

ГАРМОНИЯ И ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

О ПОНЯТИИ ГАРМОНИИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

О НОРМАХ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ.

ФУНКЦИИ ГОЛОСОВ В ГАРМОНИЧЕСКОЙ ТКАНИ: ГОЛОСА «ГАРМОНИЧЕСКИЕ» И «ТЕМАТИЧЕСКИЕ»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

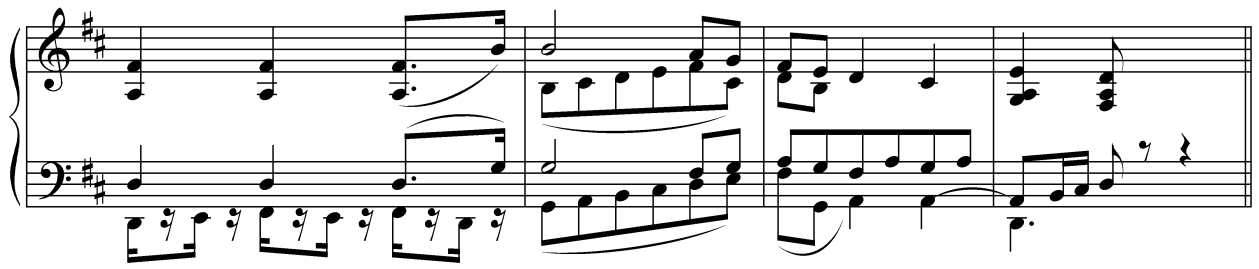
Пример 30

Л. Бетховен. Соната №2 для ф-п.

Largo appassionato
tenuto sempre

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo appassionato' and the performance instruction is 'tenuto sempre'. The dynamic is marked 'p'. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

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



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

Каким же может быть довод?

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

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

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

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

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

В приведенном фрагменте нам не встретились еще две тематические функции:

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

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

С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ ГАРМОНИЯ

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

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

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

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

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

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

ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ

ТРЕБОВАНИЯ К ЗАПИСИ И ПРОРАБОТКЕ УПРАЖНЕНИЙ

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

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

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

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

- определять гармонические функции интервалов и отмечать неаккордовые звуки.


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

Пример 31

C dur

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

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



Варианты расшифровки:

а)



Вариант а) – пример того, как большинство хороших учеников ДМШ или первокурсники училища справились бы с таким заданием: здесь правильно построены все интервалы и длительности. Но при этом, благодаря синхронному ритму, линии голосов скрыты, их трудно проследить слухом, слышен лишь «стук» интервалов.

На первых порах работы с такой расшифровкой ученики могут не сразу понять смысл задания, и писать интервалы не там, где они возникают в результате движения голосов, а там, где их удобно писать, стараясь лишь избегать добавочных линеек. В результате линии голосов рвутся,

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

Более музыкально выглядит вариант б):



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



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

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

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

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



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

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

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

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

ПРИЕМЫ ПРОРАБОТКИ МАТЕРИАЛА

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

СИСТЕМА ОБОЗНАЧЕНИЙ

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

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

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

РАСШИФРОВКА ИНТЕРВАЛЬНЫХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ

УРОВЕНЬ 1.

Натуральный мажор, натуральный минор

№1

A dur, G dur, F dur

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

№2

G dur, F dur, Es dur

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

№3

F dur, E dur, Es dur

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

№4

B dur, D dur, F dur

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

№5

F dur, G dur, A dur

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

№6

B dur, G dur, E dur

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

№7

D dur, F dur, As dur

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

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

№8

Es dur, Ddur, E dur

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

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

№9

F dur, G dur, A dur

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

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

№10

B dur, A dur, As dur

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

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

№11

E dur, Es dur, D dur

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

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

№12

d moll, e moll, fis moll

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

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

№13

D dur, F dur, B dur.

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

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

№14

A dur, B dur, H dur

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

№15

G dur, A dur, H dur

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

№16

F dur, D dur, H dur

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

№17

D dur, Es dur E dur

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

УРОВЕНЬ 2

Гармонический и мелодический мажор и минор

№18

A dur, H dur, Des dur

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

№19

a moll, g moll, f moll

3 5 3 3 4 3 6 3 3 3 5 6
 I V I I II I \sharp VI = \sharp VII I V III

№20

a moll, d moll, h moll

63 63 yB4 6 3 M6 M7 yM5 3

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

№21

A dur, H dur, Des dur

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

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

№22

c moll, h moll, b moll

3 4 3 6 3 6 7 6 3 2 3

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

№23

g moll, h moll, fis moll

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

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

№24

A dur, F dur, D dur

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

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

№25

g moll, e moll, b moll

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

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

№26

d moll, c moll, h moll,

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

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

№27

F dur, E dur, Es dur

3 2 3 6 7 6 6 6 7 6 3 yB2 3 6
 I = = VII VI bVI V IV III IV bVI VI V III

№28

c moll, h moll, g moll.

2 3 6 6 6 7 6 5 3 5 6
 IV III = II I #VII = = I V III

№29

e moll, fis moll, gis moll

1 2 3 6 7 6 6 6 2 3 4 3 6 7 m6 5 3 6 7 6 5 3
 V VIV III II = IV IV III II III III II = = III I #VII = = I

№30

F dur, E dur, Es dur

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

№31

F dur, G dur, As dur

3 3 3 6 6 6 3 2 3 6 3 4 5 6 5
 III III I VI VI IV V = = IV III = = = V

3 3 6 6 6 6 7 6 3 3 5 6 6
 I I VII VI VI I VII VI VII II I V = III

УРОВЕНЬ 3

Альтерация и хроматика

№32

G dur, E dur, Des dur

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

№33

d moll, c moll, h moll

3 6 6 yB4 6 m3 yB4 6

I VII #VI bVI V #IV bIV III

C

№34

C dur, B dur, A dur

3 3 6 6 8 7 66 ym5 3

III II I VII V VI = VII I

3/4

№35

e moll, f moll, fis moll

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

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

C

№36

c moll, cis moll, h moll

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

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

3/4

№37

A-dur, G-dur, B-dur

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

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

C

№38

D-dur, E-dur, F-dur

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

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

3/4

№39

cis moll, c moll, h moll

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

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

3/4

№40

A dur, F dur, Des dur

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

№41

A dur, H dur, Des dur

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

№42

D dur, F dur, A dur

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

№43

g moll, fis moll, f moll,

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

№44

a moll, h moll, cis moll

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

№45

B dur, A dur, As dur

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

№46

h moll, g moll, es moll

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

№47

G dur, B dur, Des dur

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

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

№48

Es dur, D dur, Des dur

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

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

№49

B dur, A dur, As dur

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

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

№50

A dur, As dur, G dur

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

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

№51

d-moll, h-moll, g-moll

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

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

№52

D dur, B dur, Fis dur

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

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

№53

F dur, D dur, H dur

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

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

№54

A dur, As dur, G dur

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

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

№55

A dur, B dur, H dur

3 ув2 3 6 6 7 6 8 3 2 3 6 6 5

VI VII VI VII V VI = = \flat VI V =

3 ув2 3 6 3 62 3 6 7 5 3 4 6 8

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

№56

F dur, E dur, Es dur

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

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

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

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

№57

A dur, B dur, H dur

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

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

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

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

№58

f moll, e moll, es moll

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

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

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

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

УРОВЕНЬ 4

Отклонения

№59

c moll, e moll, gis moll

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

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

№60

A dur, Fis dur Es dur

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

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

№61

C dur, B dur, A dur

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

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

№62

G dur, H dur, Es dur

3 7 б6 у_м5 3 VI M 6 5 4 3 8 7 4 3 1

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

№63

cis moll, b moll, g moll

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

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

№64

h moll, g moll, es moll

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

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

№65

C dur, D dur, E dur

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

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

№66

Es dur, Des dur, H dur

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

№67

D dur, Fis dur B dur

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

№68

D dur, Es dur, E dur

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

№69

D dur, D dur, Fis dur

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

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

№70

A dur, B dur, H dur

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

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

РАСШИФРОВКА АККОРДОВЫХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ

СИСТЕМА ОБОЗНАЧЕНИЙ

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

(схема 4)

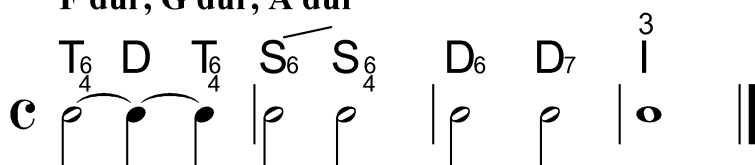


УРОВЕНЬ 1.

Различные виды мажора и минора

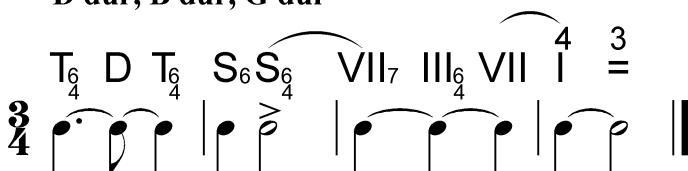
№1

F dur, G dur, A dur



№2

D dur, B dur, G dur



№3

Es dur, F dur, G dur

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

№4

h-moll, g-moll, e-moll

C I₆⁴ S₆ I₆⁴ II₆ II₇ III₆^r D₄³ t¹ ||

№5

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

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

№6

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

3/4 t₆ D₆⁴ D₂ t₆ t₆ S₆ VI S₆ D¹ ||

№7

F-dur, Es-dur, D-dur

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

№8

B dur, A dur, As dur

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

№9

F dur, Es dur, Des dur

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

№10

D dur, H dur, As dur

$\frac{2}{4}$
 S_6 D_6 $\overset{3}{I}$ T S_6 VII_6 T_6 VI_6 II_6 III_6 $\overset{r}{S_6}$ VI III_6 D_2 T_6

№11

g moll, f moll, e moll

$\frac{3}{8}$
 t_4 S_6 t_4 D S_6 D t_6 D_6 t_6 S_6 K_6 D_2 t_6

№12

e moll, d moll, c moll

$\frac{C}{C}$
 t_4 D t_4 S_6 D D_2 t_6 D_6 t_6 II_6 III_r D_4 t II_2 t S_6 t

№13

G dur, Es dur, H dur

$\frac{4}{4}$
 T_6 VII_6 S_6 VII_7 D_6 VI_6 D_6 II_6 D_7 III_6 S_6 III_6 D_2 III D_4 T S_6 T

№14

B dur, G dur, E dur

$\frac{3}{4}$
 I D_6 VI III_6 IV T_6 II_6 K_6 S_6 D I D_6 S_6 IV III T_6 II_6 K_6 D_7 T

№15

d moll, e moll, fis moll

$\frac{3}{4}$
 t VI_6 VII_6^H III III_6^H II_6 II_7 V t_6 VII_6^H VI_6 V_6^H S_6^M VI_6^H III_6^r D I

№16

G dur, A dur, B dur

$\frac{3}{4}$
 T S_6 T T_6 S_6 D_7 VI II_6 VI VI_6 VII_7 D_6 T S_6 T T_6 S II_6 D_4 T

УРОВЕНЬ 2

Неаккордовые звуки

СИСТЕМА ОБОЗНАЧЕНИЙ

- *Перечеркнутые* мелкие арабские цифры *вверху справа* от римских обозначают *задержание* к соответствующему тону аккорда;
- *Звездочками* обозначены *проходящие или вспомогательные созвучия*, которые предстоит самостоятельно построить учащемуся, ориентируясь на *наиболее удобное и естественное движение голосов*, с учетом содержания соседних фраз;

№17

Fdur, E dur, Es dur

I_2^{r} VI_7^{r} S_6^{r} T_6^{r} III_6^{M} II_6^{r} S^{r} T_6^{r}

№18

F dur, D dur, H dur

III T_6 VII_6^{r} S_6 D_6^{r} VI S_6^{r} K_6^{r} D_2 T_6^{r}

№19

D dur, Es dur, E dur

VI^* VI III_6 II_6 S^{r} T_6 IV^* S T_6 VII_6^{M} VII_6^{H} T_6 T^* T^{r}

№20

F dur, E dur, Es dur

I^{r} I_7 S_6^{H} S_6^{r} III_6 VII I VI^* VI^{r} S_6^{r} III_6 D_2 T_6 T^* T^{r}

№21

F dur, A dur, Des dur

IV T_6^* T_6 IV V II_6^* II_6 V IV T_6^* IV II_6 III^* VII_6 I^{r} T^{r}

УРОВЕНЬ 3

Отклонения

СИСТЕМА ОБОЗНАЧЕНИЙ:

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

№29

Es dur, Des dur, H dur

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

№30

Es dur, Fis dur, A dur

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

№31

H dur, G dur, F dur

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

№32

A dur, Bdur, H dur

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

№33

G dur, A dur, H dur

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

№34

As dur, A dur, B dur

$D_6^* D_6^r T^r \quad T_6 \quad \underline{D_6^* D_6^r} \rightarrow S \quad S_6 VI_6^r \quad II_6^r T_6 \quad II_7^r \quad III \quad VII_6 \quad T^5 * * T$

№35

D dur, Es dur, E dur

$D_6 T^+ VI_6 T_6 D_6 \rightarrow S^+ VI_6 \rightarrow S_6 S_6 K_6^3 D_2 \rightarrow II_6^+ II_6^+ K_6^4 D_7^{6-5} T^{-5}$

№36

D dur, E dur, Fis dur

$T D_6 D_4^3 T T_6 S II_6 VII \rightarrow V D_6 \rightarrow S S_6 S_6^r D_7^{-5} * D_2 T_6 * T^{-5}$

№37

d moll, e moll, fis moll

$I * t VI_6 VII_6 II III * III^{H-r} III_6^r VII_6^r IV * S II_6 K_6^4 * D_2 t_6 * t^{-5}$

№38

C dur, B dur, As dur

$III = D_6 \rightarrow II = IV = D_6 \rightarrow III = IV = II_6^r V \#IV VI_4^3 T_6^* T_6$

№39

G dur, As dur, A dur

$III T_6 VII_6^+ II_2 III_6 VII I VI_6 D_6 II_2 VII_7 III_6 VII \rightarrow VI$
 $VI S_6^r T_6^3 I VI_6 VII_7 D_6^5 D_2^{5-6-5} S_6^+ VI^r III_6 D_2 T_6^3$

№40

G dur, F dur, Es dur

$T S_4^r S_4^r III_6 VII_7 VII_7 I_2^M VI S_6^r D_6^3 I D_6 D_6 II_4^3 D_7 D_7 \rightarrow (II) S_6^r D D_2 T_6^3$

№41

h moll, gis moll, f moll

$III * t V_6^H S_6^+ I D^{-5} V * III VII_6 I_7 * * D_6^{-5} II_6 D_2^{6-5} \rightarrow (S) \#VIS_6^H K_6^4 I D^{6-5} I * t^{-5}$

№42

A dur, H dur, des dur

3/4 T₆ VI₇ * VII I D₆ → S II₆ T T * D₆ * D₇ → (II) S₆ VI III₆ * D₂ T₆

№43

F dur, G dur, Es dur

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

№44

4/4 M t₆ t t t⁺⁶ VI₆ D₆ VI₆ VI VI II₆ → III D₆ → VI VI VI VI II₆ K₆ VI₇ VI₇ VII I VII VI II₆ 3t

УРОВЕНЬ 4.

Альтерация

№45

E dur, Es dur, D dur, Des dur

C 1T I S₆ III₆ → II II₂ D₆ S₆ III₆ D₂ → II₆ II₆ #3 III₆ D₂ T₆

№46

a moll, fis moll, es moll

3/4 M t₆ VI₇ VII I t₆ VII₇ D₆ → S S₆ D₂ → N₆ * III₆ * D₄ 1t

№47

a moll, f moll, cis moll

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

№48

f moll, d moll, h moll

3/4 M t₆ VI₇ D₆ t S₆ * II₇ VII₆ III III₆ IV₇ -5 * N₆ N₆ N₆ III₆ D₄ 1t

№49
c moll, d moll, h moll

M 3 Г 1 t

t₆* VI₇ VII I III^r t₆ VII₇ D₆→ S S₆ D₂→ N₆⁴ * III D₄₃ 1 t

№50
D dur, F dur, As dur

T₆ VI₇ VII I * T II^{#3} 1 D VII→ II * II II^{#3} 1 D D₇→ III₆ D₆ IV₆[#] S₆ III₆⁵ D₇ 1 T⁻⁵

ИНТЕРВАЛЬНЫЕ И АККОРДОВЫЕ «КАРКАСЫ»

Более сложный вид заданий представляет расшифровка интервальных и аккордовых «каркасов» – последовательностей интервалов и аккордов, данных в равномерном ритме, без обозначения размера и разбивки на такты. Задача учеников состоит в том, чтобы выбрать размер, ритм, синтаксис и построить несколько возможных вариантов расшифровки каждого примера, «оживляющих» заложенные в последовательности логические связи.

Для этого следует:

- расставить тактовые черты с учетом смены гармонических функций;
- выбрать несколько возможных вариантов синтаксической структуры с учетом повторения последовательности функций или мелодического рисунка;
- добиться разного ритмического рисунка в разных тактах (с учетом разницы легких и тяжелых тактов) и в разных голосах.

При расшифровке каркасов можно:

- повторяющиеся звуки объединять в одну длительность или длинный звук дробить на несколько нот.

нельзя:

- сдвигать звуки интервалов, звучащие одновременно.

ИНТЕРВАЛЬНЫЕ КАРКАСЫ

№ 1

№ 2

№ 3

№ 4



№ 5



№ 6



АККОРДОВЫЕ КАРКАСЫ

№ 1



Пример 2



Пример 3



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