

85.3/
т 982

Ю.Н. Тюлин
Н.Г. Привано

УЧЕБНИК ГАРМОНИИ

Ю.Н. Тюлин
Н.Г. Привано

УЧЕБНИК ГАРМОНИИ

ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ, ДОПОЛНЕННОЕ

*Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений Министерства культуры СССР
в качестве учебника для исполнительских
факультетов консерваторий
и отделений теории музыки музыкальных училищ*

МОСКВА
„МУЗЫКА“
1986

армо-
и.
эфьев
онной
а без
атор-
сович

ихся
сер-
му-
пуб-
ник,
(во

ник,
ные
при-
едь,
ных
изу-

рой
кие
ому
сти
его.
тод
жа-
ить
от
на.
ли-
нет-
пех

ых
ци-
ож-
Это
не
та-
юй
ка-
еб-
но

Кто не владеет «классической» гармонией — не имеет права на новаторство.

С. Прокофьев

Без твердого владения традиционной гармонией не может быть мастерства, а без мастерства немыслимо подлинное новаторство.

Д. Шостакович

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Настоящий учебник гармонии предназначен для учащихся специальных курсов музыкальных училищ, общих курсов консерваторий, а также для заочного обучения. Для композиторов и музыковедов консерваторий требуется более расширенный и углубленный специальный курс повышенного типа. Однако этот учебник, как показывает педагогическая практика, может быть частично (во второй своей части) использован и для этих специальностей.

Дополнением к учебнику служит отдельно изданный задачник, в котором разнообразные практические упражнения (письменные и по игре на фортепиано) даются в систематическом порядке применительно к каждой главе (уроку). К задачнику, в свою очередь, прилагаются в отдельном издании образцы решений письменных задач, особенно необходимые для самостоятельного и заочного изучения гармонии.

В настоящее время готовится к печати хрестоматия, в которой на примерах из музыкальной литературы даются гармонические средства в систематическом порядке их происхождения по данному учебнику. Наличие такой хрестоматии избавляет от необходимости включать примеры в учебник, что значительно перегрузило бы его.

Само собой разумеется, что объем курса и практический метод прохождения гармонии зависят от специальности учащихся (вокалисты и оркестранты, например, не могут и не должны проходить этот предмет так глубоко, как композиторы и музыковеды) и от уровня подготовки данных групп, которая бывает очень различна. Должна допускаться известная дифференциация и индивидуализация — от умения педагога методически маневрировать в соответствии с конкретными условиями в значительной мере зависит успех его работы.

Вследствие разнообразия практических методов, вызываемых самой жизнью, полное приспособление учебников к узким специальностям оказывается нецелесообразным, да и вряд ли возможным в условиях становления новой науки и новых методов. Это особенно относится к учебникам нестандартного типа, которые не повторяют лишь давно устоявшиеся традиционные правила, а ставят своей задачей наибольшее приближение к художественной практике и опираются на теоретическую систему, всецело вытекающую из этой практики. К такому типу и относится данный учебник. Возможность широкого применения учебника принципиально

обуславливается прежде всего тем, что сама теоретическая система традиционной, так называемой «классической» гармонии, если она действительно вытекает из художественной практики, а не придумывается теоретиками, имеет объективное научное значение и поэтому остается единой и одинаково значимой для всех специальностей. Весь вопрос только в том, в каком объеме она должна осваиваться учащимися той или иной специальности, имеющими ту или иную подготовку. Особенно важное значение приобретает метод практико-технологического освоения гармонических средств, без которого одно лишь теоретическое изучение гармонии не дает положительных результатов. Этот метод должен в наибольшей мере индивидуализироваться и приспособляться к конкретным практическим условиям, но это отнюдь не значит, что он должен предопределять построение учебника гармонии. При всей необходимости частичного методического маневрирования общая методология курса, устанавливающая наиболее целесообразный порядок прохождения гармонических средств, так или иначе должна распространяться на все специальности.

Для методического маневрирования предоставлен выбор упражнений по задачку — в нем имеются более легкие (на гармонизацию по мелодии и басу) и более трудные. Принимая во внимание различные возможности и требований, не все приводимое в учебнике должно проходить в полном объеме; необязательным, например, для общих курсов является материал, отнесенный в петит (мелкий шрифт). Многочисленные частные указания и замечания приводятся в учебнике отнюдь не для заучивания их наизусть (что, по существу, невозможно, а потому и недопустимо для экзаменационных требований), а с чисто практической целью — облегчить ориентировку учащихся при показе многообразных возможностей использования данных гармонических средств.

Эти указания могут усваиваться и быть полезными только в теснейшей их связи с технологической практикой. Учащийся должен при этом постепенно приучаться самостоятельно находить приемлемое голосоведение и способы применения любых гармонических средств — в этом, в сущности, состоит главная цель обучения гармонии, и не только по специальному курсу (для композиторов и музыковедов), но в известной мере и по общему курсу (для исполнителей).

Преследуя широкие задачи, учебник в сокращенном виде (без петита) может быть использован, как было сказано, для общих курсов, в полном же своем объеме имеет определенное предназначение: для композиторов и музыковедов, учащихся музыкальных училищ. В учебнике дается нужный для них материал в максимальном объеме, с ориентировкой на вполне нормальные условия обучения в музыкальном училище и достаточную общую подготовку, а также, разумеется, на продолжение специального курса в вузе.

Для композиторов и музыковедов необходимы: 1) более широкий охват гармонических средств; 2) более свободное владение гармонической техникой; 3) более глубокое знание теории музыки.

Специальный курс гармонии в музыкальном училище является, с одной стороны, завершенным, так как охватывает весь основной материал — от главных трезвучий до модуляций и мелодической фигурации. С другой стороны, он предваряет высший, вузовский курс гармонии, в котором средства и приемы гармонического письма изучаются в усложненном виде и не должно быть простого повторения уже ранее пройденного материала. Поэтому более сложные средства отодвинуты в данном учебнике на второй план и иногда рассматриваются вкратце, в объеме, достаточном для среднего музыкального образования, и в расчете на более подробное их изучение в вузе.

Главное место отводится основным функциональным средствам — аккордам, общепотребительным в классической музыке, имеющим большое значение и в советской художественной практике. Они рассматриваются по возможности всесторонне, ибо специальный курс гармонии не может ограничиваться лишь обычными, стандартными последованиями аккордов, а ставит более широкую задачу — показа многообразных возможностей применения даже простейших гармонических средств.

Данный учебник отличается тем, что ограничительные школьные правила, вообще необходимые в учебной работе, трактуются значительно более свободно, чем в других учебниках. После закрепления основных технических навыков широко вводятся свободные приемы гармонического письма (необычные последования, скачки в голосоведении, ненормативные удвоения, ультраширокое расположение и пр.). Разумеется, освобождение от ограничений должно вводиться постепенно, планомерно, но своевременно, ибо категорические и долговременные ограничения приводят к догматическим предубеждениям и к технической скованности, от которой впоследствии трудно освободиться. Эти ограничения приводят часто и к обратному результату, когда неопытные начинающие композиторы стремятся освободиться от них собственным анархическим путем.

Большое внимание в учебнике уделяется теоретической стороне курса гармонии. Общие теоретические вопросы, относящиеся преимущественно к первому году обучения, сосредоточены во Введении, что вызвано необходимостью дать последовательное и стройное изложение основ музыкальной системы, на которую опирается художественная практика¹.

Введение должно изучаться не предварительно и не отдельно, а параллельно и в тесной связи с основной практической частью учебника. В упомянутом задачнике даются точные рекомендации этого параллельного прохождения. Распределение материала вы-

¹ В целом эта система очень сложна и доступна для понимания лишь на высшем этапе обучения (в консерватории). В объеме более полном, чем в настоящем учебнике, она изложена в специальном учебном пособии: Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Теоретические основы гармонии; см. 2-е изд. — М., 1965.

звано как практической целесообразностью, так и необходимостью теоретической систематизации.

В первой части учебника рассматриваются диатонические аккорды, в том числе и всевозможные септаккорды. При любых методах и условиях, прежде чем перейти к изучению сложных гармонических средств, должен быть заложен основательный фундамент в теоретическом и практическом усвоении основных, простейших средств, притом по возможности (особенно в специальном курсе) в их широком и разнообразном применении. Поэтому в первой части учебника им уделяется много места.

В приводимых в каждой главе образцах гармонических задач используются иногда и не рассмотренные ранее соединения аккордов и приемы голосоведения, что в известной мере допустимо и в работах учащихся. В таких случаях даются пояснения о встречающихся особенностях гармонизации и голосоведения.

Начиная со второго отдела, каждая глава соответствует очередному уроку; аналогично построен и прилагаемый задачник. В зависимости от обстоятельств возможно, конечно, и более быстрое и более замедленное прохождение тем.

Во вторую часть учебника, соответствующую второму году обучения в музыкальном училище, включены: ладовая альтерация, мелодическая и гармоническая фигурация и все виды модуляций¹. Особое внимание уделяется модуляциям в тональности 1-й степени родства, которые учащиеся музыкальных училищ должны знать в полном объеме.

Остальной материал изложен в более или менее сокращенном виде и подробнее должен проходить в консерватории. В Дополнении (отдел VII) для общего представления дается обзор особых гармонических средств, более широкое рассмотрение и практическое освоение которых всецело относится к курсу консерватории.

Соответствие глав очередным урокам выдержано менее строго, чем в первой части учебника, так как на этом этапе обучения необходима большая свобода маневрирования в теоретическом и, особенно, в практическом освоении материала.

В приводимых образцах гармонических задач особенности гармонизации и голосоведения не указываются в примечаниях (как это было сделано в первой части) — учащимся самим будет полезно их отмечать.

Главное внимание, как в первой, так и во второй частях, следует обращать на текст, изложенный обычным шрифтом. Особые подробности, более сложные и второстепенные вопросы напечатаны мелким шрифтом. Они также нужны для досконального знания предмета, но при желании или необходимости могут быть временно или в крайнем случае совсем обойдены.

В учебной работе постоянно приходится возвращаться к ранее вводимым гармоническим средствам и затронутым вопросам, так

как сначала невозможно их рассмотреть в достаточно полном виде (концентрический метод). В связи с этим для облегчения ориентировки в учебнике даются ссылки на аналогичные места, как предыдущие, так и последующие. Ссылки только на параграф, без указания главы, относятся к той же главе. Ссылки на Введение обозначены особо (Вв.).

Учебник в основном направлен на развитие технических навыков и на раскрытие ладогармонической системы, лежащей в основе традиций художественного творчества. Понимание этой системы необходимо для гармонического анализа, который имеет весьма важное значение не только для музыковедов, но и для композиторов. Однако практические указания по анализу в учебнике не даются (за исключением отдельных необходимых замечаний), так как это слишком усложнило бы изложение предмета. Эти указания, так же как и примеры из художественной литературы, вынесены в хрестоматию¹, тесно связанную с учебником. Кроме того, предполагается, что педагог по мере необходимости должен давать в классе попутные внеочередные пояснения к анализируемому материалу (например, о натурально-ладовой гармонии до прохождения ее по учебнику).

¹ Здесь и выше имеется в виду опубликованное позже учебное пособие: Привано Н. Хрестоматия по гармонии (1-я часть — Л., 1967; 2-я часть — М., 1970).

Приведем также выходные данные задачника, о котором идет речь в предисловии: Тюлин Ю., Привано Н. Задачи по гармонии (М., 1966); Образцы решения гармонических задач (М., 1966).

¹ Первая часть составлена авторами совместно, вторая часть принадлежит Ю. Н. Тюлину.

Часть I

ВВЕДЕНИЕ

Глава I

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

§ 1. Музыкальная система

Музыкальное творчество и восприятие музыки опираются на определенную музыкальную систему, исторически развивающуюся в течение многих веков в художественной практике. Вне музыкальной системы невозможно ни творчество, ни осмысленное музыкальное восприятие, так же как невозможно словесное мышление без его логической основы.

Система эта выражается в определенных высотных соотношениях звуков, употребляемых в музыке (звукоряд, лад), в закономерностях их одновременного сочетания и последования этих сочетаний (гармония), в организации временных соотношений звуков (метроритм) и пр. Таким образом, музыкальная система в целом, в широком смысле этого понятия, очень сложна и охватывает разные стороны музыкального мышления.

Для того чтобы понять закономерности гармонии, необходимо в первую очередь рассмотреть, как музыкальная система проявляется в соотношении звуков по высоте и в одновременном их сочетании (в структуре аккордов).

§ 2. Звукоряд

Звуки, употребляемые в музыке, можно расположить в систематическом порядке по ближайшим интервалам, то есть в виде звукоряда.

Звукоряд подразделяется на октавные участки. В каждом участке повторяются названия звуков, соответствующих по своему значению звукам других участков (октавное соответствие).

Звукоряд может быть хроматическим и диатоническим¹. В хроматическом звукоряде представлены все употребляемые в музыке звуки — они располагаются по малым секундам.

В диатоническом звукоряде представлены лишь основные звуки музыкальной системы. Они образуют внутри каждого октавного участка определенные диатонические ступени, которые располагаются по большим и малым секундам в порядке, соответ-

ствующем той или иной разновидности диатонического звукоряда (мажорного или минорного). В октаве бывает только 7 диатонических ступеней — 8-й звук образует уже хроматическое изменение какой-либо ступени, усложняя диатонику хроматикой.

Таким образом, высотное соотношение употребляемых в музыке звуков не случайно, а подчиняется определенной звуковой системе, основным принцип которой выражается именно в диатоническом звукоряде¹.

§ 3. Лад

Система взаимоотношений звуков не ограничивается порядком их расположения по высоте (звукорядом). В пределах каждого октавного участка диатонического звукоряда имеется определенная организация ступеней, система их зависимостей, подчинения и соподчинения, проявляющаяся прежде всего в особой роли основного тона как главной опоры звукоряда, которому так или иначе подчиняются все остальные ступени.

Эта система выражается понятием лада. Итак, лад представляет собой систему взаимоотношений ступеней звукоряда, определяемую главенством основного опорного тона и зависимостью от него остальных ступеней. В ладу каждая ступень не только имеет порядковое значение (I, II, III и т. д.), но приобретает особые индивидуальные свойства, качественно отличаясь одна от другой. В целом ладовая система очень сложна и будет особо рассмотрена в дальнейшем (гл. 3).

§ 4. Тональность, наклонение лада, ладотональность, строй

Тональность лада определяется абсолютной высотой его основного тона, например, тональность С, до.

Под наклонением подразумевается та или иная разновидность лада, определяемая интервалом большой (мажорной) или малой (минорной) терции между I—III ступенями лада. В связи с этим наклонение может быть мажорным или минорным, придавая ладу ту или иную эмоциональную окраску.

Таким образом, C-dur и c-moll являются ладами одной и той же тональности, но разного наклонения. Полностью характеристика лада и тональности объединяется понятием ладотональности. Это название, однако, малоупотребительно и обычно заменяется тем же словом «тональность», подразумевающим в данном случае и тональность и наклонение лада.

В теории музыки часто понятие тональности (точнее, ладотональности) заменяется понятием строя. Однако следует разли-

¹ В теории музыки под музыкальной системой обычно подразумевается лишь диатонический звукоряд, который, по существу, является звуковой системой, а не музыкальной системой в подлинном смысле этого слова.

чать эти понятия, подразумевая под строем лишь настройку звукоряда.

С конца XVII века в музыке употребляется темперированный строй, заменивший пифагорейский и натуральный строи предшествующих веков.

§ 5. Гармония

Под гармонией подразумевается область выразительных средств музыки, основанная на закономерном объединении тонов в созвучия и на закономерной связи созвучий.

Гармония приобретает образно-художественное значение не сама по себе, а в музыкальном контексте, в непрерывном единстве с другими компонентами музыки — мелодикой, ритмом, тембром, темпом, динамическими оттенками и пр.

Эстетическое восприятие гармонии зависит прежде всего от мелодии как основного художественно-выразительного средства музыки. Но в свою очередь гармония влияет на выразительность мелодии, характер интонаций которой в значительной мере зависит от ее гармонизации.

§ 6. Созвучие и аккорд

Созвучие — это любое сочетание тонов в одновременности (в том числе двузвучие и неаккордовые сочетания).

Под аккордом же подразумевается такое созвучие, которое имеет определенное строение, подчиняющееся ладовым и акустическим закономерностям. В связи с этим аккорд должен содержать не менее трех разных звуков, которые можно расположить по терциям. В неполных аккордах недостающий тон не звучит, но ясно подразумевается (гл. 2, § 7).

§ 7. Ладогармоническая система

Под ладом подразумевается система взаимоотношений лишь отдельных тонов звукоряда. Музыкальная система этим не ограничивается, она распространяется и на взаимоотношение самих аккордов, построенных на ступенях лада. Такая область взаимоотношений составляет ладогармоническую систему (гл. 3)¹.

В теории музыки под мажоро-минорной системой и подразумевается ладогармоническая система, основанная на употребительных (мажорном и минорном) ладах.

¹ Модуляционные соотношения аккордов и тональностей относятся к расширенной ладогармонической системе, которая входит в учение о модуляциях (см. 2-ю часть настоящего учебника).

СТРОЕНИЕ АККОРДОВ

§ 1. Типы аккордов

По количеству разных звуков различаются три типа аккордов:

- 1) трезвучие, состоящее из трех звуков,
- 2) септаккорд, состоящий из четырех звуков,
- 3) нонаккорд, состоящий из пяти звуков.

Каждый тип имеет свои разновидности.

Из больших и малых терций можно построить 4 трезвучия (1) и 7 септаккордов (2).

Трезвучия

мажорное (или большое) м. терция

минорное (или малое) б. терция

уменьшенное м. терция

увеличенное б. терция

Септаккорды

мажорный (большой)

а) доминантсептаккорд

б) минорный (малый)



Названия трезвучий и септаккордов определяются характерным интервалом или местоположением в ладу.

Некоторые из септаккордов вошли во всеобщее употребление (2а), другие встречаются значительно реже (2б), третьи — как исключение (2в). Из септаккордов наиболее употребителен доминантсептаккорд (V_7). Прибавление к нему большой или малой терции образует доминантнонааккорд (большой или малый), называемый сокращенно нонаккордом (3).



§ 2. Тоны аккорда

Каждый звук аккорда имеет свое название. Нижний звук называется основным тоном, остальные звуки — по интервалу, образуемому с основным тоном: терция (или терцовый тон), квинта (или квинтовый тон), септима и нона (4).



Эти названия сохраняются при любом расположении аккорда (см. пример 8).

§ 3. Обращения аккордов

Положение аккорда, при котором нижним звуком является основным тоном, называется основным положением или основным видом аккорда.

Положение аккорда, при котором нижним звуком становится какой-либо другой из составляющих его тонов (терция, квинта или септима), называется обращением аккорда.

Трезвучие имеет два обращения, называемые и обозначаемые по интервалам между нижним и верхним, нижним и основным звуками аккорда.

- 1) Секстааккорд. Нижний звук — терция аккорда.
- 2) Квартсекстааккорд. Нижний звук — квинта аккорда (5).



Трезвучие в основном виде называется терцквинтааккордом и обозначается $\frac{5}{3}$. Это название и обозначение применяются лишь в тех случаях, когда надо особо отметить основное положение трезвучия.

Септаккорд имеет три обращения, называемые и обозначаемые по интервалам между нижним звуком и септимой, нижним и основным тоном аккорда.

- 1) Квintсекстааккорд. Нижний звук — терция.
- 2) Терцквартаккорд. Нижний звук — квинта.
- 3) Секундааккорд. Нижний звук — септима (6).



§ 4. Четырехголосное сложение

Тоны аккорда по своему взаимному расположению называются голосами аккорда.

Основной формой аккордов всех типов является четырехголосное сложение, соответствующее составу смешанного хора. Четырехголосному сложению свойственна дуплановость: сопрано, альт и тенор представляют собой группу верхних голосов, гармоническую надстройку по отношению к басу, являющемуся гармонической опорой этой группы: верхние голоса, формула $\frac{3}{1}$ (7).



В группе верхних голосов различаются: крайний верхний голос (сопрано, мелодия), называемый просто верхним голосом, и средние голоса.

Четырехголосное сложение

сопрано — крайний верхний голос альт } средние голоса тенор } бас — нижний голос	} верхние голоса



В примере 8 показано, что тот или иной тон аккорда (терция, квинта) может оказаться в разных голосах.

§ 5. Мелодическое положение

Трезвучие имеет три мелодических положения, определяемых тем, какой из тонов аккорда оказывается в сопрано:

- 1) Мелодическое положение основного тона (обозначение 1I).
 - 2) Мелодическое положение терции (3I).
 - 3) Мелодическое положение квинты (5I).
- Септаккорд имеет также четвертое мелодическое положение — септими (7V_7) (9).



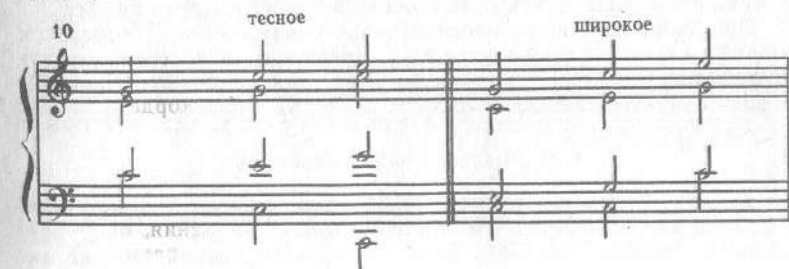
Обозначается мелодическое положение лишь в случаях особой необходимости.

§ 6. Расположение аккордов

В зависимости от интервалов между верхними голосами различается тесное и широкое расположение аккордов. Расстояние между басом и тенором при этом не учитывается — бас может образовать унисон с тенором и может отдалиться на любое расстояние от него. В этом сказывается дуплановость аккордов (§ 4).

При тесном — верхние соседние голоса расположены по ближайшим узким интервалам, в трезвучии — по терциям и квартам. В любых аккордах (трезвучиях, септаккордах, нонаккордах) расстояние между тенором и сопрано меньше октавы.

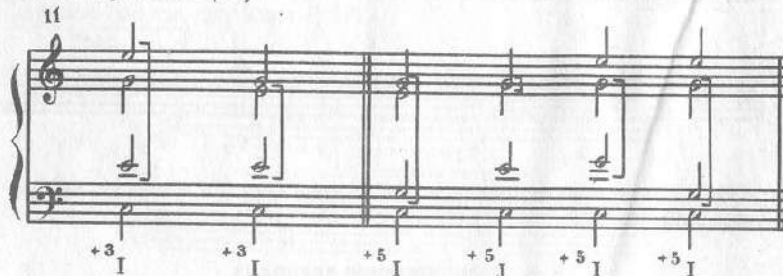
Широкое расположение образуется при пропуске очередного тона и перемещении его на октаву вниз (если исходить от сопрано) или на октаву вверх (если исходить из тенора). Такое перемещение образует широкие интервалы — квинту, сексту, септиму (в септаккорде). Расстояние между тенором и сопрано превышает октаву (10).



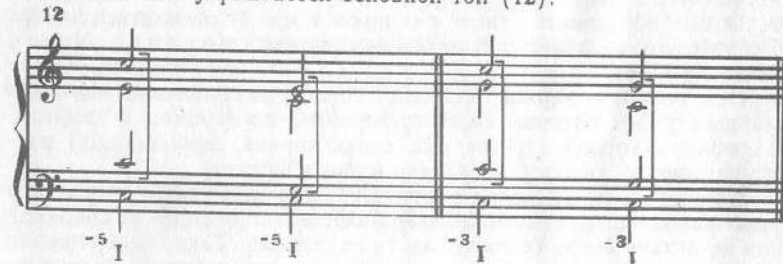
Существует и ультраширокое расположение с расстоянием шире октавы между двумя соседними голосами (см. примеры: 304, 312, 380).

§ 7. Удвоения и пропуски тонов

В четырехголосном сложении в трезвучии обычно удваивается основной тон. Удвоение терции или квинты является отступлением от основной нормы, часто применяемым в художественной практике (11).



Трезвучие может быть полным или неполным. В неполном трезвучии за счет пропущенного тона удваивается терция или квинта или утраивается основной тон (12).



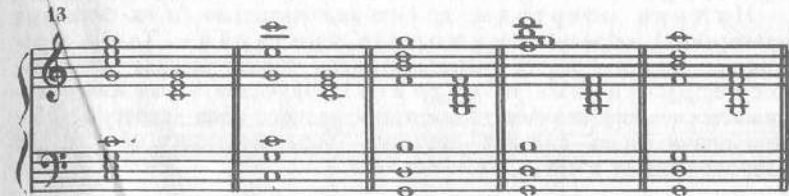
Трезвучие с пропущенной квинтой звучит достаточно полно. Трезвучие с пропущенной терцией звучит пусто и применяется лишь в качестве особого выразительного эффекта.

При ненормативном удвоении или пропуске тона образуется смешанное расположение трезвучия, в котором чередуются малые и большие интервалы, а расстояние между тенором и сопрано образует октаву.

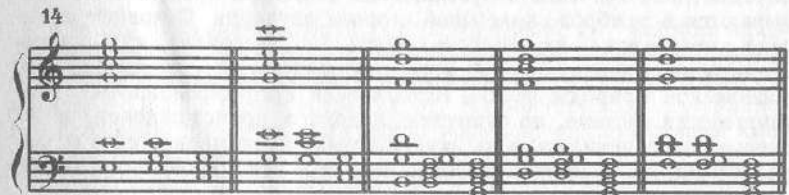
§ 8. Трансформация аккордов

Аккорд излагается различным образом, часто с многократным октавным удвоением тонов. Отбрасывая удвоения и располагая звуки по терциям, можно установить, какой именно ак-

корд лежит в основе данного сложного гармонического сочетания (13).



Сохранение нижнего тона данного сочетания помогает обнаружить, какое именно обращение аккорда лежит в его основе, после чего можно установить и основной вид аккорда (14).



Такого рода расшифровка гармонических сочетаний, вскрывающая их основную аккордовую структуру, является необходимой предпосылкой гармонического анализа.

§ 9. Натуральный звукоряд

Каждый музыкальный звук определенной высоты, воспринимаемый нами как единичный, на самом деле состоит из целого комплекса тонов, лежащих выше данного звука и расположенных в определенном порядке все уменьшающихся интервалов. Этот ряд звуков носит название натурального звукоряда. Все составляющие его звуки называются натуральными звуками. Звуки, образующие надстройку над основным тоном, называются обертонами (а также натуральными призвуками или частичными тонами) (15).



Обертоны поглощаются звучанием основного тона, тембр которого в свою очередь всецело зависит от их силы, количества и расположения.

Нижние обертоны, до 6-го включительно (и их октавные повторения), образуют мажорное трезвучие. Таким образом, они имеют особое конструктивное гармоническое значение (конструктивные обертоны)¹. Звучание их можно обнаружить «невооруженным ухом» путем разного рода экспериментов. Они значительно сильнее верхних (окрашивающих обертонов), расположенных в секундовом порядке.

§ 10. Значение акустических закономерностей в гармонии

Акустические закономерности натурального звукоряда имеют определенное значение в музыкальной системе и прежде всего сказываются в темброво-красочной стороне звучания. Основные качества интервалов — их консонантность и диссонантность — непосредственно зависят от слухового ощущения, а следовательно, и от физической природы звука. Исторически сформировавшаяся гармоническая система, по существу, ладового происхождения, и не следует переоценивать роль акустических закономерностей в ее образовании, но, с другой стороны, нельзя и игнорировать их значение в музыке.

Необходимо обратить внимание на следующее.

1) Мажорное трезвучие, входя в нижний конструктивный участок натурального звукоряда, полностью соответствует акустической природе звучания; оно так или иначе кроется в тембре единичного звука.

2) Минорное трезвучие само по себе не входит в конструктивный участок, но состоит из тех же консонирующих интервалов, что и мажорное трезвучие, интервалов, доминирующих в натуральном звукоряде. Будучи в ладовом отношении равноправным с мажорным трезвучием, в акустическом отношении минорное трезвучие все же не вполне равноправно с ним, и в связи с этим некоторое преобладание мажора над минором, как увидим далее, так или иначе отражается в ладогармонической системе.

3) Расположение тонов аккорда по первым шести натуральным звукам создает наиболее уравновешенное в тембровом отношении звучание, так как соответствует физической природе звука (16а).

Это обстоятельство приобретает значение вообще в расположении аккордов, особенно в оркестре.

4) Отбрасывая дублирующие в октаву нижние обертоны, мы получим мажорное трезвучие в «чистом виде», выделенное из шеститонового созвучия аккордовое ядро (16б).

Присоединение к аккордовому ядру основного тона натурального звукоряда образует уже рассмотренное нами четырехголосное сложение трезвучия (§ 4) (16в).



В таком сложении ладовая двуплановость аккорда находит акустическое обоснование, включая в себя родоначальный тон трезвучия (фундаментальный бас) и обертоновую настройку (аккордовое ядро). Четырёхголосное двуплановое сложение трезвучия послужило нормальным прототипом сложения всех аккордов.

5) Первым и наиболее сильным обертоном, не дублирующим в октаву основной тон, является квинтовый обертон. В связи с этим между тонами квинты (и ее обращения — кварты) образуется ближайшее акустическое и гармоническое родство.

Квинтовый обертон по отношению к основному тону оказывается в положении производного, подчиненного, зависимого тона. Это обстоятельство, как увидим далее, имеет большое значение в ладогармонической системе и особенно в функциональных взаимоотношениях аккордов (гл. 3, § 4)¹.

Глава 3

ЛАДОВАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ

§ 1. Натуральные лады

Общепотребительный мажорный лад является одним из шести натуральных ладов (автентических, имеющих квинтовый остов).

Распределение этих ладов в параллельных тональностях обнаруживает следующие закономерности (17).

¹ 7-й обертон, образующий доминантсептаккорд, значительно ниже (на $\frac{1}{3}$ тона, 33 цента) септимы доминантсептаккорда в темперированном строе.

¹ Помимо вышеуказанного, акустические закономерности натурального звукоряда приобретают большое значение в строях духовых инструментов и извлечении флажолетов на струнных инструментах.



1) Имеются две группы ладов—3 мажорных и 3 минорных.

2) В каждой группе ладов находятся—центральный лад и два побочных лада.

3) Побочные лады отличаются от центральных одним ключевым знаком ($\sharp$ или $\flat$).

4) Каждый мажорный лад имеет свой параллельный минорный лад с одинаковым количеством ключевых знаков.

5) Отличительные признаки побочных ладов—

мажорных: лидийская кварта ($1\sharp$) миксолидийская ($1\flat$)
 минорных: дорийская секста фригийская секунда септима

Побочным ладам свойственна модуляционность: лидийский и дорийский ($1\sharp$) направлены в сторону доминанты, миксолидийский и фригийский ($1\flat$)—в сторону субдоминанты.

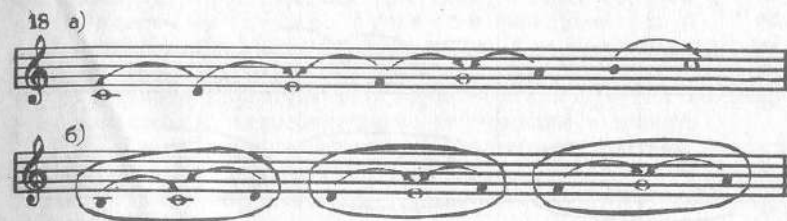
В дальнейшем будут рассмотрены центральные лады, служащие основой мажорно-минорной системы.

§ 2. Мажорный лад

В мажорном ладу есть: 1) три опорных устойчивых звука, образующих мажорное тоническое трезвучие, называемое тоной лада; 2) четыре неустойчивых звука. Между неустойчивыми и соседними устойчивыми звуками возникает секундовая мелодическая связь, порождающая ладовое сопряжение тонов. Сопряжение выражается и в тяготении неустойчивых звуков к ближайшим устойчивым (18а).

Полутоновое тяготение значительно острее тяготения на большую секунду. Поэтому сильнее ощущается направленность IV ступени

в терцовый устой ($фа \rightarrow ми$), но необходимо учитывать и секундовую связь ее с квинтовым устоем ($фа \rightarrow соль$). Таким образом, образуются три сферы секундового тяготения тонов лада (18б).



Опорные тоны лада неодинаковы по своей устойчивости. Наибольшей (абсолютной) устойчивостью обладает основной тон, поэтому особой остротой полутонového тяготения отличается вводный тон ($си \rightarrow до$). Остальные опорные тоны устойчивы постольку, поскольку они входят в тоническое трезвучие, но в то же время они подчиняются основному тону как главному центру лада. Различие устоев сказывается: при устремленном мелодическом движении к ним (19а), в мелодических положениях тонического трезвучия и особенно в его обращениях (19б).

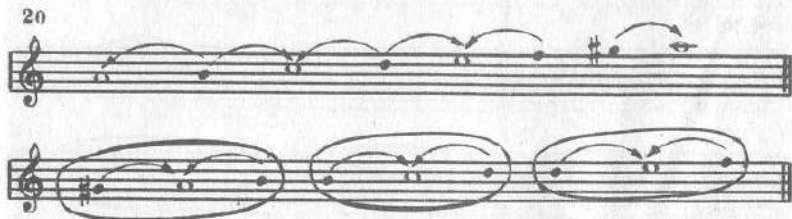


В связи с тем, что секунда является специфическим мелодическим интервалом, связывающим звуки плавным поступенным движением, секундовые связи тонов могут быть условно названы мелодическими связями, выявляющиеся в них тяготения—мелодическими тяготениями, а система этих связей—мелодической ладовой системой. На основе мелодических тяготений тонов происходит разрешение аккордов (преимущественно верхних голосов) в тонику.

§ 3. Минорный лад

Минорный лад сложнее мажорного и имеет свои особенности. Общеупотребительный минор образовался путем альтерационного изменения центрального (эолийского) на-

турального лада. Повышение VII ступени обостряет ее тяготение в тонику, образуя такой же, как и в мажоре, вводный тон. Возникший таким образом гармонический минор является основным минорным ладом в мажоро-минорной системе (20).



При гаммообразном движении по верхнему тетраходу (V—VI—VII—I) возникает необходимость мелодического сглаживания интервала увеличенной секунды между VI и повышенной VII ступенями. Это достигается путем повышения VI ступени лада. VI повышенная ступень не имеет самостоятельного, равноправного с другими ступенями значения, так как появление ее обусловлено лишь непосредственной мелодической связью с вводным тоном, поэтому она называется мелодической ступенью.

Образовавшийся таким путем мелодический минор еще больше, чем гармонический минор, приближается по своей структуре к мажорному ладу, заимствуя от него не только вводный тон, но и весь верхний тетраход; различие остается только в мажорной и минорной терции лада (III ступени).

Натуральная VII ступень лада применяется обычно при нисходящем движении, особенно поступенном (VII—VI). При этом сохраняется структура натурального минора.

Объединение всех разновидностей минора — гармонического, мелодического и натурального — образует полный минорный лад, состоящий из девяти тонов. Связи и направленность тонов полного минора показаны в примере 21.



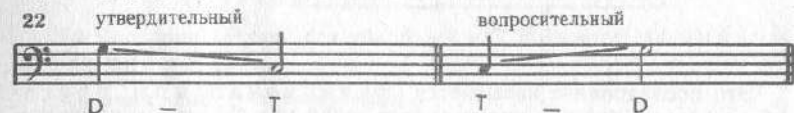
§ 4. Квинтовая связь Т и D

Помимо секундовой связи тонов, особое значение имеет связь тонов, находящихся в квинтовом соотношении, как ближайших по акустическому и гармоническому родству (гл. 2, § 10). Доминанта оказывается производным тоном по отношению к тонике в качестве ее квинтового обертона. Вследствие

этого V ступень лада, будучи ладовым устоем, в то же время обладает тенденцией движения в основную тон лада. Эта тенденция, особенно проявляющаяся в басу, называется гармоническим тяготением, в отличие от мелодического секундового тяготения тонов. На гармоническом тяготении главным образом и основаны гармонические функции аккордов (гл. 4).

Таким образом, V ступень лада имеет двойственное значение: 1) в качестве составного звука тоники она является устоем, 2) в качестве представителя гармонических функций она является неустоем, непосредственно тяготеющим в тонику.

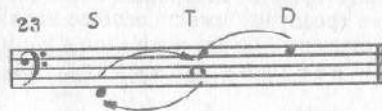
Разрешение доминанты в тонику, соответствующее ее ладовой направленности, приобретает активный, утвердительный характер. Обратное движение Т—D носит вопросительный характер (22).



Зависимость D от T отражается и на других квинтовых соотношениях тонов лада, которые оказываются в положении, подобном D и T (гл. 5, § 4).

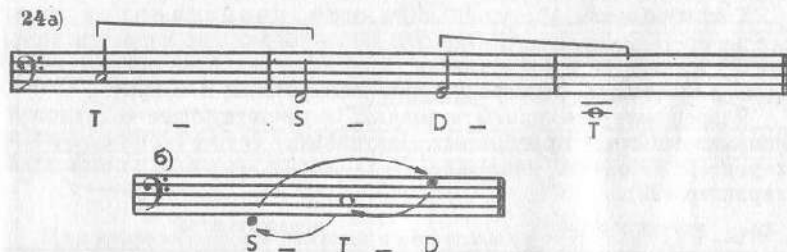
§ 5. Квинтовая связь Т и S

Субдоминанта также связана с тоникой ближайшим квинтовым акустическим и гармоническим родством. В ладу, таким образом, находятся три ступени, связанные этим родством, — S—T—D, называемые главными ступенями (23).



Соотношение Т и S сложно и противоречиво. С одной стороны, тоника в качестве ладового центра подчиняет себе субдоминанту, как и все другие ступени лада (S→T). С другой стороны, тоника в акустическом отношении оказывается квинтовым производным звуком от субдоминанты, и отсюда возникает обратная зависимость Т→S, аналогичная зависимости D—T. Движение Т→S носит такой же активный, утвердительный характер, и отсюда возникает тенденция тоники уступить субдоминанте свое ладовое главенство. Благодаря этому субдоминанта приобретает особую энергию, активность, в чем и заключается ее характерная особенность. Для подчинения субдоминанты тонике необходимо предварительное укрепление последней, в то время как доминанта непосредственно направлена в тонику и сама ее укрепляет.

В последовании Т—S—D—Т образуются два активных квинтовых хода: происходит сначала смещение ладового центра Т—S и затем восстановление его через доминанту D—Т. Такое последование главных ступеней закрепляет устойчивость тоники, после чего субдоминанта всецело ей подчиняется (24а).



Это последование называется функциональным кругом оборотов, так как представляет собой как бы вращение вокруг ладового центра (24).

§ 6. Трезвучия мажорного лада

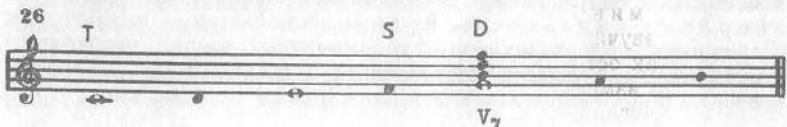
Для показа ладового состава трезвучий, построенных на ступенях лада, устойчивые звуки ниже обозначаются белыми нотами, неустойчивые — черными нотами.

Трезвучия I, IV, V ступеней (Т, S, D) называются главными, остальные — побочными.

Все трезвучия носят названия ступеней, на которых они построены, и имеют соответствующие цифровые обозначения. Кроме того, некоторые побочные трезвучия имеют особые названия и обозначения: трезвучие VI ступени — нижняя медианта (M_n), трезвучие III ступени — верхняя медианта (M_v) (25).



В мажоре все главные трезвучия — мажорные, из четырех побочных ступеней — 3 минорных (II, III, VI) и одно уменьшенное (VII). Следует обратить внимание на септаккорд V ступени — доминантсептаккорд (V_7), как имеющий особо важное значение в ладогармонической системе (26).



§ 7. Трезвучия минорного лада

В натуральном миноре имеется обратная аналогия с мажором:

3 главных трезвучия — минорные (I, IV, V),

3 побочных трезвучия — мажорные (III, VI, VII),

1 побочное трезвучие — уменьшенное (II).

В гармоническом миноре эта аналогия нарушается и образуется:

2 минорных (I, IV),

2 мажорных (V, VI),

2 уменьшенных (II, VII),

1 увеличенное (III).

На V ступени образуется такой же, как в мажоре, доминантсептаккорд (27).



В полном миноре образуется по два трезвучия на каждой ступени, кроме первой (всего 13) (28).



Особое внимание надо обратить на трезвучия мелодического минора, включающие повышенную VI ступень лада. Эти трезвучия не имеют такого же самостоятельного ладового значения, как остальные трезвучия, являясь лишь результатом мелодического изменения нормальных трезвучий, вызываемого необходимостью сгладить ход на увеличенную секунду к вводному то-

ну (§ 3). Только при таком условии они включаются в полный минор. Поэтому трезвучия мелодического минора называются сокращенно мелодическими трезвучиями и обозначаются: IV, II, VI.

Таким образом, полный минор значительно сложнее и богаче мажора по своему аккордовому составу.

§ 8. Интервальные соотношения трезвучий

Имеется 3 вида интервальных соотношений трезвучий, определяемых расстоянием между их основными тонами.

- 1) Секундовое, без общих тонов.
- 2) Квинтовое, с одним общим тоном, образующее ближайшее гармоническое родство трезвучий (гл. 2, § 10).
- 3) Терцовое, с двумя общими тонами, устанавливающими функциональное сходство (родство) трезвучий (гл. 4, § 3). (29).

29

секундовое

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

квинтовое

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

терцовое

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

Всякое другое соотношение лишь повторяет одно из предыдущих. Так, например, квартовое соотношение является обращением квинтового (иногда оно и называется квартово-квинтовым) (30).

30

квинтовое

квартовое

квинтовое

квартовое

Принцип интервальных соотношений, как увидим далее, приобретает большое значение в голосоведении, закономерности которого действительны для всех случаев данного вида соотношений.

ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ

§ 1. Понятие функций аккордов

Каждый аккорд, в зависимости от своего местонахождения в ладу и от ладового значения входящих в него тонов, выполняет ту или иную организующую роль в гармоническом движении, приобретает тот или иной характер действия. Это выражается или в централизующей роли аккорда (Т) или в направленности, подчиненности аккордов ладовому центру (D и S). Ладовое значение, действие аккорда в гармоническом развитии называется гармонической функцией или просто функцией аккорда.

Непосредственные отношения аккордов к ладовому центру называются основными функциями (в отличие от переменных функций, см. гл. 5).

§ 2. Функции главных трезвучий

Главные трезвучия лада являются основными представителями гармонических функций — тонической (Т), доминантной (D) и субдоминантной (S). Поэтому, несмотря на то, что каждую функцию выполняют несколько аккордов, эти трезвучия называются просто — тоникой (I), доминантой (V) и субдоминантой (IV). Функции главных трезвучий соответствуют гармоническим тяготениям их основных тонов (гл. 3, § 4, 5).

1) Функция тоники заключается в утверждении ладового центра. Ей так или иначе подчинены и к ней направлены все остальные аккорды. Тоника обладает свойством торможения гармонического движения (особенно сказывающимся в заключительных кадансах).

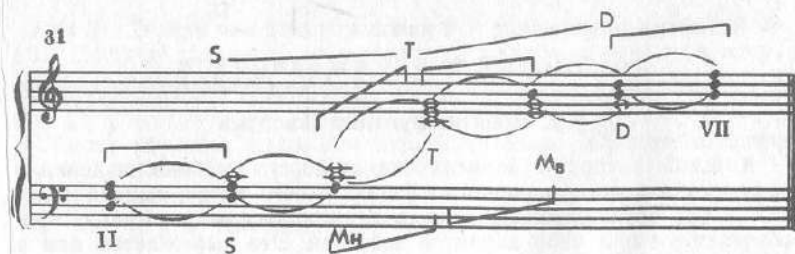
2) Доминанта непосредственно направлена в тонику на основе прямой квинтовой зависимости тонов (гармонического тяготения).

3) Субдоминанта, обладающая особой функциональной активностью, подчиняется тонике через посредство доминанты или непосредственно при предварительном укреплении тоники (гл. 3, § 5).

Типичное последование трезвучий I—IV—V—I, соответствующее их непосредственной функциональной направленности, является гармоническим оформлением функционального кругооборота главных ступеней лада T—S—D—T (Вв., гл. 3, § 15, пример 24; отд. I, гл. I, § 7, пример 73).

§ 3. Терцовый ряд трезвучий

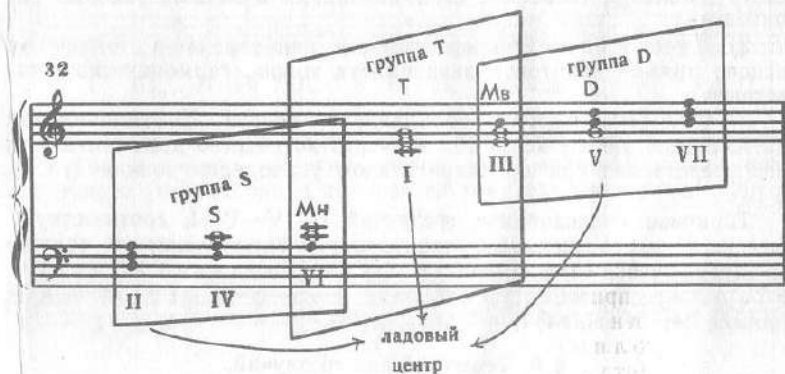
Функциональное значение всех трезвучий лада обнаруживает терцовый ряд, в котором трезвучия располагаются по своему функциональному сходству, основанному на максимальном количестве общих тонов (гл. 3, § 8) (31).



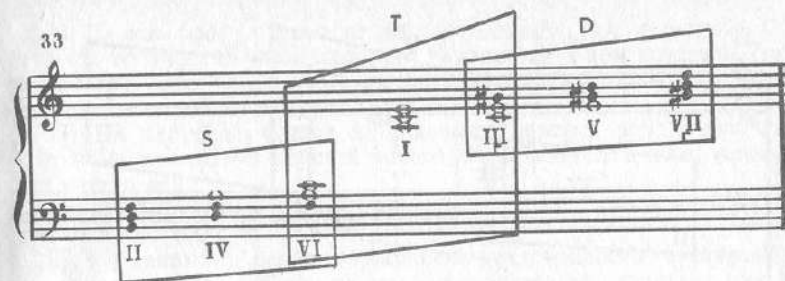
Мажорные и минорные трезвучия распределяются попарно, как тоники параллельных тональностей. По мере удаления трезвучий в обе стороны от ладового центра (Т) возрастает количество неустоев, а следовательно, и неустойчивость самих трезвучий.

Внизу терцового ряда располагаются субдоминантные трезвучия, вверху — доминантные трезвучия с характерным для них вводным тоном.

Медианты занимают срединное положение между главными трезвучиями. Этим объясняется их название: трезвучие VI ступени — нижняя медианта (M_n) находится в нижней части терцового ряда, трезвучие III ступени — верхняя медианта находится в верхней части (M_v). По своему ладовому составу каждая медианта одинаково близка к тонике и к другому соседнему трезвучию. Отсюда — функциональная двойственность, смешанность медиант. Все это позволяет разбить терцовый ряд на три функциональные группы S, Т и D. В каждой группе оказывается по три трезвучия, считая, что медианта одновременно принадлежит двум группам (32).



Такую же функциональную систему обнаруживает терцовый ряд в гармоническом миноре (33).



Соответственно терцовому ряду все трезвучия лада по своему функциональному значению распределяются на три категории:

1) Центральные, основные представители функциональных групп — главные трезвучия (I, IV, V), находящиеся в квинтовом соотношении между собой.

2) Смешанные представители — медианты (VI, III), находящиеся также в квинтовом соотношении.

3) Крайние представители — трезвучия II и VII, находящиеся в терцовом соотношении между собой (34).



§ 4. Полная терцовая схема

Если мы подставим под трезвучия, соответственно их группам, опорные басовые тоны S, Т и D, то терцовая схема полностью выявит функциональное значение трезвучий в их основной четырехголосной структуре.

К трезвучию VII ступени можно подставить только доминантовый бас. Это присоединение баса превращает трезвучие VII ступени в доминантсептаккорд, который и является наиболее полным представителем доминантной функции (отд. IV, гл. 17, § 1).

Остальные побочные трезвучия превращаются в секстаккорды, которые оказываются функциональными заместителями главных трезвучий (35, 36).

35

36

II₆ IV VI₆ I III₆ V V₇

S T D

Таким образом, каждая функция лада имеет среди трезвучий по два представителя (37).

37 мажор

функция T функция S функция D

I VI₆ IV II₆ V III₆

минор

I VI₆ IV II₆ V III₆

T=I, VI₆
S=IV, II₆
D=V, III₆

Побочные секстакорды в качестве заместителей главных трезвучий неодинаковы по своему функциональному напряжению.

1) II₆ еще более удален от ладового центра, чем трезвучие IV ступени, тонический устой которого заменяется в нем неустоем (*ре* вместо *до*). Вследствие этого он оказывается усиленным заместителем: II₆>IV.

2) III₆, напротив, ближе к ладовому центру, чем трезвучие V ступени, квинтовый неустой которого заменяется в нем устоем (*ми* вместо *ре*).

Вследствие этого он оказывается ослабленным заместителем: III₆<V.

3) VI₆ занимает особое положение: устойчивость тонической функции нарушается в нем за счет мелодического тяготения одного из верхних тонов. Такая мелодически измененная, мелодизированная тоника, оставаясь в своем значении заместителя трезвучия I ступени, требует дополнительного разрешения неустоя.

В классической гармонии, характеризуемой отбором наиболее определенных и активных в функциональном отношении аккордов, II₆ вошел во всеобщее употребление. Секстакорды же III и VI ступеней, напротив, не вошли во всеобщее употребление и стали применяться лишь в творчестве романтиков (у Шуберта, Шопена и др.).

§ 5. Ладовые особенности устоев

Терцовая схема обнаруживает некоторые особенности отдельных ступеней лада. Особенности устоев определяются вхождением их в состав тех или иных главных трезвучий.

1) I ступень лада (*до*), являясь единственным «абсолютным» устоем, входит в состав трезвучия IV ступени (в качестве квинты). Поэтому, включаясь в аккорды группы S, она им не противоречит (септима II₇, гл. 20).

2) Аналогично предыдущему, V ступень лада (*соль*), являясь основным тоном доминантного трезвучия, входит в состав тонического трезвучия, не противореча ему. Как было указано, V ступень имеет двойственное ладовое значение (гл. 3, § 4).

3) Напротив, III ступень лада (*ми*), будучи терцией тонического трезвучия, не входит в состав остальных главных трезвучий (IV, V). Поэтому прибавление ее к аккордам группы S или группы D вносит противоречие (гл. 32, § 2, 5).

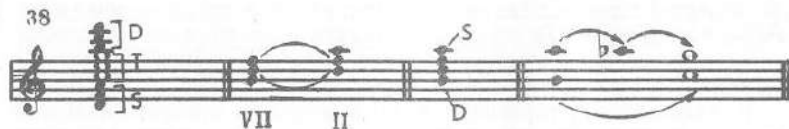
Таким образом, III ступень не только определяет мажорное или минорное наклонение лада, но и является единственным характерным признаком тонической группы трезвучий (входя также в состав нижней и верхней медиант).

§ 6. Ладовые особенности неустоев

Особенности неустоев определяются вхождением их в группы трезвучий D и S.

1) VII ступень лада входит только в доминантную группу трезвучий и поэтому является характерным доминантным признаком. Эта ступень называется доминантным вводным тоном или, сокращенно, вводным тоном¹.

2) VI ступень входит только в субдоминантную группу трезвучий и поэтому является характерным субдоминантным признаком. В миноре VI ступень оказывается субдоминантным вводным тоном к квинте тонического трезвучия. В мажоре такой же вводный тон получается путем понижения VI ступени, образующего гармонический мажор (гл. 28) (38).



3) Остальные неустои (II и IV ступени) входят в обе группы трезвучий (S и D) и поэтому не являются специфическими для той или иной функции.

II ступень является основным тоном субдоминантного трезвучия II ступени и, с другой стороны, квинтой доминантного трезвучия V ступени.

IV ступень лада в системе гармонических тяготений (гл. 3, § 5), а в связи с этим и в системе функциональных соотношений аккордов, является субдоминантой, подчиняющейся тонике главным образом через доминанту. С другой стороны, в системе мелодических тяготений IV ступень тяготеет в терцовый устой и входит в состав как субдоминантных (II, IV), так и доминантных аккордов (VII, V₇), в последнем случае теряя свое субдоминантное значение.

Глава 5

ПЕРЕМЕННЫЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ

§ 1. Понятие переменных функций

В процессе гармонического движения аккорды, помимо своей зависимости от ладового центра, вступают и в функциональные взаимоотношения иного порядка, основанные на непосредственной зависимости одного аккорда от другого. Прежде всего любое мажорное или минорное трезвучие может временно перенимать на себя функцию тоники. Это свойство называется тоникальностью трезвучия. При подчеркивании (уси-

лении) тоникальности данного трезвучия другие аккорды приобретают по отношению к нему доминантное и субдоминантное значение (доминантность и субдоминантность аккордов).

Таким образом, в гармоническом движении могут образоваться временные побочные ладовые центры и в таких случаях устанавливается временная зависимость аккордов от этих центров. Эти вторичные взаимоотношения аккордов называются переменными функциями.

Основные функции аккордов в отдельных случаях проявляются прямолинейно, без соупотствия переменных функций (например, V₇—I), но переменные функции не осуществляются без основных функций — они сосуществуют с ними и подчиняются им. Отсюда возникает функциональная многозначность аккордов, способность их, в зависимости от контекста, выполнять одновременно разные функции — основные и переменные.

Переменные функции аккордов придают гармонии модуляционность и часто вносят в обычный мажор и минор специфические мелодические и гармонические обороты натуральных ладов, обогащая этим гармонические связи и гармоническое звучание.

§ 2. Квинтовый ряд трезвучий в мажоре

Представление о наиболее характерных переменнo-функциональных соотношениях побочных трезвучий дает квинтовый ряд (39).



В мажоре имеются две группы трезвучий:

- 1) Главная группа — трезвучия главных ступеней.
- 2) Побочная группа, в которую входят все побочные минорные трезвучия.

Уменьшенное трезвучие VII ступени оказывается вне этих групп.

Нижняя медианта оказывается параллельным побочным ладовым центром, возглавляющим всю группу побочных минорных трезвучий. Этим объясняется, что трезвучие VI ступени в мажоре обладает ярко выраженной тоникальностью. По

¹ В учении о гармонии вводным тоном называется только ступень с полутоновым тяготением.

отношению к нему трезвучие II ступени является субдоминантой, трезвучие III ступени — доминантой (минорной, а не обычной мажорной, что придает гармонии натурально-ладовый оттенок). Такое соотношение трезвучий II, VI и III ступеней, как временных S, T и D, является характерным переменнo-функциональным соотношением.

§ 3. Квинтовый ряд трезвучий в миноре

Полная аналогия с мажором образуется только в натуральном миноре и именно в параллельной тональности. Выясняется значение параллельного натурального минора, в котором происходит простое перемещение ладовых центров: главный центр, становится побочным, а побочный центр — главным.

Гармонический минор может быть включен в эту схему путем превращения минорной доминанты в мажорную, но при сохранении в побочной группе трезвучий натуральной структуры лада (40).

В данном случае обнаруживается значение объединения гармонического минора с натуральным.

Обратное соотношение ладовых центров влечет за собой некоторые существенные отличия минора от мажора.

В миноре параллельным побочным центром является не нижняя, а верхняя медианта. Нижняя же медианта оказывается не тоникой побочной группы трезвучий, а субдоминантой. Отсюда — особенности прерванного каданса в миноре (отд. II, гл. 6, § 6).

Побочный ладовый центр, с характерными для него переменными функциями VI — III — VII = S — T — D, имеет более самостоятельное значение в переменнo-функциональном отношении — это основное отличие минора от мажора.

Такой самостоятельности содействует и вообще преобладание мажора над минором в акустическом отношении, «натуральность» трезвучий III и VII ступеней и, наконец, некоторая разобщенность обеих функциональных групп, между которыми оказывается умень-

шенное трезвучие II ступени. Эта самостоятельность группы побочных трезвучий придает им модуляционный характер.

§ 4. Тоникальность трезвучий

Переменная тоническая функция трезвучия выявляется и усиливается: на сильной ритмической доле, при протяженности или повторении данного трезвучия, а также при повторном утверждении его на сильной доле посредством гармонического оборота. В примере 41 показано, как в зависимости от этого в прерванном и половинном кадансе VI и V ступени приобретают тоническое значение и придают кадансам модуляционность (41).

В указанной (гл. 3, § 5 и гл. 4, § 2) тенденции субдоминанты подчинить себе тонику проявляется переменная тоническая функция S.

В мажоре терцовый тон лада вследствие переменной доминантности трезвучия I ступени приобретает значение вводного тона по отношению к IV ступени лада (отд. I, гл. 4, § 4) (42).

В этом проявляется мелодическая переменная функция отдельного тона, которая, хотя не в столь характерном виде, свойственна и другим тонам лада.

основные: I - V - I [I - IV - I - IV - I - IV - II] - 164 - V - I
переменные: [V - I - V - I - V - I - VI]

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

§ 1. Понятие голосоведения

В последовании аккордов следует различать две стороны их взаимоотношений:

- 1) функциональное взаимодействие,
- 2) мелодическая связь.

Мелодическая связь аккордов выражается в том, что каждый тон аккорда переходит в соответствующий по расположению тон следующего аккорда. Этот процесс мелодического связывания тонов называется голосоведением.

Последовательное движение тонов образует отдельный голос (голосовую линию). Каждый интервальный переход из одного тона в другой представляет собой интонационный ход, в котором так или иначе проявляются мелодические свойства интервалов (см. § 2).

Оставление голоса на месте особенно тесно связывает аккорды. Такое соединение аккордов называется гармоническим (см. пример 64).

Под голосоведением понимается не только связывание тонов в отдельном голосе, но также и соотношение нескольких голосов в их одновременном звучании.

§ 2. Виды голосоведения

Соотношение направлений голосов может быть различным. По этому признаку различается голосоведение:

- 1) противоположное, 2) косвенное. 3) прямое.

Прямое движение при сохранении одного и того же интервала между голосами называется параллельным (как разновидность прямого) (43).



По признаку интервалики интонационных ходов различается голосоведение: 1) плавное — с секундовыми и терцовыми ходами, 2) неплавное — с ходами шире терции, называемыми скачками.

В зависимости от движения верхних голосов следует различать: 1) элементарное соединение аккордов и 2) свободное соединение, называемое также раскрепощением голосоведения.

При элементарном соединении аккорды связываются между собой плавным голосоведением и в соответствии с ладовыми связями (сопряжением) тонов (см. пример 64). Отступление от этих связей относится уже к свободному голосоведению. Небольшое отступление, ограничивающееся плавным голосоведением, называется полураскрепощением (см. пример 66), соединение со скачками — полным раскрепощением (см. примеры отд. I, гл. 5).

§ 3. Свойства и значение голосов

В аккордовом движении проявляется двуплановость, которая может быть выражена формулой $\frac{3}{1}$ (гл. 2, § 4). Верхние голоса и бас различаются по своим свойствам. В частности, для верхних голосов характерно в основном плавное движение и мелодическое связывание аккордов. Бас же, одновременно или попеременно, совмещает в себе функциональную опору аккордов с их мелодическим связыванием, и ему свойственно как плавное, так и скачкообразное движение.

Крайние голоса, мелодия и бас, приобретают особое мелодическое значение в качестве контуров гармонического движения. Мелодическая линия верхнего голоса должна быть выразительна как в целом, так и в деталях, должна «петь» при проигрывании ее без гармонии. Бас должен сопутствовать как выразительный голос, подчеркивающий соответствующие мелодии гармонические функции. Бас как бы функционально регулирует и направляет гармоническое развитие (особенно в крупных формах). Проигрывание мелодии с басом без средних голосов должно производить впечатление выразительного двухголосия. От выразительности баса в большой степени зависит выразительность мелодии и гармонического развития. Средние голоса (альт и тенор) менее рельефны и поэтому не имеют столь же самостоятельного мелодического значения, как мелодия и бас. Их роль преимущественно вспомогательная: они мелодически связывают аккорды и заполняют их звучание. Поэтому отклонения от норм голосоведения в средних голосах значительно менее заметны и могут быть вполне уместны (например, нисходящее разрешение вводного тона, восходящее движение септимы, в некоторых случаях параллельные квинты и пр.).

В отдельных случаях и в средних голосах мелодическое движение приобретает рельефное значение.

§ 4. Особые интонационные ходы

В голосоведении следует учитывать неестественность некоторых интонационных ходов.

1) Как общее правило, следует избегать ходов на увеличенные интервалы, заменяя их уменьшенными интервалами (44).



Ход на увеличенную секунду особенно неестествен в соединении V—VI (см. пример 129), в ряде же других случаев он может быть уместен (см. пример 390), так же как ход на увеличенную сексту.

2) При естественности хода на малую септиму (особенно в басу) менее естествен ход на большую септиму (45).



Следует избегать неестественного мелодического рисунка, образуемого двумя скачками по квартам или квинтам в одном направлении. Следует избегать также и всякие ходы, образующие интервал большой септимы или ноны между крайними звуками. Такой рисунок следует заменять зигзагообразным мелодическим движением. Это соображение относится главным образом к басу, поскольку ему свойственно скачкообразное движение (46).



§ 5. Перечень

К особым случаям голосоведения относится перечень.

Перечнем называется такое голосоведение, при котором в разных голосах образуется близкое соседство диатонической ступени лада с хроматически измененной той же ступенью. Хроматическое изменение ступени как бы передается из одного голоса

в другой. Отсюда возникает противоречие (перечень) в соотношении данных голосов. Противоречие проявляется в большей или меньшей степени в зависимости от ряда условий. В одних случаях перечень плохо звучит и поэтому недопустимо; в других же случаях оно значительно смягчается, вполне приемлемо и даже хорошо звучит, выделяясь в той или иной мере специфической окраской. В основном это зависит от ладового значения интонационных ходов и сочетания их в обоих голосах.

Если интонационные ходы вполне соответствуют общей для обоих голосов ладовой структуре, естественно включаются в ладотональность, то перечень смягчается, в противном случае оно делается резким, грубым и даже производит впечатление фальшивого звучания. То и другое качество перечня не меняется от октавной перестановки голосов.

Резкое, грубое переченье образуется в примере 47.



Здесь нижний голос может включиться в а-молл, но верхний голос этому противоречит. Неестественно такое голосоведение и для h-молл. Поступенное движение голосов не помогает включению данного перечня в какую-либо ладотональность.

В примере 48 перечень существенно отличается от предыдущего:



Здесь оба голоса естественно включаются в а-молл, особенно при поступенном движении голосов. Такое голосоведение естественно и для h-молл и полного (объединенного) H-dur.

Еще мягче звучит перечень при хроматическом ходе от унисона (или октавы), особенно с поступенным движением другого голоса, но при том же условии соответствия голосоведения ладовой структуре (49а). В последнем случае специфическое звучание (красочный эффект) перечня в значительной мере нейтрализует-

ся. При нарушении указанного условия подобное переченье звучит плохо (49б).



Кроме показанных в примерах 47 и 49б, бывают и другие случаи резкого переченья (например, при противоположном движении голосов).

Можно заметить, что неестественное в ладовом отношении переченье всегда образуется в тех случаях, когда линия одного голоса как бы пересекается с линией другого голоса: в примере 47а верхний голос опускается ниже перечашего начального звука другого голоса (*соль* ♭ ниже *соль* ♯); в примере 47б нижний голос поднимается выше перечашего начального звука другого голоса (*соль* ♯ выше *соль* ♭).

Подобное пересечение, хотя и менее заметное, образуется в примере 49б. Здесь начальный звук верхнего голоса (*соль* ♭) сначала оказывается ниже перечашего в другом голосе звука (*соль* ♯), а затем — выше его. Во всех указанных случаях образуется пересекающееся переченье.

При естественном переченье такого рода пересечение отсутствует: в примере 48а опускающийся верхний голос не доходит до перечашего начального звука другого голоса (*соль* ♯ выше *соль* ♭); в примере 48б поднимающийся нижний голос не доходит до перечашего начального звука верхнего голоса (*соль* ♭ ниже *соль* ♯). В примере 49а при хроматическом ходе в одном голосе и противоположном движении другого голоса пересечение не может возникнуть. Во всех последних случаях образуется непересекающееся переченье.

Звучание переченья в большой мере зависит от гармонии. Неестественная гармонизация подчеркивает, обостряет, неестественная гармонизация смягчает переченье. В некоторых случаях может оказаться естественным и пересекающееся переченье.

В музыкальной литературе резкое, грубое переченье избегается, но мягкое переченье нередко применяется как нейтральное в звуковом отношении или в своем более специфическом звучании. Изредка встречается и резкое переченье в качестве особого красочного эффекта.

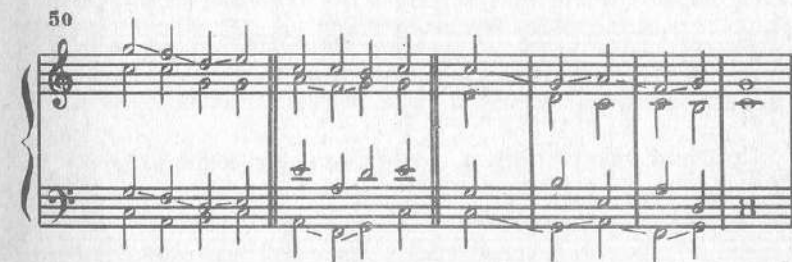
В гармонических задачах к переченью надо относиться с осторожностью, но и не следует его безоговорочно запрещать, принимая во внимание возможность применения его в нейтральном виде (особенно с секундовым движением голосов, 49а) или в качестве мягкого красочного эффекта.

§ 6. Параллельные октавы

Октавный параллелизм представляет собой ведение в октаву реальных голосов гармонии, лишаящее их самостоятельности по отношению друг к другу (унисонное движение и противоположные октавы также относятся к октавному параллелизму).

Наиболее часто встречающееся в музыкальных произведениях простое удвоение реального голоса в октаву (например, баса), фактически не прибавляющее нового самостоятельного голоса, не относится к октавному параллелизму.

Унисонное движение или параллельные октавы в смежных голосах просто превращают четырехголосное сложение в реальное трехголосное. Параллельные октавы в несмежных, а тем более в крайних голосах создают специфическое звучание, которое в обычных условиях производит неприятное впечатление (50).



Ни тот, ни другой октавный параллелизм недопустим в учебной работе по гармонии. Исключения представляют противоположные и даже параллельные октавы в автентическом кадансе V₇—I (гл. 19, § 1).

§ 7. Параллельные квинты

В теории музыки любые параллельные квинты (в том числе и противоположные) подвергаются категорическому запрещению. Однако надо учитывать различные их значения, зависящие от многих условий. В одних случаях параллельные квинты достаточно хорошо слышны и создают специфическое звучание (эффективные квинты). В особых случаях и в некоторых стилях они вполне оправдывают себя и даже применяются в качестве особого выразительного средства. В обычных же условиях эффек-

тивные квинты, не соответствующие стилю, производят неприятное слуховое впечатление.

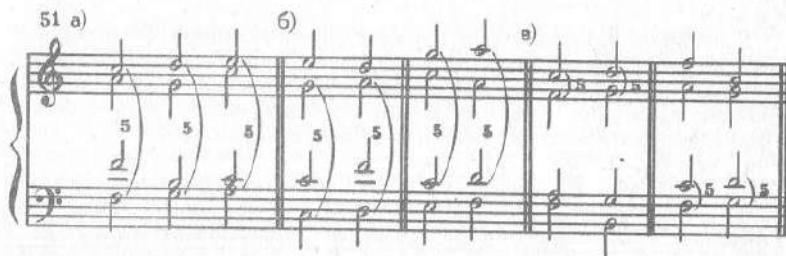
С другой стороны, параллельные квинты могут быть мало заметны или вовсе незаметны для слуха (нейтральные квинты). В музыкальных произведениях иногда встречаются нейтральные квинты именно потому, что они не создают специфического звучания.

Из многих условий, влияющих на их эффективность, необходимо отметить следующее.

Наиболее эффективны параллельные квинты в крайних голосах (51а).

Очень эффективны дуодецимы, образующиеся в несмежных голосах (51б).

Менее, но все же достаточно эффективны квинты между сопрано и альтом, басом и тенором (51в).



Подобные квинты следует избегать в учебной работе.



К нейтральным квинтам можно отнести так называемые «моцартовские» квинты (52а). Мало заметны параллельные квинты между тенором и альтом, особенно в соединениях с септаккордом и квартсекстаккордом (52б).

Подобные параллельные квинты допустимы в учебной работе.

§ 8. Скрытый параллелизм

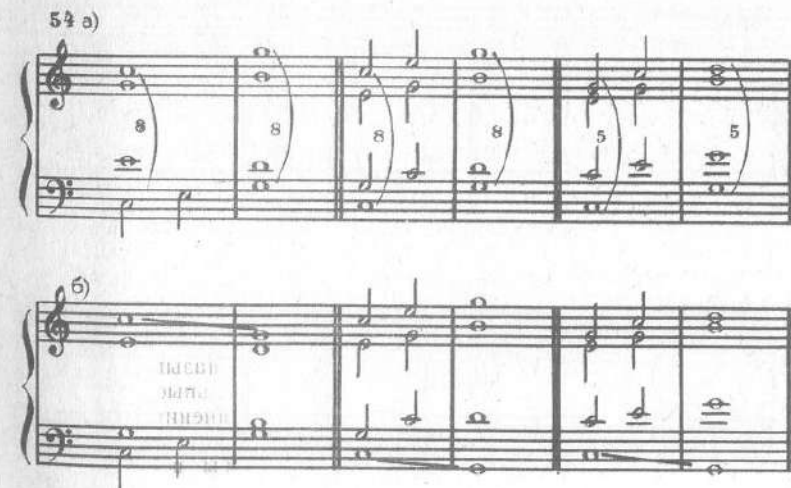
Скрытым параллелизмом называется прямое движение в октаву или в квинту. Это название условно, так как реального параллелизма здесь нет и он образовался бы лишь при устранении промежуточного звука (53а) или при воображаемом секундовом заполнении скачка (53б).



Скрытый параллелизм плохо звучит лишь в некоторых случаях и почти исключительно в крайних голосах.

В остальных моментах его не следует опасаться. Эффективный скрытый параллелизм образуется в следующих случаях:

1) При прямом движении с октавы в октаву или с квинты в квинту через промежуточный аккорд той же ступени (54а). В таких случаях прямое движение надо заменять противоположным (54б).



2) В крайних голосах при восходящем скачке верхнего голоса. Прямое движение в квинту (55б) звучит хуже прямого движения в октаву (55а).

55а)

б)

При плавном движении (56а) и при нисходящем скачке верхнего голоса (56б) скрытый параллелизм не производит неприятного впечатления и вполне допустим (56).

56 а)

б)

3) Движение ум. 5→ч. 5 в крайних голосах звучит плохо (57а). В смежных голосах, напротив, оно вполне приемлемо (57б).

57а)

б)

хуже

4) При разрешении септимы или ноны в октаву с ходами на секунду и терцию. Это единственный вид скрытого параллелизма, которого следует избегать не только в крайних голосах (где он очень плохо звучит), но и в средних голосах (58).

58 а)

б)

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФАКТУРА

§ 1. Понятие музыкальной фактуры

Музыкальной фактурой называется способ изложения музыкального материала, являющийся результатом сочетания основных компонентов музыки — мелодики, гармонии и ритма. Нотная запись дает наглядное представление о фактуре музыкального произведения. Но музыкальная фактура является отнюдь не просто суммой внешних приемов, а внутренней, существенной стороной музыкального произведения, имеющей большое значение для выражения его содержания.

§ 2. Музыкальные склады

При всем неисчислимом разнообразии музыкальной фактуры существуют типичные формы изложения, основанные на том или ином принципе. Такие типичные формы изложения называются музыкальными складами.

Различаются четыре основных вида музыкальных складов: 1) монодический, 2) полифонический, 3) аккордовый, 4) гомофонный.

Монодический склад представляет собой одноголосное (унисонное или с октавными удвоениями) мелодическое движение без сопровождения. Этот склад наиболее характерен для народной музыки (одноголосные песни). В профессионально-композиторской инструментальной музыке монодический склад свойствен произведениям, написанным для одноголосного по преимуществу инструмента (например, сонатам Баха для скрипки или виолончели соло).

В гомофонно-гармонической музыке — встречается обычно в виде отдельных эпизодов, длительное же выдерживание встречается очень редко (см. финал сонаты b-moll Шопена).

Полифонический склад представляет собой многоголосие, в котором все голоса, гармонически согласованные между собой, имеют самостоятельное, индивидуализированное выразительное значение.

Типичным примером подобного склада является fuga.

Полифония приобретает подголосочный характер, когда ведущий голос сопровождается одним или несколькими дополнительными голосами, называемыми подголосками.

Аккордовый склад характеризуется таким сочетанием голосов, которое образует аккорды как монолитное целое. Монолитность в основном создается ритмическая однородность движения всех голосов.

Гомофонный склад представляет собой сочетание солирующего голоса и аккомпанемента. Обычная структура этого склада — трехплановая: мелодия + середина + бас. Гомофонный склад очень многообразен и является самым распространенным в музыке.

Мелодия может находиться не только в верхнем и среднем голосе, а также и в басу. Солирующий голос может быть не только напевным, но и пассажным.

Аккомпанемент бывает изложен в простом аккордовом складе, но часто усложняется орнаментальным или пассажным движением.

Существует еще много разновидностей гомофонного склада, характерным признаком которого является сочетание соло и сопровождения.

§ 3. Приемы фактуры

Простое аккордовое движение иногда усложняется и преобразовывается посредством применения приемов фактуры, вводящих новые колористические, ритмические и мелодические элементы. И, наоборот, под сложной фактурой иногда можно вскрыть простую аккордовую структуру, как бы снимая «пласты» фактурного наложения.

Следует различать четыре основных вида приемов фактуры.

- 1) Колористическое наложение.
- 2) Гармоническая фигурация.
- 3) Ритмическая фигурация.
- 4) Мелодическая фигурация.

В примерах 59, 60, 61 показаны простейшие образцы этих приемов.

Колористическое наложение представляет собой октавное удвоение тонов, не вводящее нового самостоятельного голоса и не изменяющее основную структуру аккорда, но придающее ему лишь новую окраску звучания. Удваиваться может отдельный тон или же вся группа верхних голосов (надстройка гармонических этажей) (59).



Гармонической фигурацией называется орнаментированное изложение аккорда в виде поочередного движения входящих в него тонов (60).



1) задержание, 2) проходящие ноты¹, 3) вспомогательные ноты, 4) камбиата, 5) предъём, 6) гармонические ноты (62, 63).



Ритмической фигурацией называется повторение одного тона или комплекса тонов (61).



§ 4. Мелодическая фигурация

Мелодической фигурацией называется такое движение голоса, которое, опираясь на гармонию, в то же время отступает от опорных аккордовых тонов и образует самостоятельный мелодический рисунок. Звуки, отступающие от опорных аккордовых тонов, называются фигурационными звуками.

Для мелодической фигурации характерно образование неаккордовых фигурационных звуков, разрешающихся, а иногда и неразрешающихся диссонансов. Этим она отличается от всех других видов фигурации. Но в мелодическом фигурировании принимают участие и аккордовые звуки. Таким образом, диссонантность является характерным, но не обязательным признаком мелодической фигурации.

§ 5. Приемы мелодической фигурации

По роду связи фигурационных звуков с предыдущим и последующим опорными аккордовыми тонами различаются шесть приемов мелодической фигурации:



1) При задержании звук предыдущего аккорда временно остается в последующем аккорде, обычно образуя диссонанс, разрешающийся на слабой доле.

2) Проходящая нота образуется при поступенном движении между аккордовыми тонами, на слабой или сильной доле.

3) Вспомогательная нота прилегает секундовым ходом к последующему аккордовому тону. Обычно она отклоняется на секунду от предыдущего аккордового тона, но может быть взята скачком.

4) Камбиата отклоняется на секунду от аккордового тона, образуя диссонанс, разрешающийся скачком. Этим она отличается от всех вышеперечисленных приемов.

5) Предъём представляет собой предвосхищение на слабой доле и повторение на сильной доле звука, принадлежащего следующему аккорду. Предъём образует иногда резкий диссонанс.

¹ Фигурационные звуки обычно называются просто нотами.

6) Гармонические ноты образуются на слабой доле посредством скачка от аккордового тона на другой тон того же (или функционально-родственного) аккорда. Они занимают особое место в мелодической фигурации, так как не обязательно связываются секундовым движением с опорным тоном и не образуют неаккордовых тонов.

Глава 8

ПОСТРОЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ

§ 1. Форма и фактура гармонических задач

Практическое изучение гармонии не ограничивается освоением техники соединения аккордов и голосоведения. Гармонические задачи должны удовлетворять требованиям музыкальной логики, естественности, осмысленности, музыкальной выразительности. При таких требованиях учащийся сталкивается не только с чисто гармоническими, но и с мелодическими и ритмическими закономерностями, законами развития мелодии, законами строения и развития музыкальной формы.

Поэтому через посредство гармонических задач в той или иной мере осваиваются общие принципы музыкальной композиции.

В письменных упражнениях по гармонии прежде всего осваиваются небольшие построения в виде периодов и предложений, являющихся типическими для классического музыкального наследия. Вначале ограничимся простейшим аккордовым складом с двухдольным и трехдольным размером (половинными нотами), с непрерывным и равномерным ритмическим движением аккордов. В дальнейшем вводится движение четвертями, а также восьмыми в четырехдольном и других размерах, а затем и построения более сложные по форме и фактуре (с модуляциями и мелодической фигурацией, см. 2-ю часть учебника).

§ 2. Период

Периодом называется четкое в структурном отношении построение, в котором обычно излагается (экспонируется) законченная или относительно законченная музыкальная мысль. Периоды бывают весьма разнообразны по своей структуре. Прежде всего необходимо практически освоить их в простейшем и наиболее типичном виде. Мы будем отталкиваться от нормального периода, состоящего из 8 или 16 тактов (малого и большого), расчленяющегося на два предложения. Бывают периоды, не расчленяющиеся на предложения, — слитные или так называемые единого развития.

Нередко встречаются периоды с дополнением в виде третьего (заключительного) предложения. Встречаются и допол-

нения к периоду в виде самостоятельных построений, дополняющих законченный период.

Часто встречаются периоды расширенные (обычно за счет второго предложения), с четным количеством тактов, но иногда и нечетным. Бывают и периоды, состоящие из трех предложений, из которых последнее не является дополнением, но обычно имеет заключительный характер. Бывают значительно расширенные периоды очень большого масштаба — в 20, 24 и более тактов (при двухдольном и трехдольном размере).

Встречаются периоды, настолько отступающие от обычного типа, что их следует отнести к категории свободных периодов (или периодов свободного типа). Но, как указывалось выше, мы будем рассматривать и применять в первую очередь нормальный период.

§ 3. Структура предложения

Предложения в нормальном периоде обычно состоят из 4 или 8 тактов (квадратное метрическое объединение), которые неодинаковы по своей ритмической «весомости», так же как и доли внутри такта. Нечетные такты ощущаются как более тяжелые (сильные), по сравнению с четными (если нет особых обстоятельств, приводящих к иному их метрическому соотношению). Особенно это ощущается при двухдольном размере и ритмически равномерном чередовании аккордов (по два аккорда в такте).

Первое предложение носит разомкнутый характер, заканчиваясь обычно половинным кадансом (реже несовершенным тоническим). Второе предложение, как правило, в той или иной мере замыкает общее построение (период) тоническим кадансом (иногда встречаются и разомкнутые периоды).

Предложения бывают не только составными частями периода, но и самостоятельными построениями, в которых музыкальная мысль излагается в менее развернутом виде, чем в периоде.

§ 4. Структура периода

Изложение музыкальной мысли в своем более или менее законченном виде требует некоторого развития тематического материала. Оно осуществляется обычно посредством объединения двух предложений.

Объединение предложений в периоде основывается на общности их музыкального содержания. Общность выражается в соответствии тематизма и гармонического развития в обоих предложениях, согласованности их структур, особенно кадансов.

Периоды бывают повторного и неповторного строения. Повторное строение характеризуется тем, что второе предложение по своему содержанию аналогично первому, а иногда повторяет его полностью, кроме завершающего каданса. Неповторное

строение характеризуется тем, что второе предложение при общности содержания все же определенно отличается от первого, внося нечто новое. Иногда повторное и новое настолько между собой переплетаются, что нельзя период отнести к тому или иному типу.

Но во всех случаях для периода типична та или иная согласованность кадансов.

Эта согласованность обычно заключается в том, что половинному вопросительному кадансу в конце первого предложения (серединной каденции на доминанте) как бы отвечает завершающий утвердительный каданс второго предложения. Таким путем образуется полностью или относительно замкнутое построение с вопросо-ответным соотношением кадансов.

Серединная каденция расчленяет период, подчеркивая метрическую грань между легким последним тактом первого предложения и тяжелым первым тактом второго предложения. В то же время серединная каденция должна связывать оба предложения в одно целое. Именно доминанта хорошо выполняет эту роль, вводя в тонику, с которой обычно начинается второе предложение. Но полная остановка на доминанте все же слишком разграничивает предложения, образуя как бы механическое их сопоставление. Во избежание этого рекомендуется в серединной каденции прибегать к поддержке движения посредством перемещения аккорда или мелодической связки (отд. I, гл. 2, § 4, 5, 6).

Под мелодической связкой подразумевается движение одного голоса (или двух голосов) при продлении аккорда. Наиболее характерна мелодическая связка в виде проходящей септимы доминантсептаккорда.

§ 5. Основные композиционные принципы построения гармонических задач

В построении гармонических задач в форме периода необходимо обращать особое внимание на следующее: на распределение кадансов и подходы к ним; на ритмическое соотношение аккордов, которое должно быть достаточно разнообразно; на распределение аккордов во всем периоде, которое должно быть естественным и целесообразным; на тематические образования в мелодии, которые в той или иной мере должны быть использованы в развитии; вообще — на выразительность и развитие мелодии, от которой в значительной мере зависит выразительность гармонической задачи в целом.

Сочинение периодов (как гармонизация мелодии, так и баса) должно идти не «такт за тактом» без предвидения дальнейшего развития, а по предварительному плану, с ориентировкой в первую очередь на кадансы и подходы к ним.

ОТДЕЛ I

Глава I

ГЛАВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ

§ 1. Ладовое значение и соединения главных трезвучий

Главные трезвучия — I, IV и V ступеней — являются основными, центральными представителями ладовых функций T, S и D (Вв., гл. 4, § 1—4). Они широко применяются в музыке в любом порядке, кроме последования V—IV, противоречащего естественному функциональному соотношению этих трезвучий. Такое последование употребляется лишь в особых случаях.

Соединения

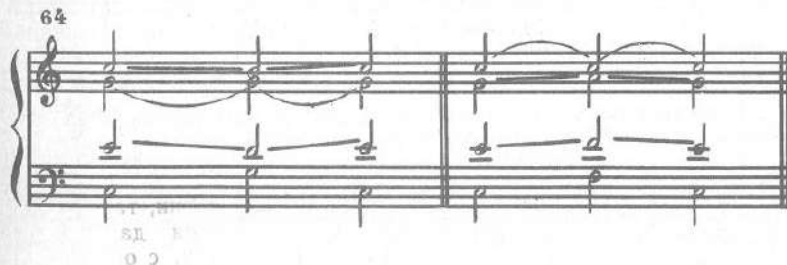
IV, V	I	IV, V
I	IV	V, I
I, IV	V	I

Соотношение I—IV и I—V — квинтовое.

Соотношение IV—V — секундовое (см. пример 29).

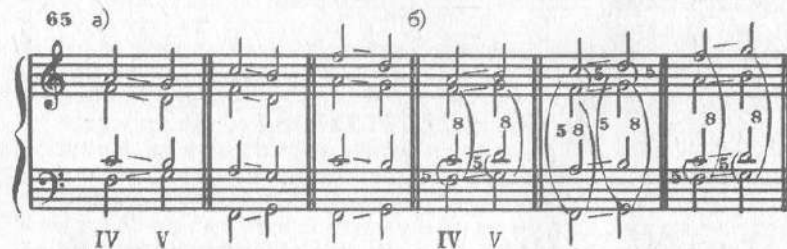
§ 2. Элементарное соединение

В квинтовом соотношении при простейшем, элементарном соединении образуется абсолютно плавное голосоведение (без терцовых ходов). Соединение оказывается гармоническим, то есть с оставлением общего тона на месте (64).



В секундовом соотношении (IV—V) верхние голоса должны идти вниз, навстречу басу. Два из них делают секундовые ходы, один — терцовый ход (65а). В противном случае образуется пол-

ный параллелизм всех голосов, с параллельными октавами и квинтами (65б).



Соединение IV—V только мелодическое, вследствие отсутствия общего тона между этими трезвучиями.

§ 3. Свободное плавное голосоведение

В квинтовом соотношении трезвучий возможно и более свободное голосоведение — плавное с терцовыми ходами (без скачков). При этом общий тон не остается на месте — соединение мелодическое.

Все верхние голоса идут в одну сторону (прямое движение). Движение баса предпочтительно (но не обязательно) противоположное верхним голосам — с ходом на кварту, а не на квинту (66).



В соединении V—I движение вводного тона на терцию вниз противоречит явно выраженному тяготению его в основной тон лада.

В верхнем голосе такое движение само по себе неестественно и может иметь место лишь при особых условиях ведения мелодии (гл. 2, § 3). В средних голосах, не столь выделяющихся своим мелодическим рисунком (Вв., гл. 6, § 3), нисходящим движением вводного тона следует пользоваться свободно для заполнения трезвучия I ступени. Можно применять и неполное тоническое трезвучие, образующееся при нормальном разрешении вводного тона (67).



В секундовом соотношении (IV—V) отступление от элементарного соединения возможно лишь с применением скачков. Такое свободное голосоведение будет рассмотрено особо (гл. 10, § 2).

§ 4. Простые кадансы

Последование нескольких аккордов называется гармоническим оборотом или просто оборотом. В учении о гармонии кадансом называется характерный в функциональном отношении гармонический оборот, образующий членение музыкальной речи, в той или иной мере завершающий или закругляющий отдельные построения. Этому членению содействуют не только соответствующие гармонические обороты, но и цезура, пауза, остановка движения на аккорде, кадансирующие обороты мелодии и пр. Членение может быть более полным (аналогично точке в литературном изложении) и менее полным (аналогично точке с запятой или запятой).

Последование доминанты и тоники V—I образует автентический оборот или автентический каданс (68).

Последование субдоминанты и тоники IV—I образует плагальный оборот или плагальный каданс (69).



Кадансы имеют разную степень завершенности.

Совершенным называется каданс, в котором тоника находится на сильной доле такта и в мелодическом положении основного тона.





Несовершенным называется каданс, в котором не соблюдено какое-либо из этих условий, то есть тоника находится на слабой доле такта или в мелодическом положении терции или квинты (68б, 69б).

Если тоника, или предшествующая доминанта, или субдоминанта даны не в основном виде, а в обращении (V_6 , V_4^6 , V_3 , IV_6 , см. дальше), то каданс тоже является несовершенным.

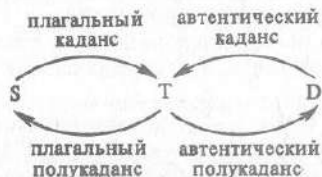
В дальнейшем, для упрощения, типичные функциональные последования аккордов будут рассматриваться преимущественно в качестве кадансовых оборотов (кадансов). Но надо иметь в виду, что данная терминология (автентический, плагальный и пр.) относится вообще к гармоническим оборотам, независимо от членения музыкальной речи.

§ 5. Половинные кадансы

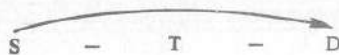
Кадансирующие последования в обратном порядке $T-D$ и $T-S$ называются половинными кадансами или, сокращенно, полукадансами.

$I-V$ —автентический полукаданс (70а).

$I-IV$ —плагальный полукаданс (70б).



Последование $IV-V$ образует автентический полукаданс 1-го рода (70в).



Плагальный полукаданс употребляется в музыке очень редко. В качестве же простых гармонических оборотов плагальное последование $I-IV$ общеупотребительно наряду с автентическими последованиями.

§ 6. Переменные функции в половинных кадансах

Автентический полукаданс звучит как плагальный каданс в тональности доминанты. Благодаря этому трезвучие V ступени приобретает временное значение тоники, а предшествующая ей тоника—временное значение субдоминанты (71).



В этом проявляются переменные функции трезвучий, сосуществующие с их основными функциями: 1) переменная тоническая функция (тониальность) доминанты и 2) переменная субдоминантная функция (субдоминантность) тоники (Вв., гл. 5).

основные функции

переменные функции

$$C\text{-dur} \begin{array}{|c|} \hline I - V \\ \hline T - D \\ \hline \end{array} = \begin{array}{|c|} \hline IV - I \\ \hline S - T \\ \hline \end{array} G\text{-dur}$$

Переменные функции придают данному последованию аккордов модуляционный оттенок. Модуляционность усиливается при ритмическом подчеркивании доминанты путем ее протяжения или повторения, или же посредством многократного повторения кадансового оборота в целом (см. примеры 41, 42).

Плагальный полукаданс звучит как обычный автентический каданс в тональности субдоминанты (72).

72

плагальный полукаданс

автентический каданс

I IV V I

Здесь еще определеннее выступают переменные функции трезвучий (тоникальность субдоминанты и доминантность тоники) и модуляционность гармонического последования:

основные функции

переменные функции

$$C\text{-dur} \begin{array}{|c|} \hline I - IV \\ \hline T - S \\ \hline \end{array} = \begin{array}{|c|} \hline V - I \\ \hline D - T \\ \hline \end{array} F\text{-dur}$$

Благодаря переменным функциям в последовании трезвучий I—IV мажора терцовый тон лада (ми) приобретает значение вводного тона к IV ступени лада (фа), то есть возникают мелодические переменные функции отдельных тонов лада (III и IV ступени, Вв., гл. 5, § 4, пример 42).

Это обстоятельство надо иметь в виду при решении гармонических задач (гл. 4, § 4).

§ 7. Полный каданс 1-го рода

Автентический каданс с участием всех трех функций S—D—T называется полным кадансом 1-го рода.

Последование, начинающееся с тоники I—IV—V—I (T—S—D—T), представляет собой кадансовый кругооборот 1-го рода (Вв., гл. 4, § 2) (73).

кадансовый кругооборот 1-го рода

73

плагальный полукаданс

авт. полукаданс 1-го рода

автентический каданс

I IV V I

В этом кругообороте происходит движение от тоники и возвращение к ней, как бы вращение вокруг ладового центра. Каждое звено последования представляет собой простой плагальный или автентический кадансовый (гармонический) оборот.



§ 8. Распределение кадансов в периоде

Обычно период завершается совершенным кадансом, предложения же внутри периода разделяются половинным автентическим кадансом (серединная каденция, Вв., гл. 8, § 2, 4).

Период может закончиться и несовершенным кадансом на тонике в мелодическом положении терции или квинты (см. примеры: 313, 366, 380, 392).

Глава 2

ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ

§ 1. Общие правила гармонизации

При крайне ограниченном выборе гармонических средств, имеющих пока в нашем распоряжении (трезвучия I, IV, V ступеней), нельзя предъявлять требования разнообразной и интересной гармонизации мелодии. Главное, на первых порах следует овладеть элементарной техникой гармонизации (возможности которой содержит данная мелодия), то есть естественным подбором аккордов и простейшим правильным голосоведением.

Преследуя эту цель, необходимо пока придерживаться следующих правил гармонизации:

1) Начало мелодии на сильной доле следует гармонизовать тоническим трезвучием, с затакта — доминантовым трезвучием. Заканчиваться мелодия должна всегда тоническим трезвучием.

2) Трезвучия в квинтовом соотношении могут употребляться в любом последовании. В секундовом соотношении субдоминанта должна предшествовать доминанте (IV—V), но не в обратном последовании (V—IV).

3) Во избежание однообразия повторенный или выдержанный звук в мелодии следует гармонизовать, если это возможно трезвучиями разных ступеней.

4) Необходимо избегать в басу двух квартовых или квинтовых скачков подряд в одном направлении (Вв., гл. 6, § 4).

5) Не следует менять расположение аккордов, пока не пройдена техника скачков. Тесное или широкое расположение, таким образом, во всей задаче предопределяется расположением начального тонического трезвучия. В выборе расположения необходимо сообразоваться с регистром верхнего голоса: в низком регистре следует применять тесное расположение, в высоком регистре — широкое расположение.

6) При выборе аккордов необходимо учитывать возможности правильного голосоведения, не допуская параллельных октав и квинт, которые могут образоваться в соединениях трезвучий IV—V ступеней.

Примечание. Перечисленные условия являются обязательными на первых этапах обучения. В дальнейшем же, при расширении выбора гармонических средств, будут предоставляться все большие и большие возможности отступления от этих элементарных правил.

§ 2. Гармонизация тонов лада

Каждый звук мелодии является основным тоном, терцией или квинтой пройденных нами трезвучий I, IV и V ступеней. Прежде всего следует выяснить, к какому из указанных трезвучий относится данный звук.

Тоническим трезвучием могут быть гармонизованы I, III и V ступени лада (74).



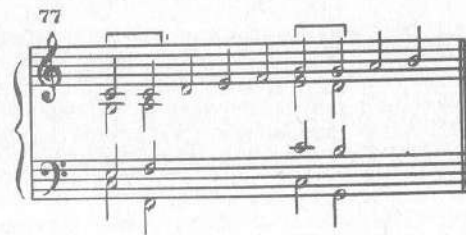
Субдоминантовым трезвучием могут быть гармонизованы I, IV и VI ступени лада (75).



Доминантовым трезвучием могут быть гармонизованы II, V и VII ступени лада (76).



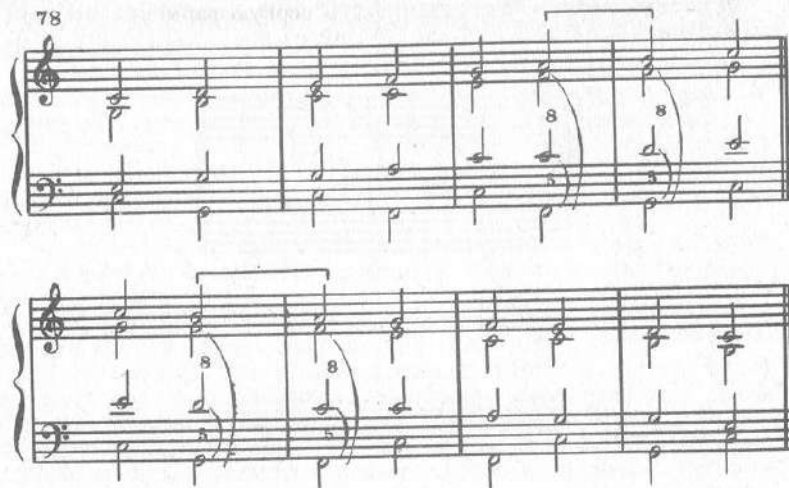
При сравнении примеров обнаруживается, что I и V ступени лада могут быть гармонизованы двояким образом, каждая же из остальных ступеней принадлежит только одному трезвучию (77).



При помощи трезвучий I, IV и V ступеней можно было бы гармонизовать гамму в восходящем и нисходящем движении так, как это показано в примере 78.

Однако при подобной гармонизации VI и VII ступеней лада образуются недопустимые параллельные октавы и квинты (Вв., гл. 6, § 6, 7). Помимо этого, в нисходящем движении образуется неестественное последование V—IV ступеней.

Таким образом, при помощи указанных аккордов возможна гармонизация всех секундовых ходов мелодии, кроме последовательности VI—VII ступеней.



В дальнейшем, с применением других аккордов или более свободных приемов голосоведения, гармонизация VI—VII ступеней лада как в восходящем, так и в нисходящем движении не представит никаких затруднений.

§ 3. Способ гармонизации мелодии

Прежде всего необходимо заранее выяснить общий план гармонизации, а именно, к каким ступеням принадлежат звуки данной мелодии. При этом особое внимание следует обратить на такие моменты, которые допускают разное толкование. Остановившись на определенном толковании всех звуков мелодии, мы уже будем иметь готовую линию баса, и останется только вписать средние голоса.

Примечание. Этот способ при более сложной гармонизации не столь обязателен, так как линия баса будет выясняться постепенно. Но все же предварительная наметка движения баса во всех случаях имеет большое значение: не только от мелодии, но и от баса (контуров гармонического движения) в значительной мере зависит музыкальная выразительность гармонических задач.

В нижеследующей мелодии буквами отмечены звуки, допускающие разное толкование (79):



Для того чтобы найти единственно верную гармонизацию указанных моментов или выбрать лучший из возможных вариантов, необходимо принять во внимание контекст, связь звуков с предыдущим и последующим.

Здесь возникают следующие соображения.

а) Звук *до* в 1-м и 8-м тактах (начальный и заключительный звуки мелодии) может быть гармонизован только тоническим трезвучием (см. § 1).

б) Звук *до* во 2-м такте может быть гармонизован только тоническим трезвучием, так как субдоминанта неуместна после доминанты, посредством которой только и можно гармонизовать предшествующий вводный тон.

в) Повторенный звук *соль* в 3-м такте примера 79 для разнообразия должен быть гармонизован разными трезвучиями. Возможны варианты: I—V или V—I (80а, б).



Однако только второй вариант является верным, так как последующая субдоминанта была бы неестественна после доминанты (с параллельными октавами и квинтами — то же замечание, как и к предыдущему такту). Кроме того, если бы дальнейшее движение мелодии и допускало гармонизацию посредством I—V ступеней, в пользу второго варианта имеется и другое соображение: в 1-м и 2-м тактах на сильной доле оказывается тоническое трезвучие и повторение его на сильной доле 3-го такта уже нежелательно во избежание гармонического однообразия. Остальные звуки мелодии принадлежат только одному какому-либо трезвучию, и это вполне определяет выбор аккордов.

Все указанные соображения окончательно выясняют общий план гармонизации, определяют соответствующие данной мелодии аккорды и линию баса, после чего заполнение средних голосов не представляет затруднений.

В первых шести тактах надо проследить, чтобы бас не делал двух квинтовых и квартовых ходов в одном направлении.

Низкий регистр мелодии делает необходимым использование тесного расположения (81).



§ 4. Расширение гармонии и перемещение аккордов

В предыдущих примерах на каждой доле такта происходила смена аккордов, и только заключительный аккорд распространялся на весь такт, создавая полную остановку движения. Но можно расширить гармонию (в пределах такта) и в середине построения. Повторение аккорда со слабой доли такта на сильную (через тактовую черту), особенно при том же мелодическом положении, не следует применять, так как это приводит к «вялому» звучанию.

Расширение гармонии с полной остановкой движения было бы уместно на доминанте в 4-м такте в качестве срединной каденции (автентический полукаданс), расчленяющей период на два предложения. Однако полная остановка слишком отделяет первое предложение от второго, нарушая целостность всего построения (Вв., гл. 8, § 4). Во избежание этого следует придерживаться непрерывного ритмического движения посредством поддержки движения одного или нескольких голосов (Вв., гл. 8, § 4 о мелодической связке).

При таком условии, с одной стороны, остается некоторая расчлененность предложений, с другой стороны, между ними устанавливается связь, поддерживающая ритмическую инерцию движения.

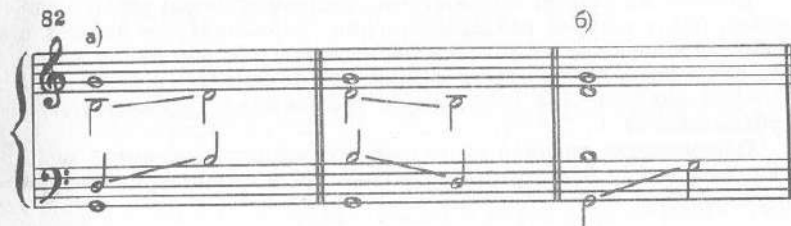
Поддержка гармонического движения может осуществляться прежде всего посредством перемещения аккорда.

Перемещением называется повторение той же гармонии с изменением мелодического положения или расположения аккорда, или того и другого одновременно. Перемещение позволяет применять скачки в голосоведении, не опасаясь возникновения параллельных октав и квинт. Естественны при этом скачки до сексты включительно.

Движение баса на октаву вверх или вниз не относится к перемещению аккорда.

Поддержка гармонического движения осуществляется двумя способами.

1) С оставлением мелодии на месте. В таком случае перемещаются лишь средние голоса, образуя переход в другое расположение (82а). Ритмическое движение иногда поддерживает одним лишь октавным ходом баса (82б).



2) С перемещением верхнего голоса: а) без перехода в другое расположение; б) с переходом в другое расположение. При скачке мелодии вверх естествен переход из тесного в широкое расположение, при скачке вниз — переход из широкого в тесное.

При терцовом ходе и квартовом скачке в мелодии переход в другое расположение необязателен; при широких скачках на квинту и сексту переход в другое расположение уже необходим в целях более связного соединения аккордов (83).



В трехдольном размере расширение возможно и на весь такт (троекратное повторение гармонии). Двукратное повторение естественнее на более сильных долях 1-й и 2-й. Повторение на 2-й и 3-й долях звучит более своеобразно, создавая подобие гармонической синкопы (84).



Перемещение средних голосов с оставлением мелодии на месте создает впечатление неподвижной гармонии. Подобный способ уместен в срединной каденции (расширение доминанты), а также в самом начале построения (расширение тоники).

Вообще же следует пользоваться преимущественно вторым способом, более активно поддерживающим гармоническое движение. Такое перемещение возможно в любом месте построения, но уместнее всего оно в срединной каденции (на доминанте) и в заключительном кадансе (на доминанте и особенно на предшествующей субдоминанте).

Перемещение аккорда обогащает возможности развития мелодии, придает ей большую выразительность и вносит ритмическое разнообразие.

§ 5. Гармонизация мелодии с перемещением аккордов

Приступая к гармонизации мелодии, следует обратить особое внимание на все скачки и вообще все места, допускающие перемещения аккордов. Рекомендуется заранее предусмотреть, какие переходы в расположении при этом желательны (85).



Относительно данной мелодии возникают следующие предварительные соображения.

Во 2-м такте скачок гармонизуется тоническим трезвучием, в 4-м такте — доминантным трезвучием. Противоположное движение этих скачков делает желательным переходы в расположении — из тесного в широкое и затем обратно.

В 6-м такте возможно перемещение тонического трезвучия, но в целях разнообразия лучше звук *соль* гармонизовать доминантным трезвучием, так как тоническое трезвучие уже было использовано в предыдущем такте на сильной доле в том же мелодическом положении.

Эти соображения вполне достаточны для решения задачи (86).



Расширение доминанты в 4-м такте подчеркивает срединную каденцию с поддержкой движения в верхних голосах.

В нижеследующей мелодии встречаются уже шесть случаев перемещения, из которых два без скачков (в 1-м и 5-м тактах) и четыре со скачками (во 2, 4, 6-м и 7-м тактах) (87).



В 1-м такте лучше оставить тонику в тесном расположении, прибегая к переходу в широкое расположение для гармонизации скачка в следующем такте.

В 4-м такте нисходящий квартовый скачок можно гармонизовать двояко: с переходом или без перехода в другое расположение. Следует предпочесть второй способ, чтобы воспользоваться переходом в тесное расположение в следующем (5-м) такте. Перемена расположения, с обязательным переходом в широкое расположение, уже необходима в 6-м такте для гармонизации широкого скачка на сексту.

Решение задачи (88).



§ 6. Доминанта с проходящей септимой

При расширении доминанты на две доли такта можно применять проходящую септиму, связывающую поступенным движением основной тон доминанты с терцией тонического трезвучия. Остальные голоса следует оставлять на месте. На слабой доле образуется при этом промежуточный диссонирующий доминант-септаккорд.

При вводном тоне в мелодии доминантсептаккорд разрешается в неполное тоническое трезвучие. В среднем же голосе возможно и даже предпочтительно движение вводного тона вниз, в квинту тонического трезвучия, с целью его заполнения (89).



Проходящая септима очень хорошо поддерживает гармоническое движение, даже при полной остановке всех остальных голосов, благодаря своему диссонированию и мелодическому связыванию тонов аккорда секундовым движением.

В связи с этим расширенная доминанта с проходящей септимой особенно уместна в серединной каденции, где она ясно расчленяет и в то же время хорошо связывает оба предложения (мелодическая связка, Вв., гл. 8, § 4).

§ 7. Гармонизация мелодии с проходящей септимой

Необходимо предварительно обратить внимание на мелодические обороты, допускающие применение проходящей септимы в верхних голосах.

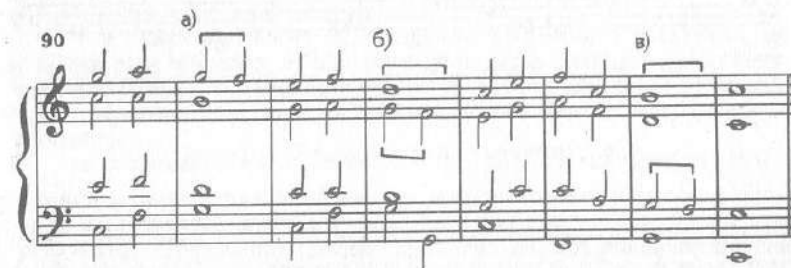
Такие обороты сводятся к следующим:

а) Секундовое движение от V ступени лада (на сильной доле) через IV к III ступени.

б) Растяжение II ступени лада с последующим переходом в основной тон лада.

в) Растяжение вводного тона (на второй доле такта) с непрерывным разрешением его в основной тон лада.

В размере 90 встречаются все три случая (90).



Остановка на вводном тоне в мелодии, вследствие остроты его тяготения, вообще говоря, не столь естественна, как остановка на других тонах лада, и требует некоторого обоснования в музыкальном контексте. В приведенном выше примере остановка оказывается естественной благодаря расширению субдоминанты в предшествующем такте.

КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД

§ 1. Функциональное значение I^6_4

I^6_4 представляет собой полифункциональное сочетание, в котором тонический комплекс верхних голосов опирается на доминантный бас. Между басовой опорой (фундаментом) и верхними голосами (гармонической надстройкой, Вв., гл. 2, § 4, 10) возникает функциональное противоречие, столкновение функций. Соответственно этому функциональное значение I^6_4 выражается формулой $\frac{T}{D}$ (91).



Ввиду функционального противоречия I^6_4 не может применяться столь же свободно, как другие аккорды, и требует особой подготовки и разрешения, а также особого местоположения в музыкальной форме. Подготавливается I^6_4 обычно субдоминантой, как наиболее активной, энергичной функцией лада (Вв., гл. 3, § 5, гл. 4, § 2, гл. 5, § 4). Разрешается I^6_4 в доминанту.

$$IV - I^6_4 - V = S - \frac{T}{D} - D$$

Такое разрешение обуславливается тем, что доминантный бас в качестве гармонической опоры в функциональном отношении преобладает над тоническим комплексом верхних голосов и подчиняет их себе. При этом I^6_4 всегда должен быть на более сильной доле такта, чем его разрешение в доминанту. В трехдольном размере I^6_4 может быть не только на первой, но и на второй доле такта (92).



Подготовленный и разрешающийся I^6_4 употребляется исключительно в кадансах (в других случаях он неуместен) и поэтому на-

зывается кадансовым. I^6_4 может следовать и после тонического трезвучия в качестве гармонического задержания. В этом случае напряженность функционального противоречия значительно смягчается (93).

93



Такая мягкая подготовка более характерна для срединных каденций, но изредка встречается и в заключительных каденциях.

§ 2. Голосоведение

При элементарном соединении IV— I^6_4 и I^6_4 —V верхние голоса идут так же, как и при соединении с трезвучием I ступени (IV—I и I—V): общий тон остается на месте, остальные голоса движутся по секундам в ближайшие тоны следующего аккорда. Но бас при этом идет сначала на секунду вверх (IV— I^6_4), а затем остается на месте (I^6_4 —V) (94).

94



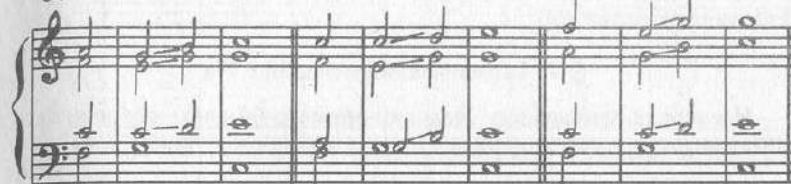
Более свободное плавное голосоведение в соединении IV— I^6_4 невозможно, так как верхние голоса должны идти вниз, навстречу секундовому движению баса, во избежание параллельных октав (95).

95



Разрешению I^6_4 —V свойственна тенденция нисходящего движения с абсолютно плавным (секундовым) голосоведением. Такое разрешение особенно характерно для срединных каденций. Но возможно (особенно в заключительных каденциях) и восходящее движение голосов с терцовыми ходами (96).

96



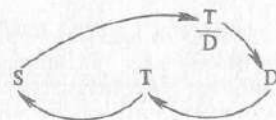
§ 3. Каданс 2-го рода

Включение I^6_4 в каданс 1-го рода образует полный каданс 2-го рода: IV— I^6_4 —V—I. Характерное для этого каданса последование I^6_4 —V—I сокращенно обозначается буквой «К» (97).

кадансовый кругооборот 2-го рода



Полный кадансовый кругооборот 2-го рода можно представить в виде следующей схемы:



Каданс 2-го рода благодаря функциональному противоречию обладает значительно более сильным, энергичным завершающим действием, чем каданс 1-го рода.

Распространение действия доминантного баса на два аккорда (I^6_4-V) и оттяжка конечного появления заключительной тоники усиливают напряженность каданса.

Половинный каданс 2-го рода $IV-I^6_4-V$ весьма характерен для срединных каденций.

§ 4. Гармонизация мелодии с I^6_4

Несколько измененная мелодия примера 90 дает возможность применить I^6_4 в срединной и заключительной каденциях (98).

98

$I^6_4 - V$ $I^6_4 - V$

Глава 4

ГАРМОНИЗАЦИЯ БАСА

§ 1. Выбор аккордов

Выбор аккордов при гармонизации баса в пределах пройденных гармонических средств весьма прост, так как сам бас указывает, какой аккорд должен быть на нем построен.

Разная гармонизация возможна лишь при продлении или повторении доминантного баса, а именно: посредством перемещения трезвучия V ступени (99а), или его растяжения с проходящей септимой (99б), или с последованием I^6_4-V (99в).

При выборе той или иной гармонизации необходимо сообразоваться с местоположением данного оборота в построении целого и учитывать, что предшествует доминанте — тоника или субдоминанта.

Если предшествует тоника, то следует применять первый способ — перемещение доминанты или расширение ее с проходящей септимой. Последнее наиболее уместно в срединной каденции.

В этой каденции можно применять также последование $I-I^6_4-V$.

99 а)

$V - V$ $V - V_7$

б)

$V - V_7$ $V - V_7$

в)

$I^6_4 - V$ $I^6_4 - V$

§ 2. Мелодическое положение аккордов

При гармонизации баса имеются широкие возможности в выборе мелодического положения аккордов. Благодаря этому задание значительно усложняется по сравнению с гармонизацией мелодии.

При выборе следует руководствоваться естественным голосоведением и выразительностью верхнего голоса.

Начинать задачу можно с любого мелодического положения тонического трезвучия. Начальный тон верхнего голоса в известной мере предопределяет дальнейшее построение мелодии, которое зависит также и от возможностей соединений аккордов.

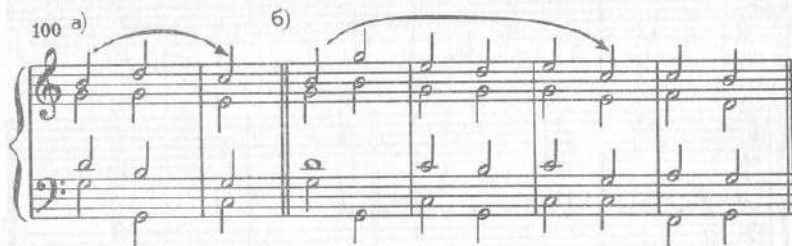
При соединении трезвучий разных ступеней необходимо придерживаться плавного голосоведения с секундовыми и терцовыми ходами голосов.

При повторении баса следует применять перемещение аккорда. Это дает возможность применять скачки на кварту без перемены расположения, а также использовать переход в другое расположение (из тесного в широкое и наоборот) без скачков или со скачками на кварту, квинту и сексту.

Заканчивать построение можно любым мелодическим положением тонического трезвучия. Однако преимущественно следует применять его в мелодическом положении основного тона, так как оно придает наибольшую устойчивость и завершенность заключительному кадансу.

§ 3. Особенность вводного тона

При построении мелодии необходимо считаться с тяготением вводного тона в основной тон лада и вообще с его тенденцией восходящего движения (гл. 1, § 3). Поэтому, при непосредственном переходе доминанты в тонику вводный тон в мелодии следует вести на секунду вверх. При перемещении же доминантового трезвучия возможно движение вводного тона вверх терцовым ходом или скачком на сексту с последующим движением мелодии к тонике лада, что образует его естественное разрешение через ряд аккордов (100).



В 3-м такте примера 100б I ступень лада может быть гармонизована и трезвучием IV ступени; в таком случае естественная связь вводного тона с тоникой лада все же остается в силе (101).



В трехдольном размере на растянутой доминанте возможно также и движение вводного тона вниз. При этом еще сильнее возникает потребность его последующего разрешения (102).

В средних голосах разрешение вводного тона в тонику лада не обязательно, даже в том случае, если доминантное трезвучие непосредственно переходит в тоническое.



§ 4. Особенность III ступени лада в мажоре

При соединении I—IV ступеней в мажоре терция тонического трезвучия приобретает значение вводного тона, тяготеющего в основной тон субдоминанты (Вв., гл. 5, § 4; отд. I, гл. 1, § 6).

Это значение особенно сказывается, если субдоминанта попадает на сильную долю такта, которая подчеркивает ее тоникальность.

Нисходящее движение терции делается более неестественным, если она предварительно была показана как вводный тон к IV ступени лада (103).



Напротив, в предыдущих примерах (101, 102) ее движение вниз вполне оправдано, так как там субдоминанта приходится на слабую долю такта. Естественности движения содействует также и общее построение мелодии, в которой соблюдена вышеуказанная связь *си—до*.

§ 5. Правила построения мелодии

В курсе гармонии изучается не только искусство гармонизации, но и искусство ведения мелодии. От самой мелодии прежде всего зависит музыкальная выразительность гармонических задач, певучесть гармонического движения. Это сказывается и при том ограниченном выборе аккордов, которыми пока можно пользоваться.

При гармонизации баса необходимо руководствоваться следующими общими соображениями.

Надо избегать монотонности мелодии, которая возникает от слишком частого повторения одних и тех же интонаций или «за-

стоя» мелодии на одном месте. В особенности ощущается монотонность, если одни и те же звуки мелодии повторяются: а) на сильных долях такта, б) на высших точках мелодии, в) в одинаковой гармонизации.

Выразительность мелодии в значительной мере зависит от гибкости ее движения. В этом отношении нежелательно слишком длительное прямолнейное движение в одном направлении.

В мелодии может быть одна или несколько волн, в которых надо различать подъем, вершину (кульминацию) и спад. Мелодия может начинаться с подъема к вершине волны или, напротив, со спада с последующим движением вверх.

Скачки на кварту, квинту и сексту, возможные при повторении одной и той же ступени, необходимо применять таким образом, чтобы они содействовали гибкости, волнообразности мелодии.

При этом надо иметь в виду следующее.

а) После скачка возникает тенденция движения мелодии в обратном направлении (заполнение скачка). В связи с этим более естествен нисходящий скачок к вводному тону, так как дальнейшее его разрешение образует обратное движение (104 а, б). Чем шире интервал скачка, тем сильнее проявляется тенденция заполнения скачка. Наиболее естественно заполнение скачка посредством плавного движения (104 в), но возможно и движение скачком в обратном направлении (104 г).



б) Скачок может не заполняться непосредственным обратным ходом, но все же тенденция его заполнения сказывается в последующем движении мелодии (см. пример 112).

в) Следует избегать двух скачков подряд в одном направлении, образующих неестественный мелодический ход на септиму или нону (105).

г) Напротив, два скачка, образующие ход на октаву, возможны (106).

д) После широкого скачка (на сексту) возможно движение на секунду в том же направлении при условии последующего обратного движения (107).



Мелодия может начинаться сразу со скачка как вверх, так и вниз. Такой скачок приобретает в той или иной мере мотивное значение. В середине построения скачок не должен производить впечатление неожиданности, неестественной ломки мелодической линии.

Необходимо при этом считаться со всем предшествующим движением мелодии. Подготовка скачка может быть самая разнообразная: а) предшествующим противоположным плавным, или, наоборот, скачкообразным движением, б) предварительным разбегом движения в том же направлении, в) некоторой повторностью интонаций, служащей как бы трамплином для скачка, г) предварительным «раскачиванием» мелодии на более тесных интервалах (108).

108

а)

б)

в)

г)

Движение мелодии вверх или вниз, в особенности со скачками, имеет совершенно различное динамическое значение. Движение вверх — подъем, восхождение, требующее как бы усилия и создающее известное напряжение, кульминация которого обычно сосредоточивается на вершине волны или около этой вершины; нисходящее движение — это естественное падение, разряжающее напряжение. Разумеется, это лишь общие свойства мелодического движения, динамика которого в значительной степени зависит от контекста.

§ 6. Способ гармонизации баса

На нижеследующих примерах показываются различные возможности гармонизации одного и того же баса (109).

109

Элементарное соединение при повторении баса без перемещения аккордов образует однообразную мелодию с негибким, мало выразительным рисунком (110).

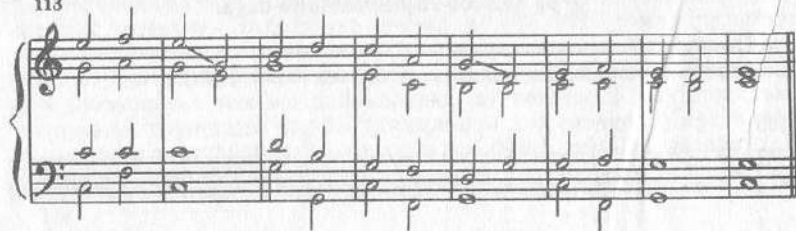
110

Более свободное голосоведение (с терцовыми ходами) и перемещение аккордов придают верхнему голосу выразительный и гибкий рисунок. При скачках на квинту и сексту перемена расположения необходима для более плавного движения средних голосов (111, 112, 113, 114, 115).

111

112

113



114

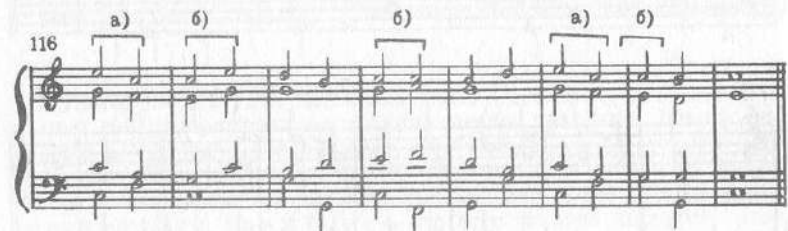


115



§ 7. Недостатки построения мелодии

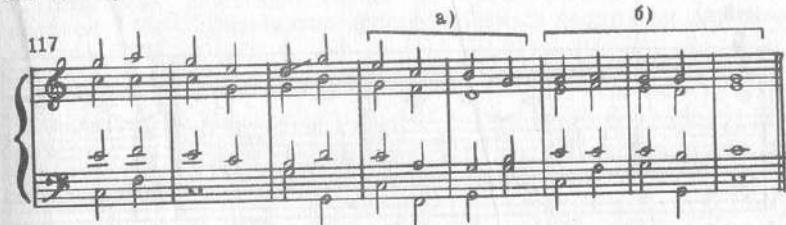
В следующих примерах даются образцы гармонизации того же баса, но в которых мелодия имеет некоторые недостатки (116, 117).



а) При недостаточном в самом начале утверждении тональности C-dur (вследствие отсутствия доминанты) последование I—IV ступеней отчасти звучит как V—I ступени F-dur (переменные функции, тоникальность субдоминанты). Поэтому звук *ми* приобретает значение вводного тона и его движение вниз

не вполне естественно. В 6-м такте такой же оборот после доминанты производит более естественное впечатление.

б) Многократное повторение звука *до* производит впечатление монотонности, однообразия.



а) Вначале мелодия идет так же, как и в примере 114, но в 4-м и 5-м тактах она неестественно спускается вниз, причем вводный тон не получает своего разрешения.

б) После предыдущего крутого ниспадения мелодии повторение звука *соль*, несмотря на разную гармонизацию, создает некоторую монотонность, тем более, что вводный тон в мелодии (*си*) так и остался неразрешенным. После I⁶, было бы предпочтительнее движение мелодии вверх на вводный тон.

Глава 5

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ СО СКАЧКАМИ

§ 1. Скачки в квинтовых последованиях трезвучий

В квинтовых последованиях трезвучий (I—V, V—I, I—IV, IV—I) возможны скачки терцовых тонов — на кварту или квинту. Общий тон трезвучий остается при этом на месте — соединение гармоническое. От вводного тона естествен только восходящий скачок. Применять скачки терцовых тонов следует только в сопрано или теноре.

Расположение аккордов обязательно меняется.

А. Скачки в сопрано:

1) восходящий скачок сопровождается переходом расположения из тесного в широкое (118а),

2) нисходящий скачок сопровождается переходом расположения из широкого в тесное (118б).



Б. Скачки в теноре сопровождаются обратной переменной:

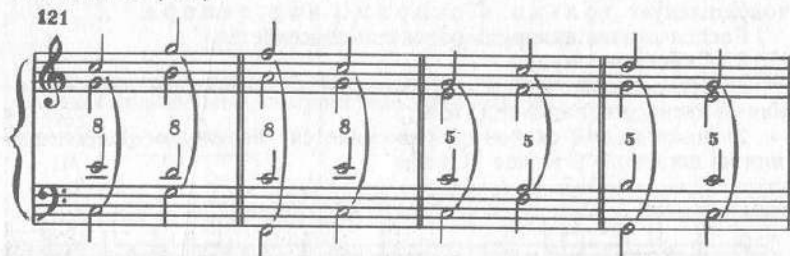
- 1) восходящий — переход из широкого в тесное (119а);
- 2) нисходящий — переход из тесного в широкое (119б).



На скачки в альте не следует ориентироваться, так как они приводят к неправильному расположению трезвучия (120а) и для сохранения нормального расположения обязательно требуют еще более широкого скачка в сопрано или теноре (120б).



Скачки основных и квинтовых тонов недопустимы, так как обязательно образуют параллельные (или противоположные) октавы или квинты (121).



§ 2. Скачки в соединении I⁶₄—V

Соединение I⁶₄—V возможно не только с терцовыми ходами (гл. 1, § 3), но, благодаря лежащему басу, и со всевозможными скачками (в сопрано и теноре).

В мелодии нисходящие скачки более естественны, чем восхо-

дящие. Особенно естествен нисходящий скачок с терции I⁶₄ в терцию трезвучия V ступени.

В миноре образуется при этом скачок на уменьшенную кварту. Возможен даже нисходящий секстовый скачок в сопрано, к вводному тону, обязательно сопровождаемый квартовым скачком в альте (122).



§ 3. Гармонизация мелодии со скачками

При выборе аккордов для данной мелодии следует предварительно обратить внимание на все имеющиеся в ней скачки и выяснить, каким способом можно их гармонизовать: разными аккордами (123а) или посредством простого перемещения (123б). Бас предпочтительно (но не обязательно) вести противоположно скачку (123).



§ 4. Гармонизация баса с применением скачков

Скачки можно применять в любом месте построения. Они придают мелодии более широкий распев, пластичность и разнообразие, в некоторых случаях особую интонационную выразительность. Вначале следует строго соблюдать правило заполнения скачков (гл. 4, § 5), а впоследствии можно будет скачками пользоваться более свободно.

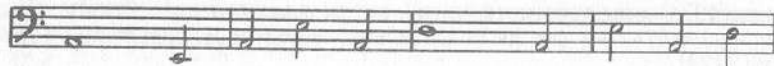
Следует распределить скачки в мелодии таким образом, чтобы они придавали ей гибкость и выразительность.

Скачки в теноре не имеют столь же самостоятельного значения, как скачки в мелодии, и служат для смены расположения аккордов. Такая смена иногда необходима (124а) для гармонизации дальнейшего скачка в мелодии, приводящего вновь к смене расположения (124). Иногда же она желательна просто для разнообразия гармонического звучания. Все это надо принимать во внимание при гармонизации баса (124).

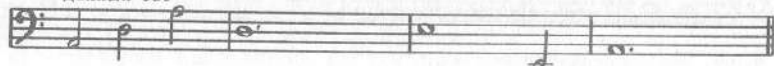
124



данный бас



данный бас



ОТДЕЛ II

Глава 6

МЕДИАНТА

§ 1. Ладовое значение медианты

Просто медиантой, без уточнения, обычно называется нижняя медианта (обозначается $M_{\text{н}}$ или просто M) — трезвучие VI ступени. В отличие от верхней медианты, она играет весьма важную роль в основных функциональных взаимоотношениях аккордов, в частности в кадансах.

$M_{\text{н}}$ содержит в себе элементы и тоники и субдоминанты (по два общих тона с ними), что делает ее двойственной в функциональном отношении (Вв., гл. 4, § 3).

В связи с этим, в зависимости от музыкального контекста, $M_{\text{н}}$ в одних случаях подменяет тонику, в других случаях — субдоминанту, в третьих случаях она остается смешанной и поэтому менее определенной в функциональном значении.

В мажоре $M_{\text{н}}$ одновременно является тоникой параллельного минора (в миноре тоникой параллельного мажора оказывается верхняя медианта). Вследствие этого ей особенно свойственна переменная тоническая функция.

На этом основан часто встречающийся в русской музыке так называемый переменный лад, характеризующийся тем, что роль тоники выполняют попеременно то I, то VI ступени.

$M_{\text{н}}$ имеет и красочное значение: будучи минорной в мажоре и мажорной в миноре, она вносит в лад красочное разнообразие.

Следует обращать особое внимание на ритмическое положение медианты: ее тоникальность и контрастная окраска звучания на сильной доле выявляются значительно сильнее, чем на слабой доле и особенно при ее растяжении или повторении (Вв., гл. 5, § 4, пример 41).

Основные соединения медианты

$$\begin{matrix} \text{I} \\ \text{V} \end{matrix} \} \text{VI} \left\{ \begin{matrix} \text{IV} \\ \text{V} \end{matrix} \right.$$

§ 2. Терцовые соединения медианты

Терцовые соединения медианты естественны лишь в нисходящем порядке: $\overline{\text{I—VI—IV}}$.

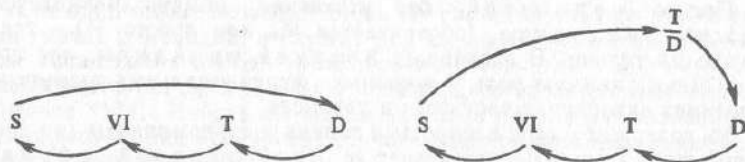
В таком последовании, при отсутствии полной функциональной перемены в каждой паре трезвучий (в силу их функциональной

родственности), происходит постепенное накопление неустоев, а поэтому и постепенное увеличение неустойчивости аккордов, чем обуславливается активность гармонического движения. Занимая промежуточное положение между Т и S, медианта способствует расширению каданса 1-го и 2-го рода.

Расширенные кадансы

1-го рода
I — VI — IV — V — I

2-го рода
I — VI — IV — K



При элементарном соединении голосоведение абсолютно плавное: два верхних голоса остаются на месте, третий голос идет на секунду вверх (125).

125

расширенный каданс 1-го рода расширенный каданс 2-го рода

I VI IV V I I VI IV K

Терцовое последование аккордов благодаря постепенной смене функций и теснейшей мелодической связанности аккордов производит впечатление большой плавности, текучести гармонического движения.

§ 3. Прерванный каданс

Наиболее характерную роль играет $M_{\#}$ в последовании V—VI, образующем так называемый прерванный каданс.

Сущность прерванного каданса заключается в том, что в автентическом кадансе после доминанты происходит подмена ожидаемой тоники другим аккордом — родственным ей, но неустойчивым. Такая подмена, уводя от завершения каданса, создает как бы функциональный поворот и не только поддерживает

гармоническое движение, но и усиливает стремление к тонике¹.

Таким образом, прерванный каданс, оттягивая появление тоники и вызывая ее ожидание, создает известное напряжение и служит средством динамизации гармонического движения. После прерванного каданса возникает потребность в активной поддержке движения, которую, естественно, осуществляет субдоминанта, как наиболее активная функция лада: V—VI—IV.

Применяется прерванный каданс обычно перед завершением произведения или отдельного построения. В виде простого гармонического оборота последование V—VI может найти место в любом разделе построения.

Включение прерванного гармонического оборота в кадансы или кадансовые кругообороты 1-го и 2-го рода также способствует их расширению (126).

126 а)

V — VI

б)

V — VI

§ 4. Удвоение терции в медианте

В прерванном кадансе, с одной стороны, должно сохраниться нечто характерное для автентического каданса, с другой стороны, должно произойти видоизменение этого каданса, нарушение его устойчивости. Первую роль выполняют верхние голоса, в которых происходит разрешение в тоническое трезвучие. Особое значение приобретает разрешение вводного тона в основной

¹ Прерванный каданс правильнее было бы назвать ложным кадансом, так как гармоническое движение не прерывается, а как бы направляется в другую сторону. Художественная практика выработала большое количество разновидностей подобного рода ложных кадансов.

Иногда встречается многократный обход тоники посредством этих кадансов прежде, чем ее укрепить. Например, в прелюдии d-moll № 6 из ХТК (т. I) И. С. Баха тоника обходится 8 раз прежде утверждения на кульминации в заключительном кадансе.

тон лада. Вторую роль выполняет движение баса в VI ступень лада вместо I ступени, явно нарушающее устойчивость каданса и создающее определенный поворот гармонического движения.

Движение верхних голосов имеет свои особенности. При естественном восходящем разрешении вводного тона, остальные голоса идут обязательно вниз, навстречу басу (иначе образуются параллелизмы), то есть голоса идут так же, как при разрешении в тонику, но не в элементарном, а в свободном, плавном соединении с нею. При этом в верхних голосах образуется неполное тоническое трезвучие. Терцовый ход от квинты к терции лада может заполняться проходящей септимой. В результате такого голосоведения в M_n удваивается не основной, а терцовый тон трезвучия, то есть тоника лада, что подчеркивает в медианте элемент тонической функции.

Удвоение терции образует своеобразные расположения медианты: 1) тесное, с унисоном в смежных верхних голосах — 2 вида (127а); 2) смешанное, с октавой между тенором и сопрано — только 1 вид (127б), 3) широкое, с октавой в смежных верхних голосах — 2 вида (127в).

127 а) тесное тесное

б) смешанное тесное смешанное широкое

в) широкое широкое

В плавном голосоведении тесное расположение связывается только с тесным расположением предыдущего и последующего аккорда. Широкое расположение — только с широким.

Смешанное же расположение связывается и с тесным и с широким расположением и поэтому может служить звеном в плавном переходе от одного к другому (127).

Удвоение терции в M_n вполне естественно и в терцовом последовании I—VI посредством скачка (128а). Если при этом скачке не удвоить терцию, то образуются параллельные октавы (128б).

128 а) б)

§ 5. Удвоение основного тона в прерванном кадансе

Удвоение основного тона в M_n менее характерно для прерванного каданса. Оно все же возможно при нисходящем движении вводного тона в среднем голосе и только в мажоре (129а). В миноре образуется при этом ход на увеличенную секунду, в данном случае особенно плохо связывающий аккорды (129б).

В мелодии неразрешенность вводного тона и движение его в VI ступень лада нарушают смысл прерванного каданса и придают последованию V—VI совершенно иной характер; подчеркивается оборот натурального минора (переменные функции VII—I, особенно при M_n на сильной доле), и гармония приобретает натурально-ладовый оттенок (129в).

129 а) б) в)

V — IV

§ 6. Особенности прерванного каданса в мажоре и миноре

Прерванный каданс в мажоре и миноре значительно различается по своему характеру звучания.

В мажоре каданс звучит значительно мягче благодаря подмене мажорной тоники минорной медиантой.

Если M_n помещается на сильной доле такта, то выявляется ее переменная тоническая функция и происходит как бы легкое, мимолетное отклонение в параллельную тональность, которое воспринимается как своеобразный модуляционно-функциональный оборот в данной тональности (см. пример 126б). При M_n на слабой доле такта ее тоникальность и модуляционность прерванного каданса нейтрализуются (см. пример 126а).

При растяжении или повторении M_n укрепляется ее переменная тоническая функция и возникает более определенный, но все же мягкий модуляционный оборот (см. также пример 41) (130).

130

V - VI

В миноре дело обстоит иначе. Во-первых, здесь происходит более энергичная подмена минорной тоники мажорной медиантой. Во-вторых, M_n оказывается не тоникой, а субдоминантой параллельной тональности, что также придает кадансу больше энергии движения. В-третьих, между тональностями доминанты (G-dur) и медианты (As-dur) большая разница в ключевых знаках, что делает данную последовательность более неожиданной, а вследствие этого и более красочной.

Все это приводит к тому, что в миноре прерванный каданс звучит более неожиданно, красочно и энергично, создает более крутой, чем в мажоре, функциональный или, при утверждении M_n на сильной доле такта, модуляционный поворот.

С другой стороны, бас идет не на большую секунду, как в мажоре, а на малую секунду, образуя как бы разрешение вводного тона, что усиливает связь данных аккордов (131).

131

V - VI

С целью произвести в мажоре подобный же крутой, энергичный поворот, в музыке применяется включение прерванного каданса из одноименного минора.

§ 7. Гармонические задачи

132

V - VI I - VI - IV

Глава 7

МЕДИАНТА

(продолжение)

§ 1. Соединение VI—V

VI ступень может заменять субдоминанту в движении к доминанте—образуется смягченный автентический каданс (или полукаданс) VI—V—I. При этом один из верхних голосов идет по восходящему тетракорду, гармонизация которого предыдущими аккордами без скачков была невозможна (гл. 2, § 2) (133а).

Такое плавное голосоведение возможно только в мажоре, в миноре же образуется ход на увеличенную секунду, в данном случае явно нарушающий мелодическую связь аккордов (133б).

133

тетракорд VI - V VI - V VI - V

б) плохо

Поэтому в миноре соединение VI—V возможно только при предварительном удвоении терции в медианте (134а). Такое соединение естественно и в мажоре (134б).



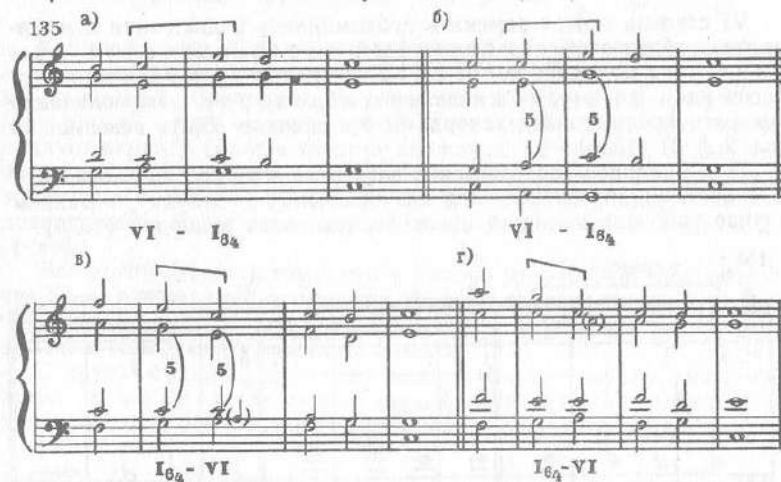
§ 2. Соединение медианты с I_{6_4}

Помимо указанных выше основных соединений, возможны соединения медианты с I_4 , изредка встречающиеся в художественной практике.

Последование $VI-I_4$ представляет смягченный каданс 2-го рода, в котором медианта заменяет субдоминанту. Голосоведение возможно только свободное, плавное, с противоположным басу движением верхних голосов (135 а).

В широком расположении при удвоении в медианте основного тона образуются параллельные квинты, допустимые между тенором и альтом (135 б).

Последование I_4-VI является разновидностью прерванного оборота, включенного в каданс 2-го рода. При удвоении в теноре основного тона допустимы подобные параллельные квинты (135 в). Хорошо звучит при этом нисходящий скачок в терцию медианты (135 г).



§ 3. Терцовые соединения медианты в восходящем порядке

Последования $IV-VI$ и $VI-I$ (с восходящим движением баса) в функциональном отношении пассивны. При отсутствии смены функций в каждой паре аккордов неустой здесь постепенно убывают, вследствие чего происходит постепенное ослабление плагального оборота (136).

Такие последования неупотребительны при функциональной трактовке аккордов. В русской музыке они изредка применяются в качестве особого выразительного эффекта. Характерно в данном случае возвратное движение к тонике $I-VI-I$, образующее как бы красочное расцветивание тоники (137).



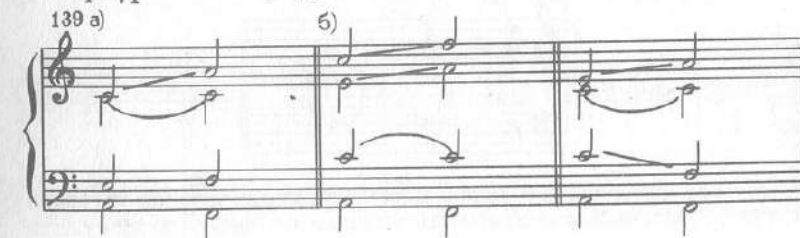
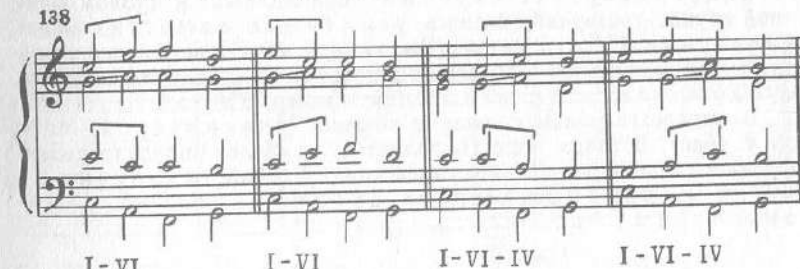
В 137 M_n является не самостоятельным в функциональном отношении аккордом, а красочным вариантом тоники, что и подчеркивается ее промежуточным ритмическим положением.

§ 4. Свободное голосоведение

В терцовом соотношении $I-VI$ и $VI-IV$ возможно мелодическое соединение с терцовыми ходами (без удвоения терции в медианте). Расположение аккордов при этом меняется (тесное переходит в широкое и наоборот), что придает разнообразие звучанию аккордов.

Во избежание параллелизмов надо сохранить секундовый ход в альте. В остальных голосах происходит перестановка общих тонов. При этом терция одного трезвучия обязательно идет в терцию другого трезвучия (общее, гарантирующее от параллелизмов условие, гл. 5, § 1) (138).

В соединении $VI-IV$ при удвоении в M_n терции хорошо звучит секстовый скачок (139а). Естественны и двойные скачки на кварту и квинту (139б).



§ 5. Гармонические задачи

140

VI - V I₆₄ - VI

141

I - VI VI - IV - I₆₄ - VI - I₆₄

Глава 8

СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

§ 1. Ладовое значение II₆

Секстаккорд II ступени принадлежит к субдоминантной группе трезвучий, являясь усиленным заместителем трезвучия IV ступени (Вв., гл. 4, § 4). Единственный устой трезвучия заменяется в II₆ секстой, поэтому он и получил название субдоминанты с секстой (см. пример 37).

В четырехголосном сложении обычно удваивается терция (бас). В таком виде II₆ является наиболее определенным в функциональном отношении, представляя собой трезвучие II ступени, опирающееся на субдоминантный функциональный бас (142).

142

Мягкое минорное звучание в мажоре и диссонирующее звучание в миноре вносят новые красочные оттенки в гармонию. Все это —

и функциональная активность и особенность звучания — послужило причиной широкого применения II₆ в музыке. В кадансах классического стиля он употребляется чаще, чем трезвучие IV ступени.

Возможно в II₆ и менее характерное удвоение основного тона или квинты, которое в дальнейшем будет рассмотрено особо (гл. 14, § 5).

§ 2. Соединения II₆

Применяется II₆ почти исключительно в мелодическом положении терции или основного тона. В мелодическом положении квинты, особенно в тесном расположении, удвоение терции приводит к не вполне естественному звучанию.

Соединение II₆ с другими трезвучиями в общем аналогично соединению трезвучия IV ступени. Во всех случаях он может заменять это трезвучие.

Последование IV—II₆ расширяет субдоминантную функцию, одновременно усиливая ее. Ввиду оставления баса на месте это последование не должно переходить со слабой доли такта на сильную.

Основные соединения

I, IV, VI } II₆ { V, I₆₄

Кадансы с участием II₆

1-го рода

I—II₆—V|—I
I—VI|—II₆—V|—I
I|—IV—II₆—V|—I
I—VI|—IV—II₆|—V—V|—I

2-го рода

I—II₆—K
I—VI—II₆|—K
I|—IV—II₆|—K
I—VI|—IV—II₆|—K

143 а)

I - II₆ - V - I I - VI - II₆ - V I I IV - II₆ - V - I

б)

Плагальный оборот Π_6 —I менее употребителен, чем IV—I, так как в нем нарушается аналогия с автентическим полукадансом. Но все же он применяется, особенно при поступенном движении к удвоенной терции тонического трезвучия (144а).

Последование Π_6 —IV ведет к ослаблению функции (неустой преждевременно разрешается), звучит вяло и поэтому неупотребительно (144б).



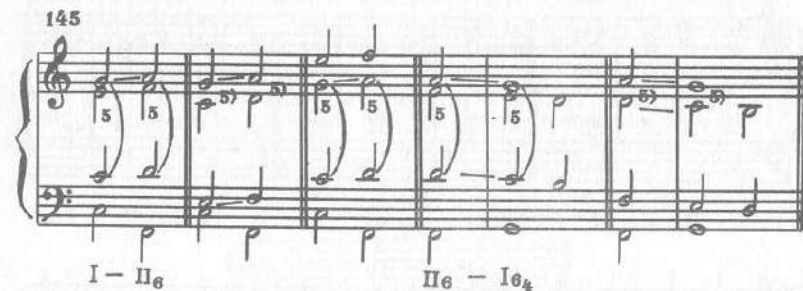
§ 3. Элементарное голосоведение

Соединения Π_6 сходны по голосоведению с соединениями трезвучия IV ступени.

Гармоническое соединение Π_6 —V, несмотря на наличие общего тона, невозможно, так как образуются параллельные октавы с басом. Во избежание их необходимо вести верхние голоса вниз, на встречу басу (так же как и при IV—V) (143а).

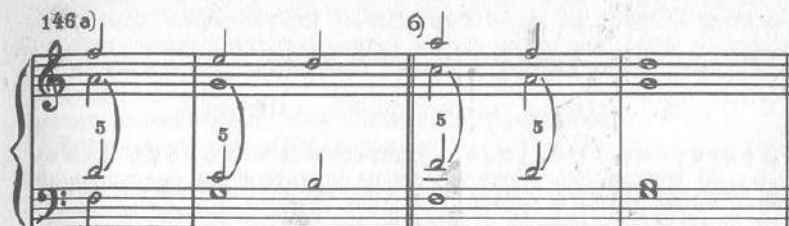
Эта необходимость возникает и при соединении Π_6 —I⁶ (143б).

В соединении I— Π_6 и Π_6 —I⁶ в мажоре следует опасаться параллельных квинт (145).



Исключением являются квинты между тенором и альтом в соединении Π_6 —I⁶, которые можно допускать уже на первом этапе изучения гармонии (146а).

Допустимы также и параллельные квинты между этими голосами в соединении IV— Π_6 (146б).



В обоих случаях квинтовый параллелизм в силу особых обстоятельств не производит неприятного слухового впечатления¹.

§ 4. Скачки в соединении IV— Π_6

Структура Π_6 допускает большие возможности скачков без образования параллелизмов. Естественны скачки в соединении IV— Π_6 , образующие своего рода перемещение аккордов одинаковой функции (147):



§ 5. Гармонические задачи



¹ Причины кроются в следующем. В первом случае основной тон в I⁶ вступает в функциональное противоречие с басом. Он отчасти воспринимается как задержание, стремящееся разрешиться в вводный тон. Поэтому и интервал квинты воспринимается не как гармонически устойчивый, а как разрешающийся в сексту. Во втором случае параллельные квинты проходят на фоне одинаковой в функциональном отношении гармонии и притом на неподвижном басу. Помимо всего этого, параллельные квинты между тенором и альтом вообще менее эффективны («прячутся» в средних голосах) (Вв., гл. 6, § 7).

ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ

§ 1. Ладовое значение трезвучия II ступени

Трезвучие II ступени употребительно только в мажоре. В миноре оно плохо звучит из-за интервала уменьшенной квинты между басом и одним из верхних голосов.

Ладовое значение трезвучия II ступени многообразно и зависит не только от основной, но в значительной мере и от переменных его функций.

Основная функция II ступени субдоминантная, но несколько ослабленная вследствие отсутствия функциональной опоры в басу.

Переменные функции трезвучия II ступени выявляются в квинтовом соотношении его с доминантой и медиантой.

По отношению к первой оно является миксолидийской доминантой.

При ритмическом подчеркивании тоникальности трезвучия V ступени последование II—V звучит как автентический оборот в миксолидийском ладу, особенно при характерном для него мелодическом обороте в сопрано (*фа—соля*) (149а). Таким образом, естественная направленность трезвучия II ступени в доминанту обусловлена и его основной субдоминантной функцией и его переменной доминантной функцией.

По отношению к медианте трезвучие II ступени является субдоминантой. Последование II—VI звучит как плагальный оборот при ритмическом подчеркивании тоникальности трезвучия VI ступени (149б).

149 а) б) в)

II - V II - V VI - II - VI VI - II - VI - II

При ритмическом подчеркивании трезвучия II ступени в обратном последовании VI—II выявляется автентический оборот натурального минора, особенно при характерном для него мелодическом обороте в сопрано (*до—ре*) (149в).

Таким образом, трезвучие II ступени может вносить разные, более или менее скрытые натурально-ладовые обороты—в этом его отличительная особенность.

§ 2. Соединения трезвучия II ступени

Наиболее употребительные соединения:

IV, II₆, VI | II | V, I⁶₄, II₆

Последование субдоминант IV—II может переходить со слабой доли на сильную.

Переход последований II₆—II или II—II₆ со слабой доли на сильную (через тактовую черту) также возможен, ибо в данном случае аккорд той же ступени повторяется в другом обращении (при активном басы). Но необходима при этом перемена мелодического положения во избежание вялого звучания.

Естественны также последования I—II, II—VI.

Последование II—IV неестественно, как и другие, ранее рассмотренные входящие терцовые последования (гл. 7, § 3).

Последование II—I не образует определенного функционального (плагального) оборота и поэтому не вошло во всеобщее употребление.

Трезвучие II ступени применяется значительно реже, чем II₆, вследствие того что оно более сложно и менее определено в функциональном отношении. Трезвучие II ступени придает гармонии натурально-ладовый оттенок и поэтому чаще встречается в стилях, которым данный оттенок свойствен (у Шопена и особенно в русской музыке).

§ 3. Кадансы с участием трезвучия II ступени

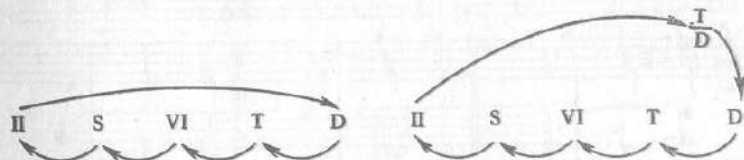
В кадансах трезвучие II ступени может заменять IV и II₆ (150а).

Последования IV—II, II₆—II и II—II₆ расширяют субдоминантную сферу (150б, в).

Использование всех трезвучий в нисходящем терцовом последовании образует распространенные кадансы I-го и 2-го рода (150б, в).

I | VI—IV | — II—V | I

I—VI | IV (II₆)—II | K



150 а) б) в)

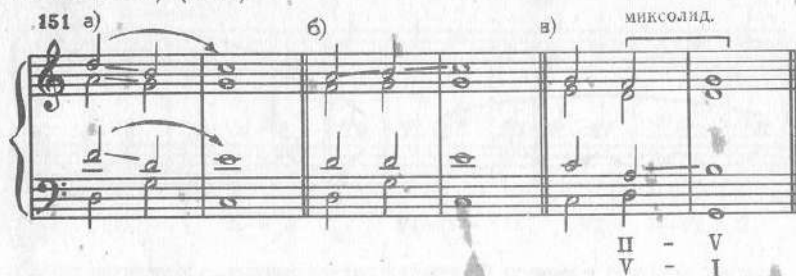
I - VI - II - V - I I - VI - IV - II - V - I



§ 4. Особенности голосоведения

1) Соединение II—V отличается от квинтового соединения всех других трезвучий: здесь наиболее естественным является не гармоническое, а мелодическое соединение, с нисходящим движением верхних голосов. Такое соединение соответствует ладовому тяготению неустоев, в данном случае окружным путем разрешающихся в устой (151а).

При более плавном голосоведении, с движением по верхнему трихорду, образуется преодоление тяготения VI ступени лада в квинтовый устой (151б). Кроме того, восходящее движение IV—V ступеней лада, особенно в верхнем голосе, подчеркивает миксолидийский оборот тональности доминанты (переменные функции: II—V=V—I) (151в).



Поэтому такое соединение должно быть отнесено к более свободному.

2) Для трезвучия II ступени характерно мелодическое положение основного тона и терции, но мелодическое положение квинты все же более свойственно ему, нежели II6, особенно при движении квинты в вводный тон по верхнему трихорду (151б).

3) При наличии в верхних голосах трезвучия II ступени квинты, а не кварты, в плавном соединении с I6, образуются параллельные квинты. Они несколько более эффективны, чем квинты в подобном же соединении II6—I6 (гл. 8, § 3), так как первая квинта

подчеркивается соотношением баса и верхнего голоса. Таких параллельных квинт следует избегать на первых этапах обучения (152).



§ 5. Свободное голосоведение

1) В соединениях II—II6 и II6—II, представляющих собою разновидность перемещения аккорда, свободно применяется переход в другое расположение и скачки (153а). Следует, однако, опасаться параллельных октав с басом (153б).



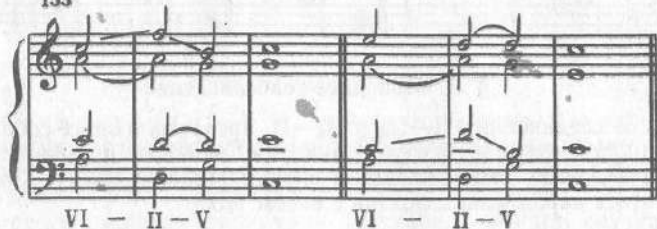
2) В терцовом соединении IV—II возможно такое же свободное соединение с терцовыми ходами, как и в соединениях I—VI и VI—IV (гл. 7, § 4). Особенно это естественно, когда трезвучие II ступени в мелодическом положении терции (154).

3) В квинтовых соединениях VI—II и II—V возможны такие же скачки терцовых тонов, как и в соединении главных трезвучий (155).

154



155



§ 6. Гармонические задачи

156



Глава 10

СВОБОДНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

§ 1. Общие закономерности голосоведения со скачками

При хорошем усвоении техники плавного голосоведения желательно овладение техникой свободного голосоведения — со скачками. Кроме показанных ранее, можно применять и другие скачки.

Необходимо при этом руководствоваться общими закономерностями свободного голосоведения, относящимися ко всем видам соотношений трезвучий (квинтовому, секундовому, терцовому) при их нормальной структуре.

1) Скачки обязательно приводят к перемене расположения аккордов: восходящий скачок в верхнем голосе — к переходу из тесного расположения в широкое, нисходящий скачок — из широкого в тесное.

2) При нормальной структуре аккордов наибольший скачок может быть только в сопрано или теноре; альт же идет всегда более плавным движением. Скачок в альте имеет лишь вспомогательное значение, сопровождая более широкий скачок в других голосах (см. примеры 120, 157—161).

3) При скачках в любых соотношениях трезвучий терцовый тон од-

ного аккорда должен идти в терцовый тон другого аккорда¹.

Движение терцовых тонов может быть в любом голосе. Оно может быть плавным (в секундовом соотношении; см. примеры 157а, б, 158, 159) или же образовывать скачки терцовых тонов (в квинтовом, терцовом и секундовом соотношениях; см. примеры 118, 119, 157 б, 160).

Помимо этих общих закономерностей, в каждом из соотношений трезвучий имеются и свои особые закономерности:

1) В квинтовом соотношении обязательно гармоническое соединение;

2) в секундовом соотношении обязателен скачок от квинты к основному тону следующего аккорда;

3) в терцовом соотношении секундовый ход должен сохраняться в одном голосе.

Скачки терцовых тонов в квинтовых соотношениях трезвучий были уже нами рассмотрены в соединениях главных (гл. 5, § 1) и побочных трезвучий (гл. 9, § 5).

§ 2. Скачки в секундовом соединении трезвучий

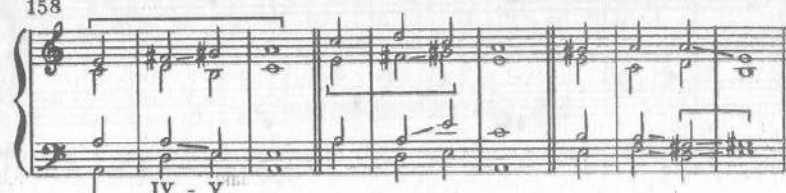
Применение квартового или квинтового скачка в соединении IV—V дает возможность гармонизовать верхний тетракорд или его отрезок посредством восходящего движения терции в терцию (157 а). Это обязательное условие — связь терцовых тонов в одном голосе — делает возможным даже нисходящий скачок на септиму, особенно естественный в миноре. Одновременно образуется второй скачок — на кварту в альте (157 б).

157 а)



б)

158



¹ Это — необходимое и гарантирующее условие: в противном случае обязательно образуются параллельные квинты или октавы. В некоторых случаях параллелизмы мало заметны и допустимы (например, противоположные квинты и даже октавы при разрешении V—I). Но прежде всего надо научиться обходиться без них и, во всяком случае, надо их замечать и отдавать себе отчет в их приемлемости или неприемлемости, что зависит от многих условий музыкального контекста.

Образующихся при этом параллельных больших терций отнюдь не следует опасаться.

Возможно подобное голосоведение и в соединениях I—II, V—VI, VI—V (159).

159



§ 3. Скачки в терцовом соединении трезвучий

Терцовые ходы в соединениях I—VI, VI—IV, IV—II могут быть превращены в секстовые скачки.

Здесь происходит такая же, как и при терцовых ходах, перестановка общих тонов, но лишь в другом направлении.

Основное условие сохраняется: терция идет в терцию — либо секстовым скачком (при восходящих скачках) (160а), либо терцовым движением в альте (при нисходящих скачках) (160б).

Секундовый ход во всех случаях сохраняется, но проводится не в альте, а в теноре или сопрано (160).



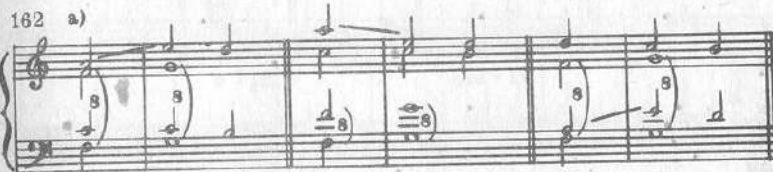
§ 4. Скачки в соединении $S-I^{6_4}$

Благодаря различию в структуре S (IV, II, II) и I^{6_4} возникают многообразные возможности скачков. Укажем некоторые из них (161).

161



Следует опасаться параллелизмов октав (162а). Прямое же движение в октаву (скрытый параллелизм) в данном случае вполне допустимо (162б).



§ 5. Скачки при удвоении терции в медианте

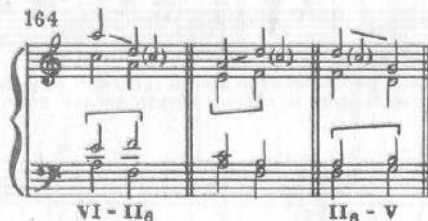
Удвоение терции в медианте даст новые возможности для скачков (некоторые случаи рассматривались в гл. 7, § 4) (163).

163



§ 6. Скачки в соединении II₆

Особая структура II₆ допускает большие возможности скачков без образования параллелизмов. В одних случаях эти скачки такого же порядка, как и в соединениях трезвучия IV ступени (164).



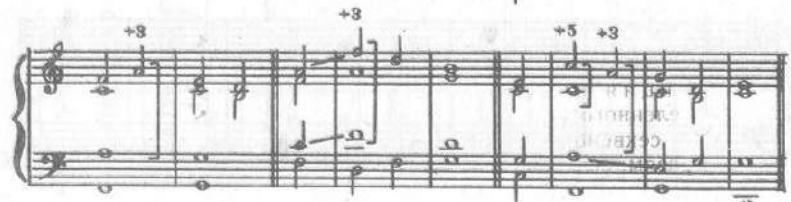
В других случаях возникают такие скачки, которые в соединениях трезвучия IV ступени невозможны, так как образуют параллельные квинты (165).



§ 7. Ненормативные удвоения

В гармонических задачах можно применять ненормативные удвоения в трезвучиях — терции или квинты (Вз, гл. 2, § 7).

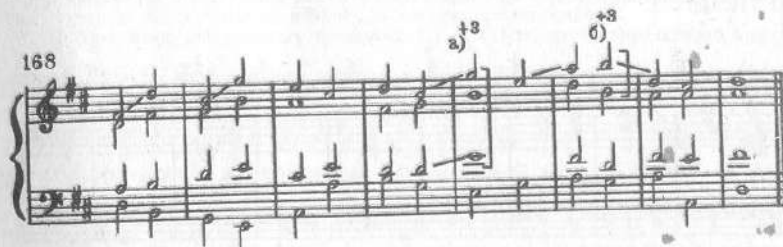
Их нужно вводить для избежания параллелизмов при скачках или при плавном голосоведении, для более спокойного голосоведения в средних голосах или, наконец, просто для разнообразия звучания аккордов (166).



Подобное отступление от нормальной структуры аккордов значительно расширяет возможности скачков и не подчиняется каким-либо общим закономерностям.

Для практического усвоения такое голосоведение представляет известные трудности, и поэтому рекомендуется им пользоваться не преднамеренно, а лишь по мере надобности.

§ 8. Гармонические задачи



В этих примерах скачки приводятся в большом количестве, в соответствии со специальным заданием — изучением техники скачков.

В примере 168 дважды применено ненормативное удвоение. В первый раз (а) оно избавляет от параллельных октав в последующем соединении II—II₆, во второй раз образует более плавное голосоведение в альте. В обоих случаях такое удвоение вносит в гармонию разнообразие звучания.

Глава II

СЕКВЕНЦИИ

§ 1. Понятие секвенции

Секвенция представляет собой перемещение на другую высоту определенного мелодико-гармонического оборота, называемого мотивом секвенции. Мотив служит звеном в цепи перемещений. Таким образом, секвенция, основанная на одном мотиве, состоит из нескольких звеньев.

Гармоническое последование в звене может состоять из двух, трех и большего числа аккордов. Соответственно этому звено называется двухчленным, трехчленным и т. д. Ниже будут рассмотрены лишь простейшие секвенции, построенные на двухчленном мотиве элементарного соединения V—I. Эти секвенции обнаруживают некоторые закономерности соотношений не рассмотренных еще нами аккордов (особенно в миноре, см. § 3). Проведение простейших секвенций по всему диапазону октавы с заключительным кадансом на тонике предназначается для практических упражнений за фортепиано. Частично секвенное движение может быть использовано и в письменных работах (§ 4). Мы будем рассматривать пока только нисходящие секвенции.

§ 2. Секвенция в мажоре

Нисходящая секундовая секвенция в диапазоне октавы, построенная на мотиве V—I, состоит из восьми звеньев, причем последнее, заключительное звено в точности повторяет первое звено (169).

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

В данной секвенции надо обратить внимание на следующее.

1) Утвердительный интонационный квартово-квинтовый ход баса, копирующий последование V—I, образуется и внутри звеньев, и в соединениях звеньев. Это придает секвенции особую активность и естественность.

2) В звене 2-м и в такте 5-м вместо квинтового или квартового хода баса образуются тритоновые ходы IV—VII. В секвенцию включается неупотребительное в основном виде трезвучие VII ступени (также в соединении VII—III).

В данном случае это применяется условно и уместно лишь в столь систематически проводимой секвенции.

3) Помимо трезвучия VII ступени, в секвенцию включается еще не рассмотренное нами трезвучие III ступени, связь которого с трезвучием VI ступени соответствует естественному соотношению D—T.

4) Последования III—VI (в 3-м звене) и VI—II (в 7-м звене) образуют обороты натурального минора V—I, в которых сказываются переменные функции D—T.

5) В тактах 3—4—5 и 6—7—8 образуются уже знакомые нам последования VI—II—V—I—IV, из которых последнее последование I—IV приобретает модуляционный оттенок (V—I в F-dur).

§ 3. Секвенция в миноре

Секвенция в миноре имеет много общего с секвенцией в параллельном мажоре: все звенья, кроме первого и последнего, содержат те же аккорды, так же включается уменьшенное трезвучие в основном виде — в тритоновом (VI—II) и кварто-квинтовом соединениях (II—V или V) (170).

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

В миноре те же аккорды, что и в параллельном мажоре, образуются на других ступенях лада, и отсюда возникают следующие особенности.

1) Включение натуральных трезвучий III и VII образует определенно выраженные обороты параллельного мажора, в которых действуют переменные функции: VII—III a-moll=V—I C-dur, IV—VII a-moll=II—V C-dur; кроме того, последование III—VI a-moll звучит и как I—IV C-dur и как V—I F-dur. Все это придает секвенции явно выраженный модуляционный характер (в звеньях 2, 3 и 6).

2) Соединение I—IV образует оборот натурального минора в тональности субдоминанты (звено 5).

3) В 4-м звене во избежание хода на увеличенную секунду, обычную мажорную доминанту подменяет минорная доминанта (V) на сильной доле такта, что придает ей ритмическую устойчивость, а отсюда и тональность. Вследствие этого образуется своеобразный гармонический оборот натурального фригийского минора (тональности c-moll).

Для включения мажорной доминанты, необходимо связать ее с мелодическим трезвучием II ступени, что более естественно для полного минора (II—V) (звено 4).

Секвенция в миноре пока предназначается только для упражнения за фортепиано, так как еще не пройдены все соединения аккордов, необходимые для письменных задач.

§ 4. Гармонические задачи

В гармонических задачах естественно лишь частичное применение секвенций, не на всем диапазоне октавы. При использовании знакомых аккордов и последований возможны нисходящие секвенции лишь в мажоре с последованием VI—III—V—I—IV.

Секвенция требует некоторой подготовки развития, поэтому она более уместна во втором предложении (171).



Возможно применение секвентного движения только в басу со свободным движением верхних голосов (172а) или только в верхнем голосе (свободная секвенция). Последование V-VI-IV-V также образует два звена секвенции, основанной на секундовом соотношении аккордов (172б).



ОТДЕЛ III

Глава 12

СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

§ 1. Структура секстаккордов

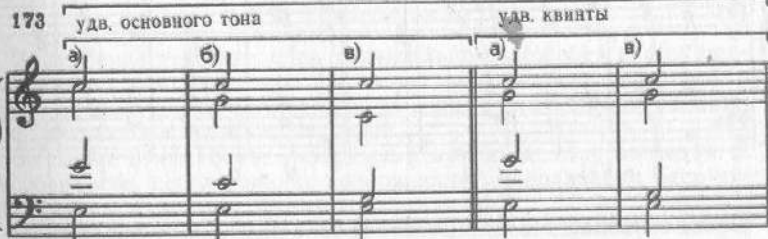
В секстаккордах главных ступеней удваивается основной тон или квинта.

Возможность различных удвоений допускает большое разнообразие в расположении секстаккордов.

Следует различать три вида расположения:

- 1) Тесное расположение с удвоением в унисон (173а).
- 2) Смешанное расположение с интервалом октавы между тенором и сопрано (173б).
- 3) Широкое расположение с интервалом октавы в смежных голосах (173в).

мелодическое положение основного тона



мелодическое положение квинты



Смешанное расположение связывается плавным голосоведением и с тесным и с широким расположением трезвучий и поэтому служит естественным средством перехода от одного к другому.

Удвоение терции менее естественно, так как усиливает басовый тон, не являющийся функциональной опорой аккорда. В этом коренное отличие секст-

аккордов главных ступеней от побочных сектаккордов, опирающихся на функциональные басы. Кроме того, в мажорных сектаккордах при удвоении баса усиливается терцовый обертон, наиболее слабый в натуральном звукоряде (Вв., гл. 2, § 9), вследствие чего обостряется звучание аккорда.

Удвоение терции в I_6 и IV_6 допустимо при плавном голосоведении, смягчающем остроту звучания. Такое удвоение применяется иногда и с целью внести в гармонию красочное разнообразие. Удвоение терции в V_6 (вводного тона) звучит жестко, особенно в миноре, и поэтому неупотребительно.

§ 2. Ладовое значение сектаккордов

Не имея функциональной опоры в басу, сектаккорды главных ступеней являются ослабленными функциональными заместителями трезвучий.

I_6 — неустойчивая тоника. Несовершенный автентический каданс $V—I_6$ создает ожидание дальнейшего движения. В таком случае образуется кадансовый поворот, уход от завершения каданса, подобный прерванному кадансу с VI ступенью. В этом отношении I_6 и VI однородны в своем действии и могут заменять друг друга (174).

174

V - VI V - I_6

В V_6 основной тон доминанты в басу заменяется вводным тоном, поддерживающим напряженность аккорда и создающим его крепкую мелодическую связь с тоникой. Поэтому одинаково естественны последования $V—V_6—I$ и $V_6—V—I$.

В последнем случае в той или иной мере остается тенденция разрешения вводного тона в основной тон (175).

175

V - V_6 - I V_6 - V - I

Автентический каданс $V_6—I$ является несовершенным, так как в нем не принимает участия доминантный функцио-

нальный бас и не образуется утвердительной интонации в басу D—T.

В IV_6 замена функционального баса субдоминантным мелодическим неустоем создает крепкую мелодическую связь с доминантным басом. Благодаря этому IV_6 хорошо подготавливает кадансовый I_6 . Движение баса в последованиях $IV—IV_6$ или $IV_6—IV$ образует мелодическое окружение V ступени лада (см. § 6).

§ 3. Мелодизация баса

В гармоническом движении сектаккорды приобретают важное значение как средство мелодизации баса. Мелодизация освобождает бас от движения по функционально опорным тонам (T, S и D), придает ему разнообразие, гибкость и мелодическую выразительность. В напевности гармонического движения большое значение имеет не только выразительная мелодия (верхний контур), но и гибкий, выразительный бас, который функционально управляет движением верхних голосов (особенно в подходе к кадансам и в самих кадансах) и одновременно приобретает значение нижнего мелодического контура движения (Вв., гл. 6, § 3).

§ 4. Голосоведение

Применение сектаккордов значительно усложняет и обогащает голосоведение. Возникают большие возможности переходов в другое расположение, различных удвоений и скачков при соединениях сектаккордов разных ступеней.

Владение этими более свободными приемами голосоведения и, в особенности, использование возможностей мелодизации баса является одной из основ гармонической техники.

Прежде всего надо овладеть плавным голосоведением, наиболее тесно мелодически связывающим аккорды. Затем уже следует овладевать техникой свободного голосоведения, значительно более сложной и дающей разнообразные возможности связывания аккордов (гл. 15).

В соединениях с сектаккордами в верхних голосах могут образоваться параллельные квинты или октавы. Некоторые из них, как будет видно из дальнейшего, при известных условиях допустимы, других же следует, безусловно, избегать.

Прямое движение крайних голосов в октаву или квинту образует скрытые параллелизмы, которые в некоторых случаях также следует избегать (Вв., гл. 6, § 8).

§ 5. Соединения трезвучия и сектаккорда одной и той же ступени

$I—I_6$	$I_6—I$
$IV—IV_6$	$IV_6—IV$
$V—V_6$	$V_6—V$

Последование трезвучия и секстааккорда одной и той же ступени образует ритмическое расширение гармонической функции (функциональную фазу). В данном случае, так же как и при перемещении аккорда, возникают большие возможности скачков в голосоведении (176а).

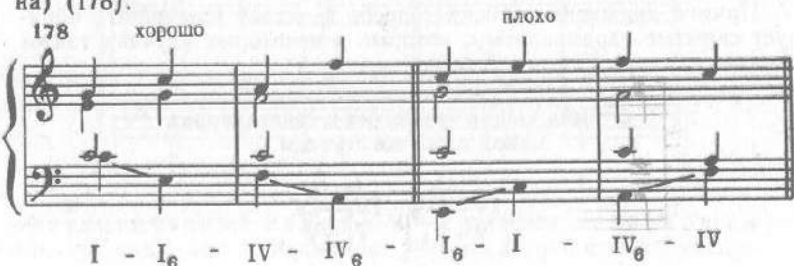


В примере 176б скрытые октавы между басом и альтом не имеют существенного значения, в крайних же голосах они нежелательны.

В соединениях I—I₆ и IV—IV₆ (но не V—V₆) вполне естественно промежуточное удвоение терции (баса) при выдержанных верхних голосах (177а). Возможно также удвоение терции при встречном движении (177б).



В последовании от трезвучия к секстааккорду терцовый ход в басу может быть заменен скачком на сексту. В обратной последовательности подобный скачок неестествен, так как не имеет в секстааккорде предварительной функциональной опоры (трамплина) (178).



§ 6. Соединения IV₆ с I₆

IV₆ | I₆ | IV₆

Абсолютно плавное голосоведение (без терцовых ходов) образуется при удвоении основного тона в IV₆ (179).



При удвоении квинты в IV₆ необходим терцовый ход, который в верхнем голосе приобретает особое выразительное значение в мелодическом опеании каданса (180).



Участие IV_6 в кадансе может быть использовано как средство активной подготовки I_6^4 путём обходного движения ($IV-IV_6-I_6^4$, $IV_6-IV-I_6^4$) или поступенного движения, в котором I_6^4 оказывается проходящим на сильной или на слабой доле (181).

181

IV- IV_6 - I_6^4 IV_6 -IV- I_6^4 IV- I_6^4 - IV_6

IV_6 - I_6^4 -IV IV_6 - I_6^4 -IV- IV_6 - I_6^4

Такое окружение I_6^4 , расширяющее субдоминантную функциональную фазу, оттягивает завершение каданса и этим его динамизирует (обыгрывание каданса).

§ 7. Соединения сектаккордов с трезвучиями в квинтовых соотношениях

IV, V	}	I_6	IV, V
I		IV_6	I
I		V_6	I

Соединение гармоническое (182).

182

IV- I_6 V- I_6 I_6 -IV I_6 -V I- IV_6 IV_6 -I I- V_6 V_6 -I

Смешанное расположение сектаккордов служит средством плавного перехода аккордов из тесного в широкое или наоборот (183).

183

§ 8. Гармонические задачи

Начиная с настоящего раздела, образцы гармонических задач даются в виде более развернутых построений—8-тактных периодов или предложений с движением четвертями.

В данных образцах вводятся приемы гармонизации, иногда новые, не рассмотренные в тексте (184).

184

V_6 I_6 IV_6 I_6 V_6

I_6 IV_6 IV_6 I_6

В этом примере заслуживает внимания обыгрывание заключительного каданса с уходом от кадансового I_6^4 и переменной каданса 2-го рода на каданс 1-го рода (184a).

Глава 13

СЕКТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ (продолжение)

§ 1. Соединение IV_6 с трезвучием V ступени

IV_6-V

Мелодическое положение основного тона в IV_6 гарантирует голосоведение без параллельных квинт (185).

IV₆ в мелодическом положении основного тона

185 а) с удвоением основного тона с удв. квинты

При мелодическом положении квинты и при ее удвоении в трех случаях из четырех образуются параллельные квинты, которые не следует допускать (186а). Параллелизм не образуется только при переходе из смешанного расположения в тесное (186б) или при удвоении в IV₆ основного тона (186в).

IV₆ в мелодическом положении квинты

186 с удв. квинты с удв. осн. тона

Возможно также последование V—IV₆. В таком последовании бас не подчеркивает функции S и укрепляет мелодическую связь аккордов. При ритмической опоре на IV₆ это последование приобретает подобие прерванного каданса. В данном случае IV₆ представляет собой как бы видоизмененную задержанием мелодизированную медианту (187).

187 V - VI V - IV₆

§ 2. Соединение трезвучия IV ступени с V₆

Бас следует вести на уменьшенную квинту вниз, но не на увеличенную кварту вверх (188а). В некоторых случаях образуются параллельные квинты (188б).

188 а) б)

IV - V₆

В первом случае между тенором и альтом они менее заметны и могут быть допущены, в остальных случаях они эффективны и безусловно недопустимы.

Соединение в обратном порядке V₆—IV крайне неестественно и совершенно неупотребительно в музыке.

§ 3. Соединение двух секстаккордов S и D в мажоре

IV₆—V₆

Плавное голосоведение без параллелизма возможно только при соблюдении следующих условий:

- 1) IV₆ должен быть в мелодическом положении основного тона.
- 2) В IV₆ должен удваиваться основной тон, в V₆ — квинта.
- 3) В двух верхних голосах должен сохраняться ход параллельными квартами (вверх).

При таких условиях для каждого расположения секстаккордов возможен только один способ соединения (189).

189а)

При отсутствии хода параллельными квартами неминуемо образуются параллельные квинты.

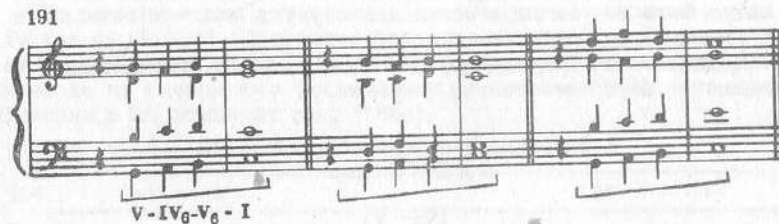
Эти квинты между тенором и альтом мало заметны и могут допускаться (190а). В соединениях при мелодическом положении квинты образуются недопустимые эффективные параллелизмы квинт и октав (190б).

190 а)



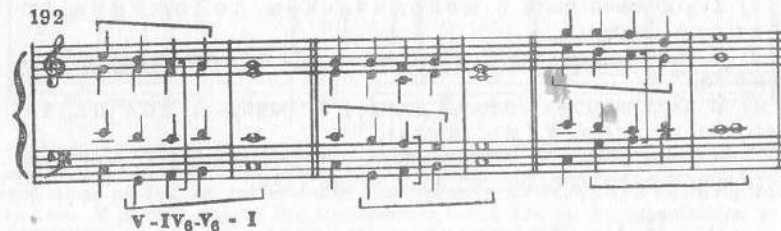
Соединение IV_6-V_6 может применяться для гармонизации полного тетрахорда в басу в последовательности $V-IV_6-V_6-I$ (191).

191



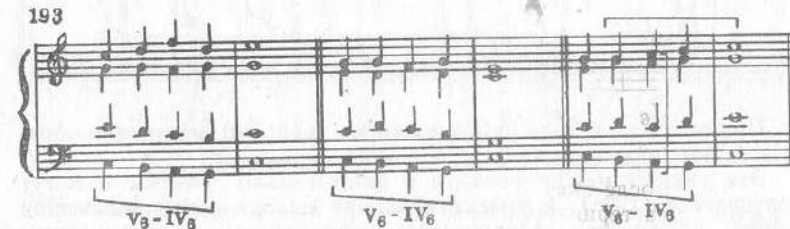
В IV_6 естественно удвоение терции — при встречном движении по тетрахорду одного из верхних голосов (особенно сопрано) (192).

192



Плавное нисходящее движение баса по тетрахорду допускает и обратное последование V_6-IV_6 как с нормативным удвоением, так и с удвоением терции в IV_6 (193).

193



§ 4. Соединение двух секстаккордов

S и D в миноре

$$IV_6-V_6$$

Особое значение приобретает соединение секстаккордов S и D в миноре. Во избежание хода на увеличенную секунду вводится мелодический IV_6 (то есть с повышенной VI ступенью лада, мажорной терцией трезвучия), который вносит в минорный лад особую окраску звучания. Соединение IV_6-V_6 позволяет гармонизовать полный или неполный верхний мелодический тетрахорд минора (194).

194



§ 5. Соединение двух секстаккордов в квинтовом соотношении

$$IV_6, V_6 \mid I_6 \mid IV_6, V_6$$

Плавное голосоведение возможно только при удвоении общего тона, который в обоих голосах остается на месте (195).

195



В басу после скачка предпочитается обратное движение на секунду или на терцию. Скачок к вводному тону должен быть нисходящим, скачок от вводного тона менее естествен и должен быть восходящим.

§ 6. Голосоведение со скачками

Применение скачков значительно расширяет возможности соединений сектаккордов. При гармонизации мелодии скачок в среднем голосе часто оказывается необходимым.

До специального рассмотрения свободного голосоведения (гл. 15) можно применять квартовые и квинтовые скачки в средних голосах, образующиеся в соединениях сектаккордов с трезвучиями в квинтовом их соотношении (гл. 12, § 7). Такие скачки возможны только к удвоенному тону или от удвоенного тона сектаккорда (196).



§ 7. Гармонические задачи

Особое внимание следует обратить на применение последования $IV_6 - V_6$.

При гармонизации мелодии надо пользоваться им во всех случаях, когда это позволяет соответствующий мелодический оборот (последование в мелодии $IV - V$ или $IV - II$ ступеней лада).

При гармонизации баса в моментах движения его по верхнему тетракорду ($VI - VII$) следует подводить мелодию к соответствующему мелодическому обороту (прежде всего к IV ступени лада). Этим надо руководствоваться и при гармонизации нисходящего тетракорда в басу (197).

197

$I_6 - IV_6 \quad V_6 \quad I - IV_6 \quad I_6 - V - VI - II_6 - I_6 - IV_6 - V_6$

г) д) +3

$I_6 - II_6$

В примере 197 заслуживают внимания следующие детали:

- а) скачки в соединениях $I - IV_6$ и $I_6 - V$. При данном движении мелодии они необходимы;
- б) скачки в соединении $VI - II_6 - I_6$;
- в) движение в басу по мелодическому тетракорду от I_6 , образующее своеобразную серединную каденцию с последованием $I_6 - IV_6 - V_6 - V$;
- г) проходящая септима, образующая доминантсептаккорд;
- д) скачок в соединении $I_6 - II_6$ и обыгрывание каданса с удвоением терции в I_6 , образующим более плавное голосоведение.

Глава 14

СЕКТАККОРДЫ (продолжение)

§ 1. Соединение I_6 с медиантой

$VI \} I_6 \{ VI$

Последование $VI - I_6$ является одним из обычных продолжений прерванного каданса. Бас должен идти сначала вниз, после чего естественно восходящее поступенное движение к V ступени лада для повторного кадансирования (198а).

Естественно также последование аккордов в обратном порядке $I_6 - VI$, с активным ходом баса (198б).

198

а)

$VI - I_6$



§ 2. Соединение V_6 с медиантой

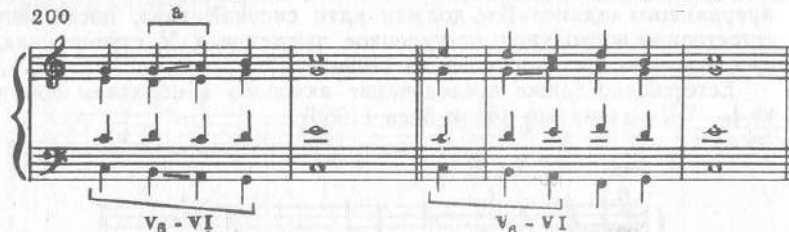
VI | V_6 | VI

Последование $VI-V_6$ возможно только в мажоре, так как в миноре образуется ход на увеличенную секунду. Движение всех голосов абсолютно плавное. Такое последование дает новую возможность гармонизовать восходящее поступенное движение к основному тону в басу (часть тетрахорда) (199).



Возможно и обратное последование V_6-VI , не образующее прерванного каданса, так как вводный тон уклоняется от разрешения в основной тон.

При переходе основного тона D в основной тон M_4 , особенно в сопрано, гармония приобретает натурально-ладовый оттенок звучания (200 а). Этот оттенок нейтрализуется при скачке в терцию M_4 (см. пример 222 а) (200).



§ 3. Соединение секстаккордов главных ступеней с II_6

В соединениях с секстаккордами главных ступеней трезвучие IV ступени может заменяться субдоминантой с секстой (II_6):

$II_6 - I_6$ $I_6 - II_6$
 $II_6 - V_6$ $IV_6 - II_6$

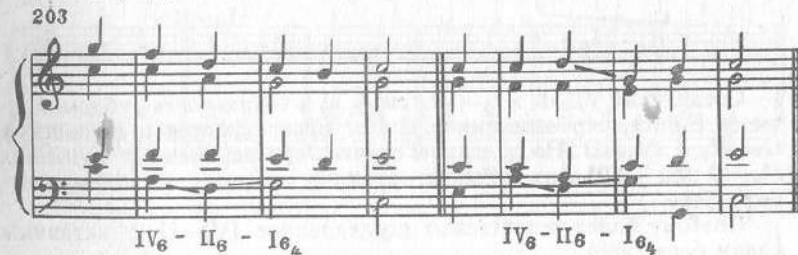
Особенно употребительно последование I_6-II_6 с дальнейшим движением к кадансу (201).



В соединении II_6-V_6 не образуются параллельные квинты, которые имели место в аналогичных соединениях $IV-V_6$ (202).



Последование IV_6-II_6 приобретает значение в обыгрывании каданса (203).



Обратное последование II_6-IV_6 звучит вяло из-за явного ослабления субдоминантной функции.

§ 4. Соединения секстаккордов с трезвучием II ступени

Возможны только в мажоре:

$II - V_6$
 $II - I_6 - (II)$
 $II - IV_6 - II$

Очень естественно и употребительно соединение в квинтовом соотношении II—V₆, подобное соединению I—IV₆ (204)

204

II - V₆

Соединение II—I₆ естественно при плавном противоположном движении баса и верхних голосов с удвоением терции в проходящем I₆ (205a). При этих условиях возможно и обратное движение I₆—II (205б).

205 а) 6)

II - I₆ I₆ - II

Соединения VI—I₆ и I₆—VI (см. § 1) в тональности субдоминанты (в F-dur), перенесенные в C-dur, превращаются в соединения II—IV₆ и IV₆—II. Но в данном случае, при переменных функциях M_н—Т или Т—M_н, их основные функции остаются в субдоминантной сфере.

Поэтому более естественно последование IV₆—II с активным ходом баса (206).

206 а)

VI - I₆ I₆ - VI

6)

II - IV₆ IV₆ - II

§ 5. Секстаккорд II ступени с удвоением основного тона или квинты

Подобно секстаккордам главных ступеней в II₆ может удваиваться не терция, а основной тон или квинта (последнее удвоение менее обычно).

В таком виде секстаккорд менее характерен в качестве субдоминанты, но зато приобретает те же черты переменной функциональности, что и трезвучие II ступени (гл. 9, § 1). А именно, он оказывается доминантой (миксолидийской) к доминанте и субдоминантой к медианте. Последнее допускает возможность последования II₆—VI, которое неестественно при удвоении терции в II₆.

Соединения II₆

II, IV, VI, IV₆, I, I₆) II₆ (II, I₆, V, V₆

По голосоведению эти соединения сходны с соединениями трезвучия II ступени и II₆ с удвоенной терцией (207).

207 +5

II - II₆ IV - II₆ VI - II₆ IV₆ - II₆ I - II₆ I₆ - II₆

+5

II₆ - II II₆ - I₆₄ II₆ - V II₆ - V₆

В последованиях II₆—I₆ при удвоении в II₆ основного тона могут образоваться такие же параллельные квинты, как и при удвоении терции (см. пример 146 а), допустимые в средних голосах (208).



§ 6. Общая схема соединений секстаккордов главных ступеней

$\left. \begin{array}{l} I, VI \\ V, V_6 \\ IV, II_6, IV_6, II \text{ (dur)} \\ IV, II \text{ (dur)} \\ I, I_6, VI \\ I_6^4 \\ V, V_6 \\ V \end{array} \right\} \begin{array}{l} I_6 \\ IV_6 \\ V_6 \end{array}$	$\left\{ \begin{array}{l} I, VI \\ V, V_6 \\ IV, II_6, IV_6, II \text{ (dur)} \\ IV, II_6, II \text{ (dur)} \\ I, I_6 \\ I_6^4 \\ V, V_6 \\ V \\ I, I_6 \\ IV_6 \\ VI \text{ (dur)} \end{array} \right.$
--	--

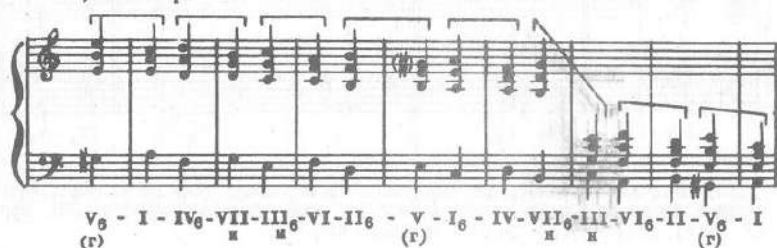
§ 7. Секвенции

Для упражнений за фортепиано можно ограничиться мотивом V_6-I (209).

а) в мажоре



б) в миноре



§ 8. Гармонические задачи

210

а) $+3 +3 +3 +8$

б) $+3 +3 +3 +8$

в) $+3$

$VI - V_6$ $II - I_6 - II_6$

$VI - I_6 - IV - II - I_6 - VI - II - I_6 - II_6$

- а) Нисходящее движение вводного тона в прерванном кадансе.
 б) Удвоение терцового тона в трех аккордах подряд.
 в) Предъём в верхнем голосе. Отдельные приемы мелодической фигурации теперь будут вводиться в гармонические задачи, преимущественно в кадансах и в верхнем голосе (отмечаются звездочкой).

Глава 15

СВОБОДНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

§ 1. Значение свободного голосоведения

Применение секстаккордов дает большие возможности свободного голосоведения со скачками, которое, обогащая гармонию и мелодию, является одним из необходимейших ресурсов композиторской техники.

Скачки в соединениях секстаккордов могут быть не только в сопрано и в теноре, но и в альте.

§ 2. Скачки при соединении секстаккорда с трезвучием в квинтовом соотношении

Наиболее естественны и употребительны скачки от трезвучия к секстаккорду.

1) Возможны скачки на кварту или квинту основных или квинтовых тонов (211).



При восходящих скачках в мелодии к трезвучию образуются скрытые параллелизмы — прямое движение крайних голосов в октаву или в квинту (212).



Скрытый параллелизм порождает некоторую жесткость звучания, которую следует избегать. Определенно плохо звучит скрытый параллелизм при движении в квинту, особенно с терцовым ходом баса (212а). Менее эффективен он при движении в октаву, с секундовым ходом баса (212б). Такое движение в октаву допустимо, если параллелизм смягчается слабой долей такта.

2) Двойные скачки на кварту и квинту от трезвучия к секстаккорду предпочтительны в противоположном движении (213).



3) Скачки на сексту в мелодии от терции или к терции трезвучия (214)



Все такие же скачки возможны в квинтовых соединениях $\text{II}-\text{V}_6$ и $\text{VI}-\text{II}_6$, но не все они звучат столь же естественно, как предыдущие (215).



§ 3. Скачки в квинтовом соединении двух секстаккордов

Соединение двух секстаккордов I_6-V_6 , I_6-IV_6 возможно и с оставлением общего тона лишь в одном голосе к удвоенному общему тону или от удвоенного тона. Движение скачка может быть и параллельное и противоположное басу (216а).

Таковы же скачки в соединении II_6-V_6 (216б).





§ 4. Скачки в соединении $IV_6 - I_{6_4}$

Соединение $IV_6 - I_{6_4}$ дает возможность применить такие терцовые ходы и скачки, при которых движение $IV - V$ ступеней лада проходит в одном из верхних голосов (в соединении $IV - I_{6_4}$ это привело бы к параллельным октавам с басом). Возможны скачки на сексту и даже на октаву, а также и двойные противоположные скачки. Все указанное применимо и в обратном последовании $I_{6_4} - IV_6$, служащем для обыгрывания каданса (217).

217



$IV_6 - I_{6_4}$



$I_{6_4} IV_6$



$I_{6_4} IV_6$

$I_{6_4} IV_6$

Удвоение основного тона или квинты в II_6 также дает новые возможности свободного соединения его с I_{6_4} (218).



$II_6 - I_{6_4}$

Косвенное движение в октаву (скрытые октавы) в крайних голосах (218a) звучит хорошо и не должно вызывать никаких опасений. Все скачки приобретают особое выразительное значение в мелодическом опеании кадансов.

§ 5. Скачки в соединении $IV_6 - V$

При удвоении в IV_6 основного тона возможны скачки на сексту и уменьшенную квинту (219 а). При удвоении квинты — скачки на кварту и квинту (219 б).

219 а)



$IV_6 - V$

б)



§ 6. Скачки в соединении $IV - V_6$

Возможны скачки на кварту и квинту от квинты и терции трезвучия IV ступени (220 а). Аналогичны скачки от основного тона и квинты II_6 (220 б).

220 а)



$IV - V_6$

б)



$II_6 - V_6$

§ 7. Скачки при соединении двух сектаккордов в секундовом соотношении

Скачки от квинты к основному тону значительно расширяют возможности соединения $IV_6 - V_6$ и использования его для гармонизации восходящего и нисходящего тетрахорда (221).

221 а)

$IV_6 - V_6$ $IV_6 - V_6$

б)

$V_6 - IV_6$ $V_6 - IV_6$

§ 8. Скачки в соединении V_6 с медиантой

При том же ходе баса по верхнему тетрахорду еще больше возможностей дают кварттовые и квинтовые скачки в соединении $VI - V_6$ с удвоением основного тона или терции в медианте (222 а). При нисходящем ходе баса скачок в верхнем голосе к удвоенной терции медианты уже подчеркивает оборот прерванного каданса — характерным разрешением доминанты в тонику (222 б).

222 а)

$VI - V_6$ $VI - V_6$

б)

$V_6 - VI$ $V_6 - VI$

§ 9. Скачки в соединении I_6 с медиантой

Здесь возникают разнообразные возможности скачков, даже на октаву. Наиболее естественны и выразительны скачки к терции и от терции медианты (223).

223

В аналогичных соединениях $IV_6 - II$ и $II - IV_6$ образуются подобные же скачки с допустимым удвоением терции в трезвучии II степени (224).

224 а)

б)

в)

§ 10. Гармонические задачи

В примерах 225 и 226 показано, насколько расширяются возможности создания выразительной мелодии и гармонизации при использовании секстаккордов и свободного голосоведения.

225 а) +3 +3 б)

IV₆ - V₆ V₆ - VI VI - V₆

II - I₆ - II₆ VI - V₆ V₆ - VI

а) Характерное удвоение терции в секстаккордах при неподвижных верхних голосах и мелодическом движении баса.

б) Последование V₆—VI со скачком.

в) Предъяем.

226

а) б) *в)

V - IV - V₆ I₆ - V₆ I₆ - IV - I₆

I₆ - V₆ I₆ - IV - I₆

а) Следует обратить особое внимание на ритмическое расширение аккорда за пределы такта, приобретающее отчасти синкопический характер.

б) Удвоение терции в I.

в) Предъяем.

В дальнейшем подобные предъёмы мы будем лишь отмечать звездочкой, не указывая на них в примечаниях.

Глава 16

КВАРТСЕКСТАККОРДЫ

§ 1. Промежуточные квартсекстаккорды

Не только в тоническом, но и в каждом квартсекстаккорде образуется функциональное противоречие между басом и комплексом верхних голосов. Поэтому квартсекстаккорды не могут применяться столь же свободно, как другие аккорды, и требуют особых условий в контексте. В зависимости от ритмического положения квартсекстаккорда функциональное противоречие выступает в большей или меньшей степени. Сильная доля такта подчеркивает, слабая же доля в значительной мере его смягчает, в результате чего квартсекстаккорд теряет самостоятельное функциональное значение и приобретает мелодическое значение в качестве промежуточного аккорда. Логика образования квартсекстаккорда определяется прежде всего движением или положением баса. Ниже будут рассмотрены простейшие случаи образования промежуточных квартсекстаккордов:

1) на проходящем басу,

2) на выдержанном басу,

3) при движении баса по гармоническим тонам.

Применение такого рода промежуточных квартсекстаккордов способствует мелодизации баса.

§ 2. Проходящий квартсекстаккорд I ступени

Проходящий I₆ образуется на слабой доле при поступенном движении баса вверх или вниз между двумя субдоминантами. В таком промежуточном положении I₆ не приобретает самостоятельного функционального значения и мелодически подчиняется обоим субдоминантам. В результате возникает субдоминантная функциональная фаза, состоящая из трех аккордов. Наиболее естественно абсолютно плавное голосоведение. При этом один из верхних голосов остается на месте, другой идет противоположно басу, третий спускается и вновь поднимается на секунду (возвратный ход) (227а). Применяется и терцовый ход вместо возвратного. (227б).

227 а) 6)

I_{64} I_{64} I_{64} I_{64} I_{64} I_{64} I_{64} I_{64} I_{64} I_{64}

В миноре возможно проведение мелодического тетракорда в басу с перечнем через аккорд (228).

228

$IV - I_{64} - IV_6$ $IV - I_{64} - IV_6$ $IV - I_{64} - IV_6$ $IV - I_{64} - IV_6$

§ 3. Проходящий квартсекстааккорд V ступени

Проходящий V^6_4 помещается между трезвучием и секстааккордом I ступени. Аналогия с I^6_4 становится очевидной при перенесении последований в тональность доминанты (229).

229

$I - V_{64} - I_6$ $I_6 - V_{64} - I$ $IV - I_{64} - IV_6$ $IV_6 - I_{64} - IV$

Это сопоставление последований в C-dur и G-dur показывает наличие в V^6_4 противоречия переменных функций T и D.

§ 4. Проходящие квартсекстааккорды побочных ступеней

В мажоре возможно аналогичное применение проходящих квартсекстааккордов побочных ступеней — VI^6_4 и II^6_4 (230).

230

VI_{64} VI_{64} II_{64} II_{64} VI_{64} VI_{64} II_{64} II_{64}

§ 5. Квартсекстааккорды на выдержанном басу

Промежуточный квартсекстааккорд может образоваться на выдержанном басу между аккордами одной и той же ступени. Выдержанный бас приобретает при этом значение короткого эпизодического органного пункта (гл. 31). При абсолютно плавном возвратном движении верхних голосов, уподобляющемся вспомогательным звукам мелодической фигурации, такой квартсекстааккорд приобретает чисто мелодическое промежуточное значение в качестве вспомогательного (231a, в).

Естественно и более свободное применение квартсекстааккордов с терцовыми ходами (231б, г).

IV^6_4 на тоническом басу часто встречается в заключительном кадансе (231a, б).

Промежуточный I^6_4 на доминантном басу наиболее характерен для серединной каденции (231в, г).

231 а) б) в) г)

IV_{64} IV_{64} IV_{64} IV_{64} IV_{64} IV_{64} IV_{64} IV_{64} I_{64} I_{64} I_{64} I_{64} I_{64} I_{64} I_{64} I_{64}

§ 6. Квартсекстаккорды на басу, проходящем по гармоническим тонам

Движение баса по гармоническим тонам длящегося аккорда создает его обращения, занимающие промежуточное положение между двумя опорными моментами. Образовавшиеся таким путем секстаккорды с удвоенной терцией уже были рассмотрены (гл. 12, § 5, пример 177).

Возможно подобное образование промежуточных квартсекстаккордов ходами баса $8 \rightarrow 5 \rightarrow 8$. На тонической гармонии такое движение баса, особенно нисходящее, часто употребляется в заключительном кадансе (232а).

Допускается также и движение баса по всем гармоническим тонам: восходящее $8 \rightarrow 3 \rightarrow 5 \rightarrow 8$, нисходящее $8 \rightarrow 5 \rightarrow 3 \rightarrow 8$ (232б).

232 а)

б)

§ 7. Гармонические задачи

233

234

ОТДЕЛ IV

Глава 17

ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

§ 1. Ладовое значение доминантсептаккорда

Доминантсептаккорд в функциональном отношении является наиболее полно выраженной доминантой.

В состав V_7 входят все доминантные элементы лада. Основной тон является гармонической функциональной опорой доминанты. Терция — вводный тон — является характерным доминантным элементом лада в системе мелодических тяготений. Септима является квинтой доминантового трезвучия VII ступени и остается в доминантовом значении в верхних голосах V_7 . Ладовый состав V_7 может быть выражен следующими формулами:

- 1) $V+VII$. Объединение обоих доминантных трезвучий (235а).
- 2) $\frac{VII}{D}$. Трезвучие VII ступени на доминантном басу (235б).
- 3) $\frac{V+VII}{D}$. Объединение трезвучий V и VII ступеней, опирающееся на доминантный бас, — наиболее полное выражение доминанты в пятиголосном сложении (235в).



Мелодическая напряженность септимы, острота ее тяготения усиливаются благодаря тому, что между септимой и вводным тоном образуется резко диссонирующий интервал тритона (уменьшенной квинты или увеличенной кварты).

В качестве акустического диссонанса септима менее свободна в своем движении, чем другие тоны аккорда: она требует разрешения на секунду вниз. По этой же причине весьма употребительно при приготовлении септимы посредством плавного голосоведения. Но она может подготавливаться и скачком, так как является аккордовым тоном (гл. 19, § 3).

Квинтовый тон V_7 сам по себе не является только доминантным признаком, так как он входит и в субдоминантную группу трезвучий (Вв., гл. 4, § 6). Но как сильный квинтовый обертоном от доминантного баса, он присутствует в тембре аккорда. По этим причи-

нам часто употребляется неполный V_7 с пропуском квинты, без ущерба для его функциональной значимости (236).



V_7 обладает особым свойством, выделяющим его из всех других аккордов: он принадлежит только одной тональности (мажорной или одноименной минорной) и поэтому сам по себе, без предварительной настройки, создает ясное представление о данной тональности (не определяя, однако, ее наклонения), то есть сам создает тональную настройку. Благодаря этому V_7 приобретает особое значение в модуляциях.

В кадансах V_7 применяется часто для расширения и усиления доминантной гармонии и как замена доминантного трезвучия. В срединной каденции на доминанте проходящая септима образует мелодическую связку, поддерживая таким образом гармоническое движение.

§ 2. Разрешение доминантсептаккорда

Полный V_7 разрешается в неполное трезвучие (237а), неполный V_7 — в полное трезвучие (237б).

В более свободном голосоведении полный V_7 может разрешиться в полное тоническое трезвучие с движением вводного тона в среднем голосе на терцию вниз (237в).



§ 3. Доминантсептаккорд в прерванном кадансе

В прерванном кадансе полный V_7 разрешается абсолютно плавным голосоведением, поэтому он более употребителен, чем трезвучие V.

Для прерванного каданса более характерен полный V_7 . Верхние голоса разрешаются при этом совершенно так же, как в автентическом кадансе (238а).

При неполном V_7 основной тон, удваивающий бас, должен идти скачком в удвоенную терцию M_2 (238б).



§ 4. Приготовление V_7 доминантой

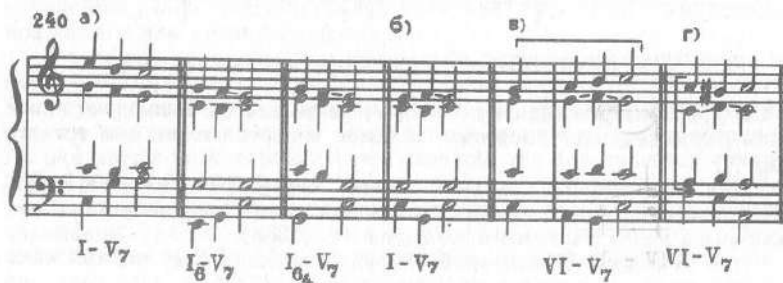
В соединениях с трезвучием или секстаккордом V ступени образуется проходящая септима. Остальные голоса могут оставаться на месте или перемещаться (239).



§ 5. Приготовление V_7 тоникой и медиантой

В соединениях с тоническим трезвучием и его обращениями образуется проходящая (240а) или вспомогательная септима (240б).

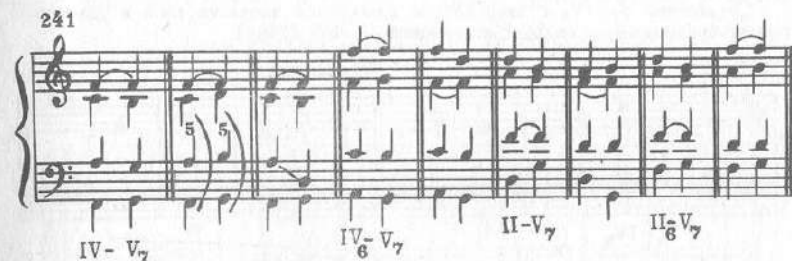
В соединении с M_3 образуется вспомогательная септима. В мажоре соединение VI— V_7 дает возможность гармонизации восходящего тетра хорда (240в). В миноре, в соединении VI— V_7 , во избежание хода на увеличенную секунду M_3 должна быть с удвоенной терцией (240г).



§ 6. Приготовление V_7 субдоминантой

В соединениях с субдоминантными аккордами IV, IV_6 , II, II_6 образуется задержанная септима.

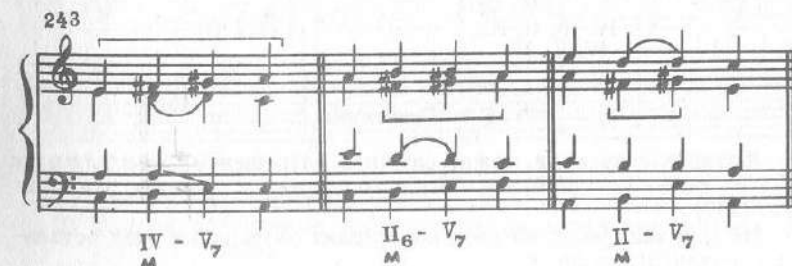
В соединении IV— V_7 при плавном голосоведении возможен только неполный V_7 , в противном случае образуются недопустимые параллельные квинты с басом. Соединение без квинт возможно только со скачком (241).



Соединения IV— V_7 , II_6 — V_7 , II— V_7 дают возможность гармонизовать восходящий тетра хорд (242).



В миноре гармонизация восходящего тетра хорда требует применения мелодических субдоминантных аккордов: IV, II_6 , II (243).



§ 7. Соединение V_7 с субдоминантами

Кроме разрешений V_7-I и V_7-VI , возможны соединения V_7 с субдоминантами V_7-IV_6 и V_7-II . Септима при этом остается на месте и теряет свое диссонирующее значение, но все же возникает некоторая потребность последующего ее разрешения (особенно, если она находится в сопрано) (244 а). Однако такое разрешение не является обязательным (244 б).

1) V_7-IV_6 .

При разрешении вводного тона в тонику лада IV_6 может заменять M_{II} в прерванном кадансе (244 а).

Соединение V_7-IV_6 с нисходящим движением вводного тона в удвоенную терцию субдоминанты подобно соединению $V-IV_6$ (244 б).

244 а)



б)



2) V_7-II .

Это соединение более естественно при промежуточном положении трезвучия II ступени (245).

245



§ 8. Общая схема соединений

Соединения V_7 , рассмотренные в предыдущих параграфах, подытоживает следующая схема:

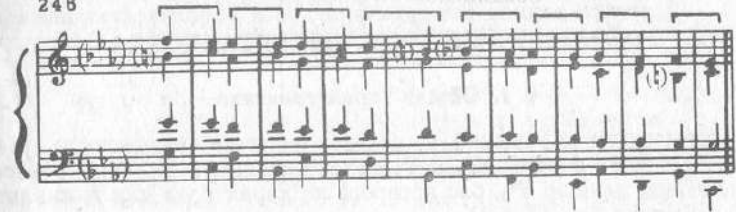
$$\left. \begin{array}{l} V, V_6 \\ I, I_6, I^{\#}, VI \\ IV, II_6, II, IV_6 \\ IV, II_6, II \\ M \quad M \quad M \end{array} \right\} V_7 \quad \left\{ \begin{array}{l} I, VI \\ (IV_6, II) \end{array} \right.$$

§ 9. Секвенции

Мотивом секвенции может служить разрешение неполного V_7 в тонику (246) или оборот прерванного каданса (247).

По образцам этих мотивов происходит разрешение всех остальных септаккордов лада.

246



$V_7 - I - IV_7 - VII - III - VII - II - V_7 - V - I - IV - VII - III - VI - II - V_7 - I$
(H) (H) (H) (H) (H)

247



$V_7 - VI - IV_7 - V - III - IV - II - VII - III - I - II - VII - I - VI - VII - V_7 - I$
(H) (H) (H) (H) (H)

§ 10. Гармонические задачи

248



$V_7 - VI$ $V_7 - I$



$V_7 - VI$ $II_6 - V_7$

а) Скачок в последовании $VI-V_6$.

б) Вполне допустимые нейтральные параллельные квинты в средних голосах.

в) Широкий скачок на сексту.

ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

§ 1. Общая характеристика

Применение обращений V_7 создает большие возможности мелодизации баса. V_6^5 и V_2 более активны в функциональном отношении, нежели V_4^3 , бас которого не характерен для доминантной гармонии (гл. 17, § 1).

Обращения V_7 применяются без пропусков тонов и разрешаются в полные тонические аккорды (250а).

Возможно более свободное разрешение квинты на секунду вверх с удвоением терции в тоническом аккорде (более характерно для V_4^3 и V_2) (250б).

250 а)

б)

Плавное приготовление септимы в обращениях V_7 осуществляется теми же способами, как и в соединениях V_7 в основном виде (гл. 17, § 4, 5, 6).

Возможны некоторые перемещения V_7 и его обращений. Наиболее естественно при этом оставление септимы на месте (251):

251

§ 2. Квинтсекстаккорд

V_6^5 представляет собой усложнение и функциональное усиление V_6 , уподобляясь ему в соединениях с другими аккордами.

Присутствие вводного тона в басу обостряет мелодическую напряженность аккорда и подчеркивает его доминантность.

Соединения V_6^5

V_6^5, V, V_7 I, I_6 II, IV, II_6 $IV_6^5 (dur), VI (dur)$ IV_6^5 m	$\left. \vphantom{\begin{matrix} V_6^5, V, V_7 \\ I, I_6 \\ II, IV, II_6 \\ IV_6^5 (dur), VI (dur) \\ IV_6^5 \\ m \end{matrix}} \right\} V_6^5 \left\{ \begin{matrix} I, V_7 \\ (IV_6^5 dur, VI dur) \end{matrix} \right.$
--	--

252

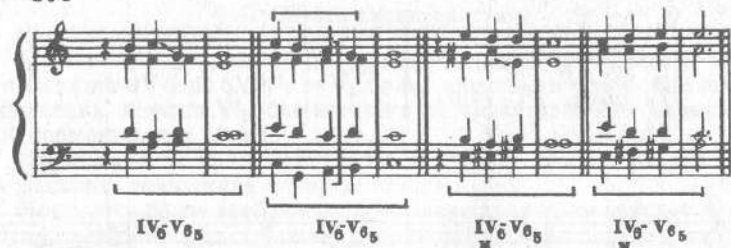
В соединении $IV_6 - V_6^5$ могут образоваться параллельные квинты. Между сопрано и альтом их следует избегать (253а), в средних голосах они мало заметны и потому допустимы (253б). Параллельных квинт можно избежать посредством скачка (253в).

253 а) плохо б) допустимо в)

$IV_6 - V_6^5$

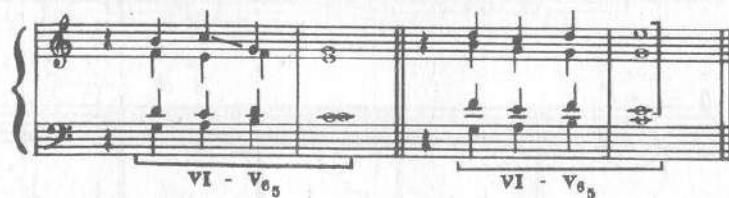
Особое внимание следует обратить на возможность гармонизации восходящего тетраchorда в басу, в мажоре и мелодическом миноре (254).

254



В мажоре гармонизация тетраchorда в басу возможна также с применением последования VI-V65 (255).

255



Возможно в мажоре и движение по нисходящему тетраchorду с последованием V65-IV6 или V65-VI (256).

256



150

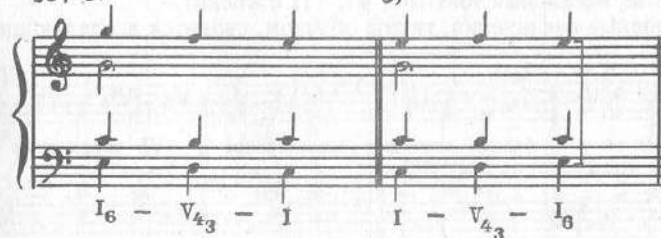
§ 3. Терцквартаккорд

V^4_3 является усложненным V^6_4 . Бас V^4_3 , как нехарактерный тон для доминантовой группы аккордов (Вв., гл. 4, § 6), является в данном случае нейтральным в функциональном отношении. Поэтому V^4_3 приобретает преимущественно мелодическое значение в гармоническом движении, как проходящий аккорд между двумя более характерными в функциональном отношении аккордами. Наиболее естественно его промежуточное положение на проходящем басу между секстаккордом и трезвучием I ступени (на слабой доле такта) (257a).

В последовании I-V⁴₃-I₆ плавное движение баса и разрешение септимы приводят к естественному удвоению терции в I₆ (257b).

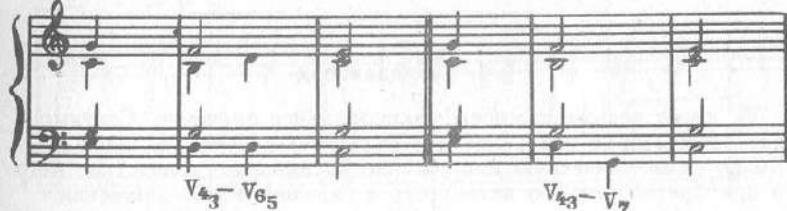
257 а)

б)



Естественны последования (перемещения): $V^4_3-V^6_5$ и $V^4_3-V_7$, усиливающие функциональное напряжение доминанты (258).

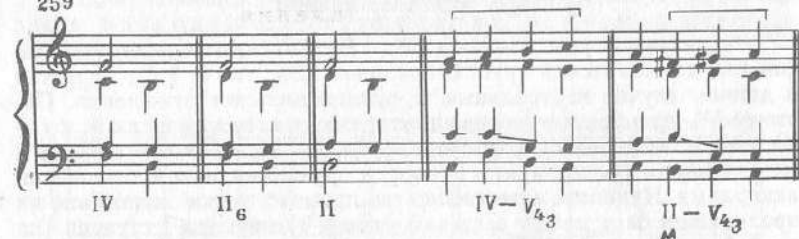
258



Обратные последования ведут к ослаблению функции, звучат вяло и поэтому малоупотребительны.

Возможна подготовка V^4_3 субдоминантами с терцовым ходом баса (IV, II₆) или с задержанным басом (II). В голосоведении со скачком весьма естественна гармонизация восходящего тетраchorда (259).

151



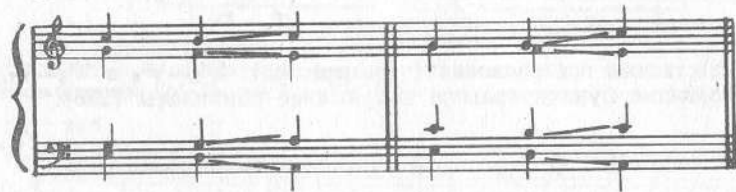
Мелодическое значение баса V^4_3 несколько ограничивает связи его с другими аккордами. После V^4_3 требуется плавное движение баса или скачок его в V ступень лада; подготовкой баса могут служить только тоны нижнего тетрахорда лада (I, II, III, IV ступени), но не остальные тоны (V, VI, VII ступени).

Основные соединения, таким образом, сводятся к следующим:

$$\begin{matrix} I, & I_6 \\ IV & II_6, \end{matrix} \quad II, \quad V^4_3 \quad \{ I, I_6, V_7, V^6_5$$

Кроме этого в мажоре возможно последование V^4_3 —VI, образующее своеобразный прерванный каданс (260).

260



§ 4. Секундаккорд

V_2 имеет весьма важное функциональное значение. Септима в басу чрезвычайно усиливает диссонантность звучания, а следовательно, и мелодическую напряженность аккорда, вследствие чего он приобретает особую активность в гармоническом движении.

Иногда септима приобретает более или менее самостоятельное функциональное значение в качестве субдоминантного опорного баса, подчеркивая конфликтное соотношение с комплексом верхних голосов:

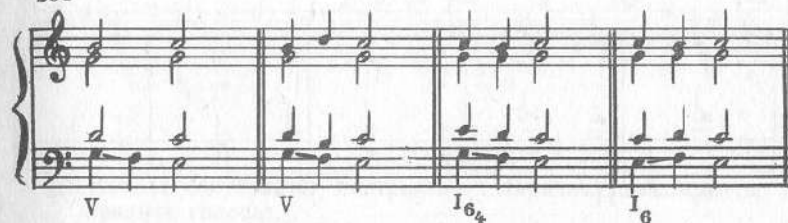
$$\text{сов: } V_2 = \frac{V}{S}$$

Подготавливается V_2 или поступенным движением баса, или задержанием септимы. Разрешается только в I_6 , в котором возможно удвоение терции (§ 1).

Основные соединения

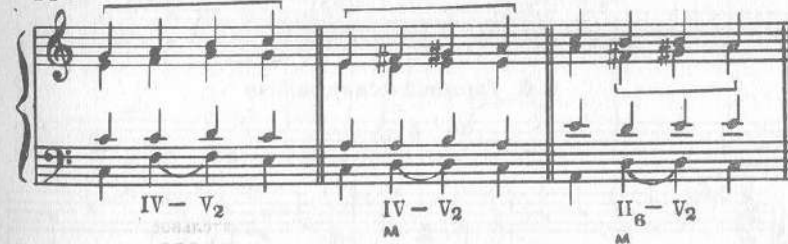
$$\begin{matrix} V, & I^6_4 \\ IV, & II_6 \\ & I_6 \end{matrix} \quad V_2 \quad \{ I_6$$

261



Применение V_2 дает возможность естественно гармонизовать восходящий тетрахорд (262).

262



В серединной каденции проходящая септима в басу образует мелодическую связку, сглаживая членение периода.

V_2 часто применяется при обыгрывании каданса. Наиболее характерно при этом последование:

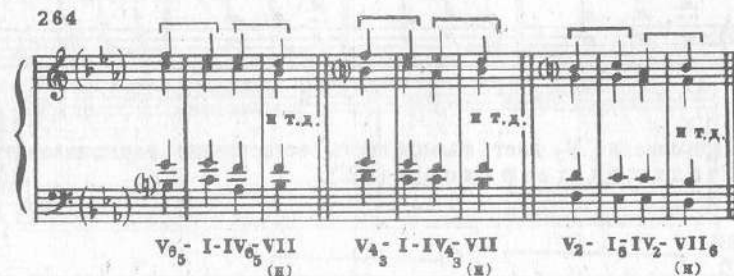
$$S-I^6_4-V_2-I_6-S-K$$

Последование V_2-I_6 образует несовершенный автентический оборот, сходный по своему значению с прерванным кадансовым оборотом: вместо того чтобы замкнуть движение, доминанта делает поворот, оттягивающий завершение каданса (263).



§ 5. Секвенции

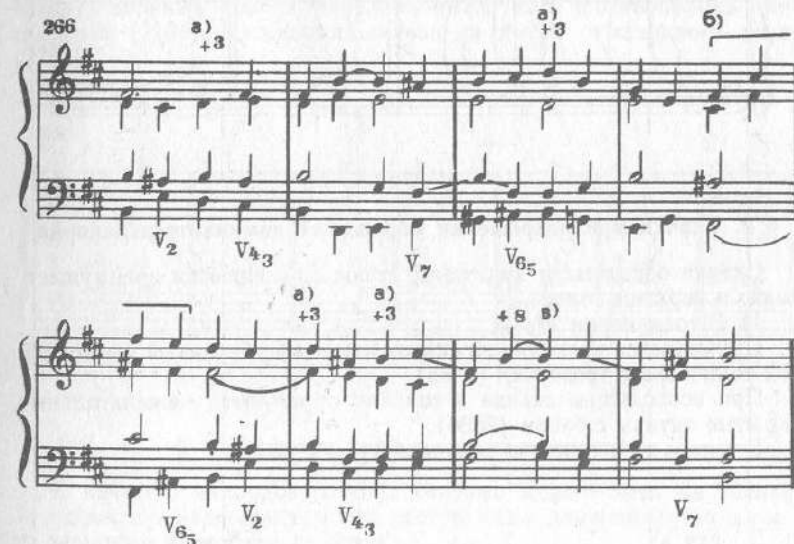
Основные разрешения обращений доминантсептаккорда в тонику могут служить мотивами секвенций (264).



§ 6. Гармонические задачи



- Вполне допустимые нейтральные параллельные квинты в средних голосах.
- Ритмическое расширение за пределы такта аккорда II степени ($II-II_6$).
- Проходящая на сильной доле в альте.



- Удвоение терции в тонике при разрешении обращений доминантсептаккорда.
- Ритмическое расширение за пределы такта серединной каденции на доминанте, содействующее слиянию обоих предложений.
- Временный уход от разрешения I^6_4 ($I^6_4-IV_6$), приводящий к обыгрыванию каданса.

СВОБОДНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

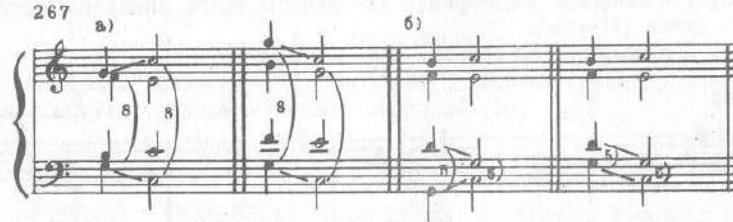
§ 1. Скачки при разрешении V_7

а) Скачки основных тонов.

Неполный V_7 может разрешаться в тоническое трезвучие с противоположными или даже параллельными октавами в крайних голосах. В данном случае параллельные октавы не создают специфического звучания (не эффективны) вследствие того, что скачок в мелодии дублирует и подчеркивает функциональный ход баса, соответствующий гармоническому тяготению $D \rightarrow T$. Такое разрешение V_7 часто встречается в музыкальной литературе (в кадансах) (267 а).

б) Скачки квинтовых тонов.

Возможны при разрешении полного V_7 в полное тоническое трезвучие. Допустимы образующиеся при этом противоположные и даже параллельные квинты между басом и тенором (267 б).



§ 2. Скачки при разрешении обращений доминантсептаккорда

Скачки основных и квинтовых тонов применяются преимущественно в верхнем голосе.

1) В соединении $V_9^b - I$.

Применяется нисходящий скачок квинты в удвоенный квинтовый тон тонического трезвучия (268а).

При восходящем скачке в сопрано образуются нежелательные скрытые октавы с басом (268б).

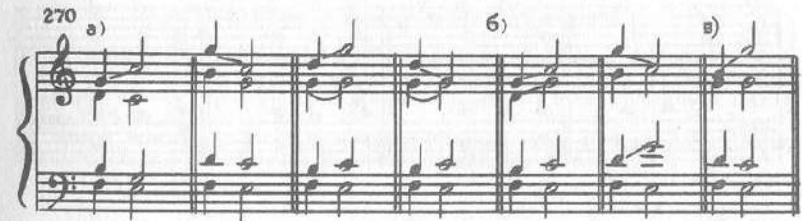
В теноре такой скачок вполне допустим (268в).

2) В соединении $V_4^3 - I$.

Применяется восходящий скачок основного тона (269а). Возможен и нисходящий скачок со скрытыми октавами в крайних голосах (269б).

3) В соединении $V_2 - I_6$.

Восходящие и нисходящие скачки основных и квинтовых тонов (270а); двойные скачки параллельными или противоположными квартами (270б); восходящий скачок на сексту от вводного тона (270в).



§ 3. Терцовые ходы и скачки к септима

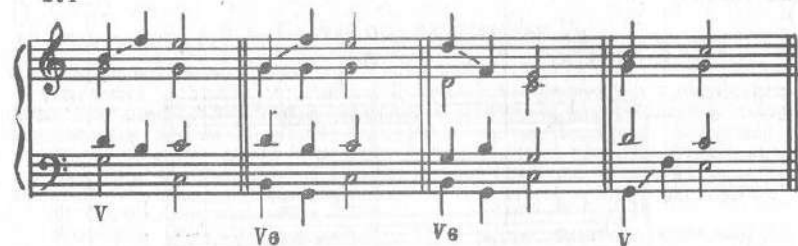
В качестве аккордового тона септима может быть не только приготовлена задержанием или поступенным движением, но и взята терцовым ходом или скачком.

Восходящие скачки более естественны, нежели нисходящие, так как при этом дальнейшее разрешение септимы образует обратное движение. В басу не только нисходящие скачки, но и нисходящие терцовые ходы к септима звучат плохо и поэтому неупотребительны.

На доминантной гармонии движение к септима наиболее свободно. В сопрано возможен нисходящий секстовый скачок. В басу

особенно употребителен скачок на малую септиму от основного тона доминанты, заменяющий проходящее движение септимы (271).

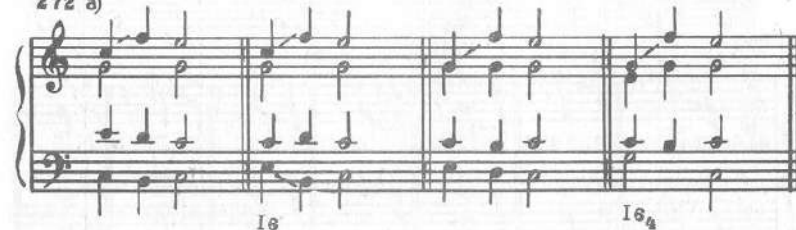
271



От тонического трезвучия и его обращений вполне естественны восходящие скачки в верхних голосах как на кварту, так и на септиму (272а).

Такие же скачки возможны и в басу (272б). Особенно употребителен септовый скачок в последовании $I^6_4 - V$.

272 а)



От субдоминанты естественны восходящие и нисходящие ходы на терцию и секстовые скачки в сопрано (273а).

В басу естествен только восходящий терцовый ход (273б).

273 а)



От медианты естествен только восходящий квартовый скачок в верхнем голосе в соединении $VI - V^6_5$ (274)

274



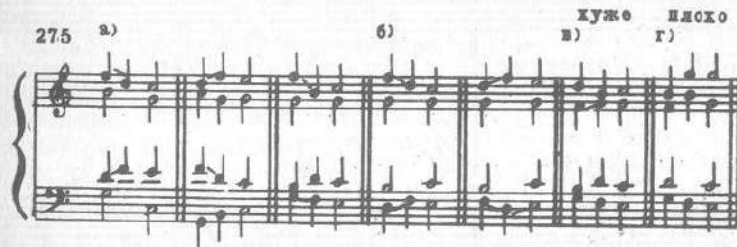
§ 4. Свободное движение септимы при перемещении доминантсептаккорда

В верхних голосах септима может обмениваться местами (275а).

В басу возможно только взаимное перемещение септимы и квинты в последованиях $V^4_3 - V_2$, $V_2 - V^4_3$ с последующим движением баса в обратном направлении (275б).

Менее естественно восходящее поступенное движение септимы (275в). Движения септимы восходящим скачком следует избегать (275г).

275 а)



б)

хуже
в) г)

§ 5. Поступенное восхождение септимы

В некоторых случаях септима в качестве проходящей между III и V ступенями лада может идти вверх. Она не должна при этом находиться в непосредственном соседстве с V ступенью лада (276в).

1) В соединении V_7-I при септима в среднем голосе предпочтительно тесное расположение аккордов (276а).

2) В соединении $V_4^3-I_6$ возможно восходящее движение септимы не только в среднем, но и в верхнем голосе. Образующееся при этом движение ум. 5 $\rightarrow$ ч. 5 вполне допустимо (276б).

276 а) 6) в) хуже

V_7-I-I_6 $V_4^3-I_6$

§ 6. Гармонические задачи

277 а) б) в) г) д)

V_2 V_7

а) б) в) г) д) е) ж) з) и) я)

а) Ритмическое расширение тоники с временным пропуском квинты.

б) Ненормативное удвоение терции в трезвучии II ступени, со скачком.

в) Такое же, как в примере 266, расширение доминантной гармонии через тактовую черту, но с подвижным басом.

г) Ненормативное удвоение терции в трезвучии IV ступени с последующим терцовым ходом в септиму V_7 .

д) Допустимые параллельные квинты в средних голосах.

Глава 20

СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ

§ 1. Структура II_7

В мажоре II_7 — малый минорный, в миноре — полууменьшенный (см. пример 2).

Малый минорный септаккорд не обладает свойством доминант-септаккорда точно определять тональность, так как может принадлежать нескольким тональностям:

$C\text{-dur } II_7 = a\text{-moll } IV_7 = d\text{-moll } I_7 = F\text{-dur } VI_7$

Более определенен полууменьшенный септаккорд, так как он может принадлежать только двум параллельным тональностям:

$a\text{-moll } II_7 = C\text{-dur } VII_7$

Септима II_7 не образует диссонанса тритона и, кроме того, является устойчивым ладом. Поэтому в II_7 она более свободна в своем движении, нежели в V_7 .

§ 2. Ладовое значение II_7

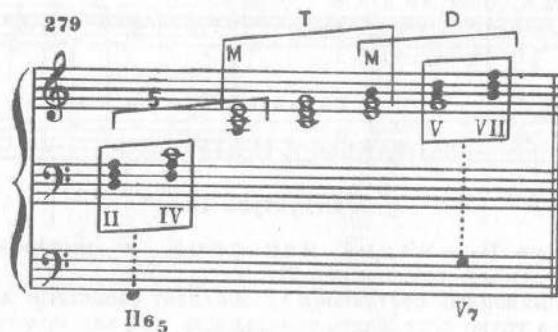
В ладофункциональном отношении II_7 представляет собой объединение субдоминантных трезвучий ($II+IV$) (278а). Однако в своем основном виде он не является наиболее полно выраженной субдоминантой, так как не имеет опоры на функциональном басу. Эту опору септаккорд получает в своем первом обращении — II_6^b , ладовую природу которого характеризует формула $\frac{II+IV}{S}$ (278б).

278 а) б)

$II+IV$ S

§ 3. Ладовое значение Π^6_5

Квинтсекстаккорд II ступени по своему функциональному значению занимает в субдоминантной группе такое же первостепенное место, как основной вид V_7 в доминантной группе: он является наиболее полно выраженной субдоминантой (279).



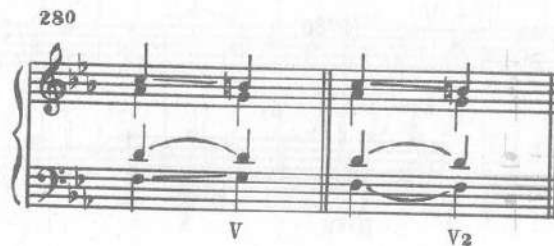
В художественной практике первоначально вошел в употребление именно Π^6_5 и был теоретически осознан как трезвучие IV ступени с прибавленной неустойчивой ступенью лада, как субдоминанта с секстой. Позже была признана и его терцовая структура по аналогии с терцовым строением всех септаккордов.

Формула $\frac{\Pi + IV}{S}$ в своем полном виде подразумевает пятиго-

лосное сложение. В четырехголосном сложении в Π^6_5 пропускается терция в верхних голосах, уже имеющаяся в басу.

§ 4. Разрешение Π^6_5 в доминанту

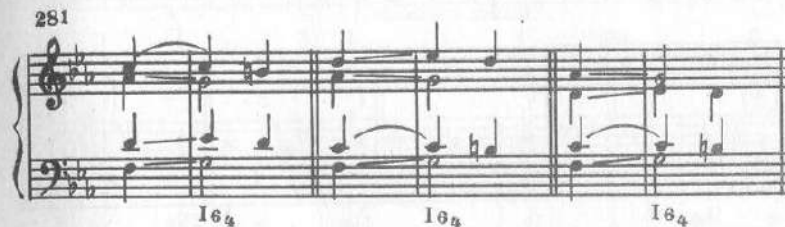
Разрешение септима Π^6_5 влечет переход в трезвучие или секунд-аккорд V ступени в естественном последовании S—D (280).



Применение Π^6_5 в автентических кадансах после субдоминантных аккордов образует расширение и усиление функции S.

§ 5. Разрешение Π^6_5 в I^6_4

Разрешение неустоев в верхних голосах Π^6_5 ведет в I^6_4 с естественным движением баса S—D, требующим дальнейшего разрешения. Септима Π^6_5 остается на месте и лишь при дальнейшем переходе в доминанту получает свое разрешение (281).



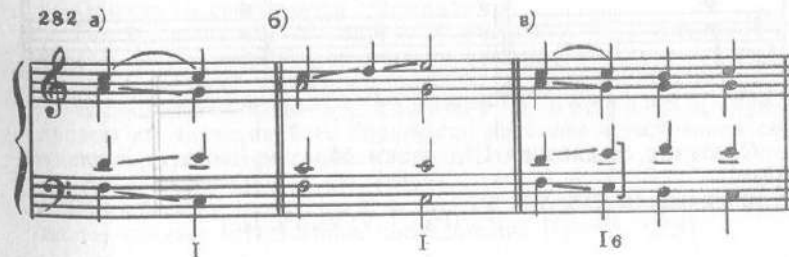
Π^6_5 в качестве наиболее активной субдоминанты наилучшим образом подготавливает функциональный конфликт $\frac{T}{D}$ и поэтому часто встречается в кадансе 2-го рода.

§ 6. Разрешение Π^6_5 в тонику

Разрешение в Π^6_5 всех неустоев ведет в тонические аккорды. Септима при этом остается на месте.

1) Π^6_5 —I образует плагальный каданс (или оборот) (282а). Движение от удвоенной квинты IV ступени в «сексту» динамизирует этот каданс (282б).

2) Π^6_5 — I_6 . В I_6 удваивается терция (282в).



§ 7. Подготовка II⁶₅

Септима II⁶₅ приготавливается в качестве проходящей от II и II⁶ или задержанной (283).

В соединении I⁶—II⁶₅ в мажоре могут образоваться параллельные квинты. В средних голосах они менее заметны и поэтому допускаются.

Параллелизма квинт не получается при наличии параллельных кварт (284в).

283

только в мажоре

II⁶ II IV IV⁶

VI I I⁶ I⁶₄

284

а) плохо б) допустимо в)

Основные соединения II⁶₅, таким образом, сводятся к следующим:

II (dur), II⁶₅, IV, IV⁶₅, VI } II⁶₅ { V, V², I⁶₄, I⁶, I

§ 8. Гармонические задачи

285

II⁶₅ II⁶₅ II⁶₅

II⁶₅ II⁶₅

- а) Поступенное восходящее движение септимы V⁴₃,
 б) Нисходящий ход в басу на септиму, как перенесение на октаву вниз его восходящего поступенного движения.

Глава 21

СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ (продолжение)

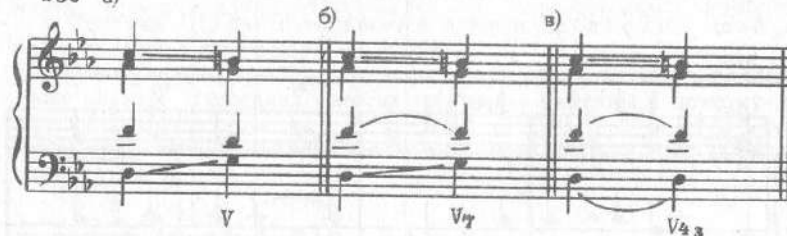
§ 1. Разрешение II⁷ в доминанту

Обычно II⁷ связывается с доминантой.

Последование II⁷—V подобно разрешению V⁷—I. Активный ход баса здесь приобретает переменнo-функциональное значение D—T (286а).

В последовании II⁷—V⁷, полного в неполный, при подобном же значении баса образуется наиболее естественная связь септаккордов, которая может служить прототипом для соединения других септаккордов (§ 11) (286б).

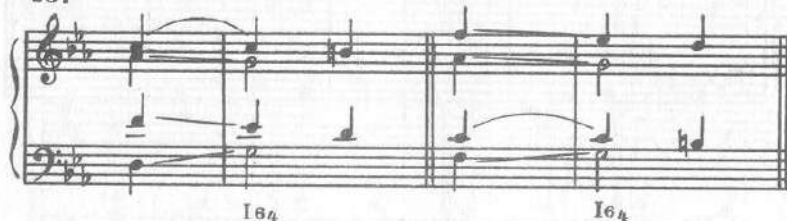
Наиболее плавный переход (с оставлением баса на месте) создает естественное последование II⁷—V⁴₃ (286).



§ 2. Разрешение Π_7 в I^6_4

Разрешение Π_7 — I^6_4 образует кадансовый оборот 2-го рода, в котором функциональный ход баса S—D заменяется утвердительной интонацией Π —D, достаточно активно подготавливающей I^6_4 (287).

287



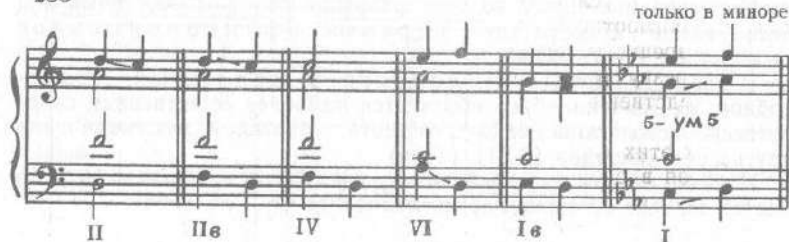
Все же Π_7 для каданса 2-го рода менее характерен и встречается реже, чем Π^6_5 , так как лишен функциональной опоры в басу.

§ 3. Подготовка Π_7

При связанной подготовке Π_7 возникает проходящая или задержанная септима.

Соединение I — Π_7 возможно только в миноре, так как в мажоре образуются чистые параллельные квинты с басом, которых следует избегать (288).

288



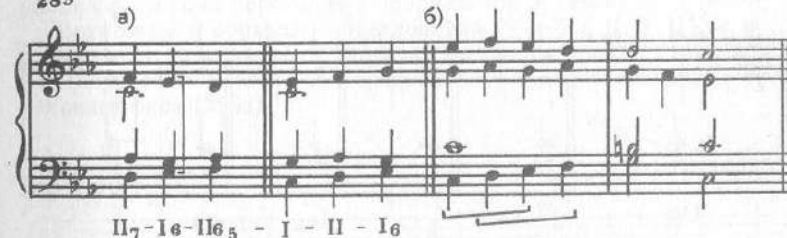
Π (dur), Π^6_5 , IV
VI, I^6_4 , I (moll) } Π_7 { V, V7, V^4_3 , I^6_4

§ 4. Мелодизация баса

Помимо указанных выше основных разрешений Π_7 , возможен переход его в I^6_4 с удвоенной терцией или квинтой. Это разрешение дает новые возможности мелодизации баса.

Плавное голосоведение в басу образуется в последованиях Π_7 — I^6_4 — Π^6_5 , I — Π_7 — I^6_4 (последнее из-за параллельных квинт возможно только в миноре), в которых I^6_4 или Π_7 приобретают значение проходящих аккордов (289а). Такое поступенное движение баса особенно естественно при устремлении его в V ступень лада (289б).

289



Разрешение Π_7 — I (из-за параллельных квинт возможное только в миноре) оправдывается инерцией поступенного движения баса (характерно для Чайковского).

§ 5. Терцквартаккорд Π ступени и его разрешение

Π^4_3 является усложненным и усиленным IV^6_3 , и этим определяют его взаимоотношения с другими аккордами.

При разрешении септимы Π^4_3 естественно переходит в септаккорд или трезвучие V ступени (290а).

Непосредственное же разрешение всех неустоев ведет в I^6_4 (290б).

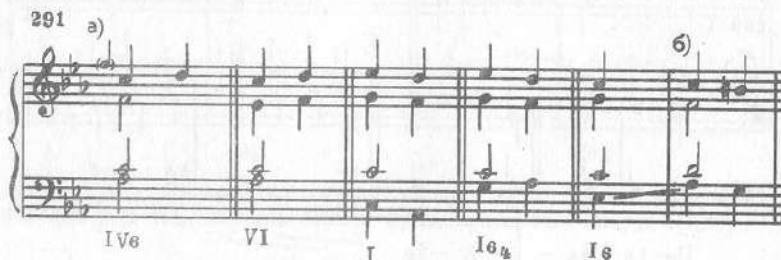
Во всех этих случаях разрешение мелодического субдоминантного неустоя в басу активно поддерживает естественное функциональное движение S—D. Естественно также соединение Π^4_3 — I^6_4 (с удвоенной терцией) с последующим возвратным движением баса (290в).

290



§ 6. Подготовка Π^4_3

Наиболее естественна подготовка Π^4_3 с оставлением баса на месте ($IV_6 - \Pi^4_3$, $VI - \Pi^4_3$), плавным его движением ($I^6_4 - \Pi^4_3$) и терцовым ходом ($I - \Pi^4_3$) (291а).



Возможно также более свободное соединение $I_6 - \Pi^4_3$, с утвердительным ходом баса (291б).

Соединения Π^4_3

$IV_6, VI, I^6_4, I, (I_6) \quad \Pi^4_3 \quad [V_7, V, I^6_4, (I_6)]$

§ 7. Секундаккорд II ступени

Септима в басу требует разрешения в V_6 или V^6_6 . Подготавливается Π_2 трезвучиями I и II, что образует проходящую или задержанную септиму. Этим и ограничиваются основные соединения Π_2 (292а).

$\Pi (dur), I \quad \Pi_2 \quad [V_6, V^6_6]$

Аналогично V_2, Π_2 имеет отчасти значение полифункционального сочетания $\frac{\Pi}{I}$, особенно на сильной доле такта.

В связи с этим возможно разрешение $\Pi_2 - I$. При наиболее естественном последовании $I - \Pi_2 - I$ бас приобретает значение органного пункта (292 б).

292



§ 8. Перемещение Π_7 и его обращений

Возможны некоторые перемещения Π_7 и его обращений. Наиболее естественны последования $\Pi_7 - \Pi^6_5$ и $\Pi^4_3 - \Pi^6_5$, усиливающие функциональное напряжение, так как бас с неопорного функционального тона переходит в опорный тон S (293а).

Возможны и обратные последования $\Pi^6_5 - \Pi_7$, $\Pi^6_5 - \Pi^4_3$, в которых как бы продолжается действие функционального баса (293б).

Допускается также последование $\Pi^4_3 - \Pi_7$ с утвердительной интонацией баса (293в).

293 а)



§ 9. Обыгрывание каданса

Перемещение Π_7 , образуя расширенную субдоминантную функциональную фазу движения, приобретает динамическое значение в обыгрывании каданса 2-го рода (реже 1-го рода).

Последования $\Pi_5^6 - \Pi_7$ и $\Pi_7 - \Pi_6^6$ активизируют подготовку D или I_4^6 , так как в них сочетаются в басу направленность S—D и утвердительная интонация $\Pi - D$ (294a).

Также активизирует подготовку D или I_4^6 обходное движение баса в последованиях $\Pi_4^3 - \Pi_6^6$ и $\Pi_5^6 - \Pi_4^3$, в которых направленность S—D сочетается с разрешением мелодического субдоминантного неустоя (VI ступень) в V ступень лада (294б). В первом случае Π_4^3 может быть заменен IV_6 , во втором случае Π_5^6 — трезвучием IV или Π_6 (294в).

294



$\Pi_6^5 - \Pi_7$

$\Pi_7 - \Pi_6^5$



$\Pi_4^3 - \Pi_6^5$

$\Pi_6^5 - \Pi_4^3$



$IV_6 - \Pi_6$

$IV - \Pi_4^3$

$\Pi_6 - \Pi_4^3$

Допускается при этом включение проходящего I_4^6 на сильной или слабой доле такта (295a). Уход от I_4^6 не только плавный, но и скачкообразный (295б). Таким образом, применение рассмотренных субдоминантных аккордов дает возможность разнообразного обыгрывания каданса. (295).

295



$\Pi_6^5 - I_6^4 - \Pi_4^3$

$\Pi_6^5 - I_6^4 - \Pi_4^3 - \Pi_6^5$



Π_7

§ 10. Соединения Π_7 с предшествующей доминантой

Абсолютно плавное голосоведение обуславливает естественность мелодической связи Π_7 и его обращений с предшествующими доминантами, несмотря на необычное последование функций D—S. В большинстве случаев такие последования хорошо звучат только в миноре.

$$\left. \begin{array}{l} V_4^3 \\ V, V_2 \\ V, V_7, V_6 \\ V_6, V_5^6 \end{array} \right\} \begin{array}{l} \Pi_7 \\ \Pi_6^5 \\ \Pi_4^3 \\ \Pi_2 \end{array}$$

Последования $V - \Pi_4^3$ и $V_7 - \Pi_4^3$ с переходом со слабой доли на сильную образуют разновидность «ложного» каданса, сходного с превращенным кадансом (296).

296



$V_4^3 - \Pi_7$

$V - \Pi_6^5$

$V_2 - \Pi_6^5$



$V - \Pi_4^3$

$V_7 - \Pi_4^3$

$V_6 - \Pi_4^3$



§ 11. Секвенции

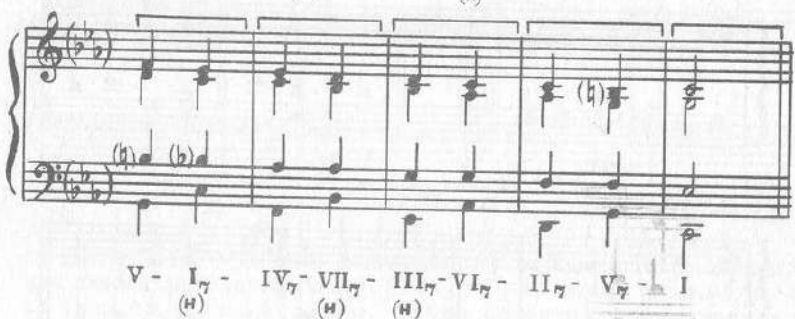
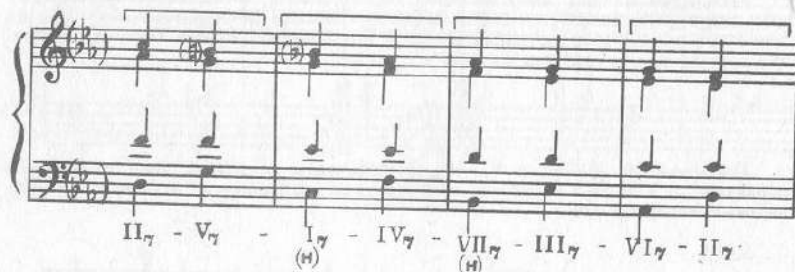
Мотивами секвенций могут служить соединения:

$$\begin{array}{ll} II_7 - V_7 & II_4^3 - V_7 \\ II_7 - V_4^3 & II_2 - V_5^6 \\ II_6^5 - V_2 & \end{array}$$

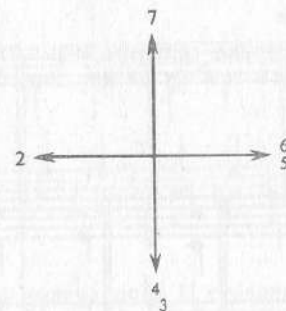
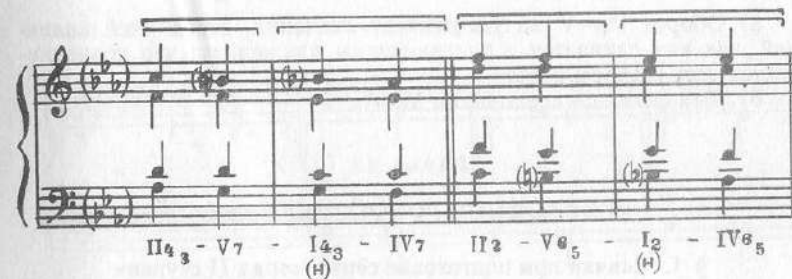
В миноре образуются хроматические ходы на VII ступени лада.

При соединении двух септаккордов в основном виде ($II_7 - V_7$ и др.) полный септаккорд переходит в неполный, и наоборот (297).

297

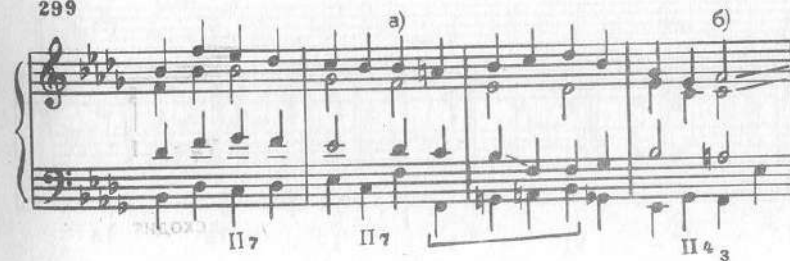


Чередование обращений всех септаккордов происходит в определенном порядке (298).



§ 12. Гармонические задачи

299





а) Оборот I^6_4-V не удерживает значения серединной каденции, так как сливается с последующим движением, что подчеркивается тетракордом в басу.

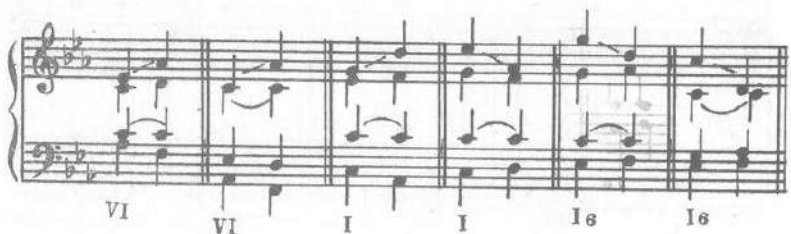
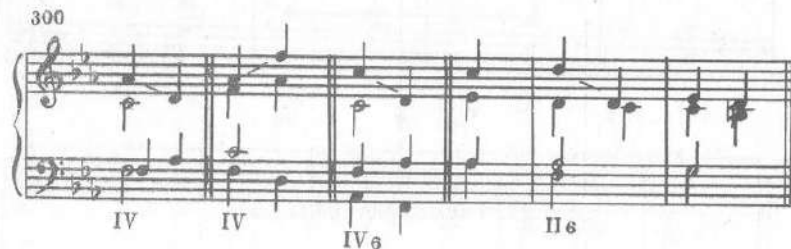
б) Два скачка в соединении V_2-I_6 .

Глава 22

СВОБОДНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

§ 1. Скачки при подготовке септаккорда II ступени

При плавной подготовке септимы возможно свободное голосоведение с широкими скачками до октавы включительно (300).



§ 2. Терцовые ходы и скачки при разрешении септаккорда II ступени

При разрешении обращений II_7 в доминанту возможны скачки основных тонов и квинт, а также восходящий секстовый скачок подобно свободному разрешению $D-T$ (301a).

При разрешении II_7 и его обращений в V_7 возможны терцовые ходы и секстовые скачки, образующиеся посредством взаимного перемещения общих тонов (301б).

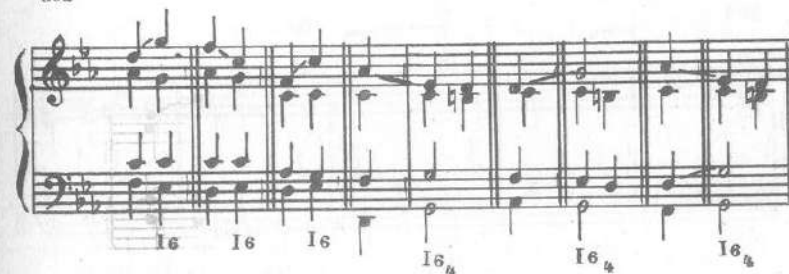
При разрешении в неполный V_7 образуется терцовый ход в одном голосе (301в).

301



При разрешении септаккорда II ступени в I_6 или I^6_4 возможны скачки на кварту или на квинту (302).

302

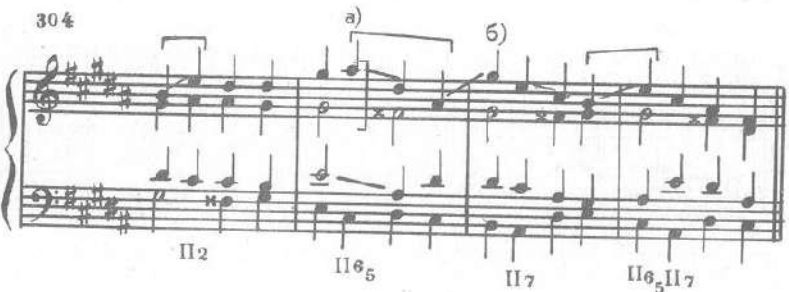
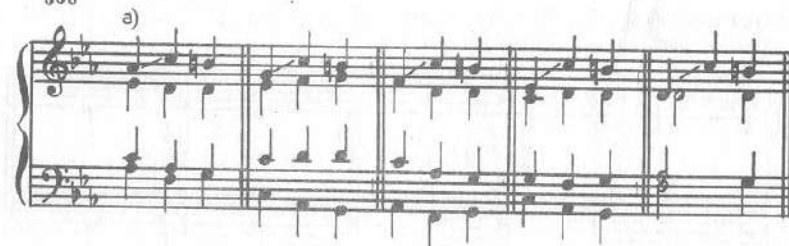


§ 3. Терцовые ходы и скачки к септине

В верхних голосах возможны восходящие терцовые ходы и скачки к септине на интервалы от кварты до септимы включительно (303а). Нисходящие терцовые ходы и скачки менее естественны (303б).

В басу проходящая септима иногда берется скачком (303в). Возможен также восходящий терцовый ход к септине от VI ступени лада (303г).

303



§ 4. Гармонические задачи

304



а) Впервые здесь применено ультраширокое расположение (с расстоянием шире октавы в верхних голосах). Таким расположением рекомендуется пользоваться по мере надобности (см. примеры 312, 380).

б) Скачок на септиму в данном случае оказывается вполне естественным.

в) Два скачка в соединении I-II₇.

г) Проходящая нота на сильной доле в теноре.

ОТДЕЛ V

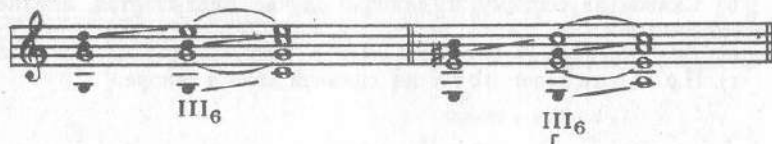
Глава 23

ДОМИНАНТА С СЕКСТОЙ

§ 1. Ладовое значение III_6

Функциональным заместителем трезвучия V, подобным II_6 , замещающему трезвучие IV (гл. 8, § 1), является III_6 с удвоенной терцией — доминанта с секстой. Неустойчивый квинтовый тон трезвучия V заменяется в нем устойчивым терцовым тоном лада — III_6 является как бы частично разрешенной доминантой (305).

305



Отсюда — меньшая напряженность его тяготения в тонику, его функциональная ослабленность. Будучи все же достаточно определенной доминантой, III_6 приобретает особое красочное значение, внося в мажор мягкое минорное звучание. В миноре же, будучи увеличенным, III_6 резко выделяется своеобразной красочностью и мелодической напряженностью благодаря наличию интервала уменьшенной кварты или увеличенной квинты.

§ 2. Основные соединения III_6

В общем соединения III_6 подобны соединению основных доминант (V, V_7), но имеют и свои особенности, обусловленные естественной секундовой связью сексты (ми) со II и IV ступенями лада (ре и фа).

Элементарное разрешение III_6 —I носит несколько пассивный характер вследствие оставления двух общих тонов на месте (гармоническое соединение). Обычно применяется более активное мелодическое соединение с движением сексты в основной тон лада.

При секундовом мелодическом ходе II—III (ре—ми) или III—II (ми—ре) ступеней лада III_6 приобретает значение мелодически измененной, мелодизированной доминанты, сам же секундовый ход уподобляется тому или иному приему мелодической фигурации (306).

306



Основные соединения

$$\begin{array}{l} \text{IV, IV}_6, \text{II}_6^5, \text{II}_7, \text{II}_4^3, \text{II}_6, \text{II} \\ \text{V, I}_6, \text{V}_7, \text{I, VI, I}_4^5 \end{array} \} \text{III}_6 \left\{ \begin{array}{l} \text{V, V}_7, \text{V}_2 \\ \text{I, I}_6, \text{VI} \end{array} \right.$$

307





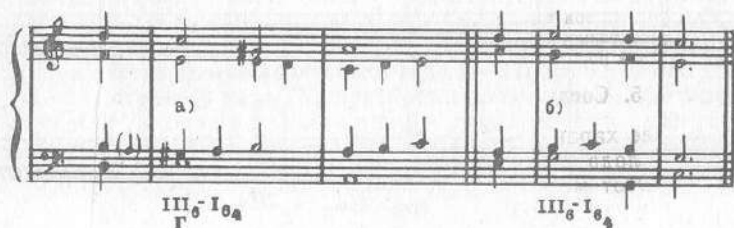
§ 3. Дополнительные соединения III₆

Кроме указанных выше, возможны и дополнительные соединения:

III₆ } I⁴, II⁴, II⁶, II₆, IV, IV₆, II₇

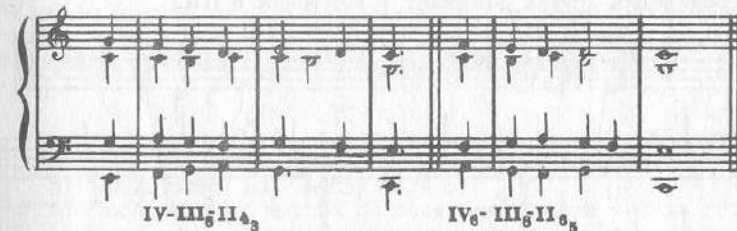
В соединении III₆—I⁴, при первоочередном разрешении вводного тона, III₆ приобретает значение мелодически измененного, то есть мелодизированного I⁴. Вводный тон здесь играет роль вспомогательного (308а) или проходящего звука (308б).

308



Такое применение III₆ в миноре характерно для И. С. Баха. III₆ может использоваться в качестве проходящего (промежуточного) секстакаorda между двумя субдоминантами с абсолютно плавным соединением с ними (309).

309



§ 4. Доминантсептаккорд с секстой

При включении в III₆ септимы доминанты образуется доминантсептаккорд с секстой (обозначается V₇⁶).

В данном случае секста не входит в терцовую структуру аккорда и поэтому является неаккордовым тоном. Но, с другой стороны, она приобретает более или менее самостоятельное гармоническое значение как составной элемент аккорда, особенно при отсутствии плавной мелодической подготовки, а также при протяженности звучания аккорда. Подобного рода неаккордовые тоны носят название побочных тонов.

В четырехголосном сложении побочный тон применяется только в верхнем голосе и разрешается в основной тон ходом на терцию или поступенным движением через II ступень лада (310а).



В музыкальной литературе V₇⁶ часто применяется в пятиголосном сложении с побочным тоном не только в верхнем, но и в среднем голосе и разрешается иногда в терцовый тон лада (остается на месте) (310б).

Доминантсептаккорд с секстой и в том и в другом виде был впервые введен Шопеном и с тех пор получил широкое распространение.

§ 5. Соединения доминантсептаккорда с секстой

Наиболее характерно применение V₇⁶ с плавным движением от II ступени лада к побочному тону с разрешением его в основной тон лада. Этот мелодический оборот (ре—ми—до) подобен камбиате (Вв., гл. 7, § 5).

Подготавливается секста также задержанием или плавным движением от IV ступени лада. В таких условиях подготовки сексты и разрешения ее в основной тон терцовым ходом или поступенным движением через II ступень лада, соединения V^7_6 более ограничены, чем соединения других доминант, в том числе и III_6 .

V, V^7, III_6
 II^4_3, IV_6, II_6 (dur) } V^7_6 { V^7, I, VI
 I, I^6_4, VI

311

V - V^7_6 $V^7 - V^7_6$ $III_6 - V^7_6$

$II^4_3 - V^7_6$ $II_6 - V^7_6$ $IV_6 - V^7_6$

I - V^7_6 $I^6_4 - V^7_6$ VI - V^7_6

§ 6. Гармонические задачи

312

III_6 VI - III_6 - IV $V^7_6 - V^7$

$III_6 - V^7_6 - V^7$ V - V^7_6

- а) Проходящий III_6 между M_6 и S.
 б) Побочный тон, взятый нисходящим скачком.
 в) Секстовый скачок и ультраширокое расположение III_6 (см. примеры 304, 380).

313

V V^7_6 III_6

$II^6_5 - III_6 - IV_6$ V - V^7_6

- а) Восходящий предъём в половинном кадансе.
 б) Проходящий III_6 между двумя S.
 в) Дополнительный плагальный каданс $II^6_5 - I$.

Глава 24

СЕКСТАККОРДЫ VII И VI СТУПЕНИ

§ 1. Структура VII_6

Уменьшенное трезвучие VII ступени, так же как и одинаковое с ним трезвучие II ступени минора, употребляется только в виде секстаккорда.

Удваивается терция (бас) или квинта. Удвоение основ-

ного (вводного) тона звучит жестко и применимо лишь в особых случаях при абсолютно плавном голосоведении (3206).

В тесном расположении VII_6 хорошо звучит лишь в мелодическом положении основного тона и терции. В мелодическом же положении квинты он хорошо звучит только в широком и особенно в смешанном расположении (314).

314 а) тесное плохо б) широкое в) смешанное

§ 2. Ладовое значение VII_6

Трезвучие VII ступени является крайним представителем доминантной группы трезвучий, но лишено функционального доминантного баса (Вв., гл. 4 § 4). Поэтому VII_6 имеет преимущественно мелодическое значение, занимая промежуточное, проходящее положение в аккордовом движении. В этом отношении он сходен с V^4_3 , отличаясь от него лишь отсутствием основного тона доминанты. Он сходен также и с проходящим V^6_4 , но вследствие отсутствия функционального противоречия обладает более многообразными связями с другими аккордами и большей свободой голосоведения. VII_6 применяется и на слабой и на сильной доле. Вследствие ладового сходства аккорды VII_6 , V^4_3 , V^6_4 во многих случаях могут заменять друг друга при гармонизации соответствующего мелодического оборота.

§ 3. Проходящий VII_6

VII_6 применяется в виде проходящего аккорда между трезвучием и секстаккордом I ступени. Иногда образующееся при этом движении уменьшенной квинты в чистую вполне допустимо не только в средних голосах (315а), но и между сопрано и альтом (315б).

315 а) б) в)

При удвоении квинты в VII_6 плавное голосоведение вполне оправдывает удвоение терции в последующем I_6 (315б, в).

В примере 316 показана возможность замены VII_6 — V^6_4 и V^4_3 (316).

316

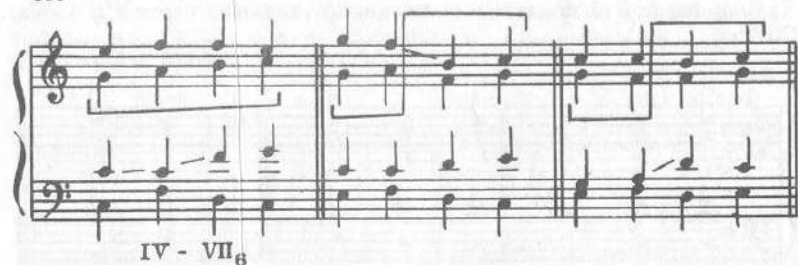
§ 4. VII_6 в тетра хорде мажора

VII_6 употребителен также при гармонизации верхнего восходящего тетра хорда (или его части), где он следует после субдоминантных аккордов (IV , II_6 , II), с которыми соединяется гармонически, и разрешается в I или I_6 . Тетра хорд может быть проведен в одном голосе (317а) или же разбит по разным голосам (317б).

317 а)

б)

318

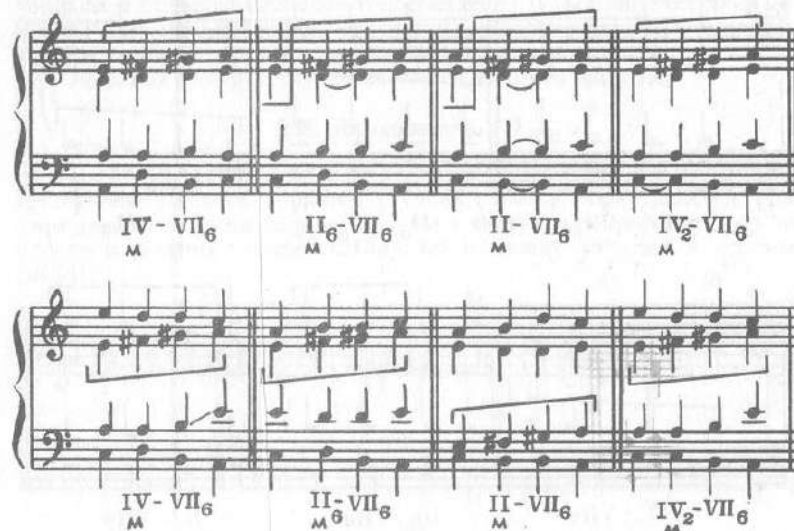


§ 5. VII₆ в мелодическом тетра хорде минора

Особое значение приобретает VII₆ в гармонизации мелодического тетра хорда минора, где он после мелодических субдоминант заменяет другие доминантные аккорды. Возможно при этом и применение IV₂. Таким образом, к изложенным ранее способам гармонизации мелодического тетра хорда прибавляются еще четыре (319):

$$\left. \begin{matrix} IV, II_6, II, IV_2 \\ \text{м} \quad \text{м} \quad \text{м} \quad \text{м} \end{matrix} \right\} VII_6$$

319



§ 6. Остальные соединения VII₆

Кроме типичного разрешения в тонику, VII₆ может переходить в M_н и септ-аккорды II и V ступеней, связанные с ним плавным голосоведением.

1) VII₆—VI в мажоре. Такое последование является разновидностью прерванного каданса, в котором VII₆ заменяет основные доминанты (V, V₇). Именно в этом случае возможно удвоение вводного тона, и не только благодаря плавному голосоведению, но и переменным функциям: VII₆ приобретает значение II₆ в параллельном миноре, в котором и образует плагальный каданс (VII₆—VI в C-dur=II₆—I в a-moll) (320 а, б).

Те же переменные функции делают естественным и обратное последование VI—VII₆ (320 в).

320 а) хорошо

б) хорошо



в) хорошо

г) плохо



В миноре эти последования звучат плохо и неупотребительны, так как в них неестествен ход баса и переменные функциональные соотношения отсутствуют (320 г).

2) Последования VII₆—II₇, VII₆—II₂, позволяющие гармонизовать нисходящий тетра хорд (321 а). В миноре применим ход на увеличенную секунду (321 б).

321 а)

б)



3) Последование VII_6-V_7 как естественное усиление доминантной функции (322 а). Обратное последование V_7-VII_6 , ослабляющее доминанту, неестественно (322 б). Возможно усиление доминанты посредством VII_6-V_3 (322 в).

322 а) хорошо б) плохо в) хорошо

VII_6-V_7 VII_6-V_7 V_7-VII_6 V_7-VII_6 $VII_6-V_4_3$

§ 7. Общая схема соединений

Из предыдущего выяснилось, что подготовкой VII_6 могут служить все рассмотренные ранее трезвучия и септаккорды, кроме V ступени. В миноре вводятся при этом мелодические субдоминанты (§ 5). Невозможна подготовка VII_6 септаккордами II и V ступеней.

А. Основные соединения

$$\left. \begin{matrix} I, I_6 \\ IV, II_6, II \end{matrix} \right\} VII_6 \left\{ \begin{matrix} I, I_6 \end{matrix} \right.$$

Б. Остальные естественные соединения

$$\left. \begin{matrix} VI (dur) \\ IV_6 (dur) \end{matrix} \right\} VII_6 \left\{ \begin{matrix} VI (dur) \\ II_7, II_2 \\ V_7, V_4_3 \end{matrix} \right.$$

§ 8. Ладовое значение VI_6

VI_6 , как было указано (Введение, гл. 4, § 4), является представителем тонической функции, мелодизированной тоникой, в которой VI ступень лада, как мелодический неустой, требует своего разрешения в квинту тонического трезвучия.

В таком наиболее характерном ладофункциональном значении VI_6 находит иногда свое место в середине или в заключительном кадансе, представляя собой тонику с вспомогательной или задержанной секстой (см. Шопен, Ноктюрн № 18, 1-й такт и конец).

В 13-й мазурке Шопена и во «Франческе да Римини» Чайковского VI_6 применен в особом выразительном значении, в виде неразрешенной мелодизированной заключительной тоники. Здесь полутоновое неразрешенное тяготение в миноре VI ступени лада в V особенно подчеркивает интонацию вздоха или стоны.

В качестве мелодизированной тоники VI_6 аналогичен мелодизированной доминанте — III_6 (гл. 23, § 2). Однако между ними имеется существенное различие, заключающееся в том, что мелодизация квинты доминанты лишь несколько ослабляет ее функцию (в противоположность усилению субдоминантной функции при превращении трезвучия IV в II_6 , см. гл. 8, § 1), а подобная же мелодизация тоники лишает ее присущей ей полной устойчивости. Поэтому VI_6 не обладает такой же самостоятельностью, как III_6 (и тем более II_6), а применяется обычно в качестве проходящего аккорда, наподобие VII_6 , и иногда в соединении с ним.

§ 9. Общая схема соединений

VI_6 применяется значительно реже всех ранее рассмотренных нами аккордов, хотя возможности соединения его в качестве мелодизированной тоники и проходящего аккорда весьма обширны. Надо принять во внимание, что в миноре он может быть мелодическим (как субдоминанты IV и II), принимая участие в гармонизации верхнего тетрахорда.

Возможности соединения VI_6 наиболее полно обнаруживаются при ориентации на движение баса с учетом его гармонизации (323).

323

$V_6V_{6_5}$ VII_6,V_{4_3} V,V_7 IV,II_6 I

$V_6V_{6_5}$ VII_6,V_{4_3} V,V_7 IV,II_6 I,II_2

V_6, V_{6_5} V_{4_3}, VII_6, II V, V_7, III_6, V_7_6 IV, II_6, II_5 I

V, V_{6_5}, VII_6, II V, V_7, III_6, V_7_6 IV, II_6, II_5 I

V, V_{6_5}, VII_6, II V, V_7, III_6, V_7_6 IV, II_6, II_5 I

VI₆ VI₆ VI₆ VI₆

VI₆ VI₆ VI₆ VI₆

VI₆ VI₆ VI₆ VI₆

VI₆ VI₆ VI₆ VI₆

а) +3
IV₂ VII₆ VII₆ II₆

+3
б) *
VII₆ VII₆

а) Последование IV₂ — VII₆ (см. пример 319).

б) Камбиата в верхнем голосе, идущая в квинту доминанты.

а)
VI₆ VI₆ VI₆ VI₆

б)
VI₆ VI₆

а) Здесь применен VI_7 , который будет рассматриваться в дальнейшем (см. гл. 32, § 3).

б) Скачок на малую септиму в басу здесь заменяет ход на большую секунду, образующий проходящий VII_6 .

Глава 25

ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД

§ 1. Структура вводного септаккорда

В мажоре вводный септаккорд (VII_7) — полууменьшенный, равный II_7 параллельного минора (328а).

В миноре вводный септаккорд уменьшенный, обрамленный обоими вводными тонами — доминантным и субдоминантным. Он состоит целиком из малых терций (328б).

328 а)

328 б)

Два входящих в уменьшенный VII_7 тритонных интервала придают ему резко диссонирующее, напряженное звучание, благодаря которому он приобретает особое красочное значение и драматический характер.

Уменьшенный вводный септаккорд более употребителен, нежели полууменьшенный, и поэтому будет рассматриваться VII_7 применительно к минору (об уменьшенном вводном в мажоре см. гл. 28, § 3). По такому образцу можно применять и малый вводный в мажоре (см. пример 344).

Все обращения уменьшенного VII_7 энгармонически равны между собой и звучат одинаково (увеличенная секунда = малой терции). Благодаря этому он сам по себе, без предварительной тональной настройки, неопре-

делен в тональном отношении. Указанное равенство VII_7 и его обращений имеет, как увидим далее, большое значение в энгармонических модуляциях.

§ 2. Ладовое значение вводного септаккорда

VII_7 не имеет гармонической функциональной опоры в басу и состоит из всех четырех неустоев лада, объединяя трезвучия противоположных функциональных групп $VII+II$.

Таким образом, в него входят мелодические элементы доминантной и субдоминантной функции (DS)¹. Вводный тон в басу все же придает ему доминантный характер (329).

329

При отсутствии функциональной опоры в басу и объединении доминантных и субдоминантных мелодических неустоев лада VII_7 приобретает особое мелодическое значение в связях аккордов. Он является наиболее характерным вводящим аккордом, мелодически направленным в тонику.

§ 3. Разрешение вводного септаккорда в тонику

Нормальное разрешение неустоев в VII_7 приводит к удвоению терции в тонике по аналогии разрешения V_7-VI . Соответствующим образом разрешаются и его обращения.

$$\begin{aligned} VII_7 & - I \\ VII_6 & - I_6 \\ VII_4 & - I_4 \end{aligned}$$

Разрешение VII_2-I_6 применяется редко, так как VII_2 недостаточно энергично подготавливают $\frac{T}{D}$ (330).

¹ Следует отличать объединение и, следовательно, смешение разнородных мелодических элементов лада, подобное тому, которое мы уже видели в медиантах (Вв. гл. 4, § 3), от столкновения функций в разных планах аккорда, то есть полифункциональности, свойственной I_6^4 и отчасти V_2 .

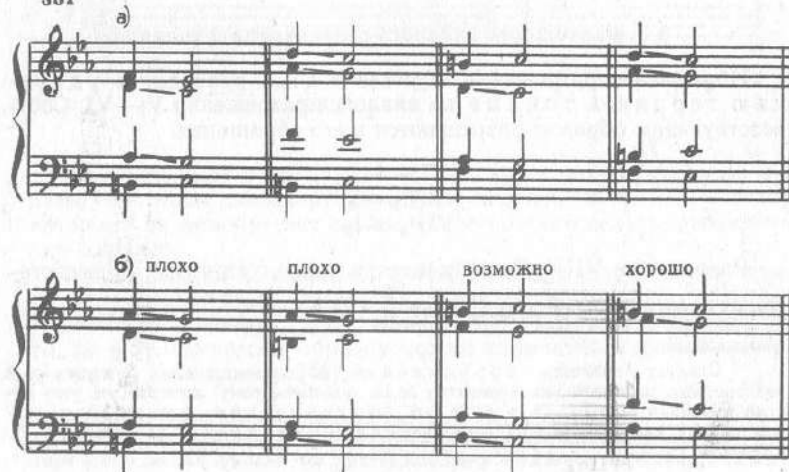


Возможно разрешение вводного септаккорда и с нисходящим движением терцового тона, что приводит к нормальному удвоению основного тона в I или I₆.

При этом обязательно образуется параллельное движение ум. 4 → ч. 4 (если септима расположена ниже терцового тона) или ум. 5 → ч. 5 (если септима расположена выше). Параллелизм кварт во всех случаях звучит хорошо, удвоение же основного тона в I и I₆ предпочтительнее удвоению терции (331a). Параллелизм ум. 5 → ч. 5 между альтом и сопрано и особенно в крайних голосах звучит плохо, в остальных же случаях допустим (331б). В мажоре при подобном голосоведении образуются чистые параллельные квинты, которых следует избегать.

Возможно также разрешение VII₆ и VII₂ с восходящим движением квинтового тона, что приводит к удвоению квинты в I₆ и I₆₄ (331в). Параллельное движение ум. 5 → ч. 5 здесь допустимо (так же как при разрешении VII₆, см. пример 315) (331г).

331



§ 4. Соединения VII₇ с S и D

Наиболее естественное место вводного септаккорда — в качестве промежуточного звена между S—D₇, в тесной мелодической связи с аккордами этих функций. В таком последовании он применяется обычно на сильной доле и принимает характер мелодически измененного мелодизированного доминант-септаккорда — с задержанной от субдоминанты септимой.

II ₂	VII ₇	{	V ₆
II ₇	VII ₆	{	V ₄ ₃ , V ₇
II ₆ ⁵ , IV, II ₆	VII ₄ ₃	{	V ₂
II ₄ ₃ , IV ₆	VII ₂	{	V ₇

332



333

а) Камбиата, идущая во вводный тон (сравните с примером 326).

Глава 26

ВВОДНЫЙ СЕПТАККОРД
(продолжение)

§ 1. Соединение Т и VII₇

Соединения Т—VII₇ подобны разрешению VII₇—Т. Добавляются еще возможности соединения I₆—VII₇, I—VII₄₃, I₄—VII₄₃. В тонических аккордах предпочтительны нормальные удвоения.

I, I ₆	VII ₇
I, I ₆	VII ₆₅
I ₆ , I, I ₄	VII ₄₃
I ₄	VII ₂

334

При переходе в VII₆₅ в I₆ удваивается квинта, при переходе в VII₄₃ удваивается основной тон.

Параллельное движение ч. 5 → ум. 5 приемлемо во всех случаях (в мажоре чистые параллельные квинты допустимы только между тенором и альтом).

Можно использовать VII₇ в качестве проходящего между тоническими аккордами. VII₄₃ и VII₂ могут принять участие в обыгрывании кадансового I₄ (335).

335

§ 2. Остальные соединения VII₇ с субдоминантами

Естественны последования S—VII₇ с терцовыми ходами и скачками в басу.

IV, II₆ } VII₇, VII₆₅

336

§ 3. Соединения VII₇ с проходящим IV₆₄

Весьма естественны последования VII₇—IV₆₄—VII₅₃ (V₄₃) и VII₅₃—IV₆₄—VII₇ (V₆₅), в которых IV₆₄ приобретает мелодически проходящее значение (337).

337 а) б)

VII₇-IV₆-VII₅ VII₅-IV₆-VII₇ VII₇-IV₆-V₄₃ VII₅-IV₆-V₆₅

§ 4. Соединения VII₇ с медиантой

Обращения VII₇ могут следовать после M_н:

VI { VII₆₅, VII₄₃, VII₂

В соединении VI—VII₆₅ бас должен идти не вверх, а вниз (на уменьшенную квинту) с последующим обратным ходом (338 а).

338 а) б)

VI - VII₆₅ VI - VII₄₃ VI - VII₂

При соединении VI—VII₂ в M_н обязательно удвоение терции (338 б).

§ 5. Соединения VII₇ с D и S в обратном порядке

На основе тесной мелодической связи возможны последования D—VII₇ и VII₇—S, необычные в функциональном отношении.

V ₆ , V ₅ ₃	VII ₇	{ II ₂
V ₄ ₃	VII ₆ ₅	{ II ₇
V, V ₂	VII ₄ ₃	{ II ₆ ₅
V, V ₇	VII ₂	{ II ₄ ₃ , IV ₆

339

V₆ (V₆₅) VII II₂ V₄₃ VII₆₅ II₇ V₂ (V) VII₄₃ II₆

V VII₂ II₄₃ V₇ VII₂ IV₆

§ 6. Особые случаи

1) Благодаря субдоминантному басу, VII₄₃ иногда разрешается в тоническое трезвучие, образуя особую форму плагального каданса (340).

340

VII₄₃ - I VII₄₃ - I

2) Особая форма прерванного каданса образуется в последовании V—VII₂, или V₇—VII₂, в котором VII₂ на сильной доле приобретает значение задержания на медианте. В данном случае бас перестает играть роль септими аккорда и приобретает самостоятельное значение основного тона M_н, в то время как верхние голоса еще не достигли своего разрешения. На этом основании возможно непосредственное разрешение не только в медианту (341 а), но и в I₆ с удвоенной терцией (341 б).

341

V - VII₂-VI V₂ - VII₂-I₆

§ 7. Свободное голосоведение

Возможно свободное голосоведение с терцовыми ходами и скачками. Септима вводного септаккорда при этом поддерживает мелодическую связь аккордов (342).

342

II₆⁵-VII₆⁵ IV - VII₄³ VII₇^I VII₆^I₆ VII₄³_I₆

Скачки и терцовые ходы к септима наиболее естественны восходящие (343 а), но возможны и нисходящие (343 б).

343 а)

IV₆ - VII₄³ IV₆ - VII₄³ II₄³ - VII₄³

б)

I₆ - VII₆⁵ IV₆ - VII₄³ II₂ - VII₇

При свободном голосоведении возникают новые возможности соединений, например:

II₆⁵-VII₆⁵ (342); IV₆-VII₄³; II₄³-VII₄³ (343)

§ 8. Гармонические задачи

344 а)

VII₄³ VII₆⁵ б) VII₆^{VI}

в)

VII₆⁵ I₆⁴-II₇ V₇-IV₆^I

а) Септима, проходящая вверх.

б) Последование I₆⁴-II₇, обыгрывание каданса.

в) IV₆⁴ в качестве мелодизированной тоники (с задержанием в теноре и проходящей нотой на сильной доле в альте).

345 а)

VII₇ VII₄³ I₆-VII₇ VII₆⁵-VII₇

б)

I₆ VII₄³ VII₂

в) г)

I₆ VII₄³ VII₂

- а) Необычное соединение VII_7-I_3 со скачком.
- б) Особая форма прерванного каданса (см. пример 341а).
- в) Два скачка в последованиях II^6-I^4 и I^4-V_7 .
- г) Задержание в теноре на терцию.

Глава 27

НОНАККОРД

§ 1. Структура нонаккорда

Прибавление к V_7 терции сверху, являющейся ноной по отношению к основному тону, образует нонаккорд V ступени, доминантнонаккорд (обозначение V_9). Так как нонаккорды других ступеней малоупотребительны, его просто называют нонаккордом.

В мажоре образуется большой нонаккорд (с большой ноной), в миноре — малый нонаккорд (с малой ноной).

В четырехголосном сложении возможен только неполный V_9 . Так же как и в V_7 , в нем пропускается квинта, как наименее характерный тон в функциональном и структурном отношении. Пропуск терции придает нонаккорду уже иное функциональное значение (§ 2).

§ 2. Ладовое значение нонаккорда

В состав V_9 входят доминантное трезвучие и субдоминантное трезвучие II ступени (346а).

Для V_9 весьма характерна двуплановая структура: комплекс всех неустоя в верхних голосах, образующий вводный септаккорд, опирается на функциональный доминантный бас. Этим полностью определяется его доминантная функция (346б).



Сближение основного тона с ноной на расстояние секунды, а тем более перенесение его выше ноты мешает разрешению последней — нона должна быть сверху на расстоянии шире октавы от основного тона.

При соблюдении указанного условия перенесение основного тона в средние голоса возможно, что образует обращения нонаккорда. Однако в таком случае нонаккорд лишается характерной для него доминантной функциональной опоры в басу и связанной с этим двуплановой структуры. Вот почему обращения нонаккорда, по существу, не имеют самостоятельного гармонического значения и даже общепринятых наименований, представляя собой лишь мелодическое усложнение V_7 посредством задержания или вспомогательного звука (347).



В неполном нонаккорде с пропущенной квинтой именно терцовый (вводный) тон и укрепляет функциональную связь баса с верхними голосами, подчеркивая их доминантное значение. Нога разрешается только нисходящим движением в квинтовый тон лада (348а).



В неполном нонаккорде с пропущенной терцией комплекс верхних голосов, в качестве трезвучия II ступени, в известной мере обособляется от баса. Такое созвучие приобретает уже значение полифункционального сочетания $\frac{II}{V} = \frac{S}{D}$. Нона в этом сочетании более свободна и может идти во вводный тон (348б).

V_9 является доминантой, усложненной включением субдоминантного неустоя (ноты). Подобное усложнение не приводит к усилению доминантной функции, но делает V_9 мелодически более напряженным и придает ему особую, индивидуализированную окраску звучания.

В связи со всем сказанным нонаккорд употребляется в музыке значительно реже простых доминант, обычно в виде V_7 , мелодически усложненного посредством задержания ноты от субдоминанты, требуя дополнительного разрешения (в классическом стиле), или как самостоятельный аккорд в качестве особого выразительного средства.

§ 3. Основные соединения нонаккорда

Наиболее естественно V_9 подготавливается субдоминантой и разрешается в неполный V_7 .

В такой связи он подобно вводному септаккорду играет роль мелодического промежуточного звена между S и

V_7 с приготовленным и разрешенным задержанием ноны (мелодизированная доминанта). V_9 должен быть при этом на более сильной доле, чем последующая доминанта (349).

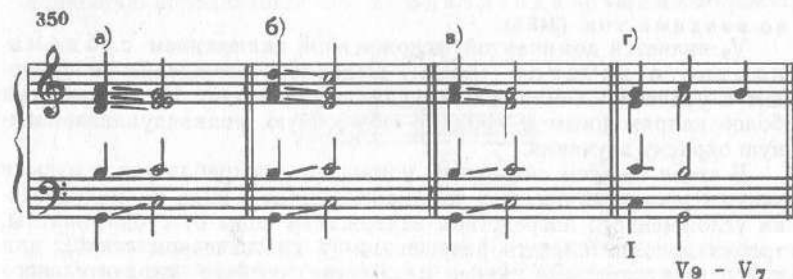
$\Pi_7, IV \} V_9 \{ V_7$



§ 4. Соединение нонаккорда с тоникой

Соединения V_9 с тоникой менее употребительны, чем предыдущие. Полный пятиголосный V_9 разрешается в тонику с удвоенной терцией (350а). Если квинта выше ноны, то указанное удвоение не обязательно, так как вместо параллельных квинт образуются параллельные кварты (350б). Неполный V_9 разрешается в полное тоническое трезвучие (350в).

Подобно этому соединение $I-V_9$. При последующем разрешении в V_7 нона приобретает значение вспомогательного звука (350г).



§ 5. Остальные соединения нонаккорда

1) Подготовка нонаккорда субдоминантами с терцовым ходом в верхних голосах (351 а).

$\Pi_6, \Pi \text{ (dur)} \} V_9$

2) Подготовка нонаккорда VII_6 (351 б).



3) Очень хорошо звучит разрешение V_9 в Π_6 , заменяющий V_7 . Возможна подготовка V_7-V_9 или Π_6-V_9 (352 а).

4) Соединение с I_6^4 (352 б).

В данном случае соединения на выдержанном басу образуют органнй пункт (352).



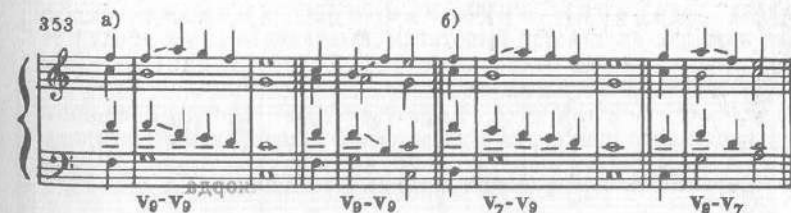
Общая схема соединений

$\Pi_6, \Pi \text{ (dur)}, \Pi_6^4, V_7, \Pi_6, I_6^4 \} V_9 \{ V_7, I, \Pi_6, I_6^4$

§ 6. Свободное голосоведение

1) При продлении нонаккорда возможно перемещение со свободным движением ноны и септмы (353 а).

2) В соединениях V_9 с V_7 возможно движение септмы на нону и обратно, без обычного разрешения диссонансов (353 б).



3) Естественны различные восходящие скачки к ноне (354 а), а также нисходящие скачки от субдоминантных и доминантных аккордов (354 б).

а)

В₇-В₉ I₆₄-В₉ II₆-В₉ В₇-В₉ II₆-В₉

б)

II₆-В₉ В₇-В₉ II₆-В₉

§ 7. Секвенции

Наиболее естественная секвенция образуется на мотиве II₇-В₉. В миноре образуется хроматизм на VII ступени лада (355).

355

II₇ - В₉ - I₇(н) - IV₉ - VII₇(н) - III₉ - VI₇ - II₉ - В₇ - I₉ - IV₇ - VII₉ - III₇ - VI₉ - II₇ - В₉ - I

§ 8. Гармонические задачи

356

а) В₇-В₉ VII₂-VI III₆ I₆₄

б) +5

в) В₈ - III₆ VII₂-VI

г) В₉

а) Два скачка в соединении I-II₇ с восходящим движением всех голосов.

б) Промежуточное ненормативное удвоение квинты в медианте.

в) Перемещение ноты и септимы в В₉.

г) Камбиата, идущая во вводный тон (см. пример 326).

Глава 28

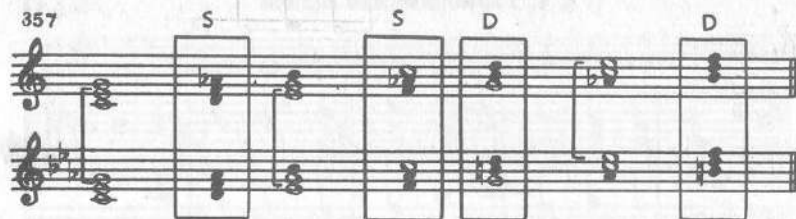
ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

§ 1. Структура и аккорды гармонического мажора

Гармонический мажор по своей структуре сближается с одноименным гармоническим минором: верхний тетракорд у них одинаковый, квинтовый остов лада окружен вводными тонами — снизу доминантным, сверху субдоминантным¹.

Единственным отличием одноименных гармонических ладов — мажора и минора — остается III ступень лада, определяющая его наклонение. Сближается и аккордика одноименных ладов: не только доминантные, но и субдоминантные аккорды оказываются одинаковыми (357).

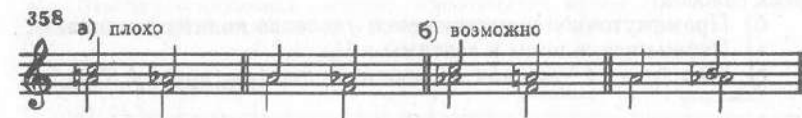
¹ Следует отметить обратную аналогию, имеющую большое значение в системе модуляций: повышению доминантного тона в гармоническом миноре соответствует понижение субдоминантного тона в гармоническом мажоре.



Гармонический мажор обычно употребляется не в самостоятельном виде, а в объединении с натуральным мажором, который неизменно служит основной структурой мажорного лада (объединенный мажор).

Пониженная VI ступень образуется как посредством поступенного хроматизма, так и без хроматизма. При хроматическом ходе значительно усиливается тенденция непосредственного разрешения в V ступень лада. Возможно и свободное движение пониженной VI ступени (подобно вводному тону доминанты).

Следует избегать переченя, противоречащего ладовой структуре объединенного мажора (358а). При отсутствии этого противоречия переченье возможно (358б) (Вв., гл. 6, § 5).

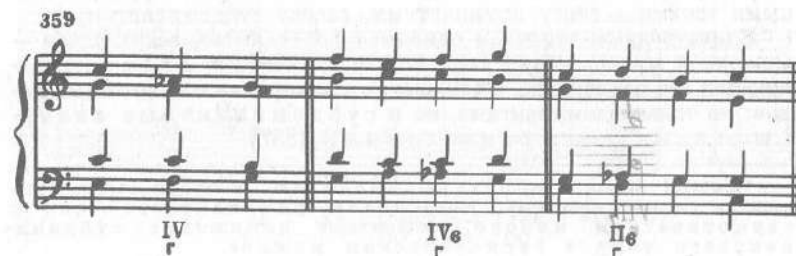


§ 2. Субдоминанты гармонического мажора

В мажоре имеются следующие гармонические субдоминанты:

IV, IV₆, II₈, II₇, II₆, II₄, II₃

В примере 359 приводится по одному образцу на соединение каждого из этих аккордов.



Вялое последование II₈—IV при хроматическом ходе приобретает активность (360а). Особую активность приобретает плагальный каданс IV—II₆—I (360б).



§ 3. Уменьшенный вводный септаккорд в мажоре

Типичные соединения — такие же, как в миноре или с малым вводным септаккордом в натуральном мажоре. В нижеследующих примерах соединения показаны с хроматизмом.

II ₂	}	VII ₇	{	V ₅ , I
II ₇		VII ₆		V ₄ , V ₇ , I ₆
II ₆ , IV		VII ₄		V ₂ , I ₆
II ₄ , IV ₆		VII ₂		V ₇



Естественны и другие соединения, например:

VI, IV ₆ , II, IV, II ⁶	$\left. \begin{array}{l} \text{VII}_7 \\ \text{VII}_6 \\ \text{VII}_2 \end{array} \right\}$
II, IV, II ₆	
VI	

362

VI - VII₇ IV₆ - VII₇ II - VII₇

IV - VII₇ II₆ - VII₆₅ VI - VII₂

Разрешение VII₄₃-I образует особую форму плагального каданса (363).

363

VII₄₃ - П

Следует обратить внимание на энгармоническое равенство уменьшенных вводных септаккордов в параллельных тональностях (364).

364

C-dur VII₇ — VII₆₅ a-moll

§ 4. Малый нонаккорд в мажоре

В гармоническом мажоре образуется малый нонаккорд. Наиболее характерны соединения с хроматизмом:

II₇, IV, VII₆₅ V₉ V₇

365

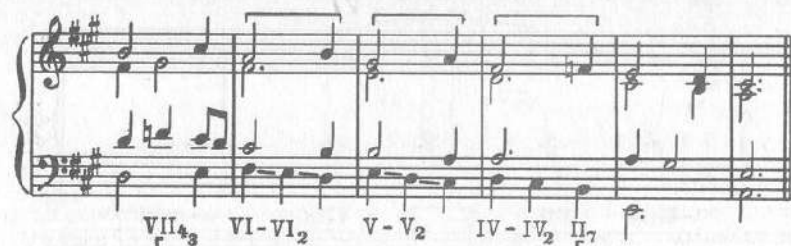
II₇ - V₉ - V₇ IV - V₉ - V₇ VII₆₅ - V₉ - V₇

§ 5. Гармонические задачи

366

а) б) VII₄₃ VI

а) V - II₆ IV₆₄ II₄₃



- а) Гармоническая M_n .
- б) Поступенное восхождение септимы V_7 .
- в) Проходящий гармонический IV^6_4 .
- г) Секвенции с проходящим секундаккордом.



ОТДЕЛ VI

Глава 29

ВЕРХНЯЯ МЕДИАНТА

§ 1. Ладовое значение верхней медианты в мажоре

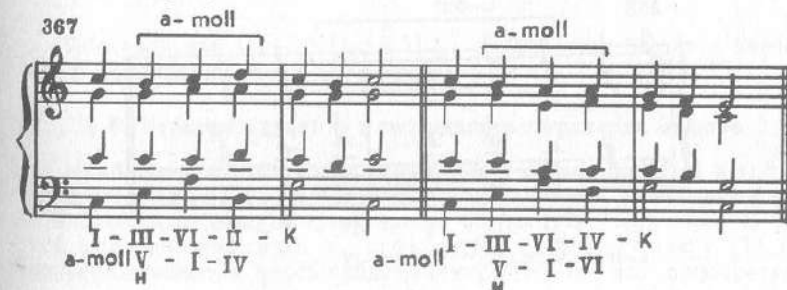
В терцовом ряду трезвучий верхняя медианта (M_n) занимает место, аналогичное M_n — промежуточное между трезвучиями главных ступеней, и является смешанной в функциональном отношении — TD (Вв., гл. 4, § 3).

При этой аналогии M_n выделяется из всех трезвучий лада своими особыми свойствами. В ней имеется определенное противоречие между вводным тоном (*си*), являющимся характерным доминантным признаком, и основным тоном трезвучия (*ми*), являющимся устоем лада, терцией тонического трезвучия: вводный тон, остро тяготеющий в тонику лада, придает трезвучию доминантную неустойчивость, а основной тон трезвучия не согласуется с этим тяготением и в то же время не является абсолютно устойчивой ладовой опорой в басу.

Вследствие этого M_n в своем основном виде неопределенна в функциональном отношении (в виде секстааккорда она уже приобретает определенную доминантную функцию, гл. 23).

Не имея непосредственного разрешения в тоническое трезвучие, M_n может включаться в кадансовые обороты только через посредство других аккордов (VI и IV ступеней) и обычно в кадансах участия не принимает.

С другой стороны, M_n в мажоре не является побочным центром лада и поэтому для нее не характерна тоникальность, столь свойственная M_n . В группе побочных ступеней она играет роль минорной (натуральной) доминанты по отношению к M_n (доминантная переменная функция, Вв., гл. 5, § 4). Последование III—VI, соответствующее этой зависимости, приобретает модуляционное значение оборота параллельного натурального минора $V-I$, отсюда натурально-ладовый характер звучания M_n (367).



По всем этим причинам (функциональной неопределенности и натурально-ладовому оттенку звучания) M_n приобретает особое красочное и индивидуализированное значение. Ее контрастное минорное звучание в мажоре выделяется своей особой мягкостью. В связи с этим M_n применяется в классической гармонии редко, в особых случаях, преимущественно в качестве мелодически-проходящего аккорда, требуя плавного голосоведения. В таком виде она будет рассмотрена в первую очередь (§ 3).

§ 2. Ладовое значение верхней медианты в миноре

В полном миноре имеются два вида M_n — гармоническая (III, увеличенное трезвучие) и натуральная (III, мажорное трезвучие, означаемое просто III) (см. пример 28). По ладовому значению M_n гармоническая подобна M_n в мажоре — в ней имеется такое же (даже еще более подчеркнутое) противоречие между вводным тоном и терцовым устоем лада.

Натуральная M_n существенно отличается от M_n мажора. Она не содержит характерного доминантного признака (вводного тона), а поэтому и явного противоречия между Т и Д. Однако квинта M_n (натуральная VII ступень лада) не соответствует структуре гармонического минора, являющегося основным в системе полного минора (Вв., гл. 3, § 3), и поэтому трезвучие III не выполняет никакой основной функции в ладу.

Натуральная M_n является побочным центром лада, возглавляя группу мажорных трезвучий полного минора (см. пример 40), и этим всецело определяется ее функциональное значение в качестве переменной тоники параллельной тональности. Вследствие этого M_n приобретает особое модуляционное значение. Последование, соответствующее функциональной направленности побочных мажорных трезвучий минора, звучит как явно выраженный модуляционный оборот в параллельном мажоре (368).

При такой подчеркнутой модуляционности M_n вносит в минор особенно контрастное мажорное звучание.

368

I - VII - III - VI - IV - V - I
C-dur F-dur C-dur F-dur C-dur F-dur C-dur

§ 3. Проходящая верхняя медианта

Особые свойства M_n (натурально-ладовый оттенок звучания в мажоре и мажорная модуляционность в миноре) могут подчеркиваться или, наоборот, затушевываться, нейтрализоваться в зависимости от тех или иных связей ее с другими аккордами и от голосоведения. Стилистические и художественные требования могут вызвать то или иное ее применение.

Прежде всего надо овладеть способом нейтрального включения M_n в функциональную гармонию. Наиболее характерно такое включение M_n между двумя доминантами на проходящем басу (между IV и II степенями лада) (369а). Здесь M_n как бы заменяет I_6 . В миноре образуется при этом увеличенное трезвучие III ступени (369в).

Обращения V_7 могут быть заменены субдоминантами (II_6 , II_6^b). В мажоре при этом надо опасаться параллельных квинт с басом (369б). В миноре это опасение отпадает, так как одна квинта увеличенная (369в).

369 а) 6)

III III III III

б) г)

III III

Последование III— V_7^4 (или VII₆) приобретает большое значение в модуляциях (см. ч. 2).

§ 4. Верхняя медианта в нисходящем тетрахорде мажора

Наиболее употребительно нейтральное включение M_n в нисходящем тетрахорде. Здесь основное значение приобретает секундовое мелодическое движение от VII к VI ступени лада. В такой мелодической связи M_n подчиняется ладовому центру (Т) не непосредственно, а через субдоминанту (III—S), что приобретает

особое значение в модуляциях (см. ч. 2). Наиболее типична гармонизация нисходящего тетра хорда последованиями:

I—III—IV— (V, V₇, V₂, I⁶₄, I (370a)

Трезвучие IV ступени может быть заменено II₆ (370б). В некоторых случаях замена необходима, так как естественность последования в значительной мере зависит от плавного движения верхнего голоса (сравните 370a и б).

В соединении III—II₆ образуются параллельные квинты, допустимые только в средних голосах (371).

Верхней медианте может предшествовать M_π (372).

370a) хуже

б) хорошо

371 допустимо

372

§ 5. Верхняя медианта в нисходящем тетра хорде минора

Гармонизация нисходящего натурального тетра хорда в миноре с применением M_π подобна гармонизации в мажоре¹. Секундовый мелодический ход VII—VI характерен для натурального оборота полного минора (Bv., гл. 3, § 3). В таком виде M_π приобретает мелодически проходящее значение, и нейтрализуется ее модуляционность (373).

Соединение III—II₆ с параллельным движением ч. 5→ум. 5 плохо звучит только в тесном расположении из-за мелодического положения квинты II₆ (374).

373 хуже

хорошо

374 а) плохо

¹ В теории музыки данное последование называется фригийским канканом — на основании того, что нисходящий верхний тетра хорд минора с остановкой на V ступени мелодически обрисовывает фригийский лад в тональности минорной доминанты (в е-молл: ля—соль—фа—ми) с характерной фригийской секундой. Однако это название устарело, и его следует понимать условно, так как фригийский оборот образуется лишь при окончании на доминанте, но не на других аккордах. Притом подлинный, характерный фригийский гармонический оборот образуется именно с минорной доминантой в конце, что совершенно неупотребительно.

Возможна гармонизация тетрахорда последованием I—III—VII—I (375).

Так же как и в мажоре, допускается включение M_n . При этом последование VI—III образует плагальный оборот параллельного мажора IV—I (376).



§ 6. Верхняя медианта в восходящем тетрахорде

Следование M_n после субдоминанты, указанное в § 3, позволяет гармонизовать верхний тетрахорд (377).

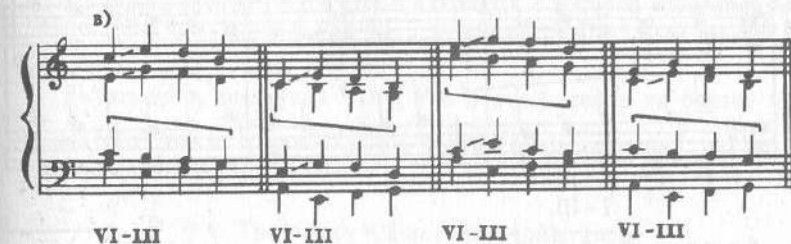


Параллельные квинты не позволяют провести его в верхнем голосе.

§ 7. Свободное голосоведение

В соединении I—III возможны терцовые ходы только в сопрано и теноре (два случая, 378 а). В альте остается при этом секундовый ход (являющийся обязательным для всякого терцового соединения со свободным голосоведением, гл. 7, § 4), что дает возможность сохранить движение по тетрахорду.

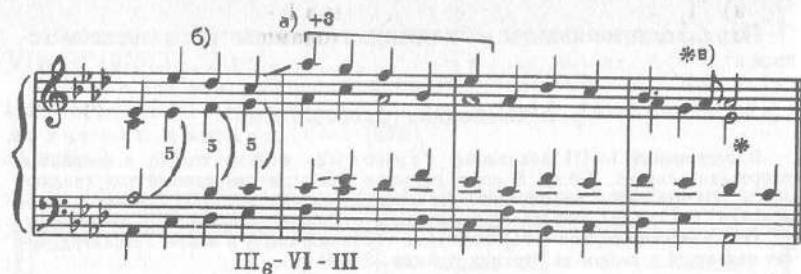
При удвоении терции в M_n возможен терцовый ход и в альте. Тетрахорд может оказаться в любом из верхних голосов (378 б, в).



Аналогичное голосоведение возможно и в миноре. Следует иметь в виду, что такое голосоведение с терцовыми ходами позволяет применять M_n при новых мелодических оборотах в сопрано (378 а, в), что обогащает гармонизацию (379 а, 380 б).

§ 8. Гармонические задачи





III₆ - VI - III

а) При удвоении терции в M_н терцовые ходы в соединении VI—III.

б) От трех параллельных квинт в средних голосах легко избавиться посредством замены последованием I₆—IV—III₆ (с удвоенной терцией). Однако в этом нет необходимости, так как параллельные квинты здесь вполне приемлемы.

в) Предъяв в сопрано и проходящая на сильной доле в теноре.

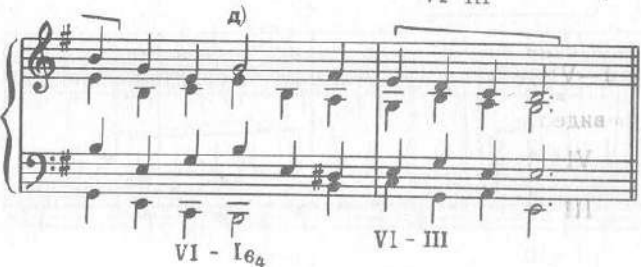


I - III



VI - III

VI - III



VI - I₆₄

VI - III

- а) Промежуточное удвоение квинты в I.
- б) Соединение I—III с терцовыми ходами.
- в) Последование IV₂—VII₆ (см. пример 319).
- г) Ультраширокое расположение (см. примеры 304, 312).
- д) Последование VI—I₆ (см. пример 141).

ТРЕЗВУЧИЯ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА

§ 1. Трезвучия натуральных ступеней в полном миноре

Кроме рассмотренной выше M_н, к натуральному минору относятся трезвучия VII и V. Они не выполняют основной функции и могут включаться в полный минор лишь на основе переменной функции или мелодической связи аккордов, в которой основное значение имеет секундовый ход VII—VI ступеней лада (так же как и в соединении M_н, гл. 29, § 3).

Включением трезвучий VII и V в полный минор на основе мелодической связи с наибольшим подчинением ладовому центру и надо овладеть в первую очередь.

§ 2. Трезвучие VII натуральной ступени

Трезвучие VII является доминантой по отношению к Последованию VII—III образует определенно выраженный модуль, и этим определяется его переменнo-функциональное значение. лационный оборот параллельного мажора (V—I). Подчинение ладовому центру осуществляется последованием VII—S. Это имеет большое значение в модуляциях.

При гармонизации натурального тетракорда в верхних голосах последование I—VII невозможно, поэтому необходимо промежуточное звено в виде трезвучий VI или III:

$$I \left\{ \begin{array}{c} \text{VI} \\ \text{III} \end{array} \right\} - VII \left\{ \begin{array}{c} \text{IV} \\ \text{II}_5 \end{array} \right\} - \left\{ \begin{array}{c} \text{I}_6 \\ \text{V} \\ \text{I} \end{array} \right\}$$



§ 3. Секстаккорд VII натуральной ступени

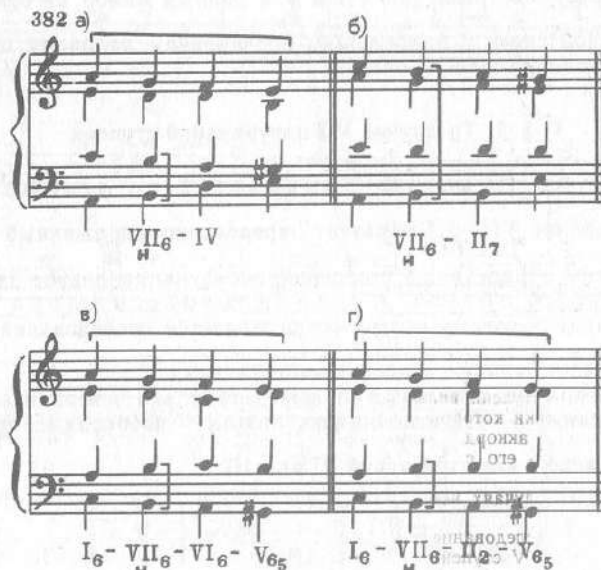
VII₆ с удвоенной терцией может заменять M₃ в гармонизации натурального тетраchorда (382a):

$$I - VII_6 - S - I^{\sharp}_4$$

Субдоминанта при этом может быть и в виде II₇ (382б).

Применение VII₆ позволяет гармонизовать нисходящий тетраchorд и другим способом — с нисходящим басом (382в):

$$I_6 - VII_6 - II_2 - V^{\flat}_5$$



§ 4. Нисходящий тетраchorд в басу

Применение трезвучия VII дает возможность гармонизовать нисходящий натуральный тетраchorд в басу:

$$I - VII \left\{ \begin{array}{l} IV_6 \\ II^{\sharp}_3 \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} V, V_7 \\ I^{\flat}_4 \end{array} \right\}$$

В верхнем голосе следует избегать мелодического оборота соль—ля—соль[♯], противоречащего полному минору (383а), в средних же голосах он допустим (383б). Нисходящий квартовый скачок от VII ступени лада избавляет от этого хода (383в). Удвоение тер-

ции в трезвучии I ступени дает возможность вести верхний голос вниз параллельно басу (383г). При нормальном удвоении необходим переход из широкого расположения в тесное с квартовым скачком в теноре (движение терцовых тонов гарантирует от параллелизмов; гл. 10, § 1) (383д).



§ 5. Трезвучие V натуральной ступени

Трезвучие V ступени включается в полный минор не в качестве доминанты (для характеристики которой необходим вводный тон), а как мелодически проходящий аккорд, направленный к ладовому центру через S. Непосредственная связь его с S естественна лишь в последовании V—II₇ (384а).

В остальных же случаях необходимо промежуточное звено: V—III—S (384б).

Именно данное последование приобретает важное значение в модуляциях. Применение трезвучия V ступени дает новые возможности для гармонизации нисходящего тетраchorда (384).

384

а) б)

$V - II_7$ $V - III$

§ 6. Секстаккорд V натуральной ступени

V_6 может заменить трезвучие VII в гармонизации нисходящего тетрахорда в басу. При этом уже не образуется противоречащий полному минору мелодический ход (соль—ля—соль#) (385 а), и возможно более плавное голосоведение — при удвоении квинты в V_6 (385 а, б). Удвоение основного тона требует скачка (385 в). В соединении $V_6 - IV_6$ (при удвоении квинты в V_6) может образоваться квинтовый параллелизм, допустимый в средних голосах (385 г). В соединении $V_6 - II_4$ такие параллельные квинты вполне приемлемы и между альтом и сопрано, так как септима звучит как проходящая к вводному тону, а также из-за сложности звучания II_4 (385 д).

385 а) б) в) г) д)

$V_6 - VI_6$ $V_6 - II_4$ $V_6 - IV_6$ $V_6 - IV_6$ $V_6 - II_4$

Возможно последование $V_6 - VI$ с плавным голосоведением и со скачком, аналогичное последованию $V_6 - VI$ в мажоре, рассмотренному нами ранее (см. примеры 200, 222) (386).

V_6 иногда заменяет трезвучие VII и в гармонизации натурального тетрахорда в верхних голосах (§ 2). В данном случае необходимо удвоение терции в V_6 (387). В общем V_6 дает более разнообразные возможности соединения, чем трезвучие VII.

386

$V_0 - VI$

387

а) б)

$VI - V_6 - IV$ $III - V_6 - II_6$

§ 7. Мелодические обороты в верхнем голосе

При гармонизации мелодии надо уметь воспользоваться подходящим мелодическим оборотом для проведения натурального тетрахорда в басу.

Обороты с IV ступенью лада в мелодии допускают применение трезвучия VII (388 а).

Обороты с V ступенью лада допускают применение V_6 (388 б).

Обороты со II ступенью лада допускают двоякую гармонизацию — и с VII и с V_6 (388 в).

388 а) б) в) г)

VII V_6 VII V_6

§ 8. Гармонические задачи

389

а) б)

$I - VII - IV_6$ $I_6 - VII_6 - II_2 - V_6$

ОРГАННЫЙ ПУНКТ

§ 1. Понятие органного пункта

Органым пунктом называется выдержанный или повторяющийся в басу звук, на фоне которого происходит свободное мелодическое и гармоническое движение в верхних голосах. Свобода движения выражается в том, что аккорды могут идти в самых разнообразных последованиях, освобождаясь от непосредственной зависимости от баса, то есть разобщаясь с ним в структурном отношении, образуя полифункциональные сочетания. Вследствие этого возникающие между верхними голосами и басом диссонансы не требуют обычного разрешения. Здесь определенно выявляется относительная самостоятельность двух планов гармонической структуры: выдержанного баса и комплекса верхних голосов.

Органый пункт имеет чрезвычайно широкое и многообразное применение в художественной практике. Он бывает не только одnogолосным, но иногда и двухголосным и даже трехголосным. Часто органый пункт применяется в виде повторяющейся мелодической фигуры (фигурированный органый пункт, остинатный бас). Большей частью органый пункт имеет функциональное динамическое значение, иногда же его роль в основном сводится к созданию звукового фона. Иногда органый пункт встречается в виде короткого эпизода, в других случаях он приобретает огромные размеры, распространяясь на большую часть произведения или на все произведение в целом. Умение пользоваться органым пунктом во всех его видах является одной из важнейших сторон композиторской техники.

Пока будет рассмотрен органый пункт лишь применительно к небольшим гармоническим задачам, даваемым на настоящем этапе обучения. В периодах из 8 тактов органый пункт может распространяться на целый такт, в крайнем случае на два такта.

§ 2. Виды органного пункта

Органый пункт обычно бывает на доминанте (доминантный) и на тонике (тонический). На этих ступенях он приводит к расширению в басовом голосе соответствующих функций (D или T), которые воздействуют и на верхние голоса, несмотря на их свободу движения. Таким образом, органые пункты на этих ступенях так или иначе функционально управляют движением верхних голосов.

Следует различать:

- А) Кадансовые органые пункты на D и T.
- Б) Начальный органый пункт на T.



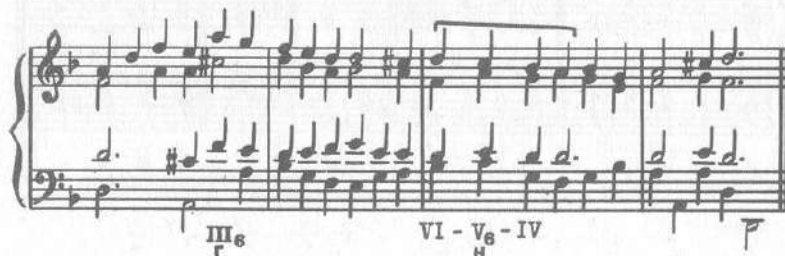
а) Проходящий IV^b_6 между вводными септаккордами.

б) Промежуточный неполный V_7 с пропущенной терцией.

Камбиатное движение мелодии образует такой же неполный

V^b_6 .

в) Камбиата в сопрано.



а) Камбиата в сопрано, образующая V^b_6 .

б) Последование $III^b_6-V-VII_7$ с ходом на увеличенную секунду на доминантовой гармонии.

в) Промежуточное удвоение терции в I^b_6 и гармонизация части восходящего тетрахорда последованием $II^b_6-V_2-I^b_6$.

§ 3. Доминантный органный пункт

Органный пункт на D имеет двойное значение: 1) как расширение действия доминантного аккорда (V или V₇); 2) как расширение действия I⁶₄.

1) В первом случае функциональное значение органный пункта определяется главенством доминантных аккордов в верхних голосах, особенно при возвращении к ним на сильных долях и при их расширении. Большое значение имеет самое начало органный пункта на V или V₇, но он может начаться и с I⁶₄ без последующего подчеркивания его на сильных долях.

Такой органный пункт имеет преимущественно размыкающее значение в гармоническом движении как расширение половинного каданса, и в связи с этим он приобретает большое значение в подходах к новому разделу музыкальных произведений, в частности к репризе.

В небольших построениях (в периодах) такой органный пункт уместен в срединных каденциях.

2) Во втором случае органный пункт приобретает значение расширения действия функционального конфликта $\frac{T}{D}$, которое подчеркивается включением органный пункта на I⁶₄ и возвращением к нему на сильных долях.

Такой органный пункт, напротив, замыкает гармоническое движение и в связи с этим применяется в завершающих разделах произведения как расширение каданса 2-го рода. В гармонических задачах он может быть использован в заключительных кадансах.

§ 4. Кадансовый органный пункт на T

Кадансовый органный пункт на T применяется в конце произведения или его раздела как расширение функции тоники. Такой органный пункт постепенно сдерживает, тормозит гармоническое движение, получившее некоторый (иногда очень большой) «разгон» от предыдущего движения. Иногда тоническому органный пункту предшествует доминантный органный пункт (и именно второго вида), в других случаях он вступает непосредственно после доминанты (реже после субдоминанты).

§ 5. Начальный органный пункт на T

В гармонических задачах следует пользоваться и начальным органный пунктом на T, широко применяемым в художественной практике.

В данном случае гармоническое движение в верхних голосах как бы постепенно раскачивает неподвижно лежащий бас и выводит его из состояния покоя. Тормозящее действие тоники не приво-

дит к успокоению, замыканию движения, но само подчиняется активности верхних голосов.

В данном случае очень важен естественный переход от органный пункта к движению баса.

§ 6. Включение и выключение органный пункта

На первых порах следует ограничиваться простым способом включения и выключения кадансовых органный пунктов — на обычных аккордах, которым свойственны данные функциональные басы.

Обычно органный пункт начинается на сильной доле и оканчивается на слабой доле. При продлении органный пункта более одного такта обычно возникает тенденция к квадратному объединению тактов (2, 4, 8, 12, 16).

Доминантный органный пункт включается и выключается на I⁶₄, V, V₇, III₆; тонический органный пункт — на тоническом трезвучии. При выключении тонического начального органный пункта возможен также мелодический поступенный уход после II₂ (см. пример 392а).

Кадансовый органный пункт должен быть всегда хорошо подготовлен. Тонический органный пункт хорошо подготавливается доминантой (тем более расширенной). Длительный доминантовый органный пункт, особенно с преобладанием I⁶₄, хорошо подготавливается предварительным обыгрыванием доминантного баса субдоминантами, прерванными кадансами и всякого рода обходами каданса, создающими функциональное напряжение.

Кадансовые органный пункты, включаемые неожиданно, без достаточно функциональной подготовки, помещаемые не в соответствующем месте, производят вялое впечатление пассивно лежащего, искусственно задержанного на месте басового тона.

§ 7. Голосоведение

На органный пункте гармония в верхних голосах лишается своей самостоятельной басовой опоры. Поэтому обращения аккордов теряют свое специфическое значение и обычная терминология по отношению к ним может применяться лишь условно.

Аккорды на органный пункте в значительной мере освобождаются от обычной функциональной связи и на первый план выступает их мелодическая связь. Отсюда возникают широкие возможности необычных последований аккордов. Их мелодическая связь особенно выявляется в систематическом комплексном движении — так называемом «ленточном» голосоведении (см. пример 391б, 392б).

В выдержанном общем четырехголосии гармония над органный пунктом излагается трехголосно. При этом некоторые аккорды применяются в неполном виде, и не только в силу необходимости (септаккорды), но и в интересах голосоведения и прозрачного зву-

чания (трезвучия). В трезвучиях могут допускаться ненормативные удвоения (терции, квинты), может пропускаться квинта, в септаккордах — квинта или терция. Органный пункт может дополнять звучание отдельных аккордов. Например, трезвучие VII ступени на доминантном органном пункте образует V_7 , трезвучие II ступени на тоническом органном пункте образует II_2 . Однако в таких случаях не требуется обычного разрешения диссонансов.

§ 8. Гармонические задачи

391

а) +3

б)

- а) Удвоение терции в I.
 б) Комплексное (ленточное) движение верхних голосов на органном пункте.
 в) Скачки в соединениях $V_4 - I_6 - VI$.

392

а)

(II₂)

а) б)

- а) Уход от начального органного пункта через II_2 .
 б) Ненормативное удвоение и комплексное движение голосов.
 в) Два скачка в соединении $V_5 - I$.

Глава 32

ВТОРОСТЕПЕННЫЕ СЕПТАККОРДЫ

§ 1. Общая характеристика септаккордов

Терцовый ряд септаккордов обнаруживает их ладовый состав (393).

В миноре имеются три вида септаккордов:

- 1) Септаккорды гармонического минора (гармонические), являющиеся наиболее характерными для данной ладотональности;
- 2) септаккорды натурального минора (натуральные), приобретающие модуляционное значение (особенно VII_7);
- 3) септаккорды мелодического минора (мелодические), применяемые в особых случаях плавного голосоведения (см. пример 397, 398 и др.).

В септаккордах V, II и VII ступеней, рассмотренных ранее, септима не вносит ладового противоречия и в качестве диссонанса усиливает ладовую напряженность аккордов. Эти септаккорды имеют первостепенное функциональное значение (главные септаккорды). В остальных септаккордах (IV, VI, I и III ступеней), напротив, септима в той или иной мере вносит ладовое противоречие, что приводит к функциональному смещению аккордов (§ 2—5).

393

Мм Т Mb D

VI₇ I₇ III₇ V₇ VII₇

II₇ IV₇

Т Mb D

Мм I₇ III₇ V₇ VII₇

II₇ IV₇ IV₇ VI₇ VI₇

Септаккорды IV, VI, I и III ступеней имеют лишь второстепенное значение в ладогармонической системе. Они встречаются в музыке значительно реже, и в большинстве случаев не в качестве самостоятельных функциональных средств, а в виде мелодически усложненных гармонических сочетаний или в своем особом красочном значении.

Второстепенные септаккорды легче всего усваиваются в нисходящих секвенциях. Нисходящая секвенция в миноре, спускаясь по натуральному тетраходу, в некоторых звеньях образует совершенно определенные модуляционные обороты параллельного мажора, подчеркнутые характерными для него септаккордами. Сохранение в середине секвенции вводного тона (с хроматическими ходами) придерживает ее в основной тональности (см. примеры 400—406). Без этого только начало и конец секвенции определяют основную тональность, вся же середина секвенции обрисовывает параллельный мажор. Без секвенций второстепенные септаккорды наиболее употребительны в основном виде и в виде секундаккордов. Они и будут рассмотрены в первую очередь (§ 1—5).

§ 2. Септаккорд IV ступени

Среди второстепенных септаккордов выделяется IV₇, весьма приближающийся к типу первостепенных септаккордов. Септима (ми) является ладовым устоем, характерным для тоники, и не входит в группу субдоминантных трезвучий (Вв., гл. 4, § 5).

Она противоречит субдоминантному трезвучию, лежащему в основе IV₇, но ее естественное разрешение образует II⁶₅ — наиболее ярко выраженную субдоминанту. Таким образом, IV₇ приобретает значение мелодически усложненного мелодизированного II⁶₅ и в качестве такового чаще всего применяется в музыке.

Септима может быть проходящей или задержанной.

Наиболее типична подготовка IV₂ посредством проходящей септимы в басу (394б). Соответственно этому IV₇ в основном виде наиболее естественно подготавливается поступенным нисходящим движением баса от М_н, образующим промежуточный VI₂ (394а). Подобная подготовка весьма характерна и для всех второстепенных септаккордов.

Основные соединения

$$\begin{array}{l} \text{VI, VI}_2, \text{IV, I, I}_6, \text{I}_6 \} \text{IV}_7 \text{ } \{ \text{II}_6^6, \text{VII}_4^4, \text{V}_2, \text{V} \\ \text{IV, I}_6, \text{I}_6 \} \text{IV}_2 \text{ } \{ \text{II}_7, \text{II}, \text{VII}_5^5, \text{V}_3 \end{array}$$

Восходящий тетраход минора гармонизуется и с применением IV₇ и IV₂ (395).

Особое значение приобретает и весьма употребителен IV₇ в альтерированном виде (см. часть 2).

394 а)

VI - VI₂ - IV₇ - II₆₅ IV - IV₇ - VII₄₃ I - IV₇ - V₂ I₆ - IV₇ - V

б)

IV - IV₂ - II₇ IV₂ - II I₆ - IV₂ - VII₆₅ IV₂ - V₄₃

395.

IV₇ - V₂ IV₂ - VII₆

§ 3. Септаккорд VI ступени

VI₇ более употребителен в миноре, чаще всего с задержанной септимой и с разрешением в II⁶₅ (396).

Особое внимание следует обратить также на прерванный каданс, в котором неполный V₇ связывается с VI₇ абсолютно плавным голосоведением (396 б).

Основные соединения

I, I₂, VI, I⁶₅, V₇ } VI₇ { II⁶₂, IV⁶₅, VII₂
VI } VI₂ { IV₇, IV, II₆, II⁶₅

396 а)

I - I₂ - VI₇ - II₄₃ VI - VI₇ - IV₆₅

б)

I₆ - VI₇ V₇ - VI₇ - VII₂

в)

VI - VI₂ - IV₇ VI₂ - IV VI₂(II₆)II₆₅

Мелодический VI₇ минора дает новые возможности гармонизации восходящего тетрахорда. В соединении VI₇-V⁶₅ обязателен при этом квартовый скачок (397 а), в соединении VI₇-VII₂ образуется вполне приемлемое переченье (397 б). При поступенном нисходящем движении баса допускается последование VI₇-II⁶₅ с хроматизмом (397 в).

397 а) б) в)

V₇ - VI₇ - V₆₅ I₂ - VI₇ - VII₂ I - I₂ - VI₇ - II₄₃

§ 4. Септаккорд I ступени

В I₇ мажора возникает особенно резкое противоречие между лежащим в его основе тоническим трезвучием и септимой — вводным тоном. В миноре употребляется септаккорд с малой (натуральной) септимой, в котором противоречие значительно смягчается. Наиболее употребителен данный септаккорд в виде I₂ с проходящей, реже задержанной септимой (398).

Основные соединения

I, V₆, V⁶₅ } I₂ { VI, II⁶₅, IV₆, VI₇ (VI₇)_M

398 а) *pp.*

I - I₂ - VI - VI₂ - IV - IV₂ I - I₂ - II₄₃

б) в)

V₆ - I₂ - IV₆ - V₆₅ - I₂ - VI₇ - II₄₃

Последование I-I₂-VI-VI₂-IV-IV₂-II₇-V₇-I представляет собой расширенный канон с проходящими секундакордами (398 а).

В последовании V₆ (V⁶₅) — I₂ минора септима, вместо задержания, оказывается хроматической проходящей (398 б). Хроматический ход распространяется и дальше, захватывая соединение VI₇-II⁶₅, что весьма характерно для полного минора (398 в). К такого рода хроматизму можно прибегать в секвенциях (см. примеры 400—403, 406).

§ 5. Септаккорд III ступени

III₇ является наиболее нейтральным в функциональном отношении, так как терцовый тон лада (характерный для тонической группы трезвучий) (Вз., гл. 4, § 5) лежит в его основе и явно противоречит доминантовому трезвучию, образуемому в верхних голосах. В миноре III₇ звучит более определенно как двойное задержание доминанты на I₆ и приобретает особую красочность благодаря лежащему в его основе увеличенному трезвучию. Приготовление и разрешение задержания наиболее естественно проводится в последовании V₂-III₇-I₆ (399).



§ 6. Соединение септаккордов между собой

В предыдущих параграфах были указаны основные соединения септаккордов с трезвучиями и между собой. Ранее, в секвенциях, встречались разрешения второстепенных септаккордов по образцам V_7-I , V_7-VI (гл. 17, § 9, примеры 246, 247), V_6-I , V_4-I , V_2-I_8 (гл. 18, § 5, пример 264), с квартово-квинтовым соединением септаккордов (гл. 21, § 11, примеры 297, 298). Остается рассмотреть некоторые общие принципы соединений.

Очень естественны плавные секундовые переходы от одного септаккорда к другому — до тех пор, пока не наступит возможность разрешения какого-либо первостепенного септаккорда в соответствии с его функциональным значением.

Секундовым движением голосов септаккорды связываются между собой тремя способами:

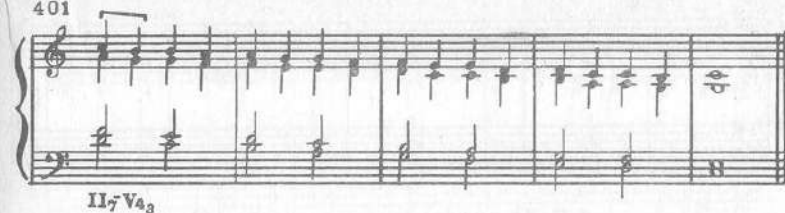
- 1) С движением одной лишь септималь, по образцу VII_7-V_6 (400).



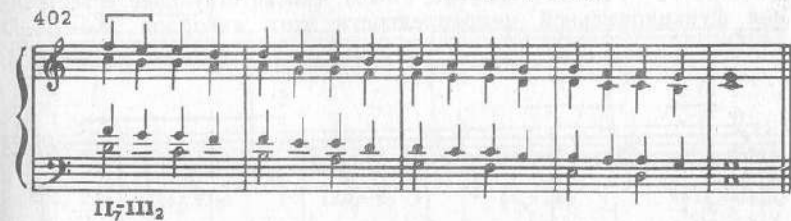
ВОЗМОЖНО



- 2) С движением двух тонов, по образцу II_7-V_4 (401). В секвенциях такое последование наиболее употребительно.

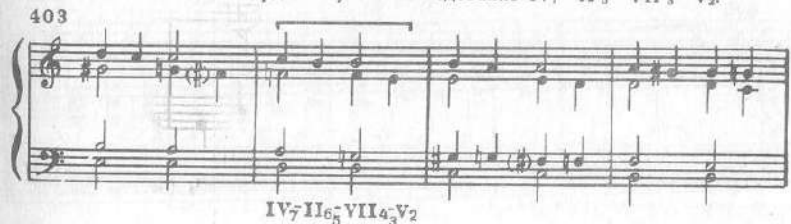


- 3) С движением трех тонов — при условии, что септима находится ниже терции (иначе образуются параллельные трезвучия) (402).



При разрешении одной септималь меняются обращения септаккордов в порядке: $7-6_3-4_3-2-7$ и т. д.

Такое чередование может образовать секвенцию с мотивом из четырех аккордов. В функциональном отношении наиболее характерным образцом этой мелодической связи септаккордов служит последование $IV_7-II_6-VII_4-V_2$.





§ 7. Проходящая септима в басу

Как было указано в § 1, второстепенные септаккорды наиболее естественно образуются в виде секундаккордов посредством проходящей септимы в басу, по образцу последовательностей $V-V_2, II-II_2$.

При наибольшей гармонической связанности аккордов, с движением одной лишь септимы, образуется естественное последование $II-II_2-VII_7-V_6^3-I$ (404a).

В секвенции, построенной на таком мотиве, выделяется последование $VI-VI_2-IV_7-II_6^3-V$ (404б), соответствующее естественной функциональной направленности этих аккордов M_n-S-D (404).



§ 8. Задержанная септима в басу

Секундаккорды естественно подготавливаются задержанием септимы в басу по образцу последования II_6-V_2 (405a). Секвенция, основанная на данном мотиве, образует уже известное нам разрешение секундаккордов по образцу V_2-I_6 (405б).



§ 9. Проходящий терцквартаккорд

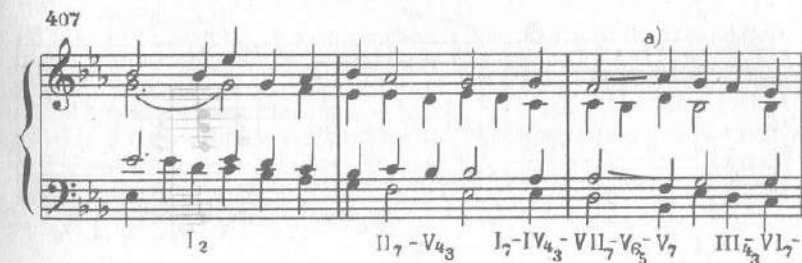
Следует особое внимание обратить на проходящий терцквартаккорд, естественно образующийся в движении от трезвучия с удвоенной терцией $+3$

$I-III_4-VI_7$.

Секвенция, построенная на этом мотиве, показывает образование терцквартаккордов всех ступеней и, кроме того, разрешение септаккордов в трезвучия по ранее известным нам образцам V_7-VI (406 а) или VII_7-I (406 б).



§ 10. Гармонические задачи



6) 

- II₄₃ I₂ VI₇ IV₆ V₇ VI₂ IV₇ V₂ I₆₅

VI₄₃ II₇ II₄₃ II₄₃ V₇

В примерах 407 и 408 движение голосов образует главные и второстепенные септаккорды, часто приобретающие промежуточное мелодическое значение.

- а) Перемещение септималь в V₇.
 б) Небольшой органнй пункт на D с «ленточным» движением верхних голосов.
 в) В крайних голосах вполне допустимое параллельное движение ув. 5 → ч. 5 (ув. 5 энгармонически равна м. 6).
 г) Промежуточный неполный IV₇, с пропущенной квинтой.

408 

III₆ - V₂ III₇ IV₂ - V₄₃ V₆₅ - I₂ - II₄₃

III₆ - V₂ III₇ I₆₅ - VI₂ - IV₂ - V₄₃

д) 

V₁₅ V₆₅ - I₂ IV₆₅ II₄₃

Второе предложение представляет собой несколько усложненный вариант первого предложения.

а) Двойное задержание в сопрано и альте образует III₇ (см. пример 399).

б) Последование V₆₅—I₂ с хроматизмом в басу.

в) Органный пункт на D.

г) Такое же, как во 2-м такте, двойное задержание, образующее III₇. Более оживленное движение голосов образует промежуточные I₆₅—VI₂.

д) Вместо непосредственного соединения V₆₅—I₂ (как в 3-м такте), двойное задержание в сопрано и альте образует промежуточный V₆₅, разрешающийся в I₂.

Глава 33

СЕКВЕНЦИИ

§ 1. Виды секвенций

Первоначальное представление о секвенциях было дано в гл. 11. Виды секвенций различаются по следующим признакам:

- По направлению движения: 1) нисходящая, 2) восходящая.
- По интервалу перемещения звеньев: секундовая, терцовая, квартовая, квинтовая.
- По количеству аккордов в звене: двухчленная, трехчленная, четырехчленная.
- По тональному признаку: 1) тональная, 2) модулирующая.
- По выдержанности мотива: 1) строгая (точная), 2) свободная (неточная).

Раньше были показаны секвенции только тональные, строгие, секундовые нисходящие с двухчленными звеньями (примеры 169—172, 209, 246, 247, 264, 297, 298, 355, 401, 402), с трехчленными (пример 406) и с четырехчленными (примеры 400, 403, 404).

§ 2. Интервалика и направление секвенций

Звенья секвенции обычно перемещаются по определенному интервалу в определенном направлении — вниз или вверх. Секвенция остается выдержанной, если происходит лишь частичное изменение интервала, например б. секунда сменяется м. секундой, б. терция — м. терцией, ч. кварта — ув. квартой. Встречаются в музыке и невыдержанные секвенции с коренным изменением интервала перемещения.

Нисходящие секвенции обычно ведут к снижению напряжения (успокоению), восходящие секвенции — к усилению напряжения. Это качество особенно свойственно секундовым секвенциям, наиболее употребительным в музыкальной литературе.

Часто применяются также восходящие квартовые секвенции, особенно активные по своему характеру вследствие того, что передвижение на кварту является утвердительным интонационным ходом (D—T). Подобное значение имеет и нисходящая квинтовая секвенция, представляющая собой такое же перемещение (D—T).

Напротив, восходящая квинтовая (или нисходящая квартовая) секвенция основана на вопросительном интонационном ходе (T—D) и поэтому обычно ведет к ослаблению напряжения (см. пример 416). Терцовое перемещение звеньев встречается почти исключительно в модулирующих секвенциях и преимущественно как повторение мотива в параллельной тональности.

§ 3. Тональные секвенции

В тональной секвенции мотив повторяется в пределах одной и той же тональности, но на других ступенях лада. Соответственно данному ладу интервалика мотива в некоторых моментах частично изменяется: большие интервалы (секунды, терции) заменяются малыми и наоборот; чистые интервалы заменяются уменьшенными или увеличенными.

Гармонические соотношения в мотиве частично меняются в каждом звене, даже при точном сохранении тех же интервалов: здесь не сохраняются основные функциональные соотношения аккордов, но им уподобляются и их заменяют переменные функциональные соотношения. Таким образом, в тональной секвенции возникают основные и переменные функциональные соотношения всевозможных трезвучий (гл. 11; гл. 14, § 7), септаккордов (гл. 17, § 9; гл. 18, § 5; гл. 21, § 11) и нонаккордов (гл. 27, § 7).

§ 4. Модулирующие секвенции

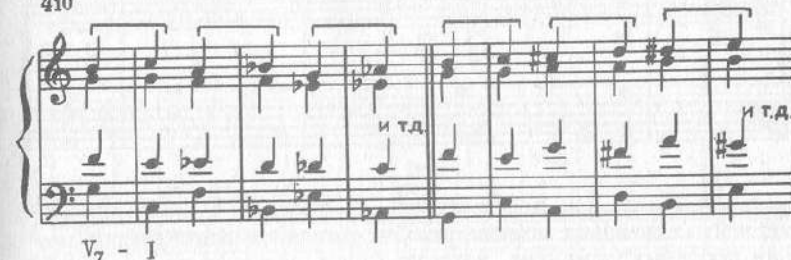
В модулирующей секвенции, в отличие от тональной, мотив повторяется на тех же ступенях лада, но в других тональностях. Поэтому и интервалика мотива и гармонические соотношения могут сохраняться в точности.

Для упражнений на фортепиано можно применять секвенции, систематически выдержанные по малым секундам (409) или большим секундам (410).

409

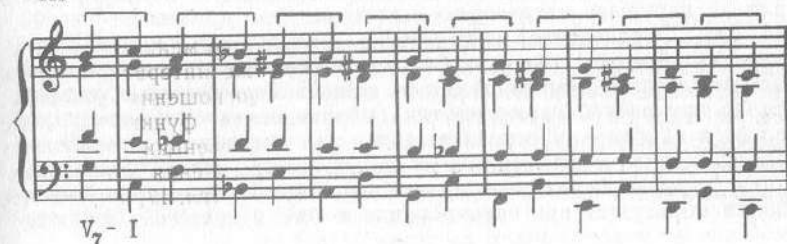


410



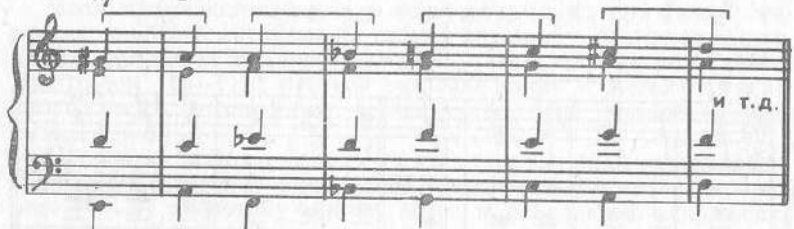
Однако предпочтительно пользоваться секвенцией, в которой происходят модуляции в ближайшие тональности (1-й степени родства) с включением (вместо уменьшенного трезвучия) более отдаленной тональности с разницей на 2 знака в сторону бемолей (411—413).

411



V₇ - I

413

V₇ - IV₇ - I

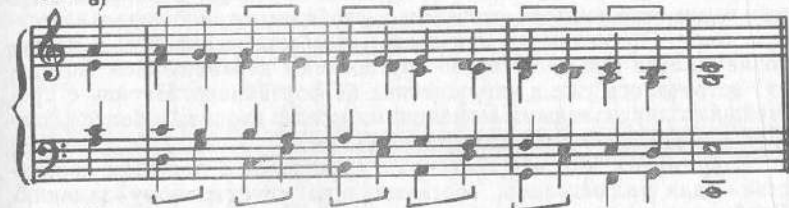
В этих секвенциях модулирующие доминанты приобретают значение побочных доминант, которые будут рассматриваться особо (см. часть 2 настоящего учебника).

§ 5. Строгие и свободные секвенции

В строгой (точной) секвенции в последующих звеньях сохраняется полная или почти полная аналогия мелодического и гармонического строения мотива (414а). Незначительное изменение детали не нарушает «строгости» секвенции (см. примеры 400—403, 405, 406). Определенное существенное отступление от указанной аналогии образует уже свободную (неточную) секвенцию. В данном случае может сохраняться только мелодический рисунок мотива при разной гармонизации (мелодическая секвенция), что является наиболее употребительным, или соблюдаться аналогия гармонических соотношений при варьировании мелодического рисунка (гармоническая секвенция, 414б). Еще более свободная секвенция образуется при варьировании и того и другого с соблюдением все же определенного сходства (414в).

При отдаленном сходстве можно говорить уже не о секвентном, а о секвенцеобразном движении. В модулирующих секвенциях создается больше возможностей проведения мотива в аналогичной гармонизации, в тональных же секвенциях обычно происходит некоторое отступление от этой аналогии (см. примеры 415, 416) (414).

414 а)



б)



в)



§ 6. Секвенции в музыкальных произведениях

В музыкальных произведениях секвенции имеют большое значение. В качестве видоизмененного повторения мотивных образований они, при сохранении определенного единства, вносят разнообразие в развитие музыкального материала. Большую роль играют секвенции в динамике развития, особенно в подходах к кульминации. Перемещение развернутого мотива на секунду или на кварту вверх уже может создать большое напряжение. Одно перемещение мотива вызывает ожидание и последующего перемещения, поэтому секвенция обычно содержит не менее трех звеньев.

Большое количество перемещений может привести к однообразию, статичности, вялости развития. Но в особых случаях масштаб секвенций (модулирующих, свободных) достигает огромных размеров (у И. С. Баха, П. Чайковского и др.).

При анализе музыкальных произведений на секвентное развитие следует обращать особое внимание.

§ 7. Секвенции в гармонических задачах

В гармонических задачах, особенно собственного сочинения, следует пользоваться, наряду с другими приемами развития, и тональными секвенциями, строгими и свободными, соблюдая известную меру. Применяются при этом и необычные аккорды и последования, если они естественно обусловлены перемещением мотива, что встречалось уже в упражнениях на фортепиано. Наряду с простейшими двухчленными секвенциями можно вводить и более сложные, с трех- и четырехчленными звеньями.

В примерах 415, 416 секвенции применены в большом количестве — для иллюстрации, соответственно специальному заданию. Вообще же ими следует пользоваться более умеренно, по мере надобности, преимущественно в конце построения.

415

а) б) в)

г) д) е)

VI - III₆ - II₆ VII₆ - II₂ - V₆

II₆ - V I₆ - IV VII₆ - III VI₆ - II D IV₆ - I

Во 2-м и 3-м тактах проводится свободная четырехчленная секвенция, состоящая из двух звеньев с выдержанным мотивом в сопрано, но с разной гармонизацией.

В 5-м и 6-м тактах использована совершенно точная, строгая секвенция, состоящая из четырех двухчленных звеньев. Первоначальным мотивом ее служит обычное последование II₆—V.

а) Удвоение терции и пропуск квинты в трезвучии I дает возможность более спокойного (размеренного) движения средних го-

лосов. Благодаря этому мелодия более выделяется как солирующий «поющий» голос.

б) Последование VI—III₆—II₆ с удвоением квинты в III₆.

в) Последование VII₆—II₂—V₆, в котором II₂ приобретает мелодически проходящее значение.

г) I₆ с утроенной квинтой и пропущенным основным тоном. Органный пункт на D.

д) Проходящая в альте и задержание в теноре образуют промежуточный IV₆, разрешающийся в T.

416

а) б) в) г) д) е)

V₂ - VI₆ - VII₆ II₆ - I₆ - II₆ - V₆ IV₆ - I

В 1-м и 2-м тактах на начальном тоническом органном пункте (до первой половины 2-го такта) проводится в верхних голосах строгая секвенция, состоящая из четырех двухчленных звеньев. Подобная секвенция повторяется в 5-м такте, но с двумя звеньями и с движением баса (при незначительном отступлении тенор остается на месте).

В 3-м и 4-м тактах проводится нисходящая квартовая секвенция, состоящая из двух четырехчленных звеньев — это уже более сложный случай. Во втором звене ход на ч. 4 заменяется ходом на ув. 4, соответственно данному ладу. Несмотря на некоторое отступление от аналогии в голосоведении и гармонизации, данную секвенцию следует считать строгой.

а) Гармонизация восходящего тетрахорда последованием V₂—VI₆—VII₆.

б) Квартовый скачок в сопрано от проходящего I₆ к II₆.

в) V₆ с задержанием ноты.

г) Такой же, как в примере 415д, промежуточный IV₆, но с задержанием и в альте.

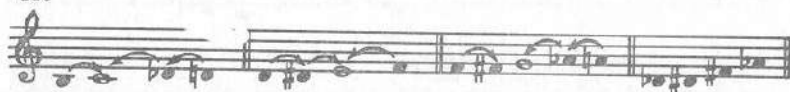
ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ В МАЖОРЕ

§ 1. Система ладовых альтераций в мажоре

Ладовая альтерация представляет собой такое повышение или понижение неустойчивых тонов лада, которое усиливает, обостряет их тяготение в пределах данной тональности, не приводя к модуляции. Понижение VI ступени, образующее гармонический мажор, относится именно к ладовой альтерации (ч. I, гл. 28).

Любой неустой, отстоящий от соседнего устоя на большую секунду, может при разрешении альтерироваться (417).

417



На этой основе образуется большое количество альтерированных аккордов (418).

418 а)



Раньше вошли в употребление и получили широкое распространение разного рода альтерированные субдоминанты в обращениях, определяемых разрешением баса в доминанту (418а).

В доминанте возможно повышение и понижение квинты (418б). Хроматические ходы, соответствующие обострению тяготения, наиболее естественны, но не являются обязательным (см. примеры 419, 420).

Субдоминантные альтерированные аккорды по своей структуре в большинстве случаев совпадают с доминантными септаккордами (VII₇ и V₇), иногда при энгармоническом приравнении тонов (ре # = ми б). Однако они сохраняют свое субдоминантное значение, особенно при разрешении в I₆, подчеркивающий непосредственное подчинение их ладовому центру.

Хроматика и обострение тяготения придают альтерированным аккордам не только особую ладовую напряженность, но и особую красочность. В связи с этим, во избежание вычурности, преувели-

ченной красочности гармонического звучания, альтерированными аккордами следует пользоваться осторожно, в меру, преимущественно в срединной и заключительной каденциях.

§ 2. Уменьшенный субдоминантный септаккорд

Из альтерированных субдоминант наиболее употребительны уменьшенные II₆ и II₄. Уменьшенный субдоминантный септаккорд образуется при двойной альтерации — повышении терции и основного тона.

Основные соединения

$$\begin{matrix} \text{II}_6^{\flat}, \text{II}_6 \\ \text{IV}, \text{IV}_6, \text{VI}, \text{I} \end{matrix} \left\{ \begin{matrix} +\frac{7}{8} \\ +\frac{7}{8} \end{matrix} \right\} \begin{matrix} \text{I}_6^{\sharp} \\ \text{II}_6^{\flat} \end{matrix}$$

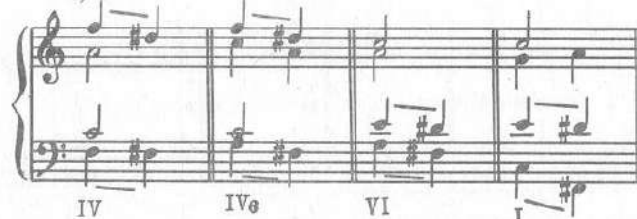
419 а)



П65

П6

б)



IV

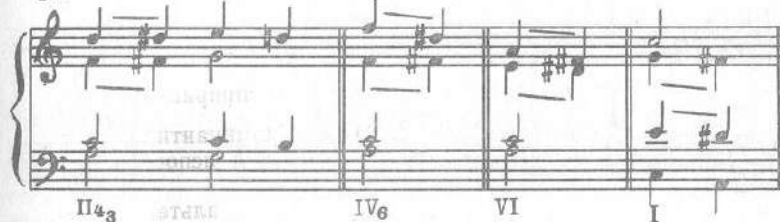
IV6

VI

I

$$\begin{matrix} \text{II}_3^{\flat}, \text{IV}_6 \\ \text{VI}, \text{I} \end{matrix} \left\{ \begin{matrix} +\frac{7}{8} \\ +\frac{7}{8} \end{matrix} \right\} \begin{matrix} \text{I}_6^{\sharp} \\ \text{II}_3^{\flat} \end{matrix}$$

420



П43

IV6

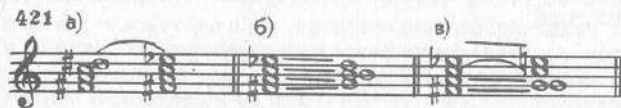
VI

I

Следует обратить особое внимание на то, что в музыкальной литературе уменьшенный субдоминантный септаккорд обычно нотруется несколько иначе: повышение II ступени (ре #) заменяется понижением III ступени (ми б) (421 а).

Таким образом, он энгармонически приравнивается вводному уменьшенному септаккорду тональности доминанты и приобретает значение побочной (двойной) доминанты, в которой малая септима (ми б) тяготеет в квинту доминантного трезвучия (421 б) (гл. 10, § 3).

Однако при разрешении уменьшенного септаккорда в I⁶ в терцовый тон лада тяготеет повышенная II ступень (ре #), а не пониженная III ступень лада (ми б). В художественной практике не зафиксировалось это функциональное различие энгармонически равных аккордов и установилось одинаковое их нотирование (посредством понижения терцового тона) и в тех случаях, когда альтерированный неустой (ре #) явно разрешается в терцовый устой (ми) (421 в).



§ 3. Септаккорд IV ступени с повышенным основным тоном

Повышение основного тона IV₇ образует полууменьшенный септаккорд. Он употребителен в двух видах: IV₇⁺⁸ и IV₆⁺⁸.

Основные соединения

$$IV, II_5, II_5^b \left\{ \begin{array}{l} VI, I \\ VI, I \end{array} \right\} IV_7^{+8} \left\{ \begin{array}{l} I_4 \\ I_4 \end{array} \right.$$



$$IV_6, II_4^b \left\{ \begin{array}{l} VI, I \\ VI, I \end{array} \right\} IV_6^{+8} \left\{ \begin{array}{l} I_4 \\ I_4 \end{array} \right.$$



Примечание. При разрешении в доминанту, этот аккорд приобретает переменное функциональное значение побочной доминанты и в качестве таковой будет рассматриваться в дальнейшей (гл. 10, § 2).

§ 4. Гармонические задачи

424



Глава 2

ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ В МИНОРЕ

§ 1. Система ладовых альтераций в миноре

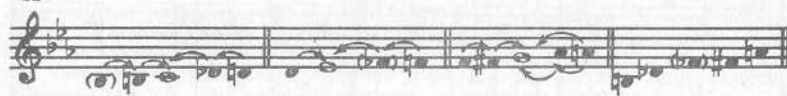
Повышение VII ступени, образующее вводный тон и превращающее натуральный минор в гармонический, является ладовой альтерацией, аналогичной понижению VI ступени мажора (гл. 1, § 1). В миноре, так же как и в мажоре, может понижаться II ступень и повышаться IV.

Основное отличие минора от мажора — в тяготении к терцовому тону лада: отсутствует повышение II ступени (ре #), но возможно понижение IV ступени (фа б). Однако последнее применяется очень редко, в особых случаях, так как пониженная IV ступень звучит как энгармонически равный ей терцовый тон одноименного мажора (фа б = ми #).

В миноре имеется дополнительная альтерация особого порядка: повышение VI ступени, не обусловленное мелодической связью с вводным тоном и разрешающееся в квинтовый устой. Эта альтерация, образующая дорийскую сексту, применяется только при одновременном повышении IV ступени и вызвана необходимостью получить уменьшенный септаккорд. Она употребляется преимущественно в средних голосах, иногда в басу, редко в верхнем голосе.

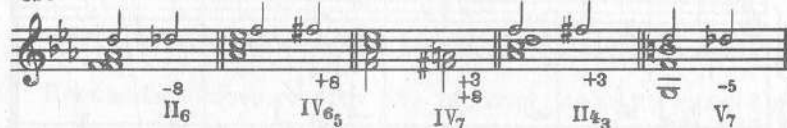
Полностью система ладовых альтераций представляется в следующем виде (425):

425



Альтерированные аккорды минора тождественны с аккордами мажора или энгармонически им равны (426).

426



§ 2. Неаполитанский секстаккорд

Неаполитанским называется Π_6 с пониженным основным тоном, имеющий особое обозначение: Π_6^1 . Благодаря этому понижению, образующему фригийскую секунду, Π_6 приобретает своеобразный суровый колорит звучания.

Π_6 употребляется (как и Π_6) почти исключительно в мелодическом положении основного тона или терции. Обычно удваивается терция, но возможно удвоение альтерированного основного тона (см. примеры 427в, 430).

Основные соединения

$I, I_6, IV, \Pi_6, VI \mid \Pi_6^1 \mid I_6^1, V, V_7, V_2, VII_4^3, \Pi_6^5 (V_9)$

427



¹ Данное название установилось благодаря тому, что этот аккорд впервые был введен в музыкальную практику композиторами неаполитанской школы XVI века.



В данных соединениях надо иметь в виду следующее:

а) Параллельные квинты между тенором и альтом вполне допустимы.

б) В соединении с доминантой образуется характерный ход на уменьшенную терцию, требующий разрешения в тонический устой. Перечень (*re-b-si, fa-re*) вполне естественно и хорошо звучит (ч. I, Вв., гл. 6, § 5).

в) В последовании $VI-\Pi_6$ выявляются переменные функции: $c-moll VI-\Pi_6=As-dur I-IV_6=Des-dur V-I_6$.

§ 3. Уменьшенный субдоминантный септаккорд

Для минора особенно характерен уменьшенный септаккорд IV ступени, образующийся при повышении терции и

основного тона: IV_7 . Повышенная VI ступень лада в данном случае не связывается с вводным тоном, но разрешается в V ступень лада (§ 1). Эта дорийская секста очень часто встречается в средних голосах, несколько реже в басу. В верхнем голосе подчеркивается противоречие дорийской сексты нормальной ладовой структуре и поэтому применяется она в исключительных случаях, в качестве особого выразительного эффекта.

Уменьшенный субдоминантный септаккорд в миноре служит обычно средством драматизации каданса.

Основные соединения

$\Pi_6^5, \Pi_6, IV, VII_4^3, \Pi_6^1 \mid IV_7^1 \mid I_6^1$

428



ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ

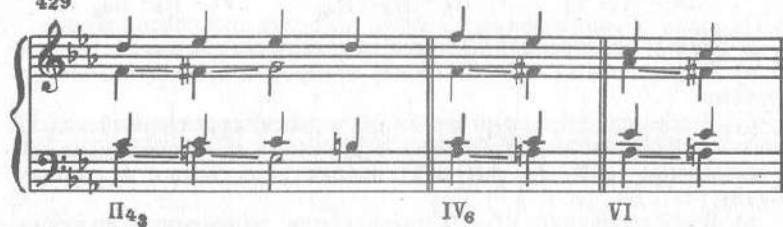
(продолжение)

Для Бетховена особенно характерны последования $\text{VII}_3^{+8} - \text{IV}_7^{+3}$ и $\text{II}_6^{+3} - \text{IV}_7^{+3}$, создающие весьма напряженную подготовку I_6^4 .

Употребительно также первое обращение:

$\text{II}_3^{+8}, \text{IV}_6^{+8}, \text{VI} \mid \text{IV}_5^{+8} \mid \text{I}_6^4$

429



Так же как и в мажоре, этот уменьшенный септаккорд при разрешении в доминанту приобретает значение двойной доминанты (VII_7), которая будет рассматриваться в дальнейшем (гл. 10).

§ 4. Гармонические задачи

430

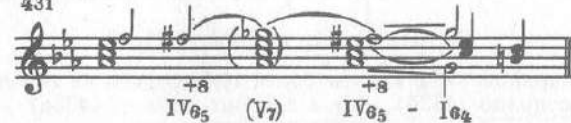


§ 1. Ложный доминантсептаккорд в миноре

В миноре IV_5^{+8} с повышенным основным тоном — с увеличенной секстой (IV_5^{+8}) — энгармонически равен доминантсептаккорду тональности, отстоящей на малую секунду выше¹.

Однако с такой альтерацией IV_5^{+8} остается субдоминантным, что особенно подчеркивается при разрешении его в I_6^4 (431).

431

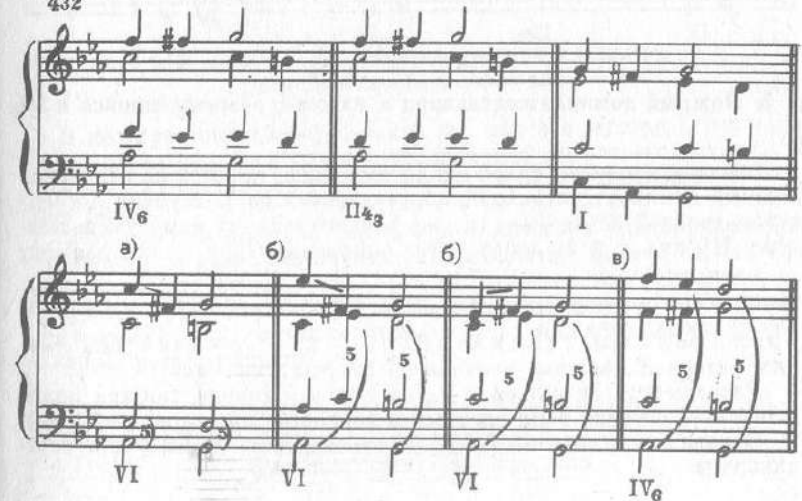


IV_5^{+8} принадлежит к числу так называемых ложных доминантсептаккордов.

Основные соединения

$\text{IV}_6, \text{II}_3, \text{I}, \text{VI} \mid \text{IV}_5^{+8} \mid \text{I}_6^4, \text{V}$

432



¹ Это равенство служит средством энгармонических модуляций (гл. 25, § 2).

Соединение VI—IV⁺⁸₆ естественно с любыми ходами к повышенной IV ступени лада — на уменьшенную квинту, увеличенную секунду и пр. (см. пример 432а, б).

При разрешении в доминанту образуются так называемые «моцартовские» параллельные квинты с малосекундовыми ходами голосов. Эти квинты занимают особое положение в музыке: они допускаются даже на расстоянии больше октавы и не только в смежных голосах (432а), но и между басом и альтом (432б). Их следует избегать только в крайних голосах (432в).

Такая же альтерация IV₇ в его основном виде образует по звучанию доминантовый секундаккорд.

Основные соединения

$$IV, II^{\sharp}_5, II_6, II_6, I \quad \left. \begin{array}{c} +8 \\ +3 \\ r \end{array} \right\} IV_7 \quad \left. \begin{array}{c} +8 \\ +3 \\ r \end{array} \right\} I^{\sharp}_4, V$$

Здесь параллельные квинты более эффективны не только между альтом и сопрано (433б), но и в средних голосах (433а).

433

IV II₆₅ II₆ I

§ 2. Ложный доминантсептаккорд в мажоре, разрешающийся в I[♭]₄

В мажоре имеется такой же по звучанию, но иной по структуре ложный доминантсептаккорд, образующийся на II ступени посредством тройной альтерации: к уже рассмотренному нами уменьшенному II[♭]₃ (гл. 1, § 2) добавляется понижение квинты, как элемент

гармонического мажора — II[♭]₃. Этот аккорд называется дважды увеличенным терцквартаккордом, так как в нем имеется интервал дважды увеличенной кварты (ля[♭]—ре[♯]).

Разрешается он только в I[♭]₄, но не в доминанту, так как повышенная II ступень явно тяготеет в терцовый тон лада (ре[♯]—ми).

Основные соединения подобны соединениям предыдущих септаккордов:

$$II^{\flat}_3, IV_6, I, VI \quad \left. \begin{array}{c} +8 \\ +3 \\ r \end{array} \right\} II^{\flat}_3 \quad \left. \begin{array}{c} +8 \\ +3 \\ r \end{array} \right\} I^{\flat}_4$$

434

II₄₋₃ II₄₋₃ I₆₄ IV₆ I VI

Первое обращение энгармонически равно V₂ (в Des-dur).

$$IV, II^{\sharp}_5, II_6, I \quad \left. \begin{array}{c} +8 \\ +3 \\ r \end{array} \right\} II^{\sharp}_5 \quad \left. \begin{array}{c} +8 \\ +3 \\ r \end{array} \right\} I^{\sharp}_4$$

435

IV II₆₅ II₆ I

§ 3. Ложный доминантсептаккорд в мажоре, разрешающийся в доминанту

В мажоре употребляется такой же, как и в миноре, ложный доминантсептаккорд (увеличенный квинтсектаккорд) с понижением III ступени (ми[♭]), а не с повышением II ступени (ре[♯]).

Этот ложный доминантсептаккорд в качестве альтерированной субдоминанты разрешается именно в доминанту, но не в I[♭]₄, так как пониженный терцовый устой (ми[♭]) мелодически направлен во II ступень лада (ми[♭]—ре), а не в диатоническую III ступень (ми[♭]—ми[♯]) (436). Этим он отличается от ложного доминантсептаккорда, рассмотренного в § 2.

436

IV₆₅ I₆₅

Понижение терцового устоя (*mi b*) не входит в систему ладовых альтераций (гл. 1, § 1), являясь элементом одноименного минора.

Данный ложный доминантсептаккорд обозначается по своей основной принадлежности одноименному минору, откуда он и перенесен в мажор: $\overset{+3}{\overset{+8}{\text{IV}}}_5^m, \overset{+3}{\overset{+8}{\text{IV}}}_7^m$.

Основные соединения такие же, как в миноре:

437 $\text{IV}_6, \text{II}_3^4, \text{I (VI)} \overset{+3}{\overset{+8}{\text{IV}}}_5^m \{ \text{V} \}$ а)

IV₆ II₃⁴ I VI

С параллельными квинтами следует обращаться так же, как в миноре. Допустимы параллельные квинты и в соединении с медиантой (437а).

438 $\text{IV}, \text{II}_6^5, \text{II}_6, \text{I} \} \overset{+3}{\overset{+8}{\text{IV}}}_7^m \{ \text{V} \}$

IV II₆⁵ II₆ I

§ 4. Энгармонизм ложных доминантсептаккордов

В предыдущих параграфах указано, что двойное разрешение ложного доминантсептаккорда в мажоре подразумевает и двойную структуру: в зависимости от разрешения в доминанту и в I^6 , образуются два разных по структуре, но энгармонически равных альтерированных септаккорда.

Эта дифференциация обычно не принимается во внимание, и ложный доминантсептаккорд второго вида ($\overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_3^r$) нотируется как ложный доминантсептаккорд первого вида ($\overset{+3}{\overset{+8}{\text{IV}}}_5^m$) (гл. 3, § 3). В ма-

жоре эти ложные доминантсептаккорды звучат особенно красочно и напряженно благодаря тройной альтерации, образующей по звучанию доминанту далекой тональности.

§ 5. Остальные альтерированные субдоминанты

Кроме рассмотренных выше, в музыкальной литературе нередко применяются следующие альтерированные субдоминанты:

1. В мажоре $\overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_5^6, \overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_3^4$ и подобные им в миноре $\overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_5^6, \overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_3^4$. Эти аккорды приобретают значение побочных (двойных) доминант, особенно при разрешении в доминанту (439).

439

$\overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_5^6, \overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_3^4 \text{ (DD)}$

$\overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_5^6, \overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_3^4 \text{ (DD)}$

2. Увеличенный терцквартаккорд II степени — в миноре $\overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_3^r$, в мажоре $\overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_3^r$, — разрешающийся преимущественно в доминанту (440).

440

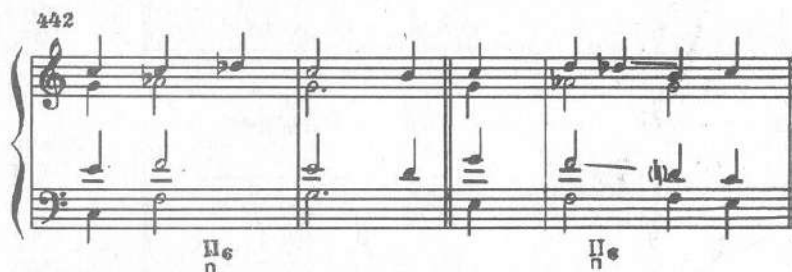
$\overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_3^r, \overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_3^r$

$\overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_3^r, \overset{+3}{\overset{+8}{\text{II}}}_3^r$

3. В мажоре IV_6^{+8} , IV_7^{+8} (441).



4. Неаполитанский секстаккорд в мажоре¹ (442).



В примере 443 показаны разрешения в мажоре и миноре всех рассмотренных выше альтерированных субдоминант.



¹ Название «неаполитанский» в данном случае условное, так как оно установилось только по отношению к II_6 в миноре.

§ 6. Альтерированные доминанты

1. Доминанты с повышенной квинтой в мажоре (V_7^{+5} , V_6^{+5} , V) (444a).

2. Доминанта с пониженной квинтой ($\bar{V}_7^{-5}$), в мажоре и миноре, употребляемая чаще в обращении ($\bar{V}_3^{-5}$). В мажоре разрешение $\bar{V}_3^{-5}$ —I звучит как половинный каданс (II_4^{+3} —V в субдоминантной тональности) (444б).

3. Нонаккорды с повышенной и пониженной квинтой, весьма характерные для Скрябина (особенно $\bar{V}_9^{-5}$ с побочным тоном) (444в).

444 а)



Реже применяются альтерированные вводные септаккорды:
 VII_7^{+3} , VII_7^{-3}
(r) (r)

445

IV $\frac{6}{5}$

II $\frac{4}{3}$ IV $\frac{7}{4}$

446

V $\frac{7}{4}$ V $\frac{6}{5}$ /V $\frac{6}{5}$ I-IV $\frac{6}{5}$ V $\frac{4}{3}$ II $\frac{6}{5}$ IV $\frac{6}{5}$ m

VI-I $\frac{4}{2}$ -IV II-VI

ОТДЕЛ II

Глава 4

ОБЩАЯ ТЕОРИЯ МОДУЛЯЦИИ

§ 1. Понятие модуляции

Под модуляцией обычно подразумевается именно тональная модуляция, то есть переход из одной тональности в другую (см. о ладовой модуляции гл. 18). Впечатление перехода создает характерный для новой тональности гармонический или мелодический оборот.

Специфическим, отличительным, наиболее характеризующим признаком модуляции служит альтерационное изменение звука (или нескольких звуков), соответствующее новой тональности и образующее обычно вводный тон или септиму доминанты. Такая альтерация называется модуляционной (в отличие от ладовой альтерации, гл. 1).

В примере 447 альтерации *соль#*, *фа#*, *си* подчеркивают модуляции из C-dur в a-moll, G-dur и F-dur.

447 а) C-dur → a-moll

б) C-dur → G-dur

в) C-dur → a-moll → C-dur

г) C-dur → F-dur

Однако надо иметь в виду, что модуляция может осуществляться и без альтерации, если гармонический оборот без нее достаточ-

но определенно характеризует новую тональность. Решающее значение при этом имеют утвердительные кадансы.

В примере 448а,б модуляции в а-moll и G-dur осуществляются посредством плаговых кадансов (без вводных тонов *соль* и *фа*). В примере 448в временный переход в а-moll подчеркивается обыгрыванием I⁵, субдоминантами, а возвращение в C-dur утверждается кадансом 2-го рода. В примере 448г альтерацию (*силь*) не вносит даже доминанта новой тональности (F-dur).

448 а) C-dur → a-moll б) C-dur → G-dur

в) C-dur → a-moll → C-dur г) C-dur → F-dur

Помимо такого рода явно выраженных переходов в другую тональность без альтераций, само ритмическое подчеркивание тонической переменной функции трезвучия посредством его повторения или продления вносит модуляционность (ч. I, Вв., гл. 5, § 4).

Таким образом, модуляционность заложена в переменных функциях аккордов и в скрытом виде часто присутствует в однотоном гармоническом движении, иногда образуя скрытые или более явно выраженные натурально-ладовые обороты (ч. I, гл. 9, § 1). Это имеет существенное значение для понимания модуляций.

При определенном кадансировании в новой тональности альтерация может не иметь существенного значения для ее характеристики (сравните примеры 447 и 448).

Теория модуляций должна это иметь в виду, но в основном она опирается на специфические отличительные признаки — модуляционную альтерацию.

§ 2. Виды модуляций

По роду связи тональностей различаются следующие виды модуляций:

1. Функциональная модуляция, в которой происходит перемена функции принадлежащего обоим тональностям общего (посредствующего) аккорда и благодаря этому осуществляется непосредственная функциональная связь данных тональностей.

2. Энгармоническая модуляция, основанная также на функциональной связи тональностей посредством общего аккорда, но при его энгармоническом приравнении (гл. 25).

3. Мелодико-гармоническая модуляция, основанная на мелодической связи аккордов, принадлежащих разным тональностям (гл. 24).

Эти три вида относятся к связному гармоническому движению.

Существует еще два вида модуляций:

1. Мелодическая модуляция, в которой само мелодическое движение одного голоса (или двух голосов) приводит в новую тональность (гл. 28, § 7).

2. Сопоставление тональностей, основанное на появлении новой тоники без ее предварительной подготовки (гл. 28, § 8).

Главным видом является функциональная модуляция, которая и должна быть изучена в первую очередь и всесторонне.

Модуляция, в зависимости от ряда условий, может производить впечатление мягкого, постепенного, мало заметного перехода или, наоборот, крутого, неожиданного поворота в другую тональность, создающего выделяющийся красочный эффект звучания.

Это зависит прежде всего от близости или отдаленности функциональной связи аккордов и тональностей, от способа перехода, от голосоведения, от ритмического положения аккордов.

Выделяющиеся красочные эффекты модуляций применяются обычно эпизодически, в особых случаях. В основном же модуляционное развитие опирается на мягкие переходы посредством тесной функциональной связи аккордов и тональностей. Техник этих переходов необходимо овладеть в первую очередь.

§ 3. Устойчивость тональностей

В соотношении тональностей следует учитывать их большую или меньшую устойчивость (функциональную весомость). Устойчивость тональности зависит от ее продолжительности и кадансового закрепления. По этому признаку модуляции подразделяются на две основные категории:

1. Совершенная модуляция, в которой последующая тональность устойчивее предшествующей.

2. Несовершенная модуляция, в которой последующая то-

нальность менее устойчива, легче, чем предшествующая. Различаются два вида несовершенной модуляции:

а) модуляционное отклонение с возвращением в первоначальную тональность;

б) проходящая модуляция, являющаяся промежуточным звеном в переходе к новой тональности.

Модуляционное развитие часто представляет собой целую цепь проходящих модуляций, связывающую первоначальную тональность с последующей устойчивой тональностью.

Проходящие тональности могут приводить обратно в первоначальную тональность; в таком случае они образуют сложное отклонение, состоящее из ряда модуляционных звеньев.

Как отклонение, так и проходящие модуляции могут быть очень легкими, лишь мимоходом задеваящими промежуточные тональности (средством побочных доминант, гл. 10).

§ 4. Гармоническое родство тональностей

Функциональные модуляции основываются на гармоническом родстве тональностей.

Тональности находятся в гармоническом родстве в тех случаях, если у них есть общие аккорды, то есть такие, которые входят в состав и той и другой тональности.

Родство тональностей рассматривается по отношению к одной определенной тональности, которая называется основной, остальные тональности называются родственными¹.

Следует различать две степени гармонического родства.

К 1-й степени родства относятся те тональности, тонические трезвучия которых входят в основную тональность.

Ко 2-й степени родства относятся тональности, в которых имеется хотя бы одно общее с основной тональностью трезвучие (но не тоника). Это трезвучие и служит связующим функциональным звеном данных тональностей (гл. 20).

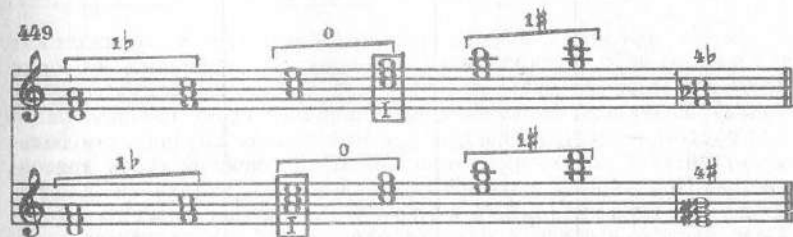
При отсутствии общего трезвучия тональности не имеют непосредственного гармонического родства. С такими отдаленными тональностями функциональная связь может быть установлена через посредствующие, более близкие между собой тональности (гл. 27). Основой гармонического модуляционного развития служит именно ближайшее родство тональностей. Модуляции в тональности 1-й степени родства играют в этом развитии первенствующую роль.

¹ Эти названия условны, так как родство тональностей взаимно и основная является родственной по отношению ко второй, так же как вторая по отношению к первой.

§ 5. Ближайшее родство тональностей

Ближайшее родство тональностей (1-й степени) естественно вытекает из природы переменных функций аккордов (ч. I, Вв., гл. 5); поскольку каждое мажорное и минорное нетоническое трезвучие может временно выполнять функцию тоники, оно вносит модуляционный момент, в то же время подчиняя возглавляемую ею побочную тональность основной тональности. Усиление тоникальности трезвучия содействует превращению переменной функции в основную, которое приводит уже к явно выраженной модуляции. Таким образом, свойство тоникальности трезвучий обуславливает ближайшее родство тональностей. Систему этого родства обнаруживает терцовый ряд трезвучий.

В параллельных тональностях (натуральных ладах) круг 1-й степени родства одинаков в силу общности всех натуральных трезвучий (449).



К ближайшим родственным тональностям относятся:

1. Параллельная тональность, с тем же количеством ключевых знаков. В мажоре эту тональность возглавляет нижняя медианта, в миноре — верхняя медианта.

2. Тональность доминанты и ее параллели, с прибавлением одного диеза. В мажоре они возглавляются трезвучиями V и III ступеней, в миноре — V и VII ступеней.

3. Тональность субдоминанты и ее параллели, с прибавлением одного бемоля. В мажоре они возглавляются трезвучиями IV и II ступеней, в миноре — IV и VI ступеней.

Помимо этих тональностей, гармонический минор включает в 1-ю степень родства и тональность мажорной доминанты с прибавлением четырех диезов: тональность E-dur близка a-moll¹.

¹ Мажорные тональности обозначаются большой буквой (E), минорные — маленькой буквой (a).

Родство тональностей взаимно и поэтому тональность a-moll также близка E-dur. Но первая является тональностью гармонической минорной субдоминанты по отношению ко второй. Таким образом, по отношению к мажору в круг 1-й степени родства включается тональность гармонической субдоминанты, с разницей на 4 ключевых знака в сторону бемолей, так как соотношение E-dur—a-moll такое же, как C-dur—f-moll (450)¹.



Таким образом, к 1-й степени родства в целом принадлежат 6 тональностей: 1) параллельная (одна); 2) с разницей на один ключевой знак (четыре); 3) с разницей на четыре ключевых знака (одна). Разница в ключевых знаках определяет внутренние градации родства в пределах 1-й степени. Чем больше разница, тем больше отличается родственная тональность от основной своей красочностью. При разнице в четыре знака мажор направлен в сторону бемолей (4б), минор—в сторону диэзов (4#). Мелодические трезвучия полного минора (IV, II) не входят в систему 1-й степени родства, так как они не имеют равноправного с другими трезвучиями ладового значения (ч. 1, Вв., гл. 3, § 7).

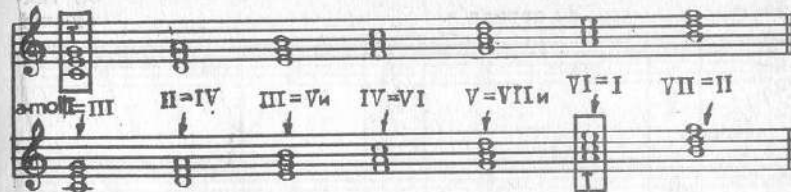
§ 6. Общие трезвучия

Помимо своей тоники, каждая тональность 1-й степени родства имеет и другие, общие с основной тональностью, трезвучия (альтерированные аккорды не принимаются во внимание):

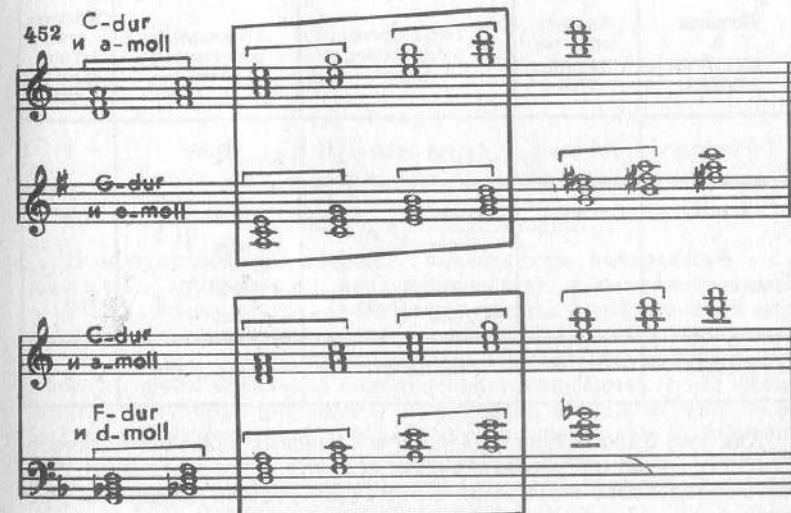
1. В параллельных тональностях все трезвучия общие, кроме гармонической доминанты и субдоминанты (451).

¹ Здесь уже нарушается полное соответствие родства в параллельных тональностях, обнаруживаемое в терцовом ряде трезвучий (см. пример 449). Но, с другой стороны, проявляется обратная аналогия мажора и минора (как ладовых систем, но не как аккордов): гармоническая минорная субдоминанта мажора в связях тональностей играет роль, подобную гармонической мажорной доминанте минора. Они направлены в противоположные стороны — на 4б и на 4#. Это имеет большое значение в системе 2-й степени родства тональностей (гл. 20).

451 C-dur



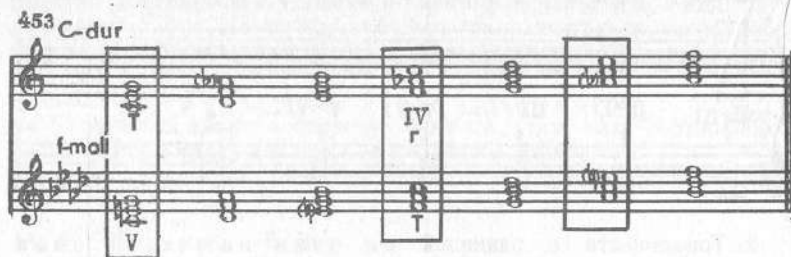
2. Тональности с разницей на один ключевой знак имеют по четыре общих трезвучия: тонику основной тональности, тонику родственной тональности и их параллели (452).



В мажоре Т и М_н, а в миноре Т и М_б являются общими трезвучиями для всех тональностей с разницей на 1 ключевой знак, остальные трезвучия — по два входят либо в диэзные, либо в бемольные тональности в соответствии с принадлежностью к доминантной или субдоминантной группе.

Параллели этих групп (d—F, e—G) сами находятся в ближайшем взаимном родстве. Тональности групп с разницей в 2 ключевых знака F—g, d—G, F—e, d—e находятся в более отдаленном родстве (2 степени).

3. Тональности с разницей на 4 ключевых знака имеют по 2 общих трезвучия (не считая увеличенного, как не характерного для лада) — тонику основной и тонику родственной тональности (453).



Все это показано в следующей таблице:

Разница в ключевых знаках	Количество то-нальностей	Тональности, родственные C-dur	Тональности, родственные a-moll	Количество общих трезвучий
0 знаков	1	a-moll	C-dur	• 7
1 знак	4	d-moll } 1 b F-dur } e-moll } 1 # G-dur }	d-moll } 1 b F-dur } e-moll } 1 # G-dur }	4
4 знака	1	f-moll 4 b	E-dur 4 #	2

Как уже было сказано, разница в ключевых знаках и количество общих трезвучий устанавливают большую или меньшую близость тональности в пределах 1-й степени родства (градации родства).

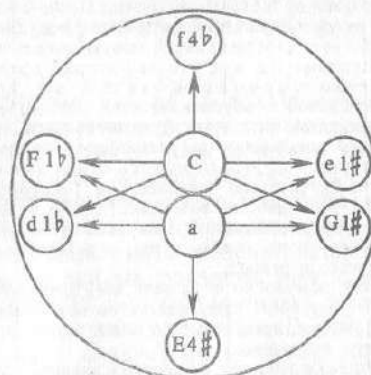
Наиболее близкими являются параллельные тональности, которые остаются в пределах той же тонической сферы. Соответственно этому, модулирование в параллельные тональности (обычно из мажора в минор) иногда приобретает значение объединенного переменного лада. Иногда произведение начинается в миноре и кончается в параллельном мажоре (например, Фантазия Шопена f-moll—As-dur).

Несколько менее близкими являются тональности с разницей на 1 ключевой знак.

Более отдаленными (но в пределах 1-й степени родства) являются тональности с разницей на 4 ключевых знака. Модуляции в эти тональности (особенно из минора в мажор) производят впечатление более крутого поворота.

Градации внутри круга 1-й степени родства иллюстрирует следующая схема:

СХЕМА 1



Глава 5

МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ 1-Й СТЕПЕНИ РОДСТВА

§ 1. Модуляционный процесс

В модуляционном процессе различаются тональности — начальная (предыдущая, предшествующая) и последующая.

Между тональностями 1-й степени родства в той или иной мере сохраняется такая же функциональная связь, как и между трезвучиями лада. Например, модуляция в доминантную тональность образует функциональное соотношение тональностей T—D (половинный модулирующий каданс); модуляция в субдоминантную тональность образует функциональное соотношение T—S (плагальный каданс), которое при закреплении новой тональности приобретает значение утверждающего автентического каданса D—T. Подобного рода соотношения тональностей называются функциями высшего порядка.

Функциональная связь тональностей осуществляется через общий аккорд, который называется посредствующим. Этот аккорд сам по себе еще не производит модуляцию, но создает для нее возможность, подготовку. После посредствующего следует модулирующий аккорд, который выводит гармоническое движение из предыдущей тональности и направляет его в новую тональность. Модулирующий аккорд должен быть характерен для новой тональности и не характерен для предыдущей — только в таком случае он создает впечатление модуляции.

В процессе модулирования происходит перемена функции посредствующего аккорда: в последующей тональности он оказывается построенным на другой ступени, и соответственно этому, приобретает новое ладовое значение. Указанная перемена выражается той или иной формулой приравнения, например I=IV.

Приравнение посредствующего аккорда не следует понимать как абстрактно-логическое, умозрительное. Оно отражает реальный процесс переосмысления функции аккорда, который происходит в музыкальном восприятии. Переосмыслить посредствующий аккорд слушателя заставляет модулирующий аккорд и вообще гармонический оборот, утверждающий новую тональность: сначала посредствующий аккорд воспринимается как принадлежащий предыдущей тональности, а затем он ретроспективно переоценивается как принадлежащий новой тональности. Этой переоценкой и обуславливается мягкий, естественный модуляционный переход, основанный на тесной функциональной связи тональностей.

Для более глубокого понимания модуляционного процесса следует иметь в виду, что переоценка функций не ограничивается одним аккордом. На самом деле процесс переосмысления значительно сложнее: он распространяется на все аккорды предшествующей тональности, входящие также и в новую тональность. Вовлечение целого ряда посредствующих аккордов в модуляционный процесс, усиливая функциональные связи тональностей, содействует мягкости, естественности, постепенности самого перехода.

Система обозначений обычно не отражает всей сложности модуляционного процесса и условно его упрощает: принимается во внимание лишь какой-нибудь один посредствующий аккорд, независимо от того, что в переосмыслении могут принять участие и другие аккорды.

Естественность, непринужденность модуляции зависит не только от функциональной связи аккордов, но и от естественности голосоведения. Особенно важное значение имеет движение верхнего голоса и баса.

§ 2. Формулы модуляционных переходов

Модуляция-переход, в отличие от модуляции-отклонения, характеризуется перевесом последующей тональности.

Переходы могут осуществляться самыми разнообразными способами. Для того чтобы в простейшем виде показать возможности переходов, ниже (§ 3, 4) приводятся однотипные модуляционные формулы, которые дают представление об основных функциональных связях тональностей и показывают сходство и различие этих связей.

Формулы основываются на следующих принципах:

1. Модуляция осуществляется кратчайшим, прямолинейным путем.

После автентического каданса T—D—T, который во всех формулах проводится одинаково, гармоническое движение непосредственно идет через субдоминанту в заключительный каданс новой тональности. Таким образом, модуляционный процесс состоит из двух основных фаз движения: показа первой тональности и непосредственного утверждения новой тональности.

2. Первая тональность закрепляется относительно слабо, посредством автентического каданса T—D—T. Вторая же тональность закрепляется значительно сильнее посредством каданса 2-го рода или 1-го рода. В результате такого соотношения первая тональность подчиняется второй и достигается устремленность гармонического движения в последнюю.

3. Появление тоники (в устойчивом виде) новой тональности оттягивается на самый последний момент: она подготавливается предыдущим гармоническим движением как его естественный конечный результат.

4. В качестве посредствующего аккорда условно принимается тоника первой тональности, легко подкрепленная автентическим кадансом, независимо от значения других аккордов в качестве посредствующих.

Модулирующим аккордом условно считается также последующий после приравнения аккорд (в большинстве случаев S), несмотря на то, что и другие аккорды играют роль модулирующих (иногда более существенную). Эти формулы не следует понимать как стандартные способы модулирования. Они лишь определяют прямолинейный путь гармонического движения из одной тональности в другую, представляют собой сжатые упрощенные схемы переходов с наиболее экономным использованием модуляционных средств. Опираясь на данные формулы, можно варьировать выбор аккордов и их обращений, можно расширять, усложнять и всячески видоизменять модуляционное движение. В своем же простейшем виде этими формулами следует пользоваться при первоначальных упражнениях в модулировании на фортепиано.

§ 3. Модуляции из мажора

В нижеследующих формулах перехода под обозначением S подразумевается субдоминанта в любом виде, преимущественно IV, II₆, II₅, II, II₇. Выбор субдоминант должен зависеть от голосоведения, особенно от движения верхнего голоса и баса.

C-dur	Новые тональности	
	закрепление	утверждение
1. C — a:	I—V—[I=III]—S—K	
2. C — G:	I—V—[I=IV]—S—K	
3. C — e:	I—V—[I=VI]—S—K	
4. C — F:	} I—V—[I=V]—V ₂ —I ₅ —S—K	
5. C — f:		
6. C — d:	I—V—[I=VII] _n —S—K	III—S—D—T

454 C — a

1)

I — III

2)

I = IV

3) C-e C-F(f)

I-VI I=V

6) C-d 6) C-d

I=VII I=VII

Пояснение

1) C-a. Тоника оказывается в параллельной тональности верхней медиантой, после которой немедленно следует каданс S-K.

2) C-G. Тоника оказывается трезвучием IV ступени, после которого необходимо повторение субдоминанты для того, чтобы I⁶₄ пришелся на сильную долю. В трехдольном размере это повторение не нужно.

3) C-e. Тоника равна M_н, после которой немедленно следует каданс S-K.

4) C-F. 5) C-f. Модуляционные формулы C-F и C-f одинаковы, так как F и f являются, по существу, разными ладами (мажорным и минорным) одной и той же тональности (ч. I, Вв., гл. 1, § 4). После приравнения I=V субдоминанта неестественна, поэтому утверждение новой тональности идет через секундаккорд.

6) C-d. Приравнение I=VII_н может вызвать некоторое затруднение в выборе следующего аккорда после VII_н. Возможна субдоминанта с движением по нисходящему тетракорду одного из верхних голосов или в басу. Но мягче звучит модуляция при подходе к S через M_н (с кадансом 1-го рода) — эту формулу и следует принять за основную.

§ 4. Модуляции из минора

a-moll Новые тональности

закрепление утверждение

1. a-C: I-V-[I=VI]-S-K
2. a-G: I-V-[I=II]-S-K
3. a-e: } I-V-[I=IV]-S-K
4. a-E: } (c)
5. a-F: I-V-[I=III]< S-K
VI-S-D-T
6. a-d: I-V-[I=V]-III-S-D-T

455 1) a-C 2) a-G

I=VI I=II

3) a-e 4) a-E

I=IV I=IV

5) a-F 6) a-d

I=III I=V

Пояснение

2), 3), 4) Повторение субдоминанты обусловлено ритмической структурой (§ 3).

5) Модуляция на 4 ключевых знака здесь осуществляется с большей легкостью, чем в мажоре (§ 3), так как приравненная гармоническая субдоминанта непосредственно включается в каданс 2-го рода.

6) Если не прибегать к хроматизму (который будет рассматриваться особо, гл. 8), то после приравнения $I=V$ следует подойти к S через M_n . Таким образом, M_n служит естественным звеном между V или VII (§ 3) и S.

§ 5. Участие альтерированных субдоминант

В модуляционных формулах при повторении субдоминанты можно прибегать к ее альтерированию (456).

456 C-G

Глава 6

МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ 1-Й СТЕПЕНИ РОДСТВА

(продолжение)

§ 1. Простейшие изменения модуляционных формул

Формулы перехода могут видоизменяться, варьироваться при сохранении той же модуляционной направленности. Простейшим варьированием является замена основных положений аккордов обращениями, использование разных аккордов одной и той же функции (VII_6 , VII_7 вместо V, V_7), применение широкого расположения, но с сохранением того же последования функций и той же метроритмической структуры (2 такта). При этом возникают более широкие возможности альтерирования субдоминант (457).

457 C-a

§ 2. Более сложные изменения модуляционных формул

Возможно более свободное отступление от формул, определяющее значение которых сказывается лишь в сохранении той же модуляционной направленности и самого принципа связей данных тональностей (того же приравнения аккордов). Такое варьирование образуется при перемещении аккордов, свободном голосоведении, изменении последования функций и расширении метроритмической структуры. Большое значение при этом приобретает естественное мелодическое движение верхнего голоса и баса (458, 459).

458 C-a



§ 3. Гармонические задачи

Гармонические задачи должны строиться в виде периодов в четырех- или трехдольном размере с осуществлением модуляции во втором предложении (460, 461).

460



461 I=IV

VII₆-V

Глава 7

МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ 1-Й СТЕПЕНИ РОДСТВА

(продолжение)

§ 1. Общий принцип тональных связей

Приведенные выше модуляционные формулы показывают лишь упрощенный однотипный способ перехода в новую тональность. Установление общего принципа тональных связей позволяет модулировать значительно более разнообразными способами. Этот общий принцип заключается в следующем: в начальной тональности не только тоника, но и любой общий аккорд может служить в качестве посредствующего, модулирующим же оборотом может служить любое последование, естественное для новой тональности. Здесь, разумеется, важнейшую роль играет естественная функциональная связь посредствующего аккорда с модулирующим оборотом.

§ 2. Модуляция через медианту начальной тональности

В модуляционных формулах C—G, C—e, a—C, a—d (см. примеры 454, 455) не только тоника, но и M_н служила (косвенно) в качестве посредствующего аккорда, принадлежа обеим тональностям. Она может выполнять и ведущую посредствующую роль в связи тональностей. Наиболее характерно в этом отношении модулирование непосредственно после прерванного каданса. В тональности нижней медианты такая модуляция неудобна, так как тоника новой тональности появляется преждевременно.

Из мажора этим способом возможно модулирование во все тональности 1-й степени родства, с разницей на один ключевой знак (462).

Из минора возможно модулирование только в параллельную и субдоминантную тональности, так как остальным (e, E, G) M_н не принадлежит (463).

462 C-G

VI=II

VI=IV

C-F

C-d

VI=III

VI=V_H

463

a-C

a-d

VI=IV

VI=III_H

§ 3. Модуляции через субдоминанту начальной тональности

Субдоминанта может принимать косвенное участие в качестве посредствующего аккорда (см. пример 454, C—d).

Более самостоятельно она выступает в этой роли на сильной доле. Возможны модуляции C—a, C—d, a—C, a—F (464).

464

C-a

C-d

IV=VI

IV=III

280

a-C

IV=II

IV=VI

§ 4. Модуляции через остальные аккорды начальной тональности

Остальные аккорды в вышеприведенных модуляционных формулах не принимали косвенного участия в качестве посредствующих. Вообще их роль в качестве таковых менее характерна. Все же возможно использование их в этой роли. Через доминанту возможны модуляции только из мажора (C—a, C—e) (465).

Возможны модуляции через верхнюю медианту (C—G, a—e, a—G) и через трезвучие II ступени из мажора (C—F) (466).

465

C-a

C-e

V=VII_H

V=III_H

466

C-G

C-F

III=VI

II=VI

a-e

a-G

III=VI_H

III=IV_H

§ 5. Модуляции через тонику последующей тональности

Появление заранее тоники последующей тональности может привести к вялости, однообразию, монотонности гармонического движения. От этих недостатков спасают помещение Т на слабой доле и последующий прерванный каданс (467, 468).

281

467

C-a *C-G*

VI-I *V-I*

C-e *C-d*

III-I *II-I*

C-F *C-f*

IV-I *IV-I*

468 *a-e* *a-G*

V₃=I₆ *VII-I*

a-d *a-F*

IV₃=I₆ *VI-I*

Вообще, при использовании тоник в середине и в конце модуляции желательно варьировать ее ритмическое положение, обращение и мелодическое положение.

§ 6. Модуляция через трезвучие II пониженной ступени последующей тональности

Посредствующим аккордом может служить трезвучие II пониженной ступени (неаполитанский аккорд) последующей минорной тональности (469).

469 *C-e* *a-e*

IV₃=II₆ *VI₆=II₆*

§ 7. Модуляции через мелодические субдоминанты последующей тональности

Мелодические субдоминанты (IV, II) не определяют ближайшего родства тональностей, но могут принимать участие в модуляциях в качестве посредствующих аккордов (*C-d*, *a-d*) (470).

470 *C-d* *a-d*

V=IV *III=II*

VII=IV *V=II*

В гармонических задачах можно применять эти модуляционные формулы в измененном виде со свободным голосоведением (471, 472).

471

II⁶⁵ IV²_M V⁴³

IV⁷ - V⁶ - VI⁷ IV⁷

472

V⁴³ - VI⁶⁵ - V⁴³

VI - I⁴³ IV⁷ - V⁷

V = IV_M I⁶ - VII⁶ - VI⁶ - I² - VI⁷ IV⁶

ОТДЕЛ III

Глава 8

МОДУЛЯЦИИ ЧЕРЕЗ ДОМИНАНТУ

§ 1. Доминанта в качестве модулирующего аккорда

Рассмотренные выше модуляции характеризуются тем, что после посредствующего аккорда гармоническое движение направляется через субдоминанту новой тональности в утверждающий каданс, благодаря чему эта тональность динамизируется, перевешивает начальную тональность и закрепляется. Кадансовые обороты S—I⁶₄—D или S—D играли роль модулирующих.

Но в качестве модулирующего средства может служить одна лишь доминанта последующей тональности, в виде V₇ или VII₇ (в мажоре обычно применяется VII₇ гармонический). Указанные аккорды сразу вносят альтерацию, характерную для новой тональности, и поэтому определенно ее показывают.

Предшествующий доминанте аккорд в качестве посредствующего устанавливает функциональную связь обеих тональностей, но это не имеет существенного значения, если оба аккорда мелодически тесно связаны между собой. Он может и не принадлежать новой тональности—в таком случае функциональную связь тональностей поддерживает предыдущий аккорд (гл. 9, § 2)¹.

В некоторых случаях (особенно при модуляциях в минор) образуется хроматический ход в одном из голосов. Такая хроматическая модуляция является не самостоятельным видом, но разновидностью функциональной модуляции, которая, таким образом, может быть диатонической и хроматической.

При модулировании непосредственно через доминанту к новой тональности звучит еще не вполне устойчиво, даже при совершенном автентическом кадансировании. При отсутствии подтверждения новой тональности модуляция воспринимается как временное отклонение от основной тональности, требующее непосредственного или последующего возвращения в нее или, по крайней мере, дальнейшего модуляционного движения. Поэтому такие модуляции особенно удобны и употребительны в качестве отклонений и проходящих (несовершенных) модуляций, гл. 4, § 3).

Для закрепления новой тональности необходимо последующее движение к кадансу 1-го и 2-го рода. Во избежание однообразия и для поддержки динамики движения к завершающему кадансу

¹ Посредствующий аккорд может совсем отсутствовать. Такого рода мелодико-гармоническая модуляция будет рассматриваться особо (гл. 24).

следует тонику при первом ее появлении вводить в не вполне устойчивом виде — в обращении (I_6), или на слабой доле такта, или, по крайней мере, в мелодическом положении терции или квинты, но не основного тона (обходное движение). Замена автентического каданса прерванным (когда это возможно) в наибольшей мере поддерживает эту динамику.

Из рассмотренных выше к подобного рода модуляциям относится лишь одна $C-F$ (f), в которой посредствующий аккорд оказывается доминантой. Ниже будут рассмотрены и другие модуляции, в первую очередь совершенные с закреплением в новой тональности, а в дальнейшем и несовершенные модуляции (гл. 10—13).

Возможности модуляций через доминанту весьма разнообразны, поэтому будут даваться примерные образцы их без определенных формул, с учетом того, что могут применяться и другие способы модулирования.

§ 2. Модуляции через доминантсептаккорд из мажора

Прежде всего необходимо усвоить технику модулирования с тоническим посредствующим аккордом (473).

473

473 C-a C-G a) C-e C-F C-f C-F, C-f C-d

При переходе $C-e$ необходимо удвоение терции в тонике начальной тональности (473a).

Эта модуляция в данном виде не столь естественна, как остальные, так как само последование M_n-D_7 (без промежуточной S) в функциональном отношении не типично.

§ 3. Модуляции через доминантсептаккорд из минора

474

474 a-C a-G a-e a-E a-F a) a-d

Хроматическая модуляция $a-d$ (через доминанту, 474a) удобнее диатонической (через субдоминанту, гл. 5, § 4).

Формула: *

$$I - V' - [I = V] - V_2' - I_6 - S - K$$

475

475 C-a C-G C-e C-F C-f C-F, C-f C-d

§ 4. Модуляции через вводный септаккорд из мажора

Уменьшенный вводный септаккорд хорошо заменяет обращения V_7 , во многих случаях образуя более плавное голосоведение. Поэтому в модуляциях он весьма употребителен (476).

476 C-a C-G C-a

C-F C-I C-d

§ 5. Модуляции через вводный септаккорд из минора

477 a-C a-G a-e

a-E a-F a-d

При модуляции а—F следует избегать движения ум. 5—ч. 5 в крайних голосах.

§ 6. Гармонические задачи

478

$I_6 = III_6$
H₆

479

$I_6 = III_6$

МОДУЛЯЦИИ ЧЕРЕЗ ДОМИНАНТУ

(продолжение)

§ 1. Модуляции с нетоническим посредствующим аккордом

Модулирующей доминанте может предшествовать не только тоника начальной тональности, но и любой общий аккорд. Это значительно расширяет возможности модулирования, в частности с хроматизмом.

При модуляции в параллельную тональность все натуральные трезвучия начальной тональности могут служить в качестве посредствующих (см. примеры 480, 485).

При модуляциях на один ключевой знак посредствующим аккордом может служить параллельная тоника (медианты) начальной и последующей тональности (см. примеры 481—484, 486—489).

При модуляциях на 4 ключевых знака посредствующим аккордом может быть, кроме тоники начальной тональности, только тоника последующей тональности.

§ 2. Модуляции из мажора

1) C—a. Особое внимание надо обратить на весьма употребительное последование C V—a VII₇ (480a). Здесь мелодическая связь аккордов преобладает над функциональной (гл. 8, § 1). Поэтому модулирующей доминанте может предшествовать не только трезвучие V, но и V₇ начальной тональности (480).

480 C—a

V=V₇ II=IV IV=VI III=V

a)

V=V₇ II=IV IV=VI III=V

2) C—G (481).

481

VI=II III=VI

VI=II III=VI

3) C—e (482).

482

VI=IV V=III

VI=IV V=III

4) C—F (483).

483

VI=III II=VI

VI=III II=VI

5) C—d (484).

484

VI=V_H IV=III_H

VI=V_H IV=III₆

§ 3. Модуляции из минора

1) a—C (485).

485 a—C

VI=IV IV=II V₆=III₆

VI=IV IV=II V=III

2) a—G (486).

486

a—G V=VI V₆=VI₆

3) a—e (487).

487 a—e

VII=III_H VII=III_H

4) a—F (488).

488

a—F

IV=VI IV=VI

5) a—d (489).

489 a—d

VI=III VI=III

§ 4. Гармонические задачи

490

VI=II

491

VI=IV

Глава 10

ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ В МАЖОРЕ

§ 1. Переменные и основные функции в отклонениях

При несовершенной модуляции, особенно при отклонении (через доминанту) тоника новой тональности (а следовательно, и сама тональность) приобретает двойственное функциональное значение.

С одной стороны, она действительно является тоникой новой тональности. В данном случае переменная тоническая функция (тоникальность) трезвучия подчеркивается включением модулирующей доминанты.

С другой стороны, сохраняется функциональная зависимость новой тоники от начальной тональности, то есть основная функция трезвучия. Например, при несовершенной модуляции C—G, соль-мажорное трезвучие является тоникой G-dur (переменная функция), но остается и в своем значении доминанты C-dur (основная функция). Это совмещение основной и переменной функций, свойственное мажорным и минорным трезвучиям лада и без модулирующих доминант (ч. I, Вв., гл. 5), при наличии последних проявляется более определенно.

Доминанты подчеркивают модуляционное, переменное функциональное значение трезвучий. При самом легком, мимолетном отклонении образуется уже модуляционный оборот с характерной для новой тональности альтераций.

§ 2. Побочные доминанты

При отклонениях модулирующие доминанты, не теряющие связи (через свои тоники) с начальной тональностью, называются побочными доминантами.

Каждое мажорное и минорное трезвучие данного лада имеет свои побочные доминанты в виде V_7 и VII_7 , а также в виде VII_2 и простого трезвучия V. Трезвучие V наименее типично и употребляется реже других побочных доминант. VII_7 к мажорным трезвучиям (S и D) обычно употребляется уменьшенный (гармонический), пониженная септима которого вносит модуляционную альтерацию; реже применяется полууменьшенный.

Доминанта к доминанте называется двойной доминантой. Общее обозначение: DD. Разновидности: V_7/D , VII_7/D , V/D , VII_7/D . Соответственно этому обозначаются и другие побочные доминанты (492).

Значение побочных доминант в основной тональности зависит от функционального значения их тоник. Поэтому наибольшее значение имеют DD, DS, D/M_b , затем D/II , наименьшее значение D/M_b .

492

основные D побочные доминанты

V_7 VII_7 V_7/II VII_7/II V_7/III VII_7/III

V_7/S VII_7/S V_7/D VII_7/D V_7/III VII_7/III

§ 3. Восходящая хроматическая гамма

Альтерированные вводные тоны побочных доминант образуют восходящую хроматическую гамму (точнее, звукоряд, ч. 1, Вв., гл. 1, § 2), до VI ступени с систематическим повышением диатонических ступеней (диезами). Повышение VI ступени отсутствует, так как не образует вводного тона к VII ступени, служащей основанием уменьшенного трезвучия, которое не может служить тоникой. Вместо этого в хроматической гамме понижается VII ступень лада, являющаяся септимой побочной доминанты к субдоминанте (V_7/S). Эта альтерация является модуляционным признаком субдоминантной тональности вместо вводного тона (*ми*), который не вносит модуляционной альтерации.

Полная восходящая хроматическая гамма включает в себя характерные доминантные альтерации всех тональностей 1-й степени родства — 4 вводных тона и одну септиму. Эти альтерации имеют свою мелодическую направленность, тяготеют в диатонические тоны лада (493).

493

d e G a F

d e G a F

Таким образом, восходящая хроматическая гамма является не только звукорядом, но и ладом, в который включаются модуляционные альтерации побочных доминантсептаккордов, то есть представляет собою расширенную ладовую систему.

§ 4. Нисходящая хроматическая гамма

Альтерированные септимы побочных доминант в виде уменьшенных вводных септаккордов образуют нисходящую хроматическую гамму (494).

494

d c b a G F

d c b a G F

основная

Здесь имеется особенность: понижение VI ступени лада (*ляб*) не является модуляционной альтерацией, так как принадлежит не побочной, а основной доминанте (VII_7) и является признаком гармонического мажора основной, а не новой, подчиненной тональности.

Исключение в правописании нисходящей хроматической гаммы обусловлено тем, что V ступень лада не может понижаться, так как не является септимой побочного VII_7 . Вместо нее повышается IV ступень лада (*фа#*), которая является терцией побочной доминанты VII_7/III и тяготеет в терцовый тон M_b . Эта альтерация и является модуляционным признаком тональности M_b вместо септимы (*до*), которая в этой побочной доминанте оказывается не альтерированной. Здесь имеется аналогия с восходящей хроматической гаммой и с заменой альтерации в V_7/S (§ 3). Повышенная IV ступень (*фа#*) оказывается также вводным тоном к доминанте, что является решающим для замены ею пониженной V ступени (*сольб*).

Таким образом, нисходящий хроматический звукоряд дополняет модуляционные альтерации, образующиеся в побочных вводных септаккордах.

В целом хроматические гаммы в восходящем и нисходящем порядке представляют собой расширенную ладовую систему, которая объединяет все альтерации, характерные для тональностей 1-й степени родства.

Правописание хроматических гамм оказывается не случайным и не условным, а определяется ладофункциональными закономерностями.

§ 5. Общность и различие ладовых и модуляционных альтераций

1. Понижение VI ступени лада (*ляб*) — единственная альтерация, являющаяся только ладовой, принадлежит гармоническому мажору основной тональности.

2. Альтерации II и IV ступеней (*реб*, *ре#*, *фа#*) являются одновременно ладовыми и модуляционными. То или другое их значение зависит от того, в какие аккорды они включаются и как эти аккорды функционируют в качестве альтерированных субдоминант или побочных доминант.

3. Альтерации устоев и вводного тона (до#, ми#, соль#, си#) являются специфическими модуляционными. Некоторое исключение представляет понижение терцового тона лада (ми b), которое иногда приобретает значение дополнительной ладовой альтерации (гл. 3, § 3) (495).

495

а) ладовая б) ладовые и модуляционные в) модуляционные



§ 6. Побочные доминанты в кадансах

Возможности применения побочных доминант весьма многообразны.

Побочные доминанты могут включаться во всякого рода кадансовые обороты, расширяя их и придавая им модуляционность. Трезвучия, участвующие в кадансе, временно приобретают значение тоник ближайших родственных тональностей и в то же время явно подчиняются со своими побочными доминантами основному тональному центру. Здесь особенно выявляется двойственное значение трезвучий и опосредственная (через свои тоники) подчиненность побочных доминант главной тональности (§ 1).

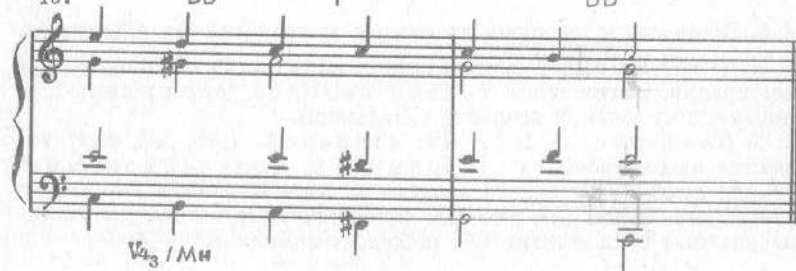
В первую очередь надо усвоить простейшие кадансы с отклонением от основной Т к побочной Т и с немедленным возвращением. Альтерация в побочных доминантах часто вызывает необходимость и последующих ладовых альтераций субдоминантных аккордов.

Особое место занимает отклонение в доминанту, как модуляционная форма половинного каданса (гл. 12, § 2) (496).

496



497



V_{43} / M_n

Отклонение в M_n возможно в расширенном кадансе (497).

Прерванный каданс приобретает модуляционность при замене V_7 побочной доминантой VII_7 (498а). Весьма естественно последование $V_7 - VII_7 / M_n$ с хроматическим ходом (498б). Подобный же модуляционный прерванный каданс образуется в последовании $I^6 - VII_7 / M_n - VI$ (498в).

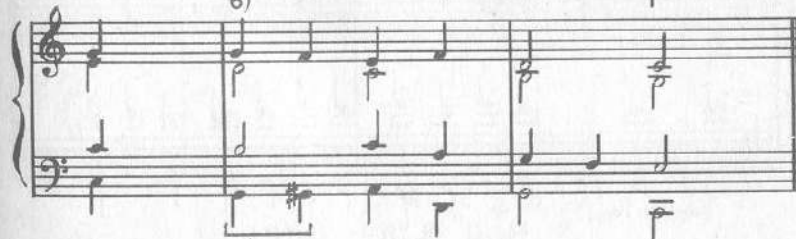
Отклонение в субдоминанту (IV) идет тем же путем, как и в модуляционных формулах $C - F$, $C - I$, но вместо закрепления новой тональности происходит возвращение в основную (499).

498

а)



б)



в)



499



V_{65} / S

V_2 / S

Включение D/II возможно во всякого рода кадансовые обороты с участием трезвучия II ступени (500).

500

VII₇/M, VII₄₃/II, V₂/S, VII₄₃/II

Возможно включение всех этих побочных доминант в распространенный каданс. Здесь побочные D к субдоминантам следуют не после тоники, а после трезвучий, расположенных на терцию выше (501).

501

V₄₃/M, V₄₃/S, V₄₃/II, V₆₅/II, VII₆/II

M₃ в обычных кадансах не участвует, а потому и отклонение в нее не встретилось в этих примерах. Здесь сказывается второстепенное значение D/M₃, о котором упоминалось в § 2.

В некоторых случаях образуются хроматические полутоновые ходы (например, фа—фа#), в других случаях альтерация обходится без них (например, ми—фа#).

§ 7. Гармонические задачи

502

300

503

В гармонических задачах рекомендуется использование побочных D в простейших модуляционных отклонениях, главным образом в кадансах (502, 503).

Глава 11

ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ В МИНОРЕ

§ 1. Побочные доминанты минора

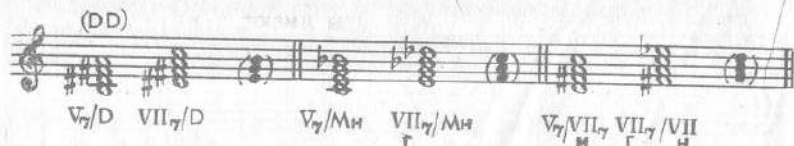
Так как в параллельных тональностях (натуральных) все трезвучия общие, то и доминанты общие. Различие только в том, что основная D мажора оказывается побочной в миноре (к M₃), а основная D минора — побочной в мажоре (к M₃) (504).

504 Основные D

Побочные доминанты

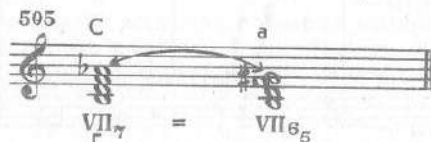
V₇, VII₇, V₇/M₃, VII₇/M₃, V₇/S, VII₇/S

301



Побочный V_7/M_n не вносит альтерации — это особенность минора. По существу, альтерацией в данном случае является отказ от вводного тона, но натуральная VII ступень входит в полный минорный лад.

Следует обратить внимание на энгармоническое равенство уменьшенных вводных септаккордов параллельных тональностей: $C VII_7 = a VII_7^b$ (505).



§ 2. Хроматическая гамма минора

Альтерации побочных доминант образуют такую же восходящую хроматическую гамму, как и в параллельном мажоре. В ней понижается II ступень вместо повышения I ступени, которое не может образовать вводного тона (506).

В правописании нисходящей хроматической гаммы минора не применяются альтерированные септимы побочных вводных септаккордов и она пишется так же, как восходящая. Причина этого заключается в том, что понижение I ступени образует энгармонизм с вводным тоном ($ля^b = соль^\sharp$), понижение IV ступени ($реб$) воспринимается как терцовый тон одноименного мажора ($до^\sharp$). Понижение V ступени энгармонически равно повышению IV ступени ($ми^b = ре^\sharp$), которое более характерно для модуляционной альтерации в качестве вводного тона к доминанте (507).



Однако эти побочные септаккорды имеют в миноре такое же значение, как и в мажоре. Поэтому расширенную ладовую систему минора, в полном виде объединяющую все альтерационные признаки ближайших тональностей, выражает хроматическая гамма, такая же, как в мажоре, — восходящая с повышением и нисходящая с понижением ступеней.

§ 3. Общность и различие ладовых и модуляционных альтераций

508 а) ладовая б) ладовые и модуляционные в) ладовые и модуляционные г) модуляционные



1. Повышение VII натуральной ступени (доминантный вводный тон) является единственной только ладовой альтерацией. Здесь сказывается обратная аналогия с понижением VI ступени, образующим субдоминантный вводный тон в гармоническом мажоре.

2. Повышение IV и понижение II ступеней ($ре^\sharp$, $си^b$) имеют двойное значение — и как ладовая, и как модуляционная альтерация.

3. Повышение VI ступени ($фа^\sharp$) и понижение IV ступени ($реб$) также имеют двойное значение, но в качестве ладовых альтераций занимают особое место (гл. 2, § 1).

4. Специфически модуляционной является только альтерация устоев — повышение терции ($до^\sharp$) и понижение основного тона и квинты ($ля^b$, $ми^b$), последнее образует септимы уменьшенных побочных VII_7 .

§ 4. Побочные доминанты в кадансах

В миноре при невозможности отклонения в тональность II ступени модуляционные кадансы более ограничены, чем в мажоре.

1. Отклонение в D (509).

2. Отклонение в M_n .

В отличие от мажора последование $D/M_n - M_n$ не образует превращенного каданса (510a).

Последование $I^b - D/M_n$ возможно, но малоупотребительно (510б).

3. Отклонение в S (511).

4. В отличие от мажора, для минора весьма характерно отклонение в тональность M_n , которое может включиться в каданс. Как было указано (§ 1), V_7/M_n не вносит альтерации. Но VII_7/M_n вносит энгармоническую альтерацию ($ля^b = соль^\sharp$) (512).

5. Включение побочных D в распространенный каданс (513).

509

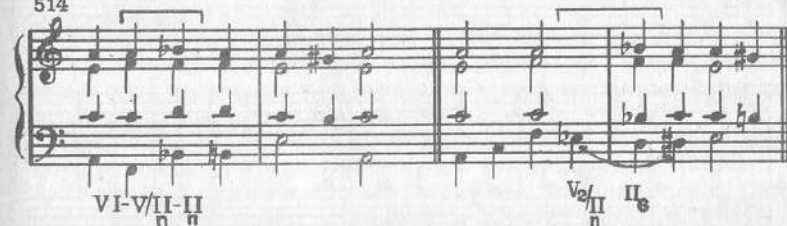


§ 5. Побочная доминанта к неаполитанскому трезвучию

В миноре трезвучие II пониженной ступени, неаполитанское, не принадлежит к основной структуре лада и является результатом ладовой альтерации (гл. 2, § 2). В связи с этим тональность неаполитанского аккорда относится ко 2-й, а не к 1-й степени родства (гл. 22). Однако это трезвучие имеет настолько важное функциональное значение в ладу, что привлекает свою побочную доминанту наравне с остальными (в виде V_7/II_n , V/II_n).

Включение этой доминанты тональности 2-й степени родства в число побочных доминант тональности 1-й степени родства является особенностью минорного лада. Такому включению содействует и то обстоятельство, что данная побочная доминанта в виде трезвучия оказывается одновременно нижней медиантой, а в виде V_7 энгармонически равна альтерированной субдоминанте (514).

514



§ 6. Гармонические задачи

515





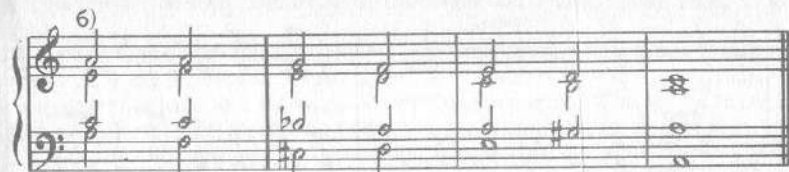
Глава 12

ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ

(продолжение)

§ 1. Кадансы и предложения с отклонениями

Выше было показано, каким образом побочные доминанты включаются в простые и развитые кадансы (гл. 10, § 6; гл. 11, § 4).

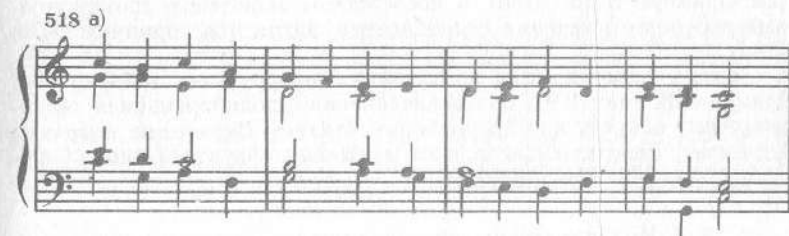


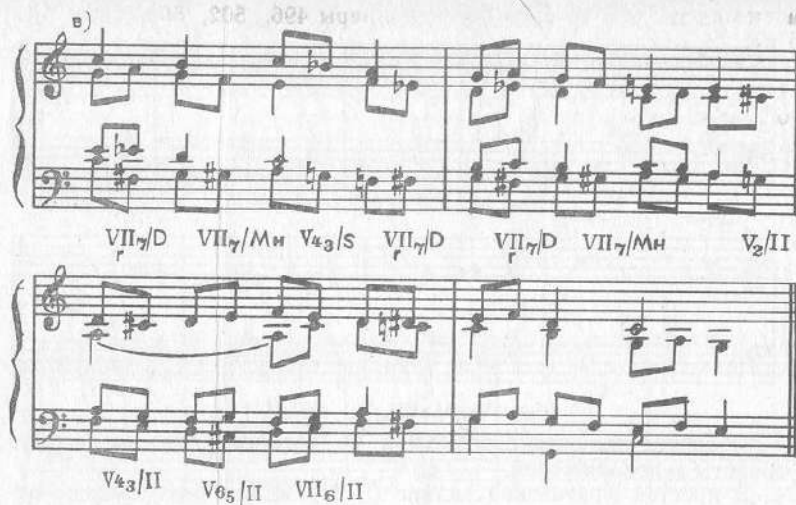
Подобное включение возможно во всякого рода кадансовые обороты и предложения.

В простой фригийский каданс (517a) может быть внесено отклонение путем замены M_3 побочной D/S (5176). Этот же каданс может быть превращен в предложение с отклонениями посредством включения промежуточных побочных доминант (517в).

В примере 518а замена некоторых аккордов побочными доминантами вводит в предложение целый ряд отклонений (5186).

Включение промежуточных побочных доминант еще более усложняет то же самое предложение, образуя непрерывную цепь отклонений (518в).





Аккорды, принадлежащие основной тональности (517a, 518a), не утрачивают своих основных функций в вариантах с модуляциями, несмотря на то, что основная тональность с самого начала уступает место другим тональностям и полностью восстанавливается лишь в конце построения (517б, в, 518б, в).

В приведенных примерах показано, что преобразование немодуляционного построения в модуляционное возможно путем замены некоторых аккордов побочными доминантами без изменения ритма (см. примеры 517б, 518б) и посредством включения промежуточных побочных доминант с дроблением ритма (см. примеры 517в, 518в).

Замена возможна при продлении и перемещении аккорда (см. пример 518, такт 2-й), при последовании, уподобляющемся автентическому обороту или прерванному кадансу. Включение побочных доминант возможно при всяком движении к консонантному трезвучию (или секстаккорду).

§ 2. Модулирующая серединная половинная каденция

Рассмотренная выше серединная каденция 2-го рода с альтерированной субдоминантой не образует модуляционного оборота, так как последование $I^{\sharp}_4 - V$ типично только для основной тональности и не приобретает значения последования $IV^{\flat}_4 - I$ в доминантной тональности (519a).

В серединной каденции 1-го рода в некоторой степени (в зависимости от продолжительности звучания) выявляется тоникальность доминанты, и предшествующая ей альтерированная субдоминанта приобретает значение побочной (двойной) до-

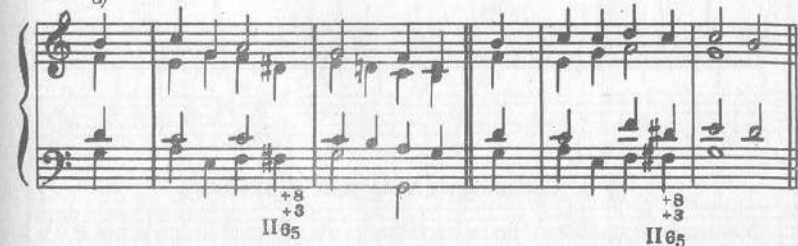
минанты (519б) (гл. 10, § 6; примеры 496, 502, 503, 509, 515, 516).

Укрепление переменной тонической функции доминанты посредством ее продления или перемещения, особенно путем последующего включения оборотов доминантной тональности, придает серединной каденции уже явно выраженную модуляционность (519в).

Доминанта, оказываясь временной тоникой, не утрачивает при этом своей основной (доминантной) функции в главной тональности (даже при отсутствии проходящей септимы), подготавливая возвращение к ней в начале второго предложения.

Следует обратить особое внимание на то, что в примере 519б предшествующая двойной доминанте диатоническая субдоминанта не является посредствующим аккордом, так как не принадлежит последующей доминантной тональности. В данном случае функциональную связь тональностей поддерживает не эта субдоминанта, а предшествующий ей аккорд (I_6) и весь функциональный оборот, образующий в C-dur типичное кадансовое последование: $M_6 - S - D$.

519 а)



На основании такого рода общей связи побочной доминанты с основной тональностью возможны всякого рода отклонения, и не только короткие, но и более длительные (520).

520

G-dur

IV₇⁺⁹
VII₇/D

§ 3. Соединения побочных доминант

Не только двойная, но и любая побочная доминанта может следовать после любого аккорда основной тональности при естественной мелодической связи. Если этот аккорд не является общим, то его мелодическая связь с побочной доминантой приобретает особое значение (521).

521

II₆ - V₆/D II - V₂/D V₆ - V₂/S

В миноре последования, аналогичные данным в примерах 519—521, образуются на других ступенях лада.

Побочная доминанта может разрешаться не только в тонику, но и в медианту побочной тональности. Особое значение имеет

разрешение в мажоре V₇/M_n в медианту, которая оказывается трезвучием IV ступени основной тональности (522).

522

a)

V₇/M_n - (M_n) IV

Побочные доминанты могут следовать одна за другой.

Наиболее употребительны автентические последования доминант, то есть такие, при которых реальные или подразумеваемые тоники этих доминант соотносятся как D—T:

a—d—G—C—F (523).

523

C a d G C F C

C - a - A - d - D - G - C - F C

a - d - G - C - F C



Большое значение имеют также последования доминант параллельных тональностей, мажор — минор (524).

524

C-a C-a

F-d F-d

G-e G-e

$V_7 - V_{II_7} / M_m$ $V_7 - V_{6_5} / M_m$

$V_7 / S - VII_7 / II$ $V_7 / S - V_{6_5} / II$

$V_7 / D - VII_7 / M_b$ $V_7 / D - V_{6_5} / M_b$

§ 4. Модулирующие секвенции

В части I, гл. 33, § 4 (пример 411—413) были приведены нисходящие секундовые секвенции, модулирующие по тональностям 1-й степени родства с добавлением одной модуляции в тональности 2-й степени родства.

В этих секвенциях образуются все побочные доминанты. В одних случаях непосредственно связываются тональности, находящиеся между собой в 1-й степени родства (C—d, G—a), в других случаях — во 2-й степени родства (d—e, e—F, F—g), в которых предшествующий побочной доминанте аккорд не является посредствующим. Выше уже было указано, что наличие такого аккорда при общей связи тональностей не обязательно (гл. 8, § 1; гл. 12, § 2).

В полном виде такого рода секвенции, как нисходящие, так и восходящие, предназначаются для упражнений на фортепиано. В письменных работах их можно использовать частично (2, 3, 4 звена), в таком же простом или более свободном и усложненном виде (525). В частности, возможно ритмическое несовпадение звеньев секвенции с размером тактов (526).

525 C - d - e - e - C C

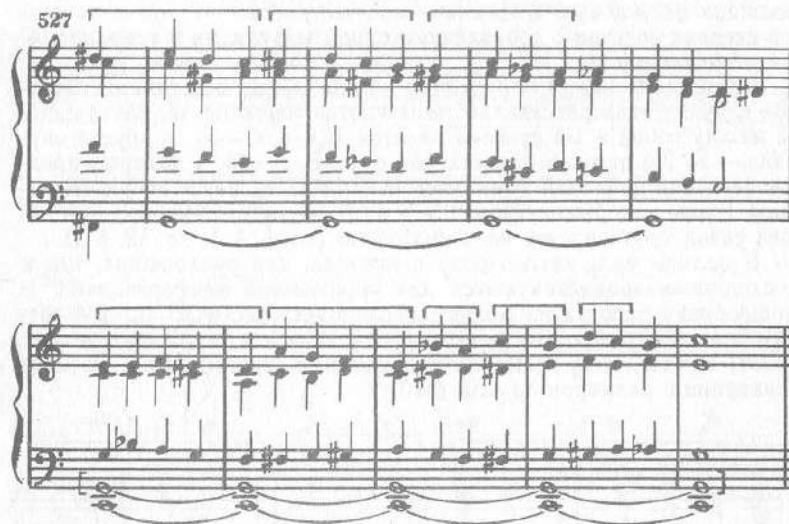
526 F G a e C

Особое значение имеют секвенции с автентическим последованием побочных доминант (см. пример 523).

§ 5. Отклонения на органном пункте

На органном пункте возможны любые последования с побочными доминантами при условии естественной мелодической связи аккордов. В доминантсептаккордах пропускается квинта, в вводных септаккордах квинта или терция. Вполне допустимо переченье

с басом с альтерацией в верхних голосах (соль — соль#, до — до#) (527).



Использование наряду с побочными доминантами аккордов натурального и мелодического минора, неаполитанского аккорда и увеличенного трезвучия III ступени обогащает красочное звучание гармонии (528).



§ 6. Модуляционные периоды

Период, оканчивающийся в начальной (основной) тональности, называется **однотональным**.

Период, оканчивающийся в новой тональности, называется **модулирующим**. Однотональный период, содержащий побочные доминанты и отклонения, в отличие от модулирующего называется **модуляционным периодом**.

Введение побочных доминант и отклонений придает гармоническому движению особую красочность, привлекая и аккорды с ладовой альтерацией. Соответственно тому, как в однотональном немодуляционном периоде важное значение имеет распределение гармонических функций, в модуляционном периоде такое же большое значение имеет распределение отклонений, в которых тональности 1-й степени родства выполняют функции высшего порядка.

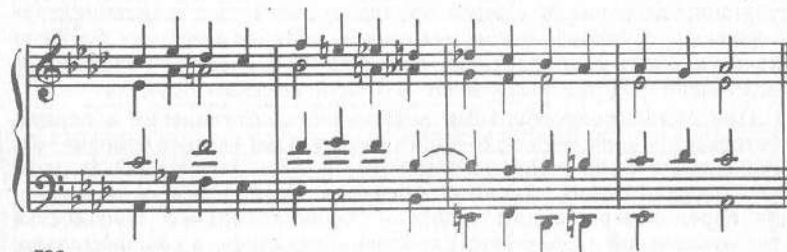
При самых разнообразных возможностях отклонений в первом и втором предложении надо иметь в виду одно важное условие: отклонения в субдоминанту (в тональности IV и II ступеней) должны быть сосредоточены главным образом в конце второго предложения перед завершающим кадансом. Функциональная «весомость» этих отклонений содействует укреплению каданса, а следовательно, и основной тональности в целом. Эта закономерность относится и к небольшим построениям (периодам) и к крупным музыкальным формам. В первом предложении отклонения в субдоминанту возможны, но они должны быть достаточно легки, чтобы не замкнуть, а разомкнуть гармоническое движение в серединной каденции (куда это движение должно быть направлено), и не оспаривать значения субдоминантного отклонения в конце периода. При «обыгрывании» субдоминантной тональности, естественно, возникает потребность отклонения в тональность M_n (в миноре также в тональность M_n). Эти отклонения способствуют естественной кульминации на последнем этапе гармонического развития. Таким образом, при построении периода надо руководствоваться общим соображением — о придании большей функциональной весомости отклонениям в медианту и субдоминанту во втором предложении, в первом же предложении пользоваться ими более экономно и больше места предоставлять отклонениям в доминанту.

Помимо обычных периодов с отклонением в доминанту в серединной каденции применяются и периоды с отклонением в параллельную тональность (C—a—C, a—C—a). Это отклонение возможно и на половинном и на тоническом кадансе. Здесь гармоническое развитие должно быть в той или иной мере подчинено в первом предложении отклонению в медианту, а во втором предложении возвращено в основную тональность.

В модуляционном периоде длительное отклонение в одну тональность или в несколько тональностей (цепь проходящих модуляций) при конечном возвращении в основную тональность не нарушает, а укрепляет ее.

§ 7. Гармонические задачи

529



530



МОДУЛЯЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ

§ 1. Значение модуляционного развития

Модуляционные формулы (гл. 5—7) определяют лишь кратчайшие прямолинейные пути из одной тональности в другую, направленность модуляционного движения, основанного на функциональной связи аккордов и тональностей. Но этим отнюдь не ограничиваются способы и возможности модуляций.

Модуляционное движение при той же основной направленности может идти не только кратчайшим, но и окольным путем, со всевозможными отклонениями и заходом в проходящие тональности. Модуляционное развитие, рассмотренное выше как цепь отклонений и проходящих модуляций в пределах однотонального периода (гл. 12), может приводить в конечную утверждаемую тональность, образуя в целом модулирующее построение.

Такое сложное гибкое модуляционное развитие имеет не только красочное, но и чрезвычайно важное формообразующее значение в музыкальных произведениях, особенно в крупных формах (сонатной и других). Случайности, бессистемность, импровизационность недопустимы в модуляционном развитии — оно должно быть хорошо организовано, целенаправлено, должно при всей своей сложности опираться на определенный модуляционный план.

Модуляционное развитие главным образом основывается на функциональных связях аккордов и тональностей. Но не следует упускать из вида и их мелодическую связь, которая особенно проявляется в секундовых секвенциях.

Модулирующее секвенционное движение по тональностям (особенно секундовое) приобретает большое значение в модуляционном развитии (см. примеры 533, 536, 539—541). Иногда логика этого развития основывается на секвентном движении самих тональностей (что обычно подчеркивается басом), причем мелодия (и вообще верхние голоса) может развиваться более или менее самостоятельно, не подчиняясь всецело секвентному движению.

Большую роль играет бас, который функционально направляет модуляционное развитие и одновременно имеет мелодическое значение, связывая аккорды и образуя определенный мелодический рисунок. В некоторых случаях следует считаться с инерцией прямолинейного поступенного движения баса (более типично нисходящее движение). Надо уметь создавать и гибкий, пластичный рисунок баса с чередованием поступенного движения и скачков.

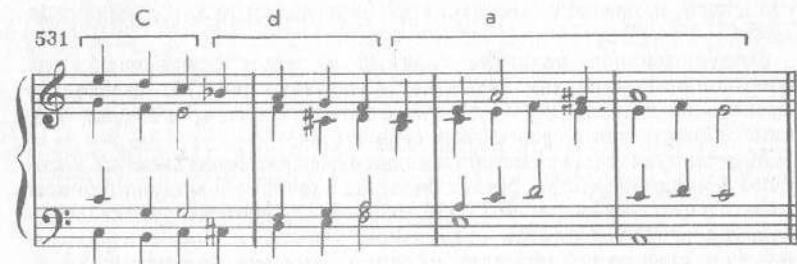
Большое значение в модуляционном развитии имеет распределение тональностей по их функциональной весомости. Это распределение не должно быть равномерным: одни тональности могут быть более устойчивыми, создающими главную или второстепенную опору в модуляционном развитии, другие могут быть менее устойчивыми, промежуточными, скользящими.

Умение создавать сложное, но логически стройное модуляционное развитие является одной из главнейших сторон композиционной техники.

§ 2. Усложнение модуляционных формул перехода из мажора

Простейшим приемом модуляционного развития является усложнение модуляционных формул посредством отклонения в тональность модулирующего аккорда. Эта промежуточная тональность, определяемая модулирующим аккордом, выполняет гармоническую функцию высшего порядка в подготовке конечной тональности. Здесь приобретают особое значение модуляции в субдоминантные тональности в конце построения (гл. 12, § 6).

В переходах из мажора в тональности — параллельную и в сторону диэзов (доминантные) — модулирующим аккордом служит непосредственно субдоминанта конечной тональности. Тональность этой субдоминанты в каждом случае находится в 1-й степени родства с начальной тональностью. Поэтому модуляции могут естественно идти через проходящие субдоминантные тональности: C—d—a, C—a—G, C—a—e (531).



В модуляциях в субдоминантные тональности дело обстоит иначе: их субдоминанты находятся во 2-й степени родства с начальной тональностью, поэтому требуется предварительный подход. Для этого при переходе C—d необходимо предварительно смодулировать в тональность параллельную последующей (F) соответственно второй формуле перехода C—d (гл. 5, § 3); C—F—g—d (532).



Модуляции C—F и C—f усложняются соответственно первой формуле: после перехода через доминанту новая тональность пока еще является проходящей и утверждается в качестве конечной после отклонения в субдоминанту.

$$C-F < \begin{matrix} B(b) \\ g \end{matrix} > F$$

$$C-f-b-f \text{ (533).}$$





Кроме того, модуляция C—F может усложниться и соответственно второй формуле — с предварительным заходом в тональность M_п.

$$C - d < \begin{smallmatrix} B \\ g \end{smallmatrix} > F \text{ (534).}$$



Аналогично этому могут усложняться модуляции и в тональность II степени:

$$C - d < \begin{smallmatrix} g \\ B \end{smallmatrix} > d$$

$$C - F < \begin{smallmatrix} g \\ B \end{smallmatrix} > d$$

Таким образом, в модуляциях в субдоминантные тональности могут принимать участие не одна, а две проходящие тональности, выполняющие гармонические функции высшего порядка в подготовке конечной тональности.

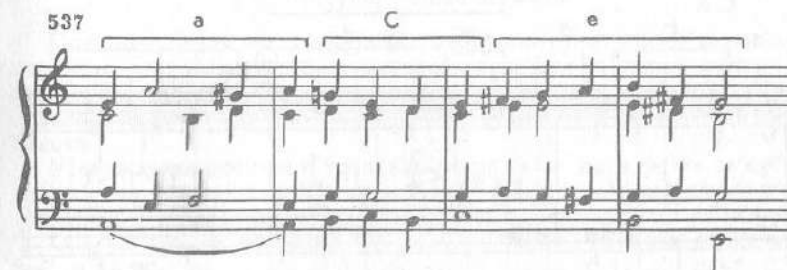
§ 3. Усложнение модуляционных формул перехода из минора

Модулировать в параллельную тональность можно через обе субдоминанты: a—d—C, a—F—C (535).

При модуляции a—G промежуточная тональность C усиливает субдоминантную сферу и поэтому динамизирует новую тональность (536).



Модуляции a—e, a—E через проходящую субдоминантную тональность невозможны, так как другой субдоминанты, кроме начальной тональности, нет. Возможно модулирование a—e через медианту новой тональности: a—C—e (537).



Модулирование в сторону бемолей, так же как и в мажоре, допускает привлечение еще второй посредствующей тональности (538).

$a - d < \begin{smallmatrix} B \\ g \end{smallmatrix} > F$

$a - F - g - d$

538

§ 4. Предложения со сложным модуляционным развитием

Можно строить независимо от модуляционных формул сложное модуляционное развитие в виде предложений с различными проходящими модуляциями и отклонениями как в начальной, так и в конечной тональности.

Движение баса приобретает при этом особо важное организующее значение. Весьма уместны секвенции, особенно секундовые, восходящие и нисходящие (539).

отклонения в тональности a-moll

539

отклонения в тональности a-moll

отклонения в тональности C-dur

отклонения в тональности a-moll

§ 5. Модулирующие периоды

При построении модулирующих периодов со сложным модуляционным развитием следует руководствоваться общими принципами, указанными в § 1. Модуляционное движение в первом предложении в целом должно подчиняться тональности середины каденции.

Утверждение конечной тональности должно идти через ее субдоминантные тональности с возможным привлечением параллели мажора или медиантовых тональностей минора.

Обычно первое предложение модулирующего периода заканчивается на доминанте или в доминантной тональности, завершается

же период в доминантной или в параллельной тональности (см. примеры 540, 541).

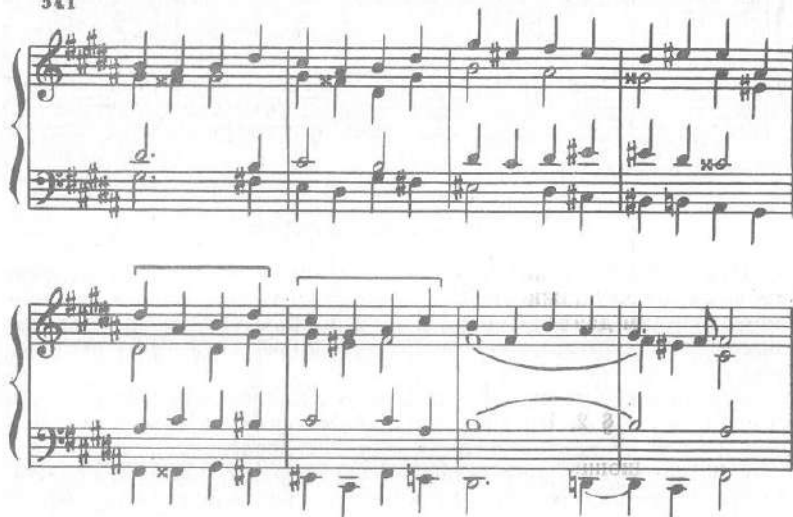
Естественно также срединное кадансирование в параллельной тональности, возможно и в тональности субдоминанты. Надо уметь строить периоды с любым соотношением тональностей.

§ 6. Гармонические задачи

540



541



ОТДЕЛ IV

Глава 14

МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИЯ

§ 1. Мелодическая фигурация

В части I, Вв., гл. 7 для ориентировки в гармоническом анализе было дано общее представление о музыкальной фактуре (§ 1), музыкальных складах (§ 2), видах фактурного преобразования гармонии (§ 3), о мелодической фигурации и ее приемах (§ 4, 5). В образцах гармонических задач эпизодически (в кадансах) вводились отдельные приемы мелодической фигурации.

Очередная задача теперь — дать более углубленное представление о мелодической фигурации и первоначальные систематические навыки для ее практического усвоения.

В аккордовом последовании простое движение голоса от одного аккордового тона к другому, без отступления на этом пути и в соответствии с общим ритмом аккордового движения, представляет собою гармоническое голосоведение.

Усложнение гармонического голосоведения более или менее самостоятельным мелодическим движением является мелодической фигурацией. Эта самостоятельность проявляется в том, что фигурационный голос выделяется в гармонии своим ритмомелодическим рисунком, захватывая звуки, отступающие от аккордовых тонов. Фигурационные звуки большею частью образуют более или менее резкие диссонансы, что весьма характерно для мелодической фигурации. Но это происходит не всегда: в ряде случаев фигурационный звук лишь видоизменяет основной аккорд, на который он опирается, образуя промежуточный, мелодизированный аккорд, в котором фигурационный звук консонирует или по крайней мере является аккордовым тоном (гл. 15, § 1). Поэтому нельзя сводить мелодическую фигурацию лишь к образованию неаккордовых звуков или диссонансов — они являются весьма характерным, но не обязательным, не существенным признаком. Существенным признаком мелодической фигурации является, как было указано, усложнение гармонического голоса самостоятельным мелодическим движением, связанным с опорными аккордовыми тонами.

§ 2. Приемы мелодической фигурации

Фигурационные звуки, особенно на сильной доле и резко диссонирующие, придают музыке особую напряженность, а иногда и красочность (при альтерациях). Они должны быть непосредствен-

но или косвенно связаны с гармонией. Эта связь сводится к тому, что фигурационные звуки так или иначе опираются на аккордовые тоны, прилегают к ним посредством секундового движения. По признаку того, каким образом они прилегают, какова их позиция по отношению к опорным тонам, и различаются приемы мелодической фигурации: 1) задержание, 2) проходящие ноты, 3) вспомогательные ноты, 4) камбиата, 5) предъём. К ним надо присоединить — 6) гармонические ноты, которые могут не прилегать к аккордовым тонам. Они не образуют неаккордовых звуков, но тоже принимают участие в мелодической фигурации наряду с другими приемами.

Некоторые из этих приемов — задержание, проходящие, большей частью предъём — имеют обязательно по две опоры: в предыдущем и последующем аккордах; вспомогательная имеет две опоры или одну последующую опору; камбиата, напротив, имеет только одну предшествующую опору.

В некоторых случаях приемы соединяются, получая опору не в аккордовом тоне, а в другом фигурационном звуке (вторичная вспомогательная, гл. 16, § 2, 570б, в).

Приемы мелодической фигурации, определяемые той или иной позицией фигурационного звука, обладают своими индивидуальными свойствами, имеют разновидности. Все это требует специального рассмотрения (гл. 15, 16).

§ 3. Строгая и свободная мелодическая фигурация

К строгой относится такая мелодическая фигурация, в которой каждый прием вполне определен, не смешивается с другими приемами, применяется в сравнительно простом, индивидуализированном виде и с известными, свойственными данному приему, ограничениями (например, задержание только приготовленное, идущее на свободный тон).

В творческой практике разных стилей фигурация часто значительно усложняется и применяется более свободно, приемы приобретают смешанный характер, теряя свои индивидуальные отличительные признаки. В учебной работе по гармонии для технического усвоения мелодической фигурации необходимо сначала применять ее преимущественно в строгом виде, руководствуясь целым рядом ограничений.

Изучение мелодической фигурации во всем своем многообразии доступно лишь на анализе музыкальных произведений.

§ 4. Основные типы мелодической фигурации

Мелодическая фигурация приобретает различный характер в зависимости от быстроты фигурационного движения.

При медленном движении происходит опевание опорных тонов; в этом участвует каждый фигурационный звук, диссонансы выде-

ляются, индивидуализируются и приобретают особое выразительное значение (гл. 15, 16).

Напротив, при быстром движении эти свойства мелодической фигурации теряются или отходят на второй план, а на первый план выступает ее пассажный характер. В одних случаях пассажность мелодической фигурации проявляется в прямолинейном, гаммообразном движении, в других случаях — во вьющемся, орнаментальном движении, что наиболее для нее характерно (гл. 17).

Таким образом, основными типами мелодической фигурации являются напевная и пассажная фигурации. Та и другая фигурации коренным образом различаются между собой лишь в своем наиболее характерном виде. Но встречается и такая фигурация, в которой сочетаются напевность и пассажность (при средней быстроте движения). Кроме того, в типичную напевную фигурацию могут включаться элементы орнаментики и даже целые фигурационные пассажи.

§ 5. Виды мелодической фигурации

Мелодическая фигурация бывает диатоническая и альтерационная (хроматическая). Альтерационность придает фигурации красочность.

Следует различать: 1) солирующую мелодическую фигурацию, проводимую в одном голосе и характерную для гомофонного склада; 2) подголосочную, проводимую во второстепенном голосе или в разных голосах эпизодически и поочередно; 3) полифоническую, проводимую в нескольких гармонических голосах одновременно. Сложное фигурирование ведет к полифонизации гармонической ткани. Солирующая и подголосочная фигурация может быть не только напевной, но и пассажной. Это касается и полифонической фигурации, которой все же гораздо более свойственна напевность, нежели пассажность.

Приемы мелодической фигурации изучаются и технически осваиваются прежде всего на основе строгой напевной фигурации, в которой наиболее ясно выступают их индивидуальные свойства. Для того чтобы впоследствии применять эти приемы в более сложном музыкальном контексте и более свободно, необходимо их свойства хорошо изучить.

На первых порах следует ограничиться солирующей и подголосочной фигурацией (гл. 15, 16). Полифоническую фигурацию, представляющую значительно большие трудности, можно осваивать лишь на высшем этапе обучения гармонии.

§ 6. Общее свойство мелодической фигурации

При всех индивидуальных различиях отдельных приемов мелодическая фигурация обладает одним общим, весьма важным, свойством: движение фигурационных звуков по пути к опорным аккордовым тонам, в основном, потенциально направлено вниз; ме-

мелодическая фигурация как бы обладает свойством тяжести, опираясь сверху на тоны аккордов. Это отнюдь не исключает восходящего движения, особенно проходящими нотами, но между тем и другим все же имеется определенное различие: нисходящее движение идет как бы по инерции, свободно, в соответствии с естественной тенденцией, в то время как восходящее движение как бы требует некоторого усилия, преодоления сопротивления, вызывающего известное напряжение.

Это свойство проявляется во всех приемах мелодической фигурации. Например, задержанию, а также проходящим и вспомогательным на сильной доле, особенно камбате, свойственна тенденция нисходящего движения; во многих случаях восходящее движение естественно только малосекундовое, как бы подтягивающее фигурационный звук вверх.

Это особенно проявляется в напевной фигурации (гл. 15, 16), но сказывается и в пассажной (гл. 17).

Данное свойство нельзя упускать из виду при изучении и техническом освоении мелодической фигурации любого типа и вида.

Глава 15

ЗАДЕРЖАНИЕ

§ 1. Задержание

В напевной мелодической фигурации задержание является главнейшим и сложнейшим приемом, требующим особого рассмотрения.

Задержание имеет три стадии образования:

- 1) приготовление в предыдущем аккорде;
- 2) собственно задержание (основной момент) — пролонгирование приготовленного звука при вступлении нового аккорда;
- 3) разрешение — переход задержанного звука в соседний тон того же аккорда.

Задержанный звук опирается на два аккордовых тона разной высоты — на предыдущий и последующий.

Для задержания наиболее характерно то, что предшествующий аккордовый тон во второй стадии превращается в неаккордовый, диссонирующий звук, создающий момент напряжения и разрешающийся в том же аккорде обязательно на более слабой доле такта (что и приводит к разрядке напряжения) (542).

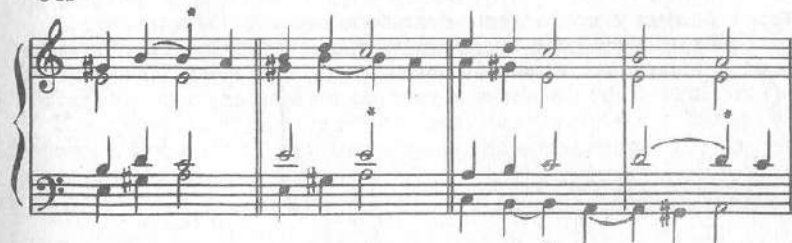
Но задержание может и не образовать диссонанса или неаккордового звука, а просто мелодически трансформировать аккорд.

В таких случаях образуется промежуточный, самостоятельный мелодизированный аккорд (гл. 14, § 1). Задержанный звук приобретает здесь двойственное значение: по отношению к главному аккорду он является неаккордовым, в промежуточном же оказывается аккордовым.

Например, при задержании на квинте трезвучие превращается в функционально близкий ему секстаккорд: V в III₆ (543а), I в VI₆ (543б); задержание вводного тона в I₆ превращает его в трезвучие III (543в).

Задержание, образующее V₉, и его разрешение в V₇ — явление того же порядка: здесь задержанный звук является аккордовым (хотя и диссонирующим) звуком (543).

542



543 а)



Таким образом, посредством задержания приготавливается во втором аккорде звук, так или иначе требующий секундового разрешения, но не обязательно являющийся диссонирующим или неаккордовым.

В напевной мелодической фигурации задержание является важнейшим и наиболее сложным приемом. Оно в наибольшей мере содействует напевности гармонического движения благодаря особенно тесной мелодической связи аккордов, при которой «ломка» второго аккорда подготавливается в предыдущем аккорде.

Диссонирующее сочетание, образуемое посредством задержания на сильной доле, создает особую напряженность и в то же время воспринимается как вполне обоснованное в связи с предыдущим приготовлением и последующим разрешением.

Резкое, напряженное звучание при ясно выраженной тенденции разрешения весьма характерно для задержания, как хорошо организованного и выразительного диссонанса, закономерно ломающего аккорд с последующим его восстановлением.

Разрешаясь обязательно на более слабой доле, задержание может быть приготовлено и на сильной и на слабой доле.

Наиболее характерно слиговое задержание, но оно может быть и не слиговым — с ритмическим повторением приготовленного звука во втором аккорде. При слиговом задержании приготовление обычно не менее продолжительно, чем центральная стадия — в противном случае образуется синкопа, которая вполне уместна лишь в особых случаях (544a).

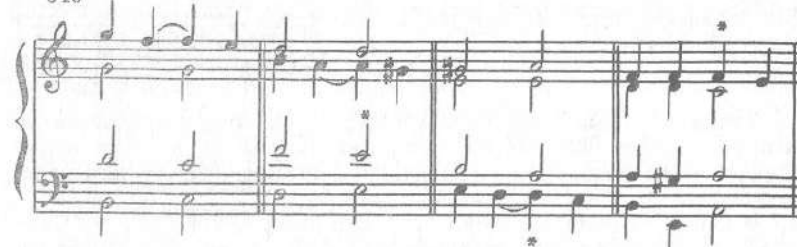
При неслиговом задержании приготовление может быть короче, приобретая значение ритмического предъема. Такое задержание звучит совсем иначе и уместно во всех случаях (544).

544



Задерживаться может только аккордовый тон, в том числе и септима и нона (545).

545



Диссонирующий звук, не принадлежащий предыдущему аккорду, ни в коем случае задерживаться не может (546).

546



В задержании особое значение приобретает правило занятого и свободного тона.

Тон аккорда считается занятым, если он удвоен другим голосом в унисоне или в верхней октаве. Если аккордовый тон не удвоен или удвоен в нижней октаве, то он считается свободным.

Задержание может быть в любом голосе (в том числе и в басу), но оно должно быть на свободном тоне.

Совершенно естественно образуется задержание на тоне, удвоенном в басу. Такое задержание является обычным. Не столь обычно, но вполне допустимо задержание на удвоенном тоне в теноре (547a).

Удвоением в альте следует пользоваться значительно более осторожно, так как оно далеко отступает от нормальной структуры аккордов (547б).

547



Задержание на занятый тон недопустимо (548a). Оно может быть исправлено посредством отвода голоса в другой аккордовый тон (548).

548



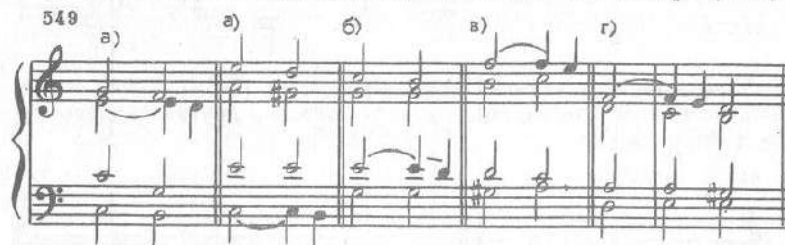
Обычной общеупотребительной нормой является нисходящее задержание (в этом проявляется общее свойство мелодической фигурации, см. гл. 14, § 6).

При ломке аккорда посредством задержания возникает необходимость сохранения его функции (§ 1). В связи с этим в трезвучии наиболее употребительно задержание на основном тоне (при удвоении его в басу) и особенно на терцовом тоне — в этих случаях сохраняется квинтовый остов трезвучия, определяющий его функцию (см. пример 542). Задержание в басу употребляется преимущественно на терцовом тоне (см. пример 545), а также на основном тоне, если он отсутствует в верхних голосах (см. пример 542).

Задержание на квинтовом тоне вполне естественно в септаккорде, так как септима дает ясное представление о его структуре и функции (549а). Без сохранения остова естественно задержание на квинте трезвучия V ступени, временно превращающего его в III₆. Разрешение этого задержания ведет к естественному усилению функции III₆-V (549б).

В других случаях предпочтительно задержание в минорном трезвучии с более напряженным ходом на малую септиму (549в).

С сохранением остова возможно задержание на I₆, которое также рекомендуется применять предпочтительно в миноре (549г).



При разрешении задержания остальные голоса могут поддерживать движение. Возможны проходящая септима, перемена обращения, перемещение голосов (550).



Восходящее задержание применяется почти исключительно с ходом на малую секунду (чаще неслизованное), большесекундовое малоупотребительно (551).

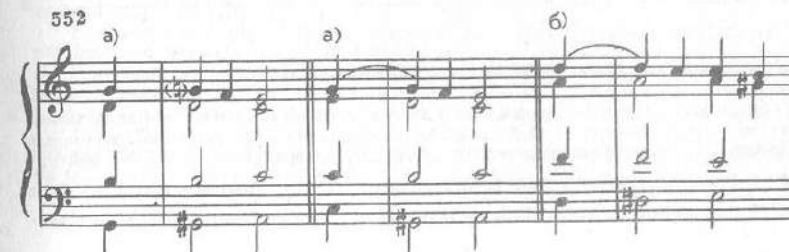
Возможно восходящее задержание на терции минорного трезвучия (551а) и задержание вводного тона, разрешающегося в основной тон (551б).

I₆ без удвоения основного тона превращается при этом в промежуточное трезвучие III (§ 2, пример 543в). Возможно и удвоение основного тона в теноре (551в).



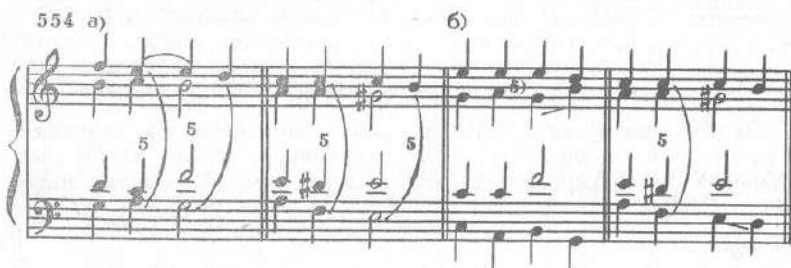
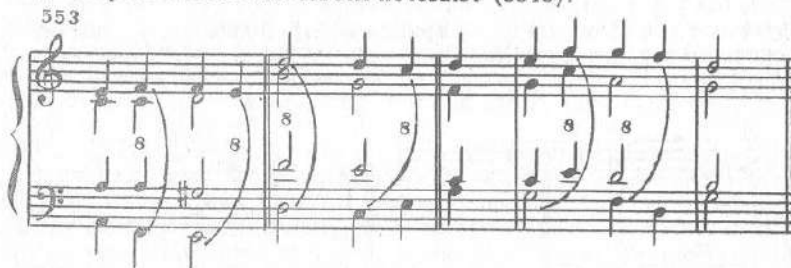
§ 6. Переченье при задержании

Задержание может образовать резкое одновременно звучащее переченье — в вводном септаккорде минора (552а) или в альтерированной субдоминанте (552б). Такое переченье вполне допустимо (552).



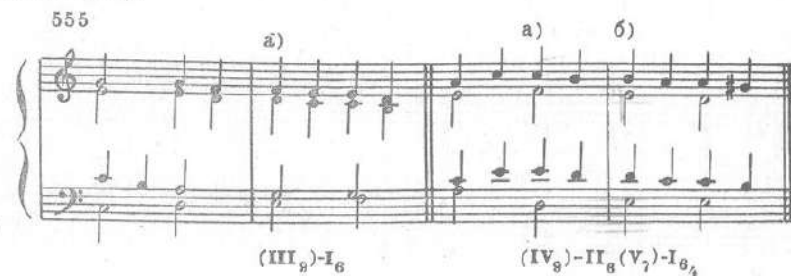
§ 7. Параллелизмы в задержаниях

Задержание не скрывает параллельных октав, образующихся в движении аккордовых тонов, даже при последующем отводе дублирующего голоса (553). Такое голосоведение недопустимо. Напротив, параллельные квинты нейтрализуются при превращении второй квинты в сексту (554а). При отводе второго голоса они совсем исчезают (554б).



§ 8. Двойное и тройное задержание

Возможно двойное нисходящее задержание параллельными терциями или секстами. Задержание на сектаккорде образует промежуточный нонаккорд (с пропущенной квинтой) (555а). I₆ превращается в V₇, что нейтрализует функциональную конфликтность каданса (I₆), поэтому такое двойное задержание не всегда уместно. В примере 555 б оно обусловлено секвентным движением (555).



Неслиговое двойное задержание с противоположным движением голосов (556 а) и тройное (556 б) характерны для автентических кадансов (556).



На тройном задержании допустимо секундовое «столкновение» тенора и баса с последующим уходом последнего в другую октаву (см. пример 558 г).

§ 9. Задержания в аккордовых последованиях

Последование аккордов может быть усложнено задержаниями как в мелодии, так и в других голосах. Для этого надо использовать нисходящее секундовое движение аккордовых тонов (в примере 557 а обозначено лигами). Если это движение идет в унисон или в тон, удвоенный выше, то задержание применить нельзя, так как аккордовый тон оказывается занятым (557 в). В данном случае возможно только двойное (встречное) задержание.

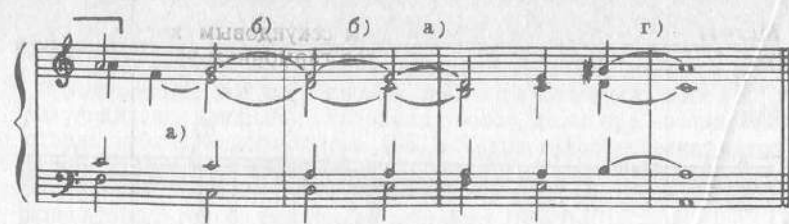
При двух одновременно нисходящих на секунду аккордовых тонах (557 б) возможны три варианта:

1) применение задержания в голосе, расположенном выше (558 а); 2) в голосе, расположенном ниже (558 в); 3) в обоих голосах одновременно (двойное задержание) (558 б).

В примере 557 заключительный каданс дает возможность применить неслиговое тройное задержание (558 г).

При внесении задержаний часто образуются ритмические остановки, не всегда оправданные. Поддержка ритмического движения достигается путем использования других приемов мелодической фигурации, которые будут рассмотрены в дальнейшем (гл. 16), а пока следует ограничиться мелодической обработкой аккордовых последований только задержаниями с вынужденными остановками движения.





558



В аккордовом последовании надо заранее обозначить (лигами) секундовые ходы, которые можно использовать для задержания (557 а, б, г), а затем, руководствуясь этими обозначениями, вносить задержания, слиговые и неслиговые, в одном голосе или в нескольких голосах одновременно (см. пример 558).

§ 10. Гармонизация мелодии с задержанием

В гармонизации мелодии задержание может быть применено при продлении звука на следующую долю (слиговом или в виде синкопы, что одно и то же) или повторении его с последующим движением вниз на большую или малую секунду к более слабой доле (559а). Можно также воспользоваться разрешением вводного тона в основной тон для восходящего задержания (559б).

Надо иметь в виду, что не второй, а третий звук является аккордовым, поэтому следует на него и ориентироваться при выборе второго аккорда. Этот звук может быть основным тоном, терцией трезвучия или септаккорда, а также квинтой септаккорда. Прибегать к задержанию на квинте трезвучия и I^6 , рекомендуется лишь в особых случаях, указанных в § 4.

Мелодические обороты с нисходящим секундовым ходом могут допускать большое количество вариантов гармонизации с задержанием (560).

559 а)



б)



560 В C-dur



В a-moll



ПРИЕМЫ МЕЛОДИЧЕСКОЙ ФИГУРАЦИИ (продолжение)

§ 1. Проходящие ноты

Проходящие ноты образуются при прямолинейном секундовом движении между двумя точками опоры разной высоты — в предыдущем и в последующем аккордах.

Проходящие ноты бывают:

А. 1) на слабой доле, 2) на сильной доле¹.

Б. 1) нисходящие, 2) восходящие.

В. 1) диатонические, 2) хроматические.

На слабой доле одинаково естественны проходящие и вниз и вверх. При двухдольном ритмическом движении такие проходящие заполняют терцовые ходы (562). Они могут образовывать промежуточные (проходящие) аккорды (562а). Весьма употребительна проходящая септима, превращающая трезвучие в септаккорд той же ступени (в басу — секундааккорд) (562б).

562



Диссонирование проходящих на слабой доле мало заметно. Диссонирование проходящей на сильной доле выделяется; в этом отношении (особенно в медленном движении) она имеет большое сходство с задержанием.

Так же как задержание, проходящая на сильной доле может временно оказаться аккордовым звуком, лишь мелодически видоизменяющим аккорд (гл. 15, § 1) (563а).

Так же как задержание, проходящая на сильной доле вниз идет совершенно свободно (563 а, б), вверх же значительно менее свободно (563в), преимущественно на малую секунду (563г) (в этом проявляется общее свойство мелодической фигурации, указанное в гл. 14, § 1). Проходящая вверх на большую секунду идет наиболее свободно к вводному тону (по тетраорду) (563д).

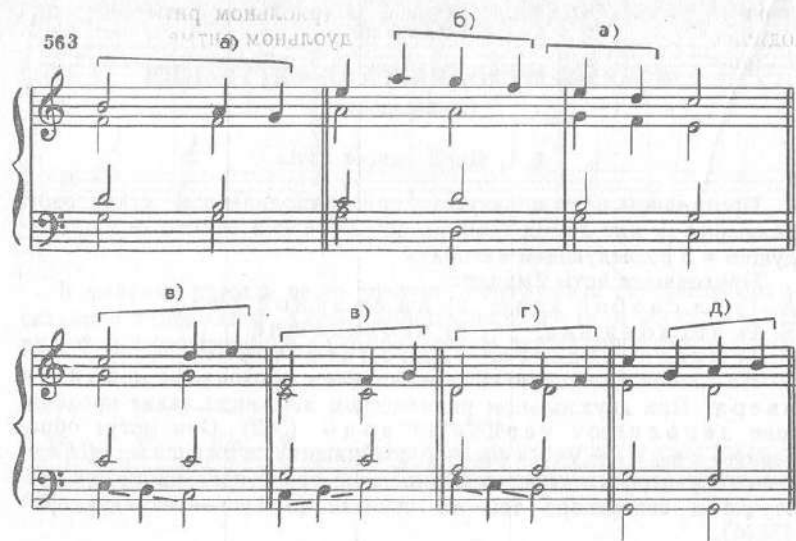
¹ Фигурационный звук считается на слабой доле, если эта доля слабее, чем доля опорного аккордового тона. И, наоборот, он считается на сильной доле, если эта доля сильнее.



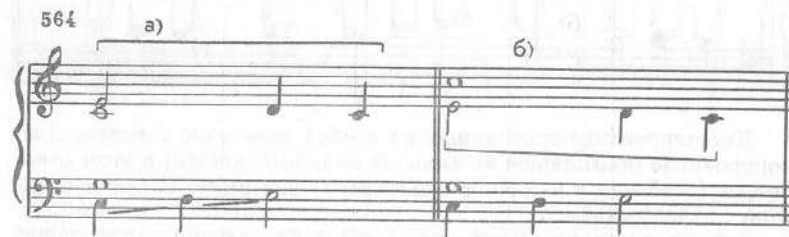
В мелодии прежде всего следует обнаружить обороты, допускающие задержания, затем выбрать вариант (или несколько вариантов) в соответствии с гармоническим развитием в целом (561).

561





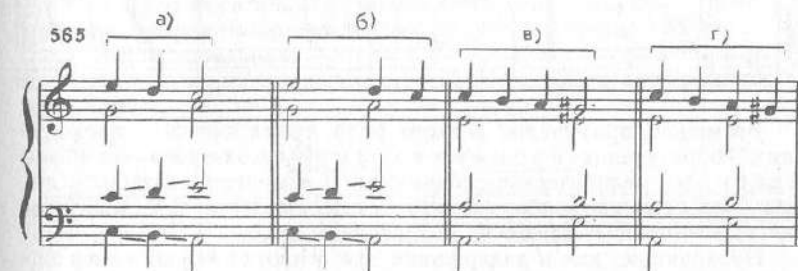
Правило занятого и свободного тона имеет значение только для проходящих на сильной доле, но в меньшей мере, чем для задержания: проходящая на сильной доле не может идти только на соседний занятый тон — в унисон (564а), но может наступать на тон, удвоенный в верхней октаве (564б).



Здесь проявляется важное свойство проходящей: она обладает инерцией секундного поступательного движения, которая вовсе не свойственна задержанию. Однако такая проходящая, идущая на сильной доле в занятый сверху тон, является сложным приемом и применяется преимущественно в полифонии.

Каждый терцовый интервал в гармоническом голосоведении может быть заполнен одной диатонической проходящей на слабой доле. Проходящая на слабой доле (если она идет на свободный тон) (565а) может быть передвинута на сильную долю (565б). Это дает возможность в случае необходимости поддержать ритмическое движение. Квартовый интервал заполняется двумя диа-

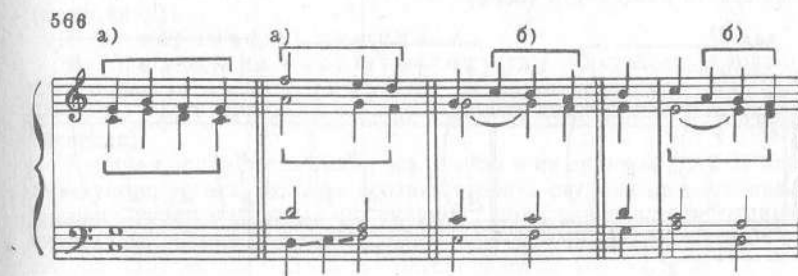
гоническими проходящими. В триольном ритме обе проходящие — на слабых долях (565в). В дуольном ритме вторая проходящая оказывается на относительно сильной доле, поэтому такое заполнение следует пока применять в нисходящем движении (565г), вверх же только по тетраорду к вводному тону (565).



Проходящие на слабой доле могут идти одновременно параллельным или встречным движением, образуя в некоторых случаях промежуточные аккорды (см. пример 565а, б).

На сильной доле могут быть двойные проходящие параллельными терциями или секстами (на одной гармонии) (566 а).

Проходящая может сочетаться с задержанием в другом голосе (566 б).



В применении хроматических проходящих следует пока ограничиться случаями, наиболее типичными для солирующей и подголосочной фигурации:

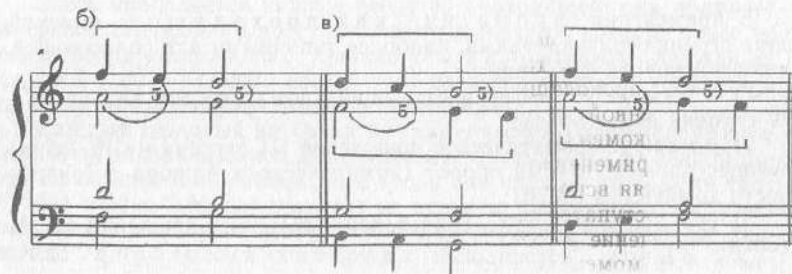
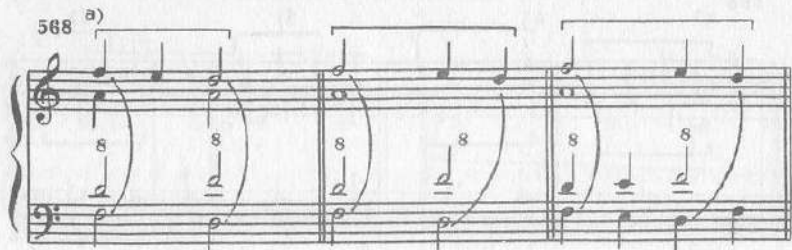
- 1) в мажоре и миноре нисходящий хроматический ход от V к IV ступени лада (567а);
- 2) в мажоре хроматическое понижение III ступени на 1^6_4 , образующее промежуточный оборот гармонического мажора в тональности доминанты (567б);
- 3) оба хроматических хода в параллельном движении на 1^6_4 (567в).



Возможно применение всякого рода хроматических проходящих, образующих промежуточные альтерированные аккорды: мелодические субдоминанты в миноре, аккорды с ладовой альтерацией, побочные доминанты. Особенно это свойственно гармоническому движению на органном пункте.

Проходящие, как и задержание, не уничтожают параллельных октав (568а).

Проходящие могут образовать параллельные квинты, отсутствующие в гармоническом голосоведении. Если вторая квинта гармоническая, то есть состоит из аккордовых тонов (при проходящей на слабой доле), то параллелизм недопустим (568б). При проходящей на сильной доле, образующей квинту на неаккордовом звуке, параллелизм вполне допустим, так как вторая квинта воспринимается как мелодически измененная секста или кварта (568в).



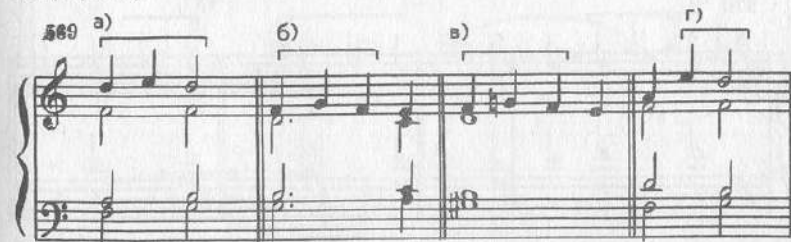
§ 2. Вспомогательные ноты

Различаются два основных вида вспомогательных нот:

1. Вспомогательная, образующаяся между двумя звуками одинаковой высоты, с двумя опорными тонами (строгая вспомогательная) (569а).

Такая вспомогательная может быть и на септимере (569б); в уменьшенном септаккорде хорошо звучит переченье (569в).

2. Вспомогательная, взятая скачком, прилегающая только к последующему опорному тону (более свободная вспомогательная) (569г).



Скачковая вспомогательная образуется в тех случаях, если пропущена хотя одна ступень лада (см. пример 591). Она допускает любой увеличенный интервал. Вспомогательные могут быть:

А. 1) на слабой доле (строгая), 2) на сильной доле (свободная).

Б. 1) верхняя, 2) нижняя.

В. 1) с ходом на большую секунду (большесекундовая), 2) с ходом на малую секунду (малосекундовая).

Г. 1) диатоническая, 2) альтерированная (хроматическая).

Верхняя вспомогательная и на слабой и на сильной доле не альтерирована, то есть должна соответствовать ступени данного лада. Нижняя вспомогательная на сильной доле почти всегда применяется малосекундовая (с альтерацией при необходимости), на слабой доле может быть и большесекундовой (гл. 17, § 2).

Применительно к напевной фигурации мы ограничимся рассмотрением только строгой вспомогательной — между двумя опорными звуками, на слабой доле. В мелодических связях аккордов вспомогательные не имеют такого же самостоятельного значения, как задержание и проходящие ноты. Они уместны, главным образом, в непосредственной мелодической связи с этими основными приемами. Пока рекомендуется ограничиться следующими простейшими способами применения вспомогательных на слабой доле:

1) Верхняя вспомогательная служит началом дальнейшего нисходящего поступательного движения проходящими (570а).

2) Включение верхней вспомогательной между приготовлением и основным моментом задержания превращает его в проходящую

на сильной доле. Эта проходящая движется, таким образом, от вспомогательной к аккордовому тону (570б).

Возможно при этом переключение (570в).

3) Включение нижней диатонической вспомогательной между основным моментом задержания и его разрешением (570г).

4) Включение вспомогательной (с укороченной длительностью) между разрешением задержания и повторением аккордового звука (570д).

5) Нижняя альтерированная вспомогательная к V ступени лада (в доминанте или I⁶₄) (570е).

570 а) б) в) г) д) е)

§ 3. Гармонические ноты

Гармонические ноты отличаются от всех остальных приемов тем, что не связаны секундовой зависимостью с аккордовыми тонами (не являются прилегающими). Они имеют подобное же мелодико-фигуративное значение, являясь одновременно перемещенными аккордовыми тонами, не относящимися к основной структуре аккордов, но образующимися в мелодической фигурации наряду с другими приемами.

Перемещенный тон аккорда в тех случаях приобретает значение гармонической ноты (как приема мелодической фигурации), когда это перемещение играет прежде всего специфическую мелодическую роль, а не только означает перемену структуры аккорда.

Поэтому в наиболее самостоятельном виде гармонические ноты свойственны верхнему голосу (солирующая фигурация). Следует особо отметить гармоническую ноту, образующую промежуточный

V⁷₆ (571а). В басу гармонические ноты попутно изменяют обращение аккорда, но мелодическое значение их не утрачивается, что подчеркивается, например, промежуточным квартсекстаккордом (571б).

571 а) б)

Вообще же гармонические ноты в фигурации (особенно в полифонической) имеют подсобное значение, и в этом отношении они ближе всего к вспомогательным нотам, обогащая напервную фигурацию не в своем самостоятельном виде, а преимущественно в связи с главными приемами — задержанием и проходящими (это особенно относится к полифонической фигурации).

Восходящая гармоническая нота дает возможность ввести задержание (572а) или проходящие ноты (572б) в тех случаях, когда движение гармонического голоса этого не позволяет (при движении его вверх) (572).

572 а) а)



Такой гармонический «крючок» приобретает большое значение в напевной мелодической фигурации, содействуя укреплению мелодической связи аккордов и поддерживая ритмическое движение. Нисходящий гармонический «крючок» наиболее естествен к V ступени, связанной с дальнейшим движением по тетрахорду (см. пример 563д).

§ 4. Камбиата

Камбиата опирается только на предшествующий аккордовый тон, отклоняется от него на секунду (обычно вверх) и затем идет в следующий аккордовый тон скачком. Ее особенность заключается в образовании неразрешенного диссонанса (на слабой доле) ¹.

Именно камбиата породила аккорды с побочными тонами и прежде всего рассмотренную раньше доминанту с секстой — V₆ (ч. I, гл. 23) (573а). Камбиата не служит, наподобие вспомогательных и гармонических нот, дополнительным средством мелодического связывания аккордов. Ее роль сводится, в основном, к мелодическому опеванию кадансов. Поэтому камбиата применяется почти исключительно в верхнем голосе, преимущественно в кадансах — автентическом и прерванном (573а). Но возможно ее применение в любом месте развития и на любом аккорде (573б, в). На уменьшенном септаккорде камбиата может образовать хорошо звучащее одновременное переченье (573в).



¹ Камбиата в теории музыки называется брошенной вспомогательной, а в некоторых случаях и предъемом. Однако это особый прием, обладающий своими индивидуальными свойствами, и его не следует смешивать с другими приемами.



§ 5. Предъем

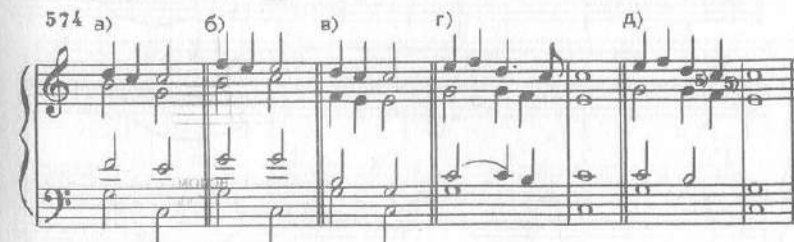
Предъем представляет собою вступление на слабой доле, во время звучания первого аккорда, звука, принадлежащего второму аккорду. Так же как задержание, предъем обычно образуется между двумя опорными аккордовыми тонами, находящимися в секундовом соотношении, но противоположен задержанию по своей структуре: вместо запаздывающего здесь — преждевременное вступление аккордового тона.

Для предъема характерно выделяющееся диссонирование на слабой доле, особенно резкое при секундовом (или на расстоянии ноны) «столкновении» основного тона с вводным тоном (574а). Но предъем может образовать и промежуточный мелодизированный аккорд (574б).

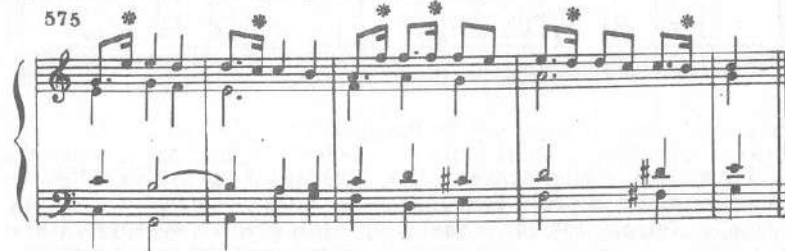
Предъем, как и камбиата, служит преимущественно средством мелодического опевания кадансов (автентического и прерванного) и применяется почти исключительно в верхнем голосе.

Возможен и двойной предъем (574в). Наиболее типичен нисходящий и восходящий предъем к основному тону, усиливающий напряженность разрешения неустоя (особенно вводного тона). Предъем чаще употребляется с укорочением длительности (например, восьмая при движении четвертями), что также содействует напряженности (574г). Предъем часто следует после камбиаты (574г, д).

Вполне допустимы параллельные квинты, образующиеся при проходящей септимере, так как вторая квинта не гармоническая (с неаккордовым звуком) (574д).



Существует разновидность — ритмический предъём, относящийся скорее к ритмической фигурации и представляющий собой предварительное, на слабой доле, вступление звука (часто с укороченной длительностью) и последующее повторение его (независимо от секундовой связи его с предшествующим звуком). Этот предъём может быть и к неаккордовому звуку — к задержанию, к проходящей и т. п. (см. примеры 601, 602) (575).



§ 6. Неприготовленное задержание

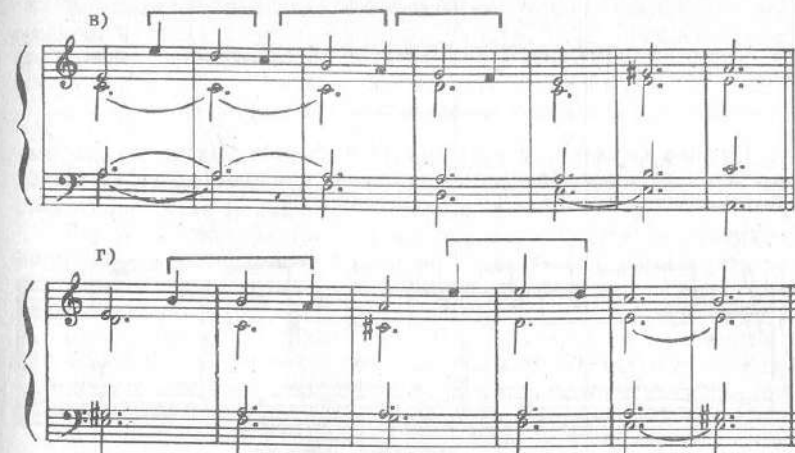
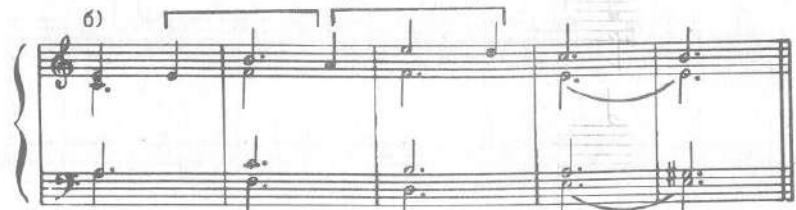
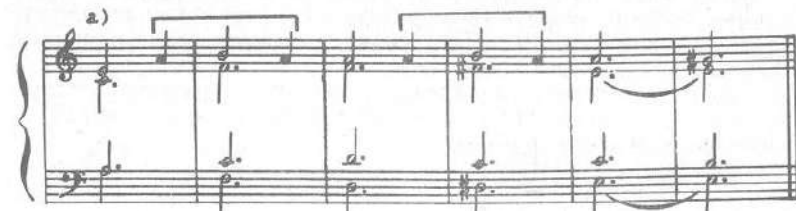
Помимо рассмотренных выше основных приемов мелодической фигурации, существует еще особый прием смешанного характера, так называемое **неприготовленное задержание** (или **апподжиатура**). Название «задержание» в данном случае относится не к тому, что неаккордовый звук задерживается от предыдущего аккорда, а к тому, что более или менее длительно на сильной доле задерживается его разрешение в опорный аккордовый тон. По своему характеру звучания этот прием, действительно, сходен с обычным приготовленным задержанием. Но по своей структуре он может быть:

1) удлинённой вспомогательной на сильной доле; такая вспомогательная может быть отклоняющаяся (с двумя опорными тонами) (576 а), но более типична — взятая скачком (576 б);

2) удлинённой проходящей на сильной доле (576 в).

Неприготовленное задержание часто применяется в сочетании с ритмическим предъёмом. Если предъём является предыдущим аккордовым тоном, то такое сочетание принимает характер приготовленного неслогованного задержания (576 г).

576



Неприготовленное задержание характерно для напевной солирующей (но не полифонической) фигурации и применяется преимущественно в верхнем голосе.

§ 7. Гармонизация мелодии

Прежде всего надо обратить внимание на обороты в мелодии, допускающие и подразумевающие применение тех или иных приемов фигурации. В некоторых случаях эти возможности выступают вполне определенно, в других случаях — в более скрытом виде.

Обычно гармонизация допускает много вариантов, из которых следует выбирать наиболее естественные. Можно усложнить гармонизацию мелодии эпизодическим использованием приемов и в остальных голосах (577).

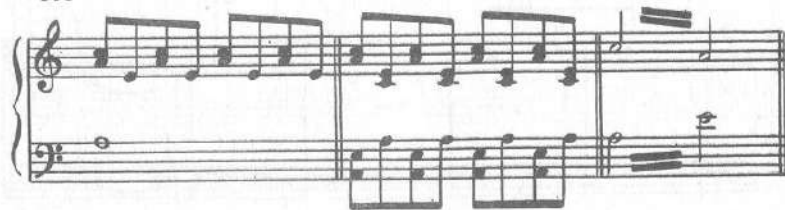


ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ

§ 1. Гармонический орнамент

Гармоническая фигурация бывает разного рода, например, в виде колеблющегося движения или тремоло (578), по образцам аккомпанемента в примерах 601, 602.

578



Но наиболее характерный вид гармонической фигурации — это разложенная гармония посредством поочередного одногласного мелодического движения по тонам аккорда — гармонический орнамент (579).

579



Всякое аккордовое последование может быть изложено в таком орнаментированном виде. С другой стороны, под гармоническим орнаментом, посредством его снятия, часто можно обнаружить последование аккордов с более или менее определенным подразумеваемым гармоническим голосоведением (извлечение гармонического костяка).

Простой гармонический орнамент встречается обычно в качестве аккомпанемента мелодии (в гомофонном складе), реже в самостоятельном виде (в аккордовом складе).

Гармоническая фигурация может вполне соответствовать гармоническому голосоведению, но может и значительно отступать от него; в таком случае это голосоведение подразумевается более отдаленно.

Гармоническая фигурация при этом скрывает такие отступления от норм голосоведения, которые были бы неуместны в реальных связях аккордов, например, ход на увеличенную секунду (579а), неразрешенные септимы и альтерации.

Гармоническая фигурация может захватывать октавное удвоение тонов (колористическое наложение, ч. I, Вв., гл. 7, § 3) как отдельных (580), так и комплексное (надстройку гармоническими этажами) (581).

580 а) четырехголосие с октавным удвоением



комплексное октавное удвоение (гармоническими «этажами»)

581





Оно может проводиться и систематически, во всем произведении, и эпизодически. Количество подразумеваемых гармонических голосов может изменяться; например, четырехголосие с октавным удвоением может переходить в пятиголосие и наоборот (580). Сама фигура гармонического орнамента может частично или более существенно изменяться. Необходимость изменения часто вызывается кадансированием (580в).

Параллельные октавы и квинты, неприемлемые в гармоническом голосоведении, вполне допустимы в сложной и свободной мелодической фигурации (см. примеры 601а, 602а). В гармоническую фигурацию могут входить и неаккордовые звуки (задержания, проходящие и другие), образующиеся в гармоническом голосоведении (§ 5).

§ 2. Мелодический орнамент

Для пассивной мелодической фигурации характерно именно орнаментальное движение (§ 1). Надо принять во внимание, что и напевная фигурация иногда (при более оживленном движении) приобретает орнаментальный характер. Таким образом, название «орнаментальная» относится и к пассивной (в большей мере), и к напевной (в меньшей мере) мелодической фигурации и означает вообще выходящий мелодический рисунок.

Мелодический орнамент отличается от гармонического тем, что он не захватывает нескольких гармонических голосов, а «вьется» в одном гармоническом голосе.

В орнаментальной мелодической фигурации главную роль играют вспомогательные ноты как на слабой, так и на сильной доле.

Очень характерно окружение аккордовых тонов нижними и верхними вспомогательными. На сильной доле нижние вспомогательные должны прилегать к аккордовому тону в интервале малой секунды, и для этого в ряде случаев они должны альтерироваться. Такие альтерированные (хроматические) вспомогательные придают мелодическому орнаменту красочный характер. Верхние вспомогательные должны соответствовать ступеням данного лада — в одних случаях они малосекундовые, в других — большесекундовые (582, 583).

Вспомогательные на слабой доле также большей частью требуют альтераций для сохранения малосекундового интервала, но они могут быть и большесекундовыми, особенно если связаны с последующим нисходящим движением орнаментальной фигуры (584, 585).

582



583





В мелодический орнамент легко включаются гармонические ноты (584б, 585б). Это включение приближает мелодический орнамент к мелодико-гармоническому (§ 3).

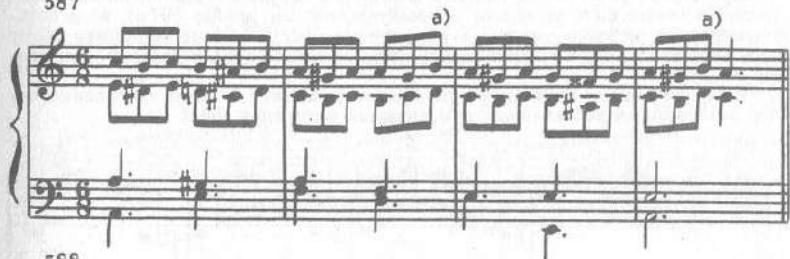
Нередко встречается мелодическое орнаментирование баса (586). Органный пункт такого рода называется фигурированным.

586



Возможно мелодическое орнаментирование в двух (587) и даже в трех голосах. Последнее образует на выдержанных басах промежуточные (вспомогательные) трезвучия, в ряде случаев альтерированные (588).

587



588



С целью поддержки сходственного орнаментального движения и окружения опорных тонов могут вноситься в фигурацию небольшие, малозаметные изме-

ния путем замены аккордовых тонов вспомогательными (см. примеры 582 а, 583 а, 584 в, 585 в, 586 а, 587 а, 588 а).

Мелодический орнамент может переходить в гармонический и наоборот. В нем могут принимать участие и неаккордовые звуки, образуемые гармоническим голосоведением (§ 5).

§ 3. Мелодико-гармонический орнамент

Орнаментальное изложение гармонии может иметь смешанный характер, включая элементы гармонической и мелодической фигурации. Такое изложение называется мелодико-гармоническим орнаментом. Если формы гармонического и мелодического орнамента более или менее ограничены, то формы мелодико-гармонического орнамента, являющегося наиболее употребительным в музыке, бесконечно разнообразны. Различные орнаменты — гармонический, мелодико-гармонический, мелодический — могут чередоваться, переходить один в другой.

Для того чтобы под мелодико-гармоническим орнаментом обнаружить подразумеваемую аккордовую структуру, надо отбросить все неаккордовые мелодико-фигурационные звуки (вспомогательные, проходящие, камбиаты) и гармонические ноты, образующие октавные удвоения.

Главную роль в мелодико-гармоническом орнаменте играют вспомогательные и гармонические ноты (589).

Могут образоваться вспомогательные, прилегающие не к аккордовому тону, а к другой вспомогательной (вторичная вспомогательная) (590).

При характерном для орнамента окружении опорных тонов нижняя вспомогательная может быть не только малосекундовая (см. пример 597 а), но и большесекундовая, которая уместна в тех случаях, когда она одновременно имеет замаскированное значение проходящей ноты от одного тона к другому (см. пример 597 б).

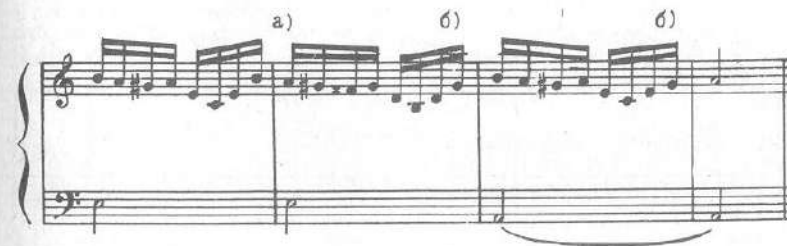
Вспомогательные ноты могут поочередно прилегать ко всем аккордовым тонам, разложенным посредством гармонической фигурации (591).

589

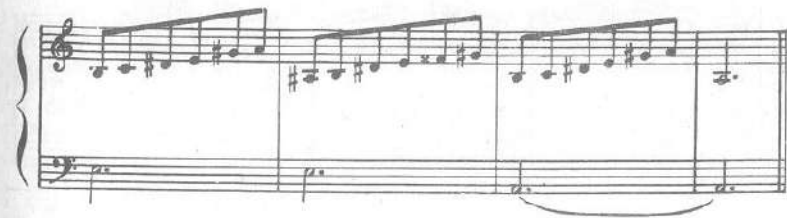


356

590



591

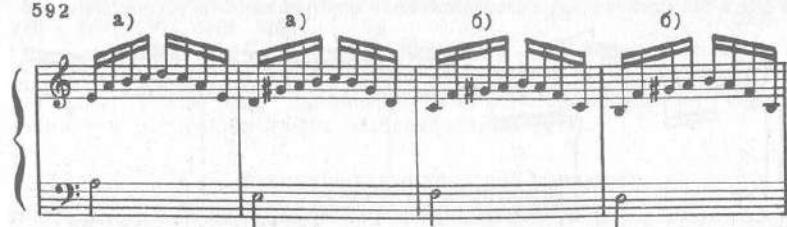


В гармоническую фигурацию могут включаться и проходящие ноты (592 а), которые в ряде случаев (особенно на вводном тоне) превращаются во вспомогательные (592).

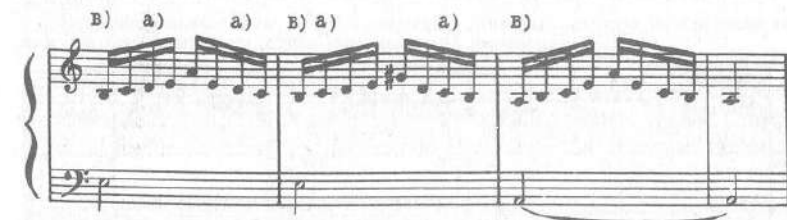
Проходящие ноты могут проводиться и систематически, не превращаясь во вспомогательные (593 а).

Хроматические проходящие придают орнаменту красочный характер (594).

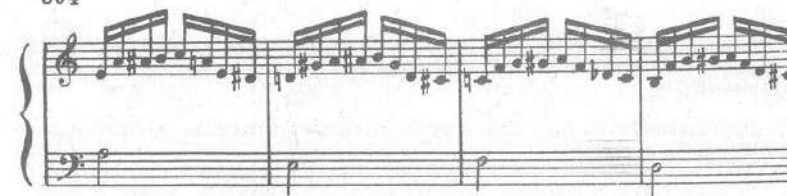
592



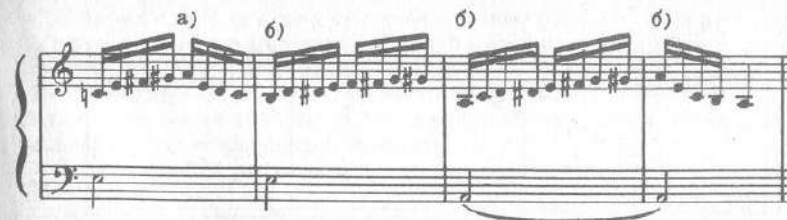
593



594

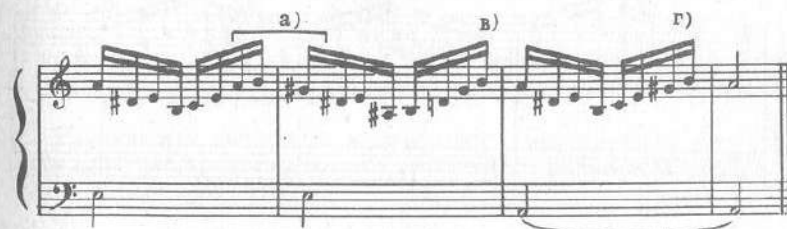
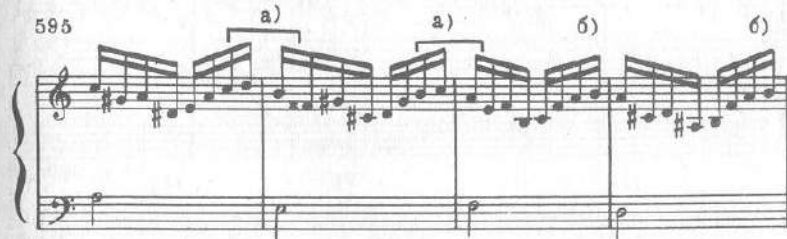


358



В мелодико-гармоническую фигурацию могут включаться камбиаты (595 а), которые в ряде случаев должны или могут заменяться вспомогательными (595 б, г) или аккордовыми звуками (595 в).

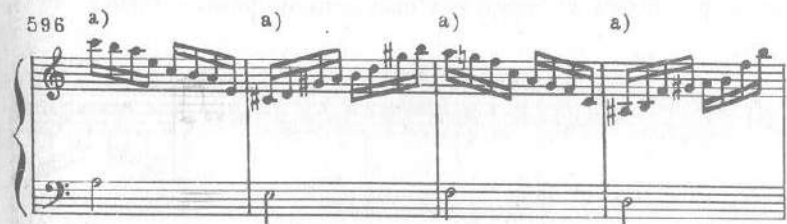
595



Мелодико-гармонический орнамент, так же как и чисто гармонический, может охватывать октавные удвоения как частичные (596 б, в), так и комплексные (596 а).

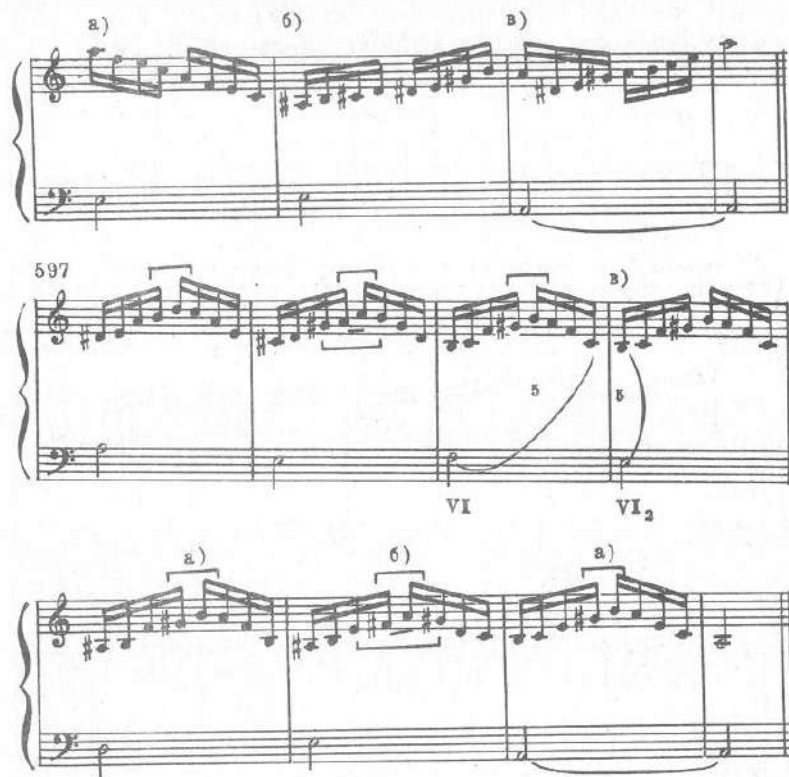
Вполне допустимы параллельные квинты, образующиеся в самой фигурации, если вторая квинта содержит неаккордовый звук (597).

596 а)



24*

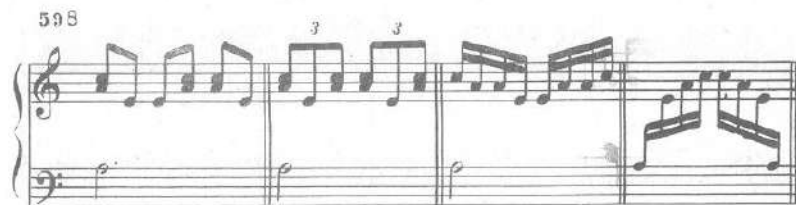
359



§ 4. Ритмическая фигурация в орнаменте

В самостоятельном виде приемы ритмической фигурации весьма ограничены и не требуют специального изучения (ч. I, Вв., гл. 7 § 3).

Значительно большие возможности возникают в сочетании ритмической и гармонической фигураций. Некоторые образцы такой ритмогармонической фигурации показаны в примере (598):



Включение ритмической фигурации в мелодический и мелодико-гармонический орнамент дает еще больше возможностей фактурного преобразования гармонии и вносит в орнаментальное изложение особые выразительные интонации, которые не должны иметь случайного характера, не должны необоснованно появляться и исчезать.

В примере 599 даны образцы некоторой трансформации примеров 582 и 591.



Весьма употребительна ритмомелодическая фигурация в басу, особенно на органном пункте (600).



Ритмическая фигурация в сочетании с мелодической приобретает значение предмета — здесь сказывается ритмическая природа этого приема (601, 602).





Ритмический предъём может идти и на аккордовые тоны (см. пример 599 а) и на неаккордовые (см. примеры 599 б, 601, 602), сочетаясь с любыми другими приемами мелодической фигурации (вспомогательными, проходящими и пр.). В примерах 601, 602, помимо систематически проводимой ритмической фигурации, накладываемой на мелодическую (которая, в свою очередь, опирается на гармонический орнамент), в аккомпанементе проводится характерное для него разложение аккордов посредством поочередного движения баса и верхних голосов (§ 1). Расположение аккордов и голосоведение при этом свободное — не выдерживается полностью по определенной системе.

Встречаются и эпизодические параллельные октавы, образуемые подразумеваемым голосоведением и вполне допустимые в гармонической фигурации (см. примеры 601 а, 602 а).

§ 5. Фигурационные звуки гармонических голосов в орнаменте

Гармонический орнамент может обрисовывать не только аккордовые тоны, но и любые фигурационные звуки, образующиеся в подразумеваемом гармоническом голосоведении (603).



В мелодическом орнаменте могут принимать участие фигурационные звуки, образующиеся на сильных долях в гармоническом голосоведении. Наиболее ясно обрисовывается подразумеваемое задержание (604).

604



Соответственно этому и мелодико-гармонический орнамент может охватывать фигурационные звуки подобного рода (605).

605



ОТДЕЛ V

Глава 18

ЛАДОВАЯ МОДУЛЯЦИЯ

§ 1. Ладовая модуляция

С тональной модуляцией не следует смешивать ладовую модуляцию, представляющую собой переход в одноименную тональность (например, C-dur—c-moll или c-moll—C-dur). В данном случае происходит лишь изменение ладовой структуры аккордов, но функции их остаются прежними и тональный центр не смещается. Этим ладовая модуляция существенно отличается от тональной.

В различии одноименных ладов решающее значение имеет терцовый тон, придающий тоническому трезвучию и всему ладу специфическую мажорную или минорную окраску звучания. Эта окраска сохраняется при полном сходстве одноименных ладов в остальных участках их структуры.

Так же как тональная модуляция при отклонениях ведет к объединению тональностей 1-й степени родства вокруг главной, ладовая модуляция в той или иной мере ведет к объединению одноименных тональностей. Поэтому в первую очередь необходимо установить сходство и различие одноименных ладов.

§ 2. Одноименные лады

Историческое развитие ладогармонической функциональной системы сопровождалось взаимным влиянием одноименных ладов при первенствующей роли мажора. Это влияние привело к сближению и сходству одноименных ладов.

Образование гармонического минора служило первым шагом этого сближения: из мажора в минор был перенесен вводный тон, придающий доминанте необходимую остроту тяготения и функциональную энергию. Основным ладом стал гармонический минор с мажорной доминантой.

Вслед за этим перенесение всего верхнего тетрахорда минора образовало мелодический минор, отличающийся от натурального мажора только терцовым тоном лада. Позже все больше и больше (XVIII, XIX вв.) стало сказываться обратное влияние — проникновение минора в одноименный мажор. Прежде всего таким путем образовался гармонический мажор, перенявший из гармонического минора верхний тетрахорд (ч. I, гл. 28).

Все эти лады послужили основой построения аккордов в системе классической гармонии и были рассмотрены раньше. Но этим

дело не ограничилось: в мажор был перенесен и натуральный тетрахорд минора, что привело к образованию мелодического мажора (гл. 19, § 1).

Это повлекло за собой и полное объединение одноименных ладов, называемое объединенным мажоро-минором или, сокращенно, мажоро-минором (гл. 19).

Эти лады — мелодический мажор и объединенный мажоро-минор — в своем характерном виде вошли в употребление значительно позже — в музыке романтиков XIX века, но элементы их уже были свойственны музыке XVII и XVIII веков.

Взаимное влияние одноименных ладов привело к тому, что минорные лады приобрели сходство с мажорными ладами, отличаясь от них одним лишь терцовым тоном (606).

606

гармонический мажор	натуральный мажор	мелодический мажор
гармонический минор	мелодический минор	натуральный минор

Полный минор сходен с полным мажором, представляющим собою объединение гармонического с натуральным (607 а), или объединение всех трех ладов — натурального, гармонического и мелодического (607 б).

607

а)	б)

В полном миноре, как было указано ранее (ч. I, Вв., гл. 3, § 3), лады не равноправны и главенствующее значение имеет гармонический лад. В полном мажоре лады также не равноправны: главенствующую роль играет натуральный мажор, а остальные лады — гармонический и, особенно, мелодический — являются обычно дополнительными, вносящими лишь варианты ладовые обороты.

§ 3. Приемы ладовой модуляции

1. Наиболее старинным приемом ладовой модуляции, особенно характерным для полифонического стиля, является подмена минора мажором в автентическом заключительном кадансе (608 а).

Эта подмена производит впечатление просветленного успокоения и сама по себе не требует дальнейшего движения.

Часто применяется такая подмена и при переходе к новому разделу музыкального произведения (к побочной партии, к репризе, к заключительной части, к коде). Особое значение приобретает эта подмена в модуляциях 2-й степени родства (гл. 20—23).

2. Противоположное выразительное значение приобретает подмена в автентическом кадансе мажора минором (608 б). Такая подмена производит впечатление конфликта, резкой смены ситуации, создает импульс к дальнейшему движению¹. Поэтому она никогда не применяется в заключительном кадансе.

3. Подмена минора мажором в плагальном кадансе (обычно на тоническом органном пункте) (608 в).

Такая подмена привлекает оборот мелодического мажора (гл. 19, § 1).

Обратная подмена — мажора минором — неупотребительна (608 г).

4. Непосредственное сопоставление мажорной и минорной тоники, без промежуточных аккордов, в наибольшей степени подчеркивает контрастирование одноименных тональностей (608 д, е).

608 а) б) в) г)

608 а) shows a cadence in a minor key that resolves to a major key. 608 б) shows a cadence in a major key that resolves to a minor key. 608 в) shows a cadence in a minor key that resolves to a major key. 608 г) shows a cadence in a major key that resolves to a minor key.

¹ В противоположном значении этих приемов особенно сказывается преобладание мажора над минором, проистекающее из акустической природы звучания (ч. I, Вв., гл. 2, § 9—10).



При таком сопоставлении более употребительна именно смена мажора минором, создающая эффект внезапного потемнения окраски звучания. Такая ладовая модуляция применялась в начале нового раздела (у Баха), а впоследствии и в середине развития (у Бетховена).

При обратной смене — минора мажором — минорная терция приобретает некоторое значение вводного тона к мажорной терции (до—до# в примере 608 д), что отчасти нейтрализует контраст звучания. Такая ладовая модуляция применяется значительно реже.

Особое значение приобретает ладовая модуляция в связи с тональной модуляцией, как ее составной элемент. Например, возвращение в одноименный мажор после отклонения в субдоминанту образует мелодический мажор (гл. 19, § 1), подмена минора мажором в автентическом кадансе превращает модуляцию 1-й степени родства во 2-ю степень.

§ 4. Красочное значение ладовой модуляции

Ладовая модуляция, сопоставление или близкое соотношение мажорной и минорной тоники производит особое впечатление перемены окраски звучания, контраста звуковой светотени.

Гармоническая красочность мажора и минора значительно возрастает при их одноименной подмене: мажор звучит особенно просветленно после одноименного минора, обратная подмена подчеркивает темную, суровую окраску минора. Во многих музыкальных стилях наблюдается стремление так или иначе использовать этот контраст, приобретающий многообразные оттенки в зависимости от музыкального контекста.

Непосредственное или отдаленное соотношение мажора и минора, масштаб их подготовки, темп, ритм, динамические оттенки, функциональные связи, возникающие в процессе подготовки, — все это создает различную интенсивность ожидания и производит то или иное впечатление неожиданности при ладовой подмене, а следовательно, и красочный эффект звучания.

В крупных музыкальных формах весьма распространенным приемом является длительная подготовка минора при подходе к новому разделу произведения (от вступления к главной партии, подход к побочной партии, к репризе, к заключению, к коде) и внезапная подмена одноименной мажорной тональностью.

§ 5. Гармонические задачи

В гармонических задачах ладовая модуляция наиболее уместна в кадансах, особенно в дополнении периода.

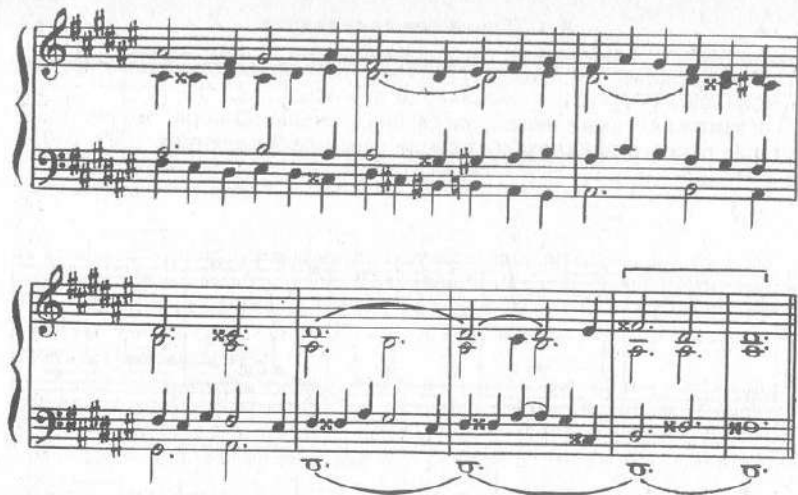
Возможна также непосредственная смена мажора минором в начале второго предложения после срединной каденции (609, 610).

609



610





Глава 19

МАЖОРО-МИНОР

§ 1. Мелодический мажор

Включение в мажор аккордов одноименного минора образует объединение одноименных ладов при главенстве мажора, так называемый мажоро-минор.

Мелодический мажор, отличающийся от одноименного натурального минора только терцовым тоном лада (прим. 606), представляет собою частичное объединение такого рода: в мажор включаются все аккорды минора без минорной III ступени лада. Особое значение имеет то обстоятельство, что мелодический мажор полностью совпадает с мелодическим минором тональности гармонической субдоминанты (611).



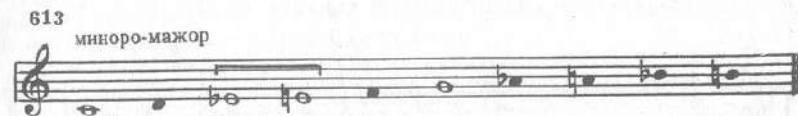
Именно в качестве отклонения в эту тональность оборот мелодического мажора прежде всего вошел в употребление (612).



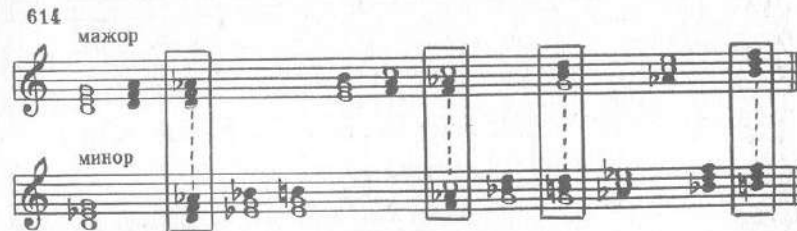
Наиболее самостоятельный и специфический характер приобретает мелодический мажор при гармонизации верхнего тетрахорда, подобной фригийскому кадансу одноименного минора с участием трезвучий с миксолидийской септимой (VII, V).

§ 2. Полный мажоро-минор

Включение в мажор всех аккордов одноименного натурального минора, захватывающих и минорный терцовый тон лада, образует полный мажоро-минорный лад, основанный на десятичном звукоядре (613).



Некоторые аккорды принадлежат только мажору, другие — только минору, третьи — и мажору (гармоническому) и минору (614).



В музыкальном контексте аккорды минора включаются в мажор обычно не отдельно, а целым минорным гармоническим оборотом.

Ладовым центром могут служить попеременно обе тоники, но в целом мажорная тоника значительно преобладает над минорной. Вместе с минорной терцией в систему мажоро-минора включа-

ются обе медианты одноименного минора, из которых M_m называется просто низкой медиантой (M_m , VI), M_n — низкой верхней медиантой (M_n , III).

Наличием этих медиант мажоро-минор отличается от мелодического мажора, который может входить в него в качестве подчиненного ладового оборота.

§ 3. Низкая медианта

Характерное для классического стиля включение в мажор низкой медианты посредством прерванного каданса является первым шагом в объединении одноименных ладов. Такой прерванный каданс звучит значительно более красочно и энергично, чем обычный, и употребляется в особых случаях (ч. I, гл. 6, § 6). После низкой M_m естественно следует оборот минорного лада прежде возвращения в мажор, например, гармоническая или альтерированная субдоминанта, проходящий I^4_3 или M_n низкая. Альтерированная субдоминанта при этом нотируется по принадлежности к минору, поэтому при разрешении ее в мажорный I^6_4 подразумевается энгармонизм (гл. 25).

Возвращение в мажор возможно не только непосредственное (после гармонической S), но и после минорного I^6_4 с подчинением мажору посредством автентического каданса (615).

615



Прерванный каданс V_7-VI применяется и с длительной задержкой в тональности низкой M_n . В данном случае ладовая модуляция служит для тональной модуляции (гл. 28, § 2).

Непосредственное следование низкой M_n после мажорной тоники создает яркий красочный эффект «далекого» терцового сопоставления. Такого рода терцовые сопоставления характерны для романтиков и русских композиторов. Возможно не только включение M_n в каданс через S, но и непосредственное возвращение в тонику, которое звучит очень красочно и напряженно, в отличие от простого последования VI—I (616).

616



§ 4. Низкая верхняя медианта

Последование I—III также является образцом красочного «далекого» терцового сопоставления трезвучий. Использование низкой верхней медианты дает все возможности включения в мажор минорного фригийского каданса.

Возможны последования низких медиант в любом порядке. Последование M_n-M_m образует явный модуляционный оборот (617).

617



§ 5. Трезвучие пониженной VII ступени

Трезвучие и секстаккорд VII одноименного минора также естественно включается в мажор посредством фригийского каданса. Последование VII—III образует модуляционный оборот (618).

Если в последовании не участвуют медианты, то образуется оборот мелодического мажора (§ 1) (619).



§ 6. Минорная доминанта

Минорная доминанта удобна для гармонизации нисходящего тетракорда в басу, образующего оборот мелодического мажора (620).

620



§ 7. Трезвучие II пониженной ступени

Возможно включение в мажор и неаполитанского аккорда одноименного минора, в виде секстаккорда и трезвучия (621).



§ 8. Гармонические задачи

622



623





Глава 20

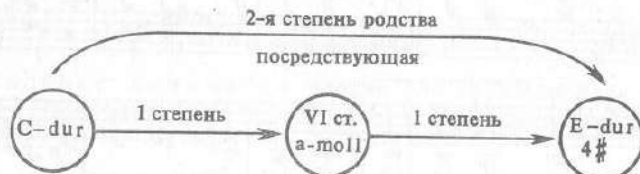
МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ 2-Й СТЕПЕНИ РОДСТВА ИЗ МАЖОРА

§ 1. Посредствующие трезвучия и тональности

Ко 2-й степени родства относятся тональности, которые имеют с начальной тональностью хотя бы одно общее трезвучие, но не тонику. Это трезвучие или возглавляемая им тональность являются посредствующим звеном. Всякая тональность 2-й степени родства, таким образом, всегда является ближайшей родственной к какой-либо тональности 1-й степени родства, которая и служит в качестве посредствующей.

Пример этого показан в схеме 2.

СХЕМА 2



Каждое трезвучие данной тональности (кроме тоники) или возглавляемая им тональность 1-й степени родства ведет в одну или несколько тональностей 2-й степени родства (схема 3).

По отношению к мажору всего оказывается 11 тональностей 2-й степени родства, из них 8 мажорных и 3 минорных, 6 в сторону бемолей и 5 в сторону диэзов.

M_n ведет только в 1 тональность (E 4#);

D ведет в 2 параллельные между собой тональности (D 2#, h 2#);

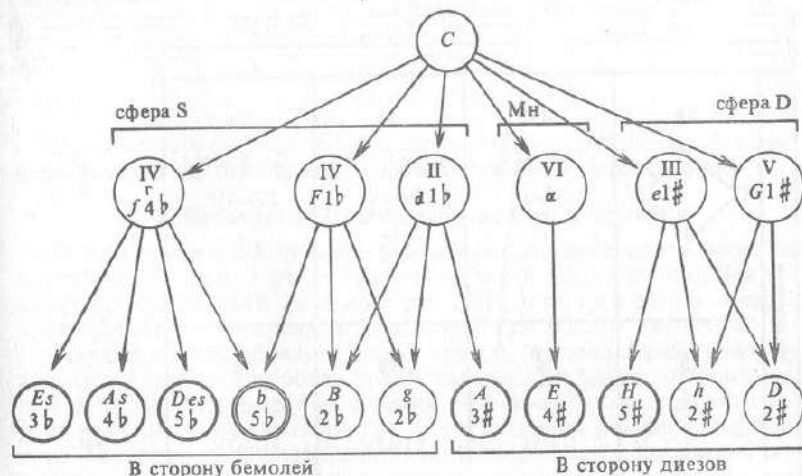
III ведет в 3 тональности (D 2#, h 2#, H 5#);

II ведет в 3 тональности (B 2b, g 2b, A 3#);

S ведет в 3 тональности (B 2b, g 2b, b 5b);

S ведет в 4 тональности (Es 3b, As 4b, Des 5b, b 5b).

СХЕМА 3



§ 2. Система тональных связей 2-й степени родства

Расположение тональностей по наклонению и количеству ключевых знаков обнаруживает стройную систему тональных связей 2-й степени родства (см. схему 4).

Жирной рамкой обведены тональности C—с (на 3b) являются одноименными; 2) тональности C—f (на 4b) относятся к 1-й степени родства; тональности fis, cis и gis не имеют с C—dur общих трезвучий и поэтому являются отдаленными (3-я степень родства).

Следует различать 3 категории тональностей 2-й степени родства:

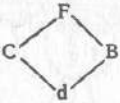
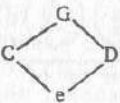
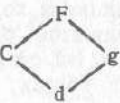
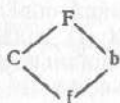
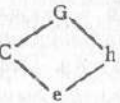
1) 4 тональности (2 мажорные и 2 минорные) с разницей в 2 ключевых знака и имеющие по 2 общих с начальной тональностью трезвучия — B, D, g, h (в схеме 3 обведены тонкой рамкой);

2) 6 мажорных тональностей с большой разницей в ключевых знаках — от 3 до 5, имеющие связь с начальной тональностью через ее или свою гармоническую субдоминанту — Es, As, Des, A, E, H (в схеме 3 в жирной рамке);

3) одна минорная тональность с разницей в 5b (b-moll), имеющая связь через обе субдоминанты — и натуральную и гармоническую (в схеме 3 в двойной рамке).

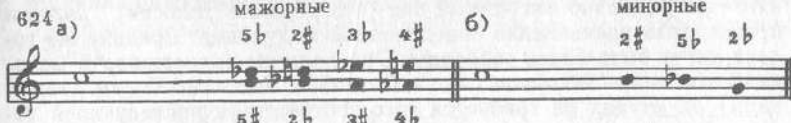
Имеется определенная закономерность в интервальном соотношении тональностей 2-й степени родства:

1) основные тоны мажорных тональностей располагаются на большие и малые секунды и терции вверх и вниз от тоники начальной тональности (624 а);

Мажорные	2 $\flat$ 	3 $\flat$ C—f—Es IV=II г.	4 $\flat$ C—f—As IV=VI г	5 $\flat$ C—f—Des IV=III г	4
	2 $\sharp$ 	3 $\sharp$ C—d—A II=IV г	4 $\sharp$ C—a—E VI=IV г	5 $\sharp$ C—e—H III=IV г	4
Минорные	2 $\flat$ 	3 $\flat$ Ладовая модуляция (C—c)	4 $\flat$ 1-я степень родства (C—f)	5 $\flat$  IV=V (г) (н)	2
	2 $\sharp$ 	3 $\sharp$ 3-я степень родства (C—fis)	4 $\sharp$ 3-я степень родства (C—cis)	5 $\sharp$ 3-я степень родства (C—gis)	1
Всего 11					11

2) основные тоны минорных тональностей располагаются на большую и малую секунду и на кварту вниз (624 б).

624 а) мажорные 5 $\flat$ 2 $\sharp$ 3 $\flat$ 4 $\sharp$ б) минорные 2 $\sharp$ 5 $\flat$ 2 $\flat$



Руководствуясь этим, можно легко найти тональности 2-й степени родства по отношению к любой начальной тональности.

§ 3. Непосредственная и постепенная модуляция

В тональности 2-й степени родства можно переходить двояким способом: 1) непосредственно — через общий аккорд без показа промежуточной тональности; 2) постепенно — через промежуточную тональность, возглавляемую общим аккордом.

Первый способ образует более крутой, неожиданный поворот, а поэтому производит более яркий красочный эффект, который может быть уместен в особых случаях. Известную роль при этом играет разница в ключевых знаках. С увеличением разницы, с внесением большого количества альтераций возрастает крайность модуляции. В этом отношении основное различие имеется между группой модуляций на 2 ключевых знака и группой модуляций на 3, 4 и 5 ключевых знаков.

Второй способ — постепенная модуляция — теснее связывает тональности 2-й степени родства и создает более мягкий переход. Здесь приобретает большое значение распределение «функциональной весомости» тональностей. Промежуточная тональность не должна закрепляться и перевешивать, в противном случае модуляционное движение теряет свою устремленность к последней тональности.

Естественность непосредственной модуляции в значительной мере зависит от функциональной определенности посредствующего гармонического оборота и от естественности голосоведения, особенно верхнего голоса, а следовательно, и от мелодического положения аккордов. Одна и та же модуляция, в зависимости от этого положения, в одних случаях звучит естественно, в других — неестественно.

Следует иметь в виду, что чем непосредственнее и чем в большем масштабе мелодический рисунок верхнего голоса включается в последующую тональность, тем мягче звучит модуляция даже при большой разнице в ключевых знаках. Если мелодический рисунок голоса явно противоречит последующей тональности, то модуляция звучит неестественно (см. пример 644) ¹.

Движение баса должно функционально и мелодически подготавливать последующую тональ-

¹ Эта закономерность приобретает особо важное значение в мелодико-гармонической модуляции (гл. 24, § 3).

ность. Отдельно сыгранный бас (без верхних голосов) должен производить впечатление определенной модуляции. Средние же голоса могут быть более свободны. Они должны поддерживать мелодическую связь аккордов (в ответственных местах плавным движением), но от них не требуется того соответствия последующей тональности, которое в известной мере необходимо для мелодии. В этом проявляется принципиальное различие в значении крайних и средних голосов, на которое указано было раньше (ч. I, Вв., гл. 6, § 3). Ниже будут показаны модуляции в двух видах:

1. Модуляционные формулы — сокращенные, непосредственные переходы через общий аккорд. Показ начальной тональности дается в них без автентического каданса (посредством I—I₆). Посредствующий аккорд приходится на сильную долю, модулирующий — на слабую. Данные формулы указывают направление модуляционного движения, определяют общий модуляционный план, которым можно пользоваться в более развернутом виде. К этим формулам и относятся, главным образом, вышеприведенные соображения о голосоведении.

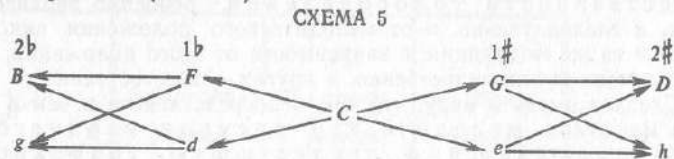
2. Постепенные переходы через посредствующую тональность, иногда с отклонением в медианту или субдоминанту.

Эти модуляции будут даны в более обобщенном виде — с обозначением только тональностей (модуляционные планы), с представлением выбора тех или иных модуляционных средств.

§ 4. Модуляции на 2 ключевых знака

Модуляция на 2 ключевых знака должна идти через общее трезвучие или возглавляемую им тональность с разницей в 1 ключевой знак, по тому же направлению — в сторону бемолей или в сторону диэзов.

Таких посредствующих трезвучий (или тональностей) в каждом направлении по два — параллельные мажор и минор, следовательно, имеются два пути перехода в каждую тональность 2-й степени родства (схема 5).



В сокращенных модуляциях предпочитается посредствующий аккорд, более естественно связанный с предшествующей тоникой. Например, в модуляции C—B трезвучие IV лучше II ступени (см. пример 625), в модуляции a—H мажорная доминанта лучше минорной (см. пример 643). Соответственно этому и будут даваться модуляционные формулы. В постепенной модуляции это предпочтение теряет свое значение — посредствующей тональностью в равной мере может служить любая тональность 1-й степени родства.

Модуляции из мажора в мажор (C—B, C—D) в некоторых случаях предпочтительно вести через минорную тональность (для разнообразия).

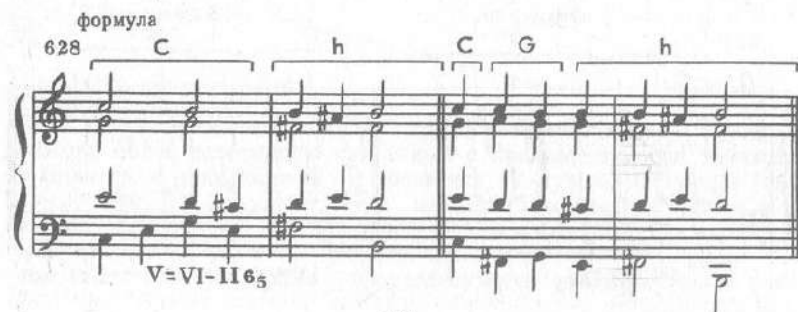
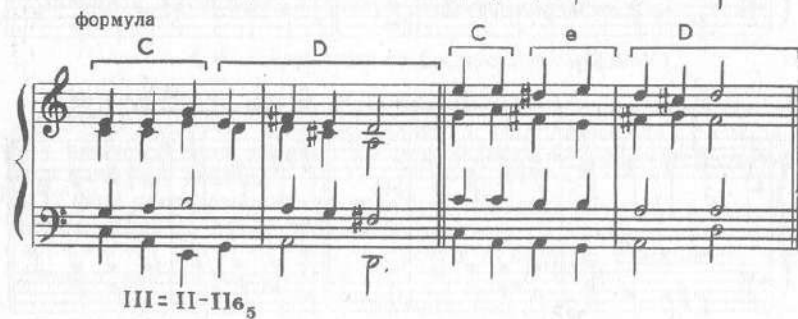
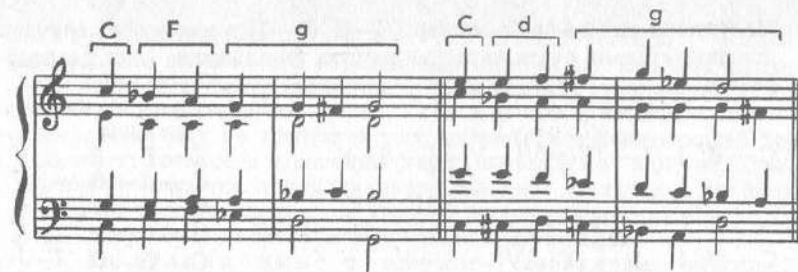
Модуляционные формулы	Модуляционные планы
C—B: I—I ₆ —[IV=V]—V ₂ —I ₆ —S—K	C—F—B
C—g: I—I ₆ —[IV=VII] _{II} —K	C—d—B
C—D: I—I ₆ —[V=IV] _{III} —S—D—T	C—F—g
C—h: { I—I ₆ —[V=VI] I—VI—[III=IV] } > S—K	C—d—g
	C—G—D
	C—e—D
	C—G—h
	C—e—h

625 формула

IV=V—V₂

626 формула

IV=VII II₂₃ IV=VII III



§ 5. Гармонические задачи

В гармонических задачах следует применять постепенные модуляции на 2 ключевых знака с отклонениями в тональности 1-й степени родства (629, 630).





Глава 21

МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ 2-Й СТЕПЕНИ РОДСТВА (продолжение)

§ 1. Модуляции через гармоническую субдоминанту начальной тональности

Гармоническая субдоминанта ведет в мажорные тональности с разницей в 3♭, 4♭, 5♭. Голосоведение и мелодическое положение аккордов приобретает здесь большое значение.

Модуляционные формулы Модуляционные планы

C — Es: I — I ₆ — [IV=II] — S — K	C — f — Es
C — As: I — I ₆ — [IV=VI] — S — K	C — f — As
C — Des: I — I ₆ — [IV=III] — S — K	C — f — Des

формула

631

формула

IV=II — II₆

формула

формула

IV=VI-IV

формула

C Des C f Des

формула

IV=III-III₆

§ 2. Модуляции через гармоническую субдоминанту последующей тональности

Модуляции в мажор на 3♯, 4♯ и 5♯ являются обратными по отношению к рассмотренным в предыдущем параграфе:

3♯ C — A = Es — C	на м. терцию вниз
4♯ C — E = As — C	на б. терцию вверх
5♯ C — H = Des — C	на м. секунду вниз

Посредствующим аккордом служит та же гармоническая субдоминанта, но в данном случае она принадлежит не к начальной, а к последующей тональности, поэтому в каждой модуляции она иная.

Тональности A и E являются одноименными с тональностями 1-й степени родства — a и e.

Тональность H — одноименная с тональностью 2-й степени родства — h, с разницей в 2 ключевых знака (гл. 20, § 4). Отсюда возникает возможная аналогия модуляционных путей:

C — A	C — a
C — E	C — e
C — H	C — h

Эту аналогию нарушает лишь ладовая модуляция — подмена минора мажором, которая, таким образом, входит в качестве составного элемента в данные тональные модуляции.

Модуляционные
формулы

C — A: I — I ₆ — [II ₆ = IV ₆] — S — K
C — E: I — I ₂ — [VI = IV] — S — K
C — H: I — VI — [III = IV] — S — K

Модуляционные
планы

C — d — A
C — a — E
C — e — H

формула

$II = IV - II_{6/5}$

формула

$IV = VI - II_7$

формула

$III = IV$

§ 3. Модуляции на 5 бемолей в минор

В системе тональных связей (гл. 20, § 2) к третьей категории относится минорная тональность с разницей в 5 $\flat$ (b-moll).

Модуляционные формулы

Модуляционные планы

$$C - b: \begin{cases} I - I_6 - [IV = V] - V_2 - I_6 - S - K & C - F - b \\ I - I_6 - [IV = V] - III - S - D - T & C - f - b \end{cases}$$

формула

$IV = V - V_2$

формула

$IV = V - III$

§ 4. Гармонические задачи

634

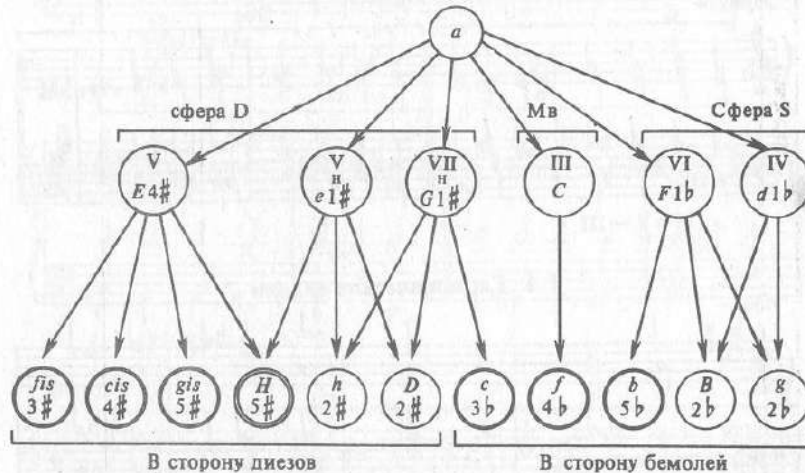
635

МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ 2-Й СТЕПЕНИ РОДСТВА ИЗ МИНОРА

§ 1. Посредствующие трезвучия и тональности

В схеме 6 показано, в какие тональности 2-й степени родства ведут трезвучия лада и возглавляемые ими ближайшие родственные тональности.

СХЕМА 6



В этой схеме уже обнаруживается обратная аналогия с мажором. Здесь оказывается также 11 тональностей 2-й степени родства, но из них 8 минорных и 3 мажорные, 6 в сторону диэзов и 5 в сторону бемолей.

M_h ведет только в одну тональность ($f 4b$).

S ведет в 2 параллельные между собой тональности ($g 2b$, $B 2b$).

VI ведет в 3 тональности ($g 2b$, $B 2b$, $b 5b$),

VII ведет в 3 тональности ($h 2\sharp$, $D 2\sharp$, $c 3b$),

V ведет в 3 тональности ($D 2\sharp$, $h 2\sharp$, $H 5\sharp$),

V ведет в 4 тональности ($fis 3\sharp$, $cis 4\sharp$, $gis 5\sharp$, $H 5\sharp$).

§ 2. Система тональных связей 2-й степени родства

При расположении тональностей в порядке, указанном в предыдущем параграфе, в миноре также обнаруживается стройная система тональных связей 2-й степени родства (схема 7) в обратной аналогии с мажором.

СХЕМА 7

к a-moll

Количество
тональностей

Минорные	2 $\sharp$ e a h G	3 $\sharp$ a—E—fis V=VII h	4 $\sharp$ a—E—cis V=III	5 $\sharp$ a—E—gis V=VI	4
	2 b d a g F	3 b a—G—c VII=V h	4 b a—C—f III=V	5 b a—F—b VI=V	4
	2 $\sharp$ e a D G	3 $\sharp$ Ладовая модуляция (a—A)	4 $\sharp$ 1-я степень родства (a—E)	5 $\sharp$ e a H E V=IV (h) (r)	2
	2 b d a B F	3 b 3-я степень родства (a—Es)	4 b 3-я степень родства (a—As)	5 b 3-я степень родства (a—Des)	1
Всего					11

Эта аналогия сказывается в том, что места, занимаемые в схеме 4 мажорными тональностями, в схеме 7 занимают минор-

ные (и наоборот), места же, занимаемые бемольными тональностями, здесь занимают диэзные (и наоборот).

По отношению к минору также имеются 3 категории тональностей 2-й степени родства:

1) 4 тональности (2 минорные и 2 мажорные) с разницей в 2 ключевых знака — h, g, D, B (в схеме 6 обведены тонкой рамкой);

2) 6 минорных тональностей с разницей в 3, 4 и 5 ключевых знаков — fis, cis, gis, c, f, b (в схеме 6 в жирной рамке);

3) одна мажорная тональность с разницей в 5 $\sharp$ H, имеющая связь через обе доминанты — натуральную и гармоническую (в схеме 6 в двойной рамке).

Особое внимание надо обратить на то, что мажор через свою гармоническую S (f 4 $\flat$) направлен в сторону бемолей (3 $\flat$, 4 $\flat$, 5 $\flat$), а минор через свою гармоническую D (E 4 $\sharp$) — в сторону диэзов (3 $\sharp$, 4 $\sharp$, 5 $\sharp$).

В интервальном соотношении тональностей 2-й степени родства также имеется аналогия с мажором (пример 636; сравните с примером 624).

636

минорные				мажорные		
5 $\flat$	2 $\sharp$	3 $\flat$	4 $\sharp$	2 $\flat$	5 $\sharp$	2 $\sharp$

У параллельных тональностей (C, a) имеются общие тональности 2-й степени родства:

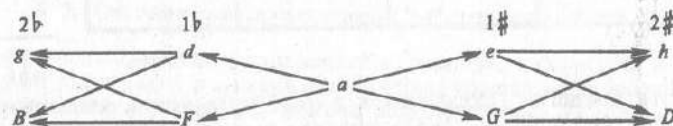
1) все 4 тональности с разницей в 2 ключевых знака (B, g, D, h);

2) мажорная с разницей в 5 $\sharp$ (H) и минорная с разницей в 5 $\flat$ (b).

§ 3. Модуляции на 2 ключевых знака

Модуляции на 2 ключевых знака из минора ничего нового по сравнению с мажором (гл. 20, § 4) не вносят, так как идут в те же тональности и тем же путем (схема 8).

СХЕМА 8



Модуляционные формулы

Модуляционные планы

a — h: I — III — [VII = VI] — S — K

a — G — h

a — D: I — III — [VII = IV] — S — K

a — e — h

a — G — D

a — g: I — I₂ — [VI = VII] — II₃ — K

a — e — D

a — F — g

a — B: I — I₂ — [VI = V] — V₂ — I₆ — S — K

a — d — g

a — F — B

a — d — B

формула

637

a h a G h a e h

VII = IV
H

формула

638

a D a G D a e D

VII = IV
H

формула

639

a g a F g a d g

VI = VII — II₃
H

640

формула

VI V V_2

a d B a d g B

§ 4. Модуляции через доминанту начальной тональности

Гармоническая доминанта минора ведет в минорные тональности с разницей в 3 $\sharp$, 4 $\sharp$ и 5 $\sharp$ (аналогично гармонической субдоминанте, см. гл. 21, § 1).

Модуляционные
формулы

a — fis: I — I $_6$ — [V = VII] — II $_3$ — K
a — cis: I — I $_6$ — [V = III] — S — K
a — gis: I — I $_6$ — [V = VI] — S — K

Модуляционные
планы

a — E — fis
a — E — cis
a — E — gis

641

формула

V = VII — II $_3$

a fis a E fis

формула

V = VI — II $_5$

a cis a E cis

формула

V = III — IV

a gis a E gis

§ 5. Модуляции через доминанту последующей тональности

Модуляционные
формулы

Модуляционные
планы

a — c: I — I — [VII = V] — V $_2$ — I $_6$ — S — K a — G — c
a — f: I — VII — [III = V] — V $_2$ — I $_6$ — S — K a — C — f
a — b: I — I $_2$ — [VI = V] — V $_2$ — I $_6$ — S — K a — F — b

642

формула

VII = V — V $_2$

a c a G c

формула

III = V — V $_2$

a f a C f

формула

VI-V-V₂

§ 6. Модуляция на 5 диэзов в мажор

Модуляционная формула

a—H: I—I₆—[V=IV]—S—K

Модуляционные
планы

a—E—H

a—e—H

643 формула

V-IV-II₇

Модуляция через V идет тем же путем, что и в h-moll, но в данном случае ладовая модуляция подменяет минор мажором.

При модуляции через V=IV непосредственный переход к I₆ звучит неестественно вследствие того, что мелодический рисунок a-gis-fis противоречит H-dur (644).

644 а) б)

в) г)

Здесь сказывается значение голосоведения, о котором говорилось выше (гл. 20, § 3).

§ 7. Гармонические задачи

645

646



Глава 23

МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ 2-Й СТЕПЕНИ РОДСТВА (продолжение)

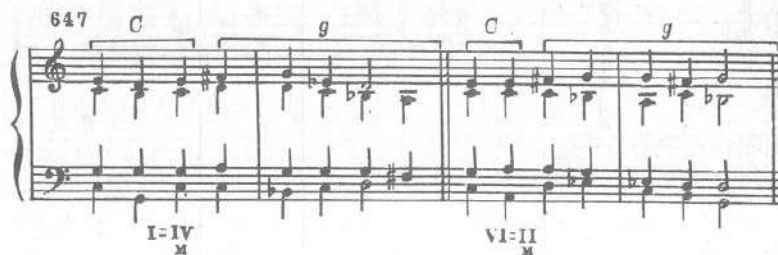
§ 1. Модуляции через мелодические субдоминанты

В модуляциях 2-й степени родства посредствующим аккордом могут служить мелодические субдоминанты — IV и II, не принадлежащие к основной структуре лада (ч. I, Вв., гл. 3, § 3).

Возможны следующие модуляции:

а) из мажора

C—g: (I = IV, VI = II)
м м



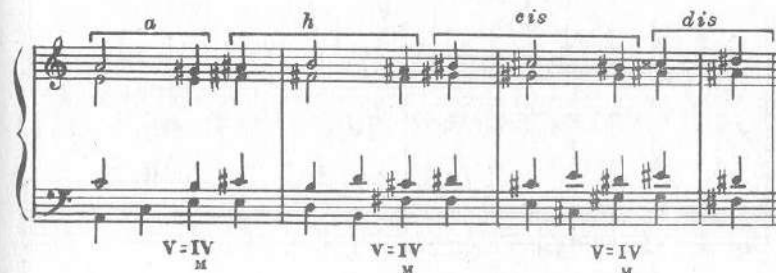
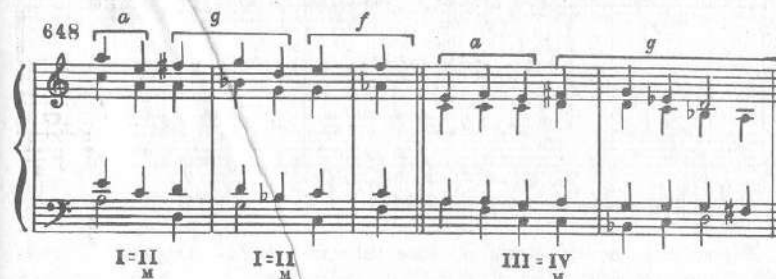
б) из минора

a—g: [I = II, III = IV]
м м

a—c: [VI = IV, IV = II]
м м

a—h: [V = IV]
м

Некоторые из этих модуляций весьма удобны для секвенций.



§ 2. Модуляции через неаполитанский аккорд

Через неаполитанский аккорд возможны модуляции:

C—h: [I = II]
н

a—h: [III = II]
н

a—fis: [VII = II]
н н

649 C h a h a fis

I-II-II₆
n n
III-II
n
VII₆-II₆
n n

Можно использовать также значение неаполитанского аккорда в мажоре. Нисходящая модуляционная секвенция по полутонам (C—H) и основана на посредствующем значении этого аккорда (энгармонизм при такой секвенции образуется минимый, а не реальный).

Возможны модуляции:

C—H
C—E
a—H

650 C H B A As G

I₆-II₆
n
I₆-II₆
n
I₆-II₆
n
I₆-II₆
n
I₆-II₆
n
I₆-II₆
n

C E a H

IV₆-II₆
n
III₆-II₆
n

§ 3. Модуляции с отклонениями

Модуляционные формулы (гл. 20—22) показывали прямолинейное движение в новую тональность и кратчайшее закрепление. Возможно усложнение модуляций посредством всякого рода отклонений в промежуточные тональности, находящиеся между собой в ближайшем гармоническом родстве. Не сле-

дует излишне закреплять промежуточную тональность во избежание «застопоривания» гармонического движения и нарушения целостности всего построения.

Возможности модуляционных путей через эти отклонения неисчислимо разнообразны. В нижеследующих образцах встречаются ладовые модуляции, основанные на общности доминант и гармонических субдоминант, и непосредственные отклонения через побочные доминанты (651).

651 C-h C G e D h

I₆-IV₆
I-III
I-II
I-III

a-o a C f b-o

I-VI
I-V
I-IV

C-As C f Es As f Des b As

I-V
I₆-II₆
I₆-V₆
VII₇/M_{II}
I-III
I-III
I₆-II₆

a-f a o b f

VII-V
n
VI-VII
n
I₆-IV₆

§ 4. Отклонения в тональности 2-й степени родства

Следует различать постепенное отклонение в тональность 2-й степени родства (с показом посредствующей ближайшей родственной тональности) и непосредственное отклонение. Последнее не всегда естественно звучит, и им рекомендуется пользоваться с осторожностью.

Непосредственное отклонение в миноре наиболее естественно и употребительно в тональность неаполитанского аккорда (652 а). Возможно подобное отклонение и в одноименную тональность (652 б).

652 а) б)

Удобны также отклонения в тональности, отстоящие на большую секунду выше и ниже (653).

653

В мажоре наиболее естественны отклонения в беомольные мажорные тональности, связанные с гармонической и натуральной субдоминантой. Из них тональности *Es* и *As* являются ближайшими родственными к одноименному минору (*c*); *Des* является тональностью неаполитанского аккорда. Поэтому отклонения в указанные тональности так или иначе образуют объединение мажора и минора (гл. 19) (654).

654

Длинные отклонения с цепью проходящих модуляций позволяют широко использовать тональности 2-й степени родства (655).

655

C f b As f C

$I=V \quad I=V \quad I_6=II_6 \quad VII_7/M=VII, I-IV$

C f Es (o)C a F f C

$I=V \quad I_6=II_6 \quad VII_6=II_6 \quad V=VII \quad I=III \quad I-IV$

C f Es D Des (o)C

$I=V \quad I_6=II_6 \quad I_6=II_6 \quad I_6=II_6 \quad I_6=II_6$

§ 5. Гармонические задачи

В гармонических задачах, наряду с отклонениями в ближайшие родственные тональности, можно применять и отклонения в тональности 2-й степени родства как постепенные, так и непосредственные (656, 657).

656

657

ОТДЕЛ VI

Глава 24

МЕЛОДИКО-ГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

§ 1. Мелодико-гармоническая модуляция

В отделе III были рассмотрены модуляции через доминантные септаккорды (V_7 и VII_7), которые служили в качестве модулирующих и следовали после посредствующих аккордов, общих для обеих тональностей.

Но модулирующие септаккорды могут вводить в новую тональность и без посредствующих аккордов. Это означает, что предшествующий доминанте аккорд может принадлежать только предыдущей тональности, доминанта же — только последующей тональности. Функциональная связь аккордов в данном случае заменяется их мелодической связью; предшествующий доминанте аккорд в данном случае является не посредствующим, а мелодически подводящим аккордом.

Такая модуляция называется мелодико-гармонической, ибо гармоническое движение основывается в ней на мелодической связи аккордов. Для нее весьма характерен хроматизм¹. Но хроматической ее назвать нельзя, так как, с одной стороны, хроматизм встречается и в функциональных модуляциях; с другой стороны, в некоторых случаях мелодико-гармоническая модуляция обходится и без хроматизма (см. пример 663).

§ 2. Функциональная связь аккордов

Наиболее характерна такая мелодико-гармоническая модуляция, в которой подводящий аккорд совершенно чужд новой тональности (это свойственно модуляциям в отдаленные тональности). Но часто этот аккорд все же имеет некоторое функциональное значение в новой тональности, например в качестве альтерированного аккорда. Поэтому между функциональной и мелодико-гармонической модуляциями не всегда можно провести определенное взаимноисключающее различие — принципы той и другой могут сочетаться.

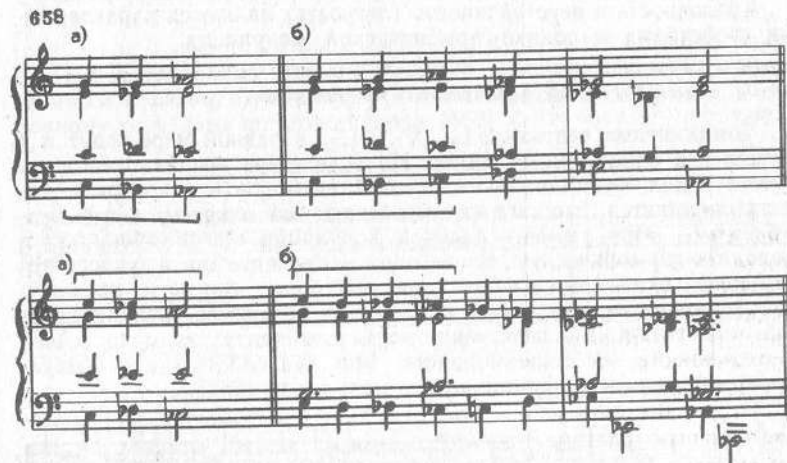
Необходимо принять во внимание ведущую или во всяком случае большую роль мелодической связи аккордов, которая в одних

¹ Под хроматизмом подразумевается непосредственное альтерационное изменение звука в одном голосе — последование диатонической и альтерированной ступени. Таким образом, хроматизм — понятие мелодического порядка. Всякое иное повышение или понижение ступени в другом голосе или в том же голосе на расстоянии является альтерированием, но не хроматизмом в точном смысле этого понятия.

случаях оказывается единственной, а в других случаях сопровожается и некоторой функциональной их связью. Если функциональная связь основывается лишь на альтерированном (а не диатоническом) аккорде и имеет лишь косвенное, второстепенное значение, то такую модуляцию можно отнести к мелодико-гармонической, приняв во внимание и наличие функциональной связи аккордов.

§ 3. Характерные свойства мелодико-гармонической модуляции

При отсутствии посредствующего аккорда переход в новую тональность звучит более или менее неожиданно. Чем отдаленнее новая тональность, тем неожиданнее и красочнее звучит модуляция. Эта неожиданность должна быть оправдана, сглаживаться естественностью и, в частности, плавностью голосоведения. Особое значение приобретает движение крайних голосов. В процессе модулирования мелодический рисунок верхнего голоса и баса не должен вступать в противоречие с последующей тональностью. Это условие, имеющее значение и в функциональных модуляциях, является одним из основных в мелодико-гармонической модуляции. Такое противоречие возникает, например, если при модуляции в минор голос предварительно обрисовывает одноименный мажор (658 а). Опевание в басу минорной терции или малосекундовое движение уничтожит это противоречие (658 б).



В примере 659 а противоречие несколько иного рода (дорийская секста, миксолидийская септима) нейтрализуется небольшим изменением мелодического рисунка (659 б).



Отсутствие посредствующего аккорда и закрепляющего каданса в новой тональности придает мелодико-гармонической модуляции неустойчивость, легкость, несовершенство. Поэтому мелодико-гармоническая модуляция применяется обычно в качестве проходящей или отклонения.

Красочность и неустойчивость (легкость) являются характерными свойствами мелодико-гармонической модуляции.

§ 4. Перемена наклонения

Доминантные септаккорды (V_7 , VII_7) в равной мере ведут и в мажор и в одноименный минор. Но вследствие возникновения сопутствующих функциональных связей аккордов в некоторых случаях ощущается подмена минора мажором или наоборот. Этот элемент ладовой модуляции всегда проникает в мелодико-гармоническую, когда одно наклонение последующей тональности оказывается функционально более близким предыдущей тональности, чем другое наклонение. Например, функциональные модуляции непосредственно через доминанту (хроматические) в тональности 1-й степени родства при ладовой подмене превращаются в мелодико-гармонические модуляции (660).

660



§ 5. Модуляция через доминантсептаккорд

При модуляциях в сторону диезов следует ориентироваться главным образом на хроматический ход к вводному тону модулирующего доминантсептаккорда (661).

661



При модуляциях в сторону бемолей следует ориентироваться главным образом на хроматическое понижение к септине и к основному тону доминантсептаккорда (662).

662



Минорная тоника новой тональности при разнице в два и более бемолей звучит в большинстве случаев как подмена мажора минором и создает своеобразный красочный эффект. Не всегда такая ладовая модуляция звучит вполне естественно.

Как указывалось выше (§ 1), возможны случаи мелодико-гармонической модуляции без хроматизма (663).

663



§ 6. Модуляция через вводный септаккорд

Мелодико-гармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд мало отличается от предыдущих. Этот септаккорд не обладает свойством V_7 точно определять тональность (ч. I, гл. 17 § 1). Однако он прежде всего воспринимается как вводный септаккорд в своем основном виде и при голосоведении, соответствующем его ладовому значению, так же хорошо вводит в новую тональность, как и V_7 .

Плавное и определенно направленное голосоведение здесь приобретает особо важное значение (664).

664



Во многих случаях при плавном голосоведении мелодико-гармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд звучит мягче и более убедительно, чем через V_7 .

§ 7. Гармонические задачи

Гармонические задачи возможны в виде небольших эскизов с применением мелодико-гармонических модуляций в качестве проходящих и отклонений (665, 666).

665



666



ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

§ 1. Энгармоническая модуляция

Энгармоническая модуляция характеризуется тем, что посредствующий аккорд разрешается в новой тональности как энгармонически измененный, а не соответственно своей прежней структуре. Энгармоническое переосмысление аккорда происходит именно после его разрешения. Он обычно разрешается непосредственно в модулирующий аккорд.

Не следует смешивать действительный энгармонизм, изменяющий интервальную структуру аккорда, с мнимым энгармонизмом, который сводится лишь к замене альтерационных знаков (при большом их количестве) для удобства нотописания. При мнимом энгармонизме все звуки аккорда энгармонически заменяются, в то время как при действительном энгармонизме изменяется только часть аккорда.

Энгармонически измененные аккорды нотируются разными способами — иногда соответственно предыдущей тональности, в других случаях применительно к новой тональности. Подразумеваемый энгармонизм обнаруживается при вскрытии и сравнении ладового значения аккорда в предыдущей и последующей тональностях.

В одних случаях энгармоническая модуляция производит впечатление крутого, неожиданного поворота в другую тональность, создает яркий красочный эффект. В других случаях, напротив, она не специфична по своему звучанию, сходственна с хроматической (мелодико-гармонической) модуляцией и производит впечатление мягкого модуляционного поворота.

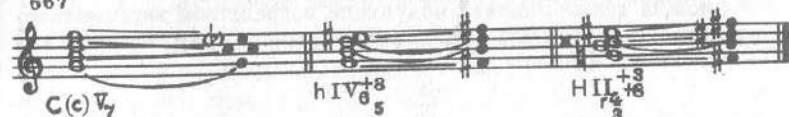
Явно выраженная красочная энгармоническая модуляция большей частью применяется в особых случаях — при переходе к новому разделу произведения, для особо яркого показа новой темы, при возвращении к начальной тональности после отклонения.

Посредствующими аккордами в энгармонической модуляции, главным образом, служат: 1) доминантсептаккорд, 2) уменьшенный септаккорд, 3) увеличенное трезвучие.

§ 2. Энгармонизм доминантсептаккорда

Разрешение доминантсептаккорда соответственно энгармоническому превращению его в альтерированную субдоминанту, в ложный доминантсептаккорд (гл. 3, § 1—4) является наиболее типичным приемом энгармонической модуляции. Это энгармоническое равенство устанавливает связь данной тональности (мажорной или минорной) с тональностями,стоящими на полтона ниже (минорной или мажорной) (667).

667



В связи с этим возможны модуляции C—h, C—H, c—h, c—H (668).

668



Подобные модуляции возможны и через секундаккорд (см. примеры 669, 671). Вследствие того, что доминантсептаккорд обладает особой тональной определенностью (так как принадлежит только одной тональности, хотя и без различия ее наклонения), разрешение его в далекую тональность в качестве альтерированной субдоминанты производит впечатление неожиданного, крутого поворота, создает яркий красочный эффект звучания, особенно при переходе в мажорную тональность.

I₆ C-dur является неаполитанским секстаккордом в h-moll, поэтому энгармоническая модуляция C—h с его участием звучит более мягко (669).

669



Возможна также ладовая модуляция посредством энгармонического изменения ложного доминантсептаккорда с сохранением его субдоминантной функции (670).

670



§ 3. Модуляции через побочные доминанты мажора

Энгармоническое изменение побочных доминантсептаккордов ведет в мажорные и минорные тональности, отстоящие на полтона ниже тональностей 1-й степени родства. Таким путем основная и побочные доминанты связывают C-dur с тональностями:

{ H, Cis, Es E, Fis, Gis (As)
h, cis, es e, fis, gis (as)

Самый простой способ перехода — при последовании побочной доминанты после своей тоники (671).



Все тональности оказываются далекими (2-я и 3-я степень родства), кроме e-moll (671 6).

§ 4. Модуляции через побочные доминанты минора

Главная и побочные доминанты минора ведут в те же тональности, что из параллельного мажора (672).



В модуляциях C—Es (es) и a—Es (es) (см. примеры 671 a, 672 a), кроме действительного энгармонизма, присутствует и мнимый энгармонизм (Es и es вместо Dis и dis).

Модуляции C—e и a—e теряют энгармоническое значение при голосоведении, соответствующем альтерированной S (673).

673



§ 5. Модуляции через остальные доминантсептаккорды

Остальные доминантсептаккорды, чуждые начальной тональности, ведут в тональности 1-й степени родства (кроме C—e, a—e) и в тональность пониженной VII ступени мажора или II ступени минора (неаполитанского трезвучия). Эти энгармонические модуляции иногда более затруднительны, чем предыдущие (§ 3, 4), так как требуют мелодического подхода к посредствующим ложным доминантам при отсутствии их непосредственной функциональной связи с тоникой начальной тональности.

С другой стороны, указанные доминанты часто звучат именно как альтерированные субдоминанты и поэтому энгармонизм в таких случаях сохраняет свое значение лишь при модуляциях в мажорные тональности (особенно при C—F, a—F) (674, 675).

674 C - a(A) C - d(D) C - F(f)

C - G(g) C - B(b)

675 a - C(c) a - d(D) a - F(f)

a - G(g) a - B(b)

§ 6. Гармонические задачи

Гармонические задачи возможны в виде небольших эскизов с применением энгармонических модуляций через доминантсептаккорд в сочетании с мелодико-гармонической модуляцией — с утверждением в новой тональности или с возвращением к начальной (676, 677).

I вариант

II вариант

ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

(продолжение)

§ 1. Энгармонизм уменьшенного септаккорда

Уменьшенный септаккорд звучит одинаково в основном положении и во всех своих обращениях. Каждый его звук может быть принят за основной (вводный) тон. Отсюда возникает возможность энгармонического приравнения уменьшенного септаккорда во всех видах, с разрешением в четыре мажорные и одноименные им минорные тональности (всего 8), расположенные по интервалам малой терции (678).

678



Ладовое происхождение уменьшенного септаккорда и его функция при этом приравнении не изменяются — он остается доминантным вводным септаккордом. Разрешение его непосредственно в тонику (679, 680) или в доминантсептаккорд (681) новой тональности не образует такого решительного модуляционного поворота, как разрешение в I^6_4 ложного доминантсептаккорда в качестве альтерированной субдоминанты.

Если еще учесть, что вводному септаккорду, как принадлежащему четырем тональностям, не свойственна тональная определенность, столь характерная для доминантсептаккорда, то делается понятным, почему модуляции этого рода звучат мягко даже в отдаленные тональности. Энгармонизм тонов обычно присутствует в уменьшенных септаккордах лишь в скрытом виде, как элемент, имеющий частичное и относительно условное значение.

Специфика энгармонизма уменьшенного септаккорда в значительной мере зависит от того, в каком контексте он показан в предыдущей тональности. Вообще же в модуляции такого рода обычно сочетаются принципы энгармонической, мелодико-гармонической и функциональной модуляции (§ 2).

§ 2. Модуляции через уменьшенный вводный септаккорд

Через энгармонизм уменьшенного вводного септаккорда наиболее употребительны модуляции в параллельные тональности. Сам по себе переход через VII_7 воспринимается как функ-

циональная хроматическая модуляция без энгармонизма (679 а). Энгармонизм возникает в тех случаях, когда VII_7 ясно показан как первоначально принадлежащий предшествующей тональности, например, с предварительным разрешением в ней (679 б).

Подобным образом приобретает энгармоническое значение и мелодико-гармоническая модуляция в отдаленные тональности (680).

В приведенных выше случаях энгармонизм присутствовал лишь в скрытом виде — в хроматических модуляциях. Но при некоторых аккордовых связях в начальной тональности энгармонизм возникает в своем специфическом виде, при котором ясно обнаруживается энгармоническая замена в самой нотной записи (681).

679



680





§ 3. Превращение вводного септаккорда в альтерированную субдоминанту

Уменьшенный септаккорд может разрешиться в последующей тональности и с переменной функции — в качестве альтерированной субдоминанты (в I^b_4), наподобие ложного доминантсептаккорда (гл. 25).

Модуляции из мажора в тональности гармонической субдоминанты (C—f) и ее параллели (C—As) обходятся при этом без энгармонизма, в остальных же случаях энгармонизм присутствует в более или менее явном виде (682).

682



Тональности при таких разрешениях уменьшенного септаккорда располагаются также по интервалам малой терции, но на полтона ниже, чем при разрешении в качестве вводных:

[C, c—A, a—Fis, fis—Es, es

[H, h—As, gis—F, f—D, d

(сравните примеры 678 б и 682 б).

Таким образом, уменьшенный септаккорд при энгармоническом приравнении может разрешаться в 16 тональностей (8 мажорных + 8 одноименных минорных).

Эти модуляции вследствие перемены функции посредствующего аккорда с D на S производят впечатление крутого поворота в новую тональность. Они сходны по своему характеру с модуляциями через ложный доминантсептаккорд (683).

Подобные модуляции возможны через побочные доминанты и любые другие уменьшенные септаккорды (684).

683



684



§ 4. Энгармонизм увеличенного трезвучия

Увеличенное трезвучие, так же как уменьшенный септаккорд, звучит одинаково в основном положении и обращении. Поэтому возможны энгармонические приравнения увеличенных трезвучий (685).

685

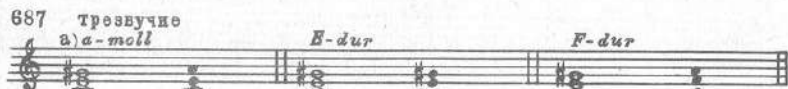


Увеличенное трезвучие в основном виде имеет два разрешения с движением одного звука: 1) в качестве III минора — в I₆ (686 а), 2) в качестве VI мажора — в I₄ (686 б). С движением двух голосов оно разрешается в качестве V — в I₄ (686 в). Возможно и разрешение с нисходящим движением двух голосов, но оно малоупотребительно, так как при этом увеличенное трезвучие оказы-

вается построенным на пониженной IV ступени минора (IV) (686 г). Это разрешение в дальнейшем не принимается во внимание (686).



Энгармоническое превращение увеличенного трезвучия в секстаккорд дает разрешение в три новые тональности (687 б), а превращение в квартсекстаккорд — еще в три (687 в).



Таким образом, три разрешения увеличенного трезвучия и его энгармонические превращения устанавливают взаимную связь 9-ти тональностей (688 а).

Эти тональности располагаются по тонам данного увеличенного трезвучия (3 мажорные тональности) и по тонам, лежащим на секунду выше (минорные и одноименные мажорные, всего 6) (688 б).

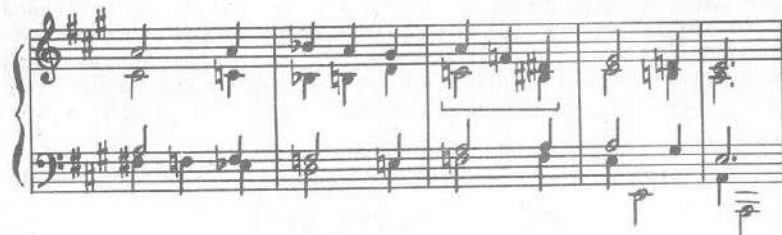


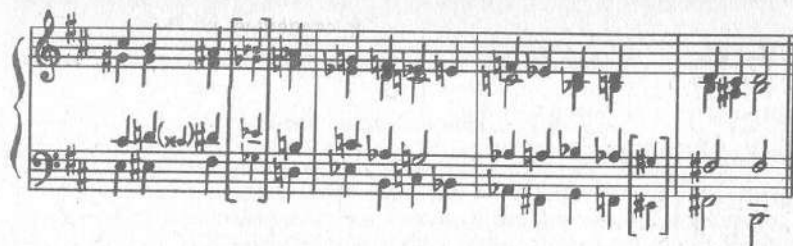
Специфический энгармонизм увеличенного трезвучия (так же как и уменьшенного септаккорда) возникает при том условии, когда определенно показано различное энгармоническое значение его в предыдущей и последующей тональностях.

Увеличенные трезвучия в модуляциях применимы лишь в трехголосии или на органном пункте, в четырехголосном сложении они неудобны для употребления. Энгармонические модуляции через увеличенное трезвучие создают изысканно красочное звучание и поэтому употребляются лишь в особых случаях (у Листа).

§ 5. Гармонические задачи

В гармонических задачах возможно применение энгармонических модуляций через уменьшенный септаккорд в сочетании с мелодико-гармонической модуляцией — с утверждением в новой тональности и с возвращением к начальной (689, 690).





Глава 27

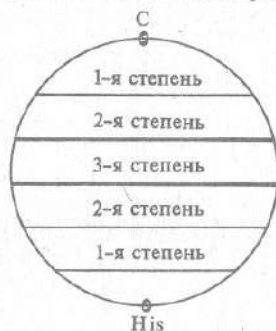
МОДУЛЯЦИИ В ОТДАЛЕННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

§ 1. Тональности 3-й степени родства

За пределами 2-й степени родства тональности не имеют общих трезвучий, а следовательно, и непосредственной функциональной связи¹. Эти тональности называются отдаленными; связь их с начальной может быть установлена только через посредствующие тональности 1-й и 2-й степени родства или их тоники.

Если не считать с энгармоническим тождеством тональности (Fis=Ges, dis=es и т. п.) то по мере увеличения разницы в ключевых знаках тональности делаются все более и более отдаленными, и так теоретически до бесконечности. Если же принять во внимание это энгармоническое тождество, то пределом отдаленности является круг 3-й степени родства, так как следующий круг (4-я степень) оказывается энгармонически равным кругу 2-й степени, а еще более отдаленный (5-й степени) — кругу 1-й степени родства, то есть происходит приближение к начальной тональности энгармонически переименованной (C=His, мнимый энгармонизм) (см. схему 9).

В дальнейшем (§ 1, 2) система тональных связей будет строиться на основе энгармонического тождества отдаленных тональностей и, следовательно, в пределах 3-й степени родства (схема 9).



His

¹ Альтерированные аккорды (в том числе и неаполитанский аккорд) не принимаются во внимание.

3-я степень родства является 1-й степенью ко 2-й и, следовательно, 2-й степенью к 1-й (все это по отношению к начальной основной тональности).

К 3-й степени относятся именно те тональности, которые в схемах 4 и 7 выпали из системы 2-й степени родства за отсутствием общих трезвучий:

1) тональности противоположного наклонения, к мажору с разницей на 3, 4, 5 диезов (fis, cis, gis), к минору на 3, 4, 5 бемолей (Es, As, Des);

2) мажорные и минорные тональности с разницей в 6 ключевых знаков (Ges, Fis, es, dis). В схеме 10 все эти тональности помещены в жирную рамку.

СХЕМА 10

к C-dur

Мажорные	2♭	3♭	4♭	5♭	{ 6♭ Ges 6♭ Fis
	2♯	3♯	4♯	5♯	
Минорные	2♭	одноим.	1 ст.	5♭	{ 6♭ es 6♭ dis
	2♯	3♯ fis	4♯ cis	5♯ gis	

к a-moll

Минорные	2♯	3♯	4♯	5♯	{ 6♯ dis 6♯ es
	2♭	3♭	4♭	5♭	
Мажорные	2♯	одноим.	1 ст.	5♯	{ 6♯ Fis 6♯ Ges
	2♭	3♭ Es	4♭ As	5♭ Des	

Тональности одинакового наклонения с шестью знаками — энгармонически тождественны, равны.

Таким образом, всего оказывается 5 тональностей 3-й степени родства.

Следует учесть и 5 энгармонически тождественных тональностей, имея в виду модулирование в них и через диезные и через бемолевые тональности.

К C-dur

диезные: fis 3♯, cis 4♯, gis 5♯, dis 6♯, Fis 6♯;

бемольные: ges 9♭, des 8♭, as 7♭, es 6♭, Ges 6♭;

К a-moll

бемольные: Es 3♭, As 4♭, Des 5♭, Ges 6♭, es 6♭;

диезные: Dis 9♯, Gis 8♯, Cis 7♯, Fis 6♯, dis 6♯.

Оказывается, что тональности с разницей более шести знаков находятся в той же 3-й степени родства, как и энгармонически тождественные тональности с разницей менее шести знаков, например: к C-dur — fis (3♯) и энгармонически равная ges (9♭).

§ 2. Модуляции в тональности 3-й степени родства

Функциональные модуляции в отдаленные тональности основываются на том же принципе, что и в тональности 2-й степени родства: связь устанавливается посредством 1-й степени родства (постепенная модуляция) или через их тоники (непосредственная). На основе этих связей можно выбрать тот или иной модуляционный план в отдаленную тональность.

Направленность мажора в сторону бемолей (через гармоническую S), а минора в сторону диезов (через гармоническую D) определяет кратчайшие пути этих модуляций.

Поэтому при модуляциях из мажора в сторону диезов следует ориентироваться на посредствующую минорную тональность и ее доминанту, например: C—a—E—cis, C—G—h—Fis (691).

691 C a E cis

C G h Fis

При модуляциях из мажора в обратную сторону (бемолей) мажорная тональность и ее гармоническая субдоминанта наиболее приближают к цели, например:

C—f—As—des, C—f—b—Ges (692).

692 C f As des

C f b Ges

По аналогии с предыдущим, при модуляциях из минора в сторону бемолей следует ориентироваться на посредствующую мажорную тональность и ее гармоническую субдоминанту, например: a—C—f—As, a—d—B—es (693).

693 a C f As

a d B es

При модуляциях из минора в обратную сторону (диезов) минорная тональность и ее доминанта дают наибольшее приближение к цели, например: a—E—cis—Gis, a—e—H—dis (694).

694

a E cis Gis

a e H dis

Модуляции в отдаленные тональности могут строиться по разнообразным планам, в том числе и не кратчайшими путями.

§ 3. Модуляции в более отдаленные тональности

На том же принципе функциональных связей посредствующих тональностей можно строить модуляции и в более отдаленные тональности—4-й, 5-й (и более) степеней родства, энгармонически равные тональностям 2-й, 1-й и т. д. степени родства. При таком отдалении часто приходится прибегать к энгармонической замене в нотной записи (мнимый энгармонизм) тональностей, имеющих больше шести знаков.

Возможны модуляционные планы по кратчайшим и не кратчайшим путям. В примерах 695 и 696 дано представление о такого рода далеких модуляциях.

695

D h Fis gis

Dis—Es c

696

g F B es Ces—H

e C F Es d D

ОТДЕЛ VII

ДОПОЛНЕНИЕ

Глава 28

МОДУЛЯЦИИ

§ 1. Особые способы и виды модуляций

Рассмотренные выше модуляции, основные и наиболее употребительные в классической музыке, не исчерпывают всех возможностей модулирования. Для анализа музыкальных произведений необходимо иметь представление и о других способах и видах модуляций, из которых особого внимания заслуживают следующие:

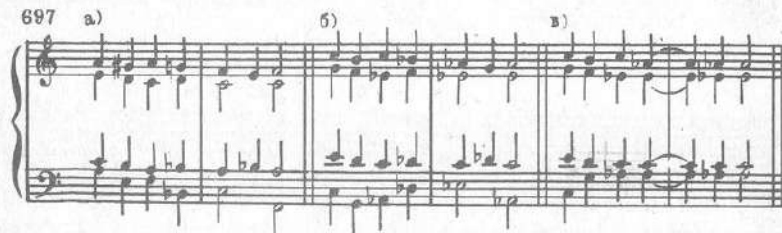
1. Модуляции через прерванный каданс.
2. Плагальные модуляции.
3. Модуляции с побочными субдоминантами.
4. Модуляции без альтераций.
5. Мелодико-гармонические модуляции без D и S.
6. Мелодические модуляции (гл. 4, § 2).
7. Сопоставление тональностей (гл. 4, § 2).

§ 2. Модуляции через прерванный каданс

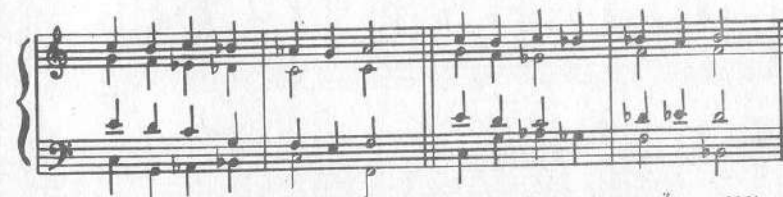
Прерванный каданс минора может служить модуляционным оборотом с последующим закреплением M_n в качестве новой тоники. Полутоновый ход баса приобретает вводное значение, придавая M_n энергию и устойчивость (ч. I, гл. 6, § 6). Ее переменная тоническая функция превращается в основную (697 а).

Возможны, как и при всякой другой модуляции, окончательный переход в тональность M_n , короткое или длительное отклонение в нее и проходящее движение через нее в другую тональность.

Посредством подобного каданса возможна и модуляция из мажора через низкую медианту, звучащая очень красочно благодаря прибавлению четырех бемолей (далекое терцовое соотношение тональностей). Эта модуляция влечет к объединению одноименных тональностей посредством возвращения (гл. 19), но новая тоника может быть закреплена кадансом (697 б) или продолжением звучания (697 в).



Такой прерванный каданс может служить для перехода в другие бемольные тональности (698).



Возможны такого же рода модуляции через побочные доминанты (699), а также и через доминанты тональностей 2-й и 3-й степени родства (мелодико-гармонические модуляции) (700).



§ 3. Плагальные модуляции

Плагальными называются такие модуляции, в которых модулирующая субдоминанта непосредственно разрешается в тонику, без участия доминанты (701).

701

§ 4. Модуляции с побочными субдоминантами

Система побочных субдоминант подобна системе побочных доминант (702).

Побочные субдоминанты выступают более определенно в последовании после побочной тоники (703 а) и при хроматизме (703 б).

Нередко применяется понижение III ступени лада в последовании I—V или I⁶—V, которое превращает I или I⁶ в промежуточную гармоническую S (703 в) (см. пример 567 б) (703).

702

703 а)

б)

Мелодико-гармонические модуляции через субдоминанту (II₇) отличаются от модуляций через доминанту тем, что могут непосредственно направляться в каданс 2-го рода и закреплять этим последующую тональность (704).

704 хорошо

§ 5. Модуляции без альтераций

Во всех рассмотренных выше модуляциях существенную роль играют альтерации, являющиеся характерным признаком новой тональности. Исключение не составляет и модуляция из минора в параллельный мажор, в которой отказ от вводного тона, по существу, является альтерацией такого рода.

Однако возможны модуляции в тональности 1-й степени родства и без альтераций (гл. 4, § 1).

В примере 448 г была приведена модуляция C—F через альтерированную субдоминанту, для которой не понадобилось понижения или повышения звуков начальной тональности. Но в данном случае речь идет не о таком частном сов-

падении доминанты начальной тональности с альтерированной субдоминантой новой тональности, а об общем принципе безальтерационных модуляций через диатонические аккорды.

Такие модуляции, при отсутствии внешнего альтерационного признака, всецело зависят от показа характерных оборотов новой тональности, от усиления переменных функций и, следовательно, от ритмического положения и кадансового утверждения аккордов.

Эти модуляции иногда становятся вполне определенными (например, при одновременном продолжении новой тональности), в других же случаях проскальзывают едва заметно, придавая гармоническому движению лишь более или менее уловимый модуляционный оттенок. Особое своеобразие они приобретают в тех случаях, когда вносят натурально-ладовые обороты — в этом их главное значение.

При отсутствии альтераций новые тональности имеют тенденцию подчиниться начальной тональности. Отклонение без альтераций образует своего рода внутритональную функциональную модуляцию, в которой переменные функции аккордов усиливаются, временно приобретая значение основных функций. Переход уже требует полного превращения переменных функций в основные посредством ритмического или кадансового утверждения последних.

Следует различать модуляции через S и D. Плагальные кадансы могут без альтераций привести в тональность — параллельную и с разницей на один диес. Модуляции в мажор (C—G, a—G) не вносят при этом натурально-ладовых оборотов (705 а). Модуляции в минор (C—a, C—e, a—e) также их не вносят, но все же приобретают своеобразный оттенок натурально-ладовой гармонии (гл. 30) (705 б).

705 а) C → G без $\sharp a \sharp$ a → G без $\sharp a \sharp$

б) C → a без $\sharp a \sharp$ C → e без $\sharp a \sharp$ и $\sharp e \sharp$

a → e без $\sharp a \sharp$ и $\sharp e \sharp$ (3м)

Через D без натурально-ладовых оборотов возможны модуляции в мажор:

- 1) из мажора в тональность S (706 а);
- 2) из минора в тональность $M_{\sharp}$ (706 б).

706 а) C F C

б) a F a

Модуляция в параллельный мажор является, как указывалось выше, обычной функциональной.

Остальные модуляции через доминанты и субдоминанты образуют специфические натурально-ладовые обороты, которые будут рассмотрены в дальнейшем (гл. 30).

§ 6. Мелодико-гармонические модуляции без D и S

Выше были рассмотрены такие мелодико-гармонические модуляции, в которых переход в новую тональность осуществлялся через ее D (гл. 24) или S (§ 2). При ведущей мелодической связи аккордов здесь играла определенную роль и функциональная связь D—T, S—T или S—K.

Но движение аккордов может приводить в новую тональность и без определенной функциональной ее подготовки, чисто мелодическим путем. В этих модуляциях аккорды с вводным тоном или похожие на субдоминанту являются мелодически вводными, а не функционально направляющими движением в новую тональность — здесь в наибольшей мере главенствует мелодическая связь аккордов.

Показательно в этом отношении секундовое (диатоническое или хроматическое) движение секстааккордами в трехголосном сложении (комплексное, «ленточное» движение) (707).

707

Но возможны подобные модуляции и в четырехголосном сложении (708).



Бас может двигаться самостоятельно, разобщаясь с верхними голосами, образуя полигармонические сочетания (гл. 29, § 3). Такого рода модуляции, сближающиеся с мелодическими, характерны для современной реалистической музыки.

§ 7. Мелодические модуляции

Общее представление о мелодической модуляции было дано в гл. 4, § 2. Это особый вид модуляции, осуществляемый средствами мелодики и полифонии, к гармонии же имеющий лишь косвенное отношение.

В наиболее простом и близком к гармонии виде мелодическая модуляция проявляется в движении баса: можно заметить, что басовый голос гармонической модуляции приводит в новую тональность и без участия верхних голосов, не только мелодически связывая звуки, но и используя их функциональное значение. Поэтому возможно модулирование посредством одного лишь движения баса (709).



Также и мелодия (в верхнем регистре) может модулировать без сопровождения других голосов, заранее обрисовывая новую тональность или приходя к новому опорному тону (710 а). Модулирующая мелодия может вести за собой гармонию, всецело ей подчиняющуюся (710 б, в).



Мелодическая модуляция в своем простейшем виде отчасти встречается уже в классическом стиле; в современной реалистической музыке она получила весьма широкое и разнообразное применение, служа часто главным средством модулирования.

§ 8. Сопоставление тональностей

Переход в другую тональность может осуществляться без всякой подготовки — путем непосредственного показа ее тоник. Такое сопоставление тональностей (гл. 4, § 2) чаще применяется при разграничении разделов произведения, особенно с паузами или длительными остановками движения, а также при ритмическом утверждении новой тоник. Оно наиболее употребительно при завершении предыдущего раздела, в начале нового построения. Особое место при этом занимает сопоставление одноименных ладов — смена мажора минором (гл. 18, § 3). Иногда после завершения построения на доминанте (или в доминантной тональности) следует одноименная с нею тональность. Функциональные связи аккордов в той или иной мере сохраняются и при их сопоставлении как тоник разных тональностей.

При отсутствии или отдаленности функциональных связей сопоставление аккордов (а следовательно, и тональностей) выступает более определенно, приобретая особое красочное значение. Поэтому типичнее всего далекое терцовое сопоставление. Наиболее употребительно сопоставление тоник и низкой медианты, в котором при яркой красочности сохраняется отдаленная связь аккордов объединенного мажоро-минора (гл. 19) (711).



Далекое терцовое красочное сопоставление возможно и внутри построения — в секвентном движении, подчеркивающим внутреннее членение развития (712) или без подобного членения в качестве отклонения (713 а) или проходящей модуляции (713 б).



Мелодическая связка не уничтожает сопоставления, если оно достаточно определенно выражено (см. пример 713). Мелодическая модуляция может приводить к сопоставлению тональностей (см. пример 710 6).

Глава 29

УСЛОЖНЕННАЯ ГАРМОНИЯ

§ 1. Аккорды с побочными тонами

Под побочным тоном подразумевается неаккордовый звук (то есть не входящий в терцовую структуру аккорда), который приобретает в данном созвучии гармоническое значение в качестве его составного элемента. Типичным примером аккорда с побочным тоном (камбиатного происхождения, заменяющим квинту) является широко применяемый в музыке доминантсептаккорд с секстой (V_6^7) (ч. I, гл. 23, § 5).

Побочный тон обычно помещается в верхнем голосе и разрешается в основной тон лада, но может оставаться на месте, идти вверх или находиться в среднем голосе: V_6^7 может быть не в основном виде, а в обращении (714).



Для творчества Скрябина (среднего и позднего периодов) весьма характерны нонаккорды, особенно альтерированные, с таким же терцовым побочным тоном (715).



В уменьшенном вводном септаккорде подобного рода побочный тон может заменять квинту, терцию и септиму — в последнем случае с одновременным переключением (716).



Такой же перекашивающий побочный тон может включиться в альтерированную S (717).



Замена терции в трезвучии или доминантсептаккорде образует квартовые сочетания (718).

Помимо рассмотренных выше заменных, могут быть и внедряющиеся побочные тоны (диатонические и альтерированные), то есть такие, которые прилегают к аккордовому тону (на расстоянии секунды или нонны), а не заменяют его (719).



Подобные созвучия звучат более резко и приобретают особое красочное значение. В современной реалистической музыке встречаются аккорды, усложненные иногда несколькими побочными тонами.

§ 2. Хроматические аккорды

Помимо ладовой и модуляционной, существует мелодическая альтерация аккордов, которая не ведет ни к их разрешению (в тонику или I³), ни к модуляции, а образуется лишь попутно в их мелодических связях. Такие хроматические аккорды не имеют самостоятельного функционального значения, они чисто мелодического происхождения и поэтому не подлежат цифровому обозначению. Альтерированные звуки в данном случае могут рассматриваться как проходящие или вспомогательные, но образующиеся при этом терцовые созвучия приобретают гармоническое значение, и поэтому должны рассматриваться и с точки зрения гармонии.

Хроматические аккорды вносят яркую красочность звучания, особенно при такой альтерации, которая выводит далеко за пределы данной ладотональности. Во многих случаях они совпадают по звучанию с альтерированными или побочными доминантами или субдоминантами и лишь благодаря особым, необычным связям приобретают специфическое мелодико-хроматическое значение. В других случаях хроматические аккорды являются совершенно новыми для данного лада.

В силу мелодического происхождения хроматические аккорды более свободно могут применяться в трехголосном сложении (на органном пункте) (720).



В четырехголосном сложении применение их осложняется и ограничивается из-за необходимости найти соответствующее мелодическое движение баса (721).

§ 3. Полифункциональность и полигармония

Полифункциональными сочетаниями называются такие, в которых образуется ладовое противоречие между басом и комплексом верхних голосов¹.

I⁶ является наиболее характерным представителем такого противоречия $\frac{T}{D}$ (ч. I, гл. 3, § 1). Подобное противоречие свойственно и всем другим квартсекстакам (ч. I, гл. 16).

Полифункциональность сказывается и в секундааккордах — в тех случаях, когда септима в басу не разрешается, а остается на месте или идет самостоятельным путем:

1) V₂ при плагальном ходе баса приобретает значение $\frac{V}{S}$ (ч. I, гл. 18, § 4) (722 а);

2) II₂ при оставлении баса на месте приобретает значение $\frac{II}{T}$ (ч. I, гл. 21, § 7) (722 б);

3) VII₂ при оставлении баса на месте — $\frac{VII}{M}$ (ч. I, гл. 26, § 6) (722 в).

Неполный V₉ с пропущенной терцией превращается в сочетание $\frac{II}{D}$ (ч. I, гл. 27, § 2) (723).

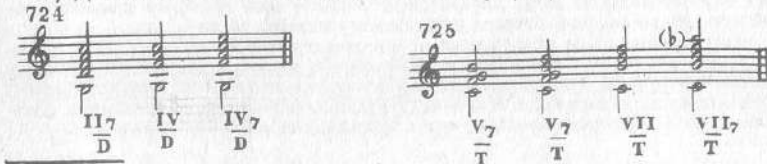


Во всех предыдущих случаях противоречие возникало при сохранении терцовой структуры аккордов, в гармоническом единстве. Но может быть и полное разобщение комплекса верхних голосов с басом. Такое разобщение прежде всего возникает на органном пункте (ч. I, гл. 31).

Включение и выключение органного пункта на терцовых аккордах утверждает подчинение верхних голосов басу (ч. I, гл. 31, § 6). Но возможно включение и выключение в моменты разобщения верхних голосов с басом. Созвучия, в которых такое разобщение образуется в достаточной мере самостоятельно (например, не на основе мелодической фигурации, в частности задержаний), относятся уже к области полигармонии:

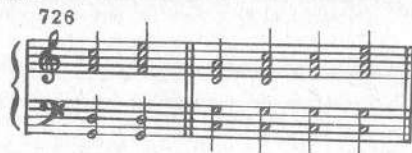
1) Субдоминанты на доминантовом басу $\frac{II_7}{D}, \frac{IV}{D}, \frac{IV_7}{D}$ (724).

2) Доминанты на тоническом басу (725).



¹ Не следует смешивать понятие полифункциональности с функциональной многозначностью аккордов как сосуществованием основной и переменных функций.

Возможны подобные наложения аккордов на лежащую внизу квинту (726).



Принципиально возможно сочетание любых аккордов с любыми басами, но оно должно быть не случайным, а обосновано предыдущим или последующим движением.

Более сложные полигармонические сочетания образуются при наложении одного аккорда на другой, например, доминанты на субдоминанту (727 а). Такие наложения могут применяться в качестве особых красочных созвучий или попутных сочетаний, образующихся в мелодическом движении аккордов (727 б).



В современной реалистической музыке применяются и политональные сочетания, подчиняющиеся в конечном счете определенному ладу и тональности.

Глава 30

НАТУРАЛЬНО-ЛАДОВАЯ ГАРМОНИЯ

§ 1. Натурально-ладовая гармония в классическом наследии

Общепотребительная гармония мажоро-минорной системы основана на нонийском натуральном мажоре и полном миноре, в котором доминирует гармонический минор, а натуральный (эолийский) присутствует лишь в качестве подчиненного составного элемента (ч. I, Вв., гл. 3, § 3).

Натурально-ладовая гармония основана на натуральных ладах в их самостоятельном виде. Характерные обороты этой гармонии придают особый натурально-ладовый оттенок и нонийскому мажору (§ 6)¹.

Натуральные лады встречаются в «староконтрапунктическом» стиле, в последующее же время с развитием и укреплением мажоро-минорной системы они надолго выжили из употребления. Изредка натурально-ладовую гармонию можно встретить лишь в хорах Баха, в виде архаических оборотов, связанных с ладовыми особенностями народных песен, положенных в основу хоралов.

¹ Установившееся в теории музыки название «мажоро-минор» или «мажоро-минорная система» условно, так как натурально-ладовая гармония также основана на мажоре и миноре. Под этим названием надо подразумевать «общепотребительный» или «обычный мажоро-минор».

Западноевропейскому классическому стилю, до Бетховена включительно, вовсе не свойственны натуральные лады — он всецело основан на мажоро-минорной системе и на характерной для нее функциональной гармонии с максимальным использованием основных функций аккордов и именно аутентических оборотов¹.

Лишь в середине XIX века вновь вводятся натуральные лады — в творчестве Шопена, Грига, преимущественно в произведениях, непосредственно связанных с народной музыкой (мазурках, норвежских танцах). Но наиболее широкое и многообразное применение натуральные лады получили в русской музыке, главным образом, в творчестве кучкистов. Большое значение они имеют в советской музыке, особенно в связи с ростом национальных музыкальных культур.

§ 2. Способы применения натурально-ладовой гармонии

Натурально-ладовая гармония применяется обычно не в противопоставлении мажоро-минорной функциональной гармонии, не как обособленная от нее вполне самостоятельная система, а в связи с ней, как дополняющая ее область выразительных средств. Употребляется она преимущественно эпизодически, в виде отдельных оборотов или фрагментов произведений, значительно реже выдерживается во всем произведении (обычно небольшого масштаба). Особое значение она приобретает в обработках народных (крестьянских) песен, основанных, как известно, преимущественно на натуральных ладах.

Натуральные лады применяются:

- а) в одностолье (характерно для народных песен);
- б) в мелодии на фоне органного пункта (например, в обработках народных песен);
- в) в полифонии;
- г) в гармонии.

Основные способы применения натурально-ладовой гармонии следующие:

1. Использование отдельных натурально-ладовых оборотов посредством переменных функций, подчиняющих эти обороты обычному мажору или минору, — без внесения специфических альтерационных признаков натуральных ладов. Такие обороты, иногда явно выраженные, в других случаях присутствующие в скрытом виде, образуются при использовании подобных трезвучий и необычных последований (см. примеры 735—739).

2. Включение в мажоро-минор отдельных натурально-ладовых оборотов с характерными для них альтерациями. В данном случае эти обороты выступают уже более определенно (см. примеры 730—734).

3. Использование натурально-ладовой гармонии в самостоятельном, обособленном виде — на протяжении всего произведения или его раздела. Здесь специфика ее проявляется в наибольшей степени (см. пример 740).

§ 3. Общие трезвучия натуральных ладов

При построении натуральных ладов на одном и том же звукоряде обнаруживается полная общность аккордов всех ближайших родственных тональностей (в мажоро-минорной системе такая общность свойственна только параллельным тональностям) (728).



¹ Интересным исключением является 3-я часть квартета Бетховена ор. 132, преднамеренно написанная в лидийском ладу.

дорийский *d-moll*
VII I II III IV V VI

фригийский *e-moll*
VI VII I II III IV V

лидийский *F-dur*
D V VI VII I II III

миксолидийский *G-dur*
S D IV V VI VII I

эолийский *a-moll*
III IV V VI VII I II

Выше указывалось, что характерные для данной тональности последования аккордов могут быть перенесены в другую тональность и делаются для нее естественными, образуя переменнo-функциональные обороты. Полная общность аккордов натуральных ладов создает особенно благоприятные условия для такого перенесения.

Отсюда возникают возможности легкого модулирования без альтераций (гл. 28, § 5). В связи с этим натурально-ладовой гармонии свойственна не только явно выраженная, но и скрытая модуляционность и ладовая многозначность: данное последование может производить впечатление оборота, принадлежащего одновременно разным натуральным ладам и тональностям.

§ 4. Параллельные группы натуральных ладов

Построение натуральных ладов по параллельным группам (см. пример 17) обнаруживает общность и различие трезвучий в каждой группе.

Каждый побочный лад отличается от центрального одним альтерированным признаком (*си б* или *фа #*), который входит в три трезвучия (729).

Альтерационные признаки побочных ладов вошли в состав полного минора, не образуя ни специфических натурально-ладовых оборотов, ни модуляционности: фригийская секунда (*си б*) привела к образованию неаполитанского сектаккорда; дорийская секста занимает подчиненное место в мелодическом миноре (не получив в нем самостоятельного ладового значения; ч. I, Вв., гл. 3, § 3), она вошла также в состав уменьшенного альтерированного септаккорда (гл. 2, § 1, 3).

Побочные лады не только отличаются своеобразным звучанием аккордов, но и модуляционностью.

В миксолидийском мажоре VII ступень (*си б*) служит септимой доминант-септаккорда субдоминантной тональности (*F-dur*).

Во фригийском ладу аналогичное понижение (*си б*) является субдоминантным вводным тоном тональности субдоминанты (*d-moll*). Вследствие этого бемольные побочные лады (миксолидийский и фригийский) модуляционны направлены в сторону субдоминантных тональностей.

В лидийском и дорийском ладах повышение IV и VI ступени (*фа #*) в качестве вводного тона создает направленность в тональности D и VII ступени (*G-dur*).

Эта модуляционность побочных ладов может быть подчеркнута или, напротив, нейтрализована тем или иным последованием аккордов. При нейтрализации специфика данного лада выступает более определенно.

побочные 729 миксолидийский *C-dur* фригийский *a-moll*
I II III IV V VI VII I II III IV V VI VII

центральные ионийский *C-dur* эолийский *a-moll*
I II III IV V VI VII I II III IV V VI VII

побочные лидийский *F-dur* дорийский *a-moll*
I II III IV V VI VII I II III IV V VI VII

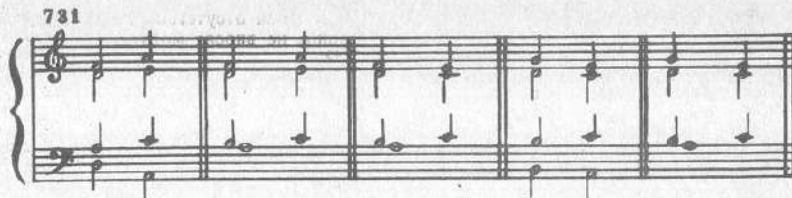
§ 5. Натуральный минор

Из всех натуральных ладов наиболее употребителен центральный — эолийский, который обычно и подразумевается под названием натурального минора, хотя к последнему относятся и побочные лады — фригийский и дорийский. Натуральный минор приобретает самостоятельное значение при таких последованиях, в которых VII натуральная ступень лада связывается не с VI ступенью (в движении по нисходящему тетракорду), а с I ступенью, образуя специфический натуральный оборот (730).

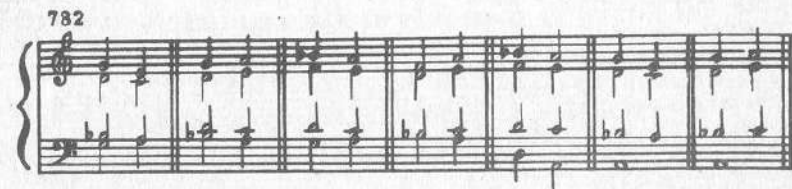
730

Наиболее характерны для лада кадансовые обороты с трезвучием VII натуральной ступени. Трезвучие и септаккорд VII ступени приобретают здесь значение мелодически вводящих аккордов.

Надо иметь в виду, что при отсутствии вводного тона и автентических оборотов применение плагальных оборотов и трезвучия VII ступени (особенно на органном пункте) уже придает гармонии своеобразный натурально-ладовый оттенок (731).



Для фригийского минора, например, весьма характерны кадансовые обороты с вводными аккордами VII, VII₇, II, а также с плагальным последованием II₆—I (732).



Благодаря понижению II ступени минорность фригийского лада усугубляется.

Вследствие направленности в субдоминанту в кадансе VII—I ожидается мажорная терция, — этот оборот звучит как половинный каданс IV—V в тональности субдоминанты (733 а). При пропуске терции все же последний аккорд представляется как мажорный, но модуляционность оборота делается менее определенной. Поэтому во фригийском ладу иногда применяются именно такие кадансы (733 б).



Дорийский минор наиболее определенно характеризуется оборотами IV—I, II—I, II₆—I (734).



Эти обороты не подчиняются полному минору из-за отсутствия связи дорийской сексты с вводным тоном и, с другой стороны, не вносят модуляционности, которая особенно выявляется в последовании IV—VII.

§ 6. Натуральный мажор

Каждое нетоническое консонантное трезвучие ионийского лада является переменной тоникой, а следовательно, и представителем какого-либо натурального лада. Подчеркивание тоналности этого трезвучия с характерными для возглавляемого им лада натуральными оборотами придает ионийскому мажору своеобразное натурально-ладовое звучание (§ 1). Особую роль в этом играют трезвучия побочных ступеней — VI, II, III.

Такого рода ионийский лад обычно и подразумевается под названием натурального мажора, хотя к последнему относятся и побочные лады — миксолидийский и лидийский. В ионийском ладу могут быть и обычные кадансы — автентический и плагальный, но наиболее характерен каданс II—I, в котором трезвучие II ступени приобретает значение мелодически вводящего аккорда.

В целом можно сказать, что именно необычные для мажоро-минорной системы последования трезвучий образуют специфические натурально-ладовые обороты (например, нисходящие секундовые II—I, III—II, IV—III, V—IV). Они в обычном мажоро-миноре звучат «плохо» не сами по себе, а потому что не соответствуют этой системе, оказываются неестественными, искусственными, вычурными. При определенном выявлении натурального лада они оказываются вполне естественными и звучат хорошо (735).



Миксолидийский лад характеризуется оборотами V—I, VII₆—I, VII—I с ритмическим упором на последнем аккорде. Указанные последования входят в обычный мажор в качестве половинных кадансов, поэтому они модуляционно направлены в субдоминантную тональность и сами по себе звучат неустойчиво (736).



Для того чтобы придать миксолидийскому ладу устойчивость, необходимо особое ритмическое утверждение его тоники.

Лидийский лад в самостоятельном виде встречается в музыкальной литературе гораздо реже других натуральных ладов¹.

Увеличенная лидийская кварта, лишаящая этот лад субдоминанты, создает известные препятствия к гармоническому его утверждению и приводит к совершенно особому звучанию.

Более всего характеризуют этот лад обороты II—I и VII₆—I, равные оборотам V—IV и III₆—IV, противоречащим обычным функциональным связям (737).



§ 7. Переменные лады

Общность аккордов натуральных ладов (см. пример 728) обуславливает возможность легкого малозаметного модулирования без альтераций, посредством одного лишь усиления переменных функций аккордов. Отсюда возникают переменные лады, в которых роль тоники выполняют поочередно разные аккорды, с возвращением к первоначальной тонике (отклонение) или с окончательным приходом к новой тонике (переход). Особое значение имеет терцово-переменный лад, в котором опорой служат тоники параллельных тональностей (738).



В соотношении как одноименных (гл. 18, § 1), так и параллельных тональностей мажор в некоторой мере преобладает над минором. Поэтому в небольших построениях (например, периодах), в которых подразумевается возможность возвращения к началу, более естественна перемена тоники с мажорной в нижнестерцовую минорную (739 а), но возможна и обратная перемена (739 б).



Встречаются в народной музыке большесекундовые и квартовые переменные лады.

§ 8. Объединение одноименных натуральных ладов

Побочные натуральные лады чаще применяются не в самостоятельном виде, а в качестве вариантов центрального натурального лада, с внесением своих характерных альтераций. Это относится главным образом к минору; в эолийский лад включаются обороты фригийского или дорийского лада, а иногда и обоих ладов.

Таким образом, возникает объединение (или смешение) одноименных ладов, обычно при главенстве центрального лада. Внесение альтераций, тем более с хроматизмом, создает особую красочность гармонического звучания (740).



Натурально-ладовая гармония как в своем самостоятельном виде, так и в тесной связи с обычной мажоро-минорной системой, чисто диатоническая и усложненная альтерацией, весьма обогащает гармонические средства, приводя к своеобразной красочности звучания, отличающейся от красочности ладовых альтераций и модуляций.

¹ Кроме указанного в § 1 квартета Бетховена, см. полонез из оперы «Борис Годунов» Мусоргского.

ступит к выполнению других видов письменных работ по той же теме. Цифровка послужит в данном случае предварительным упражнением на технику вновь пройденного соединения, при выполнении которого все внимание сосредоточивается именно на самой этой технике и не отвлекается ни необходимостью самостоятельного выбора гармонии, ни сложностью скачков. Записанную без инструмента цифровку учащемуся следует затем обязательно проиграть, вслушиваясь в новые соединения и запоминая их звучание на слух.

Для учащихся теоретико-композиторского, фортепианного, дирижерско-хорового и струнного отделений игра цифровок является обязательным видом упражнений на фортепиано в курсе гармонии. Весьма полезно использовать для этой цели те же цифровки, что даются и для написания. Приступать к игре этих цифровок следует на одно занятие позже, то есть после проверки их преподавателем. Этим обеспечивается правильное голосоведение при игре и соответственное слуховое воспитание.

При игре цифровок необходимо добиваться музыкального, осмысленного их исполнения. Не следует играть их ни слишком громко (тем более резко), ни слишком быстро, так как быстрый темп противоречит их аккордовому хоральному складу. Самое же важное, чтобы гармоническая последовательность при исполнении не превращалась в ряд отдельных, может быть, и верно построенных, но не осознанных как связанное целое аккордов, ибо в этом случае одна из основных задач упражнений на рояле — логика гармонического развития и связи созвучий — не будет достигнута. Следует добиваться, чтобы играемое построение оставалось в памяти учащегося целиком, чтобы при игре данного аккорда слух уже подсказывал звучание следующего. Для достижения этой цели рекомендуется следующий метод: данная последовательность проигрывается в тесном расположении не только в обычной аккордовой фактуре, но и с применением гармонической фигурации (в аккорде играется сначала бас, а затем верхние голоса, в порядке: сопрано, альт, тенор):



После этого верхние голоса пропеваются сперва с сопровождением фортепиано, а затем на память, с игрой только басового голоса. Упражнение можно усложнить, предлагая учащемуся пропевать мелодию каждого из голосов. Такой прием способствует лучшему слуховому усвоению голосоведения, так как позволяет яснее

прослушать каждый из голосов. Пропевание же вносит активность в слуховое осознание аккорда. Подобным методом прорабатывается не более двух цифровок к уроку. Голосоведение при этом должно быть особенно тщательно проконтролировано, для чего прорабатываемая последовательность должна быть предварительно представлена в письменном виде и проверена преподавателем. Этот метод работы полезно применять при игре любых форм упражнений на всех отделениях.

ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ

- 1) dur: I VI V I
- 2) dur: I VI IV V I
- 3) dur: I VI V I IV V I
- 4) dur: $\text{I VI IV V VI IV I}_{6_4} \text{ V I}$
- 5) moll: I IV V VI IV V I
- 6) dur, moll, все мелодические положения: $\text{I V VI IV I}_{6_4} \text{ V I}$

ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ (DUR)

- 1) I VI II V I
- 2) I II V I
- 3) I II V VI II V I
- 4) I II VI V I
- 5) $\text{I V VI II I}_{6_4} \text{ V I}$
- 6) $\text{I VI IV V VI II I}_{6_4} \text{ V I}$
- 7) $\text{I VI II V VI IV I}_{6_4} \text{ V I}$

СЕКСТАККОРД II СТУПЕНИ

- 1) dur: $\text{I II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V I}$
- 2) moll: $\text{I V I}_{6_4} \text{ II}_6 \text{ V I}$
- 3) moll: $\text{I V VI II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
- 4) dur: $\text{I II}_6 \text{ V VI II}_6 \text{ V I}$

- 5) moll: $\text{I VI IV II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 6) dur: $\text{I II VI II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 7) dur: $\text{I VI V I VI II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 8) moll: $\text{I VI V I II}_6 \text{V I}$
- 9) dur: $\text{I VI II}_6 \text{V VI II}_6 \text{V I VI V I II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 10) dur: $\text{I VI V I IV V VI II}_6 \text{V I IV II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 11) dur: $\text{I V I VI II}_6 \text{V VI II}_6 \text{V I VI II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$

СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ

Трезвучие и секстаккорд в квартово-квинтовом соотношении

- 1) dur: $\text{I I}_6 \text{IV II V V}_6 \text{I II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 2) dur: $\text{I I}_6 \text{IV IV}_6 \text{I V VI IV I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 3) dur: $\text{I IV I}_6 \text{I V I IV}_6 \text{IV I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 4) dur: $\text{I VI V I V}_6 \text{V I}_6 \text{IV I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 5) dur: $\text{I IV I}_6 \text{V I I}_6 \text{IV II I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 6) moll: $\text{I I}_6 \text{IV V VI II}_6 \text{V V}_6 \text{I IV V I}_6 \text{IV V I}$
- 7) dur: $\text{I V}_6 \text{I I}_6 \text{IV V VI II}_6 \text{V I}_6 \text{IV II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$

Трезвучие и секстаккорд в секундовом соотношении

($\text{IV}-\text{V}_6$; IV_6-V)

- 1) moll: $\text{I I}_6 \text{V VI IV V}_6 \text{I II I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 2) dur: $\text{I V}_6 \text{I IV}_6 \text{V V}_6 \text{I II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 3) moll: $\text{I IV V}_6 \text{I IV}_6 \text{V VI II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 4) dur: $\text{I II}_6 \text{V I}_6 \text{IV V}_6 \text{I II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 5) dur: $\text{I VI V I IV V}_6 \text{I IV}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$

- 6) moll: $\text{I I}_6 \text{IV V}_6 \text{I V I}_6 \text{V I IV}_6 \text{V VI II}_6 \text{V I}$
- 7) dur: $\text{I IV I}_6 \text{I IV}_6 \text{V VI V I IV V}_6 \text{I II}_6 \text{V I}$

Два секстаккорда в секундовом соотношении

(IV_6-V_6)

- 1) dur: $\text{I V}_6 \text{I IV}_6 \text{V}_6 \text{I V VI II}_6 \text{V I}$
- 2) dur: $\text{I VI V I IV}_6 \text{V}_6 \text{I II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 3) dur: $\text{I IV}_6 \text{V}_6 \text{I II}_6 \text{V VI II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 4) dur: $\text{I VI II}_6 \text{V IV}_6 \text{V}_6 \text{I II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 5) dur: $\text{I V}_6 \text{IV}_6 \text{V I}_6 \text{IV V VI II}_6 \text{V I}$
- 6) moll: $\text{I V I}_6 \text{IV V I}_6 \text{IV V VI IV}_6 \text{V}_6 \text{I II}_6 \text{V I}$
- 7) moll: $\text{I IV I}_6 \text{I IV}_6 \text{V VI V I IV}_6 \text{V}_6 \text{I II}_6 \text{V I}$

Два секстаккорда в квартово-квинтовом соотношении

- 1) dur: $\text{I IV I}_6 \text{V}_6 \text{I V VI II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 2) moll: $\text{I I}_6 \text{IV}_6 \text{V I}_6 \text{IV V}_6 \text{I II}_6 \text{V I}$
- 3) dur: $\text{I V I}_6 \text{V}_6 \text{I IV}_6 \text{V VI II}_6 \text{V I}$
- 4) moll: $\text{I IV}_6 \text{V I}_6 \text{V}_6 \text{I IV}_6 \text{IV I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 5) dur: $\text{I I}_6 \text{IV}_6 \text{V}_6 \text{I V VI II}_6 \text{I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 6) moll: $\text{I I}_6 \text{V}_6 \text{I IV}_6 \text{V I}_6 \text{V I I}_6 \text{IV}_6 \text{IV I}_{6\frac{4}{2}} \text{V I}$
- 7) dur: $\text{I VI V I IV}_6 \text{I}_6 \text{V V}_6 \text{I II V I}_6 \text{IV}_6 \text{V I}$

СЕНТАККОРД V СТУПЕНИ (D_7)

Основной вид (V_7)

- 1) dur: $\text{I VI II V}_7 \text{I V I}_6 \text{II}_6 \text{V V}_7 \text{I}$
- 2) moll: $\text{I IV V}_6 \text{V}_7 \text{I II}_6 \text{V I}_6 \text{IV V}_7 \text{I}$

- 3) dur: $\text{I IV I}_6 \text{ V}_7 \text{ I IV}_6 \text{ V}_7 \text{ VI II}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
 4) dur: $\text{I VI V}_7 \text{ VI IV V I}_6 \text{ II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
 5) dur: $\text{I VI V I IV V}_7 \text{ VI II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
 6) moll: $\text{I V}_6 \text{ I II}_6 \text{ V}_7 \text{ I V V}_7 \text{ VI II}_6 \text{ V I}_6 \text{ IV}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
 7) dur: $\text{I}_3 \text{ IV V}_7 \text{ I V I}_6 \text{ II}_6 \text{ V}_7 \text{ VI V I II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$

Квинтсекстаккорд V ступени (V_6)

- 1) dur: $\text{I}_3 \text{ I}_6 \text{ V}_6 \text{ V}_6 \text{ I V}_7 \text{ VI II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
 2) moll: $\text{I}_3 \text{ V I}_6 \text{ IV V}_6 \text{ I IV II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
 3) moll: $\text{I}_3 \text{ IV I}_6 \text{ V}_6 \text{ I V}_7 \text{ VI II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
 4) dur: $\text{I}_5 \text{ I}_6 \text{ IV II V}_6 \text{ I IV}_6 \text{ V}_6 \text{ I V}_7 \text{ I}$

Терцивартаккорд V ступени ($\text{V}_{\frac{4}{3}}$)

- 1) dur: $\text{I}_8 \text{ VI V I IV I}_6 \text{ V}_{\frac{4}{3}} \text{ I II}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
 2) dur: $\text{I}_5 \text{ IV V VI II V}_{\frac{4}{3}} \text{ I II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
 3) moll: $\text{I}_3 \text{ V}_{\frac{4}{3}} \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ V}_6 \text{ I IV}_6 \text{ IV I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$

Секундаккорд V ступени (V_2)

- 1) moll: $\text{I}_3 \text{ IV I}_6 \text{ V}_{\frac{4}{3}} \text{ I V}_2 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
 2) dur: $\text{I}_5 \text{ II V}_6 \text{ I V V}_2 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ V V}_7 \text{ I}$
 3) dur: $\text{I}_3 \text{ V I I}_6 \text{ V}_{\frac{4}{3}} \text{ V}_2 \text{ I II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
 4) dur: $\text{I}_3 \text{ V}_6 \text{ I I}_6 \text{ V}_{\frac{4}{3}} \text{ I V V}_2 \text{ I}_6 \text{ V}_6 \text{ I IV}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
 5) moll: $\text{I}_3 \text{ V}_{\frac{4}{3}} \text{ I}_6 \text{ IV V V}_6 \text{ I IV}_6 \text{ V V}_2 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
 6) dur: $\text{I}_5 \text{ VI IV V}_2 \text{ I}_6 \text{ IV V V}_7 \text{ VI IV}_6 \text{ V}_{6_5} \text{ I II}_6 \text{ V I}$

Септаккорд II ступени (II_7) и его обращения (II_6 ; II_4 ; II_2)

- 1) dur: $\text{I}_5 \text{ IV II II}_7 \text{ V V}_7 \text{ VI IV V V}_2 \text{ I}_6 \text{ II}_7 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$
 2) dur: $\text{I}_3 \text{ VI II}_7 \text{ V I}_6 \text{ II}_6 \text{ V V}_7 \text{ VI I}_6 \text{ IV II}_7 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$

- 3) dur: $\text{I}_3 \text{ V}_6 \text{ I I}_6 \text{ II}_7 \text{ V}_{\frac{4}{3}} \text{ I V I}_6 \text{ II}_6 \text{ V I IV}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$

- 4) moll: $\text{I}_3 \text{ IV V}_6 \text{ I II}_6 \text{ V}_2 \text{ I}_6 \text{ V I IV}_6 \text{ V}_6 \text{ I II}_6 \text{ V I}$

- 5) moll: $\text{I}_3 \text{ II}_6 \text{ V V}_6 \text{ I II}_6 \text{ V V}_2 \text{ I}_6 \text{ V}_6 \text{ I IV II}_7 \text{ V I}$

- 6) moll: $\text{I}_3 \text{ VI II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ II}_{\frac{4}{3}} \text{ V I V I}_6 \text{ V}_2 \text{ I}_6 \text{ II}_7 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$

- 7) dur: $\text{I}_8 \text{ V I}_6 \text{ II}_7 \text{ V V}_6 \text{ I V}_7 \text{ VI II}_4 \text{ V I IV II}_6 \text{ I}$

- 8) dur: $\text{I}_5 \text{ I}_6 \text{ IV II}_{\frac{4}{3}} \text{ V V}_6 \text{ I II}_{\frac{4}{3}} \text{ V V}_2 \text{ I}_6 \text{ II}_7 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$

- 9) moll: $\text{I}_3 \text{ II}_2 \text{ V}_6 \text{ I IV}_6 \text{ II}_6 \text{ I}_{6_5} \text{ V}_2 \text{ I}_6 \text{ V}_6 \text{ I II}_6 \text{ V V}_7 \text{ I}$

- 10) dur: $\text{I}_3 \text{ I}_5 \text{ II}_2 \text{ V}_6 \text{ I II}_6 \text{ V V}_7 \text{ VI II}_{\frac{4}{3}} \text{ V I IV}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$

Секстаккорд VII ступени (VII_6)

- 1) dur: $\text{I}_3 \text{ VII}_6 \text{ I}_6 \text{ V}_6 \text{ I IV VII}_6 \text{ I V V}_7 \text{ VI II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$

- 2) moll: $\text{I}_5 \text{ I}_6 \text{ IV VII}_6 \text{ I}_6 \text{ IV V V}_7 \text{ VI IV VII}_6 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ V I}$

- 3) dur: $\text{I}_3 \text{ I}_6 \text{ II}_7 \text{ V VI II}_6 \text{ V I}_6 \text{ IV VII}_6 \text{ VI II}_{\frac{4}{3}} \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$

- 4) moll: $\text{I}_3 \text{ VII}_6 \text{ I}_6 \text{ IV V V}_6 \text{ I VII}_6 \text{ I}_6 \text{ IV VII}_6 \text{ I IV}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$

- 5) dur: $\text{I}_5 \text{ IV II VII}_6 \text{ I}_6 \text{ IV V V}_7 \text{ II}_6 \text{ VII}_6 \text{ I II}_6 \text{ V V}_7 \text{ I}$

- 6) moll: $\text{I}_3 \text{ VII}_6 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ V I}_6 \text{ IV VII}_6 \text{ I}_6 \text{ IV V VI II}_6 \text{ V I}$

Квартсекстаккорды главных ступеней

(I_6 ; IV_6 ; V_6)

а II

Проходящие I_6 и V_6

- 1) dur: $\text{I}_8 \text{ V}_{\frac{4}{4}} \text{ I}_6 \text{ IV V V}_6 \text{ I VII}_6 \text{ I}_6 \text{ V}_{\frac{4}{4}} \text{ I IV}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ V}_7 \text{ I}$

- 2) moll: $\text{I}_3 \text{ I}_6 \text{ IV I}_{6_4} \text{ IV}_6 \text{ V I}_6 \text{ V}_{\frac{4}{4}} \text{ I I}_6 \text{ II}_6 \text{ I}_{6_4} \text{ II}_{\frac{4}{3}} \text{ V}_7 \text{ I}$

3)dur: I IV VII₆ I₆ IV I₆ IV₆ II₆ V V₆ I II₆ I₆ V₇ I

4)moll: I I₆ IV₆ I₆ II₆ V I₆ V₆ I I₆ IV II₇ I₆ V₇ I

Вспомогательные I₆ и IV₆

1)dur: I IV₆ I II₂ V₆ I V V₂ I₆ V₆ I IV₆ V V₇ I

2)moll: I IV₆ I V₆ I₆ II₆ V V₇ VI I₆ IV I₆ IV₆ V I

3)dur: I IV VII₆ I IV₆ II₆ V I₆ V V₂ I₆ IV I₆ V₇ I

4)moll: I IV₆ V₆ I IV₆ II₆ I₆ II₃ V I₆ II₆ V I IV₆ I

ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ В МАЖОРЕ

1)dur: I II II₆ VII₆ I₆ II₆ V V₇ VI III IV II₇ I₆ V₇ I

2)dur: I I₆ V₃ I III V₂ I₆ V₆ I V₆ I III V V₇ I

3)dur: I VI III II₆ V V₆ I V₆ I₆ III V₇ VI II₆ V₇ I

4)dur: I III IV I₆ IV₆ V VI II₆ V₂ III V₃ I II₆ V I

5)dur: I III II₆ V VI III IV V VI V I₆ IV₆ I₆ V₇ I

ТРЕЗВУЧИЕ III СТУПЕНИ В НАТУРАЛЬНОМ МИНОРЕ (III_H)

1)moll: I III IV I₆ IV₆ V I₆ V₆ I III II₆ I₆ V₇ I

2)moll: I III IV II₃ V V₆ I V₇ VI III II₆ II₇ I₆ V₇ I

3)moll: I VI IV II_H VI II₆ V V₆ I III II₆ I₆ V₇ I

4)moll: I IV III V₃ I VI III IV I₆ IV VII₆ I₆ II₆ V₆ I VI

5)moll: I VI II₆ III V₃ I₆ II₆ V I₆ III IV II₇ I₆ V₇ I VI

ТРЕЗВУЧИЕ VII СТУПЕНИ В НАТУРАЛЬНОМ МИНОРЕ (VII_H)

1)moll: I VII_H II₃ I₆ IV V₇ VI III VI II₃ V VI II₆ V I

2)moll: I I₆ VII₆ IV V V₆ I VII_H II₃ V VI II₆ I₆ V₇ I

3)moll: I III II₆ V I₆ VII₆ II₂ V₆ I VII_H IV₆ II₆ I₆ V₇ I

4)moll: I I₆ VII₆ I VII_H II₃ V V₆ I III II₆ I₆ I₆ V₇ I

5)moll: I VI VII_H VII₇ I IV V V₆ I VI III II₆ I₆ V₇ I

ОБОРОТЫ С ПЕРЕМЕННЫМИ ФУНКЦИЯМИ

1)dur: I VI III IV V III₍₈₎ VI₍₅₎ VI IV II VI V IV II I

2)dur: I₍₃₎ V₍₈₎ VI III IV II III V VI V I VI₍₈₎ IV₍₆₎ II₍₆₎ I

3)moll: I V I VII_H III IV₆ V VI III VII_H I IV III IV I

4)dur: I II V I₆ II V I I₆ IV IV₆ I V II II I

СЕПТАККОРД VII СТУПЕНИ (VII₇) И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ (VII₆, VII₃, VII₂)

1)moll: I I₆ IV V₂ I₆ IV VII₇ V₆ I II₂ VII₇ I II₆ V I

2)dur: I II₂ VII₇ I II₆ V I₆ IV VII₇ V₆ I I₆ IV₆ V₇ I

3)moll: I VII₇ I VII₃ I₆ II₆ V V₇ VI IV VII₆ I IV VII₃ I

4)moll: I II₂ V₆ VII₇ I IV₆ I₆ VII₃ I₆ II₆ V VI IV VII₃ I

5)moll: I II₂ VII₇ I VII₃ I₆ II₇ V VII₂ VI IV II₃ I₆ V₇ I

НОНАККОРД V СТУПЕНИ (V₉)

1)dur: I III IV I₆ II₇ V₉ I II₆ V₉ VI₇ V₆ I IV₆ V₇ I

2)moll: I I₂ IV₆ I₆ II₆ III₆ VI II₆ V₉ VI₇ V₆ I IV V₉ I

СЕПТАККОРДЫ ВСЕХ СТУПЕНЕЙ И ИХ ОБРАЩЕНИЯ. СЕКВЕНЦИИ

- 1) dur: $\text{I } \text{I}_6 \text{ II}_7 \text{ VII}_6 \text{ III}_2 \text{ VI}_5 \text{ II}_2 \text{ V}_6 \text{ I}_2 \text{ IV}_6 \text{ V } \text{I}_6 \text{ II}_7 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 2) moll: $\text{I } \text{I}_6 \text{ IV}_2 \text{ II}_7 \text{ V } \text{V}_6 \text{ I } \text{V}_7 \text{ VI } \text{VI}_2 \text{ IV}_7 \text{ II}_6 \text{ I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 3) dur: $\text{I } \text{III } \text{II}_6 \text{ V}_2 \text{ I}_6 \text{ I}_6 \text{ IV } \text{IV}_2 \text{ II}_7 \text{ VII}_6 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 4) dur: $\text{I } \text{I}_2 \text{ I}_3 \text{ VI } \text{I}_4 \text{ IV}_7 \text{ II}_6 \text{ V } \text{V}_6 \text{ I } \text{I}_2 \text{ IV}_6 \text{ I}_3 \text{ III}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 5) moll: $\text{I } \text{I}_2 \text{ I}_3 \text{ VI } \text{VII}_2 \text{ III}_6 \text{ VI}_2 \text{ II}_6 \text{ V } \text{I}_6 \text{ II}_7 \text{ VII}_6 \text{ I } \text{II}_6 \text{ V } \text{I}$

ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ

АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ СУБДОМИНАНТЫ

Неаполитанский секстааккорд $(\text{II}_6^{-8}) \text{II}_6$

- 1) dur: $\text{I } \text{IV } \text{I}_6 \text{ V}_6 \text{ I } \text{V}_7 \text{ VI } \text{V } \text{I } \text{V}_3 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 2) moll: $\text{I } \text{I}_6 \text{ IV } \text{V}_2 \text{ I}_6 \text{ II}_7 \text{ V } \text{V}_6 \text{ I } \text{II}_6 \text{ V } \text{I}_6 \text{ II}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 3) moll: $\text{I } \text{I}_6 \text{ IV } \text{V}_6 \text{ I } \text{II}_6 \text{ III}_6 \text{ V}_2 \text{ I}_6 \text{ V}_6 \text{ I } \text{II}_6 \text{ I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 4) dur: $\text{I } \text{V } \text{I}_6 \text{ IV } \text{V } \text{V}_6 \text{ I } \text{V}_7 \text{ VI } \text{I}_3 \text{ V } \text{I}_6 \text{ II}_6 \text{ V } \text{I}$
- 5) moll: $\text{I } \text{I}_6 \text{ V}_6 \text{ I } \text{II}_6 \text{ II}_7 \text{ V } \text{V}_2 \text{ I}_6 \text{ IV } \text{V}_6 \text{ I } \text{II}_6 \text{ V } \text{I}$

Аккорды

$\text{II}_6^{+3} \text{dur}; \text{II}_3^{+3} \text{dur}; \text{II}_6^{+3} \text{moll}; \text{II}_3^{+3} \text{moll}$
(«Двойная доминанта»);
 $\text{II}_6^{+3} \text{dur}; \text{II}_3^{+3} \text{dur}; \text{IV}_7^{+3} \text{moll}; \text{IV}_6^{+3} \text{moll}$
(«Уменьшенный субдоминантсептаккорд»)

- 1) dur: $\text{I } \text{I}_6 \text{ IV } \text{V } \text{VI } \text{II}_6^{+3} \text{I}_6 \text{ V}_2 \text{ I}_6 \text{ V}_6 \text{ I } \text{II}_3^{+3} \text{I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 2) moll: $\text{I } \text{I}_6 \text{ V}_6 \text{ I } \text{II}_6 \text{ II}_6^{+3} \text{I}_6 \text{ V}_2 \text{ I}_6 \text{ IV } \text{VII}_6 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ V } \text{I}$

- 3) dur: $\text{I } \text{VI } \text{V } \text{I}_6 \text{ IV } \text{II}_6^{+3} \text{I}_6 \text{ V}_7 \text{ VI } \text{I}_6 \text{ II}_6 \text{ II}_6^{+3} \text{I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 4) moll: $\text{I } \text{II}_6 \text{ V } \text{VI } \text{IV } \text{IV}_7^{+3} \text{I}_6 \text{ II}_3 \text{ III}_6 \text{ V}_2 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 5) moll: $\text{I } \text{I}_6 \text{ II}_7 \text{ V}_7 \text{ VI } \text{II}_6 \text{ I}_6 \text{ VII}_3 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ V } \text{IV}_7^{+3} \text{I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$

Аккорды с увеличенной секстой $\text{IV}_7^{+8} \text{dur}$.

$(\text{II}_3^{+3} \text{dur}, \text{II}_6^{+3} \text{dur}; \text{IV}_6^{+8} \text{moll}, \text{IV}_7^{+8} \text{moll})$.

- 1) moll: $\text{I } \text{VI } \text{II}_6 \text{ IV}_7^{+8} \text{I}_6 \text{ VII}_3 \text{ I}_6 \text{ IV } \text{V } \text{VI } \text{II}_6 \text{ IV}_7^{+8} \text{I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 2) moll: $\text{I } \text{I}_6 \text{ IV } \text{V}_2 \text{ I}_6 \text{ IV}_6^{+8} \text{V } \text{VII}_3 \text{ I}_6 \text{ IV } \text{I}_6 \text{ IV}_6^{+8} \text{I}_6 \text{ V } \text{I}$
- 3) dur: $\text{I } \text{IV}_6 \text{ V } \text{I}_6 \text{ II}_6 \text{ II}_6^{+3} \text{I}_6 \text{ V}_7 \text{ VI } \text{I}_6 \text{ IV } \text{II}_6^{+3} \text{I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 4) dur: $\text{I } \text{II}_6 \text{ V } \text{I}_6 \text{ IV } \text{II}_7 \text{ V}_7 \text{ I } \text{IV}_6 \text{ II}_3^{+3} \text{I}_6 \text{ II}_6^{+3} \text{I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 5) dur: $\text{I } \text{I}_6 \text{ V}_6 \text{ I } \text{IV } \text{IV}_7^{+8} \text{I}_6 \text{ V}_7 \text{ VI } \text{I}_6 \text{ II}_6 \text{ II}_6^{+3} \text{I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$

Альтерация аккордов доминанты

- 1) dur: $\text{I } \text{V}_7^{+5} \text{I } \text{V}_3^{-5} \text{I } \text{I}_7 \text{ IV}_3 \text{ II}_2 \text{ V}_6 \text{ VII}_7 \text{ II}_6 \text{ V } \text{V}_7^{+5} \text{I}$
- 2) dur: $\text{I } \text{V}_6^{+5} \text{I } \text{VI } \text{IV } \text{VII}_3^{+3} \text{I}_6 \text{ V}_2 \text{ I}_6 \text{ I}_6 \text{ IV } \text{II}_7 \text{ V}_9 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 3) moll: $\text{I } \text{VII}_7^{-3} \text{I } \text{V}_7^{-5} \text{I } \text{II}_6 \text{ VII}_3 \text{ V}_2 \text{ I}_6 \text{ VII}_6 \text{ I } \text{II}_6 \text{ I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$
- 4) moll: $\text{I } \text{VII}_7^{-3} \text{I } \text{II}_6 \text{ VII}_3 \text{ V}_2 \text{ I}_6 \text{ I}_6 \text{ IV}_2 \text{ II}_7 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ I}_6 \text{ V}_7^{-5} \text{I}$
- 5) dur: $\text{I } \text{VI } \text{V } \text{I } \text{II}_6 \text{ V}_2^{+5} \text{I}_6 \text{ V}_3^{+5} \text{I}_6 \text{ III } \text{IV } \text{II}_7 \text{ I}_6 \text{ V}_7 \text{ I}$

ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ

Доминанта к V ступени (двойная доминанта— $V_{7/V}$; $V_{6_{5/V}}$ и т. д.)

- 1) moll: $\text{с I III IV } V_6 \text{ I } I_6 V_{6_{5/V}} V V_7 VI \Pi_6 I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 2) dur: $\text{с I IV VII}_6 \text{ I IV } V_{6_5} \text{ I } V_{7/V} V V_2 I_6 \Pi_6 I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 3) dur: $\text{с I V } I_6 \text{ IV } V_{6_5} \text{ I VI } V_{6_{5/V}} V V_{6_5} \text{ I IV}_6 I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 4) dur: $\text{с I VI II } V_{2/V} V_6 V_{6_5} \text{ I IV}_6 V V_2 I_6 \Pi_7 I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 5) moll: $\text{с I VI II}_6 \text{ VII}_{7/V} V V_2 I_6 \Pi_7 V_9 VI_7 V_6 V_{6_5} \text{ I } \Pi_{6_5} \text{ I}$

Доминанта к IV ступени (доминанта к субдоминанте— $V_{7/IV}$ и т. д.)

- 1) moll: $\text{с I } I_6 \text{ IV } V_2 I_6 V_{7/V} V V_2 I_6 \text{ IV}_6 V_{4_3/IV} \text{ IV } I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 2) dur: $\text{с I V } I_6 V_{6_{5/IV}} \text{ IV } V V_{6_5} \text{ I } V_{2/IV} \text{ IV}_6 \Pi_{4_3} I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 3) moll: $\text{с I } I_6 V_{4_3} \text{ I } \Pi_6 \text{ VII}_{7/V} V V_2 I_6 V_{6_{5/IV}} \text{ IV } IV_7^{+8} I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 4) moll: $\text{с I VII}_6 I_6 V_{6_{5/IV}} \text{ IV } V_{6_5}^{+5} V_7 VI V_{4_3/IV} \text{ IV } IV_7^{+8} I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 5) dur: $\text{с I } V_7 VI V_{4_3/IV} \text{ IV } V_{6_{5/V}} V V_7 VI V_{4_3/IV} \text{ IV } \Pi_{6_5}^{+8} I_{6_4} V_7 \text{ I}$

Доминанта к VI ступени мажора ($V_{7/VI}$; $V_{6_{5/VI}}$ и т. д.)

- 1) dur: $\text{с I } I_2 VI \text{ VII}_{7/VI} VI V_{4_3/IV} \text{ IV } V_{6_{5/V}} V \text{ VII}_{7/VI} VI \text{ IV } I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 2) dur: $\text{с I IV}_6 V_7 V_{6_{5/VI}} VI V_{6/V} V V_2 I_6 \text{ VII}_6 V_{7/VI} VI \Pi_7 V_7 \text{ I}$
- 3) dur: $\text{с I } V_{4_3/VI} VI V_{6_{5/V}} V V_{6_5} \text{ I IV}_6 V V_{6_{5/VI}} VI \Pi_6 V V_7 \text{ I}$
- 4) dur: $\text{с I } I_6 \text{ IV II } V_{7/VI} V_{6_{5/VI}} VI V_{6/V} V I_6 \text{ IV } \Pi_7 I_{6_4} V_7 \text{ I}$

Доминанта к III ступени натурального минора ($V_{7/III}$ и т. д.)

- 1) moll: $\text{с I VI III } V_{6_{5/III}} \text{ III } \Pi_6 \text{ III}_6 V_2 I_6 V_{6_{5/IV}} \text{ IV } IV_7^{+8} I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 2) moll: $\text{с I } I_6 \text{ IV}_6 V_{4_3/IV} \text{ IV } V_{6_{5/III}} \text{ III } V_7 VI V_{4_3/IV} \text{ IV } IV_7^{+8} I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 3) moll: $\text{с I } V_{2/IV} \text{ IV}_6 V_{2/III} \text{ III}_6 V_2 I_6 V_{7/V} V \text{ I VII III } \Pi_6 V \text{ I}$
- 4) moll: $\text{с I } I_2 VI V_{6_{5/III}} \text{ III } \Pi_6 V_{4_3/IV}^{+5} V V_6 \text{ I } V_{2/IV} \text{ IV}_6 V_7 \text{ I}$

Доминанты ко II и III ступеням мажора ($V_{7/II}$; $V_{7/III}$ и т. д.)

- 1) dur: $\text{с I } I_6 V V_{4_3/III} \text{ III } V_2 I_6 V_{4_3} \text{ I IV II VII}_6 \text{ II}_6 \text{ III}_6 \text{ I}$
- 2) dur: $\text{с I } I_2 VI V_{2/II} \Pi_6 V_{6_{5/V}} V \text{ VII}_{7/VI} VI \text{ VII}_{4_3/II} \Pi_6 \Pi_7 I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 3) dur: $\text{с I III IV } V_{4_3/II} \text{ II } \text{VII}_{7/III} \text{ III } V_{4_3} \text{ I VII}_{7/II} \text{ II } \Pi_6 I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 4) dur: $\text{с I } I_6 \text{ VII}_6 V_{2/VI} VI V_{6_{5/II}} \text{ II } V_{2/V} V_6 V_7 \text{ I IV}_6 I_{6_4} V_7 \text{ I}$

Доминанты к VI и VII (натуральной) ступеням минора

($V_{7/VI}$; $V_{6_{5/VI}}$ и т. д.; $V_{7/VII}$; $V_{6_{5/VII}}$ и т. д.)

- 1) moll: $\text{с I } V_{4_3/IV} \text{ IV } V_{4_3/IV} \text{ IV } \Pi_{4_3} V V_{6_5} \text{ I } V_{2/IV} \text{ IV}_6 \Pi_{6_5} I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 2) moll: $\text{с I } V_{2/IV} \text{ IV}_6 V_{6_{5/VII}} \text{ VII } \Pi_{4_3}^{+3} \text{ III}_6 V_2 I_6 V_{6_{5/IV}} \text{ IV } IV_7^{+8} I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 3) moll: $\text{с I } I_6 V_{6_{5/VI}} \text{ IV } V V_{6_5} \text{ I } V_{6_{5/VII}} \text{ VII } \text{VII}_7 \text{ I } \Pi_6 I_{6_4} V_7 \text{ I}$
- 4) moll: $\text{с I VI III } V_{2/VI} VI \Pi_2 V_{6_5} \text{ I } \Pi_{4_3} V VI V_{4_3/IV} \text{ IV } V \text{ I}$

ОСОБЫЕ СЛУЧАИ РАЗРЕШЕНИЯ ПОБОЧНОЙ ДОМИНАНТЫ

Разрешение побочной доминанты в VI ступень к своей побочной тонике
($V_7/IV - II$ и т. д.)

- 1) dur: ${}_3I \ V_6{}_5 \ I \ VI \ II \ V_7/IV \ III \ V_4{}_3 \ I \ V_7/IV \ II \ II_6 \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$
- 2) moll: ${}_5I \ V_7/VI \ IV \ II_7 \ III_6 \ V_2 \ I_6 \ VII_6 \ I \ V_7/IV \ II \ II_6 \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$
- 3) dur: ${}_8I \ V_7/II \ VI/II \ II_4^+{}_3 \ V \ V_7/III \ I \ V_4{}_3/VI \ VI \ V_7/II \ VI/II \ II_4^+{}_3 \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$
- 4) moll: ${}_3I \ V_2/IV \ IV_6 \ V_6{}_5/VI \ II \ V_7/VI \ II \ VII_4{}_3 \ I_6 \ VII_6 \ I \ II_6 \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$
- 5) dur: ${}_5I \ V_7/VI \ IV \ V_4{}_3/II \ II \ V_2/V \ V_6 \ V_6{}_5 \ I \ V_7/IV \ II \ II_6 \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$
- 6) moll: ${}_3I \ V_7/VI \ III \ V_4{}_3 \ I \ V_6{}_5/VI \ VII \ V_7/III \ I \ VII_4{}_3/IV \ IV_6 \ II_6 \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$

Разрешение побочной доминанты в побочную доминанту на кварту выше

($V_7/II - V_7/V$ и т. д.)

- 1) dur: ${}_5I \ V_7/VI \ IV \ V_4{}_3/II \ V_7/V \ V_7 \ I \ V_6{}_5/V \ VI \ II_6 \ V \ V_7 \ I$
- 2) moll: ${}_3I \ III \ II_6 \ VII_7/V \ V \ V_7 \ VI \ V_4{}_3/IV \ V_7/VII \ V_4{}_3/III \ III \ II_6 \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$
- 3) dur: ${}_5I \ I_6 \ V \ V_6{}_5/IV \ IV \ II \ V_2/VI \ V_6{}_5/II \ II \ V_2/V \ V_6 \ V_2/IV \ IV_6 \ V_7 \ I$
- 4) moll: ${}_5I \ I_6 \ V_2 \ V_6{}_5/IV \ V_2/VII \ V_6{}_5/III \ III \ V_4{}_3 \ V_7/IV \ V_7/VII \ V_7/III \ I \ II_6 \ V \ I$
- 5) dur: ${}_3I \ VI \ V/III \ V_6{}_5/VI \ II_2/II \ V_6{}_5/V \ V_2 \ I_6 \ V_6{}_5/IV \ IV \ II_4^+{}_3 \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$
- 6) moll: ${}_8I \ V \ I_6 \ V_6{}_5/IV \ IV \ V_2/VII \ V_6{}_5/III \ V_2/VI \ VI_6 \ V_2/IV \ IV_6 \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$

Разрешение побочной доминанты

в побочную субдоминанту, лежащую на кварту выше ее побочной

тоники ($V_7/VI - II_7/II - V_4{}_3/II - II_4{}_3/IV$ и т. д.)

- 1) dur: ${}_5I \ V_7/VI \ IV \ V_4{}_3/II \ II_4{}_3/IV \ V_7/V \ III \ V_4{}_3 \ II_4{}_3/IV \ V_7/IV \ II \ II_6 \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$
- 2) moll: ${}_3I \ V_6{}_5 \ II_6{}_5/IV \ V_2/IV \ II_2/VI \ V_6{}_5/VII \ II_6{}_5/III \ V_2/III \ III_6 \ VVI \ II_4{}_3 \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$
- 3) dur: ${}_3I \ V_4{}_3/VI \ VI \ V_2/III \ V_6{}_5/VI \ II_6{}_5/II \ V_2/II \ V_6{}_5/V \ II_6{}_5 \ V_2 \ I_6 \ IV \ I_6{}_4 \ V_7 \ I$
- 4) moll: $I \ I_6 \ V_7/V \ V_4{}_3 \ V_7/IV \ V_4{}_3/VI \ II_4{}_3/III \ V/III \ II_2/V \ V_6{}_5/VII \ V_6{}_5/IV \ IV_6 \ II_6 \ V_7 \ I$

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ко второму изданию	3
--	---

ЧАСТЬ I ВВЕДЕНИЕ

Глава 1. Основные понятия

§ 1. Музыкальная система	8
§ 2. Звукоряд	8
§ 3. Лад	9
§ 4. Тональность, наклонение лада, ладотональность, строй	9
§ 5. Гармония	10
§ 6. Созвучие и аккорд	10
§ 7. Ладогармоническая система	10

Глава 2. Строение аккордов

§ 1. Типы аккордов	11
§ 2. Тоны аккорда	12
§ 3. Обращения аккордов	13
§ 4. Четырехголосное сложение	14
§ 5. Мелодические положения	14
§ 6. Расположение аккордов	15
§ 7. Удвоения и пропуски тонов	16
§ 8. Трансформация аккордов	16
§ 9. Натуральный звукоряд	17
§ 10. Значение акустических закономерностей в гармонии	18

Глава 3. Ладовая основа гармонии

§ 1. Натуральные лады	19
§ 2. Мажорный лад	20
§ 3. Минорный лад	21
§ 4. Квинтовая связь Т и D	22
§ 5. Квинтовая связь Т и S	23
§ 6. Трезвучия мажорного лада	24
§ 7. Трезвучия минорного лада	25
§ 8. Интервальные соотношения трезвучий	26

Глава 4. Основные функции аккордов

§ 1. Понятие функций аккордов	27
§ 2. Функция главных трезвучий	27
§ 3. Терцовый ряд трезвучий	27
§ 4. Полная терцовая схема	29
§ 5. Ладовые особенности устоев	31
§ 6. Ладовые особенности неустоев	31

Глава 5. Переменные функции аккордов

§ 1. Понятие переменных функций	32
§ 2. Квинтовый ряд трезвучий в мажоре	33
§ 3. Квинтовый ряд трезвучий в минор	34
§ 4. Тоникальность трезвучий	35

Глава 6. Голосоведение

§ 1. Понятие голосоведения	36
§ 2. Виды голосоведения	36
§ 3. Свойства и значение голосов	37
§ 4. Особые интонационные ходы	37
§ 5. Перечень	38
§ 6. Параллельные октавы	41
§ 7. Параллельные квинты	41
§ 8. Скрытый параллелизм	43

Глава 7. Музыкальная фактура

§ 1. Понятие музыкальной фактуры	46
§ 2. Музыкальные склады	46
§ 3. Приемы фактуры	47
§ 4. Мелодическая фигурация	48
§ 5. Приемы мелодической фигурации	48

Глава 8. Построение гармонических задач

§ 1. Форма и фактура гармонических задач	50
§ 2. Период	50
§ 3. Структура предложений	51
§ 4. Структура периода	51
§ 5. Основные композиционные принципы построения гармонических задач	52

ОТДЕЛ I

Глава 1. Главные трезвучия

§ 1. Ладовое значение и соединения главных трезвучий	53
§ 2. Элементарное соединение	53

§ 3. Свободное плавное голосоведение	54
§ 4. Простые кадансы	55
§ 5. Половинные кадансы	56
§ 6. Переменные функции в половинных кадансах	57
§ 7. Полный каданс I-го рода	58
§ 8. Распределение кадансов в периоде	
Глава 2. Гармонизация мелодии	
§ 1. Общие правила гармонизации	59
§ 2. Гармонизация тонов лада	60
§ 3. Способ гармонизации мелодии	62
§ 4. Расширение гармонии и перемещение аккордов	64
§ 5. Гармонизация мелодии с перемещением аккордов	66
§ 6. Доминанта с проходящей септимой	67
§ 7. Гармонизация мелодии с проходящей септимой	68
Глава 3. Кадансовый квартсекстаккорд	
§ 1. Функциональное значение I_{64}	69
§ 2. Голосоведение	70
§ 3. Каданс 2-го рода	71
§ 4. Гармонизация мелодии I_{64}	72
Глава 4. Гармонизация баса	
§ 1. Выбор аккордов	72
§ 2. Мелодическое положение аккордов	73
§ 3. Особенность вводного тона	74
§ 4. Особенность III ступени лада в мажоре	75
§ 5. Правила построения мелодии	75
§ 6. Способ гармонизации баса	79
§ 7. Недостатки построения мелодии	80
Глава 5. Голосоведение со скачками	
§ 1. Скачки в квинтовых последованиях трезвучий	81
§ 2. Скачки в соединении I_6-V	82
§ 3. Гармонизация мелодии со скачками	83
§ 4. Гармонизация баса с применением скачков	84

ОТДЕЛ II

Глава 6. Медианта	
§ 1. Ладовое значение медианты	85
§ 2. Терцовые соединения медианты	85
§ 3. Прерванный каданс	86
§ 4. Удвоение терции в медианте	87

§ 5. Удвоение основного тона в прерванном кадансе	89
§ 6. Особенности прерванного каданса в мажоре и миноре	89
§ 7. Гармонические задачи	91

Глава 7. Медианта (продолжение)

§ 1. Соединение VI—V	91
§ 2. Соединение медианты с I_{64}	92
§ 3. Терцовые соединения медианты в восходящем порядке	92
§ 4. Свободное голосоведение	93
§ 5. Гармонические задачи	94

Глава 8. Секстаккорд II ступени

§ 1. Ладовое значение II_6	94
§ 2. Соединения II_6	95
§ 3. Элементарное голосоведение	96
§ 4. Скачки в соединении IV— II_6	97
§ 5. Гармонические задачи	97

Глава 9. Трезвучие II ступени

§ 1. Ладовое значение трезвучия II ступени	98
§ 2. Соединения трезвучия II ступени	98
§ 3. Кадансы с участием трезвучия II ступени	99
§ 4. Особенности голосоведения	100
§ 5. Свободное голосоведение	101
§ 6. Гармонические задачи	102

Глава 10. Свободное голосоведение

§ 1. Общие закономерности голосоведения со скачками	102
§ 2. Скачки в секундовом соединении трезвучий	103
§ 3. Скачки в терцовом соединении трезвучий	104
§ 4. Скачки в соединении	104
§ 5. Скачки при удвоении терции в медианте	105
§ 6. Скачки в соединении II_6	106
§ 7. Ненормативные удвоения	106
§ 8. Гармонические задачи	107

Глава 11. Секвенции

§ 1. Понятие секвенции	107
§ 2. Секвенции в мажоре	108
§ 3. Секвенции в миноре	109
§ 4. Гармонические задачи	109

ОТДЕЛ III

Глава 12. Секстаккорды главных ступеней

§ 1. Структура секстаккордов	111
--	-----

§ 2. Ладовое значение секстаккордов	112
§ 3. Мелодизация баса	113
§ 4. Голосоведение	113
§ 5. Соединения трезвучия и секстаккорда одной и той же ступени	113
§ 6. Соединения IV_6 с I^6	115
§ 7. Соединения секстаккордов с трезвучиями в квинтовых соотношениях	116
§ 8. Гармонические задачи	117
Глава 13. Секстаккорды главных ступеней (продолжение)	
§ 1. Соединение IV_6 с трезвучием V ступени	117
§ 2. Соединение трезвучия IV ступени с V_6	118
§ 3. Соединение двух секстаккордов в мажоре	119
§ 4. Соединение двух секстаккордов в миноре	121
§ 5. Соединение двух секстаккордов в квинтовом соотношении	121
§ 6. Голосоведение со скачками	122
§ 7. Гармонические задачи	122
Глава 14. Секстаккорды (продолжение)	
§ 1. Соединение I_3 с медиантой	123
§ 2. Соединение V_6 с медиантой	124
§ 3. Соединения секстаккордов главных ступеней с II_6	124
§ 4. Соединения секстаккордов с трезвучием II ступени	125
§ 5. Секстаккорд II ступени с удвоением основного тона или квинты	127
§ 6. Общая схема соединений секстаккордов главных ступеней	128
§ 7. Секвенции	128
§ 8. Гармонические задачи	129
Глава 15. Свободное голосоведение	
§ 1. Значение свободного голосоведения	129
§ 2. Скачки при соединении секстаккорда с трезвучием в квинтовом соотношении	129
§ 3. Скачки в квинтовом соединении двух секстаккордов	131
§ 4. Скачки в соединении $IV_6—I^6_4$	132
§ 5. Скачки в соединении $IV_6—V$	133
§ 6. Скачки в соединении $IV—V_6$	133
§ 7. Скачки при соединении двух секстаккордов в секундовом соотношении	134
§ 8. Скачки в соединении V_6 с медиантой	134
§ 9. Скачки в соединении I_6 с медиантой	135
§ 10. Гармонические задачи	136
Глава 16. Квартсекстаккорды	
§ 1. Промежуточные квартсекстаккорды	137

§ 2. Проходящий и квартсекстаккорд I ступени	137
§ 3. Проходящий квартсекстаккорд V ступени	138
§ 4. Проходящие квартсекстаккорды побочных ступеней	138
§ 5. Квартсекстаккорды на выдержанном басу	139
§ 6. Квартсекстаккорды на басу, проходящем по гармоническим тонам	140
§ 7. Гармонические задачи	140

ОТДЕЛ IV

Глава 17. Доминантсептаккорд

§ 1. Ладовое значение доминантсептаккорда	142
§ 2. Разрешение доминантсептаккорда	143
§ 3. Доминантсептаккорд в прерванном кадансе	143
§ 4. Приготовление V_7 доминантой	144
§ 5. Приготовление V_7 тоникой и медиантой	144
§ 6. Приготовление V_7 субдоминантами	145
§ 7. Соединения V_7 с субдоминантами	146
§ 8. Общая схема соединений	146
§ 9. Секвенции	146
§ 10. Гармонические задачи	147

Глава 18. Обращения доминантсептаккорда

§ 1. Общая характеристика	148
§ 2. Квинтсекстаккорд	149
§ 3. Терцквартаккорд	151
§ 4. Секундаккорд	152
§ 5. Секвенции	154
§ 6. Гармонические задачи	154

Глава 19. Свободное голосоведение

§ 1. Скачки при разрешении V_7	156
§ 2. Скачки при разрешении обращений доминантсептаккорда	156
§ 3. Терцовые ходы и скачки к септимеру	157
§ 4. Свободное движение септимы при перемещении доминантсептаккорда	159
§ 5. Поступенное восхождение септимы	159
§ 6. Гармонические задачи	160

Глава 20. Септаккорд II ступени

§ 1. Структура II_7	161
§ 2. Ладовое значение II_7	161
§ 3. Ладовое значение II^6_5	162
§ 4. Разрешение II^6_5 в доминанту	162

§ 5. Разрешение II^6_5 в I^4_4	163
§ 6. Разрешение II^6_5 в тонику	163
§ 7. Подготовка II^6_5	164
§ 8. Гармонические задачи	165

Глава 21. Септаккорд II ступени (продолжение)

§ 1. Разрешение II_7 в доминанту	165
§ 2. Разрешение II_7 в I^4_4 -аккорд	166
§ 3. Подготовка II_7	166
§ 4. Мелодизация баса	167
§ 5. Терцквартаккорд II ступени и его разрешение	167
§ 6. Подготовка II^4_3	168
§ 7. Секундакорд II ступени	168
§ 8. Перемещение II_7 и его обращений	169
§ 9. Обыгрывание каданса	169
§ 10. Соединения II_7 с предшествующей доминантой	171
§ 11. Секвенции	172
§ 12. Гармонические задачи	173

Глава 22. Свободное голосование

§ 1. Скачки при подготовке септаккорда II ступени	174
§ 2. Терцовые ходы и скачки при разрешении септаккорда II ступени	175
§ 3. Терцовые ходы и скачки к септима	176
§ 4. Гармонические задачи	176

ОТДЕЛ V

Глава 23. Доминанта с секстой

§ 1. Ладовое значение III_6	178
§ 2. Основные соединения III_6	178
§ 3. Дополнительные соединения III_6	180
§ 4. Доминантсептаккорд с секстой	181
§ 5. Соединения доминантсептаккорда с секстой	181
§ 6. Гармонические задачи	182

Глава 24. Секстаккорды VII и VI ступеней

§ 1. Структура VII_6	183
§ 2. Ладовое значение VII_6	184
§ 3. Проходящий VII_6	184
§ 4. VII_6 в тетра хорде мажора	185
§ 5. VII_6 в мелодическом тетра хорде минора	186
§ 6. Остальные соединения VII_6	187
§ 7. Общая схема соединений	188
§ 8. Ладовое значение VI_6	188

§ 9. Общая схема соединений	189
§ 10. Гармонические задачи	191

Глава 25. Вводный септаккорд

§ 1. Структура вводного септаккорда	192
§ 2. Ладовое значение вводного септаккорда	193
§ 3. Разрешение вводного септаккорда в тонику	193
§ 4. Соединения VII_7 с S и D	195
§ 5. Гармонические задачи	196

Глава 26. Вводный септаккорд (продолжение)

§ 1. Соединения T и VII_7	196
§ 2. Остальные соединения VII_7 с субдоминантами	197
§ 3. Соединения VII_7 с проходящим IV^6_4	198
§ 4. Соединения VII_7 с медиантой	198
§ 5. Соединения VII_7 с S и D в обратном порядке	198
§ 6. Особые случаи	199
§ 7. Свободное голосование	200
§ 8. Гармонические задачи	201

Глава 27. Нонаккорд

§ 1. Структура нонаккорда	202
§ 2. Ладовое значение нонаккорда	202
§ 3. Основные соединения нонаккорда	203
§ 4. Соединение нонаккорда с тоникой	204
§ 5. Остальные соединения нонаккорда	204
§ 6. Свободное голосование	205
§ 7. Секвенции	206
§ 8. Гармонические задачи	207

Глава 28. Гармонический мажор

§ 1. Структура и аккорды гармонического мажора	207
§ 2. Субдоминанты гармонического мажора	208
§ 3. Уменьшенный вводный септаккорд в мажоре	209
§ 4. Малый нонаккорд в мажоре	211
§ 5. Гармонические задачи	211

ОТДЕЛ VI

Глава 29. Верхняя медианта

§ 1. Ладовое значение верхней медианты в мажоре	213
§ 2. Ладовое значение верхней медианты в миноре	214
§ 3. Проходящая верхняя медианта	215
§ 4. Верхняя медианта в нисходящем тетра хорде мажора	215

§ 5. Верхняя медианта в нисходящем тетракорде минора	217
§ 6. Верхняя медианта в восходящем тетракорде	218
§ 7. Свободное голосоведение	219
§ 8. Гармонические задачи	219
Глава 30. Трезвучия натурального минора	
§ 1. Трезвучия натуральных ступеней в полном миноре	221
§ 2. Трезвучие VII натуральной ступени	221
§ 3. Секстаккорд VII натуральной ступени	222
§ 4. Нисходящий тетракорд в басу	223
§ 5. Трезвучие V натуральной ступени	223
§ 6. Секстаккорд V натуральной ступени	224
§ 7. Мелодические обороты в верхнем голосе	225
§ 8. Гармонические задачи	225
Глава 31. Органный пункт	
§ 1. Понятие органного пункта	227
§ 2. Виды органного пункта	227
§ 3. Доминантный органний пункт	228
§ 4. Кадансовый органний пункт на Т	228
§ 5. Начальный органний пункт на Т	228
§ 6. Включение и выключение органного пункта	229
§ 7. Голосоведение	229
§ 8. Гармонические задачи	230
Глава 32. Второстепенные септаккорды	
§ 1. Общая характеристика септаккордов	231
§ 2. Септаккорд IV ступени	232
§ 3. Септаккорд VI ступени	233
§ 4. Септаккорд I ступени	235
§ 5. Септаккорд III ступени	235
§ 6. Соединение септаккордов между собой	236
§ 7. Проходящая септима в басу	238
§ 8. Задержанная септима в басу	238
§ 9. Проходящий терцквартаккорд	239
§ 10. Гармонические задачи	239
Глава 33. Секвенции	
§ 1. Виды секвенций	241
§ 2. Интервалика и направление секвенций	242
§ 3. Тональные секвенции	242
§ 4. Модулирующие секвенции	243
§ 5. Строгие и свободные секвенции	244

§ 6. Секвенции в музыкальных произведениях	245
§ 7. Секвенции в гармонических задачах	246

ЧАСТЬ II

ОТДЕЛ I

Глава 1. Ладовая альтерация в мажоре

§ 1. Система ладовых альтераций в мажоре	249
§ 2. Уменьшенный субдоминантный септаккорд	249
§ 3. Септаккорд IV ступени с повышенным основным тоном	250
§ 4. Гармонические задачи	251

Глава 2. Ладовая альтерация в миноре

§ 1. Система ладовых альтераций в миноре	251
§ 2. Неаполитанский секстаккорд	252
§ 3. Уменьшенный субдоминантный септаккорд	253
§ 4. Гармонические задачи	254

Глава 3. Ладовая альтерация (продолжение)

§ 1. Ложный доминантсептаккорд в миноре	255
§ 2. Ложный доминантсептаккорд в мажоре, разрешающийся в I ₆	256
§ 3. Ложный доминантсептаккорд в мажоре, разрешающийся в доминанту	257
§ 4. Энгармонизм ложных доминантсептаккордов	258
§ 5. Остальные альтерированные субдоминанты	259
§ 6. Альтерированные доминанты	261
§ 7. Гармонические задачи	262

ОТДЕЛ II

Глава 4. Общая теория модуляций

§ 1. Понятие модуляции	263
§ 2. Виды модуляций	265
§ 3. Устойчивость тональностей	265
§ 4. Гармоническое родство тональностей	266
§ 5. Ближайшее родство тональностей	267
§ 6. Общие трезвучия	268

Глава 5. Модуляции в тональности 1-й степени родства

§ 1. Модуляционный процесс	271
§ 2. Формулы модуляционных переходов	272
§ 3. Модуляции из мажора	273
§ 4. Модуляции из минора	275
§ 5. Участие альтерированных субдоминант	276

Глава 6. Модуляции в тональности 1-й степени родства (продолжение)	
§ 1. Простейшие изменения модуляционных формул	276
§ 2. Более сложные изменения модуляционных формул	277
§ 3. Гармонические задачи	278
Глава 7. Модуляции в тональности 1-й степени родства (продолжение)	
§ 1. Общий принцип тональных связей	279
§ 2. Модуляции через медианту начальной тональности	279
§ 3. Модуляции через субдоминанту начальной тональности	280
§ 4. Модуляции через остальные аккорды начальной тональности	281
§ 5. Модуляции через тонику последующей тональности	281
§ 6. Модуляции через трезвучие II пониженной ступени последующей тональности	283
§ 7. Модуляции через мелодические субдоминанты последующей тональности	283
§ 8. Гармонические задачи	284

ОТДЕЛ III

Глава 8. Модуляции через доминанту	
§ 1. Доминанта в качестве модулирующего аккорда	285
§ 2. Модуляции через доминантсептаккорд из мажора	286
§ 3. Модуляции через доминантсептаккорд из минора	287
§ 4. Модуляции через вводный септаккорд из мажора	287
§ 5. Модуляции через вводный септаккорд из минора	288
§ 6. Гармонические задачи	289
Глава 9. Модуляции через доминанту (продолжение)	
§ 1. Модуляции с нетоническим посредствующим аккордом	290
§ 2. Модуляции из мажора	290
§ 3. Модуляции из минора	293
§ 4. Гармонические задачи	294
Глава 10. Побочные доминанты в мажоре	
§ 1. Переменные и основные функции в отклонениях	295
§ 2. Побочные доминанты	295
§ 3. Восходящая хроматическая гамма	296
§ 4. Нисходящая хроматическая гамма	297
§ 5. Общность и различие ладовых и модуляционных альтераций	297
§ 6. Побочные доминанты в кадансах	298
§ 7. Гармонические задачи	300
Глава 11. Побочные доминанты в миноре	
§ 1. Побочные доминанты минора	301
§ 2. Хроматическая гамма минора	302
§ 3. Общность и различие ладовых и модуляционных альтераций	303

§ 4. Побочные доминанты в кадансах	303
§ 5. Побочная доминанта к неаполитанскому трезвучию	305
§ 6. Гармонические задачи	305

Глава 12. Побочные доминанты (продолжение)

§ 1. Кадансы и предложения с отклонениями	306
§ 2. Модулирующая серединная половинная каденция	308
§ 3. Соединения побочных доминант	310
§ 4. Модулирующие секвенции	313
§ 5. Отклонения на органном пункте	313
§ 6. Модуляционные периоды	315
§ 7. Гармонические задачи	316

Глава 13. Модуляционное развитие

§ 1. Значение модуляционного развития	317
§ 2. Усложнение модуляционных формул перехода из мажора	318
§ 3. Усложнение модуляционных формул перехода из минора	320
§ 4. Предложения со сложным модуляционным развитием	322
§ 5. Модулирующие периоды	323
§ 6. Гармонические задачи	324

ОТДЕЛ IV

Глава 14. Мелодическая фигурация

§ 1. Мелодическая фигурация	325
§ 2. Приемы мелодической фигурации	325
§ 3. Строгая и свободная мелодическая фигурация	326
§ 4. Основные типы мелодической фигурации	326
§ 5. Виды мелодической фигурации	327
§ 6. Общее свойство мелодической фигурации	327

Глава 15. Задержание

§ 1. Задержание	328
§ 2. Приготовление задержания	330
§ 3. Занятый и свободный тон	331
§ 4. Нисходящее задержание	332
§ 5. Восходящее задержание	333
§ 6. Перечень при задержании	333
§ 7. Параллелизмы в задержаниях	334
§ 8. Двойное и тройное задержание	334
§ 9. Задержания в аккордовых последованиях	335
§ 10. Гармонизация мелодии с задержанием	336

Глава 16. Приемы мелодической фигурации (продолжение)

§ 1. Проходящие ноты	339
----------------------	-----

§ 2. Вспомогательные ноты	343
§ 3. Гармонические ноты	344
§ 4. Камбиата	346
§ 5. Предъём	347
§ 6. Неприготовленное задержание	348
§ 7. Гармонизация мелодии	349

Глава 17. Орнаментальное изложение

§ 1. Гармонический орнамент	350
§ 2. Мелодический орнамент	352
§ 3. Мелодико-гармонический орнамент	356
§ 4. Ритмическая фигурация в орнаменте	360
§ 5. Фигурационные звуки гармонических голосов в орнаменте	362

ОТДЕЛ V

Глава 18. Ладовая модуляция

§ 1. Ладовая модуляция	365
§ 2. Одноименные лады	365
§ 3. Приемы ладовой модуляции	367
§ 4. Красочное значение ладовой модуляции	368
§ 5. Гармонические задачи	369

Глава 19. Мажоро-минор

§ 1. Мелодический мажор	370
§ 2. Полный мажоро-минор	371
§ 3. Низкая медианта	372
§ 4. Низкая верхняя медианта	373
§ 5. Трезвучие пониженной VII ступени	373
§ 6. Минорная доминанта	374
§ 7. Трезвучие II пониженной ступени	374
§ 8. Гармонические задачи	375

Глава 20. Модуляции в тональности 2-й степени родства из мажора

§ 1. Посредствующие трезвучия и тональности	376
§ 2. Система тональных связей 2-й степени родства	377
§ 3. Непосредственная и постепенная модуляция	379
§ 4. Модуляции на 2 ключевых знака	380
§ 5. Гармонические задачи	383

Глава 21. Модуляции в тональности 2-й степени родства (продолжение)

§ 1. Модуляции через гармоническую субдоминанту начальной тональности	384
§ 2. Модуляции через гармоническую субдоминанту последующей тональности	385

§ 3. Модуляция на 5 бемолей в минор	366
§ 4. Гармонические задачи	387

Глава 22. Модуляции в тональности 2-й степени родства из минора

§ 1. Посредствующие трезвучия и тональности	388
§ 2. Система тональных связей 2-й степени родства	388
§ 3. Модуляции на 2 ключевых знака	390
§ 4. Модуляции через доминанту начальной тональности	392
§ 5. Модуляции через доминанту последующей тональности	393
§ 6. Модуляция на 5 диезов в мажор	394
§ 7. Гармонические задачи	395

Глава 23. Модуляции в тональности 2-й степени родства (продолжение)

§ 1. Модуляции через мелодические субдоминанты	396
§ 2. Модуляции через неаполитанский аккорд	397
§ 3. Модуляции с отклонениями	398
§ 4. Отклонения в тональности 2-й степени родства	400
§ 5. Гармонические задачи	402

ОТДЕЛ VI

Глава 24. Мелодико-гармоническая модуляция

§ 1. Мелодико-гармоническая модуляция	404
§ 2. Функциональная связь аккордов	404
§ 3. Характерные свойства мелодико-гармонической модуляции	405
§ 4. Перемена наклонения	406
§ 5. Модуляции через доминантсептаккорд	407
§ 6. Модуляции через вводный септаккорд	408
§ 7. Гармонические задачи	409

Глава 25. Эпгармоническая модуляция

§ 1. Эпгармоническая модуляция	410
§ 2. Эпгармонизм доминантсептаккорда	410
§ 3. Модуляции через побочные доминанты мажора	412
§ 4. Модуляции через побочные доминанты минора	412
§ 5. Модуляции через остальные доминантсептаккорды	413
§ 6. Гармонические задачи	414

Глава 26. Эпгармоническая модуляция (продолжение)

§ 1. Эпгармонизм уменьшенного септаккорда	416
§ 2. Модуляции через уменьшенный вводный септаккорд	416
§ 3. Превращение вводного септаккорда в альтерированную субдоминанту	418
§ 4. Эпгармонизм увеличенного трезвучия	419
§ 5. Гармонические задачи	421

Глава 27. Модуляции в отдаленные тональности.

- § 1. Тональности 3-й степени родства 422
- § 2. Модуляции в тональности 3-й степени родства 424
- § 3. Модуляции в более отдаленные тональности 426

ОТДЕЛ VII

Дополнение

Глава 28. Модуляции

- § 1. Особые способы и виды модуляций 428
- § 2. Модуляции через прерванный каданс 428
- § 3. Плагальные модуляции 430
- § 4. Модуляции с побочными субдоминантами 430
- § 5. Модуляции без альтераций 431
- § 6. Мелодико-гармонические модуляции без D и S 433
- § 7. Мелодические модуляции 434
- § 8. Сопоставление тональностей 435

Глава 29. Усложненная гармония

- § 1. Аккорды с побочными тонами 436
- § 2. Хроматические аккорды 438
- § 3. Полифункциональность и полигармония 439

Глава 30. Натурально-ладовая гармония

- § 1. Натурально-ладовая гармония в классическом наследии 440
- § 2. Способы применения натурально-ладовой гармонии 441
- § 3. Общие трезвучия натуральных ладов 441
- § 4. Параллельные группы натуральных ладов 442
- § 5. Натуральный минор 443
- § 6. Натуральный мажор 445
- § 7. Переменные лады 446
- § 8. Объединение одноименных натуральных ладов 447

ЮРИЯ НИКОЛАЕВИЧ ТЮЛИН,
НИКОЛАЙ ГЕОРГИЕВИЧ ПРИВАНО

УЧЕБНИК ГАРМОНИИ

Издание третье, дополненное

Редактор Р. Шавердова. Художник В. Мельников. Худож. редактор А. Головкина
Техн. редактор Г. Заблоцкая. Корректоры В. Голяховская, М. Лимонова

ИБ № 3403

Подписано в набор 27.10.84 г. Подписано в печать 29.05.86 г. Формат 60×90/16. Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсет. Объем печ. л. 30,0. Усл. п. л. 30,0. Усл. кр.-отт. 30,25. Уч.-изд. л. 30,26. Тираж 25 000 экз. Изд. № 12838. Зак. 1940. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

Учебники и учебные пособия

ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ

Алексеев Б., Мясосдов А. Элементарная теория музыки
Гивенталь И., Щукина Л. Музыкальная литература. Вып. 1. Г. Ф. Гендель, И. С. Бах. Учеб. пособие
Давыдова Е. Методика преподавания сольфеджио: Учеб. пособие
Русская музыкальная литература: Учеб. пособие. Вып. 3
Русская музыкальная литература: Учеб. пособие. Вып. 4
Советская музыкальная литература: Учеб. пособие. Вып. 2 / Сост. Е. Бокщанина
Упражнения по элементарной теории музыки: Учеб. пособие

ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

Анализ музыкальных произведений: Учеб. пособие для вокальных факультетов
История полифонии: В 7-ми вып. Вып. 4. Западноевропейская музыка XIX — начала XX в. / Протопопов В.
Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1
Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие
Розанова Ю. История русской музыки: Учебник. В 3-х т. Т. 2. Кн. 3. П. И. Чайковский
Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах: Учеб. пособие
Ушкарев А. Основы хорового письма: Учебник

*Вышедшие из печати издания поступают в магазины,
распространяющие музыкальную литературу.*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»