

СЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ

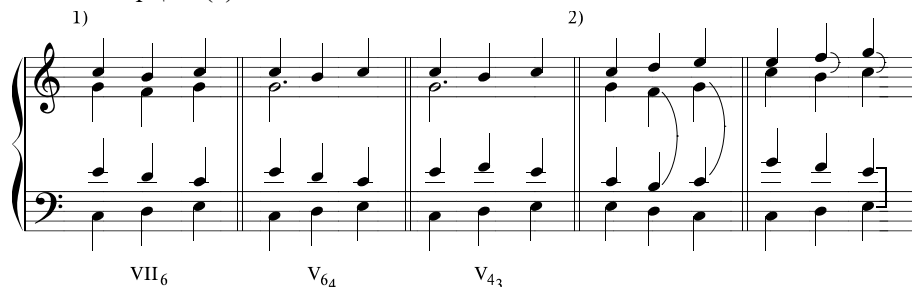
Уменьшенное трезвучие VII ступени в мажоре и гармоническом миноре, так же как и трезвучие II ступени минора, употребляется только в виде секстаккорда. Удваивается терция (бас) или квинта. В тесном расположении VII₆ хорошо звучит в мелодическом положении основного тона и терции. В мелодическом положении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



1. Проходящий VII₆

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

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



2. VII₆ в гармонизации тетра хорда

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



3. Соединения VII₆

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

Основные соединения

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

Остальные естественные соединения

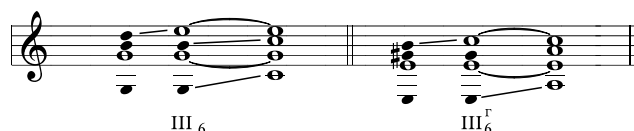
$$\left. \begin{array}{l} \text{VI (dur)} \\ \text{IV}_6 \text{ (dur), V}_6 \end{array} \right\} \text{VII}_6 \left\{ \begin{array}{l} \text{VI (dur)} \\ \text{II}_7, \text{II}_2 \\ \text{V}_7, \text{V}_{43} \end{array} \right.$$

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

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

СЕКСТАККОРД III СТУПЕНИ (ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ) ДОМИНАНТСЕПТАККОРД С СЕКСТОЙ

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



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

1. Соединения III₆

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



Основные соединения

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

Кроме указанных выше возможны и дополнительные соединения:

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

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

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

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

Проанализировать следующие произведения:

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

2. Доминантсептаккорд с секстой (V_7^6)

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

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

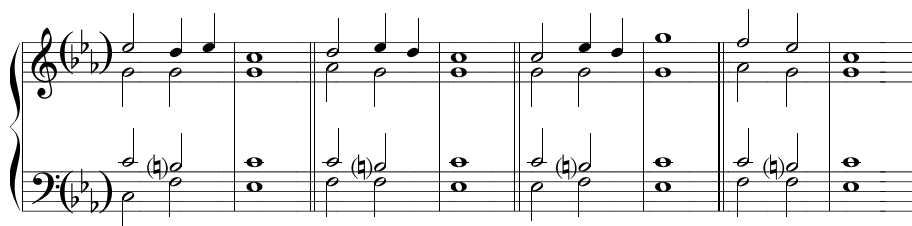
$$\left. \begin{array}{l} V, V_7, \text{III}_6 \\ \text{II}_{43}, \text{IV}_6, \text{II}_6 (\text{dur}) \\ I, \text{I}_{64}, \text{VI} \end{array} \right\} V_7^6 \left\{ V_7, I, \text{VI} \right.$$

1) 2) 3)

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

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

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



3. Место применения аккордов доминанты с секстой

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

Обращение V_7^6 часто встречаются в середине построения.

Проанализировать следующие произведения:

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

№ 3096 "Страх ли душу угнетает";

№ 338 "Закат обагрился";

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

№ 131 "Уж скоро Спаситель";

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

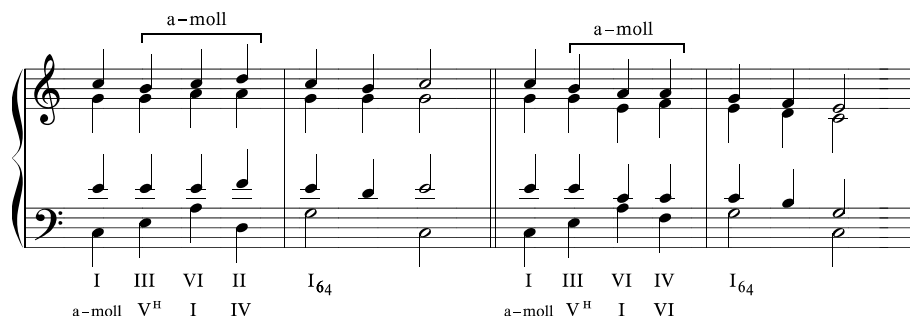
№ 243 "В сырую землю семена" – заключительная фраза.

ВЕРХНЯЯ МЕДИАНТА (ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ)

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

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

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



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

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

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

C-dur

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

Проанализировать следующие произведения:

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

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

1. III ступень как проходящая

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

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

1) 2) 3) 4)

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

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

2. III ступень в гармонизации нисходящего тетра хорда в мажоре

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

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

1) 2) 3) плохo 4) возможно

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

Верхней медианте может предшествовать Мн.

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

3. Верхняя медианта в нисходящем тетра хорде минора

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

Возможна гармонизация тетра хорда последованием I–III–VII₇–I (1). Так же как и в мажоре, возможно применение Мн. При этом последование VI–III образует пла- гальный оборот параллельного мажора (2).

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

4. Верхняя медианта в восходящем тетра хорде

Следование Мв после субдоминанты позволяет гармонизовать верхний тетра хорд восходящий.

Параллельные квинты не позволяют провести его в верхнем голосе.

ТРЕЗВУЧИЯ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА

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

1. Трезвучие VII^н натуральной ступени

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

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

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

VI VII^н IV III VII^н II₆₅

2. Секстаккорд VII^н ступени

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

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

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

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

1) VII₆^н IV 2) VII₆^н II₇ I₆ VII₆^н VI₆ V₆₅ I₆ VII₆^н II₂ V₆₅

3. Нисходящий тетраход в басу

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

$$I - VII_{\text{н}} \quad \left\{ \begin{array}{c} IV_6 \\ II_{43} \end{array} \right\} \quad \left\{ \begin{array}{c} V, V_7 \\ I_{64} \end{array} \right\}$$

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

1) 2) 3)

4. Трезвучие V натуральной ступени

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

5. Секстаккорд V натуральной ступени

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

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

6. Мелодические обороты в верхнем голосе

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

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

Проанализировать следующие произведения:

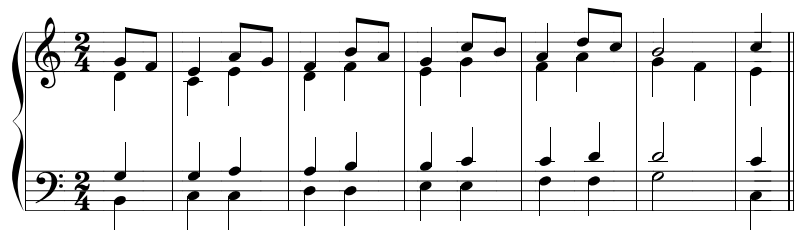
- ПХ, 1 том: № 32а "Не вечно буду я скитаться";
 № 32б "Не вечно буду я скитаться";
 № 231 "Кто верным Богу пребывает";
 № 285б "Сам Твоё дитя веди" – припев;
 № 438а "Вот ворота пред тобою";
 ПХ, 2 том: № 145 "Гусли стройте!";
 № 167 "Что вера без дел?" – припев.

ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

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

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

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

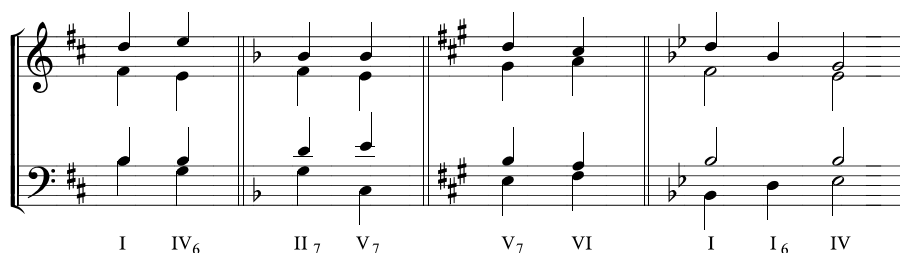


При таком передвижении качественно изменяется внутренняя структура аккордов и звучание мотива, т. к. диатонический звукоряд не имеет математической ровности строения.

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

1. Голосоведение

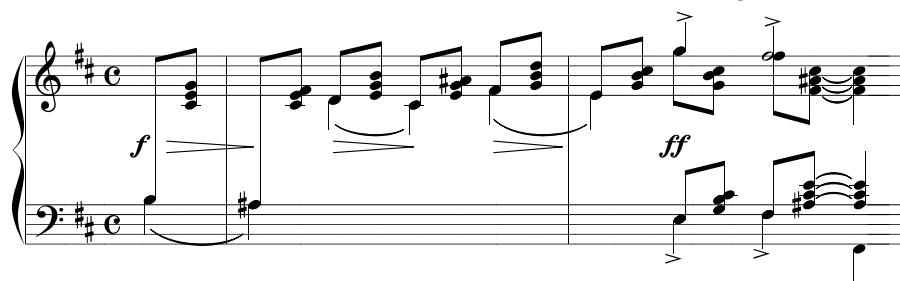
Начальный мотив обычно содержит аккорды в ясном функциональном соотношении (V-I, II-V) и правильном (чаще плавном) голосоведении.



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

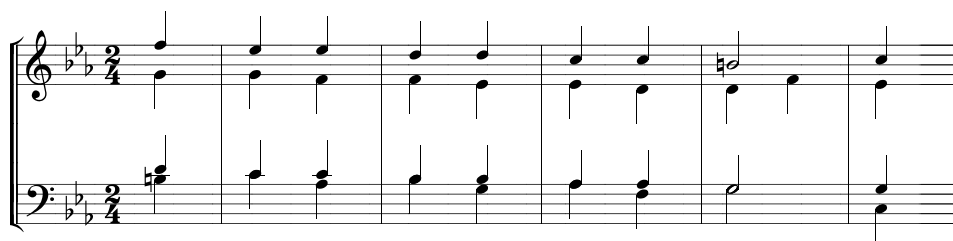
Диатонические секвенции могут быть восходящими, но чаще нисходящими. Шаг секвенции обычно поступенный (по секундам), реже через ступень (по терциям).

E. V. Scheve Спросит Господь тебя

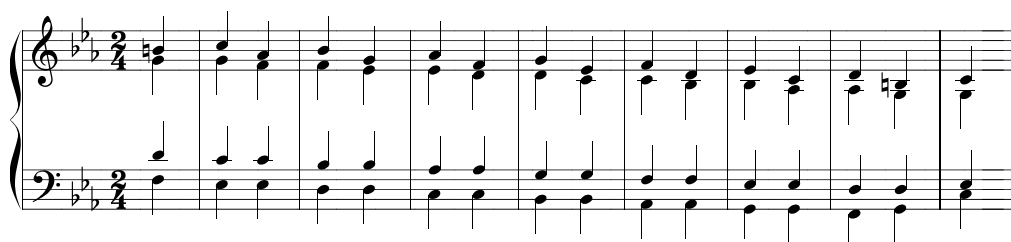


2. Особенности минора

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



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



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

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

3. Применение диатонических секвенций

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

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

ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ

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

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

1. Септаккорд IV ступени

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

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

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

Основные соединения

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

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

IV IV₂ II₇ IV₂ II I₆ IV₂ VII₆₅ IV₂ V₄₃

Восходящий тетракорд минора гармонизируется с применением IV_7^M и IV_2^M .

IV_7^M V₂ IV_2^M VII₆

Проанализировать следующие произведения:

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

№ 99 "В сад Гефсиманский" – 3 т.;

№ 247 "Дни жатвы прошли" – припев.

2. Септаккорд VI ступени

VI_7 более употребителен в миноре, чаще всего с задержанной септимой и с разрешением в II_{43} (1). В прерванном кадансе неполный V_7 связывается с VI_7 плавным голосоведением (2).

Основные соединения

I, I₂, VI, I₆₄, V₇ } VI_7 { II_{43} , IV₆₅, VII₂
VI } VI_2 { IV₇, IV, II₆, II₆₅

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

VI VI₂ IV₇ VI₂ IV VI₂ II₆₅ (II₆)

Проанализировать следующие произведения:

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

№ 128а "Покрытый ранами" – 3, 7 тт.;

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

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

3. Септаккорд I ступени

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

Основные соединения

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

The image displays two systems of musical notation for the I degree. The first system is in a major key and shows the following chord progressions: I , I_2 , VI , VI_2 , IV , IV_2 , I , I_2 , II_{43} . The second system is in a minor key and shows the following chord progressions: V_6 , I_2 , IV_6 , V_{65} , I_2 , VI_7^M , II_{43} . Each progression is written on a grand staff with treble and bass clefs, showing the notes of the chords and their movement.

Проанализировать следующие произведения:

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

№ 255 "От греха я спасён" – 1, 5 тт.;

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

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

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

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

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

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

4. Септаккорд III ступени

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

The image shows a musical notation example for the III degree in a minor key. It illustrates the sequence $V_2 - III_7^r - I_6$. The notation is on a grand staff with treble and bass clefs, showing the notes of the chords and their movement.

Проанализировать:

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

5. Разрешение септаккордов

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

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

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

III_7 VI III_{65} VI III_{43} VI III_2 VI_6

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

III_7 IV III_{65} IV_6 III_{43} IV_6

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

II_7 I_6 IV_7 III_6 V_7 IV_{65} III_6

6. Соединение септаккордов между собой

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

Секундовым движением голосов септаккорды связываются между собой тремя способами:

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

VII_7 V_{65}

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

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

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

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

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

АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ В ЛАДУ

Любое хроматическое изменение ступеней натуральных ладов называется *альтерацией*.

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

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

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

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

Ладовая альтерация в мажоре:

Ладовая альтерация в миноре:

ГАРМОНИЯ II НИЗКОЙ СТУПЕНИ

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

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

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

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

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

Основные соединения:

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

В данных соединениях надо иметь ввиду следующее:

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

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

Примеры неаполитанского секстаккорда в мажоре:

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

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

АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ (DD) В КАДЕНЦИЯХ

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

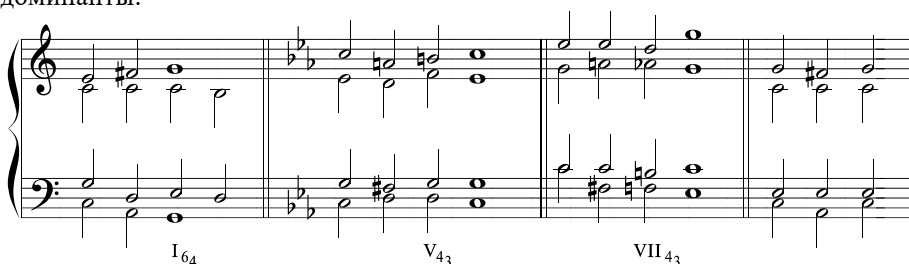
Долгое время группы альтерированных субдоминант с IV повышенной ступенью назывались "аккордами двойной доминанты" (DD).

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



Сходный эффект возникает и при соединении с диссонирующей доминантой.

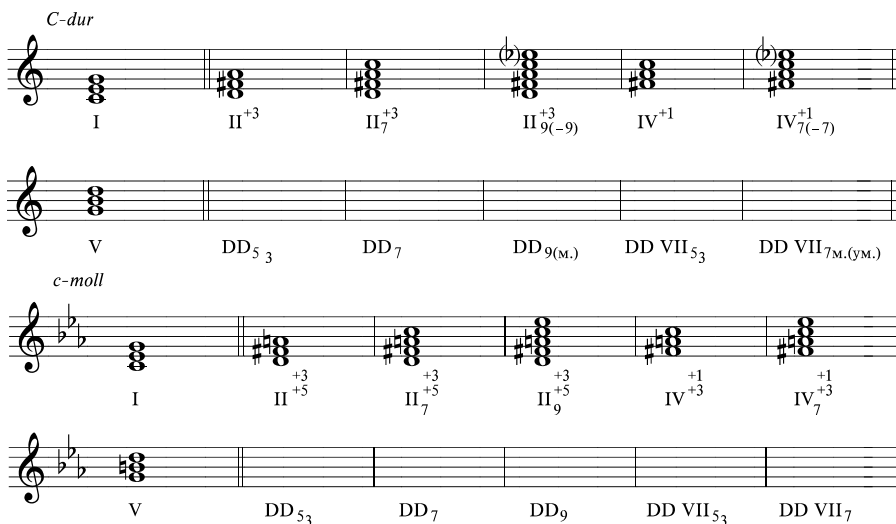
Однако аккорды субдоминантовой группы с IV повышенной ступенью переходят не только в доминанту; это лишь один из множества вариантов их разрешения. Они могут переходить и в кадансовый квартсекстаккорд, и прямо в тонику. В этих случаях они выступают в роли аккордов альтерированной субдоминанты.



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

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

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



1. Каденционные аккорды альтерированной субдоминанты

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

C-dur

c-moll

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

2. Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты

Аккордам альтерированной субдоминанты часто предшествуют аккорды натуральной субдоминанты.

Альтерированная субдоминанта хорошо звучит и после I, I₆

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

3. Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты

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

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

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

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

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

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

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

Проанализировать следующие произведения:

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

АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ ВНЕ КАДЕНЦИИ

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

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

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

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

1. Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты

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

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

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

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

2. Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты

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

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

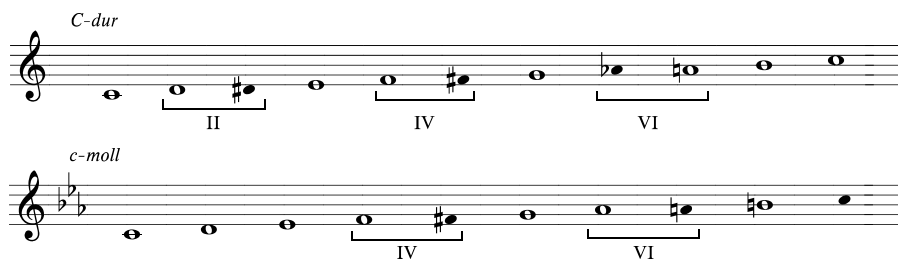
Дезальтерация, снижая функциональную напряженность, усиливает своей необычностью значение окраски, фонических свойств аккорда, переключаящими внимание с процесса развития на данный момент звучания. Обычно дезальтерация IV ступени сопровождается введением элемента, уравновешивающего функциональный спад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

3. Различие альтераций субдоминанты в мажоре и миноре

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

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

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



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

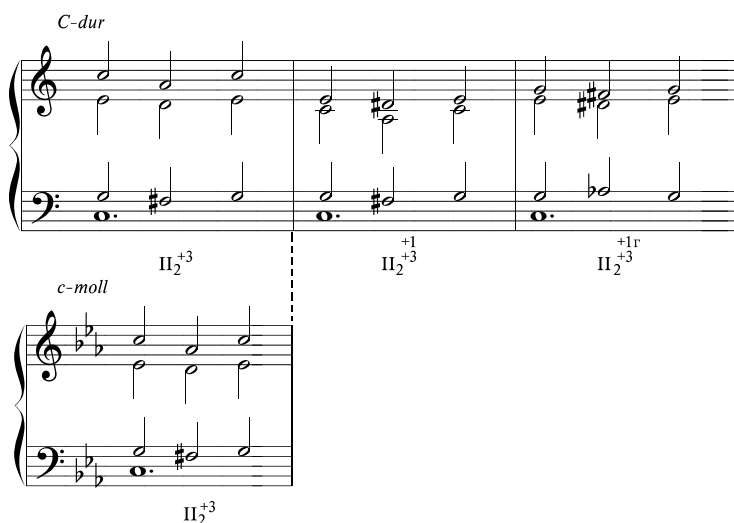
4. Вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты

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

Вспомогательные обороты к I

а) Вспомогательные обороты без смены баса.

Между I и его повторением возможен II_4^{+3} , IV_{43}^{+1} (в мажоре и миноре с различными вариантами альтераций).



Проанализировать следующие произведения:

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

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

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

№ 83 "Спит спокойно Вифлеем" – начальный период;

№ 104 "Господь, восстав с вечера";

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

б) Вспомогательные обороты со сменой баса.

В качестве вспомогательных к I служат аккорды альтерированной S на VI (VI) ступени лада: II_{43}^{+3} , IV_{65}^{+1} , IV_6^{+1} (в мажоре и миноре с различными вариантами альтераций).

C-dur

c-moll

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

II₄₃⁺³ IV₆₅⁺¹ IV₆⁺¹

Вспомогательные обороты к I₆

а) Вспомогательные обороты без смены баса.

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

IV₂^{+1(r)} IV₂⁺¹

б) Вспомогательные обороты со сменой баса.

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

Вспомогательные обороты к V и V₆

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

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

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

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



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

Вспомогательные обороты к I_{64}

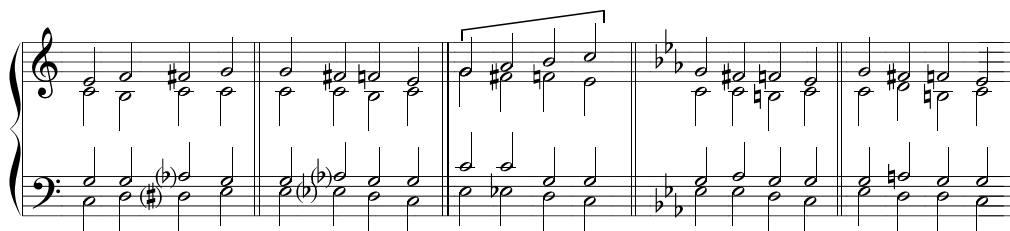
Вспомогательные аккорды к I_{64} могут быть расположены на IV^+ ступени (IV_7^{+1} , II_{65}^{+3} с различными вариантами альтерации в мажоре и миноре), или на VI (VI-) ступени (IV_{65}^{+1} , II_{43}^{+3} с различными вариантами альтерации). Вспомогательный к I_{64} аккорд может перейти непосредственно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

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

5. Проходящие обороты с аккордами альтерированной субдоминанты

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

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



Возможны альтерированные аккорды, проходящие между аккордами доминантовой функции.



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

6. Аккорды с увеличенной секстой

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

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

C-dur

ув.6 ув.6 ув.6 дв.ув.4 ув.6 ув.6 ув.5

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

c-moll

ув.6 ув.6 ув.6

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

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

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

Соединение VI-IV₆⁺¹ в миноре естественно с любыми ходами к повышенной IV ступени лада (2).

1)

IV₆ II₄₃ I VI

2)

VI VI IV₆

3) плохо

VI VI IV₆

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 1 том: № 51 "Благой Господь";

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

№ 21 "Честь Тебе, Спаситель" — ц. 6;

№ 30 "Вещает небо" — 22 т.;

№ 78 "Тихая ночь" — 14 т.;

№ 174 "Что за Друга мы имеем" — ц. 2;

№ 185 "Смирись пред Богом" — заключительное предложение.

АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

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

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

1. Повышение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях

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

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

Трезвучие V^{+5}

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

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

1) 2) 3)

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

Проанализировать следующие произведения:

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

V_7^{+5}

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

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

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

1) 2)

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

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

VII₇⁺³

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

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

VII₆⁺³ по причине неудачного разрешения не употребляется.

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

1) 2) 3)

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

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

1) 2)

V₂⁺⁵ V₂⁺⁵ VII₄₃^{+3r}

V₉⁺⁵

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

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

V₉⁺⁵ не применяется в четырехголосном звучании.

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

2. Понижение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях

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

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

V_7^{-5}

Широко используется V_7^{-5} с обращениями.

Ход на хроматический полутон может быть в любом голосе.

Разрешение этих альтерированных аккордов подобно разрешению неальтерированных их видов.

Альтерация усиливает тяготение квинтового тона V в I ступень лада.

Musical notation showing the resolution of V_7^{-5} and its inversions. The notation includes a treble and bass clef with notes and chords. The chords are labeled as V_7^{-5} , $V_{6_5}^{-5}$, $V_{4_3}^{-5}$, V_2^{-5} , V_7^{-5} , and VI.

VII_7^{-3}

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

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

Musical notation showing the resolution of VII_7^{-3} and its inversions. The notation includes a treble and bass clef with notes and chords. The chords are labeled as VII_7^{-3} , VII_7^{-3} , $VII_{4_3}^{-3}$, $VII_{6_5}^{-3}$, $VII_{6_5}^{-3} V_{4_3}^{-5}$, VII_7^{-3} , and $VII_7^{-3} V_{6_5}^{-5}$. The examples are numbered 1, 2, and 3, with labels 'плохо' (bad) and 'лучше' (better).

V_9^{-5}

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

Musical notation showing the resolution of V_9^{-5} and its inversions. The notation includes a treble and bass clef with notes and chords. The chords are labeled as V_9^{-5r} , V_9^{-5r} , V_9^{-5} , and V_9^{-5} .

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

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

Musical notation showing the resolution of VII_7^{-3r} , IV^r , and V_2^{-5} . The notation includes a treble and bass clef with notes and chords. The chords are labeled as VII_7^{-3r} , IV^r , $V_{4_3}^{-5}$, $II_{6_5}^r$, and V_2^{-5} .

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

ОБЩАЯ ТЕОРИЯ МОДУЛЯЦИЙ

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

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

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

1. По положению в форме различаются:

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

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

- а) постепенные;
- б) внезапные.

Внезапные модуляции в свою очередь разделяются на:

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

1. Положение модуляций в форме периода

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

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

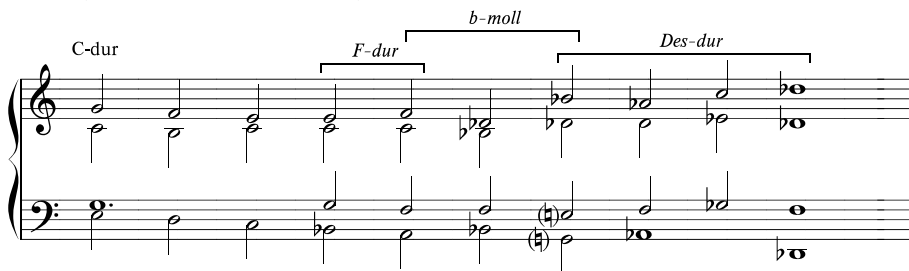
Наличие средств кадансирования — это лишь характерный, сопутствующий признак. Например: ПХ, 1 том, № 556, "Таков, как есть без дел, без слов".

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

2. Способы модуляции

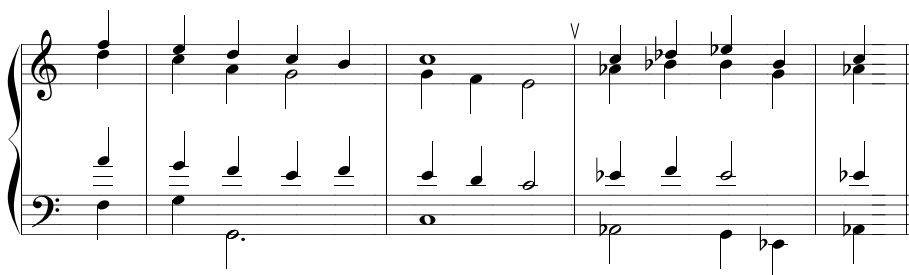
Способы перехода из одной тональности в другую весьма различны.

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



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

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

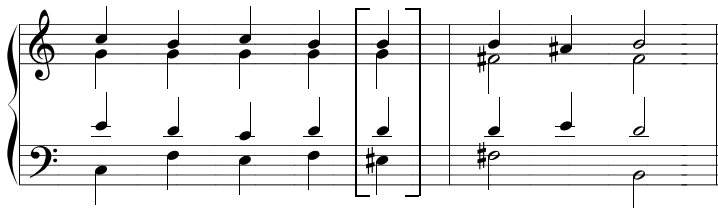


Например: ПХ, 1 том, №61, "Иисус, души Спаситель".

Проанализировать следующие произведения:

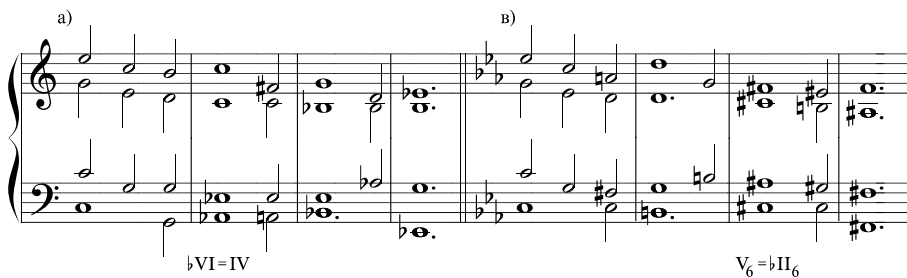
- ПХ, 1 том: № 200 "Радуйтесь, братья";
 № 234б "Я нашёл себе спасенье";
 № 294 "Как серна стремится к потоку";
 № 300а "К неземной стране";
 № 504 "В руках я Иисуса";
 № 507 "Всё посвяти Иисусу";
 ПХ, 2 том: № 11 "Готово сердце моё" – 1-11 тт.;
 № 16 "Пойте, славьте Господа" – начальный период;
 № 74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

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



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

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



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

3. Отклонение

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

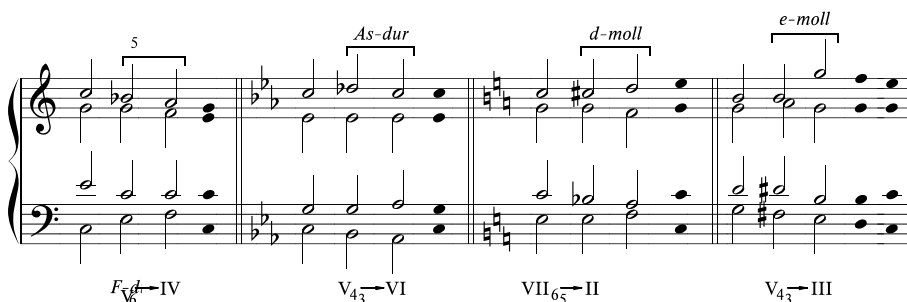
В качестве кратковременной, "местной" тоники может выступить любое консонирующее трезвучие данной тональности: II (в мажоре), III, IV, V, VI и VII (в натуральном миноре).

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

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

4. Виды отклонений

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



Реже встречаются плагальные отклонения (через аккорды побочных субдоминант).

II₆₅ → III IV → VII^H

Аккорды побочных доминант применяются обычно диссонирующие, причем гармонии V₇ — в виде обращений: основной вид V₇ при разрешении в местную тонику образует яркий каданс, неожиданно "разрезающий" музыкальную ткань. Часто используется V₂ (с его удобным разрешением в сектаккорд местной тоники), а также V₄₃, V₆₅; широко употребительна гармония VII₇ и его обращений (в мажоре чаще используется VII₇ уменьшенный).

VII₇ → IV VII₆₅ → VI

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

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

II₄₃ V V₇ VI II₇ V V₇ VI

При соединении аккордов DD, переходящих в консонирующую доминанту (V и V₆), возникает отклонение в тональность V ступени.

5. Побочные доминанты в кадансах

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

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

DD DD

Проанализировать следующие произведения:

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

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

1) V_{43}/M_n VII_7/M_n

2) V_{43}/M_n VII_7/M_n

3) V_{43}/M_n VII_7/M_n

4) V_{43}/M_n VII_7/M_n

Проанализировать следующие произведения:

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

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

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

3) V_{65}/S V_2/S

4) V_{65}/S

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

Возможно включение в кадансовые обороты отклонения во II ступень.

Musical notation showing a cadence with chromatic alterations. The notation is in G major. The first system shows a V₇/M_н chord (F#7) moving to a VII_{4/3}/II chord (E7b9). The second system shows a V₂/S chord (D7) moving to a VII_{4/3}/II chord (E7b9).

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

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

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

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

Musical notation for examples 1 and 2. Example 1 shows a V_{6/5}/D chord (C7b9) moving to a VII₇/M_н chord (F#7). Example 2 shows a VII₇/M_н chord (F#7) moving to a VII₇/M_н chord (F#7).

Musical notation for examples 3 and 4. Example 3 shows a VII₇/M_н chord (F#7) moving to a VII₇/M_н chord (F#7). Example 4 shows a V₂/S chord (D7) moving to a VII₇/M_н chord (F#7).

Musical notation for example 5. It shows a V_{6/5}/M_в chord (C7b9) moving to a VII₇/M_в chord (F7b9).

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

Musical notation showing the Neapolitan chord (VI = V/bII) moving to a V₂/bII chord (D7b9) and then to a bII₆ chord (F7b9).

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

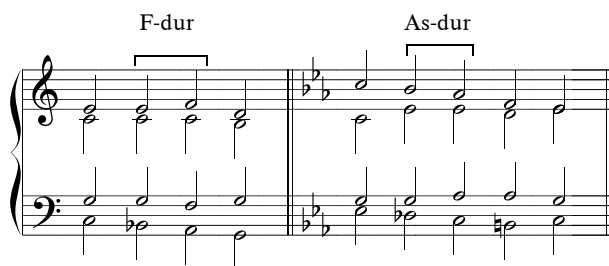
Основное место они должны иметь на последнем этапе гармонического развития — во втором предложении.

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

6. Практические рекомендации

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

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



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

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

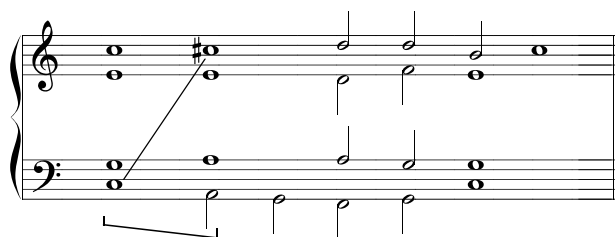
Восходящее движение на тон характерно для разрешения II в III ступень (в мажоре), IV в V (в мажоре и миноре).

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

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

5. Приготовление побочных доминант и субдоминант требует тщательной подготовки:

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



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

Проанализировать следующие произведения:

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

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

ХРОМАТИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ. ДОМИНАНТОВЫЕ ЦЕПОЧКИ. ЭЛЛИПСИС

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

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

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

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

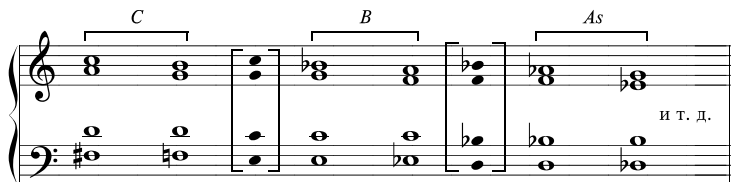
Секвенция может быть точной и неточной. Например: ПХ, том 2, № 87, "Слышишь, ангельское пенье", ц. 3.

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

1. Доминантовые цепочки

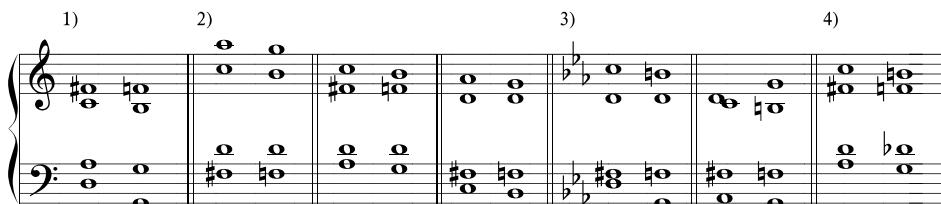
Соединение в начальном мотиве двух диссонирующих доминант, принадлежащих разным тональностям, превращает последующую секвенцию в так называемую *доминантовую цепочку*.

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



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

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



Доминантовую цепочку может образовать соединение гармоний по типу:

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

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

2. Эллипсис

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

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

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

Эллиптический эффект возникает и при переходе V₇ мажорной тональности в трезвучие VI низкой ступени (консонантный аккорд), и при переходе V₇ в $\flat VI_7$; V₇ в V_{4_3} → IV; V₇ в V_{6_5} → $\flat VI$; V₇ в VII_{6_5} → II и т. п. (заменяющие аккорды чаще диссонантны).

Частным случаем эллипсиса является переход основной доминанты в доминанту к параллельной тональности (соотношение их основных тонов – малотерцовое) (1).

Встречается и большетерцовое соотношение доминант (2).

При плавном голосоведении – необходимом условии эллипсиса – аккорд основной доминанты может перейти в побочную доминанту к весьма далекой тональности. Связь по голосоведению компенсирует отсутствие функциональной связи.

Эллипсис встречается обычно внутри построения.

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 281а "Когда мы со Христом" – припев;
№ 333 "В мире шумном и мятежном";
ПХ, 2 том: № 64 "О Господь, молим Тебя" – ц. 7;
№ 225 "Что несет нам новый год?" – припев;
№ 236 "О Господь, благословляя" – 2, 3 тт.; 13, 14 тт.;
№ 238 "Когда я был ещё дитя" – запев;
№ 243 "В сырую землю семена" – запев.

МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

Слово "модуляция" (от лат. *modulatio*) означает "размеренность". Происхождение термина отражает необходимое качество модуляций – их постепенное убедительное приготовление, их спокойную неторопливую смену.

Однотональные построения чаще встречаются в небольших простых формах. Крупные же формы в своем композиционном принципе основываются на противопоставлении различных тем в разных тональностях, что требует умения связать темы, не разорвав неловким поворотом логику целого. Поэтому техника модуляции требует серьезного изучения.

1. Положение в форме

В простых формах, являющихся частью крупной формы, или самостоятельными произведениями небольшого масштаба, модулирующим является обычно начальный период. Его тональная разомкнутость дает толчок дальнейшему тональному развитию и формированию простой двух- или трехчастной композиции с возвращением в репризе в исходную тональность. В более развернутых формах модуляцию могут содержать не только экспозиционные участки формы (изложение тем), но и связующие части, переходы, разработочные.

Итак, *модуляция* – это заранее подготовленный, основательный и прочный переход в новую тональность. Независимо от того, будет ли новая тональность закреплена, новая тоника утверждается убедительной каденцией.

2. Способы модуляции в тональности диатонического и гармонического родства

1. Модуляция через отклонение содержит сначала отклонение в новую тональность, а затем закрепление в ней полным кадансом. Преимущество этого способа – простота и мягкость перехода. Например: ПХ, 1 том: № 309а "Страх ли душу угнетает"; № 490б "Я в мире с Богом".

2. Модуляция через общий аккорд (функциональная модуляция) также обеспечивает легкий и естественный переход в новую тональность. Она основана на перемене функции, принадлежащего обоим тональностям аккорда. Имея в прежней тональности одно значение, в новой он приобретает другое значение и тем самым способствует перемещению тональной опоры.

Его преимущество по сравнению с модуляцией через отклонение в том, что новая тоника, появляясь впервые в самом конце построения, сохраняет свежесть и новизну звучания. Этот вид модуляции и будет рассмотрен в первую очередь.

РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Степень родства тональностей определяется прежде всего количеством общих звуков в них (и следовательно, общих интервалов и аккордов). Кроме того на родство тональностей влияет интервальное соотношение их основных тонов. Наиболее близкие тональности квинтового и терцового соотношения. Более далекими для данной тональности являются тональности секундового (особенно малосекундового) и тритонового соотношения.

Наиболее близкими (I степени родства) для данной тональности являются:

1) параллельная тональность, с тем же количеством ключевых знаков. В мажоре – это нижняя медианта, в миноре – верхняя.

2) тональность доминанты и ее параллели, с разницей на один ключевой знак в сторону диезов. В мажоре – это тональность V и III ступеней, в миноре – V^н и VII^н ступеней.

3) тональность субдоминанты и ее параллели, с разницей на один ключевой знак в сторону бемолей. В мажоре – это тональность IV и II ступеней, в миноре – IV и VI ступеней.

Эти пять тональностей образуют группу тональностей *диатонического родства*.

Тональностью *гармонического родства* для мажора является тональность минорной субдоминанты, а для минора – тональность мажорной доминанты.

C-dur родственные I степ. (диатон. родство) (гарм. родство)
a-moll *G-dur* *F-dur* *e-moll* *d-moll* *f-moll*

c-moll родственные I степ. (диатон. родство) (гарм. родство)
Es-dur *f-moll* *g-moll* *As-dur* *B-dur* *G-dur*

В группу первой степени родства входят шесть тональностей. Модуляция-переход в любую тональность первой степени естественна, так как тональности диатонического родства в основном содержат шесть общих звуков.

Более далека по звуковому составу от данной тональности гармонического родства.

C-dur (гарм.)
f-moll (гарм.)

Однако интервальное соотношение тональностей гармонического родства (квинтовое) и тесная функциональная связь позволяют относить их к родственным первой степени.

МОДУЛЯЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС

В модуляционном процессе различаются тональности — начальная и последующая. Функциональная связь тональностей осуществляется через общий аккорд, который называется посредствующим. Этот аккорд сам по себе еще не производит модуляции, но создает для нее возможность, подготовку. В процессе модулирования происходит перемена функции посредствующего аккорда: в последующей тональности он оказывается построенным на другой ступени и соответственно этому приобретает новое ладовое значение. Указанная перемена выражается формулой приравнения, например: I = IV.

Посредствующие аккорды применяются в модуляции в разных видах — в виде трезвучия, сектаккорда, изредка квартсектаккорда (проходящего) и септаккорда. Однако, септаккорды, будучи связаны разрешением, в роли посредствующих аккордов имеют меньшее значение, чем трезвучия, допускающие более свободное их истолкование и переключение.

После посредствующего следует модулирующий аккорд, который выводит гармоническое движение из предыдущей тональности и направляет его в новую тональность. Модулирующий аккорд должен быть характерен для новой тональности и не характерен для предыдущей — только в таком случае он создает впечатление модуляции.

В качестве модулирующего аккорда желательно неустойчивое диссонирующее созвучие с его более ярким стремлением к разрешению (S, II₇, альтерированные S, V₇, I₆₄).

Появление модулирующего аккорда влечет за собой кадансовое закрепление новой тональности, если этот аккорд характерен для заключительной каденции. Если же модулирующий аккорд не характерен для заключительной каденции (обращения V₇, VII₇ с обращениями, II₂), то движение идет к новой тонике, а после ее достижения начинается заключительная каденция. В таких случаях, когда T новой тональности вводится до наступления каденции, ее лучше брать в виде сектаккорда или в мелодическом положении не основного тона, чтобы она прозвучала более завершено в конце.

1. Формулы модуляционных переходов

Модуляция-переход, в отличие от модуляции-отклонения, характеризуется перевесом последующей тональности. Переходы могут осуществляться самыми разнообразными способами. Для того, чтобы в простейшем виде показать возможности переходов, приводятся однотипные модуляционные формулы, которые дают представление об основных функциональных связях тональностей.

Формулы основаны на следующих принципах:

1. Модуляция осуществляется кратчайшим прямым путем. После автентического оборота T-D-T, гармоническое движение непосредственно идет через субдоминанту в заключительный каданс новой тональности. Таким образом модуляционный процесс состоит из двух основных фаз: показа первой тональности и непосредственного утверждения новой тональности.

2. Первая тональность закрепляется относительно слабо, вторая — значительно сильнее. В результате такого соотношения первая тональность подчиняется второй.

3. Появление тоники (в устойчивом виде) новой тональности оттягивается на последний момент. Опираясь на данные формулы можно варьировать выбор аккордов и их обращений, расширять, усложнять и видоизменять модуляционное движение.

2. Модуляции из мажора

В нижеследующих формулах перехода под обозначением S подразумевается субдоминанта в любом виде, преимущественно IV, II₆, II₆₅, II, II₇. Выбор субдоминант зависит от голосоведения, особенно от движения верхнего голоса и баса.

C-dur Новые тональности

закрепление утверждение

1. C - a: I-V-[I = III]-S-K
2. C - G: I-V-[I = IV]-S-K
3. C - e: I-V-[I = VI]-S-K
4. C - F: } I-V-[I = V]-V₂-I₆-S-K
5. C - f: }
6. C - d: I-V-[I = VII^{II}] < S-K
III-S-D-T

1) C-a I=III

2) C-G I=IV

3) C-e I=VI

4,5) C-F(f) I=V

6) C-d

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 2 том: № 10 "Хвалите Творца" - ц. 4, 5;
 № 23 "Христос в любви всемогущ";
 № 28 "Любовь, как солнце";
 № 81 "Святая ночь!" - 6-10 тт.;
 № 185 "Смирись пред Богом" - 1-8 тт.

3. Модуляции из минора

A-moll Новые тональности

закрепление утверждение

1. a - C: I-V-[I = VI]-S-K
2. a - G: I-V-[I = II]-S-K
3. a - e: } I-V-[I = IV^(r)]-S-K
4. a - E: }
5. a - F: I-V-[I = III] < S-K
VI-S-D-T
6. a - d: I-V-[I = V^{II}]-III-S-D-T

1) *a-C* 2) *a-G* 3) *a-e*

I=VI I=II I=IV

4) *a-E* 5) *a-F* 6) *a-d*

I=IV I=III I=V

В модуляционных формулах при повторении субдоминанты можно прибегать к ее альтерированию.

C-G *a-e*

4. Общий принцип тональных связей

Общий принцип тональных связей заключается в следующем: в начальной тональности не только тоника, но и любой общий аккорд может быть посредствующим; модулирующим оборотом может быть любое последование, естественное для новой тональности. Здесь важную роль играет естественная функциональная связь посредствующего аккорда с модулирующим оборотом.

5. Модуляция через медианту начальной тональности

Наиболее характерно использование медианты в качестве посредствующего аккорда после прерванного каданса. В тональность нижней медианты такая модуляция неудобна, так как тоника новой тональности появляется преждевременно.

Из мажора этим способом возможно модулирование во все тональности диатонического родства, с разницей на один ключевой знак. Из минора возможно модулирование только в параллельную и субдоминантную тональность.

C-G *C-e* *C-F*

VI=II VI=IV VI=III

C-d *a-C* *a-d*

VI=V^H VI=IV VI=III^H

6. Модуляция через субдоминанту начальной тональности

Субдоминанта начальной тональности в качестве посредствующего аккорда более самостоятельно выступает на сильной доле. Возможны модуляции C-a, C-d, a-C, a-F.

C-a *C-d*
 IV=VI IV=III
a-C *a-F*
 IV=II IV=VI

7. Модуляция через остальные аккорды начальной тональности

Роль остальных аккордов в качестве посредствующих менее характерна.

Через доминанту возможны модуляции только из мажора (C-a, C-e) (1). Возможны модуляции через верхнюю медианту (C-G, a-e, a-G) (2) и через трезвучие II ступени из мажора (C-F) (3).

1) *C-a* *C-e* 2) *C-G*
 V=VII^H V=III^H III=VI
a-e *a-G* 3) *C-F*
 III^H=VI III^H=IV II=VI

Модуляция через тоника последующей тональности может привести к вялости, монотонности гармонического движения (тоника появляется заранее). От этих недостатков спасает помещение Т на слабой доле и последующий прерванный каданс.

C-a *C-e* *C-F*
 VI=I III=I IV=I

При использовании тоники в середине и в конце модуляции желательно варьировать ее ритмическое положение, обращение и мелодическое положение.

Посредствующим аккордом может служить трезвучие II низкой ступени (неаполитанский аккорд $\flat\Pi_6$) последующей минорной тональности (C-e, a-e) (1), а также мелодические субдоминанты (C-d, a-d) IV^M и Π^M ступеней (2).

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 2 том: № 13 "Единому, предвечному Богу"

№ 19 "Славьте Бога сил!" - ц. 1;

№ 35 "О Боже наш" - ц. 2;

№ 78 "Тихая ночь" - 1-12 тт.;

№ 109 "Взгляни на Голгофу!";

№ 118 "Жив наш Христос" - 1-13 тт.;

№ 174 "Что за Друга мы имеем" - 1-8 тт.;

№ 188 "Уповай на Бога" - 1-16 тт.;

№ 205 "Когда окончится труд мой земной" - 1- 16 тт.

НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

Неаккордовыми называются звуки, не входящие в состав аккорда. Их роль в музыке важна: они мелодизируют многоголосную музыкальную ткань, дополняют функционально-гармонические тяготения аккордов мелодическими связями, варьируют и разнообразят звучания аккордов.

Главный признак неаккордовых звуков – нарушение терцовой структуры аккорда (1). Однако этот признак неабсолютный: неаккордовый звук может формально и не нарушать терцовой структуры аккорда (2).

F. Sering "Благодать Господня и любовь Отца"

Другой существенный признак неаккордовых звуков — это разрешение их в аккордовые.

Неаккордовые звуки разделяются на: 1) задержания; 2) проходящие звуки; 3) вспомогательные звуки; 4) камбиата, 5) предъём.

1. Задержание

Задержание — единственный из всех неаккордовых звуков, который звучит на более сильной доле, чем его разрешение.

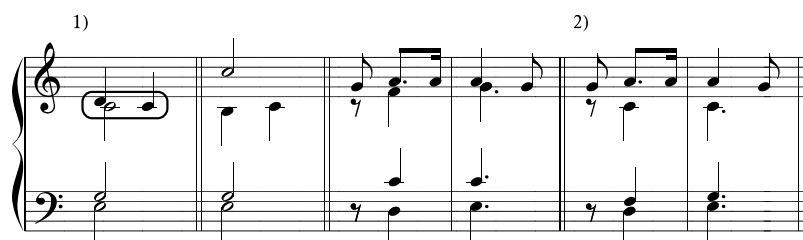
Задержание может быть подготовленным и неподготовленным. Подготовленное задержание — это звук, оставшийся от предыдущего аккорда (на той же высоте, в том же голосе) и нарушающий терцовую структуру последующего аккорда.

Неподготовленное задержание может быть образовано либо поступенным проходящим движением, либо вспомогательным, либо скачковым.

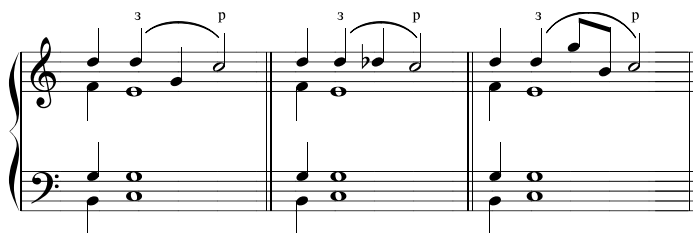
2. Разрешение задержаний

Задержания разрешаются плавно, ходом на ступень вниз (на малую или большую секунду). Восходящее разрешение в основном полутоновое (на малую секунду) (1). Разрешение задержания на тон (большую секунду) вверх возможно к мажорной терции аккорда (2).

Не следует делать задержаний к удвоенному звуку аккорда, так как наличие разрешающего звука ослабляет движение к разрешению (1). Иногда такое задержание применимо с целью создания напряженности, когда удвоенный звук опущен в нижележащую октаву (2).



Разрешение задержаний может быть запаздывающим: через один или несколько звуков.



Задержание в двух или трех голосах называется соответственно двойным и тройным. Задержание во всех голосах образует повторение аккорда от слабой доли к сильной.

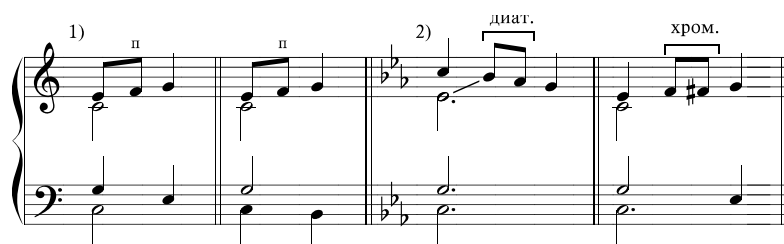
Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 1 том: № 169 "О имя святое" – 1–8 тт.;
 № 128а "Покрытый ранами";
 № 262 "Среди волнений" – запев;
 № 494а "Долго в сумраке скитался" – запев;
 ПХ, 2 том: № 26 "Прелесть неба" – 1–8 тт.;
 № 142 "Сын мой, сердце мне отдай" – 14 т.;
 № 147 "Если грех твой, как пурпур" – 16 т.4
 № 167 "Что вера без дел" – припев;
 № 188 "Уповай на Бога" – заключительная фраза.

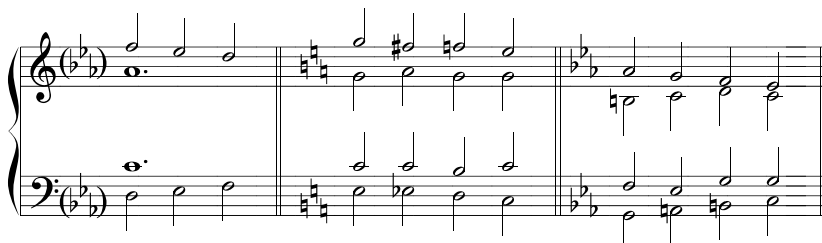
3. Проходящие звуки

Проходящим называется неаккордовый звук на слабой (или относительно сильной) доле, помещенный между разными аккордовыми звуками. Проходящие звуки образуются при прямолинейном восходящем или нисходящем секундном движении.

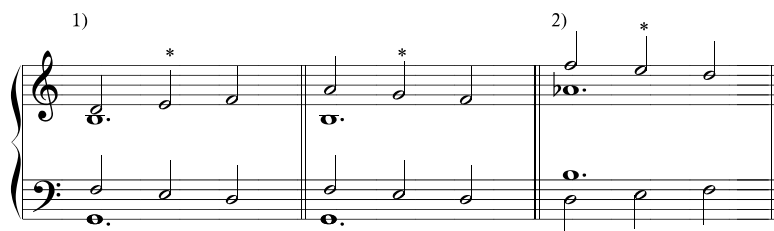
Проходящие звуки могут звучать в пределах одной гармонии и могут связывать разные аккорды(1). Они бывают диатоническими и хроматическими (2).



Проходящие звуки явились причиной образования проходящих оборотов, как диатонической, так и хроматической природы.



Проходящие звуки могут заполнять поступенным движением терцовые ходы при перемещении аккорда (1). Иногда движение проходящих звуков образует "мнимые" аккорды (2).



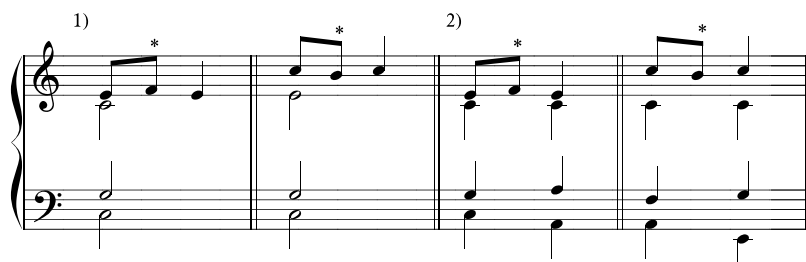
Проходящие звуки в двух и трех голосах называются соответственно двойными и тройными. Проходящие звуки во всех голосах образуют проходящее созвучие.

Проанализировать следующие произведения:

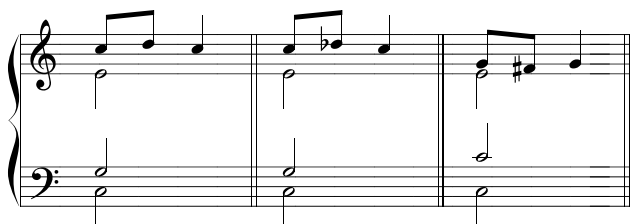
- ПХ, 1 том: № 155 "Иисуса имя сладко мне" – запев;
 № 184 "Там, где Спаситель за нас страдал";
 № 199 "Люблю я петь псалмы побед" – запев;
 № 209 "Среди всех жизни перемен" – запев;
 № 241a "Дорогое обещанье";
 № 332 "Непобедимое нам дано знамя" – запев;
 ПХ, 2 том: № 170 "Словно птичка за бугром" – запев;
 № 182 "Мы призваны Богом";
 № 187 "К неземной стране".

4. Вспомогательные звуки

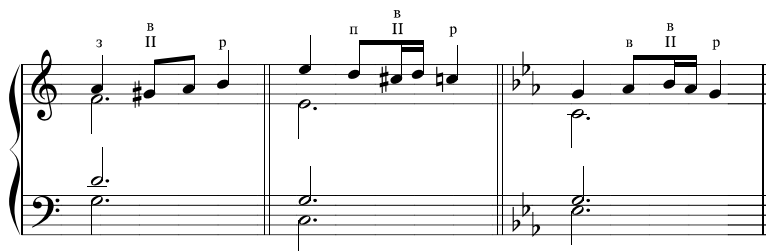
Вспомогательным называется неаккордовый звук на слабой доле, помещенный между аккордовым звуком и его повторением. Вспомогательный звук может прозвучать на одной гармонии (1), но может и соединять различные аккорды (2).



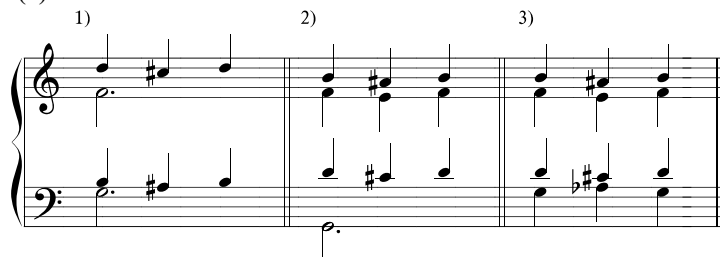
По отношению к аккордовому звуку различаются верхние вспомогательные и нижние вспомогательные. Верхние вспомогательные могут прилегать к аккордовому звуку и на целый тон, и на полтона (могут быть диатоническими и хроматическими). Нижние вспомогательные — чаще полутоновые, хроматические.



Вспомогательные звуки могут относиться не только к аккордовым, но и к неаккордовым звукам (к задержаниям, проходящим, вспомогательным); в таких случаях они называются неаккордовыми звуками второго порядка.



Вспомогательные звуки в двух и трех голосах называются соответственно двойными (1) и тройными (2). Вспомогательное движение во всех голосах образует вспомогательные созвучия (3).



Существуют более свободные вспомогательные: вспомогательные, взятые скачком, прилегающие только к последующему аккордовому звуку.

Скачковый вспомогательный образуется в тех случаях, если пропущена хотя одна ступень лада. Скачковый вспомогательный допускает любой увеличенный интервал.



Проанализировать следующие произведения:

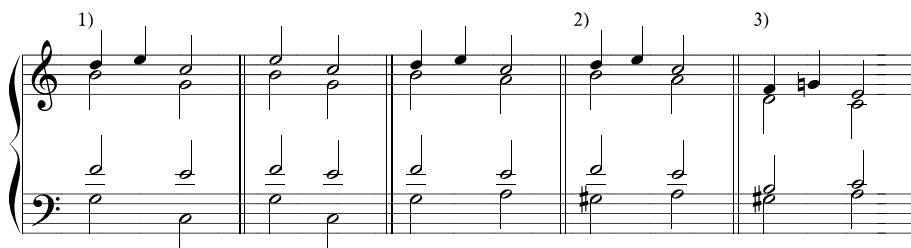
- ПХ, 1 том: № 181 "За приятный солнца свет" – запев;
 № 182 "Тебя хочу хвалить я пеньем";
 № 221 "Сегодня все мы здесь ликуем";
 № 238 "Близко искушение";
 № 246а "Мой Бог – скала" – припев;
 № 265 "Если грех тебя теснит";
 ПХ, 2 том, № 10 "Хвалите Творца!" – ц. 1;
 № 42 "О Господь, Спаситель мой!" – 1–4 тт.;
 № 74 "О Иегова" – ц. 5;
 № 140 "Приди ко мне" – 15–24 тт.;
 № 153 "Покайся, пока есть сознание" – запев.

5. Камбиата

Камбиата (в переводе "брошенная, покинутая") опирается на предшествующий аккордовый звук, отклоняется от него на секунду (чаще вверх), затем идет в следующий аккордовый звук скачком. Таким образом камбиата лишена разрешения. (Камбиату иногда называют брошенной вспомогательной.)



Камбиата явилась причиной образования аккордов с побочными тонами и прежде всего V_7^6 . Ее роль сводится в основном к мелодическому опеваю кадансов, поэтому она применяется почти исключительно в верхнем голосе (1). Но возможно применение камбиаты и на любом аккорде и в любом месте развития (2, 3). На уменьшенном септаккорде камбиата может образовать хорошо звучащее печенье (3).



Проанализировать следующие произведения:
 ПХ, 2 том: № 8 "Господи, милость Твоя" – ц. 3;
 № 120 "В пещере мрачной" – ц. 2;
 № 159 "Без веры, без Бога страдал я" – ц. 3.

6. Предъём

Предъём – это неаккордовый звук, чуждый данному аккорду и входящий в состав последующего. Предъём является противоположностью приготовленного задержания: вместо запаздывающего – здесь преждевременное вступление звука последующего аккорда.



Предъём отличается от других неаккордовых звуков тем, что он в принципе лишен разрешения; он сам является опережающим разрешением.

Звук предъёма вводится обычно поступенным, плавным движением, но иногда встречается и скачковый предъём.

Длительность предъёма обычно короче и предыдущего, и последующего аккорда.

Предъём чаще встречается в одном (верхнем) голосе. Возможен предъём и в двух, и в трех голосах. Предъём во всех голосах образует повторение аккорда.

Возможен предъём к задержанию, проходящему, вспомогательному.

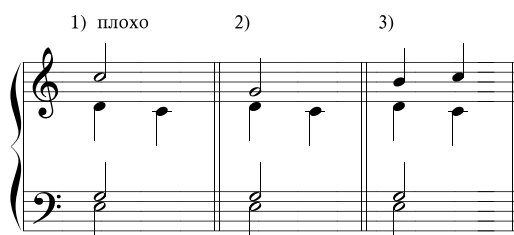
Проанализировать следующие произведения:
 ПХ, 1 том: № 204 "Люблю я весть благую";
 № 230а "Течёт ли жизнь мирно";
 ПХ, 2 том: № 139 "Дух Святой, с высот небесных" – ц. 2, 4;
 № 204 "Живущий под кровом Всевышнего" – ц. 3.

7. Практические рекомендации

1. Признак приготовленного задержания в мелодии – лига через тактовую черту, повторение ноты через тактовую черту, внутритактовая синкопа – реализуется как задержание только при плавном разрешении предполагаемого задержания.

2. Выбор аккорда определяется звуком разрешения самого неаккордового звука.

3. В момент задержания в одном из голосов другие не должны содержать звука разрешения (1). Этот мешающий звук ("занятый тон") нужно заменить другим аккордовым (2) или также задержать; образуется двойное задержание (3).



4. Нежелательно вспомогательное движение к нижнему звуку октавы.



ОРГАННЫЙ ПУНКТ

Органый пункт — это звук (созвучие), выдерживаемый или повторяемый в одном из голосов, на фоне которого происходит смена гармоний. Специфический признак органного пункта — противоречие между выдержанным звуком и сменяющимися на его фоне гармониями. Например: ПХ, том 2, № 24, "Господь — великий Пастырь мой".

Органый пункт возник в то время, когда складывались простейшие типы многоголосия. Он свойствен природе некоторых старинных музыкальных инструментов — волынки, лиры и др. Наиболее раннее упоминание об органном пункте (тогда его называли "органум") относится к XI веку.

В средневековье органным пунктом стали называть педальный звук органа. В гармонии органый пункт приобрел разнообразные виды и формы (звука или созвучия, в нижнем, верхнем или среднем слое фактуры, на различных ступенях лада). Его продолжительность может быть от одного-двух до нескольких десятков тактов.

Ладофункциональная роль органного пункта состоит в том, что из-за своей продолжительности он приобретает значение самостоятельной одноголосной ладовой функции.

Здесь выявляется относительная самостоятельность двух планов гармонической структуры: выдержанного баса и комплекса верхних голосов.

Органый пункт имеет широкое и многообразное применение. Он бывает одноголосным, двухголосным и даже трехголосным. Часто органый пункт применяется в виде повторяющейся мелодической фигуры (фигурированный органый пункт, остинатный бас). Большею частью органый пункт имеет функциональное динамическое значение, иногда же его роль сводится в основном к созданию звукового фона. Чаще всего встречаются доминантный (на V ступени) и тонический (на I ступени) органые пункты. На этих ступенях органый пункт приводит к расширению в басовом голосе функций D или T, которые воздействуют на верхние голоса, несмотря на свободу их движения.

1. Органый пункт на доминанте

Органый пункт на доминанте способствует накоплению и усилению напряженности и неустойчивости; применяется в серединах простых форм, в подходах к новому разделу, в разработках (если подчеркивает действие доминантного аккорда). Такой органый пункт имеет преимущественно размыкающее значение. Например: ПХ, 2 том, № 64 "О Господь, молим Тебя" — ц. 6, 7.

Органый пункт на V ступени имеет и значение как расширение I_{6_4} , которое подчеркивается включением органного пункта на I_{6_4} и возвращением к нему на сильных долях.

Такой органый пункт замыкает гармоническое движение и в связи с этим применяется в завершающих разделах произведения. В гармонических задачах он может быть использован в заключительных кадансах.

2. Органый пункт на тонике

Кадансовый органый пункт на тонике применяется в конце произведения или его раздела как расширение функции тоники. На тонических органых пунктах в заключениях типичны отклонения в тональность IV ступени. Такой органый пункт постепенно сдерживает, тормозит гармоническое движение. Например: ПХ, 2 том, №112 "Горько плакал" — ц. 1, 4.

Широко применяется тонический органый пункт и в начале построения. В данном случае гармоническое движение в верхних голосах как бы постепенно раскачивает неподвижно лежащий бас и выводит его из состояния покоя.

В этом случае важен естественный переход от органного пункта к движению баса.

3. Включение и выключение органного пункта

Обычно органый пункт начинается на сильной доле и оканчивается на слабой доле.

Доминантный органый пункт включается и выключается на I_{6_4} , V, V_7 , III_6 ; тонический органый пункт — на тоническом трезвучии.

При выключении тонического начального органного пункта возможен мелодический поступенный уход после II_2 .

Кадансовый органый пункт должен быть всегда хорошо подготовлен. Тонический органый пункт хорошо подготавливается доминантой (тем более расширенной). Длительный доминантовый органый пункт, особенно с преобладанием I_{6_4} , хорошо подготавливается предварительным обыгрыванием доминантного баса субдоминантами, прерванными кадансами, создающими функциональное напряжение.

Кадансовые органые пункты, включаемые неожиданно, без достаточной функциональной подготовки, производят впечатление пассивно лежащего, искусственно задержанного на месте басового тона.

4. Голосоведение

На органном пункте гармония в верхних голосах лишается своей басовой опоры.

Аккорды на органном пункте в значительной мере освобождаются от обычной функциональной связи и на первый план выступает их мелодическая связь. Отсюда возникают широкие возможности

необычных последований аккордов. Их мелодическая связь выявляется в систематическом комплексном движении ("ленточное" голосоведение).

В четырехголосии гармония над органом пунктом излагается трехголосно. При этом некоторые аккорды применяются в неполном виде, и в силу необходимости (септаккорды), и в интересах голосоведения и прозрачного звучания. В трезвучиях допускаются ненормативные удвоения (терции, квинты), может пропускаться квинта, в септаккордах — квинта или терция. Органный пункт может дополнять звучание отдельных аккордов. Например, трезвучие VII ступени на доминантном органном пункте образует V₇, трезвучие II ступени на тоническом органном пункте образует II₂. Однако в таких случаях не требуется обычного разрешения диссонансов.

5. Двойной органный пункт

Двойным называется органный пункт в двух голосах. Чаще всего двойным органным пунктом является тоническая квинта — объединение I ступени (внизу) с V. Двойные органные пункты, характерные для народных старинных инструментов, в частности для волынки ("волыночная квинта"), в музыке часто используются для имитации народных инструментов как средство стилизации. Например: НТП, №72 "Вот Он в яслях".

Реже используется двойной органный пункт в виде кварты (V ступень внизу, I вверху); в таком положении звуки функционально разобщены, и V ступень как доминанта не сливается с I как с тоникой.

6. Педаль. Фоновые органные пункты

Органний пункт в верхнем или средних голосах называется *педаль*. В средних голосах педаль применяется реже.

Педаль может использоваться и как фоновый органний пункт, в котором функциональная роль нивелирована, а на первый план выступает колористическое значение. Например: ПХ, 2 том, № 113, "Ночь полна печали", с. 4.

Проанализировать следующие произведения:

ПХ, 2 том: № 72 "Господи, услыши" — с. 4;

№ 106 "Полный скорби и томленья" — Coda;

№ 201 "Когда огорченье ты встретишь";

ХП, 4 выпуск: "Услыши, Господи" — 3–6 тт.

АККОРДЫ МАЖОРО-МИНОРА МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ТРЕЗВУЧИЯ НИЗКИХ СТУПЕНЕЙ

Мажоро-минор — это ладовая система, объединяющая диатоники одноименных и параллельных тональностей.

Различают одноименный мажоро-минор (объединение одноименных ладов) и параллельный мажоро-минор (объединение параллельных ладов).

Одноименные тональности в натуральном виде отличаются друг от друга тремя ступенями (III, VI и VII); параллельные тональности в натуральном виде полностью совпадают по звуковому составу. Сравнительно более далекие друг другу одноименные тональности, объединенные в одну ладовую систему содержат больше контрастности, поэтому одноименный мажоро-минор по своим гармоническим возможностям богаче, чем параллельный.

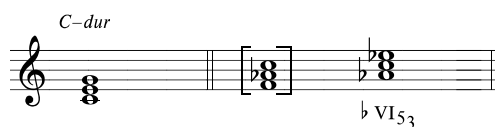
Из двух объединенных тональностей одна обычно является главной, ее аккордика — опорной и преобладающей. Если опорным является мажор, лад называется мажоро-минором, если минор — миноро-мажором. (Миноро-мажор возможен и одноименный, и параллельный). Мажоро-минор в художественной практике используется чаще, чем миноро-мажор.

1. Одноименный мажоро-минор

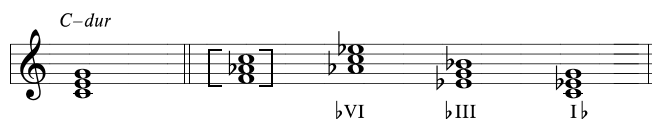
Мажоро-минорная система возникла как последовательное, длительное обогащение и усложнение мажора.

Первым элементом минора, проникшим в натуральный мажор, явилась субдоминантовая группа гармонического мажора и прежде всего минорное трезвучие IV ступени. Однако аккордика гармонического мажора условно относится к диатонике.

Одним из ранних и наиболее употребительных аккордов мажоро-минора явилась гармония параллели к минорной субдоминанте $\flat VI_3$.



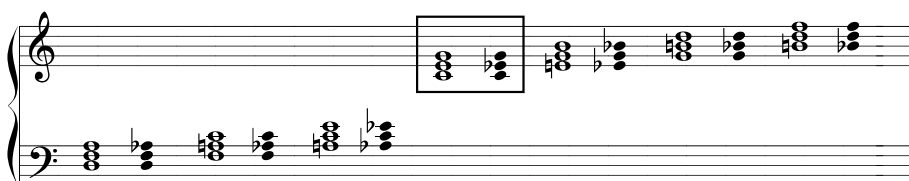
Гармония $\flat VI$ встречается в прерванном обороте. Трезвучие $\flat VI$ "привлекло" свою доминанту – $\flat III$. Ее параллель – минорная гармония I ступени (трезвучие тоники одноименного минора).



Трезвучие $\flat III$ привлекло, в свою очередь, собственную доминанту – $\flat VII$, образующую красочные сопоставления с аккордами основной мажорной диатоники. Постепенно вошла в практику и гармония V^{-3} , параллельная к $\flat VII$.



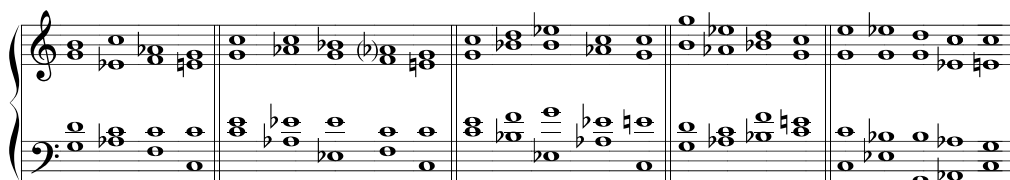
Практически вся диатоника одноименного минора включилась в диатонику основного мажора, обогатив ее новыми красками и выразительными возможностями.



Особенно яркие аккорды мажоро-минора при сопоставлении с тоникой: $I-\flat VI-I$; $I-\flat VII-I$.

В соединении друг с другом они образуют "островки свежих красок", ярко оттеняющихся при сопоставлении с натуральной диатоникой мажорной тональности.

- 1) $I-V-\flat VI-\flat III-IV^{-3}-I$; 2) $I-\flat III-\flat VI-\flat VII-I$; 3) $I-V^{-3}-\flat III-\flat VII-\flat VI-I$;
- 4) $I-\flat VII-\flat III-IV^{-3}-V^{-3}-I$; 5) $I-\flat VII-\flat VI-IV^{-3}-I$.

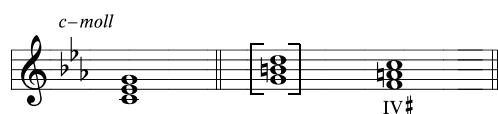


Гармонии мажоро-минора используются не только в основном виде и не только как консонирующие: возможны и септаккорды, и нонаккорды мажоро-минорной системы. Они применяются обычно в тех же функциональных условиях, что и в диатонике. Трезвучия мажоро-минора могут приобретать значение местных тоник и утверждаться собственными диссонирующими доминантами; так возникают отклонения в тональности мажоро-минорной системы.

2. Одноименный миноро-мажор

Миноро-мажорная система сложилась позже, чем мажоро-минорная, несмотря на то, что первое проникновение мажора в минорный лад (повышенная VII ступень гармонического минора) утвердилось в практике значительно раньше.

После мажорной доминанты в минор из одноименного мажора вошла мажорная субдоминанта.



Сначала эта гармония встречается при звучании мелодического минора. В XIX веке она становится более употребительной; уже не связанная мелодическим ладом, она скорее порождает ощущение ладовой переменности. Например: XII, 1 выпуск, "Господь есть мой Пастырь"

c-moll I IV# I
B-dur II V II

Постепенно в практику вошли и трезвучие III повышенной ступени (параллельное мажорной V), и минорное трезвучие II ступени (параллельное мажорной IV).

#III IV# II *moll*

Сопоставление минорной и одноименной мажорной тоники укрепило в практике применение I⁺³.

#III IV# II *moll* I# #VI

Сложилась система, дублирующая каждое из трезвучий минорной диатоники гармонией одноименного минора.

Так же, как и в мажоро-минорной системе, аккорды миноро-мажора применяются и во вспомогательных оборотах, и образуют более крупные гармонические комплексы: 1) I-IV#-I; 2) I-#III-I; 3) I-V-#VI-IV#-I; 4) I-#III-#VI-V-I; 5) I-#VI-II⁺⁵-V-I.

1) 2) 3) 4)

Аккорды миноро-мажора также могут быть диссонирующими.

Проанализировать следующие произведения:

- ПХ, 2 том: № 30 "Вещает небо";
- № 39 "Отче наш" - ц. 5;
- № 82 "Взгляни сюда";
- № 144 "Встану, пойду!" - 1-18 тт.

3. Параллельный мажоро-минор

Параллельно-переменные лады возникли значительно раньше мажоро-минорных систем. *Параллельный мажоро-минор* — это более сложная степень взаимодействия ладов, с участием аккордики гармонических видов (при объединении параллельных ладов речь может идти только об аккордах гармонических видов, так как их натуральные шкалы совпадают) и без переменности тонической опоры.

В мажор из параллельного минора переходит III#. Из-за энгармонического совпадения гармонической ступени (VI пониженной в мажоре и VII повышенной в миноре) эта гармония легко связывает параллельные тональности.

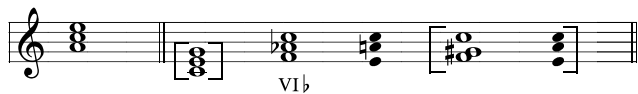
III#

Используются и диссонирующие аккорды параллельных мажоро-минора.

C-dur
III#₇ III#₉

4. Параллельный миноро-мажор

В минор из мажора переходит гармония минорной IV ступени; для минора это VI \flat . Эта гармония субдоминантовой группы мрачной, темной окраски. (При энгармонической замене она превращается в неполную гармонию ум.VII \sharp .)

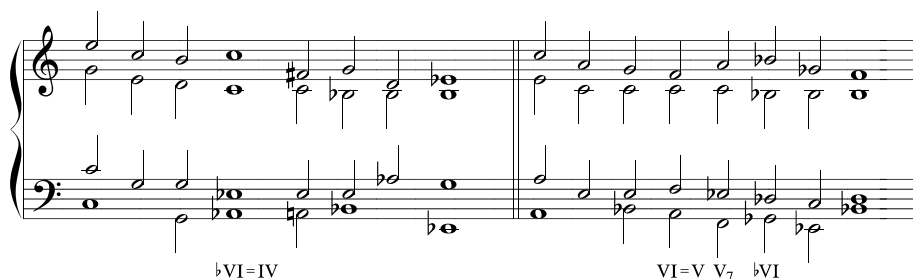


5. Модуляция через трезвучия низких ступеней

К трезвучиям низких ступеней относятся \flat VI, \flat III, \flat VII; обычно сюда же причисляется альтерированная гармония II низкой ступени (она не содержится в диатонике мажора и минора). В модуляциях через трезвучия низких ступеней наиболее часто используется \flat VI и \flat II (\flat II $_6$).

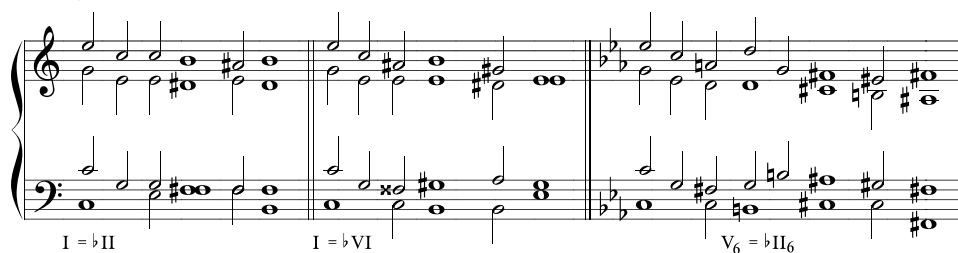
Эти модуляции основаны на функциональном переосмыслении аккорда: гармонию любого мажорного трезвучия натурального лада можно трактовать как \flat VI или \flat II. Такой переход образует яркий эффект неожиданной, внезапной смены тональности; эти модуляции называются "внезапными без энгармонизма".

При модуляции в сторону бемолей используется прерванный оборот с \flat VI. Общим аккордом является \flat VI (для исходной или побочной тональности). Например, схема модуляции *C-dur-Es-dur* и *a-moll-b-moll*.



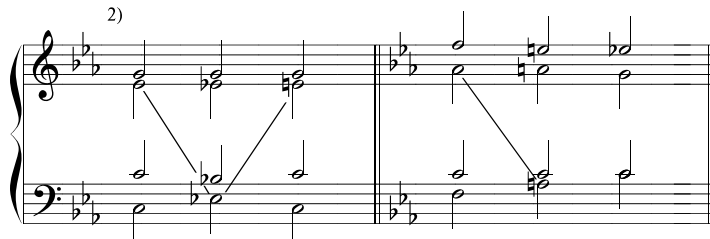
При модуляции в сторону диэзов общим аккордом может быть любое мажорное трезвучие, трактуемое как \flat VI или \flat II. Например, схемы модуляции *C-dur-H-dur*, *C-dur-E-dur*, *c-moll-Fis-dur*.

1)



Полупереченья при соединении аккордов диатоники и мажоро-минорной системы допускаются.

2)



Проанализировать следующие произведения:

ППХ: № 30 "Ты сказал: вдвоём молиться";

№ 88 "О принеший нам спасенье".

(см. в конспекте)

ТЫ СКАЗАЛ: ВДВОЁМ МОЛИТЬСЯ

И. С. Проханов

Г. А. Драненко

1. Ты ска_зал: вдво_ём мо_лить_ся буд_то креп_че и силь_ней;
М...
мы хо_тим вдво_ём из_лить_ся пе_ред ми_ло_стью Тво_ей.

The score consists of two systems of music. Each system has a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The first system includes the lyrics '1. Ты ска_зал: вдво_ём мо_лить_ся буд_то креп_че и силь_ней;' and a 'M...' marking. The second system includes the lyrics 'мы хо_тим вдво_ём из_лить_ся пе_ред ми_ло_стью Тво_ей.'

О, ПРИНЕСШИЙ НАМ СПАСЕНЬЕ

И. С. Проханов

1. О, При_нес_ший нам спа_се_нье! Те_бе сла_ва и хва_ла
за Тво_ё у_ста_нов_ле_нье, ра_дость Тво_е_го сто_ла.
Но сла_вей_ше_е хва_ле_нье мы в ду_ше Те_бе по_ём
за Твой крест, Тво_ё му_че_нье и по_бе_ду над гре_хом!

The score consists of four systems of music. Each system has a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The first system includes the lyrics '1. О, При_нес_ший нам спа_се_нье! Те_бе сла_ва и хва_ла'. The second system includes the lyrics 'за Тво_ё у_ста_нов_ле_нье, ра_дость Тво_е_го сто_ла.'. The third system includes the lyrics 'Но сла_вей_ше_е хва_ле_нье мы в ду_ше Те_бе по_ём'. The fourth system includes the lyrics 'за Твой крест, Тво_ё му_че_нье и по_бе_ду над гре_хом!'.

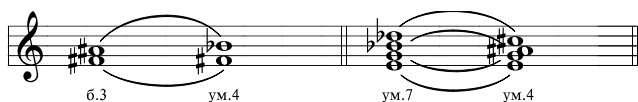
ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

Энгармонизм называется совпадением по звучанию (звуков, интервалов, аккордов, тональностей) при различном их значении и нотации. В музыкальной литературе энгармонизм встречается еще со времен средневековья. Один из первых примеров относится к началу XVI века. Равномерная темперация (деление октавы на двенадцать равных полутонов) сформировала круг из 24 тональностей мажора и минора (шесть пар энгармонических "дублеров" расширили круг употребительных тональностей до 30) и открыла возможности энгармонических замен и модуляций.

Энгармоническая замена может иметь различную цель и создавать различный эффект. Если при энгармонической замене интервал или аккорд не меняет своего значения и структуры — это энгармонизм внешний, пассивный, "орфографический"; в темперированном строе он виден в записи, но не слышен в реальном звучании.

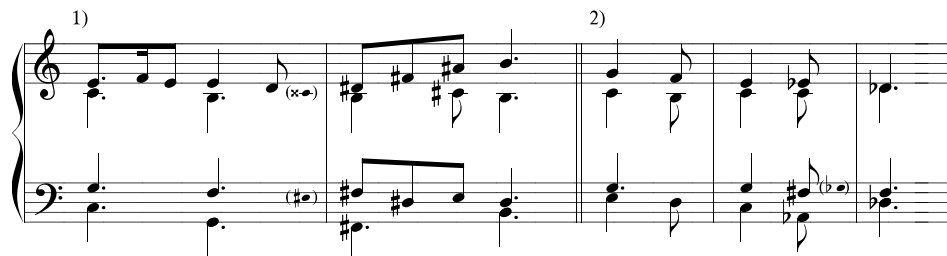


В энгармонических модуляциях используется такой способ энгармонической замены, при котором общий для обеих тональностей аккорд (чаще диссонирующий) меняет свое интервальное строение, приобретает новую структуру, новое значение (функцию) и новое направление тяготений.



Особенность энгармонических модуляций заключается в том, что ее общий (посредствующий, энгармонически заменяемый) аккорд является одновременно и модулирующим. Отсюда — свойственная этим модуляциям быстрота, внезапность. С этим связано и применение энгармонических модуляций: они встречаются обычно на гранях формы или внутри развивающихся частей. Например:

Общий аккорд обычно в исходной тональности имеет значение диатонического (более "простого") аккорда, а в новой — становится альтерированным (более "сложным") (1). Обратная перемена производит эффект "обмана ожидания" (2).



В качестве энгармонически заменяемых используются уменьшенный септаккорд, доминантсептаккорд, увеличенное трезвучие, малый септаккорд с уменьшенной квинтой, малый минорный септаккорд и т. д.

Однако наиболее употребительны энгармонические модуляции через энгармонизм уменьшенного септаккорда и энгармонизм доминантсептаккорда.

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>стр.</i>
ГАРМОНИЯ	1
1. Гармония. Созвучие. Аккорд	1
2. Типы аккордов	1
3. Тоны аккорда	1
4. Основной аккорд и его обращения	2
5. Четырехголосное сложение	2
6. Мелодическое положение аккорда	2
7. Расположение аккордов	3
8. Удвоения и пропуски тонов	3
9. Трансформация аккордов	3
10. Натуральный звукоряд и значение акустических закономерностей в гармонии ..	4
ЛАДОВАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ	5
1. Понятие лада	5
2. Ладовые функции	5
3. Интервальные соотношения трезвучий	6
ОСНОВНЫЕ И ПЕРЕМЕННЫЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ	7
1. Основные функции аккордов	7
2. Переменные функции аккордов	7
ГОЛОСОВЕДЕНИЕ	8
1. Виды голосоведения	8
2. Свойства и значения голосов	9
3. Параллельные октавы и унисоны	9
4. Параллельные квинты	9
5. Скрытый параллелизм	10
6. Особые интонационные ходы	10
7. Перечень	11
МЕЛОДИЯ И ГАРМОНИЯ	11
ПОСТРОЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ	13
Период, предложение	13
ГЛАВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ	14
1. Ладовое значение и соединение главных трезвучий	14
2. Каденции в периоде	15
ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ	16
1. Общие правила	16
2. Способ гармонизации мелодии	16
СЕКВЕНЦИИ	18
1. Тональные секвенции	18
2. Модулирующие секвенции	19
ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АККОРДОВ	20
ДОМИНАНТА С ПРОХОДЯЩЕЙ СЕПТИМОЙ	21
СКАЧКИ ТЕРЦИЙ	21
КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД (I_{64})	22
1. Аккордовая подготовка I_{64}	22
2. Разрешение I_{64}	23
ГАРМОНИЗАЦИЯ БАСА	23
1. Выбор аккордов	23
2. Мелодическое положение аккордов	24
3. Особенность вводного тона	24
4. Особенности III ступени лада в мажоре	24
5. Правила построения мелодии	25

	<i>стр.</i>
СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ	26
1. Структура сектаккордов	26
2. Применение сектаккордов	27
3. Голосоведение	27
4. Соединение трезвучия и сектаккорда одной ступени	27
5. Соединение сектаккордов с трезвучиями квинтового соотношения	28
6. Соединение $IV_6-I_{6_4}$	28
7. Соединение сектаккордов с трезвучиями секундового соотношения	29
8. Скачки при соединении сектаккорда с трезвучием в квинтовом соотношении ..	29
9. Скачки в соединении IV_6-V ; $IV-V_6$	30
СОЕДИНЕНИЕ ДВУХ СЕКСТАККОРДОВ	31
1. Соединение двух сектаккордов квинтового соотношения	31
2. Соединение двух сектаккордов S и D в мажоре	31
3. Скачки при соединении сектаккордов секундового соотношения	32
ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ	32
1. Проходящие квартсектаккорды тоники и доминанты	32
2. Вспомогательные квартсектаккорды	33
3. Квартсектаккорды на басу, проходящем по гармоническим тонам	34
ДОМИНАНТСЕПТАККОРД	34
1. Разрешение V_7	34
2. Приготовление доминантсептаккорда	35
<i>Приготовление V_7 доминантой</i>	35
<i>Приготовление V_7 тоникой</i>	35
<i>Приготовление V_7 субдоминантой</i>	35
ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА	36
1. Квинтсектаккорд	36
2. Терцквартаккорд	37
3. Секундаккорд	38
4. Скачки при разрешении V_7	39
5. Скачки при разрешении обращений доминантсептаккорда	39
6. Терцовые ходы и скачки к септимеру в обращениях доминантсептаккорда	40
СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ	40
Соединения II_6	40
ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР	42
ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ	43
1. Соединение $II-V$	44
2. Проходящий I_6 в окружении II и II_6	44
ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ	44
1. Терцовые соединения VI ступени	44
2. Прерванный каданс	45
3. Соединение V_7-VI	45
4. Соединение $VI-V$	46
5. Соединение $VI-I_7$	46
6. Соединение $VI-I_{6_4}$	47
7. Соединение $VI-II$	47
ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ СО СКАЧКАМИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ	47
СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ	48
1. Разрешение II_7 в I_{6_4}	48
2. Разрешение II_7 в I	49
3. Основные соединения II_7	49
4. Основные соединения II_{6_5}	49
5. Соединения II_{4_3}	50
6. Секундаккорд II ступени	50
7. II_7 в оборотах с проходящими аккордами	51
8. Перемещение II_7 и его обращений	51

	<i>стр.</i>
9. Переход Π_7 в V_7 и его обращения	51
10. Голосоведение со скачками	52
11. Соединение Π_7 с предшествующей доминантой	52
ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД	53
1. Разрешение вводного септаккорда в тонику	53
2. Соединения VII_7 с IV и V	54
3. Проходящие аккорды в окружении VII_7	55
4. Субдоминантовые свойства VII_{4_3}	55
НОНАККОРДЫ	55
ДОМИНАНТНОНАККОРД	56
1. Приготовление V_9	56
2. Соединение $V_9 - V_7$	56
3. Разрешение V_9 в I	56
4. Перемещения V_9	57
СУБДОМИНАНТНОНАККОРД	57
Приготовление и разрешение Π_9	57
СЕКСТАККОРД VII СТУПЕНИ	58
СЕКСТАККОРД III СТУПЕНИ (ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ)	
ДОМИНАНТСЕПТАККОРД С СЕКСТОЙ	59
1. Основные соединения Π_6	59
2. Доминантсептаккорд с секстой (V_7^6)	60
3. Место применения аккордов доминанты с секстой	61
ВЕРХНЯЯ МЕДИАНТА (ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ)	61
1. III ступень как проходящая	62
2. III ступень в гармонизации нисходящего тетра хорда в мажоре	62
3. Верхняя медианта в нисходящем тетра хорде минора	63
4. Верхняя медианта в восходящем тетра хорде	63
ТРЕЗВУЧИЯ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА	64
1. Трезвучие VII натуральной ступени	64
2. Сектаккорд VII ⁿ ступени	64
3. Нисходящий тетра хорд в басу	64
4. Трезвучие V натуральной ступени	65
5. Сектаккорд V ⁿ ступени	65
6. Мелодические обороты в верхнем голосе	65
ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ	66
1. Голосоведение	66
2. Особенности минора	66
3. Применение диатонических секвенций	67
ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ	67
1. Септаккорд IV ступени	67
2. Септаккорд VI ступени	68
3. Септаккорд I ступени	69
4. Септаккорд III ступени	69
5. Разрешение септаккордов	70
6. Соединение септаккордов между собой	70
АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ В ЛАДУ	71
ГАРМОНИЯ II НИЗКОЙ СТУПЕНИ	72
АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ (DD)	
В КАДЕНЦИЯХ	73
1. Каденционные аккорды альтерированной субдоминанты	74
2. Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты	74
3. Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты	74

	<i>стр.</i>
АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ ВНЕ КАДЕНЦИИ	76
1. Приготовление аккордов альтерированной субдоминанты	76
2. Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты	77
3. Различия альтераций субдоминанты в мажоре и миноре	78
4. Вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты	78
5. Проходящие обороты с аккордами альтерированной субдоминанты	80
6. Аккорды с увеличенной секстой	80
АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ	82
Повышение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях	82
Понижение II ступени звукоряда в доминантовых гармониях	83
ОБЩАЯ ТЕОРИЯ МОДУЛЯЦИЙ	85
1. Положение модуляций в форме периода	85
2. Способы модуляции	85
3. Отклонение	86
4. Виды отклонений	86
5. Побочные доминанты в кадансах	87
6. Практические рекомендации	90
ХРОМАТИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ. ДОМИНАНТОВЫЕ ЦЕПОЧКИ. ЭЛЛИПСИС	91
1. Доминантовые цепочки	91
2. Эллипсис	92
МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА	93
1. Положение в форме	93
2. Способы модуляции в тональности диатонического и гармонического родства	93
РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ	93
МОДУЛЯЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС	94
1. Формулы модуляционных переходов	94
2. Модуляции из мажора	95
3. Модуляции из минора	95
4. Общий принцип тональных связей	96
5. Модуляция через медианту начальной тональности	96
6. Модуляция через субдоминанту начальной тональности	97
7. Модуляция через остальные аккорды начальной тональности	97
НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ	98
1. Задержание	99
2. Разрешение задержаний	99
3. Проходящие звуки	100
4. Вспомогательные звуки	100
5. Камбиата	102
6. Предъём	103
7. Практические рекомендации	103
ОРГАННЫЙ ПУНКТ	104
1. Органный пункт на доминанте	104
2. Органный пункт на тонике	104
3. Включение и выключение органного пункта	104
4. Голосоведение	104
5. Двойной органний пункт	105
6. Педаль. Фоновые органние пункты	105
АККОРДЫ МАЖОРО-МИНОРА. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ТРЕЗВУЧИЯ НИЗКИХ СТУПЕНЕЙ	105
1. Одноименный мажоро-минор	105
2. Одноименный миноро-мажор	106
3. Параллельный мажоро-минор	107
4. Параллельный миноро-мажор	108
5. Модуляция через трезвучия низких ступеней	108
ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ	110

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВПГ – Воспрянь, псалтирь и гусли, Христианин
МД – Мої джерела у Христі
НТП – Нотная тетрадь пианиста
ОС III – Одноголосное сольфеджио III, Христианин, 1991
ППХ – Песни первых христиан, Ленинград, 1928
ПХ 1 – Песни христиан, 1 том, Христианин, 2002
ПХ 2 – Песни христиан, 2 том, Христианин, 1995
ПХ 3 – Песни христиан, 3 том, Христианин, 1978
ХП 1 – Хоровые произведения, 1 выпуск, Христианин, 1991
ХП 2 – Хоровые произведения, 2 выпуск, Христианин, 1994
ХП 4 – Хоровые произведения, 4 выпуск, Христианин, 1997
ЮИ – Юность Иисусу, Христианин, 1991

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Учебник гармонии. М.: Музыка 1986
2. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. М.: Музыка 1987
3. Абызова Е. Н. Гармония. М.: Музыка 1994
4. Римский-Корсаков Н. А.