

ГАРМОНИЯ И ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

О ПОНЯТИИ ГАРМОНИИ

Различные определения этого понятия, в большинстве повторяющие друг друга, можно найти в различных словарях, учебниках и научных трудах, посвященных проблемам гармонии. Одно из них встречаем в словаре Гроува:

Гармония (греч. *ἁρμονία* – «созвучие», соразмерность»). (1) В широком философском смысле – один из атрибутов прекрасного. В применении к музыке термин «Г.» обозначает упорядоченную систему сочетаний звуков (различаются Г. барокко, классицизма и т.п., гармонические системы отдельных композиторов, школ или направлений). Г. в более узком смысле – объединение музыкальных звуков в вертикальные конгломераты (созвучия, аккорды) и объединение этих конгломератов в *последования*. Г. в этом понимании иногда противопоставляется контрапункту (*полифонии*) – объединению мелодий или мотивов совместном горизонтальном движении голосов. Однако Г. и контрапункт не исключают друг друга. Полифоническое письмо, особенно в XVII – XIX вв. регулируется правилами Г.; с другой стороны, последования созвучий в неполифонической музыке того же времени организуются с учетом основополагающих правил полифонического голосоведения.

(Далее излагаются сведения об исторических аспектах существования гармонии в европейской музыке).

Данное определение, сочетающее в себе полноту и лаконичность, хорошо показывает область проявления гармонии в музыке. Однако оно оставляет открытым вопрос о критериях этой «созвучности», «соразмерности» (в некоторых определениях гармонии добавляют еще и «стройность»). Всякая гармоническая ткань обязательно содержит в себе и «вертикальные конгломераты», и их «объединение в последования». Значит ли, что она всегда «стройна», «соразмерна» и «созвучна»?

В реальной практике преподавания гармонии постоянно возникает вопрос о критериях, позволяющих отличать стройность от «нестройности», соразмерность от «несоразмерности». Все ли в гармонической ткани регулируется «правилами Г.» или «основополагающими правилами полифонического голосоведения»? Да и вообще, возможно ли научить гармонии с помощью любых «правил», оставляя в стороне живое ощущение гармонии? Ведь на любую кляксу или нелепость обязательно найдется какое-нибудь правило или ссылка на ту или иную историческую традицию или норму. С другой стороны, на любое открытие, раскрывающее новые свойства гармонии, отыщется школьное правило, его запрещающее.

В чем же суть явления гармонии, в чем логика гармонической ткани, в чем ее отличие от ткани – скажем так – «дисгармонической»?

На наш взгляд, гармония – не отдельно существующий элемент, а свойство, возникающее (или не возникающее) в любой системе связи элементов. «Гармоничным» в широком смысле можно назвать такое соотношение элементов, в результате которого *ценность каждого элемента возрастает*, в силу того, что он *приобретает новые, дополнительные качества*. В этом гармонические соотношения в корне отличаются от случайного соседства элементов музыкальной ткани.

Хорошо известно, как изменяется смысловое наполнение звуковых элементов в условиях гармонической ткани:

- возрастает ценность *звука*, когда он становится *аккордовым* (или неаккордовым) *тоном*;
- возрастает ценность *звука*, когда он становится *ступенью лада*;
- возрастает ценность *отдельного созвучия* в последовании, когда он проявляет не только свои фонические свойства, но приобретает *ладовую функцию*;
- возрастает ценность *голоса*, когда в ансамбле с другими голосами он приобретает свою *тематическую функцию*.

Конечно, все эти волшебные превращения не происходят автоматически. Объясняя смысл понятия гармонии, невозможно обойти вопрос о единстве гармонической *вертикали* и *горизонтالي*. Любое *изолированное* созвучие, каким бы прекрасным или ужасным оно ни казалось вне контекста, получает смысл только когда оно *одухотворено* мелодическими интонациями голосов. В то же время любая *мелодическая интонация* получает смысл, когда имеет *поддержку в других голосах*, способствуя выявлению выразительного смысла *вертикали*.

Единство вертикали и горизонтали в гармонии скрепляется на базе третьей составляющей гармонической ткани – ее *модальной основы*, определяющей и контуры мелодических линий, и принципы построения вертикальных структур.

Принципы преподавания гармонии, заложенные в ряде действующих учебников и программ (не говорим о научных трудах), искусственно разрывают, обособляют две стороны гармонии – *вертикаль* и *горизонталь*. В результате представление о гармонической ткани сводится к последовательности аккордов, соединяемых по правилам голосоведения. Аккорд становится основным элементом гармонии, искусственно отрываясь от сущности гармонической ткани, которую составляет *ансамбль мелодий*.

В действующих школьных правилах, регулирующих строение гармонической ткани, наиболее подробно расписаны правила расположения аккордов, удвоения их тонов, возможных и запрещенных задержаний. При

этом, согласно существующей традиции, все эти правила должны одинаково строго соблюдаться как в созвучиях *опорных*, имеющих самостоятельное функциональное значение и занимающих собственную метрическую долю, так и в созвучиях *проходящих, вспомогательных*, имеющих лишь *мелодическую функцию*.

Впрочем, известны случаи, когда педагог, в дополнение к изложенным в учебниках ограничениям, вводит и собственные запреты на некоторые расположения аккордов – какими бы логичными ни были образующие их линии.

Совсем по другому, гораздо беднее выглядят «инструкции» к построению линий, образующих ткань. Каждый голос гармонической задачи складывается лишь из мелодических ходов, обеспечивающих «правильное» соединение двух соседних аккордов, исключая «запрещенные» последовательности – *перекрещивания, переченья, параллелизмы совершенных консонансов* (про параллельное движение диссонансами «в законе не сказано», но *ученики и сами догадаются*). Принципы, регулирующие общее строение линии голоса (или голосов) в правилах не зафиксированы – есть лишь общее указание на хоровой склад как ориентир для построения фактуры.

Необходимо заметить, что с годами, десятилетиями и столетиями жесткость школьных правил возрастает. Достаточно сравнить учебники гармонии Н.А. Римского-Корсакова и П.И. Чайковского, популярный «бригадный» и учебники 70-80 годов, опирающиеся на определенную творческую практику с одной стороны, с учебниками и пособиями последнего десятилетия (как пример возьмем «Учебник гармонии» Е.Н. Абызовой¹), чтобы увидеть возросшую роль жесткости в изложении «правил», приобретающих характер юридических законов, и одновременно резко сниженный уровень музыкальности в упражнениях. Многие из предлагаемых здесь условий гармонических задач весьма трудно воспринимать как мелодии – настолько они лишены интонационной логики.

Упрощенная теоретическая схема на практике приводит к неполному, искаженному восприятию гармонической ткани, создает неодолимое препятствие для усвоения принципов, формирующих нормы голосоведения (не путать с «правилами голосоведения», регулируемыми только связью соседних гармоний).

¹ Е.Н. Абызова. Учебник гармонии. – М., «Музыка», 2001.

О НОРМАХ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ.

ФУНКЦИИ ГОЛОСОВ В ГАРМОНИЧЕСКОЙ ТКАНИ:

ГОЛОСА «ГАРМОНИЧЕСКИЕ» И «ТЕМАТИЧЕСКИЕ»

Конечно, все названные и неназванные запреты, существующие в учебной практике, безусловно, имеют под собой реальную почву – творческую практику, сложившуюся в классической тональной системе.

Ученики с удивлением узнают, что, оказывается, великий Бетховен, гармоническая техника которого воспринимается как бесспорный образец, гармонию не изучал. Он изучал *контрапункт* (дисциплину, в рамках которой ученик строил гармоническую ткань как *ансамбль самостоятельных мелодий*) и *генерал бас* – способ цифровой фиксации гармонических вертикалей и их последующей расшифровки для получения полноценной гармонической ткани.

Произведения композиторов классической эпохи писались «не по правилам», а *по логике*, диктуемой художественными задачами. В результате и отбор вертикальных структур, и способы их соединения обеспечивали тот удивительный *ансамбль мелодий*, который наделял каждое созвучие необыкновенной выразительной силой и энергией.

Та же логика служит основой музыкальной ткани в произведениях мастеров джаза, хотя на практике противоречие вертикали и горизонтали, казалось бы, доведено здесь до абсурда: джазовая цифровка жестко фиксирует гармоническую вертикаль, сводя ее к нескольким стандартизованным типам созвучий, а горизонтальный аспект вообще не фиксируется, оставаясь в устной традиции.

Тем не менее, музыкальная ткань больших мастеров джаза (каким был, например, Оскар Питерсон), построена на интонационном единстве вертикали и горизонтали, и логика голосоведения имеет здесь, во всяком случае, не меньшее значение, чем и в классике.

В сущности, формальные правила, на которых базируется курс «школьной» гармонии в наших учебных заведениях, имеет очень простую основу: наиболее частые варианты гармонических последовательностей и способов их соединения, типичные для классической музыки, закреплены в качестве *обязательных* правил, а более редкие случаи, требующие дополнительных объяснений, исключены из обращения и попросту *запрещены*.

Необходима система теоретических понятий и практических упражнений, позволяющих восстановить в правах равновесие аккорда и линии, утвердить их взаимосвязь, осознать логику взаимоотношения голосов в гармонической ткани.

В свое время эта задача была в значительной мере достигнута в неопубликованной диссертации А.Ф. Мутли «О мелодических функциях

голосов музыкальной ткани»². Согласно его концепции, в музыкальной ткани можно выделить две группы:

Голоса *гармонические* – их мы оцениваем по местоположению в фактуре и аккорде: это мелодия, бас и средние голоса;

Голоса *тематические* (в исследовании А.Ф. Мутли они называются *мелодическими*). Их мы оцениваем по *их роли в тематическом процессе*, по степени участия в изложении и развитии *тематического материала*.

Нормы голосоведения, установившиеся в классической музыке, возникли из стремления композиторов добиться рельефности функций всех голосов ткани – и гармонических и тематических, что помогает слушателю ясно воспринять содержание музыкального текста.

Среди голосов, имеющих важную роль в тематическом процессе, следует выделять:

- *ведущий голос*
- *имитирующий* (в классификации А.Ф. Мутли его нет, но в музыке он применяется достаточно широко, так как усиливает роль ведущего голоса);
- *контрапункт*,
- *удвоение*,
- *противодвижение*,
- *педаль*.

Кажется вопрос о выделении ведущего голоса в музыкальной ткани настолько ясен, что его можно и не обсуждать. Однако для ответа на этот вопрос явно недостаточно аргументов вроде таких, что «это же *и так слышно!*» или «*я так слышу*» – а именно такие аргументы приходилось слышать мне в ходе занятий на курсах повышения квалификации по поводу функции нижнего голоса в примере из Adagio из второй сонаты Бетховена.

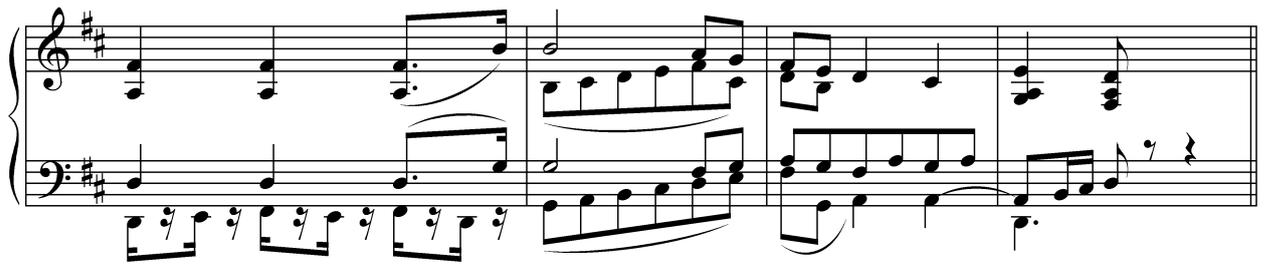
Пример 30

Л. Бетховен. Соната №2 для ф-п.

Largo appassionato
tenuto sempre

p

² См. А.Ф. Мутли. «Мелодические функции голосов в музыкальной ткани». В кн.: «Проблемы организации музыкального произведения». Сборник трудов Московской консерватории. – М., 1979.



Некоторые из коллег отдавали беспорное предпочтение нижнему голосу, связывая функцию ведущего с развитостью его мелодического рисунка и ритмической активностью, другие – верхнему. Правда, и те и другие не приводили убедительных доводов в пользу своей точки зрения.

Каким же может быть довод?

В данном случае логически организованной интонационной структурой обладает именно верхний голос – в нем находится и *ядро* темы, и его *развитие*, и *завершение*, построенное на преобразованных интонациях начальной фразы. Хоральный облик фактуры создается плавным, сдержанным мелодическим движением темы, рисунок которой удвоен партией тенора, что дополнительно подчеркивает его особую важность, и педалью среднего голоса.

Бас в данном примере – *контрапункт* к мелодии. Его стакаттная артикуляция, создающая образ шествия, противостоит хоральной природе верхних голосов. Однако логический интонационный ряд в нем не замкнут – присутствуют и ядро и развитие, но завершение построено на стандартных каденционных фигурах, не связанных с ядром.

Образный, интонационный, жанровый, ритмический и артикуляционный контраст мелодии и контрапункта лежат в основе образного богатства темы.

Наряду с функциями ведущего голоса и контрапункта мы видим здесь еще две тематические функции – *удвоение* мелодии и *педаль*. Тенор удваивает мелодию децимами, но известны множество случаев удвоения мелодии, контрапункта или любого совершенными и консонансами, и диссонансами (например, тритонами или большими септимами), и достаточно сложными созвучиями. В результате в фактуре возникает обособленный слой – *дублировка*, усиливающая роль удвоенного голоса;

Роль педали – служить звуковым ориентиром для восприятия рисунка остальных голосов (что-то вроде «авиагоризонта» – прибора, позволяющего пилоту постоянно определять свое положение относительно земли).

В приведенном фрагменте нам не встретились еще две тематические функции:

имитирующий голос, излагающий, точно или свободно, материал ведущего голоса (присутствует во множестве предыдущих примеров);

противодвижение – голос, рисунок которого построен на точном или свободном обращении одного из тематических голосов (также не редкость в многоголосной фактуре).

С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ ГАРМОНИЯ

Принято считать, что отдельный звук не порождает гармонии, гармония начинается с интервала, конечно – с консонанса. Именно в интервале, благодаря разнице тонов возникает объем, появляются такие качества, как фонизм и функция.

Иная точка зрения высказана в замечательном исследовании С.С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» – здесь сформулирована мысль о «коллективном характере унисона»:

«...теорию лада в музыке можно строить, исходя из мысли, что в самой основе лада, в его устое скрывается гармонический момент, художественное согласие разных по высоте голосов – это не единственный звук, а в принципе унисон, способный расщепляться и образовывать созвучие» (разрядка С.С. Скребкова – В.С.).³

Именно унисон – начальная форма гармонии, выраженная в слиянии голосов. Исключить унисон из ощущения гармонии все равно, что исключить ноль из цифрового ряда.

Эта идея особенно важна для системы упражнений, предложенной в данном пособии – здесь фактура строится на чередовании созвучий с разным числом голосов, где унисон может расслаиваться на несколько голосов или становиться результатом их слияния. Задача ученика – проследить эти расслоения и слияния и правильно выразить их в записи.

³ С.С. Скребков. «Художественные принципы музыкальных стилей». – М., «Музыка», 1973, с 26.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ

ТРЕБОВАНИЯ К ЗАПИСИ И ПРОРАБОТКЕ УПРАЖНЕНИЙ

Для того чтобы сформировать навыки голосоведения (а не только правила построения интервалов и аккордов), ученикам при расшифровке интервальных «цепочек» следует выполнять простые правила:

- писать *итили* верхнего голоса *вверх*, в нижнем – *вниз*. Это позволит получить различный ритмический рисунок у разных голосов, проследить их линии, увидеть случаи слияния или расщепления унисонов.

То же правило действует и при расшифровке аккордовых цепочек. Средние голоса необходимо соединять в пары с одним из верхних голосов, с которым они логически связаны;

- анализировать синтаксическое строение полученного результата, отмечать лигами границы фраз и точки покоя;

- определять гармонические функции интервалов и отмечать неаккордовые звуки.

Для примера рассмотрим случаи возможной ученической расшифровки одной из интервальных цепочек, построенных по типу предлагаемых в пособии:

Пример 31

C dur

3 2 3 7 3 2 3 3 4 3 ум5 3 62 3 8 7 3 2 3 6 6 5 3 2 1

IV = = || V = = IV = = || III = = VI = || = = | VII = = | I = =



Варианты расшифровки:

приобретают «неудобоваримый» вид. Для проверки таких расшифровок следует предложить ученикам спеть голоса, чтобы прояснить смысл ошибок.

Более музыкально выглядит вариант б):



Здесь уже звучит осмысленное двухголосие, где все звуки «оживлены», где одинаково хорошо слышны и линии голосов, и интервалы, образованные их движением. Однако остается непонятным принцип построения ритма в нижнем голосе. Для этого необходимо произвести синтаксический анализ и определить «вес» тактов: в легких тактах он более активен, в тяжелых более спокоен:



В данном примере нечетные такты *легкие*, четные – *тяжелые*, поэтому ритм нижнего голоса в легких тактах дробится, в тяжелых – суммируется.

Способ расшифровки «интервал за интервалом» не приносит пользы, на которую рассчитаны данные упражнения. Раньше, чем начинается нотная запись, следует определить синтаксическое строение примера. В этом может помочь анализ ритма, который желательно предварительно «озвучить» – то есть, проговорить вслух или простучать.

Для активизации воображения учеников очень полезно попросить их представить «про себя» и спеть (или, хотя бы, просольмизировать) верхний голос цепочки в заданной тональности. Практика показывает, что с таким заданием легко справится не всякий ученик. Нижний голос, записанный как цепочка ступеней, читается, конечно, легче.

Заключительный этап проработки состоит в определении и обозначении гармонических функций и неаккордовых звуков (как и проходящие и вспомогательные созвучия, они обозначаются звездочками). Вот как выглядит гармоническая схема примера:



Ясное осознание функциональной принадлежности звуков и интервалов позволит ученикам дополнительно наделять все звуковые

элементы живым смыслом и может служить основанием для творческих заданий разного уровня сложности.

NB: каждой из предлагаемых здесь интервальных последовательностей заложена музыка, которую ученикам предстоит раскрыть, сначала в записи, затем – в звучании. Поэтом необходимым условием расшифровки является *анализ синтаксиса*, обозначение *фраз*, *точек покоя*, *тематических элементов*, а также *гармонических функций* и *неаккордовых звуков*.

Следует обращать внимание учеников на взаимодействие интонационного материала разных голосов, отмечать *имитации* одного голоса другим, а также случаи *перестановки голосов*. Все это позволяет добиться осмысленного воспроизведения материала цепочек.

ПРИЕМЫ ПРОРАБОТКИ МАТЕРИАЛА

- пение *по голосам* (один голос поется, другой играет на фортепиано, обязательно *на легато* и с условием соблюдения цезур);
- пение *по вертикали* – каждый интервал снизу вверх, желательно несколько интервалов, составляющих фразу или гармонический оборот, *на одном дыхании*;
- *транспозиция*, обязательно *наизусть*, с соответствующим требованием к качеству исполнения.

СИСТЕМА ОБОЗНАЧЕНИЙ

Из предыдущих примеров читатель легко сможет уяснить принципы системы обозначений, принятой в данной работе:

- *Римскими цифрами* обозначается нижний голос интервальной цепочки;
- *Арабскими цифрами над римскими* обозначаются *интервалы*, стоящие на указанной ступени;
 - Буквы ч, б, м, ув, ум перед арабскими цифрами обозначают, соответственно, *чистый, большой, малый, увеличенный, уменьшенный* интервалы. Их отсутствие обозначает, что интервалы (или аккорды) построены на ступенях натурального вида лада.
 - *Знак равенства* после римской цифры – повторение той же ступени. Ее можно повторять в соответствии с заданным ритмом или объединять одной длительностью, в зависимости от понимания «веса» такта и синтаксической структуры;
 - Знаки *бемоль, диес* или *бекар* впереди римских цифр обозначают не реальный знак, а соответственно – *понижение, повышение* или *отмену альтерации* ступени;
 - Буквы н, г, м над цифровкой обозначают, соответственно, *натуральный, гармонический и мелодический* виды лада, на основе которого построена цепочка;
 - *Наклонные черточки между цифрами* обозначают *движения верхнего голоса цепочки вверх или вниз*;
 - *Лиги у нотных знаков* обозначают *выдержанный нижний голос*, *лиги у арабских цифр* – *выдержанный верхний голос*;
 - *Стрелочка к одной из римских цифр* обозначает отклонение в тональность соответствующей ступени через одну из ее функций (D VI=♯ отклонение в тональность VI ступени через ее доминантовую гармонию).

- Квадратная скобка с римскими цифрами и буквами «н», «м» или «г» обозначает тональность и вид лада, в которых проводится очередное звено секвенции.

РАСШИФРОВКА ИНТЕРВАЛЬНЫХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ

УРОВЕНЬ 1.

Натуральный мажор, натуральный минор

№1

A dur, G dur, F dur

1 3 4 6 3 8 6 5 3
 V IV = III III V VI VII I ||

№2

G dur, F dur, Es dur

3 3 4 6 3 3 8 7 3
 III IV = III = II V = I ||

№3

F dur, E dur, Es dur

6 5 3 6 5 3 6 4 8 7 3
 III = IV VII = I VI = V = I ||

№4

B dur, D dur, F dur

3 3 3 3 6 6 3 4 6
 III I II III V IV = = III ||

№5

F dur, G dur, A dur

3 3 3 3 3 3 3 5 6
 III IV III II III II I V III ||

№6

B dur, G dur, E dur

3 3 3 3 6 7 6 6 6
 III I III IV VI V = IV III ||

№7

D dur, F dur, As dur

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

I V I I II III IV I VI VII I V III

№8

Es dur, Ddur, E dur

5 8 6 3 5 3 8 7 3 6 6 5 3

I = II II = III VI = II VII = I

№9

F dur, G dur, A dur

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

III IV III II I = V VI V IV IV III

№10

B dur, A dur, As dur

6 7 6 4 7 6 3 7 6 5 4 3

V IV = IV III = III VI VII = I =

№11

E dur, Es dur, D dur

6 6 6 7 6 3 4 6 4 3 2 3

V IV III II = IV = III II = II I

№12

d moll, e moll, fis moll

3 2 3 6 6 5 6 8 6 6 7 6 6 2 6 7 8

I = = VI V = = IV = V = = IV = III II I

№13

D dur, F dur, B dur.

3 2 3 3 3 2 3 6 6 7 6 3 3 5 6

I = = III II = = I VII VI VII II I V III

№14

A dur, B dur, H dur

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 6 7 6 6 7 5 6 8
 I III I II IV II IV II III V IV = III II = II I

№15

G dur, A dur, H dur

3 6 5 3 6 3 6 5 3 3 4 3 3 4 6 8 7 6
 III = = IV = V = = VI IV = = III = II I II III

№16

F dur, D dur, H dur

3 3 3 3 6 6 6 6 6 7 6 6 7 6 4 6 7 8
 I VII II I III II IV III VII VI = V IV = IV III II I

№17

D dur, Es dur E dur

6 6 3 3 3 3 4 7 6 3 3 4 3 2 3 4 6 7 8
 V VI VII I III IV IV III = V IV = = IV = = III II I

УРОВЕНЬ 2

Гармонический и мелодический мажор и минор

№18

A dur, H dur, Des dur

6 5 3 6 5 3 6 3 4 6 6 6 7 8
 III = IV VII = I VI bVI = V IV III II I

№19

a moll, g moll, f moll

3 5 3 3 4 3 6 3 3 3 5 6
 I V I I II I #VI = #VII I V III

№20

a moll, d moll, h moll

63 63 yB4 6 3 M6 M7 yM5 3

4/4 V IV = III = #VII #VI #VII I ||

№21

A dur, H dur, Des dur

3 3 4 6 3 63 63 4 6 6 7 6 5 6 6

C I bVII = bVI = V IV = III bVII VI bVI = V III ||

№22

c moll, h moll, b moll

3 4 3 6 3 6 7 6 3 2 3

3/4 III = = III I #VII = II II I ||

№23

g moll, h moll, fis moll

3 3 3 6 M6 3 3 3 M6 6 6 5 3

4/4 I II III = II IV III II I #VII #VI #VII I ||

№24

A dur, F dur, D dur

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

4/4 I = II I VII II I VI = bVI = = = V ||

№25

g moll, e moll, b moll

3 6 yM7 6 5 3 6 3 yB2 63 yB4 6

3/4 III I #VII = = I V VI VI V IV III ||

№26

d moll, c moll, h moll,

6 5 3 6 6 5 3 3 4 6 4 63 3 3 5 6

3/4 III V I VII VI I IV II I #VII #VI V II I V III ||

№27

F dur, E dur, Es dur

3 2 3 6 7 6 6 6 7 6 3 3 6

I = = VII VI bVI V IV III IV bVI VI V III

4/4

№28

c moll, h moll, g moll.

2 3 6 6 6 7 6 5 3 5 6

IV III = II I #VII = = I V III

4/4

№29

e moll, fis moll, gis moll

1 2 3 6 7 6 6 6 2 3 4 3 6 7 m6 5 3 6 7 6 5 3

V VIV III II = IV IV III II III III II = = III I #VII = = I

3/4

№30

F dur, E dur, Es dur

3 4 3 6 7 6 6 5 6 3 2 3 3 4 3 6 7 6 6 6 5 6 7 8

III = = = II = VII IV III II I VI = = bVI V = IV III IV III II I

4/4

№31

F dur, G dur, As dur

3 3 3 6 6 6 3 2 3 6 3 4 5 6 5

III III I VI VI IV V = = IV III = = = V

3 3 6 6 6 6 7 6 3 3 5 6 6

I I VII VI VI I VII VI VII II I V = III

C

УРОВЕНЬ 3

Альтерация и хроматика

№32

G dur, E dur, Des dur

3 6 6 5 3 7 6 6 3 4 6

I IV V = VI bVI = V #IV #IV III

3/4

№33

d moll, c moll, h moll

3 6 6 yB4 6 m3 yB4 6

I VII #VI bVI V #IV bIV III

C

№34

C dur, B dur, A dur

3 3 6 6 8 7 66 ym5 3

III II I VII V VI = VII I

3/4

№35

e moll, f moll, fis moll

3 yB2 3 6 6 3 3 3 4 5 6 5 3 5 6

III = = = II IV III bII = = #VII = I V III

C

№36

c moll, cis moll, h moll

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

III = IV = #VII = I = #VI = bVI = V III

3/4

№37

A-dur, G-dur, B-dur

3 6 7 6 3 ym5 3 5 7 7 6 6 5 1

III = II = IV II III VI = bVI = V = I

C

№38

D-dur, E-dur, F-dur

3 3 3 3 3 3 4 7 6 3 4 3 m3 ym7 6 5 3

I VII II I III IV = III = V IV = IV VII = I

3/4

№39

cis moll, c moll, h moll

3 6 5 3 3 7 5 3 6 6 4 6 5 2 6

III II = III I #VI #VII I bVII #VI bVI V = IV III

3/4

№40

A dur, F dur, Des dur

3 4 6 6 6 10 6 6 7 6 3 3 4 6 7 8
 I VII VI V IV III VI V #IV = = V \flat IV III II I ||

№41

A dur, H dur, Des dur

3 2 3 4 6 3 3 4 6 3 2 3 4 6 3 3 3 3
 I = = = VII = VI \flat VI V I = = = \flat VII = \flat VI \flat VII I ||

№42

D dur, F dur, A dur

1 3 4 6 3 7 5 3 6 5 4 3 4 3 3 4 yB4 6
 V IV = III = VI VII I VI = = \flat VI = = V #V \flat IV III ||

№43

g moll, fis moll, f moll,

3 4 3 3 6 6 5 3 5 6 5 m6 ym5 63 yB4 6
 III = = II I #VII = I VI = = IV #IV V \flat IV III ||

№44

a moll, h moll, cis moll

6 3 3 3 8 7 6 5 63 6 6 6 6 3 2 3 66 8
 #VII I II III III IV=#IV V VI V IV III IV IV III II I ||

№45

B dur, A dur, As dur

5 3 4 6 6 6 7 6 5 3 7 6 5 6 3 4 6 3 4 6
 I IV = III II I VII = = I VI \flat VI = V \flat VI V #IV \flat IV = III ||

№46

h moll, g moll, es moll

3 6 6 3 3 3 6 6 3 3 2 6 7 6 5 6 5 3 1
 III = II IV III I = #VII II I \flat VII = #VI = \flat VI V #VI #VII I ||

No47

G dur, B dur, Des dur

5 3 4 6 6 6 7 6 5 3 6 7 6 5 4 6 3 2 3 5 6 8

I | IV = III II I VII = I \flat VII VI = \flat VI = V III V IV III II I

No48

Es dur, D dur, Des dur

3 3 3 7 6 7 6 5 4 3 4 5 6 8 7 6 6 3 4 6 8

III II I IV = V = VI = \flat VI = V = \sharp IV \natural IV = III I

No49

B dur, A dur, As dur

3 7 6 3 4 7 6 3 3 ym5 3 3 7 6 3 4 7 6 3 4 6 4 3

I | IV = = III = V IV II III III VI = \flat VI = V = IV = III II I

No50

A dur, As dur, G dur

6 6 6 6 10 10 10 10 6 7 6 6 7 6 4 6 7 8

III II IV III I VII II I \flat VII VI = V \sharp IV = \natural IV III II I

No51

d-moll, h-moll, g-moll

6 6 5 3 6 7 6 5 3 6 6 4 6 7 6 6 7 8

III II = III I \sharp VII = I \natural VII \sharp VI \natural VI V \sharp IV \natural IV III II I

No52

D dur, B dur, Fis dur

3 ym5 3 3 ym5 3 6 5 6 8 5 3 3 3

III II III I VII I VI = \flat VI V = I II III

No53

F dur, D dur, H dur

3 4 6 3 3 3 4 6 3 4 6 7 6 3 6 6 6 3 4 6 7 8

I = VII II I \flat VII = VI = \flat VI V \flat VII = \flat VI = V \sharp IV = \natural IV III II I

№54

A dur, As dur, G dur

8 9 8 3 3 63 3 м3 м3 3 6 7 6 3 ув4 дв.ув4 6 66 66 6

V = = VI VII = | II #II III | \flat VII = = \flat VI = = V #IV \natural IV III ||

№55

A dur, B dur, H dur

3 ув2 3 6 6 7 6 8 3 2 3 6 6 5

3 ув2 3 6 3 62 3 6 7 5 3 4 6 8

IV = = VI VII V VI = = \flat VI V 5 =

3 ув2 3 6 3 62 3 6 7 5 3 4 6 8

IV = = VII VI = = \flat VI V #IV \natural IV III II I ||

№56

F dur, E dur, Es dur

3 2 3 6 3 2 3 6 3 6 5 3 4 5

3 2 3 6 10 3 7 6 6 3 4 6 7 8

IV = = VII VI = = V IV = = #V V = =

3 2 3 6 10 3 7 6 6 3 4 6 7 8

IV = = VII VI = = \flat VI V #IV \natural IV III II I ||

№57

A dur, B dur, H dur

3 6 7 6 3 3 3 4 6 7 6 5 4 3 6 6 3

H M H

IV = = VII = VI VII I VII = VI = = = = V III =

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

H M M

IV I II III = = IV I II III = = IV = = VI = V

№58

f moll, e moll, es moll

2 6 5 3 6 7 6 6 10 3 3 6 6 1

IV III V I VI V = IV III III IV = II V

M H

3 4 7 3 1 3 2 3 3 4 4 8 7 6

IV = II V V IV IV III = II I II III

УРОВЕНЬ 4

Отклонения

№59

c moll, e moll, gis moll

3 6 у_м5 б3 6 7 6 у_м5 м3 у_м7 6 6 6 7 б6 8

I IV #V V ♯|V III=#III IV #IV V|V VIII II = I

№60

A dur, Fis dur Es dur

3 2 6 6 3 6 7 3 3 6 м6 у_м7 м6 м3 4 6 5 6 5 3 1

I I = VII I III II VI V III II #I = II I VI VI V ♯VI VII I

№61

C dur, B dur, A dur

3 6 5 4 6 3 6 5 4 6 3 6 5 4 6 2 у_в4 6 5 6 7 8

VI =♭VI = V #IV =♯IV = III ♯III = = = II = I VII IV VII VI V

№62

G dur, H dur, Es dur

3 7 б6 у_м5 3 VI M 6 5 4 3 8 7 4 3 1

III VI = VII I VI ♯VI = = V VI VII = I

№63

cis moll, b moll, g moll

8 7 6 5 3 6 7 6 5 3 6 7 6 6 7 м6 5 б3 ч4 у_в4 6

I II = II III I #VII = I ♯VII VI = ♭V IV = #IV V #IV ♯IV III

№64

h moll, g moll, es moll

6 3 3 6 5 3 3 6 7 6 3 1 6 3 3 6 3 3 м6 3 M 3 4 6 8

III = IV #VII = I III = II = IV V #III = IV II = III IV = III = II I

№65

C dur, D dur, E dur

3 б2 3 6 3 2 3 6 3 6 6 6 5 3 2 3 у_в4 6 6 6 5 4 1 м3 у_в4 6 8

III = = #I II = = VII I VII VI V = VI = = V IV V VI ♯VI = V #IV ♯IV III I

№66

Es dur, Des dur, H dur

3 2 3 3 3 6 5 3 7 6 6 5 3 2 3 4 7 6 6 2 3 6 7 8
 I = = II III #I = II VI bVI V = VI = = bVI V = IV IV III II I =

№67

D dur, Fis dur B dur

2 6 7 6 5 3 2 3 2 6 7 6 ym5 4 3 2 6 3 4 ym5 3 5 ym4 m3 3 yb4 6 8
 IV III = = I IVV IVV IV = = #IV V = #IV III = = = IV II III IV III bIII II I

№68

D dur, Es dur, E dur

1 2 3 4 7 6 8 7 66 ym5 2 3 6 7 6 5 3 6 5 3 4 yb4 6
 V V #V #IV III = V VI = VII II I bVII VI = = II IV #V V #V #III III

№69

D dur, D dur, Fis dur

3 4 3 6 10 10 8 7 5 2 3 VI H VI M
 I = = VII VI IV V VI VII II I

3 4 3 6 7 6 2 3 2 6 7 6 3 4 3 6 7 6 6 6 7 8
 I = = = VII = bVII = = = VI = bVI = = = V = IV III II I

№70

A dur, B dur, H dur

3 5 3 yb2 3 m6 m3 3 2 3 m6 3 3 2 3 6 6 5 3 yb2 3 6 4
 I = IV = = #II = III = = #I = II = = I VII = I = = bVII =

3 2 3 4 6 yb5 6 6 2 6 ym7 6 3 4 3 3 yb2 3
 VI = bVI = V = = IV = III #I III = #II = I = =

РАСШИФРОВКА АККОРДОВЫХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ

СИСТЕМА ОБОЗНАЧЕНИЙ

- Римские цифры или латинские буквы без дополнительных указаний обозначают трезвучие данной ступени или функции;
- Буквы н, г, м над цифровкой обозначают, соответственно, *натуральный, гармонический и мелодический* виды лада;
- Арабские цифры *справа внизу* от римских обозначают *обращения* аккордов;
- Арабские цифры *слева сверху* от римских цифр или латинских букв обозначают *мелодическое положение* аккордов: 1T – трезвучие тоники в мелодическом положении примы, 3T – трезвучие тоники в мелодическом положении терции;
- Арабские цифры *справа сверху* от римских цифр или латинских букв обозначают *пропущенные тоны* аккорда ($^1T^5$ – трезвучие тоники в мелодическом положении примы и с пропущенной квинтой, T^{+6} – тоническое трезвучие с прибавленной секстой);
- Арабские цифры, стоящие *над римскими*, обозначают, как и в интервальных цепочках, *интервалы*, построенные на данной ступени;
- Лиги *вверху* обозначают *выдержанный верхний голос, лиги, связывающие длительности* – *выдержанный нижний голос*;
- Наклонные черточки *над цифрами* указывают направление движения верхнего голоса.
- Наклонные черточки *внизу под римскими цифрами или латинскими буквами* в обороте $K_{46} \text{ } ^5D_7 \text{ } ^1T^5$ обозначают движение баса скачком на октаву вниз при плавном движении верхних голосов (примеры 15, 23 и др.):

(схема 4)

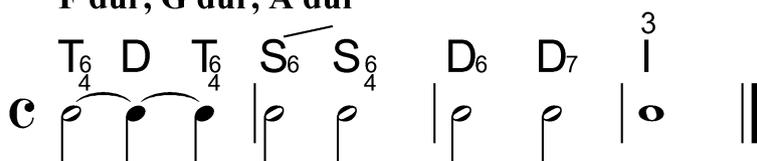


УРОВЕНЬ 1.

Различные виды мажора и минора

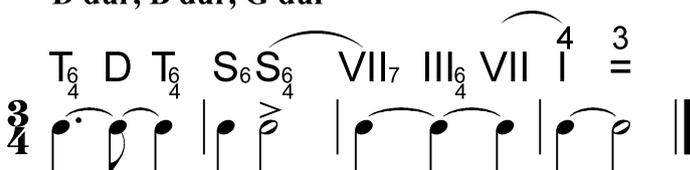
№1

F dur, G dur, A dur



№2

D dur, B dur, G dur



№3

Es dur, F dur, G dur

3/4 T S₆⁴ VII₆ T₆ VI₆⁴ II₆ II D₄³ T¹ ||

№4

h-moll, g-moll, e-moll

C I₆⁴ S₆ I₆⁴ II₆ II₇ III₆^r D₄³ t¹ ||

№5

g moll, e moll, cis moll (G dur, E dur, Des dur)

3/4 t t₆ VI S₆ D₇⁵ III₆^r D₂ t₆ II₇ t₆ ||

№6

a moll, g moll, f moll (A dur, G dur, F dur)

3/4 t₆ D₆⁴ D₂ t₆ t₆ S₆ VI S₆ D¹ ||

№7

F-dur, Es-dur, D-dur

2/4 T T₆⁴ S₆ D₆ D I³ S₆ VI³ III₆ D₂ T₆ ||

№8

B dur, A dur, As dur

4/4 T S₆⁴ T T₆ S II₆ V³ IV³ = =² III³ III₆ III D₄³ T¹ S₆⁵ T¹ ||

№9

F dur, Es dur, Des dur

C I I₂¹ VI³ VI VI₂¹ S³ S IV₂¹ II₇ III D₄³ T¹ S₆^r T¹ ||

УРОВЕНЬ 3

Отклонения

СИСТЕМА ОБОЗНАЧЕНИЙ:

- Стрелки к римским цифрам или латинским буквам указывают на отклонения в одну из родственных тональностей.
- Римская цифра или латинская буква, заключенная в скобки, обозначает ожидаемую, но не появившуюся тонику. Здесь возникает эллипсис – пропуск ожидаемой тоники, и следующие аккорды идут по основной тональности.

№29

Es dur, Des dur, H dur

$T_6^* T_6 D \quad D^* D \quad VI^3 \quad \underline{D_6^* D_6} \rightarrow S \quad S_6 VI^r \quad III_6^* D_6 T_6$

№30

Es dur, Fis dur, A dur

$T VI_6 VI_6 T \quad D_5 VII_7 VII_7 D_5 \quad \underline{D_2^* D_2} \rightarrow S_6^r \quad VI^r \quad III_6^* D_2 T_6$

№31

H dur, G dur, F dur

$T^* T \quad T_6^r VII_6^r \quad S_6^r VII_7^* VII \quad \underline{S VII_4^3} \rightarrow S_6^r \quad VI^r \quad K_6^* VII^1$

№32

A dur, Bdur, H dur

$I^3 D_6 S_6^r \quad VI^r \quad III_6 VII_6^r VI^3 \quad VI^3 III_6 II_6^r \quad II_7^r \quad III^* \quad D_4^3 T^3 T^1$

№33

G dur, A dur, H dur

$T_6 VII_6^r \quad II_2 D_6 \quad VI_6 D_6^r \quad \underline{II_2 D_6 D_6^r} \rightarrow VI^r D_2^{5-6-5} \rightarrow II_6^r \quad II_6^{\#} III_6^5 D_7^1 T^5$

№34

As dur, A dur, B dur

$D_6^* D_6^r T^r \quad T_6 \quad \underline{D_6^* D_6^r} \rightarrow S \quad S_6 VI^r \quad II_6^r T_6 \quad II_7^r \quad III^r \quad VII_6^r \quad T^5 T^* T^*$

№35

D dur, Es dur, E dur

$D_6^{\uparrow} T_6^{+6} VII_6 T_6 \quad D_6^{\uparrow} S_6^{+6} VII_6 S_6 \quad S_6^{\uparrow} K_6^{\uparrow} D_2^{\uparrow} II_6^{\uparrow} K_6^{\uparrow} D_7^{6-5} T_6^{-5}$

№36

D dur, E dur, Fis dur

$T_6 D_6 D_4^3 T_6 \quad T_6 S_6 II_6 VII_6 V_6^3 \quad D_6^{\uparrow} S_6 S_6 S_6^{\uparrow} D_7^{-5} * D_2 T_6 * T_6^{-5}$

№37

d moll, e moll, fis moll

$I * t VI_6 VII_6 II \quad III * III^{H-r} \quad III_6^{\uparrow} VII_6^{\uparrow} IV * S_6 II_6 K_6 * D_2 t_6 * t_6^{-5}$

№38

C dur, B dur, As dur

$III = D_6^{\uparrow} II = IV = D_6^{\uparrow} III = IV = II_6^{\uparrow} V^{\#} IV VII_4^{\uparrow} T_6^* T_6$

№39

G dur, As dur, A dur

$III T_6 VII_6^{\uparrow} II_2 III_6 VII I \quad I VI_6 D_6^{\uparrow} II_2 VII_7 III_6 VII \rightarrow VI$

$VI S_6^{\uparrow} T_6^{\uparrow} I VI_6 VII_7 D_6^{\uparrow} D_2^{5-6-5} S_6^{\uparrow} VI^{\uparrow} III_6 D_2 T_6^{\uparrow}$

№40

G dur, F dur, Es dur

$T S_4^{\uparrow} S_4^{\uparrow} III_6 VII_7 VII_7 I_2^M VI S_6^{\uparrow} D_6^{\uparrow} I D_6 D_6 II_4^{\uparrow} D_7 D_7 \rightarrow (II) S_6^{\uparrow} D_6 D_2^{\uparrow} T_6^{\uparrow}$

№41

h moll, gis moll, f moll

$III * t V_6^H S_6^{\uparrow} I D_6^{-5} \quad V * III VII_6 I_7 * * D_6^{-5} \quad III_6 D_2^{\uparrow} \rightarrow (S) \# VIS_6^H K_6^{\uparrow} I D_6^{-5} \quad I * t^{-5}$

№42

A dur, H dur, des dur

3/4 T₆ VI₇ * VII I³ D₆ → S II₆^r T T * D₆ * D₇⁵ → (II) S₆^r VI III₆ * D₂ T₆

№43

F dur, G dur, Es dur

3/4 I * T D₆ → II * II II * II D₆ → III * III D₄ T * S₆^{H-r} III₆ II₆^{#3} S₆^r III₆ * D₂ T₆

№44

4/4 t₆ t t t⁺⁶ VI₆ D₆ VI₆^H VI VI II₆^r → III D₆ → VI VI VI VI II₆ K₆ VI VI VII I VII VI II₆^{3t}

УРОВЕНЬ 4.

Альтерация

№45

E dur, Es dur, D dur, Des dur

C 1T I₇ S₆ III₆^r → II II₂ D₆ S₆ III₆ D₂ → II₆ II₆^{#3} III₆ D₂ T₆

№46

a moll, fis moll, es moll

3/4 t₆ VI₇ VII I³ t₆ VII₇ D₆ → S S₆ D₂ → N₆ * III₆^r * D₄ 1t

№47

a moll, f moll, cis moll

6/8 t III₆^H VI₇^M IV₆^{#3} N₆ VII₂^{b3} II₇ D₄^{b5} → 1 S^M S₇^M VII₄^r 3t

№48

f moll, d moll, h moll

3/4 t₆ VI₇ D₆ t S₆^{*} II₇ VII₆ III III₆ IV₇⁻⁵ * N₆³ N₆ N₆ III₆^r D₄ 1t

№ 4



№ 5



№ 6



АККОРДОВЫЕ КАРКАСЫ

№ 1



Пример 2



Пример 3



Интервальные и аккордовые каркасы могут быть представлены в виде цифровок без обозначения размера и разбивки на такты, что довольно часто мы видим в некоторых пособиях по сольфеджио, теории и даже гармонии. Следует учесть, что только логичное распределение интервалов и аккордов в системе временных отношений и включение их в интонационные обороты способно наделить каждое созвучие логическим смыслом и «оживить» его.