

В.П. Серeda

101 ГАРМОНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА С ВАРИАНТАМИ РЕШЕНИЙ

методическое пособие
по курсу гармонии

МОСКВА – 2015

содержание

1.	ПРЕДИСЛОВИЕ. ГАРМОНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА И ЕЁ РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ СТУДЕНТОВ	2
2.	СРЕДСТВА, СОСТАВЛЯЮЩИЕ ОСНОВУ ГАРМОНИЧЕСКОЙ ТКАНИ	7
3.	ОСОБЕННОСТИ СИСТЕМЫ ОБОЗНАЧЕНИЙ	13
4.	ОБРАЗЦЫ РЕШЕНИЙ:	17
5.	▪ Трезвучия главных ступеней	17
6.	▪ Трезвучия и сектаккорды главных ступеней	19
7.	▪ Скачки при соединении трезвучий и сектаккордов	23
8.	▪ Проходящие и вспомогательные созвучия	26
9.	▪ Обращения доминантсептаккорда. Проходящие обороты	28
10.	▪ Прерванный оборот	30
11.	▪ Обращения септаккорда II ступени	32
12.	▪ Доминантовый нонаккорд	35
13.	▪ Аккорды побочных ступеней	36
14.	▪ Аккорды двойной доминанты	38
15.	▪ Модуляции в тональности диатонического родства	41
16.	▪ Неаккордовые звуки:	49
17.	а) Приготовленное задержание	49
18.	б) Диатонические проходящие звуки	55
19.	в) Вспомогательные звуки	61
20.	г) Хроматические проходящие звуки	62
21.	д) Предъём	63
22.	е) Запаздывающее разрешение задержаний	64
23.	▪ Модулирующие секвенции	66
24.	▪ Вариантный лад (мажоро-минор)	68
25.	▪ Модуляции через одноименную тонику	70
26.	▪ Альтерация доминанты	73
27.	▪ Энгармонизм и эллипсис	76
28.	▪ Задачи И.В. Способина	81
29.	ЗАКЛЮЧЕНИЕ	93

ПРЕДИСЛОВИЕ

ГАРМОНИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА И ЕЁ РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ СТУДЕНТОВ

Музыкальные словари определяют гармонию понятиями «согласие», «стройность», «соразмерность», «единство противоположностей». Если для философов такие определения могут оказаться достаточными, то для простого педагога-теоретика они слишком абстрактны. Как использовать эти критерии в оценке представленных студентами работ? Как обнаружить в них присутствие «стройности», «соразмерности», «единства противоположностей»? Поневоле приходится искать пути, позволяющие уточнять философски-обобщенные понятия, приближая их к конкретным условиям музыкальной практики, изобретать «самодейтельные» определения, помогающие педагогу в его работе.

ГАРМОНИЯ – явление универсальное. Её присутствие можно ощутить в разнообразных явлениях природы, в общественной жизни, в любом виде деятельности человека, в различных видах искусства. И во всех своих проявлениях **гармония** существует не в качестве некоего изолированного элемента, взаимодействующего с другими, такими же независимыми элементами, а лишь **как результат, возникающий (или не возникающий) от такого взаимодействия.**

ГАРМОНИЯ В МУЗЫКЕ также возникает (или не возникает) **в результате взаимодействия** элементов музыкальной ткани. Однако не всякое взаимоотношение элементов порождает гармонию. Как и в жизни, гармония в музыке рождается лишь в таком взаимодействии элементов, в результате которого **каждый из них приобретает новые ценностные свойства:**

- Любой звук, попадая в состав аккорда, становится *тоном аккордовым* (примой, терцией и т.д.) или *неаккордовым* (задержанием, проходящим, звуком вспомогательным, предъёмом), тоном *побочным* или *внедряющимся*, включаясь с другими тонами вертикали в новые отношения и приобретая новые свойства от взаимодействия с ними.
- Одноголосная мелодия приобретает новый смысл, когда к ней добавляется сопровождение, раскрывающее её скрытые свойства или меняющие, обогащающие их.
- Любой аккорд выявляет разнообразные оттенки своих функций лишь в связях с другими гармониями. Сравнения можно продолжить.

В системе музыкально-теоретической подготовки студентов в нашей стране исключительный акцент на гармоническую задачу часто не обоснован, поскольку в курсе гармонии эта форма далеко не единственная. Однако именно работа с задачей помогает осознать способность музыки передавать **суть жизни** – её **движение, развитие, преобразование, обновление**. Решение гармонических задач позволяет студентам освоить логические принципы развёртывания мелодических линий, в которых, как в фокусе, сходятся все основные факторы, формирующие процесс:

- **Синтаксическое членение** – распределение синтаксических единиц по их масштабу, а также смысловому, интонационному весу. Возникающее в процессе развития дробление компенсируется последующим суммированием, как правило, построенным на синтезе интонаций;
- **Интонационный сюжет** – последовательность различных элементов темы, их взаимное родство или контраст, порождающее интонационную драматургию мелодии;
- **Метроритмические структуры**, возникающие на уровне тактов, группирующие доли тактов внутри них, а также способствующие разделению тяжёлых и лёгких тактов¹;

Другая основа гармонического ощущения коренится в характере **отношения голосов, составляющих гармоническую ткань**.

Замечательна заслуга **А.Ф. Мутли**,² раскрывшего природу этого явления. Согласно его идее, голоса музыкальной ткани разделяются на **гармонические** и **тематические**.³

Задача голосов **гармонических** – обеспечивать соединение соседних аккордов согласно элементарным нормам голосоведения. Именно к таким голосам относятся строгие правила голосоведения, на которых строится традиционный курс гармонии.

¹ Следует различать бессмысленный набор ступеней лада, организованный лишь механическим ритмом и вставленный в определённый тональный звукоряд, и логически организованный процесс интонационного развёртывания, отличающий настоящую музыку:

- Примеры такого рода нетрудно найти в некоторых дидактических материалах, предлагаемых ученикам в качестве диктантов или гармонических задач. Они лишь внешне сохраняют видимость смысловой структуры.
- Примеры другого рода можно найти в огромном количестве именно в живой музыке. Они отличают настоящую музыку от её механической подделки.

²А.Ф. Мутли. Мелодические функции голосов многоголосной музыки. – в кн. «Проблемы организации музыкального произведения». Сборник научных трудов Московской дважды ордена Ленина Государственной консерватории. – М. 1979.

³ В работе А.Ф. Мутли они названы **гармоническими и мелодическими**.

Голоса *тематические* участвуют, каждый по-своему, в развёртывании *тематического процесса*. К ним относятся:

- **Ведущий** – голос, излагающий основной тематический материал. Этот голос обладает структурной замкнутостью и интонационной завершёностью, основанной на развитии и завершении исходного тематического ядра. Характерные интонации ведущего голоса могут служить представителями произведения, именно их вспоминает слушатель, представляя конкретное произведение;
- **Имитирующий** голос воспроизводит, точно или свободно, материал ведущего голоса, и тем самым подчёркивает его особую значимость (этой функции нет среди голосов, перечисленных А.Ф. Мутли);
- **Контрапунктирующий** голос противопоставлен ведущему по многим признакам (ритмическому и мелодическому рисунку, жанровой природе, образному строю). Он служит ярким фоном для ведущего и основой многогранности музыкального образа. Как правило, контрапункт не обладает в полной мере композиционной оформленностью (в противном случае возникает контрапунктическое соединение нескольких равноправных и контрастных тем);
- **Удвоение** ведущего (или любого другого голоса) в определённый интервал или созвучие придаёт его рисунку большую рельефность и делает более заметным в гармонической ткани;
- **Противодвижение** воспроизводит рисунок ведущего голоса (или другого из тематических голосов) одновременно с ним в противоположном движении;
- **Педадь** – выдержанный голос или созвучие. Его неподвижность служит ориентиром для оценки меняющегося рисунка, ритма и синтаксиса остальных голосов.

Интонационная связь голосов, имеющих различные *тематические функции*, придаёт дополнительный смысл каждому из них и служит основой гармонического ощущения. Если слой голосов *гармонических* интонационно не связан с голосами *тематическими*, он утрачивает самостоятельный художественный смысл и становится лишь средством создания механической основы движения. Зато проникновение интонаций из голосов *тематических* в слой голосов *гармонических* объединяет их в общей гармонии.

Задача включения интонаций главного голоса в сопровождающие всегда стоит перед педагогом, работающим с гармонической тканью, поскольку даже в

темах курса гармонии, использующих только главные трезвучия, попытка решения этой задачи активизирует фантазию и изобретательность ученика. Примеров подобного рода достаточно в предлагаемом пособии.

В организации фактуры гармонической ткани задач большое значение имеет **контурное двухголосие**. Пара **мелодия + бас** даже без участия средних голосов способна служить средством организации процесса движения и сменяющего его покоя.

Принципиально важным здесь является учёт интервалов **на сильных долях тактов** – преобладание **совершенных консонансов** в моменты каденций и использование более насыщенных звучностей в интервалах в развивающих разделах формы.

На слабых долях тактов (или в лёгких тактах) критерий отбора интервалов другой – здесь в крайних голосах используются интервалы с учётом наиболее удобного мелодического движения к сильным долям тактов.

СРЕДСТВА, СОСТАВЛЯЮЩИЕ ОСНОВУ ГАРМОНИЧЕСКОЙ ТКАНИ

1. **Гармоническая горизонталь** – ощущение *временного потока*, который создаётся гармонией. Она включает:

- Систему **гармонических функций**. Именно они обеспечивают чередование *движения и покоя*: **тоники** как выражение состояния *покоя*, **доминанта** – движение *к тонике*, **субдоминанта** – движение *от тоники*.

Каждая из гармонических функций может иметь различную степень активности. Так, **тоники** может быть **закрытой** – выразить состояние полного покоя⁴, не ожидающего продолжения, и **открытой** – предполагающей дальнейшее движение⁵. Столь же разнообразно могут быть представлены и остальные элементы гармонического процесса.

- Систему **мелодических функций** – отношение мелодических устоев и подкрепляющих их неустоев внутри каждой мелодической линии.

Мелодические функции своим действием могут преобразовывать смысл привычных гармонических структур, варьировать и изменять их связи. Благодаря активизации мелодических функций вертикальные структуры могут

⁴ Как в начальной теме траурного марша из Второй фортепианной сонаты Ф. Шопена или песне Ф. Шуберта «Блуждающие огоньки».

⁵ Как в завершении пьесы Р. Шумана «Отчего» из «Фантастических пьес».

обогащаться различного рода побочными тонами, становятся возможными диссонирующие созвучия в качестве гармонических устоев.

2. **Гармоническая вертикаль** – красочная составляющая гармонии.

Её образует:

- **Структура созвучий** и определяемый ею **фонизм**. Единство гармонического колорита или колористический контраст разных разделов формы выступают в качестве самостоятельного формообразующего средства. Это проявляется в отборе вертикальных структур определённого интервального строения и порождаемого ими гармонического колорита.

- **Модальная основа** гармонической ткани – важнейший формообразующий и выразительный фактор гармонии. *Пентатоническая, строго-диатоническая, условно-диатоническая, хроматическая, целотоновая* основа музыкальной ткани, звукоряды *октавные и неоктавные*, их смена, *переход одной модальной основы в другую* также служат фактором, создающим и гармоническую горизонталь или гармонический колорит произведения или его части;

- **Модальные позиции** ступеней лада, интервалов и аккордов, создающие многоцветие гармонического материала в музыкальном произведении;

- **Модальная природа** гармонической вертикали – отражение в интервальной структуре аккордов интервального состава опорного звукоряда. Каждому типу звукоряда соответствует свой тип созвучий⁶. Существуют созвучия *пентатонические*, аккорды *строгой диатоники* (бестритоновые септ- и нонаккорды), гармонии *условной* (альтерационной) *диатоники*, включающие в свой состав её гармонические элементы в виде «характерных» интервалов или аккордов, *целотоновые* созвучия, гармонии, отражающие в своём составе интервальное строение «симметричных» звукорядов. Смена этих типов созвучий создают условия для движения и обновления музыкального образа.

- **Система вертикальных функций** – особый тип функциональных отношений, возникающий внутри гармонического комплекса. Существование вертикальных функций особенно актуально для многозвучных гармоний, способных расслаиваться на более простые части – «*субаккорды*», каждый со своим, местным основным тоном, между которыми возникают конкурентные

⁶ Принцип *соответствия интервальной структуры созвучий и интервального состава модальной основы* (опорного звукоряда) постепенно приходит на смену прежней, казалось бы, незыблемой терцовой основе строения аккордов, превратив её лишь в частный случай строения вертикали.

отношения, и создаётся особое ощущение сложного *музыкального пространства*. Впрочем, и очень простые по структуре созвучия нередко могут представлять *сумму мелодических тоник*, уравнивающую роль каждого тона в консонирующем аккорде.

Ощущение временного потока, организованного по законам музыкальной логики, стало одним из открытий теоретиков 18 в., обосновавших принципы тональной системы, хотя ко времени теоретического осознания на практике эта система существовала уже не менее сотни лет.

Предлагаемое пособие ставит целью овладение студентами *ценностей тональной системы* как естественной основы гармонического языка. Конечно, средствами тональной системы далеко не исчерпываются выразительные возможности современного музыкального языка. Уже давно стала очевидной необходимость освоения разнообразных средств *новой модальности* – выразительных свойств музыкального языка, обогатившего язык европейской гармонии, начиная уже с венских классиков, и продолженного в музыке 19 и 20 веков⁷.

Конечно, решением гармонических задач не исчерпываются все формы воспитания гармонического мышления студентов. Весьма полезной здесь является система *творческих заданий*, помогающая ученикам выходить за рамки привычной тональной логики. К сожалению, она явно недостаточно разработана в наших учебниках и пособиях.

Не меньшую роль могут сыграть и задания по *анализу гармонической ткани*, особенно в сочинениях мастеров 19 и 20 века, чьи принципы музыкального языка далеко выходят за пределы тональной логики.

Крайне полезны и многочисленные виды упражнений *по игре на фортепиано*, если они развивают воображение и фантазию студентов, а не закрепляют практически уже «умершие» формы тональных стереотипов.

В данной работе предпринята попытка сформулировать методику решения гармонических задач, которая способствует развитию *творческого мышления* и приближает сознание студентов к постижению *логики тональной системы*, включая те её формы, которые дожили до наших дней.

К сожалению, на протяжении последних десятилетий в традиционном курсе гармонии закрепился другой, явно неплодотворный, путь. Здесь мелодия, предлагаемая для

⁷ Природа модальной системы и основы модальной техники изложены в работах автора настоящей работы В.П. Середы: «О ладе в музыке и «разладе» в теории музыки», — изд., Классика-21, М., 2010, «Как оживлять звуки и как открывать музыку», - «Классика-21», 2011, «Загадки гармонической ткани. «Новая модальность» в романсах С. Рахманинова», - Тамбов, 2013.

гармонизации, заранее сконструирована для подбора и подстановки известных гармонических оборотов – *проходящих, вспомогательных, прерванных, кадансовых, фригийских* – которые предлагается распознать студентам. При этом в таких мелодиях могут отсутствовать даже начатки интонационной логики, связывающей соседние фразы и гармонические обороты. Решение таких задач напоминает сборку «пазлов», где соседние обороты соединены механически, нередко вопреки музыкальной логике. Такой подход не имеет отношения к практическому освоению гармонии, необходимому как для творчества, так и для исполнительства.

Школьные правила гармонии фиксируют лишь внешние проявления музыкальной логики. В этих правилах свойствами нормы наделяются «*среднеарифметические*», «*статистически наиболее вероятные*» последовательности звуковых элементов и способы их связи, а все нетипичные, не отвечающие среднестатистическим показателям связи звуков исключаются из обихода, и объявляются запретными (либо разрешёнными лишь в порядке исключения). При этом в качестве распространённого объяснения такому факту нередко применяется тезис: «Это невозможно объяснить, это надо просто запомнить».

На практике целью традиционного курса гармонии в музыкальном училище (колледже) нередко становится лишь *подготовка студентов к экзаменам* – и выпускным, и приёмным в следующий этап музыкального образования. Поскольку требования этих экзаменов проводятся по давно установившимся и много лет не пересматриваемым требованиям, традиционная методика курса гармонии направлена на обеспечение этой неблагоприятной цели, имеющей лишь «*одноразовое*» применение. Главное в решении таких задач – подобрать к элементам данной мелодии подходящие гармонические обороты, не допуская «запретных» приёмов чередования и соединения аккордов. В итоге курс гармонии базируется на нескольких стойких мифах⁸, говорящих о «*дозволенном*» и «*недозволенном*» в курсе гармонии. Эти и подобные им мифы – результат искажённых представлений о смысле гармонии в музыке. Они являются результатом отсутствия не только научных представлений, но даже опоры на здравый смысл. В итоге на место объективной оценки качества решённой задачи приходит чистый субъективизм, а часто и произвол: всё решает вкус преподавателя, отдающего предпочтение одним приёмам перед другими, непривычными или незнакомыми ему или не соответствующими традициям той школы, которую он прошёл.

Положение, сложившееся здесь, нельзя считать нормальным. Чем, кроме случайности или произвольного выбора, можно объяснить факт, что приёмы, разрешённые в одних учебных заведениях, запрещены в других? Более того, нередко то, что допускает один педагог, запрещается ученикам из параллельной группы. Ученику приходится поневоле изучать не гармонию в музыке, а вкус и пристрастие определённого педагога или традиции, сложившиеся в определённом учебном заведении.

⁸ К числу этих мифов относятся:

- Любая задача должна начинаться с тоники;
- Недопустимо начало с кадансового квартсектаккорда;
- Нельзя брать субдоминанту после доминанты;
- Доминантсептаккорд в основном виде можно применять только в каденции;
- Любой аккорд – даже стоящий на самой короткой и последней доле такта – должен быть иметь «правильное» расположение и «правильное» удвоение;
- Невозможно движение голосов параллельными октавами и квинтами (исключая «моцартовы» квинты и октавы крайних голосов в заключительной каденции).

Одним из условий достижения гармонии в музыкальной ткани остаётся анализ интонационного содержания голосов **тематических**, с учётом **их жанровой основы** и **образного строя**.

В существующей методике курса гармонии упускается из вида такое важное обстоятельство, что гармоническая ткань – не «забор» из аккордов, соединённых по правилам голосоведения, а, прежде всего, **ансамбль мелодий**, каждая из которых имеет не только **гармоническую**, но, в большей или меньшей мере, и **тематическую функцию**.

Ни в одном учебнике гармонии не содержится установки на сознательное противопоставление и связь стадий **движения** и **покоя**, разграничение и взаимодействие **тяжёлых** и **лёгких** тактов, анализ **синтаксического строения мелодии**, а также её **сюжета**, определяющего **логику** её интонационного содержания. В результате нередко ученику (а то и педагогу) непонятен смысл механизма, обеспечивающего самое ценное свойство музыки – её возможность передавать **развитие мысли и чувства, разнообразные движения и жесты в танце, нарастание и убывание звуковой массы, речевые интонации и формы речевого общения**.

Качество мелодий, представленных в действующих учебниках для гармонизации – личная заслуга авторов, результат их творческой и педагогической одарённости.

Большое число учебников построено на материале, в полной мере отвечающем критериям **музыкальности**. Можно назвать «Практические задания к курсу гармонии» — коллективный труд педагогов Института им. Гнесиных⁹ (1978 г.). Этим критериям отвечают и многие мелодии из «Бригадного» Учебника гармонии¹⁰, особенно из его второй части, «Задачи по гармонии» А.Н. Мясоедова¹¹, «Сборник задач по гармонии» В. Беркова и А. Степанова¹², «Учебник гармонии» А. Ф. Мутли¹³. Многие из них используются в качестве материала в данной работе.

⁹ В. Кириллова, Л. Наумов, А. Степанов, В. Таранущенко. Практические задания к курсу гармонии. Изд. Министерства культуры РСФСР, Москва, 1976.

¹⁰ И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. Учебник гармонии. – Издательство «Музыка», М. 1969. Название «бригадный», сохранившееся до наших дней, отражало существовавший в 30-е годы бригадный метод разработки научных и технических идей. В данном случае авторы составляли бригаду профессоров Московской консерватории.

¹¹ А. Мясоедов. Задачи по гармонии. Издание четвёртое, дополненное. – М., «Музыка», 1994.

¹² В. Берков, А. Степанов. Задачи по гармонии. – Издательство «Музыка», М. 1973.

¹³ А. Мутли. Сборник задач по гармонии. – Издательство «Музыка», Москва, 1979.

Главным условием является здесь *качество учебного материала*, позволяющего студентам ясно видеть все факторы движения, ощущать различие долей такта и разницу «веса» «тяжёлых» и лёгких» тактов, различное ритмическое наполнение крупных и мелких синтаксических построений. Не менее важно и чёткое понимание *интонационного «сюжета» мелодии и интонационных связей голосов* гармонической ткани.

Однако нередко педагоги вынуждены обращаться к пособиям, материал которых ориентирован на особый стиль «школьной музыки». Стиль этот трудно назвать музыкальным, поскольку он рассчитан лишь на формальное усвоение условных правил, а стиль дидактических материалов слишком далек от норм, принятых в живой музыке.

Следует искать способы, позволяющие приблизить методику решения гармонических задач к реальной музыкальной логике, добиваться того, чтобы в ней сохранилось самое ценное свойство музыкального языка – его способность передать *суть жизни* – её *движение, обновление, преобразование*.

Необходимость выявлять интонационный сюжет нередко упирается в неясность критериев определения *цезуры*. Некоторые учебники относят к таким критериям вполне случайные признаки – такие, как *пауза, устойчивый звук, долгая нота*. Такие признаки могут сопутствовать цезуре (а могут и не сопутствовать), но не они её создают.

Наиболее бесспорными признаками цезуры являются, по мнению автора, два момента:

- **Начало повтора** мелодического материала;
- **«Точка покоя»** – звук или доля такта, на которую приходится *начало последней гармонической функции* во фразе.

Если повтор начинается вслед за «точкой покоя», возникает глубокая и бесспорная цезура. Но даже и между интонационно контрастными элементами темы, которые, в силу своего различия, стремятся слиться с одну структуру, точка покоя способна создать весомую цезуру.

ОСОБЕННОСТИ СИСТЕМЫ ОБОЗНАЧЕНИЙ

В данном пособии используется система обозначения границ фраз и **точек покоя**:

- *Границы фраз* обозначены фразировочными лигами,

- «Точки покоя» обозначены знаком «п» («покой», как читалась эта буква в старой славянской азбуке).
- Знаком (п) («точка покоя», заключенная в скобки), отмечены мелодические устои, которые следует *преодолеть средствами гармонии, ритма и голосоведения*;
- Пунктирными скобками отмечены *имитации* элементов ведущего голоса в сопровождающих.

Обозначения фраз и точек покоя в данной работе отражают мнение автора о синтаксическом строении мелодий, в соответствии с которым строится и их гармоническое оформление. Естественно, что возможны и другие варианты фразировки, соответствующие другому представлению о жанровой природе и образному строю мелодий, и для их оформления возможны другие варианты гармонизации. Важно, чтобы при этом сохранялась логическая связь всех элементов фактуры, и решение не ограничивалось подбором стандартных гармонических оборотов под стандартные мелодические фигуры.

В композиторской практике сложилось чёткое различие в отношении к гармониям, стоящим на *сильной* и на *слабой* долях такта (а также в *тяжёлых* и *лёгких* тактах). Гармонии, занимающие сильные доли, ценятся за *полноту, свежесть, новизну фонизма* и его *стилистическую оправданность*. Вертикальные структуры на слабых долях ценятся за убедительное и интонационно оправданное *мелодическое движение* голосов, обеспечивающее связь с опорными гармониями. Поэтому в реальных музыкальных произведениях на слабых долях и лёгких тактах чаще появляются аккорды *неполные* или с *«неправильным» удвоением*, созвучия *неопределённой структуры* и гармонической функции, а также *кластеры*, если достигается главная основа их связи их с опорными гармониями – *осмысленность мелодических линий*.

Для достижения выразительности голосоведения, ясности функций голосов необходимо преодолеть сложившуюся в учебной практике традицию, согласно которой на начальном этапе курса гармонии используются мелодии, состоящие *только из аккордовых звуков*, и лишь изредка допускаются неаккордовые звуки, отмеченные звёздочками. Между тем, целый год, в течение которого студенты колледжа проходят курс элементарной теории, они имеют достаточно возможностей, чтобы разобраться в природе неаккордовых

звуков и научиться самостоятельно их находить, определять и использовать в своих творческих работах, а впоследствии – в решении гармонических задач.

Применяя неаккордовые звуки (преимущественно в виде *вспомогательных* или *проходящих* на слабых долях) начинающий гармонизатор может добиться *отражения интонаций ведущего голоса* в сопровождающих. При этом важно избегать использования *случайных, «одноразовых» интонаций*, не имеющих отзвука в ведущем голосе или в соседних фразах.

Использование *неаккордовых звуков* вытекает из осознанного отношения к средствам, обеспечивающим движение в музыке. Неаккордовые звуки на слабой доле такта, в основном, вспомогательные и проходящие, дают возможность добиться связности тяжёлых и легких тактов и преодолеть возникающие в *точках покоя* ритмические *застои*. Что касается задержаний, то они часто являются средством для построения *каденционных рифм*.

Особый вопрос возникает об *удвоениях* в трезвучиях и их обращениях. В действующих пособиях и учебниках нет чёткой позиции по этому вопросу. Почему в главных трезвучиях следует удваивать основной тон, в сектаккордах – приму и квинту, а в трезвучии VI ступени или сектаккорде II ступени «допускается» удвоение терции?

Между тем, удвоение основного тона в тонике или субдоминанте – вовсе не непреложный закон. В музыке немало примеров, где в тонике удвоены терции или квинты. Удвоения терций в мажорной или минорной тонике подчёркивает её неустойчивость, так как усиливает роль *модально активных ступеней*, образующих терцовый тон, имеющий высокую позицию в мажоре и низкую в миноре. Более того, такая тоника зачастую бывает усложнена побочными тонами. Это меняет смысл тонической функции, превращает её из «зоны покоя» в элемент движения, делает «открытой», устремлённой к продолжению и развитию, чем отличает её от стандартного удвоения примы в тонике «закрытой», не стремящейся к продолжению. То же и в трезвучиях субдоминанты и доминанты.

Более радикальный ответ на смысл и необходимость удвоения в аккордах связан с пониманием *модальных позиций*, которые имеют тоны аккорда. Наиболее спокойно и уравновешенно звучат гармонии, в которых удваиваются *нейтральные ступени лада* – те, что образуют с тоникой *чистые* интервалы. В гармониях тоники, субдоминанты и доминанты это основной и квинтовый тоны, в трезвучиях и сектаккордах II, III, VI ступеней – терции. Значительно реже

встречаются гармонии с удвоением звуков доминантового или субдоминантового тритона, полярных по своим модальным позициям.

Как правило, на начальном этапе курса гармонии предпочтение отдаётся голосам *гармоническим*. *Тематические* функции сопровождающих голосов в таких задачах поневоле сглажены, и могут на протяжении задачи меняться, превращаясь из *удвоения* в *противодвижение*, останавливаясь на время в качестве *педали* или превращаясь в *имитирующий* голос.

Что касается *контрапунктирования*, то возможность для него предоставляется в более сложных темах курса. Важно лишь, чтобы структура ведущего и других голосов не напоминала «буриме» — бессмысленный набор интонаций, связанных лишь размером и тональностью (что нередко можно увидеть в некоторых новых учебниках, изданных в последнее время).

По мере прохождения курса мелодический материал, предлагаемый для гармонизации, становятся интонационно богаче, что допускает более активное использование отдельных элементов *ведущего* голоса для обогащения интонационного материала сопровождающих голосов.

В каждой новой теме, изучаемой в курсе гармонии, появляются установки, связанные с расширением возможностей применяемых средств. Многие из них касаются обогащения структуры вертикали благодаря внедрению неаккордовых звуков, появления «мнимых» аккордов, образованных задержаниями, или обогащённых альтерациями. В их отборе особенно важен учёт ***модальной природы аккордов*** – отражения в структуре вертикали интервального строения модальной основы.

Фактура гармонической ткани задач ориентирована на ***принципы хорового письма***. Из этого вытекает обязательное требование ***пропевания*** условия задачи для определения её структуры, выявления зон ***движения*** и ***покоя***¹⁴. Пропевание каждого написанного голоса помогает оценить его мелодическую выразительность и построить интонационную связь с другими голосами. Итоговым способом оценки качества выполненных работ является их ***хоровое исполнение***.

¹⁴ Польза от такого пропевания намного превосходит по своему результату анализ мелодии «глазами»: то, что пропето, осознаётся как «голос души», а то, что лишь увидено – как «неумелые попытки ума».

Предлагаемые здесь образцы решений основаны на материале, заимствованном из указанных выше пособий, изданных в разные годы. В отборе материала для данной работы автор руководствовался собственным представлением о музыкальных достоинствах мелодий, предлагаемых для гармонизации.

Приведённые варианты решений в ряде случаев не совпадают с обозначенными в условиях задач гармоническими средствами, не всегда учтены и обозначенные звёздочками неаккордовые звуки. Как правило, здесь не учитывались и лиги, предлагаемые некоторыми авторами задач. В большинстве случаев они обозначают скорее приёмы артикуляции, а не логическую фразировку, и в некоторых случаях просто могут сбить с толку ученика, решающего задачу.

Большинство условий задач, представленных в этом пособии, отвечают, по мнению автора, критериям *музыкальности*. Автор надеется, что такими выглядят в глазах читателей и их решения.

ОБРАЗЦЫ РЕШЕНИЯ

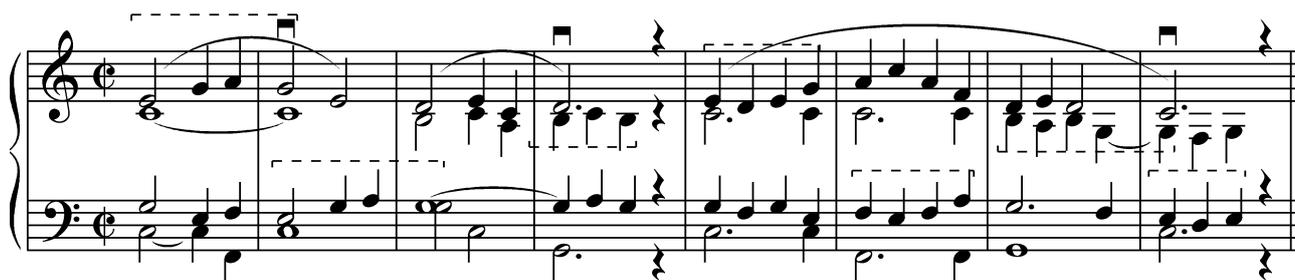
ТРЕЗВУЧИЯ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

Пример 1. (А.А. Степанов)



Так выглядит стандартный вариант решения, соответствующий школьным правилам. В качестве недостатков можно указать несколько механический ритмический рисунок с регулярными «застоями» и неясность *тематических функций* голосов.

Пример 1а.



«Вольности», допущенные в данном варианте решения, позволили выявить *тематические функции* голосов, а также разграничили «вес» *тяжёлых* и *лёгких* тактов. В 1-2 и 5-6 тактах второго предложения в партии тенора возникает *имитация* ведущего голоса, ради чего потребовалось и отступление от строгих норм расположения аккордов на слабых долях тактов. Более связанными с помощью рифмы стали и каденции.

Пример 2. (А.А. Степанов)

Мелодический рисунок сопровождающих голосов обладает выраженными *тематическими функциями* и имеет интонационные связи с *ведущим голосом*.

Альт в первых двух фразах служит *удвоением* ведущего голоса, затем эта функция передаётся *тенору*, который поначалу служил *педалью*.

Ощущение «преждевременной тоники» в такте 11 преодолевается средствами гармонии (K_{46}) и ритмической активностью средних голосов в следующем такте.

Пример 3 (В.А. Кириллова)

В партии тенора хорошо заметны функция *противодвижения*, а затем и *контрапункта* к мелодии. Во втором предложении контрапунктирующая интонация повторяется в альте и имитируется тенором. Кадансирование на гармонии тоники в тактах 5 и 6 второго предложения не приводит к торможению процесса, так как приходится на самые короткие, «лёгкие» элементы синтаксиса, возникающие в момент развития. Эти «облегчённые» тоники не могут испортить эффект от появления заключительной тоники в суммирующем построении.

Пример 4 (В.А. Таранущенко).

Сюжет этой короткой, но выразительной мелодии построен на обновлении интонационного материала. Важно, чтобы уже в рамках второй фразы в средних голосах была подготовлена интонация заключительной фразы ведущего голоса. В результате и синтаксическая структура, и взаимодействие

голосов, и интонационная связь разных фраз выстраиваются в цельную структуру. Строение вертикали на лёгких долях тактов 1 и 3 подчиняется логике мелодического движения, где тенор, *удваивает* мелодию на фоне *педали* в альте.



ТРЕЗВУЧИЯ И СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

Пример 5 (А.Ф. Мутли)

Здесь приводятся несколько примеров решения этой задачи, различающихся соотношением *тематических функций* сопровождающих голосов с ведущим.

В первом варианте заметна тематическая функция *удвоения* мелодии, возникающая в одном из средних голосов.

Начало второго предложения интересно терцовой последовательностью гармоний, соединённых плавно нисходящим басом с использованием проходящих септим.

Пример 5а (А.Ф. Мутли)

В этом варианте бас во втором предложении служит *противодвижением* ведущему голосу. Его гаммообразный рисунок построен с помощью проходящей септимы в тонической гармонии. В такте 6 тенор создаёт *имитацию* начальной интонации. В результате период приобретает структуру дробления с замыканием.

Пример 5б (А.Ф. Мутли)

Нисходящая гамма баса в начале второго предложения *имитируется* парой средних голосов в последних тактах.

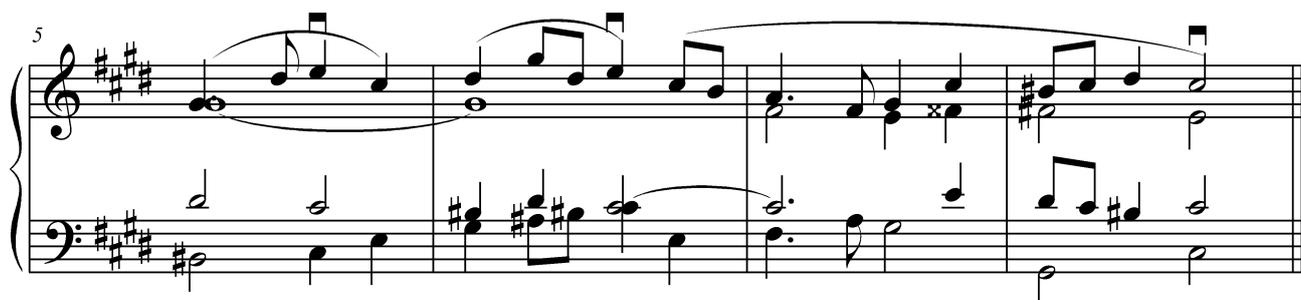
Пример 6 («Бригадный» учебник)

Способ гармонизации затакта вызван желанием сберечь тоническую функцию на сильно доле. Применение его во втором предложении испортило бы эффект прерванной каденции, которая преодолевает здесь «точку покоя» на мелодическом устое в 8 такте, чему способствует и ритмически активный дуэт баса и средних голосов в дополнительной плагальной каденции.

Пример 7 («Бригадный» учебник)

Использование начальной интонации ведущего голоса в партии тенора в половинной каденции и в партии альты в заключительной каденции создаёт ясную каденционную рифму.

Пример 8 (В.А. Кириллова)



Обращает на себя внимание дуэт крайних голосов, в котором у баса чередуются функции удвоения и *противодвижения*, звучащие на фоне *педали* в средних голосах.

Пример 9 (В.А. Кириллова)

Неквадратная синтаксическая структура задачи 3+3+2+2+3 содержит *рифму* третьего, шестого и последнего тактов, построенную на гармонических оборотах, состоящих из главных трезвучий, что выделяет их среди плавного, связанного движения других тактов. Интонации ведущего голоса, звучащие на фоне *педали* альты, находят отражение поочерёдно в разных сопровождающих голосах.



Пример 10. (В.А. Кириллова)

Бас в первой фразе *удваивает* мелодию на фоне выдержанных средних голосов. Во второй фразе более активна пара «сопрано-тенор», в третьей и четвёртой фразе более активна пара «сопрано-альт», а последняя фраза восстанавливает особую роль *удвоения* в крайней паре голосов. Заключительная каденция *рифмуется* с окончанием третьей фразы.

Пример 11. (Л.П. Наумов)

Речевая жанровая природа мелодии, с её неквадратной структурой, и «пятидольник», редкий в задачах начального этапа, представляют определённую трудность для выбора функций и построения контурного двухголосия.

В трёх тактах второго предложения использованы «запрещённые» в школьной гармонии последовательности – доминантовые гармонии мелодического минора переходят в субдоминантовые на основе плавного голосоведения.

СКАЧКИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ТРЕЗВУЧИЙ И СЕКСТАККОРДОВ

Предлагается сравнить два решения:

1) Пример 12 («Бригадный» учебник). Решение, выполненное в соответствии с нормами школьных правил. Здесь не обеспечено гармоническое и ритмическое различие тяжёлых и лёгких тактов, не обеспечен перевес тяжёлых тактов, а тоническая гармония появляется преждевременно, на слабой доле предпоследнего такта:

2) Пример 12а. Решение, в котором такое различие достигнуто: начало с кадансового квартсекстаккорда облегчает первый такт и подчиняет его второму, «тяжёлому», а преодоление «досрочной» тоники в такте 6 достигнуто введением проходящей септимы в басу.

Пример 13 («Бригадный» учебник)

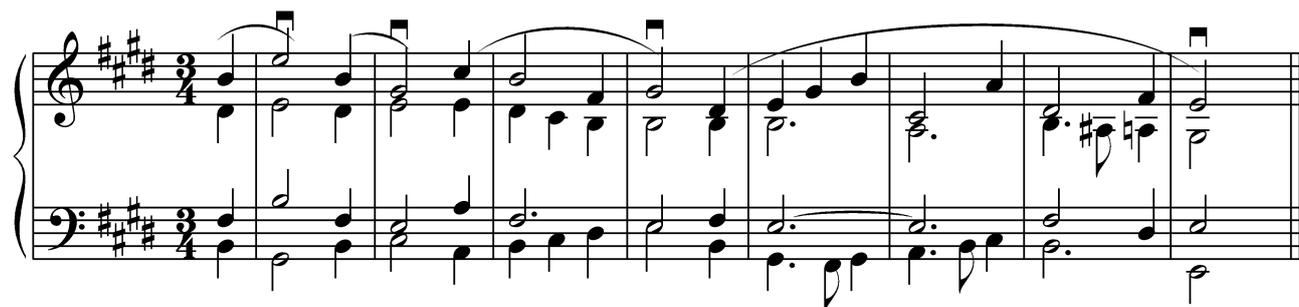
Разрешение начального доминантсептаккорда в гармонию VI ступени никак не назовёшь «прерванным оборотом» — он ничего здесь не прерывает, а, наоборот, связывает гармоническую последовательность, сберегая тоническую гармонию в конце первой фразы. Одновременно он облегчает вес первого такта и подчиняет его второму, «тяжёлому». Такую же роль играет ритмическое

дробление и мелодическое движение баса и альты в нечётных тактах, подчиняя их чётным, «тяжёлым» тактам.

Активизация ритма баса в начале второго предложения ослабляет гармонию тоники и усиливает стремление к заключительной тонике последнего такта.

Пример 13а

Вариант решения 13а имеет более логичную синтаксическую структуру – двойное суммирование, которая усиливает вес заключительной тоники.



Пример 14. (В.А. Кириллова)

Противодвижение крайних голосов на фоне *педали* в альте или малоподвижных средних наблюдается на протяжении всей задачи.

Появляющаяся в начале второго предложения (такт 9) тоническая гармония с «неправильным» удвоением терции звучит весьма органично, поскольку оно ослабляет тоническую функцию в лёгком такте и подчиняет её субдоминанте в десятом, «тяжёлом».

Ритмические фигуры голосов в заключительном разделе задачи используют интонации каденционных оборотов первого предложения.



ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

Пример 15. (В.А. Кириллова)

Элементы мелодического рисунка *ведущего* голоса отражаются в виде *имитаций* в тактах 2, 3, 8 и 10. Нестандартное удвоение терции в гармонии субдоминанты в такте 2 звучит органично, так как оправдано *имитацией*.

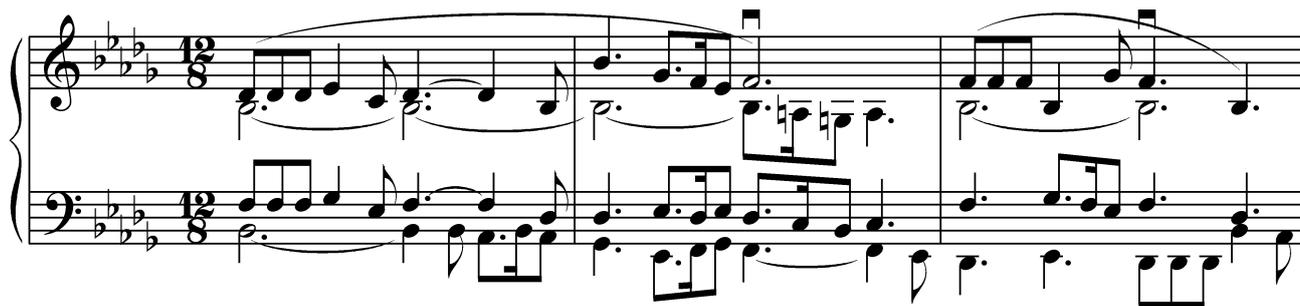


Имитации альты в такте 2 и тенора в такте 8 позволяют преодолеть застойный ритм тяжёлых тактов и создают естественную интонационную связь голосов.

Пример 16. (Л.П. Наумов)

Условие задачи даёт возможность противопоставить главный устой – *минорную* тонику в первом предложении местному устою на *мажорной* доминанте.

«Доминантовый лад» в начале второго предложения, с опорой на гармонию *мажорной* доминанты, контрастирует с «тёмной» субдоминантовой гармонией. Интонационная связь соседних фраз построена на рифмующихся ритмических фигурах и *имитации* материала мелодии. В последней фразе – утверждение ядра темы.



Пример 17. (В.А. Кириллова)

Мелодия задачи имеет ясную синтаксическую структуру – двойное суммирование.

Решение основано на простом и понятном рисунке голосов музыкальной ткани: бас представляет *противодвижение* к мелодии, средние голоса – либо *педаль*, либо голоса чисто гармонические.

Каденционная рифма основана на вспомогательных созвучиях.

Функциональную связь созвучий усиливает мелодическое движение на *слабых* долях тактов.

Пример 17а.

Пример 18. (В.А. Кириллова).

Задача в двухчастной репризной форме, с синтаксической структурой мелодии – 3+3+2+2+4. В двух предложениях первого периода два первых «лёгких» такта подчиняются третьему – «тяжёлему», его вес подчеркнут гармонией с задержанием. Средний раздел опирается на «доминантовый» лад с опорой на трезвучие мажорной доминанты, контрастирующей с минорной тоникой. Репризный раздел усиливает выразительность *ведущего* голоса благодаря его удвоению в дециму в партии баса.

ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАКОРДА

Пример 19 (А.Ф. Мутли).

Первый такт начальной фразы, содержащий «неправильное» удвоение тонической гармонии, делает её «открытой», подчиняет движение устремлено к опорной доминанте второго такта. Такую же роль играет и «неправильное» удвоение в тоническом секстаккорде на третьей доле третьего такта – оно тоже звучит органично, и тоже ослабляет устойчивость третьего такта, способствуя акценту на кадансовом квартсекстаккорде.

Плавный, поступенный рисунок баса во втором, суммирующем предложении способствует непрерывности движения к заключительной тонике:

Пример 20 (В. А. Кириллова).

Очевидный различный вес тактов *чётных* и *нечётных*: нечётные – лёгкие, чётные тяжелые. Разницу их веса определяет непривычный для школьной системы гармонии выбор функций – начало с кадансового квартсектаккорда, который плавным движением голосов приводит к тоническому сектаккорду второго («тяжёлого») такта. Гармония тоники в начале второго, суммирующего предложения облегчена с помощью плавного поступенного хода баса, преодолевающего все возможные случаи «торможения». Мелодия окончания первой фразы рифмуется с партией тенора в последнем такте.



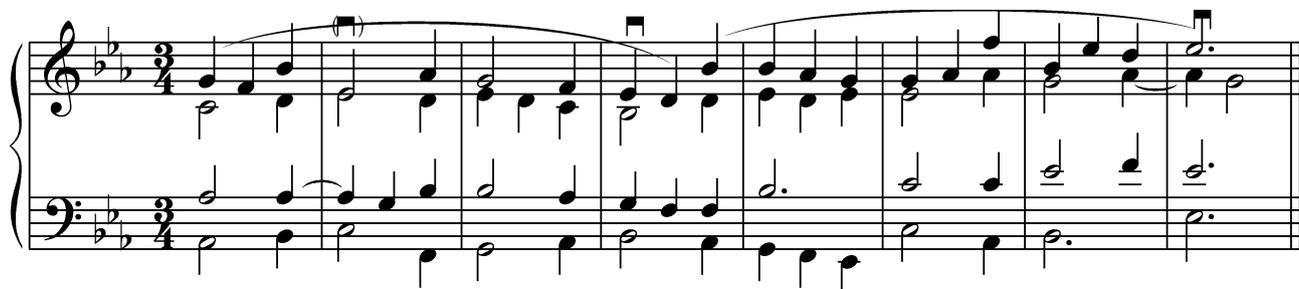
Пример 21. (В.А. Кириллова)

Мелодия задачи устремлена к третьей доле первого, второго, четвёртого и пятого тактов – консонирующей гармонии доминанты. Акценты на третьей доле хорошо подготовлены поступенным движением баса, имеющего ярко выраженный характер *противодвижения* к мелодии. Ощущение обновления создаётся разнообразными вариантами этой гармонии. Тем более свежо звучит прерванный оборот и нестандартное гармоническое завершение задачи. Два такта второго предложения содержат вертикальную перестановку голосов первого такта.

ПЕРВАННЫЙ ОБОРОТ

Пример 22 (А.Ф. Мутли)

Первый, «лёгкий» такт не должен гармонизоваться тоникой – иначе он «перетянет» акцент на себя. Задержание в мелодии первого такта отзывается в партии тенора во втором такте и служит основой для *каденционной рифмы*.



Пример 23 (А.А. Степанов)

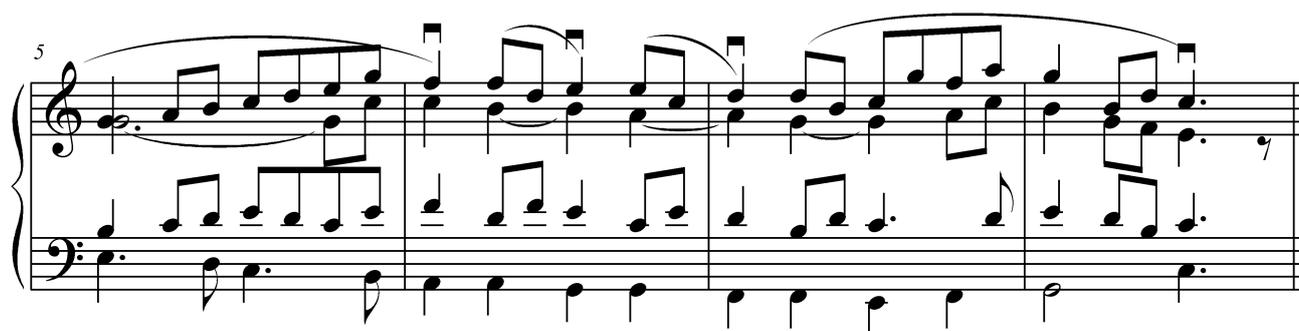
Бас в первом предложении образует *противодвижение к мелодии*, во втором – преимущественно *удвоение*. Мелодическая фигура в пунктирном ритме образует каденционную рифму.



Пример 24 (А.Ф. Мутли)

Затактный *кластер* органически вписывается в рисунок голосов, создавая удвоение баса, имеющего функцию *противодвижения к ведущему голосу*.





Пример 25 (А.Ф. Мутли)

Предлагается сравнить два варианта решения:

№ 25, соответствующий строгим нормам голосоведения (вариант содержит несколько непреодоленных «застоев» в моментах цезур);



№25a – здесь эти недостатки преодолены с помощью ритмического дробления и свободного выбора гармонии на первых половинах тактов.





ОБРАЩЕНИЯ СЕПТАККОРДА II СТУПЕНИ

Пример 26 (А.Ф. Мутли)

Голосоведение в начале двух первых фраз основано на удвоении ведущего голоса басом. Во второй фразе бас образует свободную имитацию начала мелодии.

Во втором предложении бас и мелодия находятся в *противодвижении*. Здесь возникает цепь *субсистем* с устоями на гармониях побочных ступеней.

Пример 27 («Бригадный» учебник)

Структура мелодии содержит лишь два тематических элемента, но оба они получают активное развитие в фактуре задачи. Начальная интонация *ведущего* голоса образует *канон* с басом. Второй элемент темы многократно имитируется.



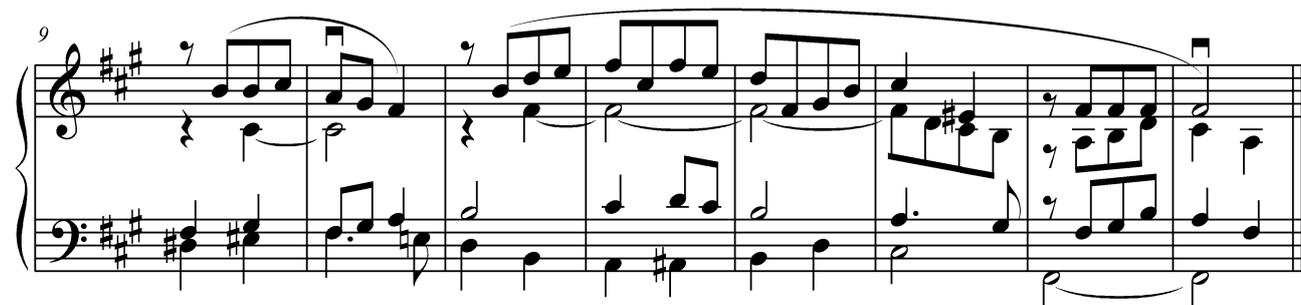
Пример 28 (А.А. Степанов)

Очевидны и *речевая* природа основной мелодии, и вокально-хоровой характер фактуры. Интонационное родство соседних фраз базируется на нисходящих разрешениях септимы в обращениях Π_7 и сходных с ними задержаниях.



Пример 29 (В.А. Кириллова)

Начальный оборот с характерным плагальным разрешением Π_{56} в тонику повторяется в следующей фразе, в *субсистеме* на её параллели. Бас – *противодвижение* к мелодии. В заключительной каденции средние голоса утверждают *главную интонацию* мелодии.



Вариант второго предложения:

ДОМИНАНТОВЫЙ НОНАККОРД

Пример 30 (Бригадный учебник)

В основе мелодии – цепь звеньев секвенции с новым устоем в каждом звене. В первом звене субсистема с опорой на гармонию субдоминанты, во втором – опорной гармонией становится II ступень.

Задержание к терции D_9 обогащает его краску элементом полигармонии.

Пример 31 (В.А. Кириллова)

Простая, но весьма логичная мелодия задачи особенно интересна гармоническим наполнением с различными вариантами прерванных оборотов.

Особенно заметны здесь краски *медиа́нт* – сначала трезвучие VI, затем – III ступени, свежесть минорной, но светлой краски, которых раскрывается в сопоставлении с тёмной, но мажорной субдоминантой в такте 6.

Пример 32 (А.Н. Мясоедов)

Вариант второго предложения:

Особенность функциональных отношений в этой задаче состоит в движении от тоники: гармонии субдоминанты в *тяжёлых* тактах после тонической гармонии в *лёгких*. Особенно выразительно звучит заключительный плагальный оборот.

В рисунке фактуры весьма заметно *противодвижение* мелодии и баса на фоне почти неподвижного алта – *педали*.

АККОРДЫ ПОБОЧНЫХ СТУПЕНЕЙ

Пример 33 (А.Ф. Мутли)

Разнообразие красок создаётся чередованием разных видов минора с образованием субсистем на побочных ступенях. Особенно ярко сопоставляется светлая, мажорная доминанта в мелодическом миноре и «темные», низкие VI и III ступени натурального минора. Красочный эффект усиливается плавным голосоведением. Интересна фактура задачи: в первом предложении бас – *противодвижение* к ведущему голосу, тенор – *контрапункт*. Во втором предложении бас *удваивает* мелодию.

Вариант обозначения

Пример 34 (А.Ф. Мутли)

Хоральный склад фактуры, где волнообразному рисунку ведущего голоса противопоставлен постепенный нисходящий бас, хорошо выявляет своеобразное звучание медиант, особенно заметное при сбережении тоники.

Преобладающей диатонике первого предложения противопоставлена хроматика второго.

Пример 35 (А.Н. Мясоедов)

Интонационное единство мелодии строится на секвентном развитии материала. Главные «действующие лица», как и во многих других задачах – крайние голоса. В данном примере они образуют то параллельное, то встречное движение.

Пример 36 (А.Н. Мясоедов)

Особенность гармонического материала – контраст минорной тоники и «тёмных» по своей модальной позиции мажорных гармоний VI, III и VII ступеней, а также светлой мажорной доминанты в половинной каденции.

АККОРДЫ ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ

Пример 37 (А.Ф. Мутли)

Мелодия содержит два контрастных тематических элемента: в первой фразе нисходящий хроматический ход, во второй – взлёт по звукам аккорда и его компенсация нисходящей диатонической гаммой.

Во втором предложении их интонации объединяются. Бас по преимуществу удваивает мелодию, тенор и альт – типичные гармонические голоса.

Пример 38 (А.Ф. Мутли)

Мелодический материал в данном примере весьма пластичен, и *тематические* функции весьма активны. *Имитация* начального ядра темы партией тенора звучит на фоне контрастного рисунка нисходящего баса.

Во втором предложении на *имитацию* начальной интонации мелодии в теноре накладывается *имитация* материала ведущего голоса в альте. Суммирующий четырёхтакт во втором предложении основан на непрерывном гармоническом развитии.

Пример 39 (Л.П. Наумов)

Речевой тип мелодии определяет фактуру задачи, построенную на взволнованных *имитациях* ведущего голоса, интонации которого сначала отражаются тенором и альтом, а во втором предложении к ним подключается и бас. Активности функционального сопряжения аккордов способствует размещение тонической гармонии в лёгких, нечётных тактах, а также насыщенность голосов хроматизмами, а аккордов диссонансами.

Пример 40 (А.Н. Мясоедов)

Данный пример, как и предыдущий, основан на *имитациях* ведущего голоса, возникающих поочерёдно в разных сопровождающих голосах. Но здесь преобладает *вокальная* природа гармонической ткани с характерной для неё *диатонической* основой.

Во втором предложении модальная основа хроматизируется, и кульминация приходится на наиболее тёмную, «неаполитанскую» гармонию.

Второе предложение расширено, «точка покоя» на третьей доле такта 8 преодолена эллиптическим оборотом.

The musical score for Example 40 consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 8. The music is written in a 4/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The piece concludes with a fermata over the final chord in measure 8.

Пример 40а

Имитация баса в начальных тактах первого предложения помогает преодолеть застой на вторых долях такта и заключить точки покоя в скобки.

This musical score is identical to the one for Example 40, showing measures 1 through 8. It features the same 4/4 time signature, two-sharp key signature, and piano accompaniment with melodic and harmonic lines in both staves, ending with a fermata in measure 8.

Пример 41 (А.Н. Мясоедов)

Как и в примере 40, мелодия задачи, построена из однотипных интонаций инструментального характера, весьма удобна для построения *имитационной* фактуры. Цепь *имитаций*, с опорой на диссонирующие гармонии, поддерживает непрерывное развёртывание материала, приводящее к хроматической кульминации в прерванном обороте (такт 8).

МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

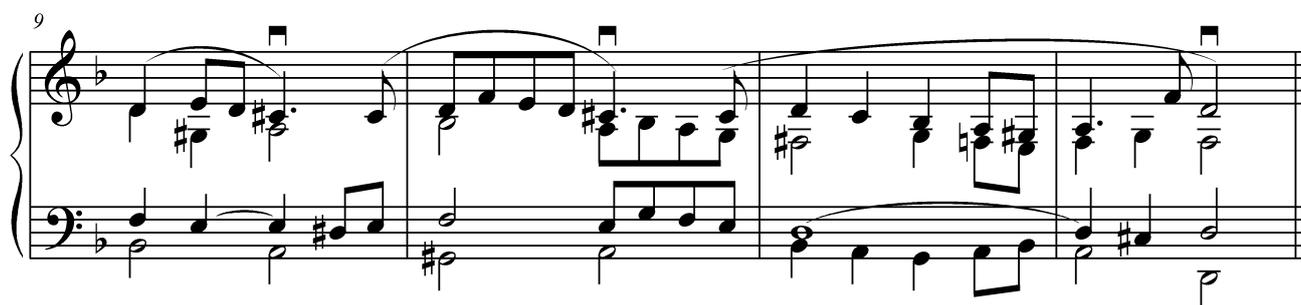
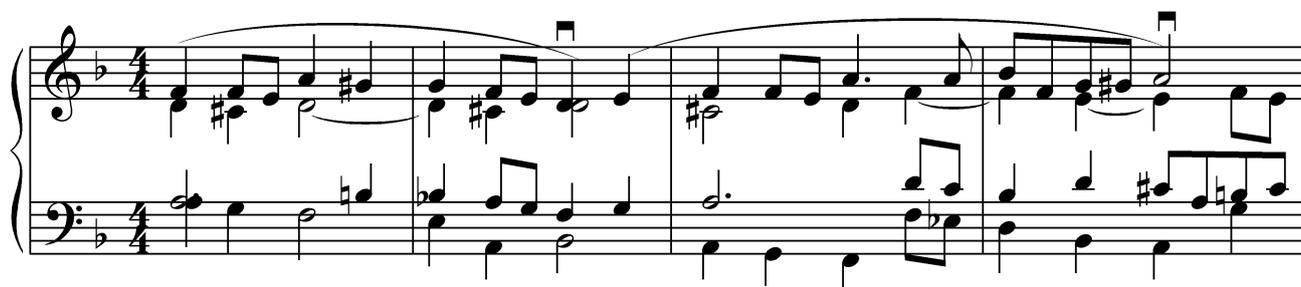
Пример 42 («Бригадный» учебник)

Рисунок фактуры в задаче очень простой. Активность проявляют голоса крайние, где бас находится постоянно в *противодвижении* к мелодии. Средние голоса выполняют чисто гармонические функции, хотя во втором предложении роль тенора и альты возрастает.



Пример 43 (А.Н. Мясоедов)

Три предложения периода имеют разную синтаксическую структуру: первое – периодичность 2+2, второе и третье – суммирование 1+1+2. *Диалог ведущего голоса и тенора* во втором и третьем предложениях, основанный на *имитациях*, позволяет преодолевать застои ритма в *точках покоя*.



Пример 44 (В.О. Берков и А.А. Степанов)

Жанровая основа мелодии – менуэт. В первом предложении начального периода мелодия звучит на фоне голосов чисто гармонических. Во втором предложении активизируются партии тенора (*контрапункт*) и альты (*удвоение*).

Начало второй части *двухчастной формы* – *предыкт* к репризе, построенный на *доминантовой педали* в басу, на фоне которого мелодия

ведущего голоса удваивается альтом и тенором. Голоса репризы наиболее активны: верхняя пара образует каноническую секвенцию с наиболее коротким интервалом имитации.

Пример 45 («Бригадный» учебник)

Материал задачи ориентирован на фактуру хорового склада, где основную роль играют крайние голоса, образующие *противодвижение*.

Несмотря на небольшие размеры, задача написана в двухчастной форме. Первый период повторного строения, модулирующий в тональность доминанты. Начало второй части построено на развитии ядра темы в виде модулирующей секвенции.

Завершение второй части основано на имитациях ядра темы.



Пример 46 («Бригадный» учебник)

Наиболее заметную роль играют крайние голоса, образующие *противодвижение*. Из средних голосов заметна *педаль* в альте.

Возможные цезуры, возникающие в первом и втором тактах в силу их сходства, преодолеваются плавным нисходящим басом.

Синтаксическая структура задачи – дробление с замыканием (4+2+2+4), где дробление образует развивающий раздел формы в виде модулирующей секвенции на интонациях изменённого ядра темы.

В кульминации заключительного четырёхтакта возвращается начальная интонация первого такта.



Пример 47 (А.Н. Мясоедов)

Хоральный склад гармонической ткани складывается из секвентного развития мелодии ведущего голоса, *противодвижения* баса и средних голосов, *удваивающих* то мелодию, то бас.

В начале второго предложения бас меняет роль *противодвижения* к мелодии на её *удвоение*. Отметим интонационные связи голосов.

Специально для «квинтологов» отметим параллельные квинты, возникающие через цезуру.

Пример 48 (А.Н. Мясоедов)

Весьма активной синтаксической структуре первого предложения ($2+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1$) противостоит суммирующее второе предложение.

Пример 49 (В.О. Берков и А.А. Степанов)

Задача написана в двухчастной форме.

Танцевальный характер мелодии имеет прообразом *мазурку*. Характер мазурки, с её типичными акцентами на второй доле такта и дроблением третьей доли, хорошо раскрыт в гармоническом сопровождении.

Вторая часть, передающая парный характер танца, построена в виде *канонической секвенции*, в первом звене которой участвуют крайние голоса, а в остальных двух инициатива переходит к нижней паре.

The musical score for Example 49 is presented in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows the initial melodic phrase in the treble clef and its accompaniment in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment, with the treble clef part featuring a more active melodic line. The third system concludes the piece with a final cadence in both staves.

Пример 50 (А.Ф. Мутли)

Мелодический рисунок ядра темы имеет сольный инструментальный характер и состоит из двух контрастных элементов: «взлёт» по звукам аккорда и волнообразный спуск по гамме.

Во второй части формы увеличивается роль второго элемента.

Все каденции рифмуются однотипными задержаниями в мелодии и их имитацией в средних голосах.

Пример 51 (В.О. Берков и А.А. Степанов)

Задача построена на материале хорального склада. Начало с кадансового квартсектаккорда, как и прерванный оборот во втором такте, выглядят здесь весьма органично, так как оттягивают появление тонической гармонии вплоть до каденции первого предложения.

Началу репризы предшествует ход баса, повторяющий характерный рисунок начала темы, удвоенный тенором и предваряющий возвращение кадансового квартсектаккорда.

Начальная интонация темы образует в прямом и обращённом виде контрапункт к сопрано в разных голосах и получает завершение в последнем двутакте.

Пример 52 (А.Ф. Мутли)

Фактура задачи хорового склада. Мелодия состоит из двух тематических элементов: нисходящее движение по звукам аккорда, замыкающее первый двутакт, и взлёт по звукам тоники, *проимитированный* тенором. Рисунок второго предложения развивает оба эти элемента.

Бас – хроматический нисходящий *контрапункт* к мелодии. Средние голоса выполняют функции гармонические.

Пример 53 (А.Н. Мясоедов)

Хоральный склад мелодии не мешает интонационным связям голосов. Так, линия баса в начальном разделе воспринимается как *имитация* партии альты в ритмическом увеличении.

Особенно интенсивно тематические связи возникают в развивающем разделе задачи.

The image displays four systems of piano musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 4/4 time and features complex harmonic structures with many non-chordal sounds. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Dashed boxes highlight specific melodic and harmonic elements across the systems, illustrating thematic connections. The first system includes a fermata over a measure in the treble clef.

НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

а) ПРИГОТОВЛЕННОЕ ЗАДЕРЖАНИЕ

Следует обратить внимание студентов на участие задержаний в формировании мелодического материала, их роль в обогащении структуры созвучий и необходимость внимательного отбора этих созвучий для достижения желательного колорита гармонии.

Пример 54 («Бригадный» учебник)

Задержания, звучащие в каждом такте, становятся здесь материалом для построения *имитаций* и одновременно обогащают красочный облик вертикали.

Задержания, звучащие в каждом такте, становятся здесь материалом для построения *имитаций* и одновременно обогащают красочный облик вертикали.

Нечётные, «лёгкие» такты, благодаря активному мелодическому движению голосов, устремлены к чётным, «тяжёлым», отмеченным яркими задержаниями.

Начиная с шестого такта *тенор* приобретает функцию *контрапункта*, продолжающуюся и во втором предложении.

Завершение задачи – вновь на *имитациях*, продолжающих материал первого предложения.

Пример 55 («Бригадный» учебник)

Хорошо видно противопоставление верхней и нижней пар голосов, построенное на встречном движении. На слабых долях такта задержания могут порождать сложные созвучия, оправданные рисунком голосов (такт 6).



Пример 56 («Бригадный» учебник)

Структура мелодии – период из трёх предложений (4+1+1+2+4). Здесь хорошо видно, что именно задержания способны подчёркивать вес тактов.

Возникающие на слабых долях тактов «застои» преодолеваются плавным движением сопровождающих голосов. В конце второго предложения модуляция в тональность третьей (низкой) ступени.

В третьем предложении движение в сторону низких ступеней приводит к кульминации на «неаполитанской» гармонии с ярким задержанием.

Пример 57 («Бригадный» учебник)

Рисунок мелодии, имеющей вокальную природу, состоит из двух тематических элементов – восходящего скачка и его плавного нисходящего заполнения, завершающегося вновь скачком вверх.

В развивающем разделе продлён нисходящий ход по гамме.

Фактурный рисунок задачи очень ясный: бас удваивает рисунок мелодии, альт, сравнительно неподвижный, имеет преимущественно функцию *педали*.

Наиболее заметен *контрапункт* в теноре.

Кульминация подчёркнута яркой краской альтерированной гармонии двойной доминанты, с её тёмным колоритом.

Пример 58 («Бригадный» Учебник)

Синтаксическая структура задачи – двойное суммирование (1+1+2+4). Мелодия построена на развитии исходного ядра.

Нисходящая линия баса объединяет суммирующий раздел первого предложения и способствует объединению второго предложения.

Пример 59 («Бригадный» учебник, гармонизация баса)

Мелодия вокальной природы развивается секвентно. Её рисунок образует *противодвижение* к заданному басу. Характерные задержания в партии баса хорошо отражены в структуре мелодии в виде *имитаций*.

Пример 60 («Бригадный» учебник)

Весьма логично построенная мелодия имеет структуру двойного дробления с замыканием и хорошо развивает исходную интонацию, отражающуюся в голосах сопровождения.

В начале задачи альт – *педаль*, бас – *контрапункт* к мелодии. Партия тенора имеет чисто гармоническую функцию.

Пример 61 («Бригадный» учебник)

Форма задачи – период из трёх предложений. В двух первых экспонируются два контрастных элемента, развитие в третьем построено на втором элементе.

Фактура хорового склада, построена на *противодвижении* баса к ведущему голосу. Партия тенора в первой фразе *удваивает* мелодию, а в заключительном, репризном построении *имитирует* её.

Альт во второй и третьей фразе *удваивает* бас, затем становится *педалью*.

Пример 62 («Бригадный» учебник)

Мелодический рисунок ведущего голоса имеет характерную речевую природу. Начиная с третьей фразы, бас – *противодвижение* к мелодии.

Средние голоса активно поддерживают крайние, *удваивая* или образуя *противодвижение*.

NB: Специально для «квинтологов» отмечены квинты в верхней паре голосов в первом такте.

б) ДИАТОНИЧЕСКИЕ ПРОХОДЯЩИЕ ЗВУКИ

Пример 63 («Бригадный» учебник)

Весьма скупая ткань начальных тактов обеспечивает сбережение заключительной тонической гармонии, хотя мелодия постоянно возвращается к первой ступени.

Возникшая в половинной каденции *контрапунктирующая* интонация тенора продолжается во втором предложении и создаёт каденционную рифму.

Пример 64 («Бригадный» учебник)

В решении использованы разные способы преодоления «застоев» в чётных тактах с помощью ярких диссонансов и имитаций: во втором такте – побочная доминанта, в других чётных тактах имитации.

Благодаря имитациям каждый двутакт во второй части разделяется на два однотокта, что активизирует развитие и приводит его к кульминации и последующей репризе.

Разрешение в тонику оттягивается с помощью эллиптического оборота.

The first system of the musical score consists of five measures. It is written in a 3/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the fifth measure in the treble clef.

The second system contains five measures, starting with a measure number '6' at the beginning. The musical notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines as the first system, maintaining the 3/4 time and two-sharp key signature. The bass line continues to support the melody with consistent rhythmic accompaniment.

The third system consists of five measures, beginning with a measure number '11'. The melodic line in the treble clef shows some variation in rhythm, including a half note. The bass line continues with its accompaniment, featuring some sixteenth-note passages.

The fourth system contains five measures, starting with a measure number '16'. This system concludes the piece with a final cadence. The melody in the treble clef ends with a half note, and the bass line provides a final accompaniment. A fermata is placed over the final note of the fifth measure in the treble clef.

Пример 65 («Бригадный» учебник)

Очевидная танцевальная жанровая природа мелодии ведущего голоса подчёркнута и его гармонизацией, построенной на ритмически и мелодически согласованном движении нижних голосов.

Пример 66 («Бригадный» учебник)

Активность гармонического движения достигается преодолением возможных устоев с помощью *эллиптических оборотов*.

Заметна роль партии альта – *контрапункта*, интонации которого отражаются и в партии тенора.

Пример 67 («Бригадный» учебник)

Фактура задачи состоит из рельефных по рисунку и тематическим функциям голосов: *имитация* ядра темы в альте и её *удвоение* в теноре, *педаль* баса. Средний раздел отличается от крайних по тематическому материалу и фактуре. Реприза расширена и включает материал среднего раздела с элементами *сонатности*.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The score begins with a 7-measure rest in both staves. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-12) shows a more complex texture with multiple voices. The fourth system (measures 13-16) maintains the melodic flow. The fifth system (measures 17-20) concludes the piece with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Пример 68 («Бригадный» учебник)

Фактура задачи содержит активное тематическое развитие, основанное на имитациях элементов мелодии. Нисходящий хроматический бас – *контрапункт*. Первый период модулирует в тональность мажорной доминанты, а секвентное развитие середины заканчивается ещё дальше к диезам – в светлой мажорной тональности двойной доминанты. Середина построена на новом интонационном и гармоническом материале.

Пример 69 (А.Н. Мясоедов)

Чёткая синтаксическая структура мелодии, основанная на развитии исходного ядра, позволяет находить разнообразные формы её отражения в виде свободных *имитаций* в теноре, образующем дуэт с мелодией.

Бас – преимущественно *противодвижение* к ведущему голосу. Альт – голос чисто гармонический.

в) ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЗВУКИ

Пример 70 («Бригадный» учебник)

Гармонизация мелодии построена на преодолении статичности её тональных ориентиров. Моменты достижения устойчивых звуков в верхнем голосе сопровождаются подчёркнуто неустойчивыми гармониями – побочными доминантами, прерванными оборотами, усложнёнными имитациями. Особенно заметен фрагмент мелодического мажора в начальном построении, который рифмуется с заключительной каденцией.

Консонантная гармоническая тоника появляется лишь в последнем такте задачи, вновь в звукоряде мелодического мажора.

NB: Квинтоловы! Насторожитесь! Параллельные октавы!

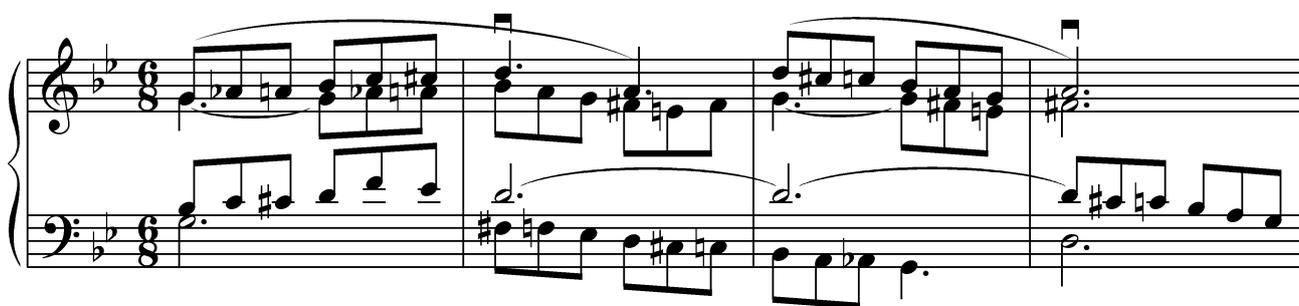


г) ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПРОХОДЯЩИЕ ЗВУКИ

Пример 71 («Бригадный» учебник)

Основа фактуры – удвоение ведущего голоса реальными дублировками (с сохранением тоновой величины параллельных интервалов).

Удвоение мелодии дополнено различного вида имитациями элементов темы в прямом и обращенном виде.



Пример 72 («Бригадный» учебник)

Мелодия задачи имеет выраженную инструментальную природу. Как и в предыдущей задаче, её мелодический рисунок отражается в сопровождающих в виде имитаций и удвоений в виде реальных дублировок.

Средний раздел построен на доминантовой педали, однако ожидаемая тоника в начале репризы заменяется побочной доминантой, начинающей цепь тональной секвенции. Тоника главной тональности появляется лишь в последнем такте.

NB: В последних изданиях «Бригадного» учебника два последних такта мелодии выпущены.

д) ПРЕДЪЁМ

Пример 73 («Бригадный» учебник)

Весьма логично построенная мелодия задачи предоставляет хорошие возможности отражения её интонационного строя в сопровождающих голосах с помощью *имитаций*, звучащих на фоне басового *контрапункта*.

Начало второй части содержит новый вариант начальной интонации, также развивающийся с помощью *имитаций*. Бас здесь выполняет чисто гармоническую функцию, создавая каденционные обороты с участием *нонаккордов доминанты* в родственных тональностях.

Реприза возвращает характер голосоведения начального раздела.

е) ЗАПАЗДЫВАЮЩЕЕ РАЗРЕШЕНИЕ ЗАДЕРЖАНИЙ

Пример 74 («Бригадный» учебник)

Усложнённые варианты разрешения задержаний дают хорошую возможность насытить гармоническую ткань интонациями темы.

Имитация начальной интонации мелодии партией альты превращает двутактную структуру первой фразы в два однотокта. Таким образом, синтаксическая структура задачи приобретает черты двойного суммирования – $1+1+2+4(+4)$. Два последние четырёхтакта объединяются в восьмитакт.



Пример 75 («Бригадный» учебник)

Интонационный материал задачи имеет выраженную речевую жанровую природу. Солирующая мелодия противопоставлена трём сопровождающим голосам.

Все три предложения имеют структуру суммирования $-1+1+2$. В двух первых предложениях *точки покоя* преодолены диссонирующей гармонией и нисходящим басом. Во втором предложении активизируется функция *контрапункта* в теноре. Заключительный каданс «вспоминает» ядро темы.



Пример 76 («Бригадный» учебник)

Форма задачи – период единого строения с нерегулярной синтаксической структурой $(2+2+4+2+2+1+1+2)$.

Фактура построена в виде инструментального ансамбля: дуэт *ведущего* голоса и тенора, основанный на *имитациях*, сопровождается басовым *контрапунктом*, рисунок которого удвоен альтом.

Непрерывность развития материала обеспечивает гармония, создающая сквозную цепь эллиптических оборотов, где каждая гармония усложнена задержаниями.

МОДУЛИРУЮЩИЕ СЕКВЕНЦИИ

Пример 77 (А.Ф. Мутли)

Мелодия и фактура задачи имеют инструментальную жанровую природу.

В начальной фразе *контрапункт* партии альты звучит на фоне *педали* баса. Мелодический рисунок окончания первой фразы получает активное фактурное развитие во втором предложении, где диалог мелодии и тенора, основанный на свободной *имитации*, доводит гармонию до кульминации, построенной в тональности весьма конфликтного соотношения с главной.

Бас в роли *контрапункта* к этой паре.

Пример 78 (А.Ф. Мутли)

Секвентное развитие мелодии опирается на параллельное движение всех голосов, с разницей в ритмическом рисунке каждого.

Наиболее развит рисунок мелодии. Бас и тенор в первом предложении образуют свободное удвоение мелодии, во втором – *противодвижение* к ней.

ВАРИАНТНЫЙ ЛАД («МАЖОРО-МИНОР»)

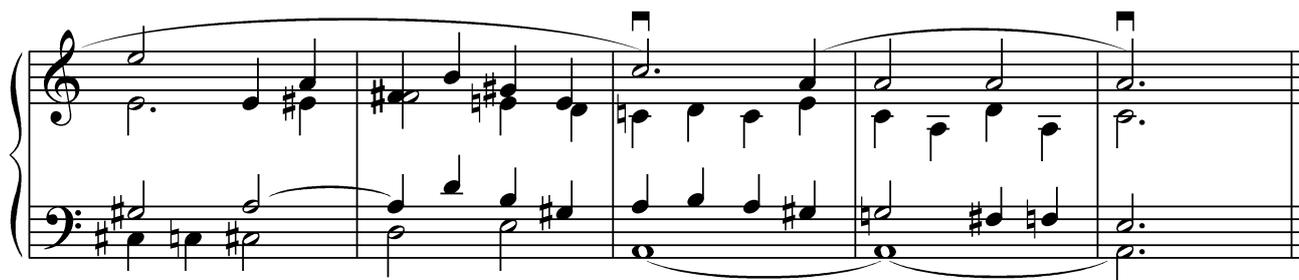
Пример 79 («Бригадный» учебник)

Жанровый прототип мелодии – менуэт. В первом предложении на тонической *педали* в басу развёртывается *диалог* сопрано и тенора с *имитацией* заключительной интонации. Во втором предложении такой же диалог сопрано и баса.

Вторая часть содержит секвенцию в тёмной одноименной тональности и её параллели. Репризное построение возвращает светлый колорит главной тональности.

Пример 80 («Бригадный» учебник)

Диатоническая мелодия в характере инструментального наигрыша. Её гармоническое сопровождение опирается на вариантную модальную основу.



Пример 81 («Бригадный» учебник)

Модальная основа мелодии – вариантный *фа-минор*. Гармоническая ткань углубляет краски, привлекая ещё больше разнообразных модальных позиций.



Пример 81a («Бригадный» учебник)

В этом варианте краски одноименных ладов вначале представлены на *тонической педали*.

Во второй фразе элементы сложного лада образуют *большетерцовый ряд* *тонических трезвучий ре минора, Си-бемоль мажора и Соль-бемоль мажора*.

Индивидуальная окраска гармоний, включающих звуки с контрастными модальными позициями, подчёркнута остановками ритма, а во втором предложении – задержаниями.

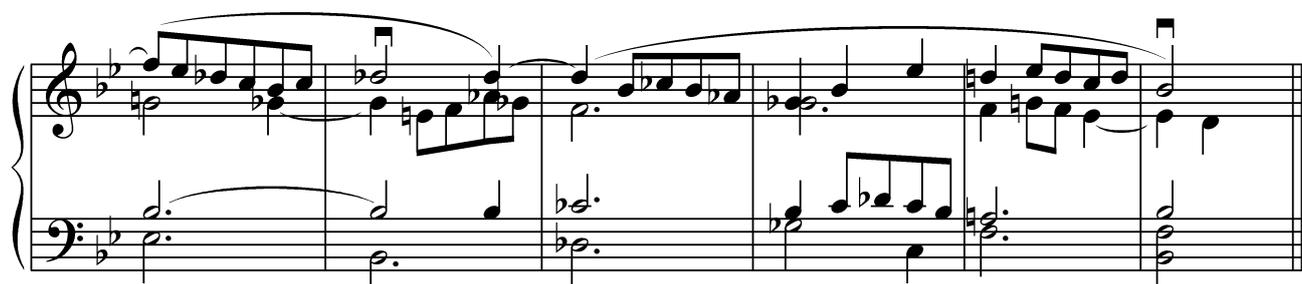
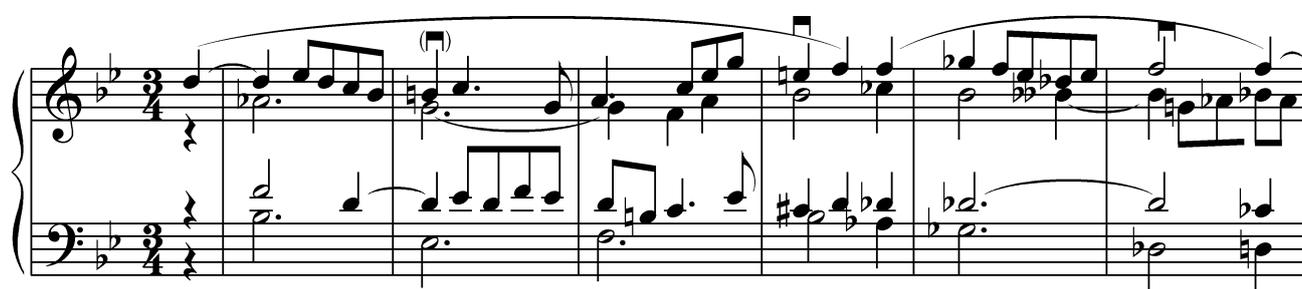




Пример 82 («Бригадный» учебник)

Мелодический рисунок задачи имеет в основе яркие, контрастные сопоставления *светлых* и *тёмных* позиций ступеней сложного лада.

Особенно заметны эти контрасты в рамках *субсистем* на аккордах низких ступеней – низкой третьей, низкой шестой и одноименной тоники.



МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ОДНОИМЕННУЮ ТОНИКУ

Пример 83 (В. Берков и А. Степанов, №193)

Трёхчастная мелодия задачи имеет речевую жанровую основу. Солирующее сопрано звучит на фоне контрастных сопровождающих голосов инструментальной природы. Их взволнованные интонации поддерживаются постоянным модулированием, соединяющим весьма далёкие тональности.

Основа тонального плана – соотношение одноименных *соль минора* и *соль мажора* и их родственников – *Си мажора* как «третьей мажорной» для *Соль мажора*, *ми-бемоль минора* как низкой шестой *соль минора*.

Более сложные соотношения – *однотерцовое* сопоставление *Ре-мажора* и *ми-бемоль минора*.

Гармонический план второй части объединяется хроматическим нисходящим басом, продолженным в репризе-коде.

First system of musical notation, measures 1-5. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, measures 6-10. The right hand continues the melodic development with chromaticism, and the left hand maintains the descending bass line. Measure 6 is marked with a '6' at the beginning of the staff.

Third system of musical notation, measures 11-15. The melodic line in the right hand shows further chromatic descent, and the left hand continues the harmonic support with the descending bass line. Measure 11 is marked with an '11' at the beginning of the staff.

Fourth system of musical notation, measures 16-21. The right hand features a more active melodic line with sixteenth notes, while the left hand continues the descending bass line. Measure 16 is marked with a '16' at the beginning of the staff.

Fifth system of musical notation, measures 22-26. The right hand continues the melodic development, and the left hand concludes the descending bass line. Measure 22 is marked with a '22' at the beginning of the staff.

Пример 84 («Бригадный» учебник)

Тональный план задачи использует *одноименный мажоро-минор*. Сопоставление одноименных тоник и их родственников образует контрастное сопоставление двух первых предложений периода, модулирующего в тональность низкой третьей ступени *Ля мажора*.

Вторая часть задачи направлена к ещё более тёмным краскам, включая и неаполитанскую субдоминанту.

Заключительный каданс обобщает краски одноименных тональностей и их родственников.



Пример 85 («Бригадный» учебник)

Жанровый прототип мелодии – *менуэт*. Задача имеет сложный и развитый тональный план, основанный на взаимодействии одноименных и параллельных тональностей.

Главная тональность *Фа мажор* через одноименную тонику (*фа минор*) связывается с *Ля-бемоль мажором*, а через параллельную (*ре минор*) – с *Ля мажором*.

Во второй части появляются *Ре-мажор* (одноименный к параллели) и его параллель – *си минор* (*тритоновая ступень*).

В рисунке фактуры особая роль у басового *контрапункта*.

The image displays a piano score in 3/4 time, divided into five systems. Each system consists of a treble and bass staff. The first system (measures 1-7) begins with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music is characterized by intricate harmonic textures, with frequent use of accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs across both staves. The second system (measures 8-15) continues this complex harmonic language. The third system (measures 16-23) shows further development of the harmonic ideas. The fourth system (measures 24-30) maintains the dense harmonic structure. The fifth system (measures 31-37) concludes the piece with a final cadence. The overall style is that of a classical piano exercise or study, focusing on harmonic complexity and technical precision.

АЛЬТЕРАЦИЯ ДОМИНАНТЫ

Пример 86 («Бригадный» учебник)

Применение альтерации создаёт достаточное разнообразие гармонических красок, позволяющее сопоставить аккорды различной

модальной природы. Особый интерес представляет сопоставление гармоний целотонных с гармониями чисто-диатоническими («бестритоновыми») и хроматическими.

Гармонический оборот в начальной фразе содержит эллиптический оборот – цепочку септаккордов в верхне-квартвовом соотношении, где гармония первого такта нотируется как побочная доминанта к субдоминанте, но разрешается в обращение альтерированного вводного септаккорда.

Последовательность двух доминант в верхне-квартвовом соотношении ложится в основу третьего предложения, построенного как развитие доминантовой цепи из начального оборота.

Среди сопровождающих голосов выделяется функция *контрапункта* у тенора.

Пример 87 («Бригадный» учебник)

Жанровый прототип задачи – вальс, с необычным для танцевальной природы неквадратным синтаксисом (первый период – 6+5, середина – 2+4 и заключительный восьмитакт).

Простая репризная форма задачи содержит контрастные гармонические средства: в крайних частях автентические обороты, середина построена как эллиптическая цепь на основе плавного голосоведения.

Кульминация – в долгожданной тональности субдоминанты.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody with some chromaticism and includes a fermata over a chord. The third system concludes the piece with a final cadence.

Пример 88 («Бригадный» учебник)

Мелодия задачи имеет речевую природу. Цепь доминант из окончания первого предложения продолжена во втором и завершается кульминацией на альтерированной гармонии вводного секстаккорда с квартой.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody with some chromaticism and includes a fermata over a chord.

ЭНГАРМОНИЗМ И ЭЛЛИПСИС

Пример 89 («Бригадный учебник»)

Measures 1-6 of the musical score. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some accidentals (sharps and naturals). The left hand provides a harmonic accompaniment with quarter notes and eighth-note chords. The key signature has one sharp (F#).

Measures 7-12 of the musical score. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The melodic line continues with eighth-note patterns, and the accompaniment remains consistent with quarter and eighth notes. Measure 12 ends with a fermata over the final note.

Measures 13-18 of the musical score. The key signature changes to one flat (Bb). The melodic line shows more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. The accompaniment continues with quarter and eighth notes. Measures 14 and 16 contain fermatas.

Measures 19-24 of the musical score. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The melodic line returns to eighth-note patterns. The accompaniment continues with quarter and eighth notes. Measure 24 ends with a fermata.

Measures 25-30 of the musical score. The key signature changes to one sharp (F#). The melodic line continues with eighth-note patterns. The accompaniment continues with quarter and eighth notes. Measure 30 ends with a fermata.

Интонации ведущего голоса, в характере взволнованной речи, получают отражение в сопровождающих голосах в виде различного рода *имитаций*.

Задача изложена в трёхчастной форме с развитым тональным планом, использующим приёмы активного энгармонизма и эллипсиса: сначала движение от *ля минора* в тритоновую тональность *ми-бемоль минор*, затем в далёкий *Des dur*. Середина в тёмных тональностях *b moll* и *f moll*. Кульминация в тёмной, «неаполитанской» тональности *B dur*. Заключительные гармонические обороты «высветляют» минорный колорит.

Пример 90 («Бригадный» учебник)

Мелодия задачи имеет форму периода повторного строения с необычным тональным планом. Её первое предложение, с традиционной половинной каденцией, неожиданно модулирует в тональность *g moll* – тритон по отношению к главной тональности *cis moll*.

Материал второго предложения повторяет тональный план первого с тритоновым сдвигом – отклонению в *D dur* в первом предложении соответствует отклонение в *As dur* во втором.

The musical score for Example 90 is presented in three systems. Each system consists of a treble and a bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system begins with a bass clef. The third system begins with a treble clef. The score illustrates complex harmonic relationships and modulations between systems, as described in the text.

Пример 91 («Бригадный» учебник)

Задача написана в простой трёхчастной форме с развивающей серединой. Первый период неповторного строения модулирует из *e-moll* в *gis-moll* через энгармоническую замену септаккорда побочной доминанты.

Интересный интонационный сюжет возникает с появлением элементов контрапунктирования в альте. Интонация, отмеченная пунктиром, связывает два разных по материалу предложения. Возникая сначала в партии альта, она затем продолжает развиваться в мелодии середины, и, наконец, отражается и в средних голосах репризы.

Пример 92 (В. О. Берков и А. А. Степанов)

Интонационное содержание ведущего голоса задачи сложно, многоэлементно и имеет очевидную инструментальную жанровую основу.

Интересно проследить интонационную драматургию гармонической ткани. Мелодии начальной фразы и её секвентного повторения в параллельном мажоре противопоставлен *контрапункт* тенора и его свободная *имитация* у баса.

Новый интонационный элемент возникает в партии тенора в каденции периода (такт 7) и *имитируется* альтом уже в развивающем разделе (такт 9), скрепляя, таким образом, экспозиционный и срединный разделы.

Следующий (гаммообразный) тематический элемент появляется перед началом репризы (такт 19) и продолжается в ведущем голосе (такт 21), скрепляя теперь уже срединный раздел с репризным.

В завершающих тактах репризы в партии альты вновь звучит интонационный материал, впервые возникший в такте 7.

First system of musical notation, measures 1-5. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The upper staff (treble clef) features a melodic line with a slur over measures 1-5. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. Dashed lines indicate specific intervals or relationships between notes in both staves.

Second system of musical notation, measures 6-10. The upper staff continues the melodic development with a slur over measures 6-10. The lower staff continues the harmonic accompaniment. Dashed lines are used to highlight specific musical elements.

Third system of musical notation, measures 11-15. The upper staff shows a continuation of the melodic theme with a slur over measures 11-15. The lower staff continues the accompaniment. Dashed lines indicate connections between notes.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The upper staff continues the melodic line with a slur over measures 16-20. The lower staff continues the accompaniment. Dashed lines highlight specific musical elements.



Пример 93 (А.Ф. Мутли)

Чётко очерченные границы первого предложения содержат два контрастных тематических элемента, различающихся и по фактуре, и по мелодическому рисунку голосов. Первый, хоральный, с мелодией, состоящий из скачков на кварту и квинту, звучит на фоне басового *контрапункта*, нисходящего по хроматизмам, с удвоением в теноре. Второй имеет характер ансамбля контрастных солирующих голосов или инструментов.

Во втором предложении разрабатывается второй элемент: солирующая мелодия звучит на фоне хроматического *контрапункта* баса и удваивающего его тенора. Эллиптические обороты, составляющие цепь неразрешённых диссонансов, приводят к короткому двутактному репризному разделу, вновь в хоровой фактуре.



ЗАДАЧИ И.В. СПОСОБИНА

Педагогическое и научное наследие Игоря Владимировича Способина, наряду с его вкладом в учение о гармонии и форме, включает и гармонические задачи, отличающиеся от многих образцов этого жанра ярким индивидуальным авторским стилем, и является прекрасным примером для всех, кто работает в этом направлении музыкальной педагогики.

Пример 94

Форма задачи – «развитой» период. Интонационный материал построен на сопоставлении и преобразовании двух тематических элементов. В первом четырёхтакте *ведущий* голос, *удвоенный* альтом, звучит на *тонической педали*, а в партии тенора – активный *хроматический контрапункт*. Второй элемент развивается в следующих двутактных фразах, где мелодия *имитируется* тенором, а бас и альт выполняют гармонические функции. Оба тематических элемента рифмуются задержаниями в заключительных гармониях.

Во втором предложении на материале второго элемента возникает цепь *внезапных модуляций* в отдалённые тональности, образующие ряд ярких сопоставлений – сначала мажоры по большим секундам, затем миноры по малым: As dur - Ges dur - E dur - es moll - d moll.

Границы репризы *завуалированы*. Материал первого тематического элемента *растворён* между голосами фактуры. Начальная интонация в преобразованном виде звучит в партии тенора (такты 25-26, отмечены квадратной скобкой), её продолжение – в мелодии и имитациях баса.

Заключительное построение повторяет *однотактовые звенья* модулирующих секвенций из окончания середины, но уже в виде *тональных секвенций*, обогащённых вспомогательными хроматизмами.

Пример 95

Форма задачи – период повторного строения с расширением второго предложения.

Начальный четырёхтакт содержит два тематических элемента, где первый двутакт устремлён от «открытой» тоники к субдоминанте, а второй – к половинной каденции на доминанте.

Первое предложение имеет экспозиционную функцию, второе заключает в себе активное развитие на основе интонации второго тематического элемента, приводящее к завершению. Впрочем, начальная мелодическая фигура не теряется в фактуре и продолжает звучать в *имитациях*, возникающих у сопровождающих голосов (отмечены в тексте пунктирными скобками).

Начиная с такта 12 на смену ей приходит характерная интонация задержания из половинной каденции, которая возникает сначала в малотерцовой, затем в секундовой цепи тональностей.

Завершающая каденция основана на усложнённом варианте начальной интонации ведущего голоса.

Пример 96

В первом периоде двухчастной репризной формы мелодия ведущего голоса интонационно однородна, её секвентное развитие основано на нисходящей линии скрытого голоса. Интонационной основой формы служит здесь *контрапункт* басовой партии, который до половинной каденции на гармонии двойной доминанты идёт по восходящей гамме, затем, вплоть до заключительной каденции – по нисходящей.

Развивающее построение второй части состоит из двух звеньев секвенции. Она основана на контрастном интонационном материале и в контрастном тональном освещении – после каденции на тонике *h moll* внезапно, с помощью энгармонизма, вводится находящаяся с ней в *тритоновом* соотношении субдоминанта *C dur*. Следующее звено секвенции начинается также с

контрастной гармонии – после тоники *C dur* появляется субдоминанта тональности *F dur*, образуя конфликтное *секундовое* соотношение с гармонией тоники.

Репризное построение вводится вновь тритоновым соотношением: здесь тоника *F dur* сопоставляется с доминантой главной тональности.

Движение к заключительной каденции состоит из цепи звеньев секвенции в мажорных тональностях секундового соотношения – *E dur*, *D dur*, *C dur*, и, наконец, *B dur* – крайняя, тритоновая точка тонального развития для главной тональности *e-moll*.

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of two staves each. The first system begins at measure 1. The second system begins at measure 8. The third system begins at measure 15. The fourth system begins at measure 22. The music features a sequence of chords in major keys: E major, D major, C major, and B major, leading to a tritone relationship with the final key of E minor.



Пример 97

Небольшое число тематических элементов ведущего голоса подвергается разнообразным приёмам их развития: два контрастных по мелодическому рисунку двутакта первого предложения во втором предложении представлены в сжатом виде и в обратном порядке (такт 5 на интонациях такта 3, такт 6 – на материале такта 1). Особую роль играет характерная мелодическая фигура такта 3, материал которой удерживается на протяжении всей формы, включая и заключительный кадансовый оборот.

Активность гармонических связей создаётся сбережением тонической гармонии: начало первого предложения с квартсекстаккорда, использование медиант (такт 2) и побочных доминант (такт 6) в качестве замены тоники. Устойчивая тоническая функция звучит лишь в заключительной каденции периода, в тональности *As dur* и в завершающей каденции в главной тональности.



Пример 98

Задача написана в двухчастной репризной форме. Тональный план первого периода содержит большетерцовый ряд мажорных тональностей – *F dur*, *A dur* и *Des dur*. Середина также построена на терцовом ряде тональностей, но уже минорных, родственных главной: *b moll* и *d moll*, подводящих к репризе в *F dur*.

Интонационный материал гармонической ткани можно назвать *моноинтонационным* – построенным на развитии исходной интонации, которая проходит во всех голосах ткани, как в прямом, так и в обращённом виде, и во всех разделах формы. Интонация начальной фразы образует и удвоения ведущего голоса, и имитирует его, и образует *противодвижение*, как в исходном ритме, так и в увеличении.

Пример 99

Задача написана в простой трёхчастной форме, с развитой серединой, двумя преддыктами и расширенной репризой. Не вдаваясь в подробности голосоведения, которые здесь, как и в других задачах И.В. Способина, весьма логичны, хочу обратить внимание читателей на использование гармоний, контрастных по своей *модальной природе* и *модальным позициям*. Так, уже начальный автентический оборот демонстрирует внимание автора этим свойствам: «условно-диатоническая» структура затактовой доминанты и её разрешение в малый минорный («бестритоновый») септаккорд, типичную *чисто-диатоническую* гармонию.

В этом же ряду – применение *медиант*, а также сопоставление тональностей терцового соотношения, подчёркивающих ценность *контраста света и тени*. Так, завершая период в *до мажоре* – тональности «шестой мажорной», автор сопоставляет её светлый колорит с углублением в тёмные, по позиции своих тоник, тональности, включая и «неаполитанскую» *фа-бемоль мажор*.

Два преддыкта, звучащие в «однотерцовых» тональностях – один в *ми миноре*, другой в *ми-бемоль мажоре* – также создают яркий колористический эффект. Весьма яркое впечатление оставляет и кульминация репризы на гармонии «третьей мажорной», рифмующейся с «шестой мажорной» в конце первого периода.

First system of a piano score in 4/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6 are indicated above the staff.

Second system of the piano score, continuing from measure 6. It maintains the same melodic and harmonic textures as the first system. Measure numbers 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are indicated above the staff.

Third system of the piano score, starting at measure 11. The right hand's melody becomes more intricate with sixteenth-note passages. Measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, and 18 are indicated above the staff.

Fourth system of the piano score, beginning at measure 16. The piece continues with complex rhythmic patterns and chordal textures. Measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated above the staff.

Fifth system of the piano score, starting at measure 21. The right hand features a prominent melodic line with slurs. Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, and 30 are indicated above the staff.

Пример 100

Задача построена в двухчастной репризной форме. Первый период, состоящий из двух тематических элементов, модулирует в тональность «шестой низкой» ступени.

Развивающая часть, построенная на развитии первого тематического элемента, содержит два звена консеквентных перемещений в тональностях тритонового соотношения – *соль минор* и *ре-бемоль мажор*, крайнюю точку тонального плана.

Затем музыка неожиданно, и вместе с тем, естественно возвращается в светлый мажор главной тональности, с высветляющими его гармониями второго тематического элемента, в которых подчёркнуты все максимально высокие, светлые по своим позициям ступени.

Весьма интересно здесь и смысловое наполнение гармонической ткани, с характерными мелодическими оборотами мелодии и их имитацией в сопровождающих голосах. Особенно заметно применение имитаций в среднем, развивающем разделе.

Как всегда, гармоническая ткань построена на экономном интонационном материале, каждый элемент которого получает в сопровождающих голосах достойное развитие. Легко проследить, как организуется материал первой фразы, с его скрытым голосом, устремлённым по гамме вверх, к доминанте, как из него вычленяются и преобразуются отдельные элементы, из которых выстраивается форма.

Musical notation for measures 1-4. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. A fermata is placed over the final note of the first measure.

Musical notation for measures 5-8. The treble clef continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 6. The bass clef accompaniment remains a consistent eighth-note pattern. A fermata is placed over the final note of the first measure.

Musical notation for measures 9-14. The treble clef melody includes a triplet of eighth notes in measure 10 and a fermata over the final note of the first measure. The bass clef accompaniment continues with eighth notes, showing some chromatic movement.

Musical notation for measures 15-19. The treble clef features a melodic line with a fermata over the final note of the first measure. The bass clef accompaniment continues with eighth notes, showing some chromatic movement.

Musical notation for measures 20-24. The treble clef melody includes a fermata over the final note of the first measure. The bass clef accompaniment continues with eighth notes, showing some chromatic movement.



Пример 101

Форма задачи – простая трёхчастная, с развивающей серединой, предыктом и яркой, расширенной и динамизированной репризой.

В отличие от многих других задач этого автора, устойчивая тоническая гармония задаётся здесь сразу, в первой фразе. В результате каждый новый тональный устой интересен новизной своего колорита. Особенно ярко звучит светлая краска тональности «третьей мажорной» — *си мажор*.

В противоположность ему середина углубляет «тёмную» сферу тонального плана – сначала параллельный, затем одноименный миноры, далее – *ля-бемоль минор*, (энгармонически равный «однотерцовой» тональности), и его параллель, *до-бемоль мажор* (но не энгармонически равный ему *си мажор*). Далее – по секундам: *си-бемоль мажор* и, наконец, кульминационный *ля-бемоль мажор*. Его тоника находится в тритоновом соотношении с *ре-мажором*, доминантой главной тональности, после которого – двутактовый доминантовый предыкт, приводящий к репризе.

Очередной яркий блик – энгармоническая модуляция в кульминации в тональность «шестой низкой», *ми-бемоль мажор*, как ответ на низкие позиции тональностей середины.

Основные ориентиры тонального плана выстраиваются в терцовый ряд – *соль мажор*, *си мажор* и *ми-бемоль мажор*. Все эти тональности представлены устойчиво звучащими тониками, в отличие от тёмных тональностей, заполняющих средний раздел.

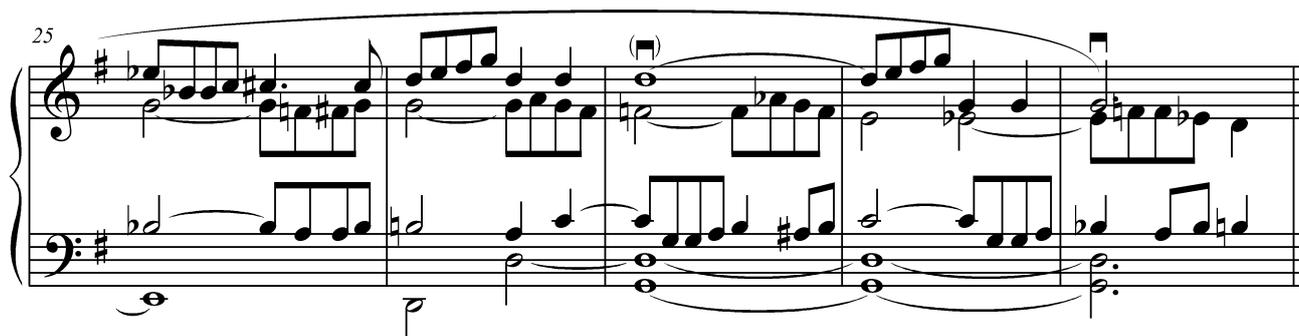
System 1: Treble and bass clefs, 4/4 time signature, key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music with various note values and rests.

System 2: Treble and bass clefs, 4/4 time signature, key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music, starting with a measure number '5' at the beginning.

System 3: Treble and bass clefs, 4/4 time signature, key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music, starting with a measure number '10' at the beginning.

System 4: Treble and bass clefs, 4/4 time signature, key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music, starting with a measure number '15' at the beginning.

System 5: Treble and bass clefs, 4/4 time signature, key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music, starting with a measure number '20' at the beginning.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная книга – методическое пособие для педагогов-теоретиков, предназначенное в качестве дополнительного материала к существующим учебникам и сборникам задач. Далеко не всё, что публиковалось ранее и публикуется сегодня по этой теме, и, тем более, появляется на страницах социальных сетей, может быть принято в качестве основы практического курса гармонии, поскольку вызывает сомнение, как по существу предлагаемой методики, так и по причине низкого качества дидактических материалов.

Представленные здесь варианты решений гармонических задач отражают продолжительный (более чем полувековой) педагогический опыт автора и опираются на теоретические воззрения, изложенные во вступительной статье к данному пособию и в некоторых других работах автора.

Сказанное выше не означает, что каждый из представленных здесь образцов решения содержат единственно возможный, «правильный» вариант, не допускающий иного взгляда и подхода. Конечно, возможен и другой взгляд, если он опирается на иные свойства музыкального материала и иное понимание выразительных свойств гармонии. Единственное, что недопустимо – это ставить нормы школьной гармонии выше норм, сложившихся в художественной практике.

Ещё никому не удавалось развивать творческое воображение учеников без осознания всего богатства средств музыкального языка, без знакомства с музыкой разных стилей, без достаточного опыта собственного творчества, только решая гармонические задачи. Для педагога, ведущего курс гармонии, любое представленное учениками решение задачи должно рассматриваться как **модель живой музыки**, а не набор стандартных оборотов, в сущности, повторяющих уже «умершие» стереотипы.

Автор надеется, что изложенный в этой книге опыт расширит представления коллег-теоретиков о содержании и смысле важнейшей теоретической дисциплины, столь необходимой для формирования профессионального музыкального сознания молодых музыкантов.

В.П. Серeda.