты, октавы, примы – запрещены**).
- 6) Стараться оставлять на месте средние голоса (A, T) или вести их плавно (без скачков).
- 7) Обращать внимание на движение баса к  $D_6$  (ув4 заменять на ум5).

В мелодии кроме скачков, образующихся при перемещении аккордов, и скачков терций при соединении аккордов кварто-квинтового соотношения возможны **скачки прим** или **квинт** (т.е. с примы одного аккорда на приму другого; с квинты на квинту). В этом случае нельзя использовать два трезвучия, так как интервал между басом и сопрано в обоих аккордах будет октавой (скачки прим) или квинтой (скачки квинт), то есть

образуются параллельные октавы или квинты. Во избежание таких ошибок **один из аккордов следует использовать в виде секстаккорда.**

**Восходящий скачок** гармонизируется, как правило, от трезвучия к секстаккорду. Бас движется в противоположную скачку сторону, у остальных голосов – плавное голосоведение. При гармонизации восходящего скачка от секстаккорда к трезвучию образуются так называемые **скрытые октавы или квинты** (движение крайних голосов в одном направлении к октаве или квинте).

При гармонизации **нисходящего скачка** любой из аккордов может быть секстаккордом.

Возможны также **двойные скачки** (одновременно в двух голосах) при условии, что **примы находятся выше квинт.**

Встречаются также **смешанные скачки** (неоднородные): прима – терция, квинта – терция и т.п. При таких скачках аккорд с терцией в мелодии следует гармонизовать трезвучием, а другой – секстаккордом.

#### **Практические указания:**

- 1) При гармонизации мелодий после определения тональности, проставления цезур, обозначения аккордов в каденциях обязательно анализировать все скачки:
  - а) скачки внутри такта могут быть перемещением по одной функции;
  - б) скачки терций гармонизируются двумя трезвучиями;
  - в) скачки прим или квинт гармонизируются с использованием одного секстаккорда;
  - г) двойные скачки возможны только в случае, если примы находятся вверху;
  - д) при смешанных скачках один из аккордов – секстаккорд, но мелодическое положение терции – только трезвучие.
- 2) При гармонизации баса восходящий скачок в мелодии можно применять только от трезвучия к секстаккорду, а нисходящий – в любом порядке.

При гармонизации мелодии или баса возможно соединение двух главных секстаккордов подряд (как кварто-квинтового, так и секундового соотношения).

**Секстаккорды кварто-квинтового соотношения соединяются гармонически,** причем общий звук может оставаться на месте в двух голосах. Если же общий звук остается в одном голосе, то другой (чаще верхний) движется скачком (скачок прим или квинт).

**Секстаккорды секундового соотношения ( $S_6 - D_6$ )** не имеют общих звуков. При их соединении следует соблюдать особые правила:

- 1) в  $S_6$  удваивается прима, а в  $D_6$  – квинта;
- 2) три голоса движутся параллельными секстаккордами, а четвертый – в противоположном направлении;
- 3)  $S_6$  необходимо давать в мелодическом положении примы.

**В миноре** при соединении секстаккордов (с участием  $D_6$ ) следует **избегать увеличенных интервалов** в басу:

- 1)  $t_6 - D_6, D_6 - t_6$  бас должен двигаться на ум4, а не на ув5;
- 2) при соединении  $s_6 - D_6$  в басу образуется ув2; избежать этого можно, использовав после  $s_6$  мажорную  $S_6$  (мелодический вид минора) или же заменив восходящее движение на ув2 нисходящим на ум7.

### **Тема 6. Квартсекстаккорды главных трезвучий**

В мелодиях часто встречается поступенное движение по трем звукам. Такой **мелодический оборот**, начинающийся с сильной или относительно сильной доли, называется **проходящим.**

При гармонизации проходящих оборотов используются **проходящие квартсекстаккорды.**



Напомним, что квартсекстаккорд ( ${}^6_4$ ) – это такое обращение трезвучия, при котором в басу находится квинта (она же удваивается).

Основные мелодические проходящие обороты с использованием квартсекстаккордов – следующие:

- 1) от I к III (I, II, III) и наоборот;
- 2) от IV к VI (IV, V, VI) и наоборот.

В первом случае крайние звуки оборота входят в T функцию, а во втором – в S функцию. Аккордами именно этих функций их и надо гармонизовать.

Наиболее типичные приемы **гармонизации мелодии**: бас движется в противоположном направлении по тем же звукам, один из средних голосов остается на месте (общий звук), оставшийся голос движется на ступень вниз и обратно. Так образуется последовательность из трех аккордов: T –  $D^6_4$  – T<sub>6</sub> или то же в обратном порядке; S –  $T^6_4$  – S<sub>6</sub> или наоборот.

При **гармонизации баса** (проходящие обороты по тем же ступеням) гармонизируются аналогично: мелодия – по тем же звукам в обратном направлении, общий звук остается на месте, оставшийся идет вниз и возвращается.

Возможны **варианты**, когда противоположно басу движется один из средних голосов. В этом случае в мелодии может быть или выдержанный звук, или ход на ступень вниз и обратно.

**Вспомогательным мелодическим оборотом** называется движение на ступень вверх или вниз с последующим возвратом. Чаще используется вспомогательный оборот с восходящим средним звуком. Однако такой оборот чаще образуется в средних голосах.

**Вспомогательные гармонические обороты** часто используют для дополнительной гармонизации длинных (выдержанных) звуков в мелодии. Наиболее типичным дополнительным плагальным вспомогательным оборотом является оборот T –  $S^6_4$  – T, который используется после заключительной каденции. В этом обороте крайние голоса стоят на месте (T), а средние движутся поступенно вверх и обратно.

Вспомогательный оборот D –  $T^6_4$  – D применяется в срединной каденции. В этом обороте бас и любой из голосов стоят на месте, а два оставшихся движутся вверх и обратно.

#### **Практические указания:**

При анализе мелодий обозначать проходящие обороты.

Порядок решения проходящего оборота:

- 1) проставить бас;
- 2) обозначить функции;
- 3) решить первый аккорд;
- 4) общий звук оставить на месте;
- 5) оставшийся голос повести вниз и обратно.
- 6) если оборот начинается с секстаккорда, то в нем всегда удваивать приму.

При решении задач на бас, найдя оборот, решать его с противоположного движения мелодии.

Вспомогательные обороты использовать в сложных размерах (или трехдольных). Последнюю T использовать с более крупной длительностью, чем у или же с равной (но не меньшей) длительностью.

**Важно!** Проходящие и вспомогательные **квартсекстаккорды** используются только **на слабых долях**.

## РАЗДЕЛ II. ПОЛНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА. СЕПТАККОРДЫ. ТИПЫ ТОНАЛЬНЫХ СООТНОШЕНИЙ (II СЕМЕСТР)

### Тема 7. Доминантсептаккорд и его обращения

**Септаккорд** – это аккорд, состоящий из 4-х звуков, которые могут быть расположены по терциям.

**Доминантовый септаккорд** ( $D_7$ ) строится на V ступени мажора и гармонического минора. Он является наиболее употребительным среди всех диссонирующих аккордов. Его строение абсолютно одинаково как в мажоре, так и в миноре: б3, ч5, м7 от основного звука.

Доминантсептаккорд применяется в двух формах: **полный и неполный**. В неполном пропущена квинта и удвоена прима. Расположение  $D_7$  может быть тесным, широким или смешанным.

Перед  $D_7$  может идти любое трезвучие или сектаккорд, а также  $K^6_4$ . Если  $D_7$  используется после D трезвучия и **септима** вводится после примы в поступенном нисходящем движении, то она называется **проходящей**:

Септима  $D_7$  может быть введена также и восходящим скачком.

Если же септима является повторением звука из S гармонии, то она называется **приготовленной**.

После  $D_7$  обязательно следует его разрешение.

**Полный  $D_7$  разрешается в неполное  $T^5_3$**  с пропущенной квинтой и утроенной примой. В голосоведении соблюдаются следующие правила:

- 1) басовая прима идет скачком в приму T;
- 2) квинта и септима идут на ступень вниз;
- 3) терция движется вверх.

**Неполный  $D_7$  разрешается в полное  $T^5_3$** . При этом удвоенная прима остается на месте в одном из верхних голосов, а остальные голоса переходят в звуки  $T^5_3$  так же, как и при разрешении полного  $D_7$ .

**Применение  $D_7$ :**

- 1)  $D_7$  применяется внутри построений при условии соблюдения правильного дальнейшего голосоведения при разрешении;
- 2) наиболее характерно применение в заключительной полной каденции;
- 3) в середине периода возможно применение  $D_7$ , если отсутствует  $K^6_4$ .

**Практические указания:**

- 1) Теперь в задачах на заданную мелодию IV ступень можно трактовать не только как S функцию, но и как септиму  $D_7$  при условии дальнейшего поступенного нисходящего движения.
- 2) Стараться использовать  $D_7$  в заключительной каденции после  $K^6_4$ .
- 3) Нисходящий мелодический оборот V – IV – III можно гармонизовать как D,  $D_7$ , T.
- 4) Следующая после  $D_7$  тоника должна не просто выстраиваться как самостоятельный аккорд, а получаться при правильном разрешении.

**Обращение** – это такое изменение аккорда, при котором в басу находится не прима.

**$D_7$  имеет 3 обращения:**

- 1)  $D^6_5$  – в басу находится терция;
- 2)  $D^4_3$  – в басу находится квинта;
- 3)  $D_2$  – в басу находится септима.

Обращения  $D_7$  распространены **в середине периода** и создают большие возможности мелодизации баса. Обращения  $D_7$  применяются в полном виде. Для их **разрешения** характерно следующее голосоведение: **септима и квинта** идут на ступень **вниз**, терция – на ступень **вверх**, а прима остается на месте. При этом  $D^6_5$  и  $D^4_3$  разрешаются в  $T^5_3$ , а  $D_2$  – в  $T_6$ .

**Приготовление обращений**

Все диссонирующие аккорды D группы могут быть приготовлены **трезвучиями и секстаккордами** любой функции. Однако у каждого аккорда есть свои особенности применения:

1)  $D_5^6$  часто возникает после  $D_6$  с удвоенной примой при помощи проходящей септимы. Если  $D_5^6$  следует за аккордами S, то септима – приготовленная (звук остается на месте).

2)  $D_3^4$  может использоваться как **проходящий аккорд** между T и  $T_6$  (и наоборот). В этом случае крайние голоса движутся параллельными терциями: бас по звукам I – II – III ступеней (или наоборот), а мелодия (реже – какой-либо другой голос) по звукам III – IV – V ступеней (или в обратном порядке). Голосоведение у оставшихся двух голосов – такое же, как и в других проходящих оборотах: один голос стоит на месте, другой – движется на ступень вниз и обратно.

В проходящих оборотах с  $D_3^4$  образуются параллельные квинты. Но они разного качества (**ум5 и ч5**). Такой **параллелизм допускается**.

3)  $D_2$  – единственный аккорд из обращений  $D_7$ , который можно использовать в каденции **после  $K_4^6$** . Главное условие – применять только в **половинной каденции** с последующим **разрешением** после цезуры в  $T_6$ .

Если  $D_2$  следует за  $S_3^5$ , то в басу септима – приготовленная (звук остается на месте). Если  $D_2$  следует за  $D_3^5$ , то в басу септима – проходящая. Допускается движение баса на септиму вверх от примы  $D_3^5$  к септимеру  $D_2$ .

При помощи  $D_2$  возможна гармонизация верхнего восходящего тетрахода (V – VI – VII – I).

При **перемещении  $D_7$**  и его обращений один из средних голосов удерживается на месте. **Не допускается движение септимы в приму аккорда** (на секунду вверх или на септиму вниз).

При разрешении  $D_7$  и его обращений в тонику допускаются некоторые отступления от общепринятых приемов голосоведения.

Наиболее типичным является разрешение  **$D_2$  в  $T_6$  со скачком** (преимущественно восходящим) **квинт** или **прим** в верхнем голосе.

Возможны также **двойные скачки** при условии, что **примы** находятся **выше квинт**. В этом случае два верхних голоса движутся параллельными квартами, а не квинтами.

Гораздо реже встречается разрешение  $D_5^6$  и  $D_3^4$  со скачком. Главное условие – не допускать параллельных квинт и октав.

В заключительных каденциях при разрешении  $D_7$  (неполного) в T допускаются скачки прим в крайних голосах. Желательно параллельные октавы заменить на противоположные.

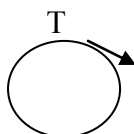
## Тема 8. Полная функциональная система мажора и минора.

### Побочные трезвучия

Кроме **главных трезвучий** (T, S, D) к полной функциональной системе мажора и минора относятся и **побочные трезвучия** (II, III, VI, VII). Некоторые из побочных трезвучий имеют по **2 общих звука** с **одним** из главных трезвучий (II с S, VII с D), поэтому они относятся к соответствующим функциональным группам. Медиантовые трезвучия III и VI ступеней имеют по 2 общих звука с **двумя** главными трезвучиями (III с T и D, VI с S и T). Такие трезвучия называются бифункциональными.

Все побочные трезвучия являются неустойчивыми. Наибольшей неустойчивостью отличаются трезвучия II и VII ступеней, не имеющих с T ни одного общего звука.

**Логика последовательности аккордов** сохраняется, как и в последовательности аккордов главных ступеней:



Теперь между T и S можно применять трезвучия VI и III ступеней;

- между S и D – аккорды II ступени;
- аккорды VII ступени применять после или вместо D;
- аккорды II ступени после или вместо S.

В дальнейшем будут рассматриваться и другие варианты.

#### **Особенности минора:**

- Трезвучие III ступени применяется чаще в натуральном виде минора (в гармоническом оно является увеличенным).
- Трезвучие VII ступени относится только к D группе и применяется в гармоническом виде минора.

Из всех побочных аккордов самым распространённым является **сектаккорд II ступени** (SII<sub>6</sub>). Он применяется в качестве субдоминанты (в басу – IV ступень). Именно басовый звук и удваивается в SII<sub>6</sub>.

Аккорду **SII<sub>6</sub>** предшествуют **T** или **T<sub>6</sub>**. Соединение – мелодическое. В мажоре есть опасность возникновения параллельных квинт. В миноре одна из квинт уменьшенная (такая параллельность допускается).

**После SII<sub>6</sub>** следуют **аккорды D** группы (D, D<sub>6</sub>, D<sub>7</sub> и его обращения), а также K<sup>6</sup><sub>4</sub>.

Соединение SII<sub>6</sub> с D обычно мелодическое (бас идет вверх, остальные голоса – вниз).

Соединение SII<sub>6</sub> с D<sub>6</sub> возможно как мелодическое, так и гармоническое.

Соединение SII<sub>6</sub> с D<sub>7</sub> и его обращениями – гармоническое, с оставлением одного или обоих общих звуков на месте.

При соединении SII<sub>6</sub> с K<sup>6</sup><sub>4</sub> следует избегать параллельных квинт. Можно применить скачок в одном из средних голосов и смену расположения.

Основное **трезвучие II ступени** применяется редко (с удвоением прима): только в мажоре, после S, T<sub>6</sub> и изредка после T. После S – гармоническое соединение (два общих звука остаются на месте); возможно и мелодическое соединение.

Соединение со следующим D трезвучием – чаще мелодическое, с D<sub>7</sub> и его обращениями – гармоническое (септима приготовленная).

Гармонический мажор вносит новые краски в трезвучия лада. **Пониженная VI ступень** наиболее естественно звучит в субдоминантовом трезвучии (s), а также в трезвучии и сектаккорде II ступени (sII). Трезвучие на VI пониженной ступени (Ув<sup>5</sup><sub>3</sub>) в учебной практике не используется.

Субдоминантовые аккорды можно вводить прямо с VI пониженной ступенью или же после аккордов S группы натурального мажора (при этом образуется хроматический ход в одном голосе).

#### **Важно:**

- **не передавать хроматический ход из одного голоса в другой;** это является грубой ошибкой, называемой **переченьем**;
- **при соединении аккордов гармонического мажора с аккордами D группы избегать хода на ув2.**

Бифункциональное трезвучие VI ступени может представлять как S, так и T функции. Существует 2 основных способа применения TSVI:

- 1) как **промежуточное звено между T и S**;
- 2) как **разрешение D в VI** вместо T (**прерванный оборот**, прерванная каденция).

В последовательности **T VI S** (VI – промежуточное звено) в трезвучии VI ступени удваивается прима.

В трезвучии VI ступени, которое следует за **аккордами D** группы (D, D<sub>6</sub>), удваивается терция. Разрешение D<sub>7</sub> в VI происходит по прежним правилам: септима и

квинта идут вниз; терция и прима – вверх (общих звуков нет). В середине построения такой **оборот называется прерванным**.

Разрешение **D<sub>7</sub> в VI** после **K** во втором предложении (**прерванная каденция**) является **средством расширения периода** и позволяет добавить небольшое построение или еще одно предложение со своей заключительной каденцией.

Возможно разрешение **D<sub>7</sub> в VI со скачком** (с примы D на приму T). В этом случае **D<sub>7</sub>** используется в неполном виде.

### Тема 9. Септаккорды побочных ступеней

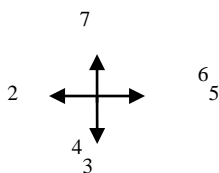
Среди диссонирующих аккордов S группы главным является **септаккорд II ступени** (субдоминантсептаккорд). В мажоре он является малым минорным, обозначается **SII<sub>7</sub>**, в миноре и гармоническом мажоре – малым уменьшенным, обозначается **sII<sub>7</sub>**.

Из трех обращений **II<sub>7</sub>** наиболее распространенным является **II<sup>6</sup><sub>5</sub>** (в основе лежит S).

Аккордам **II<sub>7</sub>** предшествуют T или более простые S гармонии, а также трезвучие VI ступени.

**Разрешаются аккорды II<sub>7</sub>** чаще всего **через D** гармонию в T. При переходе в трехзвучные аккорды D группы квинта и септима идут вниз, терция – вверх, прима в трех верхних голосах остается на месте (общий звук), а в басу ведется скачком в приму D.

При переходе **через D<sub>7</sub>** в T квинта и септима идут вниз, остальные голоса остаются на месте. При таком голосоведении соблюдается следующая схема: **II<sub>7</sub>** переходит в **D<sup>4</sup><sub>3</sub>**, **II<sup>6</sup><sub>5</sub>** – в **D<sub>2</sub>**, **II<sup>4</sup><sub>3</sub>** – в **D<sub>7</sub>**, **II<sub>2</sub>** – в **D<sup>6</sup><sub>5</sub>**.



Возможно **разрешение II<sub>7</sub> в T**. При этом септима остается на месте, остальные голоса ведутся плавно:

**II<sub>7</sub>** разрешается в **T<sub>6</sub>**

**II<sup>6</sup><sub>5</sub>** – в T (в плагальных каденциях), в **T<sub>6</sub>** или в **T<sup>6</sup><sub>4</sub>** (проходящий)

**II<sup>4</sup><sub>3</sub>** – в **T<sup>6</sup><sub>4</sub>** (проходящий), реже в T.

Любой вид **II<sub>7</sub>**, кроме секундаккорда, может **разрешаться в K<sup>6</sup><sub>4</sub>**. При этом септима остается на месте.

#### Проходящие обороты.

Проходящий оборот в мелодии **от II к IV** ступени гармонизуется аккордами:

- 1) **II<sup>6</sup><sub>5</sub> T<sub>6</sub> II<sub>7</sub>**;
- 2) **II<sup>6</sup><sub>5</sub> T<sub>6</sub> D<sup>4</sup><sub>3</sub>**;
- 3) **II<sup>6</sup><sub>5</sub> VI<sup>6</sup><sub>4</sub> II<sub>7</sub>**.

Проходящий оборот в мелодии **от IV к VI** ступени гармонизуется так:

**II<sup>4</sup><sub>3</sub> T<sup>6</sup><sub>4</sub> S**.

Бас во всех оборотах идет в противоположном мелодии направлении по тем же звукам. Соединение аккордов – гармоническое: общий звук стоит на месте, оставшийся голос движется плавно. **В T<sub>6</sub> удвоение терции (баса) разрешается**.

**Применение II<sub>2</sub>** в основном ограничено двумя оборотами:

- 1) проходящая септима в басу: **II<sup>5</sup><sub>3</sub> II<sub>2</sub> D<sub>6</sub> (D<sup>6</sup><sub>5</sub>)**;
- 2) вспомогательный: **T II<sub>2</sub> T**.

#### Важно:

- **не применять** обращений **II<sub>7</sub>**, если в мелодии основной звук (II ступень) идет плавно (на секунду, терцию) вниз; в этом случае следует применять **II<sub>6</sub>**, т.е. без септимы, так как септаккорд здесь правильно разрешить нельзя.

**Вводные септаккорды** строятся на **VII ступени** лада.

В натуральном **мажоре** – это малый вводный септаккорд (малая септима с уменьшенным трезвучием в основе), в гармоническом мажоре – уменьшенный вводный (уменьшенная септима с уменьшенным трезвучием).

В натуральном **миноре** септаккорд VII ступени встречается редко (по своему звучанию он похож на D<sub>7</sub> параллельного мажора, то есть уводит в другую тональность). В **гармоническом миноре** VII<sub>7</sub> (уменьшенный вводный) является ярким представителем доминантовой группы.

Вводные септаккорды можно считать **бифункциональными**. Здесь происходит соединение трезвучий VII и II ступеней – представителей противоположных функций: D и S. Однако, чаще всего они выступают в качестве D функции, так как содержат VII ступень, наиболее остро тяготеющую в T.

Как и другие септаккорды, VII<sub>7</sub> имеют 3 обращения: VII<sub>5</sub><sup>6</sup>, VII<sub>3</sub><sup>4</sup>, VII<sub>2</sub>. Они используются только в середине построений после аккордов T, S группы, реже – после VI (не использовать в каденциях).

**Разрешение VII<sub>7</sub>**. Возможны 2 способа разрешения:

- 1) **непосредственно в T** с удвоенной терцией – квинта и септима идут поступенно вниз, прима и терция – поступенно вверх; при таком голосоведении VII<sub>7</sub> разрешается в тоническое трезвучие с удвоенной терцией, VII<sub>5</sub><sup>6</sup> и VII<sub>3</sub><sup>4</sup> – в T<sub>6</sub> с удвоенной терцией, а VII<sub>2</sub> – в T<sub>4</sub><sup>6</sup> с удвоенной терцией;
- 2) **через аккорды D группы** (внутрифункциональное разрешение); обычно септима VII<sub>7</sub> идет в основной тон D<sub>7</sub>, а остальные голоса остаются на месте; при этом VII<sub>7</sub> разрешается через D<sub>5</sub><sup>6</sup>, VII<sub>5</sub><sup>6</sup> – через D<sub>3</sub><sup>4</sup>, VII<sub>3</sub><sup>4</sup> – через D<sub>2</sub>, VII<sub>2</sub> – через D<sub>7</sub>.

**Проходящие обороты в окружении VII<sub>7</sub>**.

Мелодические **триорды от IV к VI** ступени (и наоборот) гармонизируются следующими аккордами: VII<sub>2</sub> D VII<sub>3</sub><sup>4</sup> с последующим разрешением в T<sub>6</sub> (сопрано и бас движутся в противоположном направлении, альт и тенор стоят на месте).

Мелодические **триорды от VII ко II** ступени (и наоборот) гармонизируются так: VII<sub>5</sub><sup>6</sup> S<sub>4</sub><sup>6</sup> VII<sub>7</sub> (сопрано и бас движутся в противоположном направлении, альт и тенор стоят на месте) или VII<sub>2</sub> T<sub>4</sub><sup>6</sup> VII<sub>3</sub><sup>4</sup> (бас движется противоположно от VI к IV ступени, в средних голосах плавное голосоведение и один скачок). Возможны и другие варианты (например, от II к IV).

При **перемещении** гармонии VII<sub>7</sub> или переходе одного обращения VII<sub>7</sub> в другое используется правило, общее для всех септаккордов: септима выдерживается в одном и том же голосе.

## Тема 10. Менее употребительные аккорды

**Доминантнонааккорд (D<sub>9</sub>)** является наиболее употребительным среди наонаккордов. Он образуется путём добавления сверху к D<sub>7</sub> терции. В зависимости от качества ноты между крайними звуками аккорда различают большой и малый D<sub>9</sub>. Большой встречается только в натуральном мажоре, малый – в гармоническом мажоре и миноре.

D<sub>9</sub> применяется только в **основном виде**, причем реже других аккордов D группы. В условиях четырёхголосного склада D<sub>9</sub> используется с пропущенной квинтой.

Расположение аккорда может быть тесным, широким или смешанным. Главное условие: **прима и нона должны находиться в разных октавах** (т.е. не рядом).

**Разрешение** D<sub>9</sub> аналогично разрешению D<sub>7</sub>: вниз идут два верхних звука (нона и септима).

**Приготавливается** D<sub>9</sub> обычно аккордами S группы при гармоническом соединении. Как и другие аккорды доминантовой группы, может вводиться после T, K<sub>4</sub><sup>6</sup>, D<sub>7</sub>, D.

На сильной или относительно сильной доле, подобно вводному септаккорду,  $D_9$  применяется нередко как задержание к  $D_7$ . При этом нона движется в приму неполного  $D_7$ , а остальные голоса остаются на месте.

Допускается, как и у других аккордов, перемещение  $D_9$  при условии, что нона будет оставаться на месте.

К менее употребительным аккордам доминантовой группы относятся секстаккорд VII ступени ( $VII_6$ ), медиантовое трезвучие III ступени (III) и доминанта с секстой ( $D^6$ ,  $D_7^6$ ).

Чаще всего эти аккорды используются в определенных мелодических условиях.

**Вводный секстаккорд** ( $VII_6$ ) незаменим при восходящем движении от VI ступени через вводный звук к тонике (VI – VII – I). **Верхний восходящий тетрахорд (трихорд)** гармонизируется следующим образом: VI ступень гармонизируется S функцией, VII ступень – вводным секстаккордом, а не D (во избежание неправильного соединения). В миноре чаще используется мажорная S, чтобы избежать хода на ув2.

В секстаккорде VII ступени удваивается **басовый звук (терция)**.

**Медиантовое трезвучие III ступени** (III) часто используется при гармонизации **верхнего нисходящего тетрахорда (трихорда)** при движении от тоники через вводный звук к VI ступени (I – VII – VI). I ступень в мелодии гармонизируется T или трезвучием VI ступени, VII – трезвучием III ступени, VI – трезвучием S. Как и в других трезвучиях, в трезвучии III ступени удваивается основной звук (прима).

**Доминанта с секстой** ( $D^6$ ,  $D_7^6$ ) чаще используется в основном виде трезвучия или септаккорда. Квинтовый звук в верхнем голосе заменяется секстой. При этом звуки аккорда по терциям не располагаются. Наиболее характерное применение D с секстой в **каденции**. Нередко секста переходит в квинту с последующим разрешением. В случае, если секста D (III ступень лада) не переходит в квинту, то она разрешается как квинтовый звук, т.е. движется вниз в I ступень. Возможно также использование D с секстой с разрешением в VI ступень.

#### **Практические указания:**

При анализе мелодии определять мелодические обороты.

Оборот VI – VII – I гармонизовать с использованием  $VII_6$ .

Оборот I – VII – VI гармонизовать с использованием III.

В каденциях III ступень после  $K_4^6$  или D гармонизовать с использованием  $D^6$ ,  $D_7^6$ .

#### **Натуральный минор во фригийских оборотах**

Натуральный минор встречается эпизодически в музыке доклассической эпохи, произведениях венских классиков и композиторов-романтиков.

В натуральном миноре аккорды доминантовой группы меняют своё строение: доминантовое трезвучие становится минорным ( $d_3^5$ ), а побочные трезвучия III и VII ступеней – мажорными.

VII ступень натурального минора теряет остроту тяготения в T и для неё более естественно нисходящее движение через VI к V ступени. Наиболее типичным является использование натурального минора во фригийском обороте: нисходящем верхнем тетрахорде.

**Фригийский тетрахорд в сопрано** гармонизируется следующими последовательностями аккордов:

1) t (VI) – III – s – D;

2)  $t_6$  –  $VII_6$  –  $VI_6$  –  $D_6$  (с различными удвоениями);

3) t –  $t_7$  – s – D.

**Фригийский тетрахорд в басу** гармонизируется так:

1) t – VII –  $s_6$  – D;

2) t –  $d_6$  –  $s_6$  – D;

3) t –  $t_2$  –  $s_6$  – D.

#### **Практические указания:**

При анализе мелодии (баса) определять фригийские обороты.

Перед оборотом и после него применять гармонический вид минора.

### Тема 11. Аккорды двойной доминанты

Наряду с диатоническими аккордами в классической музыке часто наблюдается выход за пределы диатоники при помощи хроматических аккордов.

Среди таких аккордов наиболее распространенными являются доминантовые по отношению к диатонической доминанте. Их принято называть аккордами двойной доминанты (DD).

*Можно также встретить в других методических школах наименование «альтерированная субдоминанта».*

Отличительной особенностью аккордов DD является **IV повышенная ступень** (в миноре также VI повышенная ступень), благодаря которой обостряется тяготение в D.

Из всех возможных аккордов DD чаще всего используются DD<sub>7</sub>, DDVII<sub>7</sub> и их обращения.

**DD<sub>7</sub> строится на II ступени** лада.

**DDVII<sub>7</sub> строится на IV повышенной ступени** лада. В случае использования DDVII<sub>7</sub> (уменьшенного) нередко применяется энгармоническая замена III пониженной ступени на II повышенную.

Использование аккордов DD возможно как внутри построения, так и в каденции. Они подготавливаются аккордами S (реже T или VI) функции. Хроматический ход от S к DD, во избежание переченья, должен быть в одном голосе. Если же в S удвоена прима, то DD используется в виде вводного (DDVII<sub>7</sub>) – хроматический ход делается в одном голосе, а удвоение идет в противоположном направлении (на ступень вниз).

**В каденции** аккорды DD разрешаются не непосредственно в D (что естественно внутри построения), а через K<sup>6</sup><sub>4</sub>. При этом наиболее удобным является плавное (поступенное) движение баса к K<sup>6</sup><sub>4</sub>, то есть перед кадансовым квартсекстаккордом желательно применять DD<sup>6</sup><sub>5</sub>, DD<sup>4</sup><sub>3</sub>, DDVII<sub>7</sub>, DDVII<sup>6</sup><sub>5</sub>.

#### Двойная доминанта внутри построения

Условия применения аккордов DD внутри построений несколько отличаются от использования их в кадансовых оборотах.

1) **Приготовление** DD осуществляется чаще не S, а тонической функцией (T, VI) или даже D (D<sub>6</sub>).

2) В середине построения нет необходимости вести бас плавно к K<sup>6</sup><sub>4</sub>, а значит DD **возможна в любом виде**.

3) Как доминанта к доминанте, DD естественным образом **разрешается в D** (как D в T), то есть квинта и септима движутся вниз, терция – вверх, а прима при разрешении обращений септаккорда остаётся на месте.

4) Любой из аккордов DD **может переходить в диссонирующие аккорды** доминантовой группы. При этом IV повышенная ступень идёт не вверх по тяготению, а вниз, в септиму D<sub>7</sub> или квинту VII<sub>7</sub> с соблюдением хроматического хода в одном голосе.

5) Можно использовать аккорды DD в **проходящих оборотах с T<sup>6</sup><sub>4</sub>**, причем оборот может начинаться DD, а завершаться как DD, так и аккордом другой функции.

#### Альтерация в двойной доминанте

**Альтерация** – полутоновое изменение неустойчивых ступеней с целью обострения их тяготения в устойчивые. При этом функция аккордов не меняется.

В учебной гармонии альтерацию при повышении принято обозначать знаком # перед цифрой, указывающей звук аккорда (1, 3, 5), при понижении – знаком b. Например, D<sub>7</sub><sup>[#5]</sup>, DDVII<sub>5</sub><sup>[b3]</sup>.

В аккордах DD **альтерация чаще всего происходит в связи с понижением VI ступени** мажора (гармонический вид) или не повышением VI ступени минора (натуральный вид). В этом случае между VI ступенью и IV повышенной образуется увеличенная секста. В связи с этим альтерированные аккорды DD нередко называют



аккордами увеличенной сексты. При этом VI ступень находится в басу. Разрешение ув.6 производится по правилам разрешения увеличенных интервалов – в сторону расширения.

Реже используется альтерированная DD с **IV# ступенью в басу** (после S).

Допускается **альтерация и других неустойчивых ступеней**:

**в мажоре – II b и II #,**

**в миноре II b,** – которые изменяют приму аккордов DD и II ступени.

Приготовление альтерированных аккордов DD такое же, как и у обычной DD: аккордами T и S. Хроматический ход во избежание переченья должен быть в одном голосе.

## Тема 12. Типы тональных соотношений

Произведения профессиональной музыки в большинстве своем **многотональны**. В них имеется одна **главная тональность**, в которой начинается и заканчивается музыкальное произведение, и **одна или несколько побочных**. Побочные тональности позволяют оттенить главную, обогащают восприятие музыки.

Порядок чередования тональностей создаёт **тональный план** произведения. Приёмы перехода из одной тональности в другую образуют **типы тональных соотношений** (последований).

Основными типами тональных соотношений являются:

- 1) **отклонение** – кратковременный переход в побочную тональность без закрепления в ней;
- 2) **модуляция** – переход в новую тональность в завершении в ней музыкального построения (периода);
- 3) **сопоставление** – внезапный переход в новую тональность без связующего аккорда (на грани двух построений).

**Отклонения** чаще всего используют внутри построений без каденции. Такие отклонения называют **проходящими**. Встречаются также **кадансовые** отклонения в половинных каденциях.

### Отклонения. Хроматическая система

Важным признаком **отклонения** (кратковременного перехода в другую тональность) является **отсутствие заключительной каденции в новой тональности**, то есть сохранение ладовой функции главной тональности.

В качестве средства для отклонения применяют **побочные доминанты** или **субдоминанты** (чаще диссонирующие аккорды D или S, чем в виде трезвучий) последующей побочной тональности с **разрешением в её T**. Побочные S применяются гораздо реже побочных D и обычно разрешаются в новую тонику через D.

**Хроматическая система** – это совокупность аккордов диатонической системы, обогащенной хроматическими побочными доминантами и субдоминантами.

**Модулирование** – процесс перехода из одной тональности в другую.

При отклонениях через побочные D в **голосоведении** следует соблюдать определенные условия:

- 1) **общие звуки** в побочной доминанте остаются **на месте**;
- 2) **хроматическое** изменение диатонической ступени производится в **одном голосе** (во избежание переченья);
- 3) **полупереченье** (удвоение изменяемой диатонической ступени движется в **обратном хроматизму направлении**) **допускается в басу**.

**Метрические условия** введения побочных D аналогичны каденциям: D используются на более лёгких долях такта, а их разрешение (новые T) – на более сильных.

При гармонизации мелодий первым признаком отклонения являются случайные знаки. Однако случайные знаки могут появляться и в других голосах, то есть часто отсутствуют явные признаки отклонений.

**Практические указания:**

- 1) при анализе мелодии рассматривать хроматически измененную ступень как ключевой знак новой тональности (или VII повышенную ступень к минорной тональности), а следующий звук как разрешение;
- 2) все отклонения выполнять при соблюдении метрических условий: от слабой доли к более сильной;
- 3) восходящий полутон приводит к T новой тональности;
- 4) нисходящее поступенное движение приводит к прима, терции или квинте побочной тоники;
- 5) в случае движения к квинте T новой тональности отклонение производится через VII<sub>7</sub> (или обращения);
- 6) в случае отклонения через побочные S и D новая T должна быть также на более сильной доле.

### **Модуляция в тональности первой степени родства**

Важнейшим гармоническим фактором развития в музыкальном произведении является **модуляция**. Основным признаком **модуляции** – кадансовое завершение построения (периода) в новой тональности.

Связь тональностей основывается на функциональных взаимоотношениях их тоник. **Диатоническое родство** тональностей образует **первую степень родства** тональностей.

**Для мажора** тональностями первой степени родства являются мажорные тональности S и D, все параллельные минорные, а также тональность минорной субдоминанты.

**Для минора** тональностями первой степени родства являются минорные тональности s и d, все параллельные мажорные, а также тональность мажорной доминанты.

В пределах диатонического родства модуляция происходит при помощи **общего аккорда**, который в последующей тональности приобретает новое функциональное значение. Больше всего общих аккордов в параллельных тональностях (7 трезвучий или септаккордов). В тональностях, отличающихся на 1 ключевой знак – 4 общих трезвучия (3 септаккорда). В тональностях с разницей в 4 ключевых знака всего 2 общих аккорда – тоники обеих тональностей. Для модулирования общий аккорд приравнивается аккорду новой тональности.

Вслед за общим идет **модулирующий аккорд**, который выявляет новую тональность. Далее следует обычный распорядок функций, приводящий к заключительной каденции.