

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.

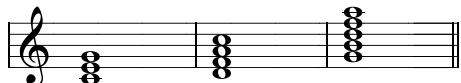
Гармония в музыке — это важнейшее выразительное средство, которое представляет собой объединение музыкальных звуков в созвучия и закономерную последовательность этих созвучий.

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

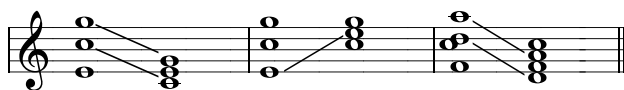
Основной материал гармонии — созвучие, одновременное сочетание нескольких звуков.

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.

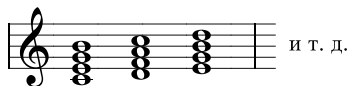
2. Типы аккордов

По количеству разных звуков различают три типа аккордов:

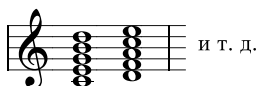
1) Трезвучие, состоящее из трех звуков:



2) Септаккорд, состоящий из четырех звуков:

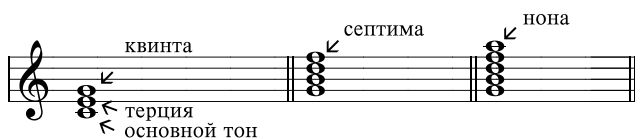


3) Нонаккорд, состоящий из пяти звуков:



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.

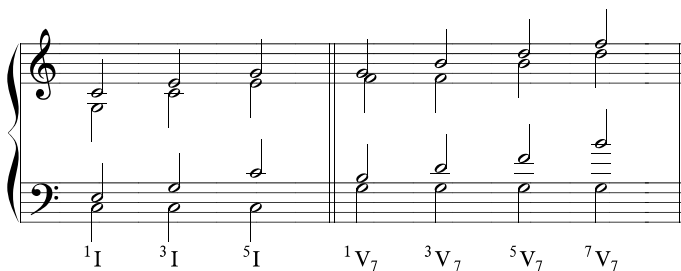
Сопрано	— крайний верхний голос	} верхние голоса
Альт	} средние голоса	
Тенор		
Бас	— нижний голос	

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).

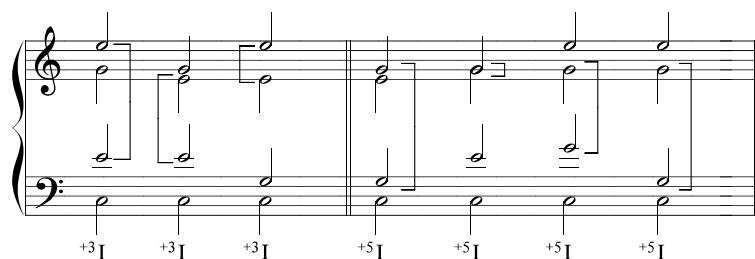
При тесном расположении верхние соседние голоса располагаются по ближайшим узким интервалам. В трезвучии — по терциям и квартам. Расстояние между тенором и сопрано меньше октавы.

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

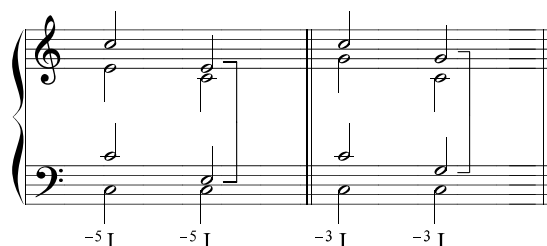
В четырехголосном сложении в трезвучии обычно удваивается основной тон. Удвоение терции или квинты является отступлением от основной нормы, часто применяемым в художественной практике.



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.

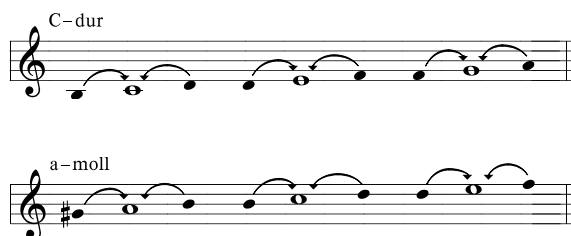
В аспекте лада воздействие обертонового ряда проявилось не только в преобладающей роли мажора, но и в особой роли кварто-квинтовых отношений тонов, связанных с формированием основных ладовых функций (Т, S, D).

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

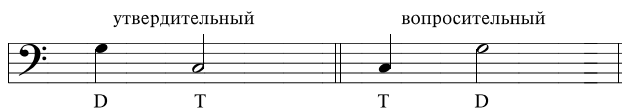
Помимо секундовой связи тонов, особое значение имеет связь тонов, находящихся в квинтовом соотношении, как ближайших по акустическому и гармоническому родству. Доминанта оказывается производным тоном по отношению к тонике (ее квинтовый обертон). Вследствие этого V ступень, будучи ладовым устоем, в то 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:

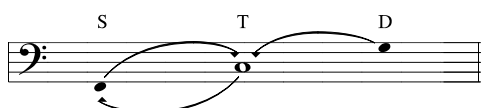
- 1) в качестве составного звука тоники она является устойчивым,
- 2) в качестве представителя гармонических функций она является неустойчивым, непосредственно тяготеющим в тонику.

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



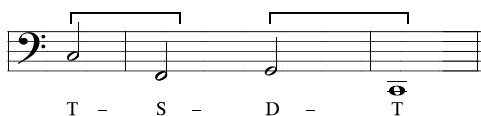
Субдоминанта также связана с тоникой ближайшим акустическим и гармоническим родством.

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.

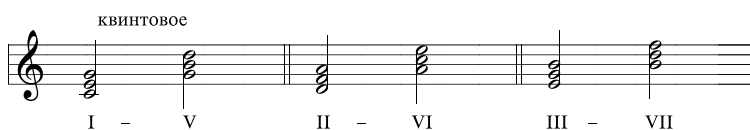
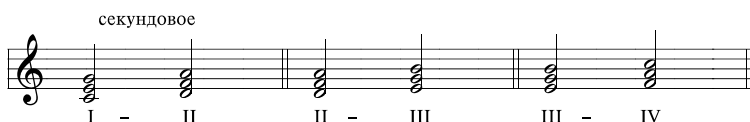


Это последование называется функциональным кругооборотом, так как представляет собой как бы вращение вокруг ладового центра.

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.

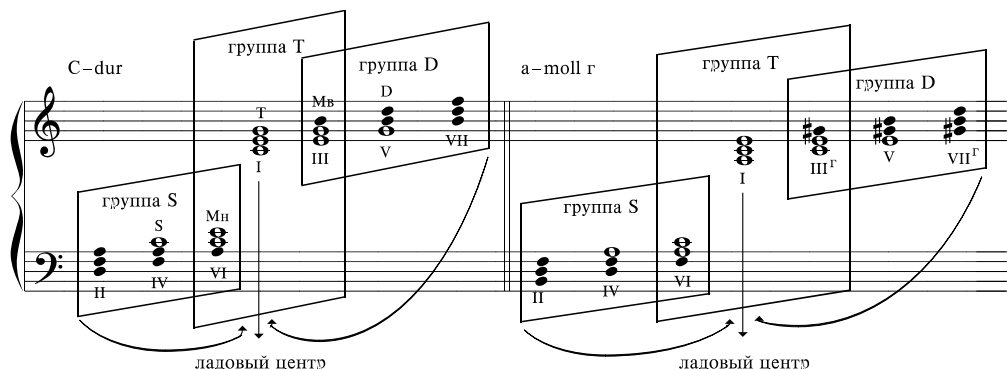
Главные трезвучия лада являются основными представителями гармонических функций — тонической (Т), доминантной (D) и субдоминантной (S). Несмотря на то, что каждую функцию выполняют несколько аккордов, эти трезвучия называются просто тоникой (I), доминантой (V) и субдоминантой (IV).

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.



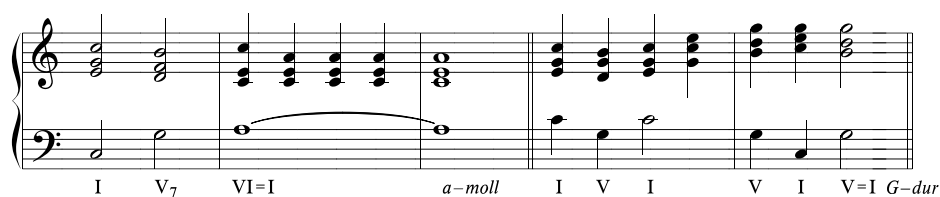
Роль элементов лада по отношению к тонике как к ладовому центру называется основной, или первичной, функцией аккордов. В границах одной ладовой системы основные функции не меняются.

2. Переменные функции аккордов

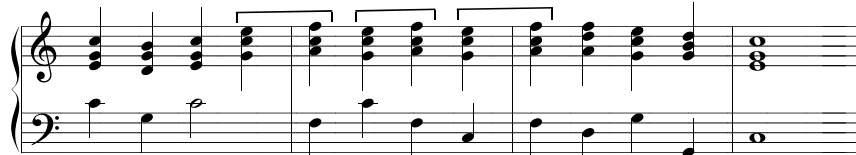
В процессе гармонического движения аккорды, помимо своей зависимости от ладового центра, вступают и в функциональные взаимоотношения, основанные на непосредственной зависимости одного аккорда от другого.

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.

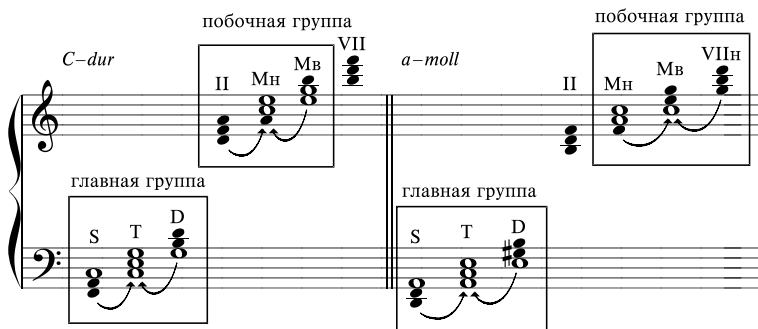


Основные: I V I [I IV I IV I V IV II] I₆₄ V I
 Переменные:

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).

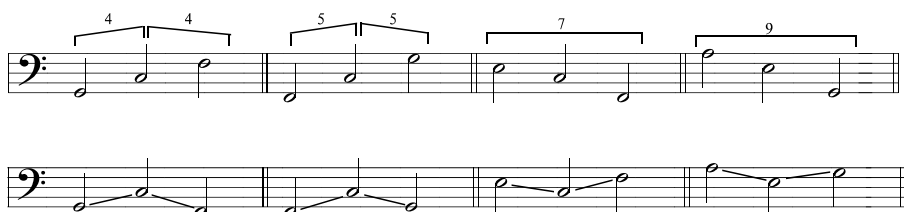
- 3) Противоположным голосоведением называется движение голосов в различном направлении (4).



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.

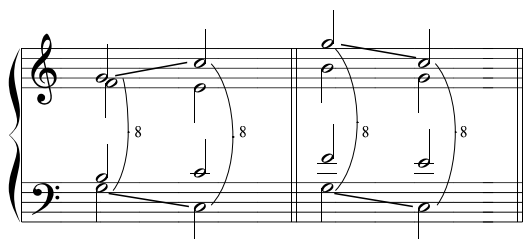
Проигрывание мелодии с басом без средних голосов должно производить впечатление выразительного двухголосия. От выразительности баса в большой степени зависит выразительность мелодии. Средние голоса менее рельефны и поэтому не имеют такого же самостоятельного мелодического значения, как мелодия и бас. 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).



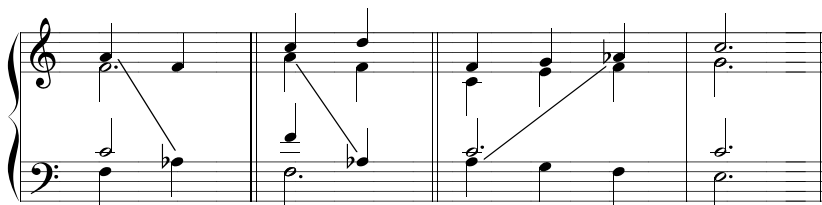
При естественности хода на малую септиму (особенно в басу) менее естественен ход на большую септиму.



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 *переченьем*.



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).



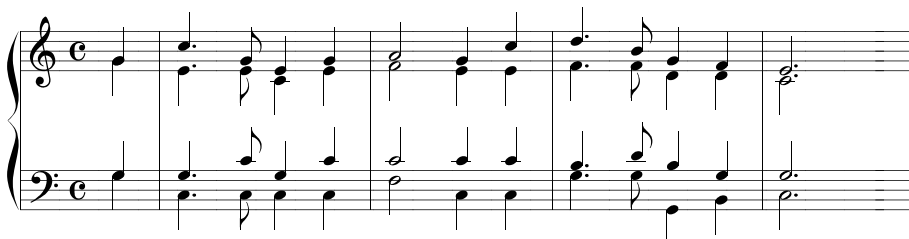
Звучание переченья в большой мере зависит от гармонии. Неестественная гармонизация подчеркивает, обостряет, естественная гармонизация смягчает перечень.

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, key of B-flat major. The melody consists of eighth and quarter notes. Asterisks (*) are placed above the notes G4, A4, B4, and C5 in the first four measures, indicating non-chord tones.

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, key of B-flat major. The melody is: И серд_це у_ ми_ ли_ лось, -стра_ дал Он за ме_ ня. Asterisks (*) are placed above the notes G4 and A4 in the second measure, and G4 in the fourth measure, indicating non-chord tones.

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, key of B-flat major. The melody is: Я ве_ рю. Asterisks (*) are placed above the notes G4 and A4 in the first measure, indicating non-chord tones.

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, key of B-flat major. The melody is: Гос_ подь Ии_ сус у_ мер_ ший. Asterisks (*) are placed above the notes G4 and A4 in the first measure, and G4 in the second measure, indicating non-chord tones.

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.

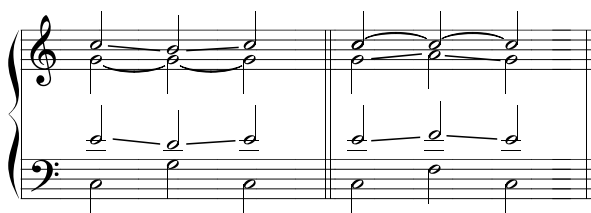
Главные трезвучия – I, IV и V ступеней – являются основными представителями ладовых функций T, S и D. Они широко применяются в музыке в любом порядке, кроме последования V–IV, противоречащего их естественному функциональному отношению (употребляется в особых случаях).

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

Соотношение I–IV и I–V – квинтовое

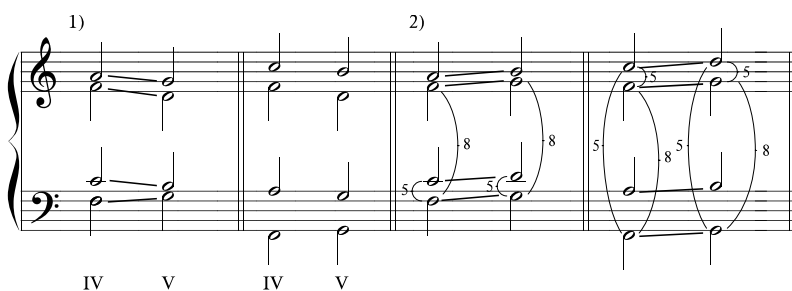
Соотношение IV–V – секундовое

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.

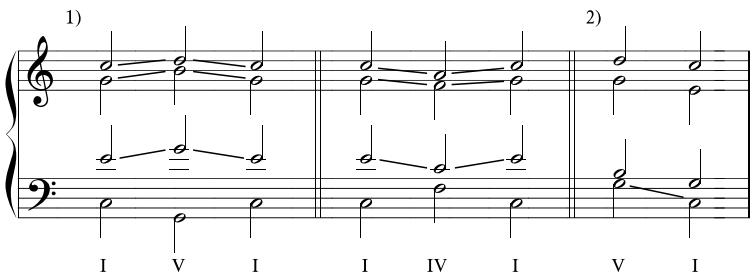


Мелодическим называется такое соединение трезвучий, при котором ни один из звуков (в том числе и общий) не остается на месте.

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).

The image shows three examples of chord connections in a grand staff format (treble and bass clefs). Example 1 shows a V-I cadence with a common tone between the fifth of V and the root of I. Example 2 shows a V-I cadence with a common tone between the third of V and the root of I. Example 3 shows a V-I cadence with a common tone between the seventh of V and the root of I.

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.

The image illustrates four types of cadences in a grand staff format. The top section is titled "автентические кадансы" (authentic cadences) and shows: 1) "совершенный" (perfect) as V-I with a common tone between the fifth of V and the root of I; 2) "несовершенный" (imperfect) as V₆-I with a common tone between the root of V and the root of I. The bottom section is titled "плагальные кадансы" (plagal cadences) and shows: 1) "совершенный" (perfect) as IV-I with a common tone between the third of IV and the root of I; 2) "несовершенный" (imperfect) as IV₆-I with a common tone between the root of IV and the root of I.

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.

Плагальный полукаданс употребляется в музыке редко. В качестве же простых гармонических оборотов последование I–IV употребительно наряду с автентическими последованиями.

Обычно период завершается совершенным кадансом, предложения же внутри периода разделяются половинным автентическим кадансом (серединая каденция). Период может закончиться и несовершенным кадансом на тонике в мелодическом положении терции или квинты.

ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ

1. Общие правила

Гармонизацией мелодии называется присоединение к ней связной и логической последовательности аккордов по вертикали.

При ограниченном выборе гармонических средств (трезвучие I, IV, V ступеней) на первых порах следует овладеть естественным подбором аккордов и простейшим правильным голосоведением.

Преследуя эту цель, необходимо пока придерживаться следующих правил гармонизации:

1) Начало мелодии на сильной доле следует гармонизовать тоническим трезвучием, с затакта — доминантовым. Заканчиваться мелодия всегда должна тоническим трезвучием.

2) Трезвучия в квинтовом соотношении могут употребляться в любом последовании. При соединении аккордов секундного соотношения субдоминанта должна предшествовать доминанте, но не в обратном порядке.

3) Во избежание однообразия повторенный или выдержанный звук в мелодии следует гармонизовать, если это возможно и логично трезвучиями разных ступеней. Нежелательно использование одного и того же аккорда через тактовую черту, кроме случаев, когда такого повтора требует сама мелодия. Например: ПХ, 1 том, № 28а "Взглянь на нас, Отец Небесный", № 33 "Я к Тебе, Господь, взываю".

Повторение функции на грани предложений периода разрешается.

4) Не следует менять расположение аккордов на протяжении всей задачи до прохождения соответствующих тем. При выборе расположения необходимо учитывать регистр верхнего голоса: в низком регистре следует применять тесное расположение, в высоком регистре — широкое расположение.

5) При выборе аккордов необходимо заранее учитывать возможности правильного соединения аккордов, не допуская параллельных октав и квинт.

Каждый звук мелодии является основным тоном, терцией или квинтой трезвучий I, IV, V ступеней. Тоническим трезвучием могут быть гармонизованы I, III, V ступени лада. Субдоминантовым — I, IV, VI ступени лада. Доминантовым — II, V, VII ступени лада.

Прежде всего необходимо выяснить общий план гармонизации: к каким ступеням принадлежат звуки данной мелодии. Особое внимание обратить на моменты, которые допускают разное толкование. Остановившись на определенном толковании звуков мелодии, мы будем иметь готовую линию баса, и останется вписать средние голоса.

Практические указания:

1. Гармонизация начинается с определения тональности.
2. Выясняются и отмечаются границы каждого из предложений периода.
3. Определяются гармонии и гармонические обороты для серединой и заключительной каденции.
4. Учитываются характерные особенности цезуры. Цезура создает впечатление перерыва в связности гармонического движения; в результате последний аккорд первого предложения и первый аккорд второго могут не оказаться в непосредственной функциональной связи. Поэтому второе предложение можно начать с любой гармонии — с D, T и даже S (после D в половинной каденции).

5. Если в данной для гармонизации мелодии встречается дополнительная каденция, ее также необходимо специально отметить и отделить от заключительной каденции периода.

2. Способ гармонизации мелодии

Проанализируем заданную для гармонизации мелодию:

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).

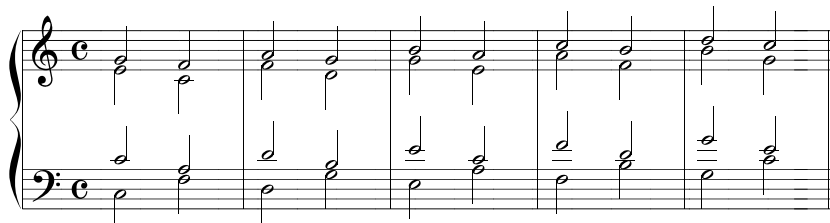
Звенья секвенции обычно перемещаются на определенный интервал в определенном направлении — вниз или вверх. Секвенция остается выдержанной, если происходит лишь частичное изменение интервала, например, большая секунда сменяется малой, большая терция — малой терцией, чистая кварта — увеличенной quartой.

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.

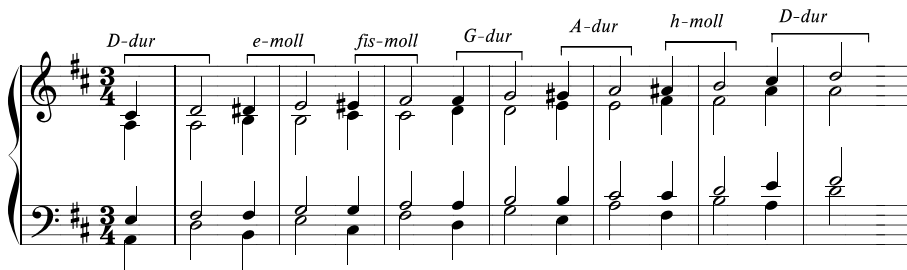
2. Модулирующие секвенции

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.

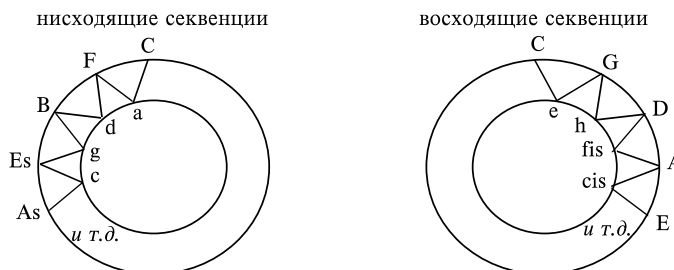
Например: ПХ, 2 том, № 14 "Боже, Тебе поём", с. 1; № 19 "Славьте Бога сил", с. 5.

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", ц. 5;

№ 43 "Как молитвы власть сильна" – припев;

№ 61 "Ближе, Господь, к Тебе", ц. 3;

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

№ 99 "В сад Гефсиманский";

№ 150 "Христос зовёт" – припев;

№ 185 "Смирись пред Богом";

№ 202 "Буря жизни", ц. 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:

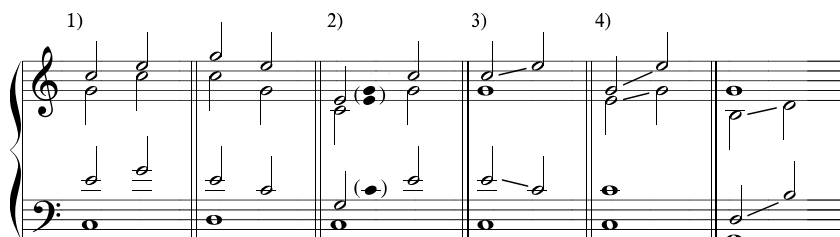
а) при движении мелодии на терцию, кварту. Верхние голоса, кроме баса, передвигаются в соседний звук аккорда (прямое движение верхних голосов) (1),

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 серединной 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!", ц. 4;

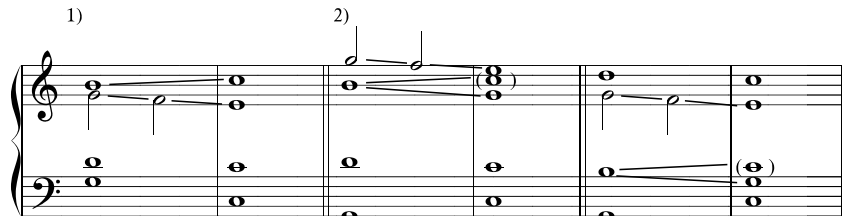
№ 86 "Слава, хвала в вышних Богу";

№ 122 "Он воскрес!", ц. 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 неизменным 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;

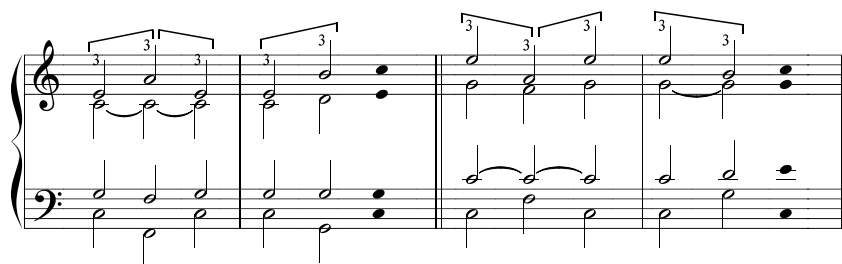
№ 7 "Хвала даятелю всех благ" – заключительный каданс;

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

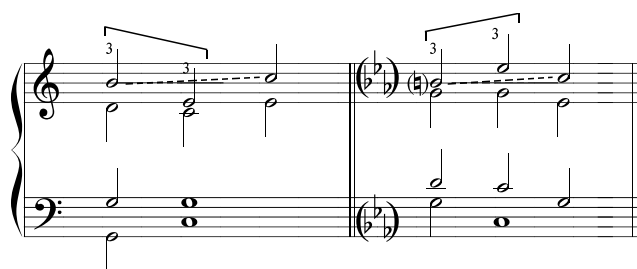
СКАЧКИ ТЕРЦИЙ

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.

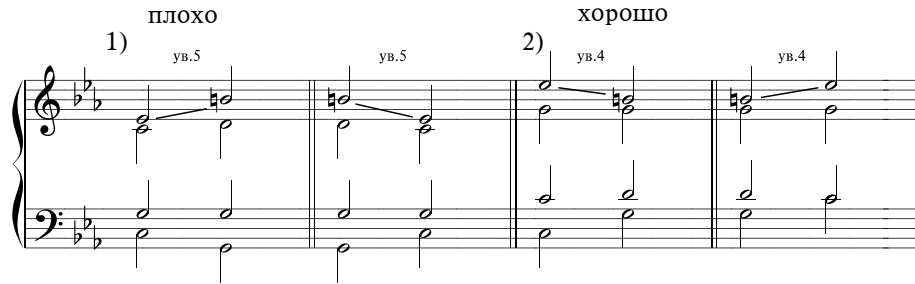
При восходящем скачке в сопрано расположение меняется с тесного на широкое, при нисходящем — с широкого на тесное.



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.



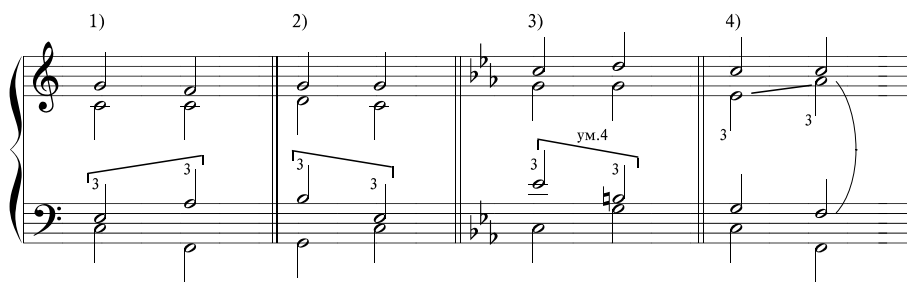
В гармоническом миноре при соединении тоники и доминанты скачки терций могут образовать ход на ув.5 (1), который следует заменить на ум.4 (2).



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).



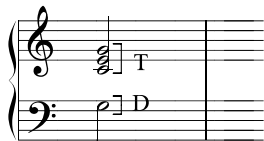
Скачки терций в альте не применяются, так как приводят к неправильному расположению (4).

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 тт.;
 № 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})

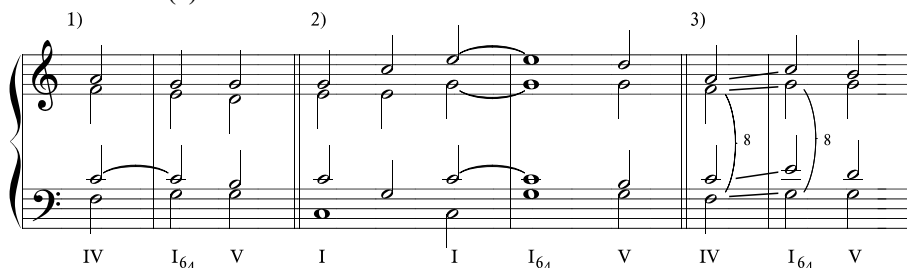
Кадансовый квартсекстаккорд представляет собой полифункциональное сочетание, в котором тонические верхние голоса опираются на доминантовый бас.



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).

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 prolongation 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).

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.

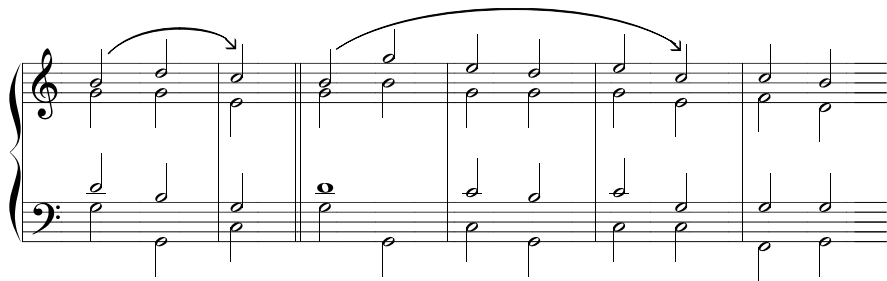
При соединении трезвучия разных ступеней необходимо придерживаться плавного голосоведения с секундовыми и терцовыми ходами.

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

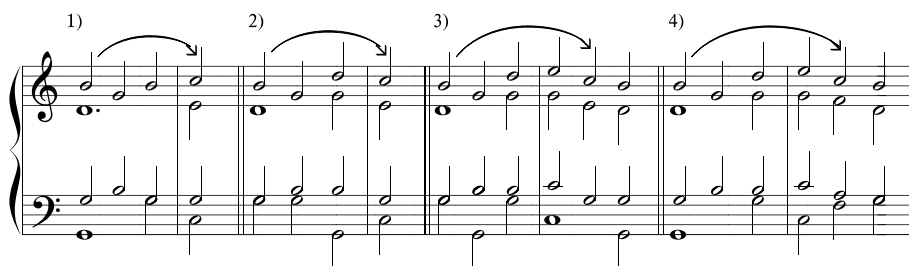
Заканчивать построение следует тоническим трезвучием преимущественно в мелодическом положении основного тона, так как оно придает наибольшую устойчивость и завершенность заключительному кадансу.

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).

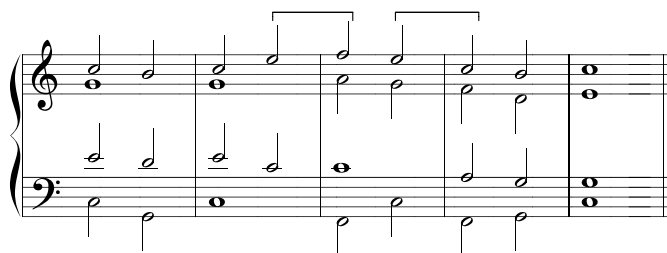


В трехдольном размере на продленной (растянутой) доминанте возможно движение вводного тона вниз, после чего еще сильнее возникает потребность его последующего разрешения. В средних голосах разрешение вводного тона в тонику необязательно.



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:

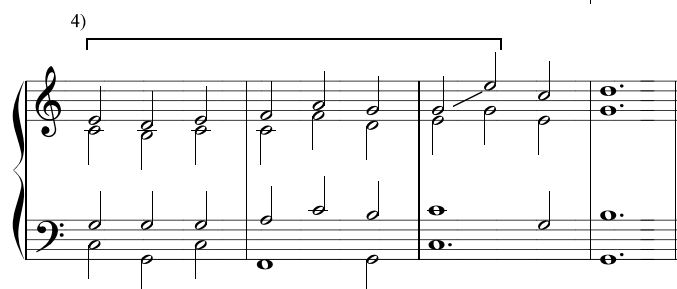
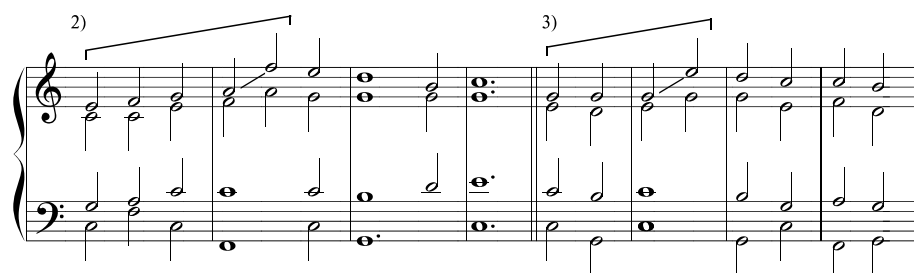
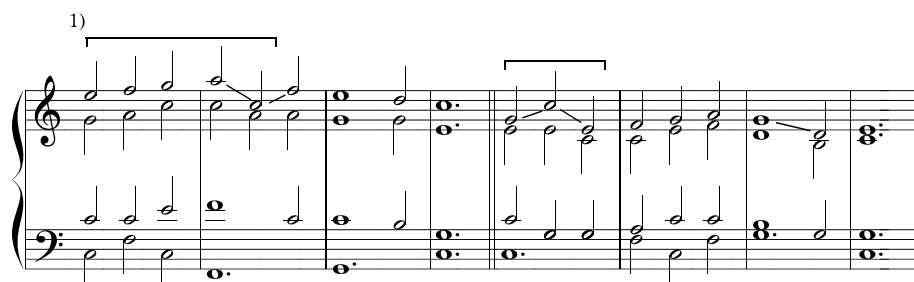
1) хорошо 2) хуже 3) 4)

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).



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.

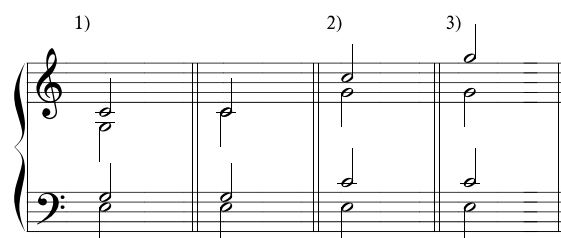
Вот некоторые общие свойства мелодического движения, выразительность которого зависит от контекста.

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).



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 сектаккордов 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 сектаккордов 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 сектаккорд 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

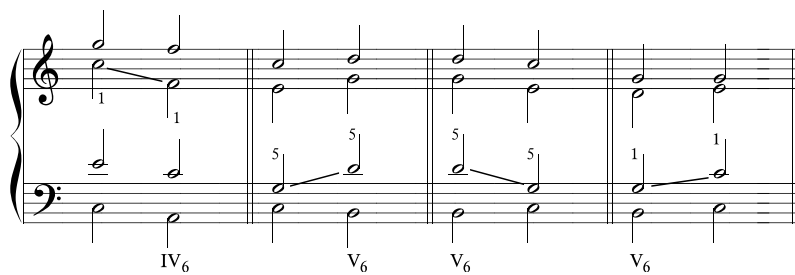
8. Скачки при соединении сектаккорда с трезвучием в квинтовом соотношении

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.

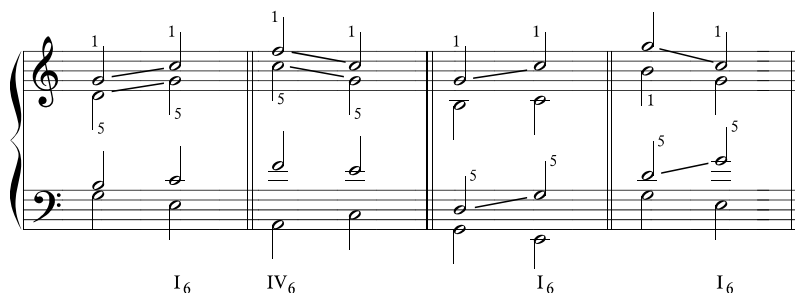
1) 2) плохо 3) лучше

Нисходящие скачки гармонизируют с любым последованием аккордов.

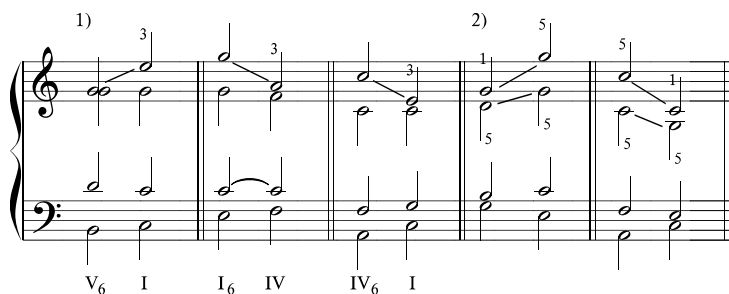
Подобные скачки в средних голосах образуются от удвоенного или к удвоенному тону сектаккорда.



Возможны и двойные скачки параллельными или противоположными квинтами. (Примы должны быть выше квинты.) 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).



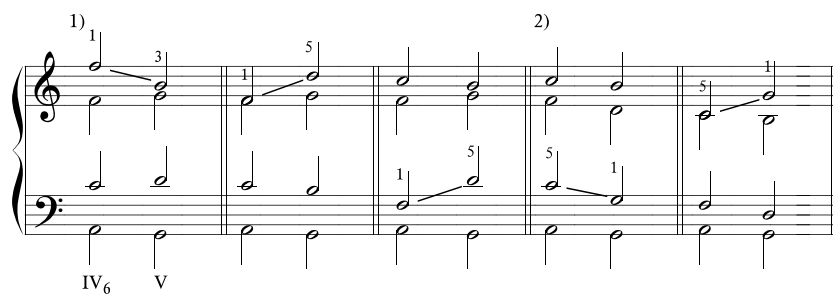
Проанализировать следующие произведения:

- 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 сектаккордов 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 квинт) (3).

2. Соединение двух сектаккордов 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 избежания 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) $IV_6-V_6-IV_6-V_6$
 2) $IV_6-V_6-V_6-IV_6$

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).

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

Найти проходящие квартсекстаккорды в следующих произведениях:

- ПХ, 1 том: № 18 "Господь Спаситель! В этот час";
 № 78 "Боже мой, от Тебя не скрыты мои тайны";
 № 164 "Сердцем воспряну";
 № 275a "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 квартсекстаккорды

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 квартсекстаккордах). При абсолютно плавном голосоведении два других голоса делают возвратное движение подобно вспомогательным звукам (1, 4).

Возможно и более свободное применение квартсекстаккордов 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.

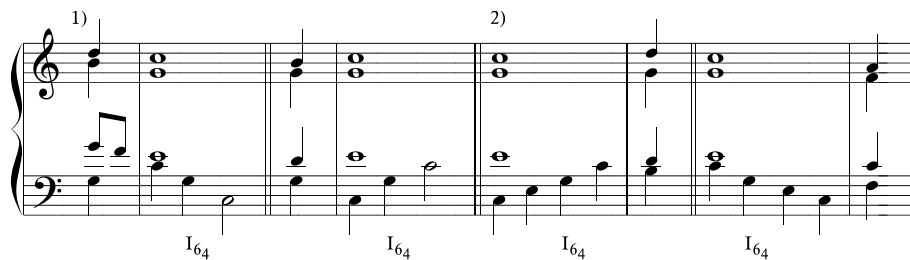
Найти вспомогательные квартсекстаккорды в следующих произведениях:

- 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

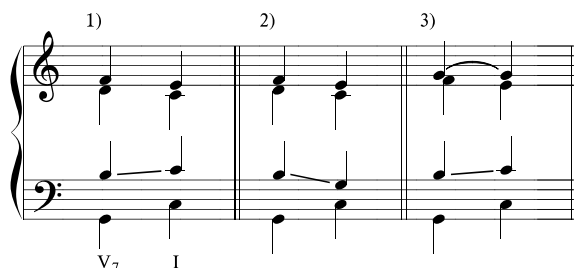
Доминантсептаккорд в функциональном отношении является наиболее полно выраженной доминантой.

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 soprano идёт 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).



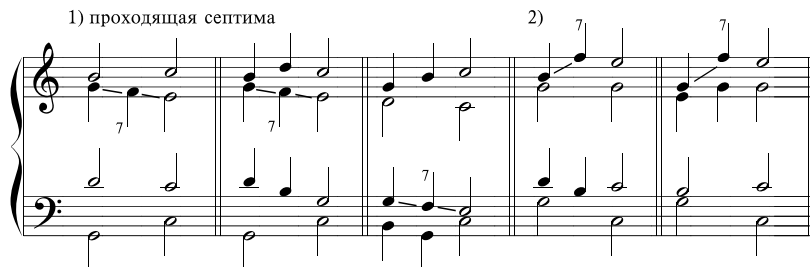
2. Приготовление доминантсептаккорда

V_7 готовится любым из известных аккордов (кроме проходящих): I, I_6 , V, V_6 , IV, IV_6 , I_{64} .

Приготовление V_7 доминантой

В соединениях с трезвучием или секстаккордом V ступени образуется проходящая септима. Остальные голоса остаются на месте или перемещаются (1). Септима может быть взята и скачком (2).

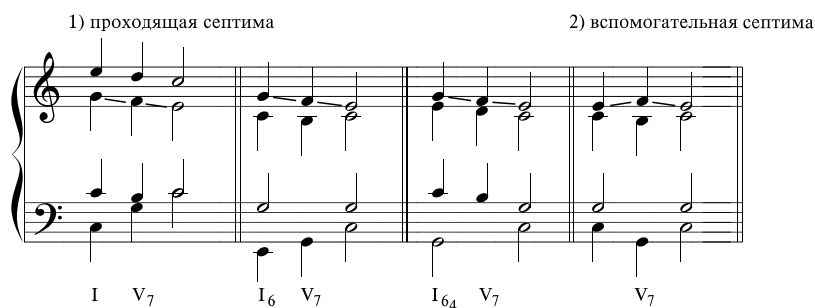
1) проходящая септима 2)



Приготовление V_7 тоникой

В соединениях с тоническим трезвучием и его обращениями образуется проходящая септима (1), или вспомогательная септима (2).

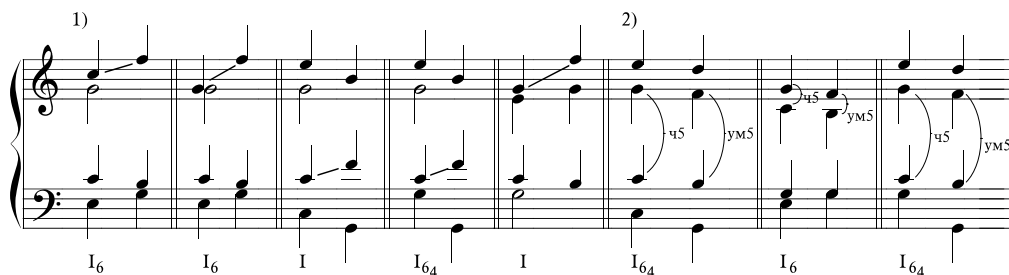
1) проходящая септима 2) вспомогательная септима



I V₇ I₆ V₇ I₆₄ V₇ V₇

От тонического трезвучия и его обращений (как и от V) возможны восходящие скачки к септима (1). При соединении I, I_6 , I_{64} с V_7 допускается последовательность чистой и уменьшенной квинты (2).

1) 2)



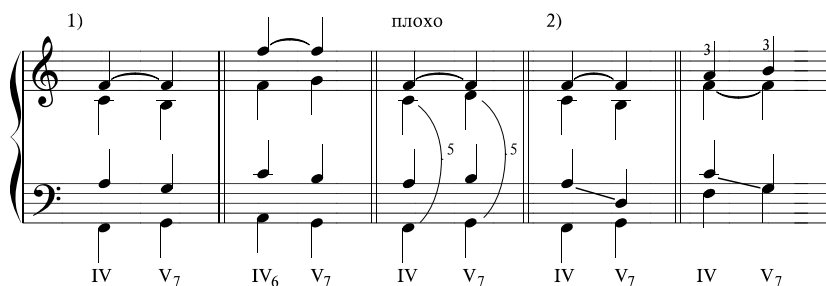
I₆ I₆ I I₆₄ I I₆₄ I₆ I₆₄

Приготовление V_7 субдоминантой

При соединении IV и IV_6 с V_7 образуется задержанная септима. В соединении IV– V_7 при плавном голосоведении возможен только неполный V_7 , в противоположном случае образуются недопустимые, параллельные квинты с басом (1). Соединение без параллельных квинт возможно только со скачком (2).

1) 2)

плохо



IV V₇ IV₆ V₇ IV V₇ IV V₇ IV V₇

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.

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 тетраchorда (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 тетраchorд (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)

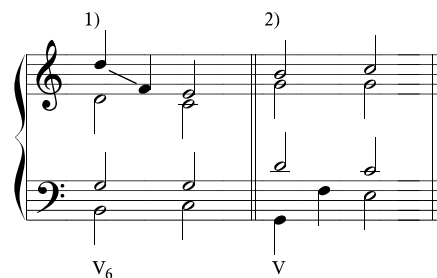
2)

3)

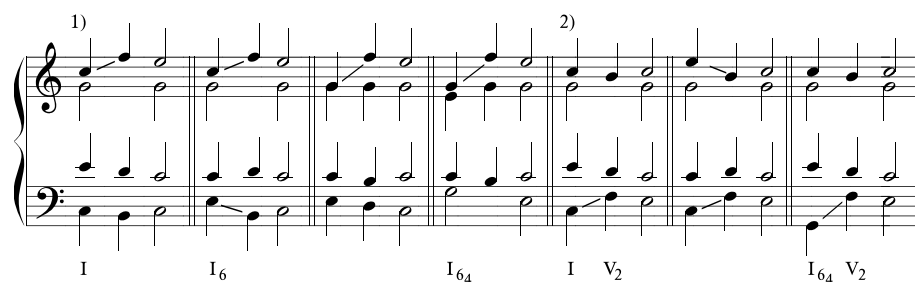
V_2 I₆

6. Терцовые ходы и скачки к септимере в обращениях доминантсептаккорда

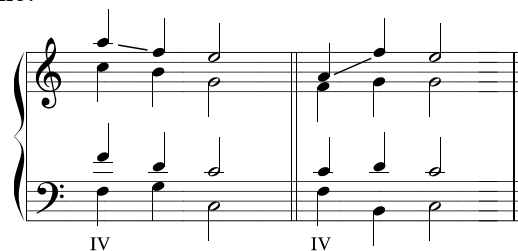
На доминантовой гармонии движение к септимере более свободно. В сопрано возможен нисходящий секстовый скачок (1). В басу особенно употребителен восходящий скачок на малую септиму от основного тона доминанты, заменяющий проходящее движение септимеры (2).



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

Секстаккорд 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 секстаккорд (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

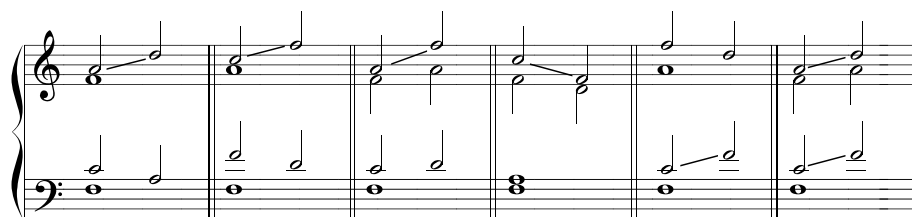
Применяется II_6 почти исключительно в мелодическом положении терции и основного тона.

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.

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

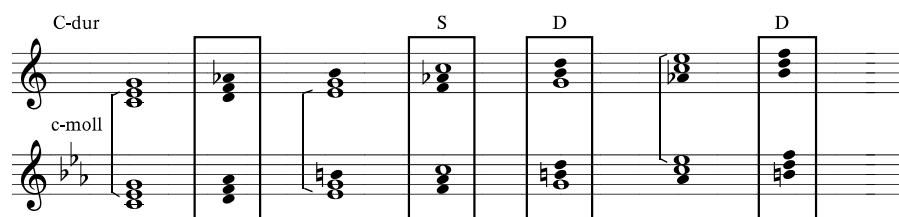
Гармонический минор существует в музыкальной практике около трех столетий.

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.

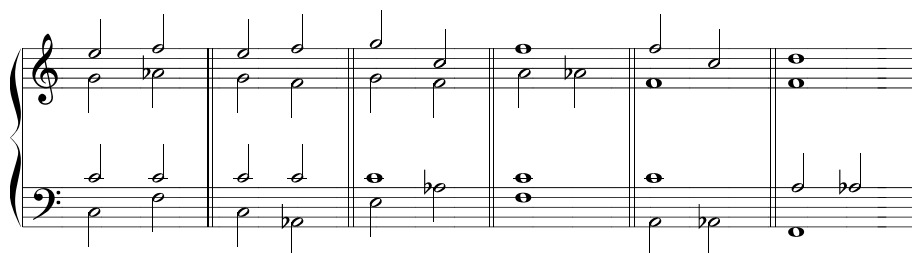
Гармонический мажор по своей структуре сближается с одноименным гармоническим минором: верхний тетраорд у них одинаковый, квинтовый устой лада окружен вводными тонами – снизу доминантным, сверху субдоминантным.

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.

$$\begin{aligned} & I-VI-IV-V-I \\ & I-VI-IV-I_{64} \end{aligned}$$

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).

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.

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).

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).

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).

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.

The musical notation shows three examples of resolving the seventh chord (Π_7) to the tonic triad (I):

- 1) Π_7 resolves to I_6 .
- 2) Π_{65} resolves to I, with I_6 and I_{64} as passing chords.
- 3) Π_{43} resolves to I_{64} and V_2 , then to Π_{43} and I_6 .

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

2. Соединение септаккорда II ступени

Основные соединения Π_7

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

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

The musical notation shows the connection between the second degree (Π) and the seventh chord (Π_7) in minor mode, with chords Π_6 , IV, VI, I_6 , and I. A circled interval in the bass is labeled 'ч.5 ум.5' (chromatic fifth, diminished fifth).

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}

$$\left. \begin{array}{l} \Pi(\text{dur}), \Pi_6, \text{ IV, IV}_6, \text{ VI} \\ \text{I, } I_6 \end{array} \right\} \Pi_{65} \left\{ \begin{array}{l} \text{V, } V_2, \text{ I, } I_6, \text{ I}_{64} \end{array} \right.$$

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.

The musical notation shows the connection between the sixth degree (I_6) and the sixth-fifth chord (Π_{65}), with chords Π_{65} and I. The notation includes fingerings (1, 5) and a circled interval labeled '5'.

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

2) 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 II₇ II₆₅ II₄₃

2) II₄₃ II₇ 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.

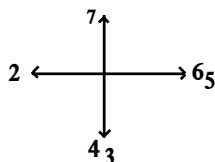
В результате II₇ переходит в V₄₃, II₆₅ – в V₂, II₄₃ – в V₇, II₂ – в V₆₅ (1).

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

2) 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 неопределен 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.

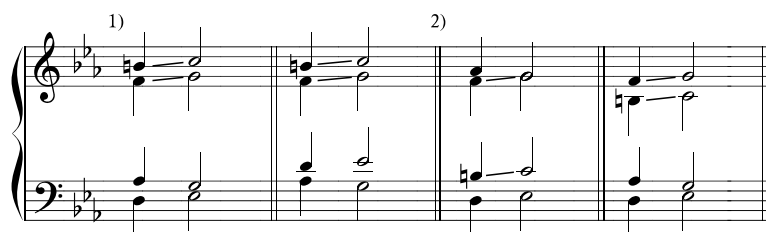
При отсутствии функциональной опоры в басу VII_7 приобретает особое мелодическое значение в связях аккордов. Он является наиболее характерным вводным аккордом, мелодически направленным в тонику.

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).



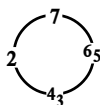
Например: ПХ, 2 том: № 69 "Гласом моим я к Господу воззвал" – ц. 1, 6;
 № 72 "Господи, услыши" – ц. 5;
 № 218 "Чудный чертог" – ц. 6.

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".

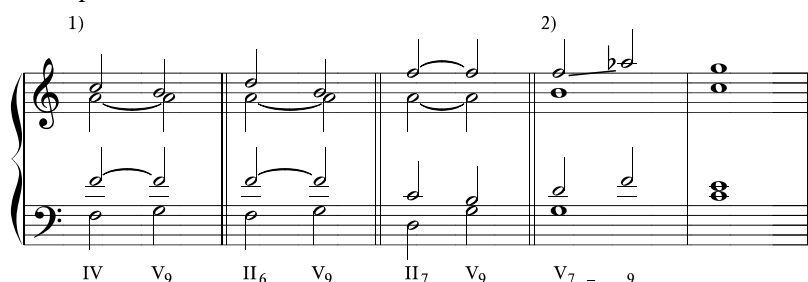
1. Доминантнонааккорд V_9

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.



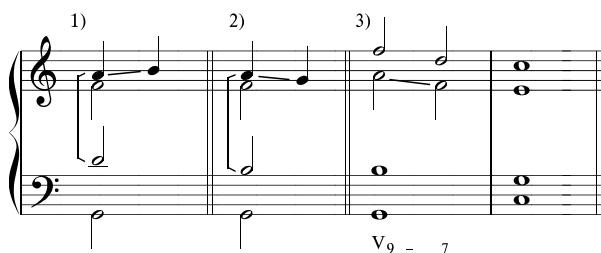
Приготовление V_9

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

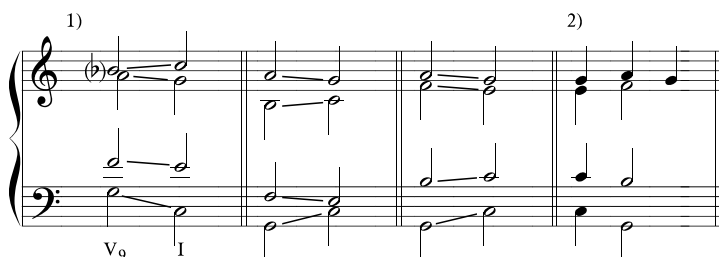
В неполном нонаккорде с пропущенной терцией комплекс верхних голосов, в качестве трезвучия II ступени, обособляется от баса. Такое созвучие приобретает значение полифункционального сочетания $II^S V_D$. Нона в этом сочетании более свободна и может идти во вводный тон. V_9 переходит в полный V_7 (1). В неполном V_9 пропущенной квинты 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

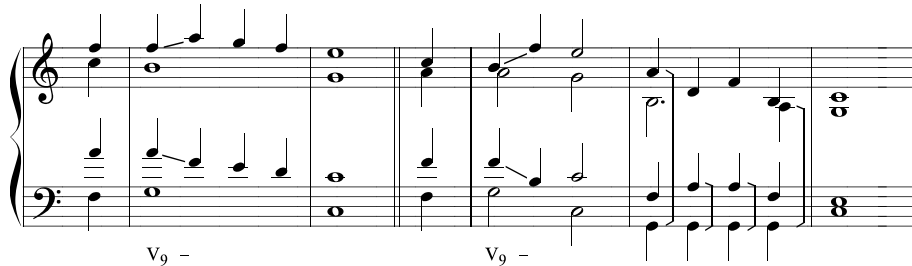
Неполный V_9 (без квинты) разрешается в полное трезвучие (основной тон V_9 идет в основной тон I, терция – на ступень вверх, септима и нона – на ступень вниз) (1).



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.



Проанализировать следующие произведения:

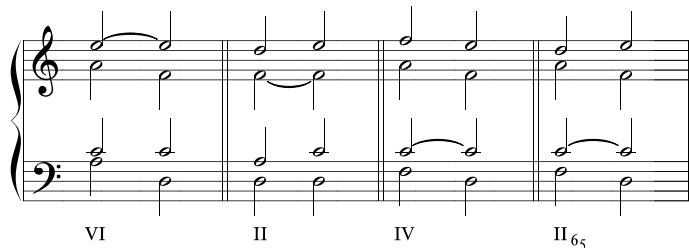
- ПХ, 1 том: № 274 "Когда в сердце моём";
 № 340 "Господь есть мой Пастырь";
 ПХ, 2 том: № 40 "Отче наш" – ц. 10;
 № 164 "Без Бога далеко" – 6 т.;
 № 213 "День в закате догорает" – заключительная фраза;
 № 218 "Чудный чертог" – ц. 3;
 № 242 "Нивы созрели" – ц. 3.

2. Субдоминантнонаккорд II₉

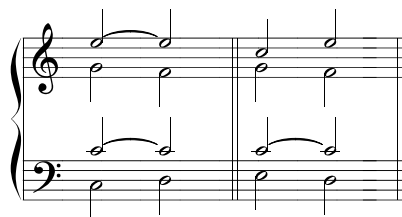
Приглавление и разрешение II₉

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

Предшествовать II₉ может любой аккорд субдоминантовой группы; соединение гармоническое.



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.

