

ГАРМОНИЯ

1. Гармония. Созвучие. Аккорд

”Гармония” в переводе с греческого означает ”связь”, ”стройность”, ”соразмерность”. Это понятие широко применимо в различных сферах искусства, а также в повседневной жизни.

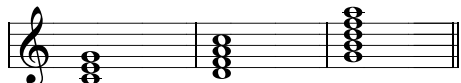
Гармония в музыке — это важнейшее выразительное средство, которое представляет собой объединение музыкальных звуков в созвучия и закономерную последовательность этих созвучий.

Гармония приобретает выразительное значение не сама по себе, а в связи с другими компонентами музыки — мелодией, ритмом, тембром, темпом и т. д.

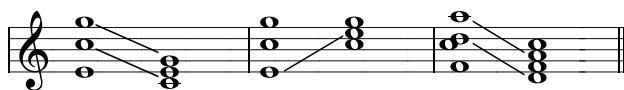
Основной материал гармонии — созвучие, одновременное сочетание нескольких звуков.

Простейшее созвучие — интервал. На его основе возник аккорд — созвучие из трех и более звуков, которые:

а) расположены по терциям:



б) могут быть расположены по терциям путем октавных перемещений:



В неполных аккордах недостающий тон не звучит, но ясно подразумевается.

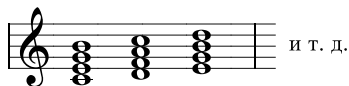
2. Типы аккордов

По количеству разных звуков различают три типа аккордов:

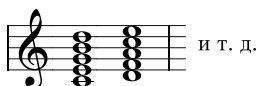
1) Трезвучие, состоящее из трех звуков:



2) Септаккорд, состоящий из четырех звуков:

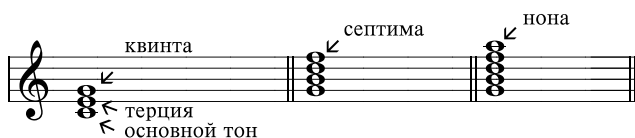


3) Нонаккорд, состоящий из пяти звуков:



3. Тоны аккорда

Каждый звук аккорда имеет свое название. Нижний звук называется основным тоном или примой. Остальные звуки аккордов получили название от интервала, который каждый из них образует с основным тоном: терция (терцовый тон), квинта (квинтовый тон), септима и нона.



Эти названия сохраняются при любом расположении аккорда.



4. Основной аккорд и его обращения

Аккорд может быть взят в основном виде (если нижним звуком является основной тон) или в обращении. В обращении нижним звуком аккорда может быть его терция, квинта, септима или (редко) нона. Трезвучие имеет два обращения, называемые и обозначаемые по интервалам между нижним и верхним, нижним и основным звуками аккорда.



Септаккорд имеет три обращения, называемые и обозначаемые по интервалам между нижним звуком и септимой, нижним и основным тоном аккорда.



5. Четырехголосное сложение

Основной формой аккордов всех типов (установленных в художественной и учебной практике) является четырехголосное сложение, соответствующее составу смешанного хора. Три верхних голоса: сопрано, альт, тенор представляют группу верхних голосов, бас является гармонической опорой, фундаментом. В группе верхних голосов различают крайний верхний голос (сопрано, мелодия) и средние голоса.

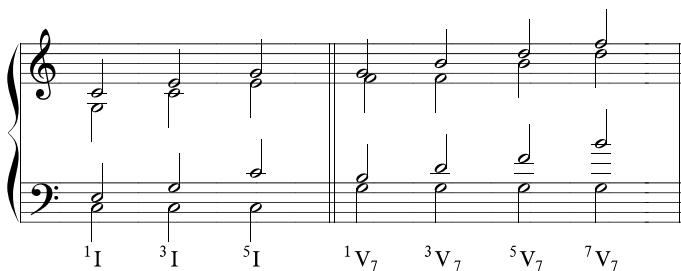
Сопрано	— крайний верхний голос	} верхние голоса
Альт	} средние голоса	
Тенор		
Бас	— нижний голос	

В учебной практике названия и правила записи голосов соответствуют смешанному хору.



6. Мелодическое положение аккорда

Мелодическое положение аккорда определяется тоном, находящимся в верхнем голосе, мелодии. Трезвучие имеет три мелодических положения: основного тона (1I), терции (3I), квинты (5I). Септаккорд имеет четыре мелодических положения.



7. Расположение аккордов

В зависимости от интервалов между верхними голосами различается тесное и широкое расположение аккордов. Расстояние между басом и тенором не учитывается. Бас может образовать с тенором унисон или отдалиться на любое расстояние (до двух октав, а в некоторых случаях больше).

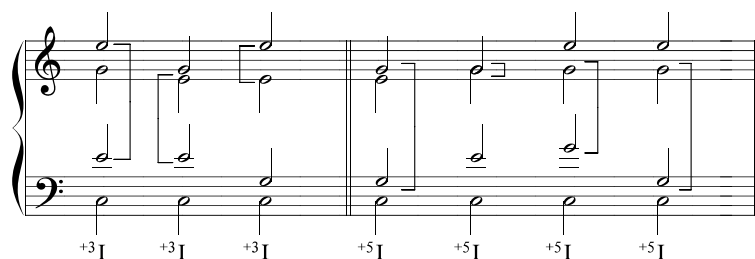
При тесном расположении верхние соседние голоса располагаются по ближайшим узким интервалам. В трезвучии — по терциям и квартам. Расстояние между тенором и сопрано меньше октавы.

При широком расположении верхние голоса отдалены друг от друга на квинту и шире. Расстояние между тенором и сопрано превышает октаву. Широкое расположение образуется при пропуске очередного тона и перемещении его на октаву вниз (если исходить от сопрано) или на октаву вверх (если исходить из тенора).



8. Удвоения и пропуски тонов

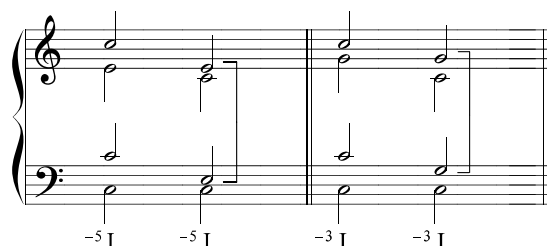
В четырехголосном сложении в трезвучии обычно удваивается основной тон. Удвоение терции или квинты является отступлением от основной нормы, часто применяемым в художественной практике.



Акустически полноценная структура в аккордах с удвоениями терцового или квинтового тонов может быть образована, например, когда удвоенный тон находится в верхнем голосе, а три нижних звука образуют фундамент построения — полное трезвучие в тесном или широком расположении.

Например: ПХ, 2 том, № 10, "Хвалите Творца", 3, 6 тт.

Трезвучие может быть полным или неполным. В неполном трезвучии за счет пропущенного тона удваивается терция или квинта, или утраивается основной тон.



Например: ПХ, 2 том, № 25, "Благодать Господня", 1, 3 тт.

Трезвучие с пропущенной квинтой звучит достаточно полно. Трезвучие с пропущенной терцией звучит пусто и применяется лишь в особых случаях.

При ненормативном удвоении или пропуске тона образуется смешанное расположение трезвучия, в котором чередуются узкие и широкие интервалы.

9. Трансформация аккордов

В музыкальной практике (хоровой и инструментальной) аккорд излагается не только четырехголосно, а часто с многократным октавным удвоением.

Е. Н. Пушков. Христос, осмеянный толпою

Чтобы установить, какой аккорд лежит в основе данного гармонического сочетания, следует отбросить удвоения и расположить звуки по терциям.

Сохраняя нижний тон данного сочетания можно установить, какое обращение аккорда лежит в его основе, после чего устанавливают и основной вид аккорда.

Такая расшифровка вскрывает основную структуру аккорда и является необходимой для гармонического анализа. (Проанализировать ПХ, 3 том, № 141, "Христос, распятый за людей", ц. 4, ф-ный проигрыш).

10. Натуральный звукоряд и значение акустических закономерностей в гармонии

Хотя терцовый принцип строения аккордов не единственный в музыке, все же он является основным в классической гармонии и преобладает в большинстве музыкальных культур.

Открытие в XVII веке обертоновой шкалы помогло объяснить ряд закономерностей музыкального мышления, уже давно сложившихся, но лишь теперь получивших обоснование в акустике.

Каждый музыкальный звук состоит из целого комплекса тонов, лежащих выше данного звука и расположенных в определенном порядке всё уменьшающихся интервалов. Этот ряд звуков носит название натурального звукоряда. Звуки, образующие надстройку над основным тоном, называются обертонами или частичными тонами.

Ближайшие и наиболее яркие обертоны от данного звука, собранные в тесное расположение, образуют ряд терций, то есть выстраиваются в созвучие терцовой структуры.

Нижние обертоны до шестого включительно образуют мажорное трезвучие. В связи с этим наблюдается некоторое преобладание мажора над минором.

Взятый после минора, он звучит, как бы утвердительно, устойчиво (например: XII, Выпуск 3, "В моем сердце покой", стр. 24, 3 вольта), в то время как обратная последовательность — минор после мажора — производит впечатление, аналогичное прерванному кадансу, и требует дальнейшего развития (например: XIX, 3 том, № 301, "Счастье" — после 2-го куплета замена мажорной тоники минорной в 3-м с последующим возвращением перед 4-м куплетом к исходному мажору).

Расслоение натурального звукоряда на производящий тон и производные призвуки обнаруживает двуплановость аккорда — фундаментальный звук (бас) и собранные в аккорд без удвоений призвуки.

Это обстоятельство приобретает значение для расположения аккордов и отражается в законах классической оркестровки.

Различное количество повторений того или иного звука в обертоновой шкале (так, на участке первых шести конструктивных обертонов основной тон встречается три раза, квинтовый тон — два, терцовый — один) находит отражение в нормах удвоения тонов и законах голосоведения — например, в запрещении параллелизмов квинт и октав, наиболее поглощаемых основным тоном интервалов, поскольку такие параллелизмы создают впечатление исчезновения реального голоса и, вследствие этого, ощущение пустоты звучания.

Первым наиболее сильным обертоном, не дублирующим в октаву основной тон, является квинтовый обертон, что устанавливает между этими тонами ближайшее акустическое и гармоническое родство.

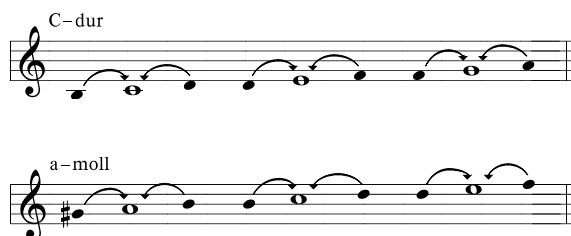
В аспекте лада воздействие обертонового ряда проявилось не только в преобладающей роли мажора, но и в особой роли кварто-квинтовых отношений тонов, связанных с формированием основных ладовых функций (Т, S, D).

ЛАДОВАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ

1. Понятие лада

С точки зрения гармонии лад есть система взаимоотношений аккордов, объединенных тяготением к тоническому трезвучию, тонике (имеются ввиду как мелодико-интервальные связи между звуками одного мелодического голоса, так и связи между аккордами).

В общеупотребительных ладах — мажорном и минорном есть три устойчивых звука, образующие тоническое трезвучие, тонику и четыре неустойчивых звука. На основе тяготения неустоев в устой между ними возникает секундовая мелодическая связь.



По этому принципу мелодических тяготений тонов происходит разрешение аккордов (преимущественно верхних голосов) в тонику.

I, III, V ступени лада не одинаковы по своей устойчивости. Наибольшей (абсолютной) устойчивостью обладает основной тон, поэтому особой остротой полутонного тяготения отличается вводный тон (VII — I в мажоре и VII⁺ — в миноре).

Остальные тоны устойчивы, поскольку они входят в тоническое трезвучие, но в то же время они подчиняются основному тону, как главному центру. Различие устоев сказывается в мелодических положениях тонического трезвучия и особенно в его обращениях.



2. Ладовые функции

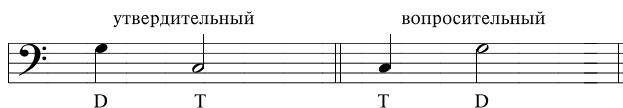
Помимо секундовой связи тонов, особое значение имеет связь тонов, находящихся в квинтовом соотношении, как ближайших по акустическому и гармоническому родству. Доминанта оказывается производным тоном по отношению к тонике (ее квинтовый обертон). Вследствие этого V ступень, будучи ладовым устоем, в то же время обладает тенденцией движения в основной тон. Эта тенденция особенно проявляющаяся в басу, называется гармоническим тяготением, в отличие от мелодического

секундового тяготения. На гармоническом тяготении главным образом и основаны гармонические функции аккордов.

Таким образом, V ступень лада имеет двойственное значение:

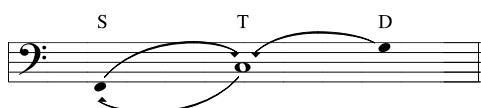
- 1) в качестве составного звука тоники она является устойчивым,
- 2) в качестве представителя гармонических функций она является неустойчивым, непосредственно тяготеющим в тонику.

Разрешение доминанты в тонику приобретает активный, утвердительный характер. Обратное движение T – D носит вопросительный характер.



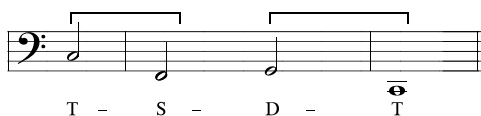
Субдоминанта также связана с тоникой ближайшим акустическим и гармоническим родством.

В ладу находятся три ступени, связанные этим родством, – S – T – D, называемые главными ступенями.



Соотношение T и S сложно и противоречиво. С одной стороны тоника (как ладовый центр) подчиняет себе субдоминанту, как и все другие ступени лада ($S \rightarrow T$). С другой стороны, тоника оказывается квинтовым производным звуком от субдоминанты, и отсюда возникает обратная связь ($T \rightarrow S$), аналогичная ($D \rightarrow T$). Движение $T \rightarrow S$ носит такой же активный, утвердительный характер, возникает тенденция тоники уступить свое ладовое главенство субдоминанте. Благодаря этому субдоминанта приобретает особую энергию, активность, в чем и заключается ее характерная особенность. Для подчинения субдоминанты тонике необходимо предварительное укрепление последней, в то время как доминанта непосредственно направлена в тонику и сама ее укрепляет.

В последовании T – S – D образуются два активных квинтовых хода: происходит сначала смещение ладового центра T – S и затем восстановление его через доминанту D – T. Такое последование главных ступеней закрепляет устойчивость тоники, после чего субдоминанта всецело ей подчиняется.



Это последование называется функциональным кругооборотом, так как представляет собой как бы вращение вокруг ладового центра.

3. Интервальные соотношения трезвучий

Все трезвучия, построенные на ступенях лада, имеют три вида интервальных соотношений, определяемых расстоянием между их основными тонами:

- 1) секундовое, без общих тонов;
- 2) квинтовое, с одним общим тоном, образующее ближайшее гармоническое родство трезвучий;
- 3) терцовое, с двумя общими тонами, устанавливающее функциональное сходство (родство) трезвучий.



Всякое другое соотношение лишь повторяет одно из предыдущих.

Принцип интервальных соотношений приобретает большое значение в голосоведении, закономерности которого действительно для всех случаев данного вида соотношений.

ОСНОВНЫЕ И ПЕРЕМЕННЫЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ

1. Основные функции аккордов

Каждый аккорд, в зависимости от своего местонахождения в ладу и от ладового значения входящих в него тонов, выполняет определенную организующую роль в гармоническом движении. Это выражается или в централизующей роли аккорда (Т) или в подчиненности аккордов ладовому центру (D и S). Ладовое значение, действие аккорда в гармоническом развитии называется гармонической функцией или просто функцией аккорда.

Непосредственные отношения аккордов к ладовому центру называются основными функциями.

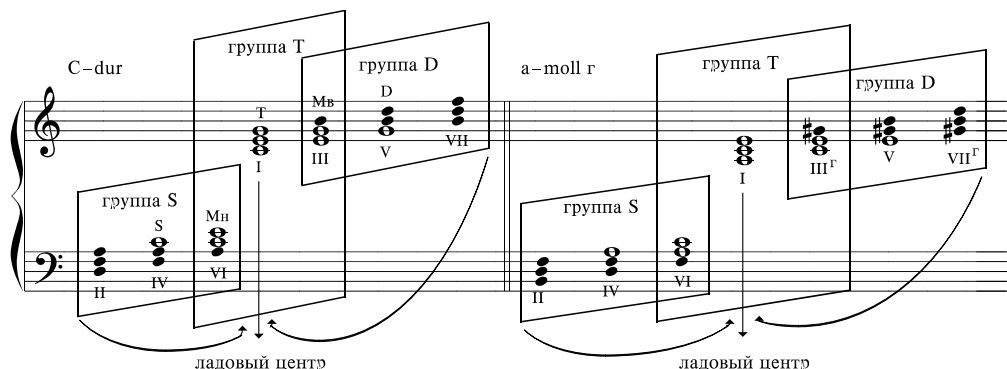
Главные трезвучия лада являются основными представителями гармонических функций — тонической (Т), доминантной (D) и субдоминантной (S). Несмотря на то, что каждую функцию выполняют несколько аккордов, эти трезвучия называются просто тоникой (I), доминантой (V) и субдоминантой (IV).

1) Функция тоники заключается в утверждении ладового центра. Ей подчинены и к ней направлены все остальные аккорды. Тоника обладает свойством торможения гармонического движения, которое особенно сказывается в заключительных кадансах.

2) Доминанта непосредственно направлена в тонику на основе прямой квинтовой зависимости тонов (гармонического тяготения).

3) Субдоминанта, обладающая особой функциональной активностью, подчиняется тонике через посредство доминанты или непосредственно при предварительном укреплении тоники.

Все остальные трезвучия лада (II, III, VI, VII ступени) являются побочными. Побочные трезвучия, лежащие терцией выше и ниже от главного трезвучия составляют единую с ним функциональную группу. В каждой группе оказывается по три трезвучия, считая, что медианта одновременно принадлежит двум группам.



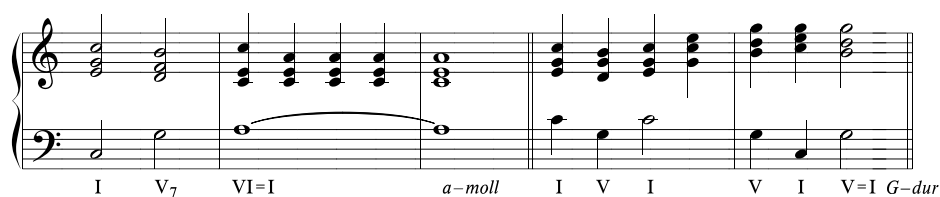
Роль элементов лада по отношению к тонике как к ладовому центру называется основной, или первичной, функцией аккордов. В границах одной ладовой системы основные функции не меняются.

2. Переменные функции аккордов

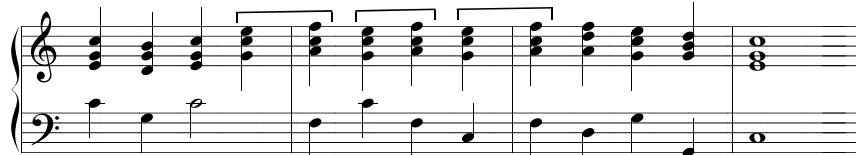
В процессе гармонического движения аккорды, помимо своей зависимости от ладового центра, вступают и в функциональные взаимоотношения, основанные на непосредственной зависимости одного аккорда от другого.

Любое мажорное или минорное трезвучие может временно принимать на себя функцию тоники. Это свойство называется *тониальностью трезвучия*. При подчеркивании тониальности данного трезвучия другие аккорды по отношению к нему приобретают доминантное и субдоминантное значение.

Переменная тоническая функция трезвучия выявляется и усиливается: на сильной доле, при протяженности или повторении данного трезвучия, а также при повторном утверждении его на сильной доле посредством гармонического оборота. В следующем примере показано, как в зависимости от этого в прерванном и половинном кадансе VI и V ступени приобретают значение тоники и придают кадансам модуляционность.



В тенденции субдоминанты подчинить себе тонику проявляется переменная тоническая функция субдоминанты.

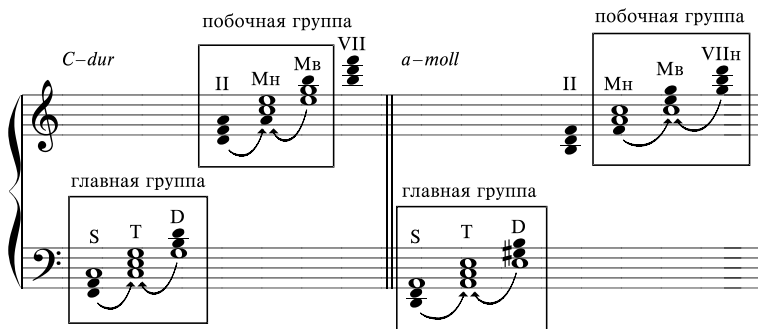


Основные: I V I [I IV I IV I V IV II] I₆₄ V I
 Переменные:

Переменные функции подчиняются основным функциям и без них не осуществляются. Переменные функции аккордов придают гармонии модуляционность и часто вносят в обычный мажор и минор специфические мелодические и гармонические обороты натуральных ладов.

В мажоре нижняя медианта часто оказывается побочным ладовым центром. При подчеркивании ее тоникальности трезвучие II ступени по отношению к ней является субдоминантой, трезвучие III ступени — доминантой (минорной, что придает гармонии натурально-ладовый оттенок).

В миноре побочным ладовым центром оказывается верхняя медианта. Трезвучие VI ступени (медианта нижняя) оказывается субдоминантой, трезвучие VII натуральной ступени — доминантой.



Самостоятельность группы побочных трезвучий придает им модуляционный характер.

Функциональная многозначность ступеней лада, их способность выполнять основные и переменные функции нашли широкое подтверждение в музыке.

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

В последовании аккордов различают две стороны их взаимоотношений:

- 1) функциональное взаимодействие,
- 2) мелодическая связь.

Мелодическая связь аккордов выражается в том, что каждый тон аккорда переходит в соответствующий по расположению тон следующего аккорда.

Этот процесс связывания тонов называется голосоведением.

1. Виды голосоведения

В сочетании двух голосов различают прямое (разновидность — параллельное), косвенное и противоположное движение.

- 1) Прямым называется движение голосов в одном направлении (1).

Параллельным называется прямое движение голосов с сохранением между ними одного и того же интервала (2).

2) Косвенным голосоведением называется движение, при котором один из голосов движется, а другой выдержан (3).

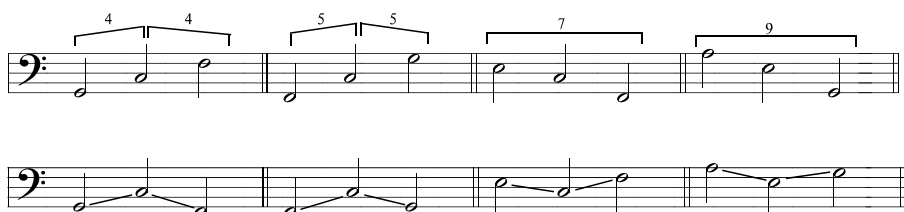
- 3) Противоположным голосоведением называется движение голосов в различном направлении (4).



По величине интервала интонационных ходов голосоведение различается:

- 1) плавное — с секундовыми и терцовыми ходами,
- 2) не плавное — с ходами шире терции, называемое скачками.

Следует избегать в басу двух скачков подряд на кварту или квинту в одном направлении, а также ходы, образующие интервал большой септимы или ноны между крайними звуками. Такой рисунок следует заменять зигзагообразным мелодическим движением.



2. Свойства и значения голосов

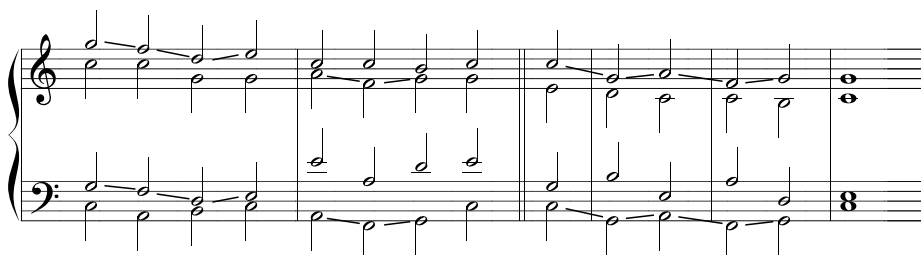
Верхние голоса и бас различаются по своим свойствам. Для верхних голосов характерно в основном плавное движение и мелодическое связывание аккордов. Бас совмещает в себе функциональную опору аккордов с их мелодическим связыванием, и ему свойственно как плавное, так и скачкообразное движение.

Крайние голоса, мелодия и бас приобретают особое мелодическое значение в качестве контуров гармонического движения.

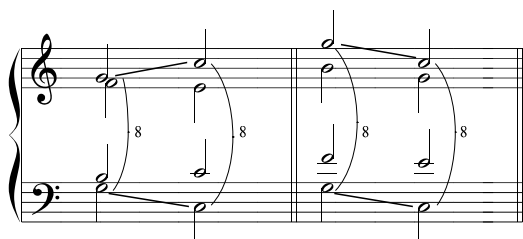
Проигрывание мелодии с басом без средних голосов должно производить впечатление выразительного двухголосия. От выразительности баса в большой степени зависит выразительность мелодии. Средние голоса менее рельефны и поэтому не имеют такого же самостоятельного мелодического значения, как мелодия и бас. Их роль вспомогательная: они связывают аккорды и заполняют их звучание. Поэтому отклонения от норм голосоведения в средних голосах значительно менее заметны и могут быть вполне уместны (например, нисходящее разрешение вводного тона, восходящее движение септимы и т. д.).

3. Параллельные октавы и унисоны

Октавный параллелизм представляет собой ведение в октаву реальных голосов гармонии.



Параллельные октавы и унисоны, а также противоположные октавы лишают голоса самостоятельности. Параллелизм превращает четырехголосие в реальное трехголосие. Такого явления следует избегать. Исключения составляют противоположные и даже параллельные октавы в автентическом кадансе D – T, где неполный D₇ может разрешаться в T с противоположными и даже параллельными октавами в крайних голосах. Например: ПХ, 2 том, № 9, "Господь, Тебе петь я желаю", заключительный каданс.



Октавный параллелизм не следует путать с приемом удвоения реального голоса в октаву. Например: ПХ, 3 том, № 86 "Услышь, Господи, правду", вступление – октавное удвоение баса.

4. Параллельные квинты

Параллельные квинты имеют различное значение в музыке, зависящее от многих условий.

В одних случаях параллельные квинты создают специфическое звучание (эффективные квинты) и производят неприятное слуховое впечатление. В особых случаях и в некоторых стилях они вполне оправдывают себя и применяются в качестве особого выразительного средства.

С другой стороны параллельные квинты могут быть малозаметны или вовсе незаметны для слуха (нейтральные квинты) и встречаются в музыкальных произведениях.

Параллельные квинты особенно эффективны в крайних голосах (1). Менее, но все же эффективны они между сопрано и тенором, басом и альтом. Их следует избегать (2).

К нейтральным квинтам можно отнести "моцартовские" квинты (3). Малозаметны параллельные квинты между тенором и альтом, особенно в соединениях с D_7 и K_{64} (4). Они менее эффективны, так как прячутся в средних голосах. Такие квинты, как и "моцартовские", допустимы в учебных работах.

5. Скрытый параллелизм

Скрытым параллелизмом называется прямое движение голосов в октаву или квинту.

Они запрещаются лишь в крайних голосах и только при восходящем скачке в сопрано (1). При нисходящем же скачке в сопрано скрытый параллелизм допустим (2).

Плохо звучит скрытый параллелизм при прямом движении с октавы в октаву или с квинты в квинту через промежуточный аккорд той же ступени (1). В таких случаях прямое движение заменяется противоположным (2).

Движение ум.5 \rightarrow ч.5 в крайних голосах звучит плохо (1), а в смежных голосах приемлемо (2).

6. Особые интонационные ходы

В голосоведении следует учитывать неестественность некоторых интонационных ходов. Следует избегать хода на "увеличенные интервалы" (1), заменяя их уменьшенными интервалами (2).



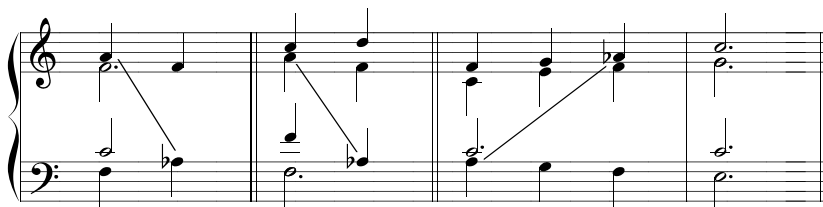
При естественности хода на малую септиму (особенно в басу) менее естественен ход на большую септиму.



7. Перечень

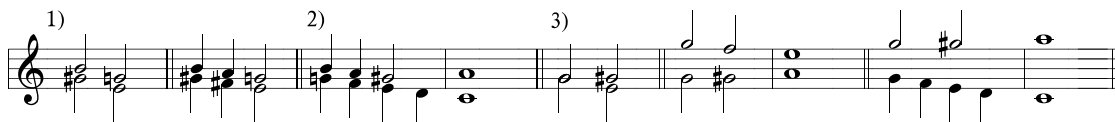
К особым случаям голосоведения относится перечень.

Передача хроматического полутона (в той же, а особенно в другой октаве) из одного голоса в другой образует фальшь, называемую *перечнем*.



В одних случаях оно звучит плохо и потому недопустимо; в других же случаях оно смягчается и вполне приемлемо. Резко звучит перечень пересекающееся (1). Здесь верхний голос опускается ниже перечашего ему начального звука (соль ниже соль#).

В примере 2) такого пересечения нет; верхний голос не доходит до перечашего звука (соль# выше соль). Такое непересекающееся переченье вполне допустимо. Мягко звучит перечень и при хроматическом ходе от унисона или октавы, особенно с поступенным движением другого голоса(3).



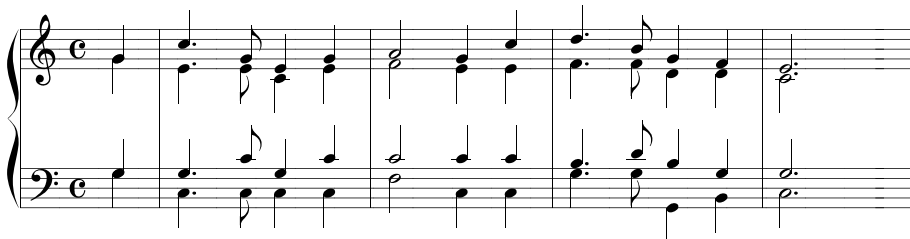
Звучание переченья в большой мере зависит от гармонии. Неестественная гармонизация подчеркивает, обостряет, естественная гармонизация смягчает перечень.

МЕЛОДИЯ И ГАРМОНИЯ

Среди различных средств музыкальной выразительности мелодия и гармония занимает ведущее место. Соотношение выразительности мелодии и гармонии может быть не одинаково в различных стилях и у разных композиторов. Но в большинстве случаев основным носителем музыкальной мысли является мелодия, а аккордовое сопровождение помогает глубже раскрыть эту мысль, выявить внутреннее содержание мелодии и потенциально скрытую в ней гармонию.

Признаки возможной гармонизации мелодии могут быть более явными и менее явными. Наиболее ярко признаки возможной гармонизации проявляются, когда мелодия движется по звукам аккорда.

I. Mury, Христос в любви вселил



В приведенном примере движение мелодии по звукам аккорда определяет ее гармонизацию (в первом такте – тоника; во втором – субдоминанта, тоника; в третьем – доминанта и т. д.)

Часто звуки мелодии, определяющие аккорды гармонического сопровождения могут чередоваться со звуками, не входящими в тот или иной аккорд, так называемыми неаккордовыми звуками.

Нет места лучше одного

The musical score is in 6/8 time and B-flat major. The melody consists of six measures. Asterisks (*) are placed above the notes in measures 1, 2, 4, and 6, indicating non-chord tones. The accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

В данной мелодии звуки отступающие от аккордовых тонов, отмеченные звездочками – неаккордовые. Неаккордовые звуки обогащают мелодию.

Основные типы неаккордовых звуков: задержание (з), проходящие (п), вспомогательные (в), камбиаты (к), предъёмы (пр).

1) При задержании звук предыдущего аккорда остается в последующем аккорде, обычно образуя диссонанс, разрешающийся на слабой доле (например: ПХ, 3 том, № 133).

H. L. Hassler, Душа покой находит

The musical score is in 3/4 time and B-flat major. The melody is in the treble clef and includes the lyrics: "И серд_це у_ ми_ ли_ лось, - стра_ дал Он за ме_ ня". Asterisks (*) are placed above the notes in measures 3 and 5, indicating non-chord tones. The accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

2) Проходящие ноты образуются при поступенном движении между аккордовыми тонами, на слабой или относительно сильной доле (например: ПХ, 3 том, № 135, Coda "Я верю...", сопрано, тенор).

E. B. Scheve, Жизнь мира распинают

The musical score is in 3/2 time and B-flat major. The melody is in the treble clef and includes the lyrics: "Я ве_ рю". Asterisks (*) are placed above the notes in measures 1 and 2, indicating non-chord tones. The accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

3) Вспомогательная нота прилегает секундовым ходом к последующему аккордовому тону. Обычно она отклоняется на секунду от предыдущего аккордового тона, но может быть взята скачком (например: ПХ, 3 том, № 139).

Ch. H. Gabriel, О Иисус умерший

The musical score is in 6/8 time and B-flat major. The melody is in the treble clef and includes the lyrics: "Гос_ подь Ии_ сус у_ мер_ ший". Asterisks (*) are placed above the notes in measures 1 and 2, indicating non-chord tones. The accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

4) Камбиата отклоняется на секунду от аккордового тона, образуя диссонанс, который затем разрешается (ПХ, 1 том, № 284).

Р. В. Волошинов, Шествуем к небу

пусть сла- вят Гос- по- да на- ши у- ста

5) Предъём представляет собой предвосхищение на слабой доле и повторение на сильной доле звука, принадлежащего следующему аккорду (например: ПХ, 3 том, № 110, ц. 14, заключительный каданс).

В той стране на поле

В выш- них Бо- гу, сла- ва!

Проанализировать: ПХ, 2 том, № 9, "Господь, Тебе петь я желаю", ц. 1.

ПОСТРОЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ

Практическое изучение гармонии не ограничивается освоением техники соединения аккордов и голосоведения. Гармония подчиняется мелодическим и ритмическим закономерностям: законам развития мелодии, законам строения и развития музыкальной формы.

Музыкальное произведение, представляя собой нечто единое по мысли и целое по форме, вместе с тем расчленяется на отдельные составляющие его разделы, называемые построениями, которые отграничены друг от друга цезурой. Цезура есть момент, отделяющий конец одного построения от начала другого, независимо от их масштаба.

Период, предложение

Простейшим образом законченного музыкального построения, излагающего (экспонирующего) одну тему, одну музыкальную мысль является период. Обычно он состоит из двух равнодлительных построений, называемых предложениями. Эти предложения отграничиваются цезурой и заключаются двумя различными, функционально связанными каденциями.

Восьмитактовый с равнодлительными предложениями период, называемый квадратным, получил очень большое распространение. Например: ОС, III ч., № 532, 534, 537.

К простым периодам можно отнести и период единого строения, не расчленяющийся на предложения и период с равнодлительными, но не квадратными предложениями. Например: ПХ, 2 том, № 38, "Господня земля", начальный период; ОС, III ч., № 539.

Нередко встречаются периоды с дополнением в виде третьего (заключительного) предложения или дополнение к периоду в виде самостоятельных построений. Например: ОС, III ч., № 560.

Предложения в квадратном периоде состоят обычно из 4, 8 тактов, неодинаковых по своей ритмической "весомости", как и доли внутри такта. Нечетные такты обычно ощущаются как более тяжелые, по сравнению с четными.

Первое предложение носит разомкнутый характер, заканчиваясь обычно половинным кадансом (например: ОС, III ч., № 515), реже – несовершенным тоническим (например: ОС, III ч., № 516). Второе предложение, как правило, замыкает общее построение тоническим кадансом (встречаются и разомкнутые периоды). Например: ВПГ, Выпуск 4, "Что ты знаешь о вечности".

Иногда предложения бывают самостоятельными построениями, в которых музыкальная мысль излагается в менее развернутом виде, чем в периоде.

Объединение предложений в периоде основывается на общности их музыкального содержания: соответствии тематизма и гармонического развития, согласованность структур, особенно кадансов.

Периоды бывают повторного и неповторного строения. Но во всех случаях для периода типична согласованность кадансов, заключающаяся в том, что вопросительному кадансу в конце первого предложения (серединой каденции на доминанте) как бы отвечает завершающий каданс второго предложения на тонике. Образуется построение с вопросительно-ответным соотношением кадансов.

ГЛАВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ

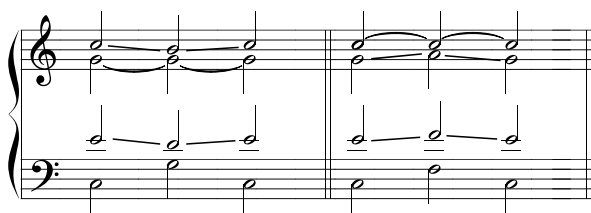
1. Ладовое значение и соединение главных трезвучий.

Главные трезвучия – I, IV и V ступеней – являются основными представителями ладовых функций T, S и D. Они широко применяются в музыке в любом порядке, кроме последования V–IV, противоречащего их естественному функциональному отношению (употребляется в особых случаях).

Соединения
IV, V } I { IV, V
I } IV { V, I
I, IV } V { I

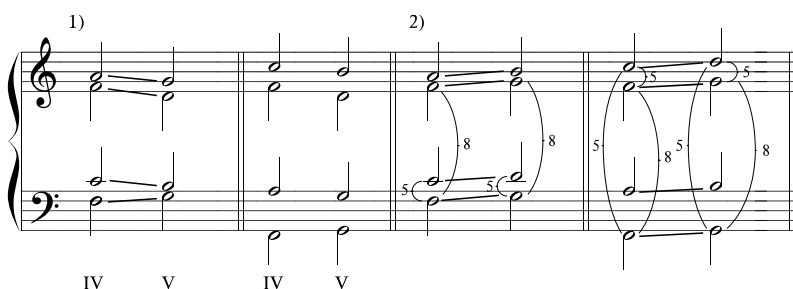
Соотношение I–IV и I–V – квинтовое
Соотношение IV–V – секундовое

Трезвучия квинтового соотношения содержат один общий звук. Соединение трезвучий, при котором общий звук остается на месте в том же голосе, называется гармоническим. Техника соединения: общий тон остается на месте, два других голоса ведутся поступенно в параллельном движении на ближайшие тоны следующего аккорда. Расположение аккорда не меняется.

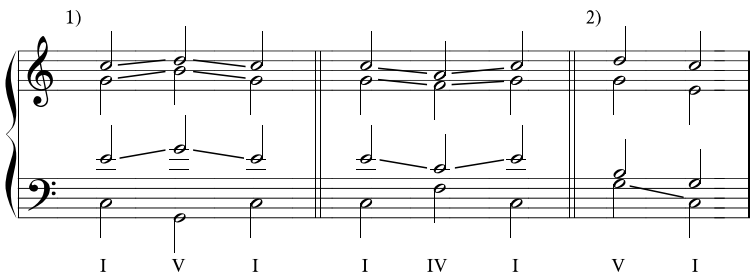


Мелодическим называется такое соединение трезвучий, при котором ни один из звуков (в том числе и общий) не остается на месте.

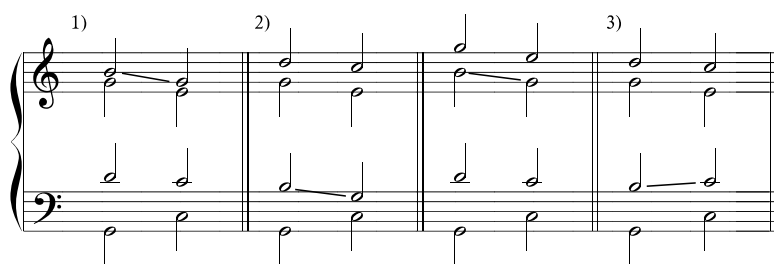
Соединение IV–V – только мелодическое, вследствие отсутствия общего тона. Верхние голоса идут вниз, навстречу басу. Два из них делают ход на секунду, один – на терцию (1). В противном случае образуется параллелизм всех голосов (2).



При мелодическом соединении трезвучий квинтового соотношения все верхние голоса идут в одну сторону (прямое движение). Бас движется на кварту противоположно верхним голосам (1). Изредка употребляется движение баса на квинту, в основном в кадансах. При этом все голоса идут в одном направлении (2):



При мелодическом соединении трезвучий квинтового соотношения голосоведение более свободное, с терцовыми ходами. При мелодическом соединении V–I движение вводного тона противоречит тяготению его в основной тон лада (1). В верхнем голосе такое движение само по себе неестественно и допустимо лишь при особых условиях ведения мелодии. В средних голосах, не столь выделяющихся, нисходящим движением вводного тона следует пользоваться свободно для заполнения трезвучия I ступени (2). Можно применять и неполное тоническое трезвучие, образующееся при разрешении вводного тона по тяготению (3).



Проанализировать способы соединения аккордов в следующих произведениях:
 ПХ, 2 том: № 114, "Христос воскрес из мёртвых" – начальный период;
 № 119, "О, как дивно Искупитель", ц. 2 – аккомпанемент ф-но;
 № 209, "О город жемчужных ворот" – заключительное предложение.

2. Каденции в периоде

Каденциями или кадансами называются гармонические обороты, заключающие отдельные музыкальные построения. Членению музыкальной речи содействуют не только кадансы, но и цезура, пауза, остановка движения на аккорде и пр. Членение может быть более полным (подобно точке в литературном изложении) и менее полным (подобно запятой или точке с запятой). Проанализировать ПХ, 2 том, № 112, "Горько плакал".

Последование доминанты и тоники V–I образует автентический оборот, или автентический каданс.

Последование субдоминанты и тоники IV–I образует плагальный оборот или плагальный каданс.

Соединение всех главных трезвучий лада в последовательности I–IV–V–I образует автентический оборот или полный автентический каданс.

Кадансы имеют разную степень завершенности.

Совершенным называется каданс, в котором тоника находится на сильной доле такта и в мелодическом положении основного тона. Тоника и предшествующий ей аккорд S или D даны в основном виде.

Несовершенным называется каданс, в котором не соблюдено какое-либо из этих условий. Например: ПХ, 2 том, № 13 "Единому, Предвечному Богу" ц. 3, ц. 4 – заключительные кадансы.

автентические кадансы

1) совершенный 2) несовершенный

плагальные кадансы

1) совершенный 2) несовершенный

Понятия – автентический, плагальный относятся не только к кадансам, но и вообще к гармоническим оборотам, независимо от членения музыкальной речи.

Кадансирующие последования в обратном порядке T–D; T–S называются половинными кадансами, полукадансами.

I–V – автентический полукаданс

I–IV – плагальный полукаданс

Последование IV–V – также автентический полукаданс.

Тональность мелодии – F-dur, строение – неквадратный период из двух предложений (два и три такта). В конце второго такта, где движение приостанавливается, слышна цезура. Обозначим ее знаком V.

Рассмотрим функциональное значение звуков. Первый звук мелодии *до* является V ступенью лада и может иметь значение либо тоническое, либо доминантовое. Но поскольку мелодия начинается с сильной доли, начальным аккордом будет тоника.

Далее следует повторение звука, и во избежание гармонического застоя следует сменить функцию. Заглядывая вперед (во втором такте звук *ре* – субдоминанта) можно точно определить, что последний звук *до* в первом такте доминантой быть не может, так как это противоречит логике гармонического развития – D - S

Значит второй звук *до* в первом такте доминанта, а последний – тоника. Во втором такте звук *ре* и его повторение принадлежат к субдоминантовой функции. Следующий звук *до* допускает двойное толкование – тоника или доминанта. Остановка на тонике делает серединную каденцию плагальной – S - T и более закругленной. Остановка на доминантовой функции (автентический полукаданс) активно размыкает построение.

Во втором предложении (третий такт) звуки мелодии дают однозначное истолкование – I - IV - I.

В следующем такте крайние звуки относятся к доминантовой гармонии. Средний звук *фа* допускает двойное толкование (тоника, субдоминанта), однако функциональное окружение не допускает истолкование его, как субдоминанты.

Заканчивается построение тоникой.

Цифровку можно подписывать под предполагаемой линией баса.

Записывая бас следует помнить о том, что не только от мелодии, но и от баса (контуров гармонического движения) в значительной мере зависит музыкальная выразительность гармонических задач.

Приступая к реализации намеченного гармонического плана выбираем расположение, высотное положение баса, а затем переходим к построению и соединению аккордов.

Первое предложение по тесситуре выше второго. Для него лучше выбрать широкое расположение. Бас для первого аккорда – звук *фа* – целесообразно записать в малой октаве.

В первом предложении все соединения гармонические, кроме соединения – IV - V на звуках *ре* - *до*.

Второе предложение тесситурно ниже первого предложения. На грани формы после цезуры смена расположения допустима. Здесь могут возникнуть параллельные квинты, не допустимые внутри построения.

Во втором предложении мелодическое соединение образуется в четвертом такте при соединении – V - I на звуках *соль* - *фа* в мелодии. Бас следует вести на кварту вверх, во избежание прямого движения всех голосов. Остальные соединения гармонические.

Итак, в задаче два соединения мелодические с определенным движением в басу на секунду вверх при соединении – IV - V (второй такт) и на кварту вверх при соединении – V - I (четвертый такт), в остальных случаях гармоническое соединение позволяет более свободное движение баса с ходами на кварту и квинту.

В данном случае бас — *фа* в конце первого такта целесообразно опустить на октаву вниз, так как он часто повторяется в малой октаве. Кроме того это создает единую волну в первом предложении, а так же активный квартовый скачек в соединении с последующей субдоминантой.

Внести разнообразие посредством октавного хода во втором такте невозможно, так как образуются два квартовых скачка в одном направлении в соединении с предыдущими аккордами.

Такие же квартовые ходы в басу могут образоваться и во втором предложении. Их следует избегать.

Во втором предложении нижний регистр (*фа* большой октавы) хорошо приберечь для конца предложения.

СЕКВЕНЦИИ

Секвенция (от латинского "Sequor", что означает "следую") — это последовательность, основанная на восходящем или нисходящем перемещении мелодического или гармонического оборота. Повторяющийся оборот называется звеном секвенции, а первое звено — мотивом секвенции. Интервал, который образуется между начальными звуками двух соседних звеньев, называется *шагом секвенции*.

Виды секвенций различаются по следующим признакам:

А. По направлению движения: нисходящая, восходящая.

Б. По интервалу перемещения звеньев: секундовая, терцовая, квартовая, квинтовая.

В. По количеству аккордов в звене: двухчленная, трехчленная, четырехчленная.

Г. По тональному признаку: тональная, модулирующая.

Д. По выдержанности мотива: строгая (точная), свободная (неточная).

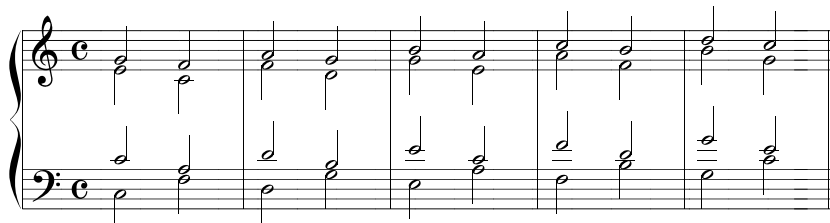
Звенья секвенции обычно перемещаются на определенный интервал в определенном направлении — вниз или вверх. Секвенция остается выдержанной, если происходит лишь частичное изменение интервала, например, большая секунда сменяется малой, большая терция — малой терцией, чистая кварта — увеличенной quartой.

Нисходящие секвенции обычно ведут к снижению напряжения (успокоению), восходящие секвенции — к усилению напряжения.

1. Тональные секвенции

В тональной (диатонической) секвенции мотив повторяется в пределах одной и той же тональности, но на других ступенях лада. Соответственно данному ладу интервалика мотива в некоторых моментах частично изменяется: большие интервалы (секунды, терции) заменяются малыми и наоборот; чистые интервалы заменяются уменьшенными или увеличенными.

Простейшим мотивом тональной секвенции может быть оборот из двух трезвучий:



Мотив, данный в первом такте, перемещается по секундам вверх в пределах тональности C-dur. Каждое звено состоит из двух аккордов, находящихся в квинтовом соотношении.

В каждом звене точной тональной секвенции сохраняется:

а) расположение и мелодическое положение аккордов,

б) тип соединения аккордов,

в) мелодический рисунок каждого голоса.

В то же время изменяются:

а) высотное положение аккордов, а следовательно, и значение их в ладу; в тональной секвенции возникают основные и переменные функциональные соотношения;

б) качество аккордов и тоновая величина составляющих их интервалов; так, в первом звене оба трезвучия мажорные, во втором — минорное и мажорное, в третьем — оба минорные, в четвертом — мажорное и уменьшенное, в пятом — оба мажорные.

В тональной секвенции свободно используется уменьшенное трезвучие VII ступени мажора в противоположность несеквенционному развитию, где оно обычно не встречается. В секвенции оно возникает в результате «инерции» движения, но не употребляется в начальном звене.

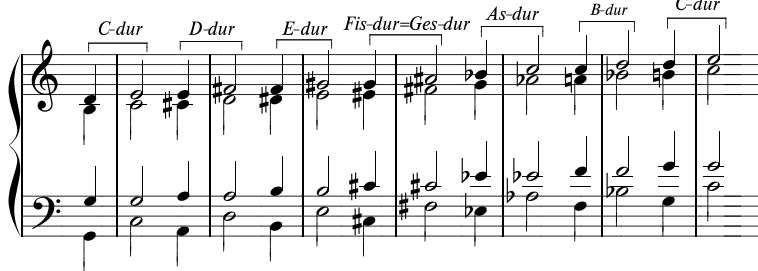
Подробно такая секвенция будет рассмотрена ниже.

Проанализировать:

ПХ, 2 том, № 7 "Хвала Даятелю всех благ", ц. 1.

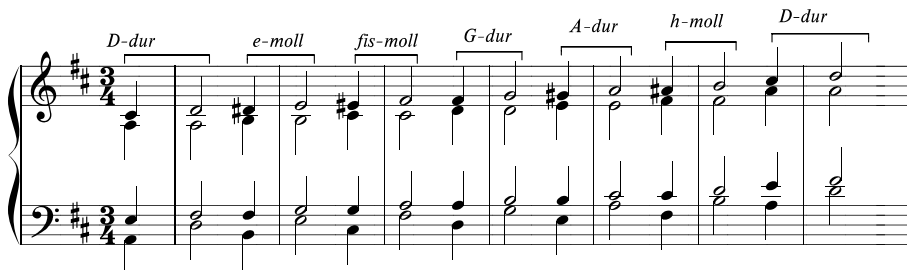
2. Модулирующие секвенции

Если каждое звено секвенции звучит в своей новой тональности, секвенция называется *модулирующей* (хроматической). Модулирующие секвенции в техническом отношении представляют собой транспонирование на заданный интервал заданного мотива. В модулирующей секвенции значение ступеней и функциональные соотношения в новой тональности сохраняются.



Шаги модулирующей секвенции бывают различны: чаще всего секундовые или терцовые по большим и малым интервалам, редко — квартовые, так как слишком быстро исчерпывают удобный регистр инструмента.

В музыкальной практике широкое применение нашли модулирующие секвенции по родственным тональностям. Возникает шаг по ступеням родственных тоник — то на большую секунду, то на малую, мажорные тональности чередуются с минорными.



В секвенциях по родственным тональностям в мажоре обычно пропускается VII, а в миноре II ступень, на которых расположены уменьшенные трезвучия и которые не являются тониками родственных тональностей.

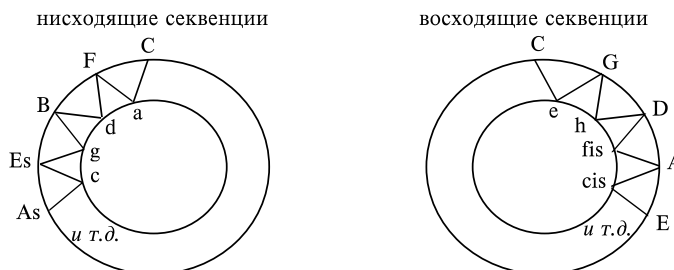
Например: ПХ, 2 том, № 14 "Боже, Тебе поём", с. 1; № 19 "Славьте Бога сил", с. 5.

Широко применимы также терцовые секвенции по родственным тональностям.

В нисходящих секвенциях это переход в тональность VI ступени: из мажора в параллельный минор на малую терцию, из минора в параллель субдоминанты на большую терцию (секвенции по нижним медиантам). Например: ПХ, 2 том, № 16 "Пойте, славьте Господа", с. 6; № 19 "Славьте Бога сил!" с. 6; № 41 "Благодать Господня".

При восходящих секвенциях это переход в тональность III ступени: из мажора на большую терцию вверх в параллель доминанты и из минора на малую терцию вверх в параллельный мажор (секвенции по верхним медиантам).

Следующие схемы наглядно показывают тональный план нисходящих и восходящих терцовых секвенций:



Пределом проведения секвенции в тренировочных упражнениях обычно служат границы фортепианной клавиатуры (исключая крайние регистры).

Секвенции по равновеликим интервалам: большим секундам, малым секундам, большим терциям, малым терциям употребительны почти также широко.

Как тональные, так и модулирующие секвенции являются средством гармонического развития. Однако слишком большое число звеньев может привести к обратному результату. Поэтому в художественной практике секвенции насчитывают обычно не более трех (иногда четырех) звеньев, причем

последнее звено нередко бывает измененным. Например: ПХ, 2 том, № 173 "Господь есть мой свет".

Тональная секвенция состоит из четырех звеньев, однако в четвертом звене соотношение аккордов изменяется: вместо квинтового (I-IV, II-V, III-VI) – секундовое (IV-V).

Проанализировать секвенции в следующих произведениях:

ПХ, 2 том: № 37 "Небеса возвещают Господнюю славу", с. 5;

№ 43 "Как молитвы власть сильна" – припев;

№ 61 "Ближе, Господь, к Тебе", с. 3;

№ 70 "Да направится молитва моя", с. 1;

№ 99 "В сад Гефсиманский";

№ 150 "Христос зовёт" – припев;

№ 185 "Смирись пред Богом";

№ 202 "Буря жизни", с. 3-5;

№ 225 "Что несёт нам новый год?" – припев.

ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АККОРДОВ

Перемещением аккорда называется его повторение в измененном виде. Перемещение меняет мелодическое положение или расположение аккорда, или то и другое одновременно. Перемещение поддерживает мелодическое и ритмическое движение без смены аккордов. Слишком частая смена аккордов приводит к пестроте и тяжеловесности гармонии. Перемещение позволяет применять скачки в голосоведении, не опасаясь возникновения параллельных октав и квинт. Движение баса на октаву вверх или вниз не относится к перемещению.

Перемещение осуществляется следующими способами:

1. Перемещение без смены расположения:

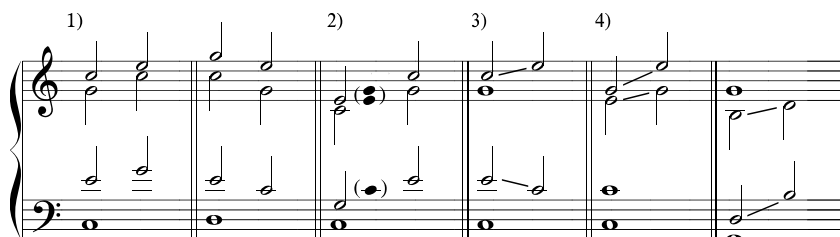
а) при движении мелодии на терцию, кварту. Верхние голоса, кроме баса, передвигаются в соседний звук аккорда (прямое движение верхних голосов) (1),

б) иногда применяется "двойное" перемещение с прямым движением верхних голосов через аккорд (2).

2. Со сменой расположения:

а) противоположное, с оставлением алта на месте. Тенор и сопрано обмениваются звуками (3) и движутся противоположно.

б) косвенное, с оставлением тенора или сопрано на месте. Остальные голоса движутся в одном направлении и обмениваются звуками (4). Перемещение с оставлением мелодии на месте создает впечатление неподвижной гармонии. Такой способ уместен в срединной каденции (расширение доминанты), и в самом начале построения (расширение тоники).



При терцовом ходе и квартовом скачке в мелодии переход в другое расположение не обязателен; при широких скачках переход в другое расположение необходим, кроме случая с "двойным" перемещением. Приступая к гармонизации мелодии, следует обратить внимание на скачки и все места, допускающие перемещение аккордов. Рекомендуется заранее предусмотреть, какие способы перемещения при этом желательны.

Проанализировать перемещение аккордов в следующих произведениях:

ПХ, 1 том: № 4 "Хлеб жизни преломи";

№ 235 "Хоть и буря жизни стонет";

№ 407а "Идите все на пир";

№ 443 "Веришь слову Бога ты?"

ПХ, 2 том: № 1 "Свят Господь Саваоф!";

№ 16 "Пойте, славьте Господа", стр. 33, 1 т.;

№ 84 "Слава в вышних Богу!", с. 4;

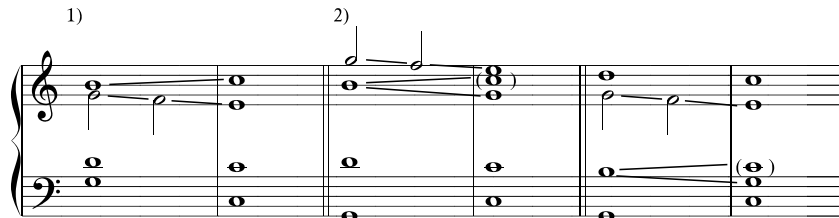
№ 86 "Слава, хвала в вышних Богу";

№ 122 "Он воскрес!", с. 4.

ДОМИНАНТА С ПРОХОДЯЩЕЙ СЕПТИМОЙ

При расширении доминантовой гармонии, кроме перемещения, можно применять проходящую септиму, связывающую основной тон доминанты с терцией тонического трезвучия поступенным движением. Остальные голоса остаются на месте. При этом образуется промежуточный диссонирующий доминантсептаккорд на слабом времени.

При вводном тоне в мелодии доминантсептаккорд разрешается в неполное тоническое трезвучие(1). В средних голосах возможно движение вводного тона в квинту тонического трезвучия, с целью его заполнения (2).



Проходящая септима очень хорошо поддерживает гармоническое движение, и в связи с этим доминанта с проходящей септимой особенно уместна в срединной каденции, где она ясно расчленяет, и в то же время хорошо связывает оба предложения.

Мелодические обороты, допускающие применение септимы в верхних голосах, следующие:

- секундное движение от V ступени лада (на сильной доле) через IV к III ступени,
- продление II ступени лада с переходом в основной тон лада,
- продление вводного тона с неперменным разрешением в основной тон лада.

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 1 том, № 38 "Господь, Ты милостив";

ПХ, 2 том: № 6 "Спаситель! Жаждет петь дух мой" – заключительный каданс;

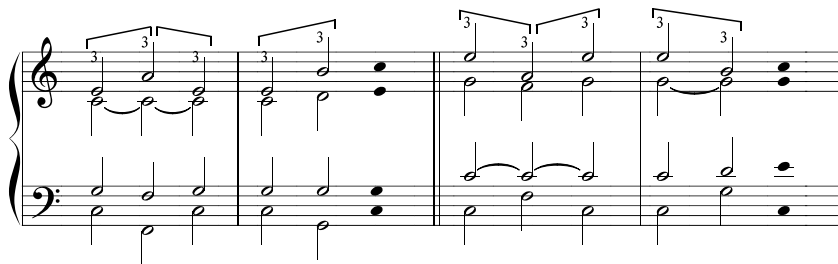
№ 7 "Хвала даятелю всех благ" – заключительный каданс;

№ 14 "Боже, Тебе поём" – заключительный каданс.

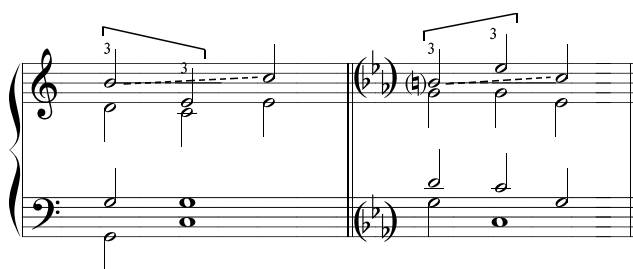
СКАЧКИ ТЕРЦИЙ

При движении терцовых тонов в последованиях аккордов квинтового соотношения образуются скачки терций на кварту или квинту применяемые в сопрано и теноре. При скачке терцовых тонов соединение аккордов гармоническое, расположение меняется.

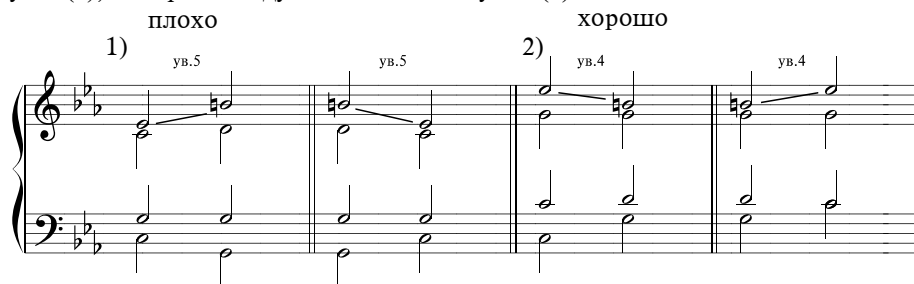
При восходящем скачке в сопрано расположение меняется с тесного на широкое, при нисходящем — с широкого на тесное.



Терцовый тон доминанты (VII ступень лада) может идти в терцовый тон тоники не только восходящим, но и нисходящим скачком. При этом желателен возвратный ход, обеспечивающий хотя и запаздывающее, но необходимое разрешение вводного тона в I ступень.



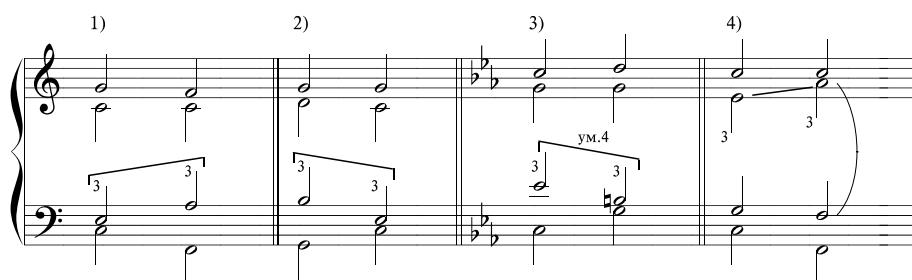
В гармоническом миноре при соединении тоники и доминанты скачки терций могут образовать ход на ув.5 (1), который следует заменить на ум.4 (2).



В теноре скачки терцовых тонов встречаются значительно реже. Основное их назначение — обеспечить смену расположения, технически необходимую для последующего голосоведения.

Скачки в теноре сопровождаются обратной переменой расположения: при скачке вверх расположение меняется с широкого на тесное (1). При скачке вниз — с тесного на широкое. Терцовый тон доминанты в теноре не требует обязательного разрешения в I ступень (2).

В миноре ход на ув.5 при соединении тоники и доминанты (как и в сопрано) заменяется на ум.4 (3).



Скачки терций в альте не применяются, так как приводят к неправильному расположению (4).

Найти и проанализировать соединения со скачками терций в следующих произведениях:

ПХ, 1 том: № 90 "Любовью дух говорит к Тебе" – 11, 12 тт.;

№ 353 "Одарённые спасением" – 7 т.;

№ 413 "К водам живым поспешите" – припев;

ПХ, 2 том: № 18 "Слава, слава", ц. 9;

№ 135 "Дух, пылающий огнём" стр. 263; 3, 4 тт.

КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД (I_{64})

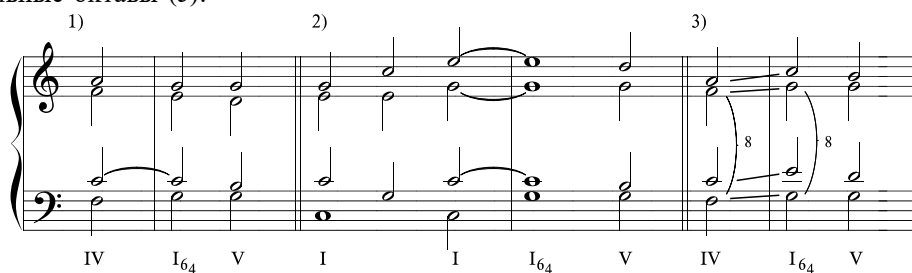
Кадансовый квартсекстаккорд представляет собой полифункциональное сочетание, в котором тонические верхние голоса опираются на доминантовый бас.



Аккорд внешне сходен со вторым обращением тонического трезвучия. В виду функционального противоречия I_{64} не применяется так же свободно, как другие аккорды, но требует особого местоположения, подготовки и разрешения.

1. Аккордовая подготовка I_{64}

I_{64} обычно подготавливается субдоминантовой гармонией (1) или тонической (2). Соединение субдоминантовой гармонии с I_{64} гармоническое, так как при мелодическом соединении образуются параллельные октавы (3).



2. Разрешение I₆₄

I₆₄ разрешается в доминанту следующим образом: основной звук с его удвоением остаются на месте, а тонические звуки движутся на секунду вниз (1). Возможно восходящее движение голосов с терцовыми ходами (особенно в заключительных каденциях) (2), с различными скачками (в сопрано и теноре), благодаря лежащему басу (3), а также нисходящий секстовый скачок в сопрано к вводному тону, сопровождаемый квартовым скачком в альте (4).

The musical score shows four examples of resolving the I₆₄ chord to the dominant (V) in a two-staff system. The chords are labeled below the staff as I₆₄, V, I₆₄, V, I₆₄, V, and I. The first example (1) shows the tonic moving down a second. The second (2) shows ascending voice lines with third intervals. The third (3) features a bass line with a triplet and a descending sixth interval in the soprano. The fourth (4) shows a descending sixth interval in the soprano and a quartet interval in the alto.

Кадансовый квартсекстаккорд исторически возник как двойное задержание при переходе в доминантовую гармонию, поэтому он всегда должен быть на более сильной доле такта, чем D. В трехдольном размере I₆₄ может быть не только на первой, но и на второй доле такта.

Подготовленный и разрешающийся I₆₄ употребляется в кадансах и поэтому называется кадансовым. Кадансы с применением I₆₄ обладают более сильным, энергичным действием благодаря функциональному противоречию I₆₄.

Проанализировать применение I₆₄ в следующих произведениях:

- ПХ, 2 том: № 2 "Христа да возвеличат все";
 № 6 "Спаситель! Жаждет петь мой дух";
 № 9 "Господь, Тебе петь я желаю" – 3 т., ц. 5;
 № 14 "Боже, Тебе поём";
 № 33 "Как любящий отец" – ц. 5;
 № 36 "Да отворятся все двери" – ц. 3, 4;
 № 171 "Я вступил на путь спасенья" – партия ф-но.

ГАРМОНИЗАЦИЯ БАСА

В любой фактуре линия баса помимо его выразительного имеет важное конструктивное значение: бас определяет гармоническую функцию и служит опорой, фундаментом каждой гармонической вертикали и всего музыкального построения.

При гармонизации мелодии выявляется скрытая в ней гармоническая основа, расшифровывается функциональное значение ее звуков. При гармонизации баса гармонический потенциал уже раскрыт – он содержится в звуковом составе баса. Главная задача гармонизации баса – построение связной последовательности аккордов с естественным голосоведением, и самое важное с осмысленной, выразительной мелодией.

1. Выбор аккордов

Выбор аккордов при гармонизации баса в пределах изученных гармонических средств весьма прост, так как сам бас указывает, какой аккорд должен быть на нем построен.

Разная гармонизация возможна при продлении или повторении доминантного баса, а именно: посредством перемещения трезвучия V ступени (1), или применения проходящей септимы (2), или последование I₆₄-V, которые можно использовать в серединной и заключительной каденции (3).

The musical score shows three examples of harmonizing a bass line. The first (1) shows the bass line moving from a V chord to a V chord with a different voicing. The second (2) shows the bass line moving from a V chord to a V7 chord. The third (3) shows the bass line moving from a V chord to an I₆₄ chord.

2. Мелодическое положение аккордов

Гармонизация баса практически представляет искусство составления мелодии и по сравнению с гармонизацией мелодии задание значительно усложняется.

При гармонизации баса имеются широкие возможности в выборе мелодического положения аккордов. При этом следует руководствоваться естественным голосоведением и выразительностью верхнего голоса.

Начинать задачу можно с любого мелодического положения трезвучия. Начальный тон верхнего голоса предопределяет дальнейшее построение мелодии, которое зависит и от возможностей соединенных аккордов.

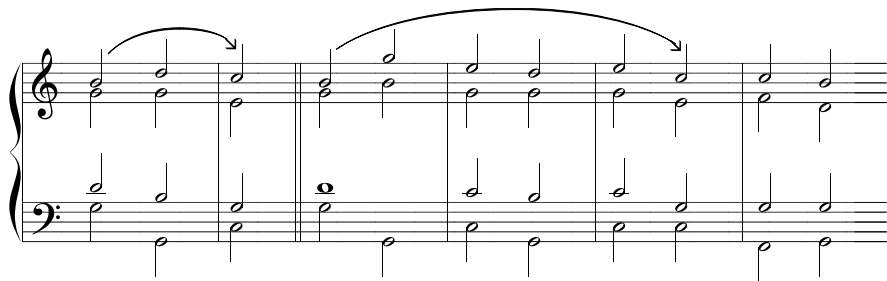
При соединении трезвучия разных ступеней необходимо придерживаться плавного голосоведения с секундовыми и терцовыми ходами.

Повторение или продление баса дает возможность применять перемещение аккордов как без смены расположения, так и со сменой расположения без скачков и со скачками.

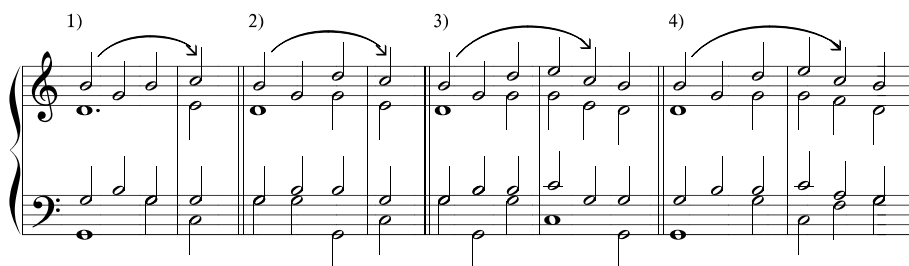
Заканчивать построение следует тоническим трезвучием преимущественно в мелодическом положении основного тона, так как оно придает наибольшую устойчивость и завершенность заключительному кадансу.

3. Особенность вводного тона

При построении мелодии необходимо учитывать тяготение вводного тона в основной тон лада и его тенденцию восходящего движения. Поэтому при непосредственном переходе доминанты в тонику вводный тон в мелодии следует вести на малую секунду вверх. При перемещении доминанты возможно движение вверх на терцию или сексту с последующим движением мелодии к тонике через ряд аккордов (разрешение на расстоянии).

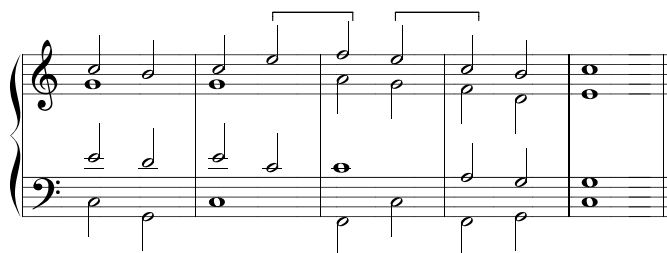


В трехдольном размере на продленной (растянутой) доминанте возможно движение вводного тона вниз, после чего еще сильнее возникает потребность его последующего разрешения. В средних голосах разрешение вводного тона в тонику необязательно.



4. Особенности III ступени лада в мажоре

При соединении I–IV ступеней в мажоре терция тонического трезвучия приобретает значение вводного тона к основному тону субдоминанты. Это значение усиливается, если субдоминанта попадает на сильную долю такта, которая подчеркивает ее тоникальность. Нисходящее движение терции делается более неестественным, если она предварительно была показана как вводный тон к IV ступени лада.



В предыдущем примере (4) ее движение вниз оправдано, так как субдоминанта приходится на слабую долю такта и в общем построении мелодии соблюдена связь *си-до*.

5. Правила построения мелодии

При построении мелодии может возникнуть монотонность от частого повторения одних и тех же интонаций или "застоя" мелодии на одном месте.

Монотонность ощущается особенно, если одни и те же звуки мелодии повторяются:

- а) на сильных долях такта,
- б) на высших точках мелодии,
- в) в одинаковой гармонизации.

Выразительность мелодии в значительной мере зависит от гибкости ее движения. Поэтому длительное прямолинейное движение в одном направлении нежелательно. В мелодии может быть одна или несколько волн со своим подъемом, вершиной (кульминацией) и спадом.

Мелодия может начинаться с подъема к вершине волны или, напротив, со спада с последующим движением вверх.

Скачки следует применять таким образом, чтобы они содействовали гибкости, волнообразности мелодии:

а) после скачка возникает тенденция движения мелодии в обратном направлении (заполнение скачка). В связи с этим к вводному тону естествен нисходящий скачок, так как при разрешении заполняется обратным движением (1, 2). Чем шире скачок, тем сильнее тенденция заполнения скачка, которая может осуществляться плавным движением (3) или скачком в обратном направлении (4):

1) хорошо 2) хуже 3) 4)

б) скачок может заполняться в последующем движении мелодии:

1) хорошо 2) хуже 3) 4)

в) следует избегать двух скачков подряд в одном направлении, образующих ход на септиму или нону:

г) два скачка, образующих ход на октаву, возможны:

Скачок, применяемый в середине построения, не должен производить впечатления неестественности, ломки мелодической линии. Он должен быть подготовлен предшествующим движением:

- а) противоположным плавным или скачкообразным движением (1),
- б) предварительным разбегом движения в том же направлении (2),
- в) повторностью интонаций, служащей как бы трамплином для скачка (3),
- г) предварительным "раскачиванием" мелодии на более тесных интервалах (4).

1)

2)

3)

Движение мелодии вверх или вниз, особенно со скачками, имеет совершенно различное динамическое значение: восходящее движение создает напряжение, кульминация которого сосредотачивается обычно на вершине или около вершины волны; нисходящее движение разряжает напряжение.

Вот некоторые общие свойства мелодического движения, выразительность которого зависит от контекста.

СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

1. Структура сектаккордов

Сектаккорд – это первое обращение трезвучия, содержащее в басу терцовый тон.

В сектаккордах главных ступеней удваивается основной тон или квинта. Возможность различных удвоений дает три вида расположения сектаккордов: тесное (1), смешанное (2) и широкое (3).

1) 2) 3)

Смешанное расположение связывается плавным голосоведением и с тесным и с широким расположением трезвучий и служит естественным средством перехода от одного расположения к другому.

В зависимости от удвоения основного тона или квинты и мелодического положения каждый сектаккорд может быть представлен в десяти видах:

А) Мел. пол. осн. тона | Мел. пол. квинты

Удв. осн. тона

Б) Мел. пол. квинты | Мел. пол. осн. тона

Удв. квинты

Удвоение терции в секстаккорде менее естественно, так как усиливает басовый тон, не являющийся функциональной опорой аккорда. В этом коренное отличие секстаккордов главных ступеней от побочных секстаккордов, опирающихся на функциональные басы.

В соединениях I-I₆ и IV-IV₆ (но не V-V₆) возможно промежуточное удвоение терции (баса):

- при выдержанных верхних голосах (1),
- при встречном движении (2),
- при перемещении самого секстаккорда (3).

1) 2) 3)

IV IV₆ I I₆ IV IV₆ I I₆ I I₆

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 407а "Идите все на пир";
 № 443 "Верись слову Бога ты?";
 ПХ, 2 том: № 11 "Готово сердце моё", ц. 1;
 № 18 "Слава! Слава!", ц. 11.

2. Применение секстаккордов

По своей акустической природе секстаккорды менее устойчивы, чем основные трезвучия, поэтому применяются внутри построения, как средство мелодизации баса.

В качестве заключительного аккорда любой каденции, завершающей предложение или период, секстаккорд, как правило, не применяется. Последование V-I₆ в кадансе создает оборот подобный прерванному кадансу.

Будучи взят как предпоследний аккорд построения, секстаккорд превращает каденцию в несовершенную, более пригодную для начального построения.

3. Голосоведение

Применение секстаккордов значительно усложняет и обогащает голосоведение. Возникают большие возможности переходов в другое расположение, различных удвоений и скачков. Вместе с тем в соединениях с секстаккордами в верхних голосах могут образоваться параллельные квинты или октавы, а также скрытые параллелизмы.

4. Соединение трезвучия и секстаккорда одной ступени

Последование трезвучия и секстаккорда одной и той же ступени образует ритмическое расширение гармонической функции (подобно перемещению). В данном соединении, так же как и при перемещении аккорда, возникают большие возможности скачков в голосоведении (1). В последовании от трезвучия к секстаккорду терцовый ход в басу может быть заменен скачком на сексту (2). В обратной последовательности подобный скачок неестественен, т. к. не имеет в секстаккорде предварительной функциональной опоры (3).

1) 2) хорошо 3) плохо

I I₆ IV IV₆ V V₆ I I₆ IV IV₆ I₆ I IV₆ IV

5. Соединение секстаккордов с трезвучиями квинтового соотношения

$$\begin{aligned} IV, V & \} I_6 \{ IV, V \\ I & \} IV_6 \{ I \\ I & \} V_6 \{ I \end{aligned}$$

Соединение гармоническое (1).

1) 2)

IV I₆ V I₆ I₆ IV I₆ V

Смешанное расположение секстаккордов служит средством плавного перехода аккордов из тесного расположения в широкое или наоборот (2).

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 1 том: № 37а "О Господи, склонись ко мне"

№ 64 "Ах, куда сокроюсь я?";

№ 93 "Больше любви к Тебе";

ПХ, 2 том: № 86 "Слава, хвала в вышних Богу" – ц. 4;

№ 109 "Взгляни на Голгофу!" – ц. 8;

№ 113 "Ночь полна печали" – ц 5, 9.

6. Соединение IV₆-I₆₄

$$IV_6 \} I_{64} \{ IV_6$$

Субдоминантовый секстаккорд может быть использован как средство подготовки I₆₄ путем обходного движения (1), или поступенного движения, в котором I₆₄ оказывается проходящим на сильной (2) или слабой доле (3). Такое обыгрывание I₆₄ оттягивает и динамизирует каданс.

1) 2) 3)

IV IV₆ I₆₄ IV I₆₄ IV₆ IV₆ I₆₄ IV IV₆ I₆₄

7. Соединение сектаккордов с трезвучиями секундового соотношения

В соединении IV_6-V , независимо от удвоения основного звука или квинты в первом аккорде, движение всех голосов плавное (1). Если оба аккорда находятся в мелодическом положении квинты образуются параллельные квинты (2). Во избежание параллельных квинт в доминанте следует удвоить квинту (3).

1) 2) 3)

IV_6 V

$V-IV_6$ — возможна и такая, обратная, последовательность аккордов. Здесь бас не подчеркивает функции субдоминанты, но укрепляет мелодическую связь аккордов.

При ритмической опоре на IV_6 это соединение напоминает прерванный каданс, а IV_6 представляет собой как бы видоизмененную VI ступень. Например: ПХ, 2 том, № 193 "В минуту жизни трудную", ц. 5.

$IV-V_6$ — в этом соединении бас следует вести на ум.5 вниз, а не на ув.4 вверх (1). Если оба аккорда находятся в мелодическом положении квинты, то в V_6 необходимо удвоить квинту во избежание параллельных квинт (2). Параллельные квинты между тенором и альтом менее заметны и могут быть допущены (3).

1) 2) плохо 3) хорошо

IV IV_6

8. Скачки при соединении сектаккорда с трезвучием в квинтовом соотношении

Последование однородных тонов при соединении аккордов квинтового соотношения образует скачки. В данном последовании аккордов возможны скачки на кварту или квинту основных или квинтовых тонов. Для гармонизации восходящего скачка в мелодии первый аккорд должен быть трезвучием, во избежание скрытого параллелизма (1). Плохо звучит скрытый параллелизм в квинту, особенно с терцовым ходом баса (2). Менее эффективен он при движении в октаву, с секундовым ходом баса. Такое движение в октаву допустимо, если параллелизм смягчается слабой долей такта (3). Например: ПХ, 2 том, № 15 "Воскликните Господу", ц. 4.

1) 2) плохо 3) лучше

Нисходящие скачки гармонизируют с любым последованием аккордов.

Подобные скачки в средних голосах образуются от удвоенного или к удвоенному тону сектаккорда.

Возможны и двойные скачки параллельными или противоположными квинтами. (Примы должны быть выше квинт.) Двойные скачки от трезвучия к секстаккорду предпочтительно делать в противоположном движении.

Возможны и смешанные скачки в мелодии между неоднородными аккордовыми тонами (от терции или к терции трезвучия) (1). Октавные ходы неоднородных тонов (1 – 5, 5 – 1) образуют двойные скачки (2).

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 202 "Братья, все ликуйте" – припев;
- ПХ, 2 том: № 9 "Господь, Тебе петь я желаю", ц. 4;
- № 22 "Слабых подкрепитель";
- № 208 "Было сказано мне".

9. Скачки в соединении IV_6-V ; $IV-V_6$

При соединении секстаккорда с трезвучием в секундовом соотношении скачки образуются в случае последования неоднородных тонов (1–5, 1–3, 3–5).

В соединении IV_6-V при удвоении в IV_6 основного тона возможны скачки на сексту и уменьшенную квинту (1), а при удвоении квинты – скачки на кварту и квинту (2).

В соединении IV–V₆ возможны скачки на кварту и квинту от квинты и терции трезвучия IV ступени (1), на сексту от основного тона трезвучия IV ступени (2), а также двойные скачки (3).

СОЕДИНЕНИЕ ДВУХ СЕКСТАККОРДОВ

1. Соединение двух секстаккордов квинтового соотношения

Плавное соединение возможно только при удвоении общего тона, который в обоих голосах остается на месте.

В басу после скачка предпочитается обратное движение. Скачок к вводному тону должен быть нисходящий, а от вводного тона — восходящий.

Возможно соединение и со скачком с оставлением на месте общего тона лишь в одном голосе (1). Если при соединении аккордов квинтового соотношения удвоен не общий звук, применение скачка становится необходимым во избежание параллельных октав (2). Движение скачка может быть и параллельное и противоположное басу. Допускаются и двойные скачки параллельными или противоположными квартами (примы должны быть выше квинты) (3).

2. Соединение двух секстаккордов S и D в мажоре

Плавное соединение без параллелизма возможно только при соблюдении следующих условий:

1) IV₆ должен быть в мелодическом положении основного тона,

2) в IV₆ должен удваиваться основной тон, а в V₆ — квинта,

3) в двух верхних голосах должен сохраняться ход параллельными квартами: примы находятся над квинтами (1). Если квинты окажутся над примы, неминуемо образуются параллельные квинты и октавы (2). Между тенором и альтом они мало заметны и могут допускаться (3).

Соединение IV_6-V_6 может применяться для гармонизации полного тетракорда в басу в последовательности $V-IV_6-V_6-I$ (1). В IV_6 естественно удвоение терции при встречном движении по тетракорду одного из верхних голосов (2). Нисходящее движение баса по тетракорду допускает и обратное последование — V_6-IV_6 как с нормативным удвоением, так и с удвоением терции в IV_6 (3). Например: ПХ, 2 том, № 118 "Жив наш Христос" – нач. период.

1) $V-IV_6-V_6-I$
 2) $V-IV_6-V_6$
 3) V_6-IV_6

В миноре для избегания хода на ув.2 в басу рекомендуется повышать терцию IV . Мажорная IV может вводиться сразу после I или после IV_6 минора (1). Ход на ув.2 в басу можно заменить уменьшенной септимой (2).

1) $I-IV_6-V_6$
 2) $IV_6-IV_6-V_6$ ум.7
 3) IV_6-V_6-I нежелательно ув.2

3. Скачки при соединении сектаккордов секундового соотношения

Скачки от квинты к основному тону расширяют возможности соединения IV_6-V_6 и использование его для гармонизации восходящего тетракорда (1). Применение скачка дает возможность гармонизовать последование квинтовых тонов в мелодии (2).

1) IV_6-V_6
 2) V_6-IV_6

Проанализировать соединение сектаккордов:
 ПХ, 2 том: № 196 "Боже, Ты – отрада" – 17 т.

ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

Помимо кадансового квартсектаккорда, существуют квартсектаккорды проходящие и вспомогательные (I_{64} , IV_{64} , V_{64}). В каждом квартсектаккорде существует противоречие между басом и верхними голосами, которое в зависимости от ритмического положения подчеркивается в большей (сильная доля) или меньшей (слабая доля) степени. Поэтому квартсектаккорд теряет самостоятельное функциональное значение и приобретает мелодическое значение в качестве промежуточного аккорда. Ниже будут рассмотрены простейшие случаи образования промежуточных квартсектаккордов:

- 1) на проходящем басу,
- 2) на выдержанном басу,
- 3) при движении баса по гармоническим тонам.

Применение такого рода квартсектаккордов способствует мелодизации баса.

1. Проходящие квартсектаккорды тоники и доминанты

I_{64} образуется на слабой доле при поступенном движении баса между IV и IV_6 (и в обратном порядке) (1). V_{64} проходит между I и I_6 (2). Один из верхних голосов остается на месте, другой идет противоположно басу, третий делает возвратный ход. Применяется и терцовый ход вместо возвратного, если в сектаккорде удвоена квинта (3).

1) 2) 3)

I_{64} I_{64} V_{64} V_{64}

В миноре возможно проведение мелодического тетрахода в басу с перечнем через аккорд.

IV I_{64} IV_{64} IV I_{64} IV_{64}

Найти проходящие квартсекстакорды в следующих произведениях:

- ПХ, 1 том: № 18 "Господь Спаситель! В этот час";
 № 78 "Боже мой, от Тебя не скрыты мои тайны";
 № 164 "Сердцем воспряну";
 № 275а "Господь! Ты днём и ночью";
 ПХ, 2 том: № 15 "Воскликните Господу" – ц. 2;
 № 73 "Скажи мне, Господи" – ц. 9;
 № 98 "Знаешь ли подвиг Иисуса?";
 № 103 "Я был во многих странах";
 № 122 "Он воскрес!" – начальный период;
 № 148 "Ах, в этой бурной жизни" – припев.

2. Вспомогательные квартсекстакорды

Образуются на выдержанном басу на слабом времени между аккордами одной и той же ступени. Между тоническим трезвучием и его повторением вводится IV_{64} , а между доминантовыми трезвучиями – I_{64} . Удваивается басовый тон (как и в проходящих квартсекстакордах). При абсолютно плавном голосоведении два других голоса делают возвратное движение подобно вспомогательным звукам (1, 4).

Возможно и более свободное применение квартсекстакордов с терцовыми ходами (2, 5) или со скачком (3). IV_{64} на тоническом басу часто встречается в заключительном кадансе. I_{64} на доминантовом басу наиболее характерен для серединной каденции.

1) 2) 3)

IV_{64} IV_{64} IV_{64} IV_{64} IV_{64}

4) 5)

I_{64} I_{64} I_{64}

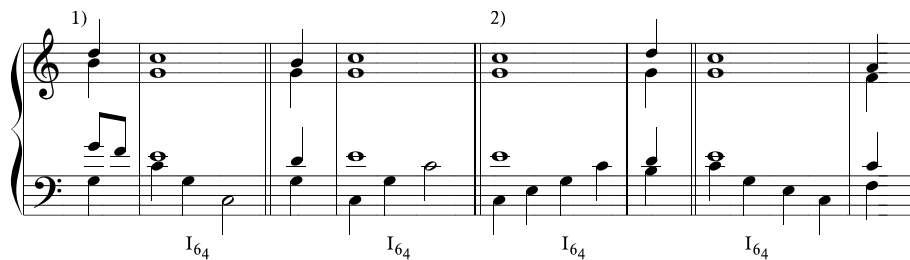
Найти вспомогательные квартсекстаккорды в следующих произведениях:

- ПХ, 2 том: № 10 "Хвалите Творца" – ц. 4, 7, 9;
 № 25 "Благодать Господня" – последний такт;
 № 71 "Боже, услышь нас" – ц. 7;
 № 79 "Тихая ночь, дивная ночь!";
 № 185 "Смирись пред Богом" – начальный период;
 № 246 "Благодарность Господу!" – ц. 6.

3. Квартсекстаккорды на басу, проходящем по гармоническим тонам

Движение баса по гармоническим тонам длящегося аккорда создает его обращения, занимающие промежуточное положение между двумя опорными моментами. Так образуются секстаккорды с удвоенной терцией и квартсекстаккорды.

Возможно образование промежуточных квартсекстаккордов ходами баса $8 \rightarrow 5 \rightarrow 8$. На тонической гармонии такое движение баса, особенно нисходящее, часто употребляется в заключительном кадансе (1). Допускается движение баса по всем гармоническим тонам: восходящее $8 \rightarrow 3 \rightarrow 5 \rightarrow 8$, нисходящее $8 \rightarrow 5 \rightarrow 3 \rightarrow 8$ (2).



Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 109 "Глубже всех морей и океанов" – припев;
 № 190 "Иисусу Избавителю" – припев;
 № 267 "Время, как река течёт";
 ПХ, 2 том: № 108 "Отче мой!" – ц. 2;
 № 113 "Ночь полна печали" – ц. 10;
 № 190 "О вера, стойкая в борьбе";
 № 244 "Что праздно стоите?" – припев.

ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

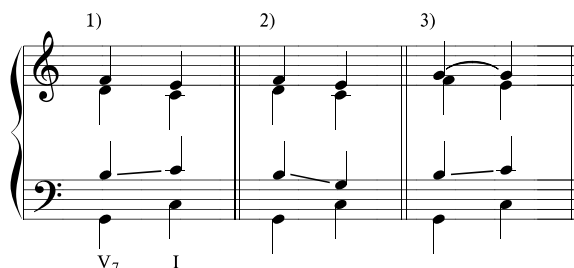
Доминантсептаккорд в функциональном отношении является наиболее полно выраженной доминантой.

Мелодическая напряженность септимы, острота ее тяготения усиливается, благодаря тому, что между септимой и вводным тоном образуется резко диссонирующий интервал тритона (ум.5 или ув.4). Как акустический диссонанс септима менее свободна в своем движении, чем другие тоны аккорда: она требует разрешения на секунду вниз.

V_7 обладает особым свойством: он принадлежит только одной тональности (мажорной или одноименной минорной) и поэтому сам по себе, без предварительной настройки, создает ясное представление о данной тональности (не определяя ее наклонение), то есть сам создает тональную настройку.

1. Разрешение V_7

V_7 применяется как полный, так и неполный (без квинты). Разрешение полного V_7 в I происходит на основе ладовых тяготений: септима и квинта идут на ступень вниз, терция в сопрано идет на ступень вверх, в средних голосах так же, или на терцию вниз. При ведении терции вверх полный V_7 разрешается в неполное тоническое трезвучие (1). При ведении терции в среднем голосе вниз полный V_7 разрешается в полное тоническое трезвучие (2). При разрешении неполного V_7 – септима и терция идут по тяготению, прима в одном из верхних голосов остается на месте (3).



Соединение IV–V₇ дает возможность гармонизовать восходящий тетрахорд (1). В миноре для этого требуется применение мелодических субдоминант (2).

Соединение V₇–IV₆ с нисходящим движением вводного тона в удвоенную терцию субдоминанты подобно соединению V–IV₆ (3).

Проанализировать V₇ в следующих произведениях:

ПХ, 1 том: № 134 "В слове Своём возвещает Христос";

№ 281a "Когда мы со Христом";

№ 293 "Хочу я быть подобным Иисусу моему";

ПХ, 2 том: № 1 "Свят Господь Саваоф!" – конец;

№ 2 "Христа да возвеличат все" – конец;

№ 21 "Честь Тебе, Спаситель" – 7 т.;

№ 28 "Любовь, как солнце" – конец.

ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

Применение обращений V₇ создает большие возможности мелодизации баса. Обращения V₇ применяются без пропусков тонов и разрешаются в I на основе ладовых тяготений: септима и квинта идут на ступень вниз, терция – на ступень вверх, основной тон остается на месте (1). Возможно и более свободное разрешение квинты на секунду вверх с удвоением терции в тоническом аккорде (более характерно для V₄₃ и V₂) (2).

Приготовление септимы в обращениях V₇ осуществляется теми же способами, как и в соединениях V₇ в основном виде: септима может появиться в плавном движении (проходящая, приготовленная) или скачком.

Возможны некоторые перемещения V₇ и его обращений. Наиболее естественно при этом оставление септимы на месте (1). Максимум свободы ее в перемещении – это ход на терцию вниз, в квинтовый тон аккорда, если в другом голосе квинта переходит в септиму (взаимное перемещение) (2). Например: ПХ, 2 том, № 5 "Благодарю Тебя, Создатель" – 12 т.; № 30 "Вещает небо" – 13 т.; № 45 "Спаситель наш" – 7 т.

1. Квинтсектаккорд

V₆₅ представляет собой усложнение и функциональное усиление V₆, уподобляясь ему в соединениях с другими аккордами.

Соединения V_{65}

$$\left. \begin{array}{l} V_6, V, V_7 \\ I, I_6 \\ IV, IV_6 \text{ (dur)}, IV_6^M \end{array} \right\} V_{65} \left\{ \begin{array}{l} I, V_7 \\ IV_6 \text{ (dur)} \end{array} \right.$$

В соединении IV_6-V_{65} могут образоваться параллельные квинты (в случае, если квинтовые тоны выше основных). Между сопрано и альтом их следует избегать (1), в средних голосах они мало заметны и потому допустимы (2). Параллельных квинт можно избежать посредством скачка (3).

1) плохо 2) возможно 3)

V_{65} может быть использован для гармонизации восходящего тетра хорда в басу, в мажоре (1) и мелодическом миноре (2).

1) 2)

В мажоре возможно движение и по нисходящему тетра хорду с последованием $V_{65}-IV_6$.

Проанализировать V_{65} в следующих произведениях:

- ПХ, 1 том: № 241б "Дорогое обещанье";
 № 275а "Господь! Ты днём и ночью";
 ПХ, 2 том: № 14 "Боже, Тебе поём" – ц. 1;
 № 31 "Покрытый ранами" – 12 т.;
 № 39 "Отче наш" – ц. 6;
 № 56 "Господь, хочу я быть, как Ты" – начальный период.

2. Терцквартаккорд

V_{43} является усложненным V_{64} . Бас V_{43} является нейтральным в функциональном отношении, поэтому аккорд приобретает преимущественно мелодическое значение, как проходящий аккорд (вместо V_{64}). Во избежание удвоения тонической терции септиму в обороте $I-V_{43}-I_6$ приходится вести вверх (1). При обратном движении $I_6-V_{43}-I$ эта необходимость отпадает (2).

В последовании $I-V_{43}-I_6$ плавное движение баса и разрешение септимы приводят к естественному удвоению терции (3).

В последовании $I-V_{43}-I_6$ возможно восходящее движение септимы не только в среднем голосе, но и в верхнем. Образующееся при этом движение уменьшенной и чистой квинт вполне допустимо (такие квинты не считаются параллельными) (4).

Естественны перемещения $V_{43}-V_{65}$ и $V_{43}-V_7$. Септиму при этом следует оставлять на месте (1). Обратные последования ведут к ослаблению функции, звучат вяло и поэтому малоупотребительны.

Возможна подготовка V_{43} субдоминантой с терцовым ходом баса (2). В соединении со скачком возможна гармонизация восходящего тетра хорда (3). V_{43} может применяться в качестве вспомогательного в последовательности $I-V_{43}-I$ (4).

Проанализировать V_{43} в следующих произведениях:

- ПХ, 1 том: № 16б "Вот собрались мы опять";
 № 86а "Господь, я бедное дитя";
 № 157 "Боже, славим мы Тебя";
 № 416б "Я знаю поток";
 ПХ, 2 том: № 17 "Воспойте Господу!" ц. 3;
 № 39 "Отче наш" – начальный период;
 № 62 "Господь, услышь моё моление" – ц. 2;
 № 211 "Известен нам край" – начальный период.

3. Секундаккорд

V_2 имеет важное функциональное значение. Септима в басу усиливает диссонантность звучания и мелодическую напряженность аккорда, вследствие чего он приобретает особую активность в гармоническом движении.

Подготавливается V_2 или поступенным движением баса (1) или задержанием септимы (2). Разрешается только в I_6 , в котором возможно удвоение терции. Применение V_2 дает возможность естественно гармонизовать восходящий тетра хорд (3).

В серединной каденции проходящая септима в басу образует мелодическую связку, сглаживая членение периода. V_2 часто применяется при обыгрывании каданса:

$$IV-I_{64}-V_2-I_6-IV-I_{64}$$

Проанализировать V_2 в следующих произведениях:

- ПХ, 2 том: № 1 "Свят Господь Саваоф!";
 № 25 "Благодать Господня";
 № 41 "Благодать Господня";
 № 62 "Господь, услышь моё моление!" – ц. 3.

4. Скачки при разрешении V_7

Скачки основных тонов

Неполный V_7 может разрешаться в тоническое трезвучие с противоположными и даже параллельными октавами в крайних голосах. Это делается с целью получения совершенной каденции (1).

Скачки квинтовых тонов

Возможны при разрешении полного V_7 в полное тоническое трезвучие. Допустимы образующиеся при этом параллельные и противоположные квинты между басом и тенором (2).

1) 2)

5. Скачки при разрешении обращений доминантсептаккорда

Скачки основных и квинтовых тонов применяются преимущественно в верхнем голосе.

1) В соединении V_{65} -I применяется нисходящий скачок квинты в удвоенный квинтовый тон тонического трезвучия (1). При восходящем скачке основных тонов в сопрано образуются скрытые октавы (2). В теноре такой скачок допустим (3). Применяются также двойные скачки: смешанный восходящий скачок в сопрано с противоположным скачком в теноре (4).

1) 2) плохо 3) 4)
 $V_{65}^{\text{неп}}$

2) В соединении V_{43} -I применяются восходящие и нисходящие скачки основных тонов в мелодии и теноре (1). Применяются также смешанные скачки (1-5, 1-3) и скачки 3-3, восходящие (2). Сверхширокое расположение (шире октавы) допустимо в яркой кульминации (3), необычное удвоение в I можно восстанавливать при дальнейшем мелодическом «заполнении» скачка.

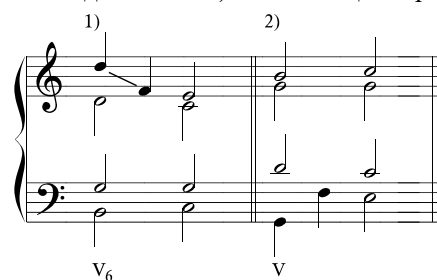
1) 2) 3)

3) В соединениях V_2 -I₆ применяются восходящие и нисходящие скачки основных и квинтовых тонов (1); двойные скачки параллельными и противоположными квартами (квинты ниже основных тонов) (2); восходящие смешанные скачки (3).

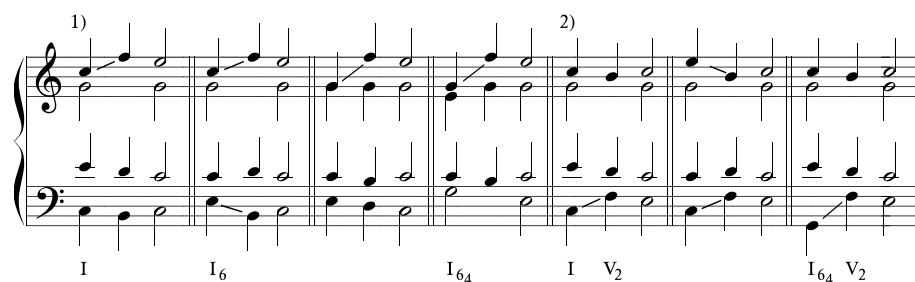
1) 2) 3)
 V_2 I₆

6. Терцовые ходы и скачки к септимере в обращениях доминантсептаккорда

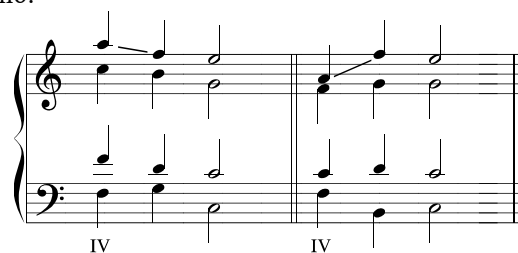
На доминантовой гармонии движение к септимере более свободно. В сопрано возможен нисходящий секстовый скачок (1). В басу особенно употребителен восходящий скачок на малую септиму от основного тона доминанты, заменяющий проходящее движение септимеры (2).



От тонического трезвучия и его обращений вполне естественны восходящие скачки в верхних голосах на кварту, септиму (1). Такие же скачки возможны и в басу (2).



От субдоминанты естественны нисходящие ходы на терцию и восходящие секстовые скачки в сопрано.



Проанализировать скачки при разрешении V_7 и его обращений в следующих произведениях:

ПХ, 1 том: № 65а "Услышь слова мои Ты ныне" – заключительная фраза;

№ 90 "Любовью дух горит к Тебе" – заключительная фраза;

ПХ, 2 том: № 35 "О Боже наш" – ц. 8;

№ 66 "Я к Тебе, Господь, зываю" – начальный период, ц. 9;

№ 196 "Боже, Ты-отрада" – 15, 16 тт.;

№ 251 "Благодать Господа" – ц. 2.

СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

Сектаккорд II ступени принадлежит к субдоминантовой группе трезвучий, являясь усиленным заместителем трезвучия IV ступени. Единственный устой трезвучия заменяется в II_6 секстой, поэтому он получил название субдоминанты с секстой.

В II_6 обычно удваивается терция (бас). В таком виде II_6 является наиболее определенным в функциональном отношении. В мажоре II_6 представляет собой минорный сектаккорд (мягкое звучание), а в миноре – уменьшенный (диссонирующее звучание). Функциональная активность и особенность звучания послужили причиной широкого применения II_6 в музыке.

Возможно в II_6 и менее характерное удвоение основного тона или квинты, для избежания параллелизмов.

Соединения II_6

Применяется II_6 почти исключительно в мелодическом положении терции и основного тона.

Соединение II_6 с другими трезвучиями в общем аналогично соединению трезвучия IV ступени.

Последование $IV-II_6$ расширяет субдоминантовую функцию, усиливая ее. Ввиду оставления баса на месте последование $IV-II_6$ не должно переходить со слабой доли такта на сильную.

Основные соединения

I, I₆, IV } II₆ { I₆₄, V, V₆, V₇, I, I₆

Кадансы с участием II₆

I-II₆-V-I I-II₆-K₆₄
IV-II₆-V-I IV-II₆-K₆₄

Плагальный оборот II₆-I менее употребителен, но все же применяется при поступенном движении к удвоенной терции тонического трезвучия (1).

Последование II₆-IV ведет к ослаблению функции (неустой преждевременно разрешается), звучит вяло и потому неупотребительно (2). Такое последование употребительно в определенных условиях: если основной тон II₆ выступает в роли вспомогательного к квинте субдоминанты (3), или неприготовленного задержания (4). Например: ПХ, 1 том, № 306 "Ничего не бойся".

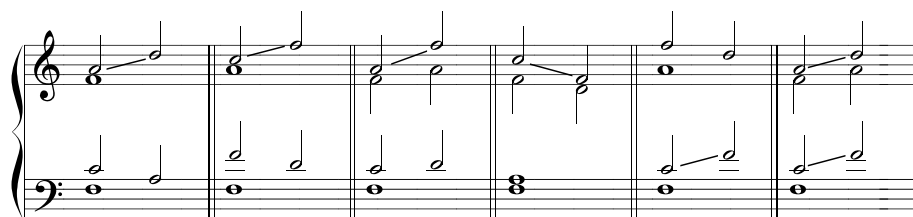
Соединения II₆ сходны по голосоведению с соединениями трезвучия IV ступени. Гармоническое соединение II₆-V, несмотря на наличие общего тона, невозможно, так как образуются параллельные октавы с басом (1). Во избежание их необходимо вести верхние голоса вниз, навстречу басу (как и при мелодическом соединении IV-V) (2). Гармоническое соединение возможно с применением скачка (3), или при удвоении основного тона в II₆ (4).

С V₇ и его обращениями II₆ соединяется гармонически с оставлением на месте одного или двух общих тонов. Септима вводится как приготовленная (1). Естественно звучит нисходящий скачок в сопрано (2).

Соединение II₆-I₆₄, а также I-II₆, I₆-II₆ мелодическое. В мажоре следует опасаться параллельных квинт (1). Исключение составляют квинты между тенором и альтом (2).

Допустимы также параллельные квинты между этими голосами и в соединении IV–II₆ (3).

Структура II₆ допускает большие возможности скачков в соединении IV–II₆ без образования параллелизмов. Эти скачки являются своего рода перемещением аккордов одинаковой функции.



Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 54 "Ты – помощь мне, Господь";
 № 203 "Придите, все сердца";
 № 263 "Как скучно на сердце порой";
 № 295 "Долиною плача";
 ПХ, 2 том: № 10 "Хвалите Творца" – ц. 1;
 № 15 "Воскликните Господу" – ц. 1;
 № 35 "О Боже наш" – ц. 3, 4;
 № 109 "Взгляни на Голгофу!" – ц. 2, 8;
 № 246 "Благодарность Господу!" – ц. 2.

ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

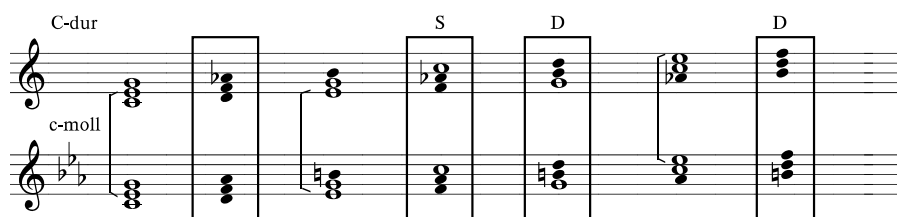
Гармонический минор существует в музыкальной практике около трех столетий.

Гармонический вид мажора получил широкое применение значительно позже.

И гармонический и мелодический виды минора и мажора условно относятся к области диатоники, т. к. одноименные минор и мажор в этих видах сближаются по звуковому составу. Они давно и широко используются в музыкальной практике как красочные варианты диатоники.

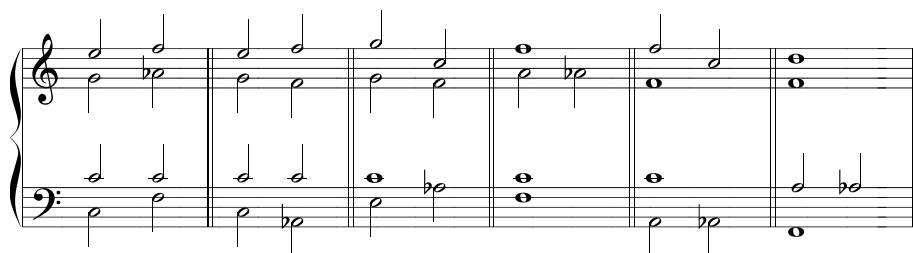
Гармонический мажор по своей структуре сближается с одноименным гармоническим минором: верхний тетракорд у них одинаковый, квинтовый устой лада окружен вводными тонами – снизу доминантным, сверху субдоминантным.

Единственное отличие одноименных гармонических ладов – III ступень, определяющая его наклонение. Сближается и аккордика одноименных ладов: не только доминантные, но и субдоминантные аккорды оказываются одинаковыми.



В гармоническом мажоре меняются по структуре аккорды VI, IV и II ступеней: VI становится увеличенным, IV – минорным, а II – уменьшенным. Трезвучия VI и II ступеней (в основном виде) из-за диссонантности оказываются мало употребительными.

Условия применения аккордов IV, IV₆ и II₆ те же, что и для натурального мажора. Им предшествуют либо аккорды тоники (I, I₆), либо аккорды натуральной – «мажорной» – субдоминанты (IV, IV₆, II₆).



Гармонический мажор обычно употребляется не в самостоятельном виде, а в объединении с натуральным мажором.

Пониженная VI ступень образуется как посредством постепенного хроматизма, так и без хроматизма. При хроматическом ходе значительно усиливается тенденция непосредственного разрешения в V ступень лада. Возможно и свободное движение пониженной VI ступени (1).

При соединении натурального и гармонического аккорда субдоминантовой группы может возникнуть перечень (2). Чтобы избежать его, ход от VI к VI низкой ступени проводить в одном и том же голосе (3).

1) 2) плохо 3) хорошо

Следует избегать перечня, пересекающегося (*ля*_б в сопрано опускается ниже предыдущего *ля* в альте) (1), непересекающееся переченье возможно (2).

1) плохо 2) возможно

VI низкая ступень гармонического мажора влияет не только на аккорды субдоминантовой группы, но, как будет видно в дальнейшем, отражается и на аккордах доминантовой группы.

ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ

Трезвучие II ступени употребительно только в мажоре. В миноре оно плохо звучит из-за интервала уменьшенной квинты между басом и одним из верхних голосов. Основная функция II ступени субдоминантная, но несколько ослабленная вследствие отсутствия функциональной опоры в басу.

Наиболее употребительные соединения

$$IV, II_6 \} II \{ V, I_{64}, II_6$$

Последование II–IV неестественно, так как звучит вяло. Последование II–I не вошло во всеобщее употребление. Последование субдоминант IV–II может переходить со слабой доли на сильную. Переход последований II₆–II, II–II₆ со слабой доли на сильную также возможен из-за активного баса, но при этом необходима перемена мелодического положения во избежание вялого звучания. Естественно также последование I–II.

Аккорды IV и II ступени терцового соотношения имеют два общих тона. При гармоническом соединении этих аккордов оба общих звука остаются на месте (1). При мелодическом соединении бас ведется на терцию вниз, остальные голоса идут в противоположном направлении (2).

1) 2)

IV II

Применяется также мелодическое соединение с терцовыми ходами. При этом меняется расположение аккордов, сохраняется секундовый ход в альте и терция одного трезвучия идет в терцию другого трезвучия (1).

Терцовые ходы могут превращаться в секстовые скачки (2). Здесь так же, как и при терцовых ходах, происходит перестановка общих тонов и сохраняется условие: терция идет в терцию (либо секстовым скачком, либо терцовым движением в альте) и сохраняется секундовый ход (в теноре или сопрано).

1) 2)

1. Соединение II-V

В этом последовании аккордов более естественно мелодическое соединение (1), но возможно и гармоническое соединение (2). Возможны скачки терций, такие же, как и в соединении главных трезвучий (3). Возможны соединения с V_7 и его обращениями (4).

1) 2) 3) 4)

II V_7 II V_{65} II V_{43}

2. Проходящий I_6 в окружении II и II_6

Между аккордами II и II_6 может быть проходящий I_6 . В проходящем I_6 удваивается терция. Верхние голоса идут противоположно басу (1). При удвоении основного тона в II_6 голосоведение несколько изменяется: бас и один из верхних голосов движутся в противоположном направлении, остальные голоса делают возвратное движение (2).

1) 2)

II_6 I_6 II II I_6 II_6

Проанализировать соединение трезвучия II ст. в следующих произведениях:

- ПХ, 1 том: № 166 "Вот собрались мы опять" – 6 т.;
- № 136 "О Сын Божий, Примиритель" – заключительное предложение;
- № 153 "Тому, Кто смертью крестной" – 7 т.;
- ПХ, 2 том: № 150 "Христос зовёт" – 3, 10 тт.;
- № 215 "О Отчизна дорогая" – припев;
- № 234 "Боже, предстали по воле Твоей" – припев;
- № 238 "Когда я был ещё дитя" – начальный период;
- № 240 "О, как прекрасен тот покой" – ц. 1;
- № 241 "Друг, в день покоя" – начальный период.

ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ

Трезвучие VI ступени (медианта нижняя, или просто медианта) содержит в себе элементы и тоники, и субдоминанты (по два общих тона с ними). В связи с этим в одних случаях она подменяет тонику (после доминанты), в других случаях – субдоминанту (перед V или I), в третьих случаях она остается смешанной и поэтому менее определенной в функциональном отношении (промежуточное звено между тоникой и субдоминантой I-VI-IV).

Мн имеет и красочное значение: будучи минорной в мажоре и мажорной в миноре, она вносит в лад красочное разнообразие.

1. Терцовые соединения VI ступени

Эти соединения естественны лишь в нисходящем порядке: I-VI-IV (происходит естественное накопление неустоев). Занимая промежуточное положение между T и S, медианта способствует расширению каданса.

I-VI-IV-V-I
I-VI-IV- I_{64}

При плавном соединении два верхних голоса (общие звуки) остаются на месте, третий голос идет на секунду вверх (1). Возможно и мелодическое соединение с терцовыми ходами. Во избежание параллелизмов сохраняется секундовый ход в альте и терция одного трезвучия обязательно идет в терцию другого трезвучия (2). Терцовые ходы могут превратиться в секстовые скачки. Секундовый ход при

этом проводится в теноре или сопрано (3). Терция так же идет в терцию либо секстовым скачком, либо терцовым движением в альте. При скачках или ходах терций расположение меняется.

1) 2) 3)

I VI IV V I I VI IV

Проанализировать соединение I–VI в следующих произведениях:

ПХ, 2 том: № 109 "Взгляни на Голгофу" – начальный период;

№ 127 "Христос воскрес" – ц. 11;

№ 251 "Благодать Господа" – начальный период.

2. Прерванный каданс

Наиболее характерную роль играет Мн в последовании V–VI, образующем прерванный каданс. Сущность прерванного каданса заключается в том, что после доминанты происходит подмена ожидаемой тоники другим аккордом – родственным ей, но неустойчивым. Таким образом, прерванный каданс, оттягивая появление тоники и вызывая ее ожидание, создает напряжение и служит средством динамизации гармонического движения. После прерванного каданса возникает потребность в активной поддержке движения, которую осуществляет субдоминанта, как наиболее активная функция лада: V–VI–IV. Применяется прерванный каданс обычно перед завершением произведения или отдельного построения. В виде простого гармонического оборота V–VI может применяться в любом разделе построения.

В прерванном кадансе терция V в сопрано идет по тяготению в основную тон тоники, а средние голоса ведутся противоположно басу. В результате в VI удваивается терция (1). Если же вводный звук V расположен в среднем голосе, то в мажоре удвоение терции в VI не обязательно (2), в миноре же оно необходимо для избежания хода на ув.2 (3). Например: ПХ, 1 том, № 140в "Пастырь мой, Господь всесильный" – конец.

1) 2) 3)

ув2

Возможно соединение V – VI с двойными прямыми и противоположными скачками. В VI удваивается терция.

V VI V VI

3. Соединение V₇–VI

Для прерванного каданса более характерен полный V₇. В VI обязательно удваивается терция из-за правильного разрешения тритона (1). При неполном V₇ основной тон, удваивающий бас, должен идти скачком в удвоенную терцию VI ступени (2), во избежание параллелизмов (3).

1) 2) 3)

V VI V₇ - VI

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 1 "Слушайте повесть любви";
 № 356 "Ближе, Господь, к Тебе";
 № 105 "Когда в душе тоска немая";
 № 165 "Да будет Богу в небесах";
 № 269 "Христос – скала души моей";
 ПХ, 2 том: № 4 "Тебя хочу хвалить я пеньем";
 № 8 "Господи, милость Твоя" – ц. 6;
 № 35 "О Боже наш" – начальный период.

4. Соединение VI-V

В этом соединении VI ступень заменяет субдоминанту. При этом один из верхних голосов идет по восходящему тетраходу.

тетрахорд

VI V

В миноре соединение VI-V возможно только при условии удвоения терции в VI (1). При ином удвоении образуются параллельные квинты и октавы или ход на увеличенную секунду (2). Применение скачка делает удвоение терции в VI не обязательным (3).

1) 2) 3)

ув2

VI V

5. Соединение VI-V₇

В мажоре соединение VI-V₇ дает возможность гармонизации восходящего тетрахода в мелодии (1), а также возможна гармонизация тетрахода в басу с применением последования VI-V₆₅ (2). Возможно движение по нисходящему тетраходу в басу (3).

1) 2) 3)

VI V₇ VI V₆₅ V₆₅ VI V₇

6. Соединение VI-I₆₄

В этом соединении VI ступень заменяет S. Голосоведение плавное с движением верхних голосов противоположно басу. Если в VI удвоена терция – соединение гармоническое (1). Если удвоен основной тон – соединение мелодическое (2). В широком расположении при удвоении в VI основного тона образуются параллельные квинты, допустимые между тенором и альтом (3).

7. Соединение VI-II

В квинтовом соединении VI-II возможны такие же скачки терций, как и в соединении главных трезвучий:

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 1 том: № 232 "О вера, стойкая в борьбе"

ПХ, 2 том: № 20 "Мы славим, славим Тебя" – ц. 8;

№ 22 "Слабых подкрепитель" – 5 т.;

№ 219 "Построенный Христом Самим" – 5, 6 т.;

№ 240 "О, как прекрасен тот покой" – ц. 6, 8.

ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ СО СКАЧКАМИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ

При усвоении техники свободного голосоведения (со скачками) необходимо руководствоваться общими закономерностями, относящимися ко всем видам соотношений трезвучий (квинтовому, терцовому, секундовому) при их нормальной структуре.

1) Скачки обязательно приводят к смене расположения аккордов (1).

2) Наибольший скачок может быть в сопрано или теноре. Скачок в альте имеет лишь вспомогательное значение, сопровождая более широкий скачок в других голосах (2).

Движение терцовых тонов может быть в любом голосе. Оно может быть плавным в секундовом соотношении (3) или образовать скачки терцовых тонов в квинтовом (1), терцовом (4) и секундовом соотношениях (2).

3) 4)

IV V I VI IV II

Помимо этих общих закономерностей, в каждом из этих соотношений трезвучий имеются и свои особые закономерности:

- 1) в квинтовом соотношении обязательно гармоническое соединение;
- 2) в секундовом соотношении обязателен скачок от квинты к основному тону (2), (3);
- 3) в терцовом соотношении должен сохраняться секундовый ход в одном голосе (4).

СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ

В мажоре Π_7 – малый минорный (минорное трезвучие с малой септимой), в миноре и гармоническом мажоре – малый септаккорд с уменьшенной квинтой (уменьшенное трезвучие с малой септимой).

Септаккорд II ступени один из самых употребительных аккордов субдоминантовой группы. Его значение в группе S аналогично значению V_7 в группе D.

Π_7 представляет собой объединение субдоминантных трезвучий ($\Pi+IV$) (1). Однако в основном виде он не является наиболее полно выраженной субдоминантой, так как не имеет опоры на функциональном басу. Эту функциональную опору имеет первое обращение Π_{65} (2).

1) 2)

$\Pi + IV$

Π_{65} по функциональному значению занимает в субдоминантной группе такое же первостепенное место, как основной вид V_7 . В художественной практике первоначально вошел в употребление именно Π_{65} .

Применение Π_{65} после субдоминантных аккордов образует расширение и усиление функции субдоминанты.

1. Разрешение септаккорда II ступени

Разрешение Π_7 в V

Разрешение Π_7 в V аналогично разрешению V_7 в I: септима и квинта идут на ступень вниз; терция – на ступень вверх (в Π_7 чаще на терцию вниз); основной звук в верхних голосах остается на месте, а в басу идет в основной тон V. В результате Π_7 , Π_{65} и Π_{43} разрешаются в V, а Π_2 в V_6 .

Π_7 V Π_{65} V Π_{43} V Π_2 V_6

Разрешение Π_7 в I_{64}

Любой вид Π_7 , кроме Π_2 может быть разрешен в I_{64} . Септима при этом остается на месте.

Π_7 Π_{65} Π_{43}

Разрешение Π_7 в I

Все виды Π_7 могут быть разрешены в соответствующие виды тонического трезвучия. Септима остается на месте, остальные голоса ведутся плавно. Π_7 разрешается в I_6 (1), Π_{65} – в I, I_6 , I_{64} проходящий (2); Π_{43} – в I_{64} проходящий, реже в I, I_6 (с удвоенной терцией) с возвратным движением баса (3). Разрешение Π_7 –I из-за параллельных квинт возможно только в миноре.

Π_7 I_6 Π_{65} I Π_{65} I_6 Π_{65} I_{64} IV_6 Π_{43} I_{64} V_2 Π_{43} I₆

При связной подготовке Π_7 и обращений возникает проходящая или задержанная септима.

2. Соединение септаккорда II ступени

Основные соединения Π_7

$$\left. \begin{array}{l} \Pi \text{ (dur), } \Pi_6, IV \\ VI, I_6, I \text{ (moll)} \end{array} \right\} \Pi_7 \left\{ \begin{array}{l} V, V_7, V_{43}, I_6, I \text{ (moll)} \end{array} \right.$$

Соединение I– Π_7 возможно только в миноре, так как в мажоре образуются параллельные квинты с басом, которых следует избегать.

Π Π_6 IV VI I_6 I

Проанализировать соединения Π_7 в следующих произведениях:

ПХ, 1 том: № 207 "Иисус – Друг наш самый лучший" – 2 т.;

ПХ, 2 том: № 19 "Славьте Бога сил" – ц. 1;

№ 113 "Ночь полна печали" – ц. 10;

№ 174 "Что за Друга мы имеем" – ц. 1.

Основные соединения Π_{65}

$$\left. \begin{array}{l} \Pi(\text{dur}), \Pi_6, IV, IV_6, VI \\ I, I_6 \end{array} \right\} \Pi_{65} \left\{ \begin{array}{l} V, V_2, I, I_6, I_{64} \end{array} \right.$$

В соединении I_6 – Π_{65} в мажоре могут образоваться параллельные квинты, допустимые в средних голосах. Параллелизм исчезает, если основные тоны аккордов оказываются над квинтами.

Проанализировать соединения Π_{65} в следующих произведениях:

- ПХ, 1 том: № 252 "Слушайте Слово Благого Отца" – 3 т.;
 № 257 "Благодатная скала" – 2, 10 тт.;
 № 278 "Слышу я призыв Иисуса";
 № 361 "Друзья, взошло светило";
 № 492 "Он простил!";
 ПХ, 2 том: № 14 "Боже, Тебе поём" – ц. 4, 5;
 № 18 "Слава! Слава!" – ц. 1, 11;
 № 33 "Как любящий отец" – ц. 1;
 № 116 "О смерть, где, скажи, твоё жало" – начальный период;
 № 238 "Когда я был ещё дитя" – припев.

Соединения Π_{43}

$$IV_6, VI, I_{64}, I, (I_6) \} \Pi_{43} \{ V_7, V, I_{64}, (I_6)$$

Наиболее естественна подготовка Π_{43} с оставлением баса на месте ($IV_6-\Pi_{43}$, $VI-\Pi_{43}$), плавным его движением ($I_{64}-\Pi_{43}$) и терцовым ходом ($I-\Pi_{43}$) (1).

Возможно более свободное соединение $I_6-\Pi_{43}$, с утвердительным ходом баса (2).

Проанализировать соединения Π_{43} в следующих произведениях:

- ПХ, 1 том: № 119 "Земля трепещет" – 6 т.;
 № 125а "Правда, любит Бог меня" – 7 т.;
 № 309б "Страх ли душу угнетает" – припев;
 ПХ, 2 том: № 69 "Гласом моим я к Господу воззвал" – 7 т., ц. 3;
 № 76 "Боже, будь милостив к нам!" – ц. 5, 7 т.;
 № 98 "Знаешь ли подвиг Иисуса?" – 6 т.

Секундаккорд II ступени

Π_2 вводится чаще всего после трезвучия II ступени в мажоре (с проходящей септимой в басу) и разрешается в V_6 , V_{65} (1). Кроме того, он нередко применяется как вспомогательный, в окружении тонического трезвучия (2).

Этим ограничиваются основные соединения Π_2

$$\Pi (\text{dur}), I \} \Pi_2 \{ V_6, V_{65}$$

Проанализировать соединения Π_2 в следующих произведениях:

- ПХ, 1 том: № 92 "О Боже, Боже, дай мне силы";
 № 519б "Господь, мой Спаситель";
 ПХ, 2 том: № 104 "Господь, восстав с вечера";
 № 206 "С очей моих горькие слёзы";
 № 214 "Кто знает множество людей" – начальный период;
 № 247 "Дни жатвы прошли" – припев.

3. II₇ в оборотах с проходящими аккордами

II₇ может быть введен в обороты с проходящими аккордами I₆, I₆₄ или VI₆₄. Окружение этих аккордов может быть однородное и неоднородное (1). II₇ может приобретать значение проходящего аккорда в миноре (2).

1) II₆₅ I₆ II₇ II₆₅ I₆ V₄₃ II₆₅ VI₆₄ II₇ II₄₃ I₆₄ IV II I₆ II₆₅ II₇ I₆ V₂ I II₇ I₆

Проанализировать II₇ в проходящих оборотах в следующих произведениях:

ПХ, 1 том: № 176 "Люблю, Спаситель, в книге дивной";

№ 41 "Научи меня, Боже, молиться";

№ 101 "По молитве Сына Твоего";

ПХ, 2 том: № 7 "Хвала даятелю всех благ" – начальный период;

№ 33 "Как любящий отец" – 5, 6 тт.;

№ 185 "Смирись пред Богом" – начальный период;

№ 223 "Тихий праздничный час" – начальный период.

4. Перемещение II₇ и его обращений

Возможны некоторые перемещения II₇ и его обращений. Наиболее естественны II₇-II₆₅ и II₄₃-II₆₅, так как бас с неопорного функционального тона переходит в опорный тон S. При перемещении или переходе одного обращения II₇ в другое, как правило, септима выдерживается на месте (1). Иногда септима переходит в квинту аккорда, если в другом голосе есть обратный ход 5→7 (2). Например: ПХ, 1 том, № 95 "Господи, моё желанье" – 8, 13 тт.; ПХ, 2 том, № 228 "Спаситель, прими мой обет" – заключительное предложение.

1) II₆₅ II₆₅ II₄₃ II₆₅

2) II₆₅ II₄₃ II₆₅ II₄₃

Возможны и обратные последования II₆₅-II₇, II₆₅-II₄₃, а также II₄₃-II₇. Перемещения II₇ расширяют субдоминантную функцию и активизируют подготовку V, I₆₄. Хорошо сочетаются и такие перемещения субдоминант IV₆-II₆₅; IV (или II₆)-II₄₃. Применение данных субдоминантных аккордов дает возможность разнообразного обыгрывания каданса.

5. Переход II₇ в V₇ и его обращения

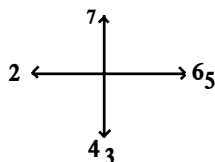
В этом соединении при наиболее плавном переходе септима и квинта идут на ступень вниз, а два других тона остаются на месте.

В результате II₇ переходит в V₄₃, II₆₅ – в V₂, II₄₃ – в V₇, II₂ – в V₆₅ (1).

При соединении двух септаккордов в основном виде полный II₇ переходит в неполный V₇ (2).

1) II₇ V₄₃ II₆₅ V₂ II₄₃ V₇ II₂ V₆₅ II₇ V₇ II₇ V₇

Чередование обращений всех септаккордов квинтового соотношения происходит в определенном порядке:



6. Голосование со скачками

Скачки при разрешении Π_7 в V и V_7

При разрешении обращений Π_7 в D возможны скачки основных и квинтовых тонов. Септима обязательно ведется на ступень вниз (1). Также возможен восходящий секстовый скачок (2).

При разрешении Π_7 и его обращений в V_7 возможны терцовые ходы и секстовые скачки, образующиеся посредством перемещения общих тонов (3).

Скачки при разрешении Π_7 в I_6 и I_{64}

В этом соединении возможны скачки на 4 и 5 неоднородных тонов, а также двойные скачки. Септима при этом остается на месте.

7. Соединение Π_7 с предшествующей доминантой

Абсолютно плавное голосование обуславливает естественность мелодической связи Π_7 и его обращений с предшествующими доминантами, несмотря на необычное последование функций $D-S$. В большинстве случаев такие последования хорошо звучат только миноре.

V_{43}	}	Π_7
V, V_2		Π_{65}
V, V_7, V_6		Π_{43}
V_6, V_{65}		Π_2

Последование $V-II_{43}$ и V_7-II_{43} со слабой доли на сильную образует разновидность "ложного" каданса, сходного с прерванным кадансом (1). Последование V_6-II_{43} в мажоре может быть использовано для гармонизации нисходящего тетрахорда в басу (2).

ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД

Вводными называются септаккорды, построенные на вводном тоне (VII ступени лада). Их обозначение — VII_7 .

В мажоре VII_7 — малый вводный (уменьшенное трезвучие с малой септимой. В гармоническом мажоре и гармоническом миноре VII_7 уменьшенный, состоящий целиком из малых терций. Два входящих в уменьшенный VII_7 тритона придают ему резко диссонирующее напряженное звучание, благодаря которому он приобретает особое красочное значение и драматический характер.

Все обращения уменьшенного VII_7 энгармонически равны между собой и звучат одинаково. Благодаря этому без предварительной настройки VII_7 неопределенен в тональном отношении. Энгармоническое равенство VII_7 и его обращений имеет большое значение в модуляциях.

VII_7 не имеет гармонической функциональной опоры в басу и состоит из четырех неустоев лада, объединяя трезвучия противоположных функциональных групп VII + II (D S). Вводный тон в басу все же придает ему доминантный характер.

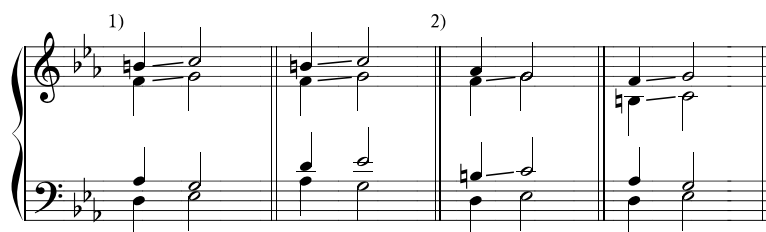
При отсутствии функциональной опоры в басу VII_7 приобретает особое мелодическое значение в связях аккордов. Он является наиболее характерным вводящим аккордом, мелодически направленным в тонику.

1. Разрешение вводного септаккорда в тонику

Нормальное разрешение неустоев в VII_7 приводит к удвоению терции в тонике (по аналогии разрешения V_7 в VI квинта и септима идут поступенно вниз, основной тон и терция — поступенно вверх). Такое разрешение аккорда основано на разрешении тритонов составляющих ум. VII_7 . В натуральном мажоре VII_7 разрешается по этому же принципу. Соответственно разрешаются и его обращения: VII_7-I ; $VII_{65}-I_6$; $VII_{43}-I_6$; VII_2-I_{64} проходящий и кадансовый (значительно реже).

Удвоение терции в тонике вызывается желанием избежать параллельных квинт. Удвоение необязательно, если образуются параллельные кварты (1). Параллельные квинты (ум.5→ч.5) следует избегать между сопрано и альтом и особенно в крайних голосах (2).

Возможно разрешение VII₆₅ и VII₂ с восходящим движением квинтового тона, что приводит к удвоению квинты в I₆ и I₆₄ (1). Параллельное движение ум5→ч5 здесь допустимо (как и при разрешении V₄₃ проходящего в I₆) (2).



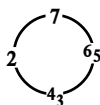
Например: ПХ, 2 том: № 69 "Гласом моим я к Господу воззвал" – ц. 1, 6;
 № 72 "Господи, услыши" – ц. 5;
 № 218 "Чудный чертог" – ц. 6.

2. Соединения VII₇ с IV и V

Наиболее естественное место VII₇ – в качестве промежуточного звена между S и D, в тесной мелодической связи с аккордами этих функций. В таком последовании на сильной доле VII₇ принимает характер мелодически измененного доминантсептаккорда с задержанной от субдоминанты септимой.

II ₂	}	VII ₇	{	V ₆₅
II ₇	}	VII ₆₅	{	V ₄₃ , V ₇
II ₆₅ , IV, II ₆	}	VII ₄₃	{	V ₂
II ₄₃ , IV ₆	}	VII ₂	{	V ₇

Вторая половина приведенных соединений (VII₇–V₇) представляет собой внутрифункциональное разрешение VII₇ на сильном или относительно сильном времени. Разрешение делается нисходящим поступенным движением септимы в основной тон V₇, остальные голоса остаются на месте. Схема перехода VII₇ в V₇ как и для всех септаккордов терцового соотношения:



На основе тесной мелодической связи возможны соединения VII₇ с D и S в обратном порядке.

V ₆ , V ₆₅	}	VII ₇	{	II ₂
V ₄₃	}	VII ₆₅	{	II ₇
V, V ₂	}	VII ₄₃	{	II ₆₅
V, V ₇	}	VII ₂	{	II ₄₃ , IV ₆



Естественны последования S – VII₇ с терцовыми ходами и скачками в басу:

IV, II ₆	}	VII ₇ , VII ₆₅
---------------------	---	--------------------------------------

3. Проходящие аккорды в окружении VII₇

Между аккордами VII₇ могут находиться проходящие аккорды всех функций: тонической (I₆, I₆₄), доминантовой (V), субдоминантовой (IV₆₄) (1). Возможны проходящие VI₆ и VI₆₄, а также проходящее созвучие, образованное противодвижением крайних голосов при выдержанных средних голосах (2). VII₇ с его обращениями может также принимать участие в окружении проходящих созвучий разными аккордами (3).

Например: ХП, вып. 4, "Он был презрён" – ц. 2.

4. Субдоминантовые свойства VII₄₃

Благодаря субдоминантному басу, VII₄₃ иногда разрешается в тоническое трезвучие, образуя особую форму плагального каданса. Например: ПХ, 2 том, № 38 "Господня земля" – ц. 13, 12 т.

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 302 "Бушует житейское море";
 № 303 "Не ради почести и славы";
 № 409б "Небосвод уже темнеет";
 ПХ, 2 том: № 40 "Отче наш" – ц. 7;
 № 206 "С очей моих горькие слёзы" – 10 т.;
 № 212 "Хочу домой" – 6 т.;
 № 214 "Кто знает множество людей" – ц. 5;
 № 249 "Радуйтесь вы, братья" – ц. 6.

НОНАККОРДЫ

Нонаккордом называется аккорд из пяти звуков, расположенных по терциям. Его крайние звуки образуют нону, большую или малую; отсюда и происходит название – большой нонаккорд, малый нонаккорд. Наиболее употребителен нонаккорд на V ступени лада – доминантнонаккорд (V₉) и на II ступени – субдоминантнонаккорд (II₉). Большой V₉ образуется в натуральном мажоре, малый V₉ – в миноре и гармоническом мажоре. II₉ встречается в основном в мажоре и является большим.

В четырехголосии в нонаккорде отсутствует квинтовый тон.

В нонаккорде прима и нона должны находиться в разных октавах, а не рядом, на расстоянии секунды. В противном случае нона при разрешении V₉ попадает в занятый тон (1). II₉ встречается преимущественно в мелодическом положении ноны (2).

Обращения нонаккордов малоупотребительны и не имеют специальных названий. Различают первое обращение V_9 (V_{65} с ноной), второе (V_{43} с ноной) и третье, более распространенное (V_2 с ноной). Например: ПХ, 1 том, № 303 "Не ради почести и славы".

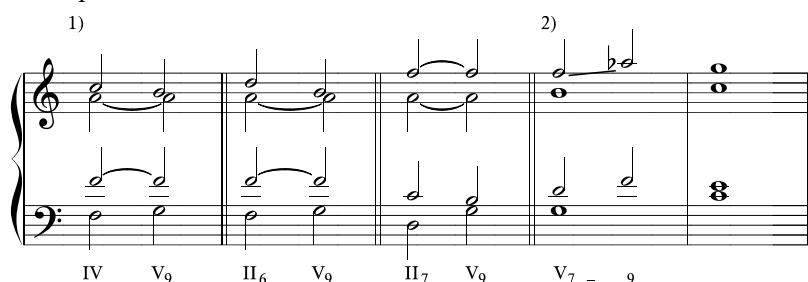
1. Доминантнонааккорд V_9

V_9 относится к диссонирующим аккордам доминантовой группы, строится на V ступени лада и включает в себя все неустойчивые ступени: VII, II, IV, VI. Однако в сравнении с V_7 оказывается функционально менее активным из-за того, что увеличение количества звуков в нем порождает элемент полифункциональности. Поэтому V_9 привлекает слух не остротой тяготения к тонике, а красочностью звучания – фонизмом.



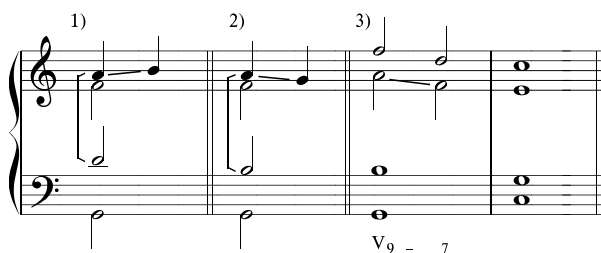
Приготовление V_9

Наиболее естественно V_9 подготавливается аккордами S группы. Оба общих тона остаются на месте (приготовленная септима и нона) (1). V_9 может вводиться после V_7 , при этом септима V_7 переходит в нону V_9 (2). Например: ПХ, 1 том, № 40 "Научи меня, Боже, молиться"; № 485 "Ликуй, ликуй, спасённый" – припев.



Соединение V_9 - V_7

В неполном нонаккорде с пропущенной терцией комплекс верхних голосов, в качестве трезвучия II ступени, обособляется от баса. Такое созвучие приобретает значение полифункционального сочетания $II^S V D$. Нона в этом сочетании более свободна и может идти во вводный тон. V_9 переходит в полный V_7 (1). В неполном V_9 с пропущенной квинтой нона разрешается только нисходящим движением в квинтовый тон лада. V_9 переходит в неполный V_7 (2). Например: ПХ, 1 том: № 261 "Лишь в Боге душе моей успокоенье"; № 335 "Подобно ласточке"; № 336 "Дай нам силы".



Возможно также соединение с более свободным голосоведением (нона переходит в септиму) (3).

Разрешение V_9 в I

Неполный V_9 (без квинты) разрешается в полное трезвучие (основной тон V_9 идет в основной тон I, терция – на ступень вверх, септима и нона – на ступень вниз) (1).



Подобно этому соединение I-V₉. При последующем разрешении в V₇ нона приобретает значение вспомогательного звука (2).

Перемещения V₉

При продлении нонаккорда возможно перемещение со свободным движением ноты и септимы. Нона не должна помещаться на расстоянии секунды от основного тона.

V₉ - V₉ -

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 1 том: № 274 "Когда в сердце моём";

№ 340 "Господь есть мой Пастырь";

ПХ, 2 том: № 40 "Отче наш" – ц. 10;

№ 164 "Без Бога далеко" – 6 т.;

№ 213 "День в закате догорает" – заключительная фраза;

№ 218 "Чудный чертог" – ц. 3;

№ 242 "Нивы созрели" – ц. 3.

2. Субдоминантнонаккорд II₉

Приглавление и разрешение II₉

II₉ встречается в основном в мажоре натуральном и гармоническом, чаще всего в мелодическом положении ноты.

Предшествовать II₉ может любой аккорд субдоминантовой группы; соединение гармоническое.

VI II IV II₆₅

Хорошо соединяются I и II₉: нона и септима при гармоническом соединении могут быть приготовленными.

Разрешается II₉ в тонику только через основной вид диссонирующей доминанты: V₇⁽⁶⁾, V₉. При разрешении II₉ нона и септима идут вниз.

СЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ

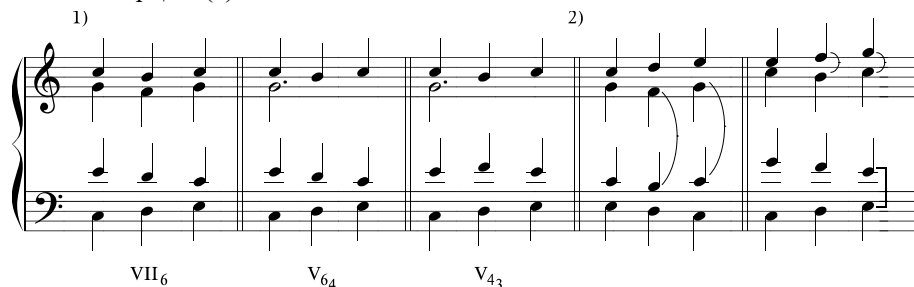
Уменьшенное трезвучие VII ступени в мажоре и гармоническом миноре, так же как и трезвучие II ступени минора, употребляется только в виде секстаккорда. Удваивается терция (бас) или квинта. В тесном расположении VII₆ хорошо звучит в мелодическом положении основного тона и терции. В мелодическом положении квинты он хорошо звучит в широком и смешанном расположении.



1. Проходящий VII₆

Трезвучие VII ступени не имеет функционального доминантового баса, и поэтому VII₆ имеет преимущественно мелодическое значение, занимая промежуточное положение в аккордовом движении I–VII₆–I₆. В этом отношении он сходен с V₆₄ и V₄₃ проходящими, и во многих случаях аккорды могут заменять друг друга (1).

Могущее возникнуть движение ум.5–ч.5 вполне допустимо не только в средних голосах, но и между сопрано и альтом (2). При удвоении квинты в VII₆ при плавном голосоведении в последующем I₆ удваивается терция (2).



2. VII₆ в гармонизации тетра хорда

VII₆ употребляется также при гармонизации верхнего восходящего тетра хорда или его части. Здесь он заменяет V₂ или V₄₃ (1). В миноре перед VII₆ для избежания хода на ув.2 берется мажорная IV (2).



3. Соединения VII₆

Подготовкой VII₆ могут служить все рассмотренные ранее трезвучия и септаккорды, кроме V ступени. В миноре вводятся при этом мелодические субдоминанты.

Основные соединения

$$\left. \begin{array}{l} \text{I, I}_6 \\ \text{IV, II}_6, \text{II (dur)} \end{array} \right\} \text{VII}_6 \left\{ \begin{array}{l} \text{I, I}_6 \end{array} \right.$$

Остальные естественные соединения

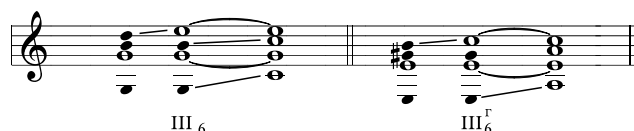
$$\left. \begin{array}{l} \text{VI (dur)} \\ \text{IV}_6 \text{ (dur), V}_6 \end{array} \right\} \text{VII}_6 \left\{ \begin{array}{l} \text{VI (dur)} \\ \text{II}_7, \text{II}_2 \\ \text{V}_7, \text{V}_{43} \end{array} \right.$$

Разрешается VII₆ в тонику (I, I₆) исключительно плавно.

Проанализировать VII₆ в следующих произведениях:
 ПХ, 1 том: № 286 "Взглянь на нас, Отец Небесный";
 № 130 "О Любовь! Как могу о Тебе всё сказать?";
 № 198 "Отрадой полно сердце";
 № 250 "Я знаю, да, я знаю";
 № 455 "Ты познал ли силу Крови";
 ПХ, 2 том: № 16 "Пойте, славьте Господа" – 11 т.;
 № 69 "Гласом моим я к Господу воззвал" – ц. 2;
 № 78 "Тихая ночь!" – 5 т.;
 № 118 "Жив наш Христос" – начальный период.

СЕКСТАККОРД III СТУПЕНИ (ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ) ДОМИНАНТСЕПТАККОРД С СЕКСТОЙ

Подобно тому, как II₆ является функциональным заместителем трезвучия IV, III₆ является функциональным заместителем V – доминанта с секстой (III₆ или V⁶). Неустойчивый квинтовый тон V заменяется терцовым тоном (заменный тон) лада – III₆ является как бы частично разрешенной доминантой.



Отсюда – меньшая напряженность тяготения в тонику. III₆ приобретает особое красочное значение, внося в мажор мягкое минорное звучание. В миноре, будучи увеличенным, III₆ резко выделяется своеобразной красочностью и мелодической напряженностью благодаря наличию интервала уменьшенной квинты или увеличенной квинты.

1. Соединения III₆

В общем соединения III₆ подобны соединению V, V₇, но благодаря наличию сексты имеют свои особенности. Гармоническое соединение III₆-I (два общих тона) носит пассивный характер. Обычно применяется более активное соединение с движением сексты в основной тон лада. При секундовом мелодическом ходе II-III или III-II ступеней лада III₆ приобретает значение мелодически измененной, мелодизированной доминанты, секундовый ход уподобляется тому или иному приему мелодической фигурации.



Основные соединения

$$\left. \begin{array}{l} \text{IV, IV}_6, \text{II}_{65}, \text{II}_7, \text{II}_{43}, \text{II}_6, \text{II} \\ \text{V, I}_6, \text{V}_7, \text{I, VI, I}_{64} \end{array} \right\} \text{III}_6 \left\{ \begin{array}{l} \text{V, V}_7, \text{V}_2 \\ \text{I, I}_6, \text{VI} \end{array} \right.$$

Кроме указанных выше возможны и дополнительные соединения:

$$\text{III}_6 \{ \text{I}_{64}, \text{II}_{43}, \text{II}_{65}, \text{II}_6, \text{IV, IV}_6, \text{II}_7$$

В соединении $\text{III}_6 - \text{I}_{64}$ вводный тон III_6 играет роль вспомогательного (1) или проходящего звука (2).

1) $\text{III}_6 - \text{I}_{64}$ 2) $\text{III}_6 - \text{I}_{64}$

Доминанта с секстой может использоваться в качестве проходящего секстаккорда между двумя субдоминантами с абсолютно плавным соединением с ними.

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 32в "Не вечно буду я скитаться";
 № 66 "В Тебе надежду полагаю";
 № 67 "Приди к нам, о Боже";
 № 125б "Правда, любит Бог меня";
 № 260 "Пребуди со мной";
 ПХ, 2 том: № 14 "Боже, Тебе поём" – начальный период;
 № 159 "Без веры, без Бога страдал я" – ц. 3;
 № 205 "Когда окончится труд мой земной" – 6 т.

2. Доминантсептаккорд с секстой (V_7^6)

В основном доминантсептаккорде (иногда в V_{65} и V_2) также возможна замена квинты секстой. Она не входит в терцовую структуру аккорда и является неаккордовым, побочным тоном. В четырехголосном сложении побочный тон применяется, как правило, в верхнем голосе.

Наиболее характерно применение V_7^6 с плавным движением от II ступени лада к побочному тону с разрешением в основной тон (подобно камбиате) (1). Подготавливается секста также задержанием (2) или плавным движением от IV ступени (3). Соединения V_7^6 более ограничены, чем соединения других доминант, в том числе и III_6 .

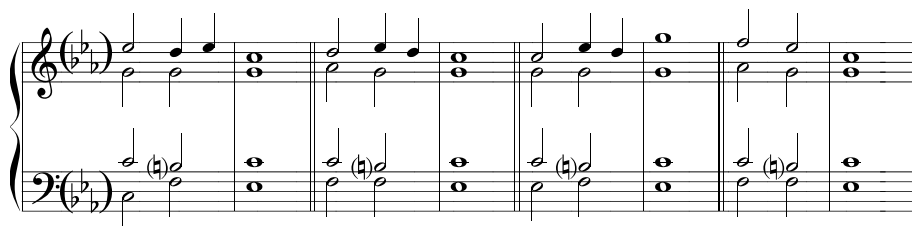
$$\left. \begin{array}{l} V, V_7, \text{III}_6 \\ \text{II}_{43}, \text{IV}_6, \text{II}_6 (\text{dur}) \\ I, \text{I}_{64}, \text{VI} \end{array} \right\} V_7^6 \left\{ V_7, I, \text{VI} \right.$$

1) 2) 3)

V_{65}^6 разрешается в I и употребляется в середине построения.

V_{65}^{6-5} V_{65}^6 V_{65}^{6-5}

V_2^6 , как и обычный V_2 разрешается в I_6 и употребляется в середине построения.



3. Место применения аккордов доминанты с секстой

Основной вид аккордов доминанты с секстой применяется в кадансах: V_6^6 – в серединной, прерванной, реже заключительной; V_7^6 , как ярко диссонирующий аккорд, типичен для заключительной, а также встречается в прерванной каденции или обороте.

Обращения V_7^6 часто встречаются в середине построения.

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 1 том: № 258 "Здесь со Христом на земле я чужой";

№ 3096 "Страх ли душу угнетает";

№ 338 "Закат обагрился";

ПХ, 2 том: № 18 "Слава! Слава!" – ц. 2;

№ 131 "Уж скоро Спаситель";

№ 228 "Спаситель, прими мой обет" – 7 т., заключительная фраза;

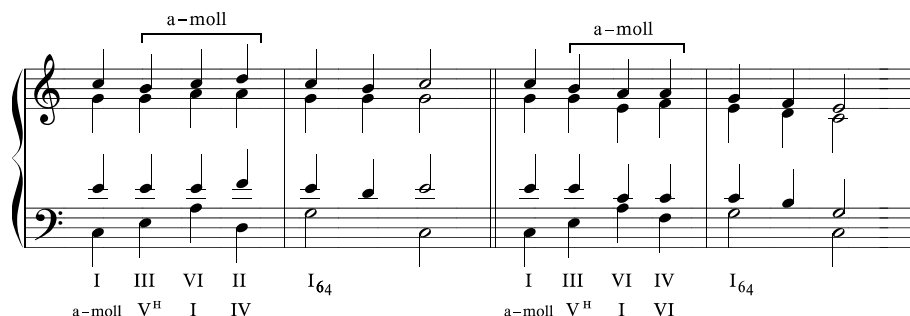
№ 243 "В сырую землю семена" – заключительная фраза.

ВЕРХНЯЯ МЕДИАНТА (ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ)

Медианта верхняя (Мв) подобно Мн занимает промежуточное место между трезвучиями главных ступеней и является смешанной в функциональном отношении – Т D. В отличие от других трезвучий в ней есть противоречие между вводным тоном (*си*), являющимся доминантовым признаком, и основным тоном трезвучия (*ми*), являющимся устоем лада, терцией тонического трезвучия.

Вследствие этого Мв в основном виде неопределенна в функциональном отношении и обычно в кадансах участие не принимает, а включается в обороты через посредство аккордов IV и VI ступеней.

В мажоре Мв не является побочным центром лада (тонику параллельной тональности). В группе побочных ступеней она играет роль минорной (натуральной) доминанты по отношению к Мн, поэтому последование III–VI приобретает модуляционное значение оборота параллельного натурального минора. Например: ПХ, 2 том, № 211 "Известен нам край" – 14 т.



Благодаря этим свойствам (функциональной неопределенности и натурально-ладовому звучанию) Мв используется в основном в качестве мелодически проходящего аккорда, требуя плавного голосоведения.

В полном миноре имеются два вида Мв – гармоническая (увеличенное трезвучие, III^Г) и натуральная (мажорное трезвучие, III). По ладовому значению Мв гармоническая подобна Мв в мажоре – в ней имеется такое же (даже еще более подчеркнутое) противоречие между вводным тоном и терцовым устоем лада.

Натуральная Мв является побочным центром лада и этим определяется ее значение как тоники параллельной тональности. Вследствие этого Мв приобретает модуляционное значение, что подчеркивается соответствующим окружением аккордов.

C-dur

I VII[#] III VI IV V I
C-dur V I IV II

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 2 том: № 213 "День в закате догорает" – заключительное предложение;
№ 224 "Как быстро наши дни мелькают".

Наибольшее применение как нейтрального аккорда Mv нашла в качестве проходящего между IV и II ступенью и в нисходящем тетра хорде.

1. III ступень как проходящая

В качестве проходящей III ступень может быть использована между двумя доминантами на проходящем басу (между IV и II ступенями лада) (1). Здесь III ступень как бы заменяет I₆. Например: ПХ, 2 том, № 228 "Спаситель, прими мой обет" – 3 т.

В миноре образуется при этом соединении увеличенное трезвучие III ступени (2).

1) 2) 3) 4)

D₂ III D₄₃ D₄₃ III D₂ D₂ III D₄₃ II₆ III II₇ II₆₅ III II₇ II₆₅ III II₇

Обращения V₇ могут быть заменены субдоминантами (II₆, II₆₅). В мажоре при этом надо опасаться параллельных квинт с басом (3). В миноре это опасение отпадает, так как одна из квинт увеличенная (4).

2. III ступень в гармонизации нисходящего тетра хорда в мажоре

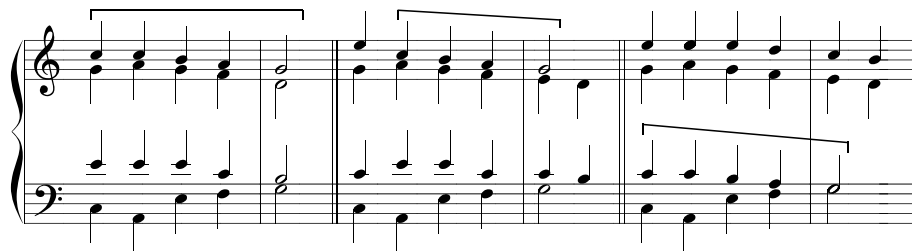
Наиболее типична гармонизация нисходящего тетра хорда последованием аккордов – I–III–IV–V (V₇, V₂, I₆₄, I) (1).

IV может быть заменена II₆ (2). В соединении III–II₆ могут образоваться параллельные квинты, допустимые в средних голосах (3).

1) 2) 3) плохo 4) возможно

I III IV V III IV I₆₄ III II₆ D III II₆ III II₆

Верхней медианте может предшествовать Мн.



Проанализировать следующие произведения:
 ПХ, 1 том: № 229 "Твердыня наша – вечный Бог";
 № 250 "Я знаю, да, я знаю".

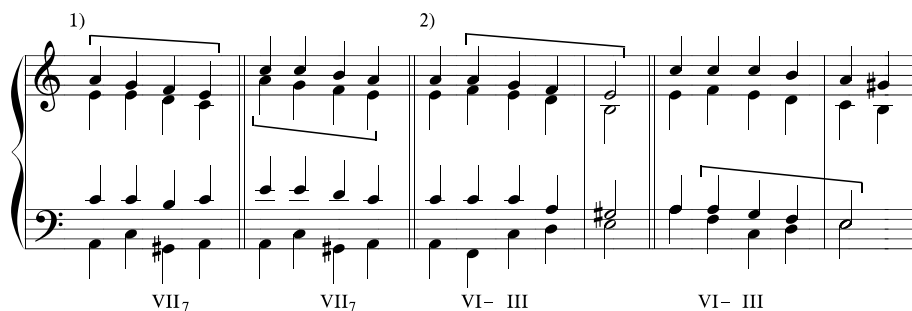
3. Верхняя медианта в нисходящем тетра хорде минора

Гармонизация нисходящего натурального тетра хорда в миноре с применением Мв подобна гармонизации в мажоре. (В теории музыки данное последование условно называют фригийским оборотом). Соединение III–II₆ с параллельным движением ч.5→ум.5 плохо звучит только в тесном расположении из-за мелодического положения квинты II₆.



Возможна гармонизация тетра хорда последованием I–III–VII₇–I (1).

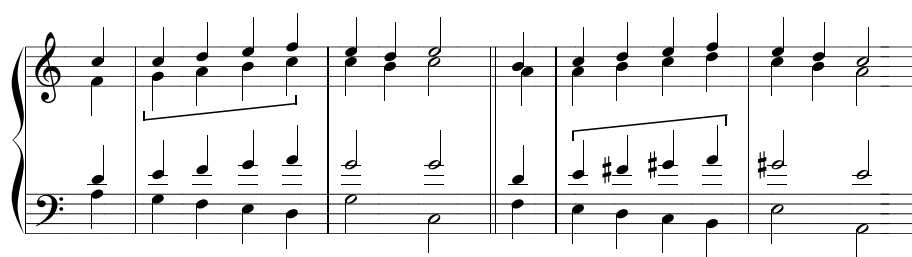
Так же как и в мажоре, возможно применение Мн. При этом последование VI–III образует пла- гальный оборот параллельного мажора (2).



Проанализировать следующие произведения:
 ПХ, 1 том: № 1326 "О имя Иисуса!";
 № 1566 "Честь Тебе, Спаситель, слава";
 ПХ, 2 том: № 72 "Господи, услыши" – ц. 9.

4. Верхняя медианта в восходящем тетра хорде

Следование Мв после субдоминанты позволяет гармонизовать верхний тетра хорд восходящий.



Параллельные квинты не позволяют провести его в верхнем голосе.

ТРЕЗВУЧИЯ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА

Кроме рассмотренных выше медиант к натуральному минору относятся трезвучия VII^н и V^н.

1. Трезвучие VII^н натуральной ступени

Трезвучие VII^н является доминантой по отношению к Мв. Последование VII^н-III образует модуляционный оборот параллельного мажора (V-I). Например: ПХ, 2 том, № 50 "Смоклка вечерняя хвала".

Подчинение ладовому центру осуществляется последованием VII^н-IV. При гармонизации натурального тетрахода в верхних голосах последование I-VII невозможно (возникают параллелизмы), поэтому необходимо промежуточное звено в виде трезвучий VI или III:

$$I \left\{ \begin{array}{c} VI \\ III \end{array} \right\} VII^H \left\{ \begin{array}{c} IV \\ II_{65} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} I_{64} \\ V \\ I \end{array} \right\}$$

VI VII^н IV III VII^н II₆₅

2. Секстаккорд VII^н ступени

VII₆^н с удвоенной терцией может заменять Мв в гармонизации натурального тетрахода (1):

$$I - VII_6^H - IV - V \quad \text{или} \quad I - VII_6^H - II_7 - V_7$$

Применение VII₆^н позволяет гармонизовать нисходящий тетраход с нисходящим басом (2):

$$I_6 - VII_6^H - VI_6 - V_{65} \quad \text{или} \quad I_6 - VII_6^H - II_2 - V_{65}$$

1) VII^н IV VII^н II₇ 2) I₆ VII^н VI₆ V₆₅ I₆ VII^н II₂ V₆₅

3. Нисходящий тетраход в басу

Применение VII^н дает возможность гармонизовать нисходящий натуральный тетраход в басу (1):

$$I - VII^H \left\{ \begin{array}{c} IV_6 \\ II_{43} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} V, V_7 \\ I_{64} \end{array} \right\}$$

Удвоение терции в трезвучии I ступени дает возможность вести верхний голос параллельно басу (2). При нормальном удвоении следует соблюдать правила гармонизации терцовых тонов (смена расположения со скачком в теноре в секундовом соотношении) (3).

1) 2) 3)

4. Трезвучие V натуральной ступени

Трезвучие V^н ступени, как и VII^н, применяется в гармонизации нисходящего тетрахорда.

5. Секстаккорд V натуральной ступени

V₆^н может заменить трезвучие VII^н в гармонизации нисходящего тетрахорда в басу (1). В соединении V₆^н - IV₆ при удвоении квинты в V₆^н могут образоваться параллельные квинты допустимые в средних голосах (2). В соединении V₆^н - II₄₃ такие параллельные квинты приемлемы и между сопрано и альтом из-за сложности звучания II₄₃ (3).

Возможно последование V₆^н - VI (как и в мажоре) (1). V₆^н может заменять трезвучие VII^н в гармонизации тетрахорда в верхних голосах (2).

6. Мелодические обороты в верхнем голосе

При гармонизации мелодии определённые мелодические обороты могут быть использованы для проведения натурального тетрахорда в басу.

Обороты с IV ступенью лада допускают применение VII^н (1), с V ступенью - V₆^н (2), со II ступенью - и VII^н, и V₆^н (3).

Проанализировать следующие произведения:

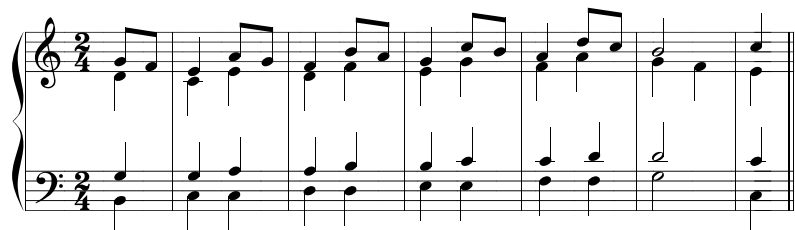
- ПХ, 1 том: № 32а "Не вечно буду я скитаться";
 № 32б "Не вечно буду я скитаться";
 № 231 "Кто верным Богу пребывает";
 № 285б "Сам Твоё дитя веди" - припев;
 № 438а "Вот ворота пред тобою";
 ПХ, 2 том: № 145 "Гусли стройте!";
 № 167 "Что вера без дел?" - припев.

ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

Диатонической (в отличие от хроматической) называется секвенция, все звенья которой используют материал только одной тональности. Диатонические секвенции называются также тональными.

В хроматической секвенции каждое звено воспроизводит точную гармоническую копию мотива, но переносит мотив каждый раз в новую тональность.

В диатонической секвенции каждое новое звено копирует расположение и голосоведение мотива, оставаясь в рамках основной тональности.

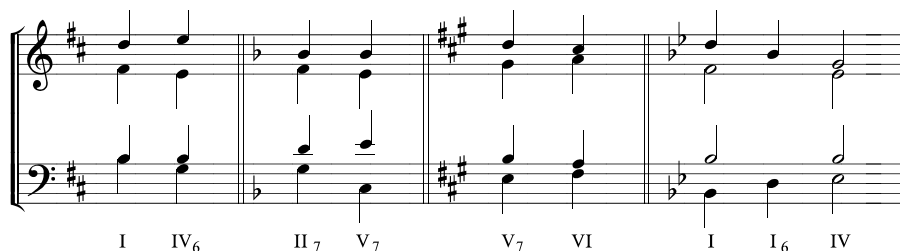


При таком передвижении качественно изменяется внутренняя структура аккордов и звучание мотива, т. к. диатонический звукоряд не имеет математической ровности строения.

В диатонической секвенции при перемещении мотива мажорные трезвучия сменяются минорными и наоборот; в ходе движения может встретиться уменьшенное трезвучие, не употребительное как самостоятельная гармония; меняется структура и окраска звучания септаккордов.

1. Голосоведение

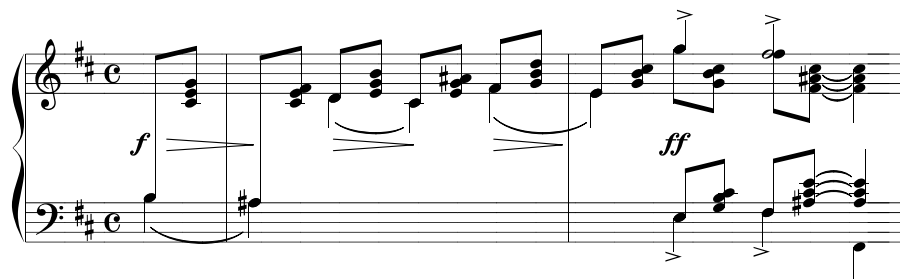
Начальный мотив обычно содержит аккорды в ясном функциональном соотношении (V–I, II–V) и правильном (чаще плавном) голосоведении.



Особенностью всех секвенций, в том числе и диатонических, является свобода голосоведения между звеньями. Здесь иногда образуется и одностороннее движение всех голосов, и ходы на увеличенный интервал, и перекрещивание, и параллелизмы совершенных консонансов. В любой секвенции основное значение имеет логика перемещения звеньев, инерция движения и швы на стыках звеньев не воспринимаются как гармонические соединения.

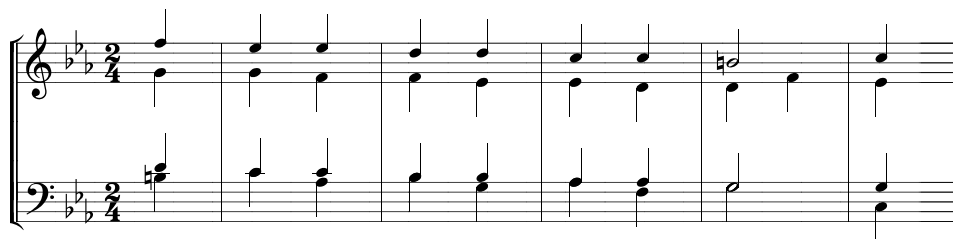
Диатонические секвенции могут быть восходящими, но чаще нисходящими. Шаг секвенции обычно поступенный (по секундам), реже через ступень (по терциям).

E. B. Scheve Спросит Господь тебя

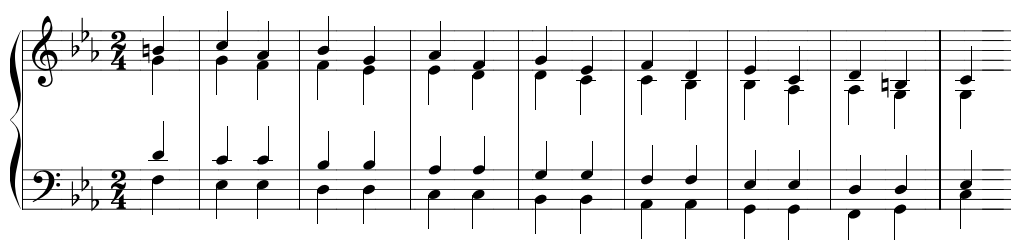


2. Особенности минора

В миноре в диатонической секвенции используется натуральный вид минора (во избежание увеличенных интервалов, образуемых VII повышенной ступенью). Лишь первое и последнее звено диатонической секвенции звучат в гармоническом миноре и плавно соединяют секвенцию с предыдущим и последующим материалом.



В ходе секвенций по натуральному минору возникает эффект отклонения в тональность параллельного мажора; проявляется закон переменности функций.



c-moll V_2 I_6 IV_2 VII_6 I_2 IV_6 VII_2 III_6
Es-dur II_2 V_6 VI_2 II_6 V_2 I_6

Иногда этот переход закрепляется кадансом и образует модуляцию в параллельный мажор, после чего следует возвращение в главную тональность.

3. Применение диатонических секвенций

Диатонические секвенции служат средством развития тематического материала и поэтому встречаются в развивающих участках формы.

В периоде диатонические секвенции могут быть во втором предложении, иногда в первом. Они часто являются способом расширения периода; могут быть и в дополнении к нему. В более крупных формах диатонические секвенции встречаются в неустойчивых, разработочных разделах формы — в развивающих серединах и средних частях, в разработках, в связках. Например: ПХ, 2 том, № 202 "Буря жизни" — с. 5.

ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ

Септаккорды IV, VI, I и III ступеней имеют второстепенное значение в ладогармонической системе. Они встречаются в музыке в основном в виде мелодически усложненных гармонических сочетаний или в своем особом красочном значении.

Побочные септаккорды первоначально использовались в тональных (диатонических) секвенциях, за что и получили название «секвенцаккордов». Без секвенций эти аккорды наиболее употребительны в основном виде и в виде секундаккордов.

1. Септаккорд IV ступени

Среди побочных септаккордов IV_7 выделяется наибольшей значимостью. В основе аккорда лежит субдоминантное трезвучие. Разрешение септимы образует II_{65} — наиболее ярко выраженную субдоминанту. В таком виде IV_7 чаще всего применяется в музыке.

Септима IV_7 может быть проходящей или задержанной. Подготовка IV_2 наиболее типична посредством проходящей септимы в басу.

Соответственно этому IV_7 в основном виде наиболее естественно подготавливается поступенным нисходящим движением баса от Мн, образующим промежуточный VI_2 . Подобная подготовка характерна и для всех побочных септаккордов.

Основные соединения

VI, VI_2, IV, I, I_6 } IV_7 { $II_{65}, VII_{43}, V_2, V$
 IV, I_6 } IV_2 { $II_7, II(dur), VII_{65}, V_{43}$

VI VI₂ IV₇ II₆₅ IV IV₇ VII₄₃ I IV₇ V₂ I₆ IV₇ V

IV IV₂ II₇ IV₂ II I₆ IV₂ VII₆₅ IV₂ V₄₃

Восходящий тетракорд минора гармонизируется с применением IV₇^M и IV₂^M.

IV₇^M V₂ IV₂^M VII₆

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 2 том: № 76 "Боже, будь милостив к нам" – 1, 4 тт.;

№ 99 "В сад Гефсиманский" – 3 т.;

№ 247 "Дни жатвы прошли" – припев.

2. Септаккорд VI ступени

VI₇ более употребителен в миноре, чаще всего с задержанной септимой и с разрешением в II₄₃ (1). В прерванном кадансе неполный V₇ связывается с VI₇ плавным голосоведением (2).

Основные соединения

$$\begin{aligned} I, I_2, VI, I_{64}, V_7 \} VI_7 \{ II_{43}, IV_{65}, VII_2 \\ VI \} VI_2 \{ IV_7, IV, II_6, II_{65} \end{aligned}$$

1) I I₂ VI₇ II₄₃ VI VI₇ I₆ VI₇ 2) V₇ VI₇ VII₂

VI VI₂ IV₇ VI₂ IV VI₂ II₆₅ (II₆)

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 1 том: № 20 "Господь, пошли с небес" – 3, 11 тт.;

№ 128а "Покрытый ранами" – 3, 7 тт.;

ПХ, 2 том: № 192 "Жизнь, словно море" – 7 т.;

№ 215 "О Отчизна дорогая" – припев, 3 т.

3. Септаккорд I ступени

В мажоре I_7 звучит очень резко из-за вводного тона (резкое противоречие между тоническим трезвучием и септимой). В миноре септаккорд употребляется с малой (натуральной) септимой (противоречие смягчается). Наиболее употребителен I_2 с проходящей, реже задержанной септимой.

Основные соединения

$I, V_6, V_{65} \} I_2 \{ VI, II_{43}, IV_6, VI_7, (VI_7^M)$

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 1 том: № 128а "Покрытый ранами" – 1, 5 тт.;

№ 255 "От греха я спасён" – 1, 5 тт.;

ПХ, 2 том: № 64 "О Господь, молим Тебя" – ц. 8;

№ 104 "Господь, восстав с вечера" – 5 т.;

№ 189 "Не унывай, Господь всегда с тобой" – 8 т.;

№ 240 "О, как прекрасен тот покой" – ц. 7;

№ 243 "В сырую землю семена" – припев, 5 т.;

№ 248 "Милости просим, друзья дорогие!" – 5, 9, 11 тт.

4. Септаккорд III ступени

III_7 является нейтральным в функциональном отношении. В гармоническом миноре III_7 звучит более определенно как двойное задержание доминанты к I_6 и приобретает особую красочность благодаря лежащему в его основе увеличенному трезвучию. Наиболее естественно употребление аккорда в последовании $V_2 - III_7^r - I_6$.

Проанализировать:

ПХ, 3 том, № 81 "О Господь всемогущий" – ц. 2, 4.

5. Разрешение септаккордов

Побочные септаккорды и их обращения разрешаются различными способами. Все варианты разрешения построены как аналогии разрешению основных септаккордов — V_7 , II_7 и VII_7 .

В качестве «секвенцаккордов» побочные септаккорды и их обращения имитируют начальное звено и копируют его голосоведение. Поэтому можно встретить разрешение, аналогичное разрешению $V-I$, $VII-I$, $IV-V$ и т. п.

Каждый септаккорд может перейти в трезвучие четвертой выше (квинтой ниже) по принципу разрешения V_7 в I (или II_7 в V). При этом септаккорд, квинтсектаккорд и терцквартаккорд переходят в трезвучие, а секундаккорд — в сектаккорд.

III₇ VI III₆₅ VI III₄₃ VI III₂ VI₆

Каждый септаккорд может перейти в трезвучие секундой выше по принципу разрешения вводного септаккорда.

III₇ IV III₆₅ IV₆ III₄₃ IV₆

Каждый септаккорд может перейти в трезвучие секундой ниже по принципу плагального разрешения II_7 в тонику.

II₇ I₆ IV₇ III₆ V₇ IV₆₅ III₆

6. Соединение септаккордов между собой

Очень естественны плавные секундовые переходы от одного септаккорда к другому — до тех пор, пока не наступит возможность разрешения какого-либо первостепенного септаккорда в соответствии с его функциональным значением (образуются секвенции).

Секундовым движением голосов септаккорды связываются между собой тремя способами:

1) С движением одной септимы, по образцу VII_7-V_{65} (терцовое соотношение септаккордов).

VII₇ V₆₅

2) С движением двух тонов, по образцу $\text{II}_7 - \text{V}_{43}$ (квинтовое соотношение септаккордов). В секвенциях такое последование наиболее употребительно.

$\text{II}_7 - \text{V}_{43}$ I_7 IV_{43} VII_7 III_{43} VI_7 II_{43} V_7 I_{43} IV_7 VII_{43}

Каждый септаккорд в основном виде может перейти в основной септаккорд по образцу перехода II_7 в V_7 ; при этом один из септаккордов – неполный.

3) С движением трех тонов – при условии, что септима находится ниже терции, во избежание параллельных трезвучий (секундовое соотношение септаккордов).

II_7 III_2 I_7 II_2 VII_7 I_2 VI_7 VII_2 V_7 VI_2 IV_7 V_2 III_7 IV_2 II_7 III_2 I

АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ В ЛАДУ

Любое хроматическое изменение ступеней натуральных ладов называется *альтерацией*.

В зависимости от результата альтерационных изменений различается внутритональная и модуляционная альтерация.

Внутритональной альтерацией называется хроматическое изменение неустойчивых ступеней лада, обостряющее их тяготение к тонике. Такая альтерация обогащает семиступенный состав диатоники и укрепляет главную тональность.

Модуляционной альтерацией называется хроматическое изменение ступеней лада (как устойчивых, так и неустойчивых), приводящее к переходу в новую тональность. Этот переход может быть временным, кратким (отклонение) или прочным, закрепленным кадансом (модуляция).

Любой неустой, отстоящий от соседнего устоя на большую секунду, может при разрешении альтерироваться.

Ладовая альтерация в мажоре:

Ладовая альтерация в миноре:

ГАРМОНИЯ II НИЗКОЙ СТУПЕНИ

Гармония II низкой ступени наиболее употребительна в виде секстаккорда — $\flat\Pi_6$ с пониженным основным тоном ($\flat\Pi_6$ — неаполитанский секстаккорд).

Название связано с композиторами неаполитанской школы конца XVII века, использовавшими аккорд в своем творчестве, хотя $\flat\Pi_6$ использовался и раньше (XV–XVII вв.) в Италии, Германии и других странах Европы. $\flat\Pi_6$ появился прежде в миноре, а затем стал использоваться и мажоре.

Благодаря понижению основного тона $\flat\Pi_6$ приобретает своеобразный суровый колорит звучания.

$\flat\Pi_6$ употребляется в гармоническом мажоре и миноре, имеет одинаковую структуру мажорного секстаккорда.

$\flat\Pi_6$ употребляется (как и Π_6) в мелодическом положении основного тона или терции. Нормативным в $\flat\Pi_6$ является удвоение терцового тона. В мажоре удвоение терцового тона необходимо, иначе при разрешении образуются ходы на увеличенные интервалы. В миноре иногда используются и другие удвоения.

Основные соединения:

I, I₆, IV, Π_6 , VI } $\flat\Pi_6$ { I₆₄, V, V₇, V₂, VII₄₃, Π_{65} , (V₉), I

В данных соединениях надо иметь ввиду следующее:

- 1) параллельные квинты между тенором и альтом вполне допустимы (1),
- 2) в соединении с доминантой образуется ход на уменьшенную терцию, требующий разрешение в тонический устой; перечень (*ре-бемоль-си, фа-ре-бемоль*) вполне естественно и хорошо звучит (2),
- 3) в соединении с VI ступенью ($\text{VI}-\flat\Pi_6$) выявляются переменные функции:

c-moll VI- $\flat\Pi_6$ = *As-dur* I-IV₆ = *Des-dur* V-I₆

Примеры неаполитанского секстаккорда в мажоре:

Гармония $\flat\Pi$ в основном виде, как трезвучие, появилась в музыкальной практике позже, чем секстаккорд. Между $\flat\Pi_6$ и $\flat\Pi$ возможен проходящий VI₆₄ (в мажоре — $\flat\text{VI}_{64}$).

Проанализировать: ЮИ, № 156 "Я искал для души".

АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ (DD) В КАДЕНЦИЯХ

При соединении с каденционными аккордами доминанты или кадансовым квартсекстаккордом в предшествующих им субдоминантовых аккордах часто повышается IV ступень лада. Наряду с $\flat\Pi_6$, аккорды с повышенной IV ступенью представляют старинный вид субдоминантовой альтерации (известный еще с добаховских времен). Эта альтерация способствует более острому тяготению к каденционному басу – V ступени (так как образует яркое полутоновое соотношение между IV повышенной и V ступенями лада).

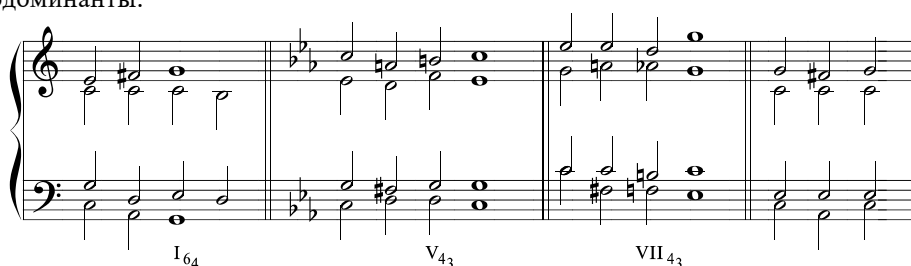
Долгое время группы альтерированных субдоминант с IV повышенной ступенью назывались "аккордами двойной доминанты" (DD).

Действительно, при разрешении этих аккордов в консонирующую гармонию V ступени возникает как бы краткое отклонение в тональность V ступени, в которой аккорды с IV повышенной ступенью играют роль доминанты (доминанта к доминанте, отсюда обозначение DD), а звук IV повышенной ступени трактуется как вводный тон к доминанте.



Сходный эффект возникает и при соединении с диссонирующей доминантой.

Однако аккорды субдоминантовой группы с IV повышенной ступенью переходят не только в доминанту; это лишь один из множества вариантов их разрешения. Они могут переходить и в кадансовый квартсекстаккорд, и прямо в тонику. В этих случаях они выступают в роли аккордов альтерированной субдоминанты.



Следовательно, аккордам субдоминантовой группы с IV повышенной ступенью свойственна функциональная двойственность:

- а) в роли двойных доминант они обнаруживают модуляционную природу альтерации;
- б) в роли альтерированных субдоминант представляют собой проявление внутритональной альтерации.

Все эти аккорды в основном виде сводятся в следующую схему, отражающую двойственность их функции.

C-dur

c-moll

1. Каденционные аккорды альтерированной субдоминанты

В каденции используются обычно аккорды на IV повышенной и VI ступени лада, т. е. на басу, прилегающему к каденционному. Таким образом, каденционными аккордами являются:

C-dur

c-moll

В миноре в аккордах может повышаться квинтовый тон (в аккордах II ступени) или терция (в аккордах IV ступени); в мажоре в аккордах IV ступени – понижаться септима.

2. Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты

Аккордам альтерированной субдоминанты часто предшествуют аккорды натуральной субдоминанты.

Альтерированная субдоминанта хорошо звучит и после I, I₆

Как вспомогательные, аккорды альтерированной субдоминанты могут следовать и после V, и после I₆₄

3. Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты

В каденции аккорды альтерированной субдоминанты разрешаются либо в I₆₄, либо в основной вид доминанты (V, V₇, V₉). При переходе альтерированной субдоминанты в диссонирующую доминанту перечень (IV повышенная – IV натуральная ступени) допускается.

В мажоре гармонию IV_7^{+1} (в виде септаккорда и квинтсектаккорда) невозможно разрешить в I_{64} : пониженная септима требует нисходящего разрешения (хотя в инструментальной литературе встречаются исключения). При переходе в I_{64} аккорд IV_7^{+1} следует заменять энгармонически равным аккордом II ступени. Изменение нотации меняет структуру и направление тяготений в аккорде.

В мажоре широкое применение находят альтерированные аккорды II ступени с двойной альтерацией (терцового тона и примы). В каденции применяются II_{65}^{+3} , II_{43}^{+3} .

При соединении консонирующей субдоминанты IV ступени с альтерированными аккордами II ступени (с альтерированной только IV ст.) может возникнуть противодвижение ходом на терцию, противоположное альтерации IV–IV повышенная ступени.

Его следует избегать из-за резкого звучания. Альтерированные аккорды II ступени можно заменять аккордами IV ступени; в мажоре возможно применение аккордов II ступени с двойной альтерацией.

В миноре альтерированные аккорды, строящиеся на VI ступени обычно применяются в натуральном ладу, так как VI повышенная тяготеет вверх, а это противоречит направленности ее движения при соединении с I_{64} , V.

Повышение VI ступени в миноре необходимо при переходе в VII ступень: при разрешении IV_7^{+1} в V (по аналогии с разрешением VII_7 в I) (1). Если в данном соединении в аккорде IV_7^{+1} (терцовый тон) VI ступень оставить натуральной, может возникнуть ход на увеличенную секунду или движение параллельными квинтами (2). Избежать параллельных квинт возможно при внутрифункциональном разрешении аккорда: $IV_7^{+1} - II_6^{\sharp 3} - V$ (3).

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 41 "Научи меня, Боже, молиться";
 № 115 "Верность Твоя велика";
 № 137 "Посмотри, вблизи потока";
 № 169 "О, имя святое" – заключительная фраза;
 № 330 "Вера в Единого Творца";
 ПХ, 2 том: № 29 "Чудная милость Божья" – заключительная фраза;
 № 30 "Вещает небо" – начальный период;
 № 61 "Ближе, Господь, к Тебе" – ц. 3, 5;
 № 76 "Боже, будь милостив к нам!" – ц. 9;
 № 116 "О смерть, где, скажи, твоё жало?";
 № 118 "Жив наш Христос" – начальный период, ц. 4.

АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ ВНЕ КАДЕНЦИИ

Все аккорды альтерированной субдоминанты можно разделить на каденционные (характерные для остановок в гармоническом движении) и некаденционные, звучащие внутри построения.

К каденционным аккордам относятся те, которые строятся на IV^+ и VI , VI^- ступени лада. Все остальные (на II, I или III ступени) являются некаденционными. Однако такое деление условно.

Например, типичный для каденции аккорд на IV^+ ступени может получить некаденционное разрешение (1). Или, наоборот, аккорд на II ступени может подготовить яркий каденционный оборот (2).

Аккорды альтерированной субдоминанты образуют в середине построения вспомогательные и проходящие обороты; встречаются они и в свободном движении.

1. Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты

В середине построения аккорды альтерированной субдоминанты подготавливаются тоникой (I , I_6), консонирующей доминантой (V , V_6), субдоминантой (II (dur), II_2 , II_7).

При соединении тоники или доминанты с альтерированной субдоминантой возникает отклонение в тональность доминанты: переменность функций образует второй функционально-гармонический план. В этих случаях аккорд альтерированной субдоминанты трактуется именно как двойная доминанта.

основная функция	I	II ⁺³ ₂	V ₆	(I)	I ₆	II ⁺³ ₅₃	- 2	V ₆	(I)
переменная функция	IV	V ₂	I ₆		IV ₆	₃ V ₅	- 2	I ₆	

При соединении аккордов натуральной и альтерированной субдоминанты в середине построения каденционные аккорды субдоминанты обычно не используются (II₆₅, II₄₃, IV и т. д.). В соединениях типично плавное голосоведение, хроматический ход IV–IV⁺ находится в одном голосе.

2. Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты

Аккорды альтерированной субдоминанты разрешаются в тонику прямо, непосредственно, или через аккорды доминанты. При прямом разрешении в тонику иногда удваивается квинтовый тон.

Особым видом разрешения является переход аккордов альтерированной субдоминанты в тонику через аккорды натуральной (или, в мажоре, гармонической) субдоминанты — дезальтерация (снятие альтерации во внутрифункциональном обороте).

Дезальтерация, снижая функциональную напряженность, усиливает своей необычностью значение окраски, фонических свойств аккорда, переключаящими внимание с процесса развития на данный момент звучания. Обычно дезальтерация IV ступени сопровождается введением элемента, уравновешивающего функциональный спад (например, введением в аккорд VI низкой ступени). Например: ПХ, 2 том, № 106 "Полный скорби и томленья" – заключительное предложение.

3. Различие альтераций субдоминанты в мажоре и миноре

Помимо повышения IV ступени лада, в аккордах субдоминантовой группы используются и другие альтерации. Они различны для мажора и минора, т. к. различна структура этих ладов.

В мажоре тоновые тяготения между II и III, IV и V, VI и V ступенями могут быть заменены полутоновыми; следовательно, в аккордах альтерированной субдоминанты возможны IV⁺, II⁺ и VI⁻ (по гармоническому мажору) ступени.

В миноре полутоновое соотношение II и III ступеней исключает возможность повышения II ступени; IV и VI ступени могут быть повышены.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'C-dur' and shows the C major scale with sharps on the 4th and 6th degrees. The bottom staff is labeled 'c-moll' and shows the C minor scale with a sharp on the 4th degree and a sharp on the 6th degree. Brackets under the notes indicate the IV and VI degrees in both scales.

Если повышение II ступени в мажоре часто используется при разрешении в тонику, то повышение VI ступени в миноре — при переходе в доминанту.

4. Вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты

Аккорды альтерированной субдоминанты могут быть вспомогательными к аккордам тоники и консонирующей доминанты.

Вспомогательные обороты к I

а) Вспомогательные обороты без смены баса.

Между I и его повторением возможен II₄⁺³, IV₄₃⁺¹ (в мажоре и миноре с различными вариантами альтераций).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'C-dur' and shows three chords: II₂⁺³, II₂⁺³⁺¹, and II₂^{+3+1r}. The bottom staff is labeled 'c-moll' and shows one chord: II₇⁺³. A dashed vertical line connects the first two chords of the C major section to the C minor section.

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 1 том: № 3 "Вот настал молитвы час";

ПХ, 2 том: № 29 "Чудная милость Божья" – 2, 10 тт.;

№ 33 "Как любящий отец" – начальный период, ц. 3;

№ 83 "Спит спокойно Вифлеем" – начальный период;

№ 104 "Господь, восстав с вечера";

№ 248 "Милости просим, друзья дорогие" – последний такт.

б) Вспомогательные обороты со сменой баса.

В качестве вспомогательных к I служат аккорды альтерированной S на VI (VI) ступени лада: II₄₃⁺³, IV₆₅⁺¹, IV₆⁺¹ (в мажоре и миноре с различными вариантами альтераций).

C-dur

c-moll

II₄₃⁺³ II₄₃⁺³ II₄₃⁺³ r IV₆₅^{+1(r)} IV₆^{+1(r)}

II₄₃⁺³ IV₆₅⁺¹ IV₆⁺¹

Вспомогательные обороты к I₆

а) Вспомогательные обороты без смены баса.

Между I₆ и его повторением возможен IV₂⁺¹. В мажоре он звучит резковато; в миноре более употребителен.

IV₂^{+1(r)} IV₂⁺¹

б) Вспомогательные обороты со сменой баса.

Вспомогательным к I₆ может быть лишь II₇⁺³ (с различными вариантами альтераций в мажоре).

Вспомогательные обороты к V и V₆

Во вспомогательных оборотах к аккордам консонирующей доминанты альтерированные аккорды играют роль двойных доминант. К V вспомогательными могут быть IV₇⁺¹ (вводный септаккорд DD – DDVII₇), II₆₅⁺³ (DD₆₅), II₄₃⁺³ (DD₄₃), с различными вариантами альтераций.

При разрешении (а иногда и при приготовлении) аккордов IV₇⁺¹, являющихся вводными к доминанте, в V удваивается терция.

К V₆ вспомогательными могут быть II₂⁺³ (DD₂), IV₄₃⁺¹ (DDVII₄₃), IV₆₅⁺¹ (DDVII₆₅), с различными вариантами альтераций.

В V_6 (как и в V) при соединении с $IV_{65}^{+1} IV_{43}^{+1}$, (вводный септаккорд) удваивается терция.
 В миноре в гармонии IV_7^{+1} часто повышается терция (VI ступень лада), во избежание ув.2 между VI и VII ступенями гармонического минора.



Проанализировать:
 ПХ, 2 том, № 110 "В страдании Один" – 14, 19 тт.

Вспомогательные обороты к I_{64}

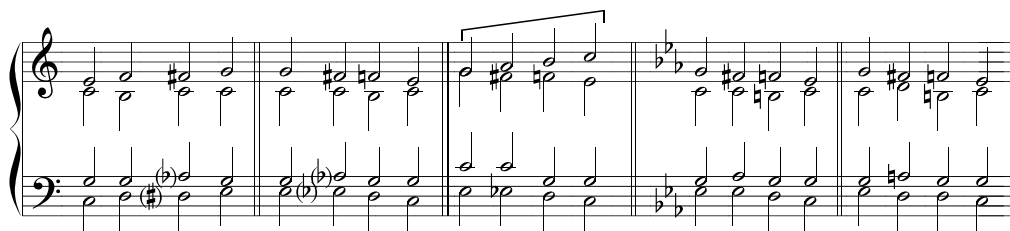
Вспомогательные аккорды к I_{64} могут быть расположены на IV^+ ступени (IV_7^{+1} , II_{65}^{+3} с различными вариантами альтерации в мажоре и миноре), или на VI (VI-) ступени (IV_{65}^{+1} , II_{43}^{+3} с различными вариантами альтерации). Вспомогательный к I_{64} аккорд может перейти непосредственно в V , V_7 .

Проанализировать следующие произведения:
 ПХ, 2 том: № 29 "Чудная милость Божья" – 14 т.;
 № 38 "Господня земля" – ц. 8;
 № 248 "Милости просим, друзья дорогие!" – заключительное предложение.

5. Проходящие обороты с аккордами альтерированной субдоминанты

Известный проходящий оборот $I-V_{43}-I_6$ служит основой проходящего оборота с аккордами альтерированной S , плавно соединяющих V_{43} и I_6 . Хроматический ход $IV-IV^+$ находится в одном голосе (чаще в сопрано).

Различные варианты альтерации проходящего аккорда II_7^{+3} и IV_2^{+1} создают множество разнообразных звучаний.



Возможны альтерированные аккорды, проходящие между аккордами доминантовой функции.



Например: ПХ, 2 том, № 225 "Что несёт нам новый год?" – припев.

6. Аккорды с увеличенной секстой

Аккорды альтерированной S , строящиеся на VI ступени гармонического мажора и VI ступени минора всегда содержат в своем составе интервал ув.6 между басом и одним из верхних голосов, содержащим IV повышенную ступень.

Частое применение этих аккордов позволило выделить их в группу "аккордов с увеличенной секстой", а каждому аккорду дать специальное название.

C-dur

ув.6 ув.6 ув.6 дв.ув.4 ув.6 ув.6 ув.5

увеличенный секстаккорд увеличенный терцкварт-аккорд дважды увеличенный терцкварт-аккорд увеличенный квинтсекст-аккорд дважды увеличенный квинт-секстаккорд

c-moll

ув.6 ув.6 ув.6

В мажоре — пять таких аккордов, в миноре — три (дважды увеличенные аккорды образуются только в мажоре). Эти аккорды широко употребительны и в основном виде, и в других обращениях, но специальные названия относятся только к приведенным в примере.

Увеличенный квинтсекстаккорд в мажоре и миноре, а также дважды увеличенный терцквартаккорд в мажоре энгармонически равны доминантсептаккорду, поэтому их еще называют ложным доминантсептаккордом.

При разрешении увеличенного квинтсекстаккорда в доминанту образуются так называемые "моцартовские квинты" (1), которые следует избегать в крайних голосах (3).

Соединение $VI-IV_{6_5}^{+1}$ в миноре естественно с любыми ходами к повышенной IV ступени лада (2).

1)

IV_6 II_{43} I VI

2)

VI VI IV_6

3) плохо

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 1 том: № 51 "Благой Господь";

ПХ, 2 том: № 9 "Господь, Тебе петь я желаю" — ц. 3;

№ 21 "Честь Тебе, Спаситель" — ц. 6;

№ 30 "Вещает небо" — 22 т.;

№ 78 "Тихая ночь" — 14 т.;

№ 174 "Что за Друга мы имеем" — ц. 2;

№ 185 "Смирись пред Богом" — заключительное предложение.

АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Альтерация аккордов доминантовой группы возникла в результате интонационного обострения их тяготений к тонике и связана с заменой тоновых тяготений к устойчивым ступеням полутоновыми, хроматическими. Первоначально такие хроматические тяготения возникали как результат движения неаккордовых звуков (хроматические проходящие), в дальнейшем же они приобрели самостоятельное значение альтерированных аккордов доминантовой группы.

В состав наиболее употребительных аккордов доминантовой группы (V , V_7 , V_9 , VII_7) входят VII, II, IV и VI неустойчивые ступени. Альтерация VII ступени в гармоническом миноре и VI ступени в гармоническом мажоре считаются условно-диатоническим явлением. II ступень в мажоре может повышаться и понижаться, в миноре — только понижаться; IV ступень в мажоре только повышается, в миноре — может и повышаться, и понижаться на полутон.

1. Повышение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях

Повышение II ступени возможно только в мажоре и придает доминантовым гармониям светлое звучание. В гармоническом мажоре II повышенная ступень входит как бы в противоречие с низкой VI ступенью.

Повышенная II ступень в качестве квинтового тона входит в V^{+5} , V_7^{+5} , V_9^{+5} и их обращения и разрешается вверх, в терцию тонике (меняется привычное тяготение).

Трезвучие V^{+5}

Раньше всего в музыку вошло повышение квинтового тона в трезвучие V ступени в сопрано. Нередко встречаются автентические полукаденции, в которых голос сопрано, задержавшись на квинтовом тоне V, направляется вверх по хроматическому полутону. Следующая фраза начинается тоникой в положении терции (1).

Повышенный квинтовый тон возможен и в средних голосах (2). Вне каденции возможно не только V^{+5} , но и V_6^{+5} (3).

1) 2) 3)

V V^{+5} V V^{+5} V_6 V_6^{+5}

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 96 "Сердце моё, о Боже, испытай" – 16 т.;
№ 219 "В сердце песня новая звучит" – припев;
№ 256 "Под сенью крыл" – 4 т.;
№ 279 "Хочет Иисус, чтоб Ему я служил";
№ 333 "В мире шумном и мятежном";
ПХ, 2 том: № 14 "Боже, Тебе поём" – 8 т.;
№ 236 "О Господь, благословляя" – 6 т.

V_7^{+5}

V_7^{+5} всегда полный септаккорд. При разрешении V_7^{+5} и его обращений в тонике удваивается терция в связи с разрешением квинты и септимы.

V_7^{+5} и его обращения чаще применяются с квинтовым тоном в мелодии; повышенная квинта вводится движением на хроматический полутон (1). Возможно введение повышенной квинты и септимы в гармонию V ступени одновременно (2).

Лучше звучат V_7^{+5} и его обращения в том случае, если повышенная квинта находится над септимой (образуется ув.6, которая разрешается в октаву) (1, 2).

1) 2)

V_{65} V_{65}^{+5} V_7 V_7^{+5} V V_2^{+5}

Проанализировать: ПХ, 1 том: № 251 "Обетованья всегда пребудут" – припев.

VII₇⁺³

Альтерированный VII₇⁺³ и его обращения разрешаются в тонику с удвоенной терцией, так же как и без альтерации.

Аккорды лучше звучат тогда, когда между голосами образуется ув.6 (терцовый тон над квинтой)(1). Возможно и такое расположение голосов, когда образуется ум.3 (2).

VII₆⁺³ по причине неудачного разрешения не употребляется.

VII₄₃ уменьшенный используется в плагальном значении, как и диатонический его вид (3).

1) 2) 3)

VII₇⁺³ VII₄₃⁺³ VII₆₅⁺³ VII₇⁺³ VII₄₃^{+3r}

Во избежание тоники с удвоенной терцией в крайних голосах при разрешении V₂⁺⁵ и VII₄₃⁺³ применяются скачки в сопрано, которые использовались при разрешении аккордов без альтерации (1). Часто после скачка идет движение к ожидаемому тону разрешения (разрешение на расстоянии) (2).

1) 2)

V₂⁺⁵ V₂⁺⁵ VII₄₃^{+3r}

V₉⁺⁵

V₉⁺⁵ звучит красочно и разрешается в тонику с удвоенной терцией. В гармоническом мажоре в V₉⁺⁵ кроме ув.6 (ум.3) образуется дв.ув.4 (дв.ум.5). В сопрано возможна не только повышенная квинта.

Особенно светлое звучание приобретает аккорд в натуральном мажоре с ноной в мелодии.

V₉⁺⁵ не применяется в четырехголосном звучании.

Для минора более характерна понижающая альтерация доминант, подчеркивающая его "минорные" ладовые свойства; для мажора – и повышающая альтерация, еще больше "осветляющая" лад, и понижающая, и расщепление тонов.

2. Понижение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях

Понижение II ступени звукоряда в мажоре и миноре дает V⁻⁵, V₇⁻⁵, V₉⁻⁵ с обращениями, а также VII₆⁻³ и VII₇⁻³ с обращениями.

По причине неудобных разрешений пониженной квинты V⁻⁵ и его обращения менее употребительны.

V_7^{-5}

Широко используется V_7^{-5} с обращениями.

Ход на хроматический полутон может быть в любом голосе.

Разрешение этих альтерированных аккордов подобно разрешению неальтерированных их видов. Альтерация усиливает тяготение квинтового тона V в I ступень лада.

Музыкальный пример, иллюстрирующий использование аккорда V_7^{-5} и его разрешения. Включены ноты для аккордов V_7^{-5} , $V_{6_5}^{-5}$, $V_{4_3}^{-5}$, V_2^{-5} , V_7^{-5} и VI .

VII_7^{-3}

Альтерированные VII_7^{-3} и его обращения разрешаются в тонику с удвоенным основным тоном (понижение терции меняет ее привычное разрешение) (1).

При разрешении могут возникнуть параллельные квинты, если септима VII_7^{-3} находится выше пониженной терции (2). Ввиду этого $VII_{6_5}^{-3}$ употребляют при возможности внутрифункционального разрешения гармонии. Внутрифункциональное разрешение применяют и при разрешении других видов аккорда во избежание параллелизма (3).

Музыкальный пример, иллюстрирующий разрешение аккорда VII_7^{-3} в тонику с удвоенным основным тоном. Показаны три варианта разрешения: 1) стандартное разрешение, 2) вариант с параллельными квинтами (плохо), и 3) вариант с использованием $VII_{6_5}^{-3}$ для избежания параллелизма (лучше).

V_9^{-5}

V_9^{-5} применяют в гармоническом миноре и гармоническом мажоре. Пониженный квинтовый тон должен быть расположен над ноной, в противном случае при разрешении V_9^{-5} в I возникают параллельные квинты.

Музыкальный пример, иллюстрирующий использование аккорда V_9^{-5} и его разрешения. Показаны варианты разрешения с использованием V_9^{-5r} и V_9^{-5} .

V_9^{-5} (также, как и V_9^{+5}) в четырехголосном изложении не употребляется.

Доминантовые гармонии с II пониженной ступенью лада вносят особую минорную окраску (особенно, если аккорды вводят сразу после тоники или субдоминанты без хроматического хода).

Музыкальный пример, иллюстрирующий разрешение аккордов VII_7^{-3r} , IV^r , $V_{4_3}^{-5}$, $II_{6_5}^r$ и V_2^{-5} .

Альтерация IV ступени (повышение в мажоре и понижение в миноре) применяется обычно не самостоятельно, а одновременно с альтерацией II ступени (образуется двойная альтерация: двойное повышение или понижение). Разрешение происходит по направлению альтерации.

ОБЩАЯ ТЕОРИЯ МОДУЛЯЦИЙ

Модуляцией называется переход из одной тональности в другую. Впечатление перехода создает характерный для новой тональности гармонический или мелодический оборот.

Разнообразные виды, формы и способы модуляций соответствуют их различным задачам в музыке. Прежде всего модуляции различаются по двум основным признакам:

- 1) по положению в форме;
- 2) по способу перехода в новую тональность.

1. По положению в форме различаются:

- а) несовершенная модуляция: отклонение;
- б) совершенная модуляция, переход.

2. По способам перехода в новую тональность модуляции делятся на:

- а) постепенные;
- б) внезапные.

Внезапные модуляции в свою очередь разделяются на:

- сопоставления;
- энгармонические;
- модуляции без энгармонизма, через аккорды мажоро-минорных систем.

1. Положение модуляций в форме периода

Если новая тональность появляется в середине периода (или иного музыкального построения) на короткое время и не использует кадансирующих средств — это несовершенная модуляция. Она выполняет роль временного, неустойчивого показа тональности. Например: ПХ, 1 том, №13, "Спаситель, говори нам", припев.

Если же утверждение новой тональности совпадает с окончанием периода (или иного построения) и закреплено заключительным кадансом — это совершенная модуляция. Например: ПХ, 2 том, №4, "Тебя хочу хвалить я пеньем", 1–8 тт.

Наличие средств кадансирования — это лишь характерный, сопутствующий признак. Например: ПХ, 1 том, № 556, "Таков, как есть без дел, без слов".

Иногда в самый момент своего образования модуляция может не иметь кадансового закрепления, которое наступит позднее, возможно после ряда других модуляций. Например: ПХ, 2 том, № 103, "Я был во многих странах", 1–20 тт.

2. Способы модуляции

Способы перехода из одной тональности в другую весьма различны.

Если появление новой тональности подготовлено последовательной сменой функционально связанных между собой аккордов, модуляция называется постепенной.

The diagram shows a musical progression in C major (C-dur) moving to D minor (Des-dur). The progression is: C-dur (C4, E4, G4) -> F-dur (F4, A4, C5) -> b-moll (F4, A4, Bb4) -> Des-dur (Ab4, C5, Eb5). Brackets above the notes indicate the tonalities: C-dur, F-dur, b-moll, and Des-dur.

Если новая тональность заранее не подготавливается, а появляется в результате неожиданного переосмысления общего для обеих тональностей аккорда, модуляция называется внезапной.

1) Внезапная модуляция на грани частей формы, где построение оканчивается в одной тональности, а новое построение начинается в другой, называется сопоставлением.

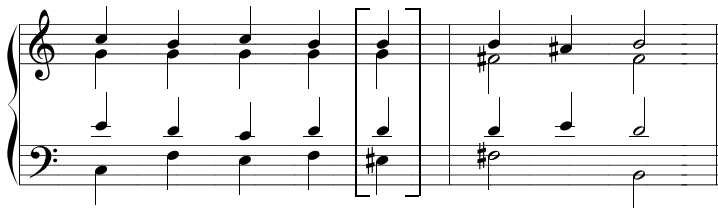
The diagram shows a juxtaposition modulation. The first part is in C major (C-dur) with notes C4, E4, G4. The second part is in D minor (Des-dur) with notes Ab4, C5, Eb5. A vertical line (cadenza) separates the two parts.

Например: ПХ, 1 том, №61, "Иисус, души Спаситель".

Проанализировать следующие произведения:

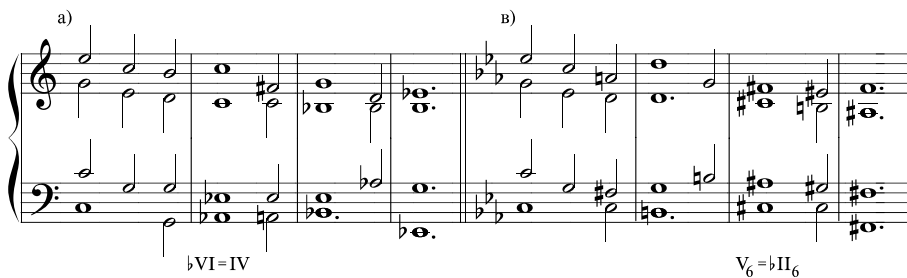
- ПХ, 1 том: № 200 "Радуйтесь, братья";
 № 234б "Я нашёл себе спасенье";
 № 294 "Как серна стремится к потоку";
 № 300а "К неземной стране";
 № 504 "В руках я Иисуса";
 № 507 "Всё посвяти Иисусу";
 ПХ, 2 том: № 11 "Готово сердце моё" – 1-11 тт.;
 № 16 "Пойте, славьте Господа" – начальный период;
 № 74 "О Иегова";
 № 75 "Господи, рано услышь";
 № 89 "Вот звучит небес простор";
 № 125 "Он воскрес!".

2) Внезапная модуляция основанная на энгармонической замене общего для обеих тональностей аккорда, называется энгармонической.



Например: ХП, выпуск 4, "Он был презрён" – ц. 2, 6 т. – $VI_{43}^{+1+3} (h\text{-moll}) = II_{43}^{+1+3} (D\text{-dur})$

3) Модуляция называется внезапной без энгармонизма, если переход в новую тональность основан не на энгармонической замене аккорда, а на перемене его значения как гармонии низких или высоких ступеней мажоро-минорной системы.



Например: ХП, выпуск 2, "Отче наш", ц. 5, 3 т. – $bII=VI$.

3. Отклонение

Отклонение – это кратковременный уход в новую тональность без закрепления в ней.

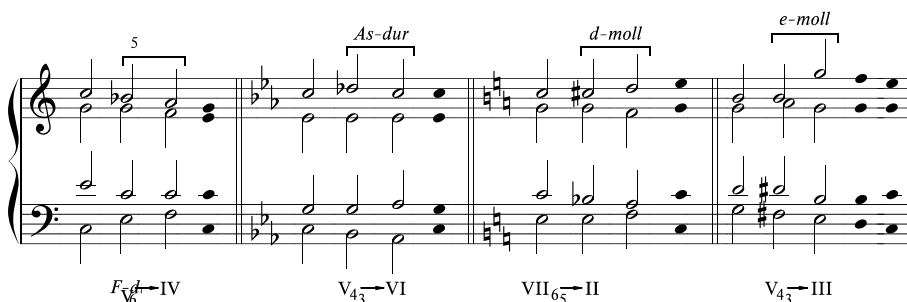
В качестве кратковременной, "местной" тоники может выступить любое консонирующее трезвучие данной тональности: II (в мажоре), III, IV, V, VI и VII (в натуральном миноре).

Каждая местная тоника для своего утверждения привлекает к себе аккорды собственных доминантовых и субдоминантовых функций. Для главной тональности – это побочные доминанты и субдоминанты.

Совокупность аккордов диатонической системы, обогащенной побочными доминантами и субдоминантами родственных тональностей, образует хроматическую систему.

4. Виды отклонений

Если средством отклонения является аккорд доминантовой функции к местной тонике, такое отклонение называется автентическим.



Реже встречаются плагальные отклонения (через аккорды побочных субдоминант).

$II_{65} \rightarrow III$
 $IV \rightarrow VII^H$

Аккорды побочных доминант применяются обычно диссонирующие, причем гармонии V_7 — в виде обращений: основной вид V_7 при разрешении в местную тонику образует яркий каданс, неожиданно "разрезающий" музыкальную ткань. Часто используется V_2 (с его удобным разрешением в сектаккорд местной тоники), а также V_{43} , V_{65} ; широко употребительна гармония VII_7 и его обращений (в мажоре чаще используется VII_7 уменьшенный).

$VII_7 \rightarrow IV$
 $VII_{65} \rightarrow VI$

В отклонении может отсутствовать местная тоника. В этом случае тональность отклонения легко обрисовывается сопоставлением неустойчивых функций (например, $IV-V$, $II-V$, $V-VI$ и т. п.). Отклоняющийся аккорд (побочная доминанта или субдоминанта) может быть взят после любого (обычно консонирующего) аккорда основной диатоники.

Например: ПХ, 1 том, № 309а "Страх ли душу угнетает" — припев; ПХ, 2 том, № 35 "О Боже наш" — начальный период.

$II_{43} \rightarrow V$
 $V_7 \rightarrow VI$
 $II_7 \rightarrow V$
 $V_7 \rightarrow VI$

При соединении аккордов DD, переходящих в консонирующую доминанту (V и V_6), возникает отклонение в тональность V ступени.

5. Побочные доминанты в кадансах

Возможности применения побочных доминант весьма многообразны. Побочные доминанты могут включаться в кадансовые обороты, расширяя их и придавая им модуляционность.

Особое место занимает отклонение в доминанту, как модуляционная форма половинного каданса.

DD
 DD

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 248 "Обетования Божии";
 № 332 "Непобедимое нам дано знамя";
 № 341 "Измученный жизнью суровой";
 № 440 "Пусть берёт, кто хочет";
 № 478 "Кротко и нежно Иисус призывает";
 ПХ, 2 том: № 97 "У креста Христова";
 № 245 "Семена несущий с плачем".

Возможно отклонение в Мн в расширенном кадансе (1). Прерванный каданс приобретает модуляционную функцию при замене V_7 побочной доминантой VII_7 (2).

1) V_{43}/M_n VII_7/M_n

2) V_{43}/M_n VII_7/M_n

3) V_{43}/M_n VII_7/M_n

4) V_{43}/M_n VII_7/M_n

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 207 "Иисус – Друг наш самый лучший!";
 № 2756 "Господь! Ты днём и ночью";
 № 283 "За евангельскую веру";
 № 309a "Страх ли душу угнетает";
 № 352 "Христос – основа церкви";
 № 4426 "Пастырь Добрый ищет";
 № 4906 "Я в мире с Богом!"

В кадансе естественно звучит последование $V_7 - VII_7/M_n$ с хроматическим ходом в басу (3). Подобный модуляционный прерванный каданс образуется в последовании $I_{64} - VII_7/M_n - VI$ (4).

Отклонение в субдоминантную сторону часто используется как средство расширения дополнительного каданса.

3) V_{65}/S V_2/S

4) V_{65}/S

Например: ПХ, 2 том, №37 "Небеса возвещают Господню славу" – ц. 10.

Возможно включение в кадансовые обороты отклонения во II ступень.

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий отклонения в II ступень в кадансовых оборотах. Фрагмент состоит из двух систем нот. Первая система: верхний регистр (треугольник) содержит аккорды VII₇/M_H и VII₄₃/II; нижний регистр (бас) содержит аккорды V₂/S и VII₄₃/II. Вторая система: верхний регистр содержит аккорды VII₇/M_H и VII₄₃/II; нижний регистр содержит аккорды V₂/S и VII₄₃/II.

M_B в мажоре обычно в кадансах не участвует. В миноре при невозможности отклонения в тональность II ступени, модуляционные кадансы более ограничены, чем в мажоре:

- 1) отклонение в D (1),
- 2) отклонение в M_H.

В отличие от мажора последование V/M_H-VI не образует прерванного каданса (2). Последование I₆₄-V/M_H малоупотребительно (3).

- 3) отклонение в S (4),

4) в отличие от мажора, для минора весьма характерно отклонение в тональность M_B, которое может включиться в каданс (5).

Пять музыкальных примеров отклонения в II ступень в кадансовых оборотах в миноре:

- 1) отклонение в D (1): V₆₅/D
- 2) отклонение в M_H: VII₇/M_H
- 3) отклонение в S (4): VII₇/M_H
- 4) отклонение в S (4): V₂/S
- 5) отклонение в M_B: V₆₅/M_B и VII₇/M_B

Особенностью минора является отклонение в тональность неаполитанского аккорда (хотя она не относится к тональности диатонического родства). Этому содействует важное функциональное значение IV ст трезвучия в ладу, а также то обстоятельство, что данная побочная доминанта в виде трезвучия оказывается одновременно нижней медиантой, а в виде V₇ энгармонически равна альтерированной субдоминанте.

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий отклонения в тональность неаполитанского аккорда. Фрагмент состоит из двух систем нот. Первая система: верхний регистр (треугольник) содержит аккорды VI=V/bII и V₂/bII; нижний регистр (бас) содержит аккорды VI=V/bII и V₂/bII. Вторая система: верхний регистр содержит аккорды VI=V/bII и V₂/bII; нижний регистр содержит аккорды VI=V/bII и V₂/bII.

Отклонения возможны не только на каденционных участках построения, но и внутри и даже вначале построения. При самых разнообразных возможностях отклонений в первом и втором предложении надо иметь в виду одно важное условие: отклонение в субдоминанту (в тональности IV и II ступеней) должны быть сосредоточены в конце второго предложения перед завершающим кадансом, так как они содействуют укреплению каданса (и основной тональности в целом). Отклонения в субдоминантную сторону и в медианту в первом предложении должны быть очень легкие, а в основном предоставлять место отклонениям в доминанту.

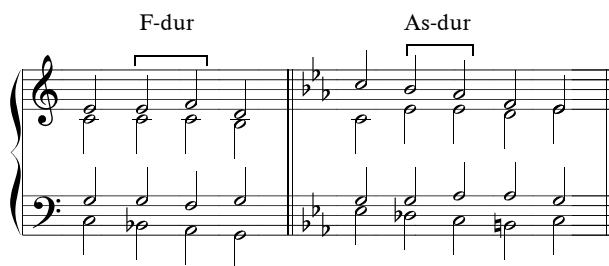
Основное место они должны иметь на последнем этапе гармонического развития — во втором предложении.

Метроритмические условия отклонений предполагают обычно звучание местной тоники на сильной или относительно сильной доле, а побочных доминант или субдоминант — на слабых.

6. Практические рекомендации

1. Перед гармонизацией заданной мелодии надо отметить зоны отклонений квадратными скобками и подписать тональности отклонений.

2. Анализируя тональный план построения, нужно обращать внимание не только на явные признаки отклонений — появление в мелодии альтерированных ступеней лада ("случайных знаков"), но и учитывать возможность отклонений при диатоническом звучании мелодии, например:



3. При выяснении направленности мелодических тяготений нужно помнить, что *восходящее полутоновое* тяготение характерно прежде всего для разрешения VII ступени в I (следовательно, тональность отклонения определится верхним звуком этого полутона); однако возможна и иная трактовка: II–III ступень (в миноре).

Нисходящее полутоновое тяготение может быть трактовано как движение IV–III в мажоре, VI (♭VI)–V в миноре и гармоническом мажоре.

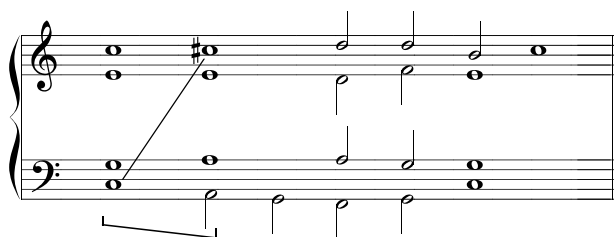
Восходящее движение на тон характерно для разрешения II в III ступень (в мажоре), IV в V (в мажоре и миноре).

Нисходящее движение на тон может быть гармонизовано как разрешение II–I или IV–III (в миноре) или VI–V (в мажоре).

4. Звук, к которому направлено отклонение, может быть трактован как прима или терция, или квинта местной тоники.

5. Приготовление побочных доминант и субдоминант требует тщательной подготовки:

- 1) по возможности — плавного голосоведения (гармонического соединения);
- 2) контроля хроматических ходов во избежание перечений. Полупереченье — противодвижение хроматическому повышению ходом на терцию вниз — допускается в басу.



6. Нежелательны активные отклонения в самом начале построения, когда еще недостаточно укреплена главная тональность.

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 312 "Жизнь посвящаю Тебе";
 № 313 "Вас, верные служители Христовы";
 № 438б "Вот, ворота пред тобою";
 № 446 "Из чужого края";
 № 496 "Спаситель за меня в могиле был";
 № 502 "Христу хвала";
 № 507 "Всё посвяти Иисусу";

- ПХ, 2 том: № 9 "Господь, Тебе петь я желаю" – начальный период, ц. 5;
 № 42 "О Господь, Спаситель мой";
 № 63 "О Благий, Трисвятый" – припев;
 № 70 "Да направится молитва моя" – ц. 1, 4;
 № 126 "Он воскрес! Он воскрес!" – ц. 3;
 № 137 "Дух Святой".

ХРОМАТИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ. ДОМИНАНТОВЫЕ ЦЕПОЧКИ. ЭЛЛИПСИС

В хроматической секвенции (в отличие от диатонической) каждое звено звучит в новой тональности и воспроизводит не только голосоведение, но и функциональное отношение аккордов начального мотива. Хроматические секвенции называют также модулирующими (каждое звено модулирует, переходит в новую тональность), или транспонирующими (звенья транспонируют начальный мотив в различные тональности).

Обычно звено состоит из двух-трех аккордов. Для строения звена типично ясное функциональное соотношение аккордов (часто типа неустой–устой: D–T, S–D–T, DD–D–T). Например: ПХ, том 2, № 19, "Славьте Бога сил", ц. 5.

Иногда звено не содержит тонического устоя (IV–V). Например: ПХ, том 3, № 191, "Спросит Господь тебя", 14–15 такты.

Встречается строение звена, где движение направлено от тоники к неустойчивой функции. Например: ПХ, том 1, № 446, "Из чужого края", 1–4 такты.

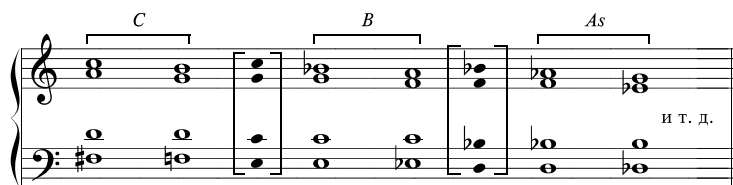
Секвенция может быть точной и неточной. Например: ПХ, том 2, № 87, "Слышишь, ангельское пенье", ц. 3.

Количество звеньев секвенции в художественной литературе не превышает обычно двух-трех. При большем количестве звеньев секвенция или варьирует звено, или меняет шаг. Например: ПХ, том 2, № 99, "В сад Гефсиманский".

1. Доминантовые цепочки

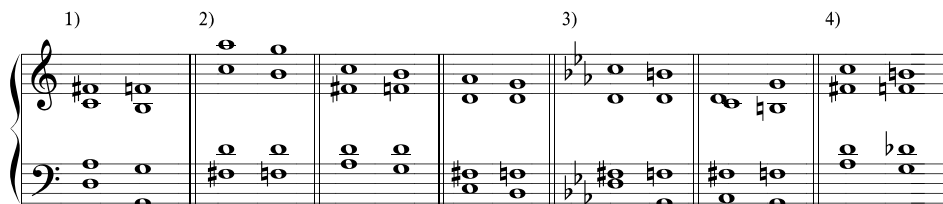
Соединение в начальном мотиве двух диссонирующих доминант, принадлежащих разным тональностям, превращает последующую секвенцию в так называемую *доминантовую цепочку*.

Примером мотива доминантовой цепочки может служить уже знакомое соединение диссонирующих аккордов DD и D, которое вместо разрешения в тонику плавно переходит в новую диссонирующую DD к другой тональности. Возникает движение по тонам вниз.



Например: ХП, выпуск 2, "Отче наш", ц. 6.

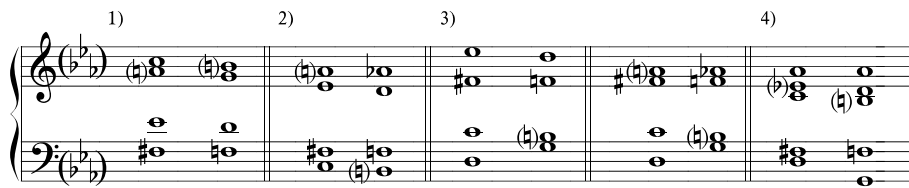
Наиболее распространенный вид доминантовой цепочки – соединение двух гармоний малого мажорного септаккорда с нижнеквинтовым соотношением их основных тонов (1). Аккорды могут быть взяты и в основном виде (септаккорд), и в виде обращений (квинтсектаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд) (2), а соединение их может быть не только плавным, но и скачковым (широко употребительным для доминант) (3); гармонии доминант могут быть обогащены секстами, могут быть и альтерированы (4).



Доминантовую цепочку может образовать соединение гармоний по типу:

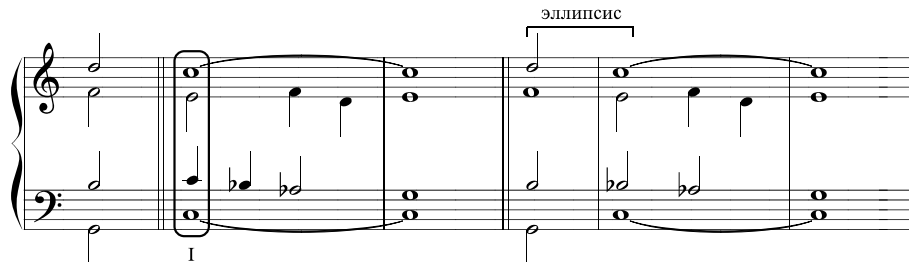
а) вводный септаккорд двойной доминанты – диссонирующий аккорд V ступени (соединение вводного септаккорда с обращением V₇) (1);

- б) вводный септаккорд двойной доминанты – вводный септаккорд VII ступени (2);
 в) нонаккорд – септаккорд (3);
 г) нонаккорд – нонаккорд и т. п. (4).



2. Эллипсис

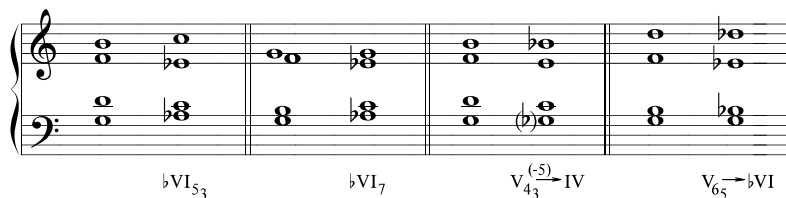
Доминантовые цепочки представляют собой частный (и самый распространенный) вид эллипсиса. "Эллипсис" в буквальном переводе означает "пропуск, выпадение". *Эллиптическим* называется оборот, в котором ожидаемое разрешение диссонирующего аккорда пропускается; вместо разрешения следует другой диссонирующий аккорд, не состоящий с предыдущим в прямой функциональной связи, но плавно соединенный по голосоведению.



Одним из видов эллипсиса в диатонике может служить прерванный оборот: в нем ожидаемое разрешение V в I заменяется последованием V–VI и V–IV₆.

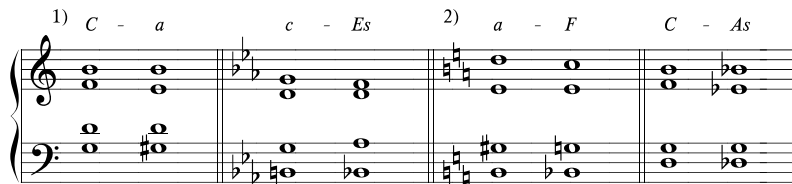
Однако понятие "эллипсис" относится в основном к хроматическим явлениям; *эллипсис* – это хроматический прерванный оборот. Например: ПХ, том 2, №64, "О Господь, молим Тебя", ц. 7, 3, 4 тт.

Эллиптический эффект возникает и при переходе V₇ мажорной тональности в трезвучие VI низкой ступени (консонантный аккорд), и при переходе V₇ в bVI_7 ; V₇ в $V_{4_3} \rightarrow IV$; V₇ в $V_{6_5} \rightarrow bVI$; V₇ в $VII_{6_5} \rightarrow II$ и т. п. (заменяющие аккорды чаще диссонантны).



Частным случаем эллипсиса является переход основной доминанты в доминанту к параллельной тональности (соотношение их основных тонов – малотерцовое) (1).

Встречается и большетерцовое соотношение доминант (2).



При плавном голосоведении – необходимом условии эллипсиса – аккорд основной доминанты может перейти в побочную доминанту к весьма далекой тональности. Связь по голосоведению компенсирует отсутствие функциональной связи.



Эллипсис встречается обычно внутри построения.

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 1 том: № 281а "Когда мы со Христом" – припев;

№ 333 "В мире шумном и мятежном";

ПХ, 2 том: № 64 "О Господь, молим Тебя" – ц. 7;

№ 225 "Что несет нам новый год?" – припев;

№ 236 "О Господь, благословляя" – 2, 3 тт.; 13, 14 тт.;

№ 238 "Когда я был ещё дитя" – запев;

№ 243 "В сырую землю семена" – запев.

МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

Слово "модуляция" (от лат. *modulatio*) означает "размеренность". Происхождение термина отражает необходимое качество модуляций – их постепенное убедительное приготовление, их спокойную неторопливую смену.

Однотональные построения чаще встречаются в небольших простых формах. Крупные же формы в своем композиционном принципе основываются на противопоставлении различных тем в разных тональностях, что требует умения связать темы, не разорвав неловким поворотом логику целого. Поэтому техника модуляции требует серьезного изучения.

1. Положение в форме

В простых формах, являющихся частью крупной формы, или самостоятельными произведениями небольшого масштаба, модулирующим является обычно начальный период. Его тональная разомкнутость дает толчок дальнейшему тональному развитию и формированию простой двух- или трехчастной композиции с возвращением в репризе в исходную тональность. В более развернутых формах модуляцию могут содержать не только экспозиционные участки формы (изложение тем), но и связующие части, переходы, разработочные.

Итак, *модуляция* – это заранее подготовленный, основательный и прочный переход в новую тональность. Независимо от того, будет ли новая тональность закреплена, новая тоника утверждается убедительной каденцией.

2. Способы модуляции в тональности диатонического и гармонического родства

1. Модуляция через отклонение содержит сначала отклонение в новую тональность, а затем закрепление в ней полным кадансом. Преимущество этого способа – простота и мягкость перехода. Например: ПХ, 1 том: № 309а "Страх ли душу угнетает"; № 490б "Я в мире с Богом".

2. Модуляция через общий аккорд (функциональная модуляция) также обеспечивает легкий и естественный переход в новую тональность. Она основана на перемене функции, принадлежащего обоим тональностям аккорда. Имея в прежней тональности одно значение, в новой он приобретает другое значение и тем самым способствует перемещению тональной опоры.

Его преимущество по сравнению с модуляцией через отклонение в том, что новая тоника, появляясь впервые в самом конце построения, сохраняет свежесть и новизну звучания. Этот вид модуляции и будет рассмотрен в первую очередь.

РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Степень родства тональностей определяется прежде всего количеством общих звуков в них (и следовательно, общих интервалов и аккордов). Кроме того на родство тональностей влияет интервальное соотношение их основных тонов. Наиболее близкие тональности квинтового и терцового соотношения. Более далекими для данной тональности являются тональности секундового (особенно малосекундового) и тритонового соотношения.

Наиболее близкими (I степени родства) для данной тональности являются:

1) параллельная тональность, с тем же количеством ключевых знаков. В мажоре – это нижняя медианта, в миноре – верхняя.

2) тональность доминанты и ее параллели, с разницей на один ключевой знак в сторону диезов. В мажоре – это тональность V и III ступеней, в миноре – V^н и VII^н ступеней.

3) тональность субдоминанты и ее параллели, с разницей на один ключевой знак в сторону бемолей. В мажоре – это тональность IV и II ступеней, в миноре – IV и VI ступеней.

Эти пять тональностей образуют группу тональностей *диатонического родства*.

Тональностью *гармонического родства* для мажора является тональность минорной субдоминанты, а для минора – тональность мажорной доминанты.

C-dur родственные I степ. (диатон. родство) (гарм. родство)
a-moll *G-dur* *F-dur* *e-moll* *d-moll* *f-moll*

c-moll родственные I степ. (диатон. родство) (гарм. родство)
Es-dur *f-moll* *g-moll* *As-dur* *B-dur* *G-dur*

В группу первой степени родства входят шесть тональностей. Модуляция-переход в любую тональность первой степени естественна, так как тональности диатонического родства в основном содержат шесть общих звуков.

Более далека по звуковому составу от данной тональности гармонического родства.

C-dur (гарм.)
f-moll (гарм.)

Однако интервальное соотношение тональностей гармонического родства (квинтовое) и тесная функциональная связь позволяют относить их к родственным первой степени.

МОДУЛЯЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС

В модуляционном процессе различаются тональности — начальная и последующая. Функциональная связь тональностей осуществляется через общий аккорд, который называется посредствующим. Этот аккорд сам по себе еще не производит модуляции, но создает для нее возможность, подготовку. В процессе модулирования происходит перемена функции посредствующего аккорда: в последующей тональности он оказывается построенным на другой ступени и соответственно этому приобретает новое ладовое значение. Указанная перемена выражается формулой приравнения, например: I = IV.

Посредствующие аккорды применяются в модуляции в разных видах — в виде трезвучия, сектаккорда, изредка квартсектаккорда (проходящего) и септаккорда. Однако, септаккорды, будучи связаны разрешением, в роли посредствующих аккордов имеют меньшее значение, чем трезвучия, допускающие более свободное их истолкование и переключение.

После посредствующего следует модулирующий аккорд, который выводит гармоническое движение из предыдущей тональности и направляет его в новую тональность. Модулирующий аккорд должен быть характерен для новой тональности и не характерен для предыдущей — только в таком случае он создает впечатление модуляции.

В качестве модулирующего аккорда желательно неустойчивое диссонирующее созвучие с его более ярким стремлением к разрешению (S, II₇, альтерированные S, V₇, I₆₄).

Появление модулирующего аккорда влечет за собой кадансовое закрепление новой тональности, если этот аккорд характерен для заключительной каденции. Если же модулирующий аккорд не характерен для заключительной каденции (обращения V₇, VII₇ с обращениями, II₂), то движение идет к новой тонике, а после ее достижения начинается заключительная каденция. В таких случаях, когда Т новой тональности вводится до наступления каденции, ее лучше брать в виде сектаккорда или в мелодическом положении не основного тона, чтобы она прозвучала более завершено в конце.

1. Формулы модуляционных переходов

Модуляция-переход, в отличие от модуляции-отклонения, характеризуется перевесом последующей тональности. Переходы могут осуществляться самыми разнообразными способами. Для того, чтобы в простейшем виде показать возможности переходов, приводятся однотипные модуляционные формулы, которые дают представление об основных функциональных связях тональностей.

Формулы основаны на следующих принципах:

1. Модуляция осуществляется кратчайшим прямым путем. После автентического оборота Т–D–Т, гармоническое движение непосредственно идет через субдоминанту в заключительный каданс новой тональности. Таким образом модуляционный процесс состоит из двух основных фаз: показа первой тональности и непосредственного утверждения новой тональности.

2. Первая тональность закрепляется относительно слабо, вторая — значительно сильнее. В результате такого соотношения первая тональность подчиняется второй.

3. Появление тоники (в устойчивом виде) новой тональности оттягивается на последний момент. Опираясь на данные формулы можно варьировать выбор аккордов и их обращений, расширять, усложнять и видоизменять модуляционное движение.

2. Модуляции из мажора

В нижеследующих формулах перехода под обозначением S подразумевается субдоминанта в любом виде, преимущественно IV, II₆, II₆₅, II, II₇. Выбор субдоминант зависит от голосоведения, особенно от движения верхнего голоса и баса.

C-dur Новые тональности

закрепление утверждение

1. C - a: I-V-[I = III]-S-K
2. C - G: I-V-[I = IV]-S-K
3. C - e: I-V-[I = VI]-S-K
4. C - F: } I-V-[I = V]-V₂-I₆-S-K
5. C - f: }
6. C - d: I-V-[I = VII^{II}] < S-K
III-S-D-T

1) C-a I=III

2) C-G I=IV

3) C-e I=VI

4,5) C-F(f) I=V

6) C-d

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 2 том: № 10 "Хвалите Творца" - ц. 4, 5;
 № 23 "Христос в любви всемогущ";
 № 28 "Любовь, как солнце";
 № 81 "Святая ночь!" - 6-10 тт.;
 № 185 "Смирись пред Богом" - 1-8 тт.

3. Модуляции из минора

A-moll Новые тональности

закрепление утверждение

1. a - C: I-V-[I = VI]-S-K
2. a - G: I-V-[I = II]-S-K
3. a - e: } I-V-[I = IV^(r)]-S-K
4. a - E: }
5. a - F: I-V-[I = III] < S-K
VI-S-D-T
6. a - d: I-V-[I = V^{II}]-III-S-D-T

1) *a-C* 2) *a-G* 3) *a-e*

I=VI I=II I=IV

4) *a-E* 5) *a-F* 6) *a-d*

I=IV I=III I=V

В модуляционных формулах при повторении субдоминанты можно прибегать к ее альтерированию.

C-G *a-e*

4. Общий принцип тональных связей

Общий принцип тональных связей заключается в следующем: в начальной тональности не только тоника, но и любой общий аккорд может быть посредствующим; модулирующим оборотом может быть любое последование, естественное для новой тональности. Здесь важную роль играет естественная функциональная связь посредствующего аккорда с модулирующим оборотом.

5. Модуляция через медианту начальной тональности

Наиболее характерно использование медианты в качестве посредствующего аккорда после прерванного каданса. В тональность нижней медианты такая модуляция неудобна, так как тоника новой тональности появляется преждевременно.

Из мажора этим способом возможно модулирование во все тональности диатонического родства, с разницей на один ключевой знак. Из минора возможно модулирование только в параллельную и субдоминантную тональность.

C-G *C-e* *C-F*

VI=II VI=IV VI=III

C-d *a-C* *a-d*

VI=V^H VI=IV VI=III^H

6. Модуляция через субдоминанту начальной тональности

Субдоминанта начальной тональности в качестве посредствующего аккорда более самостоятельно выступает на сильной доле. Возможны модуляции C-a, C-d, a-C, a-F.

C-a *C-d*
 IV=VI IV=III
a-C *a-F*
 IV=II IV=VI

7. Модуляция через остальные аккорды начальной тональности

Роль остальных аккордов в качестве посредствующих менее характерна.

Через доминанту возможны модуляции только из мажора (C-a, C-e) (1). Возможны модуляции через верхнюю медианту (C-G, a-e, a-G) (2) и через трезвучие II ступени из мажора (C-F) (3).

1) *C-a* *C-e* 2) *C-G*
 V=VII^H V=III^H III=VI
a-e *a-G* 3) *C-F*
 III^H=VI III^H=IV II=VI

Модуляция через тоника последующей тональности может привести к вялости, монотонности гармонического движения (тоника появляется заранее). От этих недостатков спасает помещение Т на слабой доле и последующий прерванный каданс.

C-a *C-e* *C-F*
 VI=I III=I IV=I

При использовании тоники в середине и в конце модуляции желательно варьировать ее ритмическое положение, обращение и мелодическое положение.

Посредствующим аккордом может служить трезвучие II низкой ступени (неаполитанский аккорд $\flat\Pi_6$) последующей минорной тональности (C-e, a-e) (1), а также мелодические субдоминанты (C-d, a-d) IV^M и Π^M ступеней (2).

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 2 том: № 13 "Единому, предвечному Богу"

№ 19 "Славьте Бога сил!" - ц. 1;

№ 35 "О Боже наш" - ц. 2;

№ 78 "Тихая ночь" - 1-12 тт.;

№ 109 "Взгляни на Голгофу!";

№ 118 "Жив наш Христос" - 1-13 тт.;

№ 174 "Что за Друга мы имеем" - 1-8 тт.;

№ 188 "Уповай на Бога" - 1-16 тт.;

№ 205 "Когда окончится труд мой земной" - 1- 16 тт.

НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

Неаккордовыми называются звуки, не входящие в состав аккорда. Их роль в музыке важна: они мелодизируют многоголосную музыкальную ткань, дополняют функционально-гармонические тяготения аккордов мелодическими связями, варьируют и разнообразят звучания аккордов.

Главный признак неаккордовых звуков – нарушение терцовой структуры аккорда (1). Однако этот признак неабсолютный: неаккордовый звук может формально и не нарушать терцовой структуры аккорда (2).

F. Sering "Благодать Господня и любовь Отца"

Другой существенный признак неаккордовых звуков — это разрешение их в аккордовые.

Неаккордовые звуки разделяются на: 1) задержания; 2) проходящие звуки; 3) вспомогательные звуки; 4) камбиата, 5) предъём.

1. Задержание

Задержание — единственный из всех неаккордовых звуков, который звучит на более сильной доле, чем его разрешение.

Задержание может быть подготовленным и неподготовленным. Подготовленное задержание — это звук, оставшийся от предыдущего аккорда (на той же высоте, в том же голосе) и нарушающий терцовую структуру последующего аккорда.

Неподготовленное задержание может быть образовано либо поступенным проходящим движением, либо вспомогательным, либо скачковым.

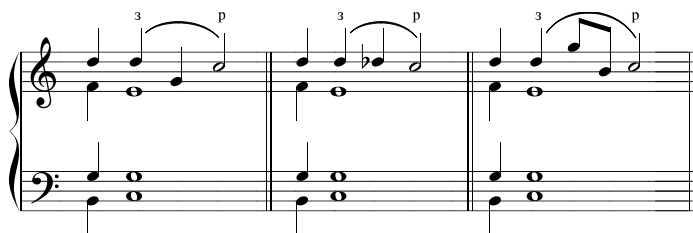
2. Разрешение задержаний

Задержания разрешаются плавно, ходом на ступень вниз (на малую или большую секунду). Восходящее разрешение в основном полутоновое (на малую секунду) (1). Разрешение задержания на тон (большую секунду) вверх возможно к мажорной терции аккорда (2).

Не следует делать задержаний к удвоенному звуку аккорда, так как наличие разрешающего звука ослабляет движение к разрешению (1). Иногда такое задержание применимо с целью создания напряженности, когда удвоенный звук опущен в нижележащую октаву (2).



Разрешение задержаний может быть запаздывающим: через один или несколько звуков.



Задержание в двух или трех голосах называется соответственно двойным и тройным. Задержание во всех голосах образует повторение аккорда от слабой доли к сильной.

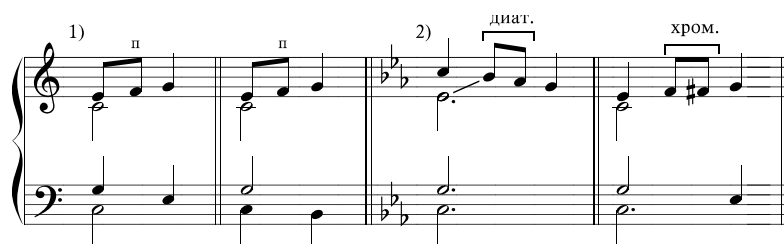
Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 169 "О имя святое" – 1–8 тт.;
 № 128а "Покрытый ранами";
 № 262 "Среди волнений" – запев;
 № 494а "Долго в сумраке скитался" – запев;
 ПХ, 2 том: № 26 "Прелесть неба" – 1–8 тт.;
 № 142 "Сын мой, сердце мне отдай" – 14 т.;
 № 147 "Если грех твой, как пурпур" – 16 т.4
 № 167 "Что вера без дел" – припев;
 № 188 "Уповай на Бога" – заключительная фраза.

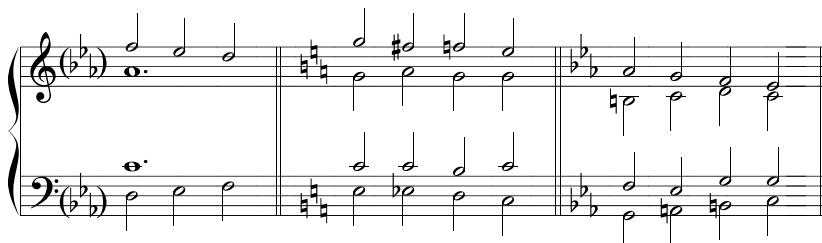
3. Проходящие звуки

Проходящим называется неаккордовый звук на слабой (или относительно сильной) доле, помещенный между разными аккордовыми звуками. Проходящие звуки образуются при прямолинейном восходящем или нисходящем секундовом движении.

Проходящие звуки могут звучать в пределах одной гармонии и могут связывать разные аккорды(1). Они бывают диатоническими и хроматическими (2).



Проходящие звуки явились причиной образования проходящих оборотов, как диатонической, так и хроматической природы.



Проходящие звуки могут заполнять поступенным движением терцовые ходы при перемещении аккорда (1). Иногда движение проходящих звуков образует "мнимые" аккорды (2).



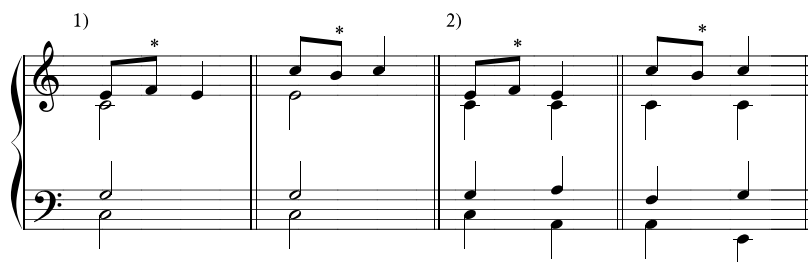
Проходящие звуки в двух и трех голосах называются соответственно двойными и тройными. Проходящие звуки во всех голосах образуют проходящее созвучие.

Проанализировать следующие произведения:

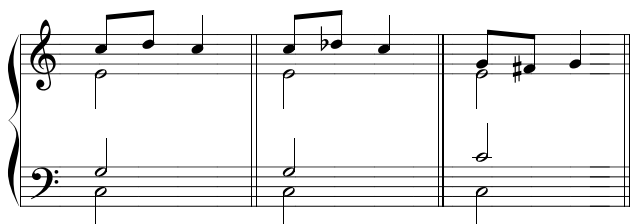
- ПХ, 1 том: № 155 "Иисуса имя сладко мне" – запев;
 № 184 "Там, где Спаситель за нас страдал";
 № 199 "Люблю я петь псалмы побед" – запев;
 № 209 "Среди всех жизни перемен" – запев;
 № 241a "Дорогое обещанье";
 № 332 "Непобедимое нам дано знамя" – запев;
 ПХ, 2 том: № 170 "Словно птичка за бугром" – запев;
 № 182 "Мы призваны Богом";
 № 187 "К неземной стране".

4. Вспомогательные звуки

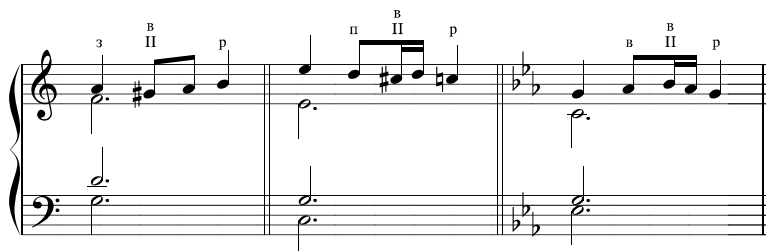
Вспомогательным называется неаккордовый звук на слабой доле, помещенный между аккордовым звуком и его повторением. Вспомогательный звук может прозвучать на одной гармонии (1), но может и соединять различные аккорды (2).



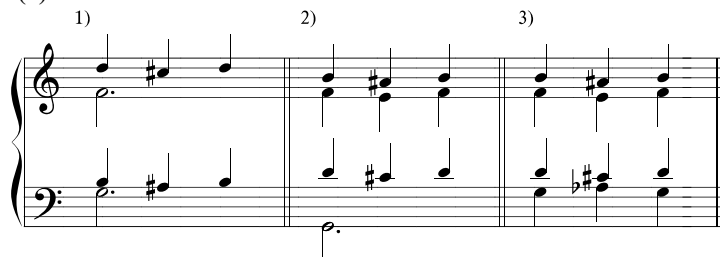
По отношению к аккордовому звуку различаются верхние вспомогательные и нижние вспомогательные. Верхние вспомогательные могут прилегать к аккордовому звуку и на целый тон, и на полтона (могут быть диатоническими и хроматическими). Нижние вспомогательные — чаще полутоновые, хроматические.



Вспомогательные звуки могут относиться не только к аккордовым, но и к неаккордовым звукам (к задержаниям, проходящим, вспомогательным); в таких случаях они называются неаккордовыми звуками второго порядка.



Вспомогательные звуки в двух и трех голосах называются соответственно двойными (1) и тройными (2). Вспомогательное движение во всех голосах образует вспомогательные созвучия (3).



Существуют более свободные вспомогательные: вспомогательные, взятые скачком, прилегающие только к последующему аккордовому звуку.

Скачковый вспомогательный образуется в тех случаях, если пропущена хоть одна ступень лада. Скачковый вспомогательный допускает любой увеличенный интервал.

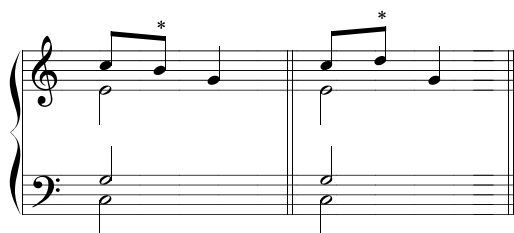


Проанализировать следующие произведения:

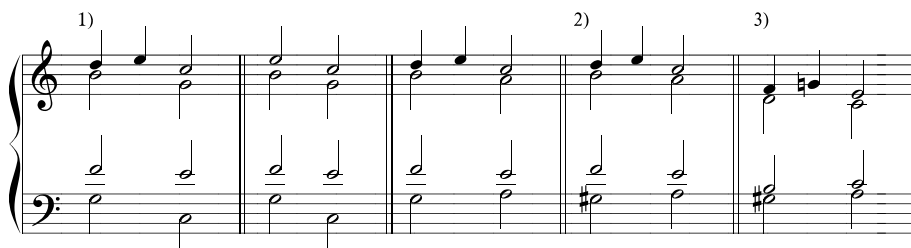
- ПХ, 1 том: № 181 "За приятный солнца свет" – запев;
 № 182 "Тебя хочу хвалить я пеньем";
 № 221 "Сегодня все мы здесь ликуем";
 № 238 "Близко искушение";
 № 246а "Мой Бог – скала" – припев;
 № 265 "Если грех тебя теснит";
 ПХ, 2 том, № 10 "Хвалите Творца!" – ц. 1;
 № 42 "О Господь, Спаситель мой!" – 1–4 тт.;
 № 74 "О Иегова" – ц. 5;
 № 140 "Приди ко мне" – 15–24 тт.;
 № 153 "Покайся, пока есть сознание" – запев.

5. Камбиата

Камбиата (в переводе "брошенная, покинутая") опирается на предшествующий аккордовый звук, отклоняется от него на секунду (чаще вверх), затем идет в следующий аккордовый звук скачком. Таким образом камбиата лишена разрешения. (Камбиату иногда называют брошенной вспомогательной.)



Камбиата явилась причиной образования аккордов с побочными тонами и прежде всего V_7^6 . Ее роль сводится в основном к мелодическому опеваю кадансов, поэтому она применяется почти исключительно в верхнем голосе (1). Но возможно применение камбиаты и на любом аккорде и в любом месте развития (2, 3). На уменьшенном септаккорде камбиата может образовать хорошо звучащее печенье (3).



Проанализировать следующие произведения:
 ПХ, 2 том: № 8 "Господи, милость Твоя" – ц. 3;
 № 120 "В пещере мрачной" – ц. 2;
 № 159 "Без веры, без Бога страдал я" – ц. 3.

6. Предъём

Предъём – это неаккордовый звук, чуждый данному аккорду и входящий в состав последующего. Предъём является противоположностью приготовленного задержания: вместо запаздывающего – здесь преждевременное вступление звука последующего аккорда.



Предъём отличается от других неаккордовых звуков тем, что он в принципе лишен разрешения; он сам является опережающим разрешением.

Звук предъёма вводится обычно поступенным, плавным движением, но иногда встречается и скачковый предъём.

Длительность предъёма обычно короче и предыдущего, и последующего аккорда.

Предъём чаще встречается в одном (верхнем) голосе. Возможен предъём и в двух, и в трех голосах. Предъём во всех голосах образует повторение аккорда.

Возможен предъём к задержанию, проходящему, вспомогательному.

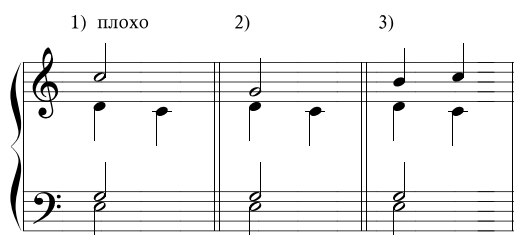
Проанализировать следующие произведения:
 ПХ, 1 том: № 204 "Люблю я весть благую";
 № 230а "Течёт ли жизнь мирно";
 ПХ, 2 том: № 139 "Дух Святой, с высот небесных" – ц. 2, 4;
 № 204 "Живущий под кровом Всевышнего" – ц. 3.

7. Практические рекомендации

1. Признак приготовленного задержания в мелодии – лига через тактовую черту, повторение ноты через тактовую черту, внутритактовая синкопа – реализуется как задержание только при плавном разрешении предполагаемого задержания.

2. Выбор аккорда определяется звуком разрешения самого неаккордового звука.

3. В момент задержания в одном из голосов другие не должны содержать звука разрешения (1). Этот мешающий звук ("занятый тон") нужно заменить другим аккордовым (2) или также задержать; образуется двойное задержание (3).



4. Нежелательно вспомогательное движение к нижнему звуку октавы.



ОРГАННЫЙ ПУНКТ

Органнный пункт — это звук (созвучие), выдерживаемый или повторяемый в одном из голосов, на фоне которого происходит смена гармоний. Специфический признак органного пункта — противоречие между выдержанным звуком и сменяющимися на его фоне гармониями. Например: ПХ, том 2, № 24, "Господь — великий Пастырь мой".

Органнный пункт возник в то время, когда складывались простейшие типы многоголосия. Он свойствен природе некоторых старинных музыкальных инструментов — волынки, лиры и др. Наиболее раннее упоминание об органном пункте (тогда его называли "органум") относится к XI веку.

В средневековье органным пунктом стали называть педальный звук органа. В гармонии органнный пункт приобрел разнообразные виды и формы (звука или созвучия, в нижнем, верхнем или среднем слое фактуры, на различных ступенях лада). Его продолжительность может быть от одного-двух до нескольких десятков тактов.

Ладофункциональная роль органного пункта состоит в том, что из-за своей продолжительности он приобретает значение самостоятельной одноголосной ладовой функции.

Здесь выявляется относительная самостоятельность двух планов гармонической структуры: выдержанного баса и комплекса верхних голосов.

Органнный пункт имеет широкое и многообразное применение. Он бывает одноголосным, двухголосным и даже трехголосным. Часто органнный пункт применяется в виде повторяющейся мелодической фигуры (фигурированный органнный пункт, остинатный бас). Большею частью органнный пункт имеет функциональное динамическое значение, иногда же его роль сводится в основном к созданию звукового фона. Чаще всего встречаются доминантный (на V ступени) и тонический (на I ступени) органнные пункты. На этих ступенях органнный пункт приводит к расширению в басовом голосе функций D или T, которые воздействуют на верхние голоса, несмотря на свободу их движения.

1. Органнный пункт на доминанте

Органнный пункт на доминанте способствует накоплению и усилению напряженности и неустойчивости; применяется в серединах простых форм, в подходах к новому разделу, в разработках (если подчеркивает действие доминантного аккорда). Такой органнный пункт имеет преимущественно размыкающее значение. Например: ПХ, 2 том, № 64 "О Господь, молим Тебя" — ц. 6, 7.

Органнный пункт на V ступени имеет и значение как расширение I_{6_4} , которое подчеркивается включением органного пункта на I_{6_4} и возвращением к нему на сильных долях.

Такой органнный пункт замыкает гармоническое движение и в связи с этим применяется в завершающих разделах произведения. В гармонических задачах он может быть использован в заключительных кадансах.

2. Органнный пункт на тонике

Кадансовый органнный пункт на тонике применяется в конце произведения или его раздела как расширение функции тоники. На тонических органнных пунктах в заключениях типичны отклонения в тональность IV ступени. Такой органнный пункт постепенно сдерживает, тормозит гармоническое движение. Например: ПХ, 2 том, №112 "Горько плакал" — ц. 1, 4.

Широко применяется тонический органнный пункт и в начале построения. В данном случае гармоническое движение в верхних голосах как бы постепенно раскачивает неподвижно лежащий бас и выводит его из состояния покоя.

В этом случае важен естественный переход от органного пункта к движению баса.

3. Включение и выключение органного пункта

Обычно органнный пункт начинается на сильной доле и оканчивается на слабой доле.

Доминантный органнный пункт включается и выключается на I_{6_4} , V, V_7 , III_6 ; тонический органнный пункт — на тоническом трезвучии.

При выключении тонического начального органного пункта возможен мелодический поступенный уход после II_2 .

Кадансовый органнный пункт должен быть всегда хорошо подготовлен. Тонический органнный пункт хорошо подготавливается доминантой (тем более расширенной). Длительный доминантовый органнный пункт, особенно с преобладанием I_{6_4} , хорошо подготавливается предварительным обыгрыванием доминантного баса субдоминантами, прерванными кадансами, создающими функциональное напряжение.

Кадансовые органнные пункты, включаемые неожиданно, без достаточной функциональной подготовки, производят впечатление пассивно лежащего, искусственно задержанного на месте басового тона.

4. Голосоведение

На органном пункте гармония в верхних голосах лишается своей басовой опоры.

Аккорды на органном пункте в значительной мере освобождаются от обычной функциональной связи и на первый план выступает их мелодическая связь. Отсюда возникают широкие возможности

необычных последований аккордов. Их мелодическая связь выявляется в систематическом комплексном движении ("ленточное" голосоведение).

В четырехголосии гармония над органом пунктом излагается трехголосно. При этом некоторые аккорды применяются в неполном виде, и в силу необходимости (септаккорды), и в интересах голосоведения и прозрачного звучания. В трезвучиях допускаются ненормативные удвоения (терции, квинты), может пропускаться квинта, в септаккордах — квинта или терция. Органный пункт может дополнять звучание отдельных аккордов. Например, трезвучие VII ступени на доминантном органном пункте образует V₇, трезвучие II ступени на тоническом органном пункте образует II₂. Однако в таких случаях не требуется обычного разрешения диссонансов.

5. Двойной органный пункт

Двойным называется органный пункт в двух голосах. Чаще всего двойным органным пунктом является тоническая квинта — объединение I ступени (внизу) с V. Двойные органные пункты, характерные для народных старинных инструментов, в частности для волынки ("волыночная квинта"), в музыке часто используются для имитации народных инструментов как средство стилизации. Например: НТП, №72 "Вот Он в яслях".

Реже используется двойной органный пункт в виде кварты (V ступень внизу, I вверху); в таком положении звуки функционально разобщены, и V ступень как доминанта не сливается с I как с тоникой.

6. Педаль. Фоновые органные пункты

Органый пункт в верхнем или средних голосах называется *педаль*. В средних голосах педаль применяется реже.

Педаль может использоваться и как фоновый органый пункт, в котором функциональная роль нивелирована, а на первый план выступает колористическое значение. Например: ПХ, 2 том, № 113, "Ночь полна печали", ц. 4.

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 2 том: № 72 "Господи, услыши" — ц. 4;

№ 106 "Полный скорби и томленья" — Coda;

№ 201 "Когда огорченье ты встретишь";

ХП, 4 выпуск: "Услыши, Господи" — 3–6 тт.

АККОРДЫ МАЖОРО-МИНОРА МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ТРЕЗВУЧИЯ НИЗКИХ СТУПЕНЕЙ

Мажоро-минор — это ладовая система, объединяющая диатоники одноименных и параллельных тональностей.

Различают одноименный мажоро-минор (объединение одноименных ладов) и параллельный мажоро-минор (объединение параллельных ладов).

Одноименные тональности в натуральном виде отличаются друг от друга тремя ступенями (III, VI и VII); параллельные тональности в натуральном виде полностью совпадают по звуковому составу. Сравнительно более далекие друг другу одноименные тональности, объединенные в одну ладовую систему содержат больше контрастности, поэтому одноименный мажоро-минор по своим гармоническим возможностям богаче, чем параллельный.

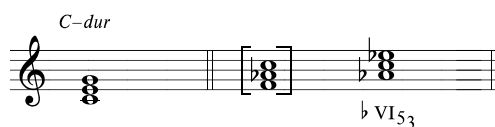
Из двух объединенных тональностей одна обычно является главной, ее аккордика — опорной и преобладающей. Если опорным является мажор, лад называется мажоро-минором, если минор — миноро-мажором. (Миноро-мажор возможен и одноименный, и параллельный). Мажоро-минор в художественной практике используется чаще, чем миноро-мажор.

1. Одноименный мажоро-минор

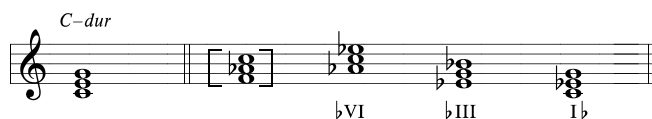
Мажоро-минорная система возникла как последовательное, длительное обогащение и усложнение мажора.

Первым элементом минора, проникшим в натуральный мажор, явилась субдоминантовая группа гармонического мажора и прежде всего минорное трезвучие IV ступени. Однако аккордика гармонического мажора условно относится к диатонике.

Одним из ранних и наиболее употребительных аккордов мажоро-минора явилась гармония параллели к минорной субдоминанте $\flat VI_3$.



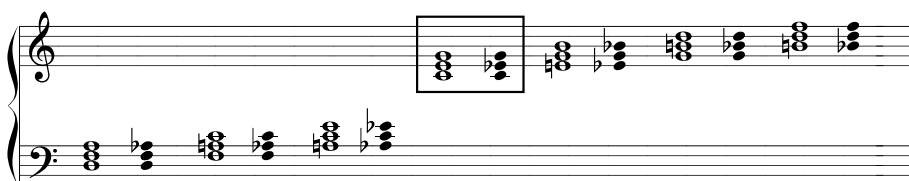
Гармония $\flat VI$ встречается в прерванном обороте. Трезвучие $\flat VI$ "привлекло" свою доминанту – $\flat III$. Ее параллель – минорная гармония I ступени (трезвучие тоники одноименного минора).



Трезвучие $\flat III$ привлекло, в свою очередь, собственную доминанту – $\flat VII$, образующую красочные сопоставления с аккордами основной мажорной диатоники. Постепенно вошла в практику и гармония V^{-3} , параллельная к $\flat VII$.



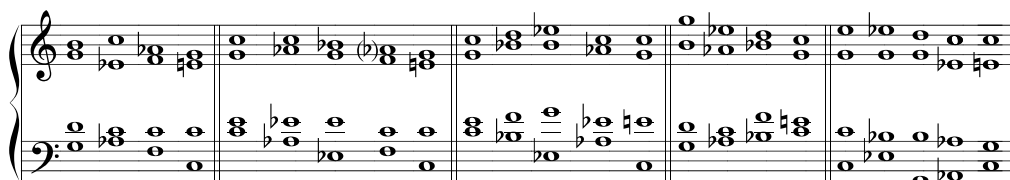
Практически вся диатоника одноименного минора включилась в диатонику основного мажора, обогатив ее новыми красками и выразительными возможностями.



Особенно яркие аккорды мажоро-минора при сопоставлении с тоникой: $I-\flat VI-I$; $I-\flat VII-I$.

В соединении друг с другом они образуют "островки свежих красок", ярко оттеняющихся при сопоставлении с натуральной диатоникой мажорной тональности.

- 1) $I-V-\flat VI-\flat III-IV^{-3}-I$; 2) $I-\flat III-\flat VI-\flat VII-I$; 3) $I-V^{-3}-\flat III-\flat VII-\flat VI-I$;
- 4) $I-\flat VII-\flat III-IV^{-3}-V^{-3}-I$; 5) $I-\flat VII-\flat VI-IV^{-3}-I$.

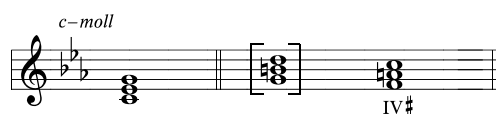


Гармонии мажоро-минора используются не только в основном виде и не только как консонирующие: возможны и септаккорды, и нонаккорды мажоро-минорной системы. Они применяются обычно в тех же функциональных условиях, что и в диатонике. Трезвучия мажоро-минора могут приобретать значение местных тоник и утверждаться собственными диссонирующими доминантами; так возникают отклонения в тональности мажоро-минорной системы.

2. Одноименный миноро-мажор

Миноро-мажорная система сложилась позже, чем мажоро-минорная, несмотря на то, что первое проникновение мажора в минорный лад (повышенная VII ступень гармонического минора) утвердилось в практике значительно раньше.

После мажорной доминанты в минор из одноименного мажора вошла мажорная субдоминанта.



Сначала эта гармония встречается при звучании мелодического минора. В XIX веке она становится более употребительной; уже не связанная мелодическим ладом, она скорее порождает ощущение ладовой переменности. Например: XII, 1 выпуск, "Господь есть мой Пастырь"

c-moll I IV# I
B-dur II V II

Постепенно в практику вошли и трезвучие III повышенной ступени (параллельное мажорной V), и минорное трезвучие II ступени (параллельное мажорной IV).

#III IV# II *moll*

Сопоставление минорной и одноименной мажорной тоники укрепило в практике применение I⁺³.

#III IV# II *moll* I# #VI

Сложилась система, дублирующая каждое из трезвучий минорной диатоники гармонией одноименного минора.

Так же, как и в мажоро-минорной системе, аккорды миноро-мажора применяются и во вспомогательных оборотах, и образуют более крупные гармонические комплексы: 1) I-IV#-I; 2) I-#III-I; 3) I-V-#VI-IV#-I; 4) I-#III-#VI-V-I; 5) I-#VI-II⁺⁵-V-I.

1) 2) 3) 4)

Аккорды миноро-мажора также могут быть диссонирующими.

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 2 том: № 30 "Вещает небо";
- № 39 "Отче наш" - ц. 5;
- № 82 "Взгляни сюда";
- № 144 "Встану, пойду!" - 1-18 тт.

3. Параллельный мажоро-минор

Параллельно-переменные лады возникли значительно раньше мажоро-минорных систем. *Параллельный мажоро-минор* — это более сложная степень взаимодействия ладов, с участием аккордики гармонических видов (при объединении параллельных ладов речь может идти только об аккордах гармонических видов, так как их натуральные шкалы совпадают) и без переменности тонической опоры.

В мажор из параллельного минора переходит III#. Из-за энгармонического совпадения гармонической ступени (VI пониженной в мажоре и VII повышенной в миноре) эта гармония легко связывает параллельные тональности.

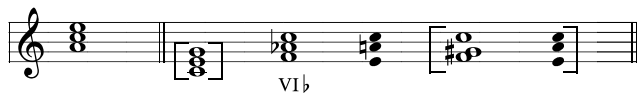
III#

Используются и диссонирующие аккорды параллельных мажоро-минора.

C-dur
III#₇ III#₉

4. Параллельный миноро-мажор

В минор из мажора переходит гармония минорной IV ступени; для минора это VI \flat . Эта гармония субдоминантовой группы мрачной, темной окраски. (При энгармонической замене она превращается в неполную гармонию ум.VII \sharp .)

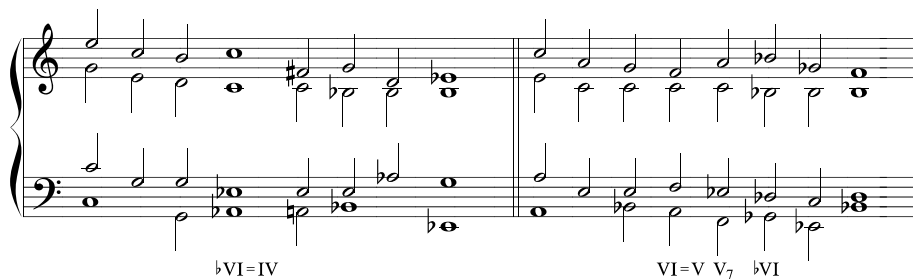


5. Модуляция через трезвучия низких ступеней

К трезвучиям низких ступеней относятся \flat VI, \flat III, \flat VII; обычно сюда же причисляется альтерированная гармония II низкой ступени (она не содержится в диатонике мажора и минора). В модуляциях через трезвучия низких ступеней наиболее часто используется \flat VI и \flat II (\flat II $_6$).

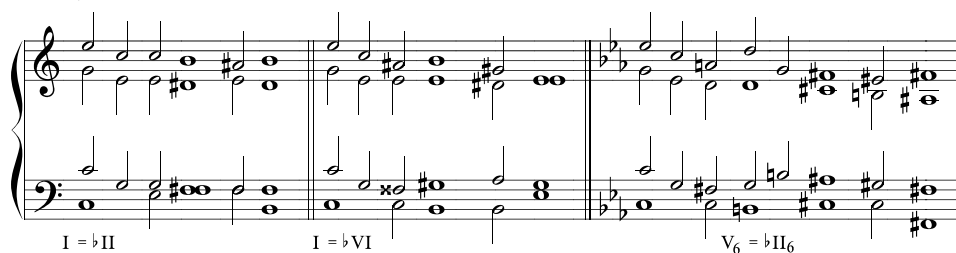
Эти модуляции основаны на функциональном переосмыслении аккорда: гармонию любого мажорного трезвучия натурального лада можно трактовать как \flat VI или \flat II. Такой переход образует яркий эффект неожиданной, внезапной смены тональности; эти модуляции называются "внезапными без энгармонизма".

При модуляции в сторону бемолей используется прерванный оборот с \flat VI. Общим аккордом является \flat VI (для исходной или побочной тональности). Например, схема модуляции *C-dur-Es-dur* и *a-moll-b-moll*.



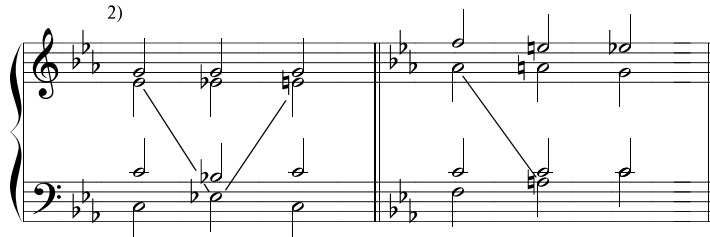
При модуляции в сторону диэзов общим аккордом может быть любое мажорное трезвучие, трактуемое как \flat VI или \flat II. Например, схемы модуляции *C-dur-H-dur*, *C-dur-E-dur*, *c-moll-Fis-dur*.

1)



Полупереченья при соединении аккордов диатоники и мажоро-минорной системы допускаются.

2)



Проанализировать следующие произведения:

ППХ: № 30 "Ты сказал: вдвоём молиться";

№ 88 "О принеший нам спасенье".

(см. в конспекте)

ТЫ СКАЗАЛ: ВДВОЁМ МОЛИТЬСЯ

И. С. Проханов

Г. А. Драненко

1. Ты ска_зал: вдво_ём мо_лить_ся буд_то креп_че и силь_ней;
мы хо_тим вдво_ём из_лить_ся пе_ред ми_ло_стью Тво_ей.

M...

Detailed description: This is a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Russian. The first system includes the text '1. Ты ска_зал: вдво_ём мо_лить_ся буд_то креп_че и силь_ней;' and 'M...'. The second system includes 'мы хо_тим вдво_ём из_лить_ся пе_ред ми_ло_стью Тво_ей.' The piano accompaniment features sustained chords and moving lines in both hands.

О, ПРИНЕСШИЙ НАМ СПАСЕНЬЕ

И. С. Проханов

1. О, При_нес_ший нам спа_се_нье! Те_бе сла_ва и хва_ла
за Тво_ё у_ста_нов_ле_нье, ра_дость Тво_е_го сто_ла.
Но сла_вей_ше_е хва_ле_нье мы в ду_ше Те_бе по_ём
за Твой крест, Тво_ё му_че_нье и по_бе_ду над гре_хом!

Detailed description: This is a musical score for a vocal piece. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Russian. The first system includes the text '1. О, При_нес_ший нам спа_се_нье! Те_бе сла_ва и хва_ла'. The second system includes 'за Тво_ё у_ста_нов_ле_нье, ра_дость Тво_е_го сто_ла.' The third system includes 'Но сла_вей_ше_е хва_ле_нье мы в ду_ше Те_бе по_ём'. The fourth system includes 'за Тво_й крест, Тво_ё му_че_нье и по_бе_ду над гре_хом!' The piano accompaniment features sustained chords and moving lines in both hands.

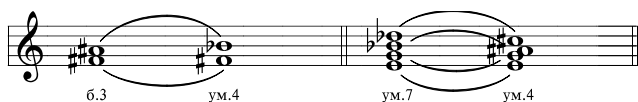
ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

Энгармонизм называется совпадением по звучанию (звуков, интервалов, аккордов, тональностей) при различном их значении и нотации. В музыкальной литературе энгармонизм встречается еще со времен средневековья. Один из первых примеров относится к началу XVI века. Равномерная темперация (деление октавы на двенадцать равных полутонов) сформировала круг из 24 тональностей мажора и минора (шесть пар энгармонических "дублеров" расширили круг употребительных тональностей до 30) и открыла возможности энгармонических замен и модуляций.

Энгармоническая замена может иметь различную цель и создавать различный эффект. Если при энгармонической замене интервал или аккорд не меняет своего значения и структуры — это энгармонизм внешний, пассивный, "орфографический"; в темперированном строе он виден в записи, но не слышен в реальном звучании.

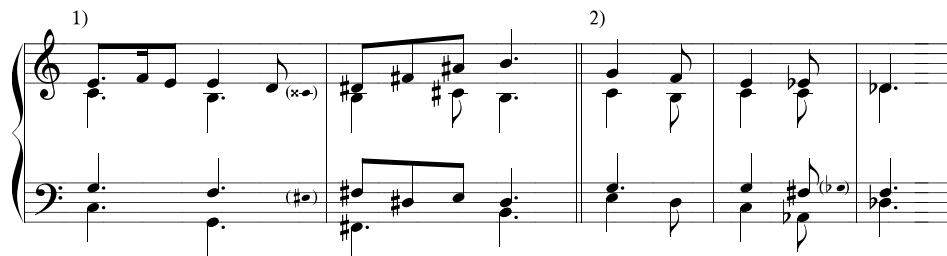


В энгармонических модуляциях используется такой способ энгармонической замены, при котором общий для обеих тональностей аккорд (чаще диссонирующий) меняет свое интервальное строение, приобретает новую структуру, новое значение (функцию) и новое направление тяготений.



Особенность энгармонических модуляций заключается в том, что ее общий (посредствующий, энгармонически заменяемый) аккорд является одновременно и модулирующим. Отсюда — свойственная этим модуляциям быстрота, внезапность. С этим связано и применение энгармонических модуляций: они встречаются обычно на гранях формы или внутри развивающихся частей. Например:

Общий аккорд обычно в исходной тональности имеет значение диатонического (более "простого") аккорда, а в новой — становится альтерированным (более "сложным") (1). Обратная перемена производит эффект "обмана ожидания" (2).



В качестве энгармонически заменяемых используются уменьшенный септаккорд, доминантсептаккорд, увеличенное трезвучие, малый септаккорд с уменьшенной квинтой, малый минорный септаккорд и т. д.

Однако наиболее употребительны энгармонические модуляции через энгармонизм уменьшенного септаккорда и энгармонизм доминантсептаккорда.

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>стр.</i>
ГАРМОНИЯ	1
1. Гармония. Созвучие. Аккорд	1
2. Типы аккордов	1
3. Тоны аккорда	1
4. Основной аккорд и его обращения	2
5. Четырехголосное сложение	2
6. Мелодическое положение аккорда	2
7. Расположение аккордов	3
8. Удвоения и пропуски тонов	3
9. Трансформация аккордов	3
10. Натуральный звукоряд и значение акустических закономерностей в гармонии ..	4
ЛАДОВАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ	5
1. Понятие лада	5
2. Ладовые функции	5
3. Интервальные соотношения трезвучий	6
ОСНОВНЫЕ И ПЕРЕМЕННЫЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ	7
1. Основные функции аккордов	7
2. Переменные функции аккордов	7
ГОЛОСОВЕДЕНИЕ	8
1. Виды голосоведения	8
2. Свойства и значения голосов	9
3. Параллельные октавы и унисоны	9
4. Параллельные квинты	9
5. Скрытый параллелизм	10
6. Особые интонационные ходы	10
7. Перечень	11
МЕЛОДИЯ И ГАРМОНИЯ	11
ПОСТРОЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ	13
Период, предложение	13
ГЛАВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ	14
1. Ладовое значение и соединение главных трезвучий	14
2. Каденции в периоде	15
ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ	16
1. Общие правила	16
2. Способ гармонизации мелодии	16
СЕКВЕНЦИИ	18
1. Тональные секвенции	18
2. Модулирующие секвенции	19
ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АККОРДОВ	20
ДОМИНАНТА С ПРОХОДЯЩЕЙ СЕПТИМОЙ	21
СКАЧКИ ТЕРЦИЙ	21
КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД (I_{64})	22
1. Аккордовая подготовка I_{64}	22
2. Разрешение I_{64}	23
ГАРМОНИЗАЦИЯ БАСА	23
1. Выбор аккордов	23
2. Мелодическое положение аккордов	24
3. Особенность вводного тона	24
4. Особенности III ступени лада в мажоре	24
5. Правила построения мелодии	25

	стр.
СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ	26
1. Структура сектаккордов	26
2. Применение сектаккордов	27
3. Голосоведение	27
4. Соединение трезвучия и сектаккорда одной ступени	27
5. Соединение сектаккордов с трезвучиями квинтового соотношения	28
6. Соединение $IV_6-I_{6_4}$	28
7. Соединение сектаккордов с трезвучиями секундового соотношения	29
8. Скачки при соединении сектаккорда с трезвучием в квинтовом соотношении ..	29
9. Скачки в соединении IV_6-V ; $IV-V_6$	30
СОЕДИНЕНИЕ ДВУХ СЕКСТАККОРДОВ	31
1. Соединение двух сектаккордов квинтового соотношения	31
2. Соединение двух сектаккордов S и D в мажоре	31
3. Скачки при соединении сектаккордов секундового соотношения	32
ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ	32
1. Проходящие квартсектаккорды тоники и доминанты	32
2. Вспомогательные квартсектаккорды	33
3. Квартсектаккорды на басу, проходящем по гармоническим тонам	34
ДОМИНАНТСЕПТАККОРД	34
1. Разрешение V_7	34
2. Приготовление доминантсептаккорда	35
<i>Приготовление V_7 доминантой</i>	35
<i>Приготовление V_7 тоникой</i>	35
<i>Приготовление V_7 субдоминантой</i>	35
ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА	36
1. Квинтсектаккорд	36
2. Терцквартаккорд	37
3. Секундаккорд	38
4. Скачки при разрешении V_7	39
5. Скачки при разрешении обращений доминантсептаккорда	39
6. Терцовые ходы и скачки к септимеру в обращениях доминантсептаккорда	40
СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ	40
Соединения II_6	40
ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР	42
ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ	43
1. Соединение $II-V$	44
2. Проходящий I_6 в окружении II и II_6	44
ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ	44
1. Терцовые соединения VI ступени	44
2. Прерванный каданс	45
3. Соединение V_7-VI	45
4. Соединение $VI-V$	46
5. Соединение $VI-I_7$	46
6. Соединение $VI-I_{6_4}$	47
7. Соединение $VI-II$	47
ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ СО СКАЧКАМИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ	47
СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ	48
1. Разрешение II_7 в I_{6_4}	48
2. Разрешение II_7 в I	49
3. Основные соединения II_7	49
4. Основные соединения II_{6_5}	49
5. Соединения II_{4_3}	50
6. Секундаккорд II ступени	50
7. II_7 в оборотах с проходящими аккордами	51
8. Перемещение II_7 и его обращений	51

	<i>стр.</i>
9. Переход Π_7 в V_7 и его обращения	51
10. Голосоведение со скачками	52
11. Соединение Π_7 с предшествующей доминантой	52
ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД	53
1. Разрешение вводного септаккорда в тонику	53
2. Соединения VII_7 с IV и V	54
3. Проходящие аккорды в окружении VII_7	55
4. Субдоминантовые свойства VII_{4_3}	55
НОНАККОРДЫ	55
ДОМИНАНТНОНАККОРД	56
1. Приготовление V_9	56
2. Соединение $V_9 - V_7$	56
3. Разрешение V_9 в I	56
4. Перемещения V_9	57
СУБДОМИНАНТНОНАККОРД	57
Приготовление и разрешение Π_9	57
СЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ	58
СЕКСТАККОРД III СТУПЕНИ (ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ)	
ДОМИНАНТСЕПТАККОРД С СЕКСТОЙ	59
1. Основные соединения Π_6	59
2. Доминантсептаккорд с секстой (V_7^6)	60
3. Место применения аккордов доминанты с секстой	61
ВЕРХНЯЯ МЕДИАНТА (ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ)	61
1. III ступень как проходящая	62
2. III ступень в гармонизации нисходящего тетра хорда в мажоре	62
3. Верхняя медианта в нисходящем тетра хорде минора	63
4. Верхняя медианта в восходящем тетра хорде	63
ТРЕЗВУЧИЯ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА	64
1. Трезвучие VII натуральной ступени	64
2. Сектаккорд VII ⁿ ступени	64
3. Нисходящий тетра хорд в басу	64
4. Трезвучие V натуральной ступени	65
5. Сектаккорд V ⁿ ступени	65
6. Мелодические обороты в верхнем голосе	65
ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ	66
1. Голосоведение	66
2. Особенности минора	66
3. Применение диатонических секвенций	67
ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ	67
1. Септаккорд IV ступени	67
2. Септаккорд VI ступени	68
3. Септаккорд I ступени	69
4. Септаккорд III ступени	69
5. Разрешение септаккордов	70
6. Соединение септаккордов между собой	70
АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ В ЛАДУ	71
ГАРМОНИЯ II НИЗКОЙ СТУПЕНИ	72
АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ (DD)	
В КАДЕНЦИЯХ	73
1. Каденционные аккорды альтерированной субдоминанты	74
2. Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты	74
3. Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты	74

	<i>стр.</i>
АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ ВНЕ КАДЕНЦИИ	76
1. Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты	76
2. Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты	77
3. Различие альтераций субдоминанты в мажоре и миноре	78
4. Вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты	78
5. Проходящие обороты с аккордами альтерированной субдоминанты	80
6. Аккорды с увеличенной секстой	80
АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ	82
Повышение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях	82
Понижение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях	83
ОБЩАЯ ТЕОРИЯ МОДУЛЯЦИЙ	85
1. Положение модуляций в форме периода	85
2. Способы модуляции	85
3. Отклонение	86
4. Виды отклонений	86
5. Побочные доминанты в кадансах	87
6. Практические рекомендации	90
ХРОМАТИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ. ДОМИНАНТОВЫЕ ЦЕПОЧКИ. ЭЛЛИПСИС	91
1. Доминантовые цепочки	91
2. Эллипсис	92
МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА	93
1. Положение в форме	93
2. Способы модуляции в тональности диатонического и гармонического родства	93
РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ	93
МОДУЛЯЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС	94
1. Формулы модуляционных переходов	94
2. Модуляции из мажора	95
3. Модуляции из минора	95
4. Общий принцип тональных связей	96
5. Модуляция через медианту начальной тональности	96
6. Модуляция через субдоминанту начальной тональности	97
7. Модуляция через остальные аккорды начальной тональности	97
НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ	98
1. Задержание	99
2. Разрешение задержаний	99
3. Проходящие звуки	100
4. Вспомогательные звуки	100
5. Камбиата	102
6. Предъём	103
7. Практические рекомендации	103
ОРГАННЫЙ ПУНКТ	104
1. Органный пункт на доминанте	104
2. Органный пункт на тонике	104
3. Включение и выключение органного пункта	104
4. Голосоведение	104
5. Двойной органный пункт	105
6. Педаль. Фоновые органные пункты	105
АККОРДЫ МАЖОРО-МИНОРА. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ТРЕЗВУЧИЯ НИЗКИХ СТУПЕНЕЙ	105
1. Одноименный мажоро-минор	105
2. Одноименный миноро-мажор	106
3. Параллельный мажоро-минор	107
4. Параллельный миноро-мажор	108
5. Модуляция через трезвучия низких ступеней	108
ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ	110

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВПГ – Воспрянь, псалтирь и гусли, Христианин
МД – Мої джерела у Христі
НТП – Нотная тетрадь пианиста
ОС III – Одноголосное сольфеджио III, Христианин, 1991
ППХ – Песни первых христиан, Ленинград, 1928
ПХ 1 – Песни христиан, 1 том, Христианин, 2002
ПХ 2 – Песни христиан, 2 том, Христианин, 1995
ПХ 3 – Песни христиан, 3 том, Христианин, 1978
ХП 1 – Хоровые произведения, 1 выпуск, Христианин, 1991
ХП 2 – Хоровые произведения, 2 выпуск, Христианин, 1994
ХП 4 – Хоровые произведения, 4 выпуск, Христианин, 1997
ЮИ – Юность Иисусу, Христианин, 1991

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Учебник гармонии. М.: Музыка 1986
2. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. М.: Музыка 1987
3. Абызова Е. Н. Гармония. М.: Музыка 1994
4. Римский-Корсаков Н. А.