

фред гарц

гармония для гитаристов

ИЗДАТЕЛЬСТВО ГАНС ГЕРИГ • КЁЛЬН

Перевод с немецкого:

М. Горбунов: все главы;

Borges: глава «Гаммы и тональности».

Проект портала terraguitar.ru, 2011–2012.

Предисловие

В настоящее время становится ясным, что гитаристы, которые в рамках курса гармонии обязательным образом изучают также игру на фортепиано, из-за своей привычки к использованию ногтевой техники показывают далеко не лучшие результаты в технике звукоизвлечения и в силу этого из них получаются посредственные пианисты. Кроме этого, остается неясным, могут ли они применить свои знания гармонии, полученные в ходе изучения игры на фортепиано, во всей ее сложности и во всех аспектах для игры на своем основном инструменте, т.е. на гитаре.

Но теперь больше нет необходимости в том, чтобы курс гармонии зависел от курса игры на ФОРТЕПИАНО. Настоящая книга открывает возможность в полной мере использовать для этого ГИТАРУ. Изложение материала в хронологическом порядке со всеми нотными и литературными примерами дает даже любителю непосредственную возможность ознакомиться с основными положениями курса гармонии.

При этом и у преподавателей, и у учащихся, а также у музыкантов-любителей, имеющих в своем распоряжении фортепиано, остается полная возможность для переноса всего материала без изменения его построения на фортепиано. Следует лишь не забывать о том, что гитара звучит на октаву ниже ее нотной записи. Иногда это даже может оказаться полезным для того, чтобы убедиться в том, что данное издание по своему содержанию не уступает фортепианным курсам, поскольку широко распространенное заблуждение гласит, что обучение гармонии на гитаре возможно лишь в ограниченном объеме.

Задания в нотации, соответствующей фактическому звучанию, т.е. в скрипичном и басовом ключах, полезные для понимания музыкального контекста, предлагаются в разделе для продвинутых учащихся.

Это поможет лучше понять композиторов, создавших нашу богатую гитарную музыкальную литературу, во всей их индивидуальности, чтобы, в конечном счете, с гораздо больше легкостью довести интерпретацию музыки до уровня зрелости, удовлетворяющего самому взыскательному вкусу.

Автор

© MCMLXXV by Musikverlage Hans Gerig, Köln

Все права сохраняются • Отпечатано в типографии издательства Ганс Гериг, Кёльн • Printed in W-Germany

ISBN 3-87252-096-2

Содержание

Введение	6
ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ.....	7
Краткая история развития музыкальной нотации и табулатур	8
а) Музыкальная нотация.....	8
б) Табулатуры	9
Диагностика, хроматика, энгармонизм	13
УЧЕНИЕ ОБ ИНТЕРВАЛАХ	15
Таблица классификации интервалов	16
Задания.....	18
Обращения интервалов (дополнительные интервалы)	20
Задания.....	21
Задания.....	22
ГАММЫ И ТОНАЛЬНОСТИ	23
Церковные лады	24
Пентатоника	25
Мажорные гаммы	26
Квинтовый круг	26
Квартетный круг	27
Минорные гаммы.....	28
Гармонический минор	28
Мелодический минор	28
Венгерские гаммы	29
Задания.....	30
ГАРМОНИЯ: ЧАСТЬ I.....	33
Трезвучия	34
Квинтовое родство главных трезвучий	36
Задания.....	37
Движение голосов	39
Высотное расположение голосов	39
Голосоведение	40
Тесное расположение	42
Широкое расположение	42
Пояснения к четырехголосному складу.....	42
Обращение аккордов	44
Заключительный оборот (автентический).....	46
Заключительный оборот (плагальный).....	47
Упражнения (в мажоре)	48
Упражнения (в миноре).....	50
Упражнения (в мажоре и в миноре)	52
Обращения основных трезвучий	54
Исключения при удвоении терции	54
Квартсектаккорд	55
Упражнения (в мажоре и в миноре)	58
Дальнейшие применения квартсектаккорда	62
Задания.....	63
Примеры из литературы	65
ГАРМОНИЯ: ЧАСТЬ II.....	67
Побочные трезвучия	68
Прерванная каденция	69
Побочные трезвучия	70

Дополнение	72
Пояснения и краткое введение в теорию тональных функций	72
Подготовительные упражнения	73
Связка: II ⁶ —V в мажоре	73
Связка: II ⁶ — $\frac{I^6}{4}$ в мажоре	73
Связка: IV—III ⁶ в мажоре	74
Связка: V—VI (прерванная каденция в мажоре)	75
Связка: V—VI (прерванная каденция в миноре)	76
Связка: VI—V в миноре	76
Связка: VII ⁶ —I в мажоре	77
Связка: IV—VII ⁶ в миноре	78
Связка: II ⁶ —VII ⁶ в миноре	79
Связки основных и побочных трезвучий	80
Упражнения в мажоре	80
Связки основных и побочных трезвучий	82
Упражнения в миноре	82
Дополнительные упражнения	83
Упражнения с заданной мелодией	85
Упражнения с заданной мелодией	87
Доминантсептаккорд в основной форме	89
Примеры основной формы и ее разрешения в I	89
Примеры основной формы (без квинты) и ее разрешения в I	89
Примеры основной формы и ее разрешения в VI (прерванная каденция)	89
Упражнения (в мажоре)	90
Упражнения (в миноре)	92
Задания	94
Доминантсептаккорд в обращениях	95
Доминантсептаккорд в до-мажоре:	95
Практическое применение и разрешение в I	95
Движение септимы вверх	96
Дополнительные упражнения	97
Задания со всеми обращениями доминантсептаккорда	98
ГАРМОНИЯ: ЧАСТЬ III	103
Побочные септаккорды	104
Применение побочных септаккордов	105
I ⁷ в миноре	105
III ⁷ в миноре	105
VII ⁷ в миноре (уменьшенный септаккорд)	106
Разрешение прочих септаккордов	108
1-й вариант: (разрешение основной формы)	108
2-й вариант: (разрешение основной формы)	108
3-й вариант: (разрешение основной формы)	109
Пример с побочными септаккордами из литературы	112
Доминантнонакорд	114
Доминантсептаккорд с секстой	115
Задания	117
УПРАЖНЕНИЯ НА ГЕНЕРАЛ-БАС В СКРИПИЧНОМ И БАСОВОМ КЛЮЧАХ	119
Задания	120
I НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ	128
Обзор наиболее употребительных задержаний (приготовленных)	129
Задержания в септаккордах (приготовленные)	130
II ДВОЙНЫЕ ЗАДЕРЖАНИЯ (ПРИГОТОВЛЕННЫЕ)	131
IIa ВОСХОДЯЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ ЗАДЕРЖАНИЙ	132

III ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ВИДЫ ДВИЖЕНИЯ ЗАДЕРЖАНИЙ.....	133
а) Задержки разрешений.....	133
b) Полуприготовленные задержания.....	134
c) Неприготовленные задержания.....	134
IV ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ.....	134
1. Предъём.....	134
2. Вспомогательные звуки.....	135
3. Проходящие звуки.....	136
4. Органный пункт.....	136
Примеры из классической литературы.....	137
Примеры из гитарной литературы.....	138
Побочная и промежуточная доминанта.....	139
а) Побочная доминанта.....	139
b) Промежуточные доминанты.....	139
ЧЕТЫРЕХГОЛОСИЕ И ГЕНЕРАЛ-БАС.....	141
Краткое введение в исполнение генерал-баса (цифрованного баса).....	148
АЛЬТЕРАЦИЯ И ЭНГАРМОНИЗМ.....	151
Альтерация и энгармонизм.....	152
а) Трезвучия.....	152
b) Септаккорды.....	156
Задания с альтерацией.....	159
Энгармонизм.....	160
МОДУЛЯЦИЯ.....	161
Модуляция.....	162
Диатоническая модуляция.....	162
Задания.....	164
Мажорные и минорные трезвучия мелодического минора.....	165
Задания.....	166
Хроматическая модуляция.....	168
Задания.....	169
Доминантсептаккорды как средство модуляции.....	171
Медианты как средство модуляции.....	172
Медианта Es в G-Dur.....	173
Энгармонизм как средство модуляции.....	174
Уменьшенное трезвучие (VII ⁶) как средство модуляции.....	175
Неаполитанский аккорд как средство модуляции.....	175
Заключительные замечания и примеры.....	178
Предметный указатель.....	182

Введение

Музицирование с использованием многоголосия началось в IX веке. Его истоки, вероятнее всего, лежат в Англии. Хоралы и оды, равно как и песни светской музыки, вплоть до XV века сопровождались лишь одним голосом, и в этой исполнительской практике сложились предпосылки искусства контрапункта (нота соответствует ноте).

Развернутую теорию и одновременно базовую форму, утвердившие наступление новой эпохи контрапункта в построении многоголосных музыкальных пассажей, разработал в 1477 году франко-фламандский теоретик музыки Иоганн *Тинкторис*. Таким образом, можно утверждать, что контрапункт старше учения о гармонии, окончательные положения которой сложились гораздо позже. И это не случайно, поскольку учение о гармонии развилось на основе продвинутого понимания многоголосия и контрапункта и оно могло существовать лишь при условии, что при всех мыслимых отношениях аккордов и гармонических связях гармония следует законам контрапункта.

Генрих *Шютц* (1585—1672), который, следуя этой точке зрения, сформировал представления о связном и понятном построении музыкальной фразы, в значительной мере способствовал тому, что примерно с 1600 года началась эпоха генерал-баса и мажоро-минорного музыкального мышления. Развилась хорошо известная до наших дней практика игры по «цифрованному басу». Вдобавок к этому, исполнитель в рамках «аккомпанеента» должен был стремиться, одновременно импровизируя и украшая музыкальную фразу, делать ее максимально эффектной. С течением времени это способствовало развитию барочной гармонии, обогащавшей музыкальную форму. Таким образом, начиная с Генриха Шютца и вплоть до Иоганна Себастьяна *Баха* (1685—1750), который максимально расширил музыкальный язык вплоть до сложнейшей техники построения музыкальной фразы на основе гармонических связей, а также полифонии, была создана ТЕОРИЯ СТУПЕНЕЙ, которая и в наши дни образует фундамент всей гармонии. В 1722 году Жан Филипп *Рамо* написал труд «Трактат о гармонии», где он сформулировал теорию гармонии во всех ее функциональных проявлениях, таких как трех- и четырехголосие с задержаниями, проходящими нотами, предъемами, камбиатами и т.д., изучаемым и в наше время для практического овладения гармонией. После того, как была создана теории ступеней, Гуго *Риман* (1849—1919) занялся анализом ее родственных связей с так называемой ТЕОРИЕЙ ТОНАЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ. Уже давно обучение строится как на определении самих ступеней, так и на определении их функций. Обе техники демонстрируют – даже просто в силу их исторического развития – столь сильное взаимопроникновение, что их невозможно отделить друг от друга, поскольку, в конечном счете, они приводят к одному результату в анализе звуковых соотношений.

Построение обучения в данной книге следует законам теории ступеней, при этом каждая гармония получает свое место в соответствии с системой аккордов, образующихся на ступенях гаммы в рамках ладового построения. Это позволяет выработать достаточно общие принципы для элементов техники игры на гитаре. Названия ступеням даются в соответствии с важнейшими терминами теории тональных функций. Это создает достаточные предпосылки для логического мышления, основанного на новейшем понимании этой теории. При анализе квинтового и терцового родства мы всегда исходим из тонального ядра, которое понимается как центральный тон. Однако для выработки методики теоретико-функционального анализа, необходимо сначала обратиться к теории ступеней.

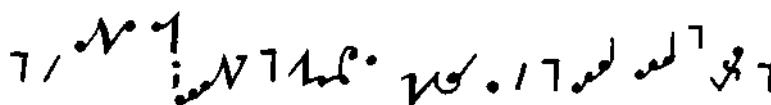
ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ

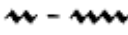
Краткая история развития музыкальной нотации и табулатур

а) Музыкальная нотация

Использование самых различных знаков для записи музыкальных звуков прослеживается вплоть до ранне-христианского периода. От буквенных обозначений нот, применявшихся в Греции, произошли известные и ныне НЕВМЫ. Сходные знаки можно обнаружить даже в Древнем Египте и Индии.

Примеры невм



С VI по XI век они служили в качестве нотации для литургии и сначала они лишь обозначали, и притом приблизительно, высоты звуков, а ритмический рисунок не записывался совсем. Распределение слогов текста изображалось исключительно при помощи мелизмов. Для указания изменения высоты звуков служили дополнительные знаки, как например  или , некоторые из которых и в наши дни можно встретить в нотной записи.

Первое использование линейчатых нотаносцев относится к X веку, но тогда они еще не имели того смыслового содержания, которое они имеют в современном понимании.

Гвидо д'Ареццо в 1025 впервые разработал систему нотного письма, в которой невмы стали размещаться на линиях или между ними, тогда как ранее между двумя линиями записывались иногда две, а то и три промежуточные ноты. Однако наглядная система письма д'Ареццо нашла широкое применение, например в Германии, лишь около 1300 года. Около 1200 года невмы перешли из хоральной музыки в модальную нотацию, в которой лигатуры графически изображали два или более голосов при помощи комбинированных знаков. Однако и в хоральной музыке обозначались лишь высоты звуков, тогда как ритм все еще определялся исполнителем по наитию.

Примеры хоральной и модальной нотации



Мотет способствовал дальнейшему развитию нотации. Теперь уже одни и те же слоги текста исполнялись в разных голосах не одновременно. Первое определение новой системы нотации и более точной фиксации ритмического рисунка дал в 1250 году Франко фон Кёльн. Так появилась

Мензуральная нотация

-  = Двойная лонга
-  = Лонга
-  = Бревис
-  = Семибревис

С течением времени система обозначений дополнялась, так появилась следующая система нотации:

	= Максима
	= Лонга
	= Бревис
	= Семибревис
	= Минима
	= Семиминима
	= Фуза
	= Семифуза

Мензуральная нотация вплоть до XV века составляла важнейшую часть теории и практики многоголосия. Внешний вид нот менялся лишь постольку, поскольку головки нот, среди которых уже появились светлые и темные, стали становиться более округлыми и, в сущности, весьма скоро приобрели ту форму, которая употребляется в современной музыкальной нотации. Это развитие практически завершилось примерно к 1600 году.

б) Табулатуры

Развитие нашего учения о гармонии, особенно в отношении системы нотной записи, основывалось почти исключительно на аккордовых инструментах, для которых требовалось одновременно отражать различные элементы музыкальной ткани. Ритмический рисунок выстраивался в соответствии с мензуральной нотацией (а в дальнейшем по современной нотной записи), а различные аппликатуры строились по знаковым, буквенным и цифровым системам обозначений. Эта система нотации относится к знаменитым ТАБУЛАТУРАМ (от лат. *tabula* = таблица). Табулатуры появились уже в XIII столетии в Испании, где они использовались для ВИУЭЛЫ (предшественница гитары), и в других странах европейской культуры того же времени – для лютни. Помимо этого, возникли также французские, немецкие и итальянские табулатуры. Шире всего, по-видимому, распространился французский вариант. В целом же табулатуры использовались вплоть до XVIII столетия. Не вдаваясь в подробности, можно сказать, что количество струн обозначалось количеством линий. Так, например, для пятиструнной лютни использовались пять линий, которые не следует смешивать с пятью линейками современных нотоносцев. Для того чтобы можно было распознать ритмический рисунок, раньше сверху записывались знаки мензуральной нотации, а в наши дни – обычные ноты.

Знание системы нотной записи, основанной на табулатурах, и ее модификация под сегодняшнее нотное письмо имеет большое значение для успешного обучения игре на гитаре. Следует также упражняться в переложении в табулатуры материала, записанного в современной нотации. Однако читатель легко поймет, почему в данной книге не уделено внимание изучению табулатур. Уже имеющейся литературы вполне достаточно для отдельного изучения этой темы.

В основе нынешней системы нотной записи лежит алфавитное наименование семи нот:

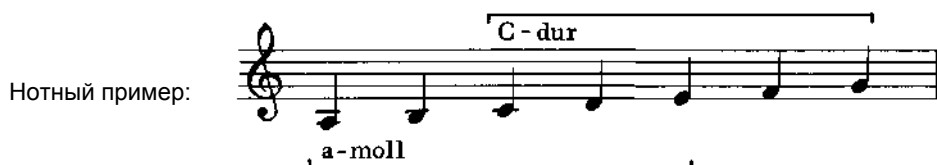
a b c d e f g

Эти обозначения являются интернациональными.

Однако в табулатурах XVI века (буквенное нотное письмо) угловатая форма буквы «b» превратилась в «h», в результате в Германии употребительной стала следующая последовательность обозначений диатонических звуков:

a h c d e f g

Здесь можно легко распознать две важные составные части современной музыки – начальные части звукорядов двух ладов:

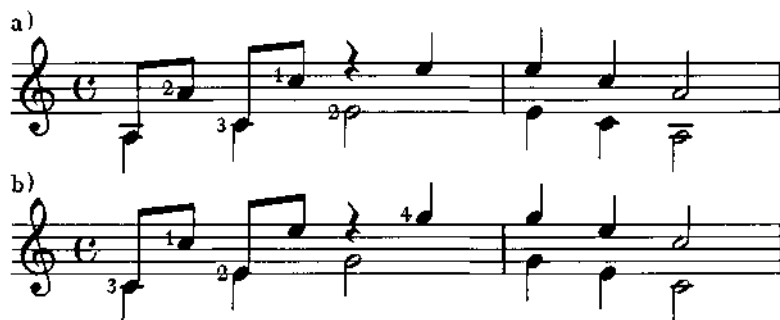


Эта последовательность семи звуков или семи ступеней продолжается на практике как вверх, так и вниз с сохранением обозначений:

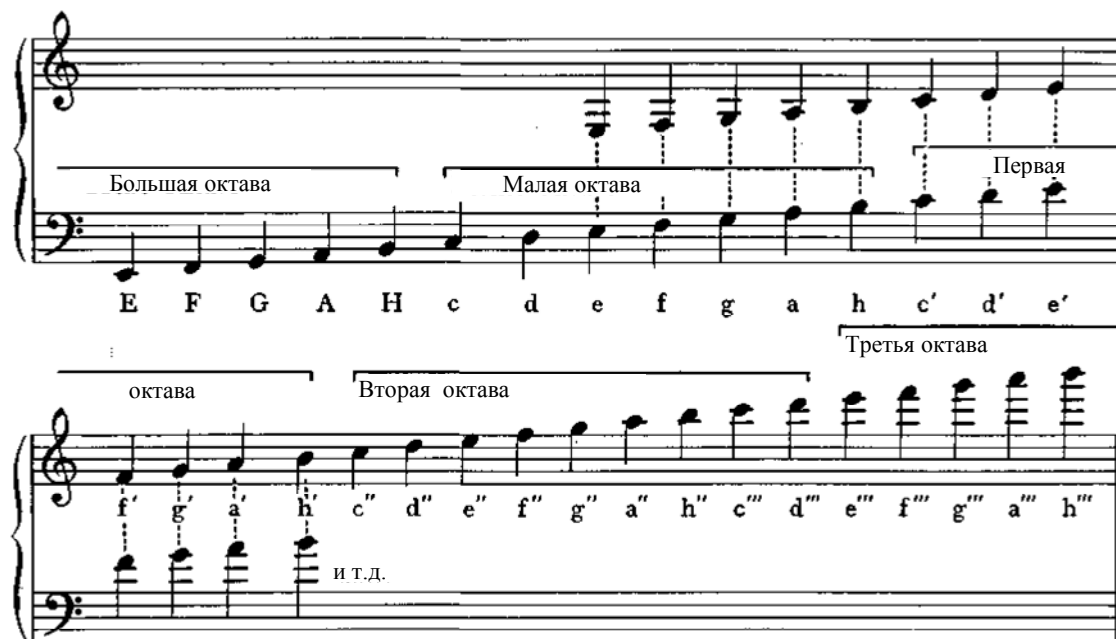


Важно, что с каждой новой серией появляются звуки, имеющие не только названия, одинаковые с названиями звуков предшествующей серии, но и чрезвычайно сходное с ними звучание. Восприятие этого интервала в восемь ступеней определяет характер звучания одной октавы.

Нотные примеры:
(октавы)



В буквенных обозначениях звуковая шкала делится на октавы следующим образом:



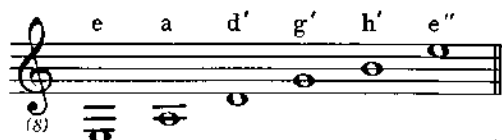
Для записи звуков диапазона, характерного для гитары, обычной практикой является применение только ключа «соль» (скрипичного). От использования ключа «фа» (басового) чаще всего отказываются. Важным условием при этом является то, что гитара звучит на одну октаву ниже написанного.

Указанный сдвиг на октаву позволяет понять, почему часто под скрипичным ключом помещают цифру «8» =



Запись:

(открытые струны)



Звучание:



Обязательно сравните звучание гитары со звучанием фортепиано. В первом примере характер звучания фортепиано по отношению к гитаре явно определяется различием в одну октаву, тогда как во втором примере два инструмента звучат в УНИСОН. Так можно понять, каким звуковым диапазоном фактически обладает гитара.

Для теории музыки необходимо, чтобы звуковой материал делился вплоть до наименьшего интервала – полутона.

До сих пор в нашем диатоническом ряду ступеней в основном присутствовали шаги в целый тон. И лишь между



естественным образом возникают полутоны. Все прочие ноты, поскольку дополнительные промежуточные ступени отсутствуют, необходимо «хроматически» менять при помощи так называемых знаков альтерации. Диез (#) повышает, а бемоль (b) понижает каждую ступень на один полутон. В обозначениях # соответствует добавочному слогу «is», а b – слогу «es». Имеются исключения из этого правила, которые приводятся в таблице ниже:



Скобки указывают на «энгармоническую эквивалентность». Это означает, что две ноты с различной записью звучат одинаково.

При игре на гитаре и в самом деле не имеет значения, извлекается ли звук «es» или неотличимый от него по звучанию «dis». Дело в том, что при игре на гитаре звуковая шкала жестко задана положением ладов. На смычковых инструментах, напротив, диезные звуки извлекаются резче, чем бемольные звуки. Поэтому диезные тональности получают более жесткий характер, а бемольные – более мягкий.

Наша система из 7 диатонических ступеней, как показано выше, обогащается еще 5-ю звуками, образованными хроматической альтерацией. Эти 12 нот в дальнейшем являются исходной точкой для формулировки законов музыкальной гармонии.

Хроматику можно расширять и дальше, но при этом уже не возникает новых звучаний:



При определенных условиях прибегают даже к помощи двойного диеза (x) и двойного бемоля (bb). Звуки с двойной альтерацией записываются следующим образом:



Любая хроматическая альтерация может быть отменена при помощи БЕКАРА (q).



Любой знак альтерации, который встречается лишь внутри одного такта, прекращает свое действие с началом следующего такта, и, чтобы получить ту же ноту в следующем такте, знак альтерации необходимо выставить еще раз. Однако если в том же такте должна появиться исходная неальтерированная форма того же звука, то, разумеется, необходимо выставить бекар (q) для отмены альтерации. Если, например, после fisis в том же такте снова используется fis, то сначала следует выставить бекар для отмены двойного диеза, а затем выставляется одиночный диез. Аналогичное правило относится и к двойному бемолю. Ниже приводятся несколько примеров такой, иногда довольно сложной, нотации:



Для объяснения всех различных соотношений между звуками ключевую роль играют следующие понятия:

Диатоника, хроматика, энгармонизм

Диатоника



Движение по ступеням в рамках звукоряда (целые тоны и полутоны)

Хроматика



Те же ноты с хроматическим движением по полутонам

Энгармонизм



Одинаковое звучание при различной записи

Если альтерированная нота соединена СВЯЗУЮЩЕЙ ЛИГОЙ с нотой за пределами текущего такта, то знак альтерации действует на всем протяжении длительности этой ноты.



Лишь по завершении ноты его действие прекращается и при необходимости знак альтерации выставляют снова.



Во избежание ошибок часто у звука, записанного после завершения действия знака альтерации, в скобках выставляется бекар.



Ниже приведены примеры на различные случаи нотации:

a)

b)

c)

d)

e)

f)

УЧЕНИЕ ОБ ИНТЕРВАЛАХ

Интервалы классифицируются по расстоянию между тонами, и их обозначения строятся на основе следующих названий:



Таблица классификации интервалов

Наименование	чистая	большая	увеличенная	дважды увеличенная	малая	уменьшенная	дважды уменьшенная
Прима							
Секунда							
Терция							
Кварта							
Квинта							
Секста							
Септима							
Октава							

Пояснения

Мы намеренно составили таблицу классификации интервалов в объеме только одной октавы, поскольку за пределами октавы все повторяется практически без изменений.

Необходимо твердо усвоить, что чистые интервалы нельзя называть большими или малыми, а те, в свою очередь, нельзя называть чистыми. Укажем также на то, что малые интервалы сначала становятся большими и лишь затем увеличенными. При уменьшении больших интервалов они сначала обязательно становятся малыми и лишь после этого уменьшенными. Впрочем, это ясно следует из приведенной выше таблицы, которую необходимо внимательно изучить.

В качестве дополнения ниже приводится разложение интервалов на составные части:

ПРИМА

Прима может быть только увеличенной. Уменьшить ее невозможно, поскольку она соответствует интервалу между одним и тем же звуком, и уменьшать просто нечего. При восходящей или нисходящей хроматической альтерации она немедленно появляется в качестве увеличенного интервала.

СЕКUNДА

(диссонанс)

малая = один полутон

большая = один целый тон

ТЕРЦИЯ

(несовершенный
консонанс)

малая = большая секунда + малая секунда

большая = большая секунда + большая секунда

КВАРТА

(совершенный
консонанс)

чистая = большая терция + малая секунда

КВИНТА

(совершенный
консонанс)

чистая = большая терция + малая терция

СЕКСТА

(несовершенный
консонанс)

малая = чистая кварта + малая секунда или

большая терция + малая терция + малая секунда

большая = чистая кварта + большая секунда или

большая терция + малая терция + большая секунда

СЕПТИМА

(диссонанс)

малая = чистая кварта + малая терция или

большая терция + малая терция + малая терция

большая = чистая кварта + большая терция или

большая терция + малая терция + большая терция

ОКТАВА

(совершенный
консонанс)

чистая = чистая кварта + чистая кварта

Задания

Постройте требуемые интервалы от указанных нот и снабдите их аппликатурами. Затем сыграйте эти упражнения в очень медленном темпе, что слух привык к звуковым свойствам интервалов.

1 большие секунды

2 малые секунды

3 большие терции

4 малые терции

5 чистые кварты

6 чистые квинты

7 большие сексты

8 малые сексты

9 большие септимы

10 малые септимы

***) Важно!**

Отношение между звуками фа и си или си и фа, хотя эти звуки и не альтерированы, составляет увеличенную кварту или уменьшенную квинту, равные ТРИТОНУ (интервалу равному трем целым тонам).

11 увеличенные секунды

12 уменьшенные секунды

13 увеличенные терции

14 уменьшенные терции

15 увеличенные кварты уменьшенные кварты

16 увеличенные квинты уменьшенные квинты

17 увеличенные сексты

18 уменьшенные сексты

19 увеличенные септимы

20 уменьшенные септимы

Обращения интервалов (дополнительные интервалы)

Для практического применения учения о гармонии необходимо приобрести знания об обращениях интервалов. Здесь действуют следующие правила:

чистые интервалы переходят в чистые,
большие интервалы переходят в малые,
малые интервалы переходят в большие,
уменьшенные интервалы переходят в увеличенные,
увеличенные интервалы переходят в уменьшенные,
дважды уменьшенные интервалы переходят в дважды увеличенные,
и дважды увеличенные интервалы переходят в дважды уменьшенные.

The image displays musical notation for interval inversions on a single staff. Each pair of notes is shown in two positions: original and inverted. The intervals are labeled with their original and inverted names in Russian.

Row 1: ч. I = ч. VII, ч. IV = ч. V, ч. V = ч. IV, б. II = м. VII, б. III = м. VI

Row 2: б. VI = м. III, б. VII = м. II, м. II = б. VII, м. III = б. VI, м. VI = б. III

Row 3: м. VII = б. II, ум. II = ув. VII, ум. III = ув. VI, ум. VI = ув. III, I

Row 4: ум. VII = ув. II, ув. II = ум. VII, ув. III = ум. VI, ув. VI = ум. III

Row 5: ув. VII = ум. II, ув. I = ум. VIII, ув. IV = ум. V, ув. V = ум. IV

Row 6: ум. IV = ув. V, ум. V = ув. IV, дв. ум. IV = дв. ув. V, дв. ум. V = дв. ув. IV

В качестве простого mnemonicического правила можно запомнить, что сумма двух интервалов всегда должна равняться 9.

Исходный интервал и его дополнение до октавы называются «дополнительными интервалами».

Задания

В приведенной ниже таблице нотируйте интервалы, обозначенные римскими цифрами, а также по аналогии с предыдущими примерами на стр. 20 проставьте дополнительные интервалы. Эти задания являются теоретическими, и их не обязательно проигрывать на гитаре.

21	6.III =	6.VI =	ч.IV =	м.III =
22	ум.V =	6.VII =	ч.IV =	м.VI =
23	ув.V =	ум.VII =	ч.IV =	ум.IV =
24	6.III =	ув.III =	м.III =	ум.III =
25	ч.V =	ум.V =	дв.ум.V =	дв.ув.V =
26	ч.IV =	дв.ув.IV =	ув.VII =	дв.ум.VI =
27	6.VI =	ум.VIII =	ув.VIII =	6.VII =
28	ч.IV =	6.III =	ум.III =	ч.IV =
29	ч.V =	ч.IV =	м.VII =	дв.ув.VI =

Задания

По аналогии с предыдущими примерами заполните следующую таблицу.

30 ув. II = ув. I = м. VI = м. III =

31 б. VII = ум. VII = ув. VII = ум. IV =

32 дв. ум. V = ч. V = ув. V = ум. V =

33 ум. III = ч. V = м. III = ув. VII =

34 ум. VI = дв. ум. VII = м. VI = ум. VIII =

35 м. VII = б. VII = ув. VII = дв. ум. VII =

36 ум. III = м. II = ум. IV = дв. ум. V =

37 дв. ув. VII = ч. V = ч. IV = б. II =

38 м. VII = ч. V = ум. VI = дв. ум. VII =

ГАММЫ И ТОНАЛЬНОСТИ

Столетия назад, прежде чем сформировались представления о гармонии, музыка была почти исключительно одноголосной. Повышенные и пониженные тоны были неизвестны, и мелодические ходы использовали только натуральные большие и малые секунды в рамках гамм, охватывающие одну октаву. Эти октавные объемы строятся следующим образом и называются

Церковные лады

The image displays four musical staves, each representing a different church mode. Each staff consists of a treble and bass clef joined by a brace, with a single melodic line. The notes are connected by stems, showing the sequence of the scale.

- Staff 1: Дорийский (Dorian)**
 - Label: дорийский ↓ 1-й церковный лад
 - Label: 2-й церковный лад (= 1-й плагальный)
 - Label: гиподорийский (с XVI века = «эолийский»)
- Staff 2: Фригийский (Phrygian)**
 - Label: фригийский ↓ 3-й церковный лад
 - Label: 4-й церковный лад (= 2-й плагальный)
 - Label: гипофригийский
- Staff 3: Лидийский (Lydian)**
 - Label: лидийский ↓ 5-й церковный лад
 - Label: 6-й церковный лад (= 3-й плагальный)
 - Label: гиполидийский (с XVI века = «ионийский»)
- Staff 4: Миксолидийский (Mixolydian)**
 - Label: миксолидийский ↓ 7-й церковный лад
 - Label: 8-й церковный лад (= 4-й плагальный)
 - Label: гипомиксолидийский

Пояснения: «гипо» – от греч. *hupo* = под; «плагальный» – от позднелат. *plagalís*, от греч. *plágios* = боковой, косвенный, что относилось к производной начальной ноте гаммы, начинающейся на кварту ниже. «Автентической» же (то есть подлинной) называется квинта, которой является начальный тон плагального лада. Этим объясняются более поздние гармонические наименования плагальной (IV-I) и автентичной (V-I) каденций.

Важно помнить, что малые секунды в разных гаммах возникают между разными ступенями по отношению к основному тону. Однако современная гармония, сложившаяся несколько столетий назад, внесла свои упрощения и, поскольку для нас естественными стали мажорный и минорный лады, она стала изучать в рамках светской музыки исключительно ионийский и эолийский лады. Последующее развитие музыки, основанное на многоголосии, стало требовать каденций, которые постоянно закрепляли вводнотоновое тяготение 7-й ступени. Знаки альтерации стали, таким образом, необходимыми, и возникли гаммы, которые, в силу своей устойчивой структуры, стали фундаментом учения о гармонии.

Пентатоника

Замечание:

Можно с уверенностью сказать, что основой всех гамм является пентатоника, которая строится из квинто-квартовой цепи в пределах одной октавы.

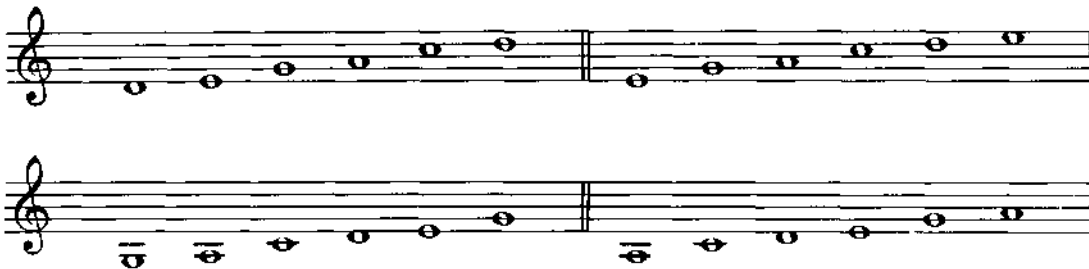


Если расположить эти ноты по порядку и добавить октавный вариант начальной ноты, то получится

пентатоническая гамма



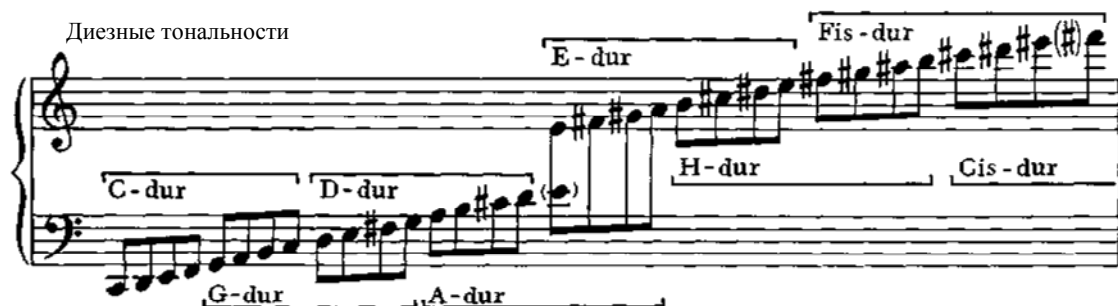
Из этих же нот можно составить следующие четыре пентатонических гаммы:



Интервальная структура этих гамм ограничивается только целыми тонами и терциями. Терции появляются потому, что в гамме нет полутонов ми-фа и си-до. Таким образом, здесь отсутствует вводный тон, который, как было показано выше, стал обязательным для семиступенных гамм (гептатоника).

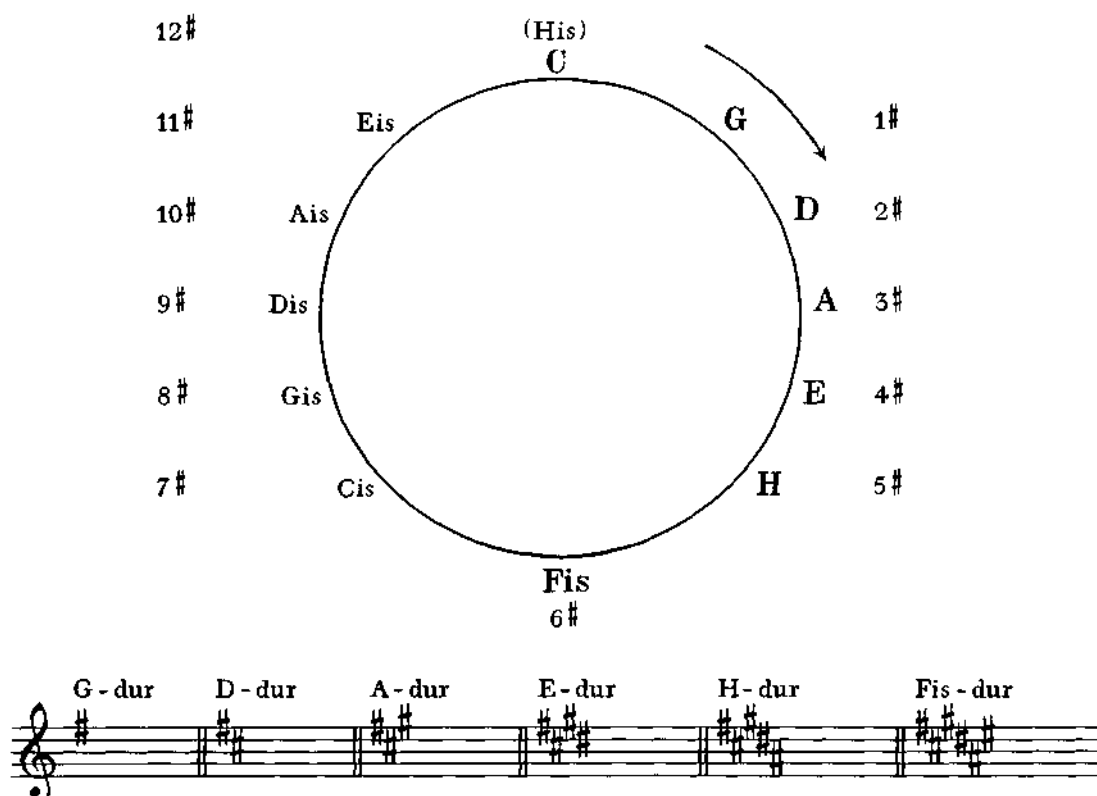
Мажорные гаммы

Из тетрахордов, т.е. последовательностей из четырех звуков, возникших в греческой музыке и имеющих фиксированную интервальную структуру тон – тон – полутон¹, можно, расставляя необходимые знаки альтерации, построить так называемый квинтовый круг. Последовательные тетрахорды разделяются шагом в одну большую секунду. Для каждой тональности, как показано на рисунке ниже, при этом выявляются свои ключевые знаки альтерации, которые выставляются в начале нотного записи.



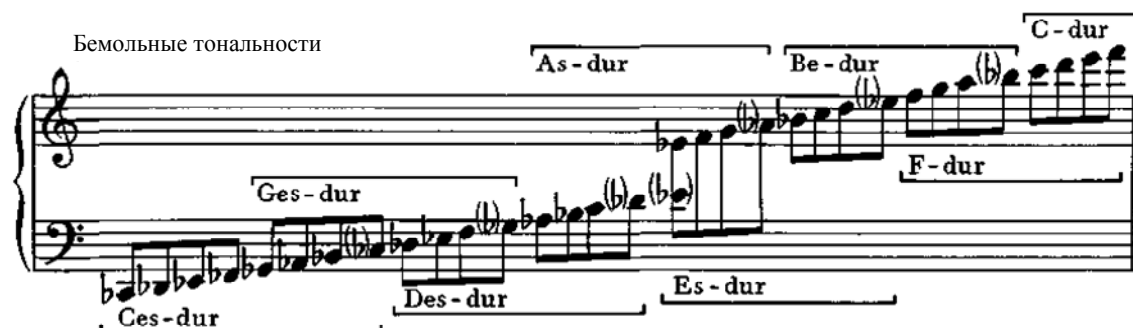
Начальные тоны всех тетрахордов образуют квинтовый ряд, который, если строить его последовательно до 12 диезов, благодаря энгармонизму, снова вернется к начальному тону.

Квинтовый круг

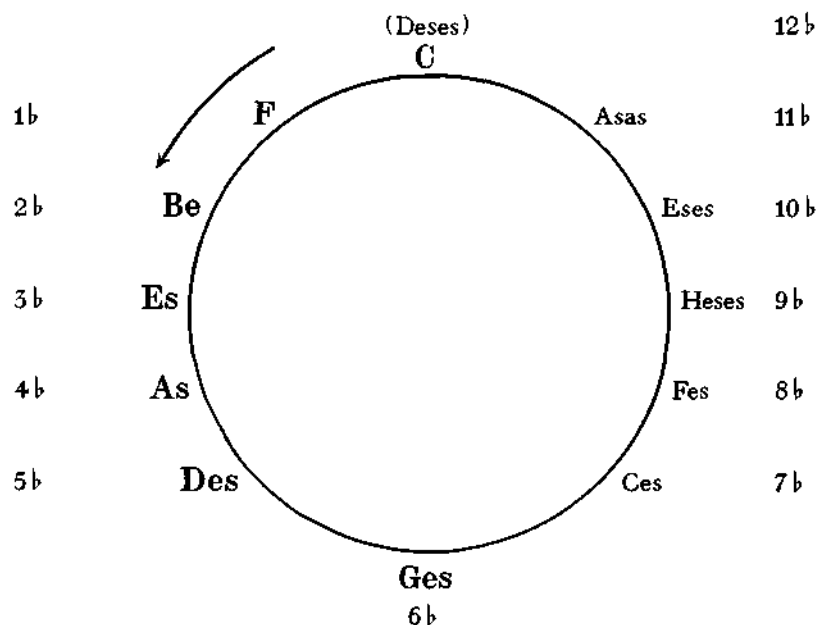


¹ Тетрахорды в древнегреческой музыке могли иметь различную интервалику, которая точно не выражалась в современных полутонах, но их структура всегда приближалась к полутон–тон–тон. См. Е. В. Герцман «Античное музыкальное мышление». – Музыка, Л.: 1986 (прим. перев.).

Поскольку играть в тональностях, имеющих более шести или семи диэзов, сложно, диезные тональности ограничивают фа-диез мажором, а последующие тональности при помощи энгармонической замены нотируют как бемольные. Двигаясь в обратную сторону, можно также построить круг, включающий до 12 бемолей. Но так как интервалы читаются снизу вверх, получается не квинтовый, а квартовый ряд. Этот ряд должен читаться справа налево, и он образует квартовый круг.



Квартовый круг



Ключевые знаки альтерации для каждой бемольной тональности также выставляются в начале нотного ряда.

Минорные гаммы

В каждой мажорной гамме шестая ступень является основным тоном *параллельной* минорной гаммы. Параллельный минор наследует ключевые знаки альтерации соответствующей мажорной гаммы.



Поскольку, как мы заметили раньше, необходима функция вводного тона, седьмую ступень надо повысить и тем самым приблизить ее на малую секунду к основному тону.

При этом возникает гармонический минор

Гармонический минор



Исторически минорные тональности развивались в двух формах.

Обе формы важны для построения мелодий.

Во второй форме при движении вверх повышается не только седьмая, но и шестая ступени, а при движении вниз у обеих ступеней повышение снимается, и они снова понижаются. Таким образом, пропадает увеличенная секунда между шестой и седьмой ступенями и при движении вверх возникает минорно-мажорная гамма, а при движении вниз снова чистая натуральная минорная гамма.

Мелодический минор



Если для мелодического минора шестая и седьмая ступени повышаются при движении вверх, чтобы не допустить увеличенной секунды, которая встречается в гармоническом миноре, то для венгерских (цыганских) гамм увеличенные секунды типичны.

Венгерские гаммы



В первой гамме, помимо седьмой ступени, повышается также кварта. Оба повышения приводят к появлению увеличенных секунд. То, что внутри одной гаммы функция вводного тона удваивается, может показаться несколько странным. Тем не менее, именно это определяет характерное звучание венгерских гамм.

Во втором примере, хотя седьмая ступень снова становится вводным тоном, дополнительно повышается терция. Это изменение не ведет еще к необходимой увеличенной секунде, поэтому понижается вторая ступень. При этом приходится мириться с малой секундой между 1-й и 2-й ступенями.

Замечание:

В приводимых ниже теоретических заданиях следует помнить, что все минорные гаммы перенимают ключевые знаки альтерации параллельных мажорных гамм, выставляемые в начале нотоносца. И лишь для повышения седьмой ступени гармонического минора и шестой и седьмой ступеней мелодического минора используются случайные знаки альтерации.

Пример:

Задача состоит в том, чтобы нотировать мелодический фа-диез минор. Сначала надо определить, для какой ноты фа-диез является шестой ступенью. Иными словами, нужно найти ноту, которая лежит на большую сексту ниже или, с учетом дополнительности, на малую терцию выше. Такой нотой является ля. Таким образом, ля мажор является исходной тональностью, имеющей три ключевых диеза, которые наследуются параллельным минором.

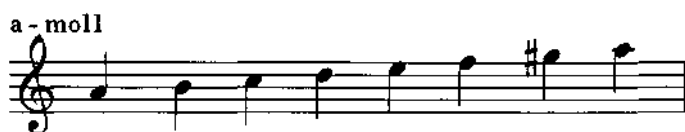
fis-moll (мелодический)



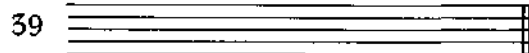
Задания

Запишите все *гармонические* минорные гаммы.

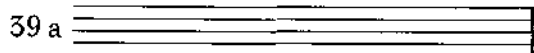
Пример:



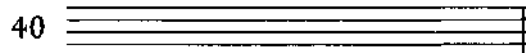
e - moll



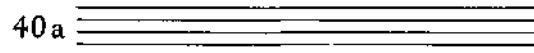
es - moll



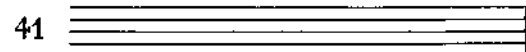
h - moll



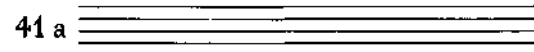
be - moll



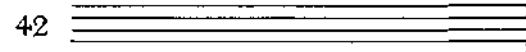
fis - moll



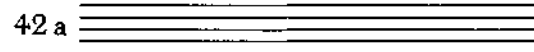
f - moll



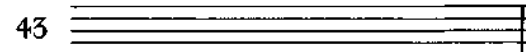
cis - moll



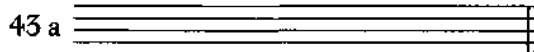
c - moll



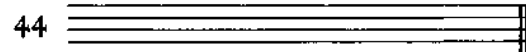
gis - moll



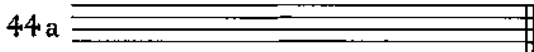
g - moll



dis - moll

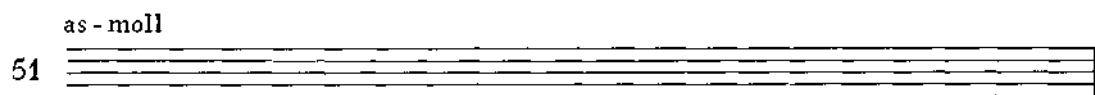
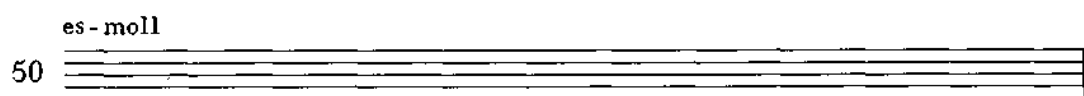
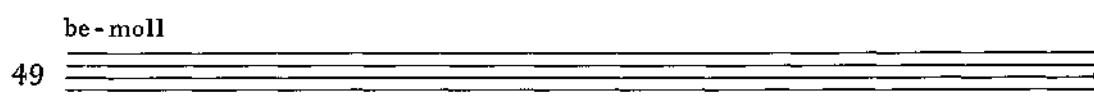
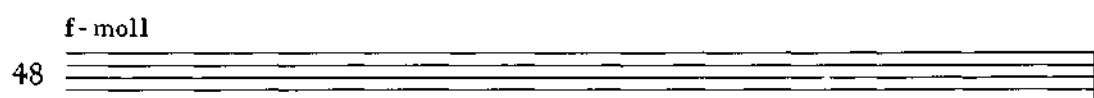
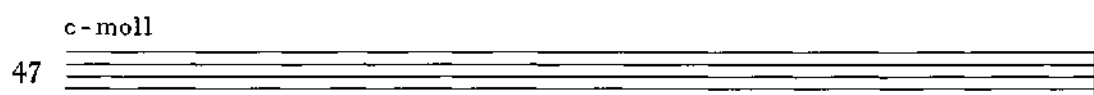
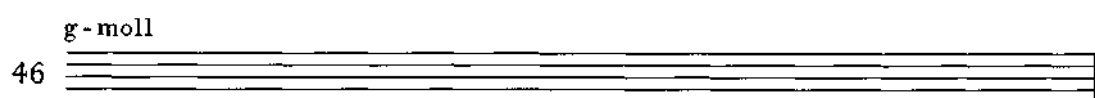
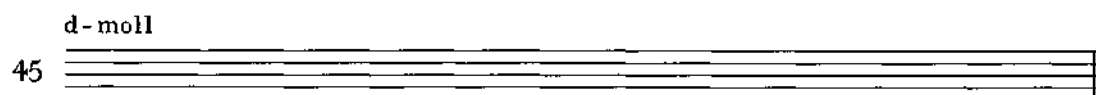


d - moll



Запишите все *мелодические* минорные гаммы от ре до ля-бемоль, в восходящем и нисходящем движении.

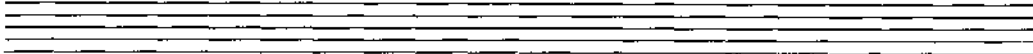
Пример:



Запишите все *мелодические* минорные гаммы от ми до ре-диез, в восходящем и нисходящем движении.

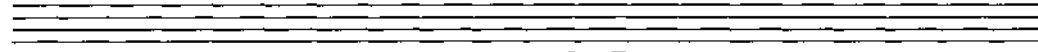
e - moll

52

A set of five horizontal lines for handwriting practice, consisting of a top line, two middle lines, and a bottom line.

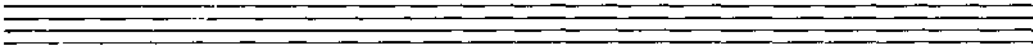
h - moll

53

A set of five horizontal lines for handwriting practice, consisting of a top line, two middle lines, and a bottom line.

fis - moll

54

A set of five horizontal lines for handwriting practice, consisting of a top line, two middle lines, and a bottom line.

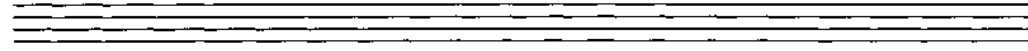
cis - moll

55

A set of five horizontal lines for handwriting practice, consisting of a top line, two middle lines, and a bottom line.

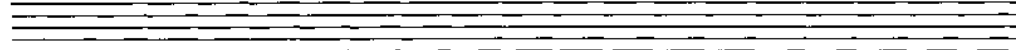
gis - moll

56

A set of five horizontal lines for handwriting practice, consisting of a top line, two middle lines, and a bottom line.

dis - moll

57

A set of five horizontal lines for handwriting practice, consisting of a top line, two middle lines, and a bottom line.

ГАРМОНИЯ: ЧАСТЬ I

Трезвучия

Звукоряд является исходным материалом для построения гармонии. Речь при этом идет о многоголосии. Многоголосие, хотя как его развитие, так и сущность основаны на ступенях звукоряда, подчиняется точным соотношениям, вытекающим из законов гармонии; поэтому законы многоголосия, определяющие характер созвучий можно сформулировать в очень точной и при этом обозримой форме.

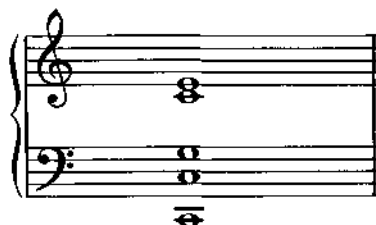
Начальным понятием здесь являются ТРЕЗВУЧИЯ. Решающую роль при этом играют естественные обертоны. Приведенный ниже ряд обертонов (называемых также гармоническими призвуками или звуками с кратными частотами) должен рассматриваться с точки зрения акустики как чисто физическое явление.

Несложно убедиться, что данными обертонами обладает звук «до» большой октавы, взятый нами в качестве примера. Аналогичными обертонами будет обладать и любой другой тон. Таким образом, хотя и может показаться, что звучит только один тон, но на самом деле это не так.

Ряд обертонов звука «до»



Беря начальные звуки данного ряда, обозначенные скобкой, мы получаем следующий звуковой комплекс:



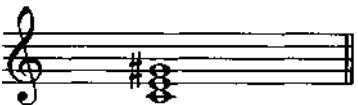
Если удалить все удвоения, сократив количество тонов, мы получим просто до-мажорное трезвучие.

ОСНОВНАЯ ФОРМА =



Эта структура, состоящая из прима, терции и квинты, сохраняется, когда при добавлении знаков альтерации меняется качество трезвучия.

Мы различаем следующие виды трезвучий:

{	C-dur		с = прима е = большая терция g = чистая квинта
	Консонансы (благозвучные)		
{	c-moll		с = прима es = малая терция g = чистая квинта
	Диссонансы (требуют разрешения)		
{	C-уменьшенное		с = прима es = малая терция ges = уменьшенная квинта
	C-увеличенное		с = прима е = большая терция gis = увеличенная квинта

Для обозначения различных видов трезвучий используется прописная буква для мажора и строчная буква для минора. Для обозначения уменьшенного трезвучия к букве добавляется «0», а для увеличенного – «+».

Примечание: В качестве расширения приведенных определений, в наше время употребляются также «полу-уменьшенные» и «дважды уменьшенные» трезвучия:

C-полу-уменьшенное (или C-)		с = прима е = большая терция ges = уменьшенная квинта
C-дважды уменьшенное		с = прима eses = уменьшенная терция ges = уменьшенная квинта

Это иллюстрируется следующими примерами:



Для минорного трезвучия в наше время используется также интернациональное обозначение, состоящее из прописной буквы с добавлением строчного «m», например Fm.

В зависимости от лада (т.е. с учетом ключевых знаков альтерации) от каждой ступени звукоряда можно строить различные трезвучия. При этом в миноре мы будем на данном этапе пользоваться гармоническим звукорядом.

Гамма до-мажор:



Гамма до-минор (гармонический):



Примечание: Интенсивное тяготение вводного тона = в в о д н о т о н о в о с т ь

Для выявления качества этих трезвучий необходимо выполнить следующий анализ:

Главные трезвучия				Побочные трезвучия			
DUR	I	}	= dur	(тоника)	II	}	= moll
	IV			(субдоминанта)	III		
	V			(доминанта)	VI		
					VII		= уменьшенное
MOLL	I	}	= moll	(тоника)	II и VII	= уменьшенное	
	IV			(субдоминанта)	III	= увеличенное	
	V			(доминанта)	VI	= dur	

Квинтовое родство главных трезвучий

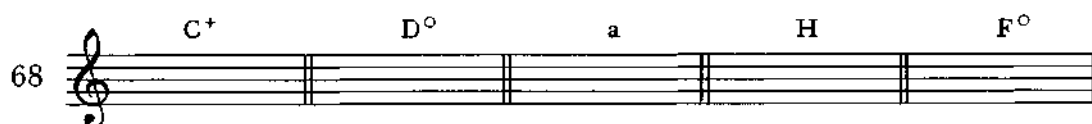
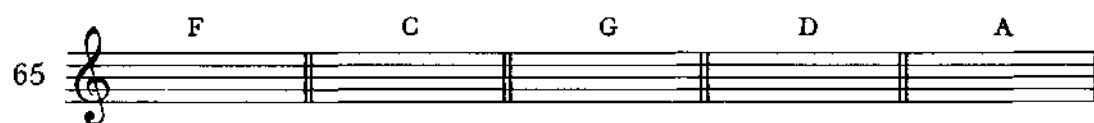


Задания

Обозначьте следующие трезвучия в соответствии с их качеством:



Запишите нотами следующие трезвучия в соответствии с их буквенными обозначениями:



Движение голосов

При соединении различных аккордов возникают различные виды движения голосов.

1) Параллельное



Противоположное



3) Прямое



4) Косвенное



Пояснения:

- 1) Голоса движутся на одни и те же интервалы вверх или вниз;
- 2) Голоса движутся в противоположном направлении;
- 3) Голоса движутся одновременно вверх или вниз, но на разные интервалы;
- 4) Один голос выдерживается на неизменной высоте, а другой голос движется.

Высотное расположение голосов

Преподавание гармонии основано на четырехголосии, и при высотном расположении голосов придерживаются следующего правила:

1-й голос = СОПРАНО



(также дискант)

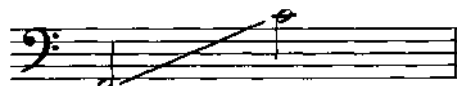
2-й голос = АЛЬТ



3-й голос = ТЕНОР



4-й голос = БАС



(также средние или сопровождающие голоса)

Поскольку при распределении высотных регистров исходят из возможностей человеческого голоса, это разделение не всегда следует буквально переносить на гитару, особенно с учетом исполнимости нотного текста. Тем не менее, эти четыре голоса могут сохранять свои наименования.

Голосоведение

При смене гармонии необходимо естественным образом вести каждый голос. Важнейшими правилами при этом являются следующие:

- a) *общие тона;*
- b) *противоположное движение.*

- a) Тон считается общим лишь в том случае, когда остается в том же регистре, что и в исходном аккорде. Мы будем временно обозначать общий тон скобкой, которую при разборе нотных примеров ни в коем случае не следует путать с лигой.

Общий 1-й голос



Общий 2-й голос



Общий 3-й голос



4-й голос, являющийся основным или басовым тоном, из общих тонов исключается.

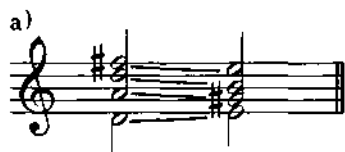
- b) При отсутствии общих тонов следует применять противоположное движение голосов. В зависимости от движения баса три верхних голоса движутся вверх или вниз в ближайшее возможное расположение аккорда.



Следует избегать скачкообразных движений, подобных приведенным ниже:



Примеры правильного противоположного движения.

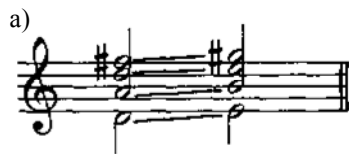


В примерах a) и b) бас движется вверх, а верхние голоса движутся вниз в ближайшее возможное расположение аккорда.

В примере c) бас движется вниз, а верхние голоса движутся вверх в ближайшее возможное расположение аккорда.

Неправильное голосоведение в рассмотренных выше аккордовых связях:

Пример 1:



Октавные параллели
между 2-м и 4-м голосом и
Квинтовые параллели
между 3-м и 4-м голосом

Пример 2:



Октавные параллели
между 3-м и 4-м голосом и
Квинтовые параллели
между 1-м и 3-м голосом, а так-
же 4-м с учетом переноса на
октаву
Квинтовые параллели
между 1-м и 4-м голосом

Пример 3:



Октавные параллели
между 2-м и 4-м голосом и
Квинтовые параллели
между 3-м и 4-м голосом

Все указанные октавные и квинтовые параллели звучат неестественно и поэтому запрещены.

Эти примеры необходимо детально изучить и проиграть соотношения между отдельными голосами, чтобы убедиться, что параллели возникают при перемещении одинаковых интервалов между голосами.

АНАЛИЗ:

Пример 1:



= точные октавные
параллели



= точные квинтовые
параллели

Пример 2:



= точные октавные
параллели



= точные квинтовые
параллели

С учетом переноса на октаву



= точные квинтовые
параллели

Пример 3:



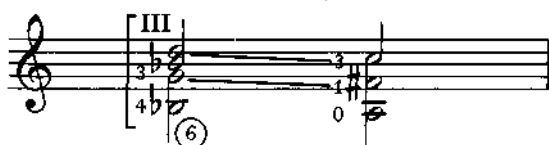
= точные октавные
параллели



= точные квинтовые
параллели

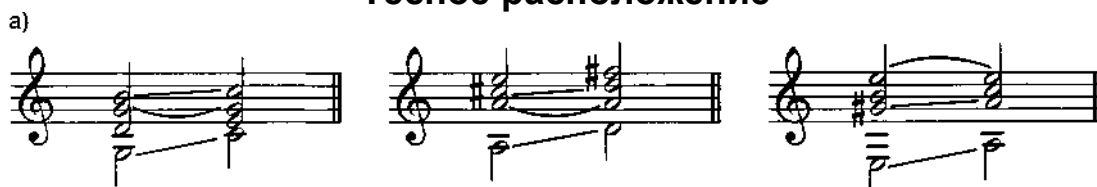
Начиная с произвольного интервала можно построить прямое движение двух голосов, заканчивающееся октавой или квинтой. Такое движение называется неточной параллелью, скрытой октавой или квинтой. Допустимой считается квинтовая параллель, если движение идет от чистой к чистой квинте. Обратное соотношение недопустимо.

от чистой квинты к уменьшенной!



Примеры скрытых октав с учетом общих тонов:

Тесное расположение



Примеры скрытых квинт, возникающих несмотря на противоположное движение голосов:

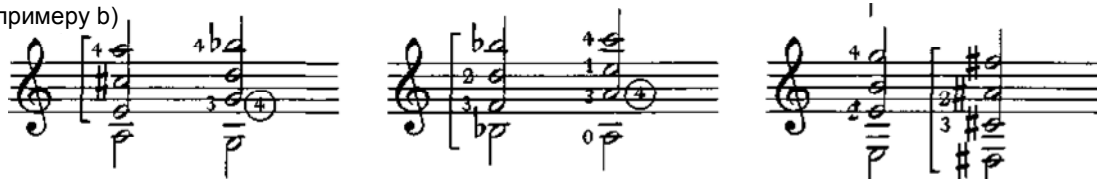


Широкое расположение

К примеру а)



К примеру б)



При широком расположении между верхними голосами не допускается интервал, превышающий октаву. Интервал между верхними голосами и басом может быть любым.

Пояснения к четырехголосному складу

В преподавании гармонии используется четырехголосный склад, в соответствии с которым в трезвучиях, как мы уже видели в главе о голосоведении на стр. 40 и 41, необходимо удвоить один тон. Чаще всего удваивается

основной тон



или квинта



На данном этапе мы не будем пользоваться удвоением терции. Как тон определяющий качество аккорда, она звучит и без того достаточно ярко, и при ее удвоении мажорный аккорд становится перенасыщенным:



Имеются, однако, исключения из этого правила, которые будут рассмотрены далее в разделе, посвященном ОБРАЩЕНИЯМ АККОРДОВ.

В любом случае понятно, что терция должна присутствовать. Ведь именно терция, большая или малая, определяет наклонение аккорда, мажорное или минорное. Также основной тон никогда нельзя пропускать. Ведь он является исходной точкой для обозначения любой гармонии. Квинту же *пропускать можно!* Но в этом случае, в силу принятого нами четырехголосного склада, основной тон приходится утраивать:



Терция даже и в этом случае остается достаточно яркой, чтобы ясно передать мажорное наклонение. Если же, напротив, терция пропущена, то слушатель не сможет ощутить связь аккорда с ладом. Тем не менее, иногда терцию все же можно пропускать. Рассмотрим пример композиции, написанной в ля-миноре и заканчивающейся следующей заключительной каденцией:



Предыдущее развитие этой ля-минорной композиции настолько ясно задает наклонение, что при появлении заключительного аккорда, даже с пропущенной терцией, слушатель все равно будет воспринимать его в минорном ладу. Интересно также заметить, что композиторы находили особую прелесть в том, чтобы придать завершению минорного произведения мажорный характер. Пример подобного заключительного оборота можно найти у Джона Доуленда (1562—1626), хотя в его время, как исполнение, так и запись музыки еще не выполнялись в рамках устоявшейся к нашему времени тональной системы, и терция только была на пути к тому, чтобы определиться в качестве тона, задающего наклонение аккорда:

ГАЛЬЯРДА КОРОЛЯ ДАНИИ



Мажорная терция здесь необходима.

Ведь без терции заключительный аккорд =



должен скорее пониматься как минорный.

Обращение аккордов (Основная форма)

Каждый тон трезвучия может быть первым голосом, то есть относиться к мелодии. Это не меняет функции баса как основного тона. Если в басу находится основной тон трезвучия, то говорят об основной форме аккорда. При этом неважно, какой из трех верхних голосов ведет мелодию. Различают октавное, терцовое и квинтовое расположение.

Примеры:

Основная форма (тесное расположение)

Тоника = C

(Функциональное обозначение =

8 = октавное, 3 = терцовое и 5 = квинтовое расположение

8 T 3 T 5 T

Здесь три верхних голоса расположены настолько плотно, что между ними уже больше нельзя вставить никакой другой тон трезвучия. Это и объясняет название «тесное расположение».

В противоположность этому, существует широкое расположение, где интервалы между тонами расширены настолько, что, например, голос, который в тесном расположении был вторым, здесь становится третьим. (При этом следует помнить о том, что между верхними голосами не допускается интервал, превышающий октаву – см. стр. 42).

Примеры:

Основная форма (широкое расположение)

Тоника = C

Это расположение может называться «смешанным»

По приведенному образцу, учитывая возможности гитарной аппликатуры, запишите тонические трезвучия в тесном расположении в указанных тональностях.

Примечание: Для октавного расположения (8) часто используется обозначение (1).

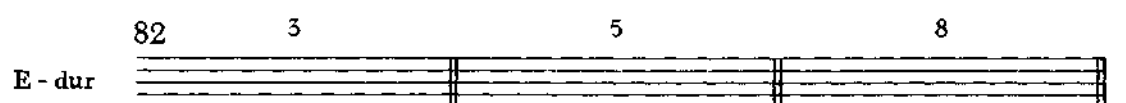
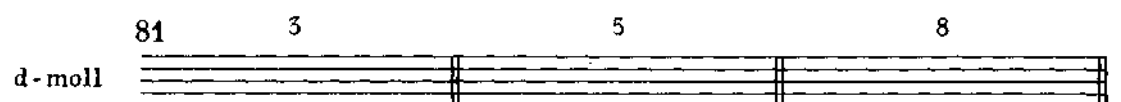
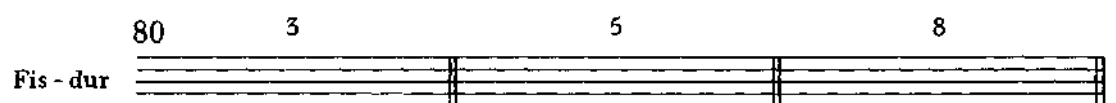
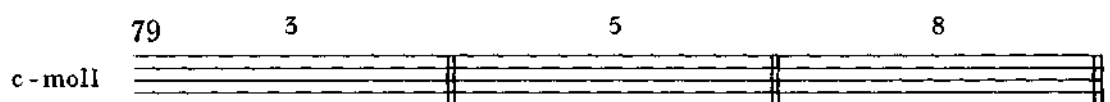
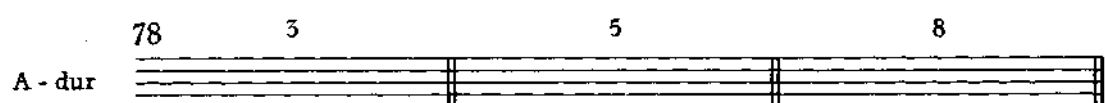
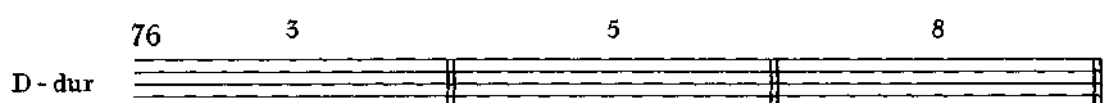
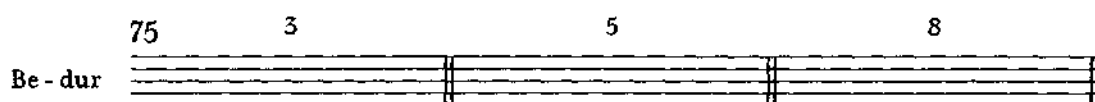
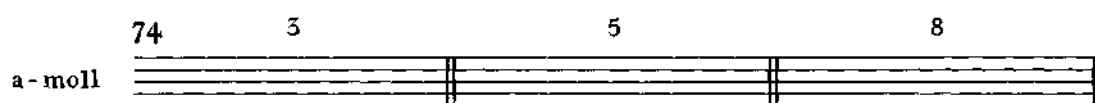
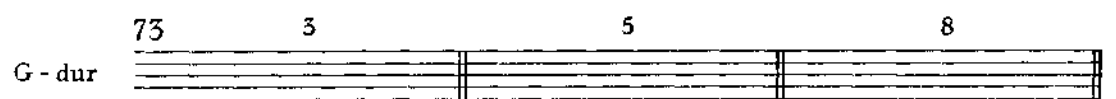
Пример:

e - moll

(Функциональное обозначение =

72 3 5 (1) 8

3 t 5 t (1) 8 t



83 3 5 8

be - moll

84 3 5 8

As - dur

85 3 5 8

Es - dur

86 3 5 8

cis - moll

Заключительный оборот (автенический)

Если гармоническая последовательность завершается связкой V–I (доминанта – тоника), возникает автеническая каденция.

Она рассматривается как ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ОБОРОТ и может быть совершенной или несовершенной. Если заключительный аккорд представляет собой октавное расположение тонического трезвучия, то этот оборот называется

Пример:

совершенная каденция

Если же заключительный аккорд дан в терцовом или квинтовом расположении, то в обоих случаях такой оборот называется

Примеры:

несовершенная каденция

При исполнении таких оборотов отчетливо выявляется доминирующее свойство V ступени (доминанты) по отношению к I ступени (тонике).

V ступень явно нуждается в разрешении в I.

Это объясняется стремлением к разрешению вводного тона, выступающего в качестве терции в трезвучии V ступени.

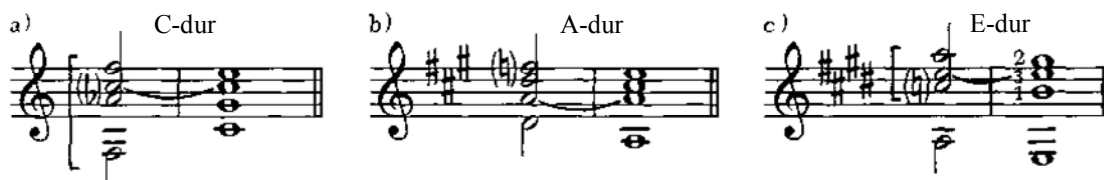
Эта связь возникает уже в простейшей форме каденции I–V–I. Она является одной из важнейших последовательностей гармонических функций.

Заключительный оборот (плагальный)

Если гармоническая последовательность завершается связкой IV–I (субдоминанта – тоника), возникает плагальная каденция. Она характеризуется не столь сильным тяготением, как автеническая.

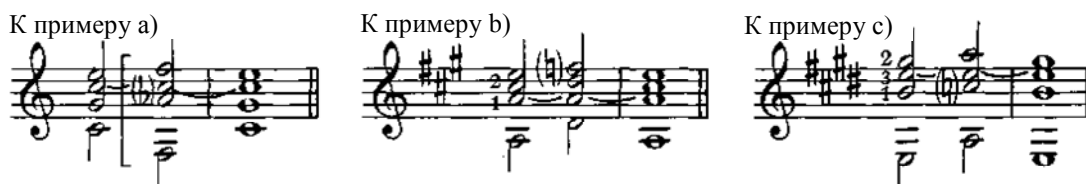
Особое звучание плагальной каденции (называемой также церковной) достигается, если IV-я ступень (субдоминанта) выступает в виде минорного трезвучия.

ПРИМЕРЫ:



Разрешение IV–I, как будет показано, передает не столько сильное напряжение, сколько праздничное спокойное настроение. Объяснение этого можно найти в форме каденции I–IV–I. Дело в том, что сильным тяготением здесь характеризуется не заключительный ход, а скорее предшествующий оборот I–IV. Это связано с тем, что терция I ступени является вводным тоном к субдоминанте, которая затем разрешается в тонику.

ПРИМЕРЫ: (Форма каденции I–IV–I)



Последовательность I–IV–V–I называется «полной каденцией».

Понятие «каденция» относится к заключительной последовательности аккордов.

Дополнительный пример:



Последовательность басовых тонов в связке IV–V (см. пример выше) должна иметь секундовый шаг. Скачок вниз на септиму, т.е. основному тону доминантового трезвучия, лежащему октавой ниже, звучит не столь логично и вызывает ощущение неопределенности. Для закрепления этого правила необходимо выполнять упражнения на гитаре и записывать их нотами.

Упражнения (в мажоре)

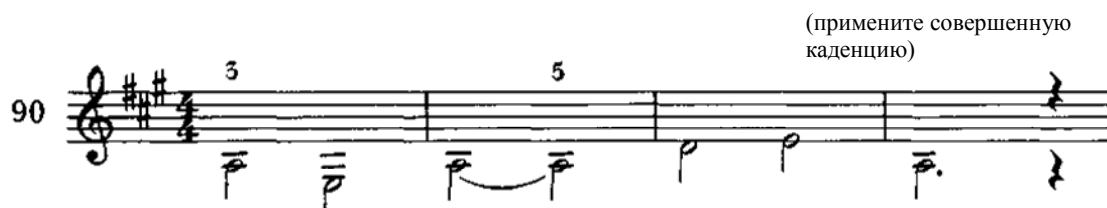
Соединение основных трезвучий (в основной форме)

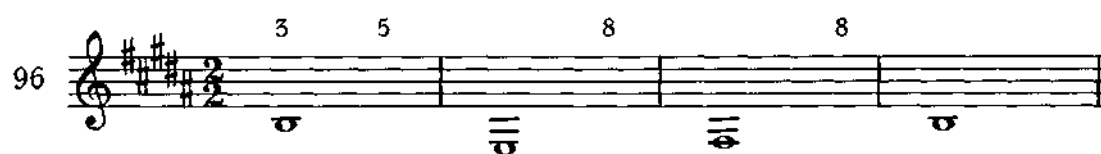
(тесное расположение)

Указан басовый голос, по которому необходимо определить верхние голоса. Помните о том, что все указанные басы являются основными звуками аккордов. Это позволяет определить требуемые аккорды. Важно лишь, чтобы решения предлагались с учетом исполнимости на гитаре.



*) При выборе расположения здесь не учитываются общие тоны, поскольку не происходит смены гармонии. Звучание становится более мелодичным, что позволяет лучше подготовить следующий аккорд.

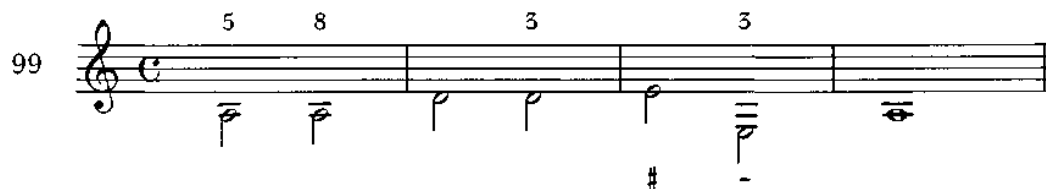


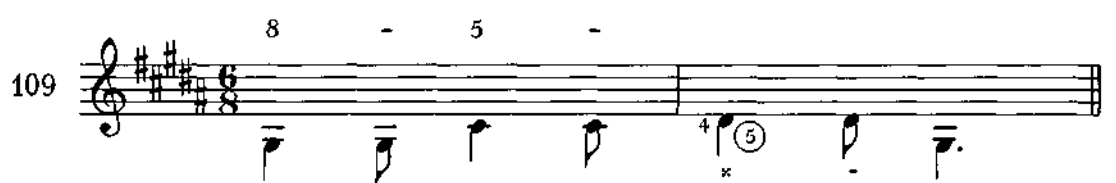
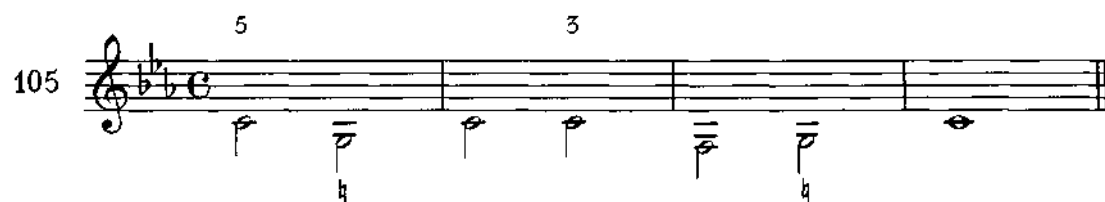
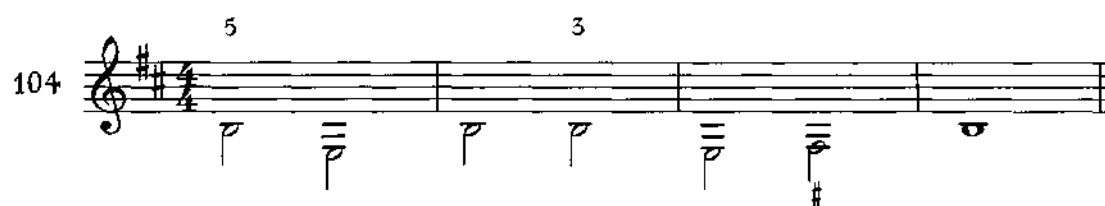


Упражнения (в миноре)

Соединение основных трезвучий (в основной форме)

В миноре вводный тон (терция доминанты) всегда указывается при помощи знака альтерации под басом. Иногда за ним следует горизонтальная черта, которая означает сохранение знака альтерации.





Упражнения (в мажоре и в миноре)

Соединение основных трезвучий (в основной форме)

В этих упражнениях, помимо ступеней, указан голос мелодии.

Жестко следовать правилу, запрещающему скрытые октавы и квинты (см. разъяснение на стр. 42), здесь не обязательно. Тем не менее, их следует не игнорировать, а по возможности избегать. Используйте для этого правильный выбор регистра басового тона.

111

I IV V I I IV V I

112

#V I I IV IV I #V I

113

I IV IV V V IV V I

114

I I IV IV #V V̄ I I IV I I #V V̄ I

115

I I IV #V V̄ I

116

I IV V V I IV V V I

117

I IV I V I V IV I

118

I IV IV IV V V V I I V V I

119

I I IV V# V I IV IV I I V# V I

120

I I IV IV IV V# V I

121

I I I V# V IV IV V# I

Обращения основных трезвучий

До этого момента в басу всегда был основной тон, от которого можно было сразу же построить каждое трезвучие. Однако и терция, и квинта также могут становиться басовым тоном, не меняя при этом гармонии. В этом случае необходимо определить основной тон трезвучия. Используются обозначения «6» и « $\frac{6}{4}$ ». «6» означает что басовым тоном является терция, а $\frac{6}{4}$ – квинта. Эти обозначения объясняются интервальной структурой, исходя из простейшего трезвучия, следующим образом:

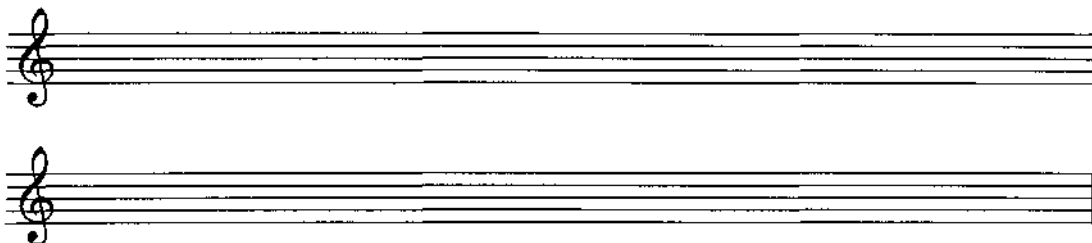
Основная форма	1-е обращение	2-е обращение
	Функц. обознач.: T	T $\frac{6}{5}$

Секстаккорд

Пример в до-мажоре: (I⁶)

Удвоение основного тона	Удвоение терции	Удвоение квинты

Дополнительные примеры на усмотрение преподавателя:



Исключения при удвоении терции

Чтобы избежать запретных параллельных движений голосов, терцию можно удваивать: если она находится в басовом или мелодическом голосе (см. пример = терцовое расположение); попеременно в последовательности секстаккордов.

да нет или: нет да

(Функц. обознач. = S_3)

Музыкальную фразу, если позволяет мелодическая линия, при попеременном удвоении терции следует строить так, чтобы у мажорных аккордов предпочтение отдавалось басовому или мелодическому голосу, поскольку в этом случае аккорды с удвоением звучат лучше. У минорных аккордов, как будет видно ниже, расположение вообще не играет роли, и удвоение терции вполне допустимо.

Чтобы продемонстрировать, к чему приводит невыполнение этих правил, ниже приведены примеры, в которых мы нарочно их нарушаем:

I^6 IV^6 IV^6 I^6

Квартсекстаккорд

(см. также стр. 62)

а) удвоение основного тона

I_4^6 I_4^6 I_4^6

(Функциональное обозначение: $= D_4^6$)

б) удвоение квинты

I_4^6 I_4^6 I_4^6

Секстаккорд может использоваться свободно, а квартсекстаккорд пока рассматривается только в заключительной каденции. Квартсекстаккорд позволяет более убедительно подготовить заключительный оборот. В этом качестве он всегда появляется на сильной доле такта.

Пример заключительной каденции:



В связке IV–V⁶ необходимо проследить за тем, чтобы вести бас скачком на уменьшенную квинту,

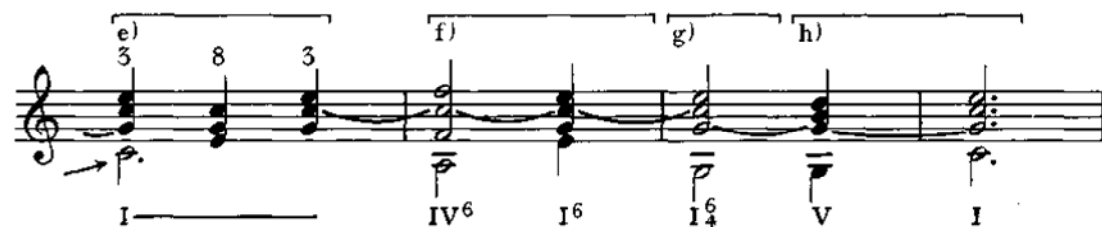


а не на увеличенную кварту (тритон),



(Функциональное обозначение: = D_3)

Пример на все рассмотренные требования при голосоведении:



(Функц. обознач.: = $D_4^{6/5}$)

Анализ предыдущего примера:

«3» = терцовое расположение, скоба указывает общий тон;

при отсутствии общих тонов противоположенное движение голосов (чтобы избежать запретных октав и квинт!);

пропуск квинты (утроение основного тона);

скачок на уменьшенную квинту в басу при проведении связки $IV-V^6$, бас вводный тон, который далее разрешается;

обращения аккордов (нет смены гармонии!);

при последовательности секстаккордов попеременное удвоение терции (предпочтение отдается басовому или мелодическому голосу);

I_4^6 = на сильной доле такта заключительной каденции;

$V-I$ = автенический заключительный оборот (но несовершенная каденция).

Вместо несовершенной каденции в предыдущем анализе естественней звучала бы совершенная каденция. Этого можно просто достигнуть, отказавшись от общего 3-го голоса. Именно в этом варианте достигается ожидаемое разрешение вводного тона во 2-м голосе в лежащий выше 1-й голос.



Если же предпочтительней, чтобы вводный тон не шел вниз, то возможно следующее разрешение:



В вокальных партиях или произведениях для четырех инструментов голосоведение должно бы было строго придерживаться четырехголосия. Однако на клавире или на гитаре звучание 1-го и 2-го голоса в УНИСОН значения не имеет.

Поэтому на практике в нотах это записывается



Упражнения (в мажоре и в миноре)

Соединение основных трезвучий (основная форма и обращения)

Задана мелодия и цифрованный бас

122

123

124

125

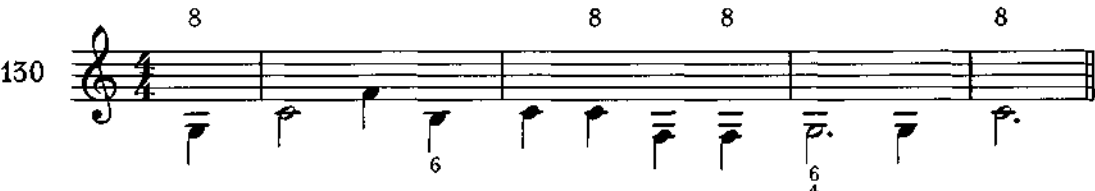
126

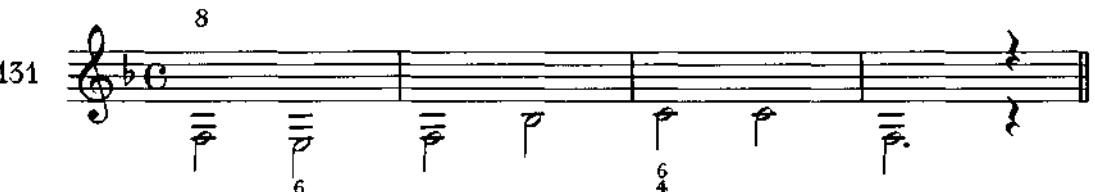
127

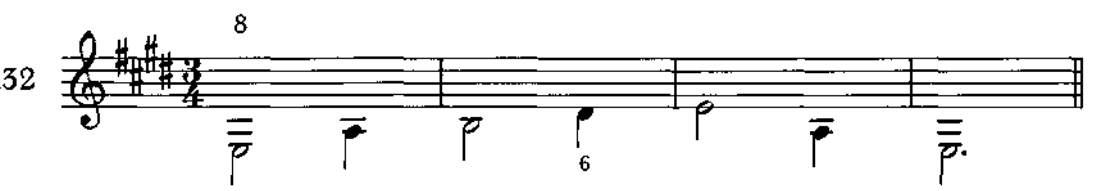
Задан цифрованный бас

128 

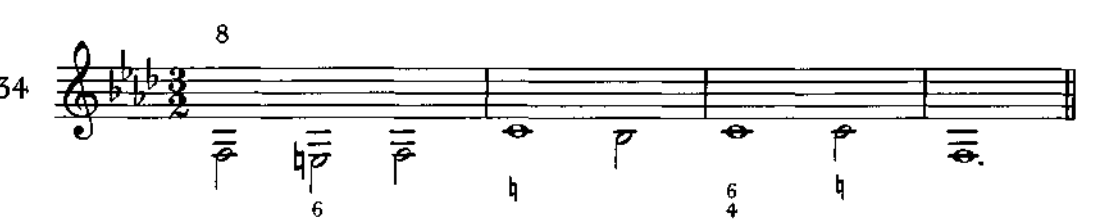
129 

130 

131 

132 

133 

134 

Заданы мелодия и обозначения ступеней

135

V^6 I V^6 I I^6 IV V I

136

I — $IV^{\flat}_4$ V^6 — I IV — I^6 — IV IV^6 V I

137

V^6 I — IV — I^6_4 V I

138

I — $\sharp V$ I — IV I^6_4 — $(\sharp) V$ — I —

139

I^6 IV^6 $\sharp V$ — IV $\sharp V$ I

140

I $\flat V$ IV^6 IV I^6_4 $\flat V$ I

141

($\sharp$)
V I I⁶ I IV I⁶₄ ($\sharp$) V I

142

I IV V V⁶ I⁶₄ V I

143

I IV I — I⁶ IV V I

144

I V I IV I⁶₄ V I

145

I IV — V I⁶₄ — V — I —

146

I IV — V⁶ I IV — I⁶₄ V I

Дальнейшие применения квартсекстаккорда

Если басовый тон опирается на соседние звуки, то возникает

Проходящий квартсекстаккорд



Кроме этого, встречается

Гармонический квартсекстаккорд



При сохранении гармонии аккорд раскладывается в виде басовой фигуры.

Если басовая фигура выходит не на основной тон, а на обращение 6_4 , то его басовый звук должен также опираться на предшествующий звук.



Также аккорд 6_4 может выступать следующим образом:

Квартсекстаккорд в качестве задержания

1) В подготовке



Аккорд 6_4 в следующих примерах разрешается всегда в трезвучие басового тона.

2) Свободное использование



150

6# 4 6 6 4 5 # 6 6 4 #

151

6 - 5 4 - 3 6 6 4 6 6 - 5 4 - 3 6 - 5 4 - 3 6 - 5 4 - 3

152

3 6 - 5 4 - 3 # 6# 4 6 # # # - 6 # 6 4 # -

153

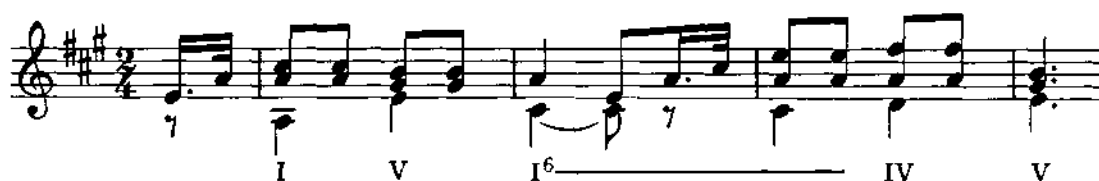
8 6# 4 6 6 # 6 - 5 4 - 3 - 5 3 6 6 6 - 5 4 - # (#)

В технике композиции принцип четырехголосного склада не всегда последовательно применяется. В зависимости от характера произведения иногда особую ценность приобретает экономность построения музыкальной фразы. Однако одно неизменно остается необходимым: Все качественные характеристики аккорда должны быть выявлены. Кроме того, функциональные связи между аккордами должны поддаваться четкому определению!

Примеры из литературы

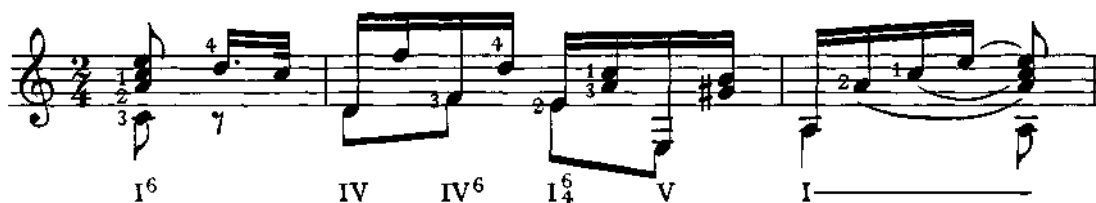
Andante

Йозеф Гайдн (1732-1809)



Poco Allegretto quasi Andante (op. 211 № 10)

Фердинандо Карулли (1770-1841)



Andante grazioso (op. 211 № 15)



Andante

Фернандо Сор (1778-1839)



Grazioso

Мауро Джулиани (1781-1828)

I V_4^6 I^6 IV I^6 V_4^6 I
(гарм. $\frac{6}{4}$ -аккорд)

Andante

Дионисио Агуадо (1784-1849)

IV^6 IV I_4^6 V I

Галоп

Маттео Каркасси (1792-1853)

I IV I

Andantino

Наполеон Кост (1806-1883)

I I^6 IV I_4^6 (6)

Капричио

Иоганн-Каспар Мерц (1806-1856)

I $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ I $V^{(7)}$ I

Сицилиана

Роберт Шуман (1810-1856)

I $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $V^{(7)}$ I^6

ГАРМОНИЯ: ЧАСТЬ II

Побочные трезвучия

(II, III и VI в мажоре)

Основные звуки этих трезвучий находятся в так называемом «терцовом родстве» с основными ступенями лада, т.е. отстоят от них на терцию *ниже*. Побочные трезвучия относятся к медиантам и могут замещать соответствующие основные аккорды.

Например, в до-мажоре:

a) IV = II b) V = III c) I = VI

а) II ступень часто выступает в каденциях вместо IV. Предпочтение здесь отдается секстаккорду с удвоенной терцией. Басовый звук, являющийся терцией этого трезвучия, однозначно выявляет субдоминантовое качество.

I II⁶

(Функц. обознач.: = S⁶)

В теории тональных функций это созвучие всегда трактуется как аккорд IV ступени (субдоминанта с секстой вместо квинты).

Если за ним следует V ступень, то общий тон обычно не сохраняется, а вместо этого используется противоположное движение голосов.

I II⁶ V I

Если за II⁶ следует I⁶, то у II⁶ следует всегда избегать квинтового расположения.

Например

Неправильно!

II⁶ I⁶₄

(чистые квинтовые параллели)

Чтобы избежать квинтовых параллелей, можно было бы удвоить терцию. Но тогда пришлось бы пропустить основной тон!

б) III ступень – также в виде секстаккорда с удвоением терции – может замещать V ступень. Если ей предшествует IV ступень, то по той же причине, что и выше, следует избегать квинтового расположения.

I IV III⁶ I

(Функц. обознач.: = D⁶
или Dp₃)

Прерванная каденция

с) Если VI ступень используется вместо I, то возникает «прерванная каденция».

Прерванная каденция в мажоре:



Чтобы разрешить вводный тон, здесь в аккорде VI ступени также требуется удвоение терции. В противном случае появились бы запретные октавные или квинтовые параллели.

Например



Если же требуется избежать удвоения терции, тогда вводный тон в порядке исключения, вместо того чтобы разрешиться вверх, должен двигаться вниз.

Например



Прерванная каденция в миноре:



Чтобы избежать запретных квинтовых параллелей, удвоение терции необходимо.

Вводный тон в миноре не может пойти вниз, поскольку в этом случае возникнет неприятный шаг размером в увеличенную секунду.

Например



(увеличенная секунда)

Если же в миноре встречается обратная последовательность VI—V, то в аккорде VI ступени следует удвоить терцию (удвоение квинты здесь исключается).



(увеличенная секунда)

Побочные трезвучия

(VII в мажоре, а также II и VII в миноре)

Эти побочные трезвучия являются уменьшенными. Они нотируются как секстакорды и требуют удвоения терции. VII⁶ в мажоре часто перенимает функцию доминанты. Для обозначения уменьшенных трезвучий используется знак «⁰».



В связке VII⁶—I необходимо разрешение уменьшенной квинты, что требует удвоения терции в трезвучии I ступени. В другом расположении аккорда вместо уменьшенной квинты появляется увеличенная кварта (оба эти интервала численно равны тритону).



Здесь снова для того, чтобы избежать параллельных октав, необходимо удвоение терции в аккорде I. Разрешение уменьшенного интервала, также как и увеличенного, необходимо. Вводный тон, присутствующий в данных интервалах, требует разрешения, движение другого звука определяется тем, что уменьшенный интервал следует вести в сторону его сужения, а увеличенный – в сторону его расширения.

Разрешение уменьшенной квинты



Разрешение увеличенной кварты



Эти же правила, разумеется, относятся и к уменьшенным трезвучиям II и VII ступеней в миноре.

Для III ступени в миноре (гармоническом – *Прим. перев.*) нужно проследить за тем, чтобы квинта не была удвоена. Она является увеличенной и обладает вводнотоновым качеством. В целом же можно заметить, что секстакорды минорных трезвучий легче допускают удвоение терции, нежели мажорные трезвучия. Как уже упоминалось, последовательность секстакордов или удвоение терции в басовом или мелодическом голосе требует особого внимания. При голосоведении в этом случае следует заботиться, помимо прочего, о напевности.

Чтобы в связках $IV—VII^6$ и $II^6—VII^6$ в миноре избежать шага в увеличенную секунду между 6 и 7 ступенями, необходимо удвоить *квинту* в трезвучии VII^6 .

Например, в ля-миноре:

удвоение квинты



неправильно!

шаг в увеличенную секунду



удвоение квинты



неправильно!

шаг в увеличенную секунду

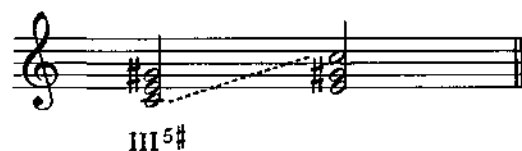


В разделе, посвященном побочным трезвучиям, были рассмотрены следующие ступени и связки:

$II^6 - V$	в мажоре
$II^6 - I_4^6$	в мажоре
$IV - III^6$	в мажоре
$V - VI$	в мажоре (прерванная каденция)
$V - VI$	в миноре (прерванная каденция)
$VI - V$	в миноре
$VII^6 - I$	в мажоре
$IV - VII^6$	в миноре
$II^6 - VII^6$	в миноре

Нерассмотренным осталось только увеличенное трезвучие III ступени в миноре. Этот аккорд в основной форме не имеет самостоятельного значения. Однако, поскольку он включает вводный тон и поэтому требует разрешения, это созвучие можно переосмыслить, придав ему доминантовую функцию. Основной тон должен в этом случае вести мелодию.

Пример перестановки в ля-миноре:



Если это трезвучие воспринимается непосредственно как доминанта, то мелодический тон приобретает характер задержания.

Практический пример: из II прелюдии

Ф. Тappера
(1852–1902)



Дополнение

Пояснения и краткое введение в теорию тональных функций

Будет естественным считать *большие* терции, лежащие *выше* основных ступеней, также находящимися в «диатоническом терцовом» родстве. При расширенном понимании терцового родства можно рассматривать созвучия, выходящие за пределы диатонической звуковой шкалы, которые, несмотря на это, можно воспринимать как медианты, находящиеся в тесной связи с исходным диатоническим аккордом.

Тоника

диатонические ступени

Рассмотренная выше тема побочных трезвучий станет предметом более детального анализа и послужит стимулом для изучения теории тональных функций.

Важнейшим аспектом терцового родства является то, что малые терцовые интервалы, независимо от того, строятся ли они вверх или вниз от основных ступеней лада, определяют понятие ПАРАЛЛЕЛЕЙ, а большие терцовые интервалы – понятие АНТИПАРАЛЛЕЛЕЙ. Это позволяет естественным образом перейти от теории ступеней к следующей шкале:

Теория ступеней:

Теория функций:

Sp S Sg Tp T Tg Dp D D⁷

Заглавные буквы обозначают мажорные функции, а строчные – минорные функции. Необходимо всегда помнить, что параллели (p) и антипараллели (g), как будет показано ниже, могут быть *только* минорными и мажорными трезвучиями. Уменьшенные и увеличенные трезвучия не вписываются в такой подход. Хотя аккорд VII⁰ и вводится в рамках теории ступеней в качестве побочного трезвучия, как это было сделано и в разобранном ранее материале, в теории тональных функций он приобретает значение «укороченного» (т.е. с пропущенным основным тоном) доминантсептаккорда. Отсутствующий основной тон обозначается косой чертой, перечеркивающей буквенное обозначение функции. Поскольку его квинта является басовым звуком, внизу, как обычно, пишется «5» = D_5^7 . Параллели и антипараллели собраны ниже в наглядной форме.

Тоника = C

ТОНИКА

СУБДОМИНАНТА **ДОМИНАНТА**

(N) = неаполитанский

Подготовительные упражнения

Связка: $\text{II}^6 \text{—V}$ в мажоре

(см. стр. 68)

Необходимо помнить о том, чтобы в аккорде II^6 была удвоена терция, вместо общего тона следует использовать противоположное движение голосов, чтобы избежать запретных октавных параллелей. Обозначения расположения аккордов всегда исходят из основного тона. Как и прежде, все упражнения следует аранжировать для гитары.

154

8 8 3 5

6 6 6 6

8 5 8

6 6 6

8 3 3

6 6 6

8 3 8

6 6 6

Связка: $\text{II}^6 \text{—I}_4^6$ в мажоре

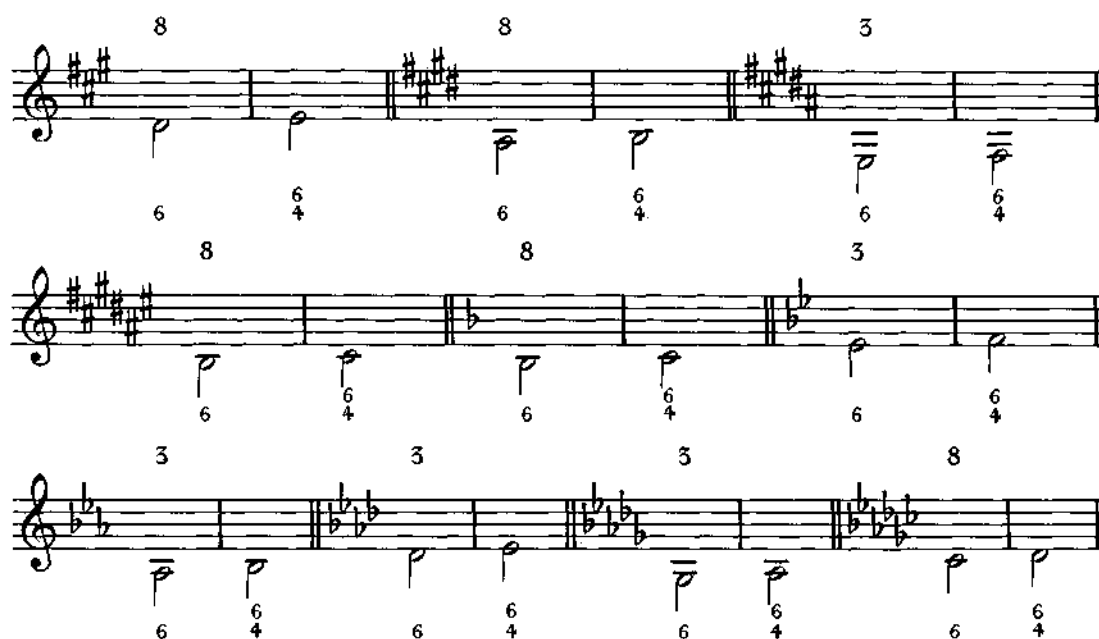
(см. стр. 68)

Необходимо помнить о том, чтобы в трезвучии II^6 была удвоена терция, квинтового расположения следует избегать, чтобы в последовательности аккордов не возникали запретные октавные параллели.

155

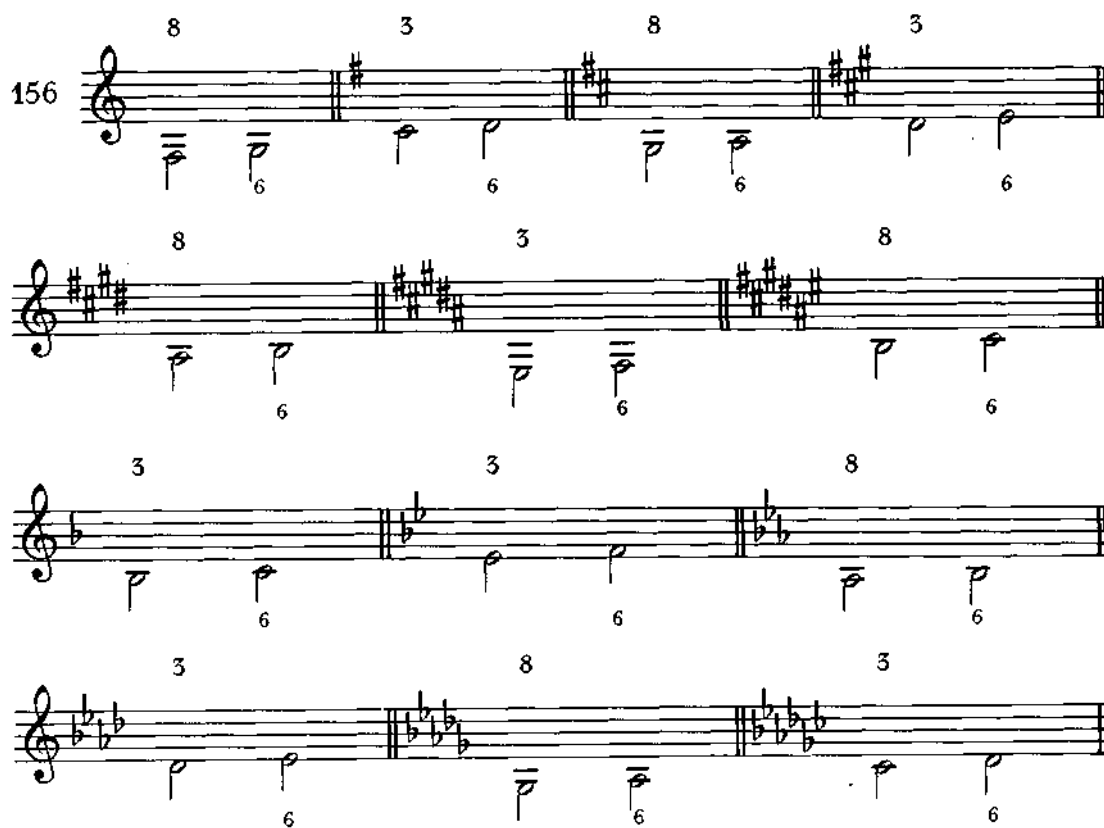
3 8 3

6 6 6 6 6 6



Связка: IV—III⁶ в мажоре
(см. стр. 68)

Необходимо помнить о том, чтобы в трезвучии III⁶ была удвоена терция, не использовать общих тонов, а только противоположное движение голосов; квинтового положения здесь также следует избегать, чтобы в последовательности аккордов исключить запретные квинтовые параллели.



Связка: V—VI (прерванная каденция в мажоре)

(см. стр. 69) Обратите внимание на следующее:

1-й вариант = Разрешение вводного тона требует удвоения терции в аккорде VI.

2-й вариант = Вводный тон может идти вниз, тогда удвоение терции в аккорде VI не требуется.

В следующих заданиях нотируйте оба варианта.

157

The exercises are as follows:

- Staff 1: Treble clef, key of D major. Measure 1: D4 (8), E4 (8). Measure 2: F#4 (3), G4 (3).
- Staff 2: Treble clef, key of E major. Measure 1: E4 (5), F#4 (5). Measure 2: G#4 (8), A4 (8). Measure 3: B4 (5), C#5 (5).
- Staff 3: Treble clef, key of F# major. Measure 1: F#4 (5), G#4 (8). Measure 2: A#4 (8), B4 (5).
- Staff 4: Treble clef, key of G major. Measure 1: G4 (5), A4 (5). Measure 2: B4 (5), C5 (8).
- Staff 5: Treble clef, key of A major. Measure 1: A4 (8), B4 (5). Measure 2: C5 (5), D5 (3). Measure 3: E5 (3), F#5 (3).
- Staff 6: Treble clef, key of B major. Measure 1: B4 (8), C#5 (8). Measure 2: D#5 (5), E5 (5).

Связка: V—VI (прерванная каденция в миноре)

(см. стр. 69)

Необходимо помнить о том, что вводный тон *не должен* идти вниз, поскольку в этом случае возникает шаг на увеличенную секунду. Без удвоения терции в аккорде VI обойтись нельзя, так как иначе появляются запретные параллели.

The musical notation consists of five systems, each representing a different key signature for the V—VI link in minor. Each system shows two chords with figured bass numbers above them. The first system is labeled '158'.

- System 1 (C minor): Chord V (G-Bb-D) with figure 8, Chord VI (F-A-C) with figure 5.
- System 2 (D minor): Chord V (A-C-Eb) with figure 8, Chord VI (G-Bb-D) with figure 5.
- System 3 (E minor): Chord V (B-D-F) with figure 8, Chord VI (A-C-Eb) with figure 5.
- System 4 (F minor): Chord V (C-E-G) with figure 8, Chord VI (Bb-D-F) with figure 5.
- System 5 (G minor): Chord V (D-F-A) with figure 8, Chord VI (Cb-E-G) with figure 5.

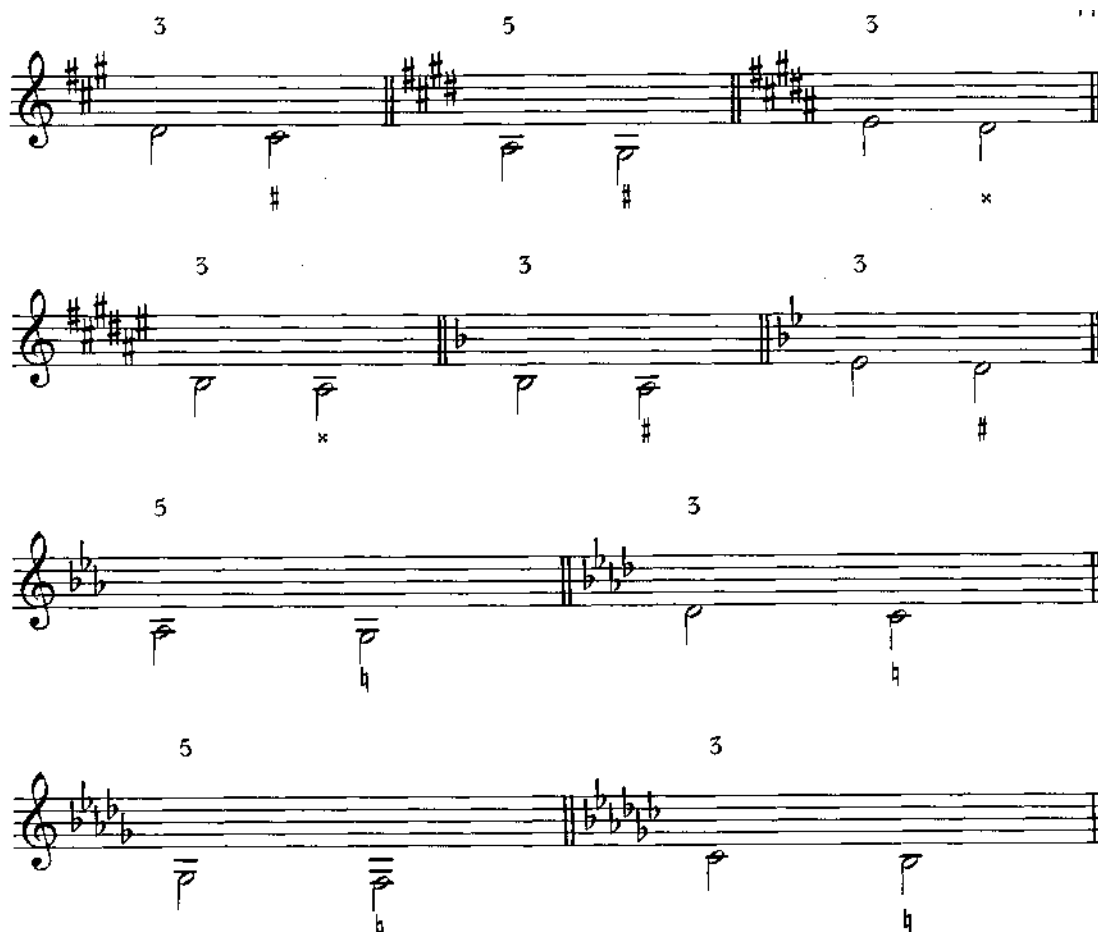
Связка: VI—V в миноре

(см. стр. 69)

Необходимо помнить о том, в аккорде VI терция должна быть удвоена, чтобы исключить шаг на увеличенную секунду.

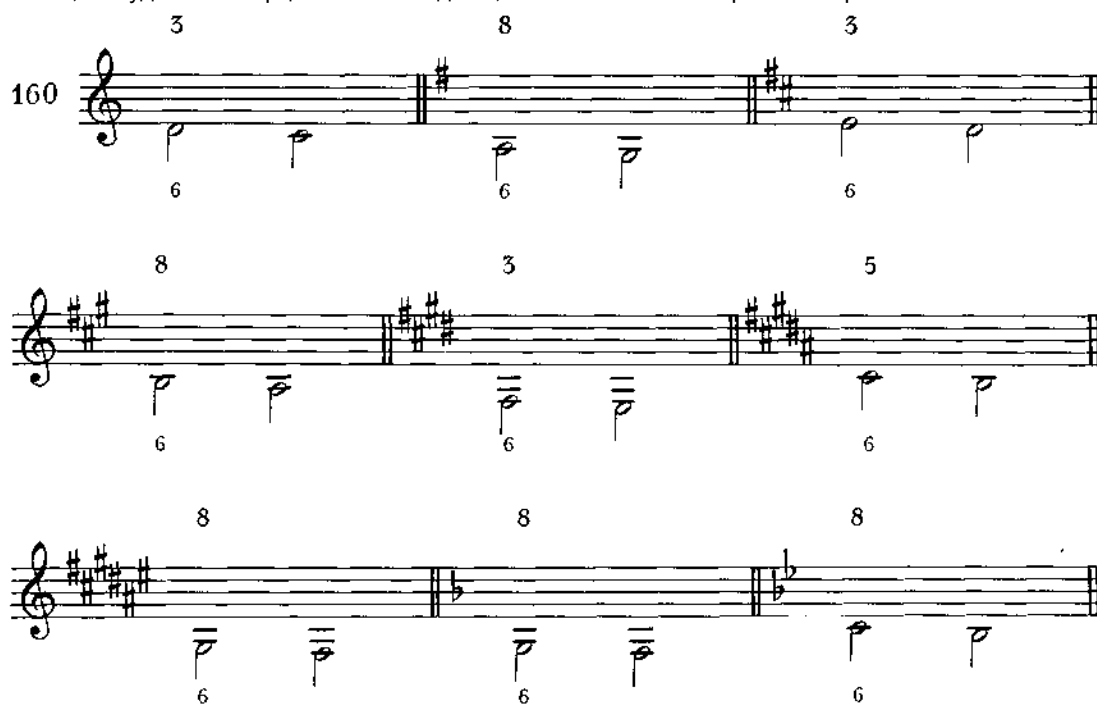
The musical notation shows a single system for the VI—V link in minor, labeled '159'. It consists of two chords with figured bass numbers above them.

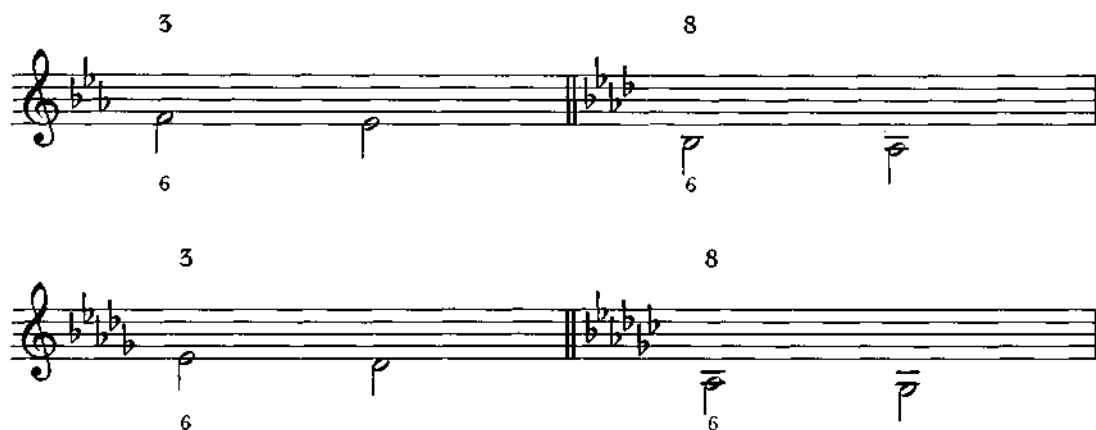
- Chord VI (F-A-C) with figure 5.
- Chord V (G-Bb-D) with figure 3.



Связка: VII⁶—I в мажоре
(см. стр. 70)

Необходимо помнить об удвоении терции в аккорде VII⁶, о разрешении уменьшенных и увеличенных интервалов и о том, что удвоению терции в I необходимо, чтобы избежать запретных параллелей.





Связка: IV—VII⁶ в миноре

(см. стр. 71)

Необходимо помнить о том, что для предотвращения шага на увеличенную секунду, в аккорде VII⁶ должна быть удвоена не терция, а квинта.

161

Связка: II⁶—VII⁶ в миноре

(см. стр. 71)

Необходимо помнить, что II⁶ выступает с удвоением терции.Как и прежде, для предотвращения шага на увеличенную секунду, в аккорде VII⁶ должна быть удвоена не терция, а квинта.

162

3 8 3

6 6# 6 6# 6 6#

8 3 8

6 6# 6 6# 6 6x

8 8 8

6 6x 6 6# 6 6#

3 8

6 6b 6 6b

3 8

6 6b 6 6b

Связки основных и побочных трезвучий
(расширенные каденции)

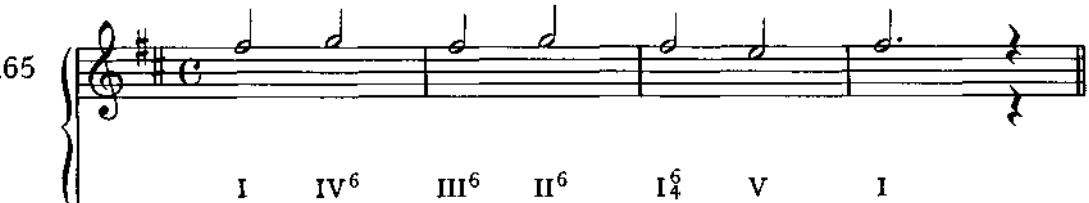
Упражнения в мажоре

(Основная форма и обращения)

Заданы мелодия и обозначения ступеней

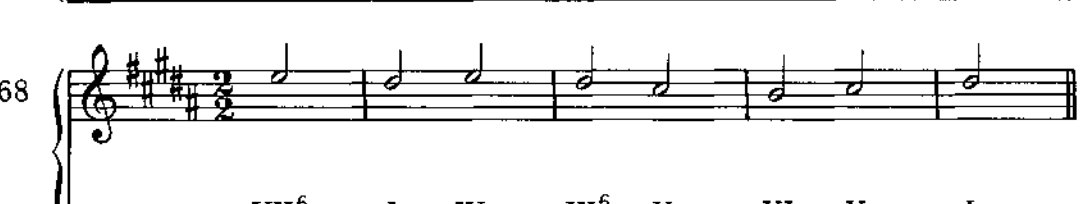
163 

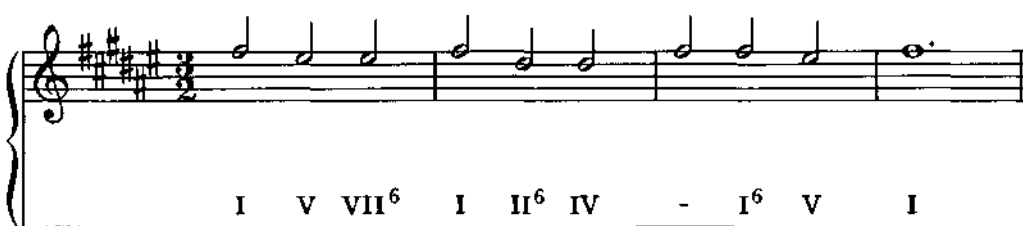
164 

165 

166 

167 

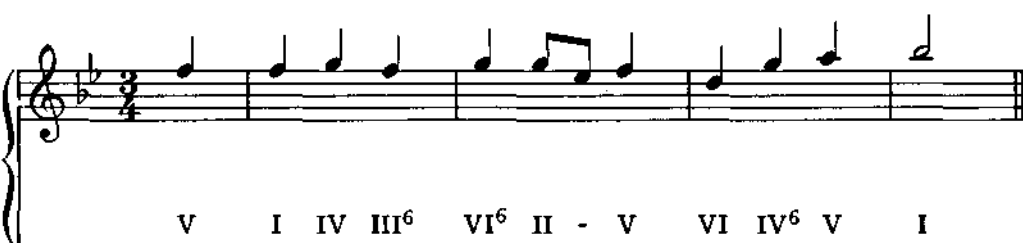
168 

169 

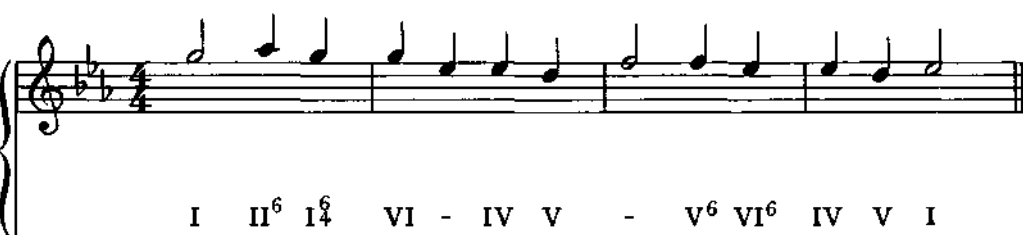
I V VII⁶ I II⁶ IV - I⁶ V I

170 

I IV V⁶ I ——— V VI II⁶ I⁴ V I

171 

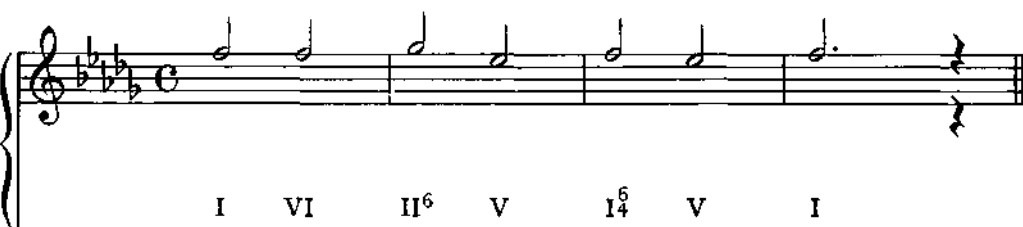
V I IV III⁶ VI⁶ II - V VI IV⁶ V I

172 

I II⁶ I⁴ VI - IV V - V⁶ VI⁶ IV V I

173 

I IV III⁶ III IV VII⁶ I $\frac{6}{4} - \frac{5}{3}$ I⁴ V I

174 

I VI II⁶ V I⁴ V I

Связки основных и побочных трезвучий

Упражнения в миноре

(Основная форма и обращения)

175

I IV $V^{\#6}$ I II⁶ VII^{6\#} I

176

$\begin{matrix} 5-6-5 \\ 3-4-3 \end{matrix} (\#) -$ I V VI II⁶ I⁶ IV I₄⁶ - V - IV I

177

IV I IV VII^{6\#} I⁶ $V^{\#}$ VI IV - II⁶ VII^{6\#} I

178

I I⁶ $V^{\#}$ IV VII^{6\#} I⁶ IV - I

179

I VI $V^{\#6}$ IV⁶ VII^{6\#} I I⁶ IV - $V^{\#}$ I

180

I $V^{\#4^6}$ I⁶ IV $V^{\#}$ II⁶ VII^{6\#} I

Дополнительные упражнения

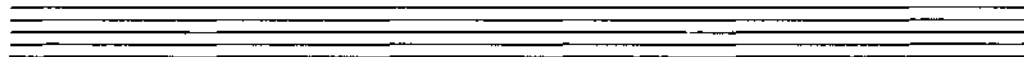
В заданных тональностях и в соответствии с указаниями ступеней аранжируйте упражнения для гитары и запишите их в четырехголосии. Для начальных аккордов указаны расположения.



C - dur

3

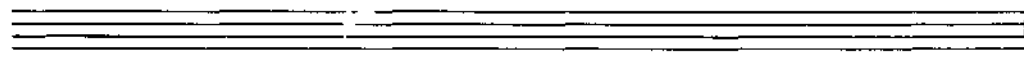
181



d - moll

3

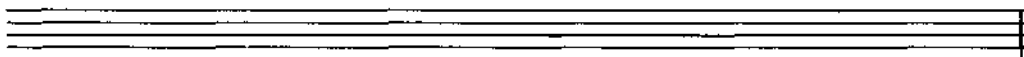
182



G - dur

8

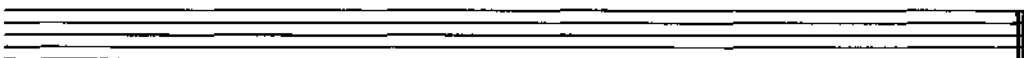
183



a - moll

5

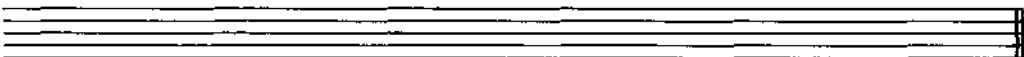
184



D - dur

3

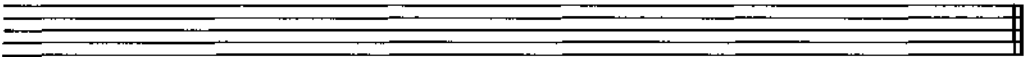
185



e - moll

8

186





A - dur

5

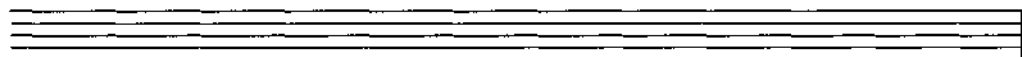
187



g - moll

8

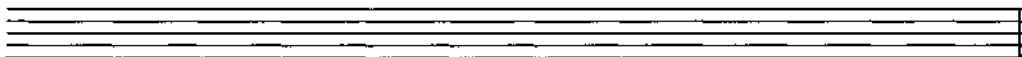
188



E - dur

8

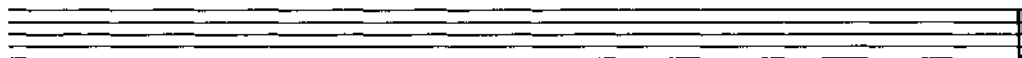
189



c - moll

5

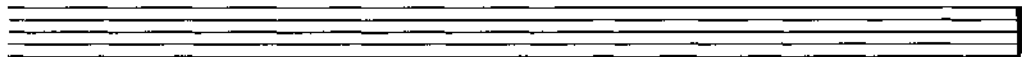
190



F - dur

8

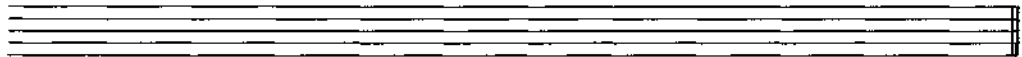
191



be - moll

8

192



На стр. 83 и 84 можно дополнительно записать обозначения теории тональных функций (см. стр. 36, 54, 55, 68 и 72) для рассмотренных аккордов.

Упражнения с заданной мелодией

(в мажоре)

В следующих упражнениях учащийся должен сам гармонизовать мелодии. Цифровые обозначения ступеней даны лишь там, где необходимо употребить определенный гармонический оборот. Рекомендуется сначала проиграть мелодию, чтобы сразу отметить моменты смены гармоний.

193

III IV 6 6 VII⁶

194

6 6 II⁶ $\frac{6}{4}$ 6

195

II⁶ 6 $\frac{6}{4}$

196

VII⁶ VI 6 6 $\frac{6}{4}$

197

III 6 I V $\frac{6}{4}$ 6 II⁶ VII⁶

86

198

199

200

201

202

203

204

VI II $\frac{6}{4}$

$\frac{6}{4}$ 6 VI⁶ II⁶ - $\frac{5}{3} - \frac{6}{4} - \frac{5}{3}$

IV⁶ VI II⁶ $\frac{6}{4}$

III IV VII⁶ VI⁶ II⁶ VI

6 6 $\frac{6}{4}$ 6 6 6 $\frac{6}{4}$

VI 6 $\frac{6}{4}$

VI⁶ III⁶ VII⁶

Упражнения с заданной мелодией

(в миноре)

205

6/4 VI⁶ IV⁶ 6/4

206

IV⁶₄ VII⁶ 6 6/4

207

VI IV⁶ 6/4 II - 6/4

208

6 6 II⁶

209

VI 6/4 6

210

VI II⁶ VII⁶ I⁶ VI

88

211

6 VI

212

VI IV⁶ VII⁶#

213

6 IV⁶ V⁶ (#)

214

VI⁶ 6 6/4

215

I₃⁵ - 6 - 5 6 VI⁶ VII⁶

216

IV⁶ 6/4

Доминантсептаккорд в основной форме

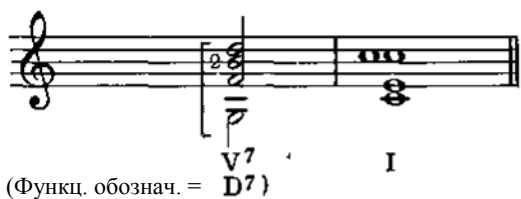
Если к доминантовому трезвучию добавить еще одну терцию (в соответствии с диатонической шкалой *малую* септиму от основного тона), то получится септаккорд, называемый доминантовым или главным.

Как доминанта, он разрешается, как и ранее, чаще всего в I ступень или, при использовании прерванной каденции в VI ступень, при этом септима идет вниз. Септаккорд используется как в основной форме, так и в обращениях. Мы начнем с рассмотрения основной формы (с основным тоном в басу) и ее разрешения. По возможности основной тон и септиму не следует вести в одном и том же направлении.

Примеры основной формы и ее разрешения в I

1-й вариант:

(Вводный тон вверх и септима вниз = разрешение ТРИТОНА)



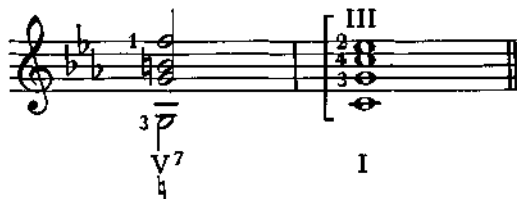
2-й вариант:

(Ход вводного тона в средний голос; разрешение выполняется вышележащим голосом)



Примеры основной формы (без квинты) и ее разрешения в I

Если в доминантсептаккорде пропущена квинта, т.е. используется неполный септаккорд, следует удвоить основной тон. Это существенно упрощает разрешение в I.

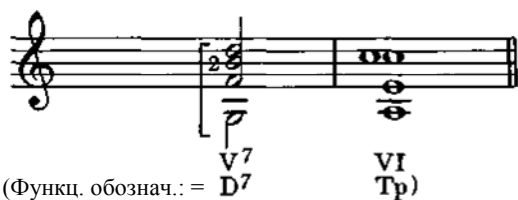


Примеры основной формы и ее разрешения в VI (прерванная каденция)

Прерванная каденция V^7 —VI с учетом хода септимы вниз строится так же, как это делалось ранее на стр. 69 и 76, и здесь снова есть используются два варианта.

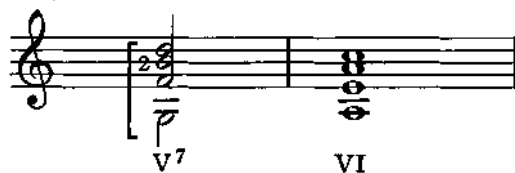
1-й вариант:

(вводный тон вверх и удвоение терции в VI)



2-й вариант: (только в мажоре!)

(вводный тон идет вниз, удвоение терции в VI не требуется)



Упражнения (в мажоре)

Использование доминантсептаккорда в основной форме

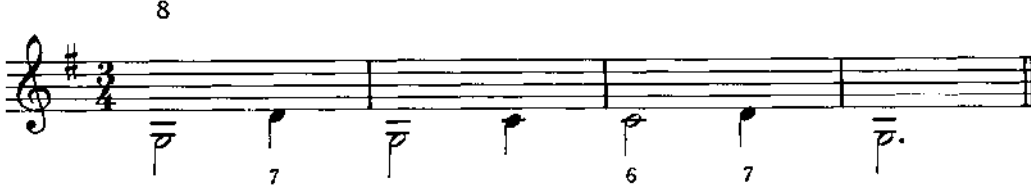
В дальнейшем мы больше не обозначаем общие тоны.

Задан цифрованный бас

8

217 

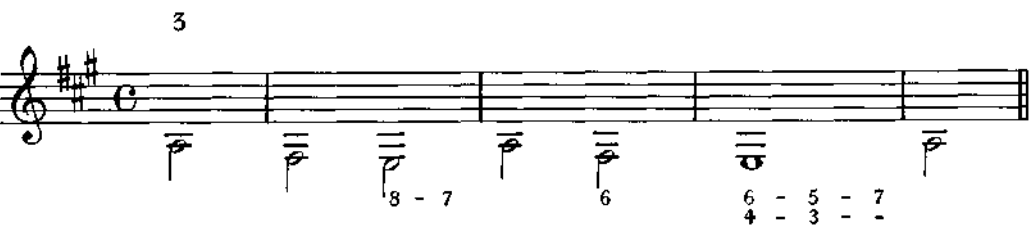
8

218 

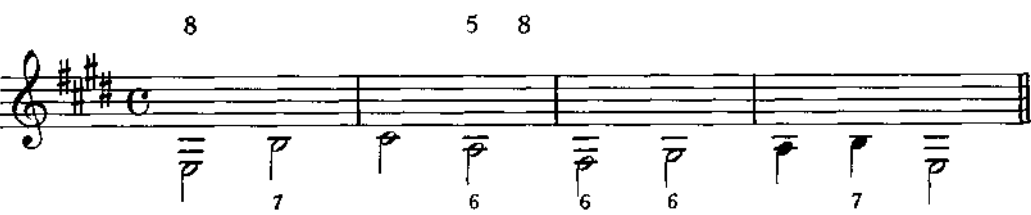
8

219 

3

220 

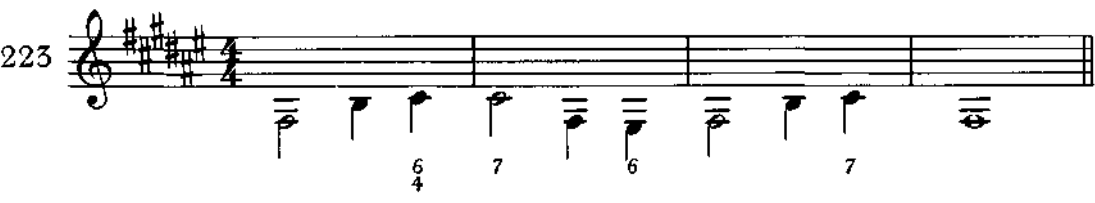
8 5 8

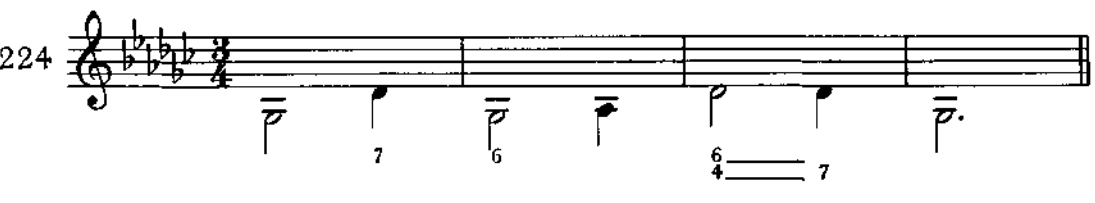
221 

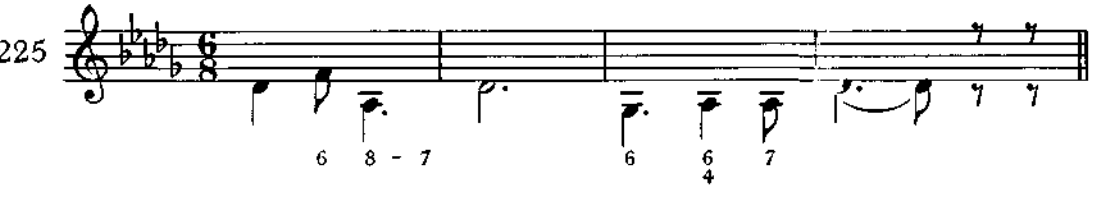
3

222 

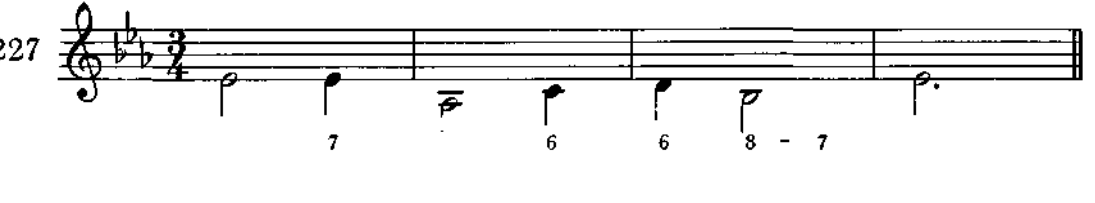
5 8 91

223 

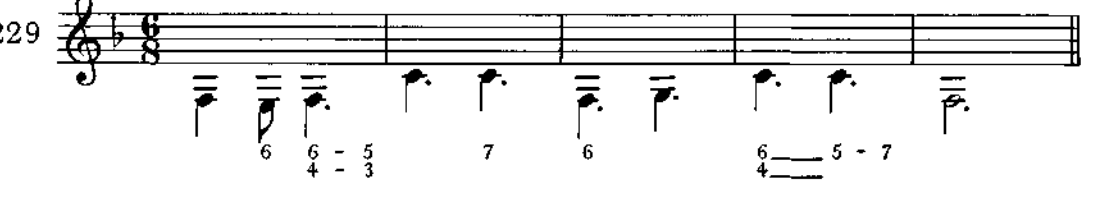
224 

225 

226 

227 

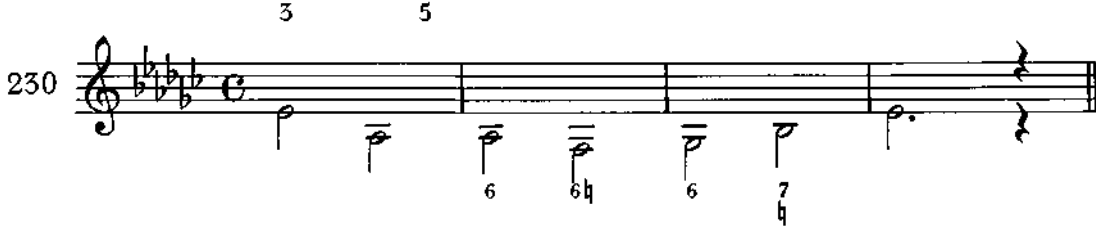
228 

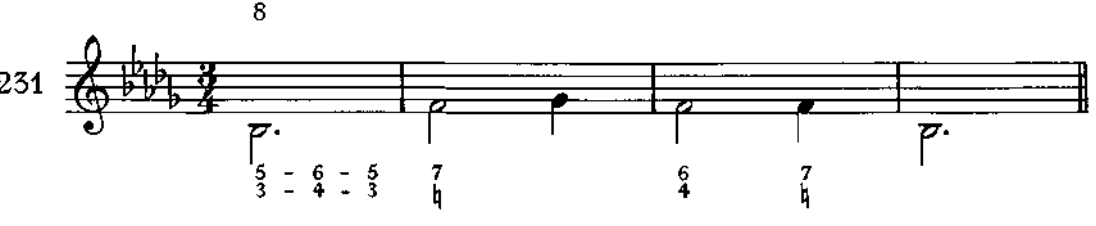
229 

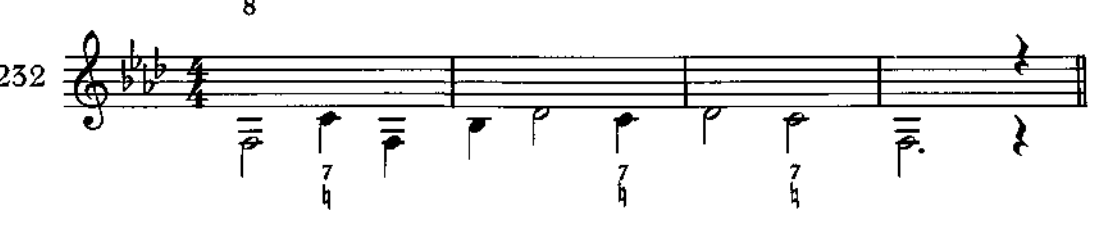
Упражнения (в миноре)

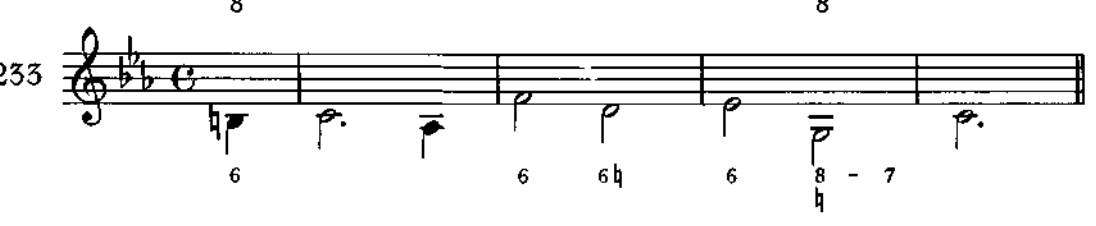
Использование доминантсептаккорда в основной форме

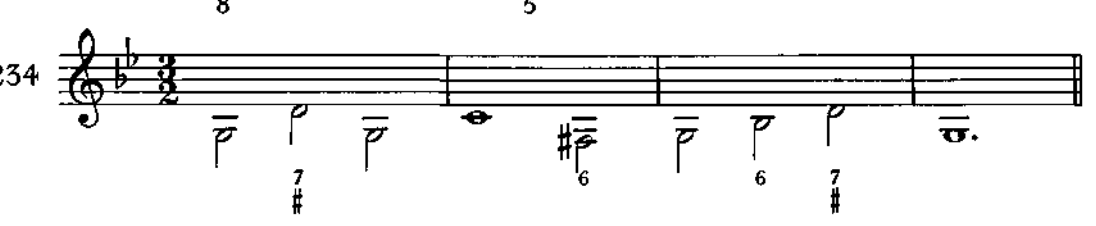
Задан цифрованный бас

230 

231 

232 

233 

234 

235 

236 8 8

237 8 8

238 5 8

239 5 8

240 3

241 5

242 3

Задания

(без указания баса и без обозначения ступеней)

Задана мелодия. (заданная мелодия = „cantus firmus“)

C - dur



G - dur



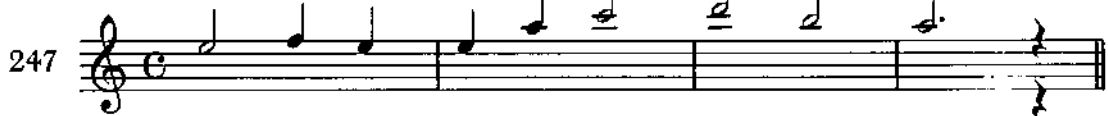
d - moll



A - dur



a - moll



e - moll



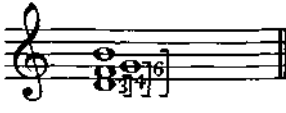
D - dur



Доминантсептаккорд в обращениях

Поскольку теперь не только основной тон, терция и квинта, но также и септима могут становиться басовым тоном, возможны *три* обращения.

Доминантсептаккорд в до-мажоре:

Основная форма	1-е обращение	2-е обращение	3-е обращение
			
V^7	(Терция в басу) Терцовое расположение невозможно	(Квинта в басу) Квинтовое расположение невозможно	(Септима в басу) Септимовое расположение невозможно

Представляется очевидным, что в обращениях басовый тон не может появиться в качестве удвоения в одном из верхних голосов. Ведь в этом случае пришлось бы пропустить другой голос. Приводимые ниже указания для практического применения септаккордов и их разрешения следует внимательнейшим образом изучить.

Аналогичному тому, как это уже делалось для трезвучий, используются следующие сокращенные наименования обращений, исключая путаницу.

1-е обращение = $\frac{6}{5}$ – квинтсекстаккорд	(Функциональное обозначение: = D_3^7)
2-е обращение = $\frac{4}{3}$ – терцквартаккорд	(Функциональное обозначение: = D_5^7)
3-е обращение = 2 – секундаккорд	(Функциональное обозначение: = D_7)

Практическое применение и разрешение в I

1-е обращение (квинтсекстаккорд)

Связка: $V_5^6 \rightarrow I$

Квинтовое расположение



Септимовое расположение



Октавное расположение



(при пропущенной квинте = удвоение основного тона)

Октавное расположение с квинтой =



2-е обращение (терцквартаккорд)

Связка: $V_3^4 \rightarrow I$

Терцовое расположение



Септимовое расположение



Октавное расположение



При разрешении в тонический секстаккорд голосоведение требует обязательного удвоения терции.

Связка: $V_3^4 - I^6$



3-е обращение (секундаккорд)

Связка: $V^2 - I^6$

Септима лежит в басу и поэтому разрешаться должна тоже в басу. Она идет вниз в терцию трезвучия I, и таким образом всегда возникает секстаккорд.

Октавное расположение



Терцовое расположение



Октавное расположение



Движение септимы вверх

В отступление от правил голосоведения, септима в верхних голосах может двигаться вверх, когда разрешение происходит в басу. Эта ситуация возникает, например, если за доминантсептаккордом следует тонический секстаккорд. Поскольку терция в басу звучит очень ярко, следует избегать перенасыщенного звучания, возникающего при удвоении терции. Это же относится к удвоению терции в минорном трезвучии, которое в других случаях не вызывает возражений.

Нотные примеры:

Разрешения доминантсептаккорда в G или g

1. С полным септаккордом

а) без удвоения терции хорошо



б) с удвоением терции хуже или неправильно!



2. С неполным септаккордом



Дополнительные упражнения

Разрешения доминантсептаккорда во всех обращениях и в различных тональностях

250

The image displays six musical staves, each representing an exercise for resolving a dominant seventh chord. Each staff contains six measures of music, with notes and figured bass (fingerings) indicated below the staff. The exercises are as follows:

- Staff 1 (C major):** Shows the resolution of the dominant seventh chord (F#-C-G-B) in its root position and first, second, and third inversions. The notes are F# (5), C (6), G (5), and B (6).
- Staff 2 (C major):** Shows the resolution of the dominant seventh chord (F#-C-G-B) in its root position and first, second, and third inversions. The notes are F# (5), C (6), G (5), and B (6).
- Staff 3 (D major):** Shows the resolution of the dominant seventh chord (E-F#-C-G) in its root position and first, second, and third inversions. The notes are E (4), F# (3), C (4), and G (3).
- Staff 4 (D major):** Shows the resolution of the dominant seventh chord (E-F#-C-G) in its root position and first, second, and third inversions. The notes are E (4), F# (3), C (4), and G (3).
- Staff 5 (E major):** Shows the resolution of the dominant seventh chord (F#-C-G-B) in its root position and first, second, and third inversions. The notes are F# (2), C (6), G (2), and B (6).
- Staff 6 (E major):** Shows the resolution of the dominant seventh chord (F#-C-G-B) in its root position and first, second, and third inversions. The notes are F# (2), C (6), G (2), and B (6).

Задания со всеми обращениями доминантсептаккорда

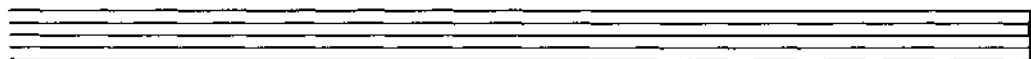
В заданных тональностях и в соответствии с указаниями ступеней аранжируйте упражнения для гитары и запишите их в четырехголосии. Для начальных аккордов указаны расположения.



C - dur

3

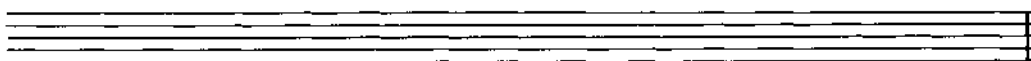
251



A - dur

5

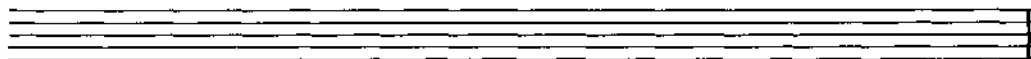
252



e - moll

3

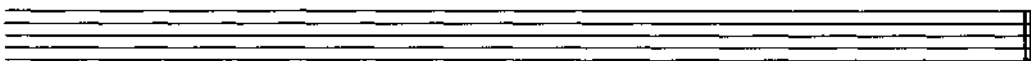
253



E - dur

3

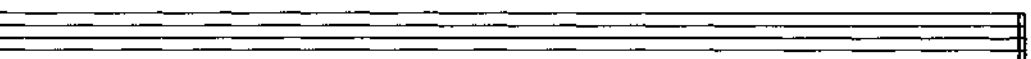
254



G - dur

8

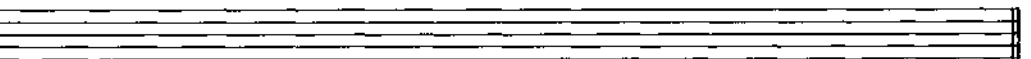
255



d - moll

3

256



По желанию можно дополнительно нотировать обозначения теории тональных функций (см. стр. 55, 56, 68, 72 и 95) для используемых аккордов.

Задана мелодия



$IV_4^6 \quad V_5^6$



$V_{\sharp 4}^6$



$V_{\flat 4}^6 \quad V_5^6$

V^2



VI^6

$II^6 \quad VII^6$



V_5^6

$VI^6 \quad IV_4^6 \quad VII^6$



$VI^6 \quad IV_4^6 \quad V_3^4$



$V_{\sharp 4}^8 - 7$

$I_4^6 \quad IV^6$

Для иллюстрации рассмотренного материала (секст- и квартсектаккорды, а также доминантсептаккорды в основной форме и обращениях) ниже приведены примеры и цитаты из гитарной музыкальной литературы.

Куранта (сюита d-moll)

Робер де Визе
(1650-1725)



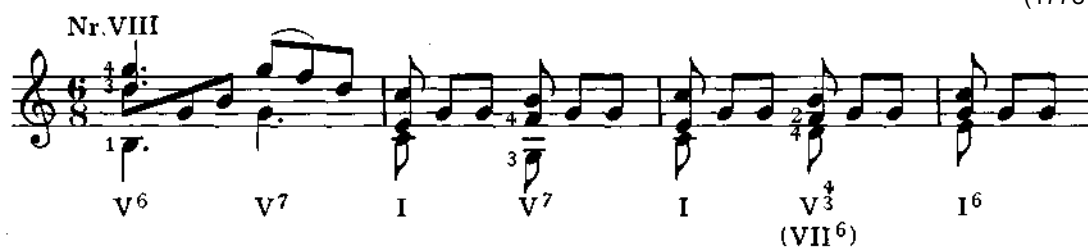
Жига (сюита d-moll)

Робер де Визе



Этюд

Фернандо Сор
(1778-1839)



Allegro Vivace

Мауро Джулиани
(1781-1828)



Allegretto

Маттео Каркасси
(1792-1853)



В рамках существующей учебной практики дополнительно приведем короткие примеры из клавирных произведений великих мастеров, транскрибированных для гитары.

Как хорошо известно, подобные переложения занимают в гитарной музыкальной литературе очень большое место.

Излишне говорить, что при этом, несмотря на необходимые упрощения музыкальной ткани, необходимо выполнять все требования законов музыкальной гармонии.

Менуэт

Иоганн Себастьян Бах

(1685-1750)

Andante con moto

V⁵ I II⁶ I⁴ V⁷ I

Largo

Георг Фридрих Гендель

(1685-1759)

IV⁶ V⁵ I II⁶ V² I⁶ VII⁶ VI⁶

Тема из «Императорского квартета»

Йозеф Гайдн

(1732-1809)

Andante

I V I V V⁵ I V⁷ I IV I⁶ V³ I II⁶

Молодой композитор

Вольфганг Амадей Моцарт

(1756-1791)

Nr. 4 Allegretto

IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁷ I

Менуэт (из септета оп. 20)

Людвиг ван Бетховен

(1770-1827)

Allegretto

I IV V⁷ I I⁶ V⁷ I

ГАРМОНИЯ: ЧАСТЬ III

Побочные септаккорды

К трезвучию не только V, но и других ступеней можно добавлять диатоническую септиму, образуя аккорды из четырех звуков, которые в этом случае называются *побочными септаккордами*. Для их обращений используются обозначения $\frac{6}{5}, \frac{4}{3}$ и 2 точно так же, как и для главного, или доминантового септаккорда.

Мажорная гамма септаккордами



- $I^7 =$ Мажорное трезвучие с большой септимой
- $II^7 =$ Минорное трезвучие с малой септимой
- $III^7 =$ Минорное трезвучие с малой септимой
- $IV^7 =$ Мажорное трезвучие с большой септимой
- $VI^7 =$ Минорное трезвучие с малой септимой
- $VII^7 =$ Уменьшенное трезвучие с малой септимой

Минорная гамма септаккордами



- $I^7 =$ Минорное трезвучие с большой септимой
- $II^7 =$ Уменьшенное трезвучие с малой септимой
- $III^7 =$ Увеличенное трезвучие с большой септимой
- $IV^7 =$ Минорное трезвучие с малой септимой
- $VI^7 =$ Мажорное трезвучие с большой септимой
- $VII^7 =$ Уменьшенное трезвучие с уменьшенной септимой

Применение побочных септаккордов

Так как I^7 и III^7 в миноре находят применение очень редко, мы начнем наше рассмотрение именно с них, чтобы затем детально обсудить остальные побочные септаккорды обоих ладов.

I^7 в миноре

Поскольку у этого септаккорда в миноре септима повышена, она также является вводным тоном, что находится в противоречии с ее функцией как септимы. Поэтому для этого аккорда труднее найти убедительно звучащее разрешение, чем для других септаккордов.

один вариант:



другой вариант:

Сюита d-moll



III^7 в миноре

Этот септаккорд также содержит вводный тон, который здесь является повышенной квинтой; характер его звучания таков, что он не определяет однозначно, каким образом этот аккорд должен разрешиться. Этот резкий диссонанс должен сначала опереться на следующий за ним смягченный диссонанс, и лишь затем может последовать убедительно звучащее разрешение. Рассматривая такую гармоническую последовательность, уже нельзя говорить о диатонической гармонии. Здесь мы попадаем в область АЛТЕРАЦИИ, т.е. хроматического изменения аккордовых тонов (стр. 35 и 152).



Существуют и другие возможности голосоведения с участием этого аккорда, однако по их поводу всегда остаются некоторые сомнения. Столь прихотливый характер созвучия связан напряженностью, возникающей между повышенной квинтой и большой септимой, для ясного проявления которой достаточно лишь основного тона. Поэтому, в сущности, данный аккорд не обладает самостоятельным гармоническим содержанием. Однако он может быть интересен в качестве проходящего аккорда. Такой аккорд встречается не обязательно в своей исходной тональности.

например, в ми-миноре:



Для придания этой музыкальной фразе большей гибкости аккорды, диссонирующие вследствие альтераций, можно изложить в арпеджиях:



Следует упомянуть еще одно исключение, касающееся побочных септаккордов. По сравнению с рассмотренными выше септаккордами I^7 и III^7 в миноре, которые играют не слишком значительную роль, септаккорд VII ступени выполняет существенно более важную функцию. Этот аккорд обладает родством с доминантой и требует соответствующего разрешения. Необходимо не только разрешить септиму, но и правильно вести основной тон и учитывать правила голосоведения для увеличенной кварты или уменьшенной квинты.

VII⁷ в миноре (уменьшенный септаккорд)

Практической использование основной формы:



в ля-миноре = VII⁷

I



$\frac{6}{5}$ -аккорд

$\frac{4}{3}$ -аккорд

2-аккорд



VII⁶₅

I⁶



VII⁴₃

I⁶



VII²

I⁶₄

Чтобы избежать квинтовых параллелей, в аккорде I ступени всегда следует удваивать терцию. Следует отметить, что в миноре шаг на увеличенную секунду может быть в ряде случаев вполне оправдан, а именно тогда, когда VII⁷ выступает после V. Диссонирующий аккорд VII⁷ должен, однако, затем немедленно разрешиться. Перед шагом на увеличенную секунду, чтобы уравновесить следующий далее диссонанс, необходима цезура (пауза).



Ниже приведена сводная таблица, включающая рассмотренные выше и остальные побочные септаккорды в мажоре и миноре. Эти аккорды выступают в одних и тех же формах, т.е. либо как мажорное трезвучие с большой септимой, либо как минорное трезвучие с малой септимой.

	I ⁷	II ⁷	III ⁷	IV ⁷	V ⁷	VI ⁷	VII ⁷
C - dur	рассмотрены выше	рассмотрены выше	рассмотрены выше	рассмотрены выше	рассмотрены выше	доминант-септ	доминант-септ
a - moll	доминант-септ	рассмотрены выше	рассмотрены выше	рассмотрены выше	рассмотрены выше	рассмотрены выше	доминант-септ

При рассмотрении побочных септаккордов, отмеченных скобками, а также VII⁷ в мажоре необходимо помнить, что здесь септиму следует вести вниз. В силу ее диссонирующего характера, она должна входить в состав предшествующего аккорда, притом в том же регистре, т.е. быть подготовленной.

Сарабанда (из Партиты h-moll для скрипки соло)

Иоганн Себастьян Бах

I (IV⁷)
= II⁷ в D: V⁶ - 5 I

В дальнейшем материале, включающем использование побочных септаккордов, запрета параллельных квинт не всегда можно будет придерживаться. Прежде всего, допускаются квинтовые параллели, если выполняется переход от чистой к уменьшенной квинте. Кроме того, существует возможность того, что в последовательностях септаккордов квинту можно попеременно пропускать. И, наконец, *чистые* квинты могут появляться в том случае, если в сложной музыкальной ткани они находятся на заднем плане. Однако квинтовых параллелей между крайними голосами следует избегать.

Разрешение прочих септаккордов

В зависимости от басовой ноты и расположения существуют различные возможности разрешения. Септима, как и прежде, движется вниз. Ее удвоение не допускается.

1-й вариант: (разрешение основной формы)

Басовая нота сохраняется, за септаккордом следует секстаккорд с удвоением квинты.

Examples of resolution for the first variant (I⁷ to VI⁶, II⁷ to VII⁶, III⁷ to I⁶, IV⁷ to II⁶, VI⁷ to IV⁶, VII⁷ to V⁶).

2-й вариант: (разрешение основной формы)

Бас движется на секунду вверх, за септаккордом следует трезвучие, образованное от нового басового тона с удвоением терции или квинты. Изучите приводимые ниже примеры, показывающие, что таким образом можно избежать неблагоприятных квинтовых параллелей.

Examples of resolution for the second variant (I⁷ to II, II⁷ to III, III⁷ to IV), showing doubling of the third (удвоение терции) and doubling of the fifth (удвоение квинты).

(удвоение терции) IV⁷ V	(удвоение квинты) IV⁷ V
(удвоение терции) VI⁷ * VII	(удвоение квинты) VI⁷ * VII
(удвоение терции) VII⁷ I	(удвоение квинты) VII⁷ I

* Даже если трезвучие VII ступени выступает в основной форме, основной тон, который является здесь вводным тоном, удваивать нельзя. Следует отметить, что VII ступень любой тональности выполняет функцию вводного тона лишь тогда, когда является основным тоном или терцией аккорда, но не тогда, когда она является квинтой или, как это уже было рассмотрено, септимой. Впрочем, хроматическое повышение может придать свойство вводнотоновости любой ноте.

3-й вариант: (разрешение основной формы)

Бас движется скачком на кварту, за септаккордом следует трезвучие, образованное от нового басового тона.

I⁷ IV	II⁷ V
III⁷ VI	IV⁷ VII

Скачок на уменьшенную квинту был бы лучше.



Движение вводного тона в басу, показанное в последнем примере, может встретиться только в секвенции (см. стр. 135).

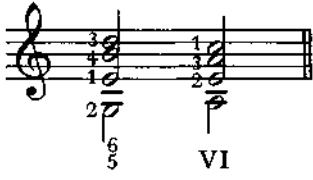
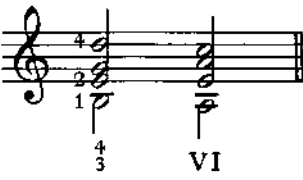
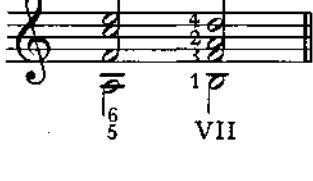
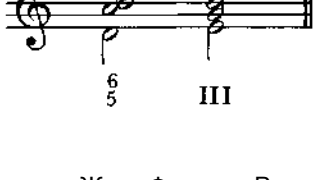
Использование побочных септаккордов открывает широкие возможности организации музыкальной ткани при гармонизации. В наше время совершенно необязательно во всем следовать приведенным примерам, которые не могут охватить всего, и жестко придерживаться заданной «схемы». Предписанные правила голосоведения следует, разумеется, выполнять, но надо помнить, что гармонические последовательности могут быть очень разнообразны. Они должны звучать естественно, при этом всегда должно ощущаться, в сколь значительной мере все побочные функции, в сущности, стремятся к основным функциям. В этом отношении интересным представляется следующий пример:



Анализ:

1. Появление III ступени в до-мажоре подготавливает в теноровом голосе септиму в следующем аккорде.
2. Сохранение септимы в том же регистре. Бас сохраняется от предыдущего аккорда, возникает $\frac{4}{3}$ -обращение.
3. Септима предыдущего аккорда разрешается по обычным правилам. Поскольку басовой тон снова сохраняется возникает 2-аккорд.
4. Септима предыдущего аккорда (в басу) разрешается, что требует для этого аккорда основного тона в басу. Сопрановый голос сохраняется, и возникает септаккорд, который в силу движения септимы вниз переходит в сектаккорд.
5. Этот сектаккорд сохраняется в качестве обращения и после хода вниз 8—7 становится снова $\frac{6}{5}$ -аккордом.
6. Септима сохраняется и выступает сначала как кварта, которая затем движется в терцию доминантсептаккорда.

В качестве стимула для дальнейшего изучения разрешения побочных септаккордов, приведем еще несколько вариантов использования обращений.

	Квинтсектаккорд (бас движется вверх)	Терцквартаккорд (бас движется вверх)	Секундааккорд (бас движется вверх)
I			
II *			
III			
IV			
VI			
VII			

* Согласно Жану-Филиппу Рамо это созвучие можно понимать как трезвучие субдоминанты с добавлением сексты (входящей в качестве квинты в трезвучие доминанты) = . Эта секста называется «sixte ajoutée», а само созвучие тождественно аккорду II₅⁶.

Пример с побочными септаккордами из литературы

Прелюдия (оригинальная тональность c-moll)

Иоганн Себастьян Бах

The musical score is presented in six systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1-5) in circles. Below the staff, harmonic analysis is provided with chord symbols and their figured bass notation.

System 1: Chords I and IV⁶₄.

System 2: Chords (IV⁶₄) and VII⁷.

System 3: Chords I, I², and VI⁷. A first ending bracket labeled (I.) spans the first two measures.

System 4: Chords I⁶₄ и переход в a-moll and VII⁷ в a-moll.

System 5: Chords I в a-moll and VI⁷ в a-moll. Arrows labeled 9 and 8 point to specific notes in the first two measures.

System 6: Chords II⁶₅ в a-moll and V⁷ в a-moll.

Примечание: Бах сохраняет в басу одну и ту же повторяющуюся ритмическую фигуру; этот прием называется ОСТИНАТО. Один и тот же басовый тон в первых семи тактах называется ОРГАНЫМ ПУНКТОМ (см. стр. 136).

Еще один пример из литературы:

Прелюдия № 3
(a-moll)

Эйтор Вилла-Лобос
(1887-1959)

Издательство Max Eschig, Париж

Molto adagio e (dolorido)

IV⁷ *espressivo* ② ③ I⁷ (с малой септимой) II²

② ③ I⁷ (с малой септимой) ② ③ VII⁷

Изысканность мелодии поддерживается здесь свободным использованием септаккордов. Если рассматривать последовательность септаккордов отдельно, то вся картина становится более понятной и прежде всего связной. Проанализируем эту последовательность септаккордов:

1. 2. 3. 4. 5.

IV⁷ I⁷ II² I⁷ VII⁷

1. Септима сохраняется и разрешается только в аккорде II².
2. Квинта в IV⁷ движется на одну ступень вниз в септиму I⁷.
3. Септима разрешается в теноровом голосе.
4. Септима в басу перенимается в I⁷, где она становится основным тоном.
5. Септима разрешается в альтовом голосе.

Если проиграть только первые голоса, то получится вполне логичный мелодический ход натурального минора. Если отказаться от септим, получится очень простая последовательность трезвучий:

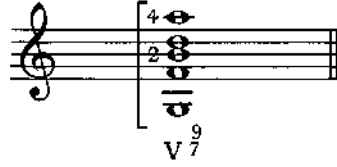
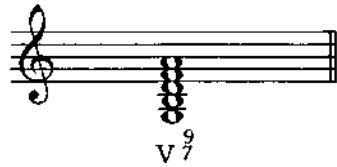
Доминантнонаккорд

Доминантнонаккорд возникает при добавлении к септаккорду еще одной терции (ноны от основного тона).

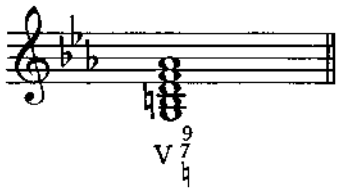
Теоретическое построение:

Возможность исполнения на гитаре:

В C-dur



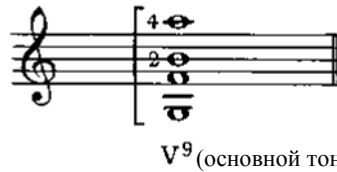
В c-moll



Чтобы сохранить четырехголосие, квинту в этом аккорде можно пропускать всегда. Так как нонаккорд в любом случае содержит септиму, ее можно явно не обозначать, достаточно только указать «9».

большой нонаккорд

В C-dur



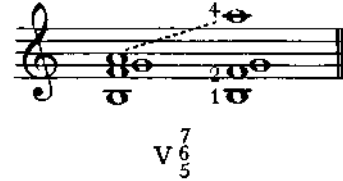
малый нонаккорд

В c-moll

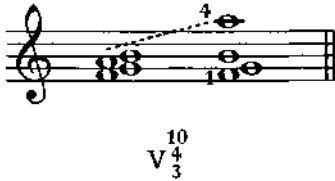


Если в основной форме нона находится в 1-м голосе, то нонаккорд звучит наиболее убедительно. В качестве обращений рассматриваются лишь две формы.

Терция в басу



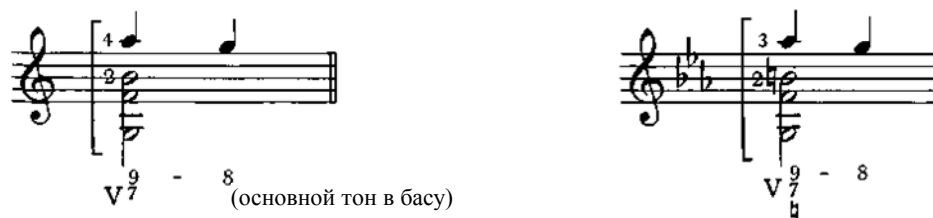
Септима в басу



Секундовых интервалов между двумя первыми голосами следует избегать, поэтому нону лучше размещать в первом голосе. Следствием этого является то, что правило, запрещающее интервал между верхними голосами, превышающий октаву, выполнить уже нельзя.

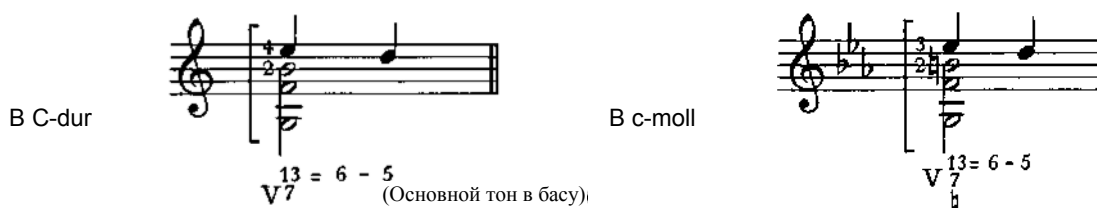
Так как квинта пропущена, она не может рассматриваться как возможный басовый тон.

Нона чаще всего имеет характер задержания, поэтому она хуже подходит в качестве басового тона. Вследствие этого на практике нонаккорд часто появляется в виде доминантсептаккорда, содержащим нону в виде задержания, которое разрешается в основной тон «9-8».



Доминантсептаккорд с секстой

В доминантсептаккорде можно пропускать квинту, и вместо нее можно добавлять сексту. Секста может иметь характер задержания «6—5». В силу этого секста должна быть расположена в 1-м голосе.



При обращениях предпочтение следует отдавать двум уже известным формам:

Терция в басу



Септима в басу



Все примеры $\frac{9}{7}$ - и $\frac{13}{7}$ -аккордов разрешаются так же, как V^7 в основной форме или в обращениях.

У джазовых музыкантов часто можно встретить мнение, что нонаккорды или доминантсептаккорды с секстой, обращения которых могут обозначаться 11 или, в случае повышения сексты на октаву, 13, являются привилегией джазовой гармонии. С таким мнением согласиться нельзя. Уже Рихард Вагнер широко использовал расширения аккордов, особенно его привлекали нонаккорды с их возможностями альтераций.

Рассмотрим следующий пример:

Тристан и Изольда (Вступление)

Первый акт

Рихард Вагнер
(1813-1883)

Langsam und schmachkend
Nicht schleppen

Piano *pp*

В переложении для гитары:

Альтерированный септаккорд
G в форме секундаккорда,
который можно понять как Des⁹ без
основного тона (5#) E^7 с 11#-12=5

Альтерированный септаккорд
H в форме секундаккорда,
который можно понять как Es⁹ без
основного тона (5#) G^7 с 11#-12=5

В рамках джазовой гармонии такой оборот сводится к следующей более короткой формуле:

Db^9 Db^9+5 $E^7/-5$ E^7



Можно сказать, что джазовая музыка, хотя она, бесспорно, имеет совершенно особую историю возникновения, усвоила многое из того, что в классической гармонии давно уже существовало. Построение аккордов в течение XX столетия перешагнуло через нону и дошло до ундецимы и даже до терцдецимы. К этому следует добавить все мыслимые альтерации, которые полностью исчерпывают возможности гармонии. Но в основе всего лежит традиционное учение о гармонии, которое способно объяснить все эти явления. Имеется, однако, одно существенное различие: *Все обозначения интервалов всегда отсчитываются от основного тона.* Обращения при этом никак не учитываются и не получают особого рассмотрения. Поэтому обозначения «6», «11» и «13» понимаются иначе. Кроме этого, в практике игры на ритм-гитаре стало обычным использовать не только четырехголосные, но также пяти- и шестиголосные аккорды. Соединения аккордов стали свободными и не основываются на правилах голосоведения. В качестве образца может служить следующая аранжировка, учитываются аппликатурные возможности джазовой гитары.

Переложение предыдущего гармонического примера:



Задания

В указанных тональностях аранжируйте и нотируйте доминантнотонаккорды для гитары (объяснения на стр. 114).

271 G-dur g-moll	D-dur d-moll	A-dur a-moll
E-dur e-moll	H-dur h-moll	Fis-dur fis-moll

F-dur f-moll V^9 V^9_b	Be-dur be-moll V^9 V^9_b	Es-dur es-moll V^9 V^9_b
энгармоническая замена		
As-dur as-moll V^9 V^9_b	Des-dur cis-moll V^9 $V^9_\#$	Ges-dur fis-moll V^9 $V^9_\#$

В указанных тональностях аранжируйте и нотируйте доминантсептаккорды с секстой = V^{13}_7 для гитары (объяснения на стр. 115).

272

G-dur g-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_\#$	D-dur d-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_\#$	A-dur a-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_\#$
E-dur e-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_\#$	H-dur h-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_\#$	Fis-dur fis-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_\#$
F-dur f-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_b$	Be-dur be-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_b$	Es-dur es-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_b$
энгармоническая замена		
As-dur as-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_b$	Des-dur cis-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_\#$	Ges-dur fis-moll V^{13}_7 $V^{13}_7_\#$

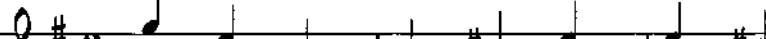
УПРАЖНЕНИЯ НА ГЕНЕРАЛ-БАС
В СКРИПИЧНОМ И БАСОВОМ КЛЮЧАХ

Задания

Применение побочных септаккордов, доминантнон- и доминантсептаккорда с сектой.

273

I VI⁷ IV⁶ V¹³⁻¹² I IV II⁶ I⁶₄ V⁷ I

274.  (8)

I ————— V₃^{6#} V₂^{4(#)} I⁶ II₅⁶ V⁸ - 7 I

275

(8)

I VII^{4#}₃ I⁶ V^{6#}₃ VI⁶ I² VI⁷ - I⁶₄ V⁹⁻⁸_{7#} - I

276 

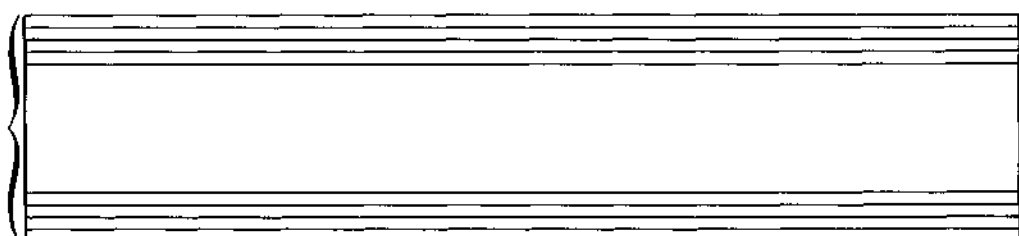
Поскольку гитаристу необходимо знать также басовый ключ, упражнения этой главы следует, помимо обычной записи, нотировать еще раз так, чтобы запись соответствовала фактическому звучанию гитары. В результате получится клавирная запись, которую можно использовать при обучении игре на прочих инструментах.

Пример:

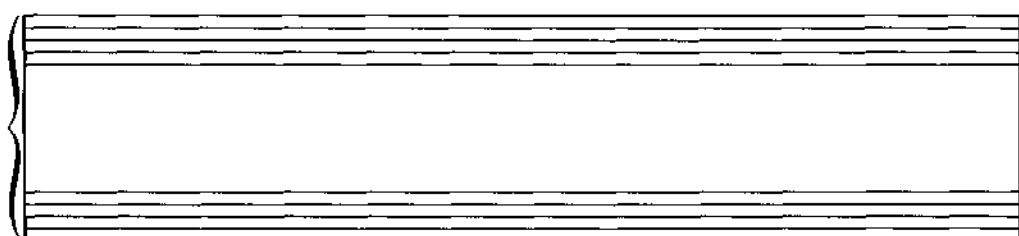
273



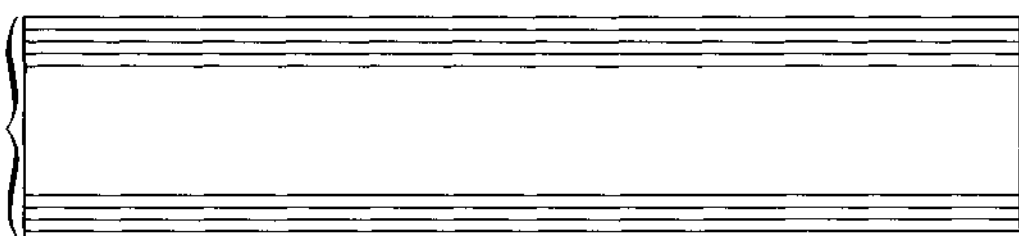
274



275



276



277

(8)

I IV⁷ (II)⁶ I⁴ VI² II⁶ I⁴ V⁷¹³ - 12 I

278

(8)

I V⁷⁹ VI⁷ V⁵⁶ I IV⁶ II⁷ V³⁴ I⁹ - 8

279

(8)

I I² IV⁶ II⁷ V³⁴ I VI⁷ II⁷ V⁷¹³ - 12 I

280

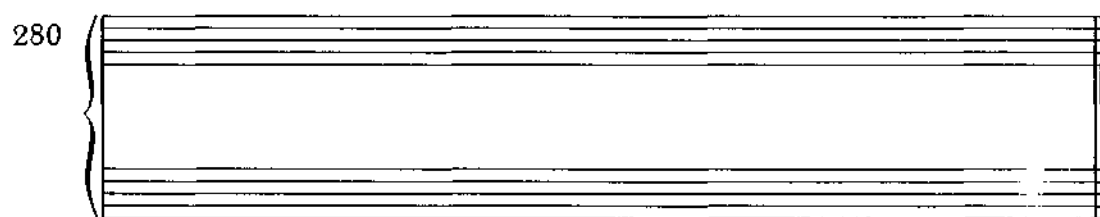
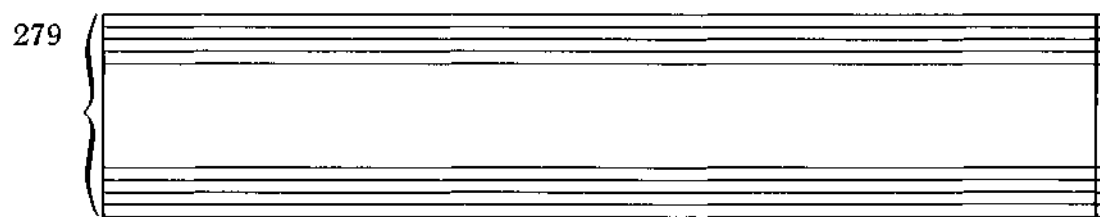
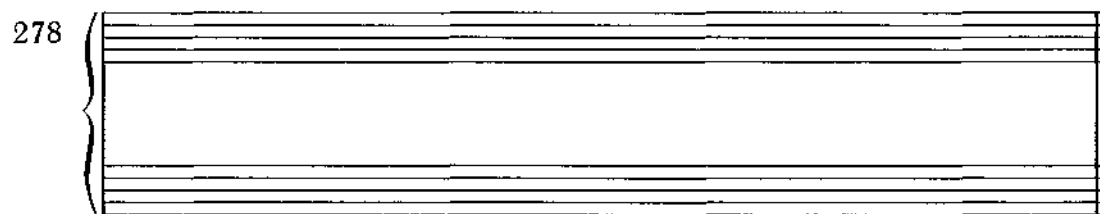
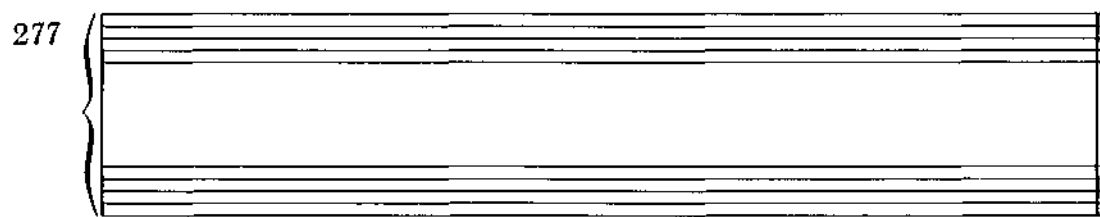
(8)

V I⁴⁶ V²¹⁰ I⁶ II⁶ I⁴⁶ III⁶ V⁷¹³ - 12 I

281

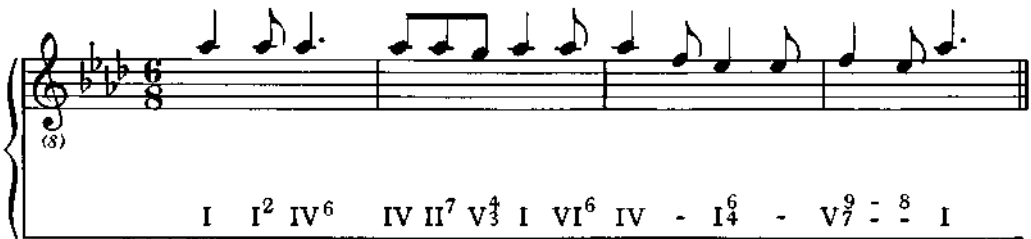
(8)

I IV⁷ V⁷_# VI VI⁷ IV⁶ I⁴⁶ V⁷_# I

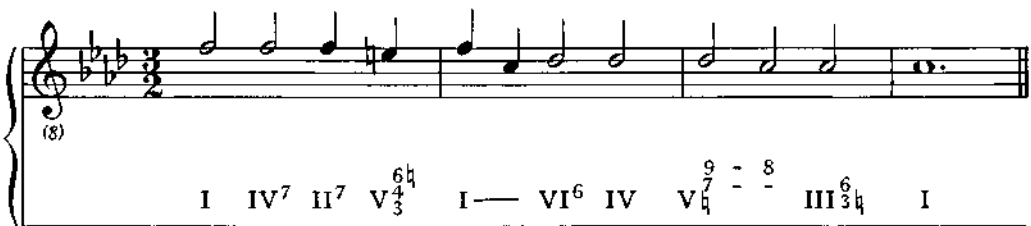


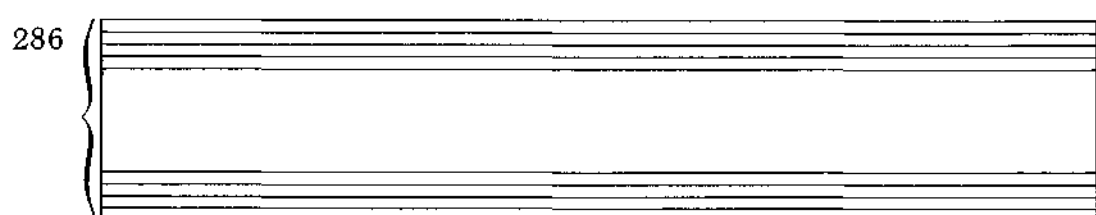
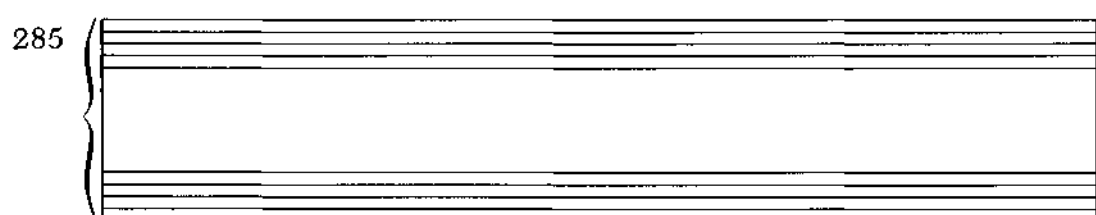
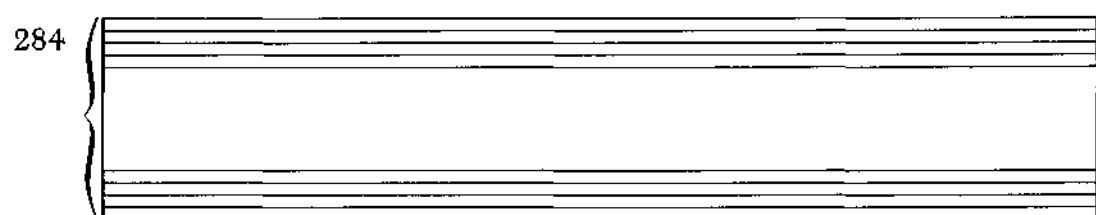
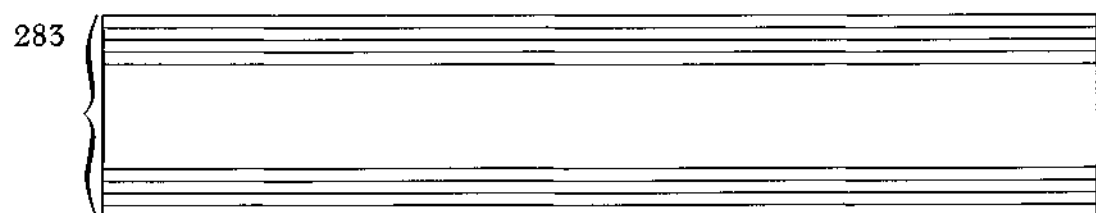
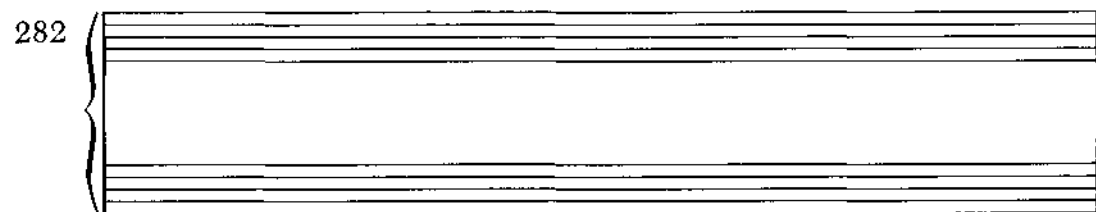
282 
 (8)
 $V \quad V_2^{10} \quad I^6 \quad I \quad V_5^{14} \quad I \quad IV_3^4 \quad II^2 \quad V_5^6 \quad I^{9-8} \quad II_5^6 \quad V^{5-7} \quad I$

283 
 (8)
 $I \quad VI^7 \quad IV_5^6 \quad VII^{2\#} \quad I_4^6 \quad V_7^\# \quad VI \quad IV^7 \quad V \quad V_7^\# \quad I$

284 
 (8)
 $I \quad I^2 \quad IV^6 \quad IV \quad II^7 \quad V_3^4 \quad I \quad VI^6 \quad IV \quad - \quad I_4^6 \quad - \quad V_7^9 \quad - \quad - \quad I$

285 
 (8)
 $I \quad II^7 \quad III^7 \quad IV \quad I_4^6 \quad IV^7 \quad VII_5^6 \quad III_3^4 \quad VI_4^6 \quad II^7 \quad V_7^{9-8} \quad - \quad V_7^{13-12} \quad - \quad I$

286 
 (8)
 $I \quad IV^7 \quad II^7 \quad V_3^{6\sharp} \quad I - \quad VI^6 \quad IV \quad V_4^{9-8} \quad - \quad - \quad III_3^{6\sharp} \quad I$



287

(8)

I II⁶₅ V² III⁷ I⁶₅ IV⁹⁻⁸ V¹³⁻¹²₇ I

288

(8)

I I⁶ II⁹⁻⁸ VII^{4#}₃ I⁶ IV III^{6#}₃ V⁷_(#) I

289

(8)

I $\frac{6}{4} - \frac{5}{3}$ V^{4#}₂ I⁶ VI⁶₄ IV² VII^{6#}₁ I — V⁹⁻⁸_(#) I

290

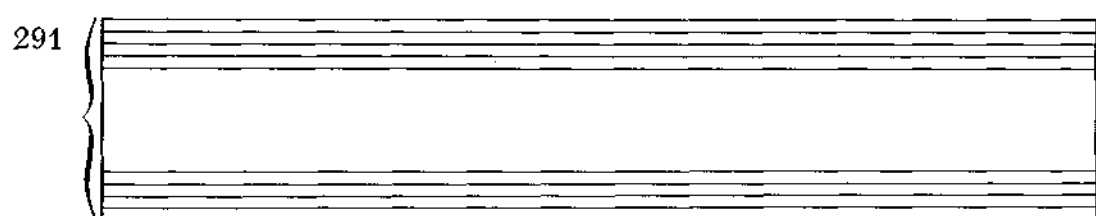
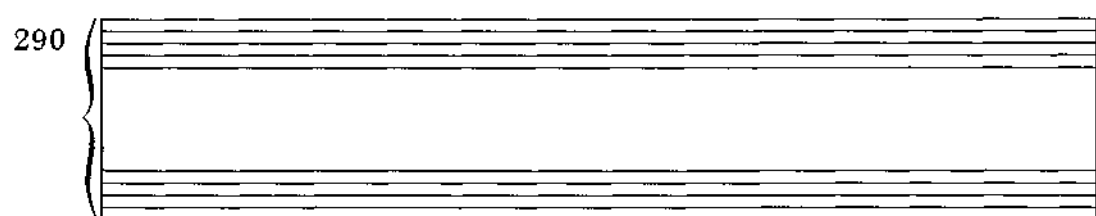
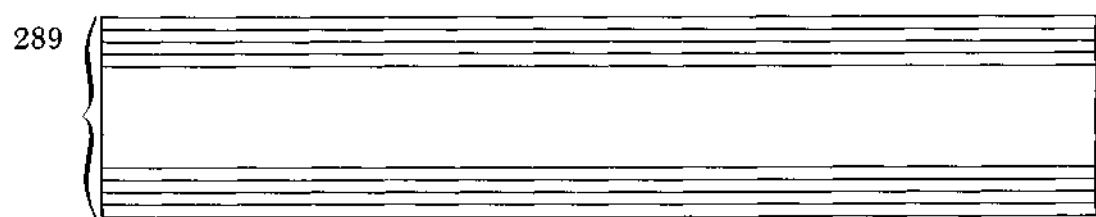
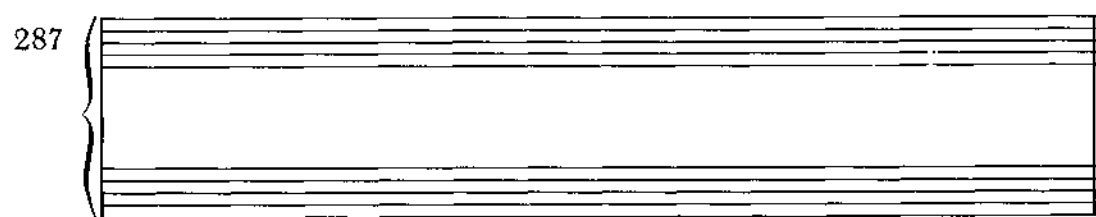
(8)

I — IV⁷ II⁶₅ V⁶_(#) V⁶₅ I VI VI² II⁶₅ I⁶ II⁷ V^{6#}₃ I

291

(8)

I — I⁶ II⁷ V⁷₄ I VII⁷ I VI⁶ I — V¹¹⁻¹⁰₅ I



I НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

1. Задержание (приготовленное)

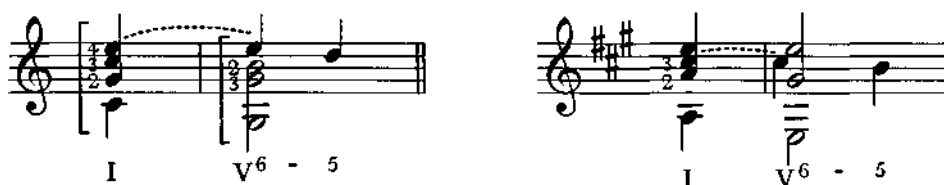
При запаздывающем движении голосов возникает задержание (запаздывающее появление аккордового звука).

Поскольку предшествующий звук содержится в предыдущем аккорде, он считается приготовлением и сначала входит в качестве неаккордового звука в последующий аккорд, и лишь затем разрешается в соседний звук в том же голосе.

а) перед терцией (задержанная кварта)

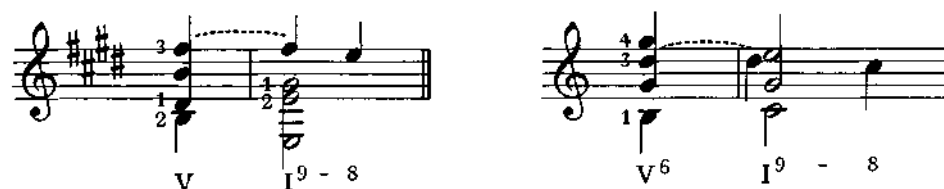


б) перед квинтой (задержанная секста)



Задержанная секста вначале придает аккорду V ступени характер секстааккорда. Затем, однако, секста как несовершенный консонанс переходит в совершенный консонанс, т.е. квинту. При рассмотрении таких переходов возникает понятие КАЖУЩЕГОСЯ КОНСОНАНСА. Это же относится и к рассмотренным выше задержаниям 4—3 и оборотам $\frac{6}{4} - \frac{5}{3}$ или 9—8, причем обратное движение создает такую же ситуацию.

с) перед октавой (задержанная нона)



Обзор наиболее употребительных задержаний (приготовленных)

Все указанные интервалы вычисляются относительно баса, в их последовательности не должно быть октавных замен.

Трезвучия в до-мажоре

а) в основной форме

- | | | |
|------------------|-------|---|
| 1. перед терцией | = 4-3 | <div style="display: flex; align-items: center; justify-content: center;"> <div style="font-size: 3em; margin-right: 5px;">}</div> <div style="text-align: center;">= см. примеры на стр. 128.</div> </div> |
| 2. перед квинтой | = 6-5 | |
| 3. перед октавой | = 9-8 | |

б) в секстаккорде

перед секстой = 7—6

Обозначение «7» не относится здесь к септаккорду. Такое понимание привело бы к тому, что при разрешении квинтсекстаккорд появился бы в нарушение правил голосоведения.

Например:



с) в квартсекстаккорде

перед квартой = $\begin{smallmatrix} 6 & - & 4 \\ 5 & - & 3 \end{smallmatrix}$



перед секстой = $\begin{smallmatrix} 7 & - & 6 \\ 4 & - & - \end{smallmatrix}$



перед октавой = $\begin{smallmatrix} 9 & - & 8 \\ 6 & - & - \\ 4 & - & - \end{smallmatrix}$



Задержания в септаккордах (приготовленные)

Примеры с доминантсептаккордом в до-мажоре:

a) в основной форме

перед терцией = $\begin{smallmatrix} 7 & - & - \\ 4 & - & 3 \end{smallmatrix}$



перед квинтой = $\begin{smallmatrix} 7 & - & - \\ 6 & - & 5 \end{smallmatrix}$



b) в квинтсекстаккорде

перед терцией = $\begin{smallmatrix} 6 & - & - \\ 4 & - & 3 \end{smallmatrix}$



перед секстой = $\begin{smallmatrix} 7 & - & 6 \\ 5 & - & - \\ 3 & - & - \end{smallmatrix}$



c) в терцквартаккорде

перед терцией = $\begin{smallmatrix} 6 & - & - \\ 4 & - & - \\ 4 & - & 3 \end{smallmatrix}$



перед секстой = $\begin{smallmatrix} 7 & - & 6 \\ 4 & - & - \\ 3 & - & - \end{smallmatrix}$



d) в секундаккорде

перед секстой = $\begin{smallmatrix} 7 & - & 6 \\ 4 & - & - \\ 2 & - & - \end{smallmatrix}$



II ДВОЙНЫЕ ЗАДЕРЖАНИЯ (ПРИГОТОВЛЕННЫЕ)

Трезвучия в до-мажоре

а) в основной форме

перед квинтой и $= \frac{6}{4} - \frac{5}{3}$
терцией



перед октавой и $= \frac{9}{4} - \frac{8}{3}$
терцией



б) в секстаккорде

Поскольку здесь возникают параллельные терции, следует отдавать предпочтение побочным трезвучиям.

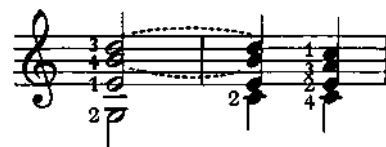
перед секстой и $= \frac{7}{4} - \frac{6}{3}$
терцией



Звучание параллельных кварт можно смягчить, применяя «последовательные» разрешения.



перед октавой и $= \frac{9}{7} - \frac{8}{6}$
секстой



с) в квартсекстаккорде

перед секстой и $= \frac{7}{5} - \frac{6}{4}$
квартой



перед октавой и $= \frac{9}{7} - \frac{8}{6}$
секстой



IIa ВОСХОДЯЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ ЗАДЕРЖАНИЙ

Приводить дальнейшие примеры приготовленных задержаний излишне, так как в силу обозначения интервалов их понимание всегда однозначно. Однако поскольку в предыдущем разделе рассматривалось исключительно нисходящее движение задержаний, необходимо в дополнение к этому рассмотреть задержания с восходящим движением. Такие задержания, хотя и встречаются реже, тем не менее, достаточно важны, чтобы рассмотреть возможности их использования.

Приведем сводную таблицу:

В трезвучии		
(основная форма)	= 2#	перед терцией
	= 4#	перед квинтой
	= 7	перед октавой
в сектаккорде	= 2#	перед терцией
	= 5#	перед секстой
в квартсектаккорде	= 3	перед квартой
	= 5#	перед секстой
в септаккорде		
(основная форма)	= 2	перед терцией
	= 4#	перед квинтой
в квинтсектаккорде	= 2#	перед терцией
	= 4	перед квинтой
в терцквартаккорде	= 2	перед терцией
	= 5	перед секстой
в секундаккорде	= 5#	перед секстой
	= 3	перед квартой

Как и прежде, указанные интервалы вычисляются относительно баса, и в их последовательности не должно быть октавных замен. По желанию можно нотировать варианты с тоническим трезвучием и доминантсептаккордом в различных тональностях. Следует помнить, что задержания должны быть приготовленными. Эти упражнения выполняются на основе материала, приведенного на стр. 128 и далее.

Два примера:

Менуэт

С. Л. Вайс
(1686-1750)



или:



в D-dur: = IV V^{5/4} - 6
 V^{4/3} - 3

в d-moll: = III VII^{6#} I V⁶ - 5

III ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ВИДЫ ДВИЖЕНИЯ ЗАДЕРЖАНИЙ

а) Задержки разрешений

Между задержанием и его разрешением могут появляться дополнительные звуки.

1. Добавление одного звука



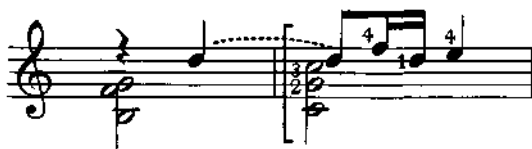
2. Добавление двух звуков



После задержания d'' появляется звук f'', являющийся отзвуком септимы предыдущего аккорда, что делает более естественным разрешение в звук e''.

Разрешение «9—8», как в первом примере, становится здесь невозможным. К сожалению, здесь приходится удвоить терцию в тоническом мажорном трезвучии. В миноре это не было бы большой проблемой. В мажоре, однако, следует помнить о том, в самом простом случае остается лишь разрешение «4—3», при котором, как правило, удвоения терции не возникает.

Поэтому следующий вариант в любом случае будет лучше:



Разрешение в дециму (а не в октаву!) в этом примере оказывается необходимым уже потому, что иначе в результате разрешения получался бы до-мажорный аккорд без терции. Особенностью задержанных разрешений является то, что они могут приводить к квинтовым и октавным параллелям, которые не сразу удастся распознать.



Однако в случае спокойного и торжественного исполнения это может быть вполне допустимым, как в следующем примере:



б) Полуприготовленные задержания

При рассмотрении приводимого ниже примера часто считают, что разрешение появляется без приготовления. Однако если звук задержания находился изначально в другом голосе, то такое задержание называется «полуприготовленным».



с) Неприготовленные задержания

Такие задержания также вполне имеют право на существование. В этом случае звук задержания отсутствует в предыдущем аккорде. В качестве неаккордовых звуков они могут появляться «свободно» и должны разрешаться по обычным правилам.



Существует даже возможность разрешения задержания в другой аккорд, если все звуки движутся в соседние ступени.

приготовленное



свободное



IV ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ

Раньше аккомпанемент, в зависимости от импровизационных способностей исполнителя, должен был содержать различные украшения. К настоящему времени в этой области выработалась достаточно определенная система.

1. Предъем

(Предвосхищение одного или нескольких звуков следующего аккорда)

Один или несколько звуков последующего аккорда появляются на неударной доле такта и разрешаются в этот аккорд на сильной доле.

один голос



несколько голосов



Разрешение в другой аккордовый звук



2. Вспомогательные звуки

Вспомогательные звуки отстоят от аккордового звука на секундовый интервал и появляются на слабой доле такта между аккордовым звуком и его повторением.

Диатонические вспомогательные звуки



Хроматические вспомогательные звуки

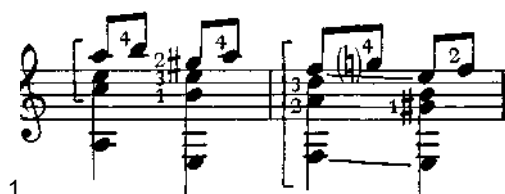


Гармонические вспомогательные звуки



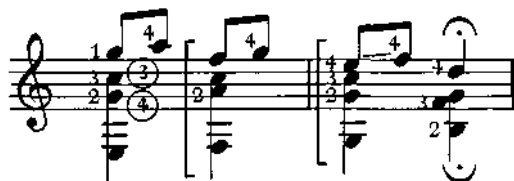
Эти вспомогательные звуки *не являются* неаккордовыми, отчасти их можно даже отнести к расположению аккорда, с тем лишь различием, что вспомогательные звуки должны всегда возвращаться к исходному аккордовому звуку. Бывают также вспомогательные звуки, которые не возвращаются к исходному звуку, они часто используются в секвенциях.

1-й пример:

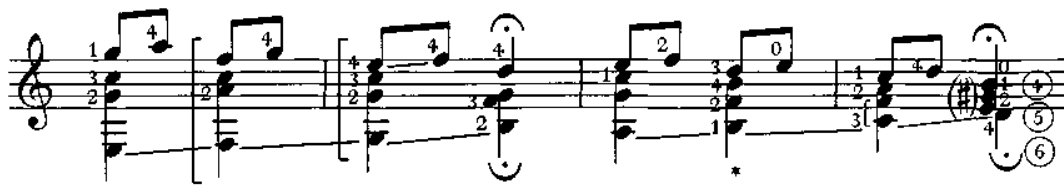


(Воздействие октавной параллели смягчается в силу последовательного мелодического движения)

2-й пример:



Если продолжить секвенцию 2-го примера, придется смириться с удвоением вводного тона *, чтобы сохранить секвенцию. Однако это является исключением.



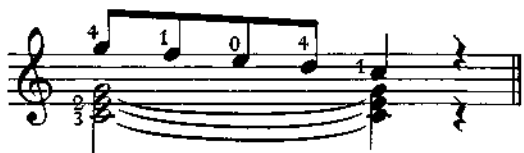
К сопровождающим звукам относятся также звуки, которые похожи на задержания, но появляются на ударной доле такте в аккорде, требующем разрешения, и лишь затем следует необходимое для разрешения движение голосов.



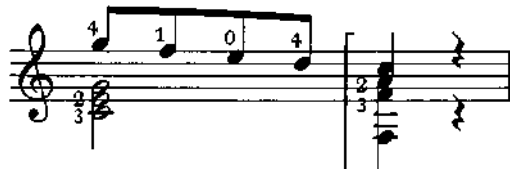
3. Проходящие звуки

Они располагаются на слабых долях такта и связывают два аккордовых звука ходами на малые или большие секунды. Проходящие звуки могут встречаться в любых голосах.

диатонические
(аккорд сохраняется)



диатонические
(переход к другому аккорду)



хроматические
(аккорд сохраняется)



хроматические
(переход к другому аккорду)



Диатонические и хроматические
а) в 3-м голосе



б) в басу



4. Органный пункт

Если при восходящем или нисходящем движении аккордов один из голосов остается неподвижным, возникает органный пункт. Органный пункт был заимствован из органной музыки и чаще всего встречается в басу. В этом случае его также называют неподвижным басом.

Органный пункт в басу с цельными аккордами



Органный пункт в басу с арпеджированными аккордами



Примеры из классической литературы

(Применение неаккордовых звуков)

(из издания «Klassische Kostbarkeiten für Gitarre» – «Классические шедевры для гитары», издательство Schott, 6247)

Переложение автора настоящей книги

Ляро

Larghetto Г. Ф. Гендель
(1685–1759)

VII⁶ VI⁶ | V³ V⁷ 4 - 3 VI IV V⁷ - 3 VI

I в e-moll (обманная каденция) Предъяем перед обманной каденцией

Серенада

Andante cantabile Й. Гайдн
(1732–1809)

6-5-4-3 6-5-4-3 9-8-7-8 6-5-4-3 6-5-4-3 7-8

I V I I V I

Andante Grazioso

espressivo В. А. Моцарт
(1756–1791)

6-5 4-3 9-10 7-8 1 2 3 1 2 3 7

V I I V³ I⁶ IV I⁴ V⁵ I

Проходящий звук (диатонический)

К Элизе

Poco moto Л. ван Бетховен
(1770–1827)

6-5 1 11-10 (4-3) 6-5

V I I V⁷ I

Диатонические проходящие звуки в C-dur

2 прелюдии

Andantino Ф. Шопен
(1810–1849)

4-5 2-3

I I

Грезы

Langsam Р. Шуман
(1810–1856)

1 2 3 1 2 3 9-10 (2-3)

II V⁷ I

Примеры из гитарной литературы

(Применение неаккордовых звуков)

Ария (партита a-moll)

Й. А. Лоджи
(1643–1721)

или: (I) (VI) VI V (2) I⁶ IV I⁴ IV⁶ V

Менуэт II (сюита d-moll)

Р. де Визе
(1650–1725)

I diatonische Wechselnoten V⁶ I IV V

Сарабанда (партита d-moll для скрипки соло)

И. С. Бах
(1685–1750)

V 9-8-7 I⁶ V⁴ I = V⁷ диатонические вспомогательные звуки II в А

Вальс

Ф. Соп
(1778–1839)

I V⁷ I аккордовые звуки! аккордовые вспомогательные звуки

Вальс

Д. Агуадо
(1784–1849)

проходящие диатонические (переход к другому аккорду) проходящие хроматические (сохранение текущего аккорда) диатонический вспомогательный звук chrom. Wechselnote

Побочная и промежуточная доминанта

а) Побочная доминанта

Если образовать мажорное трезвучие II степени, возникнет побочная доминанта.

Поскольку основной тон этого трезвучия является квинтой, т.е. доминантой, от доминанты, в теории тональных функций этот аккорд называется доминантой 2-го порядка или ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТОЙ = D^2 .

Каденция с применением побочной доминанты:

Кадансовый оборот: I V^4_3 I⁶ VI⁴₄ (— D^2 —) V V^6_5

Побочная доминанта обычно используется в виде септаккорда с малой септимой. Это позволяет добиться существенно большей гибкости в голосоведении.

Кадансовый оборот: I VI II V⁶₅ I D^2_7 D^2_7 V $\sharp$

Кадансовый оборот: I V I - IV (— D^2_7 —) V

При исполнении этих каденций хорошо слышно, что использование побочной доминанты не приводит к смене тонального плана, напротив, она утверждает текущую тональность.

б) Промежуточные доминанты

Промежуточные доминанты образуются по отношению к остальным побочным трезвучиям и могут использоваться как в виде мажорных трезвучий, так и в виде доминантсептаккордов. Эти функции при правильном применении не приводят к смене тонального плана. Самое большее, здесь можно говорить о явлениях, приближающихся к модуляции, или об отклонении как кратковременном уходе из текущей тональности. Искусство состоит в том, чтобы обращаться с побочной доминантой так, чтобы она слышалась как доминанта только на короткое время, а затем при помощи обычных кадансовых оборотов происходил возврат к исходному тональному плану, который при этом снова должен восприниматься совершенно естественно.

Примеры:

1. 

2. 

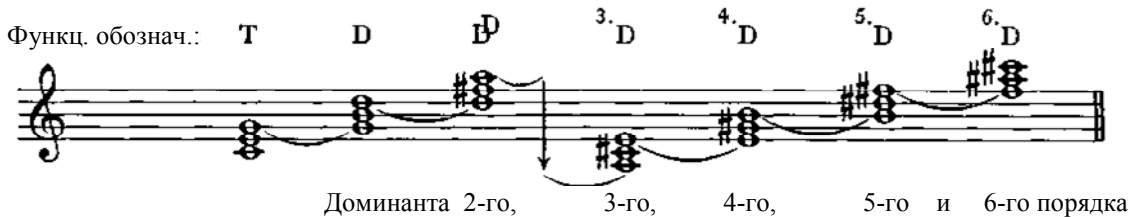
3. 

4. 

ДОПОЛНЕНИЕ:

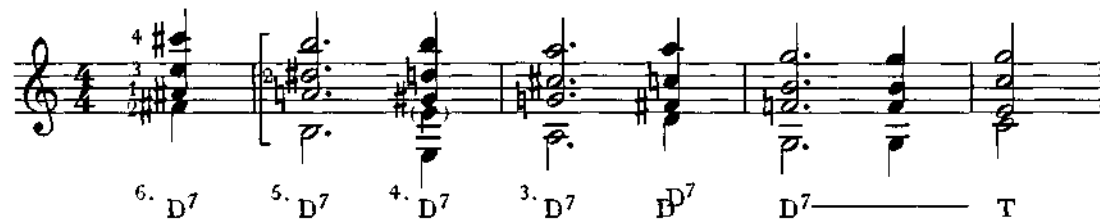
В теории тональных функций, в соответствии с квинтовым кругом основных тонов, возникают
ДОМИНАНТЫ ВЫСШИХ ПОРЯДКОВ

Функц. обознач.: T D D³ D⁴ D⁵ D⁶



Доминанта 2-го, 3-го, 4-го, 5-го и 6-го порядка

Если это допускает техника композиции, можно двигаться септаккордами, начав, например, с доминанты 6-го порядка по квинтовому кругу в обратном порядке, пока не будет достигнут тональный центр. При этом неважно, что на каждом шаге вводный тон не получает окончательного разрешения. При постоянно меняющемся соотношении доминантовых и тонических свойств, эти ходы можно многократно повторять, образуя «цепочку доминант».



6. D⁷ 5. D⁷ 4. D⁷ 3. D⁷ D⁷ T

Для субдоминант «высших порядков» ситуация является вполне аналогичной «цепочке доминант», с учетом обратного порядка квинтового соотношения. При этом появляются и мажорные, и минорные аккорды.

а) Мажор = заглавные буквы

б) Минор = строчные буквы



T S S³ S⁴ S⁵ S⁶



t s s³ s⁴ s⁵ s⁶

ЧЕТЫРЕХГОЛОСИЕ И ГЕНЕРАЛ-БАС

Чтобы закрепить технику голосоведения, ниже приводятся три задания в форме четырехголосных хоралов, в которых в качестве важного упражнения басовый голос дан в ключе «фа».

Три верхних голоса, как показывает начальный такт, записаны в обычной гитарной нотации (скрипичный ключ с понижением на октаву).

Для правильного определения цифрованного баса необходимо учитывать следующее:

а) в период генерал-баса цифры указаны *ниже* и б) в барочной музыке *выше* басового голоса.

ХВАЛА ГОСПОДУ, ВСЕМОЩНОМУ ЦАРЮ ЧЕСТНЫХ ЛЮДЕЙ

Штральзунд 1665

292

The musical score is written in 3/4 time and the key of F# (three sharps). It consists of four systems of staves. The first system shows a treble staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The second system shows a treble staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The third system shows a treble staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The fourth system shows a treble staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The first system is marked with a '292' and a '6' in the bass staff. The second system is marked with a '6' in the bass staff. The third system is marked with a '6' in the bass staff. The fourth system is marked with a '6' in the bass staff. The score is written in a style typical of 17th-century manuscript notation.

Теперь это задание следует нотировать в клавирной записи (фактическое звучание гитары). Чтобы лучше ориентироваться в нотной записи, рекомендуется сначала записать все в обычной гитарной нотации. Аппликатуру здесь и далее учащийся должен находить самостоятельно.

293

Exercise 293, measures 1-3. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation is in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 1: Treble clef has a quarter note G4 (first line) and a quarter note F#4 (first space); Bass clef has a quarter note G3 (second line) and a quarter note F#3 (first space). Measure 2: Treble clef has a quarter note E4 (first space) and a quarter note D#4 (first line); Bass clef has a quarter note E3 (second space) and a quarter note D#3 (first space). Measure 3: Treble clef has a quarter note C#5 (second line) and a quarter note B4 (first space); Bass clef has a quarter note C#4 (third line, marked with a '6' below it) and a quarter note B3 (second space).

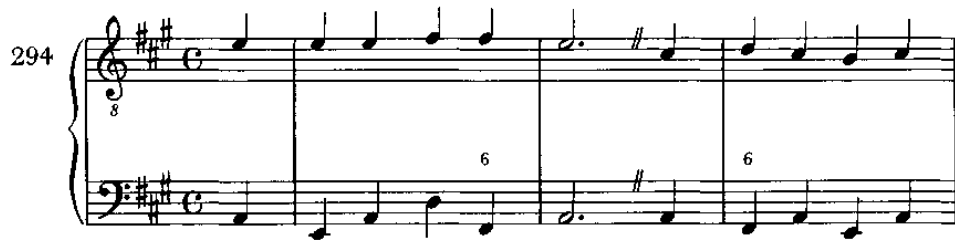
Empty grand staff for exercise 293, measures 4-6.

Empty grand staff for exercise 293, measures 7-9.

Empty grand staff for exercise 293, measures 10-12.

ВОЗБЛАГОДАРИМ ГОСПОДА

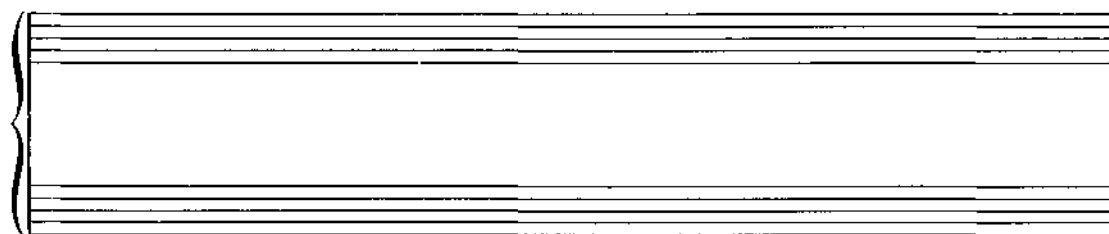
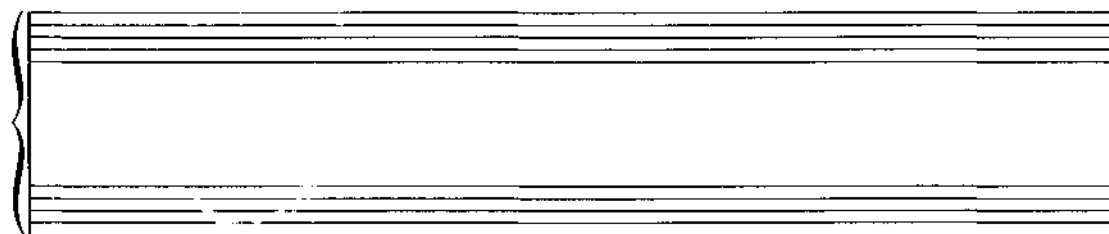
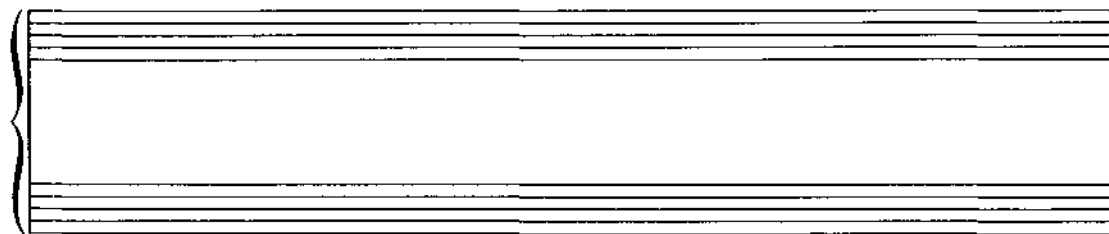
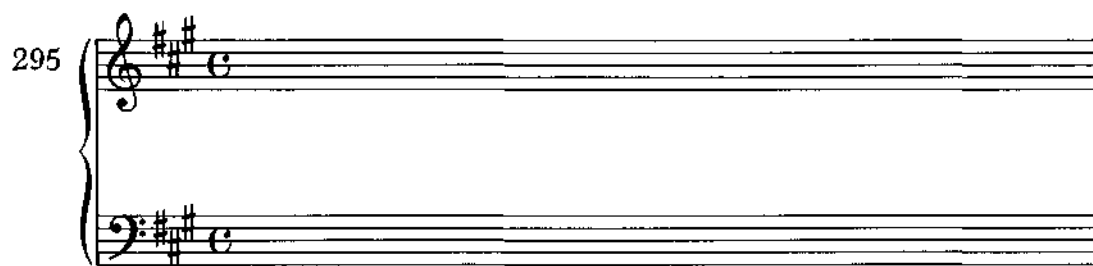
Й. Крюгер † 1662



*) См. стр. 139 и 140.

ВОЗБЛАГОДАРИМ ГОСПОДА

(Аналогично заданию на стр. 143)



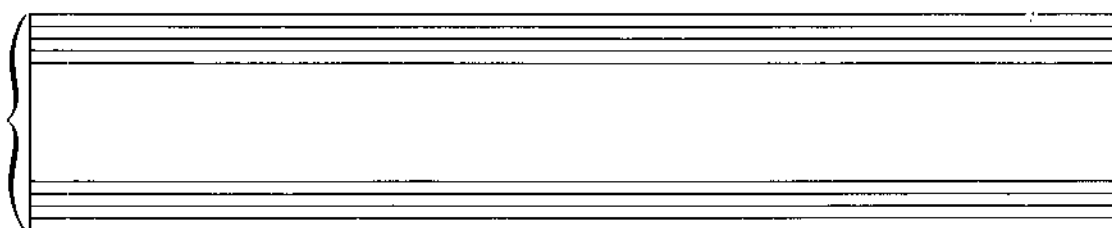
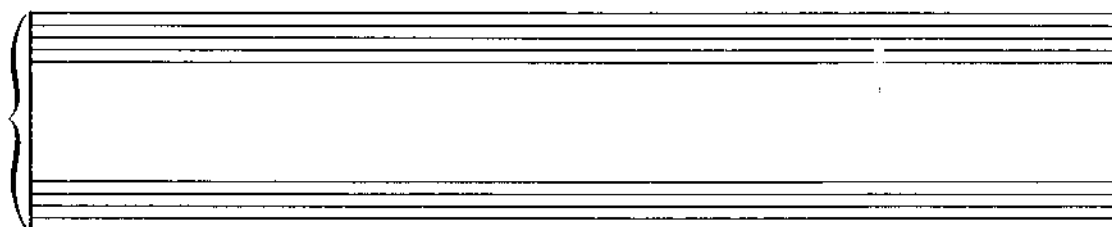
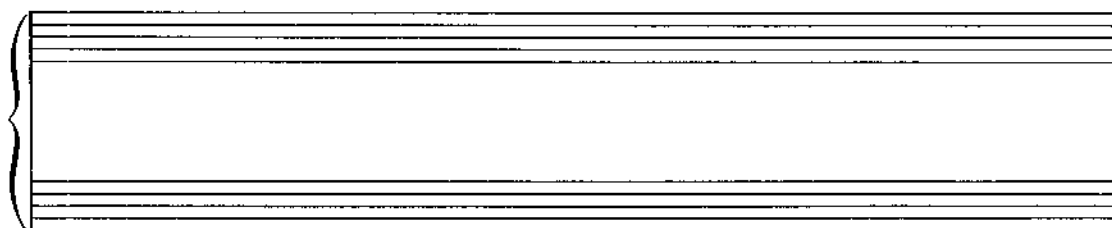
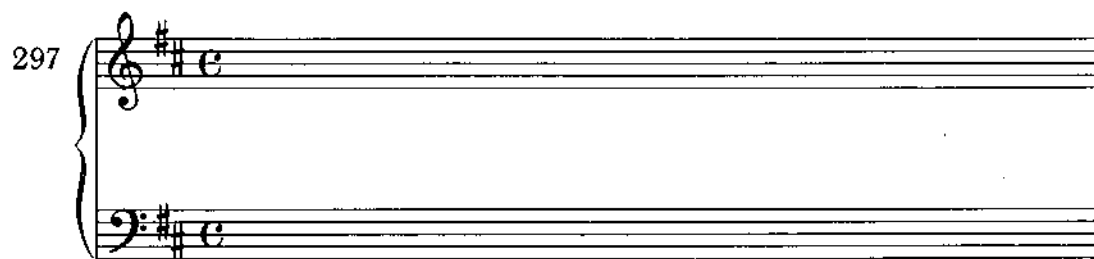
ПОКОЙ ЛУЧШЕЕ БОГАТСТВО

И. Р. Але † 1673

296

ПОКОЙ ЛУЧШЕЕ БОГАТСТВО

(Аналогично заданию на стр. 143)



Краткое введение в исполнение генерал-баса (цифрованного баса)

Здесь обработка музыкального материала состоит не в композиции, а в создании ритмически равномерной аккордовой основы. Партия аккомпанемента опирается на BASSO CONTINUO, музыкальное построение следует дополнить до четырехголосия. Заданная мелодия не обязательно должна быть ведущим или первым голосом в музыкальной ткани.

Голос для сопровождения:

ЗАКОНЧЕН ДЕНЬ

А. Кригер 1666

Мелодия

Basso continuo

Выписанный Basso continuo:

ЗАКОНЧЕН ДЕНЬ

Мелодия

Basso continuo

8 6 2 6 - # -

8 6 4 6 - 5 # - 8 - 7 7

8 5 - 6 4 - 5 3 # 6 6 4 7 4 - #

Из Книги напевов Шемелли 1736

И. С. Бах

298

Мелодия

Basso continuo

The image displays a musical score for a piece from the Notebook for Anna Bach, BWV 298, by Johann Sebastian Bach. The score is presented in three systems, each with a single melodic line and a basso continuo line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The melodic line is written in a single treble clef, while the basso continuo line is written in a grand staff (treble and bass clefs). The basso continuo line includes figured bass notation, which consists of numbers and symbols (sharps, flats, and a double sharp) placed below the notes to indicate the harmonic structure. The first system shows the beginning of the piece, with the melodic line starting on a half note and the basso continuo line starting on a half note. The second system continues the melody and the basso continuo line. The third system shows the end of the piece, with the melodic line ending on a half note and the basso continuo line ending on a half note. The figured bass notation in the basso continuo line includes numbers such as 3, 6, 9-8, 5, 8, 5, 6, 4, 2, 6, 7, 6, and symbols like #, 5, 8, 4, and 2.

АЛЬТЕРАЦИЯ И ЭНГАРМОНИЗМ

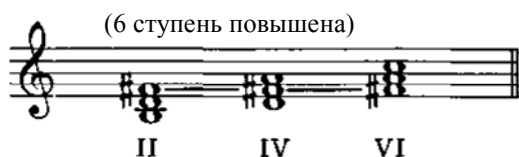
Альтерация и энгармонизм

а) Трезвучия

Как нам уже известно, альтерация обозначает изменение звуков, принадлежащих к диатоническим аккордам, обозначаемое соответствующими знаками. Сразу же оговоримся, что сюда не относятся аккорды в мелодическом миноре при движении вверх и вниз, которые мы до сих пор не рассматривали. Здесь в силу того, что имеются разные варианты 6 и 7 ступени при движении вверх и вниз, возникают аккорды, которые можно рассматривать в равной мере как диатонические и как альтерированные.

Пример в ля-миноре:

Мелодический минор, движение вверх



Мелодический минор, движение вниз

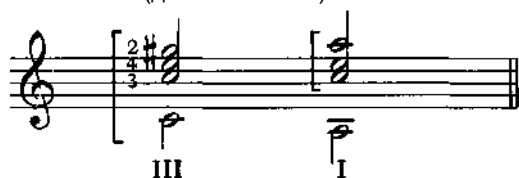


Увеличенное трезвучие

Увеличенным называется мажорное трезвучие с повышенной квинтой. Такое трезвучие возникает в качестве диатонического на III ступени в миноре. Если же оно применяется в мажоре, то повышенная квинта должна уже считаться недиатонической, или альтерированной. Удвоение альтерированных звуков не разрешается.

Трезвучие с повышенной квинтой требует разрешения.

Например: в a-moll
(диатоническое)

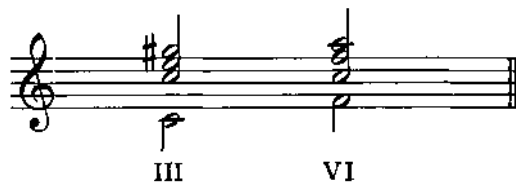


или в C-dur
(альтерированное)



Вполне допустимы и другие варианты разрешения:

Например: в a-moll



или в C-dur



Увеличенный секстаккорд

Повышенная кварта мажорной доминанты используется в параллельном миноре как повышенный основной тон трезвучия IV ступени; такой аккорд обладает сильной напряженностью.

(в a-moll)

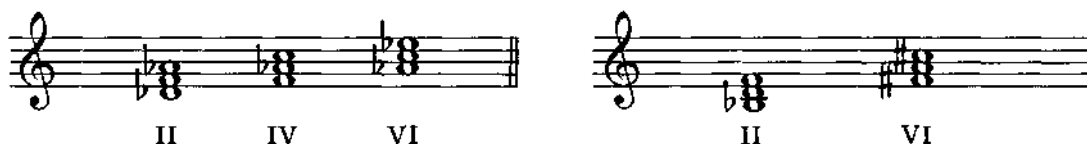
Разрешение в доминанту обязательно.



При помощи альтерации строятся аккорды, которые, хотя и *не являются* диатоническим, часто используются.

Например: в C-dur

и в a-moll



КОММЕНТАРИИ

1. Об альтерированной VI ступени в мажоре

Альтерация VI ступени часто используется в качестве интересного варианта прерванной каденции.

Пример в C-Dur:



Вместо минорного трезвучия VI ступени возникает мажорное трезвучие с основным тоном, лежащим ниже на полутон.

2. Об альтерированной VI ступени в миноре

Здесь вместо мажорного трезвучия возникает минорное с основным тоном, лежащим на полутон выше. Так, например, вместо аккорда F-Dur появится fis-moll. Такой аккорд может звучать очень красиво.

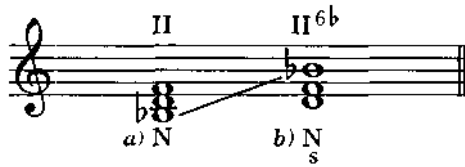
3. Об альтерированной IV ступени в мажоре

Этот аккорд с пониженной терцией звучит как субдоминантовое минорное трезвучие. В мажоре возникновение такого трезвучия возможно только в силу альтерации. В миноре в силу его интервалики, такой аккорд будет диатоническим.

4. Об альтерированной II ступени в миноре и мажоре (НЕАПОЛИТАНСКИЙ АККОРД)

В миноре у этого аккорда понижается основной тон, а в мажоре – основной тон и квинта. В обоих случаях аккорд является мажорным трезвучием и используется в виде секстаккорда.

Пример в a-moll:



Пример в C-Dur:



(Функциональное обозначение: а) N в основной форме; б) в басу основной тон субдоминанты)

Входящая в такой секстаккорд малая секста называется «неаполитанской». Это название восходит к неаполитанской оперной традиции XVIII века, для которой характерным было использование в миноре секстаккорда II ступени с пониженным основным тоном.

Это привело к тому, что такой секстаккорд получил известность под названием НЕАПОЛИТАНСКОГО СЕКСТАККОРДА. Постепенно альтерированная II ступень (см. пример выше) закрепились также в мажоре и получила то же название.

На практике за неаполитанским аккордом чаще всего следует V ступень. Такая связка обладает очень интересным свойством.



Пример:

1. Пониженная секста движется в своем регистре вниз на уменьшенную терцию и
2. в силу этого возникает так называемое «перекрещивание голосов».

Перекрещиванием голосов называется ситуация, когда хроматически измененный тон одного голоса появляется в другом голосе. В гармоническом ходе, показанном в этом примере, не возникает переченья, особенно при использовании цезуры.

Перекрещивание голосов с переченьем:
(в C-dur)



Понижение терции в диатоническом аккорде I ступени допустимо лишь по следующему образцу:



В дополнение к разобранным выше типу разрешения неаполитанского аккорда следует заметить, что последствия перекрещивания голосов и шага на уменьшенную терцию можно смягчить, если V ступень подготовлена аккордом I_4^6 .

Пример:

I II^{6b} I₄⁶ V I
(неап. аккорд)

Бетховен в одном из своих сочинений сумел найти более искусное решение:

Багатель

Л. ван Бетховен

Vivace moderato

Он повторно проводит тот же мотив и завершает музыкальную фразу немедленно вслед за неаполитанским аккордом кратко и решительно оборотом V^7-I .

Аналогично альтерированному трезвучию II ступени можно использовать и минорную субдоминанту IV с задержанием 6^b-5. При появлении задержанной сексты на краткое время возникает секстаккорд, который относится к категории «мнимых аккордов».

Пример в a-moll:

IV^{6b} - 5

или в C-dur

IV_{3b}^{6b} - 5

Примеры практического исполнения:

b) Септаккорды

1. Увеличенный доминантсептаккорд

Название «увеличенный» означает, что в данном аккорде присутствует повышенная, т.е. увеличенная квинта. Поэтому этот аккорд обладает свойством вводнотонности. При разрешении в I терция должна быть удвоена, поскольку септима также требует разрешения.

Пример в C-Dur:



На практике предпочтительными являются расположения, в которых увеличенная квинта лежит выше септимы. Обращение $\frac{4}{3}$ исключается, поскольку повышенная квинта в качестве басового тона звучит недостаточно выразительно. Расположение аккорда не является существенным.

Разрешения:



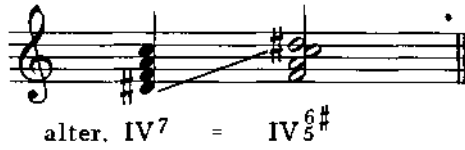
2. Увеличенный квинтсектаккорд

Повышенная квинта мажорной доминанты в параллельном миноре играет роль повышенной IV ступени. Это мы видели уже на стр. 153 при разборе увеличенного сектаккорда. Если это созвучие дополнить до септаккорда, то из

увеличенного сектаккорда
(в a-moll)

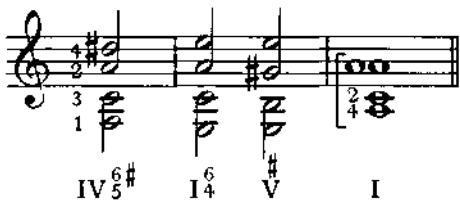


получится увеличенный квинтсектаккорд.



В качестве одного из вариантов, квинтсектаккорд может разрешаться через I_4^6 в V.

1-й пример:



2-й пример:



Другим вариантом является прямое разрешение в V:



В последней связке возникают чистые квинтовые параллели. Их применял в своих произведениях Моцарт, поэтому они называются «моцартовские квинты». Они допускаются в качестве исключения, поскольку сильное стремление к разрешению, вызываемое вводнотонностью, маскирует запретную параллель. Выполните аналогичные упражнения в других тональностях.

3. Увеличенный терцквартаккорд

Рассмотренный ранее в разделе об альтерированных септаккордах тон «dis» находит еще одно применение в a-moll в качестве повышенной терции аккорда II[#]. При использовании этого аккорда в форме терцквартаккорда секста становится увеличенной.

(в a-moll)



Разрешение происходит так же, как и в случае увеличенного квинтсектаккорда, в $\frac{6}{4}$ или в доминанту.



ДОПОЛНЕНИЕ

Согласно взглядам английских теоретиков, увеличенные секст-, терцкварт- и квинтсектаккорды связаны с *пониженной квинтой двойной доминанты*.

(в C-dur)

- а) Увеличенный сектаккорд = «итальянская секста» получается из укороченного $\text{D}^{\flat}$ -септаккорда.



Функц. обознач.: = $\text{D}^{\flat 7}_{5>}$

- б) Увеличенный терцквартаккорд = «французская секста» получается из $\text{D}^{\flat}$ -септаккорда.



Функц. обознач.: = $\text{D}^{\flat 7}_{5>}$

- с) Увеличенный квинтсектаккорд = «немецкая секста» получается из укороченного $\text{D}^{\flat}$ -септтонакорда.



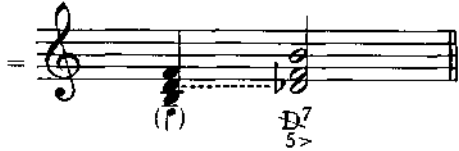
Функц. обознач.: = $\text{D}^{\flat 9}_{7>5>}$

Обозначение «немецкая секста» применяется также в отношении субдоминанты с повышенной «sixte ajoutée» (см. стр. 111).



Функц. обознач.: $S_5^{6<}$

Теория тональных функций дает более простые гармонические формулы, основанные только на понятиях доминанты и субдоминанты. При понижении квинты у доминанты возникает укороченный доминантсептаккорд как увеличенный секстаккорд



доминантсептаккорд как увеличенный терцквартаккорд



и укороченный малый нонаккорд как увеличенный квинтсекстаккорд.



В качестве субдоминантовой функции трактуется аккорд II ступени. В нем используется повышенная «sixte ajoutée» («немецкая секста»), т.е. *повышенная* квинта доминанты, в результате возникают увеличенный секстаккорд



(субдоминанта с пропущенной квинтой)

и увеличенный квинтсекстаккорд.



4. Увеличенный (побочный) септаккорд

В следующих побочных септаккордах альтерация приводит к появлению увеличенной квинты.

в C-dur:

в a-moll:



Разрешение происходит с сохранением басового тона в соответствующий секстаккорд.



альтерированный в C-Dur: = $I_5^{7\#}$ и VI^6
 диатонический в a-moll: = $III_5^{7\#}$ и I^6

альтерированный в C-Dur: = $IV_5^{7\#}$ и II^6
 диатонический в a-moll: = $VI_5^{7\#}$ и IV^6

Задания с альтерацией

299 ↑ = увеличенное трезвучие

300 ↑ = увеличенный сектаккорд

301 ↑ = альтерированная VI в мажоре

302 ↑ = альтерированная VI в миноре

303 ↑ = альтерированная субдоминанта (в мажоре)

304 ↑ = неаполитанский аккорд

305 ↑ = мнимый сектаккорд

306 ↑ = увеличенный доминантсептаккорд

Энгармонизм

Энгармоническая замена септимы и квинты доминантсептаккорда позволяет получить *расширенные альтерации*.

Пример в C-Dur:

Доминантсептаккорд

Основная форма Энгармоническая замена септимы на сексту Энгармоническая замена септимы на сексту и квинты на кварту.

Энгармонические замены часто используются в уменьшенном септаккорде.

Пример в a-moll:

Энгармоническая замена основного тона
(Основная форма)

Если же, сверх этого, терция от основного тона повышается, энгармонически заменяется на кварту и при этом повышается на октаву, то возникает звучание, близкое к V_5^{11} -аккорду (стр. 115).

С учетом всех альтераций основного тона, терции, квинты и септимы, а также энгармонических замен, привести гармонические соотношения в единую систему будет довольно трудно. При их использовании могут возникать квинтовые параллели, которые, однако, даже не будут восприниматься как таковые, поскольку их восприятие вытесняется сложными альтерированными аккордами.

Важным при этом является то, что при всей сложности всегда должен отыскиваться путь, ведущий обратно к четкой структуре диатонических соотношений. В этом связи следует указать, например, на следующие гармонические связи:

септаккорд с пониженной септимой энгармоническая замены септимы секстой понижение терции и квинты энгармоническая замена уменьшенной квинты на увеличенную кварту

Разрешение можно строить по следующему образцу:

1-й пример

2-й пример

МОДУЛЯЦИЯ

Модуляция

Переход из одной тональности в другую чаще всего происходит посредством модуляции. Существуют различные варианты модуляции, однако все они должны осуществляться так, чтобы с учетом ритмических и мелодических элементов они естественным образом позволяли появиться целевой тональности. Ясно, что резкая смена тонального плана не отвечает этому требованию. Если смена тональности осуществляется без модуляции, это называется «скачком». Если же в рамках одного музыкального произведения в небольшом фрагменте выбирается родственная тональность, чтобы затем вернуться к исходному тональному плану, это называется «отклонением».

В крупных произведениях чаще всего используется модуляционная смена тональностей с применением различных музыкальных средств, при этом существует стремление к возврату в исходную тональность. Далее мы рассмотрим сложившиеся к настоящему времени способы модуляции в форме законченных модулирующих музыкальных фраз. Разумеется, лучше всего начать с рассмотрения простейших средств. В этом случае используются аккорды, служащие «мостиками» между исходной и целевой тональностями.

Этот способ лежит в основе диатонической модуляции.

Диатоническая модуляция

Например, можно «переосмыслить» трезвучия и с их появлением перейти в целевую тональность.

Аккорд C-Dur является	I в C-Dur	}	мажор
	IV в G-Dur		
	V в F-Dur		
	V в f-moll	}	минор
	VI в e-moll		
Аккорд c-moll является	I в c-moll	}	минор
	IV в g-moll		
	II в B-Dur	}	мажор
	IV в As-Dur		
	VI в Es-Dur		
Аккорд H° (уменьшенное трезвучие) является	VII в C-dur und в c-moll		
	II в a-moll		

Перед каждой модуляцией исходная тональность должна ясно восприниматься. Если после завершения предыдущей части это не имеет места, модуляцию можно осуществить, лишь после того, как ранее покинутая тональность будет еще раз экспонирована. Наиболее ясно в качестве модуляции звучит автенический заключительный оборот. Плагальный оборот будет уже не столь убедителен. Если для экспонирования исходной тональности используется краткая каденция, то перед V ступенью может выступить трезвучие любой другой ступени.

Несколько примеров:

a)

C: = IV V I

b)

d: = IV⁶ V I

c)  F: = III V₅ I

d)  D: = II V⁷ I

Если далее следует ступить на путь модуляции, то, как уже упоминалось, начало должно включать трезвучия, которые следует далее диатоническим образом переосмыслить.

Два примера модуляции из C-Dur в e-moll:

1.  C: = I e: = III IV V₅[#] I

2.  C: = I e: = III IV I₆⁴ V₅[#]⁷ I

Во втором примере характерное звучание использованного здесь I_6^6 -аккорда будет способствовать лучшему закреплению целевой тональности (закрепляющая каденция). Что же касается ритмического рисунка, он должен быть выдержан таким, чтобы I_6^6 -аккорд в заключительной каденции оказывался на ударной доле такта. Уже на этом примере становится понятным, какую важную роль в каденциях играет I_6^6 -аккорд.

Дополнение к 1-му примеру

Можно отказаться от минорной субдоминанты целевой тональности, если вместо нее – тоже в субдоминантовой функции – применяется II_5^6 -аккорд.

Из C-Dur в e-moll

 C: = I e: = III II₅[#] V₅[#]⁷ I

Задания

Выполните следующие задания на модуляцию с использованием переосмысления диатонических аккордов из исходной тональности C-Dur по образцу 2-го примера на стр. 163.

Из C-Dur в d-moll

307

Из C-Dur в a-moll

308

Из C-Dur в F-Dur

309

Из C-Dur в G-Dur

310

Дополнение ко 2-му примеру на стр. 163

Аккорд II_5^6 уже настолько сильно удаляется от исходной тональности, что аккорд $\frac{6}{4}$ в качестве закрепления целевой тональности при построении модулирующей заключительной каденции становится необязательным.

Знаки альтерации в рамках заключительной каденции в e-moll ни в коем случае не следует понимать как случайные; они не были выставлены в ключе лишь потому, что пример нотируется по исходной тональности. Выполните приведенные выше задания на модуляцию еще раз, по образцу этого дополнительного примера.

Из C-Dur в d-moll

311

Из C-Dur в a-moll

312

Из C-Dur в F-Dur

313

Из C-Dur в G-Dur

314

Мажорные и минорные трезвучия мелодического минора

Дальнейшие варианты прямых модуляционных связей можно почерпнуть из мелодического минора. Эти мажорные и минорные трезвучия также можно использовать в диатонических модуляциях. Способы модуляции остаются неизменными.

(Функц. обознач.: = Sp dP (sP) tG d s (tP) dG)

1-й пример модуляции из c-moll в B-Dur:

c = I B = I As = VII g = II f = V Es = I

2-й пример модуляции из c-moll в B-Dur:

c = I B = I As = IV g = I f = V Es = I

Задания

Модуляция из c-moll в As-Dur (по образцу 1-го примера на стр. 165)

315

Модуляция из c-moll в As-Dur (по образцу 2-го примера на стр. 165)

316

Из c-moll в g-moll (используя Π_5^6 целевой тональности)

317

Из c-moll в g-moll (используя Γ_4^6 целевой тональности)

318

Из c-moll в f-moll (используя Π_5^6 целевой тональности)

319

Из c-moll в f-moll (используя Γ_4^6 целевой тональности)

320

Из c-moll в Es-Dur (используя Π_5^6 целевой тональности)

321

Из c-moll в Es-Dur (используя Γ_4^6 целевой тональности)

322

По образцу этих диатонических модуляций можно дополнительно разобрать аналогичные примеры для произвольных мажорных и минорных исходных тональностей.

В дополнение заметим, что модуляции из мажорной в одноименную минорную тональность звучат лучше всего, когда в них используется *минорная субдоминанта целевой тональности*. Каденцию в этом случае предпочтительно строить с применением квартсекстааккорда.

Из C-Dur в c-moll



Модуляцию в тональность, находящуюся к квинтовому родстве к исходной, легко осуществить; роль связующего звена здесь также берет на себя минорная субдоминанта. Во многих случаях более естественного звучания модуляционного хода можно добиться, если субдоминанта сначала выступает в форме мажорного трезвучия.

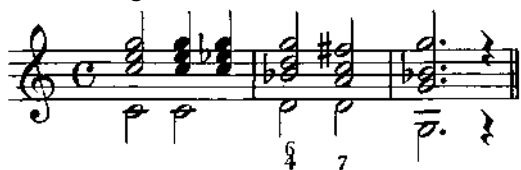
Из C-Dur в f-moll



Из C-Dur в F-Dur



Из C-Dur в g-moll



Из C-Dur в G-Dur



Эти примеры очень показательны, и можно с легкостью выписать аналогичные модуляции из других тональностей.

Если смена тонального плана происходит иначе, нежели при помощи прямой модуляции, то в этом случае всегда помогает промежуточный аккорд, который поддерживает возникшую напряженность. Этот аккорд должен отстоять достаточно далеко от исходной тональности, чтобы тем самым облегчить достижение целевой тональности; перед закреплением целевой тональности здесь снова применяется квартсекстааккорд и минорная субдоминанта, обеспечивающие естественность перехода.

В качестве примера приведем очень напряженную модуляцию

из Des-Dur в A-Dur:

Промежуточная модуляция

Des: = I VII⁹⁻⁸
 F: = V⁹⁻⁸ I VI^{6(6#)}
 A (Медианта): = VI IV^{6(6#)} I⁶ II V¹³⁻¹² I

Еще одну возможность смены тональности дает

Хроматическая модуляция

Это название связано с использованием увеличенного трезвучия и увеличенного секстааккорда, а также с использованием возможностей альтерации, т.е. *хроматических* изменений звуков.

Из мажора в минор (с использованием увеличенного тонического трезвучия)

От тоники исходной тональности в параллельную тональность

Пример: из B-Dur в g-moll

B: = I 5# VI¹
g: = I IV I⁶ V⁷ I

После появления увеличенного трезвучия квинты исходной тональности происходит немедленный переход в целевую тональность, т.е. параллельный минор.

Из минора в мажор (с использованием понижающей альтерации основного тона исходной тональности, приводящей к возникновению увеличенного трезвучия)

Из параллельной тональности обратно к тонике исходной тональности

Пример: из g-moll в B-Dur

g: = I альтер. B: = VI I⁶ V⁷ I

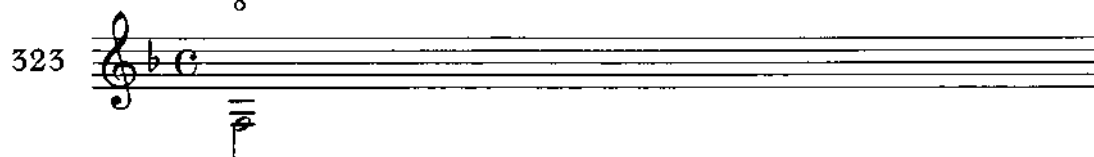
Как показывает этот пример, можно говорить о вводнотоновости также в случае тяготения в сторону понижения (нижний вводный тон).

В исходной тональности необходимо проследить за тем, чтобы основной тон, который на второй доле такте подвергается хроматическому изменению, не был удвоен. Альтерированные звуки *не удваиваются*, чтобы избежать октавных параллелей. Таким образом, этот аккорд нельзя применять в октавном расположении.

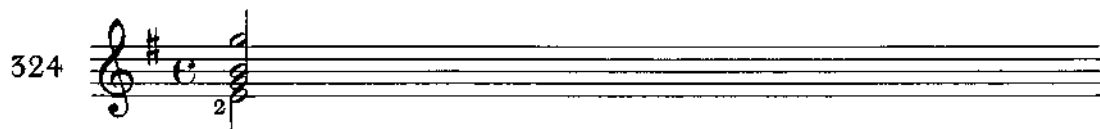
Задания

Из F-Dur в d-moll

8

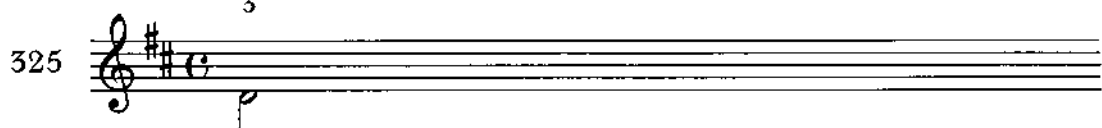


Из e-moll в G-Dur

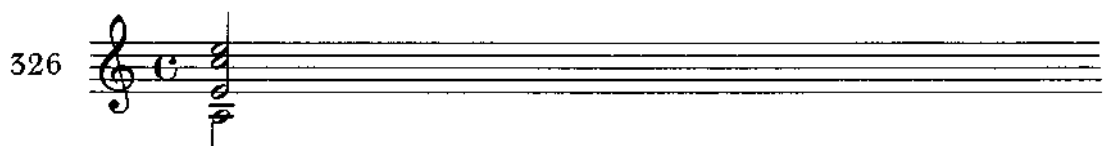


Из D-Dur в h-moll

3

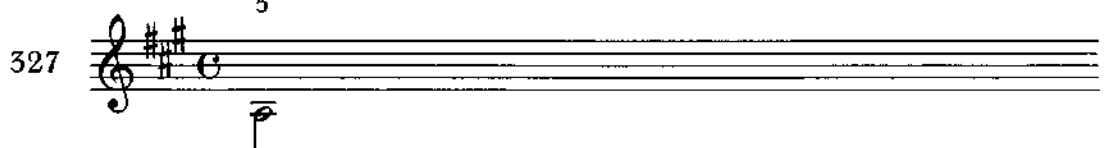


Из a-moll в C-Dur



Из A-Dur в fis-moll

5



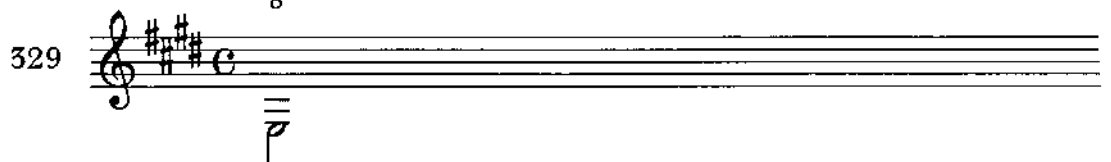
Из Ges-Dur в es-moll

8



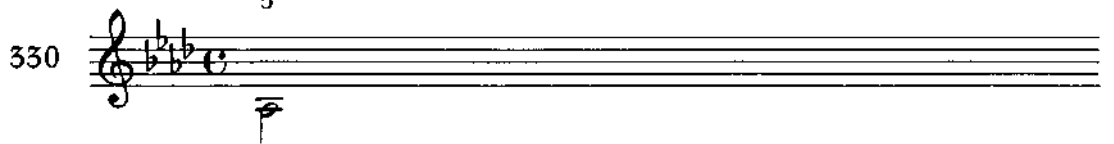
Из E-Dur в eis-moll

8



Из As-Dur в f-moll

5



При повышении сексты в первом обращении минорного трезвучия возникает уже известный нам *увеличенный сектаккорд*.

В рассматриваемой ситуации он всегда сильнее всего стремится в мажорную тональность, лежащую одной секундой выше. Чтобы переход в эту тональность звучал естественно, необходима закрепляющая каденция. Увеличенный сектаккорд можно осмыслить в качестве доминанты, хотя вначале его доминантовый характер еще не столь явно проявляется, а затем можно по желанию придавать новой тональности мажорное или минорное качество. Но на увеличенный сектаккорд можно взглянуть и как на субдоминанту. В этом случае модуляция будет направлена в мажорную тональность, лежащую квинтой выше, тоника которой должна вступить обязательно в качестве квартсектаккорда, а затем уже можно закрепить новую тональность обычным образом.

в C-Dur = II^{6-6#} в E-Dur
или: IV^{6-6#} в A-Dur(⁶/₄)

в C-Dur = III^{6-6#} в Fis-Dur
или: IV^{6-6#} в H-Dur(⁶/₄)

в C-Dur = VI^{6-6#} в H-Dur
или: IV^{6-6#} в E-Dur(⁶/₄)

Примеры в C-Dur:

Основной тон нельзя удваивать, так как далее это приведет к удвоению альтерированного звука и, как следствие, к октавным параллелям.



Удвоение терции возможно лишь при определенных условиях, зависящих от расположения аккорда. В частности, в средних голосах удвоенная терция может при разрешении двигаться вниз, как показывают примеры, приведенные выше.

Может случиться, что при этом возникнут октавные параллели (пример а) ниже) или, несмотря на противоположное движение голосов, появится шаг на увеличенную секунду (пример b) ниже).

Пример а)



или:



Пример b)



или:



Чтобы избежать хода на увеличенную секунду, казалось бы, f в теноре должна двигаться в e. Но тогда будет пропущена терция! Кроме того, в этом случае не удастся правильно разрешить увеличенную кварту (сопрано и альт).

1 = ход на увеличенную секунду в сопрано!
2 = разрешение увеличенной кварты (альт и тенор) приводит к удвоению терции. Поскольку терция лежит во внешнем голосе, с этим можно согласиться, однако ход на увеличенную секунду остается.

Если в увеличенном секстаккорде удваивается не терция, а квинта, строение аккорда будет иным, и его разрешение примет более простую форму. Это видно на следующем примере.



Выполните соответствующие упражнения: а) с удвоением терции и б) с удвоением квинты в различных тональностях по собственному усмотрению или по указаниям преподавателя.

Доминантсептаккорды как средство модуляции

Как уже упоминалось при разборе четырехголосных хоралов, любой доминантсептаккорд может выполнять функцию промежуточной доминанты. Использование этой функции в модуляционной технике сопряжено с использованием хроматики. Применяются любые расположения и обращения аккордов. Переход в целевую тональность происходит здесь не напрямую, а через ее доминантсептаккорд. При необходимости можно применить закрепляющую каденцию, аналогично разобранным выше примерам и упражнениям.

Примеры доминантсептаккорда для целевой тональности G-Dur или g-moll:



Другие примеры модуляций из тональности C-Dur:



Пользуясь материалом, изложенным на стр. 168—171, выполните дополнительные упражнения в других тональностях.

Медианты как средство модуляции

Верхние и нижние медианты тоже нередко используются для модуляций. Так в C-Dur медианты включают E-, Es-, A- и As-Dur, а также es- и as-moll.

Из C-Dur в E-Dur

C: = I E: = I III IV I⁶ V⁷ I

Из C-Dur в Es-Dur

C: = I Es: = I III II⁶ I⁶ V⁷ I

Из C-Dur в A-Dur

C: = I A: = I VI IV⁶ (moll!) I⁶ V^{8 - 7} I

Из C-Dur в As-Dur

C: = I As: = I VI IV II⁶ I⁶ V⁷ I

Из C-Dur в es-moll

C: = I es: = I III VII⁶ I⁶ V⁷ I

Из C-Dur в as-moll

C: = I as: = I VI VII⁶ I⁶ V⁷ I

Следующие далее примеры демонстрируют то многообразие модуляционных возможностей, которое дает одна-единственная медианта.

Как видим, данный раздел содержит настолько обширные сведения по модуляциям, что их хватит на большое количество дополнительных заданий.

Медианта Es в G-Dur

Из G-Dur в F-Dur

F: = V_5^6 I

Из G-Dur в D-Dur

D: = V_3^7 - V_7^6 I

Из G-Dur в B-Dur

B: = II_5^6 mit I_4^6 - III_6^6 V_7^6 I

основной тон с повышающей альтерацией
(близок к побочной доминанте)

B: = $V_2^{(10^b - 9)}$ I_6^6 II_6^6 $I_5^7 - 6$ $V_4^{4 - 3}$ I

Из G-Dur в Es-Dur

Es: = $VI_5^{7^b - 6}$ $II_9^{9 - 8}$ $V_7^{4 - 3}$ $I_7^{7 - 8}$

Из G-Dur в Es-Dur

Es: = IV II_6^6 $V_7^{(13 - 12 - 11 - 10)}$ $I_9^{9 - 8}$

Из G-Dur в D-Dur

D: = $II_5^{7^b}$ $V_8^{8 - 7}$ $I_4^{4 - 3}$ $II_9^{9 - 8}$ $V_7^{7 - 3}$ I

Проработайте аналогичные модуляции с использованием медиант других тональностей. Напомним, что наиболее надежный способ построить модуляцию в целевую тональность всегда использует ее минорную субдоминанту. Таким образом, в последних примерах, в частности во втором такте может появиться минорное трезвучие IV ступени целевой тональности.

Энгармонизм как средство модуляции

Если вместо доминантсептаккорда целевой тональности используется уменьшенный септаккорд VII ступени, то часто он может трактоваться с учетом энгармонических замен. Басовый звук будет при этом считаться вводным тоном целевой минорной тональности.

Из c-moll в cis-moll

The musical score shows a modulation from c-moll to cis-moll. It begins with a diminished seventh chord (VII^o) in c-moll, which is an enharmonic replacement (энгарм. замена) for the augmented seventh chord (V⁷) in cis-moll. The bass note of the VII^o chord is marked as the 'introductory tone' (вводный тон) for the new key. The score includes Roman numerals for the chords: III, II, IV, II, IV, VI, and the final I in cis-moll. The key signature changes from two flats to two sharps.

Любой из остальных тонов уменьшенного септаккорда можно в равной мере понимать как вводный тон, чтобы модулировать в e-, g- или b-moll.

Однако энгармоническая замена играет еще более важную роль при переосмыслении целых аккордов.

Энгармонические замены выполняются не только для уменьшенных интервалов.

При малой степени родства тональностей энгармонизм является, хотя и простым, но очень эффективным способом модуляции.

Пример модуляции из Es-Dur в gis-moll

The musical score shows a modulation from Es-Dur to gis-moll. It starts with a diminished seventh chord (VII^o) in Es-Dur, which is an enharmonic replacement (энгарм. замена) for the augmented seventh chord (V⁷) in gis-moll. The key signature changes from one sharp to two sharps. The score includes Roman numerals for the chords: III, IV, I, IV, I⁶, V⁷, and the final I in gis-moll. The modulation is labeled as 'Es: = I / gis: = V'.

или из Des-Dur в A-Dur (ср. стр. 167 без энгармонической замены).

The musical score shows a modulation from Des-Dur to A-Dur. It starts with a diminished seventh chord (VII^o) in Des-Dur, which is an enharmonic replacement (энг. замена) for the augmented seventh chord (V⁷) in A-Dur. The key signature changes from two flats to no flats. The score includes Roman numerals for the chords: I, IV, II, V⁶, and the final I in A-Dur. The modulation is labeled as 'Des: = I / A: = VI'.

Уменьшенное трезвучие (VII⁶) как средство модуляции

Этот секстаккорд в прямой связке с целевой тональностью (и мажорной, и минорной), понимаемый как укороченный доминантсептаккорд, дает широкие возможности для модуляции.

Примеры в до-мажоре:

в G-Dur (g-moll)	в A-Dur (a-moll)	в B-Dur (b-moll)	в D-Dur (d-moll)
VII ⁶ I	VII ⁶ I	VII ⁶ I	VII ⁶ I

По желанию вы можете проработать эти модуляции в других тональностях. При этом не следует забывать о закрепляющей каденции.

Неаполитанский аккорд как средство модуляции

При использовании неаполитанского секстаккорда пониженный основной тон должен быть в первом голосе. Такое расположение является обязательным.

G (g)

1. Тоника исходной тональности понимается как неаполитанский секстаккорд целевой тональности, этим устанавливается прямая связь с целевой мажорной или минорной тональностью, лежащей на малую секунду ниже исходной.

Модуляция из F-Dur в E-Dur (e-moll)

Неап. в E-Dur (e-moll)

2. Неаполитанский аккорд исходной тональности открывает модуляцию в целевую тональность, лежащую малой секундой выше.

Модуляция из F-Dur (f-moll) в Ges-Dur

Неап. в F-Dur (f-moll)

Дополнение: Обратная модуляция из E-Dur/e-moll в F-Dur осуществляется по образцу 2-го примера,

Неап. в E-Dur (e-moll)

а из Ges-Dur в ту же целевую тональность по образцу первого примера.

3. Неаполитанский аккорд исходной тональности может быть понят как новая доминанта при модуляции вверх на уменьшенную квинту.

Модуляция из A-Dur (a-moll) в Es-Dur

4. В качестве неаполитанского можно также рассматривать секундаккорд, включающий тонику исходной тональности, хроматически пониженную на полтона.

Если рассмотреть примеры 2 и 3, то такой аккорд, в зависимости от конкретной каденции, дает обе возможности для модуляции. Из G-Dur (g-moll) можно, таким образом, модулировать в As-Dur и Des-Dur. С учетом энгармонизма в качестве целевых тональностей добавляются также в gis-moll, Cis-Dur и cis-moll.

(на малую секунду вверх)

(на уменьшенную квинту вверх)

Дополнения:

Если необходимо перейти из B-Dur в D-Dur (d-moll), то кратчайшим путем будет модуляция через параллельную к B-Dur тональность.

Использование медианты D обогащает гармонию.

Медианта
в B-Dur

Медианта
(в D-Dur)
или VI⁶ в d-moll

Примечание: Если использовать медианту, построенную от малой терции, то новой тоникой будет Des.

Медианта
в B-Dur

Медианта
в B-Dur

В заключение данного раздела, продолжая рассмотрение модуляции из B-Dur в D-Dur (d-moll), укажем на то, что использование неаполитанского аккорда делает звучание последовательности аккордов более естественным. В следующем примере понимание аккорда как неаполитанского выявляется в процессе гармонического движения.

Неап. VI
в D-Dur

V⁷

I

Ведущую роль неаполитанского аккорда в модуляции можно продемонстрировать на следующем примере.

С использованием промежуточной доминанты, в данном случае VI, здесь выполняется модуляция

из B-Dur в G-Dur (g-moll)

VI
(в качестве медианты)

промеж. дом.

Но можно изменить направление модуляции, используя неаполитанский аккорд II целевой тональности:

из B-Dur в c-moll

VI

VII

Заключительные замечания и примеры

Существует общее правило, которое гласит, что любую модуляцию можно выполнить через один или максимум два промежуточных аккорда. Промежуточные аккорды принадлежат как исходной, так и целевой тональности. Если необходимы два промежуточных аккорда, то после первого из них происходит переход в «промежуточную тональность», которая еще не воспринимается как устойчивый результат модуляции, но приближается к целевой (см. пример напряженной модуляции на стр. 167). Из нее посредством второго промежуточного аккорда выполняется окончательная модуляция. Модуляцию, совершаемую при помощи одного промежуточного аккорда, часто называют «модуляционным ядром». Примеры с *одним* промежуточным аккордом:

Из C-Dur в As-Dur (см. такую же модуляцию при помощи медиант на стр. 172)

Промеж. акк.

C: = I IV^{6b1}
As: = VI⁴ II⁶ I⁴ V⁷ I

Из D-Dur в F-Dur (см. модуляцию из C-Dur в Es-Dur при помощи медиант на стр. 172)

Промеж. аккорд

D: = I IV F: = II V⁷ I

Из D-Dur в Es-Dur (см. модуляцию из F-Dur в Ges-Dur при помощи неаполитанского аккорда на стр. 175)

тот же промеж.

D: = I IV Es: = III II⁶ I⁶ V⁷ I

Пример с двумя промежуточными аккордами:

Из C-Dur в Fis-Dur (ср. модуляцию из A-Dur в Es-Dur при помощи неаполитанского аккорда на стр. 176)

1-й промеж. акк.

C: = I III 2-й промеж. акк. II IV II

Промеж. модуляция
H: = IV I⁶

Fis: = IV⁶ (IV⁶moll) I⁶ V⁷ I

В качестве задания транспонируйте эти примеры в произвольные тональности, конечной целью является проработать все мыслимые модуляции по всему квинтовому кругу.

Подводя итог, мы видим, что существует широчайший спектр различных средств модуляции, включающий все мыслимые возможности. Детальное рассмотрение хода модуляции потребует привлечения материала множества разделов: сюда войдет, прежде всего, родство тональностей, альтерации, энгармонические замены, различные аспекты применения уменьшенных интервалов, прерванные каденции, использование неаполитанского аккорда и другое.

В заключение главы, посвященной модуляциям, заметим, что чем выразительнее мелодическая линия, тем богаче и гармоничнее становится звучание каждого аккорда и тем эффективнее решаются художественные задачи.

Приведем несколько заключительных примеров:

Модуляция из C-Dur в a-moll или A-Dur

Музыкальный пример модуляции из C-Dur в a-moll или A-Dur. Сопровождение аккордами:

Строчка 1: C: = I, IV⁹ - 8, II⁶ I, a: = VI, IV⁶, V⁹ - 8, I

Строчка 2: V⁹ - 8, I⁴ - 3, II⁸₇ - 9 - 8, V

При исполнении данной модуляции в качестве целевой тональности ясно воспринимается не только a-moll, но также и A-Dur. Это впечатление усиливается в силу применения септаккорда побочной доминанты, после которого на фермате вопрос о выборе мажорной или минорной целевой тональности еще остается открытым.

Модуляция из C-Dur в H-Dur

Музыкальный пример модуляции из C-Dur в H-Dur. Сопровождение аккордами:

Строчка 1: C: = I, I², e: = VI, альтер. IV, (H-Dur уже экспонирован) V

Строчка 2: e: = VI (прерв. каденция), V, H: = I, II, (ВМ. I⁴), III⁶, V¹³₇ - 12, I

Дополнительные пометки: (или басовый переход), (переходн. септакк. в H-Dur)

Аккорд $\text{II}_{5\sharp}^7$ (или $\text{II}_{5\sharp}^7$) не обязательно должен рассматриваться как побочный септаккорд, поскольку его септима

не приготовлена и может считаться только проходящей нотой. В любом случае остается возможным понимание этого аккорда как трезвучия, в котором бас (основной звук двойной доминанты) считается добавленной секстой. Субдоминантовый характер звучания этого аккорда остается совершенно явным.

Как показывают разобранные выше примеры, существуют возможности для выбора гораздо более эффективной модулирующей последовательности аккордов. Очень заманчиво находить на этом пути сложные, находящиеся под взаимным влиянием сплетения гармоний.

Модуляция из F-Dur в G-Dur

(ув. секстаккорд)

Переход

F: = II^2 S ≈ VII в f-moll
с мелодич. отклонением

G: = медианта IV $^6-6^\sharp$ I 6 III 6 V 7 I $^6-5$

Модуляция из A-Dur в H-Dur

(13 - 12)

A: = II^7
(побочная доминанта)

e: = V 7 VI I $^6^\sharp$
(прерванная каденция)

H: = IV $^6^\sharp$ V 6 I
минорное качество

Модуляция из Des-Dur в E-Dur

III

Des: = III $^7\flat$

Es: = II $^7\flat$ V 4 I II 6 V 7 I

Неап. аккорд

энгарм. замена

целевая тональность

Предметный указатель

basso continuo	63, 148	звуки, проходящие	136
аккомпанемент	148	звуки, сопровождающие	135
аккомпаниатор	63	звукоряд, диатонический	10, 28
аккорд, мнимый	155	интервал между верхними голосами	42, 44
аккорд, обращение	54	интервалы, большие	16, 17
аккорд, промежуточный	162/178	интервалы, дополнительные	20
аккорд, промежуточный (модуляция)	167	интервалы, малые	15, 16
аккорд, расположение	44	интервалы, обращения	20
альтерация	35, 152	интервалы, увеличенные	16, 17
антипараллели и параллели, субдоминантовые	72	интервалы, уменьшенные	15, 16
антипараллели и параллели, тонические	72	интервалы, чистые	15, 16
антипараллели, доминантовые	72	ионийский	24
антипараллель (теория тональных функций)	72	каденция	46
басовый ход	62, 136	каденция, закрепляющая	163
вводный тон	25, 28, 36, 109	каденция, несовершенная	46
вводный тон, движение вниз	57, 69	каденция, полная	47
виуэла	11	каденция, прерванная	69
гамма, цыганская (венгерская)	29	каденция, промежуточная	63
генерал-бас	63, 148	каденция, совершенная	46
гептатоника	25	каденция, фригийская	63
гиподорийский,		каденция, церковная	47
миксолидийский,		кварта	16, 17
фригийский	24	кварта, задержанная	128
голос, альтовый	39	кварта, увеличенная	16, 70
голос, басовый	39, 136	квартдецима	16
голос, сопрановый	39	квартсектаккорд, в каденции	56, 162
голос, сопровождающий	39	квартсектаккорд, проходящий	62
голос, средний	39	квартсектаккорд, проходящий,	
голос, теноровый	39	гармонический и в приготовлении	
голосоведение	40	как задержание или неприготовленный	62
движение голосов, косвенное	39	квинта	16, 17
движение голосов, параллельное	39	квинта, уменьшенная	16, 70
движение голосов, противоположное	39	квинтдецима	16
движение голосов, прямое	39	квинтсектаккорд	95
децима	16	квинты и октавы, скрытые	42
диатоника	12, 13	квинты, моцартовские	157
диатонический	13, 152	консонанс	
диез и бекар	13	(совершенный и несовершенный)	17, 35
дискант	39	консонансы, несовершенные	17
диссонанс, кажущийся	128	консонансы, совершенные	17
диссонансы	17, 35	круг, квартный	27
доминант цепочка	140	круг, квинтовый	26
доминанта	36, 46	лад, церковный плагальный	25
доминанта, двойная	139	лады, церковные	24
доминанта, побочная	139	лидийский	24
доминанта, промежуточная	139	медианта	68, 172
доминантнонааккорд	114	медианты, верхние	72, 172
доминантнонааккорд, малый укороченный	158	медианты, нижние	72, 172
доминантсептаккорд	89	миксолидийский	24
доминантсептаккорд с		минор, гармонический	28
добавлением сексты	115	минор, мелодический	28
доминантсептаккорд, обращения	95	минор, натуральный	28
доминантсептаккорд, увеличенный	156	минор, параллельный	28
доминантсептаккорд, укороченный	72	модуляционное ядро	178
доминанты высших порядков	140	модуляция, диатоническая	162
дорийский	24	модуляция, промежуточная	167, 178
дуодецима	16	модуляция, хроматическая	168
задержание, неприготовленное	134	модуляция, энгармоническая	174
задержание, неприготовленное	134	невмы	8
задержание, полуприготовленное	134	нонааккорд, большой и малый	114
задержание, приготовленное,		нотация, мензуральная	8
полуприготовленное, неприготовленное	134	нотация, модалная	8
задержания, двойные	131	нотация, хоральная	8
звуки, вспомогательные: хроматические,		обертоны	34
диатонические и гармонические	135	обертоны, ряд	34

оборот, заключительный	46	септаккорд, уменьшенный	106
оборот, плагальный	47	септима	16, 17
октавная система	11	септима, движение вверх	96
органный пункт	112, 136	скачок (модуляция)	162
остинато	112	скачок на увеличенную кварту	56
отклонение (модуляция)	102	субдоминанта	36, 47
параллели, доминантовые	72	субдоминанта, двойная	140, 181
параллели, квинтовые	41, 68	субдоминанта, минорная	167
параллели, неточные		табулатура	9
(квинтовые и октавные)	41, 42	терцдецима	16
параллели, октавные	41	терция	16, 17
параллели, точные		терцквартаккорд	95
(квинтовые и октавные)	46	терцовое родство, диатоническое	68
параллель (теория тональных функций)	72	тетрахорд	26
пентатоника	25	тон, общий	40
перекрещивание голосов	154	тональность, целевая (модуляция)	162
переложение в табулатуру	9	транспозиция	178
повышение (альтерация)	156	трезвучие, обращения	54
понижение (альтерация)	154	трезвучие, полууменьшенное	35
предвосхищение звука (предъем)	134	трезвучие, увеличенное	35, 152
предъем	134	трезвучие, уменьшенное	36
призвук, гармонический	34	тритон	19, 56, 70
прима	16, 17	увеличенный и уменьшенный, дважды	13
расположение, квинтовое	44	удвоение вводного тона	135
расположение, терцовое	44	удвоение вводного тона	135
расположение, тесное	42, 44	удвоение квинты	42, 54, 55, 71
расположение, широкое	42, 44	удвоение основного тона	42, 54
регистр	39	удвоение терции	53, 54
ритмическая фигура	112	удвоение терции, исключения	54
родство, квинтовое	36	ундецима	16
родство, терцовое	68	унисон	11
секста	16, 17	унисон	11, 57
секста, итальянская	157	форма аккорда, основная	35, 44, 54
секста, немецкая	157	фригийский	24
секста, французская	157	хроматика	12, 13
секстааккорд	54, 55	цезура	106
секстааккорд, неаполитанский	72, 154	цифрованный бас	63/148
секстааккорд, терцквартаккорд и		частоты, кратные	34
квинтсекстааккорд, увеличенные	157, 158	шаг на увеличенную секунду	16, 69, 71
секунда	16, 17	шаг на уменьшенную терцию	154
секундааккорд	95	энгармонизм	12, 13, 160
септаккорд	89	золийский	24, 28
септаккорд, побочный	107		
септаккорд, побочный увеличенный	158		

Собрание включает:

Гармония для гитаристов	HG 1145
Классическое изложение	
Дополнительный том	HG 1282
Ответы к теоретическим заданиям	
Джазовая гармония для гитаристов	HG 1325
Современное изложение / Полный курс для начинающих	
Дополнительный том	HG 1384
Ответы к теоретическим заданиям	