

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА**

**Кафедра теории музыки**

**Ахунджанова Н.А.**

**Тексты лекций по курсу “Гармония”**

Ташкент-2008

Тексты лекции по предмету «Гармония» предназначены для студентов государственной консерватории Узбекистана по специальности «Инструментальное исполнительство» и освещают лекционную часть предмета.

Тексты лекций составлены на основании учебных планов и программ подготовки бакалавров, соответствующих Государственному образовательному стандарту по специальности «Инструментальное исполнительство».

Рецензент: .проф. Азимова А.Н.

Тексты лекций рекомендованы к тиражированию научно-методическим советом ГКУ (протокол №5 от 5 мая 2008 года).

## **Введение. Основные проблемы гармонии**

Гармония как один из основных и наиболее активных, целостных и в то же время широко разветвленных формообразующих факторов музыки, носитель ее конструктивно-логических, выразительных и красочных качеств, непосредственно выявляющийся в объединении тонов созвучиями и в связи этих созвучий между собой. Вытекающие отсюда характерные направления единовременного действия гармонии — вертикаль и горизонталь многоголосной музыкальной ткани — и определение гармонии как особой, ладотональной «координации звуков музыкальной ткани по вертикали и горизонтали» (И. В. Способин). Важность этого максимально обобщающего определения, указывающего на гармонию как на концентрированное выражение ладотональной природы музыки, которая обнаруживается в различных аспектах.

Общие основы музыкальной организации в целом. Их социально-историческая природа, обусловленная общественным музыкальным сознанием, общественной музыкальной практикой. Исторически развивающееся общественное музыкальное сознание, определяющее свойства музыкального мышления и восприятия, как важнейший источник всех законов музыки. Ложные в научном отношении попытки обоснования этих законов акустическими явлениями или преувеличенным значением индивидуальных творческих находок. Критика таких попыток (механистический материализм в первом случае, субъективный идеализм, волюнтаризм — во втором). Истинная роль акустических закономерностей и персонального «изобретения» в музыке, их зависимое, вторичное положение относительно общественного музыкального сознания и общественной музыкальной практики в общем историческом ходе развития музыки.

Процесс развертывания и становления музыкального целого во времени, связанные с этим особенности музыкального мышления и восприятия, а также особенности структуры музыкального целого. Принцип субординации,

вытекающий из этих особенностей,— диалектическое единство первичного и вторичного, главного и подчиненного. Различные аспекты и уровни проявления принципа субординации, особенно — в ладотональной организации музыки. Гармония как органическое следствие ладотональной организации музыки, как специфический аспект и уровень этой организации.

Роль гармонии в музыкальном целом. Ее собственно формообразующие, скрепляющие и упорядочивающие действия на различных уровнях целого. Гармония в ряду других факторов музыкального целого, её взаимосвязи с ними. Соотношение гармонии и мелодии- двух наиболее крупных и сложных факторов музыки, вобравших в себя и подчинивших себе действия всех других факторов.

Учение о гармонии, его предметы и задачи, его место среди других разделов теории музыки. Значение изучения гармонии как науки для музыканта-исполнителя.

**Тема № 1. Диатоника. Функциональные взаимосвязи в диатонике. Основные и переменные функции аккордов. Трезвучия, септаккорды и прочие аккорды терцовой структуры. Понятие об аккордах иных структур.**

Лекция № 1

Диатоника как основа натуральных ладов и аккордов терцовой структуры. Условная диатоника. Созвучия- любое одновременное сочетание нескольких двух и более звуков, выражающее важнейшее специфическое качество гармонии: гармоническую вертикаль, свойственную именно и только гармонии. Два вида созвучия: аккорд и неаккордовые сочетания.

Аккорд- частный, но наиболее важный, главенствующий и опорный для гармонии в целом вид созвучия, по отношению к которому любой другой вид будет подчиненным, второстепенным. Аккорд представляет собой специфическую гармоническую интонацию- смысловую единицу

музыкального языка, прочно укоренившуюся в общественном музыкальном сознании со своей особой семантикой, выразительностью и колоритом, обладающую исторически сложившимся строением и способную характеризовать ту ладотональную структуру, принадлежностью которой она является. Два находящиеся в неразрывном единстве противоположных свойства аккорда: смысловая стабильность, константность- и способность к бесчисленным, гибким перевоплощениям, к бесконечно разнообразной мобильной нюансировке основного смысла.

Необходимость разграничения аккордов и неаккордовых сочетаний, устанавливающего важнейшие критерии при определении качеств гармонической вертикали. Значительная ограниченность неаккордовых сочетаний сравнительна с аккордами. Универсализм аккордов, позволяющим выполнять любую функцию неаккордовых сочетания (например, функцию проходящего, вспомогательного, прилегающего и т.п. созвучия). Вместе с тем- возможность придать тому или иному неаккордовому сочетанию временное значение аккорда, рождающее изысканный эффект в музыке различных авторов 20-го столетия (Скрябин, Барток, Мессиаан и др.).

Терцовая структура аккорда как исторически сложившийся наиболее целесообразный, конструктивно гибкий и господствующий принцип, в связи с этим обычно фигурирующий в большинстве трудов по гармонии, в качестве основного критерия при определении аккорда. Созвучие нетерцовой структуры- как эпизодически, дополняющий контраст выразительного и красочного плана, не подменяющий собой главный структурный принцип аккорда. Универсализм терцовой структуры, допускающий её различные модификации- введение в аккорды побочных тонов, заменных и внедряющихся.

### Лекция №3

Общественная музыкально-художественная практика (создание, исполнение и восприятие музыки и соответствующие ей исторически развивающиеся общественное музыкальное сознание- как область

возникновения, формирования и развития всех законов и норм музыкального мышления, восприятия музыкального языка. Общественное музыкальное сознание- первичная основа, по отношению к которой индивидуальное творчество композитора всегда оказывается явлением вторичным.

Временная природа музыки и обусловленные ею психофизиологические явления, регулирующие качественные и количественные нормы музыкального мышления и восприятия, особенности музыкального языка и его логики. Объем и константность восприятия. Единство и монолитность музыкального целого на основе четкого расчленения его на контрастные по своему значению и характеру части. Многоуровневая система субординации, выделяющая в любом аспекте музыкальной организации первичное и вторичное, главное и подчиненное. Такая система субординации— один из основных законов организации музыки, в соответствии с которым осуществляется связь и взаимодействие всех ее компонентов и факторов. Связанное с этим важнейшее свойство музыкальной логики, музыкального мышления и восприятия — стремление найти и выделить в каждый данный момент главный, опорный звуковой центр, с которым соотносится, сравнивается и вокруг которого объединяется все остальное.

Ладовая система музыкального мышления как обобщающее выражение конструктивно-логических основ и закономерностей этого мышления, оформившихся в результате исторического развития общественного музыкального сознания при необходимой опоре на общественную музыкальную практику и важнейшие психофизиологические свойства человека.

Ладотональная организация — обобщающий конструктивно-логический принцип организации, скрепления и упорядочения музыкальной ткани, и одновременно — звуковое воплощение, звуковая «модель» закономерностей и норм ладовой системы музыкального мышления. Ладовая система музыкального мышления и ладотональная организация музыки как постоянно Взаимопроецирующиеся явления, обусловленные в равной мере

специфической природой музыки, свойствами и уровнем исторически развивающегося общественного музыкального сознания. Многоуровневый характер действия и различных проявлений ладотональной организации музыки — от области мельчайших смысловых единиц музыкального языка — интонаций — до крупных циклических форм.

Ладовая система музыкального мышления и ладотональная организация музыки, в единстве, своим представляющие исторически сформировавшийся универсальный конструктивно-логический закон музыки, основу реального интонационного воплощения всех ее специфических художественных, выразительных и красочных качеств. Универсальность этого закона, дающая при соблюдении его простор практически бесчисленным конкретным и характерным формам его проявления — как непосредственного в виде ладотональных структур, так и в виде исторически возникавших разного рода «надстроек» и дополнений (многообразные формы так называемой внетональности, межтональности и т. п.).

Лад и тональность как абстрагируемые в целях научного анализа понятия, характеризующие две стороны практически единого и неделимого в сущности своей явления — ладотональности — и в то же время синонимы, которыми часто для краткости «в быту» обозначается ладотональность как таковая (выражения: «тональность До мажор», «лад До мажор»).

Ладотональность — ладотональная или ладовая структура — — достаточно целостная и в то же время четко дифференцированная функциональная система звуковых связей, в живой музыкальной практике предстающая в виде определенного мелодического, гармонического или мелодико-гармонического построения и вследствие этого обладающая элементарной музыкальной осмысленностью, выразительностью и колоритом. Раскрывающаяся во всем этом интонационная природа ладовой структуры. Представление о ладовой структуре как о конкретной основной форме, в которой воплощается, «моделируется» ладовая система музыкального мышления и как об основной действующей единице

ладотональной организации музыки, как о конкретном и частном интонационном проявлении общего закона музыкального мышления и музыкальной организации.

Становление и образование любой ладовой структуры в диалектическом взаимодействии тенденций устойчивости и неустойчивости, тональной замкнутости и модуляционности. Характерные звуковые связи и зависимости, выражающие эти тенденции внутри ладовой структуры — ладовые функции звуков и созвучий (мелодические и гармонические ладовые функции). Тоника и другие ладовые функции, их конкретные формы, краткая характеристика этих форм и их исторической эволюции. Консонанс и диссонанс как факторы музыкальной организации в их отношении к ладовой устойчивости и неустойчивости, к формам созвучий разных ладофункциональных групп. Истинные (в том числе абсолютные и модифицированные) и условные формы тонического созвучия.

Ладовые структуры простейшего типа, содержащие лишь функции тоники и нетоники (устоя и неустоя) в их исторически первоначальных и современных формах. Функциональная дифференцированность сферы неустойчивости (наличие функций S, D, M) — признак ладовых структур более высокой, многогранной и гибкой организации.

Два постоянно взаимодействующих плана музыкального восприятия — частный и обобщающий — и соответствующий им двухплановый распорядок внутри ладофункциональной организации музыки. Основные и переменные ладовые функции — мелодические и гармонические. Их соотношения в различных историко-стилистических условиях. Понятие о шкале интенсивности ладовых функций, о вариантности в соотношении основных и переменных функций.

Ключевые слова: диатоника, лад, трезвучие, септаккорды, терцовая, структура.

*Темы для самостоятельной работы:*

- 1) Нетерцовая структура аккордов*
- 2) Побочные септаккорды*

Литература: Мюллер Г. “Гармония”, гл.1 темы 1-9

## **Т е м а 2. Музыкальная фактура**

### Лекция №2

Понятие о музыкальной ткани — совокупности всех звуковых элементов музыкального произведения. Различные приемы образования этой ткани и вытекающая из них та или иная ее конкретная форма, ее конкретное строение — фактура (иначе — музыкальное изложение, оклад музыкального письма).

Одноголосная фактура (монодия). Ее усложнения различными формами дублировок, создающие многоголосную мелодию.

Многоголосная фактура и ее разновидности: гомофоническая, гетерофоническая, полифоническая. Сложная, синтезирующая многоголосная фактура, где гомофония, гетерофония и полифония постоянно чередуются во времени и объединяются в одновременном звучании. Краткие исторические сведения о простых и сложных разновидностях многоголосной фактуры.

Конкретные свойства многоголосной фактуры, подчас приобретающие существенное музыкально-стилистическое значение (количество голосов и его смены, расположение голосов по регистрам, фактурные усложнения аккордового ядра и т. п.).

Мелодическое качество голосов музыкальной ткани, выраженное в двух основных типах: собственно мелодиях и мелодиях-фигурациях. Важнейшие различия в их характере и структуре. Фигурации гармонические, мелодические и ритмические. Различные объединения этих форм фигурации, их характерная роль.

Мелодические функции голосов музыкальной ткани: мелодия, контрапункт, педаль, противодвижение, удвоение.

Фактура в целом как комплекс достаточно характерных стилистических качеств для музыки различных эпох и творческих направлений.

Голосоведение — движение совместно звучащих голосов музыкальной ткани. Различная степень мелодической развитости и контрастности этих голосов, ведущая к образованию различных типов многоголосного изложения.

Последование созвучий—гармоническая горизонталь, обнаруживаемая одновременно в двух формах связи между созвучиями: связи ладофункциональной и связи по голосоведению. Варианты в соотношении этих двух форм (равновесие, преобладание одной и подчиненный характер другой).

Характеристика профиля мелодического голоса, соотношение плавного и скачкообразного движения. Абсолютные и относительные формы и понятия плавного движения и скачка, выражающие совмещение в пределах мелодической линии двух начал: собственно мелодического и гармонического.

Гомофоническое многоголосие, характеристика роли составляющих его голосов (ведущий мелодический голос, бас, дополняющие голоса). Типы совместного движения голосов, синтез этих типов в многоголосном изложении. Реальные и дублирующие голоса. Различные формы дублировок. Понятие о многоголосной мелодии как фактурно-мелодическом явлении особого рода. Эффект звукового следа (остаточного звучания). Явные и скрытые голоса, условия возникновения последних, роль их в музыкальной ткани.

Типы ритмического соотношения мелодии и гармонии в их совместном движении, связь их с константностью музыкального мышления и восприятия, регулирующей количество и качество компонентов сложного музыкального целого.

Ключевые слова: фактура, склад, одноголосие, многоголосие, полифония, гомофония.

### **Тема №3 Мелодическая фигурация**

#### Лекция №3 "Задержание"

Мелодическая фигурация как форма соотношения мелодического движения с гармонией. Существенный признак мелодической фигурации - образование самостоятельного мелодико-ритмического рисунка, сочетающегося с гармонией. Характерный признак мелодической фигурации - образование неаккордовых звуков. Основные виды неаккордовых звуков: задержания, проходящие, вспомогательные, предъём. На сильных долях используются только задержания, остальные - на слабых долях.

На протяжении ряда веков неаккордовые звуки переходили в аккордовые плавным голосоведением, т.е. разрешались. В строгом письме неаккордовые звуки на сильных долях требовали приготовления, и их появление в том же голосе, что и в предыдущем аккорде, воспринималось как задержание, как бы "опоздание" перехода в ближайшие звуки последующей гармонии. Задержания можно сгруппировать следующим образом: приготовленные и неприготовленные, нисходящие и восходящие, диатонические и хроматические, простые/в одном голосе/ и сложные /в двух-трех голосах/. Наиболее специфичны из этих видов приготовленные задержания, которые часто встречаются в ариях-плачах 17-18 вв. и связаны нередко с образами горя, плача, стонания. Такое восприятие приготовленных задержаний имело место еще во времена Бетховена. Применение их в таком обратном значении можно встретить и в музыке 19-20 веков. Приготовленное задержание является обычно диссонансом, создаваемым аккордовым звуком предыдущей гармонии, который сохраняется в том же голосе и разрешается в тот же аккордовый звук следующей гармонии после ее появления. В

приготовленном задержании должно быть, таким образом, три момента: приготовление, сама задержка и разрешение. Наиболее типичны задержания, разрешающиеся нисходящим ходом на б.2 или м.2. Реже применяются задержания, восходящие на м.2. Задержания, восходящие на б.2, встречаются еще реже и почти исключительно к б. Згмажорного трезвучия и Д7. Возможно восходящее или нисходящее задержание на ув.1.

В момент задержания в остальных голосах кроме баса, не должно быть того аккордового звука, в который оно затем разрешается, во всяком случае - ни секундой ниже, ни септимой выше задержания. В басу же, в момент задержания в одном из остальных голосов, звук его разрешения вполне допустим. В целом задержания почти не изменяют известных норм удвоений в аккордах. Поэтому, как правило, следует избегать подчеркивания задержанием удвоенной терции в главных аккордах - трезвучиях.

Мешающий звук нередко можно заменить другим аккордовым звуком, т.е. сделать иное удвоение в данном аккорде. Кроме того в некоторых случаях можно сделать задержание в двух голосах, разрешающееся в унисон или октаву противоположным движением. Параллельные квинты и октавы, имеющиеся в данном аккордовом остове, несмотря на задержание, рассматриваются как погрешность голосоведения и не допускаются.

Приготовление задержания может находиться как на сильной так и на слабой доле такта и может быть выражено любой длительностью. Само задержание может помещаться как на сильном, так и на относительно сильном времени, лишь бы оно было сильнее своего разрешения. Если задержание по длительности равно своему приготовлению или короче его, то их нередко связывает лига. Если приготовление короче задержания, то лига применяется редко и здесь эти звуки повторяются. Повторения возможны в любых длительностях. Разрешение задержания может служить приготовлением нового задержания.

Задержания могут одновременно применяться в двух или трех голосах, что обычно усиливает динамический эффект. Голоса при этом движутся

параллельными секстаккордами или квартсекстаккордами, или противодвижением но все обязательно на секунду вверх или вниз. Бас в двойных и тройных задержаниях участвует сравнительно редко, т.к. его роль как показателя гармонии при этом снизилась бы.

Если неаккордовый звук, не имеющий приготовления, появляется на сильном времени, а затем на более слабом разрешается в аккордовый звук ниже или выше секундой, то возникает так называемая аподжиатура или неприготовленное задержание. В зависимости от того, что предшествует неприготовленному задержанию его называют проходящим, вспомогательным или скачковым. Некоторые неприготовленные задержания при более подробном анализе оказываются тоже приготовленными, но только более сложным способом, а именно: а) в другом голосе, б) в том же голосе, но на некотором расстоянии, в) проходящим или вспомогательным звуком, нередко хроматическим.

Ключевые слова: задержание, приготовление, разрешение, занятый, тон.

#### Лекция №4 "Проходящие звуки"

Проходящим называется звук, появляющийся на слабом времени в поступенном движении между двумя соседними во высоте аккордовыми звуками, в восходящем или нисходящем направлении. Проходящий звук может соединять данный аккорд с его перемещением или каким либо другим аккордом. Все проходящие звуки, образующиеся на основных ступенях гаммы, являются диатоническими. Соответственно в диатонике в пределах терции умещается один диатонический проходящий звук, а в пределах кварты- два.

Как правило, проходящий звук или равен по длительности предыдущему аккордовому звуку, или короче его. Как и задержания, проходящие звуки не вносят никаких изменений в обычные нормы удвоения. Особо следует обратить внимание на терции главных трезвучий: так как они обычно не удваиваются, то движение какого-либо голоса от основного или квинтового тона к терции, должен вызывать в другом голосе увод этой терции в другой аккордовый звук. И наоборот: увод терции аккорда в его основной или квинтовый тон, вызывает включение терции в другом голосе. Проходящий звук не должен приводить к унисону с соседним неподвижным голосом. Избежать этого можно изменением расположения аккорда, или одновременным уводом мешающего аккордового звука. Также движение от квинты к септима влечет за собой обычно увод септима в квинту в том голосе, в котором септима находилась ранее. Иногда септиму можно перевести в нону, которая затем правильно разрешается в квинту следующего трезвучия.

Поступенное движение с участием проходящих звуков может превратить скрытые квинты или октавы в параллельные. Избежать их можно изменением голосоведения, расположения, удвоения, заменой, одного аккорда другим. При достаточно активном движении верхнего голоса расстояние между ним и альтом может на небольшое время переходить границы октавы. Более оживленной, благодаря неаккордовым звукам мелодии верхнего голоса обычно сопутствует более спокойная смена гармоний. Аккорды сменяются, как правило, на сильном или относительно сильном времени.

Проходящие звуки используются нередко одновременно в нескольких голосах. Двойные проходящие звуки чаще движутся параллельно /терциями, секстами, децимами/ или противоположно. В более оживленном движении применение двойных проходящих звуков не вызывает необходимости все время перемещать остальные голоса для восстановления нормальных удвоений. Проходящие звуки в трех голосах нередко возникают

при параллельном движении секстаккордами, реже квартсекстаккордами или в смешанном движении. Иногда встречаются проходящие звуки одновременно во всех четырех голосах. В таких случаях параллелизм двух или трех голосов сочетается с противодвижением одного или двух других голосов.

Хроматическим проходящим называется звук, который помещен между двумя соседними по высоте диатоническими ступенями гаммы, находящимися на расстоянии большой секунды друг от друга. Он может находиться на слабом времени между двумя аккордовыми звуками или между аккордовым звуком и проходящим /или наоборот/.

Наиболее распространенное правописание хроматических проходящих звуков основано на их возможном гармоническом значении при отклонениях в тональности первой степени родства. В восходящем движении каждый такой хроматический звук рассматривается как вводный к лежащей полутонном выше побочной тонике. Поэтому в мажоре в восходящем движении не повышают шестую ступень, а понижают седьмую; на седьмой ступени строится уменьшенное трезвучие, которое тоникой быть не может. В нисходящем движении хроматические проходящие звуки рассматриваются как септимы побочных D7, или вводных уменьшенных септаккордов. Поэтому не принято понижать V ступень, которая как септима побочной D требовала бы разрешения в аккорд, который в натуральном мажоре отсутствует.

В миноре правописание хроматической гаммы заимствуется из мажора: вверх- из параллельного мажора, вниз- из одноименного. При этом оба направления совпадают: II ступень понижается, а все остальные кроме I и V повышаются.

Ключевые слова: звук, проходящий, диатонический, хроматический, унисон.

## Лекция №5 "Вспомогательные звуки"

Вспомогательным называется звук, помещенный между аккордовым звуком и его повторением и находящийся ступенью выше или ниже его. Вспомогательные звуки помещаются на слабом или относительно сильном времени как на фоне одного какого-либо аккорда, так и при смене гармонии. Вспомогательные звуки могут быть диатоническими и хроматическими. Верхние вспомогательные обычно являются как хроматическими, так и диатоническими, нижние -хроматическими или диатоническими, отстоящими от своего аккордового звука на м.2 -как вводный звук от тоники. Между аккордовым звуком и его повторением нередко помещаются два вспомогательных звука- верхний и нижний, которые следуют друг за другом, образуя окружение аккордового тона.

Вспомогательные звуки могут находиться в одном голосе, попеременно в разных голосах, одновременно в двух, трех, а иногда и во всех четырех голосах. Независимо от количества голосов, в которых имеются вспомогательные звуки следует избегать их применения в двух случаях: а) в любом из двух голосов, находящихся на расстоянии унисона друг от друга; и б) в нижнем из двух соседних голосов, находящихся на расстоянии октавы /за исключением баса/. Вспомогательный звук может привести к образованию параллельных квинт при гармоническом соединении аккордов. Избежать их можно сменой расположения, голосоведения, удвоения, заменой одного аккорда другим. Одновременное применение вспомогательных звуков в двух голосах образует движение параллельное /терциями, секстами/ или противоположное/расходящееся и сходящееся/.Тройные вспомогательные звуки осуществляются или в параллельном движении тесно расположенными сектаккордами, реже квартсектаккордами, или в смешанном движении.

Вспомогательный звук называется скачковым в том случае, когда он появляется на слабом времени скачком, секундой ниже или выше последующего аккордового звука или покидается скачком, тоже на слабой доле такта. Будучи обязаны своему происхождению обыкновенному "короткому форшлагу", скачковые вспомогательные могут вводиться как при смене гармонии, так и на фоне одного аккорда. Более распространены скачковые вспомогательные, вводимые скачком /неприготовленные/, чем покидаемые скачком / неразрешаемые/, так как для неаккордового диссонанса момент разрешения всегда более существенен, чем момент подготовки.

Использование вспомогательных звуков требует соблюдение некоторых условий. Верхние скачковые вспомогательные обычно принадлежат к диатонической системе мажора и минора, нижние чаще оказываются хроматическими, повышенными, что облегчает их восприятие в качестве вводных тонов к соседним аккордовым звукам. Скачковые вспомогательные могут участвовать в окружении последующего аккордового звука. Вспомогательный звук, брошенный скачком, нередко оказывается при смене гармонии предъемом к одному из звуков последующего аккорда, но в другом голосе. Скачок от вспомогательного звука/часто называемый камбиатой/ в дальнейшем мелодическом развитии заполняется поступенным движением, но в обратном направлении. В процессе применения скачковых вспомогательных обеих категорий возможны различные ходы на увеличенные интервалы. Вспомогательные звуки, появляющиеся скачком, находят применение во всех голосах, а покидаемые скачком в первую очередь характерны для ведущего голоса.

Различная трактовка, скачковых мелодических ходов открывает дорогу гармоническому варьированию, имеющему большое музыкально-эстетическое и техническое значение.

Ключевые слова: вспомогательный, диатонический, хроматический, слабый, двойной, скачковый, плавный.

## Лекция №6 "Предъём"

Предъёмом называется неаккордовый диссонанс, который усложняет на слабом времени данную гармонию звуками последующего аккорда. Предъём- противоположен задержанию, в котором диссонирующее сочетание создается на сильной доле, тогда как при предъеме на сильном времени звучит консонирующий аккорд без всяких функциональных конфликтов. Исторически предъём возник и преимущественно применяется в заключительных автентических каденциях и оборотах, в которых наиболее интенсивно проявляется тяготение к тонике. В этих случаях кадансовая доминанта /обычно D7, реже D и D9/ усложняется предварительным появлением на ее фоне звуков следующей за ней T. В результате возникает неаккордовый диссонанс на слабом времени, разрешение его происходит уже на сильной доле ,в момент появления всей тонической гармонии. От заключительной каденции типа D-T предъём постепенно распространился и на другие кадансы и обороты. Можно поэтому встретить предъёмы в половинных прерванных и плагальных каденциях. Наконец, предъём применяется не только в кадансовых оборотах, но и среди построения и даже в качестве существенного и выразительного средства мелодического изложения и развития.

Предъём, как правило, образуется преимущественно поступенным движением голоса как в восходящем, так и в нисходящем направлении. При таком движении голоса, общем плавном голосоведении предъём, в сущности может быть введен к любому звуку различных аккордов.

Иногда предъём вводится не поступенно, а мелодическим скачком, часто восходящим. Такие подготовленные скачком предъёмы применяются и в кадансах, и внутри построения и нередко копируют характерный для каденции ход баса.

Предъём применяется и одновременно в нескольких голосах- в двух, трех и четырех. При двойном предъёме голоса движутся параллельными терциями, секстами или противоположно друг другу. При трехголосном предъёме голоса образуют движение тесно расположенными параллельными секстаккордами, реже квартсекстаккордами или же комбинируют параллельное движение с противоположным.

Как правило, предъём по своей длительности обычно короче и предшествующего и последующего звуков аккорда. В более редких случаях предъём равнодлительен смежным с ним мелодическим звукам.

Неаккордовыми звуками второго порядка или вторичными называются звуки, подчиненные неаккордовым же звукам. Это могут быть проходящий к вспомогательному, вспомогательный к проходящему, вспомогательный к задержанию, предъём к задержанию, его разрешение, предъём к проходящему и вспомогательному звуку и т.п.

Неаккордовые звуки второго порядка придают простым неаккордовым звукам большую весомость, выдвигают их из общего контекста. Такие звуки выступают более рельефно, когда аккордовая основа и ее функция вполне отчетливы.

Ключевые слова: предъём, каденция, диссонанс, автентический, плагальный.

*Темы для самостоятельной работы:*

- 1) Неаккордовые звуки второго порядка*
- 2) Различные преобразования аккордовой фактуры*

Литература: Дубовский И. (Бригадный учебник) “Гармония ” часть 2, темы 36-43; Мюллер Т. “Гармония ” гл.6, темы 1-4

## Тема №4. Органный пункт

### Лекция №7

Органный пункт, педаль — выдерживаемый или повторяемый звук, интервал, а также многозвучный комплекс (например, какой-либо аккорд), на фоне которого излагаются мелодико-гармонические построения, принадлежащие одной или нескольким сменяющим друг друга тональностям. Частая в условиях органного пункта секвентность таких построений.

Местоположение органного пункта в музыкальной ткани (особенно часто — в нижних голосах, в басу, несколько реже — в средних голосах или в верхнем голосе, иногда — дублировка органного пункта в нескольких различных регистрах). Продолжительность органного пункта — от одного-двух до нескольких десятков тактов; отдельные пьесы и части циклических произведений, содержащие органный пункт на всем своем протяжении.

Различное фактурное оформление органного пункта: реальный, явный органный пункт в виде непрерывно тянущегося или повторяемого звука или созвучия (ритмически фигурированный органный пункт) и подразумеваемый, скрытый органный пункт, лишь время от времени кратко возобновляемый, основывающийся на эффекте остаточного звучания.

Сведения об истоках органного пункта в простейших формах раннего многоголосия. Роль в развитии органного пункта музыкальных инструментов — струнных и духовых (гудки, волынки, орган), — сама конструкция которых предрасполагала к культивированию эффекта разного рода педалей.

Органный пункт как действенный фактор многоголосной музыкальной ткани, неизменно вносящий в нее яркий единовременный контраст подвижных и неподвижных элементов и обеспечивающий тем самым ее многообразные динамические и колористические качества. Органный пункт как активный ладогармонический фактор, сам по себе выделяющийся внутри музыкальной ткани в обособленную ладовую функцию и создающий с другими слоями этой ткани полифункциональные и политональные

отношения. В этом плане органнй пункт — один из логических истоков полифункциональности и политональности. Общее ладофункциональное значение музыкального построения, охватываемого органнм пунктом — в зависимости от функции данного органного пункта, поскольку определяющая и перевешивающая ладовая роль среди слоев музыкальной ткани принадлежит именно ему — расширенная, укрупненная внешне и усложненная изнутри ладовая функция высшего порядка (подобная ладовой функции целой тональности).

Наиболее сильные и определенные в конструктивном отношении— и потому исторически раньше всего найденные — ладофункциональные виды органного пункта на Т и на D в басу. Их противоположный ладофункциональный смысл и связанное с этим их местоположение в музыкальной форме: накопление и сосредоточение устойчивости, плавности и спокойствия в начальных, экспозиционных или заключительных разделах, накопление и сосредоточение неустойчивости, напряженности и ожидание последующего результата в срединных, развивающих или вступительных и связующих (предъиктовых) разделах. Характерное для органного пункта на Т фонически более мягкое наполнение; более острые вертикальные соотношения, типичные для органного пункта на D. Почти обязательные сопутствующие проявления переменных ладовых функций в органнх пунктах в связи с их длительностью и аккордовым наполнением: частая тоникальность у органного пункта на D, часто ощущаемый доминантовый характер у органного пункта на Т. Органнне пункты на D, завершаемые прерванным оборотом (например, введение побочной темы в увертюре «Ромео и Джульетта» Чайковского).

Органнне пункты на M (как правило — верхней) и близкие по своему эффекту к органнм пунктам длительно выдерживаемые созвучия (иногда чередуемые со вспомогательными созвучиями). Отчетливо обнаруживаемая в них фоническая, выразительная и красочная направленность, связанная с

гармоническим варьированием- переокраской отдельного звука или краткого мелодического оборота.

Монофункциональные и бифункциональные органные пункты, образуемые различными интервалами.

Фигурированные органные пункты (чередование звуков, составляющих двойной органной пункт: октавные, квинтовые и квартовые скачки, тремоло на этих же звуках, трели и вспомогательные ноты к звукам органного пункта). Мелодически разработанные органные пункты, образующие фигурации-остинато в басу или в одном из верхних голосов. Характерные черты красочной звукописи, вносимые в музыку органными пунктами такого рода.

Созвучия, складывающиеся в условиях органных пунктов, как ориентир для образования некоторых форм аккордов, особенно — полифункциональных, представляющих собою как бы изъятые из общего контекста, эмансипировавшиеся характерные вертикали органного пункта (типа S/D, S/T и т. п.).

Музыкальные стили с характерным обилием различных систем органных пунктов, где смена разделов формы протекает параллельно смене органных пунктов, обладающих неисчислимыми и тончайшими выразительными и красочными свойствами. Общая неторопливая поступь музыки в целом и гармонии в частности, типичная для таких стилей (Бородин, Римский-Корсаков).

Значительная, особая формообразующая роль органных пунктов и всевозможных фигурации-остинато, создающих тоникальные опоры в музыке с ослабленной, нейтрализованной или своеобразно «архаизированной» в том или ином плане ладотональной организацией (явление, характерное для ряда музыкальных стилей XX столетия).

Ключевые слова: педаль, органной, пункт, фактура, тонический, доминантовый, бифункциональность.

*Темы для самостоятельной работы:*

*1) Виды органных пунктов в произведениях композиторов Узбекистана*

Литература: Дубовский И. (Бригадный учебник) “Гармония ” часть 2, тема 48; Мюллер Т. “Гармония ” гл.6, тема 6

**Тема №5 Общая теория модуляции. Модуляция в тональности первой степени родства, ее значение в формообразовании. Постепенная модуляция в тональности второй степени родства.**

Лекция №8

Тональная замкнутость и модуляционность—особый аспект проявления тенденций устойчивости и неустойчивости, покоя и движения, вытекающих из процессуальной, временной природы музыки и участвующих в формировании музыкального целого на различных его уровнях, в том числе на уровне ладотональности (ладовой структуры). Наиболее общее определение диалектики тенденций тональной замкнутости и модуляционности, действующих внутри ладотональности: всякое движение, направленное к тонике, в конечном счете есть проявление тенденции тональной замкнутости, от тоники — модуляционности. Критерий целостной, относительно замкнутой ладотональности и ее границ — сфера отчетливого и достаточно сильного централизующего действия тоники данной ладотональности. Один из важнейших уровней проявления модуляционности — уровень переменных ладовых функций — находится в целом еще внутри такой сферы, охватывающей и сложные, широко разветвленные ладотональные построения в виде, например, переменных и мажоро-минорных ладовых структур. Всякое другое, более интенсивное внедрение признаков новой ладотональной структуры с активно действующей тоникой представляет собою

уже иной, более радикальный уровень проявления тенденции модуляционности — уровень модуляции в наиболее распространенном смысле слова.

Модуляционность как общая тенденция и модуляция как конкретное проявление этой тенденции — важнейшее звено процесса музыкального формообразования. Именно так оцениваются многообразные явления модуляции, теоретическое рассмотрение которых целесообразно разделить на ряд специальных вопросов.

**Систематика тонального родства**, имеющая задачей установление и классификацию характера отношений между существующими тональностями, что необходимо для разработки как теории модуляции, так и теории тональной структуры музыкального целого.

Системы тонального родства, предложенные различными авторами (Римский-Корсаков, Яворский, Катуар, Способин и другие), их достоинства и недостатки. Критерии тонального родства, вытекающие из существующих систем: а) общность аккордового (шире — звукового) состава тональностей, б) ладофункциональное соотношение тоник тональностей. Более сильный и универсальный характер второго критерия, его большая гибкость и большее многообразие форм, в которых он практически обнаруживается.

**Теория и систематика модуляций.** Определение модуляции как любого введения новой тональности — независимо от средств, которыми оно осуществляется, независимо от его продолжительности, независимо от наличия или отсутствия каденционного закрепления вновь появившейся тональности. Виды модуляции, связанные обычно с ее местоположением в музыкальной форме — переходы, отклонения, сопоставления. Классификация модуляций в связи с эффектом от появления новой тональности, модуляции постепенные (плавные) и внезапные, в том числе энгармонические, связи с фактурным оформлением — модуляции гармонические, мелодические, мелодико-гармонические.

В группу второй степени родства отнесены двенадцать тональностей, тонические трезвучия которых не входят в исходную, но имеют с ней «по крайней мере одно общее трезвучие». К C-dur — это As, A, B, H, Des, D, Es, E, g, b, h, c. К a-moll — это f, fis, g, gis, b, h, c, cis, A, B, H, D.

Модуляции в тональности второй степени родства осуществляются через промежуточную тональность. Качество такой модуляции зависит в немалой степени от выбора последней, особенно тогда, когда имеется два общих аккорда. По этому признаку из группы тональностей второй степени выделяются четыре, отличающиеся от исходной на два ключевых знака. Именно они имеют по два общих аккорда, и каждый из них может быть принят в качестве тоники промежуточной тональности, хотя при этом эффект модуляции окажется различным. Поэтому для модуляции в тональности, отличающиеся на два ключевых знака, формулируется следующее правило выбора промежуточной тональности: она должна быть субдоминантой или параллелью субдоминанты той из двух тональностей, которая лежит выше по квинтовому кругу. Например, для модуляции из до мажора в си минор промежуточной тональностью окажется ми минор или его параллель соль мажор, а для модуляции из ре мажора в ми мажор — ля мажор или его параллель, то есть фа-диез минор.

Остальные восемь тональностей в каждой из групп отличаются от исходной на три, четыре или пять ключевых знаков как в диезную, так и в бемольную сторону, если идет речь о модуляции из мажора в мажор или из минора в минор. При модуляции же из мажора в минор разница может быть на три или пять знаков лишь в сторону бемолей, а из минора в мажор — лишь в сторону диезов.

При модуляции в тональности с разницей на три, четыре или пять знаков промежуточной окажется либо тональность гармонической субдоминанты мажора, либо тональность гармонической доминанты минора; например, из до мажора в ре-бемоль мажор, ля-бемоль мажор, ми-бемоль мажор, си-бемоль минор или до минор следует идти через фа минор, который оказывается в

первой степени родства с до мажором и с любой из перечисленных пяти тональностей. При модуляции из до мажора в ля мажор, ми мажор или си мажор промежуточными будут соответственно ре минор, ля минор и ми минор, то есть гармонические субдоминанты лежащих выше по квинтовому кругу тональностей. При модуляции из ля минора в минорные же тональности — соль-диез, до-диез, фа-диез, — а также в си мажор или ля мажор нужно двигаться через ми мажор, родственный всем названным тональностям (в том числе к исходному ля). При модуляции из ля минора в минорные же тональности — си-бемоль, фа или до — на пути окажутся соответственно мажорные тональности — фа, до и соль, то есть гармонические доминанты лежащих ниже по квинтовому кругу тональностей.

Особого внимания требуют модуляции:

в одноименную тональность. После отклонения в тональность гармонической доминанты минора или гармонической субдоминанты мажора первоначальной тональности рекомендуется отклонение в тональность параллели к последующей одноименной;

в тональности противоположного ладового наклонения, расположенные на б. 2 ниже мажора или на б. 2 выше минора. Во избежание двух квартовых или квинтовых шагов подряд, что создает не всегда желательное однообразие, здесь рекомендуется также включить еще одно отклонение в параллель от промежуточной или заключительной тональности.

Ключевые слова: модуляция, степень, родство, система, общий аккорд.

## **Тема №6 Постепенная модуляция в отдаленные тональности.**

### Лекция №9

В группу далеких тональностей, относящихся к третьей степени родства, входят пять тональностей. Для мажора — одноименные мажор и минор,

отстоящие от исходной на тритон, минорные тональности на малую секунду и малую терцию выше и большую терцию ниже. Для С это Fis (Ges), fis, cis, gis (as), dis (es).

Для минора — одноименные мажор и минор, отстоящие на тритон от исходной тональности, мажорные тональности на малую секунду и малую терцию 'ниже, большую терцию выше. Для с это Fis (Ges), fis, H, A, E.

Модуляции в эти тональности выполняются, как правило, с двумя или тремя промежуточными тональностями, если при их выборе воспользоваться гармоническими доминантами минора и гармоническими субдоминантами мажора. При модуляции из мажора в сторону диэзов необходимо в качестве первой промежуточной тональности выбрать параллельный минор или минор, отличающийся на один знак в этом же (диэзном) направлении, после чего возможен шаг сразу на четыре знака в сторону диэзов (то есть движение в тональность гармонической доминанты). Например, модуляция из до мажора в соль-диэз минор может быть осуществлена прохождением через ми минор и си мажор или через ля минор и ми мажор. Модуляция же из минора в диэзном направлении начинается отклонением в его гармоническую доминанту, после чего последует отклонение в тональность, родственную этой гармонической доминанте и заключительной. Например, модуляция из ля минора в фа-диэз мажор осуществится через ми мажор, затем соль-диэз минор или соль мажор, затем си минор. Шаг на четыре знака в сторону диэзов может быть и в конце ряда.

При составлении планов таких модуляций не следует выбирать тональности, отстоящие друг от друга на одинаковые интервалы, например фа мажор — си-бемоль мажор — ми-бемоль мажор—ля-бемоль минор. Данная модуляция прозвучит лучше при следующем подборе тональностей: фа мажор — соль минор — ми-бемоль мажор — ля-бемоль минор. Промежуточные тональности не должны закрепляться каденциями и могут быть даже представлены одним или двумя аккордами.

В художественной практике далекие тональности встречаются в большинстве случаев в качестве конечной цели удаления от основной тональности и, как правило, в развивающих частях крупных произведений. Для экспозиционного изложения простых форм они не характерны и если используются, то в основном вводятся внезапно. В разработках и экспозициях крупных произведений введение далеких тональностей встречается чаще.

Так, в «Аппassionате» Бетховена далекие тональности достигаются дважды — в начале разработки и перед появлением преддыкта. В первой части Четвертой симфонии Чайковского развернуто показывается си мажор—си минор в заключительной партии экспозиции.

В зависимости от широты использования круга тональностей и хроматика используется в различном значении. В тональностях первой степени родства хроматические звуки выступают в виде вводных тонов или септим доминантовых аккордов к тоникам пяти тональностей, тонические трезвучия которых входят в состав аккордов исходной тональности. В тональностях второй и третьей степени родства хроматика приобретает иное, более высокое значение. Здесь, звуки хроматической надстройки не являются только вводными тонами или септимами побочных доминант или субдоминант.

Различие в интенсивности роли хроматики в зависимости от использования групп тональностей выражается, кроме того, в количестве возникающих энгармонизмов. Так, в группе тональностей первой степени родства имеют место три пары энгармонизмов. По отношению к С это  $cis = des$ ,  $dis = es$ ,  $gis = as$ .

В группе тональностей второй степени родства прибавляются еще пять пар энгармонизмов. Для С это  $h = ces$ ,  $e = fes$ ,  $a = heses$ ,  $ais = b$ ,  $fis = ges$ .

Тональности третьей степени родства дают остальные четыре пары. Для С это  $his = c$ ,  $cisis = d$ ,  $fisis = g$ ,  $eis = f$ .

Принцип распределения энгармонизмов для ля минора аналогичен.

Ключевые слова: модуляция, третья, степень, одноименный, промежуточный.

*Темы для самостоятельной работы:*

1) *Системы тонального родства в учебной литературе*

2) *Виды модуляции*

Литература: Дубовский И. (Бригадный учебник) “Гармония” часть 2, темы 51-52; Мюллер Т. “Гармония” гл.2, тема 1-3

## **Тема №7 Ладовая альтерация.**

### Лекция №10

Разграничение звуковых систем лада и звукоряда как явлений (и соответствующих им понятий), образующих на пути к музыкальному произведению две конструктивные ступени — высшую (лад) и низшую (звукоряд). Историческое положение этих ступеней — отбор и формирование звукоряда в живом интонационном процессе возникновения и эволюции ладовых структур различного звукового состава, в зависимости от этого процесса. Вытекающие отсюда определения лада и звукоряда: лад — логически дифференцированная, функциональная система звуковых связей, обладающая первичной музыкальной осмысленностью и выразительностью, звукоряд — совокупность тонов, входящих в состав того или иного лада, или же — шкала тонов, образующих звуковой материал музыки в целом.

Два основных типа звукоряда — диатонический и хроматический, имеющие ряд ответвлений различного ступенного состава. Первичная роль диатонического звукоряда (диатоники) и вторичная, производная роль звукоряда хроматического (хроматики) во многих музыкальных культурах мира. Более строгий и определенный в отношении звукового состава характер диатоники, менее определенный, «разомкнутый» характер

хроматики. Более устойчивый, стабильный характер форм диатоники, более неустойчивый и изменчивый — хроматики.

Полная диатоника и ее характерные признаки. Семизвучный ряд, располагающийся по чистым квинтам, а в диапазоне октавы — по большим и малым секундам. Особенность структуры однотипных интервалов и аккордов в пределах полной диатоники (равновеликих по количеству охватываемых ступеней, но неравновеликих по количеству охватываемых тонов и полутонов). Богатстве качественных соотношений между сравнительно небольшим количеством ступеней в диатонике, известное ослабление качественных различий при возрастании количества звуков в хроматике — в случае, если она становится некоей систематической основой музыкальной ткани.

Соотношение диатоники и хроматики в историческом развитии ладогармонической системы, особенно начиная с XIX века: подчеркнутое разграничение их как контрастных, диалектически взаимодополняющих сфер «строгого» и «изысканного» в рамках одного и того же стиля (например, Шумана, Листа, Вагнера, Римского-Корсакова, Рахманинова, Прокофьева), разнообразные формы синтеза диатоники и хроматики по горизонтали и по вертикали, отчетливое преобладание диатоники или хроматики в том или ином стиле (и отсюда — количественное соотношение диатоники и хроматики, перерастающее в характерный качественный показатель стиля). Взаимообусловленное существование диатоники и хроматики как явлений и соответствующих понятий.

Хроматика как надстройка над диатоническим звукорядом, делением целых тонов на полутоны создающая варианты его основных ступеней и тем самым способствующая появлению новых, дополнительных звуков и созвучий в пределах ладовой структуры. Возникновение хроматики как средства обострения мелодических ладовых тяготений в процессе исторического развития ладовых структур, отчасти — как средства вспомогательного, расцвечивающего музыкальную ткань. Два возможных <sup>г</sup>-

действия хроматики: укрепление тонального центра (проявление тенденции тональной замкнутости) и отрицание первоначального тонального центра, выход за пределы данной тональности (проявление тенденции модуляционного<sup>TM</sup> в наиболее интенсивной ее форме — в виде собственно модуляции). Соответственно этому разделение хроматики на внутритональную и модуляционную. Сравнительная характеристика проявлений и признаков внутритональной и модуляционной хроматики.

Явление ультрахроматики — хроматики второго порядка, непосредственно подчиненной хроматическим ступеням первого порядка, имеющим прямую связь со ступенями диатоническими. Обычное практически совмещение в одних и тех же явлениях ультрахроматики, неаккордовых тонов второго порядка и мелодических переменных ладовых функций. Соотношение диатоники, хроматики и ультрахроматики как одно из многочисленных конкретных воплощений принципа субординации — важнейшего общего закона организации музыкальной ткани.

#### Лекция №14

Альтерация — всякое хроматическое (как внутритональное, так и модуляционное по своей направленности) изменение диатонической ступени, выраженное в названии и записи.

Внутритональная хроматика — группа альтераций, обостряющих тяготение к звукам тонического аккорда и образующих ряд характерных по своей направленности хроматически измененных, альтерированных аккордов. Альтерация ступеней, входящих в состав тонического аккорда, всегда являющаяся хроматикой модуляционной.

Основа внутритональных альтераций в мажоре —  $b VI$ ,  $\# IV$ ,  $b II$  и  $\# II$  ступени, в миноре —  $\# VII$ ,  $\# IV$ ,  $b II$  и  $b IV$  ступени. Наличие одной ступени, допускающей двойную альтерацию ( $b II$  и  $\# II$  в мажоре,  $\# IV$  и  $b IV$  в миноре). Основные типы альтерированных аккордов в последовательности их исторического возникновения:

аккорды, включающие одну альтерированную ступень;

аккорды, включающие несколько различных альтерированных ступеней;  
аккорды, включающие двойную альтерацию одной и той же ступени;  
аккорды, совмещающие альтерированную ступень с заменным тоном, берущимся вместо натурального вида этой же ступени (например, V<sub>7</sub> с пониженной квинтой и секстой);

аккорды, совмещающие альтерированные и натуральные виды одних и тех же ступеней.

Две группы аккордов, возникающих на основе внутритональной хроматики и имеющих различные причины яркости и характерности звучания: а) необычные по своему строению аккорды, вообще невозможные в пределах строгой диатоники — аккорды «хроматические по существу» (Катуар); б) аккорды, построенные по типу диатонических, но словно включенные в неожиданный ладотональный контекст — аккорды «хроматические по положению» (Катуар). Одна из наиболее давних и широко распространенных групп альтерированных аккордов — аккорды с увеличенной секстой (с уменьшенной терцией) в мажоре и миноре. Классификация их по ладофункциональным свойствам (альтерированные доминанты и субдоминанты). Принцип фонических аналогий при их построении, энгармонические эффекты при их введении в модуляции и разрешениях.

Явление дезальтерации — ведение альтерированной ступени в; ее же натуральную разновидность.

Определение истинного положения альтерированных аккордов, при несоответствующей этому положению композиторской орфографии.

Мелодические истоки образования альтерированных аккордов — неаккордовые тоны в виде хроматических проходящих. Возможность перехода хроматических ступеней в ряд условно 'диатонических (# VII минора, b VI мажора) — при сохранении, однако, их первоначальных природных качеств, выступающих при определенных условиях (более острое, «хроматическое» звучание, например, вводного тона в миноре, чем в мажоре). Возникновение на этой основе особых, условно, диатонических ступеней, по качеству своему

отличных как от коренных диатонических, так и от собственно хроматических ступеней. Нередкое (особенно в музыке XX века) совмещение в аккорде острых альтераций с подчеркнута диатоническими натурально-ладовыми атрибутами — например, совмещение в одном и том же аккорде # IV и VII натуральной ступеней минора.

.Противоречивость ладофункционального положения альтерированных аккордов — обострение мелодических тяготений при. возрастающей вязкости и грузности аккорда в целом — особенно в результате обильных альтераций и многочисленности альтерированных аккордов. Перерастание первоначальной цели альтераций (усиление динамики в связях аккордов) в противоположный результат (красочно-статическое обособление вертикальных комплексов). Необычность и яркость фонического эффекта альтерированных аккордов, сдерживающая и тормозящая активность их ладовой функции, в силу чего неальтерированная, фонически не выделяющаяся форма аккорда зачастую обладает большей ладофункциональной активностью, остротой и подвижностью, ЧЕМ альтерированная форма этого же аккорда.

Три этапа в истории альтерированных аккордов. Первый, характеризующийся сравнительно малой их самостоятельностью — с типичной, например, подготовкой альтерированного аккорда его же неальтерированным видом — рождение альтерированных аккордов, связанное с хроматическими проходящими. Второй — достижение альтерированными аккордами наибольшей самостоятельности, введение их без специальной подготовки, семантическое закрепление в музыкальном сознании многих из таких аккордов (в основном — XIX век). Третий — возвращение альтерированных аккордов к их первоначальной «неаккордовой» роли на новом историческом уровне (в основном — XX век): прилегающие по полутонам к аккорду разрешения проходящие и вспомогательные созвучия доминантового или субдоминантового характера, ладовая функция которых иногда дополнительно проясняется и подчеркивается кварто-квинтовыми ходами баса (D — T, S — T).

Типичные и разнообразные примеры такого рода среди доминантовых аккордов в музыке Прокофьева.

Ключевые слова: лад, альтерация, диатонический, хроматический, доминанта, субдоминанта.

*Темы для самостоятельной работы:*

1) *“Именные” аккорды*

2) *Историческое развитие альтерированных аккордов*

Литература: Дубовский И. (Бригадный учебник) “Гармония ” часть 2, темы 46-47; Мюллер Т. “Гармония ” гл.4, темы 1-4

## **Тема №8 Мажоро-минор. Средства мажоро-минора в модуляционном процессе.**

### Лекция №11

Параллельный мажоро-минор. Составная ладовая структура, включившая в свой состав характерные ступени и аккорды параллельных ладов гармонической формы — на основе энгармонизма  $b$  VI мажора и  $\#$  VII ступени параллельного минора. Синтез гармонических форм параллельных тональностей.

Мажор с мажорными аккордами разных видов на III ступени, минор с минорным трезвучием на VI ступени («Шубертов аккорд») и его модификациями (с терциями, прибавленными снизу или сверху, с секстой, прибавленной вверх от баса). Особенность ладового положения этих

аккордов, придающая им характер «мнимых» аккордов, общий колорит ладовой структуры в связи с введением этих аккордов.

Краткие сведения из истории мажорных аккордов III ступени мажора и «шубертова аккорда» в его различных вариантах и усложнениях.

Одноименный мажоро-минор. Составная ладовая структура, включившая в свой состав характерные ступени и аккорды одноименных ладов натуральной формы. Синтез натуральных форм одноименных тональностей, ведущий к более многочисленному аккордовому составу, чем это было при синтезе гармонических форм параллельных тональностей в параллельном мажоро-миноре. Большая распространенность одноименного мажоро-минора сравнительно с параллельным, особенно — мажоро-минорной ладовой структуры с мажорной тоникой.

Исторические предпосылки к возникновению одноименного мажоро-минора. Эволюция простых ладовых структур мажора и минора, устанавливавшая их конструктивную, формообразующую равноценность и одновременно сближавшая их между собою.

Ладовые структуры народной музыки, также заключающие в себе характерные ростки одноименного мажоро-минора — структуры с вариантною ступеней (где одна и та же ступень берется в разных вариантах — то как низкая, то как высокая), отчасти так называемые обиходные лады. Характерные проявления модуляционности в рамках таких структур, сближающие их с переменными ладовыми структурами (обновление звукового состава без смены тоники в структурах с вариантною ступеней, смены тоник без изменений в звуковом составе в переменных структурах). Более мягкие формы такой внутриладовой модуляционности сравнительно с модуляциями обычного типа, где изменения в звуковом составе совершаются совместно со сменами тоник.

Две группы в аккордике одноименного мажоро-минора: а) группа, включающая III ступень одноименного лада (аккорды b VI, b III и I ступеней в структуре с мажорной тоникой, аккорды # III, # VI и I ступеней

в структуре с минорной тоникой); б) группа, не содержащая III ступень одноименного лада (аккорды b VII и V ступеней в структуре с мажорной тоникой, отчасти аккорды IV и II ступеней в структуре с минорной тоникой). Применение всех этих аккордов не только в виде трезвучий, но и в виде септ- и нон-аккордов (особенно в музыке конца XIX и XX века). Частое объединение аккордов одноименного лада в четкие подсистемы типа S — D — T, S — T, D — T внутри мажоро-минорной структуры. Присоединение на основе таких подсистем к мажоро-минорной структуре аккордов b II ступени, не входящих формально ни в одну из ее составляющих. Характерные обороты с непосредственным соприкосновением аккордов одной и той же ступени, принадлежащих различным ладовым составляющим — соприкосновение одноименных тонических аккордов, аккордов b VI и nat. VI ступеней (один из случаев так называемых «однотерцовых» соотношений) в структуре с мажорной тоникой и т. п. Распространение характерного соотношения одноименных тоник мажоро-минорной структуры на многие аккорды в музыке XIX—XX столетия (мажоро-минорное варьирование аккордов, создание одноименных вариантов почти к любым аккордам — например, маж. b VI<sup>5</sup><sub>3</sub> и мин. b VI<sup>5</sup><sub>3</sub>, маж. b III<sup>5</sup><sub>3</sub> и мин. b III<sup>5</sup><sub>3</sub> в мажоре, маж. b II<sup>5</sup><sub>3</sub> и мин. b II<sup>5</sup><sub>3</sub> в мажоре и миноре и т. п.).

Аккорды параллельного и одноименного мажоро-минора как основа и средство модуляций особого вида — внезапных модуляций без энгармонизма.

Ключевые слова: мажор, минор, одноименный, низкий, шестая, ступень.

## Лекции №12

Полный мажоро-минор. Составная ладовая структура, объединившая обе формы мажоро-минора: параллельную и одноименную. Синтез двух составных структур, образующий составную ладовую структуру нового уровня. Наиболее

яркие проявления полного мажоро-минора в музыке второй половины XIX и особенно XX столетия (Лист, Вагнер, Мусоргский, Римский-Корсаков, Рахманинов, Прокофьев, Мясковский).

Мажоро-минорные ладовые структуры всех видов как источник особых построений, часть которых не имеет признаков ладовой структуры вообще и относится к межтональным или внетональным образованиям (терцовые ряды созвучий, лишенные в большинстве случаев отчетливого разграничения ладовых функций), другая же часть, в известной мере опирающаяся на некоторые свойства первой, сохраняет подобие ладовой структуры и выделяет в качестве тоники уменьшенный септаккорд или увеличенное трезвучие. Истолкование всех этих явлений как особых ладов в теоретической концепции Б. Л. Яворского. Общий характер образований такого рода — яркие фонические эффекты, красочная звукопись, в том числе сказочно-фантастического, «внечеловеческого» плана. Значительная ограниченность их конструктивно-динамических качеств и в связи с этим достаточно эпизодическое их применение (ранее и чаще всего в связующих и вступительных разделах формы, иногда — в изложении темы звукописно-характеристического свойства).

Терцовые ряды созвучий—восходящие и нисходящие секвенце-образные последования созвучий-звеньев по интервалам большой или малой терции, основывающиеся на характерных интервальных соотношениях созвучий в рамках мажоро-минорных ладовых структур. Отсутствие ладовой дифференциации в большинстве таких рядов (исключением являются иногда краткие большетерцовые ряды мажорных или минорных трезвучий, дающие возможность их ладофункционального истолкования). Неладовый принцип организации терцовых рядов созвучий — принцип «геометризованной» звуковой симметрии и секвентной инерции. В то же время — наличие характерной ладовой окраски, мажорной или минорной, в рядах, составленных перемещением мажорных или минорных аккордов (своеобразный результат «расщепления» лада: наличие лишь его колорита при

отсутствии важнейших структурных признаков). Вертикальные образования, участвующие в терцовых рядах созвучий — интервалы (чаще всего терции) и аккорды (трезвучия, септаккорды, нонаккорды). Многообразие форм терцовых рядов созвучий, с особенной полнотой представленное в музыке Римского-Корсакова: последование не только одинаковых созвучий по одинаковым же интервалам, но и последования одинаковых созвучий по чередующимся большим и малым терциям, последования уменьшенных септаккордов по большим терциям, увеличенных трезвучий — по малым и т. п.

Значение опорного созвучия, которое по временам приобретает уменьшенный септаккорд или увеличенное трезвучие. Тоникальность, выводящая их в положение условных тоник, обычно — в связи с длительным выдерживанием. Возможное объяснение их — сведение в единую вертикаль, «сгущение» малых или больших терций, фигурирующих в качестве шагов перемещения созвучий в терцовых рядах. Характерная орнаментально-мелодическая обработка выдержанного уменьшенного септаккорда или увеличенного трезвучия — гамма «тон — полутон» или целотоновая гамма (бесполутоновая хроматика). Звуки и созвучия, соотносимые с условными тониками в виде уменьшенного септаккорда и увеличенного трезвучия и образующие при этом сферу неустойчивости, сферу нетоники. Вытекающая из намеченной характеристики сущность названных явлений — подобие ладовых структур простейшего типа, включающих в свой ладофункциональный распорядок лишь тонику и нетонику (хотя и в виде изысканных форм созвучий). Эпизодическое, оттеняющее значение таких построений в связи с их характеристической одноплановостью и конструктивной ограниченностью, основная же сфера применения — музыкальная звукопись и фантастика. Ценность их в качестве контрастных эпизодов, инкрустируемых в контекст более универсального, конструктивно многогранного и гибкого ладового окружения.

Ключевые слова: мажор, минор, параллельный, переменный, гармонический.

*Темы для самостоятельной работы:*

1) *Терцовые ряды*

2) *Однотерцовая мажоро-минорная система*

Литература: Дубовский И. (Бригадный учебник) “Гармония ” часть 2, темы 49-50, 53, 54; Мюллер Т. “Гармония ” гл.3, темы 1-4

## **Тема №9 Энгармоническая модуляция. Модуляция через энгармонизм уменьшенного вводного септаккорда.**

### Лекция №13

Энгармонизм — явление, обусловленное свойствами 12-ступенного равномерно темперированного строя и выражающееся в одинаковом звучании различных по названию и записи звуков, созвучий и тональностей. Два вида энгармонизма: энгармонизм, касающийся прежде всего системы названий и нотной записи в случаях, где необходимо их упрощение, и энгармонизм, вносящий в ла-догармоническую систему музыкального языка ряд специфических действенных качеств, в частности — возможность внезапной энгармонической модуляции.

Обогащение и умножение выразительных и красочных эффектов гармонии, создание особой, дополнительной многогранности созвучий на основе энгармонизма. Эффекты разного рода «мнимых» аккордов, создаваемых энгармонизмом. Неожиданное изменение ладотонального положения аккорда, возникновение в нем новых ладовых тяготений или переключение старых тяготений, начинающих действовать в новом направлении, и как следствие этого — изменения в интервальном составе энгармонически заменяемого аккорда.

Две группы созвучий, особенно часто применяемых в энгармонических модуляциях. Первая группа — созвучия, состоящие из равновеликих интервалов, получаемых от деления октавы на равные части (тритон, увеличенное трезвучие, уменьшенный септаккорд, целотоновая гамма — обычно в виде доминантноаккорда с двойной альтерацией квинты). Особенность группы — энгармоническое равенство основного вида и любого обращения у всех созвучий. Построение модуляций, основанных на энгармонизме аккордов первой группы — уменьшенного септаккорда и увеличенного трезвучия.

Вторая группа созвучий — аккорды с малой септимой, энгармонически равной увеличенной сексте. Два случая энгармонического равенства основного вида и обращений одного и того аккорда: доминант септаккорд с пониженной квинтой энгармонически равен его же терцквартаккорду, а квинтсекстаккорд — секундаккорду. Применение в энгармонических модуляциях всех известных аккордов с увеличенной секстой в мажоре и миноре.

Общее свойство всех энгармонических эффектов — обратимость их направленности (AB — BA).

Энгармонизм минорного и мажорного трезвучия, примыкающий ко второй группе охарактеризованных энгармонизмов.

В темперированном строе существуют лишь три уменьшенных септаккорда, отличающихся друг от друга по составу звуков.

Любой из этих аккордов в зависимости от записи встречается в любой из двадцати четырех тональностей, так как он может быть вводным в тонику, вводным в доминанту или вводным в субдоминанту мажора и минора.

В четырех различных записях этот аккорд, таким образом, входит во все тональности и может быть универсальным средством модуляции из данной тональности в любую другую.

Энгармонические модуляции обычно производят эффект внезапности и в этом отношении близки к тональным сопоставлениям. Однако различие в их

применении значительно, так как сопоставления чаще используются на гранях построений, а энгармонические модуляции оказываются внутри них и нередко являются средством подчеркивания кульминации. Но, как это вообще бывает с красочными средствами, при неоднократном включении энгармонических модуляций на близком расстоянии они теряют эффект незаурядности, и возникает ощущение неопределенности, вязкости, калейдоскопичности.

Поэтому целесообразно пользоваться энгармонической модуляцией на метроритмически выделяемых местах и в зависимости от значения модулирующего аккорда в новой тональности обратить внимание на следующие рекомендации.

1. Если уменьшенный септаккорд в новой тональности имеет значение вводного в тонику, то полезно перед разрешением перевести его в одно из обращений доминантсептаккорда.

2. Если уменьшенный септаккорд в новой тональности имеет значение вводного в доминанту ( $DD VII_7$ ), то его обычно разрешают в  $K_{64}$  или переводят в одно из обращений  $D_7$ . Для плавного голосоведения при разрешении модулирующего аккорда в  $K_{64}$  важно ввести его в одном из тех обращений, бас которого расположен либо малой секундой ниже кадансового баса, либо большой секундой выше его.

3. Если уменьшенный септаккорд оказывается в новой тональности вводным в субдоминанту, то модулирующий аккорд либо переходит в одну из субдоминант (в том числе и диссонирующую), либо принимается за тройное полутоновое восходящее задержание к доминантсептаккорду или его обращению.

В учебной литературе не комментируется (очевидно, потому, что и в художественной литературе встречается редко) способ энгармонической модуляции через уменьшенный септаккорд, который принимается за тройное нисходящее полутоновое задержание к септаккорду с уменьшенной квинтой на II ступени минора или гармонического мажора. Таким аккордом оказывается уменьшенный вводный к доминанте новой тональности.

Если вводный уменьшенный септаккорд к субдоминанте новой тональности принимается за восходящее тройное полутоновое задержание к доминантсептаккорду, то для определения расположения разрешаемых вверх звуков достаточно найти общий тон с доминант-септаккордом. Это всегда прима  $D_7$ , которая остается при разрешении задержаний на месте (в том же голосе). В уменьшенном вводном к доминанте новой тональности, принимаемом за тройное задержание к септаккорду II ступени новой тональности, общим тоном, также остающимся на месте, всегда будет основной тон тоники новой тональности.

Уменьшенный вводный к субдоминанте, принимаемый за тройное восходящее задержание к доминанте, приводит к эвтектическим каденциям в новой тональности, и наоборот, принимаемый за тройное нисходящее задержание к септаккорду II ступени, способствует введению тоники новой тональности плагальным оборотом. Таким образом, один и тот же уменьшенный вводный септаккорд, принимаемый за тройное восходящее или тройное нисходящее задержание, дает возможность модулировать в восемь пар тональностей, так как общим тоном с доминантой или  $II_7$  может быть любой из четырех звуков модулирующего аккорда.

Помимо этих возможны (в зависимости от положения в форме) следующие варианты:

а)  $VII_7$  может разрешаться в тонический (кадансовый) квартсекстаккорд, а также в секстаккорд VI ступени или переходить в соответствующие обращения септаккорда,  $VII_{43}$ —в тоническое трезвучие,  $VII_2$ -в субдоминантовый секстаккорд;

б)  $VII_7$  к доминанте новой тональности может разрешаться в тонический квартсекстаккорд, в тоническое трезвучие, а  $VII_{65}$  —в тонический секстаккорд или трезвучие;

в)  $VII_7$  к субдоминанте новой тональности может переходить в  $VI_{43}$  ступени,  $VII_{65}$  — в доминантсептаккорд.

Столь широкие возможности использования уменьшенных септаккордов и их понимание в любой тональности неправомерно трактовать как признак неопределенности или функциональной безликости. Появление такого аккорда в контексте всегда воспринимается весьма точно именно в функциональном значении, а его дальнейшее поведение оценивается в зависимости от последующего движения. В нашем восприятии происходит переосмысление этих аккордов, как и общего аккорда (преимущественно консонирующего) в обычной модуляции.

Ключевые слова: энгармонизм, уменьшенный, септаккорд, обращение, универсальный.

#### Лекция №14 Модуляция через энгармонизм D7.

Доминантсептаккорд в его неальтерированном виде энгармонически равен ряду альтерированных аккордов. Все эти равенства основаны на энгармонизме малой септимы и увеличенной сексты. Как видно из записи, доминантсептаккорд может быть энгармонически приравнен к увеличенному квинтсекстаккорду и дважды увеличенному терцквартаккорду. Являясь по существу альтерированными субдоминантами или вводными септаккордами, эти аккорды могут быть использованы в роли побочных доминант и чаще всего в роли двойных доминант. Сравнительно редко можно встретить их прямое разрешение в новую тонику и, следовательно, чаще они трактуются в качестве альтерированной субдоминанты.

При модуляции посредством этих аккордов возможны следующие варианты:

а) энгармонически заменяемый доминантсептаккорд по звучанию строится в основном виде на VI ступени минора или VI низкой ступени мажора новой тональности; тогда после энгармонического переключения он разрешается

либо в  $K_{64}$ , либо (с параллельными квинтами) в доминанту новой тональности, либо, как альтерированная субдоминанта, прямо в тонику;

б) аккорд, равный по звучанию доминантсекундаккорду, строится на IV повышенной ступени новой тональности; тогда он энгармонически переключается в  $DD VII7$  с пониженной терцией и разрешается в  $K_{64}$  или же, как альтерированная субдоминанта, дезальтерируется и разрешается прямо в тонику новой тональности, которая затем закрепляется;

в) доминантсептаккорд в основном виде строится на II низкой ступени и, энгармонически приравненный к  $VII6_5$  новой тональности с пониженной терцией, переходит затем в одну из основных доминант;

г) полутонем ниже новой тоники строится доминантсекундаккорд по звучанию, энгармонически равный  $VII7$  с пониженной терцией, за которым также следует более обычная доминанта;

д) доминантсептаккорд по звучанию строится на IV ступени новой тональности, энгармонически равен квинтсекстаккорду II ступени мажора с повышенной прямой и, как правило, разрешается прямо в тонику;

е) доминантсекундаккорд по звучанию, построенный на II ступени минора (новой тональности), энгармонически равен  $VII6_5$  с пониженной квинтой и разрешается в тонический секстаккорд.

Энгармонические модуляции рекомендуется строить так, чтобы модулирующий аккорд был введен при плавном голосоведении. Ему может предшествовать тоника исходной тональности, какой-либо посредствующий аккорд или отклонение.

Ключевые слова: энгармонизм, доминантсептаккорд, альтерированный, увеличенный, секста, переосмысление.

*Темы для самостоятельной работы:*

- 1) Энгармоническая модуляция через увеличенное трезвучие
- 3) Энгармонизм минорного и мажорного трезвучия

Литература: Дубовский И. (Бригадный учебник) “Гармония ” часть 2, темы 57-58; Мюллер Т. “Гармония ” гл.5, темы 1-3

## **Тема №10      Секвенции.**

### Лекция №15

Особую область в гармонии представляет изучение техники секвенции. Секвентное сопоставление гармонического мотива по тональностям Диатонического родства может также служить средством модуляции в котором существен в первую очередь момент отхода от исходной тональности. В модуляционной роли секвенции весьма значителен шаг, то есть интервал сдвига звена, который определяет в некоторой степени интенсивность модуляционного процесса, так как в соприкасающихся на гранях звеньев тональностях вполне ощутимо функциональное их соотношение. Сопоставление тональностей секундового отношения особенно интенсивно готовит появление той тональности, в которой эти предыдущие оказываются диатонически родственными. Так, секвентное сопоставление мажорных тональностей соль и фа в начале главной партии Сонаты № 21 Бетховена находит свое разрешение в появлении тоники до мажора в начале второго предложения. Аналогичное соотношение имеет место в начале «Аппассионаты». Сопоставляются секвентно до мажор и ре-бемоль мажор, готовящие вступление тоники фа минор. Секвенции по секундам, таким образом, наиболее динамичны в функциональном отношении, особенно если следующие друг за другом тональности используются как функции субдоминанты и доминанты высшего порядка. Секвенции по терциям родственных тональностей уже менее функционально динамичны. Они выдвигают на первое место красочность звучания, особенно если они движутся по неродственным тональностям.

Секвенции различают по их роли в форме, однако используемая терминология скорее оттеняет моменты иного порядка: например, мы говорим о диатонической секвенции, то есть о такой, которая возникает при движении мотива по ступеням диатоники, без использования хроматики.

В отличие от диатонической, хроматической называется такая секвенция, которая движется по тональностям первой степени родства и использует, следовательно, хроматику на этом уровне.

Модулирующими обычно называют секвенции, движущиеся по неродственным тональностям, независимо от того, каков конечный результат этого движения. Между тем все отмеченные разновидности секвенции — как диатоническая или хроматическая, так и движущаяся по неродственным тональностям — могут быть в конечном итоге средством модуляции. Диатоническая секвенция, двигаясь, например, в мажоре по терциям вниз, как бы демонстрирует субдоминантовую сторону с подчиненными каждой из ступеней побочными доминантами или субдоминантами; то же самое случится с хроматической секвенцией, движущейся по терциям вниз. Но, окружая Ступени субдоминантового значения своими ароматизированными доминантами и субдоминантами, такая секвенция демонстрирует тем самым родственные субдоминанте-вые тональности. Окажутся ли они модулирующими или нет, решит лишь дальнейшее развитие. Достигнутая в четвертом звене местная тоника (II ступень) может закрепляться, тогда произошла модуляция, не может оставаться II ступенью и послужить лишь для более глубокого показа основной тональности или быть принята в качестве субдоминанты параллели. В диатонической и в хроматической секвенциях интервалы перемещения, ладовые наклонения местных тоник, а в диатонической секвенции также и структура побочных доминант неодинаковы, тогда как в секвенциях по неродственным тональностям обычно структуры всех аккордов, звеньев сходны. Но и эти секвенции могут быть использованы двояко — как модулирующие и как красочное сопоставление неродственных тональностей на фоне основного строя. В последнем случае

происходит деление звукоряда на равные участки, а секвенция возвращается к исходной тональности. Несмотря на некоторую неточность обозначений разновидностей секвенций, целесообразно их сохранить.

В секвенциях различного рода весьма заметную роль играют: а) протяженность мотива и количество аккордов в звене; б) ритмика и метрика; в) функциональная характеристика начала и конца звена; г) голосоведение.

Мотивы ямбической структуры, и особенно те, в которых в затакте имеется диссонантная гармония, не только динамичнее, но и обычае более естественно соединяются с предыдущим звеном, не вызывая впечатления толчка или неловкости. Менее свободно и гладко соединяются и в связи с этим больше зависят от шага мотивы замкнутые, то есть начинающиеся и кончающиеся тонической гармонией. Такие мотивы обычно не дают удовлетворительного продвижения по секундам. В них возникают иногда жесткости на стыках звеньев, одинаковых по ладовому наклонению.

Это относится в первую очередь к хроматическим и секвенциям по неродственным тональностям.

Соединения звеньев (переходы от одного к другому) требуют внимательного отношения к голосоведению, так как именно здесь нередко возникают переченья. Отношение композиторов к такого рода явлениям было и остается весьма индивидуальным. Лишь в хоровой литературе а саррелла к ним сохранилось и по сей день внимательное отношение.

Из полифонической музыки проникли в гомофоническую, и особенно в секвенции, приемы вертикальной перестановки голосов. В таких секвенциях в каждом последующем звене изменяется мелодическое положение аккордов, голоса как бы меняются местами, переставляются. Изменчивость мелодического положения аккордов такой секвенции создает при структурном тождестве значительную динамизацию развития, тем более выразительную, если при этом, дается противоположное движение голосов.

В музыке нередко встречаются секвенции, в которых после нескольких проведений полного звена из него вычленяется мотив и

секвенцируется самостоятельно. На этой основе возникают более дробные построения, учащается пульс смен, динамизируется развитие. В отличие от секвенций, в которых все звенья равновелики, секвенции с дроблением используются редко в экспозиционном изложении, но часто в развивающих частях формы.

Ключевые слова: секвенция, диатоническая, хроматическая, модулирующая, звено, направление.

## **Тема №11 Гармония натуральных ладов. Переменные ладовые системы.**

### Лекция № 16

Диатонический звукоряд (диатоника) и его основные виды:

полная семиступенная диатоника;

неполная диатоника (в том числе бесполутоновые звукоряды с различным количеством ступеней менее семи — пентатоника, три-хорды);

условная, хроматически модифицированная диатоника, включившая небольшое число хроматизмов, возведенных в положение условно диатонических ступеней (например, # VII и # VI ступени в миноре, *b* VI и *b* VII в мажоре).

Ладовые структуры, содержащие в своем ступенном составе различные виды диатоники. Различная степень распространенности этих структур, большая универсальность и повсеместность одних и большая эпизодичность других, значение коренных форм лада, закрепившееся за одними структурами, и роль дополнительных характерных мелодико-гармонических нюансов, в которой фигурируют другие диатонические ладовые структуры. Значительная удаленность во времени возникновения одних структур от других (от

средневековья — до конца XIX века, например, натуральный мажор и мажор мелодический).

Неисчерпаемое богатство и гибкость качественных, интонационных отношений — мелодических и гармонических — в диатонических ладовых структурах, обеспечившие им бесконечно многообразное стилистическое проявление на протяжении всей истории музыки. Благодаря этому — необычное, уникальное положение диатоники среди всех существующих звукорядов: в общественном сознании она с давних пор выступает как подобие некоей обобщенной ладовой структуры с характерной для нее семантикой, выразительностью и колоритом (нейтральный звукоряд начал «светиться» отраженным светом тех ладовых структур, в ступенный состав которых он входит на протяжении многих столетий).

Пентатонические ладовые структуры. Их специфические конструктивные, а также выразительные и красочные ресурсы. Особенности гармонической вертикали в условиях пентатоники, особенности ладофункциональных отношений в этих условиях. Формы синтеза пентатоники с иными формами ладовых структур и звукорядов.

Семиступенные диатонические ладовые структуры. Различие между их формами в музыке средневековья и в музыке XIX—XX столетия: «модальный» период их истории — и новая жизнь в качестве выразительных и красочных вариантов по отношению к господствующим формам мажора и минора. Особая роль натурального мажора в процессе исторической кристаллизации ладовых структур вообще. Возникновение на ранних этапах минора с вводным тоном, занявшего вместе с натуральным мажором ключевые позиции в истории развития ладотональной организации музыки.

Систематика диатонических видов мажора и минора (расположение их по квинтам, выявляющее сгущение или разрежение мажорного или минорного колорита, связанное с возрастанием или уменьшением количества низких или высоких ступеней; соотнесение тоник этих видов со ступенями натуральной мажорной гаммы). Натуральный мажор и отчасти

натуральный минор как своеобразные ладовые нормы, с которыми соотносятся другие виды диатонического мажора и минора.

Структурные особенности семиступенных диатонических ладов: наличие характерной для каждого из них ступени, с участием которой образуются соответственно характерные мелодические обороты, характерные интервалы и аккорды. Ослабленность и непрочность тонического центра в дорийском и фригийском миноре, лидийском и миксолидийском мажоре, отчасти в натуральном миноре (отсутствие настоящих доминант с вводным тоном в одних случаях, в других, вдобавок, проникновение одного из звуков диатонического тритона в состав тонического трезвучия). В связи с этим появление таких структур в качестве выразительных и красочных мелодико-гармонических эпизодов на фоне господствующих более прочных и универсальных форм мажора и минора.

Аккордика диатонических видов мажора и минора: трезвучия, септаккорды, нонаккорды, полифункциональные образования малозвучная и многозвучная вертикаль нетерцового строения (последнее особенно в музыке XX века). Разрешения и соединения септаккордов и нонаккордов (автентические и плагальные) в условиях диатоники.

Сфера диатонических видов мажора и минора как источник яркого народно-национального колорита в музыке многих композиторов XIX—XX столетия, отчасти как источник средств для поэтической стилизации архаики в соответствии с сюжетом или программой.

Характерные черты развития диатонических ладовых структур в музыке XX столетия. Тенденция их широкого распространения и своеобразного уравнивания в правах эпизодических разновидностей с наиболее универсальными. Создание на их основе разнообразных переменных ладовых структур. Особая альтерация, не затрагивающая характерные ступени и соответственно характерные созвучия диатонических видов мажора и минора.

Ключевые слова: диатоника, полная, неполная, условная, семиступенная, натуральная.

### Лекция №17

Понятие о простых и составных ладовых структурах — объединивших в себе характерные признаки нескольких простых составляющих структур. Переменные и мажоро-минорные ладовые структуры, в свою очередь способные к образованию составных ладовых структур высшего порядка — путем синтеза обеих названных разновидностей (особенно в музыке XX века — Рахманинов, Прокофьев). Общее свойство всех составных ладовых структур сравнительно с простыми — их выразительно-колористическая расцвеченность, богатство тонких психологических и звукописных оттенков гармонии при значительном смягчении динамически-конструктивных, собственно формообразующих импульсов. Отчетливое преобладание их в условиях умеренного или медленного движения музыки. Формирование и многообразное культивирование и развитие их прежде всего в музыке романтической эпохи (XIX век) с характерными для нее устремлениями к подчеркнутой выразительности и красочности всех компонентов ладогармонической системы.

Принцип ладовой переменности — наличие двух и более различных, выступающих поочередно тонических центров, относительно которых воспринимаются и вокруг которых объединяются все остальные мелодические и гармонические компоненты ладовой структуры. Переменная ладовая структура как проявление максимально интенсивного действия переменных ладовых функций звуков и созвучий, рождающего максимум модуляционное<sup>TM</sup> и минимум тональной замкнутости, которые вообще возможны в рамках целостной ладовой структуры. На путях специфических ладофункциональных модуляций от одной тоники к другой складывается звуковая ткань переменной ладовой структуры в целом. Частая опора при

этом на «непрочные», стихийно модулирующие диатонические виды мажора и минора в качестве составляющих переменную структуру.

Принцип субординации в соотношении тоник переменной ладовой структуры: главенство одной из них и подчиненность ей остальных. Возможность относительного равноправия тоник в куплетных формах народной музыки, где составляющие тональности размещаются часто в соответствии с контурами формы куплета (АВ, АВАВ, иногда АВА и т. д.).

Переменная ладовая структура как типичная, особенно распространенная форма ладотональной организации народной музыки, многообразно развитая в профессиональной музыке композиторов XIX—XX веков.

Сравнительная характеристика переменных структур в народной и профессиональной музыке. Единообразие форм тоники в переменной ладовой структуре народного творчества (звуки, аккорды-трезвучия), многообразие их в переменной структуре композиторской музыки (одна тоника — звук, другая — трезвучие, третья — фигурирует лишь как логический результат, «намек», возникающий из соотношения аккордов и последований функций S и D). В связи с этим возможность большего количества составляющих и их тоник в переменных структурах профессиональной композиторской музыки. Строго диатонические составляющие в переменных структурах народной музыки, условно диатонические и хроматизированные формы составляющих в переменных структурах профессиональной композиторской музыки. Переменные ладовые структуры в профессиональной композиторской музыке, составленные лишь чередованием тонических аккордов (например, начало Прелюдии Соль мажор Рахманинова), что не встречается в музыке народного творчества.

Наиболее типичные соотношения тоник в переменных ладовых структурах народной и профессиональной музыки: при мажорной главной тонике — смещения к VI, V или II ступени, при минорной — к III, V, VII или IV ступени. Огромная роль при этом соотношения параллельных тональностей (параллельно-переменные ладовые структуры в их различных

вариантах). Предвосхищение неисчерпаемо многообразного союза и взаимодействия параллельных тональностей еще у Шопена и особенно значительное развитие этого взаимодействия в последующей музыке XIX—XX века. Часто встречающиеся в музыке XX столетия (Рахманинов, Прокофьев, Равель) переменные ладовые структуры, в которых четыре составляющие тональности группируются как две пары параллельных (по типу: | ля — До] — |ми — Соль).|

Параллельно-переменная ладовая структура с хроматической связью тоник как логическое сближение двух видов составных ладовых структур: параллельно-переменных и параллельных мажоро-минорных.

Ключевые слова: переменность, народная, профессиональный, национальный, лад, структура.

*Темы для самостоятельной работы:*

1) *Пентатоника*

4) *Переменный лады*

Литература: Дубовский И. (Бригадный учебник) “Гармония ” часть 1, тема 27

## **Тема №12      Ладотональное развитие в музыкальной форме.**

### Лекция №18

Понятие о периоде как форме изложения законченной или относительно законченной музыкальной мысли. Вытекающие отсюда два характерных назначения периода: наименьшая из возможных форм законченного небольшого музыкального произведения (например, куплет в народном песенном творчестве, вокальные и инструментальные миниатюры), а также

чрезвычайно важная синтаксическая часть какой-либо более крупной музыкальной формы (двухчастной, трехчастной, сонатной и других, где в форме периода, например, может быть изложена та или иная тема).

Большая сложность и развитость формы периода в первом случае — достаточно крупные общие очертания, иногда большое количество составных частей (например, период более чем из двух предложений), наличие вступлений и заключений к этим частям, введение разного рода расширений и дополнений, значительная развитость ладогармонического плана, приводящая, например, при включении контрастного мелодико-гармонического материала к подобию трехчастных и даже сонатных тональных соотношений. Во втором случае — большая лаконичность и сравнительная простота строения периода, в то же время большая концентрированность и отчетливость формообразующего действия ладогармонических факторов в пределах такого периода. Однотональный и модулирующий периоды.

Ладофункциональный каркас формы периода, выявляемый в характерном движении по плану T—D—S—T, часто лежащему в основе и других, более крупных форм. Кульминация в периоде и ее ладогармоническое оформление (яркий, ранее не звучащий аккорд или оборот, частое выведение в кульминационную зону функции S). Характерное для музыкальных форм в целом и для формы периода в том числе выявление ладогармонической функции T, непосредственно влияющее на общий характер музыкального построения (большая или меньшая ладотональная устойчивость, статика или динамика и т. п.): а) T — начальный аккорд, подчеркнутый именно в тоническом значении ; б) T, возникающая лишь в результате предшествующего гармонического движения неустойчивых функций (иногда как намечаемая, но не реализуемая цель такого движения); в) T, появляющаяся лишь однажды в качестве заключительного аккорда, что нередко встречается в миниатюрных формах вообще и в периоде в частности; г) начальная T, отрицаемая последующим движением и

восстанавливаемая в своем первоначальном значении лишь в результате итогового восприятия (яркая «вспышка» переменных ладофункциональных значений у начальной Т — как, например, в начале сонаты «Аврора» Бетховена).

Единство целостности и расчлененности как структурная основа формы периода. Важнейшие мелодико-гармонические факторы этого единства — каденции. Виды каденций, их местоположение в форме и непосредственное воздействие на нее. Каденции заключительные и срединные, автентические и плагальные, совершенные и несовершенные. Прерванные каденции, включающие прерванные обороты диатонического и хроматического типа («ложные последования», «эллипсис»). Их функции в форме (разного рода расширения, созданные непрерывностью изложения). Каденции в гомофонической и полифонической ткани, проникновение из полифонии в гомофонию так называемых «движущихся» каденций. Вторгающиеся каденции. Ладофункциональная связь каденций на расстоянии (например, срединных каденций с заключительными), обеспечивающая прочную целостность формы периода при ее ясном синтаксическом членении.

Диалектически двойственная роль каденций в истории музыкального языка и формы, совмещение в каденциях двух характерных музыкально-смысловых функций. Каденция — своеобразный мелодико-гармонический «знак препинания», обобщенный интонационный символ, часто включающийся в неизменном по существу виде в музыку многих, самых различных стилистических эпох и направлений. В то же время каденция — характерный участок музыкальной формы, где всегда совершались те или иные интонационные обновления, сопровождавшиеся разного рода мелодико-гармоническими открытиями и находками; история многих аккордов и исследований, обрисовывающая каденцию как своего рода «ворота», через которые эти аккорды и последования постоянно входили в музыку, умножая ее гармоническое богатство.

Ладотональная организация музыкального произведения, складывающаяся из размещения и чередования внутри него различных тональностей — тональная структура музыкального целого. Основной теоретический вопрос при исследовании ее — установление принципа, сообразно которому она возникает.

Ладофункциональная концепция тональной структуры, принадлежащая С. И. Танееву. Распространение ладофункциональных закономерностей, обнаруживаемых внутри одной ладовой структуры, на последование многих ладовых структур, сцеплением своим образующих тональную структуру целого музыкального произведения. Тональности (ладовые структуры) как ладовые функции высшего порядка, как ладовые функции более крупного уровня в ладотональной организации музыки (иерархия ладофункциональных явлений). Наблюдения Танеева, касающиеся моментов непосредственной связи тональной структуры с другими аспектами музыкального формообразования — с тематизмом, динамикой, ритмикой.

Общие контуры тональной структуры на ладофункциональной основе: первоначальная устойчивость, нарушение ее как момент контраста и развития, восстановление устойчивости как итог развития и объединение целого. Проявление этих закономерностей в различных конкретных музыкальных формах: от сравнительно небольших — до крупных.

Модификации тональных структур (особенно, начиная с XIX века) в связи с фоническими, выразительными и красочными свойствами ладотональностей. Своеобразная семантика тональностей и их исследований, характерная для ряда индивидуальных стилей, сочетание принципов ладофункционального и фонического плана в формировании тональной структуры музыкального целого.

Ключевые слова: развитие, форма, каденция, период, тональность, функция, модификация.

*Темы для самостоятельной работы:*

*1) Тональные планы в сонатной форме*

*2) Концепция тональной структуры Танеева С.*

Литература: Дубовский И. (Бригадный учебник) “Гармония ” часть 2, тема 59; Мюллер Т. “Гармония ” гл.7, темы 1-4

## Литература

- 1) О. Азимова Гармония. Ташкент, 2000
- 2) Берков В. Гармония. Учебник. М., 1970
- 3) Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. М., 1986
- 4) Мюллер Т. Гармония., М., 1982
- 5) Берков В. Формообразующие средства гармонии. М., 1971
- 6) Мясоедов А. Учебник гармонии. М., 1983
- 7) Тюлин Ю., Привано Н., Учебник гармонии. Ч.1 и 2 М., 1964
- 8) Скребкова О., Скребков С., Практический курс гармонии. М., 1952
- 9) Способин И. Лекции по курсу гармонии. М., 1989
- 10) Тюлин Ю. Краткий теоретический курс гармонии. М., 1963
- 11) Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. В сб.: теоретические проблемы музыки XX века. Вып. I, М., 1967
- 12) Берщадская Т. Лекции по гармонии . Л., 1978
- 13) Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М., 1981
- 14) Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984
- 15) Дернова В. Гармония Скрябина. Л., 1988
- 16) Закржевская С. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. Т., 1979
- 17) Закржевская С. Сборник статей “Вопросы гармонии/лекционный материал, методические замечания ” Т., 1991
- 18) Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972
- 19) Мясоедов А. Традиции Чайковского в преподавании гармонии. М., 1972
- 20) Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968
- 21) Скребков С. Гармония в современной музыке. Л., 1965
- 22) Пансов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977

- 23) Тифтикиди Н. Теория однотерцовой и тонально-хроматической системы. В сборнике “Вопросы теории музыки”, выпуск 2 М., 1970
- 24) Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. М., 1965
- 25) Тюлин Ю. Учение о гармонии. М., 1966
- 26) Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической конфигурации. Часть I. Музыкальная фактура. М., 1976
- 27) Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической конфигурации. Часть II. Музыкальная фактура. М., 1977
- 28) Холоков Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974