

ПРАКТИЧЕСКИЙ КУРС  
ГАРМОНИИ

ЧАСТЬ

I

---

ОГИЗ-МУЗГИЗ-МОСКВА-1935

БРИГАДА

историко-теоретической кафедры МГК  
И. Способин, В. Соколов,  
С. Евсеев, И. Дубовский

# Практический курс гармонии

*Часть I*

*(5000—8000)*

Рекомендовано инспекцией  
по музо Наркомпроса РСФСР



Государственное  
музыкальное издательство  
Москва — 1935

Цена 4 р. 50 к. Пер. 1 р.

Редактор А. Острецов

Техред И. Романов

---

Сдано в производство 15/IV 1935 г. Инд. Мз 65 гП. Гиз 5329.  
Подписано к печати 15/IX 1935 г. Ф. б. 62 × 94. 1/16. 13 п. л.  
Уполномоченный Главлита Б-12924. Тираж 3 000 экз. Заказ 673.

---

Нотный отдел 1-й Образцовой типографии Огиза треста «Полиграфкнига».  
Москва, Валовая, 28.

	<i>Стр.</i>
Предисловие . . . . .	5
Введение . . . . .	9

## РАЗДЕЛ I

### ДИАТОНИЗМ

#### Глава I. Главные трезвучия и их обращения

<i>Тема</i> 1. Большие и малые трезвучия. Четырехголосное сложение. Тесное и широкое расположение. Мелодическое положение аккорда . . . . .	19
<i>Тема</i> 2. Функциональная система главных трезвучий . . . . .	23
<i>Тема</i> 3. Соединение главных трезвучий в основном виде . . . . .	27
<i>Тема</i> 4. Гармонизация мелодии главными трезвучиями . . . . .	31
<i>Тема</i> 5. Гармонизация баса. Мелодическая линия верхнего голоса . . . . .	38
<i>Тема</i> 6. Скачки терций при гармоническом соединении . . . . .	43
<i>Тема</i> 7. Координация временного начала и гармонического развития. Каденции заключительные и срединные в периоде «квадратной» структуры . . . . .	45
<i>Тема</i> 8. Усиление напряжения в каденциях. Введение в срединную и заключительную каденцию квартсектаккорда в качестве задержания доминанты . . . . .	52
<i>Тема</i> 9. Сектаккорды главных трезвучий. Определение сектаккордов. Удвоения. Роль сектаккордов в линии баса. Обогащение мелодического рисунка верхнего голоса (скачки и пр.) . . . . .	57
<i>Тема</i> 10. Скачки в мелодии и средних голосах при соединении трезвучий с сектаккордами . . . . .	65
<i>Тема</i> 11. Соединение двух сектаккордов . . . . .	68
<i>Тема</i> 12. Проходящие и вспомогательные квартсектаккорды . . . . .	72

#### Глава II. Побочные трезвучия

<i>Тема</i> 13. Обогащение гармонического развития новыми звучаниями. Полная функциональная система диатонического мажора. Логика последования главных и побочных трезвучий в классической музыке . . . . .	76
<i>Тема</i> 14. Сектаккорд и трезвучие SII в мажоре . . . . .	79
<i>Тема</i> 15. Трезвучие T/SVI . . . . .	83
<i>Тема</i> 16. Трезвучие и сектаккорд D/III . . . . .	86
<i>Тема</i> 17. Сектаккорд уменьшенного трезвучия DvII . . . . .	92
<i>Тема</i> 18. Побочные трезвучия гармонического минора; его полная функциональная система . . . . .	94
<i>Тема</i> 19. Натуральный минор. Его функциональная система. Свообразие логики гармонического движения . . . . .	99
<i>Тема</i> 20. Гармонический мажор. Общность D и S гармонического мажора и гармонического минора; различное строение их тоник, как единственный существенный контраст. Мелодические виды мажора и минора. Ослабление ладовых контрастов между ними, как симптомы их будущего взаимного слияния . . . . .	105

Тема 21. Прерванная каденция. Расширение заключительных построений средствами несовершенных и прерванных каденций . . . . .	112
Тема 22. Секвенции из трезвучий . . . . .	116

### Глава III. Диссоциирующие аккорды

Тема 23. Предварительные сведения. Явления диссонантности как важнейший фактор гармонического движения; причины диссоциирования и общие принципы разрешения . . . . .	121
Тема 24. Главное четырехзвучие доминантовой группы — доминантсептаккорд (D <sub>7</sub> ) . . . . .	125
Тема 25. Обращение доминантсептаккорда. (Роль секундакорда в расширении заключительных построений. Менее обычные случаи разрешения D <sub>7</sub> , как определенный стилевой признак). . . . .	129
Тема 26. Доминантнонааккорд. Доминантнонааккорд, как предельное выявление доминантовой функции в музыке XVIII и преимущественно XIX столетий. Нонаккорд, как задержание. Нонаккорд в четырехголосии. Обращения нонаккорда . . . . .	135
Тема 27. Вводные септаккорды . . . . .	140
Тема 28. Субдоминантсептаккорд (S <sub>П7</sub> ). Место и роль его в классической каденции. Более многостороннее использование этого аккорда после классиков, и, в частности, у русских композиторов . . . . .	143
Тема 29. Септаккорд S <sub>7</sub> . . . . .	150
Тема 30. Субдоминантнонааккорд (S <sub>П9</sub> ). Обогащение диатоники мажора пятизвучием субдоминантовой группы . . . . .	153
Тема 31. Менее употребительные септаккорды . . . . .	154
Тема 32. Секвенции с септаккордами . . . . .	157
Тема 33. Простейшие приемы расширения квадратных построений. Внешнее расширение через дополнительные каденции. Субдоминантовая (плагальная) каденция и ее разновидности; случай бифункциональности в разрешении вводного <sup>3</sup> <sub>4</sub> -аккорда . . . . .	163

## РАЗДЕЛ II

### ХРОМАТИЗМ

#### Глава IV. Простейшие виды хроматизма

Тема 34. Расширение границ лада посредством введения побочных аккордов доминантового и субдоминантового типа; их динамическая роль . . . . .	169
Тема 35. Группа аккордов доминанты к доминанте (двойной доминанты) . . . . .	171
Тема 36. Побочные доминанты к остальным трезвучиям лада . . . . .	183
Тема 37. Побочные субдоминанты . . . . .	188

## РАЗДЕЛ III

### МОДУЛЯЦИЯ

Тема 38. Модуляция как важнейший фактор гармонического развития. Основные функции модуляции в музыкальной форме . . . . .	190
Тема 39. Круг наиболее близких тональностей, определяемый рамками диатонической системы . . . . .	195
Тема 40. Практическое изучение процесса модуляции в ближайшие родственные тональности . . . . .	197
Тема 41. Хроматическая модуляция . . . . .	202
Тема 42. Модуляция в периоде . . . . .	204

Музыкально-теоретическое образование за годы революции выявило значительные сдвиги в методологическом и методическом отношении. Некоторые из таких методических достижений прочно вошли в музыкально-педагогическую практику, преимущественно в крупных музыкальных центрах. Однако свое отражение в теоретической и особенно в научно-педагогической литературе они получили явно недостаточное. Область гармонии была, пожалуй, одной из самых неблагополучных, несмотря на то, что для всего музыкально-теоретического цикла гармония безусловно является основной, ведущей дисциплиной. Оставшиеся от дореволюционной педагогики старые учебники по гармонии давали в сущности только чисто рецептурные, узко прикладные нормы, почти не опирались на музыкальную литературу, игнорировали вопросы гармонической динамики, не изучали процесс взаимодействия элементов музыкального языка, мало заботились о научно-методической базе и пр.

Эти обстоятельства, наряду с огромными запросами всего музыкально-педагогического фронта, и обусловили характер тех основных задач, какие поставила перед собой наша бригада в работе над предлагаемым практическим курсом гармонии. Однако мы подчеркиваем, что малая пока еще интенсивность научно-исследовательской деятельности в области музыкознания и связанная с ней неразрешенность важнейших проблем лишила нас возможности дать развернутое изложение ряда чисто теоретических вопросов. К тому же практическая установка предлагаемого нами курса была бы значительно подорвана, если бы мы излишне усложнили теоретическую часть.

Свои основные задачи в работе над этой книгой мы формулируем следующим образом:

1. Активизация внимания на гармонической динамике с посильным обоснованием ее факторов и законов; отсюда — примат теории функциональности

(с учетом достижений Г. Римана и Г. Л. Катуара), которая пронизывает всю нашу книгу. Реализация этого стремления, наряду с желанием выйти за рамки оторванного от художественной действительности схематизма, привела неминуемо к появлению в книге вводных тем, которые начинают каждый новый отдел курса и в которых даются те или иные обобщения изучаемых гармонических явлений и приемов, иногда и с историческим обоснованием их.

2. Столь же важно стремление наше во всех выводах и теоретического и практического характера опираться исключительно на музыкальную литературу. Музыкальное творчество — единственный источник, критерий и авторитетное обоснование всех положений, выдвигаемых нами. Базируясь преимущественно на произведениях классиков, мы в своих цитатах касаемся и других эпох, поскольку они так или иначе эволюционно связаны с особенностями классического стиля.

3. Изучение динамики гармонического языка связано у нас и со вниманием к процессу взаимодействия элементов музыкальной речи, существенных для гармонических образований, а именно — мелодики, метро-ритма и архитектоники. Ориентируясь в определенных пределах на такое взаимодействие, мы абсолютно не хотим обезличить гармонию или лишить ее должной конкретности.

4. Наш вузовский практический опыт указывает на то особое значение, которое нужно придавать ритму и всем видам ритмических оживлений, всилу чего работа наша и отводит им значительное место и роль.

5. Книга наша представляет собой не только пособие при прохождении гармонии в вузах, рабфаках, техникумах, но в известной мере предназначена и для повышения квалификации и методической перестройки той группы музыкантов-педагогов периферии, которые принуждены находиться в стороне от современных методических исканий; им-то именно и адресуется наш мелкий шрифт с его теоретическими углублениями некоторых проблем.

6. Традиционное обозначение аккордов по ступеням, как явно статичное, мы не можем признать удовлетворительным. Однако, чтобы не создавать резкого и полного разрыва с привычными навыками большинства музыкантов, мы ввели новое (функциональное) обозначение, компромиссно сохранив в какой-то мере и традиционное.

Наш курс, в обеих своих частях, рассчитан на двухгодичный срок; при этом порядок прохождения курса допускает некоторую свободу: практический опыт, такт и педагогическая чуткость руководителя легко могут подсказать моменты и размеры несколько иной планировки курса в связи с требованиями педагогической практики.

Мы мыслим применение этого руководства прежде всего для классов общей гармонии, где дело с учебными пособиями обстоит и обстоит почти что катастрофически; но мы вполне учитываем реальную возможность и целесообразность использования значительной части этой книги и для классов специальной гармонии.

Предлагаемые нами в каждом отделе задачи, быть может, недостаточно многочисленные, составлены в подавляющем своем большинстве специально для этой книги бригадой; в отдельных, редких, случаях есть незначительные заимствования удачных образцов из имеющихся задачников.

Большая сложность и ответственность взятых нами научно-методических задач, слабая разработанность ряда отделов и проблем гармонии, огромная трудность надлежащего отбора образцов музыкальной литературы — все это не дало возможности обеспечить полную безупречность и ровность нашей работы. Допуская возможность отдельных неудач и срывов, в какой-то степени неизбежных в столь сложном деле, мы ждем серьезной деловой и принципиальной критики от всех интересующихся вопросами гармонии. Все замечания, поправки, выводы будут бригадой обсуждены и, по возможности, учтены в процессе последующей работы над второй частью книги и при переизданиях первой части. Бригада просит отзывы практических работников пересылать по адресу: Москва — центр, Неглинная 14, книжной редакции Музгиза.

**Бригада Историко-теоретической кафедры МГК.**

**Примечание.** При печатании 6—10 тысяч настоящей книги внесены лишь исправления опечаток и некоторые мелкие редакционные поправки. Второе издание, намеченное к выходу в 1936 г., выйдет в исправленном и переработанном виде.





I. Музыкальное произведение слагается из живого и непрерывного взаимодействия всех отдельных элементов, составляющих музыкальную речь, как то: мелодики, ритма, гармонии, тембра и т. д. В процессе восприятия мы схватываем прежде всего именно результат данной творческой координации (соподчинения) элементов музыкальной речи, т. е. музыку в общем. К тем или иным частностям, к отдельным слагаемым музыкального языка мы приходим лишь после достаточной ориентировки в музыкальном целом. Наоборот, процесс изучения музыкального произведения (что, в конечном итоге, и является основной проблемой музыкально-теоретического образования) раньше всего исходит из исследования отдельных слагаемых музыкального языка, их закономерностей и роли в историческом развитии. И только после такого осознания отдельных элементов музыкального произведения делается возможным гарантировать правильное понимание его и в целом в целом виде.

Именно на этом и зиждется методологическая целесообразность и необходимость раздельного изучения всех элементов музыкального языка в процессе музыкального образования, подводящего к охвату музыкального произведения в целом с большой методической постепенностью.

Само собой разумеется, что ни на какой стадии музыкального образования принципиальный и полный отрыв от проблемы музыкального целого недопустим, так как он извращает понимание действительной роли каждого из отдельных элементов, а тем самым принципов и сущности их взаимодействия. Следовательно, отдавать предпочтение как методу раздельного, так и методу, так сказать, нарочито комплексного изучения практически оказывается одинаково вредным.

Приступая поэтому к раздельному изучению явлений гармонического стиля, мы не будем искусственно отгораживаться от вопросов мелодики, мелодического развития, временного (метро-ритмического) оформления, стиля изложения и пр.; контакт с этими элементами необходим и для полного понимания проблем самой гармонии и для возможной на этой стадии развития ориентировки в целом.

II. После этих предварительных замечаний перейдем непосредственно к образцам музыкальной литературы, на которых постараемся разобраться в сущности мелодического и гармонического явлений и также приблизиться к ведущим проблемам нашего настоящего курса в соответствии с указанной принципиальной установкой.

Andante.

Бетховен. Скрипичная соната № 2, часть вторая

1.

a-moll *p* *sf* *p*

Бетховен. Скрипичная соната № 3, финал

Allegro molto

2.

Es-dur *sf* *sf* *sf* *sf*

Перед нами два небольших восьмитактных построения, тонально законченных.

Рассматривая их мелодии, мы видим, что они представляют целостный процесс движения звуков, причем отдельные звуки спаяны ладо-тональностью, ритмическими отношениями, симметричностью движения в цельную, единую мелодическую линию. Развитие мелодии ассоциируется нами, таким образом, с определенной графической линией (горизонталь); мелодия — явление линейное и в этом ее специфическая особенность. Наоборот, типично гармоническая точка зрения характеризуется интересом и вниманием к одновременным сочетаниям ряда различных по высоте (вертикали) звуков, к построению целых звуковых комплексов; лишь при наличии одновременного объединения звуков, их комплекса (иначе — созвучия) мы можем говорить о гармонии как специфическом явлении в более узком смысле этого слова.

Оба наших примера дают нам ясные образцы таких различных, вертикально образовавшихся, звуковых комплексов, созвучий.

Но этого мало. И при разворачивании мелодической линии и во всех созвучиях мы имеем дело с одними и теми же интер-

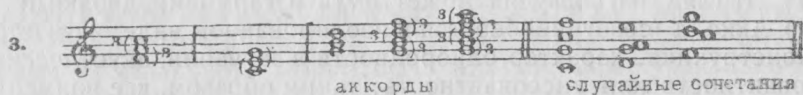
валами, но, тем не менее, они оказываются явлениями различных плоскостей. В линии мелодического движения секунда, напр., воспринимается нами как последование наиболее простого, плавного характера, ту же секунду в одновременном (гармоническом) звучании мы воспринимаем как интенсивно напряженное и неустойчивое созвучие; аналогичный контраст присущ и ряду других интервалов.

Однако мелодика в многоголосных произведениях от гармонии не отделяется, обособленного существования не имеет; в живом же процессе их взаимодействия мы наблюдаем, как мелодия обретает в гармонии тональную, ладовую опору, а гармония приобретает большую гибкость, пластичность, органичность, законченность.

III. Не задерживаясь пока больше на этом, лишь в общих чертах намеченном вопросе, перейдем к специфическому материалу гармонии — к одновременным сочетаниям звуков, к созвучиям.

Все созвучия принято делить на две основных категории: аккорды и так называемые «случайные» сочетания.

Аккордом называется созвучие из трех и более звуков, расположенных в определенном интервальном порядке. Еще со времени знаменитого французского композитора и ученого — Ж. Ф. Рамо<sup>1</sup> (1683 г.—1764 г.), основателя нашей системы гармонии, определяющим интервалом аккорда признана терция. На этом основании «сочетание, могущее быть расположенным в виде терций, образует аккорд, всякая иная совокупность тонов будет случайным сочетанием».<sup>2</sup>



Для исчерпывающей точности и полноты подчеркнем, что кое-где в оборотах русской народной песни и у некоторых современных композиторов встречаются аккорды квартового и иного построения; но они — или явления довольно редкие, не аннулирующие общепринятую, классическую норму аккордового состава или же представляют чисто внешнюю модификацию аккордов обычно терцевого типа. Приводим три примера.

Вот любопытный, смелый аккорд квартового строения, подмеченный А. Д. Кастальским в народно-русском песенном стиле:



(См. А. Кастальский, «Особенности народно-русской музыкальной системы», Музсектор, 1923 г.), стр. 16.

<sup>1</sup> «Трактат о гармонии» Рамо появился в 1722 г.

<sup>2</sup> Г. Катугар. Теоретический курс гармонии, часть I, стр. 14.

А. Скрябин. Ор. 2  
„К пламени“

5.

И вот, наконец, красочное, импрессионистическое шестизвучие целотонного типа, характерное для французской школы конца XIX и начала XX столетия:

К. Дебюсси. „Сквозь дымку“

6.

Отыскать в приведенных выше примерах № 1 и 2 созвучия правильного аккордового строения и «случайные» сочетания (в примере 1-м таким будет созвучие, приходящееся на вторую восьмую шестого такта) особых затруднений представить, конечно, не должно.

IV. Взгляд на созвучия может быть в гармонии двояким:

1) Аккорд (созвучие) берется в изолированном виде; изучается его конструкция, характер однородности в звучании, акустическая консонантность или диссонантность; таким образом, все внимание здесь фиксируется исключительно на аккорде в состоянии неподвижности, на статике его; эта задача в курс гармонии хотя и входит, но как самая начальная и элементарная.

2) Другой взгляд вытекает из стремления осознать аккорды в их движении, последовании (динамике). Известно, что музыка есть искусство, развертывающееся во времени, в живом процессе подъемов и ниспаданий и поэтому изучение гармонических (как и вообще музыкальных) явлений в чисто статической разрезе или ничего не дает, или же приводит к искаженным представлениям и выводам. Как отдельные звуки, так и аккорды и даже группы аккордов находятся в перманентном (непрерывном) взаимодействии и как-то обойти эту сторону музыкальных произведений — значит упустить основное, существеннейшее.

В музыке вообще решающую роль играют не отдельные, изолированные звуки и аккорды, а их взаимоотношения (для восприятия это является моментом первичным), не статика их, а динамика.

При всем возможном многообразии аккордов и их сочетаний различные последования аккордов представляются в той или иной мере закономерными, гармонически логичными: каждый аккорд должен быть обусловлен предшествующими и сам обуславливает последующие. Такая обусловленность определенного последования аккордов вытекает из того общепризнанного факта, что одни аккорды явно стремятся, как говорят, тяготеют к другим, в то время как эти последние дают естественный выход возникающему на основе тяготения напряжению, разряжают его. Исходя из этого, все аккорды по такому их динамическому значению можно разделить на две категории: аккорды неустойчивого характера, порождающие и усиливающие динамику, напряжение, и аккорды устойчивого, опорного характера, способные завершать гармоническое движение или служить ему начальной, отправной точкой.

Принцип гармонического тяготения и связанные с ним закономерности последования аккордов характерны для гармонических оборотов различных исторических стилей. Но конкретное свое преломление в каждом таком историческом стиле они находят различное, что зависит от общего характера данной эпохи, ее культуры, идеологии, т. е. в конечном счете от социально-экономических факторов, а во вторую очередь — от эволюции самой музыкальной речи, гармонического языка и пр. Таким образом, типичный для особенностей данного исторического стиля, определенный порядок следования аккордов лада в общем процессе гармонического движения и в соответствии с их динамической ролью создает гармоническую логику (т. е. логику гармонического движения), являющуюся безусловно отражением общей логики музыкального мышления в том или ином музыкально-историческом стиле.

Исследовать и научно осветить всю динамику во взаимодействии развития музыкального и гармонического языка от социально-исторических факторов составляет кардинальную задачу марксистского музыковедения. Эта задача уже поставлена во весь рост, с предельной остротой, имеются и отдельные попытки ее разработки и разрешения, но в целом она разработана безусловно еще недостаточно и претендовать на должную научную безусловность своих выводов пока не может.

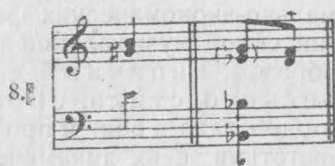
Аккорды неустойчивого типа объединяются вокруг общего центра тяготения не в одной, раз навсегда данной форме; форма таких объединений меняется, что приводит к соответствующим изменениям ладовой конструкции; та или иная система взаимоотношений аккордов устойчивого и неустойчивого типа и определяет конструкцию лада. Центральное созвучие ладовой устойчивости называется тоникой: взаимосвязь аккордов лада с тоникой определяет и роль (функцию) каждого из них; из этих предпосылок возникает учение о гармонических, ладовых функциях, раскрывающее общую природу гармонического движения. Все наше последующее изложение

курса будет всецело базироваться на учении о функциях.

С точки зрения вышеизложенного теперь будут более понятны и два первых наших восьмитактных примера. И тот и другой начинается с тоники (опорная точка движения), с устойчивого созвучия и им же кончается (завершение тяготения):



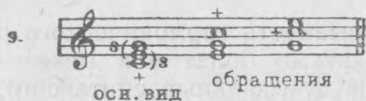
Этому естественному началу и концу сопутствует не меньшая естественность гармонического оформления середины, полуостановки: в ней тоника не дается (она была бы здесь мало уместна), а другое созвучие — неустойчивого типа (о нем будет речь ниже), обуславливающее дальнейшее гармоническое движение.



Проблема лада и гармонического тяготения в непосредственной связи с вопросом об общей логике музыкального мышления возникла в теоретической науке не очень давно, исчерпывающей научной разработки, пожалуй, не получила, но все же внесла коренные изменения в привычные понятия и представления. Оттолкнувшись от «теории ладового притяжения» Ф. Ж. Фетиса (опубликована в его «Трактате о гармонии», 1844 г.), она прошла на своем пути следующие важнейшие этапы: учение Г. Римана (1849—1919 г.) о «тональных функциях», теорию Геварта (1828—1908 г.), Г. Л. Катуара (1865—1926 г.), теорию «ладового ритма» Б. Л. Яворского, учение о «многоосновности ладов и созвучий» Н. А. Гарбузова, возникшее в самое последнее время (первая книга опубликована в 1928 г., вторая — в 1932 г.).

В. К сказанному выше об аккордах и «случайных» сочетаниях нужно еще добавить следующее. Если сочетание звуков, расположенных по терциям, называется аккордом, то простейшим его видом явится трезвучие, в крайних голосах ограниченное интервалом квинты (см. пример 3); следующим за ним по вертикали — четырехзвучие, ограниченное интервалом септимы (в силу чего оно и именуется септаккордом) и последним — пятизвучие, ограниченное ноной (нонаккорд).

Когда аккорд приведен в терцовое расположение, то он, как говорится, находится в своем основном виде. Его нижний, опорный звук называется основным звуком (примой). Если же основной звук аккорда находится не внизу, а наверху или в середине, то весь аккорд представляется в одном из возможных производных сочетаний, называемых обращениями:



В наших примерах (1-м и 2-м) мы имеем следующие обращения трезвучий: 1)—первый аккорд в 5-м и 7-м тактах, 2)—аккорды 5-го, 6-го и первый аккорд 7-го такта. Для первоначального ознакомления с аккордами и их обращениями сказанного здесь достаточно.

Что же касается «случайных» сочетаний, то, как выше сказано, под этим названием принято подразумевать те звуковые комплексы, которые в терцовое расположение приведены быть не могут. У них чистота аккордового состава нарушена чуждыми аккорду звуками (неаккордовые звуки). Появление в аккорде таких неаккордовых звуков своим источником имеет мелодическую линию, а данное «случайное» сочетание представляет момент как бы временного конфликта мелодики с гармонией и с точки зрения взаимодействия этих элементов, конечно, случайным не является. Совершенно естественно, что в результате такого конфликта происходит то или иное усложнение гармонических сочетаний. При этом, для процесса дальнейшего взаимодействия уже трех элементов музыкальной речи—гармонии, мелодики и метроритма—крайне показательно, что острота звучности таких «случайных» сочетаний зависит и от самого неаккордового звука и еще в большей степени—от метрического местонахождения созвучия: сильному времени свойственно эту остроту увеличивать, слабому—значительно уменьшать. Цитируемые образцы дадут надлежащую общую ориентировку в этих явлениях.

а) Шопен. Этюд с-моп



б)

Бетховен. Соната для ф-п d-moll Op. 31.





в) Римский Корсаков Садко

The image shows a musical score for the piece 'Sadko' by Rimsky-Korsakov. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. It features a bass line with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The lyrics 'E-dui' are written below the first staff. The score is divided into two measures by a double bar line. The second measure has a 6/4 time signature and contains a half note G4 and a half note A4 in the treble staff, and a half note G2 and a half note A2 in the bass staff.

VI. Общая непрерывность гармонического развития несколько не нарушается моментами более или менее четких заключений музыкальных мыслей (музыкальный синтаксис), иногда и с перерывом в движении. Дело в том, что общий процесс музыкального развития неоднороден по интенсивности своего движения; движения к напряжению или от напряжения — качественно различны, хотя и спаяны единством общего процесса. Это делает естественным и не противоречащим общей динамике внутреннее дробление музыкальной речи на участки, взаимно связанные и обуславливающие друг друга. Большая интенсивность движения органически связана с меньшей завершенностью музыкальных мыслей, меньшая интенсивность — с большей завершенностью. Моменты таких завершенностей музыкальных мыслей гармоническое оформление находят в каденциях (концовках), какие, по аналогии с аккордами, должны опять-таки рассматриваться не изолированно, а во взаимодействии; тема 7-я даст понятие о каденциях уже более конкретно.

Для иллюстрации сказанного еще раз сошлемся на те же наши первые два примера. В каждом из них мы находим по две каденции — в 4-х и 8-х тактах; в каденции на 4-м такте завершенность (осуществляемая, к тому же, в каждом из примеров различно) лишь относительная, вызывающая потребность в продолжении движения; в каденции на 8-м такте, в связи с появлением устойчивого созвучия — тоники, момент заключения, в рамках данного построения, более определен и четок.

VII. В процессе своего развития музыкальное произведение не замыкается в рамки только одной тональности, которые оказываются тесными даже для произведений небольшого объема; они искусственно тормозили бы движение, увеличивая его статику, а для произведений сколько-нибудь крупного масштаба были бы и вовсе неприемлемыми. Таким образом, в музыкальном произведении мы наблюдаем организованную, логичную, взаимно связанную смену тональностей, называемую модуляцией. Появление модуляции или обусловлено необходимостью увеличения гармонической динамики или мелодическим развитием, или стремлением рельефнее оттенить новый тематический материал, или же суммой всех этих факторов.

Этот раздел также заключаем соответствующими примерами на модуляцию (прим. 11):

а)

A dur      fis moll      A dur

б)

p      a-moll      3      e-moll

VIII. В последованиях даже самого типичного гармонического склада, где аккорды постоянно сопровождают мелодию, последняя в этих звуковых комплексах отнюдь не теряется, а моментами даже и выигрывает в ладовом и ритмико-конструктивном отношении. При восприятии логического последования аккордов мы одновременно схватываем и линию мелодического развития, улавливая и ее возможные специфические дефекты (вялость, инертность, нелогичность). Для большей рельефности мелодии нередко гармонический фон, ее сопровождающий, излагается иначе, контрастнее; этим общая выразительность всего музыкального произведения, а часто и образность и красочность, заметно повышаются. Живое, стилистически-законченное изложение гармонического фона, ни в какой мере не затуманивая гармонической сущности его, вырисовывая более выпукло и колоритно мелодию, подводит нас вплотную к общей проблеме аккомпанемента. Особых пояснений не потребуют, пожалуй, указания на то, что при выборе данной конкретной формы аккомпанемента изложения композитор исходит из общего художественного замысла, органически согласуя его с целесообразными инструментальными средствами. Следовательно, проблема аккомпанемента отнюдь не может считаться маловажной для понимания и гармонической стороны и всего музыкального произведения. Однако признать ее уже вполне изученной, исследованной, не нуждающейся в дальнейшей теоретической разработке и

обладающей надлежащими практическими обобщениями отнюдь нельзя. Соответствующее изложение этой проблемы мы даем во второй части нашей книги; сейчас же ограничимся двумя простейшими примерами из литературы.

Бетховен. Патетическая соната  
Ор. 13.

a)

As-dur *p*

Бетховен. Соната Ор. 27. № 2

b)

cis-moll

Все изложенное в настоящем введении, надеемся, достаточно выясняет основные проблемы нашего курса. Ограничимся поэтому кратким резюме. Итак, под гармонией (от греч. *ἀρμόζειν*, связывать) мы будем понимать ту область музыковедения, которая изучает аккорды и созвучия, их взаимоотношения в общем процессе музыкального развития, гармоническое тяготение и логику в связи с развертыванием мелодической линии и временным, метро-ритмическим оформлением.

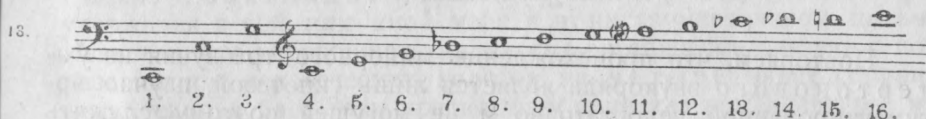
Глава I

**ГЛАВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ И ИХ ОБРАЩЕНИЯ**

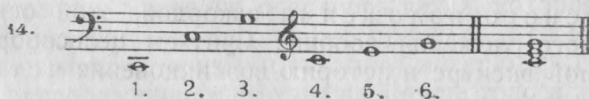
**Тема 1.**

**Большие и малые трезвучия. Четырехголосное сложение. Тесное и широкое расположение. Мелодическое положение аккорда.**

Музыкальный звук, как известно из физики, представляет собой комплекс целого ряда звуков, которые носят название частичных тонов, обертонов,<sup>1</sup> или верхних натуральных призвуков. Числа колебаний их относятся к числу колебаний данного, самого низкого звука, как ряд простых целых чисел; если принять за единицу число колебаний основного звука, числа колебаний обертонов будут соответственно—2, 3, 4, 5 и т. д. Такой звуко ряд называется натуральным или гармоническим. В нотной записи он выражается следующим образом:



Сила частичных тонов постепенно убывает по мере удаления их от основного звука; таким образом, определяющими обертонами являются нижние,



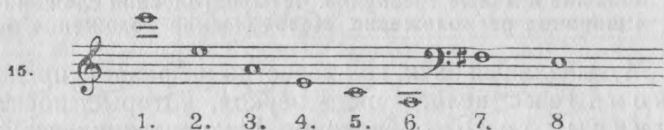
<sup>1</sup> Ober (немец.) — над, выше.

которые в своей совокупности образуют большое или мажорное трезвучие. В нашем примере оно состоит из большой терции до-ми и чистой квинты до-соль. Нижний, опорный его звук называется основным или примой, второй—терцией и третий—квинтой.

Объяснение происхождения мажорного трезвучия из обертонового звукоряда более или менее убедительно, так как существование обертонов вполне реально и может быть проверено опытом. С истолкованием же минорного трезвучия дело обстоит иначе.

По самой распространенной из существующих до сего времени гипотезе, происхождение минорного трезвучия связано с якобы существующим унтертоновым<sup>1</sup> звукорядом. Он состоит как бы из призвуков, лежащих ниже своего основного звука и называемых поэтому унтертонами.<sup>2</sup>

По аналогии с обертоновым звукорядом—унтертоновый в нотной записи может быть выражен следующим образом:



Подобно тому как в обертоновом звукоряде самые нижние и наиболее слышимые звуки образуют мажорное трезвучие, так и здесь—в унтертоновом звукоряде—первые шесть унтертонов дают нам малое или минорное трезвучие:



Повторяем, что происхождение минорного трезвучия из унтертонового звукоряда является лишь гипотезой, научно аргументированной недостаточно и не могущей поэтому служить базой для музыкально-теоретических построений.

Минорное трезвучие состоит из малой терции (ля-до) и чистой квинты (ля-ми). Так же как и в большом трезвучии (мажорном) нижний его звук называется основным или примой, второй—терцией и третий—квинтой.

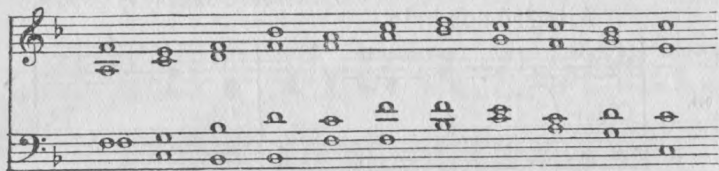
После вопроса о происхождении мажорного и минорного трезвучий перейдем к непосредственно с ними связанной проблеме четырехголосного изложения аккордов, этой основной формы аккордового сложения вообще. Считаем целесообразным сделать небольшой экскурс в историю возникновения четырехголосия.

<sup>1</sup> Unter (немец.) — ниже, под.

<sup>2</sup> Мысль о возможности существования унтертонов принадлежит Царлино (в середине XVI в.), впоследствии разработана Рамо, Тартини и др.

Прием горизонтального письма, т. е. последовательного присочинения одного, двух, трех и более голосов к одному данному (*cantus firmus*), прием, известный с средневековья, теоретиками утверждался еще в XVI в., несмотря на то, что творческая практика к этому столетию явно уже стремилась к осознанию вертикалей, т. е. аккордов. В вокально-полифоническом (горизонтальном) сложении все чаще попадаются такие построения (у фламандцев Брюмеля, Жоскина де Пре и др.), где вполне ясен аккордовый (вертикальный) замысел композитора. В теоретическом плане первым повидимому выступил за аккордовое четырехголосное сложение французский музыкант Мишель де Менегу; в 1558 г.<sup>1</sup> он издал книгу «Nouvelle instruction pour faire un accord à quatre parties» («Новое доступное руководство сочинять четырехголосное созвучие»). Приводим образец письма из этой книги:

17.



Четырехголосное сложение аккордов как в художественной, так и учебной практике в течение целого ряда эпох считалось и по сие время остается самой удобной, легко понимаемой и художественно-полноценной формой изложения гармонического материала. Увеличение или уменьшение количества голосов связано с рядом специфических трудностей, которые легко преодолеваются лишь после достаточного овладения четырехголосным складом.

Как мы видели, историческое происхождение четырехголосия связано с вокальной (хоровой) музыкой, ряд приемов которой удержался в той или иной мере и в инструментальном письме. Известно, что хоровое четырехголосие органически связано с подразделением человеческих голосов на четыре вида: сопрано, альт, тенор и бас. Ради краткости и единства номенклатуры, эти названия голосов мы сохраняем и для инструментального изложения гармонического четырехголосия.

В трезвучии, расположенном на четыре голоса, естественно один из составляющих его звуков должен быть помещен в двух голосах; это называется удвоением, которое может быть в любом голосе и любой октаве. Преимущественно перед остальными звуками в трезвучии удваивается основной (прима). При условии удвоения основного звука, которое в наших первоначальных упражнениях нужно признать обязательным, расстояния между смежными голосами могут быть различными. Однако в расположении трезвучия на четыре голоса последние не уда-

<sup>1</sup> В этом же году в Венеции вышел в свет известный трактат Джозеффо Чарлино «Istituzioni harmoniche», в котором дается определение двум видам триады (трезвучия), мажорному и минорному.

ляются друг от друга на интервал шире октавы; исключением является бас, который может отстоять от смежного с ним тенора на любой интервал. (Объясняется это тем, что, как сказано выше, нижние частичные тоны являются преобладающими, способными заполнить пустое пространство.)

Если в аккорде между соседними голосами, за исключением баса, образуются интервалы терции или кварты, расположение называется тесным.

Бетховен. Соната Op. 2. № 3.

Allegro con brio.

18.

C-dur

Если же звуки трезвучия расположены так, что между соседними голосами образуются квинты или сексты, расположение называется широким.

Бетховен. Соната Op. 2 № 2.

Largo appassionato.

19.

D-dur

Необходимо указать учащемуся, что в его практических работах (в особенности первоначальных) следует постоянно придерживаться естественного порядка размещения голосов, т. е. не допускать того, чтобы напр. тенор звучал выше альты, альт—выше сопрано и т. п. Все такие случаи называются перекрещиванием голосов.

В сочинениях гармонического склада верхнему голосу (сопрано), как наиболее ярко слышимому, чаще всего поручается ведущая главная мелодия; отсюда, т. е. по верхнему голосу, определяется мелодическое положение аккорда. Если в верхнем голосе окажется основной звук—трезвучия будет в мелодическом положении примы (основного звука), если терция—в терцевом, квинта—в квинтовом.

Allegro molto e con brio.

Бетховен. Соната Op 7.

20.

Таким образом, трезвучие (напр. до-ми-соль) на четыре голоса может быть изложено примерно в следующих вариантах: <sup>1</sup>

тесное расположение

31.

широкое расположение

Задания.

Письменно. Строить четырехгласно большие и малые трезвучия от любого звука с удвоением примы, в трех мелодических положениях (примы, терции и квинты), в тесном и широком расположениях.

На фортепиано. То же самое.

## Тема 2.

Функциональная система главных трезвучий.

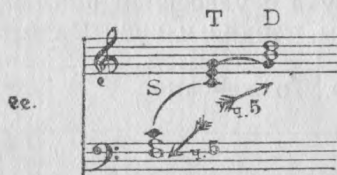
Намечая во вступлении к этой книге основные проблемы гармонии, мы упомянули в качестве одной из них вопрос о логике гармонического развития, т. е. типичных для той или иной эпохи условий последования как отдельных аккордов, так и целых их групп. В основу нашего курса положен гармонический стиль так называемой классической музыки. Однако многие гармонические приемы можно проследить на протяжении целого ряда эпох, и это позволяет сделать обобщения более широкого охвата (в историческом смысле) с теми или иными оговорками и поправками, касающимися стилевых частности, которые выходят за рамки преобладающих норм.

<sup>1</sup> Для большей наглядности распределения звуков аккорда по голосам общепринято верхние голоса на каждой строке писать хвостами (штилями) вверх, нижние голоса—вниз (см. пример 21).



Логика гармонического развития есть проявление ладовой природы аккордов, т. е. их взаимосвязей, обнаруживающихся в процессе возникновения тех или иных последований. Таким образом, мы прежде всего сталкиваемся с необходимостью точно определить понятие лада и выяснить основные взаимоотношения его элементов. Ладом называется система звуковых взаимоотношений, объединенных общим центром тяготения. Если вопрос о зависимостях между отдельными звуками лада не может пока считаться вполне разрешенным, то воззрения на взаимоотношения аккордов лада более или менее сложились, во всяком случае, применительно к мажору и минору. С точки зрения гармонии, ладом называется система взаимоотношений групп аккордов, объединенных общим тяготением к одному из них—центральному. Этот центральный аккорд, называемый тоническим трезвучием или просто тоникой (обозначается буквой Т), создает слуховое впечатление покоя, устойчивости, будучи помещен в соответствующие ритмические условия (см. дальше тему 7, стр. 45). Все же остальные аккорды лада неустойчивы и подчинены тонике, тяготея к ней.

Важнейшими (в силу их количественного преобладания) представителями неустойчивости являются трезвучия, расположенные на чистую квинту выше и на чистую квинту ниже тоники:



Первое из них называется доминантой (от лат. *dominare*—главенствовать) и обозначается буквой D, второе—субдоминантой, т. е. нижним главенствующим и обозначается буквой S (лат. *sub*—ниже, под). Все три аккорда, входящие в только что приведенную схему, называются главными трезвучиями. Они, как принято выражаться, функционально связаны друг с другом, т. е. находятся в зависимости друг от друга, взаимно обуславливая существование устойчивости и неустойчивости. Поэтому тоника, субдоминанту и доминанту называют ладовыми функциями, подчеркивая тем самым их взаимные связи и невозможность раздельного существования.

Здесь будет уместным отметить, что понятие неустойчивости характеризует музыкально-психологическое восприятие слышимого аккорда, как нарушения равновесия, и зачастую не совпадает с понятием акустической диссонантности. В частности, в нату-

ральном мажоре доминантовое и субдоминантовое трезвучия, как мы знаем, функционально неустойчивы, но взятые сами по себе консонируют, будучи мажорными трезвучиями.

Основанием для преобладания этих аккордов над другими трезвучиями лада служит, повидимому, главным образом следующее обстоятельство: будучи достаточно яркими представителями неустойчивости, обе доминанты (D и S) сохраняют связь с тоническими трезвучиями в виде одного общего звука. Это подчеркнуто в нашей схеме посредством обозначения черными нотами звуков, входящих в тоническое трезвучие. В остальных трезвучиях лада или неустойчивость недостаточно ярко выражена вследствие наличия в них двух общих звуков с тоникой, или звуковая связь с тоникой вовсе отсутствует (см. дальше тему 13), что, как мы увидим впоследствии, ограничивает возможности комбинирования аккордов.

Преобладание мажорного лада оказало влияние на строение минора, что выразилось в возникновении в миноре вводного тона и тем самым — большой терции в доминантовом трезвучии:



Мы увидим дальше, что минор этого вида (гармонический) не только системой главных трезвучий похож на мажор, но и в логике последования всех созвучий вообще представляет с ним значительное сходство.

Характер неустойчивости доминанты и субдоминанты различен. В доминанте содержится вводный тон лада, чем и объясняется интенсивность тяготения этого аккорда к тонике. Поэтому, если устойчивость нарушена переходом от тоники к доминанте:

T—D,

то наиболее простым и естественным следствием будет возвращение обратно к состоянию ладового равновесия:

T—D—T (1)

или часто T—D—D—T (1-a), например:

Моцарт. „Свадьба Фигаро“



На том же элементарном примере мы убеждаемся в том, что неустойчивость—основной фактор гармонического движения, так как нарушение равновесия служит импульсом к дальнейшему движению.

При этом минимальное возможное количество движения выразится в немедленном возвращении к тонике, т. е. к состоянию покоя.

Когда тоническое равновесие нарушено переходом к субдоминанте:

T—S,

то недостаточно яркое выражение в ней тяготения к тонике часто заставляет вместо непосредственного возврата к ней направлять движение к доминанте. Эта последняя усилит состояние неустойчивости и тем самым вызовет более настоятельную потребность в появлении тоники, которая обычно и следует немедленно за доминантой:

T—S—D—T (2). См. пример 31а.

Важным свойством этого функционального последования аккордов является, во-первых, то обстоятельство, что здесь на более длительном протяжении времени избегается замыкание движения тоникой и тем самым гармоническое движение в пределах главных функций достигает большей напряженности; во-вторых, в процессе развития затрагиваются все функции, что наиболее полно выявляет лад как процесс разрешения конфликта обеих полярно-неустойчивых функций (S и D). Второе из этих обстоятельств сделало последовательность T—S—D—T ценной в качестве заключительной формулы (см. тему 7, стр. 45).

Хотя субдоминанта чаще всего переходит в доминанту, тем не менее, нередки и случаи прямого перехода ее в тонику:

T—S—T,

например:

Бетховен. Соната Op. 57.

25. Des-dur

T   S   T

Оборот этот лишен определенности описанных выше последований, в которых участвует доминанта, что, вероятно, и послужило причиной его несколько меньшей употребительности в классической музыке.

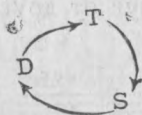
Обобщаем приведенные формулы функциональных последовательностей, описанных нами в порядке их употребительности в классическом стиле

$$T-D-T \quad (1)$$

$$T-S-D-T \quad (2)$$

$$T-S-T \quad (3)$$

схемой гармонического движения, типичной для целого ряда эпох, типичной, несмотря на обилие стилистических деталей, характерных для того или иного исторического стиля:



В заключение следует отметить, что изредка доминанта, вместо обычного движения, разрешения (см. ниже) в тоническое трезвучие, переходит в субдоминанту:

$$\dot{D}-S \quad (4)$$

Меньшая функциональная естественность этого оборота и редкость применения его в произведениях классиков, на которых базируется эта книга, заставляет нас в педагогических целях считать нежелательным его появление в первоначальных работах по гармонии.

### Тема 3.

Соединение главных трезвучий в основном виде.

Когда в музыкальном произведении следует аккорд за аккордом, то каждый из них, как говорят, соединен с предшествующим ему созвучием, т. е. связан с ним по принципам, выработанным многовековой практикой композиторов.

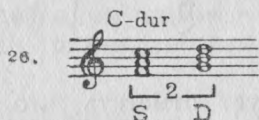
Основным законом многоголосного склада является принцип самостоятельности движения каждого голоса, участвующего в образовании цепи аккордов. Иначе говоря, ни один голос не должен идти в унисон или октаву с каким-нибудь другим голосом, так как в противном случае идентичность мелодических результатов нарушила бы этот основной принцип.

Подробные сведения о ведении голоса будут даны ниже в практических указаниях по гармонизации. Здесь же будет достаточно сказать, что основным типом движения каждого голоса следует считать плавное движение по ступеням (по секундам); в этом легко убедиться путем просмотра примеров из музыкальной литературы, приводимых в этой книге. Поэтому в начальных работах мы будем допускать исключительно плавное движение голосов, т. е. без шагов больше, чем на терцию,

совершенно избегая скачков,<sup>1</sup> т. е. ходов на кварту или еще более широкие интервалы. Исключением будет бас, которому очень свойственны шаги на кварту и квинту, что вытекает из расстояния между основными звуками главных трезвучий, помещенными в басу.

Для техники соединения аккордов весьма существенное значение имеет расстояние между их основными звуками, так как это определяет наличие общих звуков. Поскольку всякий интервал шире кварты путем обращения может быть приведен к соответствующему более узкому интервалу, то мы имеем всего три вида расстояний:

1) Трезвучия отстоят друг от друга на секунду, например S и D:



Общих звуков между такими аккордами нет.

2) Трезвучия отстоят друг от друга на терцию, например:



В этом случае между ними два общих звука. Между аккордами T, S и D, которыми нам предстоит оперировать первое время, этот вид расстояния не встречается.

3) Когда трезвучия отстоят друг от друга на кварту (например T—S или T—D), между ними один общий звук:



Как мы уже говорили, наличие общего звука имеет большое значение для соединения аккордов. В связи с этим различается два способа соединения: гармоническое и мелодическое, которые теперь и рассмотрим подробно по отдельности.

1) Гармоническим<sup>2</sup> называется такое соединение, при котором общий двум аккордам звук остаёт-

<sup>1</sup> В дальнейшем изложении будут описаны основные приемы скачкообразного ведения голосов.

<sup>2</sup> От греч. *ἀρμολογία* — связывать, так как звуковая связь между аккордами здесь сказывается особенно ясно в оставлении на месте общего звука.

ся на месте в том же голосе. Техника гармонического соединения основных трезвучий такова: наметив бас нового аккорда, общий звук оставляют на месте, а звуки, недостающие до полного аккорда с нормальным удвоением (основного звука) распределяют между остальными двумя голосами так, чтобы ни один из них не сделал шага больше, чем на терцию (по горизонтали), напр.:

29.

T D T D T D T D T D T D T S T S T S T S T S T S

2) Мелодическим<sup>1</sup> называется такое соединение, при котором ни один голос на месте не остается даже в том случае, если между соединяемыми аккордами есть общий звук. Техника мелодического соединения такова: бас должен идти в ту сторону, куда получается из двух возможных шагов меньший, т. е. при квартовом расстоянии между соединяемыми аккордами — на кварту, а не на квинту; при секундном расстоянии — на секунду, а не на септиму. Остальные три голоса двигаются противоположно басу на ближайшие звуки нового аккорда, т. е. без скачков:

30.

T D T D T D T D T D T S T S T S T S T S T S

S D S D S D S D S D

<sup>1</sup> Соединение называется мелодическим потому, что каждый голос делает мелодический шаг.

Отмечаем, что как при гармоническом, так и при мелодическом соединении расположение аккордов не изменяется, т. е. остается тесным или широким.

Приводим два отрывка из музыкальной литературы, состоящие из одних основных главных трезвучий (за исключением начального аккорда первого примера и четырнадцатого и пятнадцатого аккордов второго примера):

a) Bethoven. Sonate op 111 Allegro

81. C-dur

b) Шопен. Ноктюрн op. 37. № 1.

81. Es-dur

Наконец, необходимо упомянуть, что считается мало желательным ведение всех четырех голосов в одну сторону, несколько обезличивающее голосоведение и ухудшающее общую звучность. При гармоническом соединении оставление одного голоса на месте делает эту погрешность невозможной. При мелодическом соединении соблюдение общего принципа гарантирует правильность соединения. Для аккордов, находящихся на секундном расстоянии, не будем допускать никаких исключений. При квартовом же расстоянии между соединяемыми трезвучиями изредка встречается ведение баса не на кварту, а на квинту. Тогда остальные три голоса идут без скачков в ту же сторону так, как они должны были бы идти при правильном (квартовом) шаге баса. В только что приведенном отрывке из ноктюрна Шопена именно так соединены последний аккорд второго такта с первым аккордом третьего такта:

82. 84.

Поскольку этот прием является исключением, будем применять его лишь в случаях большой необходимости.

### Задания.

Письменные. 1) В различных тональностях, мажорных и минорных (минор должен быть взят в гармоническом виде), соединять гармонически T—S, T—D, D—T, S—T. При этом начальный аккорд брать в различных мелодических положениях в тесном и широком расположении (см. выше примеры 29 и 30).

2) Соединять мелодически S—D в разных тональностях, беря начальный аккорд по-разному, как в предыдущем задании.

3) Соединять мелодически T—D, T—S, D—T, S—T.

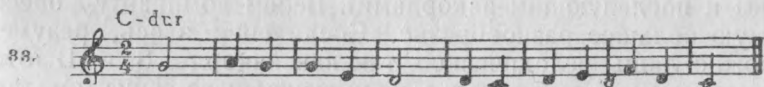
На фортепиано. Упражнения однородные с перечисленными письменными задачами.

## Тема 4.

### Гармонизация мелодии главными трезвучиями.

Гармонизацией данного голоса (сопрано, баса или одного из средних) называется процесс его гармонического оформления, т. е. присоединения к нему аккордового сопровождения в соответствии с функциональной логикой и принципами соединения аккордов.

Приступим к гармонизации следующей мелодии, помещаемой в сопрано:



Необходимо проанализировать каждый из звуков мелодии с точки зрения его гармонического значения. Под таким анализом понимается определение звука в качестве примы, терции или квинты одного из тех трех аккордов, которыми мы себя на первое время ограничили, т. е. T, S и D.

Начальное соль является примой доминантового трезвучия (соль-си-ре) или квинтой тоники (до-ми-соль). Однако первое толкование на практике отпадает, ибо начальным аккордом чаще всего бывает тоника (доминанта в качестве начального аккорда большей частью приходится на затакт). Кроме того, дальше следует звук ля—субдоминантовая терция (в другие аккорды ля не входит), а мы знаем, что доминанта, в силу функционального тяготения, должна идти в тонику, а не в субдоминанту.

Итак, первое соль является квинтой тоники. В басу помещаем до, поскольку первое время мы будем оперировать трезвучиями T, S и D только в основном виде, т. е. с примой в басу.



Средние голоса могут быть расположены скорее всего тесно, так как мелодия дана в довольно низком регистре (широкое расположение было бы здесь также возможно, но это привело бы к большому количеству добавочных линейек).

34.

T

Второй звук мелодии — ля — является, как мы уже заметили, терцией субдоминанты. Соединяем начальную тонику с субдоминантой гармонически, ибо только в этом случае мы получим плавное голосоведение:

35.

T      S

Дальше, во втором такте, мы имеем опять звук соль, т. е. тоническую квинту или доминантовую приму. В данном случае более или менее безразлично, какой из этих аккордов будет здесь взят (каждый из них может быть правильно соединен с предыдущим и последующим аккордами). Берем доминанту, обеспечивающую большее разнообразие. Соединение здесь, разумеется, возможно лишь мелодическое, так как аккорды S и D отстоят друг от друга на секунду, т. е. не имеют общего звука (см. тему 3).

36.

T      S

Третий такт начинается тем же звуком соль. Однако здесь (на сильном времени такта) необходимо взять новый аккорд, отнюдь не повторяя того созвучия, которое только-что перед этим было поставлено на слабом времени второго такта.

Вообще выпуклость гармонической функции в значительной мере увеличивается от помещения аккорда на сильном времени такта. Преждевременное появление на слабой доле аккорда, который должен затем быть помещен на смежной сильной

доле, резко ослабляет его рельефность и потому в художественной практике встречается сравнительно редко. Это дает нам основание считать нежелательным повторение аккорда со слабого времени на смежное с ним сильное время («через тактовую черту»). В сложных тактах, а также при заполнении простого такта мелкими длительностями это положение касается и относительно-сильных долей. При длительном развертывании одной функции, если оно началось с сильного времени, возможен переход за границы такта или даже нескольких тактов (см. пример 20).

На основании сказанного об обязательной смене аккордов со слабого времени на сильное звук соль третьего такта мы гармонизируем, как тоническую квинту, в отличие от предыдущего звука соль второго такта, где была доминанта. Общий звук остается в верхнем голосе—соединение гармоническое:

37.

Следующий звук—ми—может быть только тонической терцией. Таким образом, весь такт будет заполнен тонической гармонией с перестановкой от мелодического положения квинты к мелодическому положению терции:

38.

Обращаем внимание на скачок в теноре на кварту. При перемещении одного аккорда (в данном случае Т) такой скачок неизбежен. При соединении же двух различных аккордов попрежнему будем избегать скачков.

Звук ре четвертого такта—доминантовая квинта (иное толкование невозможно). Соединение с предшествующей тоникой гармоническое:

39.

Анализируя подобным образом вторую половину задачи, мы оформляем ее следующим образом:

40.

T S D T D

Вариант конца

Когда в заключении трезвучие доминанты переходит в тонику, самым существенным, ярким для слуха, после басового хода с D на T

41.

является движение вводного тона в приму тонического трезвучия. Поэтому во втором варианте концовки нашей задачи в альту звук си ведется в до. Вместе с до в басу и сопрано это образует утроение основного звука (примы) заключительной тоники; четвертым звуком в таких случаях бывает обычно терция аккорда. Трезвучие с пропущенной квинтой называется неполным. Пропуск квинты не уменьшает функциональной четкости аккорда и весьма мало отражается на полноте его звучания.

*Задания.*

Гармонизовать письменно основными трезвучиями T, S и D следующие мелодии. Подобно разобранному выше образцу каждая задача должна быть выдержана в одном расположении (тесном или широком):

1)

2)

3)

4)

За фортепиано. Гармонизовать следующие маленькие мелодии (можно сначала сыграть вместе с мелодией один бас предполагаемых аккордов, а потом добавить средние голоса).

13 numbered musical exercises on a single staff, each with a different key signature and time signature. The exercises are: 1. G major, 2/4; 2. D major, 2/4; 3. E major, 2/4; 4. B-flat major, 2/4; 5. C major, 4/4; 6. F major, 2/4; 7. E-flat major, 2/4; 8. B-flat major, 2/4; 9. D major, 2/4; 10. C major, 2/4; 11. C major, 2/4; 12. D major, 2/4; 13. E major, 2/4.

До сих пор, гармонизуя данные мелодии, мы не встречали в них скачков, т. е. движения голоса больше, чем на терцию. Тем не менее, при повторении одного аккорда с переменной его мелодического положения, как мы знаем, был неизбежен скачок на кварту в одном из средних голосов, а именно:

41a.

A musical diagram showing two chords on a grand staff. The first chord is a triad with notes G4, B4, and D5. The second chord is a triad with notes B4, D5, and F5. Arrows indicate the voice leading: G4 moves to B4, B4 moves to D5, and D5 moves to F5. A 'T' is written below the second staff.

Подобные перестановки аккорда называются его перемещениями и являются очень важным средством для сохранения движения в пределах одной функции. Перемещение создает возможность более интенсивного (чем это было мыслимо без него) развертывания мелодии без чрезмерно частой смены гармонии, легко приводящей к ненужной пестроте.

Перемена мелодического положения аккорда может сопровождаться переменной расположением с широкого на тесное или наоборот. При этом, в случаях удаления мелодии от баса, т. е. при движении ее вверх, наиболее целесообразно расширять расположение или оставлять его прежним, но не суживать. Обратное—при движении мелодии вниз расположение или суживается или остается прежним.

При движении верхнего голоса на терцию или 'кварту перемена расположения возможна, но не обязательна, напр.:

42. a)

C-dur

T T T T S S S D

6) Гендель „Иуда Маккавей“

D-dur

И т. д.

S D - T

При скачке же верхнего голоса на квинту или сексту смена расположения оказывается почти обязательной (чтобы не было одновременных скачков во всех верхних голосах).

Бетховен Op 2 № 8

43. a) b)

C-dur

T S D D T T D D T T

При скачке вверх первый аккорд должен быть в тесном расположении, а второй — в широком. Наоборот — при скачке вниз шире располагается первый аккорд (см. только что приведенные примеры).

Перед тем как приступить к гармонизации мелодии, необходимо заранее учесть моменты возможных перемен расположения, т. е. выяснить, где имеются скачки, на какой интервал и какое из трех главных трезвучий пригодно для того, чтобы гармонизовать каждый из скачков посредством перемещения одной гармонии.

### Задания.

Гармонизовать письменно следующие мелодии с применением перемещений обоюродного рода, т. е. с переменной расположения и без таковой:

1.

2.

3.

4.

На фортепиано. 1) В различных тональностях делать перемещения одного из главных трезвучий следующим образом:

а) С сохранением одного расположения (сопрано идет на терцию или кварту):

C-dur

и т. д.

T T S S T T T T D D

б) С переменной расположения при ходе сопрано на терцию или кварту, напр.:

C-dur

и т. д.

T T T T S S T T D D

в) С переменной расположения при ходе сопрано на квинту или сексту, напр.:

C-dur

и т. д.

2) Гармонизовать на ф-п. следующие маленькие мелодии:

Соблюдение даваемых нами советов и указаний, говоря теоретически, должно гарантировать положительные результаты в работе по гармонизации. Однако необходимо помнить, что абстрактный теоретический подход к этой работе абсолютно недостаточен и даже вреден, если не сопровождается постоянным слуховым осознанием гармонического материала. Следовательно, основным методом работы над заданиями по курсу должно служить постоянное координирование теоретических норм с требованиями гармонического слуха. Учащемуся предлагается проигрывать на ф-п. задачи по частям и целиком и играть специальные даваемые нами тренировочные упражнения с сопутствующим им слуховым анализом.

**Тема 5.**

**Гармонизация баса. Мелодическая линия верхнего голоса.**

Четырехголосное оформление данного басового голоса, состоящего из основных звуков (прим) T, S и D, не вызывает никаких затруднений в смысле выбора аккорда, но оказывается связанным с новой задачей—умением найти для верхнего голоса цельную и законченную мелодическую линию.

Возьмем следующий бас:

C-dur

Без учета мелодического рисунка верхнего голоса его можно гармонически оформить правильно (т. е. без нарушений известных уже нам норм голосоведения) примерно следующим образом:

T - D - T - S D T - S T S D - T

Результаты в мелодическом отношении получились довольно убогие. Мелодическая линия верхнего голоса оказалась малоподвижной, почти не отходящей от звука до, что сделало ее лишеной какого-либо самостоятельного развития.

Вообще, мелодия представляет собою волнообразную линию, большею частью с одной кульминационной точкой (звуковысотной вершиной). Ее развитие не протекает в виде сплошного гаммообразного подъема или ниспадения; там, где такая поступенность имеется, она является лишь одним из этапов ее развития. Обычно же мелодия, имеющая даже очень яркую целеустремленность направления (восходящего или нисходящего), в деталях своих выявляет некоторые особенности, которые можно было бы назвать законом мелодического противовеса (уравновешивания):

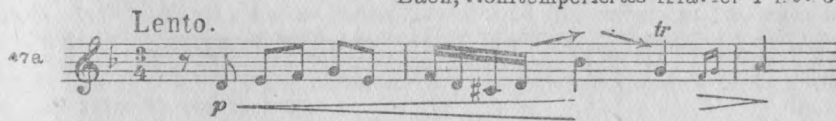
Вагнер „Тангейзер“ Увертюра



Эта тема—чуть ли не единственный пример с такой большой тесситурой (почти три октавы!) и такой определенной тенденцией к подъему; однако и здесь мы видим в каждом такте некие «контр-изгибы», как бы стремление частично уравновесить подъем. Это стремление нужно признать одним из органических свойств мелодии. Подобные моменты в конструкции мелодической линии мы находим и в следующем примере, где характерна яркая тенденция к ниспаданию (см. прим. 476).

«Уравновешивание» мелодической линии происходит чаще всего в виде заполнения плавным движением расстояния, получившегося от скачка, напр.:

Bach, Wohltemperiertes Klavier I ч. № 6



Чайковский ария Ленского



Мы не можем с исчерпывающей полнотой (да это и не входит в нашу прямую задачу) исследовать законы строения мелодии. Ограничиваясь указаниями на самые существенные ее сто-



роны, мы кратко резюмируем их двумя основными положениями, имеющими для нас непосредственное практическое значение:

1) «Продолжительное движение по ступеням в одном направлении влечет за собою скачок в противоположном направлении.

2) После скачка в одном направлении следует движение по ступеням в обратном направлении».<sup>1</sup>

Разумеется, эти качества мелодия в полной мере выявляет только в свободном гармоническом изложении. Тем не менее, в наших практических работах, несмотря на ограниченность средств, мы должны всячески стремиться к тому, чтобы мелодическая линия верхнего голоса имела возможно большую стройность, цельность и законченность.

Частично это достигается уместным применением того или иного способа соединения аккорда (гармонического или мелодического). Напр., в нашей гармонизации применение гармонического соединения T и S с оставлением общего звука в сопрано (5 и 6 такты) вызвало большое мелодическое однообразие. Если мы в данном случае, и в аналогичных других, сменим гармоническое соединение на мелодическое и вообще будем наиболее целесообразно для мелодической самостоятельности верхнего голоса пользоваться различными видами соединения, то результаты нашей гармонизации могут резко измениться:

C-dur

The image shows a musical score for C-dur in 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords: C4 (C-E-G), C5 (C-E-G), C6 (C-E-G), C7 (C-E-G-Bb), C8 (C-E-G-Bb-A), C9 (C-E-G-Bb-A-B), C10 (C-E-G-Bb-A-B), C11 (C-E-G-Bb-A-B), and C12 (C-E-G-Bb-A-B). The bass staff contains a sequence of bass notes: C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8, C9, C10, C11, and C12. The chords are connected by a common bass note (C) in the bass staff, which is then repeated in the treble staff.

### Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие басы:

1.

The first bass line is in C-dur, 3/4 time. It consists of a sequence of notes: C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8, C9, C10, C11, and C12.

2.

The second bass line is in C-dur, 3/4 time. It consists of a sequence of notes: C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8, C9, C10, C11, and C12.

3.

The third bass line is in C-dur, 3/4 time. It consists of a sequence of notes: C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8, C9, C10, C11, and C12.

4.

The fourth bass line is in C-dur, 3/4 time. It consists of a sequence of notes: C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8, C9, C10, C11, and C12.

<sup>1</sup> Эрнст Тох. Учение о мелодии, Музгиз, 1928 г., стр. 49.

2) Гармонизовать на фортепиано следующие басы:

1. 2. 3.  
4. 5.  
6.

Помимо уместного применения того или иного способа соединения аккордов, другим важным средством построения цельной, законченной мелодической линии является всестороннее, широкое использование перемещений аккорда.

Мы имеем напр. следующий бас:

49

Применение перемещений с первого же такта раскрывает ряд разнообразных мелодических возможностей:

1. 2. 3. 4. 5. 6.  
50.

Примечание. Во избежание излишней суетливости движения и в то же время ради мелодического единства не рекомендуется злоупотреблять перемещениями в мелких длительностях (применяя главным образом длительности не мельче тактовой доли), так как ритмическое оживление достигается в художественной практике иными средствами.

Не исчерпывая всех возможных вариантов, остановимся на одном из них, хотя бы на третьем, и будем продолжать гармонизацию:

51.

Строение мелодии первого такта нашей задачи выявляет нисходящую тенденцию; будем продолжать нисходящую линию мелодии еще на некоторое время:

52.

Концовку первой половины задачи делаем ломаной:

53.

Теперь нам остается решить следующий вопрос: построить ли вторую половину в качестве ритмического подобия первой,

а)

54.

1ая половина                      2ая половина

или же в качестве дополняющего ее контраста, напр.:

б)

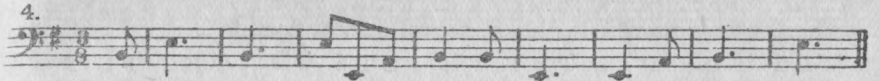
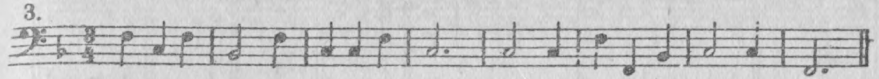
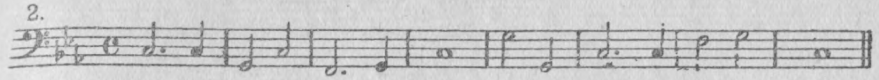
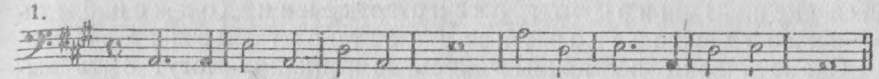
54.

Возможны оба варианта, но мы остановимся на первом, как более простом.

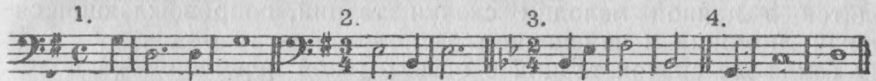
В конечном результате наша работа может получить следующий вид:

## Задания.

1) Гармонизовать письменно данные басы, используя перемещение аккордов:



2) Гармонизовать на фортепиано басы с перемещением аккордов:



## Тема 6.

Скачки терций при гармоническом соединении.

При соединении трезвучий Т—S и Т—D как гармоническим, так и мелодическим способом до сих пор движение отдельных голосов практиковалось нами только плавное. (Скачки в отдельных голосах могли быть только в случаях перемещения одного аккорда, а отнюдь не при смене функций.) Приводимые ниже примеры указывают на возможность движения верхнего голоса скачком на кварту или квинту (в зависимости от направления) при гармоническом соединении тех же трезвучий:

Бах. Хорал №7 изд. Брейтшпф и Гертель

а)

56. F-dur

T S

Здесь имеется скачок с терции тоники—ля к терции субдоминанты ре. Коротко мы будем такие скачки называть «скачками терций».

Расположение аккордов при скачках терций обязательно меняется. В широком расположении должен быть тот аккорд, сопрановый звук которого лежит выше.

Схематически возможные здесь комбинации могут быть выражены следующим образом:

56.

6)

C-dur

T D T T D D T D T S T T S S T S T D T T S T T S T

Указанную особенность необходимо учитывать при подготовке задачи к гармонизации с тем, чтобы заранее предвидеть, где найдется в данной мелодии скачки терций, сопровождающиеся сменой гармонии и изменением расположения аккордов.

Такой же скачок терций с обязательной переменой расположения вполне возможен и в теноре, напр.:

Бах. Хорал №93 изд. Брейткопф и Гертель

57.

B-dur

D T

В альту скачок терций возможен только при более свободных условиях расположения, так как он вызывает неизбежное отступление от принятых нами норм расположения, напр.:

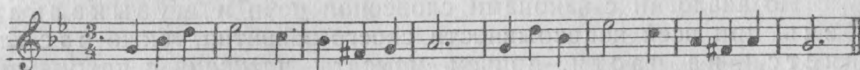
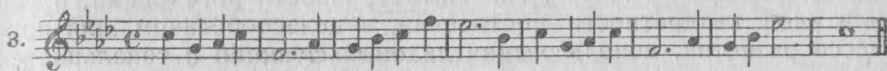
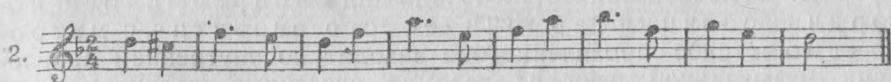
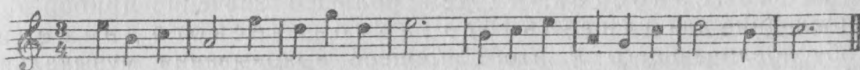
58

C-dur

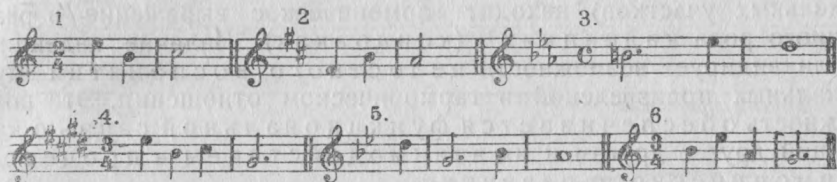
T D T S

## Задания.

1) Гармонизовать письменно данные мелодии:



2) Гармонизовать на фортепиано следующие отрывки:



3) Играть на фортепиано в различных тональностях примеры гармонического соединения Т—S и Т—D со скачком терций в сопрано или теноре.

## Тема 7.

Координация временного начала и гармонического развития. Каденции заключительные и срединные в периоде «квадратной» структуры.

Понимание гармонии как функционального начала, как движущей силы в процессе развития музыкального произведения пришло далеко не сразу, а с большой исторической постепенностью. В самом деле, начало процесса выкристаллизования гармонии можно отнести еще примерно к XIV—XV столетиям. А признание и сознательное внедрение в творческую практику композиторов гармонического начала как нового принципа формирования музыкальных произведений можно наблюдать впервые лишь в классической музыке (XVII—XVIII вв.). Поэтому в основу настоящего курса положен именно классический стиль. Такое признание гармонического начала «сделало возможным построение обширных музыкальных произведений, обладающих всеми свойствами правильного организма, не нуждающихся для своего скрепления в помощи текста или имитационных форм и находящихся (в себе) все необходимые для этого условия».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> С. И. Танеев. «Подвижной контрапункт строгого письма», стр. 5.

Если даже небольшая мелодическая линия в своем временном (архитектоническом) протяжении воспринимается нами через обнаружение прежде всего метро-ритмических закономерностей, то тем большее значение приобретают последние для длительного гармонического движения, обуславливающего в итоге процесс выковывания музыкальной формы. Отсюда возникает необходимость непрерывного координирования гармонического развития с метро-ритмом, свое проявление оно находит во внутреннем дроблении музыкальной речи на взаимно связанные участки (музыкальный синтаксис), в симметричности повторений, в той или иной квадратности построения, в целесообразном, для процесса развития, использовании ладовых функций и тональностей и т. д.

По аналогии с законами словесной речи и музыкальная речь, при всей непрерывности своего развития, также расчленяется на части, причем моменты членений с наибольшей ясностью подчеркивают отдельные этапы, законченность отдельных мыслей в ее развитии.

То или иное завершение музыкальных мыслей (или ее отдельных участков) находит гармоническое выражение в различного рода каденциях<sup>1</sup> (концовках). Наличие каденций не ликвидирует возможности целостного восприятия музыкальных произведений в гармоническом отношении. Эта возможность обеспечивается функциональной связью каденций друг с другом и их взаимодействием в процессе гармонического развития.

Простейшим случаем симметрично-законченного построения является период так называемой квадратной структуры, т. е. восьмитактное построение с двумя различными, функционально связанными каденциями. В таком периоде каденции размещаются симметрично, через одинаковое количество тактов (обычно—четыре) и определяют более или менее четкое его деление на две половины, называемые предложениями. В свою очередь, каждое предложение имеет дальнейшее симметричное членение на фразы и более мелкие части. Самый же момент членения как одной мелодической линии, так и всего гармонического оформления носит общее наименование *це зу ры*.<sup>2</sup>

В соответствии с функцией аккорда, определяющего каденцию, и с местом этой каденции в построении различаются следующие виды каденций: *з а к л ю ч и т е л ь н ы е* (конец построения) и *с р е д и н н ы е* (первое предложение, половина построения). *З а к л ю ч и т е л ь н ы е* каденции, естественно, должны приводить к *т о н и к е* как ладово-устойчивому созвучию и уравнивать функциональную неустойчивость срединных каденций. *С р е д и н н ы е* же каденции обычно завершаются функционально-неустойчивыми созвучиями (D, значительно реже S), имеющими

<sup>1</sup> Каденция — от итальянского *cadere* — падать.

<sup>2</sup> От лат. *caedo, caedere*—рубить.

тяготение к тонике, а появление ее (тоники) в конце второго предложения заключает тяготения и, тем самым, объединяет оба предложения в одно функциональное целое. Обратимся к музыкальной литературе:

8ми тактный период Гайдн. Соната для ф-п.

59. C-dur

1<sup>ое</sup> предложение

срединная каденция

2<sup>ое</sup> предложение

заклучит. каденция

60. c-moll

1<sup>ое</sup> предложение

2<sup>ое</sup> предложение

Оба примера дают вполне ясное представление о гармоническом оформлении периода, предложений, о срединной и заключительной каденциях и их функциональных взаимоотношениях. Мы сознательно воздерживаемся от детального анализа всех гармонических приемов (это пока и невозможно и не нужно), ограничиваясь рассмотрением только аккордов каденций. Даем образец и срединной каденции на S—оборота, как сказано выше, редко встречаемого в музыке классиков.



34.



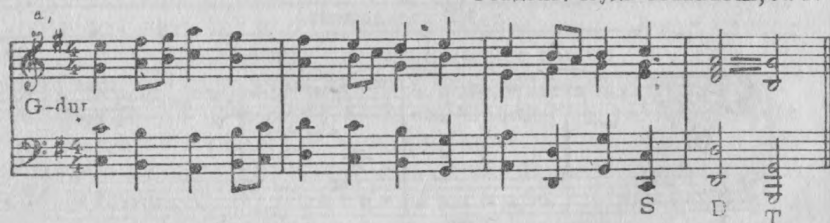
К сказанному нужно добавить, что, в отличие от заключительных каденций, как завершающих построение, срединные на D или S называются половинными (полукадансами).

В каденциях весьма существенное значение имеет и ритмический момент: местонахождение аккордов каденций на сильной или слабой части такта меняет их характер и определяет степень завершенности и рельефности заключительной каденции. В приведенных примерах заключительные аккорды обеих каденций приходятся на сильное время, что обуславливает их большую убедительность и четкость.

Интенсивность заключительных каденций возрастает также, если к тонике мы приходим не только через доминанту (D—T), но и субдоминанту (S—D—T), поскольку этим функциональное тяготение и сама протяженность оборота каденции увеличивается (см. тему 2, стр. 26).

Гендель. Иуда Маккавей, № 57

35.



Бетховен. Соната ор 2 № 2



Однако в периодах не всегда сохраняется указанная функциональная контрастность за ключительных аккордов каденций. Иногда эта контрастность ослабляется заменой остановки на доминанте в конце первого предложения аккордом тоники в мелодическом положении терции (или квинты). Такое оформление срединной каденции приводит к повторному появлению тоники в заключительной каденции, но обязательно в мелодическом положении прима, чтобы создать впечатление наибольшей законченности. Такая срединная каденция на тонике называется несовершенной, в противоположность заключению на тонике в мелодическом положении прима, называемой совершенной каденцией.

Бетховен. Соната оп. 90 (II часть)

3.

10

Моцарт. „Тоска по весне“

84.

Приводимые образцы иллюстрируют сказанное: первое предложение в обоих примерах заканчивается тоникой в мелодическом положении терции (несовершенная каденция), второе — тоникой же, но в мелодическом положении прима (совершенная каденция), что столь характерно вообще для заключений в музыке классиков.

Переходим теперь к практическим заданиям, пред-  
послав им необходимые указания.

1) Гармонизация мелодии и баса, представленных про-  
стым восьмитактовым периодом с двумя предложениями, должна  
обязательно начинаться с установления каденций и  
нахождения для них наиболее рационального (с точки зрения об-  
щего гармонического движения) гармонического оформ-  
ления.

2) Найдя место и аккордовое выражение для срединной и  
заключительной каденций, обращаем внимание на аккорды, непо-  
средственно предшествующие заключительному созвучию.

3) Весьма существенным является момент размежевания  
частей периода каденциями, т. е. момент цезуры (см. стр. 46).  
Аккорд, заключающий срединную каденцию, завершает  
первое предложение, а следующий непосредственно за ним  
начинает второе предложение. Таким образом, благодаря  
цезуре и различным функциям этих аккордов в форме,  
создается впечатление якобы перерыва в движении, в результате  
чего оба указанных аккорда в непосредственной функцио-  
нальной связи не оказываются. Следовательно, можно  
начинать второе предложение с любого созвучия, независимо  
от функции аккорда, заключающего предшествующую часть.  
Понятно поэтому, что после срединной каденции на D можно  
начать второе предложение с S или с повторения D.

Для ориентировки приводим два примера:

Гайдн. Симфония g moll

Музыкальный пример 1: Гайдн. Симфония g moll. Показаны мелодия и бас с гармоническим анализом. Мелодия в G moll, 9/4, бас в G moll, 4/4. Анализ: T, D, D, D, D, T, T.

Гайдн. Симфония Es dur

Музыкальный пример 2: Гайдн. Симфония Es dur. Показаны мелодия и бас с гармоническим анализом. Мелодия в Es dur, 6/8, бас в Es dur, 6/8. Анализ: D, S.

Вся остальная работа, поскольку уже раньше нами даны  
руководящие указания, никаких дополнительных комментариев  
не требует.

## Задания.

1) Гармонизовать следующие мелодии и басы:

The image contains four musical staves. The first staff is a melody in G major, 3/4 time, marked '1.'. The second staff is a melody in D minor, 3/4 time, marked '2.'. The third staff is a melody in D minor, 2/4 time, marked '4.'. The fourth staff is a bass line in D minor, 2/4 time, marked '4.'.

2) Играть на фортепиано каденции следующих форм:

T—S—D—T; S—T—S—D—T; T—S—D.

### Методическое указание.

Начиная с этого места курса, предлагается упражняться также в самостоятельном построении периода.

Практические указания.

1. Порядок работы: выбор тональности, размера и ведущего ритмического мотива; установление опорных пунктов—срединной и заключительной каденций; ориентировочная наметка баса и гармоний.

2. В процессе заполнения периода отдельные аккорды можно заменять другими.

3. Не рекомендуется заранее составлять восьмитактную мелодию, ибо практика показывает, что гармонизация ее на первом году обучения представляет слишком много затруднений. Учащийся, ведомый своим природным слухом, легко сочинит мелодию по типу тех, которые ему приходится повседневно слышать и самому исполнять; мелодия эта окажется состоящей из совершенно свободного чередования звуков аккордовых с неаккордовыми; не осознавая этого обстоятельства, учащийся станет подставлять аккорды под каждый звук мелодии; в результате получится мало естественное звучание.

4. Необходимо добиваться достаточно выразительного развития верхнего голоса, применяя в нем и перемещения и скачки. В случае необходимости следует изменить в деталях ориентировочно намеченный бас.

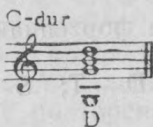
## Тема 8.

Усиление напряжения в каденциях. Введение в срединную и заключительную каденцию квартсектаккорда в качестве задержания доминанты.

Хотя функциональная взаимосвязь D—T и представляет достаточный материал для небольших законченных построений, тем не менее опора только на эти две функции создает известное однообразие гармонических приемов. Поэтому классическая музыка для усиления динамики в каденциях стала, как мы видели выше, прибегать к S, особенно для заключительных каденций.

Однако в чисто аккордовом смысле, вне своих функциональных свойств, S, как акустический консонанс, внесла в каденцию качественно-нового не много. Неудивительно, что творческая практика вскоре отыскала новое средство для усиления напряжения в каденциях. Таким явилось неустойчивое созвучие — кадансовый квартсектаккорд (<sup>4</sup>/<sub>6</sub>), применяемый в качестве непосредственного преддверия или задержания<sup>1</sup> доминанты.

Представим себе в доминанте



задержанными

следующие два звука: квинту (вместо нее дается секста ми) и терцию (вместо нее дается кварта до); задерживающие вступление доминанты звуки до и ми вместе с удвоенным звуком баса (примой D) и образуют указанный кадансовый квартсектаккорд, т. е. созвучие, состоящее из кварты и сексты, считая от баса.



В него входят звуки тонического трезвучия; однако по функции аккорд этот является не самостоятельной тонической гармонией, а лишь задержанием (отсрочкой) D. Доминантовая функция этого аккорда подчеркивается наличием в басу (основе гармонии) прима доминанты и обязательным удвоением ее. А дальнейшее последование его приводит к доминанте в чистом виде, причем прима доминантового трезвучия сохраняется и в басовом и в другом

<sup>1</sup> Под задержанием понимается временное замещение (на сильном времени) аккордового звука его верхней или нижней секундой.

(где она была удвоена) голосе; задерживающие доминанту звуки (до-ми) переходят соответственно в терцию и квинту доминанты нисходящим движением. Доминантовое трезвучие всегда следует за  $DI^4_6$  в основном виде.

Обозначение этого аккорда ( $DI^4_6$ ) прежде всего подчеркивает его основную, доминантовую функцию (буква D); но, в отличие от чистой доминанты, отмечается и особый характер его звукового состава римской цифрой I с знаком обращения  $^4_6$  ( $I^4_6$ ); такое обозначение кадансового квартсекстаккорда ( $DI^4_6$ ) мы сохраним на всем протяжении нашего курса.

Моцарт. Соната F dur, I ч

38.

C-dur C-dur

$T_6$  3  $DI^4_6$  D  $T_{vi}$  D  $DI^4_6$  T

Бетховен. Менуэт (Соната Op.10. №3)

а)

69.

D-dur

срeдин. каденц.

$DI^4_6$  D

При этом нужно подчеркнуть только, что в срединной каденции нисходящее движение задерживающих доминанту звуков является безусловно обязательным, что подтверждается любым примером из литературы. Для заключительных каденций это не обязательно:

Моцарт. Концерт для ф.п.с. закл. кад.

б)

S T  $DI^4_6$  T

Кадансовому квартсекстаккорду обычно предшествует субдоминанта:

Бетховен. Квартет Op. 18. № 3

а)

D-dur

T S  $D1_{4/6}$  D T

Гендель „Иуда-Макавей“ №17

г)

E-dur.

S  $D1_{4/6}$  D T

Сравнительно со звучностью главных трезвучий, кадансовый квартсекстаккорд оказался гармонией функционально напряженной, ибо задержанием доминанты он обострил тяготение к ней, а от нее, по логике функционального движения, и к самой тонике. Таким образом, срединные и заключительные каденции периода обогащаются новым созвучием, контрастирующим с аккордами основных функций и новым звеном в линии функционального тяготения. Для придания этому аккорду надлежащей яркости классическая музыка дала ему и характерное удвоение (всегда, как уже сказано, удваивается прима доминанты) и соответствующее метрическое место—на сильной или относительно сильной части такта и, несколько реже, на второй доле трехдольных тактов (в этом смысле интересен пример № 68).

Впрочем и в заключительной и срединной каденции кадансовый квартсекстаккорд возможен для применения и в последовании непосредственно от тоники, без S, что в классической музыке встречается нередко. В таких случаях трактовка этого аккорда, как доминантовой гармонии, является весьма естественной для понимания общего функционального движения:

Бетховен. Соната op. 22

а)

70.

Es-dur

T  $D1_{4/6}$   $D_7$  T

Бетховен, Соната Op. 2. № 1

б) сред. кад.

F-dur

$D_6$  T  $D1_{4_6}$  D

Однако наибольшее напряжение кадансовый квартсектаккорд вносит в заключительные каденции тогда, когда они (т. е. каденции) представляют аккордовые последования с охватом полного круга функционального тяготения, т. е. T—S—D—T. Введенный после S кадансовый квартсектаккорд максимально (для данных гармонических ресурсов) отодвигает вступление тоники, увеличивает общую протяженность кадансового оборота, его функциональную напряженность и остроту.

Для исчерпания всех вопросов, связанных с кадансовым квартсектаккордом, следует сказать о возможных в нем перемещениях до момента вступления D. Разумеется, бас при всех таких перемещениях остается на месте, удвоение остается неизменным, варьируется только расположение и мелодическое положение аккорда. Даем пример длительного развертывания  $D1_{4_6}$  с перемещениями:

Мендельсон. Песня безслов Op. 62 № 4

71.

G-dur

$T$   $D1_{4_6}$  D  $T$

В музыкальной науке существует мнение, по которому напряженность и острота кадансового квартсектаккорда вытекает из особых условий функциональных отношений в нем. Именно: в нем налицо функциональная неоднородность: звук соль представляет D, а звуки до и ми—T.

Так как основной звук D дан в басу и удвоен, то в аккорде преобладает доминантовая функция. От наличия же в нем одновременно звуков T происходит временное обострение противоречий между ними и D, что обуславливает неустой-



чивую и напряженную звучность всего аккорда и предопределяет его дальнейшее движение. Такое соединение в одном аккорде одновременно звуков двух якобы борющихся функций называется бифункциональностью.

Внешнее сходство этого аккорда со вторым обращением тоника послужило для ряда теоретиков основанием трактовать его как самостоятельное созвучие тонической функции. Такая трактовка, свидетельствуя прежде всего о статическом подходе к гармонии, наталкивается на ряд противоречий: почему тоника, по сути функциональный устой, приобретает неустойчивое звучание? Почему в тоническом созвучии такое своеобразное удвоение? Почему в этом якобы тоническом аккорде налицо обостренное тяготение к той же Т? Как объяснить местоположение этого аккорда в периоде? Старое внешнее понимание этого аккорда не разрешает всех этих вопросов, и только квалификация его как задержания доминанты ( $D_{I_6}^4$ ) вносит достаточную ясность и четкость в понимание функциональной его роли.

### Задания.

- 1) Гармонизовать письменно следующие мелодии и басы:

- 2) Играть на фортепиано срединные и заключительные каденции с  $D_{I_6}^4$  в разных тональностях в двух- и трехдольном размере:

$$T - S - \underline{D_{I_6}^4} - D; \quad T - S - \underline{D_{I_6}^4} - D - T;$$

$$T - \underline{D_{I_6}^4} - D \quad T - \underline{D_{I_6}^4} - D - T$$

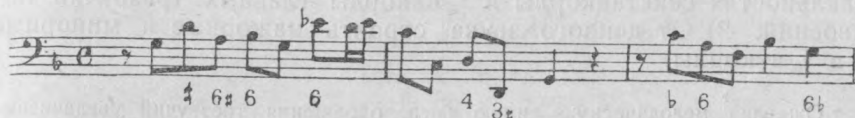
- 3) Гармонизовать на фортепиано:

## Тема 9.

**Секстаккорды главных трезвучий. Определение секстаккорда. Удвоения. Роль секстаккордов в линии баса. Обогащение мелодического рисунка верхнего голоса (скачки и пр.).**

К началу XVII в. в Италии получил распространение так называемый *basso generale*, *basso cifrato*, *basso continuo* (главный, генеральный, т. е. общий бас, цифрованный бас, выдержанный бас); так например, аккомпанемент к инструментальной пьесе или арии выписывался автором не полностью, как в обычном для нас фортепианном сопровождении, а в виде одного басового голоса, снабженного цифрами:

72.



Цифры эти показывали исполнителю (клавесинисту, органисту), какие интервалы от баса необходимо брать, чтобы получить более полнозвучный аккомпанемент:

А Скарлатти. *La Rosaura*, Ария Челиддо

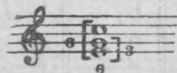
73.

Tu vai cercando piaghe da quelle

# 6# 6 6 4 3# b 6 6b

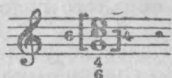
При недостаточном еще теоретическом осознании строения аккордов цифровка баса была очень существенной помощью в раскрытии композиторского замысла. Лишь в XVIII в. (1722 г.) появилась книга Рамо, сделавшего первую попытку резюмировать практический опыт в области гармонии установлением понятия основного аккорда и его обращений. Со времени Рамо под основным аккордом, как мы знаем, принято понимать такое его изложение, при котором в басу находится его прима (основной тон); наличие в басу терции образует первое обращение, квинта дает второе обращение.

По традиции, удержавшейся почти повсеместно до последнего времени, названия обращений трезвучия основаны на интервалах, образующихся от баса ко всем остальным звукам аккорда; при этом интервал терции, как безусловный элемент аккорда, в названии часто пропускается. Так напр., в первом обращении С-dur'ного трезвучия от нижнего звука образуются интервалы терции и сексты:



однако аккорд этот называется не терцсекстаккордом, а просто—секстаккордом (6).

Во втором обращении от нижнего звука образуются интервалы кварты и сексты, почему оно и называется квартсекстаккордом ( ${}^4_6$ ):



### Задания.

Письменно и на фортепиано. 1) Строить в разных тональностях секстаккорды и  ${}^4_6$ -аккорды главных трезвучий без удвоений. 2) От данного звука строить мажорные и минорные 6- и  ${}^4_6$ -аккорды.

Оживляя мелодическую линию баса, обращения трезвучий увеличивают общую динамичность изложения. И в самом деле: если трезвучия T, S и D разделяются по их ладовым свойствам на группу неустойчивых (D и S) и устойчивую (T), то все они в целом значительно устойчивее, чем их обращения, где бас, не соответствующий акустической основе аккорда, благодаря новым призвукам, придает всему аккорду другой оттенок. Не нарушая восприятия секстаккорда, как консонирующего созвучия, призвуки эти тем не менее оказывают, очевидно, воздействие на степень его устойчивости. Такой аккорд мало пригоден для заключения периода (несколько больше для предложения) и наоборот, весьма-способствует непринужденному движению внутри построения.

В четырехголосном складе в 6-аккорде обычно удваивается или прима или квинта, в зависимости от голосоведения:



Удвоение терции в секстаккордах главных трезвучий в литературе встречается сравнительно редко, и потому мы будем применять его в наших практических работах только в виде исключения, оправданного в каждом отдельном случае теми или иными соображениями (касающимися преимущественно голосоведения).

Расположение 6-аккорда может быть не только тесным и широким, но и смешанным, как это видно из приводимых схем



Приемы соединения секстаккорда с трезвучием или двух секстаккордов, благодаря многообразию возможных комбинаций, не поддаются столь точной регламентации, как это имело место в отношении основных трезвучий, вследствие чего и голосоведение требует большей осторожности и сознательности. Так напр., в нижеследующем соединении  $T_6$  с  $D_6$

76.

C-dur  $T_6$   $D_6$   $D_6$

каждый из голосов, взятый сам по себе, дает как будто правильное движение; нормальны также удвоения и расположение аккордов. Однако не трудно убедиться, что в то время как бас, сопрано и альт имеют каждый свою самостоятельную мелодическую линию (поскольку можно говорить о линии при сочетании только двух аккордов), тенор дублирует линию сопрано. Эта дублировка создает движение двух голосов в одном направлении с сохранением между ними интервала октавы (или прима) — движение параллельными октавами или примами, которое явно нарушает принцип самостоятельности голосов и потому в школьной практике не допускается. Противоположное движение октавами почти в той же мере уничтожает самостоятельность движения голосов и потому также не допускается (о наиболее часто встречающихся исключениях будет сказано своевременно), напр.:

77.

C-dur  $D$   $T$   $D$   $T$

В технике соединения основных трезвучий от подобных ошибок нас гарантировало соблюдение указаний, ибо октавные удвоения в трезвучиях образуются от баса, который имеет свое определенное движение, отличное от движения удвоенного звука. В секстаккорде же такая октава образуется и в верхних голосах, которые могут быть поведены дальше свободно по-разному; отсюда и возникает необходимая необходимость зорко следить за самостоятельностью мелодического движения каждого из четырех голосов.

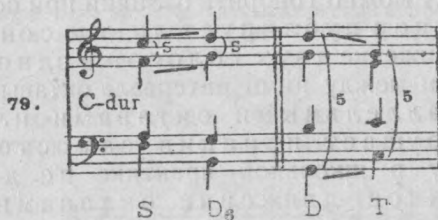
Учащиеся обычно относятся несколько пренебрежительно к запрещению параллельных октав, пока им не объяснена разница между октавами, внезапно появляющимися в реальном четырехголосии (как результат неряшли-

вого голосоведения), и октавными удвоениями одного из реальных голосов (как усиление звучности того или иного голоса); октавные удвоения в этом последнем случае отнюдь не являются результатом ликвидации мелодической самостоятельности других голосов. Следующий пример ясно покажет, как происходят такие октавные обрастания и верхнего голоса и баса:

Шуман. Соната *fis moll* Op.72



Наряду с параллельными октавами существует еще один вид параллелизмов, мало соответствующий классическим нормам голосоведения. Это — параллельные квинты.



Как видно из примера, они образуются от перехода прима и квинты одного аккорда в приму и квинту другого, в частности от сочетания двух трезвучий в одном и том же мелодическом положении квинты.

Запрещение параллельных квинт возникло в XIV в., в эпоху так наз. *Arts nova*, в эпоху контрапунктистов. Проблема параллельных квинт интересовала умы теоретиков на всем дальнейшем протяжении истории и еще в XIX в. она нашла отражение в трудах Амброза, Тапперта, Вайцмана и др. В данный момент нас может в этой проблеме интересовать причина подобного запрещения и практические выводы, которые мы в связи с этим должны сделать.

Не считая возможным в двух-трех словах дать окончательное решение этого, еще в общем как следует не решенного вопроса, мы укажем лишь на следующее. В отношении акустической сливаемости обоих своих звуков чистая квинта стоит на втором (после октавы) месте; кроме того, звучность квинты специфически пустая, ненасыщенная; эта пустота звучности еще больше содействует акустической (и тембровой) сливаемости квинт, что для дифференцированного восприятия каждого из голосов в их мелодической самостоятельности представляется опасным.

Разумеется, мы здесь пока совершенно не касаемся случаев нарочитого применения пустых параллельных квинт, являющихся частью определенного авторского замысла или особенностью его стиля.

Итак, движение параллельными и противоположными квинтами, как нарушающее самостоятельность мелодической линии голосов, в реальном четырехголосии не допускается.

Перейдем теперь к практическим вопросам, связанным с сочетанием трезвучия с сектаккордом. Сначала рассмотрим сочетания трезвучия с сектаккордом (и наоборот) при квартовом расстоянии, т. е. T—D, D—T, T—S, S—T.

Необходимо прежде всего подчеркнуть одно: наиболее целесообразно давать здесь соединение гармоническое (с выдерживанием общего звука на месте), какое в общем преобладает в литературе; в сектаккорде делать удвоение нормальное (т. е. удваивать или приму или квинту); голосоведение плавное.

а) Бетховен. Соната Op.14 №1

80. E-dur

T S T<sub>6</sub>

б) Глинка., „Руслан и Людмила“

A-dur

T T<sub>6</sub> S S<sub>6</sub> T

в) Р.-Корсаков., „Садко“

As-dur

T<sub>6</sub> D T D<sub>6</sub>

г) Глинка., „Руслан“

h-moll

s<sub>6</sub> t<sub>6</sub>

д) Глинка., „Руслан“

E-dur

D<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> D

е)

C dur

T D<sub>6</sub> T S<sub>6</sub> T<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> S D<sub>6</sub> T S T

Несколько более сложны условия голосоведения в таких сочетаниях при секундном расстоянии, т. е.  $S_6 - D$ ,  $S - D_6$ .

В сочетании  $S_6 - D$  в секстакорде опять-таки сохраняется обычное, уже достаточно известное нам удвоение; движение во всех голосах желательно наиболее плавное, как напр.:

Шуман. Народная песня

а)

$d$ -moll

s s D t

Мусоргский. Хованщина

б)

es-moll

$D_6$  t  $s_6$  D  $t_6$  D

В сочетании  $S - D_6$  подчеркнем особое условие голосоведения.

Басовый голос ведется на уменьшенную квинту вниз, а не на увеличенную кварту вверх, т. к. движение голоса на увеличенную кварту, как и вообще на увеличенные интервалы скачком, лишает возможности компенсировать этот ход плавным мелодическим последованием в противоположном направлении, что столь характерно для мелодической линии и оформления. Поэтому все ходы на увеличенные интервалы соответственно заменяются уменьшенными при скачкообразном движении голосов:

Р.-Корсаков „Садко“

а)

$E_s$ -dur

S  $D_6$

Шопен. Прелюдия ор. 28 №20

б)

$t_6$  s  $D_6$  t

Бородин „Князь Игорь“

в)

G-dur

S  $D_6$

Даем несколько схем:

83. C dur

S<sub>3</sub> D и т.д. S D<sub>6</sub> и т.д.

В секстаккордах иногда удваивается и терция; это главным образом обуславливается мелодическим ходом или верхнего голоса или баса на терцию при перемещении одной гармонии.

Мусоргский, „Хованщина“

а)

84. es-moll

t<sub>6</sub> D

Чайковский „Пиковая дама“

б)

a-moll

t<sub>6</sub> D

В более редких случаях такое удвоение делается и независимо от этих мелодических переходов и объясняется условиями голосоведения или специфичностью заданий.

Секстаккорды, как гармонии в общем менее устойчивые, чем трезвучия, применяются главным образом в тех местах, где требуется стимулирование гармонического движения. Поэтому в качестве заключительных аккордов каденций в 4-м и 8-м тактах периода они встречаются как редкие исключения.

Что же касается двухтактных фраз, то таковые завершаются секстаккордом не редко. Определенность заключения на тонике (D—T, S—T) заметно ослабляется, если предшествующий тонике аккорд (D или S) дан в виде секстаккорда, что в итоге дает нам новую форму несовершенной каденции. Такие каденции применяются обычно для заключения фразы или предложения и почти не применяются в качестве заключения периода.

Напомним, что в кадансах с квартсекстаккордом (D<sup>4</sup><sub>6</sub>) доминанта может быть только в основном виде, а отнюдь не в виде секстаккорда.

Соединение трезвучия с секстаккордом той же функции (или наоборот) нужно считать новым приемом перемещения;



им можно пользоваться одновременно с другими известными нам однородными приемами. В этом же разрезе следует подчеркнуть длительные перемещения аккорда ходом баса по звукам трезвучия, в результате чего захватывается не только трезвучие и секстаккорд, но и квартсекстаккорд одной и той же функции. Верхние голоса обычно неподвижны.

Мопарт. „Свадьба Фигаро“

85.

G-dur

T T<sub>6</sub> T T<sub>4</sub> T<sub>5</sub> T S S<sub>6</sub> S S<sub>4</sub> S<sub>6</sub> S

*Задания.*

1) Гармонизовать письменно следующие мелодии и басы:

1.

2.

3.

4.

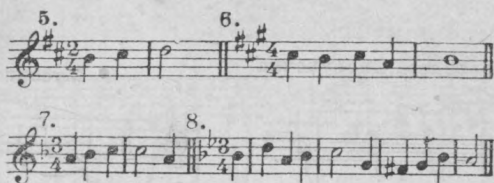
2) Играть на фортепиано следующие последовательности аккордов:

- a) T — D<sub>6</sub> — T; T — S<sub>6</sub> — T; T — S<sub>6</sub> — D.
- b) D — T<sub>6</sub> — D; D — D<sub>6</sub> — T; D<sub>6</sub> — T — S<sub>6</sub> — T.
- c) T — S<sub>6</sub> — D — T; T — S<sub>6</sub> — D<sub>6</sub> — T.

3) Гармонизовать на фортепиано следующие басы и мелодии:

1. 2.

3. 4.



### Тема 10.

Скачки в мелодии и средних голосах при соединении трезвучий с секстаккордами.

При соединении главных трезвучий мы имели возможность делать в сопрано и теноре скачки только терций, ибо все остальные виды скачков (скачки прим и квинт трезвучий) привели бы нас неизбежно к параллелизмам в той или иной форме или же вызвали бы необходимость отклонения от норм обычного удвоения в аккордах, как напр.:



При сочетаниях трезвучий с секстаккордами (и наоборот) все скачки и прим и квинт уже не нарушают правильного (корректного) голосоведения, не требуют исключительных приемов его и применяются довольно часто.

Следовательно, если в мелодии имеется скачок, а гармония на нем меняется, то один из аккордов, оформляющих этот скачок, должен быть обязательно секстаккордом.

Более обычные и легкие скачки образуются при соединении трезвучий с секстаккордами, основные звуки которых отстоят друг от друга на кварту (именно: T—D, T—S, D—T, S—T); значительно реже такие скачки применяются при секундном расстоянии между аккордами (S—D), что будет показано в дальнейшем изложении.

Наличие такого скачка в одном голосе связывается или с гармоническим соединением аккордов или, по крайней мере, с возможно плавным движением в других голосах.

Р-Корсаков, „Снегурочка“

а)

87 C-dur

T S<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> D T<sub>6</sub>

б) Мусоргский, „Хованщина“

6) G-dur

S T<sub>6</sub>

в) Ветховен 9ая Симфония Op.125

в) B-dur

T<sub>6</sub> D<sub>6</sub>

г) Р-Корсаков, „Снегурочка“

г) C-dur

D T<sub>6</sub>

Если при скачке в мелодии три верхних голоса ведутся противоположно басу, возможен одновременно скачок и еще в каком-либо среднем голосе.

Мусоргский, „Хованщина“

а) 83. D-dur

D<sub>6</sub> T

Бородин, „Князь Игорь“

б) es-moll

S t

Новым моментом в голосоведении при скачках оказывается опасность так называемых скрытых квинт и октав. Скрытыми октавами и квинтами называется движение двух голосов в одном направлении к октаве или квинте аккорда:

C-dur

T<sub>6</sub> S T<sub>6</sub> D S<sub>6</sub> D

Такого движения, создающего нежелательное впечатление пустот, мы будем тщательно избегать между крайними голосами (как наиболее отчетливо воспринимаемыми) при скачке в мелодии и с некоторой осторожностью будем применять между басом и средним голосом.

а) нежелательно

89. C-dur

T<sub>6</sub> S S<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> D S<sub>6</sub> D

б) Шуман. Альбом оп. 68 № 4  
хорошо

G-dur

T S<sub>6</sub> D<sub>1,6</sub> D T

Схематически ряд возможных комбинаций в сочетаниях Т—D, Т—S, D—T, S—T можно примерно показать так:

90. C-dur

T D<sub>6</sub> T S<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> S T<sub>6</sub> T<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> S T<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> S D<sub>6</sub> T

### Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие мелодии и басы:

1.

2.

3.

4.

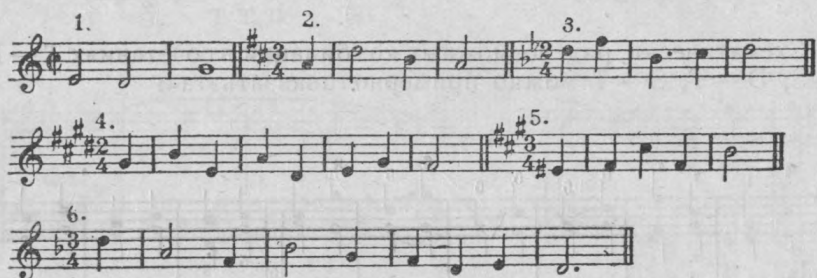
2) Играть на фортепиано следующие аккорды, применяя скачки прим в мелодии:

T—S<sub>6</sub>—D; D—T<sub>6</sub>—S—S<sub>6</sub>—T.  
скачок скачок

3) Играть на фортепиано следующие аккорды, применяя в мелодии скачки квинт:

скачок                      скачок  
 $D - T_6 - S$ ;  $T_6 - S - S_6 - D$ .

4 Гармонизовать на фортепиано следующие отрывки:

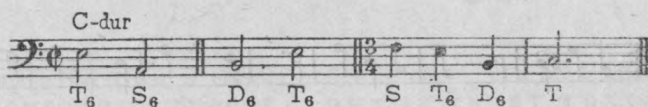


### Тема 11.

Соединение двух секстаккордов.

При наличии в басовом голосе движения от терции одного аккорда к терции другого мы получаем соединение двух секстаккордов квартового ( $S - T$ ,  $T - S$ ,  $T - D$ ,  $D - T$ ) или секундного ( $S - D$ ) расстояния.

а) При квартовом расстоянии двух секстаккордов в басу образуются скачки терций на кварту или квинту.



Если такие скачки в мелодии по законам мелодического «равновесия» вызывают потребность в заполнении их движением в направлении обратном скачку, то для баса это представляется менее существенным, так как движение широкими интервалами более или менее для него характерно. Однако наличие в басу терции, интервала в гармоническом смысле сугубо динамичного, создает в его движении моменты большей аналогии с линией мелодии, и поэтому явления мелодического противовеса могут найти в нем некоторое отражение.

В сочетаниях  $T_6 - S_6$ ,  $T_6 - D_6$ ,  $S_6 - T_6$ ,  $D_6 - T_6$  секстаккорды соединяются гармонически; в целях наибольшей плавности соединения два голоса остаются на месте; при невозможности этого один из голосов идет скачком параллельно или противоположно басу. Даем несколько схем:

91. a moll c-dur

S<sub>6</sub> T<sub>6</sub> S S<sub>6</sub> T<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> D<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> S<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> D<sub>6</sub> T D<sub>6</sub> T<sub>6</sub> S<sub>6</sub> T

Все остальное в этих сочетаниях уже нам известно и в дополнительных комментариях не нуждается.

Обратимся к литературным примерам:

а) Моцарт. Скр. соната № 16

92. As-dur *p*

T D<sub>56</sub> T S<sub>6</sub> T<sub>6</sub>

б) Моцарт. Скр. сон.

E-dur

T<sub>6</sub> D<sub>6</sub> T D<sub>1,6</sub> D

в) Гендель., „Иуда Маккавей“, № 26

d-moll

D t D t t<sub>6</sub> s<sub>6</sub> s D D t

Иногда встречается последовательность трех секстаккордов:

93. Чайковский., „Пиковая дама“

E<sub>9</sub>-dur

T D<sub>6</sub> S<sub>6</sub> T<sub>6</sub>

б) При соединении двух смежных по высоте сектаккордов (т. е.  $S_6 - D_6$ ) основные нормы голосоведения следующие:

1) Во избежание параллелизмов в  $S_6$  и  $D_6$  делаются разные удвоения.

2)  $S_6$  лучше всего давать в мелодическом положении примы, что обеспечивает и плавное и правильное голосоведение (мелодическое положение квинты при плавном голосоведении неизбежно приводит к параллелизмам).

3) Три голоса двигаются параллельными сектаккордами, четвертый голос дает удвоения:

а)

94. C-dur

$S_6 D_6$        $S_6 D_6 T T_6 D$

б) Вах. Стрип. Концерт № 2

H-dur

$S_6 D_6 T$        $D$

Применение скачков в мелодии или средних голосах возможно и при данных сочетаниях, что создает большую свободу в использовании субдоминантового сектаккорда: мелодическое положение и примы и квинты в нем оказывается одинаково удобным.

95. C-dur

$S_6 D_6$        $S_6 D_6$        $S_6 D_6$

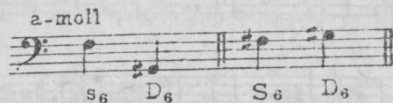
В миноре аналогичные сочетания (т. е.  $S_6 - D_6$ ) создают ход в басу на увеличенную секунду, считаемый долгое время для вокалистов интонационно неудобным:

a-môll

$S_6$        $D_6$

Избегали его или соответственной заменой уменьшенной септимой или повышением терции в субдоминан-

товом секстаккорде (это приводит к мелодическому минору):

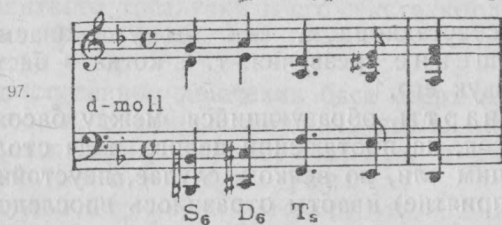


Поскольку во всем остальном эти сочетания в миноре схожи с мажором, мы этим и ограничиваемся, приводя лишь соответствующий образец:



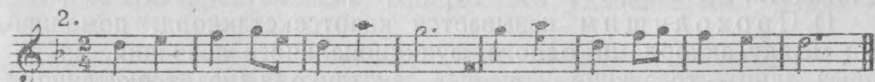
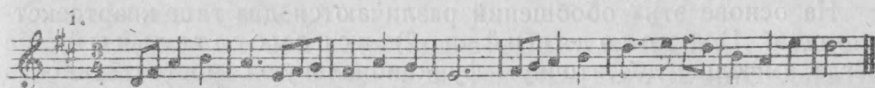
В использовании секстаккордов необходимо подчеркнуть одну довольно характерную особенность, а именно: очень часты случаи изменения четырехголосного склада на трехголосный (6-аккорды излагаются трехголосно) или же уничтожения реального четырехголосия различными октавными удвоениями. При соединении секстаккордов квартového расстояния чаще октавные удвоения даются в верхних голосах, при секундном расстоянии — в басу или в верхних голосах.

Шуман. Норвежская песня



Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие мелодии и басы:





3.

4.

2) Гармонизовать на фортепиано следующие басы:

3) Играть следующие сочетания аккордов:

$T - S_6 - D_6 - T$ ;  $T_6 - S_6 - D - T$ ;  $T - D_6 - T_6$ ;  $T - T_6 - D_6 - T$ .

### Тема 12.

Проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды.

Квартсекстаккордом, как мы уже знаем, называется второе обращение трезвучия, т. е. когда в басу помещается квинтовый звук его.

Интервал кварты, образующийся между басом и одним из остальных голосов, на протяжении целого ряда столетий считался диссонирующим или, во всяком случае, неустойчивым. Такое понимание (восприятие) кварты отразилось впоследствии на применении квартсекстаккордов, ограничив их использование строго определенными условиями. Не учитывая всех возможных деталей, мы даем следующие два практические обобщения:

1) квартсекстаккорд появляется при секундном движении баса по ступеням вверх или вниз;

2) он берется на выдержанном басу.

На основе этих обобщений различаются два типа квартсекстаккордов: 1) проходящий и 2) вспомогательный, не всегда имеющие достаточную функциональную самостоятельность и четкость.

1) Проходящим называется квартсекстаккорд, помещенный между аккордами одного функционального значения, из которых один — трезвучие, другой — секстаккорд (квартсекстаккорд образуется на проходящем звуке в басу).

Примеры:

Бетховен Соната Op 14. № 1

a)

98 E-dur *cresc.* *sf*

$t_6$   $D_4$  T

Шуберт Impromptu Op. 90. № 4

б)

as-moll *f* *p* *pp*

s —  $t_6$   $s_6$   $D_{1/2}$  — D — T

В примере 98а доминантовый квартсектаккорд помещен между тоническим сектаккордом и трезвучием при поступенном движении баса вниз, от терции к приме трезвучия (соль# — фа# — ми).

В примере 98б квартсектаккорд тоники оказался в окружении субдоминантного трезвучия и его сектаккорда при поступенном движении баса вверх, от примы к терции трезвучия (реb — миb — фаb).

При таком поступенном движении баса вверх или вниз один из остальных голосов, преимущественно сопрано (как это имеет место в приведенных примерах), движется в обратном к басу направлении по тем же звукам.

Следовательно, в случаях движения мелодии от тонической примы к тонической терции или обратно — от тонической терции к приме, а также от субдоминантовой примы к субдоминантовой терции (или обратно) естественнее всего при гармонизации данного голоса использовать проходящий квартсектаккорд. Бас в этих случаях движется в направлении, обратном мелодии, по тем же звукам.

При четырехголосном сложении в квартсектаккордах удваивается почти всегда квинта, т. е. басовый звук квартсектаккорда; в наших практических работах это удвоение мы примем в качестве обязательного.

Проходящий квартсектаккорд берется преимущественно на слабой доле такта с обязательным сохранением общего звука на месте.

2) Вспомогательным называется квартсекстаккорд, который берется между повторениями одного и того же основного трезвучия; бас здесь выдерживается, т. е. остается на месте.<sup>1</sup>

Глинка, „Руслан и Людмила“

99. B-dur

T S<sub>4/5</sub> T S<sub>4/5</sub>

Вспомогательным такой квартсекстаккорд называется потому, что в простейших случаях его применения два голоса смещаются на ступень в одну сторону (в нашем примере тенор и альт—на ступень вверх) и возвращаются обратно, образуя вспомогательные, т. е. соседние, прилегающие звуки.

Однако этот же прием встречается при несколько более свободном голосоведении в трех верхних голосах (скачки, перемещения), с непрерывным сохранением баса на месте.

Чайковский „Снегурочка“ хор птиц.

100. F-dur

T S<sub>4/6</sub> T

Вспомогательный квартсекстаккорд применяется исключительно на слабой доле такта; считаем уместным подчеркнуть, что бас, выдерживаемый при вспомогательном квартсекстаккорде, должен начаться обязательно с сильной доли такта.

При четырехголосном сложении во вспомогательных квартсекстаккордах, так же как и в проходящих, удваивается квинта трезвучия, т. е. басовый звук квартсекстаккорда.

Кварта, будучи связана с ощущением неустойчивости, ограничила, как мы знаем, применение квартсекстаккордов, допуская их появление преимущественно на слабых долях такта. Это обстоятельство привело вообще к некоторому ослаблению их функциональной самостоятельности и определенности. Наиболее ярко данное ослабление сказывается в случаях помещения этих аккордов на короткой ритмической доле и в особенности при быстром темпе, где они воспринимаются не как самостоятельные аккорды, а скорее как следствие мелодического развития.

<sup>1</sup> Такой неподвижный бас является небольшим органым пунктом, т. е. более или менее продолжительно выдержанным на одной высоте звуком. Подробно о нем см. во II ч. курса.

## Задания.

1) Гармонизовать письменно данные басы и мелодии:

1.

2.

3.

4.

5.

6.

2) Играть на фортепиано проходящие  $^4_6$ -аккорды между  $T$  и  $T_6$  и между  $S$  и  $S_6$ , а также вспомогательные  $^4_6$  между тоническими трезвучиями ( $T$ ,  $S^4_6$ ,  $T$ ) и трезвучиями доминанты ( $D$ ,  $T^4_6$ ,  $D$ ).

3) Гармонизовать на фортепиано следующие басы и мелодии:

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

## ПОБОЧНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ

## Тема 13.

Обогащение гармонического развития новыми звучаниями. Полная функциональная система диатонического мажора. Логика последований главных и побочных трезвучий в классической музыке.

Необходимая постепенность в изучении гармонического материала заставила нас временно изолировать главные трезвучия от других аккордов лада и использовать в практических работах исключительно эти аккорды в наиболее употребительных комбинациях. Теперь нам предстоит приступить к изучению остальных трезвучий лада в отношении логики их последования, а также ряда технических деталей в удвоениях, способах соединения и степени употребительности тех или иных видов.

На терцию выше и на терцию ниже каждого из главных трезвучий расположены так называемые побочные трезвучия, состоящие в тесном функциональном родстве с ним, обусловленном наличием двух общих звуков:

Так образуются три функциональные группы, из которых каждая имеет в центре одно из главных трезвучий. По функции главного трезвучия получает название и вся группа. Заметим, что как в субдоминантовой, так и в доминантовой группе имеется по одному трезвучию, вошедшему в группу тоники. Это обстоятельство создает связь между группами, позволяющую объединить три только-что приведенные частные схемы в одну общую, которая содержит в себе полную функциональную систему натурального мажора.

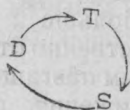
Примечание. Принятые в настоящем пособии обозначения побочных трезвучий складываются из буквы (Т, S или D) и цифры, указывающей ступень

звукоряда, от которой данный аккорд строится по терциям. Что касается двойных букв, то в тексте они ставятся рядом (T/S, T/D и т. п.), а в нотных примерах награвированы одна на другой, как видно из примера № 102.

Во всех этих схемах звуки, входящие в тоническое трезвучие, обозначены черными нотами, а остальные — белыми, для того чтобы подчеркнуть, что по мере удаления вправо (вверх) и влево (вниз) от тоники постепенно утрачивается звуковая связь с нею, а следовательно, происходит возрастание неустойчивости, достигающей максимальной силы в крайних трезвучиях схемы  $S_{II}$  и  $D_{VII}$ ). В этих трезвучиях связь с тоникой в смысле наличия общих звуков вовсе отсутствует.

Использование побочных трезвучий обогащает гармоническое развитие различными градациями состояния неустойчивости, позволяющими избегать появления тоники, замыкающей движение, более разнообразными приемами и на более длительном протяжении, чем это допускало применение одних главных трезвучий. Движущая сила неустойчивости может быть использована более полно и разносторонне, не мало способствуя повышению общей динамики произведения.

Основной классический тип логики гармонического движения, выражающийся формулой



охватывает все важнейшие комбинации, содержащие в себе не только главные трезвучия, но и побочные. Так, любая функция этой формулы может быть представлена одним из побочных аккордов соответствующей группы, который в этом случае как бы заменяет свое главное трезвучие, напр.:

Вебер., „Фрейшютц“ д. III

102.

или появляется рядом с ним (обычно после него), причем в таких случаях вводится главным образом то побоч-

ное трезвучие, которое лежит на терцию ниже своего главного:

Вагнер, „Парсифаль“

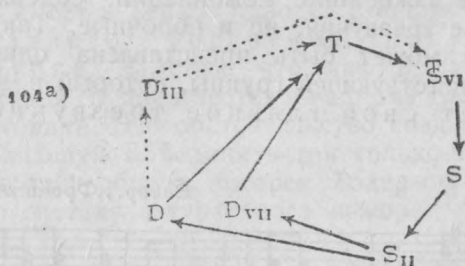
104

As-dur

T T<sub>VI</sub> S S S<sub>II</sub> D<sub>3/4</sub> T

Разумеется, трезвучия D/T<sub>III</sub> и T/S<sub>VI</sub> могут лишь до известной степени служить заменой тоники, вследствие некоторой доминантовой окраски первого из них и субдоминантовой окраски второго, сообщающей им неустойчивый характер. При этом трезвучие D/T<sub>III</sub> появляется чаще всего в таком окружении, что доминантовый элемент (прима и терция D и в особенности последняя как вводный тон) превалирует над тоническим элементом (см. выше пример 103). В обозначении данного трезвучия D/T<sub>III</sub> это свойство отражено помещением буквы D раньше T. Условия же применения трезвучия T/S<sub>VI</sub> заставляют относить его больше к тонической группе, чем к субдоминантовой, что соответственно отмечено в его обозначении T/S<sub>VI</sub>.

В заключение приводим обогащенную побочными трезвучиями общую схему ладового движения, резюмирующую отдельные замечания этой темы:



Само собою разумеется, что данная схема определяет общее направление функционального движения, отнюдь не обязывая к применению всех этих аккордов подряд. Напротив, в большинстве случаев один или несколько аккордов, входящих в схему, отсутствуют (напр. T/S<sub>VI</sub>, S или S<sub>II</sub> или вся субдоминантовая группа и т. п.).

Не будем обременять изложение дополнительными примечаниями, в которых нуждается наша схема, так как нам предстоит

изучение каждого из побочных трезвучий в отдельности и в свое время будут описаны все сколько-нибудь существенные детали.

*Задание.*

Отыскивать в разных тональностях мажора аккорды каждой из трех функциональных групп.

**Тема 14.**

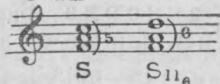
Секстаккорд и трезвучие  $S_{II}$  в мажоре.

Из всех так наз. побочных гармоний наибольшее распространение в творческой практике получил аккорд  $S_{II}$  мажорного лада, что вполне объяснимо с функциональной точки зрения.

Дело в том, что из четырех побочных аккордов два — в той или иной мере функционально двойственны ( $T/S_{VI}$  и  $D/T_{III}$ ): замещая в основном какую-либо одну функцию, они, благодаря наличию общих звуков в аккордах, частично заменяют и другую функцию.  $S_{II}$  целиком и полностью субдоминантовая функция без всякой функциональной двойственности, что и дает ей основание на большее распространение по сравнению с остальными побочными созвучиями.

Как заместитель  $S$ ,  $S_{II}$  понятнее всего в виде секстаккорда, в какой форме аккорд этот и получил наибольшее применение к классической музыке; басовый звук  $S_{IIb}$  является прямой  $S$ , почему  $S_{IIb}$  нередко называют «субдоминантой с секстой».

C-dur

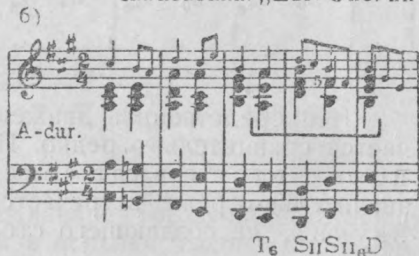
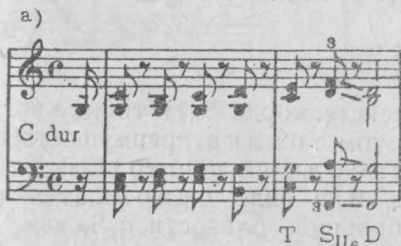


С этим связана и характерная особенность удвоения в этом секстаккорде: в первую очередь в нем удваивается терция, т. е. прима  $S$ , реже прима  $S_{II}$  и еще реже квинта. Последнее удвоение чаще берется после другого удвоения, в результате перемещения  $S_{IIb}$ .

Бетховен Соната № 10

Чайковский „Евг. Онегин“

105.





Согласно общей логике аккордового движения  $S_{II}$  и  $S_{II6}$  в качестве заместителей  $S$  следуют или после  $S$  или вместо нее. Дальнейшее их движение приводит или непосредственно к  $D$  или же к  $D_{I4_6} - D$ . Характерно, что  $S_{II6}$  с удвоенной терцией соединяется с основной  $D$  чаще мелодически, а не гармонически, несмотря на наличие между ними общего звука.

106. a)

C dur

$S_{II6}$  D

b) Моцарт. Скр. Соната № 16

Es-dur

$S_{II6}$  D

Приведенные примеры показывают, что мелодическое соединение  $S_{II6} - D$  достигается противоположным движением баса и трех верхних голосов и, несомненно, копирует приемы голосоведения при соединении  $S - D$ . При других удвоениях соединение  $S_{II6}$  с  $D$  может быть и гармоническим. В тех случаях, когда  $S_{II6}$  переходит в  $D_{I4_6}$ , соединение только мелодическое. Необходимо следить здесь за возможностью образования параллельных квинт (особенно если  $S_{II6}$  в мелодическом положении квинты); они избегаются: или изменением расположения и мелодического положения аккорда  $S_{II6}$ , или применением иного в нем удвоения, или же скачком того или иного голоса.

107. a) хорошо

C-dur

$S_{II6}$   $D_{I4_6}$   $S_{II6}$   $D_{I4_6}$   $S_{II6}$   $D_{I4_6}$   $S_{II}$   $D_{I4_6}$

б) Бетховен. Соната Op. 2 № 2

D-dur

$T_6$   $S_{II6}$   $D_{I4_6}$  D T

Непосредственное движение сектаккорда  $S_{II6}$  в тонику встречается сравнительно редко. При этом тоника преимущественно появляется в виде сектаккорда (см. пример 112a). Также значительно реже встречается  $S_{II}$  и в виде основного трезвучия, не создающего столь большой близости с  $S$ , как  $S_{II6}$ .

Когда S<sub>II</sub> следует после S (реже наоборот), мы имеем новые условия соединения этих аккордов, новые приемы голосоведения. Находясь на расстоянии терции друг от друга, эти аккорды имеют два общих звука:



Следовательно, простейшим способом их сочетания оказывается гармоническое соединение с сохранением обоих общих звуков на месте.



Моцарт. Волшебная флейта

108. F-dur

T S S<sub>II</sub> D<sub>1 4/8</sub> D T

Другой способ — мелодическое соединение — осуществляется в соответствии с общими принципами мелодического соединения основных трезвучий. Бас идет на меньший из двух возможных интервалов, т. е. на терцию (а не на сексту), остальные голоса идут противоположно басу; при этом два из них делают скачок на кварту.

109. a) C-dur

S S<sub>II</sub> S<sub>II</sub> S S S<sub>II</sub>

б) Моцарт. Волшебная флейта

Es-dur

T<sub>6</sub> T S S<sub>II</sub> D<sub>1 6/8</sub> D

Кроме этого встречается соединение трезвучий, отстоящих друг от друга на терцию, с ходом в верхнем голосе или теноре

терцевого звука одного трезвучия в терцевый звук другого. Расположение в этом случае меняется обязательно, как и при квартовом расстоянии (см. тему 6), напр.:

а)

110. C-dur

S S<sub>II</sub> S<sub>II</sub> S S S<sub>II</sub> S<sub>II</sub> S<sub>II</sub>

б) Мусоргский, „Хованщина“ II д.

G-dur

S S<sub>II</sub> S S<sub>II</sub>

Соединение трезвучия S<sub>II</sub> с основным трезвучием D большей частью мелодическое (как в соединениях S—D и S<sub>II</sub>—D)

Р. Кюсаков, „Снегурочка“

111. C-dur

S<sub>II</sub> D

хотя возможность гармонического соединения отнюдь не исключена.

Роль S<sub>II</sub> и главным образом S<sub>II</sub>6 в кадансовых построениях (особенно заключительных) велика; она, пожалуй, больше, чем соответствующая роль S; это, повидимому, находит объяснение в отсутствии у T общих звуков с S<sub>II</sub>, что делает конечное появление T после S<sub>II</sub> или S<sub>II</sub>6 более свежим, чем после S.

Соединения T—S<sub>II</sub> во многих положениях звучат несколько жестко, почему и находят сравнительно редкое применение. Более часто перед S<sub>II</sub> оказывается в таких случаях T<sub>6</sub>, S, S<sub>6</sub> или же T/S<sub>VI</sub> (см. ниже тему 15).

Иногда S<sub>II</sub> переходит не в D, а в T<sub>6</sub>, от нее же к D или к иному виду той же функциональной гармонии, при плавном движении голосов и при удвоении в T<sub>6</sub> терции; даем примеры из литературы:

а) Чайковский, „Чародейка“

112. B-dur

T<sub>6</sub> S<sub>II</sub> T<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> D

б) Мусоргский, „Хованщина“

E<sub>b</sub>-dur

D T<sub>6</sub> S<sub>II</sub> T<sub>6</sub> S<sub>II</sub>6

Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие мелодии и басы:

1.

2.

В.

4.

2) Играть на фортепиано следующие соединения:

$T-S-S_{II6}-D$ ;  $T-S_6-S_{II6}-D-T$ ;  $T-T_6-S_{II}-D_{I^4_6}-D-T$ ;  
 $D-T_6-S_{II}-T_6-D$ ;  $S-S_{II6}-T$ ;  $T-S_6-S-S_{II6}-S-D$ ;  $S-S_{II}-S_{II6}-D_{I^4_6}-D-T$ .

Тема 15.

Трезвучие T/Svi.

После трезвучия  $S_{II}$  и его сектаккорда из побочных созвучий наиболее распространено трезвучие T/Svi.

Как нам известно, оно имеет двойственную функцию T и S (см. тему 13). В подавляющем большинстве случаев оно появляется в таком окружении, что истолкование его как заместителя тоники представляется наиболее убедительным. В самом деле, оно встречается главным образом после D (т. е. как бы вместо тоники) или непосредственно после самой тоники.

а)

Гендель „Ринальдо“

113.

G-dur

S D Svi T

б)

Es-dur

T -  $\mathbb{T}_{VI} S_{II_6} D$

За ним обыкновенно следует очередная по тональному кругу функция—S (трезвучия S, S<sub>II</sub> или их секстаккорды) или же тонический секстаккорд (прим. 113а).

В основное тоническое трезвучие T/S<sub>VI</sub> ведется почти исключительно в тех случаях, когда оно ему предшествовало, напр.:

Р. Кюсаков. „Сказка о паре Салтане“

114.

C-dur *f*

T T  $\mathbb{T}_{VI}$  T

В соединении аккорда T/S<sub>VI</sub> с окружающими его созвучиями никаких новых особенностей мы не встретим. Некоторым исключением является связывание трезвучий D с T/S<sub>VI</sub>, когда D взята в мелодическом положении терции, т. е. когда в сопрано находится вводный тон. В этом случае он ведется вверх (в тонику), остальные два голоса идут в соответствии с общим принципом мелодического соединения противоположно басу—вниз. Такое голосоведение создает удвоение терции в трезвучии T/S<sub>VI</sub> (см. вышеприведенный пример № 113а).

Этот способ соединения возможен (но не обязателен) и в тех случаях, когда доминантовое трезвучие расположено так, что вводный тон находится в одном из средних голосов, напр.:

115.

C-dur

D  $\mathbb{T}_{VI}$  D  $\mathbb{T}_{VI}$  D  $\mathbb{T}_{VI}$  D  $\mathbb{T}_{VI}$

В соответствии с общими принципами функциональной логики трезвучие  $T/S_{VI}$  может перейти в доминанту ( $D$ ,  $D_6$  или  $D_{1\frac{4}{6}}$ ). В этих случаях последующая доминанта подчеркивает наличие в  $T/S_{VI}$  субдоминантовой окраски, напр.:

Гуно., „Фауст“. Интродукция.

116. F-dur

T     $S_{VI}$      $D_{1\frac{4}{6}}$   $D_7$     T

Detailed description: This musical example shows a sequence of chords in F major. It starts with a tonic triad (T), moves to a subdominant six chord ( $S_{VI}$ ), then to a dominant seventh chord ( $D_7$ ), and finally returns to the tonic triad (T). The chords are marked with piano (pp) dynamics. The notation includes treble and bass staves with chord symbols written below.

Примечания. 1) В случаях удвоения в  $T/S_{VI}$  терции соединение его с  $D_{1\frac{4}{6}}$  гармоническое; при удвоении же основного звука — мелодическое.

2) Секстаккорд  $T/S_{VI}$  в литературе встречается очень редко; он применяется главным образом после тонического трезвучия, перед  $S_{II}$  или же после  $T/S_{VI}$ .

117. C-dur

T     $S_{VI_6}$   $S_{II}$      $S_{II}$   $S_{VI_6}$  T    T  $T/S_{VI}$   $T/S_{VI_6}$   $S_{II}$

Detailed description: This musical example shows a sequence of chords in C major. The sequence is: Tonic triad (T), Sextad chord ( $S_{VI_6}$ ), Supertonic dyad ( $S_{II}$ ), Supertonic dyad ( $S_{II}$ ), Sextad chord ( $S_{VI_6}$ ), Tonic triad (T), Tonic triad (T), Sextad chord ( $T/S_{VI}$ ), Sextad chord ( $T/S_{VI_6}$ ), and Supertonic dyad ( $S_{II}$ ). The notation includes treble and bass staves with chord symbols written below.

Квартсекстаккорд  $T/S_{VI}$  возможен в качестве проходящего аккорда между трезвучием и секстаккордом  $S_{II}$ , напр.:

Р.-Корсаков. „Сказка о царе Салтане“

118. C-dur

$S_{II}$   $S_{VI_6}$   $S_{II_6}$

Detailed description: This musical example shows a sequence of chords in C major. The sequence is: Supertonic dyad ( $S_{II}$ ), Sextad chord ( $S_{VI_6}$ ), and Sextad chord ( $S_{II_6}$ ). The notation includes treble and bass staves with chord symbols written below.



напряжение, требующее разрешения вводного тона в тонику, а не хода его на ступень вниз, как это имеет место в данном мелодическом обороте.

В соответствии с общими нормами функциональной логики трезвучию D/T<sub>III</sub> всегда предшествует тоническая гармония, т. е. T или T/S<sub>VI</sub>, за ним следует основное субдоминантовое трезвучие, напр.:

Бородин, „Кн Игорь“ д. IV (для простоты выписан

a) только хор.)

119. G-dur

T - T<sub>III</sub> - S D - T<sub>VI</sub>

б) Моцарт. Свадьба Фигаро № 10

Ee-dur

T<sub>VI</sub> T<sub>III</sub> S T

в) Мусоргский. Хованщина д. III сп. 3

E-dur.

T T<sub>III</sub> S T<sub>6</sub> S<sub>II</sub> T<sub>6</sub> D<sub>7</sub> T<sub>VI</sub>

Встречается и другая гармонизация нисходящего мелодического хода от тоники через вводный тон, напр.:

а) Чайковский IV Симфония Скерцо.

120. F-dur.

T T<sub>III</sub> T<sub>VI</sub> T

б) Бородин. Кн. Игорь д. IV

D-dur.

T D T<sub>VI</sub> T



Отмечаем специфический характер звучности двух последних примеров (оба—русских композиторов). Он объясняется тем, что D и T/S<sub>VI</sub> соединены при наличии нисходящего шага от вводного тона в верхнем голосе, что, как мы знаем, противоречит классическим нормам (см. тему 15) и должно быть сочтено за один из характерных приемов русской школы.

В произведениях русской школы аккорд D/T<sub>III</sub> изредка как бы заменяет и саму тонику, будучи помещен между доминантой и субдоминантовой гармонией. Так, в следующем примере, варьируя гармонизацию повторяющегося мелодического оборота, автор заменяет T<sub>6</sub> трезвучием D/T<sub>III</sub>, разнящимся от T всего лишь одним звуком:

Р.-Корсаков., „Золотой петушок“ д. II

121. G-dur

S<sub>6</sub> — S<sub>II6</sub> T<sub>6</sub> S<sub>II</sub> T D S<sub>VI</sub> D F<sub>III</sub> S<sub>II</sub> T<sub>6</sub>

В следующем примере трезвучие D/T<sub>III</sub>, будучи введено после 1-тоники, служит как бы ее продолжением — до такой степени мал контраст между этими аккордами:

Мусоргский., „Хованщина“

122. G-dur

T D<sub>6</sub> T S<sub>6</sub> T D S<sub>VI</sub> D S<sub>VI</sub> D T F<sub>III</sub> T

Иногда же трезвучие D/T<sub>III</sub>, появляясь в роли доминанты—после D или как бы вместо нее,—ведется в тонику гармонии, чаще всего в D/T<sub>VI</sub> (см. пример 103), изредка в тонику.

Р.-Корсаков., „Снегурочка“

123. G-dur

T F<sub>III</sub> T F<sub>III</sub> T

В заключение приводим интересный пример того же  $\bar{I}$  порядка, где аккорд  $D_{III}$  применен в роли кадансовой доминанты, с ярким скачком<sup>1</sup> в верхнем голосе:

Р. Штраус. Жизнь героя

124. Es-dur

Evi    FIII    T

Секстаккорд трезвучия  $D_{III}$  применяется исключительно в качестве доминантовой гармонии, почему в обозначении его мы даем одну букву ( $D_{III6}$ ) в отличие от основного трезвучия, за которым признается функциональная двойственность.

В этом аккорде ( $D_{III6}$ ) обычно удваивается басовый звук, т. е. терция, что, вместе с условиями применения, заставляет трактовать его как доминанту с нормальным удвоением (примы), в которой квинта заменена секстой<sup>2</sup> («доминанта с секстой»), т. е.

вместо

Эта замена — явление мелодического порядка, и поэтому секста помещается главным образом в верхнем голосе.

В историческом процессе освоения аккорд  $D_{III6}$  прошел следующие стадии, описание которых дает понятие об основных случаях его применения.

1) Секста в качестве задержания переходит в квинту доминанты. Такой способ применения  $D_{III6}$  весьма близко напоминает разрешение кадансового  $^4_6$ -аккорда в доминанту, где кроме такого же хода сексты в квинту имеется движение кварты в терцию (в рассматриваемом аккорде не задержанной):

$D_{I6}$  D     $D_{III6}$  D

<sup>1</sup> В значительной мере преодолевающим некоторую вялость оборота вообще.

<sup>2</sup> Сравнить с  $S_{II6}$ , см. тему 14.

Этот способ применения  $D_{III6}^7$  встречается как в середине построений, так и в кадансах, где  $D_{III6}$  заменяет более обычный квартсекстаккорд.

125. a) б) Шопен. Скерцо  $b\text{-}moll$

A-dur

$S_{II6}, D_{III6}, D$

T S S  $D_{III6}, D_7, T$

2) Квинта доминанты переходит в сексту перед разрешением в тоническую гармонию. Секста аккорда  $D_{III6}$ , будучи терцией тоники, является предъемом<sup>1</sup> к тонической гармонии.

126. Шопен. Ноктюрн  $g\text{-}moll$

F-dur

$D_{III6}, \Phi, S_{II}, D_{III}, D_6, D_{III6}, \Phi_{VI}$

3) Аккорд  $D_{III6}$  заменяет доминанту и будучи введен после субдоминантовой или тонической гармонии, без разрешения сексты в квинту непосредственно переходит в тоническую функцию (T или T/S<sub>VI</sub>), напр.:

127. а) Скрябин. Концерт для ф-п. II ч.

F#-dur

$S_{II6}, D_{III6}, T$

<sup>1</sup> Предъемом называется появление на фоне данного аккорда одного звука (иногда нескольких) из следующего аккорда (см. дальше пример № 130б).

6)

C dur

$S_{II_6}$   $D_{III_6}$   $F_{VI_7}$   $S_{III_3,4}$   $S_{II_7}$

в)

G-dur

T T<sub>6</sub> S T<sub>6</sub> D<sub>III\_6</sub> F<sub>VI</sub> D T

## Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие мелодии:

1.

2.

3.

4.

2) Играть на фортепиано последования: T—D/T<sub>III</sub>—S—T<sub>6</sub>; T/S<sub>VI</sub>—D/T<sub>III</sub>—S—D—T<sub>6</sub> и т. д.; играть каденции: T—S<sub>(6)</sub>—D<sub>III\_3</sub>—D—T; T—S<sub>II\_6</sub>—D<sub>III\_6</sub>—T; T—S<sub>II\_6</sub>—S<sub>II</sub>—D<sub>III\_6</sub>—T; T—S—S<sub>II</sub>—D—D<sub>III\_6</sub>—T.

3) Гармонизовать на фортепиано следующие фразы:

1.

2.

3.

4.

5.

## Тема 17.

### Секстаккорд уменьшенного трезвучия $D_{VII}$ .

Основной вид уменьшенного трезвучия  $D_{VII}$  в литературе почти не встречается — за исключением трехголосного склада; в наших практических работах мы будем применять лишь его секстаккорд.<sup>1</sup>

В нем удваивается преимущественно басовый звук (т. е. терция трезвучия) или же квинта; последнее удвоение чаще применяется тогда, когда  $D_{VII_6}$  берется в мелодическом положении квинты.

128.

$D_{VII_6}$   $D_{VII_6}$   $D_{VII_6}$   $D_{VII_6}$

Обыкновенные случаи применения  $D_{VII_6}$  обуславливаются мелодическими оборотами, а именно:

1)  $D_{VII_6}$  применяется в качестве проходящего между тоникой и ее секстаккордом (или наоборот) примерно в тех же условиях, что и проходящий доминантовый квартсекстаккорд.

а)

Гендель, „Сусанна“

Гендель, „Самсон“

129.

$T_6 D_{VII_6} T$

$T S_{II_6} T_6 D_{VII_6} T D$

2) Если какой-нибудь из 3-х верхних голосов (чаще всего сопрано) должен пойти от терции субдоминантового трезвучия через вводный тон к тонике, то применение доминантового трезвучия в большинстве случаев невозможно вследствие нарушения принципов соединения субдоминанты с доминантою; в этом мелодическом обороте доминантовое трезвучие удобнее заменить  $D_{VII_6}$ .

<sup>1</sup>  $D_{VII_6}$  по звучности весьма близко напоминает второе обращение доминантсептаккорда вследствие заключенного в нем тритона (ув. 4 или ум. 5), придающего ему в некоторой мере диссонирующий характер.

Гендель „Самсон“

а)

130. F-dur

T B D VII<sub>6</sub> T

Гендель „Самсон“

б)

D-dur

D T<sub>6</sub> S D VII<sub>6</sub> T D T

Примечание. При соединении T с D VII<sub>6</sub> в некоторых положениях образуются параллельные квинты, из которых первая—чистая, а вторая—уменьшенная; эта последовательность как в данном случае, так и во всех других вполне допустима.

131. C-dur

5 ч. 5 ум.

T D VII<sub>6</sub> T D VII<sub>6</sub> T D VII<sub>6</sub>

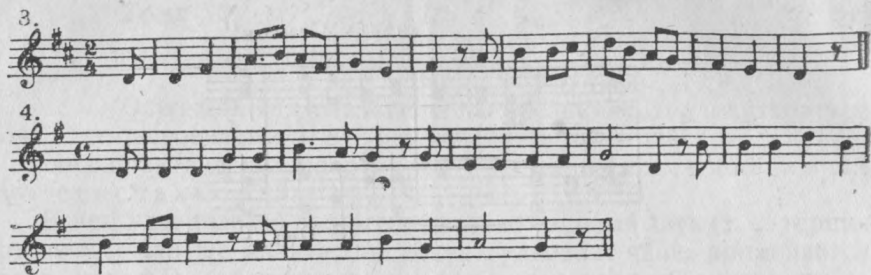
Точно так же и обратное движение от уменьшенной квинты к чистой мы будем считать допустимым, но лишь в двух средних голосах.

### Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие басы и мелодии:

1.

2.



2) Гармонизовать на фортепиано следующие фразы:



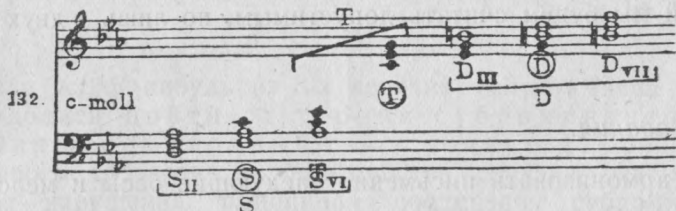
3) Играть на фортепиано в мажорных тональностях следующие последования:

$T-S-D_{VII6}-T$ ;  $T-D_{VII6}-T_6-D-T$ ;  $T_6-D_{VII6}-T-S_6-D$ ;  $T_6-S-D_{VII6}-T_6$ .

### Тема 18.

Побочные трезвучия-гармонического минора; его полная функциональная система.

Внедрение в минор мажорной  $D$ —этого характерного созвучия мажора—создает гармонический минор и приводит к почти полному соответствию функциональных отношений минора с мажором.



Возникновение вводного тона отразилось на строении побочных трезвучий доминантовой группы, в которой мы находим уменьшенное трезвучие  $D_{VII}$  и увеличенное  $D_{III}$ .

В области функциональной логики гармонический минор соответственно копирует приемы,

свойственные мажору, и потому мы даем здесь лишь необходимые технические детали применения отдельных его аккордов.

1) Секстаккорд уменьшенного трезвучия  $S_{II}$  применяется на тех же основаниях, что и соответствующий ему аккорд мажора (см. тему 14).

Гендель „Самсон“

133. e-moll

$S_{II_6}$  D T

Основное трезвучие  $S_{II}$  как акустически мало устойчивое в литературе почти не встречается; оно лишь иногда имеет место после своего же собственного секстаккорда, как напр.:

Моцарт Волшебная флейта

134. g-moll

$S_{II_6}$   $S_{II}$   $S_{II_6}$   $D_{I_4_6}$  D

2) В применении трезвучия  $T/S_{VI}$  минор не дает ничего нового, кроме обязательности удвоения в нем терции, когда оно идет за доминантовым трезвучием, независимо от мелодического положения последнего.

Визе „Кармен“ Трио из 3-го акта

135. a-moll

D  $S_{VI}$

Такое удвоение (терции) вызывается необходимостью избежать хода вводного тона на увеличенную секунду вниз в одном из трех верхних голосов.



Прием удвоения терции нам уже известен из описания применения трезвучия  $T/S_{VI}$  в мажоре (тема 15), где оно обязательно лишь в случае помещения вводного тона в сопрано.

Если за трезвучием  $T/S_{VI}$  следует  $D$  в основном виде, то в  $T/S_{VI}$  тоже нужно удвоить терцию:

136. a - moll

$S_{VI}$  D

В связи с неизбежным ходом баса на увеличенную секунду вниз трезвучие  $T/S_{VI}$  не рекомендуется давать после доминантового секстаккорда:

137. a - moll

$D_4$   $S_{VI}$

3) Секстаккорд уменьшенного трезвучия  $D_{VII}$  применяется на тех же основаниях, что и в мажоре.

Единственно новая деталь — введение в предшествующую этому аккорду субдоминанту большой терции вместо обычной малой (мелодический минор), если от нее голос должен идти через вводный тон (который обычно гармонируется секстаккордом  $D_{VIIb}$ ) к тонике, напр.:

Бах. Хорал № 102 изд Брейткопф и Гертель

138. a - moll

S мел  $D_{VIIb}$  T

Введение мелодической (мажорной) субдоминанты вызывается традиционной необходимостью избежать хода на увеличенную секунду между субдоминантовой терцией ( $VI$  ст. гаммы) и вводным тоном.

4) Характер звучания увеличенного трезвучия  $D_{III}$  не допускает его применения в роли заместителя тоники, что мы и отмечаем в его обозначении исключением буквы Т, имеющейся в значке соответствующего трезвучия мажора  $D/T_{III}$ .

Увеличенное трезвучие  $D_{III}$  минора применяется главным образом в виде секстаккорда как «доминанта с секстой» — на тех же основаниях, что и в мажоре, напр.:

Шуман. Grillen Op. 12

139. f-moll

SII<sub>6</sub> DIII<sub>6</sub> t

Все виды увеличенного трезвучия имеют звучность весьма сходную между собой и потому могут применяться подобно секстаккорду  $D_{III}$ .

Известно, что увеличенные интервалы обладают тенденцией к разрешению посредством расширения. На этом основании увеличенная квинта, образующаяся между прямой и квинтой трезвучия  $D_{III}$ , должна расширяться:

1) или ходом вводного тона вверх (основной тон в своем движении свободен), напр.:

Шуберт - Таузинг. Вариации.

140. h-moll

DIII FVI

2) или движением основного тона (примы) вниз (квинта свободна) при разрешении в доминантовую гармонию:

Григ. Смерга Озы.

141. h-moll

SII<sub>6</sub> DIII DVII<sub>6</sub>t

3) или, что возможно лишь при введении  $Sb$ , одновременным движением квинты вверх и основного звука вниз:

Мусоргский. „Хованщина“ I-е действие, сцена 2-ая

142.

мно-го пр-су-дил ты, друг мой лю-без-ный

f-moll

$D_{II}^6 \text{ sl } \frac{3}{8}$

Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие басы и мелодии:

1.

2.

3.

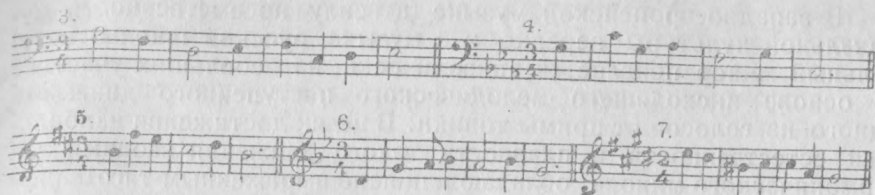
4.

5.

2) Гармонизовать на фортепиано следующие фразы:

1.

2.



3) Играть на фортепиано в минорных тональностях последовательности:

$T - S_{II6} - D - T$ ;  $T - S - S_{II6} - D$ ;  $S_{II6} - D_{III6} - D - T$ ;  $T - D - T/S_{VI}$ ;  $T - T/S_{VI} - S_{II6} - D - T$ ;  $T - T/S_{VI} - D - T$ ;  $T - D_{III} - T/S_{VI}$ ;  $T - D_{III} - D - T$ ;  $T - S - D_{III6} - T$ .

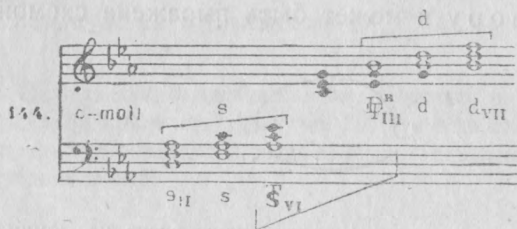
### Тема 19.

Натуральный минор. Его функциональная система. Своеобразие логики гармонического движения.

Функциональная система натурального минора базируется на соотношении трех главных малых трезвучий:

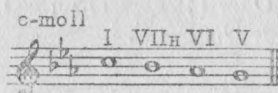


Присоединение к ним побочных трезвучий (по принципу терцевого родства) дает нам полную функциональную систему натурального минора, отличающуюся от гармонического вида строем доминантовой группы:



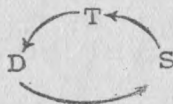
Отсутствие вводного тона в значительной мере понижает интенсивность тяготения доминантовой гармонии в тонику. Такое несоответствие натуральной доминанты нормальной динамической роли доминанты, основанной на восходящем тяготении вводного тона, ограничило применение аккордов доминантовой группы натурального минора особыми условиями.

В западноевропейской музыке (а всилу преимущества музыкальной культуры нередко и в музыке русской школы) натуральный минор появляется эпизодически, на небольших участках на основе нисходящего мелодического поступенного движения одного из голосов от прима тоники. В целях достижения наибольшей естественности и плавности такого движения вводный тон гармонического минора, обладающий ясно выраженным тяготением вверх, заменяется VII ступенью натурального минорного звукоряда, чем не только уничтожается потребность в восходящем разрешении VII ступени, но и ликвидируется разрыв между нею и VI ступенью звукоряда (увеличенная секунда), и достигается полная плавность мелодического ниспадания к доминанте.



Эти четыре верхние звука натуральной минорной гаммы образуют нисходящий тетракорд, совпадающий по своему строению с тетракордом старинного фригийского лада (тон—тон—полутон в нисходящем порядке). В связи с этим за нисходящим мелодическим ходом по звукам такого тетракорда (одноголосно или с сопровождающими голосами) укрепилось название фригийского оборота, а если он служит заключением какого-нибудь построения—фригийского каданса, исторически старого оборота и весьма эффективного для стилизаций.<sup>1</sup>

Фригийский оборот обычно начинается с тонической гармонии (Т или T/S<sub>VI</sub>), натуральная VII ступень звукоряда сопровождается, разумеется, одним из трезвучий доминантовой группы; наконец, VI ступень звукоряда сопровождается субдоминантовой гармонией, чаще всего S (см. ряд приводимых ниже примеров). Таким образом, логика последования аккордов в натуральном миноре, создающаяся на почве фригийского мелодического оборота, противоположна нормам, свойственным мажору и гармоническому минору и может быть выражена схемой:<sup>2</sup>



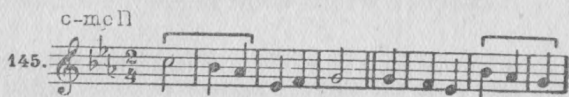
<sup>1</sup> В этом случае остановка происходит чаще всего на доминанте (тоника фригийского лада) и, следовательно, мало чем отличается от других форм половинного каданса.

<sup>2</sup> Возникновению этого нового для нас типа функциональной логики, помимо описанного мелодического оборота, благоприятствует еще и следующее обстоятельство: интенсивность тяготения натуральной доминантовой гармонии в тонику настолько понижена, что нередко тяготение субдоминанты в тонику воспринимается, как более яркое. Поэтому D и S как бы поменялись местами с тем, чтобы в целях динамического нарастания функция с более ярко выраженным тяготением следовала за менее активным созвучием.

После того как основная задача фригийского оборота—создать поступенный ход от тоники вниз к VI ступени звукоряда—выполнена, гармонический минор обычно опять вступает в свои права, и последующее движение опять регулируется снова уже

общими нормами функциональной логики:  $T \overset{\text{натур.}}{\text{---}} D^{\text{н}} \overset{\text{гарм.}}{\text{---}} S \text{---} D^{\text{г}} \text{---} T$

Необходимо указать, что проведение всего фригийского тетракорда полностью вовсе не обязательно: нередко в нем отсутствует заклучительный звук, иногда начальный, напр.:



Когда нисходящее движение по фригийскому тетракорду происходит в верхнем голосе, чаще всего применяется основное трезвучие  $D/T_{III}$ , вводимое после  $T$  или  $T/S_{VI}$ , взятых в основном же виде. После аккорда  $D/T_{III}$  почти всегда следует основная субдоминанта, напр.:

Мусоргский Хованщина д. I



Реже встречается применение  $D^{\text{н}}_{VII(6)}$  и очень редко  $D^{\text{н}}$ .

1) Если фригийский мелодический ход помещен в одном из средних голосов и желательно применить трезвучие  $D/T_{III}^{\text{н}}$  и если оно взято в мелодическом положении прима, то образуются очень заметные «скрытые» квинты при соединении его с субдоминантой.



Субдоминанту здесь можно заменить секстаккордом  $S_{II}$  (с обычным для него удвоением басового звука): та же замена встречается и при мелодическом положении терции трезвучия  $D/T_{III}^n$ , напр.:

148. c-moll

t F<sup>III</sup> s<sup>II</sup><sub>6</sub>  $D_{1\frac{6}{4}}$  D t F<sup>VI</sup> F<sup>III</sup> s<sup>II</sup><sub>6</sub>  $D_{1\frac{6}{4}}$  D t F<sup>III</sup> s<sup>II</sup><sub>6</sub>  $D_{1\frac{6}{4}}$  D

2) Даем схемы малоупотребительных гармонизаций фригийского оборота в верхнем голосе:

149 c-moll

t d<sup>VI</sup> s D F<sup>VI</sup> d<sup>VI</sup> s D t d s t<sub>6</sub> t<sub>6</sub> d<sup>VI</sup> F<sup>VI</sup> D<sub>6</sub>

а также два примера проведения фригийского хода в среднем голосе, в которых однако ведущей роли за этим ходом признать нельзя:

Бах. Токката и fuga d-moll для органа

Гуно. Фауст д. III

150 a)

d-moll

t<sub>6</sub> d s<sup>VI</sup> D t

б)

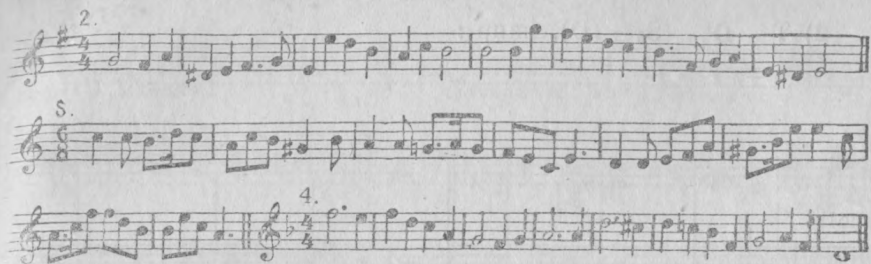
a-moll

d<sub>6</sub> d<sup>VI</sup> s F<sup>VI</sup> F<sup>III</sup> F<sup>VI</sup>

Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие мелодии:

1.



2) Играть на фортепиано четырехтактные предложения с применением фригийского мелодического хода в сопрано, варьируя по возможности гармонизацию этого оборота.

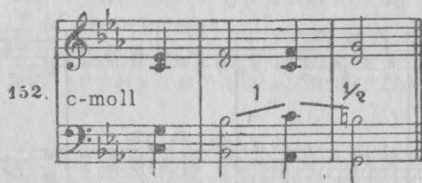
Если нисходящее движение по фригийскому тетра хорду образуется в басу, то возникает один из следующих оборотов:

1)  $T - D_{VII}^{\#} - S_6 - (D)$ , напр.

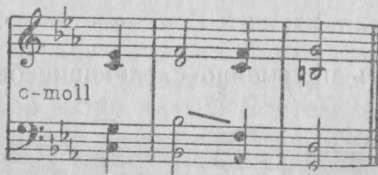
Гендель., Иуда Маккавей"



Обращаем внимание на скачок в сопрано, который дает возможность избежать в одном из верхних голосов (в данном случае в теноре) немелодичного хода на целый тон при немедленном движении в обратном направлении на полутон.



Аналогичный результат мог бы быть получен посредством скачка в теноре (при данном расположении).





2) T — D<sub>6</sub><sup>n</sup> — S<sub>6</sub> — (D), напр.:

Гендель., „Иуда Маккавей“

154. a)

c-moll

t d<sub>6</sub> s<sub>6</sub> D

Гендель., „Самсон“

б)

a-moll

3) T — D<sub>6</sub> — T/S<sub>VI</sub> — (D). Этот оборот встречается гораздо реже предыдущих и не во всех расположениях звучит одинаково хорошо. Лучшая звучность получается при скачке в верхнем голосе от примы D<sub>6</sub> к терции трезвучия T/S<sub>VI</sub> (вверх или вниз), как это имеет место в следующем отрывке:

Бизе., „Арлезианка“

155.

c-moll

T D<sub>6</sub><sup>n</sup> T/S<sub>VI</sub>

4) T — D<sub>V</sub><sup>n</sup> — T/S<sub>VI</sub> — ... встречается весьма редко. Приводим интересный образец этого оборота:

Делиб. Испанская песня

156.

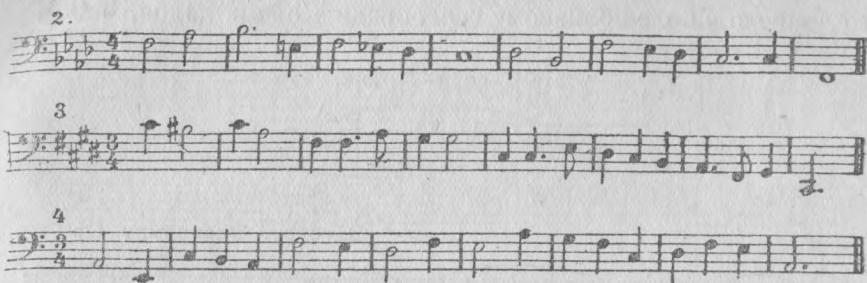
fis-moll

t d<sub>vII</sub> T/S<sub>VI</sub> s<sub>II3</sub> s<sub>II6</sub> D<sub>7</sub>

### Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие басы:

1.



2) Играть на фортепиано предложения с применением фригийского мелодического оборота в басу.

### Тема 20.

Гармонический мажор. Общность D и S гармонического мажора и гармонического минора; различное строение их тоник, как единственный существенный контраст. Мелодические виды мажора и минора. Ослабление ладовых контрастов между ними, как симптомы их будущего взаимного сближения.

Внедрение в минор мажорной D, этого характерного созвучия мажорного лада, создало гармонический минор: это привело к соответствию функциональных отношений гармонического минора с мажором. Однако этим тенденция к ладовому взаимопрониканию мажора и минора не ограничилась.

Если для минора существенно было изменением D создать большую функциональную определенность (по образцу мажора), то для последнего важно устранить некоторое однообразие аккордов главных функций (T, D, S), которые, как известно, все одинаково мажорны. Поэтому мажор берет от минора его минорную субдоминанту (s), созвучие в той же мере характерное для минорного лада, что создает большую аккордовую контрастность без существенного изменения функциональной определенности. Так образуется гармонический мажор, отличающийся от натурального минорной терцией субдоминантового трезвучия (VI пониженная ступень мажорной гаммы).

C-dur

156

нат. S      гарм. s

Так как изменение терции S новых тяготений не приносит, функциональную логику не нарушает, то гармонический мажор остается таким же диатоническим ладом, как и мажор натуральный. В итоге же взаимного обмена доминантой мажора и субдоминантой минора гармонический мажор и минор при одинаковых D и S, при единой функциональной основе стали различаться лишь своими тониками,

что привело к более близкому чередованию обоих ладов, особенно напр. у Шуберта.

a) Маж. гарм. Мин. гарм.

157.

T S D t S D

b) Шуберт. Экспромпт Op 90

*ppp*  
C-moll - C-dur

Специфику гармонического мажора обуславливают следующие аккорды:

b) C-dur

S

Наличие во всех этих аккордах минорной терции трезвучия *s* (в схеме звук — ля<sup>б</sup>) делает очевидным их субдоминантовый характер. Поэтому, как правило, они должны применяться сообразно своей субдоминантовой функции и в соответствии с общей логикой гармонического движения (см. тему 2). Однако большая разница в звучности этих аккордов делает необходимым дать практические указания для каждого из них в отдельности.

1) Минорная субдоминанта, созвучие, знакомое нам по гармоническому минору, оказывается наиболее простым и распространенным аккордом гармонического мажора. Как типично субдоминантовая гармония она переходит в D, D<sub>14</sub> или же тонику (плагальная каденция; см. дальше тему 33). Ей предшествуют тоника, S натуральная или же S<sub>II</sub>; образуемый от перехода натурального лада в гармонический хроматический ход (в C-dur напр. ля — ля бемоль) необходимо давать в мелодической линии одного голоса, без так называемых «перечений»:

г) C-dur

перечение

хорошо

S S<sub>II</sub> S

В расположении аккорда, его удвоениях остаются в силе все уже известные нам нормы:

158. а) Вебер Фрейшютц Ария Агаты      б) Глинка „Руслан“<sup>4</sup>

в) Римский-Корсаков „Шехерезада“<sup>4</sup>

2) Следующий аккорд—уменьшенное трезвучие:<sup>1</sup>

SII 6 4/8

Этот аккорд в основном виде акустически мало устойчив, почему и применение его ограничено. Для наших практических целей из всех его видов выбираем тот, какой явится и акустически более устойчивым и функционально более определенным; таковым оказывается его первое обращение—сектаккорд,<sup>1</sup> в котором обычно удваивается терция (прима S). Это удвоение создает наибольшую функциональную четкость.

SII<sub>6</sub> s

Условия применения этого аккорда в основных чертах сходны с условиями применения соответствующего аккорда натурального мажора: он вводится или после тонической гармонии или после другой субдоминанты (натурального или гармонического лада); после него следует доминантовая гармония.

Шуман. Детские сцены № 13

159. G-dur

SII<sub>6</sub> D T<sub>6</sub>

<sup>1</sup> Сравнить с DVI<sub>6</sub> мажора (см. тему 17).

## Задания.

Гармонизовать следующие мелодии и басы:

1.

2.

3.

4.

Укажем также на возможность употребления этого аккорда в виде  $su^b_6$ , что в литературе встречается не так часто и не должно иметь для нас практического значения.

а)

Шуберт, Экспромт оп. 142 № 2

В приведенном образце данное обращение обусловлено постепенностью нисходящего мелодического хода баса от  $T$  к  $D$ :

в) Третий аккорд — увеличенное трезвучие, в акустическом смысле неустойчивое:

C-dur

Акустически одинаковая звучность всех обращений этого аккорда делает невозможным выбор такого из них, какой обеспечил бы наибольшую акустическую устойчивость и функциональную ясность. Поэтому перечислим кратко приемы использования всех его обращений.

Трезвучие, как гармония в общем субдоминантовая, естественно разрешается в кадансовый  $^4_6$  или D; всего целесообразнее в нем не удваивать основной тон (as), как не обеспечивающий должного удвоения в последующих аккордах.

б)

Даргомыжский „Титулярный советник“

$S_{VI}$   $DT_{4_6}$   $S_{VI}$   $DT_{4_6}$  S  $T_6$

Следующей возможностью явится последование от увеличенного трезвучия к минорной s (реже ее секстаккорду); соединение преимущественно гармоническое, удвоение в увеличенном трезвучии основного тона; предшествует ему—T,  $T_{VI}$ .

Наконец, встречаются также последования от увеличенного трезвучия непосредственно к доминантовой гармонии—D,  $D_{III_6}$ .

в)

Мусоргский. Гопак из „Сороч. ярм.“

$S_{VI}$  D T

г)

Лядов Прелюдия

D-dur  $S_{VI}$   $D_{III_6}$

Секстаккорд увеличенного трезвучия ( $VI_6$ ) мы будем рассматривать как задержание тоники

$6_{VI}$  T

и давать разрешение в мажорное тоническое трезвучие. Удваивается терция увеличенного трезвучия, так как она является первой тоникой, а это удвоение усиливает тоническую функцию аккорда; подготавливается трезвучием минорной S или D<sub>9</sub> или Dvii.

Чайковский 5<sup>я</sup> симфония

161. D-dur

Трактовка  $\text{Svi}_4$ -аккорда увеличенного трезвучия  $\text{Svi}_4^-$

будет или аналогична только что указанному секстаккорду [(задержание к T<sub>6</sub>) или же его трезвучию (задержание к s)]; рекомендуется последование к субдоминантовому минорному трезвучию давать при обязательном полутоновом ходе баса вверх и с удвоением терции:

Лист, Концерт E<sub>5</sub>

162 E-dur (схема)

Впрочем нужно заметить, что все виды увеличенного трезвучия как аккорды не типичны для классиков, большого распространения в работах учащихся получить не должны.

Построение мелодической линии в гармоническом мажоре и миноре создает интонационные неудобства в местах образования увеличенной секунды. Для их ликвидации или смягчения музыкальная практика внесла новые изменения в конструкцию этих ладов. Именно: в гармоническом миноре была повышена VI ст. гаммы (напр. в ля-миноре ми-фа $\sharp$ -соль $\sharp$ -ля), а в мажоре — понижена VII ст. (в До-мажоре до-сиф-ля $\flat$ -соль). Так образовались мелодические виды мажора и минора. Мелодический генезис этих новых ладов обусловил их применение вначале только на определенных участках движения и направления мело-

дии (восходящего в миноре,<sup>1</sup> нисходящего в мажоре), что наложило отпечаток и на их гармоническое использование. Позднее аккордовая конструкция этих ладов в гармоническом отношении как бы эмансипировалась от мелодической линии, а соответствующие аккорды их вошли в практический обиход в качестве самостоятельных созвучий. Дадим простейший пример такой эмансипации их, в котором нисходящее мелодическое движение дается в миноре мелодическом (а не натуральном):]

Григ, Сольвейг

164.

Обобщая все новые аккордовые средства, выявившиеся при помощи мелодических ладов, констатируем, что они демонстрируют ту же тенденцию взаимного проникновения мажора и минора, о которой мы говорили выше. В результате дальнейшего проявления этой тенденции мы имеем в мелодическом мажоре минорную D (сравни D минора натурального) с ее параллелью (т. е. мажорным трезвучием VII пониженной ступени), а в миноре—мажорную S<sup>2</sup> (ср. натуральный мажор) также с ее параллелью (т. е. с минорным трезвучием S<sup>1</sup>).

Брамс 4<sup>я</sup> симфония

165.

a)

<sup>1</sup> Например:

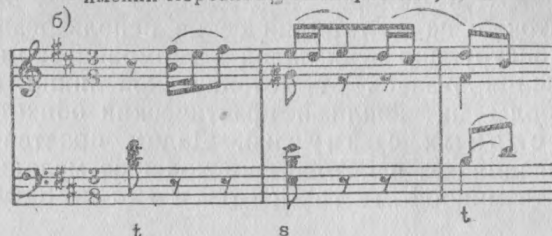
Бетховен 7<sup>я</sup> симфония

168.

a-moll

<sup>2</sup> Мажорная S в минорном ладу носит название аккорда дорийской сексты по причине сходства с звукорядом старого дорийского лада.





Умелое и логичное применение этих аккордов связывается или с особым характером мелодики или с заданиями на ту или иную стилизацию, гармонический колорит, или же вытекает из программности (Р.-Корсаков, «Садко», вступление к Песне варяжского гостя). В целом же обречение минора почти всеми характерными созвучиями мажорного лада, а мажора, в свою очередь, всеми характерными созвучиями минорного лада нивелирует их ладовую контрастность и является предпосылкой возможного их слияния в других, более сложных ладовых образованиях.

## Тема 21.

Прерванная каденция. Расширение заключительных построений средствами несовершенных и прерванных каденций.

Из предыдущего изложения нам известно, что тоника, следующая после доминантовой гармонии, может быть замещена трезвучием  $T/S_{VI}$ :  $D-T/S_{VI}$ ,  $D/T_{III}-T/S_{VI}$ , изредка  $D_{VIIb}-T/S_{VI}$ .

Этот существеннейший прием избегания тонической устойчивости там, где она почему-нибудь нежелательна, широко используется для отсрочки полного заключения при помощи прерванной каденции. Так называют заключительные обороты, в которых кадансовая доминанта (т. е.  $D$  в основном виде) переходит в другой аккорд, большую часть основного трезвучия  $T/S_{VI}$  и начатое было заключение построения тем самым прерывается, т. е. не доводится до тоники.

В трезвучии  $T/S_{VI}$  почти обязательно удваивается терция с целью ведения вводного тона вверх в тонику (см. темы 15 и 18). В прерванной каденции такое удвоение подчеркивает то обстоятельство, что  $T/S_{VI}$  заменяет здесь тонику, ибо терция  $T/S_{VI}$  является прямой тоники (см. пример 135, Бизе «Кармен»).

Аккорд  $T/S_{VI}$  заменяет тонику лишь до известной степени, так как вследствие наличия в нем некоторой субдоминантовой окраски он неустойчив и тем самым вызывает необходимость дальнейшего движения в соответствии с общими нормами гармонической логики, которое более или менее скоро приводит к полной каденции.

Прерывание каденции обычно происходит там, где больше всего ожидается полное заключение, т. е. в конце периода, который таким образом и расширяется. Это расширение нередко достигается простым повторением (буквальным или варьированным)

той фразы или предложения, заключение которого было прервано и которое при повторном появлении приводит к полной (заключительной) каденции, напр.:

Моцарт, Ария „Per pietà“

166

Harmonic analysis for the first system:  $T_6$   $T_6$   $S$   $S$   $D$   $D$

Harmonic analysis for the second system:  $\bar{S}^{VI}$   $T_6$   $T_6$   $S$   $S$   $D^{VII}_6 T$   $D^{I}_{\frac{4}{6}}$   $D^{I}_{\frac{4}{6}}$   $D^{I}_{\frac{4}{6}}$   $D$   $T$

Однако такое повторение отнюдь не является обязательным, и продолжение движения может быть осуществлено иными средствами с учетом необходимого тематического единства. Пример:

Мендельсон, Песня без слов Op. 102. № 3.

167.

C-dur

Harmonic analysis for the second system:  $D^{I}_{\frac{4}{6}}$   $D_7$   $\bar{S}^{VI}$   $D^{I}_{\frac{4}{6}}$   $D_7$   $\bar{S}^{VI}$

etc.

$T_6$   $D^{\flat}_4$   $D_7$   $T$

Следует заметить, что прерванная каденция иногда встречается в роли срединного заключения вместо более обычной остановки на доминанте или несовершенной каденции на тонике. В этом случае прерванная каденция чаще всего заключает собою фразу (двухтакт), реже — предложение (четырёхтакт).

Скрябин ф.-п. концерт II ч.

168.

$D_7$   $S_6^3$   $S^{\flat}_6$   $D$   $D_7$   $T^{\flat}_{VI}$

### Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие басы и мелодии:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

2) Играть на фортепиано в различных мажорных и минорных тональностях прерванные каденции:

T—S—D—T/S<sub>VI</sub>; T—S<sub>II6</sub>—D—T/S<sub>VI</sub>; T—S—S<sub>II</sub>—D—T/S<sub>VI</sub>;  
 T—S<sub>(6)</sub>—D<sub>I<sub>6</sub></sub>—D—T/S<sub>VI</sub>; T—T/S<sub>VI</sub>—S<sub>II</sub>—D<sub>I<sub>6</sub></sub>—D—T/S<sub>VI</sub>; T—  
 S<sub>II6</sub>—D<sub>I<sub>6</sub></sub>—D—T/S<sub>VI</sub>; T—T<sub>6</sub>—S<sub>II</sub>—S<sub>II6</sub>—D<sub>III6</sub>—T/S<sub>VI</sub>.

3) Играть на фортепиано различные обороты в пределах пройденного, заключая их прерванной каденцией.

4) Гармонизовать на фортепиано следующие басы и мелодии

1. 2.  
 3. 4.  
 5. 6.  
 7.

В музыке классиков расширение периода нередко достигается введением тоники в мелодическом положении терции в заключительной каденции, где ожидается именно совершенная каденция и где таким образом создается впечатление недостаточной законченности. В результате этого возникает дальнейшее движение подобно тому, как это бывает после прерванной каденции, напр.:

169. F-dur *f*

Бетховен 8<sup>я</sup> симфония I ч

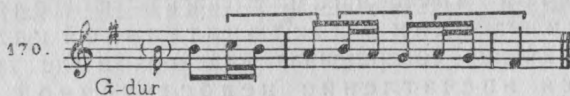


Несовершенная полная каденция на тоническом трезвучии в мелодическом положении квинты встречается редко, так как между ним и предшествующей ему основной доминантой возникают нежелательные параллелизмы октав или квинт (доминанта в этом случае бывает в мелодическом положении терции или квинты, легче всего ведущем к совершенной каденции). Возможное здесь несовершенное заключение на тоническом сектаккорде почти не встречается при применении в качестве доминанты основного доминантового трезвучия. В этом случае почти всегда применяется доминантовый секундаккорд (см. дальше тему 25).

## Тема 22.

### Секвенции из трезвучий.

Одним из важнейших приемов мелодического развития является восходящее или нисходящее перемещение какого-нибудь мелодического оборота, называемое секвенцией (от лат. sequentia — последовательность). Оборот, положенный в основу такого перемещения, и каждое из его дальнейших появлений называются звеньями секвенции:



В том случае, когда секвенция находится строго в пределах одной тональности, каждое из ее звеньев копирует предыдущее звено в отношении мелодической фигуры (без неперемного сохранения качественной стороны интервалов и ладового их значения:



Мелодическая секвенция ведущего голоса нередко сопровождается секвентным движением остальных голосов, что создает гармоническую секвенцию, т. е. последовательное перемещение группы аккордов по ступеням гаммы вверх или вниз, напр.:

172

G-dur

Первое звено такой секвенции обычно представляет собой сочетание аккордов, легко понимаемое всилу соответствия его основным законам гармонической логики. В последующих звеньях логика последования функций имеет уже второстепенное значение, будучи оттеснена на задний план мелодическим началом, выступившим на первое место. Таким образом, во всех звеньях секвенции, кроме первого, главное значение имеет местоположение аккорда, т. е. на какой ступени гаммы он находится, а не его ладовая функция. В аккорде, на котором секвентное движение заканчивается (последний аккорд последнего звена или другой его аккорд, когда последнее звено дано в неполном виде) и который, таким образом, соприкасается с созвучием, лежащим вне секвенции, вновь проявляются все признаки нормальной функциональной зависимости.

Строение начального звена (мотива) бывает весьма разнообразным в отношении количества, соотношения<sup>1</sup> и расположения вошедших в него аккордов, напр.:

Чайковский 3-я симфония I ч.

а) терцевое расстояние

173.

D-dur

Dm T I IV II V III VI Stv Dv<sub>II7</sub>

Моцарт „Старуха“

б) квартное расстояние

e-moll

T S<sub>6</sub>  
I IV<sub>6</sub> VII<sub>B</sub> III<sub>6</sub> VI II<sub>6</sub> Dv

1. т. е. расстояния между аккордами.

в)

квартвовое (квинтовое) расстояние

F-dur

$D_6$  T  
 $V_6$  I IV<sub>6</sub> VII III<sub>6</sub> VI II<sub>6</sub> V I<sub>6</sub> IV VII<sub>6</sub> DIII SVI SII DV T

Однако в тональных (т. е. не выходящих за рамки тональности) секвенциях количество аккордов в звене большей частью невелико и сводится к двум-трем. Это можно объяснить, вероятно, тем, что даже мелодическое движение не может оправдать странных комбинаций аккордов, обилие которых в последующих звеньях через меру задевает наше чувство логики функциональных последований. Наконец, следует указать на бесспорное преобладание кварттовых соотношений аккордов во внутреннем строении звена, что, конечно, объясняется значением тонико-доминантовых отношений в музыке классиков.

Каждое последующее звено представляет собой как бы снимок с начального мотива. Количество аккордов, их соотношение друг с другом, мелодическое положение и расположение должны оставаться прежними, лишь перемещенными на тот или иной интервал в отношении предыдущего звена.

Простейшим и наиболее последовательным путем перемещения является воспроизведение мотива подряд по ступеням гаммы, что мы и видели в приведенных примерах. Кроме того встречаются перемещения по терциям, напр.:

Чайковский  
IV симфония, скерцо

а)

174

F-dur

$T_6$  D  
 $I_6$  V VI<sub>6</sub> III IV<sub>6</sub> I II VI D T

или по квартам (или квинтам), напр.:

б)

C-dur

$D_6$  T  
 $V_6$  I I<sub>6</sub> IV VI<sub>6</sub> II II<sub>6</sub> V

Наконец, интервал перемещения может быть переменным, напр.:

176 C-dur

T<sub>6</sub> S IV VI<sub>6</sub> II V<sub>6</sub> T<sub>1</sub> T<sub>6</sub> S II<sub>6</sub> D<sub>16</sub> D

Количество звеньев в секвенции редко превышает три-четыре (нередко их бывает всего два), как это и имеет место в большинстве приведенных отрывков из литературы.

В миноре секвентное движение чаще всего направляется по аккордам натурального лада, кроме первого и последнего звеньев, где скорее можно встретить гармонический минор (пример 173б является исключением, здесь мы имеем сплошной натуральный минор).

Необходимо отдельно рассмотреть последования секстаккордов, находящихся на секундном расстоянии. Секстаккорды следуют один за другим в восходящем или нисходящем порядке, напр.:

Бетховен, Соната Op. 2. № 3. Финал

178. C-dur

или с чередованием восходящего и нисходящего движения, напр.

Бетховен, Соната Op. 2. № 1. III ч.

177 F-dur



В громадном большинстве случаев движение параллельными сектаккордами дается в трехголосном складе (как это было в последних двух отрывках). Средний голос идет в терцию с басом, верхний в сексту, так как иное расположение при общем поступенном движении дало бы сплошные квинты.

Если нужно построить аналогичный ряд сектаккордов в четырехголосном складе, то опять-таки один из трех верхних голосов идет параллельными терциями с басом, другой (чаще всего сопрано)—параллельными секстами с ним, а третий занят удвоениями, которые, разумеется, не могут быть однородными в соседних сектаккордах. Приводим примеры таких рядов:

478.

а) Глинки „Руслан и Людмила“, д. I

б) И. С. Бак, Johannes passion

Es-dur

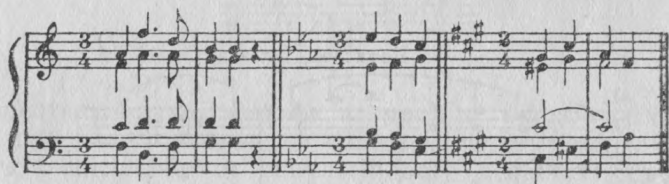
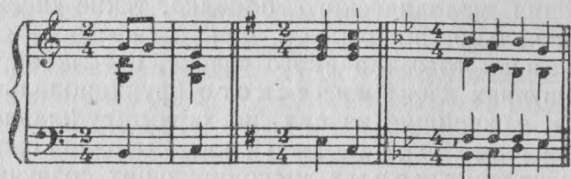
fis-moll

Как видно из примеров, здесь вполне возможно удвоение терций в сектаккордах. Следует заметить, что и вне секвентных построений при соединении сектаккордов (особенно отстоящих друг от друга на секунду) такое удвоение может нередко вывести из затруднений, возникших на почве крайне ограниченных возможностей.

### Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие мелодии:

2) Играть на ф-п. восходящие и нисходящие секвенции на данные мотивы:



3) Составлять самостоятельно мотивы для секвенций из 2—3 аккордов в различных тональностях и, сделав два-три перемещения, заканчивать заключительной каденцией.

4) Играть гаммообразные ряды сектаккордов на три, а потом на четыре голоса.

### Глава III

## ДИССОНИРУЮЩИЕ АККОРДЫ

### Тема 23.

**Предварительные сведения.** Явление диссонантности как важнейший фактор гармонического движения; причины диссонирования и общие принципы разрешения.

Выше было показано, как гармоническое движение создается на основе функциональной взаимосвязи аккордов лада. Процесс тяготения функционально-неустойчивых созвучий (группы D и S) к своему ладовому центру и составляет процесс гармонического движения. Само собой разумеется, что функциональная связь аккордов лада, будучи базой гармонического движения, несколько подрывает действия других факторов, могущих так или иначе усилить неустойчивость звучания аккордов и тем самым увеличить общую напряженность движения. В историческом аспекте нужно признать характерным, что первым фактором усиления аккордовой неустойчивости оказалась мелодика. При живом развертывании мелодической линии неизбежно возникали моменты, когда мелодия приносила в трехзвучные аккорды якобы

«инородные» звуки, не входящие в его состав и увеличивающие в нем неустойчивость или даже привносящие неустойчивость в тонику.

Как явления мелодического порядка, такие «неаккордовые» звуки первоначально появлялись при плавном мелодическом движении того или иного голоса, на слабой части такта и чаще в созвучиях динамического (функционально-неустойчивого) типа; важнейшие из них, по характеру плавности своего движения названные проходящими, сыграли существенную роль для образования новых диссонирующих созвучий.

Бетховен, Соната Op. 14. № 1.

179. a) e-moll

Палестрина (1526-1594)

b) a-moll

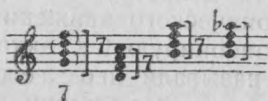
Для доказательства восприятия таких мелодических звуков, как гармонически инородных, весьма показателен и другой прием их применения: в данном аккорде они появлялись уже не в результате плавного движения, а как сохранившиеся, задержанные от предшествовавшего аккорда (они поэтому получили название приготовленных диссонирующих звуков, задержаний).

Бетховен, Скрип. соната c-moll

180. p. As-dur

Постепенно, в процессе, так сказать, «аккордового отбора» из таких мелодических, якобы инородных звуковых наслоений получились самостоятельные и в функциональном смысле однородные созвучия, но сугубо динамичные, определенно неустойчивого, диссонирующего типа.

Простейшим видом таких диссонирующих аккордов являются септаккорды, т. е. четырехзвучия, ограниченные в крайних голосах интервалом септимы. Они (помимо своей функции) обозначаются цифрой 7.

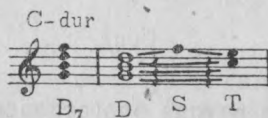


В септаккордах главным элементом неустойчивости, диссонантности является септима, почему правильное, естественное разрешение ее напряженности делается первым условием дальнейшего движения.

Впрочем, причины диссонирования септаккордов до сих пор в музыкальной науке полностью и исчерпывающе не вскрыты, из различных по этому поводу мнений и объяснений единой, монолитной концепции не создано. Мы не считаем уместным делать здесь исторический обзор всех таких точек зрения на причины диссонирования, но о некоторых, наиболее существенных из них несколько слов скажем.

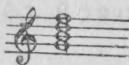
По мнению немецкого ученого Г. Гельмгольца (1821—1894 г.), причина диссонантности септимы лежит в невозможности дать ей, в ряде случаев, акустически чистую настройку; это вызывает явление «биения», каковое и порождает неустойчивость и напряженность всего аккорда.

С точки зрения Г. Римана (1849—1919 г.), диссонантность септаккордов связана с двухфункциональностью (бифункциональностью); в септаккорде напр.:



три нижних звука представляют доминантовую функцию, четвертый же звук (фа)—субдоминантовую; от такого совмещения в одном аккорде двух различных функций создается обострение между ними, «функциональный конфликт», напряжение звучания и органическая потребность перехода в Т, дающую завершение напряжению, неустойчивости. К этому взгляду в той или иной мере примыкает и Н. А. Гарбузов, автор «Теории многоосновности ладов и созвучий» (два выпуска: I—1928 г., II—1932 г.).

По его мнению, в септаккорде



два основания — соль и фа; отсутствие между ними в какой-либо степени музыкально-акустического сродства создает их одновременному звучанию большую напряженность; переход этого аккорда в созвучие, имеющее основанием своим звук до (музыкально-акустически родственное обоим основаниям соль и фа), естественно ликвидирует их антагонизм.

Автор теории «ладового ритма» Б. Л. Яворский более широко и применительно к более сложной гармонической структуре разработал теорию явлений диссонантности и неустойчивости, выявив новые ладовые образования (см. книгу С. В. Протопопова, «Элементы строения музыкальной речи», выпуск I и II, издание Музгиза, 1931 г.).

Если, повторяем, природа диссонирования полностью пока не раскрыта, то динамическая роль диссонирующих аккордов безусловно признана всеми. Диссонирующие созвучия не только интенсивно повышают напряженность в последовании функций D, S, но могут даже функциональный устой (T) превратить в неустойчивость. Это делает диссонирующие созвучия важнейшим фактором гармонического движения.

Если соединение консонирующих аккордов на основе функциональной логики мы называли последованиями, то переход диссонирующих созвучий в консонирующие назовем их разрешением.

В соответствии с динамической ролью доминанты диссонирующие аккорды прежде всего появились в доминантовой группе, образовавшись от добавления септималь к доминантовому трезвучию, что создало главный септаккорд доминантовой группы—доминантсептаккорд:



и несколько более второстепенный септаккорд на вводном тоне — вводный септаккорд:

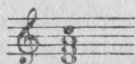


Dvii7

Субдоминантовая же группа обогатилась четырехзвучием путем добавления к субдоминанте сексты:

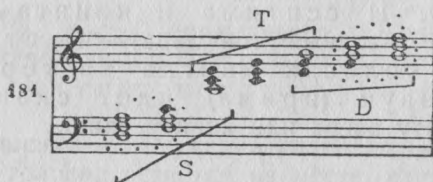


которая затем, будучи перенесена вниз, создала септаккорд  $S_{II7}$ , утвердившийся в роли главного септаккорда субдоминантовой группы—субдоминантсептаккорда:

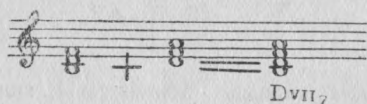


Причина преимущественного положения этих трех септаккордов среди всех четырехзвучий лада, причина интуитивного отбора именно этих аккордов заключается, повидимому, в следующем: как доминант-, так и субдоминантсептаккорды, объединяя в себе каждый самые яркие в функциональном смысле трезвучия своей группы, тем самым, естественно, наиболее полно представляют неустойчивые функции.

В следующей известной нам схеме, где неустойчивость возрастает по мере удаления влево (субдоминантовая сторона) и вправо (доминантовая сторона) от тоники, два трезвучия, крайних слева, в совокупности дают  $S_{II}$ ; крайние же справа трезвучия складываются в  $D_7$ :



Весьма существенно, что как  $S_{II7}$ , так и  $D_7$  имеют связь с  $T$  в виде одного общего звука, для уяснения важности которой у нас было достаточно случаев. Что же касается третьего из важнейших четырехзвучий — вводного септаккорда — то следует отметить своеобразие его состава: крайние по схеме трезвучия доминантовой и субдоминантовой группы ( $D_{VII}$  и  $S_{II}$ ) объединились в этом аккорде:



Казалось бы, что этот септаккорд должен был бы представлять собой некую новую — двойную функцию, доминанто-субдоминантовую. Однако в нем одна функция (а именно — доминантовая) явно преобладает, благодаря высокой интенсивности восходящего тяготения вводного тона, выдвигающей доминантовый элемент на первое место.

#### *Задание.*

Находить во всех тональностях мажора и минора  $D_7$ ,  $D_{VII}$  и  $S_{II}$

#### **Тема 24.**

Главное четырехзвучие доминантовой группы — доминантсептаккорд ( $D_7$ ).

Большое значение и распространение доминантовых гармоний в творческой практике композиторов на протяжении целых столетий выдвигает доминантсептаккорд на первое место среди всех четырехзвучий лада.

В музыке классиков, где значение доминантовой функции огромно, D<sub>7</sub> встречается даже чаще своего консонирующего основания — доминантового трезвучия и потому может считаться важнейшим представителем ладовой неустойчивости.

Мы знаем, что тяготение вводного тона обуславливает направление движения доминантовой гармонии в тонику. Будучи функционально однородным, т. е. слагаясь из двух трезвучий чисто доминантового значения (без всякой двойственности) — D и D<sub>VII</sub>, доминантсептаккорд обладает чрезвычайно ярко выраженной тенденцией к разрешению в тонику, чем и объясняется абсолютное преобладание такого его перехода над всеми иными возможностями.

При разрешении D<sub>7</sub> в Т отдельные его звуки движутся следующим образом: 1) септима и квинта — на ступень вниз, 2) терция (вводный тон лада) — на ступень вверх, а в средних голосах иногда на терцию вниз и 3) основной звук (прима) идет скачком в приму тоники (на кварту вверх или квинту вниз).

a) Allegretto. Бетховен, Соната Op 27. № 2.

182. As-dur *p*

D<sub>7</sub> T

б) Бетховен, Скр. соната Op. 12. № 2.

h-moll *p*

D<sub>7</sub> T

Из приведенных примеров видно, что при ведении терции полного D<sub>7</sub> на ступень вверх (в тонику) тоническое трезвучие получается неполным (пример 182a); когда же терция ведется вниз, трезвучие получается полным (пример 182б).

Возможны случаи ведения квинты  $D_7$  на ступень вверх, что при движении септимы вниз вызывает в тоническом трезвучии удвоение терции, напр.:

Шуберт, Соната Op 122.

183. B-dur

$D_7$  T

Основной  $D_7$  часто применяется неполным (особенно в мелодическом положении 7); в нем пропускается почти всегда квинта, за счет которой удваивается основной звук.

При разрешении в Т удваивающий основной звук в одном из 3-х верхних голосов остается на месте, напр.:

Гендель, „Самсон“

184. a-moll

$Sp_6$   $D_7$  T

С целью получения совершенной каденции в заключениях неполный  $D_7$  (полный несколько реже) разрешается в Т с противоположными (а иногда и параллельными) октавами в крайних голосах при скачке мелодии от доминанты к тонике (как бы усиление баса), напр.:

Григ, Скр. соната Op. 8.

185. C-dur p

$D_7$  T

В соответствии с основами функциональной логики доминантсептаккорду свойственно и разрешение в трезвучие  $T/S_{VI}$ . В этом случае он берется почти всегда полным; при разрешении в  $T/S_{VI}$  три звука  $D_7$  движутся так же, как при строгом разрешении в Т, именно: септима и квинта — вниз, терция — вверх; прима



идет на ступень вверх, в основной звук T/S<sub>VI</sub>. В совокупности это голосоведение дает в T/S<sub>VI</sub> удвоенную терцию, напр.:

Моцарт „Старуха“<sup>4</sup>

186

D<sub>7</sub> T<sub>VI</sub> S<sub>VI</sub>

Если же D<sub>7</sub> взять в неполном виде, с удвоенной примой, то при разрешении его в T/S<sub>VI</sub> все голоса, кроме удвоенной примы, идут в соответствии с общими только что описанными нормами этого разрешения; удваивающий же приму голос делает скачок в терцию трезвучия T/S<sub>VI</sub>, вызывая ее удвоение.

187.

D<sub>7</sub> T<sub>VI</sub> D<sub>7</sub> S<sub>VI</sub> D<sub>7</sub> S<sub>VI</sub>

Историческое происхождение диссонирующих созвучий (см. выше тему 23) отразилось на условиях введения диссонирующего интервала D<sub>7</sub>—его септимы. Эти условия в основном сводятся к следующим:

1) Септима может быть приготовленной предыдущим аккордом, т. е. звук септимы является общим с предшествующим D<sub>7</sub> созвучием (см. выше примеры 184 и 185).

2) Септима берется поступенным движением голоса вверх или вниз; в том случае, когда она появляется после доминантового трезвучия или его задержания (D<sub>146</sub>), она называется проходящей (см. вышеприведенные примеры 182а и 182б).

3) Септима может быть взята скачком вверх в любом голосе при плавном движении остальных голосов, напр.:

Бетховен, Скрипич. соната Op. 12. № 1.

188.

D<sub>3/4</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

4) Скачок голоса к септимеру вниз встречается значительно реже; он более употребителен на выдержанной гармонии (D), чем при смене аккордов разных функций.

189

T D<sub>6</sub> 7 T

### Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие басы и мелодии:

2) Играть на фортепиано: а) полный и неполный D<sub>7</sub> в разных тональностях и разрешать его в T и T/S<sub>VI</sub>, б) каденции с применением в них D<sub>7</sub>, в) строить на разных звуках полный и неполный D<sub>7</sub>; определив тональность, разрешать его в T и T/S<sub>VI</sub>.

### Тема 25.

Обращения доминантсептаккорда. (Роль секундаккорда в расширении заключительных построений. Менее обычные случаи разрешения D<sub>7</sub> как определенный стилизованный признак.)

Доминантсептаккорд (как и всякий септаккорд вообще) имеет три обращения:

1 2 3

7

Они получают свои названия от интервалов, образующихся между басом и самыми существенными звуками септаккорда — примой и септимой.

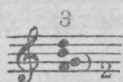
Первое обращение называется квинтсектаккордом (обозначается  $^5_6$ ); в басу находится терция основного  $D_7$ , образующая с септимой квинту, а с примой — сексту.



Второе обращение — терцквартаккорд (обозначается  $^3_4$ ): в басу — квинта, составляющая с септимой интервал  $^1_4$  терции, а с примой — кварта.



Третье обращение называется секундаккордом, потому что в басу помещается септима основного вида, образующая с примой секунду (обозначается цифрой 2).



Обращения  $D_7$  в четырехголосном сложении применяются полными и разрешаются в тонику. При этом схема движения отдельных звуков, данная нами для основного  $D_7$ , почти целиком остается действительной и для его обращения, а именно: септима и квинта идут вниз, терция — вверх, основной же звук в большинстве случаев остается на месте. В результате мы имеем разрешение  $^5_6$  в полное тоническое трезвучие,  $^3_4$  — также в трезвучие, а 2 — в тонический сектаккорд.



191. g-moll

$D_2$   $t_6$   $D_5$   $t$

В музыке классиков  $D_4^3$  часто применялся в виде проходящего аккорда между тоническим трезвучием и его секстаккордом или наоборот. В этом случае отступление от общих норм движения отдельных звуков  $D_7$  имеет лишь бас (квинта), который идет на ступень вверх и вызывает в  $T_6$  удвоение терции.

192. c-moll

$t$   $D_3^4$   $t_6$

Однако это удвоение в  $T_6$  не всегда может оказаться желательным, всилу затруднений, могущих возникнуть при соединении его с последующим созвучием, а в некоторых случаях из-за не вполне удовлетворительной звучности. Во избежание этих затруднений септима в  $D_4^3$  иногда идет параллельно басу вверх; тогда в  $T_6$  удвоенной оказывается квинта, напр.:

193. H-dur

$T$   $D_3^4$   $T_6$   $S\#_6$   $D_{1/6}$   $D$

Другим, часто встречающимся в литературе случаем отхода от строгих норм движения отдельных звуков  $D_7$  является разрешение  $D_2$  в  $T_6$  со скачком его квинтового звука в тоническую квинту, т. е. на кварту вверх или квинту вниз. Этот скачок встречается главным образом в верхнем голосе, напр.:

Adagio cantabile. Бетховен, Соната Op. 13.

194. As-dur *p*

Подобно трезвучиям септаккорды (в том числе и  $D_7$ ) могут быть перемещаемы в различных положениях и обращениях; в этих случаях септиму не следует вести в приму (в частности секундаккорд не следует перемещать в основной вид), а лучше, где это возможно, оставлять септиму на месте, в том же голосе.

$D_7$      $\frac{6}{6}$      $\frac{3}{4}$     7

Применение обращений  $D_7$  значительно обогащает возможности мелодического развития каждого из отдельных голосов и в особенности баса; поэтому при гармонизации мелодии необходимо всячески использовать обращения  $D_7$ , приберегая по возможности основной его вид для каденций и тех случаев, когда  $D_7$  нужно разрешить в трезвучие  $T/S_{VI}$ .

Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие басы и мелодии:

2) На фортепиано: а) строить от данного звука обращения  $D_7$  и, определив тональность, разрешать в Т; б) в различных тональностях играть обращения  $D_7$  с разрешением их в тонику.

3) Гармонизовать на фортепиано следующие фразы:

В музыке классиков, помимо описанных нами ранее средств расширения периода, нередко встречается несовершенная каденция на тоническом секстаккорде.

После кадансового квартсекстаккорда доминанта появляется с септимой в басу, т. е. в виде  $D_2$ . Тот же  $D_2$  может быть получен из доминантового трезвучия через добавление в басу проходящей септимы. В результате такого появления  $D_2$  остановка происходит на тоническом секстаккорде. Здесь следует заметить, что  $D_2$  берется в том же мелодическом положении (квинты или терции), как это было бы в полной совершенной каденции; кроме того,  $D_2$  в подавляющем большинстве случаев разрешается в  $T_6$  со скачком квинты, что дает секстаккорд в мелодическом положении квинты. Остановка на секстаккорде создает впечатление незавершенности и вызывает необходимость дальнейшего движения (в соответствии с общими нормами гармонической логики), приводящего более или менее скоро к полной совершенной каденции, напр.:

195

Моцарт, „Вы птички“

C-dur

$S_{11\flat}$   $D_{1\sharp}$   $D_2$   $T_6$   $S_{11\flat}$   $D_{1\sharp}$   $D_7$  Т

В процессе эволюции гармонического языка, в его усложнении-вновь найденными оборотами немалую роль сыграли новые возможности в использовании доминантсептаккорда, неизвестные классикам или частично известные, но не получившие распространения в их творческой практике. Причиной к тому послужило, очевидно, стремление композиторов этой эпохи к простоте и прямолинейности в развертывании лада, выразившееся применительно к  $D_7$  в том, что он достигает цели своего функционального тяготения —  $T$  без промежуточных звеньев, которые создаются иными его разрешениями; последние являются одним из путей усложнения гармонического языка и могут считаться определенными стилистическими признаками той или иной эпохи, того или иного композитора. Приводим несколько примеров этого порядка для общей ориентировки.

1) Разрешение обращения  $D_7$  в  $T/S_{VI}$ :

Вагнер „Тангейзер“ Увертюра

196. E-dur

$D_2$   $TS_{VI}_4$   $D_3$   $TS_{VI}_6$

2) Разрешение  $D_7$  в  $T/D_{III}$ :

Бородин „Кн. Игорь“ Пролог

197. C-dur

$S_{II}7$   $E_{III}$   $D_2$   $E_{II}$   $D$   $E_{II}$   $S_{II}7$   $D_{I4}$

3) Разрешение  $D_7$  в  $S$ :

Римский-Корсаков „Садко“ 3я картина

198. fis-moll

$D_7$   $S$

4) Разрешение  $D_7$  в  $S_{II}$ :

Рахманинов, Оп. 21 № 7 „Здесь хорошо“

199.

В приведенных примерах не трудно заметить следующие детали:

1) септима  $D_7$  движется вниз или остается на месте, если она является общим звуком с аккордом разрешения;

2) остальные звуки  $D_7$  движутся плавно, а в тех случаях, когда среди них имеются общие с последующим созвучием, они также остаются на месте.

Тема 26.

Доминантнонааккорд. Доминантнонааккорд как предельное выявление доминантовой функции в музыке XVIII и преимущественно XIX столетий. Нонааккорд как задержание. Нонааккорд в четырехголосии. Обращения нонааккорда.

Главный аккорд доминантовой функции применяется не только в виде трезвучия и септаккорда.

Развивая дальше принцип терцевого строения аккордов и добавив к септаккорду  $D$  еще одну терцию сверху, получаем в  $D$  пятый аккордовый звук.

200.

Образуемое таким образом аккордовое пятизвучие, в крайних голосах ограниченное интервалом нона, называется нонааккордом ( $D_9$ ). В зависимости от качества нона (большой или малой) различаются большие (в натуральном мажоре) и малые (в гармоническом миноре и гармоническом мажоре) нонааккорды.

201.

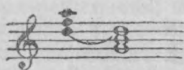
Нонааккорд является созвучием диссонирующего типа, причем его диссонантность обуславливается следующими интервалами:

202.



В классической музыке единственным пятизвучием является доминантноаккорд. Позже (начиная с Шопена) нонаккорды появляются в других функциональных группах (напр. S, S<sub>II</sub> и т. д.).

В функциональном смысле нонаккорд имеет следующие особенности: его три верхних звука, представляющие созвучие S<sub>II</sub>:



S<sub>II</sub> D

способствуют наличию в нем некоторого субдоминантового оттенка. Возникши в качестве явления мелодического порядка, нонаккорд, подобно тому как в свое время и септаккорд, воспринимался вначале не как однородное функциональное целое, а как доминантовая гармония с мелодическим наслоением; только значительно позже он сделался самостоятельной доминантовой гармонией.

В малом нонаккорде, благодаря диссонирующему характеру малой ноты, особой устремленности ее к приме доминанты, общая функциональная (и диссонирующая) однородность была осознана раньше, что и обусловило, очевидно, большую распространенность в классической музыке именно малого, а не большого нонаккорда. Вообще же нонаккорды далеко не частое явление в гармонии классиков. Даем пример на D<sub>9</sub> с характерным для него разрешением в тонику:

Бетховен, Квартет № 1

203

Бетховен, Соната Op. 27 № 2

6)

В классической музыке D<sub>9</sub> не всегда переходит непосредственно в тонику. Нередко встречается частичное внутри-

функциональное разрешение его диссонантности: нонаккорд сначала переводится посредством разрешения ноны в октаву, в более обычную доминантовую гармонию ( $D_7$ ) и уже затем разрешается в тонику. Этот прием, ясно показывающий мелодическое происхождение нонаккорда, характерен одинаково и для малой и для большой ноны:

Бетховен, Соната Op. 90

204. *h-moll*

$D_9$   $D_7$  t

Доминантовое созвучие в виде нонаккорда является предельной по сложности гармонией в классической и даже романтической музыке. Представим себе аккордовое сочетание из шести звуков, т. е. доминантовый ундецим-аккорд:

D

Помимо того что такой аккорд в историческом плане мог появиться лишь на другом этапе эволюции гармонического языка (ведь, как мы видели, и нонаккорд был долгое время не самостоятельной гармонией), он в функциональном смысле оказывается несколько неясным. Если  $D_9$ , при некотором своем субдоминантовом оттенке все же сохраняет общий доминантовый характер и естественность разрешения в тонику, то прибавление к нему ундецимы сильно меняет всю звучность. Звук до как элемент тонической функции уменьшает функциональную ясность и однородность всего аккорда и делает его прямое разрешение в тонику менее логичным и убедительным.

Перейдем к вопросам голосоведения.

Как доминантовая гармония, нонаккорд разрешается в тонику, причем нона движется на ступень вниз (в квинту тоники), а все остальные голоса, кроме квинты, — аналогично разрешению  $D_7$ . Квинта нонаккорда — или в приму или, во избежание возможных параллелизмов, в терцию тонического трезвучия (удвоенная терция).

C-dur    нехорошо

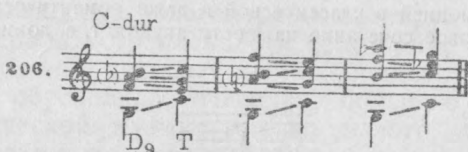
205.

$D_9$  T

Параллельные квинты аннулируются не только движением квинты  $D_9$  в терцию тоники, но и другим расположением  $D_9$ , при котором квинта помещается в аккорде выше ноны и параллельные квинты обращаются в параллельные кварты.



Поскольку пятиголосие в наши практические работы пока входить не будет, перейдем к применению  $D_9$  в четырехголосном складе. В четырехголосии нонаккорд употребляется неполным; в нем выпускается большей частью квинта, как элемент аккорда сравнительно менее существенный в функциональном отношении:



Если  $D_9$  следует за одним из созвучий субдоминантовой группы, то септима и нона, как общие с субдоминантой звуки, вводятся большей частью как приготовленные.



Кроме того,  $D_9$  может следовать за тоникой и за  $D_7$ ; в последнем случае возможно перемещение септимы аккорда  $D_7$  в нону  $D_9$ , напр.:



В заключение нужно отметить, что нона не должна быть помещаема рядом с примой на расстоянии секунды.

### Задания.

1) Строить письменно и на фортепиано неполные (без квинты) и полные  $D_9$  в различных тональностях и от данного звука с последующим их разрешением в тонику.

2) Гармонизовать следующие мелодии и басы:

Four musical staves for harmonic exercise:

- Staff 1: Treble clef, 2/4 time, key of D major. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Staff 2: Treble clef, 3/4 time, key of D major. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Staff 3: Bass clef, 2/4 time, key of D minor. Melody: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Staff 4: Bass clef, 3/4 time, key of D minor. Melody: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Обращения нонаккорда в музыкальной практике встречаются, но установившейся и удобной терминологии и обозначений не имеют. Попытки ввести такую терминологию (Н. Соловьев, М. Штейнберг) удачными пока назвать трудно. При разрешении обращений нонаккордов в Т необходимо п р и м у  $D_9$  оставлять на месте.

Даем схему разрешений обращений нонаккорда и примеры из литературы

a)

209. схема C-dur

Musical notation for exercise a) showing a C-dur chord and its resolution.

б) Бетховен, Соната Op.106.

fis-moll

$D_9$  + t

+ обрац.

$3D_9$   $5D_9$  D

Musical notation for exercise б) showing a resolution of a nona chord in F minor.

в) Моцарт. Фантазия с-moll

F-dur

$D_9$  T<sub>6</sub>

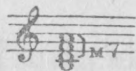
Musical notation for exercise в) showing a resolution of a nona chord in F major.

## Тема 27.

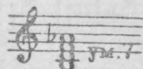
### Вводные септаккорды.

Если в доминантнонаккорде пропустить основной звук, то получится четырехзвучие, прямой которого является вводный тон. Этот септаккорд имеет самостоятельное применение и называется:

а) в натуральном мажоре—малым вводным (по интервалу малой септимы между его крайними звуками):



б) в гармоническом миноре и мажоре—уменьшенным вводным (по интервалу уменьшенной септимы между его крайними звуками):



Вводный септаккорд разрешается движением примо с терцией вверх и квинты с септимой вниз в тоническое трезвучие с удвоенной терцией.

а)

210

C-dur

DVII<sub>7</sub>    DVII<sub>5</sub><sub>6</sub>    DVII<sub>3</sub><sub>4</sub>    DVII<sub>2</sub>

б) Adagio. (такты 17-20) Григ, ф.-п. концерт, ч. II

Des dur

DVII<sub>5</sub><sub>6</sub>    T<sub>6</sub>    DVII<sub>5</sub><sub>6</sub>    T<sub>6</sub>

Если в [расположении вводного септаккорда одна из квинт (или даже обе) дана в обращении, то удвоение тонической терции перестает быть необходимостью (получаются параллельные кварты, но не квинты).

211

C-dur

Последнее обращение разрешается или непосредственно в проходящую тонику ( $T^1_6$ ):

212

$D_{VII}_2$   $D_{VII}_{\frac{3}{4}}$

или сначала в  $D_7$ , а потом уже в  $T$ :

Бетховен, Оп. 57. Соната алассионата,  
I часть

213.

$D_{VII}_2$   $D_7$

Моцарт, ф.-п. соната № 18.  
I часть, перед репризой

б)

$D_{VII}_2$   $D_6$

В последних двух случаях мы имеем дело с примером внутри-функционального разрешения, рассмотренного в предыдущей теме (см. стр. 136).

Прием этот может быть использован также и в отношении всех других видов вводного септаккорда (как и в отношении полного нонаккорда): он очень часто применяется к малому вводному септаккорду.

При этом легко заметить определенную закономерность в чередовании септаккордов и их обращений при переходе  $D_{VII7}$  в  $D_7$ , которую можно изобразить схематически следующим образом:

The diagram shows a circle with numbers 2, 7, 5, 6, 3, 4, 2, 7 around it, indicating the movement of chord tones. The musical score is for C-dur o-moll, showing the resolution of a  $D_7$  chord to a  $C_7$  chord. The notes in the score are:  $D_7$  (F, C, G, B) resolving to  $C_7$  (F, C, G, Bb). The bass line shows the resolution of the  $D_7$  chord to the  $C_7$  chord.

В качестве доминантовой гармонии  $D_{VII7}$  следует обычно за аккордами группы S, или тоники (в последнем случае чаще уменьшенный), а иногда и D.

### Задания.

- 1) Гармонизовать письменно данные мелодии и басы:

1. Melody in C-dur o-moll: C4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4-C4.

2. Bass in C-dur o-moll: C4-B3-A3-G3-F3-E3-D3-C3.

3. Melody in D-dur: D4-E4-F#4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F#4-E4-D4.

4. Bass in D-dur: D4-C4-B3-A3-G3-F#3-E3-D3.

5. Melody in E-dur: E4-F#4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F#4-E4.

6. Bass in E-dur: E4-D4-C4-B3-A3-G3-F#3-E3.

2) Строить на фортепиано в данной тональности и от данного звука малый вводный септаккорд и разрешать его в Т.

3) Гармонизовать на фортепиано следующие отрывки:

В дополнение следует обратить внимание на специфическое свойство уменьшенного вводного 7-аккорда, отличающее его от малого вводного.

Ум. вв. 7-аккорд состоит из трех малых терций; ув. 2, получающаяся от обращения ум. 7, энгармонически тоже равна м. 3; таким образом, вне конкретного ладового окружения все обращения ум. вв. 7-аккорда звучат, как его основной вид:

В практике неожиданной смены тональности (см. соответствующий раздел 2-й части курса), в так называемых внезапных модуляциях, это свойство энгармонического переключения вводного уменьшенного 7-аккорда занимает большое место.

*Задание.*

1. Строить на ф-п. в данной тональности и от данного звука все виды вв. ум. септаккордов, учитывая в разрешении все четыре энгармонические возможности расшифровки их.

### Тема 28.

Субдоминантсептаккорд ( $S_{II}$ ). Место и роль его в классической каденции. Более многостороннее использование этого аккорда после классиков и, в частности, у русских композиторов.

Главным четырехзвучием субдоминантовой группы является субдоминантсептаккорд— $S_{II}$ , (см. выше тему 23).

Исторически этот септаккорд возник в виде квинтсекстааккорда в заключениях, перед кадансовым квартсекстааккордом, что дало повод ряду теоретиков (начиная с Рамо) трактовать его как субдоминантовое трезвучие с добавлением сексты к приме субдоминанты («субдоминанта с секстой»).



Andante. Бетховен, Соната Op. 28.

216. *a-moll*

T VI      S II<sub>5</sub><sub>6</sub>      D I<sub>4</sub><sub>6</sub>      D<sub>7</sub>      T

Постепенно эмансипируясь от каденции, S II<sub>7</sub> все более и более приобретает самостоятельное значение и у последующих композиторов применяется значительно свободнее, чем у классиков; в особенности широко он используется композиторами русской школы (Бородин, Римский-Корсаков и др.), напр.:

a) Бородин, „Кн. Игорь“.

217. *E-dur*

T<sub>6</sub>      S II<sub>5</sub><sub>6</sub>      D      D<sub>2</sub>      T<sub>6</sub>

б) Римский-Корсаков, „Снегурочка“,  
Заключительн. хор

*B-dur*

S<sub>6</sub>      T<sub>6</sub>      S II<sub>5</sub><sub>6</sub>      T VI<sub>4</sub><sub>6</sub>      S II<sub>7</sub>      E II

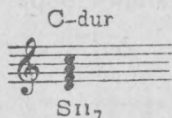
в) Чайковский, „Пиковая дама“,  
IV картина

*cis-moll*      *mf*

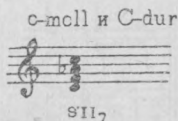
S II<sub>5</sub><sub>6</sub>      S II<sub>7</sub>      D

Септаккорды  $S_{II7}$  в зависимости от интервалов, их составляющих, подразделяются на два вида:

1) малый натурального мажора:



2) малый с уменьшенной квинтой минора и гармонического мажора:



Как видно, их различие касается только квинты: в первом она—чистая, во втором—уменьшенная.

Примечание. Второй из них по своему составу одинаков с малым вольным септаккордом натурального мажора, но, конечно, разнится от него своим функциональным значением и, следовательно, разрешением.

В силу функциональной логики  $S_{II7}$  естественнее всего разрешаются в D: доминантовое трезвучие,  $D_7$ , вводные септаккорды (иногда в  $D_9$ ) и кадансовый квартсекстаккорд (или в  $T/D_{III6}$ , его заменяющий).

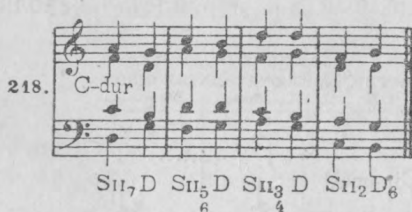
Рассмотрим каждое из этих разрешений в отдельности.

1) При разрешении  $S_{II7}$  в доминантовое трезвучие отдельные его звуки движутся так же, как при разрешении  $D_7$  в T, а именно:

а) септима и квинта—на ступень вниз,

б) терция—на ступень вверх или на терцию вниз (в квинту доминанты),<sup>1</sup>

в) основной звук—в приму доминанты (т. е. на кварту вверх или на квинту вниз), когда он находится в басу, а в обращениях (в одном из трех верхних голосов) он остается на месте, напр.



2) Аккорд  $S_{II7}$  имеет с доминантсептаккордом два общих звука (основной и терцию), которые при разрешении остаются на месте, а квинта и септима идут на ступень вниз.

<sup>1</sup> Поскольку терция  $S_{II7}$  не является вводным тоном, как это имеет место в  $D_7$ , выбор того или иного способа ведения ее здесь значительно свободнее.

При этом, если  $S_{II7}$  был взят в основном виде, —  $D_7$  окажется в виде  $^3_4$ -аккорда, и наоборот: если  $S_{II7}$  будет взят в виде  $^5_6$ -аккорда, то  $D_7$  окажется в виде 2-аккорда и т. д. Схематически это можно изобразить следующим образом:



а)

219. C-dur

$S_{II7} D_{\frac{3}{4}}$   $S_{II\frac{5}{6}} D_2$   $S_{II\frac{3}{4}} D_7$   $S_{II\frac{2}{6}} D_{\frac{5}{6}}$

Чайковский,  
„Пиковая дама“, Действие III, карт. V.

б)

b-moll *sf* *p*

$s_{II\frac{2}{6}} D_{\frac{5}{6}}$   $s_{II\frac{5}{6}} D_2$

Примечание. В этих случаях септима и квинта должны быть рассматриваемы как задержание звуков доминанты, что может быть подчеркнуто помещением  $S_{II7}$  на сильном времени такта.

Если  $S_{II7}$  взят в основном виде и если, кроме смещения на ступень вниз квинты и септимы, повести его бас в приму доминантсептаккорда, то полный  $S_{II7}$  перейдет в неполный  $D_7$ , напр.:

Чайковский, „Евгений Онегин“, „Закключительная сцена.“

220. Cis-moll

$S_{II7}$   $D_7$

3) Переход  $S_{II7}$  во вводные септаккорды достигается путем разрешения одной лишь септимы его на ступень вниз при оставлении остальных звуков, как общих, на месте (сравнить с переходом  $D_{VII7}—D_7$ ). При этом, если  $S_{II7}$  был в основном виде,

вводный септаккорд будет в виде  $^5_6$ ; если же  $S_{II7}$  будет в виде  $^5_6$ , то вводный—в виде  $^3_4$  и т. д. Схематически это можно выразить следующим образом:



Напр.:

221. C-dur

$S_{II7}$   $D_{VI5}$   $S_{II3}$   $D_{VI3}$   $S_{II2}$   $D_{VI2}$   $S_{II2}$   $D_{VI7}$

(При помещении  $S_{II7}$  на более сильную долю такта, чем следующий за ним  $D_{VI7}$ ,  $S_{II7}$  звучит как задержание  $D_{VI7}$ ).

4) Следующим простейшим разрешением  $S_{II7}$  является его переход в кадансовый квартсектаккорд.<sup>1</sup> Как уже замечено выше, это разрешение часто применялось классиками; см. пример 216 или еще:

Глинка, „Руслан и Людмила“, Финальный хор.

222. a-moll

$S_{II5}$   $D_{I2}$   $D_7$   $T$

При разрешении  $S_{II7}$  в кадансовый квартсектаккорд септима его большею частью остается на месте.

Перед кадансовым квартсектаккордом  $S_{II7}$  может быть взят в любом виде кроме секундаккорда, так как находящаяся в басу  $S_{II2}$  септима должна тогда пойти скачком, что противоречило бы ее естественному плавному движению.

<sup>1</sup> Кадансовый квартсектаккорд и здесь может быть заменен другой формой задержания доминанты— $D/T_{III6}$  (см. тему 17).

5) Квартсекстаккорд, следующий  $S_{II_7}$ , может быть проходящим к тому или иному виду этого септаккорда, а иногда и к другому аккорду, напр.:

$S_{II_6}^5 - T_6^4 - S_{II_4}^3$  или  $S_{I_4}^3 - T_6^4 - S$ ;  $S_{II_4}^3 - T_6^4 - D_2$  и т. п.

Бетховен, Соната оп. 110.  
Moderato cantabile.

$T_6$   $S_{II_3}$   $T_4$   $S$   $D$

### Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие басы и мелодии:

2) В разных тональностях находить  $S_{117}$  в любом виде и а) разрешать его в доминантовое трезвучие, б) сопоставлять его с  $D_7$  и разрешать последний в  $T$  и в) применять его в каденции перед квартсекстаккордом,  $D_7$  и  $T$ ;строить  $S_{117}$  мажора и минора в разных видах от данного звука и, определив тональность, разрешать всеми важнейшими способами.

3) Гармонизовать на фортепиано следующие фразы, применяя в них  $S_{117}$  в разных видах:

1. Bass clef, 2/4 time, C major. 2. Bass clef, 2/4 time, B-flat major. 3. Bass clef, 2/4 time, B-flat major. 4. Bass clef, 2/4 time, B-flat major. 5. Treble clef, 3/4 time, C major. 6. Treble clef, 2/4 time, D major. 7. Treble clef, 2/4 time, D major. 8. Treble clef, 2/4 time, B-flat major.

У композиторов русской школы (Р.-Корсаков, Мусоргский, Бородин и др.) мы часто можем встретить разрешение  $S_{117}$  непосредственно в тонику. Обилие применения оборота  $S-T$  происходит из некоторых особенностей строения русской народной песни, нашедших отражение в творчестве названных композиторов.

В случаях разрешения  $S_{17}$  в  $T$  септима его как общий звук с тоникой почти всегда остается на месте, а остальные звуки движутся плавно к звукам тонического аккорда, напр.:

a)

224 C-dur

$S_{117}T$   $S_{11\frac{5}{6}}T_6$   $S_{11\frac{6}{8}}T$   $S_{11\frac{3}{2}}T$   $S_{112}T$

б) Римский-Корсаков, „Садко“, I картина (хор)

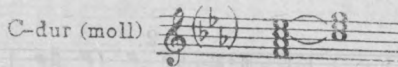
As-dur

$S_{11\frac{5}{6}}T_6$   $S_{117}T_6$

## Тема 29.

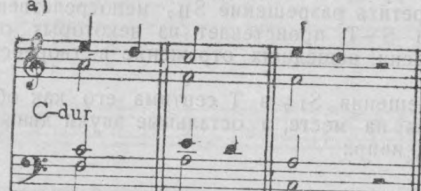
### Септаккорд $S_7$ .

Септаккорд  $S_7$  сравнительно редко встречается в роли самостоятельного аккорда. Причиной этого послужила, вероятно, прежде всего несколько меньшая его функциональная яркость по сравнению с главным септаккордом субдоминантовой группы— $S_{II7}$ , выражающаяся в наличии целых двух общих звуков с тоникой:



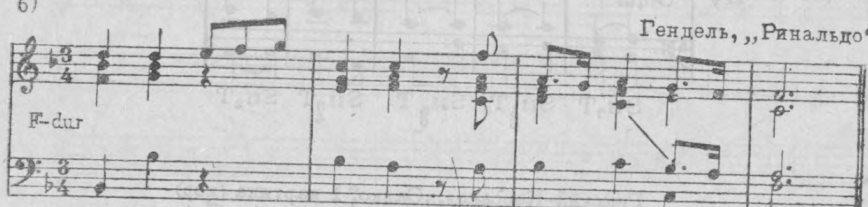
Кроме того, во многих положениях он (из-за возникающих здесь параллелизмов) неудобен для прямого разрешения в главные аккорды группы D, как известно, являющиеся важнейшим разрешением для аккордов субдоминантовой группы. Наконец, в мажоре аккорд  $S_7$  имеет большую септиму, делающую диссонирование этого аккорда довольно резким и, в силу своей характерности, не всегда уместным.

1) Чаще всего аккорд  $S_7$  применяется как задержание аккорда  $S_{II7}$  и переходит в него посредством смещения септимы на ступень вниз, при оставлении всех остальных голосов на месте, напр.:

a) 

225. C-dur

$S_7$   $S_{II} \frac{5}{3}$   $S \frac{5}{3}$   $S_{II} \frac{3}{2}$   $S \frac{3}{2}$   $S_{II} 2$

b) 

F-dur

Гендель, „Ринальдо“

$S$   $S_{II} 6$   $D_2$   $T_6$   $T_6$   $S_7$   $S_{II} \frac{5}{3}$   $D I \frac{4}{3}$   $D_7$   $T$

Аккорд  $S_7$  помещается предпочтительно на более сильном времени такта чем  $S_{II7}$ , так как задержания вообще имеют свойство занимать сильное или относительно сильное время (сравнить с  $D I \frac{4}{6}$  — D,  $D_{III} 6$  — D(7),  $D_{VII} 7$  — D7).

Отмечаем сходство этого случая с описанным выше переходом  $D_{VII_7} - D_7$ , который достигается тем же приемом смещения септимы. Как там, так и здесь мы встречаем пример частичного внутрифункционального (т. е. без перехода в новую функцию) разрежения диссонантности, о чем нам уже не раз приходилось говорить.

2) Будучи взят в роли самостоятельного представителя субдоминантовой группы, аккорд  $S_7$  может перейти в очередную по тональному кругу функцию  $D$ , выраженную вводным септаккордом. Голосоведение в этом случае такое же, как при описанном выше переходе  $S_{II_7} - D_7$ : септима и квинта смещаются вниз на ступень, остальные звуки остаются на месте, напр.:

226. и т. д.

$S_7, D_{VII_7}, S_5, D_{VII_2}, S_3, D_{VII_7}, S_2, D_{VII_5}$

И в этом случае  $S_7$ , будучи поставлен на более сильном времени такта, чем следующий за ним  $D_{VII_7}$ , может производить впечатление задержания (в двух голосах).

3) Иногда встречается разрешение  $S_7$  в доминантовое трезвучие. Удвоение терции, применяющееся при разрешении септаккордов в трезвучие, лежащее секундой выше ( $D_7 - T/S_{VI}$ ,  $D_{VII_7} - T$  и, наконец,  $S_7 - D$ ), здесь не очень желательно, так как терция аккорда разрешения — вводный тон лада и это удвоение может связать последующее движение голосов.

c-dur

При разрешении септаккорда в трезвучие, лежащее секундой выше, можно получить удвоение примы в этом трезвучии, если терция септаккорда лежит выше септимы и ее можно вести вниз без возникновения параллельных квинт, напр.:

227. и т. д.

$S_7, D, S_7, D, S_7, D, S_7, D, S_7, D, S_7, D$



6)

И. С. Бах, Партита с-moll, Рондо.

S<sub>7</sub> D T

4) Близкое сходство с только что описанным разрешением S<sub>7</sub> — D имеет переход S<sub>7</sub> в доминантсептаккорд:

228 c-moll и т. д.

S<sub>7</sub> D<sub>2</sub> S<sub>7</sub> D<sub>7</sub> S<sub>3</sub> D<sub>5/6</sub>

б)

Григ, „Сигурд Йорсальфар“, Марш

B-dur

S<sub>vi</sub> D<sub>vii3/6</sub> S<sub>7</sub> D<sub>7</sub> T

5) Наконец, следует упомянуть о встречающемся изредка разрешении S<sub>7</sub> в тонику. Аккорд S<sub>7</sub> появляется обычно в основном виде, с септимой в верхнем голосе, служащей предьемом тонической терции (т. е. как бы преждевременным ее появлением на фоне субдоминанты). Примерами этого оборота может служить следующий фрагмент:

229 G-dur Григ „Лебедь“

T S<sub>vi7</sub> T S<sub>iv</sub> T S<sub>vi7</sub> T S<sub>iv7</sub>

и плагальная каденция (см. дальше тему 33) из «Руслана» Глинки (ария Людмилы).

230. d-moll

T Siv<sub>7</sub>T

### Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие басы и мелодии:

1.

230a

2.

3.

2) Строить на фортепиано от данного звука большой септаккорд  $S_7$  мажора и малый  $S_7$  минора в различных видах с разрешением.

### Тема 30.

Субдоминантноаккорд ( $S_{II}$ ). Обогащение диатоники мажора пятизвучием субдоминантовой группы.

Начиная с Шопена субдоминантовая группа аккордов мажорного лада обогатилась пятизвучием  $S_{II_9}$  — субдоминантноаккордом.

Правда, этот аккорд появляется у Шопена как задержание прима  $S_{II_7}$ , зато у последующих композиторов, и в особенности у Грига, он приобретает значительную самостоятельность.

Шопен Этюд, оп 10, № 6

231

a)

E-dur

T<sub>6</sub> S<sub>6</sub> S<sub>VI</sub> S<sub>II<sub>9</sub></sub> S<sub>II<sub>5,6</sub></sub>



Во втором примере  $S\flat_9$  взят в неполном виде с пропущенной квинтой, как это было в четырехголосном складе в аккорде  $D_9$ . Субдоминантнонааккорд переходит в  $D_7$ . Его нона и септима (ми и до) разрешились, естественно, на ступень вниз, а терция (фа), оставшись на месте как общий звук с  $D_7$ , образовала септиму последнего.

Такое разрешение  $S\flat_9$  следует признать наиболее естественным: в творческой практике оно преобладает.

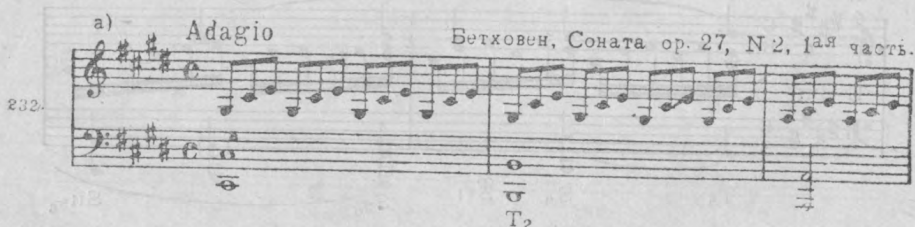
### Тема 31.

#### Менее употребительные септаккорды.

Все остальные септаккорды в музыке классической эпохи нашли очень небольшое применение.

Частично это можно было бы объяснить резкостью некоторых из них: мы имеем в виду септаккорды, образовавшиеся от прибавления большой септими к большим трезвучиям T и S в мажоре и T/S $\flat_7$  в миноре, а также 7-аккорды увеличенных трезвучий S $\flat_7$  гармонического мажора и D $\flat_7$  гармонического минора. В частности, в отношении тонического септаккорда (включая и натуральный минорный) можно было бы еще добавить, что акустическая неустойчивость самого устойчивого, центрального аккорда всей ладовой системы мало, конечно, свойственна классической эпохе.

Септима вводится обычно или в виде мелодически проходящего звука (проходящая септима):



Гендель, Иуда Мокковой N 8 Recitativ.

б) *Maestoso* (партия оркестра)

T T<sub>2</sub> S<sub>vi</sub> S<sub>vi8</sub>

S S<sub>2</sub> S<sub>ii</sub> S<sub>ii7</sub> D etc

Григ, Норвежские народные напевы. op. 66. N 10

в)

T T<sub>2</sub> S<sub>vi</sub> T<sub>3/4</sub> S etc

или в качестве общего с предыдущим аккордом звука (приготовленная септима):

Бах, Клавир хорошего строя, I ч. Прелюдия к фуге N1 (C-dur)

а)

233.

D D T<sub>2</sub> etc

T<sub>6</sub> S<sub>2</sub> etc

или в несколько более свободных рамках чисто секвентного построения (см. тему 32 о секвенциях):

6) Шуман, „Я не сержусь“ op. 48, N 7 (такты 3-9)

но — — — — — ет грудь, хоть из-ме-ни-ла  
 Herz auch bricht. E wig ver lor nes

233

ты я пра во не сер жусь, я не  
 Lieb, e - wig ver-lor - nes Lieb, ich grolle

C-dur.

con 8

S<sub>11</sub>7 D<sub>7</sub> T D<sub>11</sub>2 (a moll) T T<sub>3</sub>4

S<sub>7</sub> S<sub>3</sub>4 S<sub>11</sub>7 S<sub>3</sub>4 D<sub>11</sub>7 S<sub>11</sub>3/4 D<sub>7</sub>

В последнем примере, принадлежащем уже, впрочем, эпохе после-классической, скачкообразное ведение верхнего голоса в фортепиано можно объяснить желанием композитора поддержать интонационно сольную партию; в остальном весь аккомпанемент выдержан и здесь в очень плавном голосоведении.

В разрешении всех этих 7-аккордов чаще всего (но не обязательно) копируется соотношение D<sub>7</sub> — T, т. е. каждый такой 7-аккорд разрешается в трезвучие, находящееся квартой выше его, или в септаккорд этого трезвучия.

### Задания.

Гармонизовать данные мелодии и басы:

1.

2.

3.

4.

## Тема 32.

### Секвенция с септаккордами.

Динамическая роль аккордового диссонанса в секвентных построениях довольно значительна, так как его введение, не упраздняя, конечно, преобладания мелодического начала, приписываемого секвенциям, делает гармонию менее инертной: разрешение диссонирующих аккордов есть движение, возникающее на гармонической почве, хотя, разумеется, сфера влияния каждого диссонанса ограничивается очень маленьким участком общей линии развития.

Диссонирующий аккорд может быть введен в секвенции как в начале, так и в конце звена, а также в его середине, если мотив состоит не меньше, чем из трех аккордов. В последнем случае на путь перемещения диссонирующий аккорд прямого влияния иметь не может, будучи изолирован от соприкосновения с аккордами соседних звеньев другими аккордами своего звена. Это обстоятельство понижает наш интерес к данному случаю, и мы обратимся к тем аккордовым комбинациям, в которых септаккорд введен в начале звена, и особенно к тем, в которых звено заканчивается на септаккорде. Это, как мы увидим, предопределяет пути секвентного перемещения и, следовательно, вносит некоторое принципиальное отличие в секвенции с септаккордами по сравнению с секвенциями из трезвучий, где гармоническое начало проявляет себя гораздо пассивнее.

Для простоты и краткости изложения ограничимся здесь описанием секвенций, мотив которых состоит из двух аккордов, так как этот вид тональных секвенций с септаккордами наиболее распространен и, кроме того, может представить нам оба интересующих нас случая введения септаккорда в начале и в конце звена. Рассмотрим по отдельности оба эти случая и третий, объединяющий их построением мотива из двух септаккордов.

1) Мотив состоит из септаккорда и трезвучия, служащего его разрешением. Септаккорд в громадном большинстве случаев разрешается в трезвучие, лежащее кuartой выше, по образцу сочетания  $D_7 - T$ . Этот тип разрешения нам знаком уже и не нуждается в дополнительных описаниях. Конечно, септаккорд может быть взят в любом виде и расположении, а разрешающее его трезвучие в этом отношении всецело зависит от того, как были распределены по голосам звуки септаккорда.

234. а)

С-dur и т.д. и т.д. и т.д. и т.д.

$V_{56}$  I  $IV_{56}$  VII  $III_{56}$  VI  $V_7$  I  $VI_7$  II  $III_4$  V  $I_{34}$  IV  $V_2$   $I_6$   $IV_2$  VII $_6$

б) Глюк, „Орфей“

F-dur

T FvI<sub>5</sub> S<sub>II</sub> v<sub>56</sub> T<sub>I</sub>

Поскольку звено оканчивается трезвучием, не определяющим дальнейшее движение, в силу того что в секвенциях ладовая функция аккорда вообще имеет второстепенное значение, пути перемещения могут быть различными. Однако более желательными можно считать те пути перемещения, которые обеспечивают не только внешнюю правильность соединения трезвучия с начальным септаккордом следующего звена, но главным образом подход к его септимере, соответствующий преобладающим нормам введения диссонансирующего аккорда (приготовление септимеры, введение ее плавным ходом голоса вверх или вниз и, наконец, скачком вверх).

Количество звеньев, как известно, чаще всего невелико — от двух до четырех. Начаться секвентное движение может с любого септаккорда лада; заканчивается же оно обычно на одном из главных септаккордов с его разрешением, преимущественно на D<sub>7</sub> (см. вышеприведенные примеры).

Построение мотива на основе иных типов разрешения септаккорда вполне возможно, хотя и встречается не часто.

2) Мотив состоит из трезвучия и септаккорда. Эта разновидность мотива в большинстве случаев допускает один путь перемещения, поскольку септаккорд, заканчивающий мотив, требует разрешения и, следовательно, должен быть правильно связан (в смысле правильного ведения септимеры, отсутствия параллельных октав или квинт и т. д.) с начальным трезвучием нового звена, служащим ему разрешением. Поэтому при составлении мотива для секвенций этого рода рекомендуется избрать такое положение начального трезвучия, которое может дать удовлетворительное разрешение септаккорда дальше, на стыке двух звеньев. Приводим примеры:

а) Букстехуде, Прелюдия fis-moll для органа

285. fis-moll

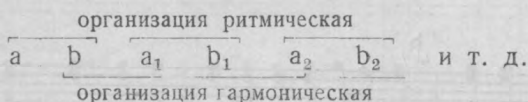
t<sub>6</sub> s<sub>2</sub> VII<sub>6</sub> III<sub>2</sub> VI<sub>6</sub> II<sub>2</sub> v<sub>6</sub> I<sub>2</sub> sIV<sub>6</sub> D<sub>7</sub>

6) m. g. Ц. Франк. Прелюдия хорал и fuga

T<sub>1</sub> T<sub>12</sub> VI VI<sub>2</sub> IV

В обоих отрывках ритмически мотив состоит из слабой и сильной долей, в гармоническом же отношении более тесно связаны сильное время со следующим слабым (вследствие того что за диссонирующим аккордом, приходящимся на сильное время, следует его разрешение). Так образуются перекрестные связи гармонического и ритмического порядка, придающие большую слитность секвентному построению.

Обобщим метод организации звукового материала (он может быть применен не только в секвенциях) посредством перекрестных связей формулой:



Мотив состоит из двух септаккордов. В этом случае второй септаккорд лежит квинтой выше первого, и переход первого из них во второй происходит по типу сочетания S<sub>II7</sub>—D<sub>7</sub>. Напомним вкратце основные детали этого перехода.

Септима и квинта опускаются на ступень, остальные два голоса остаются на месте. Кроме того, основной звук, будучи помещен в басу, может идти скачком в основной звук следующего аккорда.

Окончание мотива на септаккорде создает необходимость связывания этого септаккорда с начальным аккордом следующего звена — тоже септаккордом. Это создает большие ограничения, в результате чего возникает нисходящая секвенция по ступеням, напр.:

а)

и т.д. и т.д.

S<sub>II7</sub> D<sub>7</sub> I<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> III<sub>7</sub> S<sub>II7</sub> D<sub>3</sub> I<sub>7</sub> IV<sub>3</sub> VII<sub>7</sub> III<sub>3</sub>



и т. д. и т. д.

$II_2 D_{5_6}$   $I_2 IV_{5_6}$   $VII_2 III_{5_6}$   $VI_2 II_{5_6}$   $D_6 5_6$   $T_2 IV_{5_6}$   $VII_2$   $III_{5_6}$   $VI_2$

Моцарт. Свадьба Фигаро“ N13.

б)

C-dur

$\bar{F}VI-2$   $SI_{5_6}$   $V-2$   $I_{5_6}$   $IV-2$

$VII_{5_6}$   $III-2$   $VII_{5_6}$   $II-2$   $DV_{5_6}$

В секвенциях этого рода каждый септаккорд лежит квартой выше предыдущего (конечно, по расстоянию между основными видами) не только внутри звена, но и на грани двух звеньев. Квинтсектаккорды чередуются с секундаккордами, основные септаккорды — с терцквартаккордами (пример 236а, б). Скачки прим в басу (в остальном голосоведение данной секвенции ничем не отличает ее от предыдущих) создают секвенцию из основных септаккордов, в которой полные аккорды чередуются с неполными (тот же пример).

Приводим образец секвенции, основанной на мотиве из двух септаккордов, в которой, вследствие перемещения через ступень, септима заключительного аккорда каждого звена остается неразрешенной.

Григ, Скрипич. соната F-dur.

C-dur

Violino

$S$   $VI_3$   $II_7$   $IV_3$   $VII_7$

II<sub>3</sub><sub>4</sub> V<sub>7</sub> VII<sub>3</sub><sub>4</sub> SII<sub>7</sub> T<sub>6</sub>  
 d moll.

Иногда встречаются тональные секвенции из септаккордных соотношений. В приводимом ниже отрывке секвенция основана на мотиве, состоящем из перехода одного септаккорда D<sub>VII7</sub> в другой, лежащий терцией ниже, — D<sub>7</sub>, полученный при помощи известного нам приема смещения септимы на ступень вниз.

Град. ор. 53, № 1.

238. Es dur

D VII<sub>3</sub><sub>4</sub> D<sub>2</sub> VI<sub>3</sub><sub>4</sub> IV<sub>2</sub>

Dv<sub>3</sub><sub>4</sub>

В заключение приводим редкий пример секвенции с нонаккордами, весьма близкой по своему строению к описанному выше наиболее распространенному типу секвенций из одних септаккордов (те же квартовые расстояния).

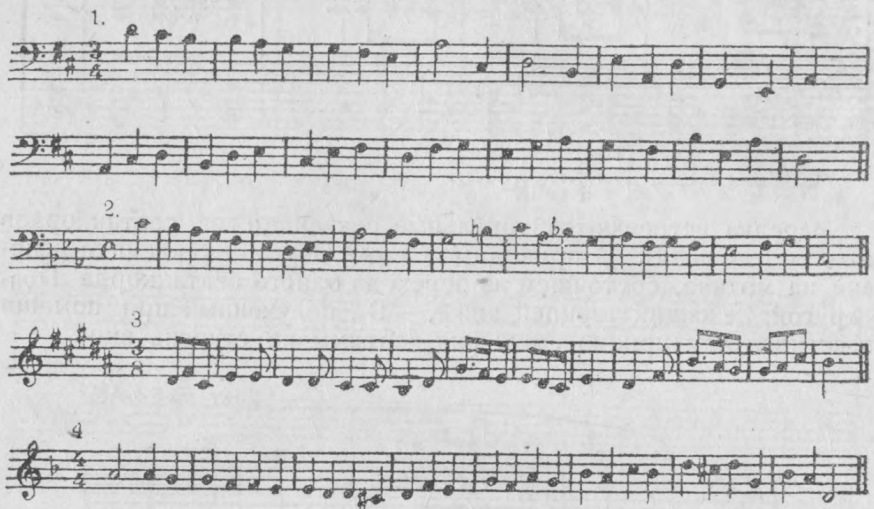
Букстахуде, Прелюдия f<sup>is</sup> moll для органа

239.

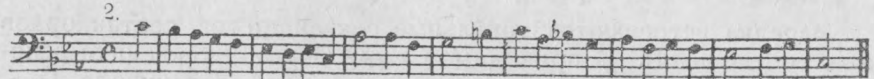
*Задания.*

1) Гармонизовать следующие басы и мелодии:


1.



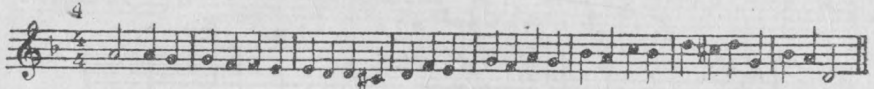
2.



3.



4.



2) Играть на фортепиано секвенции на следующие мотивы. Каждый мотив использовать для построения секвенций в нескольких тональностях:



3) Составлять самостоятельно мотивы для секвенций в различных тональностях и делать перемещение вверх и вниз (а где этого требует строение звена—только в одном направлении).

### Тема 33.

Простейшие приемы расширения квадратных построений. Внешнее расширение через дополнительные каденции. Субдоминантовая (плагальная) каденция и ее разновидности; случай бифункциональности в разрешении вводного  $^3_4$ -аккорда.

Заключительные построения в периодах «квадратной» структуры не всегда сохраняют полную временную симметрию в отношении начального построения. Нередки случаи их удлинения, расширения.

К известным уже нам гармоническим приемам расширения (как то: вспомогательные гармонии на выдержанной в басу тонике, прерванные и несовершенные каденции) добавим наиболее важные — дополнительные кадансообразные построения. Они вводятся после заключительных каденций и приводят, следовательно, к расширению второго предложения.

Случаи, когда дополнительные каденции не расширяют второе предложение, а лишь выравнивают его во временном протяжении, более редки, напр.:

Бетховен, 3<sup>я</sup> симфония, Похоронный марш.

240. c-moll

5-ый такт 6-ой

7-ой 8-ой

t s t  
заклучительная каденция доп. кад.

Дополнительные каденции могут быть и простым, более или менее точным повторением оборота заключительной каденции, как напр.:

Бетховен. Соната N 1, III ч.

241. As-dur

закл. каденция T

дополн. T

SII  $D_{14}^{\#}$   $D_7$   $D_7$   $D_{14}^{\#}$   $D_7$   $D_7$

Но наиболее интересными будут те из дополнительных каденций, в которых мы имеем, сравнительно с каденцией заключительной, гармонически нечто новое, ей противопоставляемое. Так как заключительные автентические каденции обычно исчерпывают круг функционального тяготения полностью, а дополнительные каденции в стимулировании гармонического движения не нуждаются, то понятно, что субдоминантовые созвучия сделались почти неизменным слагаемым таких дополнений. Таким образом, дополнительные каденции часто представляют собою последование от S непосредственно к T, минуя D.

Субдоминантовые каденции, как не связанные с ведущей линией функционального тяготения, имеют специфический, якобы не самостоятельный характер, что подчеркивается термином *плагальный* (πλάγιος — побочный), как обычно именуются такие каденции.

Поскольку почти все созвучия S-ой группы включились в плагальные каденции, мы получили целый ряд исторических разновидностей этих каденций. Мы будем их практически применять более или менее свободно, но лишь с одним ограничением — обязательностью определенного, так сказать, стандартного хода баса на кварту, от S к T, что весьма подчеркивает их специфический характер.

C-dur                      a-moll

242.

S    T                      S    T

Перечислим схематически главнейшие виды плагальных каденций:

243.

C-dur

S    T                      S    T                      S<sub>II6</sub>    T                      S<sub>II6</sub>

S<sub>7</sub>    T                      S<sub>VII34</sub>

А теперь на каждый вид дадим соответствующие литературные образцы:

a) Глинка, „Руслан и Людмила“ (1<sup>ое</sup> действие)

244. Es-dur

$D1 \frac{4}{6}$  D T VII<sub>6</sub> T.

б) Вебер, „Фрейшютц“

D-dur

D T T

в) Чайковский, „Евг. Онегин“

C-dur

T VII<sub>4/3</sub>

г) Р. Корсаков, „Снегурочка“

д) Р. Корсаков, „Шехеразада“

C-dur

G-dur

VII<sub>4/3</sub> VII<sub>5/6</sub> T (III) S VII<sub>3/6</sub> T

е) Воробин, „Князь Игорь“

F-dur

T VII<sub>4/3</sub> T

ж) Р. Корсаков, „Шехеразада“

e-moll

S SII<sub>5,6</sub> SIV<sub>7</sub> t

з) Р. Корсаков, „Снегурочка“

h-moll

t SII<sub>5,6</sub> t

и) Р. Корсаков, „Шехеразада“

h-moll

t S t

Укажем, в соответствии с приведенными образцами, на условия голосоведения при практическом применении плагальных каденций:

- 1) бас имеет определенный (субдоминантовый) ход;
- 2) соединение аккорда преимущественно гармоническое (где оно фактически возможно), или плавное;
- 3) в S удваивается прима или квинта (в SII<sub>6</sub> удваивается терция);

4) в септаккордах (SII<sub>5,6</sub>, SIV<sub>7</sub>) септима обязательно выдерживается на месте, переходя или в приму тоники (при SII<sub>5,6</sub>) или в ее терцию (SIV<sub>7</sub>).

Сохраняя стандартный, субдоминантовый ход баса, можно обогатить плагальные каденции созвучием и не однородной субдоминантовой функции, что имеет место в отношении вводных (уменьшенного и малого) септаккордов.

Малый и уменьшенный вводные септаккорды суть гармонии доминантовые, хотя и несколько специфического характера; их разрешение в тонику поэтому есть обычное последование D—T, не представляющее чего-либо нового.

245.

C-dur a-moll

DVII<sub>7</sub> DVII<sub>7</sub>

Но если взять второе их обращение ( $^3_4$ ), в басу которого оказывается прима S, и дальше повести его в T по типу субдоминантовых каденций, то мы получим весьма своеобразный кадансовый оборот:

246.

$VII_{3_4}$  T  $sVII_{3_4}$  T  $sVII_{3_4}$  T  $sVII_{3_4}$  T

Бас как основа гармонии своим квартовым ходом определенно утверждает субдоминантовую сущность каденции, другая часть аккорда дает типичное разрешение доминантового характера. Следовательно, в этом аккорде происходит совмещение элементов D и S функций, при преобладании последней. Мы уже знаем, что такое совмещение в одном аккорде двух функций называется бифункциональностью, и данная форма плагальной каденции является вторым случаем бифункциональности, встретившимся в нашей практике.

Шуман, Токката

247.

Cdur  
s  $sII_{5_6}$   $sVII_{3_4}$  T

Если такая каденция встречается довольно часто, то гораздо более редки случаи, когда  $D_{VII_4}$  применяется в оборотах заключительных каденций перед кадансовым квартсекстаккордом  $D_{I_6}$  как S-овая гармония.

248.

c-moll  
 $D_{VII_7}$  t  $sVII_{3_4}$   $D_{I_4/6}$  D t

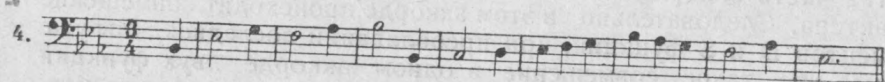
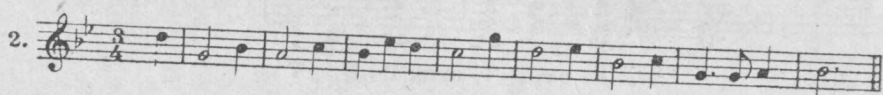
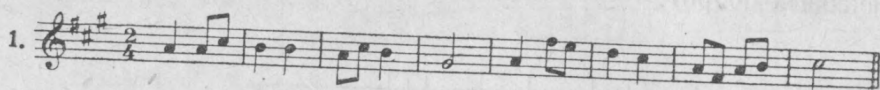
Глюк „Орфей“

В западноевропейской музыке плагальные каденции не получили такого большого распространения, как в русской музыке, где они, очевидно, призваны выявить мелодическое и ладово-гармоническое своеобразие русского народно-песенного напева. Получив большое развитие в русской музыке, плагальные обороты не только сами по себе усложнились в гармоническом смысле, но и постепенно эмансипировались от кадансовой основы и даже от указанного стандартного хода баса (Бородин, Мусоргский, Р.-Корсаков и др.).



### Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие мелодии и басы, применяя те или иные виды плагальных каденций.



2) Играть на фортепиано плагальные каденции в мажоре:

$S - S - T$ ;  $S_{II^3_4} - S_{II^6} - T$ ;  $S - S_{II^6} - T$ ;  
 $S_{II^6} - S - S_{VII^3_4}$ ;  $S_{IV^7} - T$ .

3) Играть на фортепиано плагальные каденции в миноре:

$s - t$ ,  $s_{II^6} - t$ ;  $s_{VI} - s_{VII^3_4} - t$ ;  $s_6 - s_{II^6} - t$ ;  $s_{VI} - s_7 - t$ .

4) Играть в различных тональностях предложения с обычными заключительными каденциями с добавлением к ним плагальных заключений разных видов.

# ХРОМАТИЗМ

## Глава IV

### ПРОСТЕЙШИЕ ВИДЫ ХРОМАТИЗМА

#### Тема 34.

Расширение границ лада посредством введения побочных аккордов доминантового и субдоминантового типа; их динамическая роль.

Предшествующее изложение успело исчерпать все возможные аккордовые сочетания в условиях четкого ладово-функционального тяготения и в рамках однотональных построений. Подтвержденные рядом цитат и соответствующим анализом образцов музыкальной литературы, все изученные гармонические явления были связаны органически одной диатонической конструкцией лада. Однако конструкция лада, даже при сохранении незыблемым общего принципа функционального взаимодействия, отнюдь не стабилизировалась раз навсегда в этих выше очерченных формах. Творческая практика еще доклассической эпохи дает нам примеры расширения диатоники лада посредством внедрения в него новых хроматических созвучий доминантового типа, новых тяготений, которые однако ни в какой мере не подрывают уже известные нам общие основы функционального тяготения.

Если в линии тонического тяготения ведущим оборотом является последование D—T, то и новые хроматические созвучия возникают прежде всего как естественное развитие этого основного приема гармонического движения. По аналогии с последованием D—T, все новые хроматические созвучия доминантового типа определенно тяготеют в свою тонику, но эта их тоника в новой конструкции лада может оказаться и функционально неустойчивым аккордом (D, S, T/S<sub>VI</sub> и т. п.). Следовательно, она не завершает общий процесс ладово-функционального тяготения, а является только отдельным его звеном, в котором дается временное обострение тяготения в одну из гармонических функций тональности. В результате этого, наряду с главной D, возникают параллельно с ней и хроматические доминанты к другим аккордам

лада. Все такие хроматические доминанты называются побочными доминантами.

Таким образом, под побочными (иначе хроматическими) доминантами мы будем понимать аккорд, который находится в отношении доминанты (D, D<sub>7</sub>, D<sub>VII</sub>, D<sub>VII<sup>b</sup></sub>) к одному из мажорных или минорных<sup>1</sup> трезвучий тональности, в свою очередь, функционально связанных с основным тоническим устоем.

Таким образом, побочные доминанты, обогащая лад новыми хроматическими созвучиями, внося в него новые (временные) тяготения и изменения, безусловно выходят за известные нам пределы диатоники и являются в историческом порядке первыми явлениями хроматизма (т. е. хроматического обогащения диатонических ладов).

В полном соответствии с функциональной значимостью доминанты, побочные D возникают раньше всего как доминанты к доминантам, постепенно захватывая и другие функции.

Даем простые примеры для более конкретной ориентировки в этих явлениях.

Бетховен. Соната № 4

а)

249 C. dur  $\mu$

T D<sub>5<sup>b</sup></sub> D<sub>6</sub> T T D<sub>6</sub> D<sub>2</sub> T<sub>8</sub>

Вебер, „Фрейшютц“ (ария Макса)

б)

c. moll

tsvi sn<sub>6</sub> D t D → D<sub>7</sub> t

Примечание. В отличие от главной D побочную доминанту мы будем обозначать соединением ее значка стрелкой со значком ее побочной тоники.

Расширение лада достигается не только посредством аккордов побочных доминант. Постепенно и S (но, правда, в меру

<sup>1</sup> В музыке классиков увеличенные и уменьшенные трезвучия тониками не бывают, не могут быть и временными тониками и иметь свои побочные доминанты.

своей функциональной значимости) делается одним из средств хроматического расширения диатонических ладов.

Так мы приходим к созвучиям побочных субдоминант, функциональная определенность и острота которых значительно меньшая, чем побочных доминант, в силу чего и их распространенность несравненно ограниченнее.

Под побочной субдоминантой мы понимаем аккорд, который находится в отношении субдоминанты (главным образом  $S$ ,  $S_{II}$ ,  $S_{II}$ ) к одному из мажорных или минорных трезвучий тональности, в свою очередь функционально связанных с основным тоническим устоем.

Приводим примеры:

а) Мусоргский, „Хованщина“

б) Мусоргский, „Хованщина“

250.

C-dur

D<sub>1</sub><sub>6</sub>

S<sub>6</sub> S<sup>x</sup>

es-moll

t11tsvidt111 s<sup>x</sup>, s dt111 t

В данной общей, лишь ориентировочной теме о побочных доминантах и субдоминантах нам еще остается сказать следующее:

Большое динамическое значение всех таких созвучий совершенно очевидно, хотя, повторяем, оно не равновелико для побочных D и S. Все они вносят новые напряжения в отдельные участки гармонического движения, обостряют тяготение к аккордам различных гармонических функций тональности, тем самым неизбежно повышая интенсивность общего движения.

Поскольку же они явно объединяются общей, единой линией функционального тяготения и последнее органически связывает в ладовое единство все отдельные моменты, так сказать, внутри функциональных тяготений, то все перечисленные аккорды приобретают, таким образом, и соответственное ладово-конструктивное значение.

## Тема 35.

Группа аккордов доминанты к доминанте (двойной доминанты).

Диатоническая аккордика служит базой для «обрастания» лада хроматическими созвучиями. Поэтому преобладающие взаимоотношения диатонических созвучий оказывают весьма существенное влияние на конструкцию такого «хроматизированного» лада, в немалой мере определяя логику последования

аккордов и их количественные соотношения. В частности, степень распространения той или иной побочной доминанты оказывается прямо-пропорциональной степени распространения ее побочной тоники — одного из диатонических трезвучий лада.

Совершенно естественно, что динамическая роль доминанты и связанное с нею ее количественное преобладание выдвинуло на первое место среди побочных доминантакорды, являющиеся доминантовой гармонией по отношению к главной доминанте. Так напр., в тональности C-dur такими аккордами будут те, которые служат доминантовой гармонией в доминантовой тональности т. е. в G-dur (как натуральном, так и гармоническом).

251. C-dur D

Аккорды этой группы получили название «двойных» доминант и обозначаются сдвоенной буквой D/D. Такое обозначение (D/D) позволяет нам обойтись при обозначении двойных доминант без стрелки, которой мы условились (тема 34) обозначать направление тяготения хроматических созвучий. К этому знаку D/D для аккордов, прима которых лежит квинтой выше примы доминанты (т. е. D/D, D/D7 и D/D9), присоединили лишь обозначение вида (7,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{3}{4}$  2, 9, 6 — основное трезвучие, по обыкновению, без знака). Аккорды же, вводимые к доминанте, получают, кроме основного знака D/D, римскую цифру VII и в дополнение к этому значок вида (7,  $\frac{5}{6}$  и т. д.).

Аккорды, отмеченные в схеме знаком NB, встречаются в литературе несравненно чаще остальных созвучий рассматриваемой группы. Это будет вполне понятным, если вспомнить, что из аккордов группы главной доминанты безусловно преобладают над прочими аккордами этой группы D7 и D7b9.

Второй из них, уменьшенный вводный к доминанте септаккорд в мажоре нередко нотируется так, как будто он является вводным не к главной доминанте, а к трезвучию D/TIII. Такая орфография встречается в тех случаях, когда звук, лежащий полутоном ниже тонической терции, разрешается в эту последнюю, напр.

252. C-dur

Следует предпочитать этот (второй) способ правописания данного аккорда, так как в последнее время он встречается чаще другого, преобладавшего в классической литературе.

Приводим таблицу аккордов двойной доминанты в миноре:

253. c-moll

D D<sub>7</sub> D<sub>9</sub> D<sub>vii</sub> D<sub>vii7</sub>

Большой нонаккорд и малый вводный септаккорд, являющийся его верхней частью, вообще говоря, возможные в мажорной доминантовой тональности (в данном случае в G-dur—ре-фа#, ля-до-ми и фа#-ля-до-ми), в миноре неупотребительны, может быть, из-за противоречия между большой ноной двойной доминанты и тонической терцией.

254 c-moll

Как в мажоре, так и в миноре аккорд D/D<sub>vii</sub>, как всякое другое уменьшенное трезвучие, встречается почти всегда в виде сектаккорда, за исключением трехголосного склада и очень редких четырехголосных примеров (см. дальше примеры 258б и в).

Возникновение аккордов группы D/D объясняется следующим образом.

Субдоминантовая гармония каданса всилу привычного хода мышления содержит в потенции переход к доминанте:



Если же после субдоминантовой гармонии вводится D/D, возникновение новых тяготений превращает возможность появления доминанты в необходимость, поскольку аккорд D/D требует разрешения в свою побочную тонику — D:



В предыдущей теме мы достаточно выяснили динамическое и конструктивное (в ладовом смысле) значение таких ячеек тяготения неустойчивого созвучия к неустойчивому же (напр. D/D — D), и данный частный случай удлинения процесса тяготения не нуждается в особых комментариях.

Обратимся к важной технической детали. После субдоминантовой гармонии любой аккорд D/D вводится при непременнообразовании хроматического хода от прима субдоминанты (она

же терция аккордов  $S_{II}$  и  $S_{II_7}$ ) к вводному к доминанте тону.<sup>1</sup> Поскольку для кадансовой субдоминанты характерно помещение в басу примы  $S$ , совершенно естественно, что хроматический шаг поручается этому голосу чаще, чем сопрано или среднему голосу (см. примеры 255, 257 и 259а, е и ж).

Если в субдоминантовой гармонии удвоена прима  $S$  (или терция  $S_{II_6}$ ), то с целью сведения к минимуму отрицательного эффекта переченя рекомендуется следующий прием: в то время как в одном голосе (в басу) упомянутый звук подвергается «изменению», в другом голосе он идет в противоположном направлении на целый тон (с образованием уменьшенного вводного к доминанте септаккорда) или на полутон (с образованием малого вводного к доминанте септаккорда), напр.:

255.

а) C-dur  
T S DvII7 D<sub>146</sub>-D

б) c-moll  
DvII7 t sII<sub>6</sub> DvII7 D

Нередки случаи введения двойной доминанты непосредственно после тонической гармонии (Т или Т/S<sub>VI</sub>), когда D/D как бы заменяет субдоминанту:



Наконец следует упомянуть о сравнительно редко встречающемся введении D/D после доминантовой гармонии (чаще всего после  $D$  или  $D_6$  и значительно реже после диссонирующей доминантовой гармонии, поскольку последняя требует разрешения в  $T$  более настоятельно, чем трезвучие  $D$ ). Приводим пример:

Бетховен, Соната D-dur op.10, №3. II ч. Largo

256.

d-moll  
DvII<sub>7/3</sub> DvII<sub>7</sub> D<sub>146</sub> D<sub>7</sub>

<sup>1</sup> В миноре неизбежен одновременно второй хроматический шаг от терции субдоминанты (квинты аккорда в  $S_{II}$  и  $S_{II_7}$ ), к квинте  $D/D_9$ ,  $D/D_7$  (терция  $D/DvII_7$ ). Этот ход чаще всего помещается в среднем голосе.

Переходим к описанию важнейших способов разрешения аккордов D/D.

1) Разрешение в доминантовое трезвучие. Это разрешение является простейшим (поскольку трезвучие D служит побочной тоной для аккордов D/D), но далеко не преобладающим.

Из соотношения аккордов D/D с доминантой вытекает, что каждый из них разрешается в доминантовое трезвучие подобно разрешению соответствующего аккорда из группы самой доминанты в тонику, напр.: аккорд D/D<sub>VII7</sub> разрешается в D так же, как D<sub>VII</sub> в T.

Чайковский, VI симфония

257.

t SII<sub>6</sub> DVII<sub>7</sub> D в т.д.

Аккорд D/D<sub>7</sub> разрешается в D, как D<sub>7</sub> в T (см. пример 2556).

Шуберт Экспромт ор 142 № 3

255

T SII<sub>6</sub> → D<sub>5b</sub> D D<sub>7</sub>

2) Разрешение в кадансовый квартсектаккорд. В отношении функциональной логики этот случай вполне соответствует только что описанному, являясь его вариантом, поскольку кадансовый квартсектаккорд рассматривается как доминанта с двойным задержанием: T — S — D/D — D<sub>16</sub> — D<sub>7</sub>.

Разрешение в кадансовый квартсектаккорд в классической музыке бесспорно преобладает количественно над другими разрешениями D/D, поскольку квартсектаккорд — почти обязательная принадлежность классического каданса, а аккорды D/D, как мы сказали, появлялись главным образом именно в заключениях.

Важной технической деталью является почти обязательное помещение в басу аккорда D/D того из его звуков, который лежит на секунду ниже (вводный к D тон) или несколько реже — на секунду выше басового звука квартсектаккорда, следующего за D/D. Само собой разумеется, что если двойной доминанте предшествует субдоминантовая гармония, то уже



последняя должна иметь в басу звук, обеспечивающий дальнейший плавный подход (в случае движения снизу вверх — хроматический) к басу кадансового квартсектаккорда. Вводный к доминанте тон при разрешении должен идти по направлению своего тяготения — вверх.

а) Бетховен, Соната op. 26

Es-dur *cresc.* *p*

TSvi S  $\mathbb{W}_6$   $\mathbb{D}_{14_6}$   $\mathbb{D}_7$  T

б) Моцарт, Трио G-dur

C-dur

$\mathbb{D}_2$   $\mathbb{T}_6$   $\mathbb{D}_{VII_6}$   $\mathbb{D}_{14_3}$  D

в) Гайдн, Симфония F-dur

C-dur

$\mathbb{D}_6-5_6$  T  $\mathbb{D}_{VII}$   $\mathbb{D}_{14_5}$   $\mathbb{D}_7$  T

г) Моцарт, Симфония g-moll

B. dur

$\mathbb{D}_7$   $\mathbb{S}_{VI}$   $\mathbb{W}_3_6$   $\mathbb{D}_{14_6}$  D

д) C dur

Бетховен, VII Симфония

$\mathbb{S}_{VI}$   $\mathbb{W}_3_4$   $\mathbb{D}_{14_6}$  D T

е) Бетховен, Соната op. 14 № 2

G-dur

T  $\mathbb{S}_{VI_5_6}$   $\mathbb{D}_{VII_7}$   $\mathbb{D}_{14_6}$   $\mathbb{D}_7$  T

ж) Глюк, „Орфей“ (№ 6)

$\mathbb{S}_{14_6}$   $\mathbb{D}_{VII_7}$   $\mathbb{D}_{14_6}$  D

Квартсекстаккорд может быть проходящим к другому виду D/D (того же или иного аккорда данной группы), иногда даже к другой гармонии.

Чайковский, V Симфония

260.

D-dur

T Dvii<sub>6</sub> T<sub>6</sub> D<sub>9</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

3) Переход в диссонирующие аккорды доминантовой группы. Каждый из аккордов D/D, минуя акустически консонирующее разрешение в доминантовое трезвучие, может перейти в один из диссонирующих аккордов доминантовой группы (особый случай эллипсиса, т. е. пропуска прямого разрешения аккорда), т. е. в D<sub>7</sub>, D<sub>9</sub>, Dvii<sub>7</sub>, изредка в Dvii<sub>6</sub>. Хотя побочная тоника (D) здесь и отсутствует, но тем не менее движение от D/D имеет логически нормальное направление—к одному из аккордов главной доминантовой группы.

Вводный к доминанте тон, имеющийся в каждом аккорде рассматриваемой группы (и потому являющийся основным признаком D/D), при таком переходе идет на хроматический полутон вниз в септиму D (или квинту Dvii<sub>7</sub>),— в сторону, противоположную своему тяготению. В подобных случаях, когда звук, обладающий тенденцией к разрешению в определенную сторону, ведется на хроматический полутон в противоположном направлении, это явление обычно сопровождается аккордом, который создает новые, не менее яркие тяготения. Они заставляют внимание сосредоточиться на вновь возникшей гармонической инициативе и как бы «забыть», что не все (а иногда и ни одно) прежние тяготения получили разрешение.

261.

a) C-dur

T Svii D<sub>6</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

c) c-moll

T D<sub>2</sub> Dvii, t

в)

г)

c-moll

C-dur

t  $D_{3,4}$   $D_{VII,2}$   $D_7$  t  $T_6$   $D_7$   $D_{3,4}$  T

д)

е)

C-dur

C-dur

T  $S_6$   $T_{4,6}$   $D_{VII,7}$   $D_{VII,3,4}$   $T_6$   $T_6$   $D_{VII,2}$   $D_{3,4}$   $S_6$  T  $D_{VII,3,4}$   $D_{VII,7}$   $D_{5,6}$

ж)

з)

T  $D_{VII,3,4}$   $D_{VII,7}$  T T  $D_{VII,3,4}$   $D_{VII,7}$   $D_{5,6}$

и)

к) Чайковский, „Евгений Онегин“

T  $D_6$   $D_{VII,6}$   $D_7$  T

$D_7$   $D_{VII,6}$  t

л)

Моцарт, „Свадьба Фигаро“ № 8

G-dur

S  $T_6$   $D_7$   $D_7$  T  $S_{II,6}$   $D_{I,6}$  D

м)

Моцарт, Свадьба Фигаго д. II

Es-dur

T D<sub>9</sub> D<sub>7</sub> D<sub>7</sub> F<sub>VI</sub>

н)

Чайковский, ор. 40 № 2

B-dur

D<sub>vii3/4</sub> D<sub>6</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>9</sub> D<sub>7</sub> T

о)

Чайковский, Пиковая Дама. Картина VI

a-moll

t<sub>6</sub> D<sub>9</sub> D<sub>7</sub> s

Встречаются случаи перечення (в данном обороте мало заметного) при переходе D/D<sup>5</sup> или D/D<sub>VII</sub>, в басу которых лежит вводный к доминанте тон, в основной доминантсептаккорд. Это делается главным обра-ом в кадансах для получения D<sub>7</sub> в основном виде, дающем, как известно, более завершенное заключение, чем его обращения:

а)

б)

в)

262.

C-dur

e-moll

T D<sub>vii7</sub> D<sub>7</sub> T T D<sub>5/6</sub> D<sub>7</sub> T t D<sub>vii7</sub> D<sub>7</sub> t

4) Иные случаи разрешения и перехода аккордов D/D. Уже только что описанный переход двойной доминанты в диссонирующую доминантовую гармонию нередко встречается в музыке классиков вне кадансов. Дальше мы наблюдаем еще большую эмансипацию аккордов D/D от каданса, приводящую к совершенно свободному введению их в любом месте построения. Утверждаются новые формы разрешения и переходов, важнейшие из которых мы вкратце опишем.

Разрешение D/D в кадансовый квартсекстаккорд, состоящий, как известно, из звуков тонического трезвучия, послужило основой для возникшего позже разрешения D/D, минуя доминанту, прямо в тонику. Наиболее характерно применение D/D<sub>7</sub> или D/D<sub>VII</sub> в роли «вспомогательного аккорда» между двумя одинаковыми положениями тоники, при очень плавном голосоведении, напр.:

263

а) Чайковский, Серенада для струн. оркестра I ч.

б)

Т D<sub>2</sub> Т Т<sub>6</sub> D<sub>7</sub> Т<sub>6</sub> Т<sub>6</sub> D<sub>7</sub> - Т<sub>6</sub>

в)

Т D<sub>VII2</sub> Т Т<sub>6</sub> D<sub>VII</sub> Т<sub>6</sub>

г) Чайковский, VI симфония

Т D<sub>VII3</sub> Т

В этой роли чаще всего применяется D/D<sub>VII</sub> уменьшенный.

Кроме того нередко  $D/D_7$  и  $D/D_{VII_7}$  (уменьшенный) образуются от проходящих звуков после  $S_{II_7}$ , напр.:

а)

б)

264

T S<sub>VI</sub> S<sub>II<sub>7</sub></sub> D<sub>VII<sub>7</sub></sub> T<sub>6</sub>

T S<sub>II<sub>2</sub></sub> D<sub>2</sub> T

Перейдем к мало встречающемуся у классиков и значительно чаще применяемому в середине и конце XIX в. переходу двойной доминанты в субдоминантовую гармонию, дающему нам еще один случай эллипсиса. Отмечаем любопытную противоположность классического оборота  $S - D/D$  и более позднего и более изысканного оборота  $D/D - S$ .

Здесь мы имеем почти всегда очень плавное голосоведение, нередко приходящее субдоминанте проходящий характер.

в) Р.-Корсаков, „Снегурочка“ Пролог

265.

T<sub>6</sub> D<sub>VII<sub>2</sub></sub> S<sub>II<sub>7</sub></sub> D T<sub>6</sub>

б) Р.-Корсаков, „Садко“ Картина III

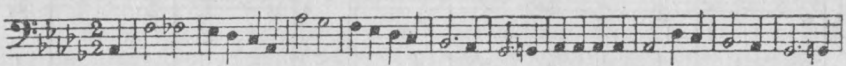
f mol

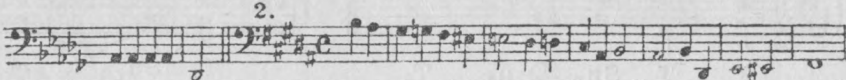
(f t) A<sub>s</sub> S<sub>VI</sub> D<sub>6</sub> s f D<sub>6</sub> s

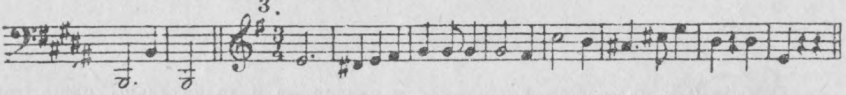
Обращаем внимание на то, что в мажоре аккорд субдоминантовой группы введенный после  $D/D$  (обычно один из видов  $S$  или  $S_{II_7}$ ), будучи взят из группы минорной субдоминанты, дает более яркое и убедительное сопоставление, чем соответствующая натуральная субдоминанта. Это объясняется тем, что аккорды группы минорной субдоминанты обладают более ярко выраженным тяготением, чем аккорды натуральной субдоминантовой группы. Однако можно встретить случаи перехода  $D/D$  в один из аккордов натуральной субдоминанты (см. плагальную каденцию в финале III симфонии Скрябина).


Задания.

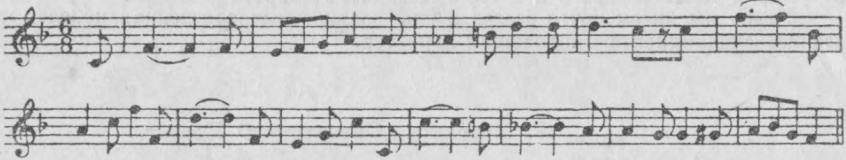
1) Гармонизовать письменно следующие басы и мелодии:

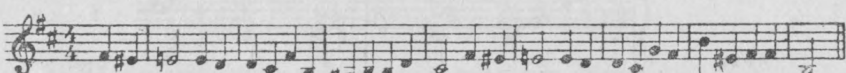
1. 

2. 

3. 

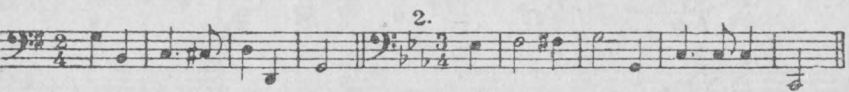
4. 

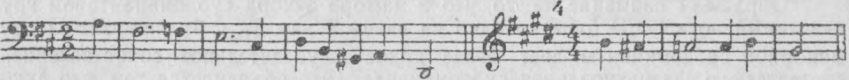
5. 

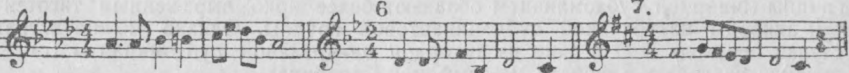
6. 

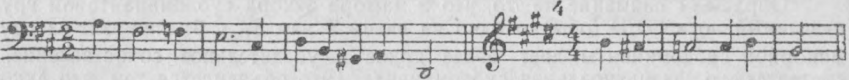
2) Играть на фортепиано в различных тональностях следующие обороты и кадансы: T—T/S<sub>VI</sub>—D/D<sub>VII</sub>—D<sub>I<sub>6</sub></sub>—D<sub>7</sub>—T; T—D/D<sub>VII<sub>6</sub></sub>—D<sub>2</sub>—T<sub>6</sub>; T—D/D<sub>VII<sub>6</sub></sub>—T<sup>4</sup><sub>6</sub>—D/D<sub>VII<sub>7</sub></sub>—D<sub>I<sub>6</sub></sub>—D<sub>7</sub>—T; T—D/D<sub>2</sub>—D<sup>5</sup><sub>6</sub>—T; T—T/S<sub>VI</sub>—D/D<sub>VII<sub>7</sub></sub>—T<sub>6</sub>; T—D/D<sub>VII<sub>3</sub></sub>—D<sub>5<sub>6</sub></sub>—S<sub>6</sub><sup>7</sup>—D<sub>3</sub>—D<sub>7</sub>—T; и т. п.

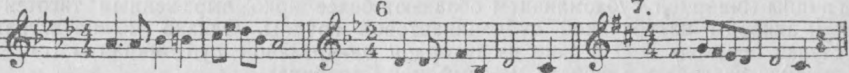
3) Гармонизовать на фортепиано следующие басы и мелодии:

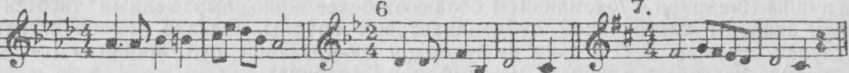
1. 

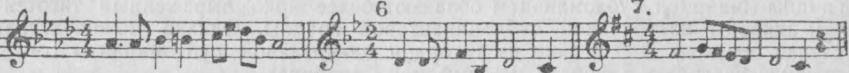
2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

## Тема 36.

Побочные доминанты к остальным трезвучиям лада.

Как сказано выше (тема 34), побочную доминанту может иметь любое мажорное или минорное трезвучие лада, функционально связанное с основным тоническим устоем.

Побочные доминанты, обогащая лад новыми созвучиями, ни в какой мере не нарушают уже известные нам общие основы функционального тяготения. Проанализируем следующий пример Бетховена:

Adagio. Бетховен, Сон. Op. 2 № 3.

260

E-dur *p*

T D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>3</sub> T<sub>6</sub> D<sub>6</sub> T SII<sub>6</sub> D D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>3</sub> T SII<sub>6</sub> D

SII D<sub>2</sub> → SII<sub>6</sub> D<sub>3</sub> → SII D<sub>7</sub> → D D<sub>7</sub> → S SII<sub>6</sub> D<sub>1,6</sub> D<sub>7</sub> T

В приведенном периоде мы имеем побочные доминанты к трем функциям E-dur'a: в 5-м и 6-м тактах—D<sub>2</sub> и D<sub>3</sub> к SII (fis-moll), в конце 6-го такта—D<sub>7</sub> (D/D) к следующему за ним в 7-м такте доминантовому трезвучию и, наконец, D<sub>7</sub> к субдоминантовому трезвучию, после которого наступает заключительная каденция все в том же E-dur'e.

Всякая побочная доминанта, подобно двойной доминанте, описанной в предыдущей теме, может быть представлена любым аккордом доминантовой группы: доминантовым трезвучием, D<sub>7</sub>, септаккордами вводными (малым и уменьшенным) и, наконец, полной доминантой—D<sub>9</sub>. Однако наиболее употребительны из них: D<sub>7</sub>, доминантовое трезвучие и уменьшенный вводный септаккорд (точно так же, как и в группе главной доминанты).

Побочные доминанты вводятся почти всегда перед своей побочной тоникой в соответствии с основной задачей обострить или создать тяготение к одной из гармонических функций лада, сделать ее появление не просто возможным, а необходимым как прямое следствие возникшего тяготения.



Укажем на несколько наиболее употребительных у классиков приемов введения побочных доминант, конечно, не предпреляя тем самым всех возможностей их применения.

1) Данное основное трезвучие связывается с другим основным же трезвучием, лежащим на терцию ниже (напр. T—T/S<sub>VI</sub>, S—S<sub>II</sub> и т. п.), посредством побочной доминанты ко второму трезвучию, выраженной почти всегда D<sup>3</sup><sub>4</sub> (проходящий бас), напр.:

а) Ветховен, Сон. op 14 № 2

267 C-dur

T<sub>8</sub> D<sup>3</sup><sub>4</sub> T D<sup>3</sup><sub>4</sub> → S<sub>VI</sub> S D

б) Римский - Корсаков, „Сказка о царе Салтане“<sup>\*)</sup>

G-dur

T<sub>8</sub> S D<sup>3</sup><sub>4</sub> → S<sub>II</sub>

2) Основное трезвучие связывается с основным же трезвучием, отстоящим от первого на большую секунду вверх, посредством побочной доминанты ко второму трезвучию, выраженной большей частью уменьшенным септаккордом или D<sub>7</sub>, D<sup>5</sup><sub>6</sub>, D, напр.:

268. C-dur

T D<sub>VII</sub><sub>7</sub> → S<sub>II</sub> T D<sup>5</sup><sub>6</sub> → S<sub>II</sub>

Литературные примеры см. ниже в этой же теме.

3) Связь трезвучий квартового расстояния достигается путем добавления к первому из них септиму (безразлично в каком голосе); причем если оно было минорным, то вместе с септимой вводится большая терция, напр.:

\* Для простоты и экономии места выписан только хор, без сопровождения.

Ветховен, Соната Op. 7

269.

a)

b)

T T<sub>6</sub> D<sub>s6</sub> → S D<sub>146</sub> D<sub>7</sub> T T D<sub>2</sub> → S<sub>6</sub>

Необходимо заметить, что в классическом однотональном периоде побочные доминанты к S, само собой разумеется, и D к D (см. предыдущую тему) чаще всего фигурируют в конце его (перед каденцией) в целях наибольшего подчеркивания функциональной роли их побочных тоник (S и D), напр.:

Ветховен, Сон. Op. 14 № 2

270.

*f* *sf* *p*

D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>VII56</sub> → S<sub>II6</sub> D<sub>146</sub> D<sub>7</sub> T

Нередко побочная доминанта к T/S<sub>VI</sub>, выраженная вводным уменьшенным септаккордом, предшествует ей в прерванной каденции или оборотах, напоминающих ее.

Моцарт, „Свадьба Фигаро“ 2-й акт.

271.

a)

C-dur

S D<sub>146</sub> D<sub>VII7</sub> → T<sub>SVI</sub>

Музыкальный фрагмент с нотными записями для голоса и басом. Под нотами указаны аккорды: T — SII<sub>6</sub> DIII<sub>6</sub> DVII<sub>7</sub> TS<sub>VI</sub>.

В этих случаях басовый звук кадансового квартсекстаккорда или основной доминанты путем хроматического повышения на полутон вверх дает побочную доминанту—D<sub>VII7</sub> к TS<sub>VI</sub>.

Побочные доминанты и их тоники могут участвовать в секвенциях, звенья которых проходят как бы в разных тональностях, напр.:

Andante Бетховен, Сон. Op. 14 № 2.

Музыкальный фрагмент с нотными записями для голоса и басом. Под нотами указаны аккорды: D T D<sub>7</sub> S<sub>II</sub> D<sub>7</sub> D<sub>III</sub> D<sub>3</sub> T S<sub>III</sub> S D<sub>I4</sub> D<sub>7</sub> T.

Подобного рода секвенции нередко являются средством преодоления квадратности построений путем расширения привычных 4- или 8-тактовых предложений или периодов, напр.:

a) Largo appassionato. Бетховен, Сон. Op. 2, № 2.

Музыкальный фрагмент с нотными записями для голоса и басом. Под нотами указаны аккорды: T D T.

\* Для простоты и экономии места выписан только хор, без сопровождения.

*sf*

*sf*

D → SII

D → S

6)

*f*

*ff*

*p*

*~*

SII

D

T SII<sub>6</sub>

DI<sub>16</sub> D<sub>7</sub>

T

### Задания.

1) Гармонизовать письменно следующие басы и мелодии:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.

7

8

3

2) Гармонизовать на фортепиано следующие басы и мелодии, применяя в них побочные доминанты:

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

### Тема 37.

#### Побочные субдоминанты.

Динамическая роль доминанты, выдвинувшая ее на первое место среди неустойчивых функций, отразилась и в хроматической и ладовой системе: если побочные доминанты встречаются на каждом шагу в любом музыкальном произведении самой несложной фактуры, то введение аккорда при помощи его субдоминанты представляет сравнительно редкое исключение в гармонии классиков.

Гораздо легче найти целый ряд примеров в музыке послеклассической, представляющих главным образом кратковременное отклонение (уход) от основной тональности путем введения субдоминанты и доминанты к одному из ее трезвучий.

Обычно побочная субдоминанта представлена в виде  $S_{II}$  или  $S_{II7}$ , реже—в виде  $S_{II9}$  или  $T/S_{VI}$ .

Примеры из литературы (см. также примеры 250а и б):

а) Глинка, „Руслан и Людмила“ Баллада Финна

274

Musical score for Glinka's "The Tale of Finna". It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The tempo is marked "A. dur".

D s → S II

б) Римский-Корсаков, „Садко“ Песня Варяжского гостя  
(такты 1-4 с конца)

Musical score for Rimsky-Korsakov's "Sadko", specifically the "Song of the Varangian Guest" (measures 1-4 from the end). It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The tempo is marked "etc.". The lyrics are: "стран пол.ночных великих Огди бог, у.грю мо мо. . ре".

s → s D<sub>7</sub> t'

в) Largo Шопен, оп. 28 № 9. Прелюдия Ми-маж.

Musical score for Chopin's "Largo" (Op. 28, No. 9). It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. The tempo is marked "Largo". The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The tempo is marked "f".

D S II 9 D → D

г) Allegro vivace

Мендельсон, „Сон в летнюю ночь“  
Свадебный марш

Musical score for Mendelssohn's "Wedding March" from "A Midsummer Night's Dream". It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. The tempo is marked "Allegro vivace". The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The tempo is marked "f".

S II 8 D → DT III

## МОДУЛЯЦИЯ

---

### Тема 38.

**Модуляция как важнейший фактор гармонического развития. Основные функции модуляции в музыкальной форме.**

Динамические ресурсы однотонального развития, хотя бы и обогащенные хроматическими доминантами, оказываются недостаточными даже для произведений сравнительно небольшого масштаба; тогда выступает на сцену новый мощный фактор гармонического движения—организованная смена тональностей, называемая модуляцией.

Даже беглый анализ тональных планов (т. е. внутреннего распределения тональностей) сочинений самого разнообразного объема при различном размещении тематического материала показывает, что роль сменяющихся друг друга тональностей весьма близка к роли чередующихся простых ладовых функций; это дает основание считать тональности связанными друг с другом функционально, считать их функциями высшего порядка. Отметим, что функциональное родство (связь) тональностей определяется прежде всего соотношением их тоник и что, следовательно, главная тональность, взятая в целом, является устойчивой по отношению к остальным тональностям данного произведения—неустойчивым, подобно тому как сама тоника—единственный устойчивый аккорд среди многочисленных аккордов лада.

Различные градации неустойчивости, наблюдаемые в аккордовых функциях, нетрудно проследить и в соотношениях тональностей.

Подчеркиваем важность такого единства воззрения на отдельные элементы гармонической ткани, рассматривающего чередование аккордов лада и чередование тональностей как явления в принципе однородные, отличающиеся друг от друга лишь масштабами, и тем самым позволяющего осознать разнотональное целое как монолитную гармоническую концепцию, а не как серию отделов, находящихся в различных тональностях, не имеющих внутренних взаимообуславливающих связей.

У учащегося может возникнуть вопрос, не встречались ли мы с модуляцией раньше, изучая простейшие последования, возникающие на почве введения хроматических доминант. Несомненно, что в своей основе эти явления однородны, так как ячейка тяготения, состоящая из побочной доминанты и ее побочной тоники, представляет собой кратковременный уход (отклонение) в новую тональность. Однако имеются весьма существенные различия, заставляющие дифференцировать явления хроматизма и модуляции.

Помимо количественной разницы (в числе аккордов, которыми выражена новая тональность и тем самым продолжительность ее показа), имеющей второстепенное значение, основное различие заключается в следующем: модуляционный переход получает кадансовое закрепление в новой тональности, тогда как побочная тоника, введенная через хроматическую доминанту, рассматривается исключительно как простая аккордовая функция главной тональности со всеми последствиями, вытекающими из норм функциональной логики.

Итак, модуляцией мы будем называть лишь те переходы в новую тональность, которые закреплены каденцией и к тому же выполняют одну из следующих задач (в соответствии с динамическими свойствами аккордовых функций, а следовательно, и функций высшего порядка, т. е. сопоставляемых тональностей).

1) Нарушение устойчивости переходом из главной тональности в другую тональность. Понятно, что мы встречаем этот динамический прием главным образом в первых частях сочинений. Примером может служить переход в новую тональность в течение начального периода небольшой пьесы с тем, чтобы период окончился на новой тонике. Иногда уже первое предложение периода заканчивается модуляцией. Аналогичную задачу выполняет модуляция, связывающая одну тему, изложенную в главной тональности, с новой темой, которая для подчеркивания контраста содержания и динамики перехода излагается в новой тональности (соната).

2) Восстановление устойчивости возвратом главной тональности в конце средней части, напр., перед репризой в трехчастной схеме и в сонате, а иногда в течение самой заключительной части произведения, когда она началась не в главной тональности.

3) Движение от одной неустойчивой функции высшего порядка к другой — тоже неустойчивой. Примеры тому можем легко найти в средних частях сочинений («середина» трехчастной схемы, разработка сонаты), где нередко (а в сонатной разработке почти всегда) главная тональность вообще отсутствует и тем самым происходит чередование одних неустойчивых функций высшего порядка.



Ограничимся для подтверждения сказанного всего одним примером, к демонстрации которого теперь и переходим:

Мендельсон. Песня без слов Op. 67, № 3

Andante tranquillo.

875

The first system of the musical score is in G major, 2/4 time, and marked 'Andante tranquillo'. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melody with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

The second system continues the piece, featuring a *cresc.* (crescendo) marking in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The right hand's melody becomes more active with sixteenth-note passages, while the left hand maintains its accompaniment.

The third system shows a *cresc.* (crescendo) in the right hand leading to a piano (*p*) dynamic, followed by another *cresc.* (crescendo) leading to a forte (*f*) dynamic. The right hand's texture becomes denser with chords, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.

The fourth system begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a *cresc.* (crescendo) leading to a forte (*f*) dynamic, and finally a *dimin.* (diminuendo) marking. The right hand features a melodic line with slurs, while the left hand provides a consistent accompaniment.

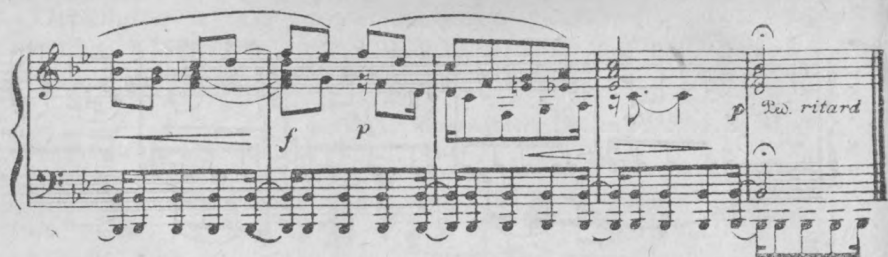
Musical score system 1, featuring piano (p) and dolce dynamics. The right hand plays chords and arpeggios, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a *dimin.* (diminuendo) marking.

Musical score system 2, marked *pp* (pianissimo) and *tranquillo* (tranquil). The right hand continues with chordal textures, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Musical score system 3, marked *pp* and *cresc.* (crescendo). It includes a *tr.* (trill) marking on a note in the right hand. The system ends with a *tr.* marking and a *cresc.* instruction.

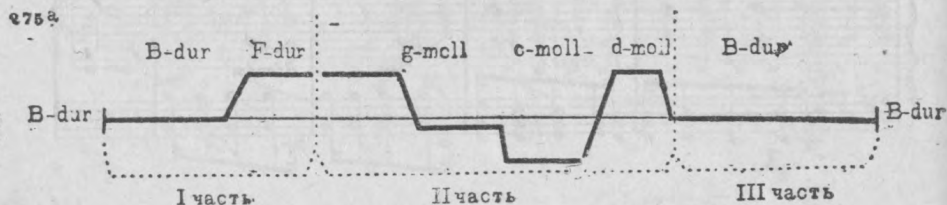
Musical score system 4, marked *f cresc.* (forte crescendo) and *f* (forte). It features a *tr.* (trill) marking and a *dimin.* (diminuendo) marking towards the end of the system.

Musical score system 5, marked *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). It includes a *tr.* (trill) marking and a *dimin.* (diminuendo) marking. The system concludes with a *ritard.* (ritardando) and *a tempo* marking.



Главная тональность этой пьесы В-дур, с нашей точки зрения, является в ней единственной устойчивой функцией высшего порядка. Первый период (такты 1—12), начинающийся в главной тональности, модулирует в тональность F-дур, в которой и заканчивается. Таким образом, произошло нарушение устойчивости, обуславливающее возникновение дальнейшего движения. Во второй части, начавшейся в F-дур (такты 13—26), движение направляется через неустойчивые функции высшего порядка g-moll, c-moll, d-moll. Третья часть (от 27 такта до конца) протекает целиком в главной тональности.

Тональный план разобранный пьесы можно представить в виде диаграммы. Изображая главную тональность прямой горизонтальной линией, модуляции в диезную сторону по отношению к главной тональности (в сторону доминанты) — отклонениями от прямой вверх, а модуляции в бемольную сторону (в сторону субдоминанты) — вниз, получим следующую ломаную линию, наглядно демонстрирующую нам, что это сочинение, несмотря на незначительный объем, представило все основные случаи применения модуляции.



На этом заканчиваем тему, посвященную общим вопросам модуляции, с тем, чтобы в ближайших темах перейти к детальному изучению функциональных взаимосвязей сопоставляемых тональностей и к практическому усвоению способов модулирования.

### Тема 39.

Круг наиболее близких тональностей, определяемый рамками диатонической системы.

В предыдущей теме мы сказали, что функциональная связь тональностей определяется прежде всего функциональной же связью их тонических трезвучий и что, следовательно, различные градации в соотношениях тональностей являются отражением тех или иных степеней родства аккордовых функций. В силу этого принципа наиболее близкими и простыми должны быть такие взаимоотношения тональностей, которые основываются на простейших же прямых функциональных связях диатонической аккордики лада.

Взяв какое-нибудь мажорное трезвучие в качестве тоники, мы имеем 9 трезвучий, находящихся в непосредственной функциональной связи с ним, напр.:

276. C-dur | натур. | гармон. |

Если отбросить уменьшенное и увеличенное трезвучия, не служащие тоническим устоем в музыке классиков, то остальные мажорные и минорные трезвучия лада создадут круг шести тональностей, находящихся в ближайшем родстве с данной центральной тональностью (1-я степень родства).

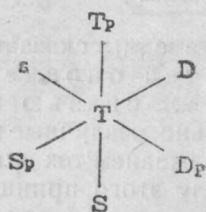
277. T Sp Dp S D Tp s

C-dur d-moll e-moll F-dur G-dur a.-moll f-moll

Таким образом, данной мажорной тональности родственны:

- 1) параллельная тональность (Tp),
- 2) тональность доминанты (D),
- 3) тональность, ей параллельная (Dp),
- 4) тональность натуральной субдоминанты (S),
- 5) тональность, ей параллельная (Sp),
- 6) тональность минорной субдоминанты (s).

Схематически окружение данной тональности родственными ей тональностями может быть изображено следующим образом:



Соответственно, взяв минорное трезвучие в качестве тоники и отбросив уменьшенные и увеличенные трезвучия лада, мы опять-таки получим шесть тоник, находящихся в 1-й степени родства с данной центральной тональностью:

278.

натур. гармон.

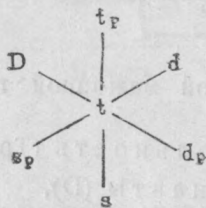
t Tp s d Sp Dp D

c-moll Es-dur f-moll g-moll As-dur B-dur G-dur

Приведя эти тональности в такой же порядок, как мы это сделали для мажора, получим, что данной минорной тональности родственны:

- 1) параллельная тональность ( $T_p$ ),
- 2) тональность натуральной доминанты ( $d$ ),
- 3) тональность, ей параллельная ( $d_p$ ),
- 4) тональность субдоминанты ( $s$ ),
- 5) тональность, ей параллельная ( $s_p$ ),
- 6) тональность мажорной доминанты ( $D$ ).

Приводим схематическое изображение этих соотношений:



### Задание.

Находить все тональности первой степени родства по отношению к различным мажорным и минорным тональностям.

## Тема 40.

Практическое изучение процесса модуляции в ближайшие родственные тональности.

Одним из средств модуляции в ближайшую родственную тональность является общий двум тональностям аккорд.

Самый процесс перехода состоит в том, что общий аккорд, будучи выразителем какой-либо одной функции в первой тональности, переключается на другую функцию второй тональности, являясь таким образом посредником между двумя тональностями.

Практически этот модуляционный процесс осуществляется следующим образом.

В то время когда первая тональность вполне ясно определилась в нашем слуховом сознании, берется общий (посредствующий) аккорд, подход к которому делается обычным способом; затем ему придается то функциональное значение, которое он имеет во второй, «последующей» тональности. Для того чтобы произошедшая смена не осталась одним лишь теоретическим утверждением, необходимо сделать ее ощутимой для слуха. Ради этого следует затем взять так называемый модулирующий аккорд, т. е. одно из тех созвучий, которое с особенной ясностью может выразить новую тональность. К числу последних прежде всего относятся наиболее употребительные септаккорды доминантовой ( $D_7$  и  $D_{VII_7}$ ) и субдоминантовой ( $S_{II_7}$ ) групп.

Эти последние, являясь неотъемлемой частью того или иного вида каденций, ведут непосредственно к полному закреплению новой достигнутой таким образом устойчивости. Пример:

Andante

C-dur G-dur

Бетховен, Сон. Op.14 №2

*cresc. f cresc. f p*

T-S  $D_3$   $T_6$

Примечание. Первая появляющаяся в новой тональности каденция не обязательно должна быть полной и тем более совершенной; она может быть прерванной, а также и половинной.

Бах Англ сюита a-moll. Сарабанда

280.

C-dur e-moll

T  $D_{I_6}$  D T  $D_{VI}$   $D_{VII_6}$  T D

Число общих аккордов между двумя ближайшими тональностями определяется их ключевыми обозначениями:

1) Тональности с одинаковым количеством ключевых знаков (параллельные) в натуральных своих видах имеют общими все семь трезвучий (или септаккордов), напр.:

281

C-dur T SII  $\mathbb{F}_{III}$  S D  $\mathbb{F}_{VI}$  DVII  
 a-moll dtIII s d tsvi dVII sII

Примечание. Если же взять минор гармонический, то число общих трезвучий ограничивается 4, поскольку трезвучия, включающие в качестве примы, терции или квинты вводный тон гармонического минора, лишены общности с параллельным натуральным мажором, напр.: C—a (или обратно):

a-moll

281a

2) Тональности, отличающиеся между собою одним ключевым знаком, имеют по 4 общих трезвучия, а именно: тонические трезвучия обеих тональностей и им параллельные, напр. C—G:

282.

C: T  $\mathbb{F}_{VI}$  D  $\mathbb{F}_{III}$   
 G: S SII T  $\mathbb{F}_{VI}$

Кроме того, они имеют общими три септаккорда:

283.

C: T<sub>7</sub>  $\mathbb{F}_{VI,7}$  S  
 G: S<sub>7</sub>  $\mathbb{F}_{VI,7}$  SII<sub>7</sub>

3) При разнице тональностей на 4 ключевых знака (для мажора — минорная S, для минора — мажорная D) общих трезвучий имеется два: тоники обеих тональностей, напр.:

283a

C - F a - E

Все перечисленные общие двум тональностям трезвучия пригодны в процессе модулирования в качестве посредствующих аккордов.

Однако в практике при выборе того или иного общего трезвучия рекомендуется придерживаться некоторых ограничений:

1) Секстаккордом уменьшенного трезвучия в качестве посредствующего аккорда лучше воспользоваться при переходе из мажора в параллельный минор, чем наоборот, напр.:

284.

Лучше  
чем

C: DvII<sub>6</sub>  
a: SII<sub>6</sub>

a: SII<sub>6</sub>  
C: DvII<sub>6</sub>

2) Доминантовое трезвучие начальной тональности, следующее после S, лишь в редких случаях пригодно в качестве посредствующего аккорда, ибо в такой последовательности его функциональное тяготение всегда устремлено в T (или T/SvI) своей основной тональности.

3) В отношении трезвучия T/D<sub>III</sub> мажора следует лишь упомянуть об его функциональной неопределенности, которая и здесь приводит к сравнительно малой употребительности этого аккорда в качестве посредствующего.

Что касается общих септаккордов, то использование их в качестве посредствующих аккордов в модуляции чрезвычайно ограничено и на практике связано с затруднениями, которые легко возникают при переходе их к требуемому далее модулирующему аккорду.

Модулирующим аккордом, как мы уже заметили, в большинстве случаев бывает диссонирующее (иногда и консонирующее) созвучие доминантовой или субдоминантовой функции. Выбор его прежде всего обосновывается логикой гармонического движения и в значительной степени зависит от того, какой аккорд, с точки зрения последующей тональности, послужил посредствующим, т. е. какую функцию он имеет в этой последующей тональности.

Приводим несколько обобщений, касающихся выбора модулирующего аккорда:

1) Модулирующий аккорд доминантовой группы (главным образом D<sub>7</sub>) с предваряющим его нередко кадансовым квартсекстаккордом вводится главным образом в тех случаях, когда посредствующий аккорд имеет во второй тональности субдоминантовую функцию, реже тоническую (см. приведенный выше пример 279).



В случае, если посредствующим аккордом оказывается доминантовое трезвучие второй тональности, к нему добавляется проходящая септима, делающая его аккордом модулирующим.

285

Andante

Бетховен, Сон. Op.14 №2

C T  
F D D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>3,4</sub> T

2) Модулирующий аккорд субдоминанты (главным образом S<sub>II7</sub>) берется тогда, когда посредствующим аккордом послужило трезвучие тонической группы (T или T/S<sub>VI</sub>) или трезвучие одинакового с ним (субдоминантового) значения.

В последнем случае получается как бы длительное развертывание субдоминантовой функции в заключительной каденции.

286

Римский-Корсаков, „Царская невеста“ \*

F-dur d-moll

F: S<sub>II6</sub> d: s<sub>6</sub> s<sub>II3</sub> D<sub>1,6</sub> D T

Если посредствующим аккордом окажется одно из трезвучий натурального минора второй тональности (III, V или VII), то оно влечет за собою или «фригийский» оборот (см. тему 19), или хроматический вид модуляции, о котором будет сказано в следующей теме.

287

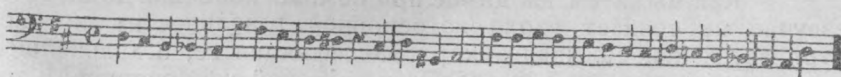
а) б)

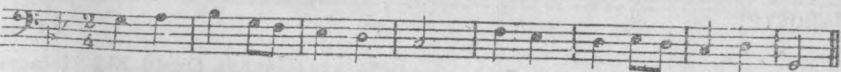
C: T<sub>6</sub> a: d<sub>III6</sub> D C: D a: d<sub>VII</sub> s<sub>II3</sub> D

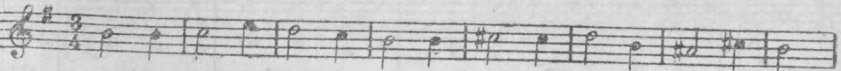
\* Для ясности выписано лишь хоровое изложение.

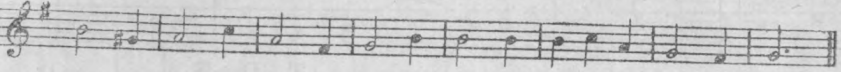
# Задания.


1) Гармонизовать следующие басы и мелодии:

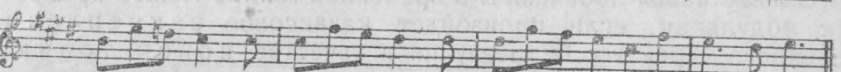
1 


2 

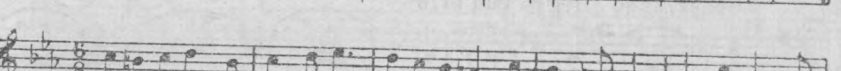
3 




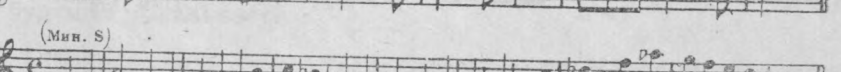
4 

5 

6 

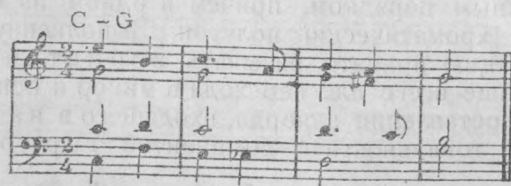
7 (Мин. S) 

5 (Мож D) 



2) Играть на фортепиано примеры модуляций в ближайшие тональности, оформляя их в 2- или 4-тактные построения. Например, элементарно, так:

C - G

2572 

## Тема 41.

### Хроматическая модуляция.

Как мы знаем, вводимое при помощи побочной доминанты трезвучие не создает ухода из основной тональности: оно рассматривается как обычная аккордовая функция ее, и дальнейшее развертывание гармоний продолжается в этой же (основной) тональности.

Бетховен, Соната Op. 14 №2 II часть

288.

etc

T D → F<sub>v1</sub>

Однако такая побочная D к временной тонике может привести и к модуляции, если произойдет кадансовое закрепление введенного через эту D трезвучия в качестве новой тоники.

Гайдн, фп. соната №6 (cis` moll) II часть

Scherzando allegro con brio

289.

E-dur

D → D-T

Из приведенных примеров видно, что побочная доминанта вводится обычным порядком, причем в одном из голосов образуется ход на хроматический полутон. Выполненную по такому способу модуляцию принято называть хроматической. Она применяется чаще всего для перехода в минор и основана в таких случаях на сопоставлении аккорда, входящего в натуральную систему второй тональности с доминантой гармонического минора.

Таким же образом при хроматической модуляции в мажор применяется обычно группа минорной субдоминанты (или вводный уменьшенный септаккорд).

Ниже следует несколько схем перехода с помощью хроматизма.

290

До ре До

ре До ля До ми

ля Соль ля До

В оформлении модуляционных переходов хроматизм имеет и другое применение, а именно—в виде побочных доминант, подчеркивающих субдоминантовую функцию (S, S<sub>II</sub>, T/S<sub>VI</sub>) будущей тональности.

Гайда, Соната для фп. №7, Ddur Финал, такты 1-8

а) Presto ma non troppo.

291.

*p*

D S<sub>II</sub>

Бетховен, Op. 40 Романс для скрипки с оркестром

б) Andante.  
Tutti

*p*

Если в примере 291а эта D к S<sub>II</sub> второй тональности дана как бы намеком, в виде какого-то случайного образования, то в следующем (бетховенском) примере появляющаяся в 3-м такте хроматическая D входит в каденцию органическим элементом, помогающим оформлению модуляционного перехода из Соль-мажора в Ре-мажор.

В приведенных только что примерах вторая тоника появляется в самом конце модулирующего построения в качестве окончательного вывода. В оформлении модуляции у классиков большую роль играет также двойная доминанта, вводимая после субдоминантовой или тонической гармонии (пример 279).

### Задания.

- 1) Гармонизовать письменно данные модулирующие мелодии:

Three musical staves for exercise 1. Staff 1: Treble clef, 6/8 time, key of B-flat major. Staff 2: Treble clef, 3/4 time, key of D major. Staff 3: Treble clef, 2/4 time, key of D major.

- 2) Гармонизовать на ф.п. следующие басы:

Four musical staves for exercise 2, all in bass clef. Staff 1: 2/4 time, key of B-flat major. Staff 2: 3/4 time, key of D major. Staff 3: 2/4 time, key of B-flat major. Staff 4: 2/4 time, key of B-flat major.

### Тема 42.

#### Модуляция в периоде.

Приемы модуляционного оформления периодов в сочинениях классиков, а также композиторов более поздних эпох можно привести к следующего рода обобщениям:

- 1) В мажорном периоде модуляция главным образом направлена в тональность доминанты (D), затем — в параллельный минор (T<sub>p</sub>) и в тональность, параллельную доминанте (D<sub>p</sub>).

Приводим примеры на все эти случаи:

292. a) E - (cis) → H Бетховен, 3й концерт для ф-но Op.37

Largo.

b) D → h Бетховен, Вариации, Op. 76

в) D → fis Бетховен, Квартет, Op. 18 №3

Модуляция в параллельный минор может быть выражена его половинной каденцией на D, в конце первого предложения периода, напр.:

A → fis → A

Шуман, Op. 79, №1 „Вечерняя звезда“

Lento.

293

В начальных периодах почти неупотребительна модуляция (к концу их) в субдоминантовую сторону (S и S<sub>II</sub>). Как на редкий случай такой модуляции можно указать период из VI симфонии Бетховена:

f - B.

Бетховен, VI симфония 2 часть.

Allegro

294

В середине периода модуляция в тональность, параллельную субдоминанте (S<sub>II</sub>), не представляет большого исключения и встречается в сочинениях как классиков, так и позднейших композиторов.

A — h — A

Бетховен, Соната для скрипки и ф.п. Op. 12 №2

295.

2) Для минорных периодов наиболее типичным является направление модуляции в параллельный мажор и в минорную доминанту.

a → C → a

a) Allegretto.

Бетховен, VII симфония

296.

Two staves of music in 2/4 time. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music consists of chords and moving lines in both staves.

Two staves of music in 2/4 time, continuing from the first system. The notation includes various chordal textures and melodic fragments.

б) c → g

Бетховен, Квартет, Op 18 №4

Two staves of music in 3/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb). The music starts with a piano (*p*) dynamic. The top staff features a melodic line with eighth notes, while the bottom staff provides harmonic support with chords.

Two staves of music in 3/4 time, continuing from the first system. The top staff continues the melodic line. The bottom staff includes a *cresc.* marking and a *f* dynamic marking. The music concludes with a final chord in the bottom staff.



Гораздо реже мы встречаем модуляцию в доминанту мажорную.

d → A-d

*Poco adagio*

Гайдна, Квартет, Op 50, №6

The musical score shows a modulation from D major to A minor. The key signature changes from two sharps (F# and C#) to two flats (Bb and Eb). The tempo is marked 'Poco adagio'. The score consists of two staves, treble and bass clef, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Модуляция в тональность, параллельную минорной доминанте (Dp) минорного периода, встречается значительно реже.

a - G

Мендельсон, Песня без слов Op 53 №5

298

The musical score shows a modulation from A major to G minor. The key signature changes from no sharps or flats to two flats (Bb and Eb). The score consists of two staves, treble and bass clef, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

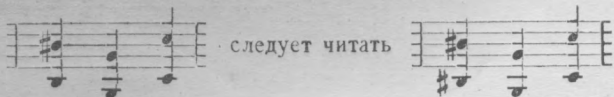
*Задание.*

Подробно проанализировать модуляции во всех приведенных в этой теме примерах, а также в отдельных модулирующих периодах, главным образом Гайдна, Моцарта, Бетховена.

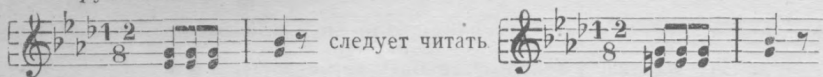
Конец 1-й части.

## Важнейшие опечатки в книге „Практический курс гармонии“ часть I.

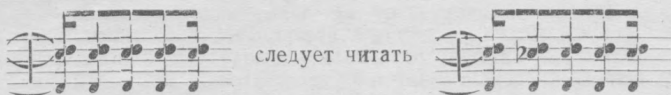
- 1) Перед нотным примером № 60 на стр. 47 пропущено название — Шуберт. Экспромт ор. 90.
- 2) В нотном примере № 133, на стр. 95, второй такт партии левой руки напечатан



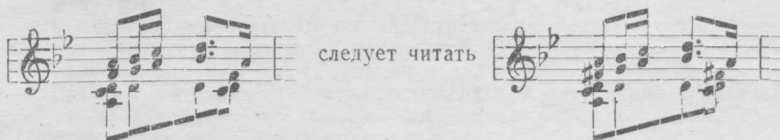
- 3) В нотном примере № 213, на стр. 141, первый такт партии правой руки напечатан



- 4) В нотном примере № 275, на стр. 192, пятнадцатый такт партии левой руки напечатан



- 5) В том же примере, на стр. 192, шестнадцатый такт партии правой руки напечатан



- 6) В том же примере, на стр. 193, восемнадцатый такт партии левой руки напечатан

