

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
Факультет музыкального искусства  
Кафедра теории музыки и музыкального образования

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ Н.И.Дожина

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета МИ

\_\_\_\_\_ И.М.Громович

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ТЕОРИЯ МУЗЫКИ: ГАРМОНИЯ**

для специальностей:

- 1-16 01 10 Пение (по направлениям);
  - 1-16 01 06 Духовые инструменты (по направлениям);
  - 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям)
- направлений специальностей:
- 1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка);
  - 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка)

Составитель

Н.И.Ходинская, кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета

(протокол № 9 от 23 мая 2017 г.)

Минск  
БГУКИ  
2017

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>		<b>5</b>
<b>ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН</b> для студентов 1 курса дневной формы получения высшего образования		<b>8</b>
<b>ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН</b> для студентов 1-2 курсов заочной формы получения высшего образования		<b>9</b>
<b>УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА</b> для студентов дневной формы получения высшего образования		<b>10</b>
<b>ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ</b>		
<b>Модуль 1: диатоника в классической гармонии</b>		
<b>Тема 1. Основные музыкально-теоретические понятия гармонии</b>		
<b>1.1</b>	<i>Гармония, ее связь с другими компонентами музыкального языка</i>	<b>12</b>
<b>1.2</b>	<i>Аккорд как основная единица гармонического языка</i>	<b>13</b>
<b>1.3</b>	<i>Гармония и лад</i>	<b>14</b>
<b>1.4</b>	<i>Гармония и форма</i>	<b>15</b>
<b>Тема 2. Трезвучия и септаккорды с обращениями</b>		
<b>2.1</b>	<i>Трезвучия главных и побочных ступеней с обращениями</i>	<b>17</b>
<b>2.2</b>	<i>Септаккорды главных и побочных ступеней с обращениями</i>	<b>18</b>
<b>Тема 3. Приемы фактурного преобразования гармонии</b>		
<b>3.1</b>	<i>Основные приемы мелодической фигурации</i>	<b>19</b>
<b>3.2</b>	<i>Гармония и фактура</i>	<b>22</b>
<b>Модуль 2: хроматика в классико-романтической гармонии</b>		
<b>Тема 4. Альтерационная хроматика</b>		
<b>4.1</b>	<i>Исторический процесс освоения хроматики</i>	<b>23</b>
<b>4.2</b>	<i>Альтерация аккордов субдоминантовой группы</i>	<b>29</b>
<b>4.3</b>	<i>Альтерация аккордов доминантовой группы</i>	<b>35</b>
<b>Тема 5. Модуляционная хроматика: отклонения</b>		
<b>5.1</b>	<i>Отклонения в тональности I степени родства</i>	<b>38</b>
<b>5.2</b>	<i>Эллипсис</i>	<b>44</b>
<b>Тема 6. Модуляция</b>		
<b>6.1</b>	<i>Общая теория модуляции</i>	<b>46</b>
<b>6.2</b>	<i>Постепенная модуляция в тональности I, II степеней</i>	<b>49</b>

	<i>родства</i>	
6.3	<i>Внезапная модуляция без энгармонизма (ускоренная модуляция)</i>	49
6.4	<i>Внезапная энгармоническая модуляция. Другие способы модулирования</i>	52
<b>Тема 7. Хроматика мажоро-минора и виды хроматических структур в музыке XX в.</b>		
7.1	<i>Мажоро-минор</i>	57
7.2	<i>Аккордика, тональность, техники композиции в музыке XX в.</i>	62
<b>ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ</b>		
<b>ПОУРОЧНЫЕ ЗАДАНИЯ ДЛЯ ВНЕАУДИТОРНОЙ РАБОТЫ</b>		72
<b>ТЕМЫ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ И РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА</b>		74
<b>МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ВЫПОЛНЕНИЮ ГАРМОНИЧЕСКОГО АНАЛИЗА</b>		76
<b>МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ГАРМОНИЗАЦИИ МЕЛОДИИ</b>		79
<b>ЗАДАЧИ ОБОБЩАЮЩЕГО ХАРАКТЕРА</b>		83
<b>НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ ДЛЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО АНАЛИЗА</b>		86
<b>МАТЕРИАЛ ДЛЯ ИНТЕРАКТИВНОГО ЗАНЯТИЯ ПО ТЕМАМ «СЕПТАККОРДЫ» И «АЛЬТЕРАЦИЯ»</b>		91
<b>РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ</b>		
<b>ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ПО ТЕМАМ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ</b>		93
<b>ПЕРЕЧЕНЬ ЗАДАНИЙ ПО ТЕМАМ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ</b>		97
<b>ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ</b>		108
<b>ПЕРЕЧЕНЬ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ</b>		110
<b>ТЕСТЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ ПО ТЕМАМ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ</b>		111
<b>ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ</b> для студентов всех специализаций ФМИ и ФЗО		120
<b>ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ</b> для проведения экзамена для студентов всех специализаций ФМИ и ФЗО		121
<b>УСЛОВИЯ ПРИМЕНЕНИЯ РЕЙТИНГОВОЙ СИСТЕМЫ В КУРСЕ ГАРМОНИИ</b>		122
<b>ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ</b>		

<b>СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. Основная.</b>	<b>124</b>
<b>Дополнительная</b>	
<b>ЛИТЕРАТУРА ПО ГАРМОНИИ ИЗ ФОНДА БИБЛИОТЕКИ БГУКИ (с указанием шифра)</b>	<b>125</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 1</b>	
<b>ТЭОРЫЯ МУЗЫКІ (сальфеджыя, гармонія, поліфанія, аналіз музычных форм).</b> Тыпавая вучэбная праграма па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасцей: 1-16 01 10 Спевы (па напрамках); 1-16 01 06 Духавыя інструменты (па напрамках); напрамках спецыяльнасцей: 1-18 01 01-01 Народная творчасць (харавая музыка); 1-18 01 01-02 Народная творчасць (інструментальная музыка). Складальнікі: Н.І. Дожына, Р.Р. Каленька, А.Э. Міланіч, І.У. Ухава, Н.М. Хадзінская. – Минск: БГУКИ, 2016. – 50 с.	
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 2</b>	
Хадзінская Н.М. Фактура ў курсе гармоніі: Вучэб. дапам. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 2000. – 51 с.	
Ходінская Н.Н. Хрестоматія по гармонічэскаму аналізу (хроматіка): пособие для студэнтаў / Н.Н. Ходінская; Мін-во культуры Респ. Беларусь, Беларус.гос.ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск: БГУКИ, 2012. – 143 с.	

## **ВВЕДЕНИЕ**

Учебная дисциплина «Теория музыки: гармония» разработана для высших учебных заведений Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальностям 1-18 01 01 «Народное творчество (по направлениям)»; 1-16 01 10 «Пение (по направлениям)»; 1-16 01 06-11 «Духовые инструменты (народные)»; 1-17 03 01 «Искусство эстрады (по направлениям)». Курс гармонии занимает одно из важнейших мест в системе подготовки специалистов музыкальных специализаций высших учебных заведений культуры и искусств. Вместе с другими дисциплинами музыкально-теоретического цикла (сольфеджио, полифонией, анализом музыкальных форм), цикла специальных дисциплин (инструментовкой, аранжировкой, специнструментом и т.д.), с которыми курс гармонии тесно связан, он должен стимулировать у студентов развитие природных музыкальных способностей, аналитических и творческих навыков. Полученные в курсе гармонии знания о видах расположения, связи аккордов, логики голосоведения, приемах фактурного преобразования музыкальной ткани, классических и современных гармонических средствах помогают решению практических задач, которые встают перед руководителями самодеятельных коллективов (переложить произведение для иного исполнительского состава, сделать обработку или аранжировку песни, создать собственные творческие работы).

**Цель** учебно-методического комплекса (УМК) по учебной дисциплине «Теория музыки: гармония» – оказать действенную помощь студентам в изучении основ классико-романтической гармонии, в формировании у студентов четкого представления о гармонии как об одном из важнейших конструктивных и выразительных элементов музыки.

### **Задачи** УМК:

- дать необходимые знания основных законов классико-романтической гармонии в ее связи с ладом, формой, стилем, жанром;
- осветить основные тенденции развития гармонического языка музыки XX века;
- привить навыки анализа гармонии как выразительного, формо- и стилеобразующего средства;
- развить творческие навыки в процессе выполнения заданий на стилизацию, сочинение мелодии, подбор аккомпанемента, сочинение песни.

УМК имеет следующую структуру: введение, теоретический раздел, практический раздел, раздел контроля знаний, вспомогательный раздел.

Во введении сформулированы цель, задачи и структура УМК. Далее расположены тематические планы для дневной и заочной форм обучения в объеме, установленном программой и рабочим учебным планом.

Теоретический раздел содержит:

- краткое изложение каждой темы с указанием видов практической работы и материала для гармонизации мелодий, гармонического анализа, иных форм работы;

- подробное изложение тем 2 модуля (хроматика).

Практический раздел содержит учебные материалы для проведения практических занятий:

- перечень тем и заданий для практических аудиторных занятий;
- задания для самостоятельной внеаудиторной работы;
- темы и задания для самостоятельного изучения;
- методические рекомендации для выполнения гармонического анализа;
- нотные примеры для самостоятельного гармонического анализа;
- методические рекомендации к гармонизации мелодии;
- задачи обобщающего характера;
- материал для интерактивных занятий.

Раздел контроля знаний содержит:

- перечень теоретических вопросов по темам практических занятий;
- перечень практических заданий по темам практических занятий;
- перечень теоретических вопросов по темам самостоятельной работы;
- перечень практических заданий по темам самостоятельной работы;
- перечень теоретических вопросов по темам курса для самопроверки;
- экзаменационные требования;
- перечень вопросов к экзамену;
- условия применения рейтинговой системы.

Вспомогательный раздел содержит:

- список рекомендованной литературы: основной и дополнительный;
- список всей литературы по гармонии из фонда библиотеки БГУКИ;
- типовую учебную программу по учебной дисциплине «Теория музыки: гармония»;
- учебные пособия «Фактура ў курсе гармоніі», «Хрестоматія по гармоніческому анализу (хроматика)» Ходинской Н.Н.

Требования к уровню освоения учебной дисциплины «Теория музыки: гармония» определены образовательным стандартом по специальностям 1-18 01 01 «Народное творчество (по направлениям)»; 1-16 01 10 «Пение (по направлениям)»; 1-16 01 06-11 «Духовые инструменты (народные)»; 1-17 03 01 «Искусство эстрады (по направлениям)» и представляют систему знаний, умений, демонстрирующих профессиональные компетенции выпускника учреждения высшего образования.

По первому модулю «Диатоника в классической гармонии» студенты приобретают следующие компетенции: знание и практическое освоение основных средств гармонического языка (аккорды и способы их соединения, каденционные и другие диатонические обороты, гармонизация диатонической мелодии).

По второму модулю «Хроматика в классико-романтической гармонии» компетенции заключаются в знании видов внутритональной и

модуляционной хроматики, умения распознавать их в гармоническом анализе и использовать в практической работе по гармонизации мелодии, подбору аккомпанемента к песне, выполнению творческих заданий.

В результате освоения дисциплины выпускник должен **знать**:

- определения гармонии, аккорда, лада, каденции, диатоники, хроматики, альтерации, отклонения, эллипсиса, модуляции;
- виды хроматики в музыке XX века;

**уметь**:

- анализировать гармонию музыкального произведения или его фрагмента, выявляя в ней признаки исторического, национального, индивидуально-авторского стилей;
- определять вид фактуры и фигурации в анализируемом произведении;
- гармонизовать мелодию или бас, используя диатонические и хроматические средства гармонии;
- подбирать и исполнять аккомпанемент к песне, романсу;

**владеть**:

- методикой гармонического анализа;
- методикой гармонизации мелодии;
- практическими навыками подбора аккомпанемента к песне, романсу;
- знаниями эволюции гармонии, тональности, аккорда в музыке XX в.

В основе преподавания учебной дисциплины «Теория музыки: гармония» лежат теоретический и практический подходы. Первый направлен на приобретение студентами знаний основных законов вертикального параметра тональной музыки эпохи классицизма и романтизма, эволюции всех элементов гармонии в музыке XX века. Практический подход является преобладающим в дисциплине «Гармония» и заключается в познании законов гармонии с помощью трех видов работы: гармонического анализа музыки разных композиторов, стилей, национальных школ, письменной гармонизации мелодий и игре на фортепиано как отдельных гармонических оборотов, так и песен, романсов с самостоятельно подобранным аккомпанементом. Такие подходы позволяют добиться решения всех задач, поставленных в этом курсе.

Все предлагаемые учебно-методические материалы применяются на практических занятиях в учебном процессе на очной форме обучения. Общее количество часов: 52 ч. Из них 40 ч. составляют практические аудиторные занятия и 12 ч. – самостоятельная контролируемая работа. На заочной форме обучения практические аудиторные занятия составляют 16 ч. Самостоятельная работа студентов включает в себя составление конспекта по дополнительному теоретическому материалу, гармонический анализ музыкальных произведений; письменные работы по гармонизации мелодии, творческие работы по стилизации, сочинению песни на заданный текст. Итоговая аттестация на очном и заочном отделениях проводится в форме экзамена, на заочном также имеется промежуточная аттестация в виде зачета.

**ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН**  
 для студентов 1 курса  
 дневной формы получения высшего образования

	Темы	практ. работа	самост. работа
<b>Модуль 1: диатоника в классической гармонии</b>			
1.	<b><i>Основные музыкально-теоретические понятия гармонии</i></b> 1.1. Гармония, ее связь с другими компонентами музыкального языка 1.2. Аккорд как основная единица гармонического языка 1.3. Гармония и лад 1.3. Гармония и форма	4	6
2.	<b><i>Трезвучия и септаккорды с обращениями</i></b> 2.1. Трезвучия главных и побочных ступеней с обращениями 2.2. Септаккорды главных и побочных ступеней с обращениями	8	2
3.	<b><i>Приемы фактурного преобразования гармонии</i></b> 3.1. Основные приемы мелодической фигурации 3.2. Гармония и фактура	2	10
<b>Модуль 2: хроматика в классико-романтической гармонии</b>			
4.	<b><i>Альтерационная хроматика</i></b> 4.1. Исторический процесс освоения хроматики 4.2. Альтерация аккордов субдоминантовой группы 4.3. Альтерация аккордов доминантовой группы	6	10
5.	<b><i>Модуляционная хроматика: отклонения</i></b> 5.1. Отклонения в тональности первой степени родства 5.2. Эллипсис	8	12
6.	<b><i>Модуляции</i></b> 6.1. Общая теория модуляции 6.2. Постепенная модуляция в тональности I, II степеней родства 6.3. Внезапная модуляция без энгармонизма («ускоренная» модуляция) 6.4. Внезапная энгармоническая модуляция. Другие способы модулирования	8	16
7.	<b><i>Хроматика мажоро-минора и виды хроматических структур в музыке XX века</i></b> 7.1. Мажоро-минор 7.2. Аккорд, тональность, техники композиции с музыке XX века	4	8
Итого:		40	74



**ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН**  
для студентов 1-2 курсов заочного обучения

	Темы	практ. работа
1.	<b><i>Основные музыкально-теоретические понятия гармонии</i></b> 1.1. Гармония, ее связь с другими компонентами музыкального языка 1.2. Аккорд как основная единица гармонического языка 1.3. Гармония и лад 1.3. Гармония и форма	3
2.	<b><i>Трезвучия и септаккорды с обращениями</i></b> 2.1. Трезвучия главных и побочных ступеней с обращениями 2.2. Септаккорды главных и побочных ступеней с обращениями	
3.	<b><i>Приемы фактурного преобразования гармонии</i></b> 3.1. Основные приемы мелодической фигурации 3.2. Гармония и фактура	
4.	<b><i>Альтерационная хроматика</i></b> 4.1. Исторический процесс освоения хроматики 4.2. Альтерация аккордов субдоминантовой группы 4.3. Альтерация аккордов доминантовой группы	3
5.	<b><i>Модуляционная хроматика: отклонения</i></b> 5.1. Отклонения в тональности первой степени родства 5.2. Эллипсис	4
6.	<b><i>Модуляции</i></b> 6.1. Общая теория модуляции 6.2. Постепенная модуляция в тональности I, II степеней родства 6.3. Внезапная модуляция без энгармонизма («ускоренная» модуляция) 6.4. Внезапная энгармоническая модуляция. Другие способы модулирования	4
7.	<b><i>Хроматика мажоро-минора и виды хроматических структур в музыке XX века</i></b> 7.1. Мажоро-минор 7.2. Аккорд, тональность, техники композиции с музыке XX века	2
Итого:		16

## УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА

для студентов 1 курса дневной формы получения высшего образования

№ №	Темы	аудитор ная практ. работа	контроли руемая самост. работа	формы контроля знаний
<b>Модуль 1: диатоника в классической гармонии</b>				
1.	<b>Основные музыкально-теоретические понятия гармонии</b> 1.1. Гармония, ее связь с другими компонентами музыкального языка 1.2. Аккорд как основная единица гармонического языка 1.3. Гармония и лад 1.3. Гармония и форма	4	1	Письменный гармонический анализ
2.	<b>Трезвучия и септаккорды с обращениями</b> 2.1. Трезвучия главных и побочных ступеней с обращениями 2.2. Септаккорды главных и побочных ступеней с обращениями	8	2	Гармонизация мелодий
3.	<b>Приемы фактурного преобразования гармонии</b> 3.1. Основные приемы мелодической фигурации 3.2. Гармония и фактура	2	2	Сочинение песни на заданный текст
<b>Модуль 2: хроматика в классико-романтической гармонии</b>				
4.	<b>Альтерационная хроматика</b> 4.1. Исторический процесс освоения хроматики 4.2. Альтерация аккордов субдоминантовой группы 4.3. Альтерация аккордов доминантовой группы	6	2	Игра секвенций с альтерированными аккордами
5.	<b>Модуляционная хроматика: отклонения</b> 5.1. Отклонения в тональности первой степени родства 5.2. Эллипсис	8	2	Стилизация (досочинение заданного фрагмента)
6.	<b>Модуляции</b> 6.1. Общая теория модуляции 6.2. Постепенная модуляция в тональности I, II степеней родства 6.3. Внезапная модуляция без	8	2	Составление схем всех степеней тонального родства

	энгармонизма («ускоренная» модуляция) 6.4. Внезапная энгармоническая модуляция. Другие способы модулирования			Письменный гармонический анализ
7.	<b><i>Хроматика мажоро-минора и виды хроматических структур в музыке XX века</i></b> 7.1. Мажоро-минор 7.2. Аккорд, тональность, техники композиции с музыке XX века	4	1	Представление конспекта
Итого:		40	12	

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## Модуль 1: диатоника в классической гармонии

### Тема I. Основные музыкально-теоретические понятия гармонии

#### *1.1 Гармония, ее связь с другими компонентами музыкального языка*

Гармония (греч. harmonia – созвучие, соответствие, согласие) как термин имеет несколько значений. В широком смысле слова под гармонией понимается область выразительных средств музыки, связанная со звуковысотной организацией музыкальной ткани. Гармонией также называется раздел музыкально-теоретической науки, в котором детально изучается строение аккордов, их связь между собой в ладотональности и взаимодействие тональностей. В узком смысле слова термин «гармония» применяют в значении «аккорд». Применяется он и в отношении языка, стиля, направления: «гармония венских классиков», «гармония Рахманинова», «гармония русских композиторов».

Гармония является сильнейшим музыкально-выразительным средством. Элементы гармонии (аккорды, их сочетания, тональности, последовательности тональностей) имеют достаточно широкий круг выразительных возможностей, которые получают разное воплощение в зависимости от музыкального контекста.

Как один из основополагающих компонентов музыки, гармония выступает в произведении в единстве с мелодикой, метроритмом, темпом, фактурой, динамикой. Важнейшим условием полноценного действия гармонии является ее союз с мелодией. Гармония в скрытом виде заключена в мелодии, мелодия обуславливает интонационную осмысленность движения голосов аккордов. Активное воздействие на характер гармонии оказывает фактура (регистровое размещение тонов созвучий, приемы голосоведения). К этому присоединяется воздействие тембровых компонентов – инструментовки. Равномерность или прерывистость пульса гармонического движения регулируется метром и ритмом, общий характер движения обусловлен темпом.

Особенно важна связь гармонии с музыкальной формой. Некоторые музыкальные формы (трехчастная, рондо, сонатная, фуга) немислимы без модуляции – важнейшей области гармонической логики. Гармония может способствовать членению общей формы сочинения на части (каденции) или связывать отдельные части целого, преодолевать замкнутость (прерванные обороты, эллипсис). Большое значение для процесса формообразования имеет тональный план произведения.

Важнейший элемент гармонии – аккорд – изучается с точки зрения его строения и связанного с этим характера звучания, колорита, краски – фонизма. Значение фонических качеств аккордов особенно возрастает в музыке романтиков, импрессионистов, композиторов XX века. Значение

аккорда в ладу, его взаимодействие с другими аккордами лада составляет второй аспект изучения гармонии – функциональный. Каждый аккорд в классико-романтической гармонии принадлежит одной из трех функций (T, S, D). Функциональная логика распространяется и на тональную организацию произведения (функции высшего порядка). Если внутри одной тональности можно говорить об устойчивости (T) и неустойчивости, выражаемой различными аккордами субдоминантовой и доминантовой функций, то внутри крупного музыкального произведения или его части аналогичные соотношения образуются между тональностями, которые также выполняют различные функции и подчиняются главной, устойчивой тональности.

В своем развитии гармония прошла несколько этапов, связанных с различным отношением к фонической и ладофункциональной стороне аккордов. В музыке эпохи *ars antiqua* (IX – XIII вв.) созвучие выступает в основном как носитель определенных фонических качеств (консонантность, диссонантность), вне его определенной ладовой функции. Образование созвучия происходит как результат движения мелодий отдельных голосов. С XIV по XVII век наблюдается постепенное формирование терцового строения вертикали, осознание аккорда как целостного комплекса, высвобождение его из линейности полифонической ткани. Гармония эпохи строгого стиля, опирающаяся на принцип ладового звукоряда в отличие от тонального принципа центрального созвучия (тоники), называется *модальной гармонией* (от лат. *modus* – лад). Модальная гармония основывалась на старинных монодических ладах, бытовавших до мажоро-минорной системы. В XVIII – XIX вв. устанавливаются закономерности *функциональной гармонии*, мажоро-минорной ладогармонической системы, при которой закономерной стала не только связь тонов в созвучиях, но и сама связь созвучий, когда все факторы музыкального мышления определялись гармонией и были ей подчинены. Далее музыка развивается в сторону постепенного ослабления ладонаправляющей роли гармонии и вновь выдвигается на первый план ее фонических свойств. И хотя «золотой век» гармонии – это, несомненно, эпоха мажоро-минора, это не означает, что за пределами этой системы гармония вообще перестает существовать. В XX веке она приобретает новые качества, но не исчезает.

*Литература:* Бершадская, Т. Лекции по гармонии / Т.Бершадская.–Л.: Музыка,1985.– С 5-11, 117-118; Григорьев, С. Теоретический курс гармонии / С.Григорьев. – М.: Музыка, 1981. – С. 9-13; Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С.7-9.

## ***1. 2 Аккорд как основная единица гармонического языка***

В трактатах XIV в. слово «аккорд» означало «двузвучие», «интервал». В английской терминологии XV в. это слово употребляется уже для обозначения консонирующего созвучия. Широкое употребление термин

«аккорд» повсеместно получил с XVIII в., с выработки классического учения о гармонии. Аккордом называется одновременное сочетание не менее трех звуков, построенное по определенному принципу. Важнейший принцип, лежащий в основе аккордообразования – терцовый. Значение его подтверждается многовековой историей развития музыки, и обусловлен он различными причинами, одна из которых коренится в самой природе музыкального звука, как физического явления. Главный признак классического аккорда – терцовое строение. Традиционные терцовые аккорды – это трезвучия, септаккорды и нонаккорды. Путем наслоения терций создаются ундецимаккорды (g-h-d-f-a-c) и терцдецимаккорды (g-h-d-f-a-c-e). Каждый аккорд обладает функциональностью (значение аккорда по отношению к тональному центру) и фонизмом (характер звучания аккорда вне зависимости его от тонального центра).

Нетерцовые аккорды классико-романтической гармонии возникают на базе терцовых. Это аккорды с побочными тонами – D<sub>7</sub> с секстой, VII<sub>7</sub> с квартой.

Существуют также квартовые аккорды, целотоновые, секундовые (кластеры), иные аккорды, например, восьмизвучный аккорд, представляющий собой комплекс тон-полутон. В XX в. в связи появлением новых техник композиции появляются и новые вертикальные структуры, которые могут представлять собой вертикальную проекцию искусственного лада, серии (или их фрагментов), полиаккорды, а также нерасчленимую «звукомассу», которую в технике сонористики именуют просто «сонором».

Аккорд в четырехголосном изложении. Удвоение тонов в трезвучиях, мелодическое положение, тесное и широкое расположение, обращение трезвучий.

*Литература:* Холопов, Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю.Холопов. – М.: Музыка, 1988. – С. 39-43.; Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Темы 1, 2.

### **1.3 Гармония и лад**

Термин функция (от лат. *functio* – осуществление, выполнение, деятельность) был введен в теорию музыки в 1893 г. Х. Риманом в его труде «Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов». В классико-романтической гармонии функцией называется роль звука или аккорда в ладу, взаимоотношения звука или аккорда с другими звуками или аккордами. Основа функциональности – контраст между устойчивостью тоники и неустойчивостью субдоминанты и доминанты. Функциональная логика рассматривает вопросы гармонического развития и, в частности, возможности следования одного аккорда за другим. Группа D и группа S неустойчивы в ладу по-разному, острота их стремления к разрешению в тонику неодинакова. Общая логика развития, свойственная всем временным искусствам, выражается в гармонии в следующих этапах: устойчивость –

неустойчивость – обострение неустойчивости – разрешение. Эта логика соответствует последовательности функций T–S–D–T (полный функциональный оборот). Автентические (T–D–T, D–T, T–D, T–D–D–T) и плагальные обороты (T–S–T, S–T, T–S) являются частью полного. Частота их употребления неодинакова: в музыке эпохи классицизма преобладают автентические обороты. Плагальные обороты чаще встречаются в музыке русских композиторов.

Внутри одной функции аккорды тоже подчиняются логике постепенного обострения напряжения. Поэтому в мажоре обычно соблюдается последовательность VI – IV – II (но не в обратную сторону). В группе доминант эта закономерность проявляется в меньшей степени.

Слабые представители функциональных групп (медианты – трезвучия III и VI ступеней) вступают в различные комбинации, в которых за доминантовыми аккордами могут следовать субдоминантовые: III – VI, III – IV, V – VI. В музыке романтиков заметно усилилась роль медиант, которые сочетаются как с T, так и друг с другом, образуя характерные для романтизма терцовые обороты, «островки» ладовой переменности.

Если в мелодии роль тоники попеременно переходит от одного звука к другому (без изменения звукоряда), образуется переменный лад. Аккорды, гармонизирующие такую мелодию, будут приобретать переменные функции. Например, в мажорном обороте T–S–II–VI последние два аккорда приобретают значение плагального оборота – S и T– параллельного минора. В миноре эффект переменности вызывается оборотом VII–III, который воспринимается как D и T параллельного мажора. Элементы переменного лада обогащают и освежают гармонию.

Функциональная система гармонии в музыке XX века не исчезла, однако упростилась: из трех классических функций остались две – устойчивость и неустойчивость. При этом устойчивая функция, т.е. тоника, может быть представлена любым созвучием (вплоть до кластера), тоникальность которого подчеркивается метроритмическими, фактурными, тембровыми и другими способами. Остальные созвучия приобретают функцию неустойчивости, будучи невыделенными с помощью других средств выразительности.

Натурально-диатонические лады: мелодические, гармонические признаки, применение в музыке (*тема самостоятельной контролируемой работы*).

*Литература:* Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Тема 3; Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С. 27-33; Холопов, Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю.Холопов. – СПб.: Лань, 2003. – С. 242-243.

#### **1. 4 Гармония и форма**

Гармония является важнейшим средством формообразования. В крупном плане, на уровне крупных форм главными факторами образования формы являются тематизм и модуляции. Смена тональностей, как и смена тем, позволяет строить такие формы, как рондо, сонатная, сложная трехчастная. На уровне малых форм самым важным формообразующим средством являются гармонические заключения – каденции.

Термин «каденция» (итал. *cadenza*, от лат. *cadere* – «падать») появился в теоретической литературе (в частности у Царлино) в XV-XVI вв., когда гармонический оборот V – I стал доминирующим в заключениях произведений и их крупных разделов. Далее он проник и в глубь построений и стал основой гармонической системы Нового времени (XVII – XIX вв.). Одновременно с каденционным оборотом V – I в музыке XV-XVI вв. часто применялся оборот IV – I, впоследствии вытесненный на положение второстепенного и получивший название «церковной каденции».

К XVII веку сформировался комплекс гармонических каденций и их взаимоотношений.

Классические каденции различаются по следующим признакам: 1) гармоническому содержанию; 2) положению в форме; 3) степени законченности. По гармоническому составу каденции бывают полные (S–D–T; S–K<sub>64</sub>–D–T); автентические (D–T), плагальные (S–T); половинные (заканчиваются на D или, редко, на S). По положению в форме различают заключительные, срединные (в конце первого предложения периода), дополнительные (повторные каденции после заключительной), вторгающиеся (при наложении, совпадении окончания каденции и начала следующего построения). По степени завершенности каденции бывают совершенные (заключительная T в мелодическом положении примы на сильной доле такта) и несовершенные.

Кадансовый квартсекстаккорд – атрибут большинства каденций в классической гармонии. Его выразительный смысл заключается в своеобразном «призыве ко вниманию»: он как бы маркирует собой начало завершения музыкальной мысли (или ее половины – предложения). Именно поэтому K<sub>64</sub> берется на сильную или относительно сильную долю такта. Исторически возникнув как задержание к доминантовой гармонии, K<sub>64</sub> немислим без следующей за ним доминанты.

Как правило, в классическом периоде предложения бывают равной протяженности. Однако гармоническими средствами период может быть увеличен. Приемы увеличения периода – это расширение и дополнение. Расширение часто происходит за счет разрешения каденционной доминанты не в тонику, а в VI ступень или другую субдоминантовую гармонию (прерванная каденция), благодаря чему отодвигается заключительная тоника. Дополнение находится за пределами заключительной тоники и часто представляет собой плагальный оборот.

К формообразующим средствам гармонии относится органнй пункт. Он может появляться на разных стадиях формообразования: бывают



начальные (на T), заключительные (тоже на T), предыктовые, чаще всего предрепризные (на D) органные пункты. Многочисленные примеры органных пунктов в музыке романтиков, композиторов XX века свидетельствуют о том, что этот прием имеет не только важное выразительное значение, но и служит опорой формы, помогает объединению разделов произведения, способствует нарастанию напряженности в неустойчивых разделах формы – серединах, связках, разработках (доминантовый органский пункт) или, наоборот, сдерживает, успокаивает в заключительных, начальных разделах (тонический).

Большое значение для формообразования имеет ритм гармонических смен – гармоническая пульсация. Ее замедления или ускорения, прерывистость или равномерность служат не только целям выразительности, часто даже звукоизобразительности, но и отмечают собой смены разделов, движение к кульминации, усиление или ослабление напряженности.

Модуляция, отклонение, секвенции, тональные планы – важнейшие средства построения классических форм. По убеждению С.Танеева, тональность – важнейшее условие самого существования формы, а разрушение тональности ведет к разрушению музыкальной формы. Музыкальная практика XX века доказала, что исчезновение классической тональности не привело к потере музыкальным искусством классических форм, но, безусловно, привело к поискам новых формообразующих средств.

*Литература:* Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Тема 9; Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С. 33-34.

## **Тема 2. Трезвучия и септаккорды с обращениями**

### **2.1 Трезвучия главных и побочных ступеней с обращениями**

К главным трезвучиям относятся трезвучия на I, IV, V ступенях. Остальные трезвучия являются побочными. Каждый из этих аккордов имеет свои выразительные особенности. Аккорды доминантовой группы объединяет наличие вводного тона (VII ступени), благодаря чему эти трезвучия, хоть и в разной степени, тяготеют к тонике. Аккорды субдоминантовой группы объединяет наличие в них VI ступени, которая «тянется» к V. Вследствие этого аккорды этой группы движению к тонике могут предпочесть соединение с доминантой. Особой свободой «поведения» обладают медианты – трезвучия VI и III ступеней. Они обладают и особой мягкой красочностью, вносят мажорный колорит в минорный лад и, наоборот, минорную краску – в мажорный лад. Благодаря своей красочности, медианты в различных сочетаниях с T, друг с другом и с другими аккордами, являются одной из характерных черт гармонии романтизма.

Классическая гармония выработала два универсальных способа соединения трезвучий: гармонический и мелодический. В основе обоих

способов лежит плавное ведение всех голосов. Разница заключается в том, что общий звук или звуки, имеющиеся у разных аккордов, могут быть оставлены на месте в одном и том же голосе (гармонический способ соединения) или все голоса будут двигаться (мелодический способ).

Гармоническим оборотом называется последование двух-трех аккордов разных функций, ритмически вычлняющиеся из контекста. Основные гармонические обороты: автентические, плагальные, полные, прерванные. В музыке существует много других устойчивых гармонических формул, связанных с употреблением сектаккордов, квартсектаккордов, альтерированных и неальтерированных септаккордов. Все эти обороты объединяет плавность голосоведения, компактность и удобство расположения, гаммообразное движение верхнего голоса и баса.

Следует помнить, что сектаккорды обладают большим разнообразием расположения и удвоения, причем если в сектаккордах главных ступеней в основном удваиваются прима или квинта, то в сектаккордах побочных ступеней – чаще терция. Квартсектаккорды как самостоятельные созвучия применяются редко, но входят в ряд оборотов в качестве проходящих или вспомогательных аккордов. Использование сектаккордов при гармонизации мелодии предпочтительно, так как они дают возможность гармонизовать мелодические ходы на кварту, квинту, сексту и октаву с минимальным движением (или отсутствием его) в других голосах.

Способы гармонизации скачка в мелодии. Приемы голосоведения. Компенсация скачка в мелодии плавностью других голосов. Скачковое соединение трезвучий (скачки терций) и сектаккордов (*тема самостоятельной контролируемой работы*).

*Литература:* Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Темы 3-7, 10-13.

## **2.2 Септаккорды главных и побочных ступеней с обращениями**

Септаккорды как самостоятельные созвучия стали использоваться в музыке гораздо позже трезвучий ввиду их диссонирующего звучания. Предположительно впервые широкое применение в качестве самостоятельных аккордов септаккорды получили в операх К. Монтеверди. (начало XVII в.). В диатонике, расширенной гармоническими разновидностями ладов, встречаются 7 различных по своему строению септаккордов. Их названия определяются качеством септими (от нижнего до верхнего тона аккорда) и входящих в них трезвучий: большие (с б.7) – мажорный, минорный и увеличенный, малые (с м.7) – малый мажорный, малый минорный, малый с уменьшенным трезвучием («полууменьшенный»), с ум.7 – уменьшенный септаккорд. Все септаккорды – ярко выраженные диссонансы. Каждый из них обладает своими характерными фоническими свойствами, связанными со степенью диссонантности. В связи со значительной степенью диссонантности больших септаккордов преобладают

в музыкальной практике малые, особенно малый мажорный – в качестве D<sub>7</sub>. Малый минорный и малый с уменьшенной квинтой являются важнейшими субдоминантовыми аккордами – II<sub>7</sub> мажора и минора. Чрезвычайно часто встречается уменьшенный септаккорд VII<sub>7</sub>. Его фонические качества ярко выраженной напряженности, остроты сделали его излюбленным средством воплощения драматических конфликтов, трагедийных образов, природных катаклизмов. Большие септаккорды, особенно увеличенный, используются в классико-романтической гармонии довольно редко. Эти аккорды нашли свое применение в джазовой гармонии.

Как неустойчивые диссонирующие созвучия, септаккорды требуют разрешения. Тип разрешения в T зависит от функциональной принадлежности септаккорда: септаккорды доминантовой группы (D<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub>, редко употребляемый III<sub>7</sub>) разрешаются в T движением септима вниз; при разрешении субдоминантовых септаккордов (II<sub>7</sub>, IV<sub>7</sub>) септима остается на месте.

Вместо разрешения в T септаккорды могут переходить в другие септаккорды, образуя секвенционные цепочки. Более всего распространены кварто-квинтовая и терцовая последовательности септаккордов, которые характеризуются предельной плавностью движения голосов и определенной системой чередования обращений. В кварто-квинтовой последовательности, где каждый следующий септаккорд расположен на квинту ниже предыдущего, септаккорд переходит в терцквартаккорд, а квинтсектаккорд – в секундаккорд (возможен и переход септаккорда в септаккорд, при этом один септаккорд будет полным, а другой – неполным, без квинтового тона). В терцовой цепочке, где каждый последующий септаккорд находится терцией ниже предыдущего, обращения следуют друг за другом. Звучание натуральных септаккордов в таких последовательностях весьма необычно, колоритно, поэтому их применение как правило ограничено двумя-тремя аккордами, но в творчестве композиторов-романтиков можно встретить и более длительные последовательности («Вокализ» Рахманинова, «Я не сержусь» Шумана, 1 этюд Шопена).

Появление D<sub>7</sub> с секстой и D<sub>9</sub> при употреблении неаккордовых звуков. Использование D<sub>9</sub> в качестве самостоятельного аккорда в музыке XIX в. Способы разрешения, выразительные качества септаккордов с секстой и ноной (*тема самостоятельной контролируемой работы*).

*Литература:* Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С. 66-115.

### **Тема 3. Приемы фактурного преобразования гармонии**

#### ***3.1 Основные приемы мелодической фигурации***

Фигурация (лат. *figuration* – образ, форма, образное изложение, от *figuro* – образываю, разукрашиваю, расцвечиваю) – распространенный

прием динамизации музыкальной ткани. Мелодическая фигурация образуется с помощью неаккордовых звуков, которые способствуют мелодической развитости голосов 4-хголосной фактуры. Неаккордовые звуки подразделяются на две группы в зависимости от метроритмических условий их появления.

К первой группе относятся неаккордовые звуки, появляющиеся на сильной, относительно сильной доле такта или на сильном времени доли такта. К ним относятся в первую очередь задержания. Задержания (приготовленные и неприготовленные) звучат одновременно с остальными звуками аккорда и активно участвуют в усложнении его структуры и фони́зма.

К неаккордовым звукам, берущимся на слабых долях такта или слабом времени доли такта относятся: вспомогательные звуки (плавные или взятые скачком), проходящие, камбиата и предъём.

*Задержания* бывают приготовленные и неприготовленные, нисходящие и восходящие, полутоновые и целотонные, с обычным разрешением и с особыми формами разрешения, в одном, двух (двойные), трех (тройные) голосах. Исторически раньше (уже в эпоху Возрождения) появились приготовленные нисходящие задержания, имевшие ярко выраженную семантику интонации вздоха, сто́на, плача (интонация *lamento* – ит. жалоба). В более поздних произведениях связь нисходящих задержаний с образами грусти, печали, скорби в целом сохранилась (например, в пьесе Чайковского «Нежные упреки»), однако выразительные возможности задержаний значительно шире. Чаще всего они способствуют созданию повышенной эмоциональной окраски самых различных лирических образов. В музыке венских классиков (особенно Бетховена) задержания встречаются гораздо реже, чем в творчестве романтиков (особенно Чайковского, Шопена, Мендельсона, Сен-Санса, Рахманинова и мн. др.).

Приготовленные задержания в мелодии имеют отличительные признаки: повтор ноты (или залигованная нота) со слабой доли на сильную, затем ход на секунду вниз или (реже) вверх. Неприготовленные задержания отличаются от приготовленных отсутствием приготовления (т.е. повтора ноты). Поэтому при гармонизации мелодии с неприготовленными задержаниями идентифицировать их гораздо труднее и велика вероятность спутать задержания с проходящими звуками, оборотами с проходящими аккордами и т.д.

*Вспомогательные звуки* бывают диатонические и хроматические, верхние и нижние, в одном голосе, двойные, тройные, взятые в плавном движении или скачком. Плавные вспомогательные берутся на слабую долю между аккордовым звуком и его повторением и образуются движением на секунду вверх или вниз. Вспомогательный звук может быть взят скачком с последующим разрешением на секунду вверх или вниз. Разрешение вспомогательного звука может произойти как на фоне одного аккорда, так и со сменой гармонии. Обильное использование вспомогательных звуков

(особенно плавных) придает мелодии колеблющийся рисунок, мягкость, некоторую статичность, что делает уместным их применение в колыбельной, ноктюрне и других спокойных лирических пьесах.

Вспомогательный звук, взятый после своего аккордового звука, может быть покинут скачком. Такой «брошенный» вспомогательный звук называется *камбиатой*. Как правило, скачок после вспомогательного звука идет в сторону, противоположную движению от аккордового звука к вспомогательному. Камбиаты не столь распространены в музыке, как простые вспомогательные звуки.

*Проходящими* называются неаккордовые звуки на слабых долях, заполняющие поступенным движением промежутки между аккордовыми звуками. Они бывают диатонические и хроматические, в одном голосе, двойные, тройные, на фоне перемещения одного аккорда и при соединении разных аккордов. Двойные проходящие (как и двойные вспомогательные) чаще всего используются в параллельном движении секстами, терциями, децимами. Применяется и противоположное движение двойных проходящих звуков (подобное движению мелодии и баса в оборотах с проходящими квартсектаккордами). Проходящие звуки в значительной степени способствуют динамизации голосов фактуры, особенно мелодии, придавая ее участкам волнообразный, гаммообразный характер, ускоряя ее движение к кульминации или от нее. Использование хроматических проходящих звуков создает особый, изысканно-прихотливый рисунок, часто связанный с образами востока, состоянием неги, томления (тема Шехеразады в симфонической сюите Римского-Корсакова).

Предъём – неаккордовый звук на слабом времени, который предвосхищает аккордовый звук следующей гармонии. Он может быть взят в одном, двух, трех и даже четырех голосах (Концерт для фортепиано Шумана). Характерной особенностью этого вида неаккордового звука является то, что он обычно берется на очень короткую длительность – шестнадцатую или восьмую, образуя с предыдущей нотой пунктирную ритмическую фигуру. Этот ритм, свойственный, как известно, маршевой музыке, придает предъёму несколько торжественный характер. Исторически первоначально предъём применялся в основном в заключительных каденциях, усиливая тяготение D к T. Позже он стал использоваться в любых моментах формы периода, браться к аккордовым и неаккордовым звукам – задержаниям (Шуман. «Карнавал»: «Киарина»).

В XIX-XX вв. наблюдается возрастание роли неаккордовых звуков в русле общей тенденции полифонизации музыкальной ткани, усложнения вертикали. Происходит также постепенное переосмысление неразрешенных неаккордовых звуков в аккордовые. С их помощью создаются новые аккордовые образования – квартаккорды, аккорды смешанно-интервальной структуры и другие сложные созвучия.

Педаль как выразительное и формообразующее средство (*тема самостоятельной контролируемой работы*).

*Литература:* Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. 7 глава; Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. – М.: Музыка, 2007. Темы 36-42; Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н.Хадзінская. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – С. 5-20.

### **3.2 Гармония и фактура**

Фактура (лат. *factura* – обработка, изготовление, творение) – тип строения музыкальной ткани, определяемый количеством и взаимоотношением составляющих ее голосов. Это важнейшее средство музыкальной выразительности. Различают монодическую, полифоническую, гомофонную, гармоническую (аккордовую, хоральную), пуантилистическую, сонорную фактуры. Сочетания разных способов изложения образуют смешанные виды фактуры: аккордово-полифонический, гомофонно-гармонический, гомофонно-полифонический.

В классико-романтической гармонии наиболее важный компонент фактуры – голосоведение. Голосоведением называется мелодическое движение голосов в многоголосной ткани. Все многообразие движения голосов относительно друг друга можно свести к четырем типам: прямое (движение двух голосов в одну сторону), параллельное (движение голосов в одну сторону одинаковыми интервалами), противоположное (голоса движутся в разные стороны), косвенное (один голос оствется на месте, другой движется). Вместе с эволюцией гармонии эволюционируют и приемы голосоведения. Поэтому все правила гармонии носят не абсолютный, а относительный характер. Так, запрет на движение параллельными квинтами и октавами существовал не во все периоды развития многоголосия. Напротив, в эпоху *ars antiqua* (IX – XIII вв.) параллелизм кварт и квинт считался нормой, а избегалось движение параллельными терциями и секстами, которые лишь к концу XIII века постепенно начали переходить в разряд консонансов. К концу XIX – началу XX вв. переллелизм квинт, кварт, октав (секунд, септим, тритонов, трезвучий, септаккордов, нонаккордов) стал одним из широко используемых средств гармонической выразительности.

Гомофонная фактура, или гомофония (греч. *homophōnia* – созвучие, согласие, унисон) – один из основных видов фактуры в музыке XVII – XXI вв. Это вид многоголосия, в котором голоса делятся на главный (тему) и сопровождающие, подчиненные (аккомпанемент). Основные функции голосов многоголосной музыкальной ткани: главный мелодический голос, обычно в сопрано; голоса сопровождения – контрапункт, противодвижение, дублировка, педаль, бас, гармонические голоса (средние голоса музыкальной ткани).

Средством фактурного преобразования аккордового склада является фигурация. В аккомпанементе гомофонной фактуры чаще всего применяется гармоническая фигурация, т.е. изложение аккорда не в комплексном

звучании, а в виде последовательно взятых тонов или интервалов, в целом создающих тот или иной аккорд.

В музыке классиков (сонатах, токкатах, этюдах Гайдна, Моцарта, Берховена) часто используется такой вид гармонической фигурации, как альбертиевы басы, впервые появившийся в произведениях композитора XVIII в. Доминика Альберти.

Широкое распространение в музыке лирического характера получил вид гармонической фигурации «бас – разложенный аккорд», где бас выделяет сильные доли такта, а остальные голоса представляют собой арпеджированное движение (отдельными звуками, интервалами и даже аккордами), скалдывающееся в самые разнообразные рисунки.

Под ритмической фигурацией понимается повторение аккорда или его части в определенном ритме, что является важным выразительным и жанровым приемом. Так как ритм пронизывает все виды фигурации, возникают смешанные типы фигурации – ритмо-гармоническая, ритмо-мелодическая, существует и смешанная мелодико-гармоническая фигурация.

Ритмо-гармоническая фигурация «бас-аккорд» широко применяется в песенных жанрах и танцевальной музыке. Звучание аккорда может быть повторено несколько раз для создания жанровых ритмических формул.

В художественной практике ритмическая фигурация приобрела необычайно важное значение, часто изобразительное. Равномерная ритмическая фигурация в сдержанном темпе создает спокойный фон и является одним из распространенных типов аккомпанемента вокальной музыки. В живом темпе, особенно в триольном, синкопированном или пунктирном ритме, этот вид фигурации создает эффект взволнованности, напряженности, драматизма.

Мелодико-гармоническая фигурация создается путем «оживления» гармонической фигурации мелодическим движением между или вокруг аккордовых звуков.

Все виды фигурации, как и виды фактуры в целом являются действенными средствами воплощения художественного образа, аккумулируют важнейшие приметы жанра и стиля.

*Литература:* Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н.Хадзінская. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – С. 21-25; Холопов, Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю.Холопов. – СПб.: Лань, 2003. – С. 97-114; Долматов, Н. Гармония: Практический курс / Н.Долматов. – М.: Изд.центр “Academia”, 1999. – С. 226-234.

## **Модуль 2: хроматика в классико-романтической гармонии**

### **Тема 4. Альтерационная хроматика**

#### ***4.1 Исторический процесс освоения хроматики***

Хроматика (греч. – окрашивание, цвет, краска) – полутоновая интервальная система, по Веберну – «движение полутонами». Художественная практика в течение уже многих веков пользуется хроматикой, которая постепенно преобразовала и расширила диатоническую музыкальную систему. Историческое развитие музыкальной системы связано с процессом ладотональной централизации, постепенного формирования кварто-квинтового соотношения аккордов основных функций, постепенного выделения из натуральных ладов натурального мажора и минора. Кроме того, постепенно возрастало значение хроматики, усиливающей тяготения к центру (Т) или выявляющей временные (местные) тоники.

Хроматика вплоть до XX в. представляла собой надстройку над диатоникой, обогащающую ее новыми интонационными возможностями. В истории музыки существовало несколько видов хроматики. Наиболее ранний – это античная хроматика. Древнегреческая «хрома» – один из трех основных интервальных родов (наряду с диатоном и энгармонией). Хрома имеет звукоряд с ув.2 и двумя полутонами подряд: e-des-c-h. Хроматическая мелодия воспринималась как красочная, изысканная, изнеженная. Хроматический и диатонический роды еще подразделялись на разновидности, которые назывались «хрой» (от *chroa* – оттенок, окраска). Эти роды вместе с «хроями» определялись своим интервальным составом, причем в ходу были и совсем маленькие интервалы. Например, четыре подряд идущие ступени звукоряда в энгармоническом роде в «современной нотации» могут выглядеть так: до, до-«полдиеза», до-диез, фа. И подобное микрохроматическое интонирование было нормой.

Многие древнегреческие писатели и ученые считали диатонику (в ее самой «твердой» окраске) суровой и мужественной, хроматику – приспособленной к выражению разнообразных сильных чувств: от нежности до безудержного веселья «пьяной пестроразодетой толпы», а энгармонику – самой утонченной и изысканной. Платон считал неприемлемыми хроматику и энгармонику, например, для воинов: по его мнению, им допустимо петь и слушать только диатонику.

Если античная эстетика оценивала хроматический строй как «изящный» и «обладающий нежной прелестью», то эстетика отцов церкви в Средние века воспринимает хроматику не иначе, как «разнузданную и безобразную» музыку. Критику хроматики мы встречаем и у Амвросия (340-397), который говорит: «Хроматическое театральное пение размягчает дух и помыслы, ведет к плотской любви, пение же в церкви и народный глас во хвалу бога благочестивые желания питают» («*Nexameron*»). Чисто инструментальная музыка, виртуозная игра на музыкальных инструментах, импровизация, которая основывалась на хроматике, рассматривается отцами церкви как нравственно неполноценное искусство, которое «влияет на развитие склонности к жизни бездеятельной и беспорядочной. Мелодиями же строгими и серьезными бесстыдство и дикое пьянство, напротив, предупреждаются в самом зародыше. Разнеживающие звуки хроматической



музыки поэтому мы предоставим людям, устраивающим грязные кутежи, и гетерам» (Климент Александрийский. «Педагог»).

В XVI в. появляется т. наз. «экспериментальная хроматика», или хроматика «лабиринтов», представлявшая собой распространенную практику творческих опытов.

*О. Лассо. «Кармина хроматико»*



Интересным и наиболее направленным в будущее явлением была выразительная хроматика композиторской школы мадригалистов, в частности творчество Карло Джезуальдо ди Венозы (1560-1613). Хроматизм, всегда привлекавший композитора, был в известной мере подготовлен в произведениях Вичентино, а тот, в свою очередь, ссылался на образцы Вилларта, еще ранее начавшего писать «в новом ладу». Неаполитанская школа мадригалистов, представленная П. Ненна, А. Агреста, Сц. Лакорциа, К. Ломбарди, А. Фонтанелли и другими малоизвестными теперь авторами, тяготела к хроматизму. Однако в мадригалах Джезуальдо хроматизм выражен более смело и, что характерно, он неразрывно связан с определенным образным содержанием, преобладающим в мадригалах композитора. «Все темы радости имеют единый музыкальный строй, выраженный в подвижном характере, ясном диатоническом кружеве имитаций, в единоладовости, консонантности, постепенности, обильной вокализации. Все темы страдания также выдержаны в едином ключе: хроматические полутоновые интонации, ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы – намеренно невокальные, подчас со скачками в пределах колючих септим и нон, остродиссонирующие аккорды, неприготовленные задержания, соединение далеких (3,5,6 знаков) гармоний»<sup>1</sup>.

Исследователи подчеркивают у Джезуальдо гармонизацию хроматической малосекундовой интонации и при этом – богатство вертикали (мажорные и минорные трезвучия, сектаккорды и квартсектаккорды, септаккорды, неприготовленные диссонансы). Объяснить принципы хроматизма Джезуальдо трудно как с позиции старой модальности, так и с точки зрения новой мажорно-минорной ладовости. Поэтому чаще всего новую гармонию

<sup>1</sup> Казарян, Н. О мадригалах Джезуальдо / Н. Казарян // Из истории зарубежной музыки. - Вып. 4. - М., 1980. - С. 34.

мадригалиста объясняют только логикой голосоведения. Так, Н. Казарян в другой работе пишет: «В основе самых смелых аккордовых сочетаний Джезуальдо лежат лишь два принципа: строго параллельное голосоведение и хроматическое противодвижение во взаимодействии двух или трех голосов музыкальной ткани при опоре на терцовую (преимущественно трезвучную) вертикаль»<sup>2</sup>. Хроматика Джезуальдо наиболее близко подошла к модуляционной хроматике в современном ее понимании.

*Карло Джезуальдо ди Веноза (1560-1614). Гальярда*

В эпоху барокко огромную роль в развитии хроматики сыграла равномерная темперация, так как создала возможности неограниченного использования инструментами с фиксированной высотой звуков (клавишными и лютневыми) модуляций в любые тональности и энгармонизма интервалов и аккордов. Пифагоров строй (по чистым квинтам) создает незамкнутый квинтовый круг, где 12 шагов не приводят к совпадению 1-го звука с последним, а создают разницу, названную пифагоровой коммой. В темперированном строе, утвердившемся в конце XVII в., все квинты чуть уже чистых, что практически незаметно для слуха, зато позволяет использовать все 24 тональности, энгармонизм и свободу модуляций.

Как продление диатоники хроматика порождает не только собственно хроматические, но также и диахроматические интервалы и аккорды (т.е. диатонические по существу, но хроматические по положению), например, es-g-b в C-dur. Хроматика может быть мелодической и аккордовой, центробежной (с выходом из тональности) и центростремительной

<sup>2</sup> Казарян Н. О принципах хроматической гармонии Джезуальдо / Н. Казарян // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки : от Возрождения до романтизма : Сб. трудов (межвузовский). - Вып. 40. - М.: ГМПИ, 1978. - С. 105.

(внутритональной). Хроматика может охватывать диапазон от простейшего смещения близких диатоник (миксодиатоника, полиладовость) – до абсолютно 12-звучной, «натуральной» хроматики, связанной с отказом от диатонической подосновы.

Эпоха барокко дает нам уже почти все богатство хроматики: от «старинной», основанной на линейном голосоведении и смещении ладов, до классической – альтерационной, модуляционной. У Баха встречаем развитую систему отклонений, постепенные и внезапные энгармонические модуляции (через энгармонизм уменьшенного септаккорда), эллиптические последовательности, альтерацию аккордов S группы («неаполитанскую» гармонию, септаккорды II и IV ступеней с повышенными терцией, примой).

*Бах. «Страсти по Матфею», № 60, Речитатив*

В эпоху классицизма хроматика продолжает развиваться, расширяя свое влияние, распространяя его как на аккордику, так и на тональные планы. Энгармоническая модуляция становится гораздо более частым явлением. Приобретает все большее значение альтерационная хроматика. Появляется мажоро-минорное сопоставление тональностей, изредка – модуляции через аккорды мажоро-минора.

В творчестве композиторов-романтиков хроматика становится развитой, изощренной, порой «затуманивая» тональность почти до невозможности ее определить. У ряда композиторов излюбленной становится энгармоническая модуляция и модуляция в тональности 3 степени родства через аккорды мажоро-минора (Лист, Шопен, Григ). Многие романтики любят краски аккордов мажоро-минора, сопоставляя мажорную и минорную тоники, вводя в мажор трезвучия на пониженных ступенях (взяв их из одноименного минора), а в минор – трезвучия из одноименного мажора (Шуберт, Лист, Шопен, Чайковский и мн. др.).

В XIX в. «изобретаются» новые лады: целотоновая гамма (гамма Черномора), лады Римского-Корсакова и Листа (тон-полутон). Диссонирующие аккорды без разрешения (эллипсис) становятся достаточно

распространенным средством гармонии, способствуя «размыванию» ощущения тональности. Альтерация приобретает новые возможности: активно используется альтерированная доминанта (Римский-Корсаков, Скрябин). К концу XIX в., благодаря «усилиям» поздних романтиков (поздний Вагнер, Малер, Р.Штраус, композиторы-импрессионисты, Скрябин) хроматика настолько потеснила диатонику, что остался один шаг до ее полного уничтожения. И шаг этот был сделан композиторами т.наз. нововенской композиторской школы – Шенбергом, Бергом и Веберном.

*Виды хроматики:* альтерационная (внутритональная), модуляционная (отклонения, эллипсис, модуляции), мажоро-минор, «искусственные лады» и многочисленные проявления хроматики в XX веке.

*Альтерационная хроматика* основана на хроматическом видоизменении (повышении или понижении) неустойчивой ступени на ее пути к устойчивой. С помощью альтерации в музыкальной практике появился целый ряд альтерированных аккордов. Альтерация в них, с одной стороны, способствует усилению их тяготения в консонансы, таким образом, активизируя энергетику музыкального построения, с другой стороны, вмешиваясь в структуру аккорда, альтерация приводит к созданию новой звучности, новой краски, тем самым являясь мощным фоническим средством.

Не все альтерированные аккорды обладают такой фонической яркостью и свежестью, появившиеся сравнительно недавно альтерированные доминанты намного более эффектны, чем более привычные альтерированные субдоминанты. Среди альтерированных доминант есть несколько «авторских» аккордов, звучание которых настолько своеобразно и индивидуально, что связывается в нашем сознании именно с конкретными авторами – «изобретателями» этих аккордов.

*Модуляционная хроматика* – это центробежная хроматика, энергия которой направлена на выход за пределы основной тональности. Она сложилась в музыке эпохи барокко как способ раскрытия формообразующих возможностей тональности. У композиторов венской классической школы модуляции, создающие тональный план произведения, являются фундаментом классических крупных форм – трехчастной, сонатной, рондо. Таким образом, модуляция служит в первую очередь формообразующим целям. Однако это не отрицает наличия у нее фонической, красочной стороны. Вид отклонения (плагальное или автентическое), вид модуляции (внезапная или постепенная), степень удаления от исходной тональности, резкость или мягкость перехода, наличие или отсутствие закрепления, разрешения – все это создает широкую палитру разнообразных красочных эффектов. Более того, по технике совершения отклонения или модуляции мы можем судить и о музыкальном стиле, эпохальном, национальном и даже индивидуально-авторском. Так, наличие плагальных отклонений может свидетельствовать о принадлежности музыки к русской школе или иной национальной школе эпохи романтизма (Григ, Шопен). Энгармоническая

модуляция через увеличенное трезвучие является одной из примет гармонического стиля Листа.

*Хроматика мажоро-минора* – это тонально-гармоническая система, основанная на совмещении аккордики противоположных ладовых наклонов – мажорного и минорного – в рамках одной тональности. Она нашла свое широкое применение в творчестве романтиков, особенно у русских композиторов, а в XX в. – у Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита. Является важным средством расширения тональности, что впоследствии приведет к т.наз. «хроматической» (или расширенной) тональности. Этот вид хроматики Холопов называет диахроматикой – т.е. диатонические аккорды помещаются на недиатонических ступенях или меняют свое привычное строение (с мажорного на минорное и наоборот). Таким образом, новая красочность создается не благодаря альтерации, а иным путем.

*Хроматика «искусственных» ладов* (симметричных ладов, ладов ограниченной транспозиции) – вид хроматики, появившийся в XIX в. В отличие от натуральных ладов, хроматические «искусственные» лады образуются при равном делении октавы и одинаковом заполнении всех получающихся при этом ячеек. Эти лады встречаются у Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Чайковского, Скрябина, Стравинского, Черепнина, Прокофьева, Шостаковича, Шопена, Листа, Дебюсси, Бартока, Мессиана. Во многих случаях использование симметричных ладов носит мелодический характер (Глинка, Даргомыжский), но часто приводит и к созданию специфической аккордики, «вырастающей» из лада (Дебюсси, Мессиан, Скрябин). Основной целью применения ладов является создание нового фонизма, необходимого для воплощения колоритных образов (сказочная тематика, фантастика и т.д.).

Понятие хроматической секвенции (*тема самостоятельной контролируемой работы*).

*Литература:* Григорьев, С. Теоретический курс гармонии / С.Григорьев. – М.: Музыка, 1981. – Глава XIV; Мюллер, Т. Гармония / Т.Мюллер. – М.: Музыка, 1981. – Глава вторая; Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. – М.: Музыка, 1972. – С.35-76; Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): пособие для студентов / Н.Ходинская. – Минск: БГУК

#### **4.2 Альтерация аккордов субдоминантовой группы**

Слово «альтерация» происходит от позднелатинского *alteratio*, что означает «изменение». Под альтерацией обычно понимают хроматическое повышение или понижение неустойчивых звуков лада, обостряющее их тяготение. (Другое значение термина «альтерация» – любое хроматическое изменение звуков, связанное с введением случайных знаков – знаков альтерации.)

Альтерационная хроматика является внутритональной (центростремительной, по выражению Ю.Холопова) хроматикой, укрепляющей замкнутость ладовой структуры хроматически обостренным тяготением неустоев к тонам тонического аккорда. Альтерация затрагивает ступени и созвучия лишь неустойчивых ладовых функций – S и D – и не касаются тоники. Тонические ступени не могут быть альтерированы без выхода из данной ладовой структуры.

Происхождение альтерации тесно связано с хроматическими неаккордовыми звуками. Эмансипация хроматических проходящих и вспомогательных звуков в определенных метроритмических условиях способствовала их проникновению в аккорды, которые стали называться альтерированными.

В мажоре могут быть альтерированы II ступень (↑ и ↓), IV (только ↑), VI (только ↓, что является признаком гармонического мажора, поэтому не будет нами рассматриваться в качестве признака альтерации). В миноре возможны альтерация II ступени (только ↓), IV ступени (↑ и ↓), VII ступени (↑, что также свойственно гармоническому ладу, поэтому не рассматривается как альтерация).

Основной ступенью, подвергающейся альтерированию в аккордах S группы, является IV ступень. Ее повышение может быть связано с одновременным повышением в мажоре II ступени. Повышение одной II ступени (без IV) используется весьма редко. Одновременное понижение II и повышение IV не встречается никогда.

Альтерация более характерна для септаккордов, чем для трезвучий, поэтому  $\text{II}_7^{\#3}$  и  $\text{IV}_7^{\#1}$  распространены шире, чем соответствующие альтерированные трезвучия. В миноре альтерированные септаккорды S группы, испытав на себе влияние мажорных альтераций, чаще используются с повышенной VI ступенью, кроме IV, совпадая с соответствующими созвучиями мажора. Приводим альтерированные аккорды S группы в мажоре:

$\text{II}_7^{\#3}$        $r.\text{II}_7^{\#3}$        $\text{II}_7^{\#3,1}$        $r.\text{II}_7^{\#3,1}$        $\text{II}_9^{\#3}$   
 редко      чаще  
 $\text{IV}_7^{\#1}$        $r.\text{IV}_7^{\#1}$        $\text{II}_7^{\#1}$        $\text{II}_{65}^{\#1}$

В миноре:

$\text{II}_7^{\#3}$        $\text{II}_7^{\#3,5}$        $\text{II}_9^{\#3,5}$        $\text{IV}_7^{\#1}$        $\text{IV}_7^{\#1,3}$

Аккорды альтерированной субдоминанты получили также название аккордов *двойной доминанты*, т.е. доминанты к доминанте, где #IV ступень является вводным тоном доминантовой гармонии в тональности V ступени по отношению к главной. Таким образом, под обозначением двойная доминанта по сути дела имеется в виду отклонение в тональность доминанты. Такая трактовка вышеперечисленных аккордов возможна лишь в том случае, если они разрешаются именно в D (как в свою тонику). Во всех остальных случаях, при разрешении данных аккордов в T, K<sub>64</sub>, в неальтерированные аккорды S группы, они будут обозначаться нами как альтерированные септаккорды II или IV ступеней. Учитывая двойную трактовку данных аккордов, приведем их второе название.

В мажоре:  $\Pi_7^{\#3} = DD_7$  (септаккорд двойной доминанты); г. $\Pi_7^{\#3} = DD_7^{\flat 5}$ ;  $\Pi_9^{\#3} = DD_9$  (именно в значении двойной доминанты, т.е. перед D, применяется чаще всего этот нонаккорд);  $IV_7^{\#1} = DDVII_7$  (вводный септаккорд двойной доминанты); г. $IV_7^{\#1} = DDVII_7^{\flat 3}$ .

Таким образом, альтерированный  $\Pi_7$  играет роль септаккорда двойной доминанты, строящегося на V ступени доминантовой тональности, а альтерированный  $IV_7$  имеет значение вводного септаккорда двойной доминанты, строящегося на VII ступени доминантовой тональности.

Запомним, что главным признаком этой группы аккордов (альтерированные септаккорды субдоминантовой группы или аккорды двойной доминанты) является *повышенная IV ступень лада*.

Применение альтерированных аккордов S группы.

1. Употребление альтерированной S в каденции – один из наиболее ранних случаев применения альтерации в музыке, известный еще в эпоху барокко. Первоначально перед альтерированным септаккордом находился этот же септаккорд, но без альтерации, либо другой аккорд S группы. При переходе неальтерированного аккорда в альтерированный может возникнуть т.наз. *перечень* (резкость звучания, основанная на неправильном голосоведении в условиях использования знаков альтерации), во избежание которого следует руководствоваться следующим правилом:

Хроматически измененный звук должен находиться в том же голосе и в той же октаве, что и неизмененный; если он удвоен каким-либо из других голосов, удвоение следует вести в противоположном направлении на тон или полутон, но не более.

Обостряя функциональную напряженность аккордов, альтерированные звуки значительно интенсивнее стремятся к разрешению. Важнейшее условие голосоведения – разрешение альтерированных звуков старого по тяготению. В связи с этим перед K<sub>64</sub> используются только  $\Pi_{65}^{\#3} (\#3,1)$ ,  $\Pi_{43}^{\#3} (\#3,1)$ , а также  $IV_7^{\#1}$ ,  $IV_{65}^{\#1}$ , т.е. те обращения, басы которых «окружают» бас K<sub>64</sub> – V ступень.

перечень      исправление перечня

П65 П65 #3,1 К64
П43#3,1 К64 IV7#1 К64

Иногда альтерированную S можно встретить в каденции, но **после**  $K_{64}$ , между последним и  $D_7$ , или, в качестве вспомогательного аккорда, между двумя  $K_{64}$ . При этом альтерированная S может находиться на басу  $K_{64}$ , т.е. на V ступени:

2. Несколько позже альтерированную S стали употреблять вне каденции, разрешая ее в T или  $T_6$ . Мягкое звучание альтерированных септаккордов S группы в окружении тонических аккордов (особенно в мажоре) стало излюбленным оборотом многих композиторов-романтиков, в частности Чайковского.

*Чайковский. «Детский альбом», «Шарманщик поет»*

*Чайковский. «Детский альбом», Вальс*

В подобных оборотах особенно часто звучат альтерированные  $\Pi_2$ ,  $\Pi_{43}$  и  $\Pi_7$ , причем  $\Pi_2$  и  $\Pi_{43}$  разрешаются в T, а  $\Pi_7$  – в  $T_6$ .





3. При отсутствии разрешения альтерированные аккорды могут переходить в неальтерированные той же функции (т.е. повышенная IV ступень переходит в диатоническую). Этот переход называется *дезальтерацией*. Снижение функциональной активности в таких оборотах восполняется эффектом красочности, вызываемым некоторой неожиданностью, необычностью гармонического развития. Часто дезальтерация имеет вид оборота с преобладающим плавным полутоновым нисходящим или восходящим голосоведением.



4. В каденции типично также разрешение аккордов альтерированной S (в этом случае – двойной доминанты) в D. В этом случае оба септаккорда двойной доминанты ведут себя так же, как D<sub>7</sub> и VII<sub>7</sub> при разрешении в T.



5. Во всех случаях перехода аккордов двойной доминанты в диссонирующие доминанты (D<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub> и их обращения) IV повышенная ступень теряет альтерацию, понижаясь на хроматический полутон. При этом часто образуются слитные по голосоведению обороты с хроматически нисходящим верхним (обычно) голосом. Переход септаккорда в септаккорд совершается по уже знакомой схеме: через одно обращение, если DD<sub>7</sub> переходит в D<sub>7</sub> или DDVII<sub>7</sub> переходит в VII<sub>7</sub>, и обращения идут подряд, если DD<sub>7</sub> переходит в VII<sub>7</sub>.

DD2 D65 DD43 D7 DDVII7 VII43

DDVII65 VII2 DD7 VII65 DD65 VII43

Приведем еще несколько популярных оборотов с использованием аккордов альтерированной S (двойной доминанты):

T D43 II7#3,1T6 T II2 II2#3,1T T II2 II2#3,1T T6 DDVII2 VII6 T

*Альтерированные аккорды S, не включающие IV повышенную ступень:*

1. Альтерация посредством понижения II ступени лада приводит к образованию т.наз. «неаполитанской гармонии», чаще встречающейся в виде «неаполитанского секстаккорда» – секстаккорда II низкой ступени ( $\flat\Pi_6$ ). Первоначально гармония II низкой ступени использовалась преимущественно в миноре. Как обостренно, напряженно звучащий субдоминантовый аккорд применяется неаполитанский секстаккорд уже у Баха.

*Бах. «Страсти по Матфею», № 25, Речитатив*

В неаполитанском секстаккорде обычно удваивается терцовый тон, однако возможны и другие удвоения.  $\flat\Pi_6$  часто звучит в каденциях перед  $K_{64}$

или D, D<sub>7</sub>. При соединении с D допускается переченье. Реже  $\flat\Pi_6$  разрешается в T, DDVII<sub>7</sub>, в миноре – в VI. Наиболее характерно использование неаполитанской гармонии в музыке мрачно-минорного характера, где эта гармония еще более сгущает мрачные краски, создает «конфликтную ситуацию» разрешения в D при ярком и усиленном тяготении к тонике.

2. В мажоре эпизодически применяется  $\Pi_{65}^{\#1}$ . Этому аккорду свойственно разрешаться в тоническое трезвучие. Он никогда не встречается в каденциях, область его применения – заключительные обороты, где он выступает в роли вспомогательной S между тониками. Кроме музыки романтиков, где этот вид альтерации не нашел широкого распространения, он довольно часто звучит в эстрадно-джазовой музыке.

3. Еще реже можно встретить  $\Pi_7^{\flat 3}$ , аккорд, содержащий ум.3 и ув.6 в своем составе и ввиду этого имеющий резко диссонирующее звучание. Он может употребляться только в миноре.

#### 4.3 Альтерация аккордов доминантовой группы

Если для аккордов S группы наиболее типична альтерация IV ступени лада, то альтерация в аккордах D группы связана со II ступенью. В миноре II ступень только понижается, в мажоре может быть понижена и повышена. Что касается IV ступени, то ее альтерация в аккордах D группы вторична, употребляется гораздо реже и только вместе с альтерацией II ступени.

Альтерированные D возникли первоначально из хроматических неаккордовых звуков и лишь в XIX в. приобрели самостоятельное значение и яркую выразительность. Частое применение альтерированных гармоний создает особый колорит музыки, свойственный как творчеству отдельного

композитора, особенно некоторых композиторов конца XIX – начала XX вв. (Римский-Корсаков, Скрябин, Рахманинов, Григ), так и целому творческому направлению (романтизм, импрессионизм).

Приведем возможные альтерированные аккорды доминантовой группы в мажоре и в миноре:

Major key chords:  $D\#5$ ,  $D7\#5$ ,  $D7^b5$ ,  $D9^b5$ ,  $D9\#5$ ,  $VII7^b3$ ,  $VII7\#3$ ,  $D7\#5,7$

Minor key chords:  $D7^b5$ ,  $D7^b5,7$ ,  $D9^b5,7$ ,  $VII7^b3$ ,  $VII7^b5,7$

Наибольшее распространение получил  $D_7$  с повышенной или пониженной квинтой.  $D_7^b5$  применяется часто в виде  $D_{43}$ , с альтерированным звуком в басу. Все аккорды с повышенной квинтой, а также  $VII_7^{\#3}$  обычно звучат с альтерированным звуком в верхнем голосе. Разрешение повышенной квинты (или терции в  $VII_7$ ) происходит только по тяготению – т.е. вверх. Широко применяется ум.  $VII_7$  с пониженной терцией (часто в виде квинтсектаккорда). Этот альтерированный аккорд имеет фонизм малого мажорного септаккорда, что делает его одним из наиболее употребимых в энгармонической модуляции.

В мажоре возможна и двойная альтерация II ступени –  $D_7$  или  $D_9$  с «расщепленной» квинтой, а также  $VII_7$  с «расщепленной» терцией. Характерен, например, оборот с проходящим  $D_{64}$  с расщепленной квинтой в крайних голосах. Многозвучные аккорды с целотоновым звукорядом в своей основе типичны для творчества Скрябина. Скрябинский «прометеев аккорд» – это нонаккорд, содержащий в себе расщепленную квинту (или повышенную квинту + сексту).

Chords:  $T6$   $D64$   $D64\#b5$   $T$ ,  $D65\#5$   $T$ ,  $D7\#b5$ ,  $D9\#b5$ ,  $D9^b5,6$

Сочетание мажорной ладовой основы с доминантовой гармонией, обостренной повышающей альтерацией, способствует подчеркнутой мажорности звучания, эмоциональной приподнятости, ощущению света, яркой действенной силы, «солнечности». Именно эти ощущения создаются в ряде произведений Скрябина, Прокофьева. Для Прокофьева, в частности, характерен  $D_7$  с повышенными квинтой и септимой – одна из специфических черт гармонии этого композитора, т. наз «прокофьевская доминанта». Ее острый фонизм увеличенного септаккорда зачастую еще более обостряется

наличием в аккорде наряду с альтерированными и неальтерированными квинты и септимы:

*С.Прокофьев. «Ромео и Джульетта», I д.*



В условиях минора альтерированная доминанта, ввиду понижающей альтерации, всегда оказывается связанной с углублением «минорности», омрачением образности. Так, для ряда произведений Шостаковича характерна доминанта с пониженными II и IV ступенями лада, например, VII<sub>7</sub>  $\flat^3, \flat^5$  в Симфонии № 11, ч.3 – «Вечная память».

При использовании альтерации аккордов D возможен и прием дезальтерации, рассмотренный выше в связи с альтерацией S.

*Бизе. «Кармен», Сегидилья*



S6 ум.VII<sub>2</sub> $\flat^3$  D7 T

Альтерированные аккорды D стали основными аккордами в зрелом и позднем творчестве Скрябина, постепенно вытеснив субдоминантовые гармонии и даже тоническое трезвучие.

Широкое применение альтерации встречаем в творчестве Рахманинова, Мясковского, Шостаковича. Этих композиторов объединяет некоторая склонность к понижающей альтерации. В музыке Рахманинова нередко звучит мажор с низкими VII, VI, II ступенями, или т.наз «доминантовый мажор». Доминанта у Рахманинова приобретает вид септаккорда V ступени с уменьшенным трезвучием в основе. В творчестве Шостаковича интенсивно применяются понижающие альтерации в миноре с низкими II, IV и нередко VII ступенями, что создает своеобразный доминантовый аккорд: уменьшенный септаккорд на V ступени.

Все аккорды альтерированной D нашли широкое применение в гармонии эстрадно-джазовой музыки, отличающейся острой диссонантностью, использованием «блюзового лада», звуки которого усложняют и обостряют фони́зм аккордики.

*Литература:* Мюллер, Т. Гармония / Т.Мюллер. – М.: Музыка, 1981. – С.155-173; Степанов, А. Гармония / А.Степанов. – М.: Музыка, 1971. – С.107-110, 158-164, 147-148; Долматов, Н. Гармония: Практический курс / Н.Долматов. – М.: Изд.центр “Academia”, 1999. – С.262-266, 271-274;

## Тема 5. Модуляционная хроматика: отклонения

### 5.1 Отклонения в тональности первой степени родства

Отклонения относятся к модуляционной хроматике, т.е. к той стороне гармонии, которая связана с любым взаимодействием тональностей в музыкальном произведении и играет существенную роль в организации музыкальной формы. Переход в другую тональность может быть осуществлен различными способами, может быть разной продолжительности, иметь разное местоположение в форме. Все это образует различные виды модуляционной хроматики, одним из которых и является отклонение.

Отклонением называется появление новой тональности внутри музыкального построения, после чего следует возвращение к прежней или переход в какую-либо иную тональность. Признаками отклонения являются также кратковременность появления и отсутствие каденционного закрепления. Последний признак позволяет некоторым теоретикам называть отклонение некаденционной модуляцией (Н.Долматов). Принципиальное различие между отклонением и модуляцией более явно проступает в экспозиционных частях музыкальной формы. В разработочных же разделах оно обычно стирается и здесь целесообразнее говорить о модуляционных явлениях.

Доминантовая и субдоминантовая гармонии ко всякому аккорду данной тональности (кроме Т), называются побочными доминантами и субдоминантами. Своим появлением они выводят за пределы исходной тональности. Продолжительность и полнота охвата новой тональности при отклонении может быть различной: новая тональность может быть представлена двумя аккордами (а иногда и одним – побочной D), а может – несколькими.

#### 1. Виды отклонений.

1. *Отклонение через побочную доминанту, или автентическое*, – это самое распространенное отклонение. В качестве побочной D чаще всего выступают обращения D<sub>7</sub>. Основной D<sub>7</sub> значительно реже используется в отклонениях. Побочная доминанта может быть введена после любого аккорда исходной тональности. Главным условием ее введения является плавность голосоведения и отсутствие переченья. Во избежание переченья хроматические варианты одной и той же ступени должны находиться в одном голосе.

III D<sub>65</sub> > S D<sub>43</sub> > II VII<sub>7</sub> > II

В качестве побочной D может использоваться вводный септаккорд, чаще уменьшенный, в основном виде и во всех обращениях (реже других берется VII<sub>2</sub>). Если аккорд, предшествующий побочной D, содержит удвоение звука, подлежащего хроматическому изменению, то один из двух идет на хроматический полутон, а другой – в противоположную сторону на тон или полутон. Побочной D в этом случае обычно и будет VII<sub>7</sub>. Побочный VII<sub>7</sub> берется чаще всего тогда, когда отклонение происходит на секунду вверх от исходного аккорда (например, после T – во II степень, после II – в III и т.д.).

2. *Прерванный оборот в автентическом отклонении.* Возникает в том случае, когда побочный D<sub>7</sub> (в основном виде) разрешается не в тонику, а в VI степень новой тональности. Особенно часто используется этот оборот при отклонении в тональность VI степени.

T D<sub>7</sub> → (VI) S

3. *Отклонение через побочную субдоминанту, или плагальное, - отклонение,* получившее распространение в западноевропейской романтической музыке, однако особенно оно характерно для русской музыки с присущей ей значительной ролью субдоминантовой сферы. Среди побочных S главное место занимает II<sub>7</sub> с обращениями. Могут также использоваться альтерированные II<sub>7</sub> и IV<sub>7</sub>.

*Глинка. «Иван Сусанин», хор «Славься»*

D II<sub>65</sub> → II = S → VI

4. *Отклонение через полный гармонический оборот, или «глубокое» отклонение* – отклонение, в котором в качестве побочных аккордов используются и S, и D новой тональности. Это отклонение обычно представляет собой плавный по голосоведению, «удобный» оборот:

Т II<sub>43</sub>→D<sub>7</sub>→II    Т II<sub>43</sub>→D<sub>7</sub>→III    t II<sub>7</sub>→D<sub>43</sub>→VI

Особенно характерны «глубокие» отклонения для Чайковского, Рахманинова, многих других романтиков, а также часто используются в популярной легкой музыке.

*Чайковский «Детский альбом», «Шарманщик поет»*

*Д.Орик. Вальс*

5. Отклонение без появления тоники новой тональности. Побочные S и D, принадлежащие новой тональности, и особенно их сочетание, уже дают ощущение отклонения, даже если разрешение в тонику отсутствует. Тоника может быть лишь намечена (взята в виде септаккорда) или вовсе заменена другим аккордом основной тональности:

*И. Дунаевский. Марш из кинофильма «Веселые ребята»*





6. «Перевернутое» отклонение – такое отклонение, при котором Т новой тональности звучит раньше, чем S и D, побочные к этой тональности.

*Чайковский. «Детский альбом», «Утренняя молитва»*



VI←S←D

Если для композиторов-классиков более всего типичны автентические отклонения, то в гармонии романтиков, наряду с ними, широко применяются отклонения через полный оборот («глубокие»). Все остальные виды отклонений относятся к менее употребительным. Однако их использование в XIX в. свидетельствует о развитии этого вида хроматики и расширении его красочной палитры. Особая красочность принадлежит плагальным отклонениям, которые приносят в музыку ярко выраженный национальный (русский) колорит и, помимо этого, особенную лирическую интонацию. Интересен и выразительный эффект «обманутого ожидания», образуемый отклонением без появления новой тоники. Каждое из менее распространенных видов отклонений имеет свой оттенок выразительности, отличный от общеупотребимого автентического отклонения.

### *II. Направление отклонений.*

Отклонения происходят во все тональности диатонического родства: в мажоре – в тональности II, III, IV, V, VI ступеней, в миноре – в тональности III, IV, V, VI и VII ступеней. В XIX в. встречаются также отклонения в тональности низкой II, низкой VI ступеней, т.е. не в первую степень родства. Чаще всего используются отклонения в тональности субдоминантовой группы. При отклонении в тональность IV ступени наиболее удобно брать побочную D сразу после тоники основной тональности, которая оказывается трезвучием D в новой тональности, после чего к ней добавляется септима, а в миноре она еще и «омажоривается». По этому образцу совершаются все отклонения *на квинту вниз*: от II ступени – в тональность V ступени, от VI – в тональность II ступени (только в мажоре), от III – в тональность VI ступени.

T D<sub>2</sub>→S<sub>6</sub>    T<sub>6</sub> D<sub>65</sub>→S    II<sub>6</sub> D<sub>65</sub>→D    VI D<sub>2</sub>→II<sub>6</sub>

Отклонение в этом направлении совершается через побочные D<sub>2</sub> и D<sub>65</sub>. Через основной D<sub>7</sub> отклонения происходят гораздо реже, ввиду свойственного этому аккорду разрешения в неполное трезвучие.

Отклонение *на терцию вниз* относится к наиболее употребимым: от T – в тональность VI ступени, от VI ступени – в тональность IV ступени, от IV ступени – в тональность II ступени (только в мажоре). В этом случае побочной доминантой служит D<sub>43</sub>.

T D<sub>43</sub>→VI    VI D<sub>43</sub>→S    S D<sub>43</sub>→II

Популярным является и отклонение *на большую секунду вверх*: от T в тональность II ступени (только в мажоре), от S – в тональность D, от D – в тональность VI ступени. В большинстве случаев побочной доминантой здесь является уменьшенный VII<sub>7</sub>. Во избежание переченья прима исходного аккорда идет на хроматический полутон вверх, а ее удвоение – на ступень вниз:

T VII<sub>7</sub>→II    T<sub>6</sub> VII<sub>65</sub>→II<sub>6</sub>    D VII<sub>7</sub>→VI

Несколько реже встречаются автентические отклонения на терцию вверх и на квинту вверх: от T в тональность III ступени, от T в тональность D, от D в тональность II ступени (в мажоре), от II ступени в тональность VI ступени (в мажоре), от III ступени – в тональность VII ступени (в миноре).

Отклонение от тоники мажора в III ступень, редко встречающееся у классиков и более популярное в XIX в., осуществляется обычно через полный гармонический оборот, иногда – только через побочную S. Знаменитый «Свадебный марш» Мендельсона начинается с «глубокого» отклонения в III ступень. Варианты отклонения в III ступень:

Т II<sub>65</sub>→D<sub>2</sub>→ III Т II<sub>43</sub>→D<sub>7</sub>→ III Т<sub>6</sub> II<sub>65</sub>→ III Т<sub>6</sub> VII<sub>7</sub>→ III

### III. Признаки отклонений в мелодии.

1. Метро-ритмический признак: как правило, автентические отклонения метрически располагаются следующим образом: побочная D берется на слабой доле такта, ее разрешение в новую тонику – через тактовую черту на сильной доле (или на относительно сильной доле в сложном метре). «Глубокие» отклонения занимают большее пространство, но разрешение в Т все равно приходится на сильную долю такта.

2. Признаками отклонений могут служить следующие мелодические ходы со слабой доли на сильную:

а) восходящий ход на малую секунду (который можно рассматривать как разрешение VII ступени в I, иногда – как разрешение в мажоре #II ступени в III при отклонении через D<sup>#5</sup>) приводит к приме или (реже) терции новой тоники;

б) нисходящий ход на малую или большую секунду (разрешение IV ступени в III или II в I, а также VI в V) приводит к приме, терции и (при отклонении через VII<sub>7</sub> или D<sub>9</sub>) квинте новой тоники;

г) повторенный или выдержанный звук приводит к квинте новой тоники;

д) ход в мелодии на кварту вверх или на квинту вниз (разрешение V ступени в I или II в V) приводит к приме или квинте новой тоники.

3. Наличие знака альтерации, который не может принадлежать альтерированным аккордам S и D групп, например, #I, #III, #V, bVII. Отклонение всегда сопровождается появлением нового знака альтерации (за исключением отклонения из минора в III ступень), однако не всегда знак альтерации берется в верхнем голосе. Поэтому отсутствие знака альтерации не означает отсутствия отклонения. Даже простую диатоническую мелодию, например нисходящую гамму, можно гармонизовать с большим количеством разнообразных отклонений:

Т D<sub>2</sub>→ VI<sub>6</sub> D<sub>2</sub>→D<sub>6</sub> D<sub>7</sub>→II D<sub>9</sub>→VI VII<sub>43</sub>→II<sub>6</sub> D<sub>7</sub> Т

#### *IV. Выход из отклонения.*

После совершения отклонения можно вернуться в исходную тональность, т.е. взять автентический (как правило) оборот в основной тональности. Если отклонение совершено перед каденцией (обычно это отклонение в одну из субдоминантовых гармоний), то оно непосредственно перетекает в альтерированную S или K<sub>64</sub>.

Зачастую отклонения следуют друг за другом, образуя длинные, прихотливые цепи и как бы затуманивая основную тональность. Последование отклонений может быть любым, но чаще других встречаются кварто-квинтовые и терцовые цепочки отклонений. В первой друг за другом движутся отклонения на квинту вниз (или кварту вверх), чередуя побочные D<sub>2</sub> и D<sub>65</sub> (или другую пару обращений): к примеру, D<sub>2</sub> → VI<sub>6</sub>, D<sub>65</sub> → II, D<sub>2</sub> → V<sub>6</sub>, D<sub>65</sub> → I, D<sub>2</sub> → IV<sub>6</sub>. Во второй цепочке каждое последующее отклонение идет на терцию ниже предыдущего: D<sub>43</sub> → VI, D<sub>43</sub> → S, D<sub>43</sub> → II. Часто встречается и секвенцирование отклонения по тональностям I степени родства на интервалы секунды, терции в восходящем или нисходящем движении.

*Литература:* Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С. 151-162; Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Темы 32, 33.

#### **5.2 Эллипсис**

Эллипсис (греч. elleipsis – пропуск, нехватка, выпадение) – понятие, заимствованное из языкознания, где оно означает пропуск какого-либо – ожидаемого – члена предложения. В музыке таким ожидаемым «членом предложения» является тоника, в которую разрешается побочная доминанта. Отсутствие разрешения побочной D в свою тонику, замена ее другим диссонирующим аккордом (чаще всего тоже побочной D к другой тонике) в определенной мере аналогично эллипсису в языкознании. (Некоторые теоретики (А.Степанов) возражают против употребления этого понятия в музыке, заменяя его таким словосочетанием: «хроматическое последование аккордов».)

Итак, эллипсисом (или хроматическим последованием) называется сочетание неустойчивых гармоний различных тональностей. Широко распространены доминантовые цепочки – последования D<sub>7</sub> (в том или ином виде) в нисходящем квинтовом направлении:

$$\begin{array}{r} D_7 \rightarrow (III) \\ D_7 \rightarrow (VI) \\ D_7 \rightarrow (II) \\ D_7 \rightarrow (V) \\ D_7 \rightarrow T \end{array}$$

Обращения D<sub>7</sub> чередуются (через одно обращение), либо происходит чередование полного и неполного септаккордов. В эллиптическую цепочку

могут включаться ум. VII<sub>7</sub> (также чередуясь через одно обращение), а также D<sub>9</sub> – в чередовании либо с D<sub>7</sub>, либо с D<sub>9</sub>.

D<sub>7</sub>→(VI)D<sub>43</sub>→(II)D<sub>7</sub>→(V)D<sub>43</sub>D<sub>7</sub>→(S) D<sub>7</sub>→(VI)D<sub>7</sub>→(II)D<sub>7</sub>→(V)D<sub>7</sub>D<sub>7</sub>→S

VII<sub>2</sub>→(VI)VII<sub>65</sub>→(II)VII<sub>2</sub>→(V)VII<sub>2</sub> D<sub>9</sub>→(VI) D<sub>7</sub>→(II) D<sub>9</sub>→(V)D<sub>9</sub>

D<sub>9</sub>→(VI) D<sub>9</sub>→(II) D<sub>9</sub>→(V) D<sub>9</sub>

Следует обратить внимание на голосоведение в этих цепочках: по крайней мере два голоса из четырех (а в цепочке из уменьшенных септаккордов – все четыре) движутся по нисходящей хроматической гамме. По сути все эти последования представляют собой секвенцию, где звено состоит из двух аккордов и шаг секвенции – б.2 вниз.

Встречается и субдоминантово-доминантовое последование септаккордов, в котором побочная D переходит в II<sub>7</sub> другой тональности, т.е. здесь следуют друг за другом, не разрешаясь в тоники, «глубокие» отклонения. Эта цепочка также представляет собой секвенцию с шагом на б.2 вниз.

T<sub>6</sub> II<sub>2</sub> + D<sub>65</sub>→(III) II<sub>2</sub> + D<sub>65</sub>→(II) II<sub>2</sub> D<sub>65</sub> T

Довольно часто, особенно на грани построений, фраз, встречается терцовый эллипсис, т.е. сочетание доминантовых аккордов в нисходящем терцовом соотношении. В этом случае обращения септаккордов идут подряд:

$$\begin{array}{l}
 D_7 \rightarrow (T) \\
 D_{65} \rightarrow (VI) \\
 D_{43} \rightarrow (S) \\
 D_2 \rightarrow (II)
 \end{array}$$

В отличие от квинтового эллипсиса, такие хроматические последования не бывают длинными и в основном содержат два аккорда.



$D_7 \quad D_{65} \rightarrow (VI) \quad D_{43} \rightarrow (S) \quad D_2 \rightarrow (II)$

Эллиптические цепочки можно встретить в музыке всех стилевых направлений, начиная с эпохи барокко. Но особенно широкое применение они нашли в эпоху романтизма, а также в XX веке – в джазовой гармонии.

*Литература:* Степанов, А. Гармония / А.Степанов. – М.: Музыка, 1971. – С. 166-170; Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С. 281-284.

## Тема 6. Модуляция

### 6.1 Общая теория модуляции

В широком смысле слова модуляцией называется «введение всякого интонального элемента» (И. Способин), включая и кратковременные отклонения, и эллипсис, и ладовую переменность. Собственно модуляцией (в узком смысле этого слова) называется переход в новую тональность и завершение в ней музыкального построения (периода). Наличие полной каденции в новой тональности – основное отличие модуляции, совершаемой в экспозиционном периоде, от отклонений.

В музыкальном произведении модуляция является важнейшим средством развития и формообразования. Побочные тональности, как и побочные аккорды, подчинены своему центру – главной тональности, образуя функции высшего порядка, среди которых основная тональность подобна тонике, а остальные аналогичны неустойчивым функциям лада. Зависимость новой тональности от главной придает модулирующим построениям неустойчивость. Модулирующий период всегда требует продолжения и не может быть формой самостоятельного законченного произведения. Музыкальная мысль, заключенная в таком периоде, нуждается в дальнейшем развитии. Наиболее значительную роль играют модуляции в разработочных частях формы, способствуя созданию ощущения непрерывности движения, изменения музыкальной мысли. В разработках, связующих построениях

разница между модуляцией и отклонением нивелируется и здесь речь идет о таком типе модуляции, как проходящая модуляция.

Модуляция имеет многообразные виды и формы, отличающиеся друг от друга отдаленностью новой тональности, способом ее введения, протяженностью, местоположением в музыкальной форме. По способу введения новой тональности модуляции в наиболее крупном плане делятся на *постепенные* и *внезапные*. Исторически наиболее ранними являются *постепенные* модуляции, т.е. модуляции в тональности с максимальной разницей в 1 ключевой знак, совершенные плавно, мягко и не несущие в себе эффекта неожиданности.

*Внезапные* модуляции осуществляются как неожиданный, подчас резкий поворот в новую тональность. Такие модуляции совершаются в тональности, отличающиеся от исходной на 3-6 ключевых знаков. Среди них различают модуляции без энгармонизма, или «*ускоренные*» *модуляции*, совершаемые через аккорды-«ускорители»: гармонические S и D,  $\flat$ II,  $\flat$ III,  $\flat$ VI, одноименную тонику, и *энгармонические модуляции*. Последние вызывают особенно яркое ощущение неожиданности и изысканности. Наиболее ранними являются энгармонические модуляции через уменьшенный септаккорд (уже у Баха), а также модуляции через малый мажорный септаккорд – у венских классиков. «Ускоренные» модуляции в основном принадлежат музыке XIX (второй половины особенно) и XX вв.

Некоторые исследователи относят к внезапным также следующие виды модуляций: *мелодико-гармоническая (эллиптическая)*, основанная на логике голосоведения в значительно большей мере, чем на функциональных связях; *мелодическая* – в виде одноголосной мелодической модулирующей связки между двумя тональностями, и *сопоставление* – т.е. введение новой тональности на грани построений, не подготовленное предыдущим развитием. Эллиптическая, или мелодико-гармоническая, модуляция происходит в неродственные тональности и характерна для развивающихся частей музыкальной формы.

*Шуман. Симфония № 2, ч.1*



При изложении же тематического материала она стала использоваться лишь с конца XIX в., в музыке, отличающейся сложностью гармонического языка.

Мелодическая модуляция может связывать как далекие, так и близкие тональности, продолжительность связки бывает различной. Встречается такая модуляция и в классической гармонии, и в более поздние эпохи.

*Моцарт. Симфония До мажор («Юпитер»), ч.1*



*Мусоргский. «Картинки с выставки», Прогулка*



Модуляция-сопоставление является резким скачком из одной тональности в другую, чаще далекую. Разные тональности как правило «соприкасаются» своими тониками. Такая модуляция всегда присутствует на гранях достаточно крупных разделов формы (частей сложной трехчастной, к примеру). Однако сопоставление тональностей может происходить и на грани периодов, предложений и даже фраз.

*Бетховен. Багатель*



В эстрадной музыке нередко применяется сопоставление-сдвиг на полутон вверх для придания песне большей экспрессивности звучания. Такие сдвиги по полутонам иногда повторяются многократно.

В модуляционном процессе существенна роль модулирующего и общего (посредствующего) аккордов. Модулирующий аккорд своим появлением «заявляет» о наступлении новой тональности, он содержит знаки альтерации, не свойственные основной тональности. В качестве модулирующего выступают аккорды доминантовой группы, диссонирующей S, реже – K<sub>64</sub> новой тональности. Общий аккорд (чаще всего консонирующее трезвучие) входит в состав обеих тональностей и звучит непосредственно перед модулирующим. Наибольшая плавность и связность возникает в модуляционном переходе, если общий аккорд является одним из субдоминантовых аккордов новой тональности. В мелодико-гармонической, мелодической модуляциях, при сопоставлении тональностей общий аккорд отсутствует.



*Литература:* Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С.142-150; Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – С.242-243; Григорьев, С. Теоретический курс гармонии / С.Григорьев. – М.: Музыка, 1981. – С. 325-328.

### **6.2 Постепенная модуляция в тональности I, II степеней родства**

Постепенная модуляция – это модуляция в тональности, имеющие максимальную разницу с основной в один ключевой знак. Постепенные модуляции обычно совершаются в тональности 1 и 2 степеней родства. Однако в разработках классико-романтических сонатных форм зачастую можно встретить постепенные модуляции в далекие тональности, складывающиеся в длинную цепь промежуточных тональностей (например, C-dur – G-dur – D-dur – A-dur – E-dur, где первая и последняя тональности различаются на 4 ключевых знака).

Рассмотрим модуляции в тональности 1-ой степени родства. Такие модуляции обычно происходят в конце экспозиционного периода. В форме модулирующего периода пишутся не законченные музыкальные произведения, а их начальные экспозиционные части, после чего следует развитие темы.

В классическом экспозиционном периоде обычна модуляция в тональность доминантовой группы – V и III ступеней. Она помещается во второе предложение периода. Схема модуляции такова:

Первое предложение				Второе предложение			
1	2	3	4	5	6	7	8
Показ основной тональности				Общий аккорд	Модулирующий аккорд	Каденция K <sub>64</sub> D <sub>7</sub> T	

При модуляции в V и III ступени из мажора и минора общим аккордом часто служит тоника первой тональности, а также трезвучие VI ступени, которые в новой тональности имеют субдоминантовой значение. Это самый распространенный и самый удобный вариант общего аккорда. Менее популярна модуляция через общий аккорд, который в новой тональности является трезвучием III, VII и I ступени. Между тональностями с разницей в 1 знак имеется по 4 общих аккорда: это тоники обеих тональностей и их параллелей. Например, общими аккордами при модуляции из C-dur в e-moll являются аккорды c-e-g, e-g-h, a-c-e, g-h-d. Из них для модулирования следует выбрать трезвучия c-e-g и a-c-e.

Субдоминантовое направление менее свойственно начальному модулирующему периоду. В определенной мере это можно объяснить тем, что среди общих аккордов между основной и субдоминантовыми тональностями (II, IV ступеней) мало или вовсе нет аккордов

субдоминантового значения для новой тональности. Так, при модуляции в тональность II ступени (например, из C-dur в d-moll) общие аккорды будут иметь в новой тональности значение VII, I, V, III ступеней, которые не подготавливают заключительный каданс.

Общий аккорд чаще всего звучит в начале 6 такта. Он может быть взят сразу, а может быть результатом отклонения и таким образом представлять собой тонику посредствующей тональности. Именно вторым способом совершается модуляция в тональности 2 степени родства – с разницей в 2 ключевых знака. Например, при модуляции из C-dur в D-dur необходимо отклониться вначале в G-dur или e-moll, т.е. в тональности, занимающие промежуточное положение по количеству знаков между исходной и конечной тональностями. Их тоники и будут общими аккордами в этой модуляции. Иногда при модуляции в 1 степень родства происходит отклонение в общий аккорд, который далее приравнивается к тонике и закрепляется каденций:

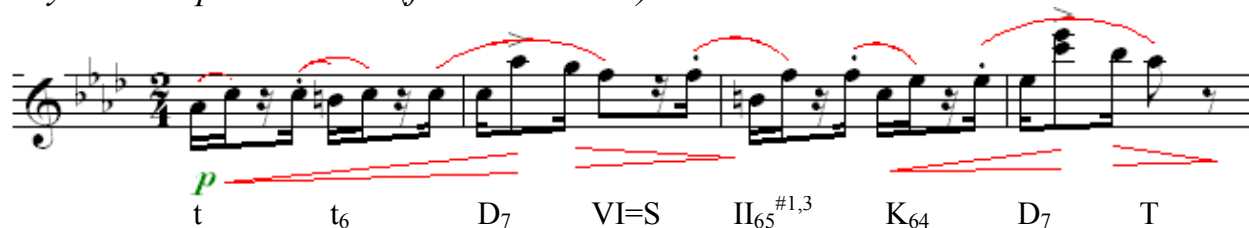
*Л.Бетховен. Соната для ф-но №10, ч.2*



Сразу за общим аккордом, который неприметен ни на слух, ни визуально (не содержит никаких новых знаков альтерации), следует модулирующий аккорд, помещаемый обычно в конце 6-го такта. Это аккорд, характерный для новой тональности и не свойственный предыдущей. Им обычно бывает  $\Pi_{65}$ ,  $\Pi_{43}$ ,  $\Pi_6$ ,  $IV_7$  (с альтерацией или без нее),  $D_7$  с обращениями или  $K_{64}$ . Модулирующий аккорд содержит знаки новой тональности и тем самым сразу выделяется и заявляет о появлении новой тональности.

Каденционное закрепление модуляции как правило приходится на последние два такта. Эта схема на практике может иметь подвижку как ближе к концу (обычно в сложных размерах), так и к центру периода. Так, в следующем модулирующем периоде общий аккорд приходится на конец 1-го предложения, а модулирующий – на начало 5 такта:

*Шуман «Карнавал» (f-moll – As-dur)*



Модуляции в тональности II степени родства: нахождение общего аккорда (тема самостоятельной контролируемой работы).

*Литература:* Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Тема 35; Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С. 162-169.

### 6.3 Внезапная модуляция без энгармонизма (ускоренная модуляция)

«Ускоренная» модуляция принадлежит к группе внезапных модуляций, т.е. таких модуляций, при которых непосредственно связываются тональности не 1-ой степени родства. Она происходит в тональности с разницей на 3-5 ключевых знаков. Распространилась эта модуляция в музыке романтиков, причем не только в развивающих, но и в экспозиционных построениях. Ускорение в данных модуляциях заключается в том, что в качестве общего аккорда применяется аккорд, который позволяет сразу резко сократить разницу в знаках. Чаще всего это аккорд гармонической S или гармонической D одной из двух тональностей. К примеру, при модуляции из C-dur в As-dur общим аккордом будет гармоническая S До-мажора – аккорд f-as-c, который в новой тональности является трезвучием VI ступени. Для модуляции из C-dur в H-dur в качестве общего аккорда выступит гармоническая S H-dur (e-g-h), являющаяся в исходной тональности трезвучием III ступени.

Модуляции из минора в минор осуществляются через аккорд гармонической D одной из двух тональностей: a-moll→e-gis-h→cis-moll; a-moll→c-e-g→f-moll.

C-dur      г, S=VI      As-dur      a-moll      D=III      cis-moll

В роли аккордов-«ускорителей» у романтиков (и раньше – у Бетховена) часто выступают аккорды мажоро-минора: одноименная T,  $\flat$ III,  $\flat$ VI,  $\flat$  VII, а также неаполитанская гармония.

*Шуберт «Прекрасная мельничиха», «Моя!»*

The image shows a musical score with three staves. The top staff is a vocal line in D major with lyrics 'я, о - - на мо - я!'. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both are in D major. The piano part features a bass line that modulates from D major to B major. This modulation is indicated by a blue bracket on the left side of the piano part and a change in the bass line notes. The modulation is achieved through the common chord of the minor tonic of B major (D-F-A), which is the third degree of B major. The piano part includes dynamic markings 'p' (piano) and a blue bracket on the left side.

В приведенном примере произошла модуляция из D-dur в B-dur через аккорд минорной тоники (d-f-a), являющийся в B-dur трезвучием III ступени.

*Литература:* Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С. 173-176.

#### **6.4 Внезапная энгармоническая модуляция. Другие способы модулирования**

Энгармоническая модуляция основана на явлении энгармонизма (от греч. – «согласный, созвучный, стройный»), что означает совпадение по высоте различных по написанию звуков, интервалов, аккордов. Энгармонические замены, не ведущие к переосмыслению аккордов, часто используются в нотной записи для ее упрощения: his-dis-fisis проще записать как c-es-g, тональность Cis-dur можно заменить на более простую тональность – Des-dur. Такой энгармонизм часто называют пассивным. Активный же энгармонизм связан с преобразованием интервальной структуры аккорда: так, септаккорд g-h-d-f (D<sub>7</sub> в C-dur) равен по звучанию квинтсектаккорду g-h-d-eis, который является альтерированным аккордом S или D группы далеких тоналностей (h-moll, D-dur, Fis-dur). Именно этот вид энгармонизма лежит в основе энгармонических модуляций.

Энгармоническая модуляция – это внезапная модуляция, совершаемая через общий аккорд, в котором совершается энгармоническая замена записи одного или нескольких звуков и интервальный состав которого становится иным. Энгармонические модуляции имеют характер неожиданных, порой резких поворотов в новую тональность. Особенно часто они встречаются на гранях разделов и построений музыкальной формы. Они могут происходить как в близкие тональности, так и в далекие. Однако наиболее эффектно звучит энгармоническая модуляция в неродственные тональности. Такой она появляется уже в своих ранних образцах – в сочинениях Баха (см. пример на с. 26).

В зависимости от контекста энгармонические переосмысления аккордов вызывают разнообразные по своему характеру, но всегда яркие выразительные и красочные эффекты (например, впечатление ослепительной

вспышки света производит энгармоническая модуляция в Andante 5-ой симфонии Бетховена). В отличие от общего аккорда в постепенной модуляции, где он нейтрален и не обращает на себя внимание, в энгармонической модуляции общий аккорд, напротив, ярко выделяется, часто подчеркивается и обязательно привлекает к себе внимание неожиданностью своего разрешения в новую тональность.

Среди аккордов, наиболее часто применяемых в энгармонической модуляции, можно выделить две группы: 1) аккорды симметричного строения – уменьшенный септаккорд и увеличенное трезвучие, все обращения которых энгармонически равны друг другу и которые традиционно были связаны с воплощением грозно-стихийных или таинственно-волшебных сил и образов; 2) аккорды, включающие интервал м.7, энгармонически равный ув.6. Чаще всего это малый мажорный септаккорд, он же с пониженной или повышенной квинтой, после энгармонической замены превращаемые в альтерированные аккорды S и D.

*Модуляция через энгармонизм малого мажорного септаккорда*

Энгармоническое равенство малой септимы и увеличенной сексты превращает малый мажорный септаккорд в увеличенный квинтсекстаккорд или дважды-увеличенный терцквартаккорд:



В исходной тональности малый мажорный аккорд выступает в роли D7 основной или какой-либо родственной тональности. В новой тональности аккорд с увеличенной секстой чаще всего является альтерированной субдоминантой, строящейся на VI ступени минора или VI пониженной гармонического мажора: г.П43<sup>#1,3</sup> или IV56<sup>#1</sup>. Распространенность именно такого соотношения аккордов вызвана удобством разрешения увеличенного квинтсекстаккорда или терцквартаккорда сразу в K64 или D новой тональности. При таком переходе внезапно возникает тональность, расположенная полутоном ниже предыдущей, что вносит в тональное развитие яркий сдвиг. Если в исходной тональности берется D7, побочный к родственной тональности, то новая тональность также оказывается на полтона ниже той, которая готовилась.



Т D7=г.П43<sup>#1,3</sup> K64 D7 Т Т П43→D7→(II)=IV56<sup>#1</sup> K64 D7 Т

D<sub>7</sub> исходной тональности может быть приравнен и к другим альтерированным аккордам новой тональности: уменьшенному VII<sub>65</sub> с пониженной терцией (на II пониженной ступени мажора и минора), реже – к

$\text{II}_{65}^{\#1}$  в мажоре (на IV ступени) или к  $\text{VII}_{43}^{\flat5}$  в миноре (на IV пониженной ступени).

T       $\text{D}_7 = \text{VII}_{65}^{\flat 3}$   $\text{D}_7$       T

Возможен и иной «сценарий» энгармонической модуляции через малый мажорный септаккорд: альтерированный септаккорд с увеличенной секстой (один из перечисленных) приравнивается в новой тональности к  $\text{D}_7$  и разрешается в тонику.

T       $\text{II}_{65}$        $r.\text{II}_{65}^{\#1,3} = \text{D}_2$        $\text{T}_6$   $\text{D}_{43}$       T

Наконец, энгармонически равными могут быть два разных альтерированных аккорда, но этот вид модуляции встречается реже.

Таким образом, модуляция через энгармонизм малого мажорного септаккорда может быть осуществлена тремя способами:

Исходная тональность	Новая тональность
1. $\text{D}_7$ основной (на V ступени) или $\text{D}_7 \rightarrow$	Альтерированный аккорд на VI ( $\flat\text{VI}$ в мажоре), $\flat\text{II}$ , реже – IV (в мажоре), $\flat\text{IV}$ (в миноре)
2. Альтерированный аккорд на VI ( $\flat\text{VI}$ в мажоре), $\flat\text{II}$ , реже – IV (в мажоре), $\flat\text{IV}$ (в миноре)	$\text{D}_7$ основной (на V ступени)
3. Альтерированный аккорд	Альтерированный аккорд

#### *Модуляция через энгармонизм уменьшенного септаккорда*

Энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд относится к самым распространенным видам внезапной модуляции вследствие универсальных возможностей, заключающихся в этом аккорде. Один и тот же уменьшенный септаккорд, благодаря энгармоническим заменам, а также смене его функционального значения, может быть разрешен во все 24 тональности. Энгармоническая замена звуков этого аккорда позволяет превратить его в квинтсектаккорд, терцквартаккорд и секундаккорд с равным звучанием:



Разрешение этих аккордов в тонику уже дает нам 8 тональностей: F, f, D, d, H, h, As, as.

Однако в каждой тональности можно построить не один, а три уменьшенных септаккорда, которые выступают в роли вводных аккордов к доминанте и субдоминанте:



Таким образом, один септаккорд может быть воспринят в трех разных функциональных значениях и, соответственно, разрешен в разные аккорды – T, S или D новой тональности (каждое функциональное значение прибавляет еще по 8 тональностей). Следовательно, один и тот же уменьшенный септаккорд входит во все тональности и может быть универсальным средством модуляции из данной тональности в любую другую.

При совершении такой модуляции обратите внимание на следующие рекомендации:

- 1) в исходной тональности берется любой уменьшенный септаккорд при условии плавного соединения с ним предыдущего аккорда;
- 2) если в состав этого септаккорда входит VII ступень новой тональности (т.е. звук, лежащий на полтона ниже I ступени), то это будет вводный септаккорд к тонике, и его следует мягко перевести в соответствующее обращение D<sub>7</sub> и разрешить в T (можно и в VI, если это сам D<sub>7</sub>);
- 3) если в состав данного септаккорда входит I ступень новой тональности, то перед нами – вводный септаккорд к доминанте (DDVII<sub>7</sub>), который обычно разрешают в K<sub>64</sub> или переводят в одно из обращений D<sub>7</sub>. Перед K<sub>64</sub> необходимо взять такое обращение DDVII<sub>7</sub>, бас которого расположен «вокруг» баса K<sub>64</sub> – на секунду ниже или выше его;
- 4) если в состав общего аккорда входит звук, лежащий полутоном выше I ступени новой тональности, то данный септаккорд является вводным к субдоминанте и разрешается следующим образом: либо в одну из субдоминант, либо (трактуемый как вспомогательный аккорд к D<sub>7</sub> или как тройное задержание к нему), при оставлении на месте примы доминанты, - переводится в D<sub>7</sub> или его обращение.

T    VII<sub>7</sub>=VII<sub>43</sub>    D<sub>2</sub>    T<sub>6</sub>    T    S    DDVII<sub>7</sub>=II<sub>43</sub><sup>#1,3</sup>    K<sub>64</sub>    D<sub>7</sub>    T

Т DDVII<sub>65</sub>=VII<sub>43</sub>→S<sub>6</sub> IV<sub>65</sub><sup>#1</sup>K<sub>64</sub> D<sub>7</sub> t Т VII→II=вв.акк. к D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

На практике наибольшее распространение получила энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд, вводный в доминанту новой тональности, с последующим его разрешением в качестве альтерированного септаккорда субдоминантовой группы в K<sub>64</sub>. Реже используются вводные в тонику или субдоминанту.

*Модуляция через энгармонизм увеличенного трезвучия*

Этот вид энгармонической модуляции отличается меньшей универсальностью, меньшей распространенностью – с одной стороны, и специфичностью колорита – с другой. Как и у уменьшенного септаккорда, все обращения увеличенного трезвучия равны по звучанию. Это и создает возможности для модулирования. Чаще всего увеличенное трезвучие используется в функциональном значении гармонической VI ступени, D с повышенной квинтой – в мажоре, гармонической III (или D с секстой), реже – IV с пониженной примой – в миноре.

Модуляция через увеличенное трезвучие встречается в музыке романтиков, особенно часто – у Листа, причем не только в разработках и развивающих частях формы, что является главной областью применения энгармонических модуляций, но и в экспозиционных построениях (см. песни Листа).

*Григ. «Свадьба в Трольдхаугене»*

Энгармонические модуляции, используемые внутри построения, нередко являются средством подчеркивания кульминации (Бетховен. Симфония № 5, II ч.). У некоторых романтиков энгармоническая модуляция, появляющаяся внутри экспозиционного периода, носит характер легкого, почти незаметного



вследствие своей плавности, «скользящего» сдвига (Шопен. Ноктюрн № 1). Помещенные в развивающие разделы, многократно повторенные, энгармонические модуляции теряют эффект незаурядности и вызывают ощущение тональной неопределенности, вязкости, калейдоскопичности (часто у Листа, Римского-Корсакова). Помещение энгармонической модуляции на грани частей формы зачастую имеет яркий колористический эффект и необычайно обогащают и усложняют тональный план произведения (переход от главной к побочной партии «Ромео и Джульетты» Чайковского).

Другие виды модуляций: мелодико-гармоническая, мелодическая модуляции, сопоставление тональностей (*тема самостоятельной контролируемой работы*).

*Литература:* Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, В. Соколов, И. Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Темы 57, 58; Степанов, А. Гармония / А. Степанов. – М.: Музыка, 1971. – С. 220-226; Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С. 251-281;

## **Тема 7. Хроматика мажоро-минора и виды хроматических структур в музыке XX в.**

### **7.1 Мажоро-минор**

Мажоро-минором называют ладовые системы, основанные на взаимопроникновении мажора и минора. Различают три разновидности мажоро-минора: одноименный, параллельный и однотерцовый (в ряде учебников останавливаются только на первых двух разновидностях). Если в объединении ладов главенствует минор, то образуется миноро-мажорная система. Чаще же встречается именно мажоро-минор, в котором главной тоникой является мажорная.

Исторически *одноименный мажоро-минор* старше остальных разновидностей. Наиболее ранней формой сближения одноименных ладов, традиционной еще в эпоху Возрождения, является замена минорного трезвучия мажорным в конце произведения и его разделов. Завершение минорных произведений или построений мажорной тоникой было связано с восприятием мажорного трезвучия как более консонирующего, чем минорное. Однако традиция сохранилась и во времена Баха, в музыке темперированного строя.

Появление гармонического минора и гармонического мажора также сыграло заметную роль в сближении одноименных ладов, способствовав «оминориванию» мажора и «омажориванию» минора. Позже, в эпоху классицизма, гармонический мажор обогатился аккордом VI ступени одноименного минора – т. наз. низкой VI ступенью. Тогда же стала появляться одноименная тоника в виде сопоставления ее с мажорной на грани построений. Значительно расширилась палитра одноименного мажоро-минора и миноро-мажора в музыке романтиков с их увлечением, с одной

стороны, народной ладовостью и, с другой стороны, поисками особого колорита при создании фантастических образов. Так, свободным стало сопоставление мажорной и минорной тоник (Шуберт, Лист), в мажор проникла вся доминантовая группа одноименного минора: низкая III, минорная V, низкая VII. В минор проникли такие аккорды одноименного мажора, как III высокая, VI высокая, IV мажорная.

Таким образом, полные одноименные мажоро-минорная и миноро-мажорная системы содержат следующие аккорды (подчеркнуты аккорды, пришедшие из одноименного лада):

C-dur-moll

T t II r.II III III S r.S D d VI VI VII VII

c-moll-dur

t T II II(мин.) III III S S(маж.) d D VI VI VII r.VII

Наиболее распространенные обороты с аккордами мажоро-минора:

1) Прерванный оборот  $D_7 - \flat VI$  (см. Вальс А-dur Шопена, Моцарт. «Дон-Жуан», 1 д.):

2) Плагальные обороты, где  $\flat VI$  берется между тониками (вместо S или II), или в роли промежуточного звена между T и r.S (см. Мусоргский. «Борис Годунов», Пролог):

T  $\flat VI$  T T  $\flat VI$  r.S T

3) Сочетание  $\flat VI$  с  $\flat II$ , где  $\flat VI$  играет роль доминанты в тональности  $\flat II$ , и сочетание  $\flat III$  с  $\flat VI$ , звучащее как отклонение в тональность  $\flat VI$  (см. Даргомыжский. «Червяк»):

Т  $\flat$ VI  $\flat$ II D<sub>43</sub> Т Т  $\flat$ III  $\flat$ VI Т D<sub>43</sub> →  $\flat$ VI

4) Фригийские обороты в мажоре, включающие  $\flat$ III или  $\flat$ VII (см. Рахманинов. Четвертый концерт для ф-но с оркестром, часть II):

5) Трезвучие  $\flat$ III в сочетании с  $\flat$ VI и  $\flat$ VII образует центр подсистемы (Т,S,D), что воспринимается как отклонение в тональность  $\flat$ III (см. Чайковский. «Ромео и Джульетта»):

Т  $\flat$ VI  $\flat$ VII  $\flat$ III  
(S D T)

Реже, чем низкая III, встречается трезвучие или септаккорд низкой VII: в оборотах с  $\flat$ III или во фригийских оборотах. В некоторых случаях этот аккорд воспринимается как аккорд миксолидийского лада. Аналогично трактуется часто и трезвучие минорной D, которое стало использоваться позже и реже других аккордов доминантовой группы мажоро-минора (см. Брамс. Симфония №4, ч.2).

б) Начиная с эпохи классицизма, но особенно в XIX в. стало популярным сопоставление одноименных тоник – как проявление контраста, «потемнения» краски (см. Лист «Радость и горе», Шопен Вальс A-dur, Кабалевский «Клоуны», Концерт для скрипки, ч. III).

Одноименный миноро-мажор начал осваиваться с появления в миноре мажорной доминанты. Проникновение остальной аккордики одноименного мажора в минор протекало весьма медленно. Ранее всех появилась мажорная субдоминанта, придающая минору светлый оттенок дорийского лада (см. Римский-Корсаков «Садко», тема Варяжского гостя). Трезвучие на высокой VI ступени, как и отклонения в ее тональность имеют более позднее происхождение (см. Прокофьев. Соната № 4, ч. I). Иногда в миноре появляется трезвучие на высокой III ступени, которое, в отличие от мажорной S или #VI, не просветляет колорита (см. Римский-Корсаков.

«Кашей бессмертной»). Мажорная тоника в миноре известна в музыке издавна – еще в эпоху Возрождения она завершала минорные произведения (наряду с тоническим трезвучием без терции).

*Параллельные мажоро-минор и миноро-мажор.* Параллельные лады в своем натуральном виде имеют одинаковый аккордовый состав. Поэтому обогащение мажора происходит за счет аккордики *гармонического* минора и наоборот. Речь идет о двух аккордах: гармонической доминанте минора – в параллельном мажоре, и гармонической субдоминанте мажора – в параллельном миноре. Так, в мажоре появляется мажорное трезвучие III ступени (или III мажорная) (см. Прокофьев. «Джульетта-девочка» из балета «Ромео и Джульетта»), а в миноре – минорное трезвучие VI ступени (или VI минорная), которое часто называют «шубертовым» аккордом или шубертовой VI ступенью, в связи с его использованием в ряде произведений Шуберта (см. Шуберт. «Приют»). Оба эти аккорда обладают яркой красочностью с противоположным эффектом – приподнятым, светлым колоритом отличается мажорная III, и, напротив, сумрачным, трагичным – минорная VI.

*Однотерцовые мажоро-минор и миноро-мажор.* В конце XIX-XX вв. происходит обогащение мажорного лада за счет аккордики минора, расположенного полутонном выше, тоника которого имеет с тоникой мажора общую терцию. Такие лады называются однотерцовыми. Например, однотерцовыми являются C-dur и cis-moll, a-moll и As-dur. Из однотерцового лада в мажор входит целый ряд аккордов, из которых наиболее часто встречаются однотерцовые тоника, субдоминанта и доминанта.

T однотер-  
цовая T      S однотер-  
цовая S      D однотер-  
цовая D

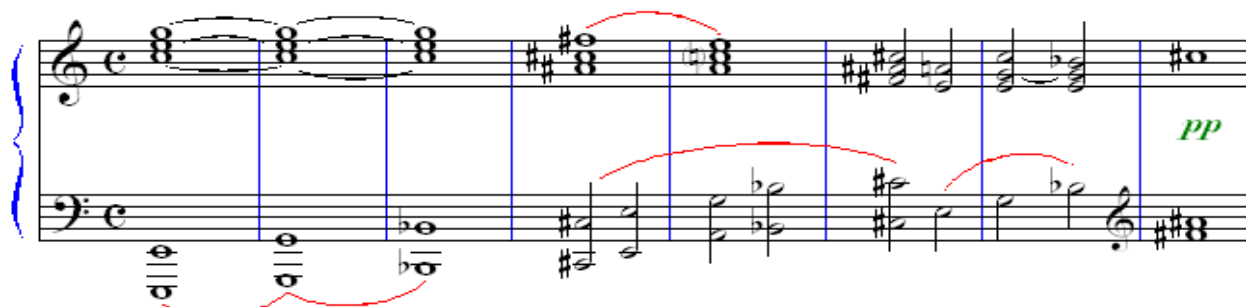
В миноре употребляются аналогичные аккорды однотерцового мажора:

T однотер-  
цовая T      S однотер-  
цовая S      D однотер-  
цовая D

Эти аккорды зачастую применяются вместо натуральных T, S, D (это можно встретить у Прокофьева).

Часто в музыке виды мажоро-минора встречаются вместе, образуя смешанные мажоро-минорные системы. Прежде всего это проявляется в так называемых терцовых рядах – нисходящих последовательностях трезвучий по большим терциям (Прокофьев «Джульетта-девочка») или по малым (Римский-Корсаков. «Садко»).

Римский-Корсаков. «Садко», к. II



Если соотношение Т – VI низкая – III мажорная – Т в большетерцовом ряду трезвучий воспринимается как преобразенный полный гармонический оборот (Т-S-D-T), то функциональная связь аккордов в малотерцовых рядах практически отсутствует. В большетерцовых рядах можно встретить заполнение промежутка между аккордами проходящими звуками (в басу) по целым тонам, что образует целотоновую гамму (см. Глинка. «Руслан и Людмила», увертюра).

Глинка. «Руслан и Людмила», увертюра.



В малотерцовых рядах нередко встречается гаммообразное движение одного из крайних голосов, образующее гамму тон-полутон, что подчеркивает тональную неопределенность этого явления.



Терцовые ряды обладают красочным эффектом мерцания, неясности, неустойчивости. Широко применяли терцовые ряды Лист, Римский-Корсаков, Чайковский, реже – Вагнер, Брамс, Бородин, Мусоргский. В XX в. – Рахманинов, Скрябин, Прокофьев, Мясковский, Шостакович. У Римского-Корсакова, Листа преобладает красочная трактовка этих последовательностей, у Чайковского ряды используются для роста напряжения и динамики. В произведениях Скрябина и Рахманинова терцовые ряды играют и красочную, и динамизирующую роль.

Аккорды мажоро-минора могут стать местной тониной – в них довольно часто происходят отклонения (особенно в низкие VI, III):

Чайковский. «Мы сидели с тобой»

T D<sub>43</sub> →  $\flat$ VI

Любой из аккордов одноименного мажоро-минора может служить общим аккордом для модуляции в тональности III степени родства. Например, из C-dur через  $\flat$ VI (as-c-es) можно совершить модуляцию в тональности b-moll, c-moll, des-moll, а также в Es-dur, Des-dur. Так, через одноименную тонику совершаются модуляции из E-dur в G-dur романсе «Радость и горе» Листа и из Es-dur в Fis-dur в «Весенних водах» Рахманинова. В следующем примере совершается «ускоренная» модуляция из C-dur в Es-dur через аккорд  $\flat$ VI, приравненный в новой тональности к гармонической S:

T D<sub>7</sub>  $\flat$ VI=S II<sub>43</sub><sup>#3</sup> K<sub>64</sub> D<sub>7</sub> T

*Литература:* Мюллер, Т. Гармония / Т.Мюллер. – М.: Музыка, 1981. – Глава третья; Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – Глава десятая; Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Темы 48, 49.

### 7.2 Аккордика, тональность, техники композиции в музыке XX в.

**Аккордика.** Практически до XX века основным принципом построения аккорда был *терцовый*. Этот принцип продолжил свое существование и в XX веке. Развитие терцового принципа шло в направлении увеличения числа терций, входящих в аккорд. Так появились (после нонаккорда, отлично зарекомендовавшего себя в музыке романтиков и импрессионистов) ундецимаккорд (g-h-d-f-a-c) и терцдецимаккорд (g-h-d-f-a-c-e). Их можно

встретить в музыке К. Дебюсси, С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Сидельникова, А. Берга.

Кроме терцового, широко применяются в XX веке *квартовый и секундовый* принципы организации вертикали. *Квартаккорды* (реже – *квинтаккорды*), обладающие жестким, «варварским» фонизмом, использовались уже в сочинениях М. Мусоргского, А. Бородина, а в XX веке – С. Прокофьева, Б. Бартока, И. Стравинского, Л. Шлег, Р. Щедрина, П. Хиндемита, А. Веберна, А. Шенберга, А. Онеггера.

Секундовые аккорды – *кластеры* – стали весьма популярными в авангардных стилевых течениях музыки XX века. Их звучание обладает такой особенностью, как «нерасчлененность» на отдельные звуки, слитность, благодаря чему аккорд воспринимается как единая «звуковая масса», «блок», что нашло отражение и в нотации кластеров (■). Однако, фонизм кластеров может и варьироваться в зависимости от плотности аккорда, диатонического или хроматического его состава, тембра, фактуры и т.д. Разнообразие звучания кластеров отражено в музыке Д. Шостаковича, Р. Щедрина, Э. Денисова, Я. Ряэса, Л. Сидельникова, С. Губайдулиной, А. Берга, Б. Бартока, Э. Вареза, В. Лютославского, К. Пендерецкого, Д. Лигети.

Многозвучный, объемный кластер, в составе которого могут быть и четвертьтоны, и звуки неопределенной высоты, и тоны которого могут звучать как одновременно, так и разновременно, получил даже новую дефиницию – *сонор*, что подчеркивает его новую природу по сравнению с традиционной единицей вертикали и принадлежность к такому стилевому направлению в музыке XX века, как *сонористика (сонорика)*.

Одним из наиболее распространенных интервальных принципов построения аккорда в XX веке стал *смешанно-интервальный* принцип, предполагающий наличие в аккорде любых интервалов, среди которых предпочтение отдается наиболее диссонирующим (тритон, большая септима, малая секунда). Популярным в музыке многих композиторов XX века стал аккорд, сочетающий тритон и чистую кварту в диапазоне большой септимы (c-fis-h).

В музыке XX века, опирающейся на принцип линейности (12-тоновая техника, «искусственные» лады), принципом создания аккордики является «*вертикализация*» того или иного звукоряда – серии или лада. В начале XX века такой «перевод» звукоряда в аккорд был характерен для Скрябина. Знаменитый «Прометеев аккорд» – это вертикальный вариант целотонового лада. Аккорды во многих произведениях О. Мессиана являются «следствием» соединения горизонтальных линий, движущихся по звукам одного или нескольких «ладов Мессиана».

Еще одним принципом аккордообразования стала *полиаккордика*. Полиаккорды могут быть однородными и неоднородными. Среди однородных полиаккордов чаще всего встречаются *терцовые полиаккорды*. Они состоят из нескольких трезвучий любого вида (чаще всего – двух), фактурно расчлененных на самостоятельные аккордовые единицы, например:

des-ges-b + d-f-a (Д. Мийо. «Бразильские танцы»), es-g-b + a-cis-e (В. Лютославский. Вариации).

Неоднородные полиаккорды образуются из нескольких аккордов, имеющих разную интервальную природу – например, терцовых и квартовых или секундовых. Их отличает большое структурное и фоническое разнообразие и принадлежность музыке композиторов разных творческих направлений (Н. Пейко, А. Шнитке, Р. Щедрин и др.).

**Тональность.** Наиболее типичной для современной музыки стала *хроматическая (или расширенная) тональность*, в основе которой лежит 12-полутоновая шкала с определенным центральным элементом, например, в музыке С. Прокофьева, Д. Шостаковича, П. Хиндемита, А. Онеггера, Б. Бриттена, О. Мессяна, ряде сочинений Р. Щедрина, Т. Хренникова, А. Шнитке, Э. Денисова и др.

В отличие от атональности, тоны хроматической шкалы в тональной системе не только соподчинены, связаны друг с другом, но и подчинены выделенному центральному тону. Однако они обладают достаточной автономией, чтобы не выглядеть как альтерированные тоны диатонической шкалы. В сравнении с тональностью традиционного типа, тоника этой системы может быть представлена не только мажорным или минорным трезвучием, но и любым структурным элементом. Тоника, или *центральный элемент* (по Ю.Н. Холопову) тем или иным способом поддерживает единство и цельность музыкального произведения. Одним из наиболее действенных приемов является повторение, частое напоминание избранного элемента.

П. Хиндемит – создатель всемирно известной концепции хроматической тональности. Он не отрицает понятий тоники и тональных функций аккордов. Тоника, считает Хиндемит, может выделиться благодаря трем факторам: структурному положению (в начале, конце, в каденции, на гранях формы), частоте появления и поддержке, получаемой от других тонов (вводных и квинтовых).

*Политональность* ярко представлена в творчестве И. Стравинского, А. Казеллы, Д. Мийо, Б. Бартока, Б. Бриттена, П. Хиндемита, М. де Фальи, А. Онеггера, К. Шимановского, В. Лютославского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Б. Чайковского, Р. Щедрина, А. Шнитке, С. Слонимского и др. Истоки политональности прослеживаются в музыке предшествующих периодов – в полимодальности, органном пункте, полифункциональности, полиаккордике (примеры ранней политональности можно встретить у Баха, Гайдна, Грига, Глазунова, Шуберта, Брукнера, Римского-Корсакова, Лядова). Особенно эффектно соотносятся мажорные тональности, отстоящие на тритон («Бразильские танцы» Мийо, «Микрокосмос» Бартока, «Петрушка» Стравинского).

*Атональность* – музыка, которая не имеет определенной тональности. Этот термин относится, во-первых, к музыке, которая возникла в период распада классической тональности и появления 12-тоновой серийной



композиции (сочинения А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна с 1908 по 1923 гг.), во-вторых, охватывает всю музыку, которая не является тональной.

Отдельные атональные эпизоды встречаются уже в позднеромантической и импрессионистской музыке. К атональной музыке пришли почти одновременно несколько композиторов XX века, среди которых были А. Шенберг, Й. Хауэр, Н. Рославец. Основные признаки атональности – это отказ от функциональной гармонии, соблюдение принципа равноправия всех тонов, отсутствие центра тяготения в виде тоники, равноправие консонирующих и диссонирующих интервалов. Атональная музыка не признает контраста консонанса и диссонанса и необходимости разрешения диссонансов. Она подразумевает отказ от функциональной гармонии, исключает возможность модуляций. Некоторые виднейшие представители атональной музыки, в том числе А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, возражали против термина «атональность», считая, что он неточно выражает сущность этого метода композиции. Лишь Й.М. Хауэр, разработавший независимо от Шёнберга технику атонального 12-тонового письма, широко пользовался в своих теоретических трудах этим термином.

Недостаток системы свободной атональности состоял в ее слишком большой свободе, в связи с чем возникла потребность в создании упорядоченной звуковой организации. Эту задачу решил А. Шенберг, который создал систему додекафонии. В своей системе он применил последовательность звуков, которую назвал «серией». В серии использовались все 12 хроматических тонов в любой (строго закрепленной) последовательности. Ни один из тонов не должен был повториться еще раз, пока не пройдет вся серия (повторении звука на своем месте допустимо). Серия в музыке должна постоянно повторяться. По горизонтали она образует мелодию, по вертикали – полифонические образования или аккорды. Употребляются и преобразования серии: оригинал, инверсия (то есть все интервалы меняют свое направление), ракоход (от последней ноты к первой) и ракоход инверсии. Каждое преобразование может строиться в транспозиции – от любого из 12 тонов.

Со временем композиторы стали более свободно применять серийную технику: встречались серии из 10, 8, 7, даже 4 звуков.

Выделяют три типа атональности: 1) «свободную» атональность в досерийных композициях, 2) 12-тоновую музыку, то есть серийную, додекафонную (с начала 20-х гг.), 3) сериализм и «свободную» 12-тоновость (после 1945 г.). Перед авторами атональной музыки стояла сложная задача найти принципы, способные заменить структурное начало, организующее тональную музыку. Для начального периода развития «свободной» атональности характерно частое обращение композиторов к вокальным жанрам, где сам текст служит основным формообразующим фактором. В числе первых сочинений последовательно атонального плана – 15 песен на стихи из «Книги висячих садов» С. Георге (1907-1909) и Три фортепианные пьесы op. 11 (1909) А. Шёнберга. Затем появились его же монодрама

«Ожидание», опера «Счастливая рука», «Пять пьес для оркестра» ор. 16, мелодрама «Лунный Пьеро», а также сочинения А. Берга и А. Веберна, в которых принцип атональности получил дальнейшее развитие. Разрабатывая теорию атональной музыки, Шёнберг выдвигал требование исключения консонантных аккордов и утверждения диссонанса в качестве важнейшего элемента музыкального языка («эмансипация диссонанса»). Одновременно с представителями новой венской школы и независимо от них приемами атонального письма пользовались в той или иной мере некоторые композиторы Европы и Америки (Б. Барток, Ч.Э. Айвс и др.).

По мнению многих музыковедов и композиторов, хроматизация тональности, интенсификация хроматизма в конце XIX века привели к нивелировке иерархии тонов, отказу от традиционного понимания тонального центра и тональных функций, к затуманиванию, неопределенности тональности (Р. Штраус, Г. Малер, А. Скрябин). От настойчивой тональной двусмысленности был только один шаг к общему отказу от тональности. Атональность появилась в музыке экспрессионистов. (Экспрессионизм – со свойственной ему разорванностью сознания, дисгармонической личностью – захватил, наряду с живописью, литературой, архитектурой, и некоторых представителей музыкального искусства.)

Принципы атональности: опора на один звукоряд – хроматическую гамму, избегание повторности тонов, приводящей к превосходству одних тонов над другими и к тоникализации, и, наконец, – эмансипация диссонанса, освобождение его от «пут» приготовления и разрешения, создание атмосферы напряженного диссонансного фонизма. Аккордика часто возникает из «утолщения» мелодии, теряет терцовую структуру, насыщается диссонансами.

Недостаток системы свободной атональности состоял в ее слишком большой свободе, в связи с чем возникла потребность в создании упорядоченной звуковой организации. Дальнейшее развитие атональности связано с попытками ее приверженцев покончить с субъективным произволом в творчестве, свойственным «свободной» атональности. В начале XX в., наряду с А. Шёнбергом, композиторы Й.М. Хауэр (Вена), Н.Обухов (Париж), Е.Гольшев (Берлин) и др. разрабатывали системы композиции, которые, по мысли их авторов, должны были внести в атональную музыку некие конструктивные принципы и положить конец звуковой анархии атональности. Однако из этих попыток только «метод композиции с 12 соотношенными лишь между собой тонами», обнародованный в 1922 г. Шёнбергом под наименованием *додекафония*, получил широкое распространение во многих странах. В своей системе Шёнберг применил последовательность звуков, которую назвал «серией».

*Серийность (серийная техника, или додекафония)* – метод композиции на основе 12 тонов, возникла в начале 20-х годов XX века, после 1945 г. распространилась очень широко (Э. Кшенек, К. Штокхаузен, Л. Даллапиккола, О. Мессиан, К. Сероцкий, В. Лютославский и др.) В СССР

серийная техника появилась в начале 60-х гг. XX в. в ряде произведений Э. Денисова, Г. Дмитриева, Кара Караева, Н. Каретникова, Р. Леденева, Я. Рязтса, В. Салманова, Н. Сидельникова, В. Сильвестрова, С. Слонимского, Б. Тищенко, А. Шнитке, Р. Щедрина и др.

В основе серийной техники лежит серия – звуковая группа, которая содержит 12 неповторяющихся равноправных тонов, расположенных в строго определенной последовательности. Ни один из тонов не должен был повториться еще раз, пока не пройдет вся серия (повторение звука на своем месте допустимо). Серия в музыке должна постоянно повторяться. По горизонтали она образует мелодию, по вертикали – полифонические образования или аккорды. Употребляются и преобразования серии: оригинал, инверсия (или обращение, когда все интервалы меняют свое направление), ракоход (от последней ноты к первой) и ракоход инверсии. Каждое преобразование может строиться в транспозиции – от любого из 12 тонов. Не будучи темой в традиционном понимании, серия несет тематические функции, то есть создает интонационное единство звучащего материала. В организации вертикали главное значение приобрела *полифония*. Аккордовый склад, применяемый реже, возникает в результате вертикализации серии или части серии. Довольно распространена в серийной технике *пуантилистическая* фактура – рассредоточение в звуковом пространстве «музыкального вещества», распадающегося на отдельные элементы (точки, интонационные ячейки). Со временем композиторы стали более свободно применять серийную технику: встречались серии из 10, 8, 7, даже 4 звуков.

*Сериализм* – это распространение серийной техники не только на высотность, но и на ритм, динамику, артикуляцию, темп, тембр, форму, т.е. сочетание нескольких параметров музыкального языка, организованных с помощью серии. Первые произведения сериализма появились у М. Бэббитта, К. Штокхаузена, П. Булеза. В 50-е гг. появились такие сочинения, написанные в сериальной технике, как «Полифония X» для 18 инструментов и «Структура I» для 2 фортепиано П.Булеза, «Встречи» для 24 инструментов Л.Ноно, «Четыре ритмических этюда» О.Мессиана и др. В Концерте №2 для скрипки с оркестром А. Шнитке встречается одновременное использование серии звуков и ритмической серии.

Жесткость и строгость системы предопределила ее нежизнестойкость. Единство и целостность существовали только в композиционном акте, фактически – только на бумаге, а в слушательском восприятии обернулись своей противоположностью.

**Стилевые направления и техники композиции в музыке XX века.** Различные течения нового искусства XX века получили общее название «авангардизм» (с фр. авангард – «передовой отряд»). В целом авангардизм в искусстве представляет собой многослойную и пеструю картину. Однако общей для создателей этого направления чертой является то, что они стояли на позиции отрицания европейской культуры – ее ценностей, достижений предшествующих эпох, считая их консервативными. Творческие поиски

авангардистов были самыми разнообразными: изобретались необычные методы и приемы письма, проводились эксперименты в области слова, звука, краски. Среди основных направлений авангарда в искусстве (живопись, литература, музыка) – *кубизм, дадаизм, футуризм, экспрессионизм, сюрреализм, примитивизм, додекафония, алеаторика, электронная музыка* и другие. Поэты-футуристы, «будетляне» (В.Маяковский, В.Хлебников) провозглашали культ техники, движения, ритма. Под влиянием технофильства находилась электронная музыка, сонористика. Сюрреалисты (среди них поэт А.Рембо, художники С.Дали, М.Шагал, композитор Д.Лигети) источником искусства считали сферу подсознания – сновидения, галлюцинации, мир грез и фантазии. Дадаисты (в частности, поэт Т.Тцара) любили выбирать слова, используя игральную кость или открывая наугад словарь. В музыке техника случайного выбора получила название «алеаторика» (Дж.Кейдж и др.).

*Импрессионизм* (от фр. «впечатление») – это художественный стиль в искусстве конца XIX – начала XX вв. Появился во Франции (примерно в 1860 г.), где связан с именами художников Э.Мане, Э.Дега, О.Ренуара, К.Писсарро, К.Моне, А. Сислея. Художники-импрессионисты изображали на своих картинах как бы «остановившееся мгновение» - случайные ситуации, игру света и тени. В конце XIX в. на смену этому течению пришел *постимпрессионизм*. Его представители – В.Ван Гог, П.Гоген, А.Тулуз-Лотрек – применяли яркую, декоративно-стилизованную манеру письма, нередко они увлекались изображением быта экзотических стран.

В музыкальном искусстве для импрессионизма (К.Дебюсси, М.Равель) также свойственны культ мгновения, передача быстро меняющихся состояний. Импрессионизм в музыке был переходным этапом от старой западноевропейской традиции к новой стилистике. К основным преобразованиям импрессионистов относятся более свободное использование средств гармонии, появление полигармонии, полимодальности, политембровости, обогащение аккордики: введение многозвучных аккордов терцового, квартового, кварто-квинтового строения. Широко употреблялись диатонические лады и неомодальность, симметричные лады. Все эти приемы привели к предельному расширению красочной палитры.

Элементы импрессионизма получили развитие и в других национальных школах: М.де Фалья в Испании, О.Респиги, А. Казелла в Италии, К.Шимановский в Польше, раннее творчество Стравинского, Н.Черепнин – в России.

*Экспрессионизм* – направление в европейском искусстве и литературе 1-й четверти XX в. Основан на эстетике, для которой единственной реальностью считался субъективный мир человека. Для искусства экспрессионизма характерны иррациональность образов, деформированное восприятие мира, психологическая неустойчивость и напряженность, острота выразительных средств. Экспрессионизм наиболее ярко представлен в искусстве и

литературе Австрии и Германии (художники О.Кокошка, М.Бекман, писатели И.Бехер, Л.Франк, Г.Кайзер, композиторы – поздний Малер, Р.Штраус, А.Шенберг, А.Берг). Музыкальному экспрессионизму свойственны отказ от мажора и минора, разорванность мелодики, предельная диссонантность гармонии, в вокальной партии – полупение-полуговор (Sprechstimme).

*Додекафония.* Стремление освободиться от привычного устоя – тоники – привело в конечном итоге к свободной атональности. К атональной музыке пришли почти одновременно несколько композиторов XX века, среди которых были А.Шенберг, Й.Хауэр, Н.Рославец. Основные признаки атональности – это отказ от функциональной гармонии, соблюдение принципа равноправия всех тонов, отсутствие центра тяготения в виде тоники, равноправие консонирующих и диссонирующих интервалов. Недостаток системы свободной атональности состоял в ее слишком большой свободе, в связи с чем возникла потребность в создании упорядоченной звуковой организации. Эту задачу решил А.Шенберг, который создал систему додекафонии. В своей системе он применил последовательность звуков, которую назвал «серией». В серии использовались все 12 хроматических тонов в любой (строго закрепленной) последовательности. Ни один из тонов не должен был повториться еще раз, пока не пройдет вся серия (повторении звука на своем месте допустимо). Серия в музыке должна постоянно повторяться. По горизонтали она образует мелодию, по вертикали – полифонические образования или аккорды. Употребляются и преобразования серии: оригинал, инверсия (то есть все интервалы меняют свое направление), ракоход (от последней ноты к первой) и ракоход инверсии. Каждое преобразование может строиться в транспозиции – от любого из 12 тонов.

Со временем композиторы стали более свободно применять серийную технику: встречались Сирии из 10, 8, 7, даже 4 звуков.

*Серийная техника* – сочетание нескольких параметров музыкального языка, организованных с помощью серии. Например, в Концерте №2 для скрипки с оркестром Шнитке встречается одновременное использование серии звуков и ритмической серии. В 50-е гг. появились такие сочинения, написанные в серийной технике, как «Полифония X» для 18 инструментов и «Структура I» для 2 фортепиано П.Булеза, «Встречи» для 24 инструментов Л.Ноно, «Четыре ритмических этюда» О.Мессиана и др.

50-60-е годы XX века стали временем новых открытий в области музыкального авангарда. В этот период сформировались два принципиально новых метода сочинения музыки – алеаторика и сонористика.

*Алеаторика* (от лат. – «игральная кость, случайность») – одно из экспериментальных направлений музыкального искусства. В числе основоположников этого направления в музыке – Дж.Кейдж. (Америка), К.Штокхаузен (ФРГ) и П.Булез (Франция).

Поиск новых тембров привел Кейджа к использованию «приготовленного рояля», звучание которого изменялось с помощью различных сурдин, бумаги, войлока и т.д., прикрепленных к струнам.

Исполнитель алеаторных произведений может играть нотные фрагменты в любой последовательности, в любых сочетаниях, выбрать по желанию скорость, артикуляцию и т.д. из группы параметров, предложенных автором. Таким образом, он становится соавтором музыкального произведения, которое в результате такой свободы звучит каждый раз по-разному.

*Сонористика* (от лат. – «звонкий, звучный») – это экспериментирование с разнообразными звуковыми красками. Суть принципа сонористики заключается в отказе от звуков точной высоты, организация мелодии и ритма здесь также отсутствует. Звуковой единицей выступает не отдельный звук, а *сонор* – то есть комбинация звуков, воспринимаемых как целое. Таким образом, сонорами являются кластеры – обычные (наслоение секунд), движущиеся (нарастание, убывание звучности), хроматические (*glissando* вверх и вниз). У истоков сонористики находился венгерский композитор Д.Лигети (первые опыты относятся к концу 50-х гг.). Пьеса Лигети «Атмосферы» для оркестра имеет изобразительный характер. Музыка статична, с едва заметными внутренними изменениями и переливами красок. Технические приемы, использованные в пьесе – это полифония пластов, сверхмногоголосная вертикаль, пуантилизм и др.

*Пуантилизм* (от фр. – «точка») – это художественный прием, который впервые стал применяться в живописи постимпрессионизма (Ж.Сёра). В музыке это свободное использование звуков и пауз, рассеянных по большому пространству. Родоначальником пуантилизма считается А.Веберн. Наиболее известные сочинения, написанные в технике пуантилизма, принадлежат композиторам середины-второй половины XX века (О.Мессиа́н – «Модус длительностей и интенсивностей», П.Булез – «Молоток без мастера» для голоса и 6 инструментов, К.Штокхаузен «Фортепианные пьесы I-IV»).

*Минимализм* – стиль второй половины XX века, эстетика которого заключается в использовании малого количества предметов (слов, звуков), в культе предельно простых, чистых конструктивных форм. Минимализм коснулся искусства интерьерера, живописи, музыки, кино, литературы.

Минимализм в музыке возник в 60-7-е гг. (США). Принцип работы заключается в малозаметных изменениях исходного материала, в многократном повторении звуковой последовательности, включающей минимальное количество звуков. Постоянное воспроизведение однотипных фигур придает музыке характер умиротворения, спокойствия. Не случайно минимализм имеет еще название «*медитативная музыка*». Основоположниками минимализма были Т.Райли, С.Райх, Ф.Гласс. Последний назвал свой стиль *репетитивным*, подчеркивая этим названием основной принцип минимализма – многократные повторения с небольшими, едва заметными изменениями (отметим влияние музыки Африки, Востока). Для воспроизведения музыки композиторов-минималистов исполнители

должны хорошо импровизировать и обладать творческой фантазией: нередко им предлагается выбрать и исполнить различные комбинации музыкальных фрагментов и звуковых комплексов (паттернов).

*Полистилистика* – намеренное сочетание в одном произведении несовместимых, разнородных стилистических элементов. В последней трети XX в. полистилистика нашла широкое применение в творчестве Шостаковича, Шнитке, Щедрина, Денисова, Смольского и др. Основные формы полистилистики – цитата, коллаж (термин заимствован из изобразительного искусства) – введение в сочинение фрагментов из произведений других композиторов, иногда и из собственных сочинений (15 симфония Шостаковича, балет «Анна Каренина» Щедрина, «Жизнеописание» Шнитке, псевдоцитата (неточное воспроизведение, «подделка» под стиль), аллюзия (намек).

*Литература:* Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию / Н. Гуляницкая. – М.: Музыка, 1984. – 257 с.; Дьячкова, Л. Гармония в музыке XX века: Учеб. пособие / Л. Дьячкова. – М.: Музыка, 1999. – 144 с.; Тараканов, М. Новая тональность в музыке XX века / М. Тараканов // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1972. – Вып. 1. – С.5-35; Холопов, Ю. Об эволюции европейской тональной системы / Ю. Холопов // Проблемы лада. – М.: Музыка, 1972. – С.35-76.

Аксенов В. Тенденции эволюции авангардизма в музыке / В. Аксенов // Историко-теоретические проблемы искусства. – Кишинев, 1987. – С.79-95; Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 366 с.; Морих И. Творческие задания по музыкально-теоретическим дисциплинам / И. Морих. – Брест, 2005. – 195 с.

## ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### *Поурочные задания для самостоятельной внеаудиторной работы*

1. Конспект по основным эпохальным стилям: *ars antiqua*, *ars nova*, Возрождение, барокко, классицизм, романтизм, импрессионизм, экспрессионизм, – с указанием основных музыкальных жанров, ведущих композиторов.  
Конспект понятий: гармония, фактура, аккорд, функция, фонизм, формообразование.  
2 неделя
2. Конспект понятий классическая функциональная, старинная модальная гармония.  
Гармонический анализ английской танцевальной музыки XVI-XVII вв. (Комплекс: Нотные примеры для гармонического анализа: №№ 1-4).  
Конспект понятий: тесное, широкое расположение трезвучия, мелодическое положение аккорда.  
Игра трезвучий от белых клавиш в тесном и широком расположении.  
Письменное построение трезвучий во всех мелодических положениях тесного и широкого расположения от всех белых клавиш.  
Конспект понятий: кадансовый квартсектаккорд, прерванная каденция, совершенная, несовершенная каденция, плагальная, автентическая каденции.  
Игра полной каденции с включением кадансового квартсектаккорда в тональностях с 1-3 знаками в тесном и широком расположении.  
Гармонический анализ периодов с определением формы и вида каденций [3: №№ 1-5]<sup>3</sup>.  
3 неделя
3. Конспект понятий: гармоническое и мелодическое соединение трезвучий, плагальный, автентический, полный, вопросно-ответный обороты, перемещение трезвучия.  
Игра плагальных, автентических, полных оборотов в тесном и широком расположении в тональностях с 1-3 знаками.  
Гармонизация 3 мелодий [1: Зад. 74, №№ 1,5,7; 11: №№ 5, 7, 8, 9].  
Подбор аккомпанемента к песням [12: с. 38, №№ 2, 4, 5, 7].  
4 неделя
4. Конспект понятий: сектаккорд, квартсектаккорд, смешанное расположение.  
Письменное построение сектаккордов во всех возможных расположениях.  
Гармонизация 3 мелодий [1: Зад. 137, №№ 5,6; 11: №№ 10, 11, 17].

---

<sup>3</sup> См. Список литературы



- 5 неделя.
5. Подготовка ответа по плану: а) 7 структур септаккордов; б) расположение, удвоение, перемещение септаккордов; в) 2 способа разрешения септаккордов; г) переход септаккорда в септаккорд.  
Игра кварто-квинтовой и терцовой цепочек септаккордов, начиная от любого септаккорда в любом расположении.  
Гармонизация 2 мелодий [1: Зад.294, №№ 1, 3, 4; 11: №№ 28, 35, 39].
- 6 неделя.
6. Конспект понятий: вспомогательные, проходящие звуки, задержания приготовленные и неприготовленные, камбиата, предъём.  
Игра секвенций с неаккордовыми звуками – 5 на выбор [12, с. 6-7].  
Игра каденции с неаккордовыми звуками по образцу [12, с. 8-9].
- 7 неделя.
7. Конспект понятий: гармоническая, ритмическая, ритмо-гармоническая, мелодическая фигурация в аккомпанементе.  
Гармонический анализ разных видов фигурации [3: №№ 2, 6, с. 9 № 4, с. 14 № 5, с.85 № 25].
- 8 неделя.
8. Конспект понятий: диатоника, хроматика, хрома, энгармония, «хроматика лабиринтов», «тотальная» хроматика.
- 9 неделя.
9. Конспект понятий: альтерация, дезальтерация, двойная доминанта, обороты с альтерированными субдоминантами.  
Игра оборотов с альтерированными субдоминантами.  
Определение и разрешение альтерированных субдоминантовых септаккордов [Комплекс: с. 94].
- 10 неделя.
10. Конспект понятий: доминанта Прокофьева, Прометеев аккорд, доминанты Рахманинова.  
Гармонический анализ [13: №№20-22, 31-32].  
Определение и разрешение альтерированных доминантовых аккордов [Комплекс, с. 96].  
Игра секвенций – 5 на выбор [Комплекс: с. 95].
- 11 неделя.
11. Гармонический анализ [13: 36-37, 49-50, 58-59].  
Игра автентических, плагальных и глубоких отклонений с возвращением в основную тональность из До мажора и ля минора во все родственные тональности.  
Игра кварто-квинтовой и терцовой цепочек отклонений.  
Гармонизация 2 мелодий на выбор [1: с. 222, №№ 4, 6; 11: №№54, 58, 60].
- 12 неделя.
12. Гармонический анализ [4: №№ 291-299].

- Подбор аккомпанемента к 1 песне на выбор [12: с. 42, №№ 15, 17, 20, 22].  
13 неделя.
13. Игра эллиптических оборотов [Комплекс: с. 41-42].  
Гармонический анализ [13: 76, 82].  
Гармонизация 1 мелодии 11: №№ 64, 66].  
14 неделя.
14. Игра постепенных модуляций в тональности 1 степени родства с заданным 1-м предложением [12: с. 20].  
Гармонизация 2 мелодий [1: 525 № 4, 11: №№ 74, 79, 81].  
Гармонический анализ [Комплекс: №№ 14, 15, 13: 100, 102, 104, 105].  
15 неделя.
15. Гармонический анализ [13: №№ 162, 169].  
Подбор аккомпанемента к 3 песням [12: №№ 25, 28, 29].  
Игра ускоренной модуляции с заданным 1-м предложением из исходной тональности во все тональности 3 степени родства.  
16 неделя.
16. Гармонический анализ [13: №№ 119, 124-127].  
Игра энгармонической модуляции в виде 4-х тактного построения (оборот в исходной тональности, модулирующий аккорд, каденция в новой тональности).  
Гармонизация 1 мелодии [1: 843 – № 1, 849 – № 1].  
17 неделя.
17. Гармонический анализ [4: №№ 376, 377].  
Подбор аккомпанемента к песне [12: № 30].  
18 неделя.
18. Конспект понятий: квартаккорд, кластер, смешанно-интервальные аккорды, полиаккорд, сонор, политональность, полиладовость, полигармония, хроматическая тональность, неомодалность, искусственные лады, лады ограниченной транспозиции, лады Мессиаана, атональность, серийность, додекафония, сериализм.  
Гармонический анализ [13: №№ 213, 214, 224, 225, ].  
19 неделя.
19. Гармонический анализ: 6 номеров на выбор [4: №№ 353 – 368].  
20 неделя.

### **ТЕМЫ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ И РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА**

#### **Тема 1.3. Гармония и лад: *диатонические варианты мажора и минора.***

Литература: Юденич, Н. Народная ладовая гармония в творчестве белорусских композиторов / Н.Юденич // Музыка и жизнь. – Вып.2. – Л.-М.: Сов. композитор, 1973. – С. 25-33; Григорьев, С. Теоретический курс

гармонии / С.Григорьев. – М.: Музыка, 1981. – Раздел 4. Гл.Х, § 4; Степанов, А. Гармония / А.Степанов. – М.: Музыка, 1971. – Ч.III, Раздел 8.

**Тема 2.1. Трезвучия главных и побочных ступеней с обращениями: распространенные обороты с проходящими и вспомогательным квартсектаккордами.**

Литература: Мюллер, Т. Гармония / Т.Мюллер. – М.: Музыка, 1981. – Гл. 1, § 6; Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – Гл. 3; Тюлин, Ю. Краткий теоретический курс гармонии / Ю.Тюлин – М.: Музыка, 1978. – Гл.8, §§1,2; Миненкова М.С. Теоретические и практические вопросы методики преподавания гармонии: Пособие для преподавателей музыкальных училищ и колледжей / М.С.Миненкова. – Минск: Мин-во культуры Республики Беларусь, УО «Белорусская государственная академия музыки», 2010. – С. 66-70.

**Скачки при употреблении трезвучий и сектаккордов.**

Литература: Мюллер, Т. Гармония / Т.Мюллер. – М.: Музыка, 1981. – Гл. 1, § 6; Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – Гл. 3; Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Темы 7, 11; Долматов, Н. Гармония: Практический курс / Н.Долматов. – М.: Изд.центр “Academia”, 1999. – С. 88-95.

**Тема 2.2. Септаккорды главных и побочных ступеней с обращениями: доминантсептаккорд с секстой, доминантовый нонаккорд.**

Литература: Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Темы 23, 24.

**Тема 3.2. Гармония и фактура: сочинение песни в заданной фактуре на заданные слова с использованием средств диатоники.**

**Темы 4.2, 4.3. Альтерация аккордов субдоминантовой группы, Альтерация аккордов доминантовой группы: определение и разрешение альтерированных септаккордов.**

Литература: Комплекс по гармонии (тема «Альтерация»); Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С. 141.

**Тема 5.1. Отклонения в тональности 1 степени родства: стилизация (досочинение заданного фрагмента до формы периода с использованием отклонений).**

Литература: Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н.Хадзінская. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – С. 29, 33-36.

**Тема 5.2. Эллипсис: кварто-квинтовые доминантовые последовательности.**

Литература: Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Тема 56; Комплекс по гармонии: тема «Эллипсис».

**Тема 6.1. Общая теория модуляции: системы родства тональностей.**

Литература: Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. - Гл. 6, § 2; Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – Темы 34, 51.

**Тема 6.4. Внезапная энгармоническая модуляция. Другие способы модулирования: мелодико-гармоническая, мелодическая модуляции. Сопоставление тональностей.**

Литература: Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – С.281-289.

**Тема 7.2. Аккордика, тональность, техники композиции в музыке XX в. : стилевые направления в музыке XX века.**

Литература: Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц.Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 366 с.; Морих, И. Творческие задания по музыкально-теоретическим дисциплинам/ И.Морих. – Брест, 2005. – Гл. III, § 1; Ходинская Н.Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): с. 8-10; Музыкальный энциклопедический словарь. Статьи: авангардизм, алеаторика, атональность, додекафония, конкретная музыка, микрохроматика, минимализм, необарокко, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм, полистилистика, пуантилизм, серийная техника, сонористика, электронная музыка.

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ВЫПОЛНЕНИЮ  
ГАРМОНИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

Важнейшей задачей гармонического анализа следует считать выработку понимания того, что гармония является одним из основных выразительных, формообразующих и стилеобразующих факторов в музыке. В связи с этим гармонический анализ, по возможности, должен носить комплексный характер<sup>4</sup>. В это понятие входит рассмотрение гармонии в комплексе с мелодией, метроритмом, фактурой, структурой и другими компонентами музыкального языка.

Для осуществления такого анализа может быть рекомендован следующий план.

<sup>4</sup> Это не отрицает значения т.наз. точечного анализа, преследующего цель выработки технологических навыков определения структуры и функции аккордов, который проводится практически на каждом занятии по гармонии.

I. Определение структуры произведения или его фрагмента. Минимальная структура, в которой с достаточной полнотой проявляются выразительные и формообразующие свойства гармонии, – это период. Период следует охарактеризовать со следующих позиций.

1. Квадратный или неквадратный (с расширением или с дополнением), что определяется подсчетом тактов: квадратным считается период, состоящий из двух предложений, в каждом из которых 4, 8, 16 (32) тактов; любые другие цифры будут свидетельствовать о неквадратности (этот пункт важен с жанрово-стилевой точки зрения: так, например, периоды в жанрах танцевальной музыки, в большей части произведений классической музыки, в популярной музыке XX века, в стилях отдельных композиторов (Скрябин, Прокофьев) в большинстве случаев квадратны).

2. Повторный или неповторный, что определяется сравнением тематизма начала обоих предложений: повторным считается период, в котором хотя бы один такт второго предложения полностью или частично совпадает с началом первого.

3. Однотональный или модулирующий (сравнивается тональность начала с тональностью конца периода).

4. Замкнутый или разомкнутый (замкнутый, или законченный период завершается на тонике, разомкнутый – чаще всего на доминанте).

II. Определение вида фактуры – гомофонная (мелодия и аккомпанемент), гармоническая (аккордовая) или полифоническая (два или более равноправных голоса) и вида фигурации в гомофонной фактуре – гармоническая (разложенный аккорд), ритмическая (повтор аккорда в определенном ритме), ритмо-гармоническая (отделение баса от нескольких повторяющихся аккордов) или мелодическая (обогащение гармонической фигурации неаккордовыми звуками). Этот пункт имеет принципиальное значение для определения жанра и характера произведения.

III. Анализ мелодии с целью выявить:

1. Преобладание в ней вокального или инструментального начала. Определяется выяснением диапазона мелодии, соотношения в ней поступенного и скачкообразного движения, качества скачков и поступенного движения (скачки на широкие или узкие, чистые, уменьшенные или увеличенные интервалы, поступенное движение по звукам диатонического или хроматического звукоряда) и т.д. Ответ на этот вопрос поможет определить жанр (во всяком случае – опору на первичный жанр) анализируемого произведения.

2. Соотношение аккордовых и неаккордовых звуков в мелодии, виды и выразительное значение неаккордовых звуков. Этот пункт важен для оценки характера мелодии. В определенной мере он является и показателем стиля.

3. Местоположение кульминации. Определяется самой высокой точкой в мелодии, поддержанной рядом других средств – динамикой, фактурой, метроритмом, гармонией. Положение кульминации (в начале, середине, «точке золотого сечения», в конце периода) имеет большое значение для

понимания эмоционального состояния, раскрываемого в данном музыкальном построении.

4. Характер ритма (спокойный, равномерный, пунктирный, триольный, синкопированный и т.д.), играющего важную роль в формировании образного содержания, выявлении жанровой природы музыкального произведения.

IV. Анализ гармонии, включающий характеристику следующих параметров:

Частота и регулярность гармонических смен. Частота смены гармоний может быть, условно говоря, нормальной – 1(2) раза в такте, замедленной – 1 раз на два и более такта, и ускоренной – на каждой доле такта. Она зависит также от темпа и метра произведения. Как ускоренный, так и замедленный ритм гармонических смен является важным выразительным фактором, создающим ощущения спокойствия, заторможенности или возбужденности, динамичности т.д. Регулярность или нерегулярность смены гармоний может стать как жанровым показателем (так, в жанрах танцевальной музыки – вальсе, мазурке и др. – гармония, как правило, меняется на сильную долю каждого такта), так и выразительным приемом.

Степень устойчивости гармонии. Зависит от частоты появления тоники. Этот показатель может определять как характер музыки, так и положение анализируемого фрагмента в музыкальной форме (сверхустойчивость код или крайняя неустойчивость развивающих разделов).

Строение аккордики: преобладание трезвучий и сектаккордов или септаккордов и нонаккордов, терцовых аккордов или аккордов с добавленными, заменными или альтерированными тонами, квартаккордов, кластеров. Это может стать существенным фактором при определении стиля музыкального фрагмента.

Соотношение диатоники и хроматики, виды хроматики. «Чистая» диатоника, как и обильная хроматика, отдельные ее виды (мажоро-минор, «искусственные лады» и др.) содержат в себе признаки как жанрового, так и эпохального и, в определенной мере, индивидуального стиля. Этот пункт важен и для характеристики выразительности музыки.

Состав каденций. Каденции могут быть серединными и заключительными; полными, плагальными, автентическими; совершенными и несовершенными; прерванными.

Наличие устойчивых аккордовых сочетаний – гармонических оборотов (плагальный, автентический, полный, прерванный, вопросно-ответный, фригийский, с проходящими и вспомогательными аккордами, с альтерированными аккордами, эллиптический и т.д.). Использование тех или иных оборотов является стилевым признаком некоторых эпохальных, национальных и индивидуально-авторских стилей (так, вопросно-ответный оборот – T-D-D-T – яркая «примета» гармонии венских классиков, а оборот с альтерированной субдоминантой, помещенной между тоническими

аккордами – это своеобразное гармоническое «клише» в музыке П. Чайковского).

Выявление гармонических приемов развития музыкального материала, таких как перегармонизация, секвенции, отклонения и др., выяснение их роли в создании кульминации.

«Точечный» анализ аккордики.

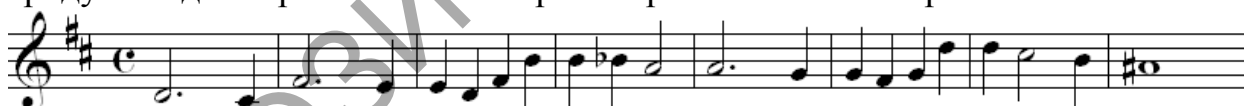
V. Выводы об участии гармонии, мелодии, фактуры, метроритма и других выразительных средств в создании музыкального образа, раскрытии содержания произведения.

VI. Выводы о наличии в мелодии, гармонии, фактуре и других элементах музыкального языка признаков эпохального, национального, индивидуально-авторского, жанрового стилей.

### **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ГАРМОНИЗАЦИИ МЕЛОДИИ<sup>5</sup>**

Основные шаги при гармонизации мелодии: 1) Слуховое восприятие мелодии; 2) Определение структуры мелодии от больших построений к меньшим – период, предложение, фраза, мотив.

I. 1. Перед тем, как приступить к гармонизации мелодии, нужно обязательно ознакомиться с ее звучанием: сыграть, спеть или прослушать внутренним слухом, и, возможно, не один раз. Осознание мелодии внутренним слухом особенно важно, так как на контрольной работе, на экзамене нет возможности пользоваться инструментом или петь вслух. В это время уточняется тональность, если возникает сомнение, то следует продумать два варианта – в мажоре и параллельном миноре:



(D или h).

2. На начальном этапе работы, когда гармонические средства очень ограничены, учащиеся идут по линии наименьшего сопротивления, т.е. цифровку подбирают, совершенно не учитывая характер звучания аккордовых функций. Однако такой прием не срабатывает по мере накопления материала, когда один и тот же звук можно гармонизовать несколькими средствами. При определении цифровки присутствуют два момента: 1) слуховое ощущение аккорда, оборота; 2) проверка, уточнение краски путем мышления на основе знаний.

II. Форма. Задача может состоять из одного периода: 8 тактов – два предложения, 8-тактного периода с двухтактным дополнением; периода из трех предложений; реже – в простой двухчастной или трехчастной форме.

<sup>5</sup> По учебно-методическому пособию Миненкова М.С. Теоретические и практические вопросы методики преподавания гармонии: Пособие для преподавателей музыкальных училищ и колледжей / М.С.Миненкова. – Минск: Мин-во культуры Республики Беларусь, УО «Белорусская государственная академия музыки», 2010. – С. 66-70.

Сразу же после определения формы намечаются *виды каденций*: половинные, заключительные, прерванные, дополнительные плагальные.

*Половинные*: T-D, S-D, II<sub>6</sub>-D, S-K<sup>6</sup><sub>4</sub>-D, S-DD-D, II<sup>6</sup><sub>5</sub>-K<sup>6</sup><sub>4</sub>-D и т.п.

*Заключительные*: S-D<sub>7</sub>-T, S-K<sup>6</sup><sub>4</sub>-D<sub>7</sub>-T, SII<sup>6</sup><sub>5</sub><sup>#1,3</sup>-K<sup>6</sup><sub>4</sub>-D<sub>7</sub>-T, SII<sup>4</sup><sub>3</sub><sup>#1,3</sup>-K<sup>6</sup><sub>4</sub>-D<sub>7</sub>-T. В миноре – S<sup>#1</sup><sub>7</sub>-K<sup>6</sup><sub>4</sub>-D<sub>7</sub>-t, S<sup>6</sup><sub>5</sub><sup>#1</sup>-K<sup>6</sup><sub>4</sub>-D<sub>7</sub>-t.

*Прерванные*: D<sub>7</sub>-VI, D<sub>7</sub>-S<sub>6</sub>, S-K<sup>6</sup><sub>4</sub>-DVII<sub>7</sub>→VI.

*Дополнительные*: T-S<sup>6</sup><sub>4</sub>-T, T-II<sup>6</sup><sub>5</sub>-T, T-II<sub>2</sub>-T, T-г. II<sup>4</sup><sub>3</sub><sup>#1,3</sup>-T, T-VI-T, T-VI-S-T, T-II<sup>4</sup><sub>3</sub>-II<sup>4</sup><sub>3</sub><sup>#1</sup>-T, T-D<sub>7</sub>→s-II<sub>2</sub>-T.

Далее намечаются основные этапы развития: *начальная стадия, стадия движения и кульминация*.

1. Начальная фаза (перволотчок, импульс, экспозиционное «осторожное» раскачивание) – это различные обыгрывания тоники всевозможными вспомогательными, проходящими оборотами, тонический органнй пункт:

T-S<sup>6</sup><sub>4</sub>-T, T-II<sup>#1,3</sup><sub>2</sub>-T, T<sub>6</sub>-II<sup>#1,3</sup><sub>7</sub>-T<sub>6</sub>, t<sub>6</sub>-S<sup>#1</sup><sub>2</sub>1-t<sub>6</sub>; D<sub>2</sub>-T<sub>6</sub>, DD...-D-t, T-D<sup>6</sup><sub>4</sub>-T, T-D43-T<sub>6</sub>.

2. Развивающая фаза – неустойчивость; обороты, не подчеркивающие тонику, т.е. без ее участия, или, если тоника есть, то скользящая, на слабой доле: D<sub>7</sub>-S<sup>6</sup><sub>4</sub>-D<sup>6</sup><sub>5</sub>, D<sup>4</sup><sub>3</sub>-III-D<sub>2</sub>, D<sup>6</sup><sub>5</sub>-S<sup>6</sup><sub>4</sub>-D<sup>4</sup><sub>3</sub>, D<sup>4</sup><sub>3</sub>-T<sub>6</sub>-D<sub>2</sub>, DVII<sub>7</sub>-S<sup>6</sup><sub>4</sub>-DVII<sup>4</sup><sub>3</sub>, DVII<sub>2</sub>-D-DVII<sup>4</sup><sub>3</sub>; эллиптические обороты, избегание тоники, секвентность.

3. Кульминация: сильные, свежие средства, новая гармония, не звучавшая ранее, чаще всего – на острых, неустойчивых аккордах DDVII... с альтерацией, SII... с альтерацией.

В задачах с отклонениями и модуляциями особую роль играет определение границ фраз, иногда мотивов, которые представляют собой *микротональные центры*. Так, обозначив границы фраз, вслушиваемся, находим опорный звук фразы. Опорный звук принимаем за приму, терцию или квинту *временной тоники*, т.е. новой тональности (слух и мышление подскажет правильность выбора). Затем возвращаемся назад, к исходному тону фразы и определяем все «хозяйство» новой тональности, т.е. какими средствами представлена «микротональность» (D-T, S-D-T, S-DD-D-T):

Для облегчения определения отклонения можно порекомендовать некоторые признаки в мелодии:

а) звук остается на месте – так ведет себя прима доминанты при разрешении в квинту тоники, например, в До мажоре – ми(1)-ми(5) = D→VI, ля(1)-ля(5) = D→II и т.д.;



б) звук движется на полутон вверх – так ведет себя терцовый тон доминанты при разрешении в приму тоники, например, в До мажоре до#(3)-ре(1) = D→II, ре#(3)-ми(1) = D→III и т.д.;

в) звук движется на секунду вниз – так переходит квинтовый тон доминанты в приму тоники или септима доминанты – в терцовый тон тоники:

D T D→VI D→II D T D→S D→II DD D D→III D→VI

Вариант решения задачи с двумя отклонениями:

$D_2 \rightarrow S_6$   $D_7 \rightarrow VI$

Вариант с четырьмя отклонениями:

$D_2 \rightarrow S_6$   $D_5^6 \rightarrow VII$   $D_5^6 \rightarrow III$   $D_7 \rightarrow VI$

При анализе мелодии задачи не мешает обратить внимание на гаммообразные участки темы и варианты их гармонизации.

*Восходящее движение:*

- от I к III ступени:  $T_6$ -D<sub>6</sub><sup>4</sup>-T, VI-D-T;
- от II к IV ступени:  $\Pi_6$ -T<sub>6</sub>-II,  $\Pi_5^6$ -T<sub>6</sub>-II<sub>7</sub>,  $\Pi_5^6$ -T<sub>6</sub>-D<sub>3</sub><sup>4</sup>, D<sub>2</sub>-III-D<sub>3</sub><sup>4</sup>;
- от III к V ступени: T-D<sub>3</sub><sup>4</sup>-T<sub>6</sub>;
- от IV к VI ступени: S<sub>6</sub>-T<sub>4</sub><sup>6</sup>-S,  $\Pi_3^4$ -T<sub>4</sub><sup>6</sup>-II<sub>5</sub><sup>6</sup>, DVII<sub>3</sub><sup>4</sup>-D-DVII<sub>5</sub><sup>6</sup>;
- от V к VII ступени: D<sub>5</sub><sup>6</sup>-II<sub>4</sub><sup>6</sup>-D<sub>7</sub>;
- от VI к VIII ступени: S-VII<sub>6</sub>-T<sub>6</sub>; SII<sub>7</sub><sup>#1,3</sup>-DVII<sub>6</sub>-T;
- от VII к II ступени: D<sub>3</sub><sup>4</sup>-S<sub>4</sub><sup>6</sup>-D<sub>5</sub><sup>6</sup>, DVII<sub>5</sub><sup>6</sup>-S<sub>4</sub><sup>6</sup>-DVII<sub>7</sub>.

*Нисходящее движение:*

- от III к I ступени: T-D<sub>4</sub><sup>6</sup>-T<sub>6</sub>, D<sub>2</sub><sup>6-5</sup>-T<sub>6</sub>, T(ш.)-D<sub>6</sub>-VI;
- от IV к II ступени: II-T<sub>6</sub>-II<sub>6</sub>, II<sub>7</sub>-T<sub>6</sub>-II<sub>5</sub><sup>6</sup>, D<sub>3</sub><sup>4</sup>-III-D<sub>2</sub>;
- от V к III ступени: T<sub>6</sub>-D<sub>3</sub><sup>4</sup>-T, D<sub>6</sub>-D<sub>5</sub><sup>6</sup>-T;
- от VI к IV ступени: S-T<sub>4</sub><sup>6</sup>-S<sub>6</sub>,  $\Pi_5^6$ -T<sub>4</sub><sup>6</sup>-II<sub>4</sub><sup>3</sup>, DVII<sub>5</sub><sup>6</sup>-D-DVII<sub>3</sub><sup>4</sup>; D<sub>9</sub>-D<sub>7</sub>;
- от VII к V ступени: D<sub>7</sub>-II<sub>4</sub><sup>6</sup>-D<sub>5</sub><sup>6</sup>;
- от I к VI ступени: T-III-S, VI-III-S, T-D<sub>7</sub>→(VI)S;

- от II к VII ступени:  $D_5^6-S_4^6-D_3^4$ ,  $D_{VII_7}-S_4^6-D_{VII_5}^6$ .

Если участки одинакового тематического материала находятся *на расстоянии*, то вариант цифровки можно *повторить*. Если они рядом, то обязательно гармонизовать другим способом.

Секундовые интонации не всегда нужно гармонизовать разными функциями, что приводит к суетливости, клочковатости. Их можно гармонизовать и так:

C-dur:	ми – ре	ля – соль	соль – фа	
	T – D	S – D	T – S	
	$D_7^{6-5}$	$D_{VII_3}^4 - D_2$	$D_6 - D_5^6$	(такие варианты звучат,
	$D_2^{6-5}$	$D_9 - D_7$	$D - D_7$	как задержания)

В темах II, II<sub>7</sub> надо обратить внимание на то, что если прима аккорда II ступени идет на ступень вниз, то не следует употреблять II<sub>5</sub><sup>6</sup>, а заменить его на II<sub>6</sub>.

При прохождении тем от II<sub>7</sub> до D<sub>9</sub> отрезки «монотонной» мелодии с повтором нот и сдвигом на секунду вниз следует гармонизовать так:

C-dur:	фа-фа-фа-ми	ля-ля-соль-соль	до-си-си-до
	II <sub>7</sub> -VII <sub>5</sub> <sup>6</sup> -D <sub>3</sub> <sup>4</sup> -T	II <sub>2</sub> -VII <sub>7</sub> -D <sub>5</sub> <sup>6</sup> -T	II <sub>3</sub> <sup>4</sup> -VII <sub>2</sub> -D <sub>7</sub> -T
		S-D <sub>9</sub> -D <sub>7</sub> -T	

Итак, после оформления цифровки приступаем к гармонизации задачи. Важно выбрать расположение начального аккорда, чтобы на каком-то участке не оказаться в неудобном положении. Для этого следует заглянуть вперед, примериться. Вообще расположением аккорда надо уметь свободно манипулировать, зная досконально, в каких условиях его можно изменить. Например: перемещение аккорда, терцовые скачки в среднем голосе, скачки при соединении сектаккордов, при разрешении D<sub>2</sub> в T<sub>6</sub>, D<sub>7</sub> в VI, D<sub>7</sub> в T. По ходу действия для удобства голосоведения можно что-то изменить в цифровке, например, вид обращения аккорда.

Какие ошибки чаще всего встречаются в задачах?

- 1) ведение всех голосов в одном направлении;
- 2) неправильное разрешение всех видов септаккордов;
- 3) неправильное перемещение D<sub>7</sub> и его обращений;
- 4) неоправданные скачки;
- 5) параллельные октавы и квинты, явные или скрытые;
- 6) переченье;
- 7) неправильное удвоение (следует оговорить возможные случаи нарушения удвоения).

Особенно часто встречаются в задачах параллельные квинты и октавы.

*Параллельные квинты или октавы образуются:*

- 1) при соединении S – D<sub>6</sub>, если оба аккорда звучат в мелодическом положении квинты;
- 2) если S в широком расположении в мелодическом положении терции соединяется с D<sub>6</sub>;
- 3) если в соединении S<sub>6</sub> – D<sub>6</sub> оба аккорда звучат в мелодическом положении квинты;

- 4) при соединении  $SII_6$  с  $K^6_4$ ;
- 5) при соединении двух секстаккордов;
- 6) при неправильном разрешении септаккордов и их обращений;
- 7) при гармонизации восходящего скачка прим или квинт секстаккордом (первый, нижний, звук), а затем трезвучием (второй, верхний звук) – в такой ситуации неизбежны *скрытые* октавы или квинты.



S D<sub>6</sub> S D<sub>6</sub> S<sub>6</sub> D<sub>6</sub> II<sub>6</sub> K<sup>6</sup><sub>4</sub> II<sub>6</sub> K<sup>6</sup><sub>4</sub> T<sub>6</sub> D<sub>6</sub> S<sub>6</sub> T<sub>6</sub> D<sub>6</sub> T D<sub>6</sub> T

Следует повторно представить работу на следующем занятии в исправленном виде. Не рекомендуется подбирать цифровку за фортепиано, так как во время контрольной работы и экзамена такой возможности не будет.

### ЗАДАЧИ ОБОБЩАЮЩЕГО ХАРАКТЕРА

6

Musical notation for measures 6 and 7. Measure 6 is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 7 is in 3/8 time with the same key signature. A red accent mark is placed over the second measure of measure 7.

7

Musical notation for measures 8 and 9. Measure 8 is in common time with a key signature of two sharps. Measure 9 is in 3/4 time with the same key signature.

8

Musical notation for measures 10 and 11. Measure 10 is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 11 is in common time with the same key signature.

9

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 is in 3/4 time with a key signature of two sharps. Measure 13 is in 3/4 time with the same key signature.

10

Musical notation for measures 14 and 15. Measure 14 is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 15 is in 3/4 time with the same key signature.

11

Musical notation for measures 16 and 17. Measure 16 is in common time with a key signature of two sharps. Measure 17 is in common time with the same key signature.

12

Musical notation for measures 18 and 19. Measure 18 is in 3/4 time with a key signature of two sharps. Measure 19 is in 3/4 time with the same key signature.

13

Musical notation for measures 20 and 21. Measure 20 is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 21 is in 3/4 time with the same key signature.

14

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The music consists of eighth and sixteenth notes.

15

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The music consists of eighth and sixteenth notes.

16

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes.

17

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes.

18

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The bottom staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes.

19

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The bottom staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The music consists of eighth and sixteenth notes.

20

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The bottom staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The music consists of eighth and sixteenth notes.

21

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The bottom staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The music consists of eighth and sixteenth notes.

22

23

24

**НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ ДЛЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

1.

*Аноним. Куранта*

2.

*С.М.Кеннеди. Куранта*

Allegretto [ $\text{♩} = 56$  ( $\text{♩} = 84$ )]

3.

У.Бёрд. Вариации на тему народной ирландской песни

Andante ( $\text{♩} = 60$ )

4.

Аноним. Ирландская похоронная песня

Moderato (♩. = 63 - 56)

3

(5)

cresc.

ritenuto

9

*p*

5.  
Vivace

10

(8<sup>va</sup>)

(8<sup>va</sup>)

6.  
Moderato commodo



Piano

7. «Вьюн на воде извивается» (П.Чайковский. 50 русских народных песен)

8. «Не было ветру» (М.Балакирев. Сборник русских народных песен)

9. «Голова ль ты, моя головушка» (П.Чайковский. 50 русских народных песен)

10.

Н.Римский-Корсаков «Садко»

11. «Былина о Вольге и Микуле» (Римский-Корсаков. Сто русских народных песен)

12. «За двором лужок зеленешенок» (Чайковский. 50 русских народных песен)

13. Глинка «Руслан и Людмила»

14.

М.Ипполитов-Иванов. «О край родной»

Moderato

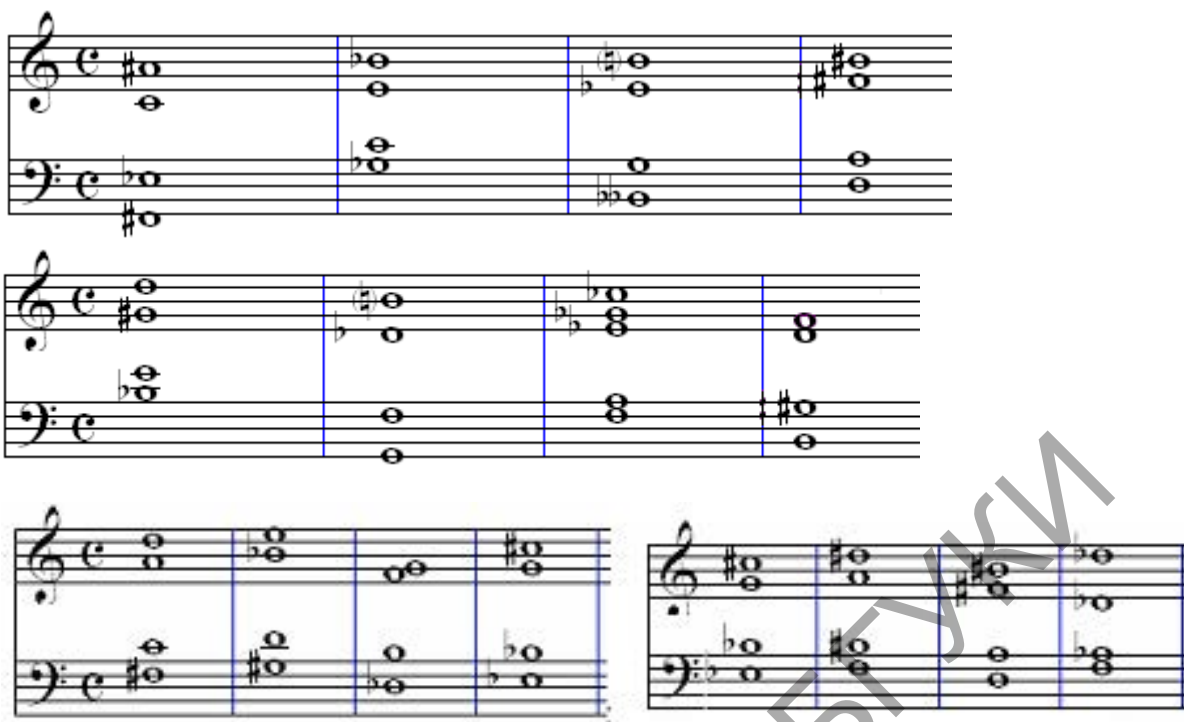
15.

Л.Бетховен. Соната для ф-но №10, ч.2

mp

**МАТЕРИАЛ ДЛЯ ИНТЕРАКТИВНОГО ЗАНЯТИЯ ПО ТЕМАМ  
«СЕПТАККОРДЫ» И «АЛЬТЕРАЦИЯ»**





## РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### *ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ПО ТЕМАМ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ*

#### **Тема 1. Основные музыкально-теоретические понятия гармонии.**

##### *1. 1. Гармония, ее связь с другими компонентами музыкального языка*

1. Приведите разные значения термина «гармония».
2. С какими компонентами музыкального языка гармония находится в тесной связи?
3. В чем заключается выразительная роль гармонии в музыке?
4. В чем проявляется формообразующая роль гармонии?
5. В чем проявляется стилеобразующая роль гармонии?
6. Дайте определения понятиям «фонизм», «гармоническая функция».
7. В чем выражаются отличия модальной гармонии от классической функциональной?
8. Когда сформировалась классическая гармония?
9. Назовите характерные особенности гармонии эпохи романтизма.

##### *1. 2. Аккорд как основная единица гармонического языка*

10. Дайте определения понятия «аккорд».
11. Как развивалась структура аккорда?
12. Назовите типы аккордов терцовой структуры.
13. Назовите другие принципы строения аккорда в музыке конца XIX-XX вв.

14. Как называются тоны трезвучия, септаккорда?
15. Каковы признаки тесного и широкого расположений аккорда?
16. Сформулируйте правила удвоения в аккорде.
17. Что такое мелодическое положение аккорда?
18. Назовите обращения трезвучия.

### ***1. 3. Гармония и лад***

19. Назовите аккордовые функции.
20. Что такое побочные аккорды?
21. Дайте определение основных и переменных функций аккордов.
22. Перечислите натуральные диатонические лады.
23. Каковы мелодические и гармонические признаки натуральных ладов?
24. Какова сфера применения натуральных диатонических ладов?

### ***1. 4. Гармония и форма***

25. Дайте определение каденции.
26. Назовите виды каденций и их состав.
27. Какова роль кадансового квартсектаккорда в музыке?
28. Дайте характеристику периода по тональному плану.
29. Назовите гармонические средства расширения периода.

## ***Тема 2. Трезвучия и септаккорды с обращениями***

### ***1.1. Трезвучия главных и побочных ступеней с обращениями***

30. Назовите главные и побочные трезвучия.
31. Дайте определение гармонического способа соединения аккордов.
32. Дайте определение мелодического способа соединения аккордов.
33. Назовите основные гармонические обороты.
34. Какова роль сектаккордов в периоде?
35. Что удваивается в сектаккордах главных и побочных ступеней?
36. Охарактеризуйте обороты с проходящими квартсектаккордами. В чем причина их популярности в классической музыке?
37. Приведите способы гармонизации скачка в мелодии.

### ***2.2. Септаккорды главных и побочных ступеней с обращениями***

38. Назовите 7 разновидностей структуры септаккордов.
39. Каковы фонические качества различных видов септаккордов?
40. Назовите наиболее распространенные в музыке септаккорды.
41. Каковы правила разрешения септаккордов в консонирующие трезвучия?
42. Объясните механизма перехода септаккорда в септаккорд.
43. Как применяется доминантсептаккорд с секстой?
44. Каковы особенности применения доминантового нонаккорда, его фонические свойства?

## ***Тема 3. Приемы фактурного преобразования гармонии***

### ***1.1. Основные приемы мелодической фигурации***

45. Назовите виды мелодической фигурации.
46. Каковы особенности применения вспомогательных звуков?
47. Как используются проходящие звуки?

48. Что такое камбиата?  
49. Назовите специфическую особенность предмета.  
50. Каково отличие задержания от всех других видов неаккордовых звуков?  
51. Каковы выразительные возможности разных видов неаккордовых звуков?  
52. Что такое педаль и каково ее значение в музыке?

### **3.2. Гармония и фактура**

53. Назовите виды фактуры в музыке.  
54. Дайте определение гомофонной фактуры.  
55. Назовите функции голосов в гомофонной фактуре.  
56. Что такое фигурация, каково ее выразительное значение в музыке?  
57. Назовите виды фигурации и их жанровые возможности.

## **Тема 4. Альтерационная хроматика**

### **1.1. Исторический процесс освоения хроматики**

58. Что такое хроматика?  
59. Назовите виды хроматики.  
60. Что представляла собой хроматика в античную эпоху, в эпоху средневековья, Возрождения?  
61. Как развивалась хроматика в эпоху барокко, классицизма, романтизма?  
62. Назовите явления хроматики в XX веке.

### **4.2. Альтерация аккордов субдоминантовой группы**

63. Дайте определение альтерации.  
64. Назовите альтерированные аккорды субдоминантовой группы.  
65. Объясните причину двойной трактовки названий аккордов субдоминантовой группы с повышенной IV ступенью.  
66. В каких оборотах употребляются аккорды альтерированной субдоминанты?  
67. Что такое «неаполитанская гармония» и каковы ее фонические качества?

### **4.3. Альтерация аккордов доминантовой группы**

68. Перечислите альтерированные аккорды доминантовой группы.  
69. Каковы выразительные возможности альтерированных доминант?  
70. Назовите «авторские» альтерированные доминанты.  
71. В каких музыкальных стилях широко применяются альтерированные доминанты?

## **Тема 5. Модуляционная хроматика: отклонения**

### **5.1. Отклонения в тональности первой степени родства**

62. Дайте определение отклонения в музыке.  
63. Назовите разновидности отклонений.  
64. Каково значение отклонений в музыке?  
65. Сформулируйте правило голосоведения при появлении побочного доминантового или субдоминантового аккорда в отклонении.  
66. Назовите внешние признаки отклонения в мелодии.

### **5.2. Эллипсис**

67. Дайте определение и перевод понятия «эллипсис».

68. Какие наиболее распространенные эллиптические обороты?  
69. Какое мелодическое движение является признаком эллиптического оборота?  
70. Назовите сферы применения эллиптических последовательностей.

## **Тема 6. Модуляция**

### **6.1. Общая теория модуляции**

71. Дайте определение модуляции.  
72. Назовите виды модуляций.  
73. Назовите тональности I степени родства.  
74. Назовите тональности II степени родства.  
75. Назовите тональности III степени родства.  
76. Назовите тональности IV степени родства.  
77. Какие трактовки системы тонального родства вы знаете?  
78. На чем базируется тональное родство?  
79. Что такое тональный план произведения?  
80. Дайте тонально-гармоническую характеристику экспозиционного, развивающего и заключительного разделов музыкальной формы.

### **6.2. Постепенная модуляция в тональности I, II степеней родства**

81. Что такое постепенная модуляция?  
82. Что такое общий аккорд и каково количество общих аккордов при постепенной модуляции?  
83. Каковы наиболее употребимые в музыке направления постепенной модуляции?  
84. В чем заключается формообразующая роль постепенной модуляции?  
85. Определите местоположение общего аккорда в периоде.  
86. Как совершается модуляция в тональности II степени родства?

### **6.3. Внезапная модуляция без энгармонизма («ускоренная» модуляция)**

87. В какие тональности совершается ускоренная модуляция?  
88. Назовите общий аккорд при ускоренной модуляции?  
89. В музыке какого периода распространены ускоренные модуляции?  
90. Через какие аккорды часто совершается ускоренная модуляция в музыке композиторов-романтиков?

### **6.4. Внезапная энгармоническая модуляция. Другие способы модулирования**

91. Дайте определение энгармонической модуляции.  
92. Через какой септаккорд совершалась энгармоническая модуляция в эпоху барокко?  
93. Объясните механизм совершения энгармонической модуляции через уменьшенный септаккорд.  
94. Что такое «ложный доминантсептаккорд»?  
95. Назовите 3 способа совершения энгармонической модуляции через малый мажорный септаккорд.  
96. Какова выразительно-конструктивная роль энгармонической модуляции?  
97. Что такое мелодико-гармоническая модуляция?



98. В каких музыкальных стилях используется мелодическая модуляция?
99. Что такое сопоставление тональностей? Где в музыкальной форме произведения оно применяется?

## **Тема 7. Хроматика мажоро-минора и виды хроматических структур в музыке XX в.**

### **7.1. Мажоро-минор**

100. Дайте определение понятия «мажоро-минор».
101. Назовите 3 разновидности мажоро-минора.
102. Назовите аккорды одноименного мажоро-минора и миноро-мажора.
104. Каковы распространенные в музыке XIX-XX вв. обороты с участием аккордов мажоро-минора?
105. Назовите аккорды параллельного и однотерцового разновидностей мажоро-минора.
106. Каковы выразительные возможности аккордов мажоро-минора?

### **7.2. Аккордика, тональность, техники композиции в музыке XX в.**

107. Назовите интервальные принципы построения аккордов в музыке XX века.
108. Что такое полиаккорд?
109. Что такое сонор?
110. Назовите известные симметричные лады. В музыке каких композиторов они широко применяются?
111. Каковы выразительные свойства «искусственных ладов»?
112. Что такое полиладовость, политональность? В музыке каких композиторов они встречаются?
113. Дайте определение хроматической тональности.
114. Что такое «центральный элемент» хроматической тональности?
115. Что такое атональность? Какова история ее происхождения?
116. Дайте определение серийной техники, додекафонии.
117. Как организована серия?
118. Назовите техники композиции в музыке второй половины XX века.

## **ПЕРЕЧЕНЬ ЗАДАНИЙ ПО ТЕМАМ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ**

### **1. 1. Гармония, ее связь с другими компонентами музыкального языка**

1. Анализ модальной гармонии эпохи Возрождения;
2. Сравнительный анализ двух разностилевых фрагментов (в форме периода) с целью определения эпохального, национального, индивидуально-авторского, жанрового стилей. Методику анализа см. в Комплексе.

Материал для гармонического анализа: Комплекс: Нотные примеры для гармонического анализа: №№ 1-4, 5-6.

### **1. 2. Аккорд как основная единица гармонического языка**

1. Строить трезвучия в тесном и широком расположениях;
2. Играть на фортепиано трезвучия в тесном и широком расположениях от всех белых клавиш.

### **1. 3. Гармония и лад**

Гармонический анализ народно-ладовой гармонии в обработках народных песен (Римского-Корсакова, Балакирева).

### **1. 4. Гармония и форма**

1. Гармонический анализ разных типов периода, приемов расширения периода. Материал для анализа: Мелодии с сопровождением для музыкального диктанта и гармонического анализа / Сост. Г.Белянова. – Л.: Музыка, 1990. – С. 3 № 2, с. 4 № 4, с. 7 № 12, с. 15, № 6, с. 17 № 12, с. 30 № 39, с. 38 № 12;

2. Построение и игра каденций с участием кадансового квартсекстаккорда.

#### **2.1. Трезвучия главных и побочных ступеней с обращениями**

1. Письменные упражнения на соединение трезвучий в разных расположениях и мелодических положениях;

2. Решение задачи с использованием трезвучий главных и побочных ступеней;

3. Решение задачи с использованием распространенных оборотов с проходящими аккордами. Методику решения задач см. в Комплексе.

Материал для решения задач: Учебно-методические указания по гармонии: в 3 ч. / Н.Ивченко.– Ч.3. : №№ 2, 5, 8, 9, 11, 28, 35, 39. Долматов, Н. Гармония: Практический курс / Н.Долматов. – М.: Изд.центр “Academia”, 1999. – с. 45 №№ 1-7.

#### **2.2. Септаккорды главных и побочных ступеней с обращениями**

1. Построение септаккордов V, VII, II ступеней с разрешением их в тонику;

2. Играть кварто-квинтовой и терцовой последовательностей септаккордов;

3. Решение задач с использованием септаккордов;

4. Сравнительный анализ использования побочных септаккордов в музыке разных национальных стилей.

Использование интерактивных технологий в освоении темы: проведение соревнования-эстафеты по определению функции, обращения, тональной принадлежности и разрешению септаккордов.

Материал для соревнования-эстафеты: Комплекс: с. 86.

Материал для решения задач: Учебно-методические указания по гармонии: в 3 ч. / Н.Ивченко. – Ч. III: №№ 42, 45. Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин.: № 382 – 6, 9.

Материал для сравнительного гармонического анализа: Шуман – романс «Я не сержусь», Рахманинов – «Вокализ».

#### **3.1. Основные приемы мелодической фигурации**

1. Играть каденции и секвенции с разными видами неаккордовых звуков;

2. Решение задач с неаккордовыми звуками;

3. Гармонический анализ примеров с неаккордовыми звуками.

4. Творческая работа: стилизация: продление до периода заданного 2-4-тактного построения с целью использования характерных для данного фрагмента приемов мелодической фигурации.

Материал для игры каденций и секвенций: Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н.Хадзінская. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – с. 6-9.

Материал для решения задач с неаккордовыми звуками: Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н.Хадзінская. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – С. 14-18. Миненкова, М.С. Гармоническое сольфеджио. Учебное пособие по слуховому анализу / М.С.Миненкова. – Минск: БелППК – Мозырь: “Белый ветер”, 2001. – С. 66-70.

Материал для гармонического анализа: Мелодии с сопровождением для музыкального диктанта и гармонического анализа / Сост. Г.Белянова. – Л.: Музыка, 1990. – С. 3 № 2, с. 4 № 4, с. 10 № 5, с. 13 № 3, с. 15 № 16, с. 20 № 19.

Материал для творческих работ: Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н.Хадзінская. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – С. 13, 33-36.

### **3.2. Гармония и фактура**

1. Гармонический анализ примеров разных видов фактуры и фигурации;
2. Подобрать аккомпанемент к песне, романсу (методические рекомендации к подбору аккомпанемента см. на с.29 учебного пособия Ходинской Н.Н. «Фактура ў курсе гармоніі»).
3. Творческие виды работы: 1) сочинение фактурных вариаций на заданную гармоническую схему или мелодию (методические рекомендации к сочинению вариаций см. на с. 26-28 учебного пособия Ходинской Н.Н. «Фактура ў курсе гармоніі»); 2) стилизация – досочинение заданного фрагмента до периода с сохранением и развитием предложенного типа фактуры и фигурации.

Материал для гармонического анализа: Мелодии с сопровождением для музыкального диктанта и гармонического анализа / Сост. Г.Белянова. – Л.: Музыка, 1990. – С. 9 № 4, с. 12 № 1, с. 20 № 18, с. 28 № 36, с. 32 № 41, с. 43 № 20, с. 84 № 22, с. 85 № 25, с. 94 № 46.

Материал для игры песни, романса с аккомпанементом: Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н.Хадзінская. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – С. 38 №№ 1-10.

Материал для творческих видов работы: Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н.Хадзінская. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – с. 29, с. 33-36.

#### **4.1. Исторический процесс освоения хроматики**

Гармонический анализ образцов «экспериментальной» хроматики О.Лассо, К.Джезуальдо (Комплекс: с. 23-24).

#### **4.2. Альтерация аккордов субдоминантовой группы**

1. Гармонизовать мелодии:

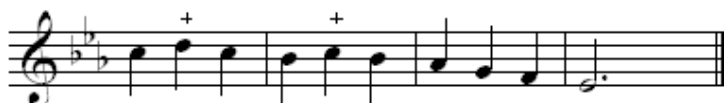
1)



2)



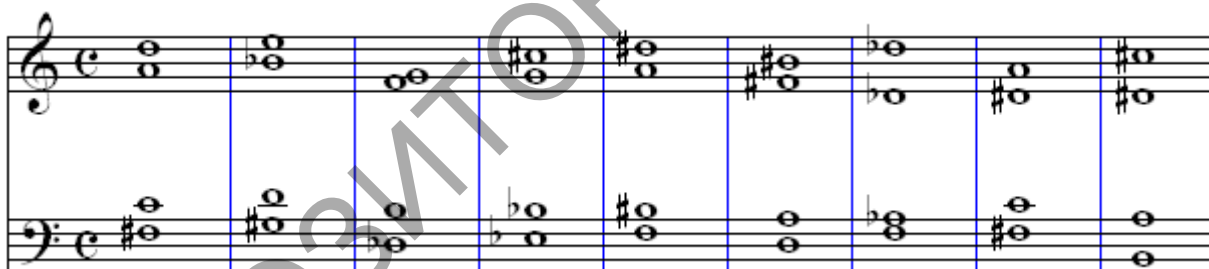
3)



5)



2. Определить и разрешить аккорды:



3. Гармонический анализ: Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): пособие для студентов / Н.Ходинская. БГУКИ, 2012. – №№ 1-19.

– Ми

#### 4.3 Альтерация аккордов доминантовой группы

1. Играть секвенции:

1)



2)

Musical score for exercise 2, consisting of two staves (treble and bass clef) in G major and 6/8 time. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

3)

Musical score for exercise 3, consisting of two staves in C major and common time. The treble staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

4)

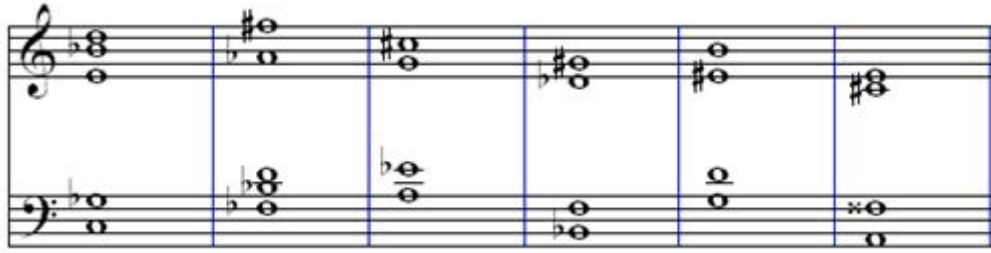
Musical score for exercise 4, consisting of two staves in G major and 3/4 time. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

5)

Musical score for exercise 5, consisting of two staves in G major and 3/4 time. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

3. Определить и разрешить аккорды:

Musical score for exercise 3.1, consisting of two staves in C major and common time. The score shows a sequence of chords in both the treble and bass staves, intended for identification and resolution.



2. Гармонизовать мелодии:

1)



2)



3)



4) гармонизовать и досочинить еще 2 такта с завершением на Т в положении примы:



5)



### 5.1. Отклонения в тональности первой степени родства

1. Играть кварто-квинтовую и терцовую цепочки отклонений в разных тональностях.
2. Играть автентические и «глубокие» отклонения во все тональности I степени родства из выбранной тональности. Игра отклонения должна состоять из исходного аккорда – Т, побочных аккордов с разрешением и возвращения в основную тональность либо через ее D, либо в виде каденции. Например:

«глубокое» отклонение без каденции

автентическое отклонение с каденцией

Т II<sub>43</sub>→D<sub>7</sub> → II D<sub>43</sub> Т Т D<sub>43</sub>→VI r. II<sub>65</sub><sup>#1,3</sup> K<sub>64</sub> D<sub>7</sub> Т

3. Гармонизовать мелодии:

1) (в этой задаче надо сделать 7 отклонений)

2)

3) (в этой задаче есть два не совсем обычных отклонения)

4) (найдите два «глубоких» отклонения)

5) (сделайте не менее двух «глубоких» отклонений)



6) (в этой задаче можно сделать 8 отклонений)

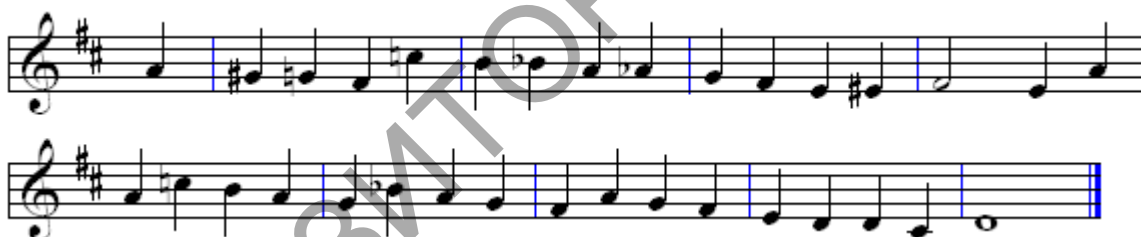


4. Гармонический анализ: Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): пособие для студентов / Н.Ходинская. – Минск: БГУКИ, 2012. – №№ 33-70.

### 5.2 Эллипсис

1. Играть эллиптические цепочки, начиная от любого септаккорда.
2. Гармонизовать мелодии (в этих задачах надо сделать по одной доминантовой и одной субдоминантово-доминантовой эллиптической цепочке):

1)



2)



3. Гармонический анализ: Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): пособие для студентов / Н.Ходинская. – Минск: БГУКИ, 2012. – №№ 71-96.

#### 6.1. Общая теория модуляции

Гармонический анализ тонального плана и способов модулирования в романсе «Я помню чудное мгновенье» М.Глинки, «Грезах» Р. Шумана.

#### 6.2. Постепенная модуляция в тональности I, II степеней родства



1. Играть модуляции в тональности первой степени родства в форме периода с данным первым предложением. Период желательно делать повторной структуры, квадратный. Модуляцию совершить в тональности V, III VI ступеней. Первые предложения см. в учебном пособии «Фактура в курсе гармонии» Н.Ходинской – с.20, №№ 1-6. Второе предложение должно содержать неаккордовые звуки, присущие первому предложению.

2. Гармонизовать мелодии:

1)



2)



3)



4)



5)



3. Досочинить 2 предложения (на выбор) до периода в данной фактуре, смодулировав в одну из тональностей 1 степени родства. Предложения см. в учебном пособии «Фактура в курсе гармонии» Н.Ходинской (с. 33-35).

4. Написать фактурные вариации по предложенному плану, с модуляцией в конце каждой вариации (кроме темы и последней вариации) в тональности 1 степени родства. План и начальное построение см. в учебном пособии «Фактура в курсе гармонии» Н.Ходинской (с.15-17).

5. Гармонический анализ: Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): пособие для студентов / Н.Ходинская. – Милан: БГУКИ, 2012. – №№ 97-116.

– Ми

### 6.3. Внезапная модуляция без энгармонизма («ускоренная» модуляция)

1. Гармонизовать мелодии:

1)



2)



2. Гармонический анализ: Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): пособие для студентов / Н.Ходинская. – М.: БГУКИ, 2012. – №№ 147-169.

### 6.4. Внезапная энгармоническая модуляция. Другие способы модулирования

1. Играть энгармонические модуляции через малый мажорный септаккорд первым способом по следующим планам:

C-dur – h-moll, D-dur – Ges-dur, cis-moll – Es-dur, F-dur – gis-moll, b-moll – E-dur.

2. Досочинить данное предложение до периода с применением энгармонизма малого мажорного септаккорда:



3. Сделать гармонический анализ:

1)





2)



3)



4)



Материал для гармонического анализа: Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): пособие для студентов / Н.Ходинская. – Минск: БГУКИ, 2012. – №№ 117-146, 179-189.

4. Творческая работа: сочинение фактурно-жанровых вариаций на заданную тему с завершением каждого построения (периода) модулирующей разного вида: постепенной, ускоренной, энгармонической. Методику создания фактурно-жанровых вариаций см. в пособии Н.Н.Ходинской «Фактура ў курсе гармоніі» – с. 30-31.

Материал для сочинения фактурно-жанровых вариаций: Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н.Хадзінская. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – С. 31-32.

### 7.1. Мажоро-минор

1. Играть секвенции с аккордами мажоро-минора:



(по б.2 ↑)



(по б.3 ↓)

2. Гармонический анализ:

Musical notation for exercise 2, showing a sequence of chords in a major-minor sequence. The notation is in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first system shows a sequence of chords: C major, D minor, E major, F minor, G major, A minor, B major, C minor. The second system shows a sequence of chords: D minor, E major, F minor, G major, A minor, B major, C minor, D major.

Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): пособие для студентов / Н.Ходинская. – Мн.: БГУКИ, 2012. –

### 7.2. Аккордика, тональность, техники композиции в музыке XX в.

Ознакомление с образцами новых видов нотации в алеаторных, сонорных сочинениях. Материал: Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): пособие для студентов / Н.Ходинская. – Мн.: БГУКИ, 2012. – №№ 206-244.

## ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

### ***Диатонические варианты мажора и минора***

1. Приведите разные названия диатонических ладов.
2. В чем заключается основное отличие диатонических вариантов мажора и минора от коренных форм мажора и минора?
3. Что такое подгалянский лад?
4. Какие трезвучия являются наиболее яркими представителями диатонических вариантов мажора и минора?
5. Перечислите самые характерные обороты в диатонических ладах.
6. В музыке каких композиторов используются такие лады?

### ***Распространенные обороты с проходящими и вспомогательным квартсекстаккордами***

1. Каковы внешние признаки оборотов с проходящими аккордами в мелодии?
2. Каковы особенности голосоведения в таких оборотах?
3. На какую долю такта приходится, как правило, проходящий аккорд?
4. Перечислите наиболее употребимые обороты с проходящими аккордами.
5. Где в периоде можно встретить обороты со вспомогательными квартсекстаккордами?

### ***Скачки при употреблении трезвучий и сектаккордов***

1. Что такое скачок терций?
2. Сохраняется ли расположение аккорда при скачке терций?
3. Как гармонируется скачок со слабой доли на сильную вверх на кварту или квинту?
4. Какими аккордами гармонируется ход на восходящую сексту (со слабой доли на сильную)?
5. Назовите правило гармонизации скачка на октаву.
6. Как перемещается трезвучие при скачках на кварту, квинту, сексту?

### ***Доминантсептаккорд с секстой. Доминантовый нонаккорд***

1. Какой тон аккорда заменяет секста?
2. В каком голосе как правило помещается секста?
3. Каковы особенности разрешения сексты?
4. Назовите виды доминантового нонаккорда.
5. Какой тон аккорда пропускается в четырехголосном изложении?
6. Как разрешается нонаккорд?
7. Каковы выразительные возможности доминанты с секстой, доминантового нонаккорда? В каких музыкальных стилях встречаются эти аккорды?

### ***Системы родства тональностей***

1. Чем определяется близость тональностей?
2. Кем впервые в России была изложена система родства тональностей?
3. Назовите авторов иных систем родства тональностей.
4. Какие тональности составляют группу 1 степени родства?

5. Сколько тональностей входит в группу 2 степени родства по Н.Римскому-Корсакову?
6. Сколько общих аккордов с исходной тональностью у тональностей 3 степени родства (по Бригадному учебнику)?
7. Как найти тональности 4 степени родства (3-й по учебнику Римского-Корсакова)?
8. Сколько степеней родства тональностей предлагает Чайковский?

***Мелодико-гармоническая, мелодическая модуляции, сопоставление тональностей***

1. Как еще называют мелодико-гармоническую модуляцию?
2. В музыке каких стилей можно встретить мелодико-гармоническую модуляцию?
3. Дайте определение мелодической модуляции.
4. В каких моментах музыкальной формы чаще всего можно встретить мелодическую модуляцию?
5. Что такое сопоставление тональностей и в каких музыкальных стилях оно встречается?

***Стилевые направления, техники композиции в музыке XX века***

1. Назовите основные авангардные направления в искусстве XX века.
2. Назовите техники композиции в музыке первой половины XX века.
3. Кто был родоначальником серийной техники?
4. Что такое сериализм?
5. Назовите техники композиции в музыке второй половины XX века.
6. Что лежит в основе алеаторики?
7. Какие европейские и американские композиторы были приверженцами техники алеаторики?
8. Назовите разновидности сонорной техники.
9. Что такое конкретная музыка?
10. Назовите композиторов, которые положили начало репетитивной технике композиции.
11. Каковы основные приемы техники полистилистики?

***ПЕРЕЧЕНЬ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ТЕМАМ  
КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ***

***Диатонические варианты мажора и минора***

1) Письменный гармонический анализ образцов народно-песенного творчества и русской классической музыки с выделением характерных оборотов в натуральных ладах (Комплекс: Нотные примеры для гармонического анализа: №№ 3-7).

2) Гармонический анализ с определением ладовой переменности (Комплекс: Нотные примеры для гармонического анализа: №№ 8-9).

***Распространенные обороты с проходящими и вспомогательным  
квартсекстаккордами***

- 1) Конспект по теме.
- 2) Решение 2 задач из Учебника гармонии Дубовского И., Евсеева С., Соколова В., Способина И.: №№ 137 – 2, 3, 152 – 4, 5.

***Скачки при употреблении трезвучий и секстаккордов***

- 1) Конспект по теме.
- 2) Решение 2 задач из сборника Алексева Б. «Задачи по гармонии» (№№ 45 – 60).

***Доминантсептаккорд с секстой, доминантовый нонаккорд***

- 2) Строить и разрешать на фортепиано  $D_7^6$  и  $D_9$  от заданного звука.

***Системы родства тональностей***

- 1) Конспект по теме.
- 2) Составление схем всех степеней родства тональностей для D-dur, h-moll, As-dur, f-moll.

***Мелодико-гармоническая, мелодическая модуляции, сопоставление  
тональностей***

- 1) Конспект по теме.
- 2) Письменный гармонический анализ: Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): пособие для студентов / Н.Ходинская. – Минск: БГУКИ, 2012. – №176.

***Стилевые направления, техники композиции в музыке XX века***

Конспект по теме.

***ТЕСТЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ ПО ТЕМАМ УЧЕБНОЙ  
ДИСЦИПЛИНЫ***

**Тест № 1 (диатоника)**

1. *Что такое гармония?*
  - А. Аккомпанемент к мелодии.
  - Б. Соразмерность, слаженность, стройность.
  - В. Учебная дисциплина, изучающая все виды фактуры.
  - Г. Объединение звуков в созвучия и их закономерное последование.
2. *Что такое аккорд?*
  - А. Вид фактуры.
  - Б. Сопровождение к ведущей мелодии.
  - В. Самостоятельное созвучие, построенное по определенному принципу.
  - Г. Сочетание нескольких (не менее трех) звуков, которые можно расположить по терциям.
3. *Что такое аккордовая функция?*
  - А. Значение аккорда в ладу, зависящее от его отношения к ладовому центру.
  - Б. Расстояние от примы аккорда до I степени лада.
  - В. Тяготение аккорда к тональному центру.

Г. Роль аккорда в гармоническом движении в зависимости от его местоположения в ладу.

4. *Что такое фонизм аккорда?*

А. Инструментовка аккорда.

Б. Регистр, в котором расположен аккорд.

В. Особое качество созвучия, обусловленное прежде всего его строением.

Г. Окраска, характер звучания.

5. *Какие гармонические явления влияют на формообразование?*

А. Каденции.

Б. Обороты с проходящими аккордами.

В. Строение аккордов.

Г. Отклонения и модуляции.

6. *Что такое модальная гармония?*

А. Гармония в эпоху Средневековья, Возрождения.

Б. Гармония в монодийной музыке.

В. Гармония в серийной музыке.

Г. Гармония, опирающаяся на мелодическую, а не функциональную логику связи аккордов.

7. *Каково расстояние между тремя верхними соседними голосами в тесном расположении трезвучия?*

А. Не шире кварты.

В. Не шире терции.

Б. Не шире квинты.

Г. Не уже терции.

8. *Каково расстояние между тремя верхними соседними голосами в широком расположении трезвучия?*

А. Шире октавы.

В. Не шире сексты.

Б. Не уже кварты.

Г. Не уже квинты.

9. *Какое расстояние может быть между басом и тенором?*

А. От унисона до октавы.

В. От унисона до двух октав.

Б. Больше двух октав.

10. *Что обычно удваивается в трезвучии?*

А. Прима. Б. Квинта. В. Терция.

11. *Что удваивается в сектаккордах T, S, D?*

А. Прима или терция. Б. Терция или квинта. В. Прима или квинта.

12. *Что такое скачок терций?*

А. Скачковое движение соседних голосов параллельными терциями.

Б. Соединение трезвучий скачком в сопрано или теноре со сменой расположения.

В. Скачок терцовых тонов септаккордов,

Г. Скачок при соединении трезвучий, находящихся в мелодическом положении терций.

13. *В каких случаях может происходить смена расположения?*

А. Между тактами.

Б. При соединении разных аккордов.

В. При перемещении одного аккорда.



Г. На грани предложений.

14. Что удваивается в неполном септаккорде?

А. Прима. Б. Терция или квинта. В. Ничего.

15. На каких ступенях строятся самые распространенные септаккорды?

А. I, IV, V. Б. V, VII, II. В. I, II, VII.

16. На каких ступенях мажора строятся малые минорные септаккорды?

А. I, IV, V. Б. V, II, VII. В. II, III, VI.

17. На каких ступенях натурального минора строятся малые минорные септаккорды?

А. I, IV, V. Б. V, II, VII. В. II, III, VI.

18. Какие последования аккордов малоупотребимы в классической гармонии?

А. S-D. Б. D-S. В. D-III. Г. D-VI. Д. IV-VI.

19. Что идет после K64?

А. T. Б. S. В. D. Г. D<sub>7</sub>. Д. II<sub>7</sub>.

20. Что обычно предшествует K64?

А. T. Б. S. В. D. Г. II<sub>7</sub>. Д. VI.

21. На какой доле такта в размере 4/4 может находиться K64?

А. 1. Б. 2. В. 3. Г. 4.

22. На какой доле такта в трехдольном размере не может находиться K64?

А. 1. Б. 2. В. 3.

23. Гармоническое соединение аккордов - это...

А. Соединение аккордов секундового соотношения.

Б. Отсутствие движения в одном-двух голосах при соединении аккордов.

В. Соединение аккордов, не имеющих общих звуков.

Г. Соединение аккордов с оставлением общих звуков на месте.

24. Мелодическое соединение аккордов - это...

А. Соединение аккордов с помощью мелодии.

Б. Соединение аккордов, не имеющих общих звуков.

В. Соединение аккордов с оставлением общих звуков на месте.

Г. Плавное соединение аккордов секундового соотношения.

25. В каких случаях можно переносить аккорд одной функции через тактовую черту?

А. Перед K64.

Б. Между 1 и 2 тактами.

В. На грани двух предложений.

Г. Если он длится весь предыдущий такт.

26. Найдите автентические обороты:

А. T-D. Б. D-T. В. S-T. Г. S-D-T.

27. Найдите plagальные обороты :

А. T-S-T. Б. T-D-T. В. S-T. Г. T-S-D-T.

28. Найдите полный оборот :

А. T-D-T. Б. D-S-T. В. T-S-D-T.

29. Найдите прерванные обороты :

А. IV-II. Б. D7-VI. В. S-D. Г. D7-S<sub>6</sub>.

30. Назовите признаки совершенной каденции:

А. Заключительным аккордом является T<sub>6</sub> на сильной доле такта.

Б. Заключительный аккорд - тоническое трезвучие на сильной доле такта в мелодическом положении примы.

В. Заключительной тонике предшествует D<sub>7</sub> или D.

Г. Заключительная тоника берется в мелодическом положении терции на сильной доле такта.

31. Одной из характерных черт гармонии русской музыки является распространенность...

А. Автентических оборотов.

Б. Плагальных оборотов.

В. Полных оборотов.

32. При разрешении D<sub>7</sub> на секунду вниз движутся...

А. Прима. Б. Терция. В. Квинта. Г. Септима.

33. D<sub>7</sub> может перемещаться на любое обращение, кроме...

А. D<sub>2</sub>. Б. D<sub>43</sub>. В. D<sub>65</sub>. Г. D<sub>7</sub>.

34. Какой тон аккорда обычно остается на месте при перемещении D<sub>7</sub> и его обращений?

А. Прима. Б. Терция. В. Квинта. Г. Септима.

35. При разрешении каких септаккордов в T септима остается на месте?

А. D<sub>7</sub>. Б. II<sub>7</sub>. В. VII<sub>7</sub>. Г. IV<sub>7</sub>.

36. Какое обращение II<sub>7</sub> никогда не предваряет K<sub>64</sub>?

А. II<sub>65</sub>. Б. II<sub>43</sub>. В. II<sub>2</sub>.

37. Какой тон аккорда обязательно остается на месте при соединении II<sub>7</sub> и его обращений с тоническими аккордами (включая K<sub>64</sub>)?

А. Прима. Б. Терция. В. Квинта. Г. Септима.

38. Какие аккорды могут следовать за II<sub>7</sub>?

А. K<sub>64</sub>. Б. II. В. S. Г. D<sub>65</sub>. Д. D<sub>43</sub>. Е. T<sub>6</sub>.

39. Какой аккорд будет следующим в ряду септаккордов: II<sub>7</sub>-VII<sub>65</sub>-D<sub>43</sub>-...

А. T<sub>7</sub>. Б. II<sub>2</sub>. В. III<sub>2</sub>. Г. VI<sub>65</sub>.

40. Какой аккорд будет следующим в ряду септаккордов: IV<sub>7</sub>-VII<sub>43</sub>-III<sub>7</sub>-...

А. T<sub>65</sub>. Б. IV<sub>2</sub>. В. D<sub>43</sub>. Г. VI<sub>43</sub>.

41. Какие обращения VII<sub>7</sub> разрешаются в T<sub>6</sub>?

А. VII<sub>7</sub>. Б. VII<sub>65</sub>. В. VII<sub>43</sub>. Г. VII<sub>2</sub>.

42. Вместо какого тона аккорда берется секста в D<sub>7</sub>?

А. Прима. Б. Терция. В. Квинта. Г. Септима.

43. В каком голосе обычно находится секста в D<sub>7</sub><sup>6</sup>?

А. Сопрано. Б. Альт. В. Тенор. Г. Бас.

44. При разрешении D<sub>7</sub><sup>6</sup> в T секста идет...

А. На терцию вверх. В. На терцию вниз.

Б. Остается на месте.

45. Какие виды неаккордовых звуков придают мелодии плавность и мягкость?

- А. Проходящие.
- Б. Вспомогательные.
- В. Приготовленные задержания.
- Г. Неприготовленные задержания.

46. Какие виды неаккордовых звуков имеют выразительное значение интонации вдоха?

- А. Предъемы.
- Б. Приготовленные задержания.
- В. Неприготовленные задержания.
- Г. Камбиаты.

47. Какой вид неаккордовых звуков применяется, как правило, в пунктирном ритме?

- А. Предъемы.
- Б. Вспомогательные.
- В. Скачковые вспомогательные.
- Г. Камбиаты.

48. Найдите камбиату (средний звук, все звуки - в первой октаве):

- А. e-a-g. Б. e-d-e. В. e-d-g. Г. e-f-g.

49. Найдите приготовленное задержание (средний звук, все звуки - в первой октаве):

- А. e-d-c. Б. e-d-d. В. e-e-d. Г. e-f-d.

50. Найдите скачковый вспомогательный звук (средний звук, все звуки - в первой октаве):

- А. e-d-g. Б. e-a-g. В. e-d-e. Г. e-h-g.

### Тест № 2 (хроматика)

1. Какие ступени лада входят в альтерированные аккорды?

- А. I. Б. II. В. III. Г. IV. Д. VII.

2. Что такое альтерация?

- А. Хроматическое изменение диатонической ступени.
- Б. Полутоновое повышение или понижение устойчивых ступеней лада.
- В. Полутоновое повышение или понижение неустойчивых ступеней лада.
- Г. Внетональная хроматика.

3. Какая роль **не** свойственна альтерации?

- А. Обостряет тяготения неустойчивых аккордов к устойчивым.
- Б. Нарушает привычную структуру аккордов.
- В. Приводит к новой тональности.
- Г. Влияет на фонизм аккордов.

4. Какие альтерированные аккорды существуют только в миноре?

- А. VII<sub>7</sub> <sup>b</sup>3,5. Б. D<sub>7</sub> <sup>#5</sup>. В. II<sub>7</sub> <sup>#1,3</sup>. Г. D<sub>7</sub> <sup>b7,5</sup>

5. Какие альтерированные аккорды существуют только в мажоре?

- А. II<sub>7</sub> <sup>#1,3</sup>. Б. VII<sub>7</sub> <sup>b3</sup>. В. D<sub>9</sub> <sup>#5</sup>. Г. IV<sub>7</sub> <sup>#1</sup>.

6. Какие обращения альтерированного II<sub>7</sub> применяются перед K<sub>64</sub>?

- А. II<sub>7</sub>. Б. II<sub>65</sub>. В. II<sub>43</sub>. Г. II<sub>2</sub>.

7. Какие обращения альтерированного  $IV_7$  применяются перед  $K_{64}$ ?  
 А.  $IV_7$ . Б.  $IV_{65}$ . В.  $IV_{43}$ . Г.  $IV_2$ .
8. В каких случаях альтерированные  $II_7$  и  $IV_7$  называют двойной доминантой?  
 А. Перед  $K_{64}$ . Б. Перед  $T$ . В. Перед  $D$ . Г. Перед  $D_7$ .
9. Какая последовательность аккордов является дезальтерацией?  
 А.  $II_7 - II_7^{\#1,3}$ . Б.  $II_7^{\#1,3} - T_6$ . В.  $II_7^{\#1,3} - D_7$ . Г.  $II_7^{\#1,3} - II_7$ .
10. Какой гармонический оборот часто встречается у Чайковского?  
 А.  $T - D_7^{\#5} - T$ . Б.  $T - II_6 - T$ . В.  $T - II_2^{\#1,3} - T$ . Г.  $T - D_{64} \flat^{\#5} - T$ .
11. Какой аккорд называют “доминантой Прокофьева”?  
 А.  $D_7 \flat^5$ . Б.  $D_7^{\#5}$ . В.  $D_7^{\#5,7}$ . Г.  $D_9 \flat^{\#5}$ .
12. Какой аккорд называется “прометеев аккорд”?  
 А.  $VII_7 \flat^5$ . Б.  $D_9 \flat^{\#5}$ . В.  $D_7 \flat^{5,7}$ . Г.  $D_7^{\#5}$ .
13. Какую альтерацию доминанты можно встретить у Шостаковича?  
 А.  $VII_7^{\#5}$ . Б.  $D_7^{\#5}$ . В.  $D_7 \flat^{5,7}$ . Г.  $D_9 \flat^{\#5}$ .
14. Какой аккорд называют “неаполитанским аккордом”?  
 А.  $II_6^{\#1,3}$ . Б.  $IV_6^{\#1}$ . В.  $\flat II_6$ . Г.  $\flat VI$ .
15. Что не является отклонением?  
 А. Появление новой тональности в музыкальном произведении.  
 Б. Кратковременный выход за пределы основной тональности.  
 В. Смена тональности с каденционным закреплением.  
 Г. Вид модуляционной хроматики.
16. Что такое “глубокое” отклонение?  
 А. Отклонение, длящееся несколько тактов.  
 Б. Отклонение с каденционным закреплением.  
 В. Отклонение через полный гармонический оборот.  
 Г. Отклонение в далекую тональность.
17. Что не является внешним признаком отклонения в мелодии?  
 А. Повтор ноты.  
 Б. Движение мелодии на терцию вниз.  
 В. Движение мелодии на секунду вверх.  
 Г. Знаки альтерации.
18. Перед каденцией чаще всего встречается отклонение в...  
 А.  $S$ . Б.  $D$ . В.  $III$ . Г.  $VII$ .
19. При введении побочного  $D_7$  может возникнуть ошибка:  
 А. Параллельные квинты.  
 Б. Перечень.  
 В. Движение всех голосов в одну сторону.  
 Г. Перекрещивание голосов.
20. В натуральном мажоре невозможно отклонение в ...  
 А.  $II$ . Б.  $III$ . В.  $V$ . Г.  $VII$ .
21. В натуральном миноре невозможно отклонение в ...  
 А.  $VII$ . Б.  $II$ . В.  $V$ . Г.  $III$ .
22. Что такое прерванный оборот в отклонении?

- А. Переход побочного  $D_7$  в основной  $D_7$ .  
 Б. Переход побочного  $D_7$  в побочный  $II_7$ .  
 В. Разрешение побочного  $D_7$  в  $T$  основной тональности.  
 Г. Разрешение побочного  $D_7$  в  $VI$  новой тональности.
23. Какой вид отклонения преобладает у венских классиков?  
 А. Автентическое. Б. Плагальное.  
 В. “Глубокое”. Г. “Перевернутое”.
24. Плагальные отклонения **не** встречаются в музыке...  
 А. Венских классиков.  
 Б. Русских композиторов XIX в.  
 В. Европейских романтиков.  
 Г. Французских импрессионистов.
25. Что не является эллипсисом?  
 А. Цепочка «несостоявшихся» отклонений.  
 Б. Хроматическая секвенция.  
 В. Сочетание устойчивых аккордов различных тональностей.  
 Г. Последовательность неразрешенных септаккордов.
26. Какой эллипсис чаще всего применяется?  
 А. Секундовый. Б. Терцовый.  
 В. Кварто-квинтовый. Г. Тритоновый.
27. Найдите кварто-квинтовый эллипсис?  
 А.  $g-h-d-f - gis-h-d-e$ . Б.  $g-h-d-f - a-c-es-f$ . В.  $g-h-d-f - a-h-dis-fis$ .  
 Г.  $g-h-d-f - g-b-c-e$ .
28. Найдите терцовый эллипсис?  
 А.  $g-h-d-f - gis-h-d-e$ . Б.  $g-h-d-f - a-c-es-f$ . В.  $g-h-d-f - a-h-dis-fis$ .  
 Г.  $g-h-d-f - g-b-c-e$ .
29. Какое движение мелодии не может быть гармонизовано кварто-квинтовым эллиптическим оборотом?  
 А. По полутонам вниз.  
 Б. По тонам вниз.  
 В. Чередование повтора ноты и хода на тон вниз.
30. Продолжите последование септаккордов:  $D_7 \rightarrow (III) - D_7 \rightarrow (VI) - D_7 \rightarrow (II) - \dots$   
 А.  $D_7 \rightarrow I$ . Б.  $D_7 \rightarrow IV$ . В.  $D_7 \rightarrow V$ . Г.  $D_7 \rightarrow VII$ .

### Тест № 3 (модуляции, хроматика XX в.)

1. Определите степень родства тональностей  $E-dur$  и  $cis-moll$ .  
 А. I, Б. II, В. III, Г. IV.
2. Определите степень родства тональностей  $g-moll$  и  $fis-moll$ .  
 А. I, Б. II, В. III, Г. IV.
3. Определите степень родства тональностей  $D-dur$  и  $f-moll$ .  
 А. I, Б. II, В. III, Г. IV.
4. Через какие аккорды может совершаться ускоренная модуляция?  
 А. S, Б. гармоническая D, В. VI, Г. одноименная T.

5. Найдите среди данных септаккордов «ложный D7»:  
 А. des-f-g-h, Б. b-d-f-as, В. ges-b-cis-e, Г. es-fis-a-c.
6. В каких тональностях может быть построен «ложный D7» b-d-f-gis?  
 А. B-dur, Б. F-dur, В. d-moll, Г. Es-dur, Д. A-dur.
7. Найдите септаккорд, через который можно совершить энгармоническую модуляцию из F-dur в A-dur?  
 А. c-e-g-b, Б. a-cis-e-g, В. g-h-d-f, Г. f-a-c-es.
8. Выберите наиболее подходящий общий аккорд для модуляции из G-dur в e-moll:  
 А. c-e-g, Б. d-fis-a, В. e-g-h, Г. g-h-d.
9. Через какой аккорд можно сделать ускоренную модуляцию из D-dur в B-dur?  
 А. g-h-d, Б. a-cis-e, В. c-e-g, Г. g-b-d.
10. В какую тональность можно смодулировать из e-moll через энгармонизм аккорда e-gis-h-d?  
 А. D-dur, Б. As-dur, В. cis-moll, Г. C-dur.
11. Назовите функциональное значение в E-dur септаккорда c-e-g-b после его энгармонической замены:  
 А. VI7, Б. IV65<sup>#1</sup>, В. г. II43<sup>#1,3</sup>, Г. T64<sup>#5</sup>.
12. Через какой аккорд можно смодулировать из B-dur в C-dur?  
 А. f-a-c, Б. g-b-d, В. a-d-e, Г. b-d-f.
13. Что такое ускоренная модуляция?  
 А. отклонение;  
 Б. модуляция без кадансового закрепления;  
 В. модуляция в тональности 4 степени родства без общего аккорда;  
 Г. модуляция в тональности 3 степени родства через г. S.
14. Что такое мелодико-гармоническая модуляция?  
 А. модуляция в гомофонной фактуре;  
 Б. модуляция в полифонической фактуре;  
 В. модуляция, совершенная с помощью мелодии;  
 Г. модуляция, совершенная через эллиптический оборот.
15. Для какого стилевого направления характерно широкое применение энгармонических модуляций?  
 А. авангардизм; Б. классицизм; В. романтизм; Г. полистилистика.
16. Где можно встретить сопоставление тональностей?  
 А. в постепенной модуляции;  
 Б. во внезапной модуляции;  
 В. между главной и побочной партиями сонатной формы;  
 Г. между частями и разделами формы.
17. Выберите аккорды, относящиеся к одноименному Фа-мажоро-минору:  
 А. g-b-d, Б. es-g-b, В. fis-a-cis, Г. as-c-es, Д. a-cis-e, Е. des-f-as.
18. Найдите «шубертову VI» в соль-миноро-мажоре:  
 А. e-g-h, Б. es-g-b, В. es-ges-b, Г. e-g-b.

19. Найдите однотерцовую субдоминанту в Ре-мажоре:  
А. g-b-d, Б. ges-b-des, В. gis-h-dis, Г. as-c-es.
20. Аккорды мажоро-минора используются для...  
А. обострения тяготений неустойчивых звуков к устойчивым;  
Б. модуляций в далекие тональности;  
В. создания новой красочности;  
Г. усложнения функциональной системы гармонии.
21. Что такое кластер?  
А. аккорд смешанно-интервального строения;  
Б. многотерцовый аккорд;  
В. аккорд секундового строения;  
Г. аккорд, занимающий большой диапазон.
22. Как называется аккорд g-h-d-f-a-d-e?  
А. нонаккорд; Б. ундецимаккорд; В. дуодецимаккорд; Г. терцедецимаккорд.
23. Найдите полиаккорд:  
А. g-h-d-f-a; Б. g-h-d-f-a-c; В. g-h-d-as-c-es; Г. g-h-d-f-a-c-e.
24. Что такое политональность?  
А. тональность с большим количеством знаков;  
Б. тональность в полифонии;  
В. тональность с большим количеством отклонений;  
Г. одновременное звучание разных тональностей.
25. Выберите определения для атональности:  
А. отказ от мажора и минора;  
Б. отказ от звуков определенной высоты;  
В. отсутствие ладового центра;  
Г. отсутствие звуковысотной организации.
26. «Свободная атональность» А.Шенберга и др. привела к созданию новой техники композиции, называемой...  
А. додекафония; Б. алеаторика; В. микрохроматика; Г. полистилистика.
27. Додекафония – это...  
А. 12-звучная аккордика;  
Б. один из «искусственных» ладов;  
В. атональность;  
Г. серийно-двенадцатитоновый метод сочинения.
28. Что такое серия?  
А. ряд из 12 неповторяющихся звуков различной высоты;  
Б. неповторяющаяся последовательность из 12 звуков;  
В. цепочка из 12 хроматических интервалов;  
Г. мелодия в атональной музыке.
29. Какая техника композиции явилась развитием серийной?  
А. додекафония; Б. сериализм; В. алеаторика; Г. свободная атональность.
30. Название какой техники композиции XX века происходит от слов «случайность», «жребий» ?  
А. сериализм; Б. пуантилизм; В. алеаторика; Г. сонористика.

31. *Что такое конкретная музыка?*

- А. музыка определенного автора или направления;
- Б. музыка для определенного исполнительского состава;
- В. музыка, использующая не музыкальные звуки, а шумы;
- Г. электронная музыка.

32. *Наиболее типичный вид вертикали в сонористике – это ...*

- А. квартакорды; Б. кластеры; В. полиаккорды; Г. ундецимакорды.

33. *Минимализм - это ...*

- А. репетитивная техника;
- Б. микрохроматика;
- В. вариационная техника;
- Г. медитативная музыка.

34. *Назовите композиторов XX в. – ярких представителей авангардных течений:*

- А. Штокхаузен; Б. Стравинский; В. Лигети; Г. Бриттен; Д. Булез.

35. *Какие из перечисленных композиторов XX в. придерживались в своем творчестве тональных принципов?*

- А. Орф; Б. Шенберг; В. Хиндемит; Г. Веберн;
- Д. Д.Шостакович.

36. *Одним из первых в русской музыке стал применять полистилистику ...*

- А. Шостакович; Б. Щедрин; В. Денисов; Г. Шнитке.

37. *Одним из наиболее последовательных приверженцев модальной техники, основанной на «искусственных» ладах в XX в. был ...*

- А. Барток; Б. Бриттен; В. Мессиа́н; Г. Хиндемит.

### **ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ**

Экзамен по гармонии состоит из двух частей – письменной и устной.

1. Письменная работа представляет собой гармонизацию мелодии, в которой учтены все пройденные темы по второй части курса гармонии «Хроматика». Уровень сложности письменной работы варьируется в зависимости от специализации и степени довузовской подготовленности студентов. Приблизительный уровень сложности экзаменационной задачи представлен в задачах обобщающего характера (см. с. 79-81).

2. Вторая часть экзамена включает:

- устный ответ на теоретический вопрос;
- игру модулирующих периодов на три вида модуляций: постепенную, «ускоренную» и внезапную энгармоническую через энгармонизм малого мажорного или уменьшенного септаккордов;
- исполнение секвенций, романсов с аккомпанементом, пройденных в течение семестра (при условии, если они не были сданы в течение семестра);
- гармонический анализ музыкального произведения или его фрагмента по всем темам хроматики. Уровень сложности примеров для гармонического



анализа представлен в материале для самостоятельного гармонического анализа (см. с. 101).

### ***ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ***

**для проведения экзамена для студентов специализаций 1-16 01 10; 1-16 01 06; 1-18 01 01; 1-18 01 01-01; 1-18 01 01-02 ФМИ и ФЗО**

1. Историческая эволюция гармонии. Понятие модальной гармонии.
2. Роль гармонии в музыке.
3. Виды фактуры в музыке.
4. Виды фигурации в гомофонной фактуре, их выразительное значение.
5. Функциональная система гармонии, основные гармонические обороты.
6. Трезвучия и сектаккорды в четырехголосии: расположение, удвоение.
7. Септаккорды: строение, фонизм, функции.
8. Септаккорды: применение в музыке, разрешение, переход септаккорда в септаккорд.
9. Неаккордовые звуки: разновидности, фонизм, роль в музыке.
10. Виды хроматики в музыке.
11. Альтерационная хроматика: сущность, значение в музыке.
12. Альтерация аккордов S группы: распространенные аккорды и обороты, двойная трактовка альтерированных септаккордов II и IV ступеней.
13. Альтерация аккордов D группы: распространенные аккорды, их окраска, значение в творчестве композиторов. Авторские доминанты.
14. Отклонения: виды, роль в музыке.
15. Внешние признаки отклонений в мелодии.
16. Степени родства тональностей: принципы объединения, различные трактовки.
17. Модуляция: виды, роль в музыке.
18. Постепенная модуляция: направление модулирования, техника модуляции.
19. «Ускоренная» модуляция: общие аккорды, время распространения в музыке.
20. Энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд.
21. Энгармоническая модуляция через малый мажорный септаккорд, увеличенное трезвучие.
22. Понятия мелодико-гармонической, мелодической модуляции.
23. Сопоставление тональностей: место в музыкальной форме.
24. Мажоро-минорные системы. Значение в музыке.
25. Аккордика одноименного мажоро-минора: фонизм, основные обороты.
26. Хроматика «искусственных» ладов: принцип построения, окраска, значение в музыке.
27. Эволюция аккорда в музыке XX века.
28. Тональность в музыке XX века.

29. Атональность: виды, способы организации. Серийная и сериальная техники композиции.
30. Алеаторика и сонористика. Конкретная, электроакустическая музыка.
31. Минимализм, полистилистика.

### **УСЛОВИЯ ПРИМЕНЕНИЯ РЕЙТИНГОВОЙ СИСТЕМЫ В КУРСЕ ГАРМОНИИ**

Итоговая оценка складывается из следующих баллов:

1. Решение обязательного минимума задач – 10, каждая из которых оценивается максимально в 5 баллов. **50 баллов.**

Максимальная оценка за задачу выставляется при выполнении студентом следующих условий:

- правильное определение местонахождения каденций;
- грамотная цифровка;
- плавность голосоведения, обоснованность скачков;
- отсутствие параллельных квинт, октав, перечений, ходов на увеличенные интервалы, переноса гармонии через тактовую черту и других ошибок;
- соблюдение правильного удвоения и расположения аккордов.

2. Исполнение 5 романсов с аккомпанементом, каждое из которых оценивается в 5 баллов. **25 баллов.**

Максимальная оценка за исполнение романса с аккомпанементом выставляется за:

- убедительную гармонизацию;
- соответствие типа фактуры характеру музыки;
- соблюдение при подборе аккомпанемента основных правил гармонии;
- художественность исполнения;
- наличие вступления.

3. Стилизация (досочинение) двух заданных фрагментов, оцениваемая в 5 баллов. **10 баллов.**

Максимальная оценка за стилизацию ставится при выполнении следующих условий:

- соответствие досочиняемой мелодии данному стилю;
- грамотность цифровки;
- тщательная проработка фактуры;
- выполнение заданных параметров формы и гармонии;
- проявление творческой индивидуальности.

4. Самостоятельный письменный гармонический анализ – 4, каждый из которых оценивается в 3 балла. **12 баллов.**

Максимальный балл за гармонический анализ ставится за выполнение следующих заданий:

- определение вида фактуры и фигурации;
- описание типа каденций;

- оценка состава аккордов, частоты появлений тоники, ритма гармонических смен;

- анализ мелодии – наличия аккордовых и неаккордовых звуков, кульминации;

- «точечный» анализ аккордов, обнаружение распространенных гармонических оборотов;

- формулировании выводов об образном и стилевом значении гармонии.

5. Игра каденций, секвенций, оборотов, отклонений, модуляций – не менее 5, оцениваемая по 3 балла. **15 баллов.**

При игре модуляций для получения максимального балла необходимо:

- правильное оформление общего, модулирующего аккордов и каденции;

- разнообразие цифровки, использование отклонений и альтерации;

- внесение неаккордовых звуков.

6. Тестирование. Правильный ответ на каждый вопрос (40-50 вопросов) оценивается в 1 балл. Максимальная общая сумма баллов принимается за 100%, полученная в результате тестирования сумма баллов должна составлять не менее 50 %. Оценка выставляется следующим образом: 100% - 10 баллов, 90-99% - 9 баллов, 80-89% - 8 баллов, 70-79% - 7 баллов и т.д. Таким образом, максимальная оценка за тестирование – **10 баллов.**

Таким образом, в течение курса студент может получить **122 балла** при условии выполнения всех основных требований. Эта сумма может корректироваться как в сторону повышения, так и в сторону понижения. Дополнительные (премиальные) баллы студент может получить за:

- сочинение песни или романса на заданный текст – **10 баллов;**

- подбор нотных примеров по темам – **6 баллов;**

- активность при проведении классного гармонического анализа – **3 балла;**

- представление конспекта по темам для самостоятельного изучения – **3 балла.**

Штрафные баллы вычитаются за:

- непосещение занятия – **2 балла;**

- несвоевременное выполнение задания – **1 балл** за каждую неделю отсрочки.

Итоговая рейтинговая оценка вычисляется следующим образом: 122 и выше баллов – 100% - оценка 10; 90-99 % - оценка 9 и т.д.

## ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### *СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ* *Основная. Дополнительная*

#### Основная литература:

1. Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007. – 477с.
2. Долматов, Н. Гармония: Практический курс / Н.Долматов. – М.: Изд.центр “Academia”, 1999. – 286 с.
3. Мелодии с сопровождением для музыкального диктанта и гармонического анализа / Сост. Г.Белянова. – Л.: Музыка, 1990. – 99 с.
4. Миненкова, М.С. Гармоническое сольфеджио. Учебное пособие по слуховому анализу / М.С.Миненкова. – Минск: БелППК – Мозырь: “Белый ветер”, 2001. – 88 с.
5. Мюллер, Т. Гармония / Т.Мюллер. – М.: Музыка, 1981. – 295 с.
6. Мясоедов, А. Учебник гармонии / А.Мясоедов. – М.: Музыка, 2000. – 332 с.
7. Степанов, А. Гармония / А.Степанов. – М.: Музыка, 1971. – 240 с.
8. Тюлин, Ю. Музыкальная фактура и мелодическая фигурация: в 2 кн. / Ю.Тюлин. – М.: Музыка, 1980. – 311 с., 160 с.
9. Тюлин, Ю. Краткий теоретический курс гармонии / Ю.Тюлин – М.: Музыка, 1978. – 169 с.
10. Тюлин, Ю. Учебник гармонии / Ю.Тюлин, Н.Привано. – М.: Музыка, 1986. – 478 с.
11. Учебно-методические указания по гармонии / Сост. Ивченко Н.: В 3 ч. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 1984. – Ч.1. – 22 с.; 1986. – Ч.2. – 35 с.; 1990. – Ч.3. – 13 с.
12. Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н.Хадзінская. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – 50 с.
13. Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика): пособие для студентов / Н.Ходинская. – Минск: – Минн

#### Дополнительная литература:

14. Абызова, Е. Гармония: Учебник / Е.Абызова. – М.: Музыка, 2006. – 382 с.

15. Антоневиц, В. К вопросу комплексного претворения фольклора в белорусском профессиональном творчестве 1970-х годов / В. Антоневиц // Вопросы музыкознания: сб. статей. – Мн.: Вышэйшая школа, 1981. – С. 64-69.
16. Берков, В. Степанов А. Задачи по гармонии / В. Берков, А. Степанов. – М.: Музыка, 1973. – 126 с.
17. Бершадская, Т. Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии в консерваториях / Т. Бершадская. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1982. – 71 с.
18. Бершадская, Т. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. – Л.: Музыка, 1985. – 238 с.
19. Григорьев, С. Теоретический курс гармонии / С. Григорьев. – М.: Музыка, 1981. – 478 с.
20. Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию / Н. Гуляницкая. – М.: Музыка, 1984. – 257 с.
21. Дьячкова, Л. Гармония в музыке XX века: Учеб. пособие / Л. Дьячкова. – М.: Музыка, 1999. – 144 с.
22. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 366 с.
23. Мазель, Л. Проблемы классической гармонии. / Л. Мазель. – М.: Музыка, 1972. – 615 с.
24. Миненкова, М.С. Теоретические и практические вопросы методики преподавания гармонии: Пособие для преподавателей музыкальных училищ и колледжей / М.С. Миненкова. – Минск: Мин-во культуры Республики Беларусь, УО «Белорусская государственная академия музыки», 2010. – 78 с.
25. Морих, И. Творческие задания по музыкально-теоретическим дисциплинам / И. Морих. - Брест, 2005. – 195 с.
26. Холопов, Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – СПб.: Лань, 2003. – 540 с.
27. Холопова, В. Фактура / В. Холопова. - М.: Музыка, 1979. – 87 с.
28. Юденич, Н. Народная ладовая гармония в творчестве белорусских композиторов / Н. Юденич // Музыка и жизнь. – Вып. 2. – Л.-М.: Сов. композитор, 1973. – С. 25-33.

**ЛИТЕРАТУРА ПО ГАРМОНИИ ИЗ ФОНДА БИБЛИОТЕКИ БГУКИ  
(с указанием шифра)**

Б489	Берков В.О. Гармония и музыкальная форма. М., 1962.
------	---

Б489	Берков В.О. Хроматическая фантазия Я.Свелинка: Из истории гармонии. – М.: Музыка, 1972
Б489	Берков О.Б., Степанов А.А. Задачи по гармонии: учеб.пособие для консерваторий. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1973. – 128 с.
Б489	Берков В.О. Гармония: учебник для музыкальных вузов. Ч.1. – М.: Музгиз, 1962. – 212 с.
	Берков В.О. Гармония: учебник для музыкальных вузов. Ч.2. – М.: Музгиз, 1964. – 256 с.
	Берков В.О. Гармония: учебник для музыкальных вузов. Ч.3. – М.: Музгиз, 1966. – 240 с.
Б529	Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1985. – 238 с.
Б959	Бычков Ю.Н. Ладовый элемент: понятие и формы. Лекция по курсу гармонии. – М.: ГМПИ им.Гнесиных, 1986. – 56 с.
Г206	Гармония: методич. Указания и контр.задания для студентов-заочников 1-3 курсов специализаций дир.-хор. и дир-орк. / Сост. О.Мятлева, Т.Собровина. – М.: МГИК, 1983. – 48 с.
Г206	Гармония: программа курса /Сост.: Р.И.Биркан. – СПб.: Академия культуры, 1996. – 27 с.
Г834	Григорьев С.С. Теоретический курс гармонии. – М.: Музыка, 1981. – 478 с.
Г944	Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию. – М.: Музыка, 1984. – 256 с.
Д647	Долматов Н.А. Гармония: Практический курс: учеб.пособие. – М.: Академия, 1999. – 288 с.
Д792	Дубинин И.Н. Гармония: учеб.пособие для вузов. Ч.1. – 2-е изд. – Киев: Муз.Укр., 1981. – 136 с.
Д553	Добкина ЮА. Конспекты по гармонии: учеб.-метод.пособие: Для муз-пед. уч-щ. – СПб.: Композитор, 1994. – 144 с.
К572	Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 366 с.
М13	Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972. – 616 с.

M60	Милка А.П. Теоретические основы функциональности в музыке: исследование. – Л.: Музыка, 1982. – 150 с.
M98	Мюллер Т.Ф. Гармония: учебник для испол.ф-тов муз.вузов. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1981. – 295 с.
M99	Мясоедов А.Н. Учебник гармонии: учебник для теоретич. отд. муз. уч-щ. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1983. – 319 с.
M99	Мясоедова А. Традиции Чайковского в преподавании гармонии. – М.: Музыка, 1972. – 80 с.
O79	Оськина С.Е., Парнес Д.Г. Аккомпанемент на уроках гармонии. – М.: Музыка, 1989. – Вып. 1. – 316 с.
O95	Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып 1. – М.: Музыка, 1985. – 80 с.
O95	Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып 2. – М.: Музыка, 1985. – 71 с.
O95	Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып 3. – М.: Музыка, 1989. – 77 с.
П12	Паисов Ю.И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. – М.: Сов.композитор, 1977. – 392 с.
C451	Скребков С.С. Гармония в современной музыке: Очерки. – М.: Музыка, 1965. – 104 с.
C451	Скребкова О.А., Скребков С.С. Практический курс гармонии : учебник для вокал.ф-тов консерваторий. – М.: Музгиз, 1952. – 200 с.
C794	Степанов А.С. Гармония: учебник для исполнит.отд.муз.уч-щ. – М.: Музыка, 1971. – 240 с.
C794	Степанов А.А. Методика преподавания гармонии: учеб.пособие для музыковед.отд-ний муз.вузов. – М.: Музыка, 1984. – 134 с.
T982	Тюлин Ю.Н. Краткий теоретический курс гармонии. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1978. – 168 с.
T982	Тюлин Ю.Н. Натуральные и альтерационные лады. – М.: Музыка, 1971. – 109 с.
T982	Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Задачи по гармонии: учеб.пособие для консерваторий и муз.уч-щ. – М.: Музыка, 1966. – 264 с.
T982	Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Теоретические основы

	гармонии: учеб.пособие для теоретико-композиц.ф-тов консерваторий. – Л.: Музгиз, 1956. – 272 с.
T982	Тюлин Ю.Н. Задачи по гармонии. – М.: Музыка, 1966.
T982	Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Учебник гармонии. Ч.1 – М.: Музгиз, 1957. – 238 с.
T982	Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Учебник гармонии: учебник для исполн.ф-тов консерваторий и отделений теории музыки муз.уч-щ. – 3-е изд. – М.: музыка, 1986. – 478 с.
У91	Учебник гармонии: для спец.муз.школ, муз.уч-щ и вузов /И.Дубовский, С.Евсеев, И.Способин, В.Соколов. – М.: Музыка, 1999. – 480 с.
X73	Холопов Ю.Н. Задания по гармонии: учеб.пособие для композит.отд-ний муз.вузов. – М.: Музыка, 1983. – 288 с.
X73	Холопов Ю.Н. Гармония: Теоретический курс: учебник для истор.-теорет-отд-ний муз.вузов. – М.: Музыка, 1988. – 510 с.
X73	Холопов Ю.Н. Гармония: Теоретический курс: учебник для истор.-теорет-отд-ний муз.вузов. – СПб.: Лань, 2003. – 544 с.
X73	Холопов Ю.Н. О гармонии. – М.: Сов.композитор, 1961. – 119 с.
X73	Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии: Исследование. – М.: Музыка, 1974. – 288 с.
Ч45	Черватюк П.А. Научно-методические основы преподавания гармонии системой алгоритма. – М.: 1991, 72 с.
Ш77	Шнитман Л.М. Гармония: Лекционный курс. – Мозырь: РИФ «Белый ветер», 1999. – 80 с.
Э623	Энгармонизм аккордов в курсе гармонии: методические рекомендации / Респ.Метод.каб-т по учеб.завед.искусств. – Мн., 1986. – 32 с.
Э904	Этингер М.А. Раннеклассическая гармония. – М.: Музыка, 1979. – 312 с.