

Ю. ТЮЛИН

**К**РАТКИЙ  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ  
КУРС ГАРМОНИИ





Ю. ТЮЛИН

КРАТКИЙ  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ  
КУРС ГАРМОНИИ



ИЗДАНИЕ  
ТРЕТЬЕ,  
ПЕРЕРАБОТАННОЕ  
И  
ДОПОЛНЕННОЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«МУЗЫКА»  
МОСКВА,  
1978

Книга известного советского музыковеда, представляющая собой сжатое изложение полного курса гармонии, предназначается для студентов и педагогов музыкальных вузов и училищ, а также для лиц, уже знакомых с гармонией и желающих упорядочить или возобновить свои знания или впервые ознакомиться с гармонической системой классической музыки.

Т  $\frac{90204-447}{026(01)-78}$  555-78

© Издательство «Музыка», 1978 г.



## ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

Настоящий курс гармонии предназначается не для постепенного ее усвоения с практическими упражнениями, а для общего ознакомления с гармонической системой, лежащей в основе классического наследия. Подытоживая теоретические сведения в самом кратком изложении, этот курс может служить пособием для подготовки к экзаменам по гармонии в музыкальных вузах и училищах.

Теоретическая система гармонии разрабатывается автором с середины 20-х годов (1925—1926), проверяясь в практике многолетней учебной работы; в нее — помимо положений, издавна установившихся в теории музыки, — вошел целый ряд новых положений с переоценкой прежних. К основным нововведениям, нашедшим то или иное отражение в настоящем кратком курсе, относятся следующие, потребовавшие в некоторых случаях особой терминологии.

### В учении об аккордах

1. Определение аккорда как созвучия, являющегося представителем ладогармонической мажоро-минорной системы, в отличие от гармонии в общем смысле слова, как сочетаемости звуков по вертикали в статике и в их движении.

2. При общем значении акустических закономерностей (нижних обертонов натурального звукоряда), предопределяющих терцовую структуру аккордов как общепринятую норму и особую роль квинтового их соотношения, — положение о ладовом происхождении мажорного и минорного трезвучий в самой художественной практике. В связи с этим минорное трезвучие трактуется не как непосредственно коренящееся в натуральном звукоряде (обертоновом, а тем более фактически отсутствующем «унтертоновом»), а как сочетание в другом порядке тех же консонирующих терций, что и в мажорном (первичном по акустической природе), и этим объясняется некоторая подчиненность его последнему (например, окончание минорного произведения в кадансе мажором, но не наоборот).

3. Понятие фонизма аккордов — как характера их звучания, зависящего от входящих в них интервалов, в отличие от функциональности — как их действия, зависящего от их места в ладу.

4. Понятие двупланности четырехголосного сложения аккордов (бас + верхние голоса), из которой вытекают: а) оценка функционального значения побочных секстаккордов (II<sub>6</sub>, III<sub>6</sub>, VI<sub>6</sub>) и некоторых септаккордов; б) понимание I<sub>6/4</sub> как полифункционального сочетания D<sub>7</sub>, а не как задержания к доминанте; в) возможность разных полифункциональных и полигармонических сочетаний.

5. Понятия об усложненной гармонии: а) аккордов с гармонически эммансипированными побочными тонами; б) хроматических, чуждых ла-

ду аккордов мелодического происхождения; в) полифункциональных, полигармонических и политональных сочетаний.

#### В учении о ладе

1. Система секундных мелодических ладовых тяготений, основанная на первичном организующем значении устоев, что соответствует общему психологическому закону фиксированной установки<sup>1</sup>.

2. Система квинтовых взаимоотношений тонов, условно названных гармоническими тяготениями, которые имеют особое, первенствующее функциональное значение (D—T и другие)<sup>2</sup>. Принимается во внимание возникающая двойственность ладового значения тонов как следствие их мелодического и гармонического тяготения.

3. Терцовый ряд трезвучий (без басов и с басами) с дифференциацией устоев и неустоев, обнаруживающий ладовый состав, функциональное значение и родство аккордов, а также функциональное значение отдельных тонов лада.

4. Система переменных функций (аккордов и отдельных тонов лада), приобретающих модуляционное значение и порождающих в некоторых случаях скрытые натурально-ладовые обороты.

5. Система ладовых альтераций (как обострение тяготений неустоев в устои) и образующиеся на этой основе альтерированные аккорды (субдоминанты и доминанты).

6. Система модуляционных альтераций и образующиеся на этой основе побочные доминанты и субдоминанты, входящие в основную тональность. Двойственное значение альтерированных неустоев, а поэтому и некоторых аккордов, — внутриладовое и модуляционное.

7. Понятие о чисто мелодической альтерации, образующей хроматические аккорды (вспомогательные и проходящие) и в некоторых случаях вносящей в голосоведение чуждые ладу звуки.

#### В учении о модуляциях

1. Понимание тональности не как наличия ряда данных звуков с опорой на основной тон, а как самой опоры, подчиняющей любые ладообразования (в соответствии с законом фиксированной установки). Отсюда — понимание одноименных тональностей (мажора и минора) как одной и той же тональности, но с разными ладовыми наклонениями.

2. В связи с этим — введение понятия ладовой модуляции (в отличие от тональной) как смены наклонения лада без перемены опоры и функций аккордов.

3. Положение о градациях в соотношениях тональностей 1-й степени родства, зависящих от дополнительных условий: количества общих аккордов и разницы в ключевых знаках.

4. Понятие расширенной ладотональности, включа-

---

<sup>1</sup> Эта система противоположна теории «ладового ритма» Б. Л. Яворского, которая основана на приоритете неустоев — тритонового соотношения звуков. По этой теории устои образуются как производный результат разрешения неустоев.

<sup>2</sup> Такое квинтовое соотношение тонов полностью игнорируется в теории Б. Л. Яворского, и поэтому из нее следует, что  $I_6$  является устойчивым аккордом, который может служить для завершения произведения; однако это в корне противоречит музыкальному восприятию и художественной практике.

ющей альтерационные звуки и аккорды (побочные доминанты) близких тональностей (1-й степени родства).

5. Система интервальных соотношений тональностей 2-й степени родства.

6. Введение понятий мелодико-гармонической модуляции (в отличие от функциональной), основанной на мелодической связи аккордов (без посредствующего), и чисто мелодической модуляции (в одноголосном мелодическом движении).

В учении о голосоведении

1. Понятия: об элементарном и свободном голосоведении, раскрепощении; о контурах гармонического движения и о двойной роли средних голосов — связывание аккордовых тонов и заполнение аккордов (как следствие этого, разрешение вводного тона вниз в кадансировании и другое ненормативное голосоведение).

2. При опоре на выработанные художественной практикой основные нормы голосоведения, отступление от них с нарушением «правил», установленных теорией музыки.

3. Положения о допустимых параллелизмах, о свободном использовании перечений и вообще хорошо организованных диссонансов.

В учении о фактуре

1. Систематика: основных видов музыкальных складов; видов фактурного усложнения гармонии (колористического наложения и разного рода фигураций); видов и типов фигурирования.

2. Определение мелодической фигурации по общему существенному признаку — как фактурное мелодико-ритмическое усложнение гармонического движения (или одной мелодики), а не как образование неаккордовых звуков (которое не является обязательным).

3. Дифференциация фигурационных приемов по их позиции в соотношении с опорными звуками (аккордовыми тонами). В связи с этим, наряду с существующими названиями (задержанные, проходящие, вспомогательные, предъем), внесение новых — камбиата как особый прием (брошенный диссонанс в отличие от вспомогательной) и гармонические ноты (пёдемы).

Все указанные положения разработаны автором в других его трудах, к которым и следует обращаться для более подробного и глубокого ознакомления с излагаемой в данном курсе гармонической системой<sup>3</sup>. В главе I книги (Введение) вносятся ясность и уточнения в основные понятия, связанные с учением о гармонии и в соответствующую им терминологию. В первой части диатонические средства гармонии изложены предельно кратко; во второй части более сложные гармонические явления рассматриваются подробнее. В изложении даются ссылки на предыдущее и последующее развитие затронутых вопросов.

*Ю. Тюлин*

---

<sup>3</sup> Учение о гармонии (1937, 1939, 1966); Параллелизмы в музыкальной теории и практике (1939); Теоретические основы гармонии, соавтор Н. Г. Привано (1956, 1965); Учебник гармонии, ч. I, соавтор Н. Г. Привано (1957, 1964); Учебник гармонии, ч. II (1959, 1964); Натуральные и альтерационные лады (1971); Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации, ч. I (1976) и ч. 2 (1977).

# Часть первая

## ОТДЕЛ I

### Глава I. ВВЕДЕНИЕ. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

#### § 1. Музыкальная система

Музыкальное творчество и восприятие музыки всегда опираются на музыкальную систему, исторически развивающуюся в самой художественной практике. Система эта не произвольна, она зависит от объективных законов физической (акустической) природы звучания и формируется на основе психофизиологических закономерностей музыкального восприятия. Задача теории музыки заключается во вскрытии подлинной системы, коренящейся в той или иной художественной практике, а не в создании с отрывом от нее искусственной, умозрительной системы.

В учебном курсе гармонии изучается так называемая мажор-минорная система с терцовым строением аккордов, лежащая в основе классического наследия. В целом она очень сложна и выражается в разных сторонах музыкального мышления, мы же должны выделить то, что непосредственно относится к гармонии.

#### § 2. Звукоряд

Звукоряд в общем смысле — расположение употребляемых в музыке звуков в систематическом порядке по ближайшим интервалам. Используется и понятие «звукоряд» в тесном смысле — как свойственный данному произведению или его отрезку и имеющий свой основной тон. Вследствие октавного соответствия звуков (что связано с особенностями восприятия) и их названий, звукоряд подразделяется на октавные (регистровые) участки.

Звукоряд — понятие в сущности теоретически абстрагированное, так как в музыкальном восприятии всегда возникают качественные соотношения входящих в него звуков (см. § 5). Под гаммой понимается восходящее или нисходящее движение по звукоряду — в тесном или общем смысле (играют ту или иную гамму, а не звукоряд).

#### § 3. Диатоника

Диатоника представляет собой основные звуки, то есть звуки, которые образуют ступени данного звукоряда в пределах октавы, придающие ему значение того или другого лада (см. § 5). В полном звукоряде мажор-минорной системы таких ступеней может быть только семь, независимо от их альтераций (семиступенная диатоника). Следует различать натуральную диатонику, в которой все ступени можно расположить по чистым квинтам (квинтовый круг), и альтерационную диатонику — с повышенным или пониженным (альтериро-

ванием) ступеней. К последней относится, например, гармонический или мелодический минор.

#### § 4. Хроматика

Хроматика возникает при включении новых звуков сверх основных семи диатонических ступеней звукоряда. Такое включение образует не новые ступени, а их альтерационные изменения (варианты). В квинтовых соотношениях звуков хроматика (начиная с восьмого) выходит за диатонический предел квинтового круга, а в самом звукоряде делит большую секунду на две малых, например *до* — *до-диез* — *ре* или *до* — *ре-бемоль* — *ре* (*бекар*), причем звук *ре* остается второй ступенью, а не превращается в третью. Таким образом, хроматика является надстройкой над диатоникой в системе музыкального мышления.

Полная хроматика охватывает 12 разных звуков (второй предел квинтового круга), которые располагаются по малым секундам в хроматическом звукоряде. Сверх двенадцати звуков уже образуется энгармонизм — приравнивание тех же звуков в разном их альтерировании (третий предел).

Таким образом, хроматический звукоряд в пределах октавы содержит не 12 ступеней как таковых (в ладовом их значении), а те же 7 ступеней с их вариантами, то есть в сумме 12 звуков (тонов). Поэтому правильно говорить о 12-тоновом хроматическом звукоряде, а не 12-ступенном.

Следует отличать понятие хроматизма — как движения звуков по хроматической секунде (например, в обороте *фа* — *фа-диез* —  *соль*) — от альтерации — как изменения ступени, независимо от такого движения (в оборотах типа  *соль* — *фа-диез* —  *соль* или  *до* — *фа-диез* —  *соль*).

#### § 5. Лад

Лад — система взаимоотношения ступеней звукоряда, определяемая прежде всего главенством основного тона (тоники) и зависимостью от него остальных ступеней. В ладу каждая ступень не только имеет порядковое значение (I, II, III и т. д.), но и приобретает индивидуальные свойства, качественно отличаясь одна от другой. Эти свойства играют важную выразительную роль в мелодике и гармонии. В музыке, основанной на терцовой структуре аккордов, организующим центром лада служит не только основной тон, но и все тоническое трезвучие, которому так или иначе потенциально подчиняются остальные звуки (тяготение неустоев в устои).

Лад не изобретается теорией музыки, но вытекает из самой художественной практики, следовательно, имеет интонационное происхождение и формируется в нашем сознании как обобщенно-абстрагированная апперцепционная система, то есть закрепляющаяся в зависимости от предшествующего опыта восприятия музыки и служащая стереотипом. Такими стереотипными ладами в классическом наследии являются натуральный (ионийский) и гармонический мажор, а также полный минор, представляющий собой объединение гармонического с натуральным и мелодическим. С другой стороны, апперцепционная ладовая система конкретно проявляется в тех или других музыкальных

произведениях как многообразная ладовая интонационность (здесь действует обратная связь). Таким образом, эти понятия (и явления) тесно взаимосвязаны, но не тождественны, и следует их различать<sup>1</sup>.

## § 6. Тональность

В обычном названии тональности произведения (например, *C-dur* или *c-moll*) подразумеваются, по существу, две стороны: абсолютная высота лада, определяемая его опорным основным тоном (звуком *до*), и сам лад по его наиболее характерному признаку — мажор или минор, иначе говоря — ладовое наклонение данной тональности. Этому соответствует более точное, полное название ладовой тональности (термин Б. Яворского), которое употребляется сокращенно вследствие того, что при обычных ладах классического наследия практически достаточно указать на само наклонение. Но на опорном тоне определенной высоты принципиально могут быть любые ладообразования и построения (например, увеличенный, уменьшенный лад и другие, а также политональные сочетания), что вошло в употребление в современной музыке.

В научном отношении необходимо дифференцировать указанные две стороны и это дает возможность более точно и правильно определять связанные с данным вопросом музыкальные явления. Под тональностью в специфическом смысле этого понятия следует подразумевать именно тональную опору, независимо от построенной на ней конструкции. Отсюда следует, что одноименные мажор и минор принадлежат той же общей тональности лишь с разными ее наклонениями. Понятие же атональности в подлинном его смысле означает принципиальное отрицание тональной опоры.

## § 7. Модуляция

В связи с предыдущими соображениями надо различать: 1) тональную модуляцию — переход в другую тональность, со сменением тональной опоры данного ладообразования; при таком смещении происходит перемена места аккордов и их функций в новой ладовой тональности; 2) ладовую модуляцию, при которой на той же тональной опоре происходит лишь смена одноименных ладов (минора мажором или наоборот); аккорды остаются на тех же ступенях лада, те же функции их сохраняются, изменяется только их ладовая окраска<sup>2</sup>.

## § 8. Строй

Строй — интервальное соотношение звуков, выраженное в математических величинах (центах). Различаются: 1) пифагорейский строй — по чистым в акустическом отношении квинтам, создающий при сведении в октавный звукоряд некоторые «фальшивые» интервалы; 2) натуральный строй, использующий и чистые в акустическом от-

<sup>1</sup> Для пояснения можно провести некоторую аналогию: психология — изучаемая наукой область общих психологических закономерностей, которые по-разному проявляются в психике (психологии) отдельных людей.

<sup>2</sup> В теории музыки не различались тональная и ладовая модуляции.



ношении большие терции, также не удовлетворяющий требованиям настройки звукоряда; 3) равномерно темперированный строй, общеупотребительный в профессионально-композиторской музыке с конца XVII века (1691 г.), основанный на небольших, незаметных для слуха изменениях чистых в акустическом отношении интервалов (квинты изменяются на 2 цента, терции на 14—16 центов). Такой строй позволяет уложить все интервалы в пределах октавного 12-тонового звукоряда с их энгармоническим значением<sup>3</sup>.

## § 9. Консонансы и диссонансы

Консонантность и диссонантность интервалов является основным их качественным различием, которое обусловлено особенностями слухового восприятия, зависящего от объективного источника — соотношения количества колебания звуков; поэтому различие это имеет всеобщее значение.

Консонанс сам по себе оценивается слухом как согласованность (слияние) звуков, диссонанс — как их несогласованность, известное противоречие, от чего проистекает в музыке некоторая зависимость их от консонансов. Степень противоречия, в свою очередь, сильно различается — большая секунда, например, диссонирует гораздо мягче, чем малая (более близкое сочетание звуков, например в  $\frac{1}{4}$  тона и т. д., уже превращается в фальшь и не употребительно). Восприятие диссонирующих интервалов в комплексном звучании подвергается изменению — в одновременном сочетании с консонансами оно значительно смягчается (например, в доминантсептаккорде и малом септаккорде), но основное отличие их от консонансов остается в силе.

От объективных индивидуальных свойств интервалов зависит их выразительность, разнообразно и широко используемая в музыке. Выразительность диссонансов богаче и сильнее, чем консонансов, они придают звучанию напряженность, особую эмоциональность, красочность и красоту звучания при их хорошо организованном применении.

Не следует отождествлять диссонирование интервалов с их ладовой неустойчивостью. Так, кварта («совершенный» консонанс) между нижними звуками аккорда (например, в  $I_6$ ) отнюдь не превращается в диссонанс, а приобретает в ладу неустойчивое функциональное значение, вследствие чего и создает тенденцию к разрешению. То же происходит с альтерированными интервалами, энгармонически равными консонансам: например, увеличенная секунда является по своему акустическому звучанию таким же консонансом, как малая терция, и лишь в условиях лада превращается в требующий разрешения неустойчивый интервал, но не в диссонанс<sup>4</sup>. В ладу консонирующие интервалы, не входящие в тоническое трезвучие, являются неустойчивыми.

<sup>3</sup> В прежних учебниках понятие строя употреблялось в другом смысле — как тоналность.

<sup>4</sup> В теории музыки смешиваются эти два разные по существу явления (диссонирование и неустойчивость) вследствие сходной тенденции разрешения.

Установившееся с давних пор мнение, что терция исторически превратилась из диссонанса в «несовершенный» консонанс, является следствием ошибочного суждения теоретиков средневековья (XIV век). Древний фобурдон (XI век) представляет собой параллельное движение секстаккордами, что свидетельствует о консонантном восприятии терций и секст с соответствующим использованием их в самой художественной практике.

## § 10. Гармония

Гармония в современном, самом широком понимании представляет собой всю область выразительных средств музыки, относящуюся к вертикальному объединению звуков, то есть к реальному сочетанию или мысленной их координации в одновременности, как в статике, так и в их движении. В таком объединении действуют те или иные закономерности, что определяет понятие гармонии в более тесном, специальном значении: закономерное объединение тонов в созвучия (аккорды) и их связи в музыкальном движении, что и служит главным предметом изучения в данной области.

В музыкальном контексте гармония приобретает неисчерпаемо разнообразное художественно-выразительное значение (функциональное и красочное) в неразрывной связи с другими основными компонентами музыки — мелодикой и ритмом, а также в зависимости от тембра инструментов и регистров, от динамических оттенков и пр. Мелодия, как главное выразительное средство, обычно подразумевает гармонию (хотя бы в общем ее чертах), но, с другой стороны, гармония влияет на мелодию, а в некоторых случаях приобретает самостоятельное значение как основной «носитель» музыкальной образности.

## § 11. Созвучие и аккорд

Созвучие — вообще любое сочетание звуков в одновременности (в том числе двузвучия и неаккордовые сочетания).

Аккорд — не всякое созвучие, а такое, которое является представителем ладовой системы, а поэтому подчиняется акустическим закономерностям, поскольку они играют определенную роль в ладовом мышлении. Это подчинение выражается в том, что аккорд имеет определенное строение и свое место в ладу на тех или других его ступенях. Место его определяется прежде всего квинтовым сочетанием тонов — квинтовым остовом, который в силу акустических закономерностей заполняется терцовым интервалом, придающим аккорду ту или иную ладовую окраску. Поэтому аккорд в указанном понимании (как ладовое созвучие) образуется при сочетании не менее трех разных звуков, и основой его служит трезвучие именно в терцовой структуре (которая может насланяться, образуя септаккорды и нонаккорды).

Но в гармоническом мышлении представление об аккорде создается и при фактическом отсутствии некоторых его тонов. Так, при реальном звучании одного лишь квинтового остова возникает мысленное его терцовое заполнение, вследствие чего создается представление о неполном трезвучии — без уточнения его ладовой окраски (наклонения), но преимущественно о мажорном (по его основной акустической природе), минорное же трезвучие диктуется самим ладом в данном музыкальном контексте. Интервал терции, особенно при октавном удвоении нижнего тона, воспринимается в музыке как неполное трезвучие с мысленным дополнением квинтового остова. Интервал септими (особенно малой) создает представление о септаккорде (терцовое заполнение септового остова), уточняемое условиями данного лада.

Во всем этом сказывается аперцепционность восприятия аккордов, которая проявляется и в том, что изолированное, в начале взятое трезвучие (и даже нижняя его терция) создает слуховую настройку на определенную ладотональность, как ее гармоническая тоника.

Таким образом, сущность аккордов заключается в их ладовой и акустической природе (как представителей системы ладового

мышления), общепринятая же их терцовая структура является естественным следствием этой сущности, а не условной их особенностью, передающейся только по традиции.

Терцовая структура аккордов предопределяет понятие неаккордовых звуков, которые включаются в гармонию посредством голосоведения (мелодической фигурации) и в своем эмансипированном виде (при стабилизации гармонического звучания) образуют побочные тоны в аккордах. К таким аккордам с побочным тоном в первую очередь относится так называемая доминанта с секстой ( $V_6^7$ ).

Аккорд в указанном выше смысле может быть построен и по принципу других интервальных соотношений (например, квартовые аккорды или квартквинтаккорды). Но излишнее расширение понятия аккорда — как любого сочетания из трех и более звуков, «случайного», не имеющего принципиальной конструкции, — приводит к утрате в данном понятии определенного конкретного содержания; по существу это созвучие (для диссонирующих красочных секундных сочетаний в современной музыке введено название кластер, что означает «гроздь»).

Только понимание аккорда как созвучия определенной структуры (в классическом наследии — терцовой) дает возможность говорить о неаккордовых звуках и побочных тонах, что необходимо в учении о гармонии.

## § 12. Гармоническая система

Система музыкального мышления в многоголосии не ограничивается взаимосвязями отдельных тонов лада, но распространяется в первую очередь на разновидности и взаимоотношения аккордов, построенных на его ступенях. В таком виде она приобретает значение ладогармонической системы как определенной области гармонической системы в целом.

Изучение этой области охватывает все, что относится к аккордам в пределах ладотональности, в их статике и движении: их строение в разных превращениях, их фонизм (характер звучания) и функциональность, голосоведение в их последовании, значение их в музыкальном развитии, а также фактурное преобразование, усложнение гармонии и пр.

Гармоническая система в большем объеме охватывает взаимоотношения аккордов в разных тональностях и самих тональностей и представляет собой расширенную гармоническую систему, которая рассматривается в учении о модуляциях.

В теории музыки гармоническая система, в основе которой лежат общепотребительные в классическом наследии лады (мажор и минор) с терцовой структурой аккордов, носит название мажоро-минорной системы.

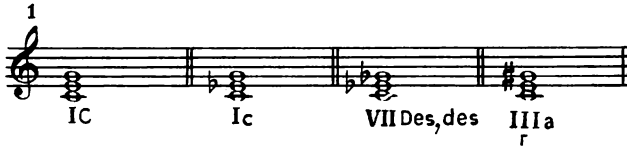
## Глава 2. СТРОЕНИЕ АККОРДОВ

### § 1. Типы аккордов

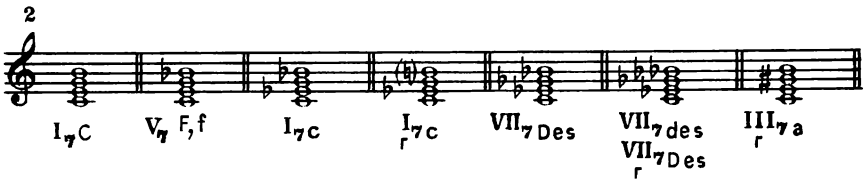
По количеству разных звуков, расположенных по большим и малым терциям, различаются три типа аккордов, строящихся на тех или других ступенях лада. От интервалов зависит их характер звуча-

ния — фонизм; от места в ладу, определяемого нижним звуком, зависит их функция (роль в ладу: тоническая, доминантовая или субдоминантовая).

А. Трезвучия — 4 вида: большое, мажорное; малое, минорное; уменьшенное; увеличенное (1).

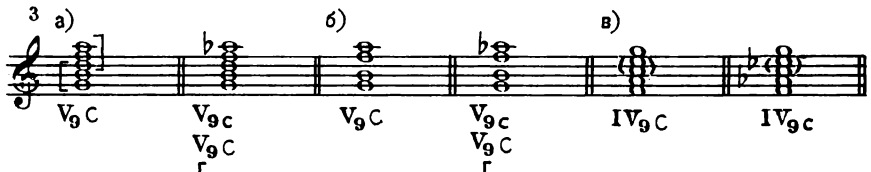


Б. Септаккорды — 7 видов: большой мажорный; малый мажорный, доминантсептаккорд (название по месту на V ступени лада); малый минорный; большой минорный; малый (полууменьшенный, вводный); уменьшенный (вводный); увеличенный (2).

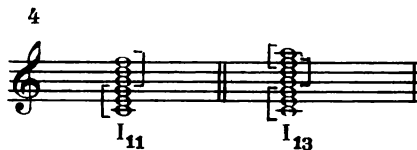


В. Нонаккорды. Употребляются обычно на V ступени, полное название — доминантнонаккорд, большой в натуральном мажоре, малый в миноре и в гармоническом мажоре. В пятиголосном сложении включает в себя трезвучия V и II ступеней (3а). В четырехголосном сложении применяется в неполном виде, с пропуском квинты и оставленным терции, которая является характерным для доминанты вводным тоном и служит связующим звеном между басом и верхними голосами (3б).

Из других нонаккордов более употребителен на IV ступени, субдоминантовый (3в).



Г. Дальнейшее терцовое наложение образует ундецимаккорд (шестизвучие) и тердецимаккорд, включающий все семь звуков лада (4).



Такие аккорды, представляющие собой противоречивое сочетание трезвучий разных ступеней, встречаются лишь в современной музыке, в классическом наследии неупотребительны, и мы рассматривать их не будем.

## § 2. Мелодическое положение аккордов

Каждый тон аккорда имеет свое название (по интервалу от основного его тона), сохраняющееся при любом их расположении.

В зависимости от того, какой тон аккорда находится наверху, различаются мелодические положения: основного тона (мы обозначаем его цифрой 8), терции, квинты, септимы, ноны.

Мелодическое положение обычно отмечается лишь в случаях особой необходимости и записывается соответствующей цифрой слева от указания ступени (5).

5

8<sub>I</sub> 3<sub>I</sub> 8<sub>V<sub>7</sub></sub> 3<sub>V<sub>7</sub></sub> 5<sub>V<sub>7</sub></sub> 7<sub>V<sub>7</sub></sub> 9<sub>V<sub>9</sub></sub> 3<sub>V<sub>9</sub></sub> 7<sub>V<sub>9</sub></sub>

## § 3. Обращения аккордов

Аккорд той же ступени может быть представлен не только в его основном виде, но и в его обращениях — с другими его тонами внизу. Обращения носят специальные названия и обозначаются цифрами по образующимся с басом характерным интервалам.

Первое обращение трезвучия — секстаккорд ( $I_6$ ), второе обращение — квартаккорд ( $I_{6_4}$ ). Надо иметь в виду, что само понятие «трезвучие» употребляется в двойном значении: в общем, широком смысле, как относящееся ко всем его видам, и в тесном смысле, как относящееся только к его основному виду. В последнем случае, для уточнения, трезвучие называется терцквинтаккордом ( $I_{3_3}$ ), что, однако, малоупотребительно. В связи с этим по отношению к трезвучию I ступени следует различать понятия: тоническое трезвучие (вообще) — как устойчивое, так и неустойчивое в ладу ( $I_{3_3}$ ,  $I_6$ ,  $I_{6_4}$ ) и тоника — устойчивое трезвучие только в основном виде ( $I_{3_3}$ ), возглавляющее лад (6).

6

Тоническое трезвучие

Тоника

$I_{3_3}$   $I_6$   $I_{6_4}$

У септаккорда три обращения: первое — квинтсектаккорд ( $V_{6_2}$ ), второе — терцквартаккорд ( $V_{4_3}$ ), третье — секундаккорд ( $V_2$ ). Основной вид обозначается по интервалу между крайними тонами ( $V_7$ ; можно было бы назвать его терцсептаккорд). Понятие септаккорда, так же как и трезвучия, употребляется в двух смыслах: широко — септаккорд такой-то ступени вообще (например, доминантсептаккорд) — и тесном —  $V_7$  (7).



Нонаккорд, как правило, употребляется лишь в основном виде (в исключительных случаях в первом обращении). Нона не может быть ниже основного тона, так как должна в него разрешаться.

#### § 4. Четырехголосное сложение

Тоны аккорда по своему взаимному расположению называются голосами. В четырехголосном сложении аккорду свойственна двупланность как сочетание баса с группой верхних голосов — тенора, альты и сопрано (формула 1<sup>3</sup>).

Крайние голоса (сопрано и бас) имеют преобладающее значение в качестве контуров аккорда; средние голоса (тенор и альт) занимают подчиненное положение (8). Все это приобретает важное значение в голосоведении аккордового движения (см. гл. 6).



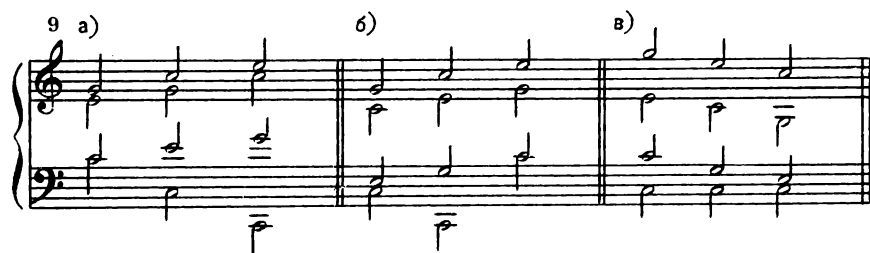
#### § 5. Расположение аккордов

Расположение аккордов определяется интервалами между соседними верхними голосами, расстояние же между басом и тенором не учитывается (вследствие двупланности).

Основные, нормативные расположения: тесное — верхние соседние голоса расположены по ближайшим интервалам (терция и кварта, 9a) и широкое — с пропуском в альте очередного тона и перестановкой его в тенор (интервалы — квинта и секста, 9б).

При расстоянии между соседними верхними голосами больше октавы образуется ненормативное ультраширокое расположение (9в).





В секстаккорде при нормативном удвоении основного тона или квинты расположение более разнообразно: тесное (с унисоном, 10а); смешанное, самое обычное (с октавой между тенором и сопрано, 10б); широкое (с октавой между смежными голосами, 10в).



Разные расположения свойственны всем аккордам и их обращениям.

## § 6. Ненормативные удвоения и пропуски тонов

К ненормативным относится удвоение (вместо основного тона) терции или квинты трезвучия (11а). Первое естественно образуется в так называемом «прерванном» кадансе (см. гл. 8, § 3).

Трезвучие может быть неполным — с пропуском квинты и с утроением вместо нее основного тона или удвоением терции (11б). Первое естественно образуется при разрешении доминантсептаккорда в тонику (см. гл. 8, § 1).

Неполное трезвучие с пропуском терции опустошается в своем звучании (11в). Такое сочетание свойственно народному творчеству (в трехголосии), в профессионально-композиторской музыке употребляется в особых случаях, преимущественно в произведениях, непосредственно связанных с фольклором.

Весьма употребителен неполный  $V_7$  с пропуском квинты и удвоением вместо нее основного тона (11г), естественно разрешающийся в полное тоническое трезвучие. Оставшаяся же терция, как вводный тон лада, подчеркивает его доминантовую функцию. Подобные неполные септаккорды могут быть и на других ступенях, но встречаются гораздо реже.

Отступления от нормативов мы обозначаем в случаях необходимости цифрами над указанием ступени аккорда.

11 а) б) в) г)

+3 I    +5 I    -5 I    -3 I    -5 V<sub>7</sub>

### § 7. Трансформация аккордов

В музыке аккорды часто трансформируются добавлением октавных удвоений (колористическое наслоение, см. гл. 7, § 2). При снятии этих дублировок обнаруживается упрощенное строение данного аккорда (в его основном виде или в обращении), что имеет важное значение для гармонического анализа (12).

12

### § 8. Акустическая природа гармонии

Музыкальный звук, воспринимаемый как единичный, на самом деле состоит из целого ряда звуков, находящихся выше основного и расположенных в определенном порядке все уменьшающихся интервалов. Эти звуки, образующие надстройку над основным тоном, называются обертонами, а весь ряд их называется натуральным звуковым рядом (13).

13

м. терция    секунды    и т. д.

б. терция    кварта    5

октава квинта

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

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

Нижние обертоны, образующие мажорный аккорд, звучат сильнее остальных, приобретая очень важное конструктивное значение в гармонии<sup>1</sup>.

## § 9. Значение акустических закономерностей в музыке

Акустические закономерности (как объективный первоисточник звучания) сказываются в следующих особенностях музыкального восприятия и мышления.

1. От соотношения количества колебаний зависят основные качества интервалов: простые соотношения ( $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{1}{6}$ ) воспринимаются как консонансы, более сложные — как диссонансы (до малой секунды), а еще более сложные — как фальшивые интервалы (всеобщая закономерность).

2. Мажорное трезвучие, вошедшее в художественную практику на основе ладового мышления, коренится в самой физической природе звучания — в нижнем конструктивном участке натурального звукоряда.

3. Минорное трезвучие не входит в конструктивный участок, но состоит из тех же консонирующих интервалов, что и мажорное (в этом заключается его акустическая природа), лишь расположенных в другом порядке. Это обстоятельство ставит его в равное положение с мажорным по консонированию и по ладовому значению, но, с другой стороны, создает некоторое преобладание мажора над минором. Например, минорные произведения нередко завершаются мажорным трезвучием (что особенно характерно для Баха), но не наоборот.

4. Расположение тонов трезвучия по первым шести натуральным звукам создает наиболее уравновешенное звучание (14а). Выделение недублированных тонов образует аккордовое ядро — мажорное трезвучие в его основной терцовой структуре (14б). Присоединение к нему основного тона натурального звукоряда образует четырехголосное сочетание: фундаментальный бас + аккордовое ядро (14в). Таким образом, двуплательность трезвучия в четырехголосном сложении, о которой говорилось выше, распространяющаяся и на другие аккорды, коренится в самой акустической природе звучания.

14 а) б) аккордовое ядро в) 4-голосное сложение

The image shows three musical staves labeled a), б), and в).  
Staff a) shows a treble clef with notes G4, B4, D5 and a bass clef with notes G2, B2, D3. Fingering numbers 6, 5, 4 are above the treble notes, and 1, 2, 3 are below the bass notes. A circled '1' is below the bass clef.  
Staff б) shows a treble clef with notes G4, B4, D5. A circled '1' is below the staff.  
Staff в) shows a treble clef with notes G4, B4, D5 and a bass clef with note G2. A circled '1' is below the bass clef.

<sup>1</sup> Наличие их можно обнаружить на фортепиано: если беззвучно нажать звук *до* большой октавы и одновременно проиграть хроматическую гамму от *до* малой октавы вверх, то зазвучит мажорный аккорд на одной струне (освобожденной от демпфера), которая в своих колебаниях делится на  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$  и т. д.

5. Седьмой обертоном (*си-бемоль*), делящий струну на  $\frac{1}{7}$  и звучащий значительно слабее нижних, образует доминантсептаккорд, который также приобрел особое конструктивное значение в художественной практике. Но этот аккорд относится уже к категории диссонансов, так как содержит мягко диссонирующие интервалы — тритон (соотношение обертонов 5—7) и большую секунду (соотношение септимы с восьмым, дублирующим обертоном). В темперированном строе септима (*си-бемоль*) значительно отличается (на 33 цента) от натурального седьмого обертона, что подчеркивает ее диссонантность.

6. Из обертонов, не дублирующих основной тон, первым и наиболее сильным является квинтовый (*соль*). Вследствие этого звуки интервала квинты (и ее обращения — кварты) находятся между собой в ближайшем (после октавы) акустическом и гармоническом родстве, которое приобретает особое значение в ладовом мышлении. Так, тоны в квинтовом соотношении служат опорами в автентических ладах, а в квартовом соотношении — опорами в плагальных ладах (в народной музыке). В автентических ладах квинтовый тон по отношению к основному тону оказывается в положении производного, зависимого. Это служит основой функциональных соотношений ступеней лада и построенных на них аккордов, что выражается прежде всего в подчинении доминанты тонике D—T (см. о гармоническом тяготении в гл. 3, § 4).

7. Акустические закономерности приобретают значение в музыкальном мышлении не сами по себе, а лишь через посредство слухового восприятия, в котором и формируются сложнейшие музыкальные закономерности. Поэтому верхние обертоны, недоступные для дифференцированного слухового восприятия, остаются лишь в своем красочно-тембровом значении, не приобретая конструктивного в гармонии. Всякого рода усложнение в гармонии и отступление ее от основных акустических норм шло и идет путем исторического развития музыкального мышления, а не путем осознания верхних обертонов.

## Глава 3. ЛАДОВАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ

### § 1. Натуральные лады

Общепотребительный мажорный лад является одним из 6 натуральных ладов (15).

	15	Мажорные	Параллельные минорные
		Лидийский	Дорийский
Побочные			
Центральные			
Побочные			

1. Имеются 2 группы натуральных ладов — 3 мажорных и 3 минорных.

2. В каждой группе находятся один центральный лад и два побочных.

3. Побочные лады отличаются от центральных одним ключевым знаком (диез или бемоль).

4. Каждому мажорному ладу соответствует параллельный минорный с тем же количеством ключевых знаков.

5. Отличительные признаки побочных ладов:

мажорных		минорных
лидийская кварта	— 1 диез	— дорийская секста
миксолидийская септима	— 1 бемоль	— фригийская секунда

6. Побочным ладам свойственна модуляционность: лидийский и дорийский (1 диез) направлены в доминантовые тональности, миксолидийский и фригийский (1 бемоль) — в субдоминантовые.

Общепринятая мажоро-минорная система основана на ионийском мажоре и усложненном альтерацией параллельном миноре.

## § 2. Мажорный лад

В мажорном ладу имеются 3 опорных, устойчивых тона, образующих тоническое трезвучие (тонику), и 4 неустойчивых. Между неустойями и соседними устоями возникает секундовая мелодическая связь, секундовое тяготение неустоев в устои. Образуются 3 сферы мелодического тяготения тонов (16).



Полутоновое тяготение значительно сильнее тяготения на большую секунду, поэтому IV ступень в основном направлена в терцовый устой лада.

Опорные тоны лада неодинаковы по своей устойчивости. Абсолютной устойчивостью обладает только основной тон. Поэтому особой остротой полутонового тяготения отличается вводный тон (*си* → *до*) (см. гл. 4, § 5).

На основе секундово-мелодического тяготения неустоев происходит разрешение аккордов (преимущественно верхних голосов) в тоническое трезвучие.

## § 3. Минорный лад

Полный минорный лад, состоящий из 9 тонов, представляет собой объединение трех семиступенных ладов: гармонического, мелодического и натурального (эолийского), различающихся строением верхнего тетрахорда (17 *г*).

Гармонический минор является основным в ладогармонической системе (17 а).

Мелодический минор применяется при необходимости секундового связывания VI ступени с вводным тоном (мелодическое сглаживание интервала увеличенной секунды) (17 в).

Натуральный минор применяется обычно при нисходящем, особенно поступенном, движении VII ступени (17 б).

17 а) б) в)

#### § 4. Квинтовая связь тоники и доминанты

Наряду с секундовой связью тонов, особое значение имеет квинтовая связь их. По отношению к тонике доминанта в качестве ее квинтового обертона оказывается производным тоном (см. гл. 2, § 9).

Вследствие этой зависимости V ступень, будучи ладовым устоем, в то же время обладает тенденцией движения в основной тон. Эту тенденцию, особенно проявляющуюся в басу, называем гармоническим тяготением, в отличие от мелодического секундового тяготения тонов (см. выше § 2). На гармоническом тяготении главным образом и основаны гармонические функции аккордов (см. гл. 4). Разрешение доминанты в тонику приобретает активный, утвердительный характер. Обратное движение T—D носит вопросительный характер (18 а).

Квинтовая зависимость тонов свойственна и другим ступеням лада (см. гл. 5, § 4).

#### § 5. Квинтовая связь тонки и субдоминанты

Соотношение тоники и субдоминанты двойственно и противоречиво. С одной стороны, тоника в качестве ладового центра подчиняет себе субдоминанту (S→T). С другой стороны, тоника в акустическом отношении оказывается квинтовым производным звуком от субдоминанты, поэтому возникает обратная зависимость T→S, аналогичная зависимости D→T. Движение T→S носит такой же активный, утвердительный характер, как D→T, и отсюда возникает тенденция тоники уступить субдоминанте свое ладовое главенство (18 б).

Благодаря этому субдоминанта приобретает особую энергию, активность — в этом ее характерная особенность. Для подчинения субдоминанты тонике необходимо предварительное укрепление последней, в то время как доминанта непосредственно направлена в тонику и сама ее укрепляет.



В последовании T—S—D—T образуются два активных квинтовых хода: сначала происходит смещение ладового центра T—S и затем — восстановление его через доминанту D—T. Такое последование главных ступеней закрепляется устойчивостью тоники, после чего субдоминанта всецело ей подчиняется (18*в*). Это последование представляет собой как бы вращение вокруг ладового центра (18*г*), и поэтому называем его функциональным кругооборотом.



### § 6. Трезвучия мажорного лада

В мажорном ладу (19) имеется: три главных трезвучия — мажорные (T, S, D); три побочных трезвучия — минорные (II ступень, Mв — верхняя медианта и Mн — нижняя медианта); одно побочное трезвучие — уменьшенное (VII ступень, вводное).



### § 7. Трезвучия минорного лада

В натуральном миноре (20*а*) наблюдается обратная аналогия с мажором в соотношении мажорных и минорных трезвучий: три главных — минорные (T, S, D); три побочных — мажорные (Mв, Mн, VII); одно побочное — уменьшенное (II ступень).

В гармоническом миноре (20*б*) эта аналогия нарушается: два минорных трезвучия (T, S); два мажорных трезвучия (D, Mн); два уменьшенных трезвучия (II, VII ступени); одно увеличенное трезвучие (III).

В полном миноре (20*в*), с включением трезвучий мелодического минора, образуется, кроме одного тонического трезвучия, по два на каждой ступени — всего 13.

Трезвучия мелодического минора (с повышенной VI ступенью лада) не имеют такого же самостоятельного ладового значения, как остальные трезвучия, являясь лишь результатом мелодического изменения, вызываемого необходимостью сгладить ход на увеличенную секунду. При последнем условии они и включаются в минорный лад. Их сокращенное название — мелодические трезвучия (IV, II, VI).

"      "      "

20 а) натуральный (эолийский) минор

б) гармонический минор

в) полный минор

## § 8. Интервальные соотношения трезвучий

Интервальные соотношения трезвучий сводятся к трем видам: секундовое, без общих тонов; квинтовое, с одним общим тоном (ближайшая функциональная связь); терцовое, с двумя общими тонами, устанавливаемыми функциональное сходство (родство) трезвучий (см. гл. 4, § 3) (21).

Всякое другое соотношение лишь повторяет в обращении одно из предыдущих. Например, квартовое соотношение является обращением квинтового.

Принцип интервальных соотношений приобретает большое значение в голосоведении, закономерности которого действительно для всех случаев данного вида соотношений.

21

Секундовое

Квинтовое

Терцовое

## Глава 4. ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ

### § 1. Понятие функций аккордов

Каждый аккорд, в зависимости от своего места в ладу и от ладового значения входящих в него тонов, выполняет ту или иную организующую роль в гармоническом движении. Это выражается или в цент-

рализующей, подчиняющей роли аккорда (Т), или в направленности, подчиненности аккордов (D и S) ладовому устойчивому центру. Ладовое значение, направленность, действие аккорда в гармоническом движении и называется гармонической функцией или просто функцией аккорда.

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

## § 2. Функции главных трезвучий

Главные трезвучия лада являются основными представителями гармонических функций и называются просто тоникой (Т), доминантой (D) и субдоминантой (S), несмотря на то что эти функции выполняются и аккордами других ступеней.

Функции главных трезвучий соответствуют гармоническим тяготениям их основных тонов (см. гл. 3, § 4, 5).

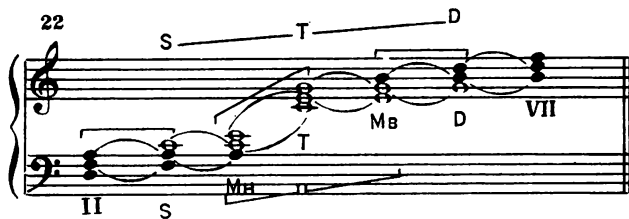
Тоника утверждает ладовый центр. Ей подчинены и к ней направлены все остальные аккорды; она обладает также свойством торможения движения (особенно в заключительных кадансах; см. гл. 8, § 1).

Доминанта непосредственно направлена в тонику (на основе прямой квинтовой зависимости тонов; см. гл. 2, § 9).

Субдоминанта подчиняется тонике через посредство доминанты или непосредственно — при предварительном укреплении тоники.

## § 3. Терцовый ряд трезвучий

Функциональное значение всех трезвучий лада обнаруживается в терцовом ряду, в котором они располагаются по своему функциональному сходству (родству), основанному на максимальном количестве общих тонов (22).



Мажорные и минорные трезвучия располагаются попарно, как тоники параллельных тональностей, что имеет большое значение в системе модуляций (см. гл. 15, § 1). По мере удаления трезвучий в обе стороны от ладового центра (Т) возрастает количество неустоев, а следовательно, и неустойчивость (ладовая напряженность) самих трезвучий.

Внизу терцового ряда располагаются трезвучия субдоминантовой функции, вверху — доминантовой, с характерным для них вводным тоном.

Медианты занимают срединное положение между главными трезвучиями, соответственно своим названиям (Mп, Mв). По своему ладовому составу каждая медианта одинаково близка к тонике и к другому

соседнему трезвучию. Отсюда функциональная смешанность медиант.

Принимая все это во внимание, можно распределить трезвучия по трем функциональным группам: S, T и D. В каждой группе оказывается по 3 трезвучия, считая, что медианта принадлежит одновременно к двум группам (23).

23

Группа S: II, IV, VI

Группа T: I, III

Группа D: V, VII

Ладовый центр

Следует при этом иметь в виду, что тоническое трезвучие является единственно устойчивым в ладу. Включение же медиант в тоническую группу основано на частичном сходстве их с тоникой, позволяющем ее заменять. Для такой замены требуется мелодическое разрешение собственных медиант неустоев, противоречащих тонической функции (особенно противоречит имеющийся в Mv вводный тон, см. гл. II, § 1).

Функциональную систему, подобную мажору, обнаруживает терцовый ряд трезвучий в гармоническом миноре (24).

24

Группа S: II, IV, VI

Группа T: I, III<sub>г</sub>

Группа D: V, VII<sub>г</sub>

Соответственно терцовому ряду все трезвучия лада по своему функциональному значению распределяются на 3 категории: центральные, основные представители функциональных групп — главные трезвучия (I, IV, V), находящиеся в квинтовом соотношении; смешанные представители — медианты (VI, III), находящиеся также в квинтовом соотношении; крайние представители — трезвучия (II, VII), находящиеся в терцовом соотношении (25).

25

Мажор

С основные

Mh смешанные

Mv смешанные

VII крайние

Минор

С основные

T основные

D основные

Mh смешанные

Mv смешанные

II крайние

VII крайние

#### § 4. Полная терцовая схема

Присоединение к трезвучиям соответствующих им функциональных басов (S, T, D) полностью выявляет в терцовой схеме функциональное значение трезвучий в их основной двупланный четырехголосной структуре. К трезвучию VII ступени можно подставить только доминантовый бас. Это присоединение баса превращает трезвучие VII ступени в доминантсептаккорд, который и является наиболее полным выражением доминантовой функции (см. гл. 9, § 3).

Остальные побочные трезвучия превращаются в секстаккорды, которые оказываются функциональными заместителями главных трезвучий (26, 27).

26

27

Таким образом, каждая функция лада имеет среди трезвучий по 2 представителя (28).

28

	Функция Т	Функция S	Функция D
Мажор			
Минор			

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

$\Pi_6$  еще более удален от ладового центра, чем трезвучие IV ступени, тонический устой которого заменяется в нем неустоем (*ре* вместо *до*). Вследствие этого он оказывается усиленным заместителем:  $\Pi_6 > IV$ .

$\Pi_6$ , напротив, ближе к ладовому центру, чем трезвучие V ступени, квинтовый неустой которого заменяется в нем устоем (*ми* вместо *ре*). Вследствие этого он оказывается ослабленным заместителем:  $\Pi_6 < V$  (см. гл. 10, § 1) <sup>1</sup>.

$\Pi_6$  занимает особое положение: при ладовой опоре в басу устойчивость тонической функции нарушается присутствием неустоя в одном из верхних голосов. Такая мелодически измененная, мелодизированная тоника требует дополнительного разрешения неустоя <sup>2</sup>.

## § 5. Ладовые особенности устоев

I ступень лада (*до*) является единственным «абсолютным» устоем (см. гл. 3, § 2). В мелодическом положении основного тона тоническое трезвучие наиболее устойчиво, способствуя торможению гармонического движения и завершению построения (совершенный каданс; см. гл. 8, § 1).

I ступень лада входит в состав трезвучия IV ступени (квинта), поэтому она без противоречия включается в аккорды субдоминантовой функции (септима  $\Pi_7$ ; см. гл. 9, § 4).

III ступень (*ми*) является относительным устоем — в качестве составного элемента тонического трезвучия. В басу ( $I_6$ ) она не образует функциональной опоры для тонического трезвучия (скользящая тоника; см. гл. 9, § 1).

В мелодическом положении терции тоническое трезвучие не создает полной завершенности построения (несовершенный каданс; см. гл. 8, § 1).

III ступень, будучи терцией тонического трезвучия, не входит в состав остальных главных трезвучий (IV, V), поэтому прибавление ее к аккордам субдоминанты и доминанты вносит некоторое противоречие, ослабляет их функциональность (см. гл. 11, § 4).

V ступень имеет двойственное функциональное значение: в системе секундово-мелодических тяготений, входя в состав тонического трезвучия, она является устоем; в системе гармонических тяготений в качестве представителя гармонических функций (D) она является неустоем, непосредственно тяготеющим в тонику. В басу V ступень всегда неустойчива (поэтому и неустойчив  $I_6$ ). Направленность V ступени в основной тон (ее доминантность) сказывается и в мелодическом положении квинты тонического трезвучия, создающем наименьшую завершенность (см. гл. 8, § 1).

Все эти особенности проявляются при устремлении мелодического движения к устоям (29а), в мелодических положениях тонического трезвучия (29б) и особенно в его обращениях (29в).

<sup>1</sup> В классической гармонии, характеризуемой отбором наиболее определенных и активных в функциональном отношении аккордов,  $\Pi_6$  вошел во всеобщее употребление и встречается даже чаще трезвучия IV ступени;  $\Pi_6$ , напротив, начал применяться лишь в творчестве романтиков и встречается реже трезвучия V ступени.

<sup>2</sup> Изредка встречаются случаи окончания произведения на  $\Pi_6$  (в миноре) без разрешения неустоя: Шопен. Мазурка № 13; Чайковский. Франческа да Римини.





## § 6. Ладовые особенности неустоев

VII ступень (доминантовый вводный тон, обычно называемый просто вводным тоном) входит только в доминантовую группу трезвучий и поэтому является характерным доминантовым признаком. В связи с этим прибавление вводного тона к субдоминантовому аккорду ведет к функциональному смещению ( $VII_{c_5}$ ,  $VII_{s_5}$ ; см. гл. 10, § 3).

VI ступень входит только в субдоминантовую группу трезвучий и поэтому является характерным субдоминантовым признаком. В связи с этим прибавление ее к доминантовому аккорду ведет к функциональному смещению (см. гл. 10, § 3, 4).

В миноре VI ступень оказывается субдоминантовым вводным тоном к квинте тонического трезвучия. В мажоре подобный вводный тон получается путем понижения VI ступени, образующего гармонический мажор (см. гл. 10, § 5) (30).



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

IV ступени присуща функциональная двойственность, хотя и в меньшей степени, чем V: в системе гармонических тяготений, а в связи с этим и в системе функциональных соотношений аккордов, она является субдоминантой, направленной через доминанту в тонику и служащей функциональной опорой субдоминантовых аккордов (см. гл. 3, § 5); в системе мелодических тяготений IV ступень направлена в терцовый устой. Она входит в аккорды как субдоминантовой (II, IV), так и доминантовой (VII,  $V_7$ ) функций, в последнем случае теряя свое субдоминантовое значение (особенно в верхних голосах).

## Глава 5. ПЕРЕМЕННЫЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ

### § 1. Понятие переменных функций

В процессе гармонического движения аккорды, помимо своей зависимости от ладового центра, вступают и в функциональные взаимоотношения иного порядка, основанные на непосредственной зависимости одного аккорда от другого. Прежде всего, любое мажорное или минорное трезвучие может временно перенимать на себя функцию тоники. Это свойство называется **тоникальностью** трезвучия. При подчеркивании (усилении) тоникальности данного трезвучия другие аккорды приобретают по отношению к нему доминантное

и субдоминантное значение (доминантность и субдоминантность аккордов).

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

Основные функции аккордов в отдельных случаях проявляются прямолинейно, без сопутствия переменных (например,  $V_7-I$ ), но переменные функции не осуществляются без основных: они сосуществуют с ними и подчиняются им. Отсюда возникает функциональная многозначность аккордов, способность их, в зависимости от контекста, выполнять одновременно разные функции — основные и переменные.

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

## § 2. Квинтовый ряд трезвучий в мажоре

Представление о наиболее характерных переменнo-функциональных соотношениях побочных трезвучий дает квинтовый ряд (31).

Побочная группа

31

Главная группа

В мажоре имеются 2 группы трезвучий: главная группа — трезвучия главных ступеней; побочная группа, в которую входят все побочные минорные трезвучия.

Уменьшенное трезвучие VII ступени располагается вне этих групп.

Нижняя медианта оказывается параллельным побочным ладовым центром, возглавляющим всю группу побочных минорных трезвучий. Этим объясняется то, что трезвучие VI ступени в мажоре обладает сильной тоналностью. По отношению к нему трезвучие II ступени является субдоминантой, трезвучие III ступени — доминантой (минорной, а не обычной мажорной, что придает гармонии натурально-ладовый оттенок). Такое соотношение трезвучий II, VI и III ступеней как временных субдоминанты, тоники и доминанты является характерным переменнo-функциональным соотношением.

## § 3. Квинтовый ряд трезвучий в миноре

Полная аналогия с мажором образуется только в натуральном миноре, и именно в параллельной тональности. Выясняется значение параллельного натурального минора, в котором происходит простое пе-

ремещение ладовых центров: главный центр становится побочным, а побочный — главным.

Превращение минорной доминанты в мажорную образует общеупотребительный гармонический минор, который — без изменений в побочной группе трезвучий (в III и VII ступенях) — объединяется с натуральным минором (32).

Побочная группа

32

Главная группа

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

В миноре параллельным побочным центром является не нижняя, а верхняя медианта. Нижняя же медианта оказывается не тоникой побочной группы трезвучий, а субдоминантой. Отсюда — особенности прерванного каданса в миноре.

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

Такой самостоятельности содействуют: вообще преобладание мажора над минором в акустическом отношении (см. гл. 2, § 9); натуральность трезвучий III и VII ступеней; некоторая разобщенность обеих функциональных групп, между которыми оказывается уменьшенное трезвучие II ступени. Эта самостоятельность группы побочных трезвучий придает им модуляционный характер.

#### § 4. Тоникальность трезвучий

Переменная тоническая функция трезвучия выявляется и усиливается: на сильной ритмической доле, при протяженности или повторении данного трезвучия, а также при повторном утверждении его на сильной доле посредством гармонического оборота. В примере 33 показано, как в зависимости от этого в прерванном и половинном кадансе VI и V ступени приобретают тоническое значение и придают кадансам модуляционность.

33

I V<sub>7</sub> VI = I<sub>a-moll</sub> I V I V = I<sub>G-dur</sub>

Переменная тоническая функция субдоминанты проявляется в тенденции субдоминанты подчинить себе тонике.

В мажоре терцовый тон лада, вследствие переменной доминантности трезвучия I ступени, приобретает значение вводного тона по отношению к IV ступени лада (34).

34

Основные I - V - I - [I - IV - I - IV - I - IV - I] - I - V - I  
 Переменные [V - I - V - I - V - I - VI]  $\frac{1}{2}$

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

## Глава 6. ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

### § 1. Понятие голосоведения

В последовании аккордов следует различать две стороны их взаимосвязей: 1) функциональное соотношение; 2) мелодическая связь.

Мелодическая связь аккордов выражается в том, что каждый тон аккорда переходит в соответствующий по расположению тон следующего аккорда, образуя отдельный голос, голосовую линию.

Под голосоведением подразумевается этот процесс мелодического связывания тонов, а также соотношение нескольких голосов в их одновременном звучании.

Основные голоса аккордов и соответствующее голосоведение называются реальными в отличие от дополнительных голосов — дублирующих в октаву (см. § 6) или производных, образующихся в орнаментальном изложении гармонии (см. гл. 7, § 2).

Связывание самих аккордовых тонов называется гармоническим голосоведением в отличие от мелодического, образующегося в фигурации (см. гл. 7, § 3).

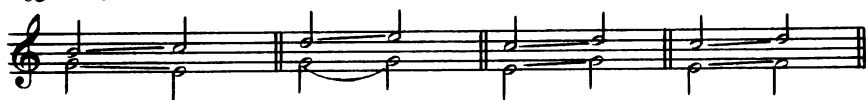
Оставление на месте общего тона аккордов (укрепляющего их связь) называется гармоническим соединением в отличие от мелодического соединения, относящегося к движению голоса по разным интонационным ходам, в которых так или иначе проявляются мелодические свойства интервалов. Не следует смешивать понятия гармонического и мелодического голосоведения с гармоническим и мелодическим соединением отдельных тонов в аккордовом последовании.

### § 2. Виды голосоведения

По соотношению направлений голосов различаются 3 вида голосоведения: противоположное, косвенное и прямое.

Прямое голосоведение называется параллельным, если при нем сохраняется один и тот же интервал между голосами (35).

35 1) Противоположное 2) Косвенное 3) Прямое Параллельное



По признаку интервалики интонационных ходов голосоведение подразделяется на плавное — с секундовыми и терцовыми ходами (ограничивающееся секундовыми ходами голосоведение называется абсолютно плавным) и скачковое — с ходами шире терции.

Следует различать соединения аккордов в зависимости от движения верхних голосов: элементарное — когда аккорды связываются плавным голосоведением и в соответствии с ладовыми мелодическими связями (сопряжением) тонов (см. прим. 54а), и свободное — с отступлением от ладовых связей тонов. Небольшое отступление, ограничивающееся плавным голосоведением, мы называем полураскрепощением (см. 54б), соединение со скачками — раскрепощением (полным; см. прим. 66—71).

### § 3. Свойства и значение голосов

Верхним голосам свойственно преимущественно плавное голосоведение с мелодическим связыванием аккордов. Бас же, одновременно или попеременно, совмещает в себе функциональную опору аккордов с их мелодическим связыванием, и ему более свойственно скачковое голосоведение, наряду с плавным.

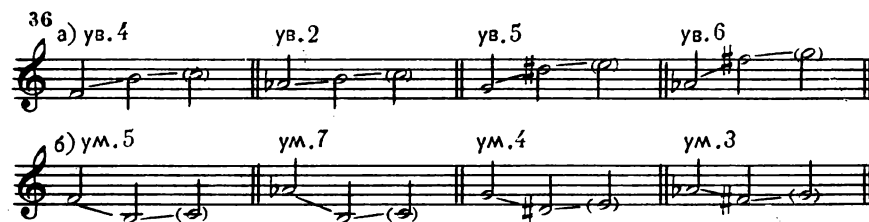
Крайние голоса приобретают рельефное мелодическое значение в качестве контуров гармонического движения. Средние голоса не рельефны в мелодическом отношении, играют вспомогательную роль, связывая аккорды и заполняя их звучание. Поэтому отклонения от норм в средних голосах гораздо менее заметны и могут быть вполне уместны (например, нисходящее разрешение вводного тона, восходящее движение септими, ход на увеличенную секунду, параллельные квинты).

В мелодической фигурации и средние голоса (особенно тенор) приобретают рельефное значение (см. гл. 7, § 3).

### § 4. Особые интонационные ходы

В соединении аккордов некоторые интонационные ходы относятся к ненормативным, и их следует избегать или применять лишь в особых случаях.

Увеличенные интервалы (36а) предпочтительно заменять уменьшенными (36б).



Большие септимы (37 а) менее естественны, чем малые (37 б).



Два скачка по квартам или квинтам, скачки с интервалами септимы или ноны между крайними звуками (38а) предпочтительно заменять зигзагообразным движением (38 б).



### § 5. Переченье

Переченье представляет собой противоречие между звуками диатонической и альтерированной ступени лада при близком их соседстве в разных голосах. Оно может образоваться в сочетании разных структур полного минора.

Неестественное, грубое переченье возникает при явном несоответствии голосоведения ладовой структуре (39а). Несколько смягчается переченье при хроматическом ходе голоса, но и в этом случае звучит не вполне естественно (39б).



Напротив, при голосоведении, соответствующем ладу, переченье звучит хорошо (40).



В первом из примеров (39) образуется пересечение во взаимном движении голосов, во втором (40) — непересекающееся перечење. Последнее при хорошо организованном голосоведении вполне приемлемо и в одновременном диссонирующем сочетании (при мелодической фигурации), внося особую красочность звучания.

## § 6. Параллелизмы

При дублировании реальных голосов (колористическом наложении, см. гл. 7, § 2), особенно свойственном басу и сопрано, образуется параллельное движение октавами. В некоторых случаях, особенно при комплексном дублировании аккордов (этажами), возникает и квинтовое параллельное движение (41). Но это лишь мнимые параллелизмы, свободно применяемые в художественной практике и безоговорочно допускаемые теорией музыки.

41



Подлинные параллелизмы октав и квинт образуются именно в реальном голосоведении. Они отличаются особым свойством — создавать во многих (но не во всех) случаях действительно неприятное звучание. Вследствие этого теория музыки наложила на всякие параллелизмы категорический запрет (и не только в учебной работе, но и в художественной практике), несмотря на то, что они нередко встречаются в классическом наследии, отнюдь не производя плохого впечатления<sup>1</sup>.

Возможности оправданного применения параллелизмов в художественной практике зависят от неисчислимо многих условий музыкального контекста. В основном надо иметь в виду следующее, относящееся преимущественно к параллельным квинтам.

1. Параллелизмы могут выделяться в своем специфическом звучании. Такие хорошо слышимые, эффективные параллелизмы производят неприятное впечатление при несоответствии общему характеру музыки. Но, с другой стороны, они приобретают особое выразительное значение как преднамеренный эффект в соответствии со стилем и содержанием произведения (например, в музыке импрессионистов).

2. Параллелизмы могут быть незаметными для слуха (лишь «видны на взгляд»), скрытыми в средних голосах, в сложной гармонии, под покровом усложненной фактуры и т. д. Именно такие нейтральные параллелизмы нередко встречаются в классическом наследии.

3. Между эффективными и нейтральными нет определенного разграничения — параллелизмы могут быть слегка заметны для слуха, мы их назовем полупрозрачными. Такие параллелизмы также

<sup>1</sup> См. об этом в кн.: Тюлин Ю. Параллелизмы в музыкальной теории и практике (Л., 1939).

встречаются в классическом наследии (параллельные квинты придают звучанию некоторую звонкость, не оставляя неприятного впечатления).

4. Следует различать гармонические параллелизмы, образующиеся в самом соединении аккордов, и мелодические параллелизмы, возникающие в мелодической фигурации.

В учебной работе по гармонии голосоведение ограничено упрощенной фактурой и мелодическими условиями, поэтому не может быть предоставлена свобода в обращении с параллелизмами, используемая в художественной практике. Однако к ним надо подходить дифференцированно, учитывая допустимость и недопустимость их в тех или других случаях, догматическое же запрещение всяких параллелизмов обедняет композиционную технику.

Если эффективные параллелизмы, как правило, не находят места в учебной работе, то нейтральные и даже полужаффективные бывают вполне приемлемы. В кратком изложении можно дать лишь самые общие указания.

### § 7. Параллельные октавы

Октавное движение (а также унисонное) принципиально не применяется, так как реальный голос в соединении аккордов лишается самостоятельности. Помимо этого параллельные октавы обычно плохо звучат, особенно с басом и тем более в крайних голосах (42).

Однако имеется исключение: вполне приемлемы противоположные октавы в крайних голосах при кадансирующем соединении тонники с доминантой, так как здесь вступают в силу и подчеркиваются основные, самые естественные функциональные соотношения аккордов (43). В классическом наследии при кадансировании D—T подобный октавный параллелизм иногда встречается даже в прямом движении.

42 плохо

Example 42 shows a cadence in G major. The right hand plays a sequence of chords: G4 (G4-B4-D5), A4 (A4-C5-E5), B4 (B4-D5-F5), and C5 (C5-E5-G5). The left hand plays a sequence of chords: G3 (G3-B3-D4), A3 (A3-C4-E4), B3 (B3-D4-F4), and C4 (C4-E4-G4). The parallel octaves between the two hands are clearly marked with arrows and are labeled as 'плохо' (poor).

43 допустимо

Example 43 shows a cadence in G major. The right hand plays a sequence of chords: G4 (G4-B4-D5), A4 (A4-C5-E5), B4 (B4-D5-F5), and C5 (C5-E5-G5). The left hand plays a sequence of chords: G3 (G3-B3-D4), A3 (A3-C4-E4), B3 (B3-D4-F4), and C4 (C4-E4-G4). The opposite octaves between the two hands are clearly marked with arrows and are labeled as 'допустимо' (admissible).

### § 8. Параллельные квинты

Характер звучания параллельных квинт зависит от многих условий, из которых надо выделить следующие: движение голосов — прямое или противоположное; соотношение голосов — крайние (контурные), сред-



ние, пара верхних или нижних, смежные или несмежные; расстояние между квинтами — тесное или широкое (дуодецимы); ходы на те или другие интервалы — на большую или малую секунду, на терцию или квинту (кварту).

В учебной работе недопустимы хорошо слышные широкие квинты в несмежных, особенно в крайних голосах (44а). Менее эффективны смежные квинты между альтом и сопрано, басом и тенором (44 б). Они допустимы в особых случаях (преимущественно малосекундовые); но как общее правило, их тоже следует избегать.

44 плохо

К допустимым нейтральным (или полуэффективным) квинтам относятся следующие.

1. Так называемые «моцартовские квинты» — малосекундовые (в оборотах с альтерированной субдоминантой), между басом и тенором (45а); такие квинты Моцарт свободно применяет даже между басом и альтом на любом расстоянии в разных регистрах.

2. Квинты, «прячущиеся» в средних голосах, особенно при соединении  $IV_6 - V_6$  и  $II_6 - I_6$  (45 б), так как в первом случае их прикрывает септима доминанты, а во втором случае функциональное противоречие квартсекстаккорда (см. гл. 9, § 2).

3. Скачковые противоположные между басом и тенором при разрешении  $V_7 - I$  (45 в).

45 а) б) в)

В учебной работе по гармонии могут быть также использованы красочные, хорошо звучащие эффективные параллельные трезвучия на выдержанном басу (46).

46 ум. 5

## § 9. Скрытые параллелизмы

Скрытыми параллелизмами (в отличие от натуральных) называются скачковые с промежуточным ходом в одном из голосов. Они звучат совершенно явно и недопустимы (47а). При противоположном движении голосов такой параллелизм в значительной мере тушется и приемлем (47 б).

47

а) б)

К скрытым параллелизмам относится также косвенное движение в октаву или квинту со скачком одного голоса. Настоящего параллелизма здесь нет, но он образовался бы при заполнении скачка плавным секундовым движением. Такой условный скрытый параллелизм (второго рода) надо учитывать только в крайних голосах, и приобретает он совершенно разное значение в зависимости от многих обстоятельств.

В восходящем движении октава и еще больше квинта несколько выделяются (вследствие повышения напряжения), и с этим необходимо считаться в некоторых случаях (48а). При нисходящем движении (понижении напряжения) скрытый параллелизм нейтрализуется и всегда допустим (48 б). Никакого значения он не имеет при плавном движении со скачком в басу (48 в), и лишь для контраста с верхними голосами иногда предпочтительно противоположное движение баса.

48

а) б) в)

Очень плохо звучит косвенное движение в октаву интервалов септими или ноты, недопустимое не только в крайних, но и в любой паре голосов (49).

49 а) плохо б) плохо

### § 10. Параллелизм квинт уменьшенной и чистой

Движение уменьшенной квинты в чистую, с одной стороны, сходно с параллелизмом чистых квинт, а с другой — уподобляется скрытому параллелизму, так как выделяется лишь вторая квинта. Поэтому значительно усложняется их слуховая оценка, а вместе с тем и критерий их допустимости или недопустимости. В зависимости от многих условий возникают весьма разнообразные оттенки их звучания. Здесь также играют главную роль условия, указанные в § 8. В общем, рассматриваемые квинты могут применяться гораздо свободнее, чем чистые.

При ненормативном разрешении уменьшенного вводного септаккорда в миноре возможны следующие случаи.

Квинты с басом: явно звучат и недопустимы в крайних голосах; следует избегать с альтом (несмежные); допустимы с тенором (смежные) в тесном расстоянии (50а).

Квинты тенора с сопрано (50б): красочно звучащие параллельные трезвучия (такие же, как в примере 46); следует избегать на широком расстоянии (дуодецимы).

Квинты «прячущиеся» в средних голосах, — всегда допустимые (50в).

Квинты в паре верхних голосов, более эффективные, но допустимые (50г).

В дополнение приводится один образец подобных допустимых квинт с другим разрешением, в восходящем движении (50д).

50 а) б) в) г) д)

Сделанные наблюдения имеют значение и для оценки разного рода чистых параллельных квинт.

Обратное движение — чистой квинты в уменьшенную — теряет значение параллелизма и допустимо во всех случаях.

## Глава 7. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФАКТУРА

### § 1. Музыкальная фактура и склады

Музыкальной фактурой называется способ изложения музыкального материала, определяемый сочетанием основных компонентов музыки — мелодии, гармонии и ритма.

Типичные формы изложения называются музыкальными складами. Различаются 4 основных вида: монодический — одnogолосное (унисонное или октавное) мелодическое движение; полифонический — многоголосие с мелодически самостоятельным значением голосов; аккордовый — сочетание голосов, образующее аккорды как монолитное целое (в основном ритмическая однородность движения голосов); гомофонный — сочетание солирующего голоса и сопровождения (основной, самый распространенный склад в музыке).

### § 2. Фактурное преобразование гармонии

Следует различать 4 типа фактурного преобразования гармонии.

51а) Колористическое наложение

б) Гармоническая фигурация

51в) Ритмическая фигурация

The image contains three musical examples labeled 51a, 51b, and 51v. Example 51a, titled 'Колористическое наложение' (Coloristic layering), shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part has a series of chords, each with an octave doubling of the notes. The bass clef part has a simple melodic line. Example 51b, titled 'Гармоническая фигурация' (Harmonic figuration), shows a piano accompaniment where the treble clef part has a melodic line and the bass clef part has a series of chords, each with a different harmonic structure. Example 51v, titled 'Ритмическая фигурация' (Rhythmic figuration), shows a piano accompaniment where the treble clef part has a series of chords, each with a different rhythmic structure, and the bass clef part has a simple melodic line.

1. Колористическое наложение — октавные удвоения реальных голосов отдельными звуками или целыми «этажами», — не изменяющее основной структуры аккорда, но придающее ему новую окраску звучания (51а).

2. Гармоническая фигурация — орнаментированное изложение аккорда в виде поочередного движения его тонов. В простой

гармонической фигурации можно вскрыть подразумеваемое гармоническое движение с реальным голосоведением (51 б).

3. Ритмическая фигурация — повторение одного тона или комплекса их (51 в).

4. Мелодическая фигурация — усложнение голосоведения самостоятельным ритмомелодическим движением, отступающим от опорных аккордовых тонов. В таком движении попутно образуются неаккордовые (диссонансирующие) фигурационные звуки, что характерно, но не обязательно, не является существенным признаком мелодической фигурации — в ней могут принимать участие и аккордовые промежуточные фигурационные звуки.

### § 3. Приемы мелодической фигурации

Приемы мелодической фигурации различаются по роду связи фигурационных звуков с опорными аккордовыми тонами. Мы называем это позицией (52).

1. **Задержание** представляет собой продление тона предыдущего аккорда в последующем аккорде с дальнейшим разрешением на более слабой доле. Задержание бывает слигваным или неслигванным (с повторением того же звука). Обычно является неаккордовым звуком, но может быть и аккордовым.

2. **Проходящая нота** образуется при прямолинейном секундовом движении между аккордовыми тонами, на слабой или на сильной доле.

3. **Вспомогательная нота** прилегает секундовым ходом к последующему аккордовому тону. Простейший вид — на слабой доле с отклонением от предыдущего опорного тона (двухопорная вспомогательная), но может быть взята и скачком (скачковая вспомогательная). И та, и другая бывает и на сильной доле.

4. **Гармонические ноты** образуются при самостоятельном ритмомелодическом движении голоса по аккордовым тонам. Они совпадают с аккордовыми тонами, но специфика их заключается в сохранении мелодико-фигурационного значения. От гармонической фигурации они отличаются тем, что не образуют орнаментального изложения аккорда. Для гармонической ноты мы вводим специальное название *пé-де-ма* (греческое — скачок).

5. **Камбиата** отклоняется на секунду от предыдущего аккордового тона, обычно образуя брошенный скачком диссонанс, чем существенно отличается от вспомогательной ноты.

6. **Предъем** — предвосхищение на слабой доле звука, принадлежащего следующему аккорду.

52      задержание      проходящие      проходящие      проходящая

задержание      задержание      гармоническая

вспомогательные                      камбиата                      предъём

#### § 4. Виды и типы мелодической фигурации

По роли фигурированного голоса в фактуре различаются 3 основных вида фигурации: солирующая, подголосочная, полифоническая.

В зависимости от быстроты и характера фигурационного движения различаются 2 основных типа: напевная фигурация (см. прим. 52) и пассажная, с прямолинейным движением или узорчатым (обычно вьющимся), образующим мелодический орнамент (53а).

Следует учитывать также фигурацию среднего типа, в которой сохраняется напевность при умеренно оживленном движении (напевно-орнаментальная фигурация).

Сочетание элементов мелодической и гармонической фигурации образует мелодико-гармонический орнамент (53б).

53                      а)    б)

## ОТДЕЛ II

### Глава 8. ПЕРВАЯ ГРУППА АККОРДОВ

#### § 1. Главные трезвучия

Тоника (трезвучие I) — гармонический устойчивый ладовый центр, подчиняющий все остальные аккорды лада. На сильной доле тормозит гармоническое движение, особенно в мелодическом положении основного тона. Менее устойчива тоника в мелодическом положении терции и квинты (см. гл. 4, § 5). На слабой доле свойство торможения снижается или нейтрализуется (скользящая тоника; см. гл. 9, § 1).

Основные последования:

$$\begin{array}{ccc} \text{IV} \} & \text{I} \{ & \text{I} \} & \text{IV} \{ & \text{I} \} & \text{V} \{ \\ \text{V} \} & \text{I} \{ & \text{IV} \} & \text{I} \{ & \text{IV} \} & \text{V} \{ \end{array}$$

Кадансы (функциональные обороты) — автентический (V—I) и плагальный (IV—I) — могут быть совершенными и несовершенными.

Половинные кадансы: автентический (I—V) и плагальный (I—IV).

В квинтовом соотношении (I—V, I—IV) соединение элементарное — абсолютно плавное, гармоническое (54a); свободное плавное — полураскрепощение (54б).

54

а)

б)

Автентический половинный каданс 1-го рода: IV—V.

В секундовом соотношении (IV—V) соединение только элементарное — плавное, не гармоническое: верхние голоса идут навстречу басу (55).

55

Полный каданс 1-го рода: IV—V—I.

Кадансовый кругооборот 1-го рода: I—IV—V—I—  
состоит из ряда простых плагальных и автентических функциональных оборотов (56).

Кадансовый кругооборот 1-го рода

56	плагальный половинный каданс	автентический половинный каданс 1-го рода	автентический каданс
----	------------------------------------	---	-------------------------

I - IV - V - I  
T - S - D - T

Разрешение доминанты с проходящей септимой: 1) в неполное трезвучие Т (элементарное соединение); 2) в полное трезвучие Т (с полураскрепощением) (57).

57

## § 2. Кадансовый квартсекстаккорд

$I_{64}$  представляет собой полифункциональное сочетание  $\frac{T}{D}$  (58).

58

Между басом и группой верхних голосов возникает функциональное противоречие, конфликт, столкновение функций, требующие разрешения в доминанту на более слабой доле такта. Необходима активная подготовка посредством субдоминанты.



Соединение элементарное — абсолютно плавное, гармоническое (59a). Полуракрепощение возможно только при разрешении  $I_{6_4}—V$  (59б), в последовании же  $IV—I_{6_4}$  образуются параллельные октавы (59в).

59

а) б) в) плохо

$I_{6_4}$   $I_{6_4}$   $I_{6_4}$

Половинный каданс 2-го рода:  $IV—I_{6_4}-V$ .

Полный каданс 2-го рода:  $IV—I_{6_4}-V—I$ ; сокращенное обозначение:  $IV—K$ .

Кадансовый кругооборот 2-го рода:  $I—IV—K$  (60).

Кадансовый кругооборот 2-го рода

60

плагальный половинный каданс автентический каданс

$I - IV - K$

$T - S - \frac{I}{D} - D - T$

### § 3. Медианта

Медианта нижняя (Мн) в мажоре — побочный ладовый центр, переменная тоника (см. гл. 5, § 2).

В миноре — субдоминанта побочного центра (см. гл. 5, § 3).

Основные последования:

$$\begin{array}{l} I \\ V \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} I \\ V \end{array}} \right\} VI \left\{ \begin{array}{l} IV \\ I \end{array} \right.$$

Расширенные кадансы с участием Мн:

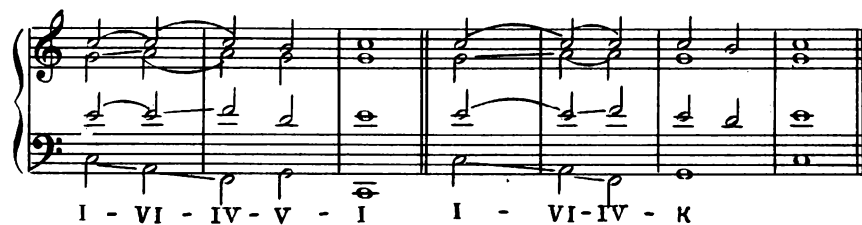
1-го рода

$I—VI—IV—V—I$

2-го рода

$I—VI—IV—K$

Терцовое соотношение трезвучий: соединение элементарное — абсолютно плавное, гармоническое (61).



Прерванный каданс: V—VI<sup>1</sup>.

В Мн удваивается терция, что образует 3 особых расположения: тесное, с унисоном в смежных верхних голосах (2 разновидности), связывается только с нормальным тесным (62a); смешанное, с октавой между тенором и сопрано, связывается и с тесным и с широким (62б); широкое, с октавой в смежных голосах (2 разновидности), связывается только с широким (62в).

62 а)                                  тесное                                  тесное

б)                                  смеш. тесн.                                  смеш. широкое

в)                                  широкое                                  широкое

В мажоре прерванный каданс звучит мягко, в миноре — значительно более энергично.

<sup>1</sup> Это принятое в теории музыки название не отражает функционального значения данного последования: здесь происходит не перерыв в движении, а подмена ожидаемой тоникой, поворот в движении, усиливающий стремление к ней. Остановка на меднante подчеркивает такой поворот, но не обязательна. Подобное «обманное» кадансирование применяется и с разрешением доминанты в альтернированные субдоминанты.

## § 4. Сектаккорд II ступени

II<sub>6</sub> — субдоминанта с секстой, усиленный заместитель трезвучия IV ступени (см. гл. 4, § 4) и в качестве такового может его заменять.

Удваивается обычно терция (бас). Применяется почти исключительно в мелодическом положении терции или основного тона.

Последование IV—II<sub>6</sub> расширяет функцию субдоминанты, усиливая ее.

Основные последования:

$$\begin{array}{l} I \\ IV \\ VI \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} I \\ IV \\ VI \end{array}} \right\} II_6 \left\{ \begin{array}{l} V \\ I_{6_4} \end{array} \right.$$

Расширенные кадансы с участием II<sub>6</sub>:

1-го рода

$$\begin{array}{l} I - II_6 - V - I \\ I - VI - II_6 - V - I \\ I - IV - II_6 - V - I \\ I - VI - IV - II_6 - V - V - I \end{array}$$

2-го рода

$$\begin{array}{l} I - II_6 - K \\ I - VI - II_6 - K \\ I - IV - II_6 - K \\ I - VI - IV - II_6 - K \end{array}$$

Соединения II<sub>6</sub>—V, II<sub>6</sub>—I<sub>6<sub>4</sub></sub> сходны с соединениями IV—V, IV—I<sub>6<sub>4</sub></sub>; верхние голоса должны идти навстречу басу (63).

63

a)

b)

## § 5. Трезвучие II ступени

Трезвучие II ступени — субдоминанта, несколько ослабленная вследствие отсутствия функциональной опоры в басу. Применяется реже, чем II<sub>6</sub>.

Его переменные функции: 1) доминанта (миксолидийская) по отношению к трезвучию V ступени (последование II—V); 2) субдоминанта по отношению к M<sub>н</sub> (последование II—VI).

Основные последования:

$$\begin{array}{l} \text{I} \\ \text{IV} \\ \text{II}_6 \\ \text{VI} \end{array} \Bigg\} \text{II} \begin{array}{l} \text{V} \\ \text{I}_{64} \\ \text{II}_6 \end{array}$$

Распространенные кадансы с участием трезвучия II:

1-го рода  
I — VI — IV — II — V — I

2-го рода  
I — VI — IV — II — K

64 каданс 1-го рода

I - VI - IV - II - V - I

каданс 2-го рода

I - VI - IV(II) - II - K

I - VI - II - II<sub>6</sub> - K

Соотношения: 1) терцовое IV—II; 2) квинтовое VI—II, II—V; 3) секундовое I—II.

Особенность голосоведения: основное соединение II—V не абсолютно плавное, с нисходящим движением верхних голосов (65а). Абсолютно плавное соединение образуется с полураскрепощением — VI ступень лада идет вверх, против тяготения (65б). В миноре оно возможно только с применением мелодического трезвучия II ступени — II (65в).

65

II  
M

## § 6. Последования трезвучий

Рассмотренные выше трезвучия теоретически допускают 30 разных последований в мажоре, 20 в миноре (без трезвучия II степени). Общую картину показывает таблица 1.

Таблица 1

	I	V	IV	VI	II <sub>6</sub>	II мажор
I	I — I	I — V	I — IV	I — VI	I — II <sub>6</sub>	I — II
V	V — I	V — V	[V — IV]	V — VI	[V — II <sub>6</sub> ]	(V — II)
IV	IV — I	IV — V	IV — IV	[IV — VI]	IV — II <sub>6</sub>	IV — II
VI	[VI — I]	VI — V	VI — IV	VI — VI	VI — II <sub>6</sub>	VI — II
II <sub>6</sub>	(II <sub>6</sub> — I)	II <sub>6</sub> — V	[II <sub>6</sub> — IV]	[II <sub>6</sub> — VI]	II <sub>6</sub> — II <sub>6</sub>	II <sub>6</sub> — II
II мажор	(II — I)	II — V	[II — IV]	(II — VI)	II — II <sub>6</sub>	II — II

Все последования могут быть распределены на три категории:

1. Наиболее естественные, функционально активные, основные, вошедшие во всеобщее употребление — в мажоре 19, в миноре 13 (показаны в таблице без скобок).

2. Менее активные и естественные, создающие натурально-ладовые обороты, употребляемые в особых случаях — в мажоре 4, в миноре 1 (показаны в круглых скобках).

3. Противоречащие функциональной направленности аккордов (D — S; особые случаи) и восходящие терцовые, пассивные, вялые в функциональном отношении — в мажоре 7, в миноре 6 (показаны в прямых скобках).

## § 7. Соединение трезвучий со скачками

Соединение со скачками трезвучий в их основном положении и во всех соотношениях (квинтовом, терцовом, секундовом) подчиняется следующим общим закономерностям.

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

2. Наибольший интонационный ход (скачок) может быть только в сопрано или теноре, альт же идет плавным движением или меньшим скачком.

3. При скачках в любых соотношениях трезвучий терцовый тон одного аккорда должен идти в терцовый тон другого аккорда (иначе обязательно образуются параллельные квинты или октавы).

Движение терцовых тонов может быть плавным (в секундовом соотношении; см. прим. 69а) или скачкообразным (в квинтовом, терцовом и секундовом; см. прим. 66, 68, 69б).

В каждом из соотношений трезвучий имеются и свои особые закономерности.

В квинтовом соотношении обязательно гармоническое соединение. Возможны скачки только терцовых тонов (66).

66

В терцовом соотношении секундовый ход должен сохраняться в одном голосе. Это условие (как и связь терцовых тонов) необходимо и при полураскрепощении с переходом из тесного в широкое расположение или обратно (67). Скачком могут идти терцовые тоны (68а) или основной тон в квинту (68б).

67

68 а)

В секундовом соотношении возможен скачок от квинты к основному тону. Это позволяет провести в одном голосе верхний тетрахорд или часть его (69а). Мелодическая связь терцовых тонов делает возможным даже нисходящий скачок на септиму, более естественный в миноре (69б).

69

а)

б)

В миноре секундовый ход в последовании IV—V привлекает мелодическую субдоминанту — с верхним тетрахордом или без, него (70).

70

При обращениях трезвучий и ненормативных удвоениях возникают многообразные возможности скачков. Укажем некоторые из них (71).

71

§ 1. Секстаккорды главных ступеней

В секстаккордах главных ступеней обычно удваивается основной тон или квинта.

Они образуют 3 вида расположения: тесное, с удвоением в унисон (72а); смешанное, с октавой между тенором и сопрано (72б); широкое, с октавой в смежных голосах (72в).

Мелод. положение основного тона

72

Удв. основного тона                      Удв. квинты

Мелод. положение квинты

Удв. квинты                      Удв. основного тона

Смешанное расположение секстаккордов может плавно переходить и в тесное и в широкое расположение трезвучий.

$I_6$ ,  $IV_6$ ,  $V_6$  — ослабленные заместители главных трезвучий (без функциональной опоры в басу); служат средством мелодизации баса.

$I_6$  — неустойчивая, скользящая тоника.

Последование  $V_6-I$  — несовершенный автентический каданс; подобно прерванному кадансу ( $V-VI$ ) — уход от кадансового завершения.

В соединениях  $I-I_6$  и  $IV-IV_6$  естественно промежуточное удвоение терции (баса) при выдержанных верхних голосах (73а) или их встречном движении (73б).

73

а)                      б)

$IV - IV_6$      $I - I_6$                        $IV - IV_6$      $I - I_6$



Последование трезвучия и сектаккорда одной и той же ступени в любом порядке образует ритмическое расширение функции (функциональную фазу).

Скачки на сексту в басу следует применять от трезвучия к сексаккорду — нисходящие, но не обратные — восходящие (74).

74

хорошо плохo

I - I<sub>6</sub> IV - IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub> - I IV<sub>6</sub> - IV

IV и IV<sub>6</sub> служат средством обыгрывания каданса 2-го рода путем обходного или поступенного движения. Такое обыгрывание (окружение I<sub>6</sub>), расширяющее субдоминантовую функциональную фазу, оттягивает завершение каданса и этим его динамизирует (75).

75

IV-IV<sub>6</sub>-I<sub>6</sub><sub>4</sub> IV<sub>6</sub>-IV-I<sub>6</sub><sub>4</sub> IV-I<sub>6</sub>-IV<sub>6</sub>

Особое внимание надо обратить на соединение двух сексаккордов IV<sub>6</sub>—V<sub>6</sub>.

Плавное голосоведение без параллелизма возможно только при соблюдении следующих условий: 1) IV<sub>6</sub> должен быть в мелодическом положении основного тона; 2) в IV<sub>6</sub> удваивается основной тон, в V<sub>6</sub> — квинта; 3) в двух верхних голосах сохраняется ход параллельными квартами (вверх). Таких соединений может быть только три, по одному для каждого расположения сексаккордов (76а).

Со скачком возможны и другие соединения (76б).

Естественно последование V—IV<sub>6</sub>—V<sub>6</sub>—I с верхним тетракордом в басу.

76

а) б)

IV<sub>6</sub>-V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub>-V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub>-V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub>-V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub>-V<sub>6</sub>

В миноре применяется мелодический  $IV_6$  (77).

77

A piano accompaniment score for exercise 77. The music is in a minor key. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

При абсолютно плавном голосоведении в  $IV_6$  естественно удвоение терции (78).

78

A piano accompaniment score for exercise 78. It shows a sequence of chords: V,  $IV_6$ ,  $V_6$ , and I. The  $IV_6$  chord is specifically shown with a doubled third. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line with chords.

Секстаккорды дают большие возможности свободного голосоведения со скачками.

## § 2. Квартсекстаккорды

Во всех квартсекстаккордах сказывается функциональное противоречие между басом и комплексом верхних голосов, подчеркиваемое сильной и смягчаемое слабой долей (промежуточные аккорды). Логика их образования определяется басом.

Квартсекстаккорды образуются в следующих случаях.

1. На проходящем басу (79).

79

A piano accompaniment score for exercise 79. The bass line moves stepwise through the notes of a scale. Above it, quartal and sextal chords are built on the upper voices. The chords are labeled as  $I_{6_4}$ ,  $V_{6_4}$ ,  $VI_{6_4}$ , and  $II_{6_4}$ .

2. На выдержанном басу (коротком органном пункте) (80).

80

A piano accompaniment score for exercise 80. The bass line is sustained on a single note (organ point). Above it, quartal and sextal chords are built on the upper voices. The chords are labeled as  $IV_{6_4}$ ,  $IV_{6_4}$ ,  $I_{6_4}$ , and  $I_{6_4}$ .

3. При движении баса по гармоническим тонам (81). Здесь бас приобретает самостоятельное мелодико-фигурационное значение педалью (см. гл. 7, § 3).

81

В)

$I_{6/4}$   $I_{6/4}$   $I_{6/4}$   $I_{6/4}$

### § 3. Доминантсептаккорд

$V_7$  — наиболее полное выражение функции доминанты.

Ладовый состав может быть выражен формулами:

1)  $V+VII$  — объединение обоих трезвучий доминантовой функции (82а);

2)  $\frac{VII}{D}$  — трезвучие VII на доминантовом басу (82б);

3)  $\frac{V+VII}{D}$  — объединение трезвучий V и VII, опирающееся на доминантовый бас, — наиболее полное выражение доминанты в пятиголосном сложении (82в).

82 а) б) в)

$V+VII$   $\frac{VII}{D}$   $\frac{V+VII}{D}$

В неполном  $V_7$  пропускается квинта (II ступень лада не является характерным ладовым доминантовым признаком; см. гл. 4, § 6).

Разрешение в тонику: полный  $V_7$  — в неполное трезвучие (83а); неполный  $V_7$  — в полное трезвучие (83б); полный  $V_7$  — в полное трезвучие с полураскрепощением (83в).

83 а) б) в)

Обращения  $V_7$  создают большие возможности мелодизации баса.  $V_{6_5}$  и  $V_2$  более активны в функциональном отношении, нежели  $V_{4_3}$ , бас которого (II ступень лада) не характерен для функции доминанты. Поэтому  $V_{4_3}$  менее самостоятелен в функциональном отношении и имеет преимущественно мелодическое значение.

Разрешение обращений — строгое (84a) и более свободное — с удвоением терции (84б).

Наиболее употребителен  $V_2$  с проходящей или задержанной септимой.

В  $V_2$  иногда сказывается более или менее самостоятельное функциональное значение септимы в качестве субдоминантового опорного баса, подчеркивающее его полифункциональность:  $V_2 = \frac{V}{S}$ .

#### § 4. Септаккорд II ступени

Ладовый состав  $\Pi_7$  — объединение обеих трезвучий субдоминантовой функции:  $\Pi+IV$ , без функциональной опоры в басу (85a).

Наиболее полным выражением функции, с функциональной опорой в басу (субдоминанта с секстой), является  $\Pi_{6_5} = \frac{\Pi+IV}{S}$  (85).

В терцовом ряду  $\Pi_{6_5}$  занимает место в группе субдоминанты, аналогичное  $V_7$  в группе доминанты (86).

Основные разрешения — в  $I_{6_2}$  и доминанту (87).

Разрешение  $II_{6_5}$  — I образует плагальный каданс.

a-moll

87

$II_{6_5}$  —  $I_{6_4}$        $V$        $V_2$        $I$   
 $II_7$  —  $I_{6_4}$        $V$        $V_7$        $V_{4_3}$   
 $II_{4_3}$  —  $I_{6_4}$        $V$        $V_7$   
 $II_2$  —  $V_6$        $V_{6_5}$

$II_7$ ,  $II_{6_5}$  и  $II_{4_3}$  могут служить для расширения функции субдоминанты и обыгрывания каданса 2-го рода.

$II_2$  наиболее употребителен с проходящей (только в мажоре) или задержанной септимой.

Типичные образцы (мотивы) для секвенций из септаккордов:  $II_7 - V_7$  неполный,  $II_7 - V_{4_3}$ ,  $II_{6_5} - V_2$ ,  $II_2 - V_{6_5}$ .

## Глава 10. ТРЕТЬЯ ГРУППА АККОРДОВ

### § 1. Доминанта с секстой

$III_6$  — ослабленный заместитель трезвучия V ступени, с заменой неустоя (квинты) устоем, секстой (см. гл. 4, § 4). В миноре образуется увеличенный секстаккорд, выделяющийся своеобразной окраской звучания и мелодической напряженностью благодаря интервалу ум. 4 или ув. 5 (88).

88

$III_6$        $III_6$   
 r

Основные соединения — с доминантой и тоникой: V, V<sub>7</sub>, V<sub>2</sub>, I (89).

89 а) б)

Diagram showing chord connections: V, V<sub>7</sub>, V<sub>2</sub>, I, I.

Естественно применение III<sub>6</sub> в качестве мелодически проходящего аккорда между двумя субдоминантами, наподобие проходящего I<sub>6</sub> (90)

90

В доминантсептаккорде с секстой V<sub>6</sub> (весьма характерном для Шопена) диссонирующая секста не входит в терцовую структуру аккорда, но является его составным элементом — побочным тоном. В четырехголосном сложении секста применяется только в сопрано.

Типичное разрешение V<sub>6</sub> — с движением побочного тона, наподобие камбиаты (91).

91

Chord progressions: V - V<sub>76</sub>, V<sub>7</sub> - V<sub>76</sub>, III<sub>6</sub> - V<sub>76</sub>.

Chord progressions: II<sub>3</sub><sup>4</sup> - V<sub>76</sub>, II<sub>6</sub> - V<sub>76</sub>, IV<sub>6</sub> - V<sub>76</sub>.

## § 2. Секстаккорды VII и VI ступеней

Трезвучие VII ступени — уменьшенное, употребляется только в виде секстаккорда. Удваивается терция (бас) или квинта. В

мелодическом положении квинты хорошо звучит в широком и смешанном расположении, но не в тесном (92).

92

тесное +3 +5 +3      плохо +3 +5      широкое +3 +3 +3      смешанное +5 +5

Принадлежит к доминантовой группе, но не имея функциональной басовой опоры, VII<sub>6</sub> — аккорд преимущественно мелодического значения (промежуточный, проходящий, сходный с V<sub>4</sub>, V<sub>6</sub>).

Основные соединения:

1. Проходящий VII<sub>6</sub> между I и I<sub>6</sub> (93).

93

2. После субдоминант (в верхнем тетраорде) в мажоре (94a) и миноре (94б).

94

а) б)

IV-VII<sub>6</sub>      II<sub>6</sub>-VII<sub>6</sub>      IV-VII<sub>6</sub><sub>М</sub>      II<sub>6</sub>-VII<sub>6</sub><sub>М</sub>

Сектаккорд VI степени является мелодизированной тоникой с неразрешенным неустоем (см. гл. 4, § 4). Может применяться в качестве такого же мелодически проходящего (промежуточного) аккорда, как VII<sub>6</sub> (95).

95

VI<sub>6</sub>      VI<sub>6</sub>

### § 3. Вводный септаккорд

В мажоре  $VII_7$  — полууменьшенный, малый вводный, равный  $II_7$  параллельного минора (96а). В миноре (и гармоническом мажоре) — уменьшенный, обрамленный вводными тонами — доминантовым и субдоминантовым (96б), что более характерно и употребительно.

Уменьшенный септаккорд состоит целиком из малых терций. Все обращения его энгармонически равны и звучат одинаково, что имеет большое значение в энгармонических модуляциях (см. гл. 21, § 5). Благодаря этому без предварительной настройки он не вполне определен в тональном отношении (в противоположность  $V_7$ ).

Ладовый состав  $VII_7$  включает все 4 неустоя, объединяя трезвучия противоположных функциональных групп без функциональной басовой опоры:  $VII+II$  (96в). Вследствие этого образуется смешение доминантовых и субдоминантовых тяготений<sup>1</sup>.

Объединяя все неустоя,  $VII_7$  приобретает особое мелодическое значение: он является наиболее характерным вводящим аккордом, мелодически (а не функционально-гармонически) направленным в тоннику.

Основные разрешения по тяготению неустоев — в тоннику (трезвучие и секстаккорд) — с удвоением терции. Неупотребительно разрешение  $VII_2-I_6$ , так как для подготовки квартсекстаккорда, как полифункционального сочетания, требуется субдоминанта (97). Возможно также разрешение без удвоения терции, с параллельными квартами (98). В таком разрешении при перемене расположения голосов образуется движение уменьшенной квинты в чистую, о котором было сказано выше (см. прим. 50). В мажоре (с малым вводным септаккордом) образуются чистые параллельные квинты, допустимые только в средних голосах.

Типичное последование:  $VII_7$  — в качестве промежуточного звена между  $S$  и  $V_7$ . В этом последовании  $VII_7$  приобретает значение мелодизированного  $V_7$  с задержанием и разрешением  $VI$  ступени лада (99).

<sup>1</sup> Следует отличать смешение разнородных мелодических элементов лада (бифункциональность) от столкновения функций в разных планах аккорда (подобного  $I_4$ ), то есть полифункциональности.



97

98

99

II<sub>2</sub> - VII<sub>7</sub>-V<sub>6</sub>/<sub>5</sub> II<sub>7</sub>- VII<sub>6</sub>-V<sub>7</sub> II<sub>5</sub>- VII<sub>4</sub>-V<sub>2</sub> II<sub>4</sub>- VII<sub>2</sub>-V<sub>7</sub>

#### § 4. Нонаккорд

В мажоре на V ступени образуется большой нонаккорд, в миноре (и гармоническом мажоре) — малый.

Ладовый состав:  $V_9 = V + II$  или  $\frac{VII_7}{D}$  (100).

100

а)

V+II

б)

VII<sub>7</sub>  
D

Прибавление к  $V_7$  ноны — субдоминантового неустоя — не приводит к усилению доминантовой функции, но делает нонаккорд мелодически более напряженным (особенно в миноре, с малой ноной) и придает особую окраску его звучанию.

Для нонаккорда особенно характерна двуплannая структура (100б) — нона должна быть выше основного тона и на расстоянии шире октавы. При решающем функциональном значении баса обращения не имеют столь же самостоятельного значения, как у других аккордов.

В четырехголосном сложении возможен только неполный нон-аккорд (пропускается квинта).

Разрешение  $V_9$  в тонику показано в примере 101а.

Основные последования:  $II_7 - V_9 - V_7$  (неполный) (101б).

В такой связи  $V_9$ , подобно  $VII_7$ , играет роль промежуточного звена между  $S$  и  $V_7$  с приготовлением и задержанием ноты (мелодизированная доминанта).

101

а) б)

IV -  $V_9$  -  $V_7$  II<sub>7</sub> -  $V_9$  -  $V_2$

### § 5. Гармонический мажор

Гармонический мажор по своей структуре сближается с одноименным гармоническим минором: верхний тетракорд у них одинаковый, квинтовый остов лада окружен вводными тонами — снизу доминантовым, сверху субдоминантовым<sup>2</sup>.

Единственным различием одноименных гармонических ладов — мажора и минора — остается III ступень лада, определяющая наклонение. Сближается и аккордика одноименных ладов: не только доминантовые, но и субдоминантовые аккорды оказываются одинаковыми (102).

102

II II<sub>7</sub> IV  $V_9$  VI VII<sub>7</sub>

Гармонический мажор обычно употребляется не в самостоятельном виде, а в объединении с натуральным мажором, который неизменно служит основной структурой мажорного лада (объединенный мажор).

Пониженная VI ступень образуется как с хроматическим ходом, так и без него. При таком ходе значительно усиливается тенденция непосредственного разрешения в V ступень лада.

Следует избегать переченья, противоречащего ладовой структуре объединенного мажора. При отсутствии этого противоречия переченье возможно (см. гл. 6, § 5).

Из аккордов гармонического мажора особое значение приобретает уменьшенный  $VII_7$ , употребляемый чаще малого вводного (103).

<sup>2</sup> Следует отметить обратную аналогию, имеющую большое значение в системе модуляций: повышению доминантового тона в гармоническом миноре соответствует понижение субдоминантового тона в гармоническом мажоре.

103

$II_2 - VII_7$      $II_7 - VII_{6b}$      $II_6 - VII_{4b}$      $II_{4\flat} - VII_2$

Возможны плагальные кадансы с хроматизмом, усиливающим ладовое напряжение  $II_{6\flat}$  и  $VII_{4\flat}$  (104a).

Следует обратить внимание на энгармоническое равенство уменьшенных вводных септаккордов в параллельных тональностях (104б).

104

a)  $II_6(VII_{4b})$     б) C-dur  $VII_7 = VII_6$  a-moll

## Глава II. ЧЕТВЕРТАЯ ГРУППА АККОРДОВ

### § 1. Верхняя медианта в мажоре

Верхняя медианта (Мв) занимает особое место в ладу и выделяется особыми свойствами.

При функциональном смещении (ТД) в Мв имеется противоречие между квинтой — вводным тоном (*си*) и основным тоном (*ми*). Вследствие этого Мв неопределенна, пассивна в функциональном отношении, а поэтому не вошла во всеобщее употребление наряду с другими аккордами. В обычный мажор она включается преимущественно в качестве мелодически проходящего аккорда при гармонизации нисходящего верхнего тетра хорда, в последовании I—III—IV или I—III—II<sub>6</sub> (105).

105

хуже



Переменная функция: для Мв не характерна тоникальность (столь свойственная Мн), так как в группе побочных трезвучий она играет роль минорной (натуральной) доминанты к Мн (переменная функция D; см. гл. 5, § 2). Последование III—VI, соответствующее этой зависимости, приобретает переменнo-функциональное и модуляционное значение оборота параллельного натурального минора V—I, отсюда натурально-ладовый оттенок звучания Мв (106).

106

I - III - VI - II - K  
a-moll V - I - IV  
н

I - III - VI - IV - K  
a-moll V - I - VI  
н

По указанным причинам Мв в мажоре отличается своей красочностью, мягкостью минорного звучания.

## § 2. Верхняя медианта в миноре

В полном миноре имеются два вида верхней медианты (см. прим. 20в) — гармоническая (III, увеличенное трезвучие) и натуральная (III, мажорное трезвучие).

По ладовому значению трезвучие III подобно Мв в мажоре — в нем имеется такое же (даже еще более подчеркнутое) противоречие между вводным тоном и терцовым устоем лада. Наиболее естественно соединение I—III—VI.

Натуральная Мв существенно отличается от Мв мажора. В ней нет вводного тона, а поэтому и не возникает противоречия между тоникой и доминантой. Она не выполняет никакой основной функции, но зато является побочным ладовым центром, возглавляя группу мажорных трезвучий полного минора (см. прим. 32). Этим определяется ее функциональное значение в качестве переменной тоники. Поэтому Мв приобретает явное модуляционное значение, особенно на сильной доле. В последовании I—VI—III, а тем более I—VII—III образует-

ся оборот параллельного мажора, как модуляционное отклонение (107а).

В последовании I—III—VI Мв звучит как доминанта тональности нижней медианты (107б)."

107 а) C-dur C-dur б) F-dur

I VI III II<sub>6</sub>      I VII III VI      I III VI IV

В нисходящем натуральном тетраорде нейтрализуется модуляционность Мв (особенно на слабой доле), и она приобретает значение мелодически проходящего аккорда, как и в мажоре (108). Последование по нисходящему натуральному тетраорду с остановкой на доминанте называется фригийским кадансом.

108

I VII III VI

### § 3. Остальные трезвучия натурального минора

Трезвучия VII и V и их обращения — VII<sub>6</sub>, V<sub>6</sub>, так же как Мв, не выполняют основной функции и могут включаться в полный минор лишь на основе переменных функций и мелодических связей аккордов.

Наиболее естественно их применение в гармонизации натурального тетраорда.

А. Натуральный тетраорд в верхних голосах с участием VII, VII<sub>6</sub>, V<sub>6</sub>, V (V<sub>6</sub> часто заменяет VII) (109).

109

VI - VII - IV      III - VII - II<sub>6</sub>      I - VII<sub>6</sub> - IV

$I_6 - VII_6 - II_2$      $I_6 - VII_6 VI_6$      $V - II_7$      $V - III$

Б. Натуральный тетрард в басу с участием VII и V<sub>6</sub> (заместитель) (110).

110

$VII$      $VII$      $VII$   
 $V_6$      $V_6$      $VI$

В модуляциях важное значение имеют последования: VII—S ( $IV_6$ ,  $II_{\frac{4}{3}}$ , IV,  $II_{\frac{6}{5}}$ ),  $V - II_7$  и особенно  $V - III - S$ .

#### § 4. Второстепенные септаккорды

Терцовый ряд всех септаккордов выявляет их ладовый состав (111).

111 а) в мажоре

$II_7$      $IV_7$      $VI_7$      $I_7$      $III_7$      $V_7$      $VII_7$

б) в полном миноре

Chord symbols above the staff: T, MВ, D. Chord symbols below the staff: II<sub>7</sub>, IV<sub>7</sub>, IV<sub>7</sub>, VI<sub>7</sub>, VI<sub>7</sub>, M, M. Chord symbols above the staff: I<sub>7</sub>, I<sub>7</sub>, III<sub>7</sub>, III<sub>7</sub>, V<sub>7</sub>, V<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub>.

Надо обратить внимание на то, что в миноре II<sub>7</sub>, IV<sub>7</sub>, VI<sub>7</sub> такие же по структуре, как в мажоре VII<sub>7</sub>, II<sub>7</sub>, IV<sub>7</sub>, только расположены по ступеням лада на терцию выше.

В септаккордах IV, VI, I, III ступеней, в отличие от рассмотренных раньше, образуется сочетание неустоеви устоев, которое приводит в большей или меньшей мере к функциональной ослабленности или к неопределенности (на побочных ступенях). Они менее самостоятельны в гармоническом отношении, и септимы в них, как общее правило, обусловлены мелодическим движением, как задержанные или проходящие на слабой доле (усложненные мелодизированные аккорды).

Выделяется IV<sub>7</sub>, как субдоминантовый; но все же присутствующий в нем терцовый устой лада ослабляет тенденцию к разрешению (в сравнении с II<sub>6/5</sub>).

Ладовый состав: IV<sub>7</sub> = IV + VI или  $\frac{VI}{S}$  (112a). Наиболее употребителен с разрешением септимы в последовании IV<sub>7</sub>—II<sub>6/5</sub>, приобретая значение мелодизированной субдоминанты (112б). Естественно разрешение IV<sub>7</sub>—I<sub>6/4</sub> (112в)<sup>1</sup>, возможно и непосредственное в тонику, образующее плагальный каданс (112г).

112

а) б) в) г)

Chord symbols: a) IV<sub>7</sub>, VI. b) II<sub>6/5</sub>. c) I<sub>6/4</sub>. d) I.

В I<sub>7</sub> мажора возникает сильное противоречие большой септимы, которая в качестве задержанного вводного тона тяготеет к разрешению вверх, образуя мелодизированную тонику. Естественно нисходящее движение септимы по тетрахорду в последовании I<sub>7</sub>—II<sub>2</sub> с допустимыми параллельными квинтами, которые уничтожаются при перемене расположения аккордов или в последовании I<sub>7</sub>—IV<sub>3/4</sub> (113a).

<sup>1</sup> Такое разрешение чаще применяется с повышением его основного тона, которое обостряет тяготение и усиливает ладовое напряжение субдоминанты (см. гл. 13, § 3).

В  $I_7$  гармонического минора вводнонная септима вносит еще большее противоречие, может идти только с разрешением задержания вверх, что снижает гармоническую самостоятельность этого септаккорда, превращая его в мелодизированно усложненную тонику (113б).

В натуральном  $I_7$  минора проходящая малая септима естественно идет вниз по тетраорду к  $II_2$ , как и в мажоре, но с параллельными квинтами, чистой и уменьшенной (113в).

113

Exercise 113 consists of two musical examples, (a) and (b), each with a treble and bass clef staff. Example (a) shows the resolution of the  $I_7$  chord in the natural minor scale. The bass line starts with  $I_7$  (chords  $I+III$  and  $III$ ), then moves to  $II_2$ , then  $II_2$ , and finally  $IV_{4_3}$ . Example (b) shows the resolution of the  $I_7$  chord in the natural minor scale with a sharp key signature. The bass line starts with  $I_7$  (chords  $I+III$  and  $III$ ), then moves to  $III$ , then  $I+III$ , and finally  $II_2$ .

$VI_7$  не имеет функциональной опоры в басу. Септима противоречит медиантовой основе аккорда. Естественно разрешение его в  $II_{4_3}$ . Возможен прерванный каданс  $V_7-VI_7$  (114а). Как одинаковый с  $IV_7$  мажора, более употребителен в миноре (114б).

В миноре имеется и  $VI_7$ , теряющий медиантовое значение, а поэтому гармонически несамостоятельный. Возможно не только восходящее движение басы по тетраорду, но и хроматическое нисходящее (114в).

114

Exercise 114 consists of two musical examples, (a) and (b), each with a treble and bass clef staff. Example (a) shows the resolution of the  $VI_7$  chord in the minor scale. The bass line starts with  $VI_7$  (chords  $VI+I$  and  $I$ ), then moves to  $VI_7$  and  $II_{4_3}$ , then  $V_7$  and  $VI_7$ . Example (b) shows the resolution of the  $VI_7$  chord in the minor scale with a sharp key signature. The bass line starts with  $VI_7$  (chords  $VI+I$  and  $I$ ), then moves to  $VI_7$ , and finally  $VI_7$ .



$VI_7$  — гармонически самый несамостоятельный, функционально нейтральный, так как верхнему доминантовому трезвучию противоречит устойчивый терцовый тон в басу. Поэтому наиболее естественно его образование посредством двойного задержания, разрешающегося в  $I_6$  (115a). В гармоническом миноре — увеличенный, ярко красочный септаккорд, мелодическая природа которого проявляется в еще большей мере (115б).

Все септаккорды естественно связываются между собой в секвенциях (см. гл. 12, § 2).

## Глава 12. ДОПОЛНЕНИЕ

### § 1. Органный пункт

Органым пунктом называется выдержанный или повторяющийся в басу звук, на фоне которого происходит свободное, независимое от баса движение верхних голосов. Здесь выявляется относительная самостоятельность двух планов гармонической структуры.

Органый пункт бывает не только одноголосным, но иногда и двухголосным (на квинте) и даже трехголосным (на двух квинтах).

Часто органый пункт применяется в виде повторяющейся мелодической фигуры — фигурированный органый пункт, оstinатный бас.

Большей частью органый пункт имеет функциональное динамическое значение, иногда же его роль в основном сводится к созданию звукового фона — фоновый органый пункт.

Помимо органных пунктов более или менее большого масштаба применяются и короткие, эпизодические органные пункты, охватывающие 4, 3 и даже всего 2 аккорда.

Органый пункт почти исключительно бывает на D (доминантовый) и на T (тонический). На этих ступенях он приводит к расширению в ба-

су соответствующих функций (D или T), которые воздействуют и на верхние голоса, несмотря на их свободу движения.

Органые пункты различаются по их месту и роли в музыкальном развитии:

А. Начальный органый пункт на T — тонический бас, неподвижно лежащий вначале, постепенно подчиняется активности верхних голосов и приходит в движение.

Б. Кадансовые органые пункты на D и T — расширение действия кадансов или полукадансов (серединой каденции) 1-го и 2-го рода.

Различие органичных пунктов на D:

1) расширение действия доминанты ( $V$ ,  $V_7$ ) имеет преимущественно размыкающее значение, применяется в подходах к новому разделу (репризе);

2) расширение действия функционального конфликта  $\frac{T}{D}(I_6)$  имеет, напротив, замыкающее значение, влечет к завершению построения, применяется в заключительных разделах и кадансах.

Кадансовый органый пункт на T — тоническая функциональная фаза торможения и завершения музыкального движения.

Обычное включение и выключение органичного пункта производится на аккордах, которым свойственны данные функциональные басы.

Кадансовые органые пункты должны быть хорошо динамически подготовлены: на D (особенно  $I_6$ ) — аккордами субдоминантовой функции, на T — доминантой (органичным пунктом на D).

## § 2. Секвенции

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

Виды секвенций различаются по следующим признакам.

По направлению движения: 1) нисходящая, 2) восходящая. Нисходящая обычно ведет к снижению напряжения (успокоению), восходящая — к усилению его.

По интервалу перемещения: 1) секундовая (наиболее употребительная), 2) терцовая, 3) квартовая, 4) квинтовая.

По количеству аккордов в звене: 1) двучленная, 2) трехчленная, 3) четырехчленная и т. д.

По тональному признаку: 1) тональная, 2) модуляционная.

По выдержанности мотива: 1) строгая (точная), с полной или почти полной аналогией мелодического и гармонического строения мотива, 2) свободная (неточная), с явным отступлением от указанной аналогии (вариантностью). При отдаленном сходстве мотивов образуется секвенцеобразное движение.

Модуляционная секвенция создает больше возможностей точного повторения мотива, чем тональная.

В учебной работе по гармонии большое значение имеет проигрывание на фортепиано простых по мотивам точных двучленных секвенций во всех тональностях (мажорных и минорных), по возможности в быстром темпе.

В тональных учебных секвенциях (116—119) встречаются при этом неупотребительные аккорды и соединения. В ряде случаев образуются натурально-ладовые и модуляционные обороты. В минор включаются обороты натурального и мелодического минора. Приводим некоторые образцы.

Соединение трезвучий между собой (116).

116

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

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

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

Соединение септаккордов с трезвучиями (117).

117

и т. д. и т. д.

и т. д. и т. д.

V<sub>7</sub> - I IV<sub>7</sub> - VII III<sub>7</sub> - VI V<sub>6</sub> - I IV<sub>6</sub> - VII III<sub>6</sub> - VI

V<sub>7/3</sub> - I IV<sub>7/3</sub> - VII III<sub>7/3</sub> - VI V<sub>2</sub> - I<sub>6</sub> IV<sub>2</sub> - VII III<sub>2</sub> - VI<sub>6</sub>

Соединение септаккордов между собой (118).

118

II<sub>7</sub> - V<sub>7</sub> - I<sub>7</sub> - IV<sub>7</sub> - VII<sub>7</sub> - III<sub>7</sub> - VI<sub>7</sub> - II<sub>7</sub> - V<sub>7</sub> - I<sub>7</sub> -

I V<sub>7</sub> - VII<sub>7</sub> - III<sub>7</sub> - VI<sub>7</sub> - II<sub>7</sub> - V<sub>7</sub> - I

II<sub>6</sub> - V<sub>2</sub> - I<sub>6</sub> - IV<sub>2</sub> - II<sub>4</sub> - V<sub>7</sub> - I<sub>4</sub> - IV<sub>7</sub> - II<sub>2</sub> - V<sub>6</sub> - I<sub>2</sub> - IV<sub>6</sub>

и т. д.

и т. д.

и т. д.

Соединение септаккордов с нонаккордами (119).

119

II<sub>7</sub> - V<sub>9</sub> - I<sub>7</sub> - IV<sub>9</sub> - VII<sub>9</sub> - III<sub>9</sub> - VI<sub>7</sub> - II<sub>9</sub> - V<sub>7</sub> - I<sub>9</sub> - IV<sub>7</sub> - VII<sub>9</sub> - III<sub>9</sub> - VI<sub>9</sub> - II<sub>7</sub> - V<sub>9</sub> - I

Модуляционные секвенции помогают осваивать транспонировку данных последований.

При систематическом перемещении мотива на малую секунду вниз и вверх секвенция проходит по всем тональностям (120).

120

Музыкальный пример 120: Секвенция, проходящая по всем тональностям. Показаны две системы: первая в G-мажоре (G, A, B, C, D, E, F#), вторая в G-миноре (G, A, B, C, D, E, F). Каждая система начинается с V7 - I. Включены пометки "и т. д." в конце каждой системы.

Целесообразно пользоваться секвенцией, в которой происходят модуляции в ближайшие тональности (1-й степени родства) по отношению к основной, с включением (вместо уменьшенного трезвучия) мажорной тональности с разницей на 2 знака в сторону бемолей (121). В таких секвенциях модулирующие доминанты приобретают значение побочных (см. гл. 16, § 3).

121

Музыкальный пример 121: Секвенция с модуляциями в ближайшие тональности. Показаны три системы: первая в B-мажоре (B, C, D, E, F#, G), вторая в B-миноре (B, C, D, E, F, G), третья в B-мажоре (B, C, D, E, F#, G). Каждая система начинается с V7 - I. Включены пометки "и т. д." в конце каждой системы.

### § 3. Построение аккордов на тонах лада

Умение строить пройденные аккорды во всех их обращениях на избранных звуках лада (в сопрано или в басу) дает широкое представление о возможностях гармонизации, имеет большое значение для полноценного знания гармонии и практической в ней ориентировки. Такая ориентировка становится все более необходимой при дальнейшем изучении гармонии и использовании ее сложных средств, выходящих за пределы предусмотренных теоретических указаний.

Теоретические возможности гармонизации тонов чрезвычайно разнообразны, практически же необходим тщательный отбор гармонических средств в конкретных случаях. Некоторые аккорды вообще не берутся в расчет при гармонизации (например, уменьшенное трезвучие в основном виде и в виде квартсекстаккорда), другие могут быть использованы лишь в особых случаях (квартсекстаккорды побочных ступеней и пр.), но надо иметь общее представление обо всех, чтобы знать — из чего можно выбирать.

Ограничимся несколькими примерами таких построений — в мажоре (с учетом гармонического) и в одноименном миноре.

Гармонизация звука *до* в сопрано (рассматриваемого как основной тон мажора и минора) трезвучиями и их обращениями (122).

122

The score shows four measures of music. The top staff is a soprano line with chords, and the bottom staff is a bass line with single notes. The chords are labeled as follows:

- Measure 1: C (C), I, I<sub>6</sub>, I<sub>6</sub><sub>4</sub>
- Measure 2: C (C), VI, VI<sub>6</sub>, VI<sub>6</sub><sub>4</sub>
- Measure 3: c (c), IV, IV<sub>6</sub>, IV<sub>6</sub><sub>4</sub> (r)
- Measure 4: c, VI, VI<sub>6</sub>, VI<sub>6</sub><sub>4</sub>

Звук *до* в сопрано гармонизируется септаккордами в основном виде в разных тональностях (123): а) доминантсептаккорд; б) VII<sub>7</sub> уменьшенный вводный; в) II<sub>7</sub>, полууменьшенный (совпадает с VII<sub>7</sub> в параллельных мажорных тональностях).

123

The score shows three measures of music, each with a different chord type. The top staff is a soprano line with chords, and the bottom staff is a bass line with single notes. The chords are labeled as follows:

- Measure a) V<sub>7</sub> (Dominant seventh): F, Des, B, G; f, des, b, g
- Measure б) VII<sub>7</sub> (Diminished seventh): e, b, g; E, B, G
- Measure в) II<sub>7</sub> (Half-diminished seventh): c, g, e; C, G, E; (VII<sub>7</sub>Es, B, G)

Гармонизация звука *соль* в басу (124): а) на основном тоне мажора и минора — трезвучия и их обращения; б) доминантсептаккорд и его обращения в разных тональностях; в) II<sub>7</sub> и его обращения в разных минорных тональностях (совпадает с VII<sub>7</sub> в параллельных тональностях *As, F, D, H*).

124

а) б) в)

I VI<sub>6</sub> IV<sub>6/4</sub> I VI<sub>6</sub> IV<sub>6/4</sub> V<sub>7</sub> V<sub>6/5</sub> V<sub>4/3</sub> V<sub>2</sub> II<sub>7</sub> II<sub>6</sub> II<sub>4/3</sub> II<sub>2</sub>

C As F D f d h g

c as f d F D H G

(VII<sub>7</sub>As, F, D, H)

Подобные построения возможны с разными мелодическими положениями аккордов, что значительно усложняет задачу.

## Часть вторая

### ОТДЕЛ III

#### Глава 13. ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ

##### § 1. Система ладовых альтераций в мажоре

Ладовая альтерация — повышение или понижение неустоев, усиливающее (обостряющее) их тяготение в пределах данной тоналности (в отличие от модуляционной альтерации, уводящей из тоналности; см. гл. 14, § 1). Альтерироваться могут все неустои, находящиеся в большесекундовой связи с устоями (125).

К ладовой альтерации относится и понижение VI ступени, образующее гармонический мажор (см. гл. 10, § 5) и приобретающее особое ладовое значение в качестве субдоминантового вводного тона к квинте тонического трезвучия (см. гл. 4, § 6; прим. 30). Это единственная чисто ладовая альтерация, в то время как другие понижения и повышения неустоев (*ре-бемоль*, *ре-диез*, *фа-диез*) могут иметь и модуляционное значение (см. гл. 16, § 10, 11).

На основе данной системы образуется большое количество альтерированных аккордов субдоминанты и доминанты (см. ниже § 3, 5). Хроматические ходы, соответствующие обострению ладовых тяготений, при этом не обязательны, возможно также в некоторых случаях свободное разрешение альтерированных тонов (раскрепощение).

##### § 2. Система ладовых альтераций в миноре

1. Обратная аналогия с мажором: повышение VII ступени, образующее гармонический минор с вводным тоном к тонике лада (125а, 126а). В отличие от мажора, именно альтерированный (а не натуральный) гармонический минор стал основным ладом (см. гл. 3, § 3).

2. Прямая аналогия с мажором: понижается II ступень (*ре-бемоль*) и повышается IV ступень (*фа-диез*) (125б, 126б).

3. Основное отличие от мажора — в тяготении к терцовому устою: отсутствует повышение II ступени (*ре-диез*), но возможно понижение IV ступени (*фа-бемоль*). Однако последнее применяется очень редко, так как звучит как энгармонически равный терцовый тон одноименного мажора: *фа-бемоль* = *ми-бекар* (125в, 126в).

4. Особенность минора: дополнительная альтерация особого порядка — повышение VI ступени, не обусловленное мелодической связью с вводным тоном и разрешающееся в квинтовый устой (126г). Эта дорийская секста (см. гл. 3, § 1) применяется только при одновременном повышении IV ступени и вызвана необходимостью получить такой же, как в мажоре, уменьшенный септаккорд. Она употребляется преимущественно в средних голосах, иногда в басу, редко в верхнем голосе.



125

126

### § 3. Альтерированные субдоминанты

Альтерированные субдоминанты обычно употребляются в обращениях, разрешающихся в  $I_{64}$  или в трезвучие V ступени, то есть в виде  $IV_7$  или  $IV_{65}$ ,  $II_{65}$  или  $II_{43}$ . В мажоре и миноре в большинстве случаев альтерированные S одинаковы или энгармонически равны (*ре-диез = ми-бемоль*), но имеются и особые аккорды, принадлежащие только мажору или минору (127).

127 (Побочные доминанты)

Некоторые альтерированные S употребляются весьма часто (127а), другие — реже или весьма редко. Из первых надо выделить так называемый неаполитанский секстаккорд, обозначаемый  $II_6$ . Он встречается и в мажоре, где мы будем условно его называть также неаполитанским; употребляется и  $II$  в основном виде, но значительно реже.

В миноре при разрешении  $IV_{65}^{+8}$  — V образуются вполне допустимые «моцартовские» параллельные квинты (см. прим. 130, а также гл. 6, § 8).

В русской музыке альтерированные S употребляются и с разрешением в тоническое трезвучие (плагальные обороты) в обращениях  $IV_{6_5}$ ,  $II_{4_3}$ ,  $II_2$  (128).

128



В большинстве случаев альтерированные S по своей структуре совпадают с аккордами  $VII_7$  или  $V_7$  (побочными доминантами; см. гл. 16, § 3) или энгармонически равны им. Однако они сохраняют свое субдоминантовое значение, особенно при разрешении в  $I_{6_4}$ , подчеркивающим непосредственное подчинение их ладовому центру. Некоторые альтерированные S имеют специальные названия (129).

129



Особое внимание надо обратить на ложные доминантсептаккорды, энгармоническое равенство которых с простыми доминантами играет существенную роль в энгармонических модуляциях (см. гл. 21, § 2).

#### § 4. Ложные доминантсептаккорды в мажоре

В мажоре, кроме рассмотренного выше ложного доминантсептаккорда  $II_{4_3}^{+8}$ , разрешающегося только в  $I_{6_4}$ , имеется энгармонически равный ему, такой же, как в миноре, увеличенный  $IV_{6_5}$  (с пониженной септимой). Этот ложный доминантсептаккорд в качестве субдоминанты разрешается только в трезвучие V ступени, но не в  $I_{6_4}$ , так как пониженная терция лада мелодически направлена во II ступень лада (ми-бемоль — ре), а не в диатоническую III ступень (ми-бемоль — ми-бемоль) (130).

Понижение терцового устоя не входит в систему ладовых альтераций мажора, являясь элементом одноименного минора. Поэтому данный альтерированный аккорд обозначается по своей основной принадлежности к одноименному минору<sup>1</sup>:  $IV_{6_5}^{+8}_m$ .

<sup>1</sup> Принадлежность аккорда к одноименному минору обозначаем буквой *m*.

130

II<sub>4</sub><sup>+3</sup>  
r 3

IV<sub>6</sub><sup>+8</sup>  
m 5

Таким образом, двоякое разрешение ложного доминантсептаккорда в мажоре подразумевает и двоякую его структуру. Данное различие в музыкальной литературе обычно не принимается во внимание и, независимо от разрешения, нотруется понижением III ступени лада (*ми-бемоль*). Это относится и к уменьшенному септаккорду (чаще пишется *ми-бемоль*, чем *ре-диез*).

## § 5. Альтерированные доминанты

Альтерированные доминанты (V, V<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub>, V<sub>9</sub>) образуются только посредством повышения (возможно только в мажоре) и понижения II ступени лада (*ре-диез*, *ре-бемоль*). Наиболее употребителен V<sub>7</sub><sup>+5</sup> (131a). Доминанта с пониженной квинтой чаще применяется в обращении V<sub>4</sub><sup>-5</sup> (131б, 133a). Возможна двойная альтерация — расщепление квинты (131в). Нонаккорды с повышенной и пониженной квинтой весьма характерны для гармонии Скрябина (131г), особенно V<sub>9</sub><sup>-5</sup> с побочным тоном (131д; см. также гл. 24, § 1).

131

а) V<sup>+5</sup>

б) V<sub>7</sub><sup>-5</sup>

в) V<sub>4</sub><sup>-5</sup>

г) V<sub>6</sub><sup>-5</sup>

д) V<sub>7</sub><sup>+5</sup>

е) V<sub>9</sub><sup>+5</sup>

VII<sub>6</sub><sup>-3</sup>  
(r) 5

VII<sub>6</sub><sup>-3</sup>  
5

VII<sub>4</sub><sup>+3</sup>  
r 3

VII<sub>4</sub><sup>+3</sup>  
r 3 (3)

V<sub>9</sub><sup>+5</sup>  
(r)

V<sub>9</sub><sup>-5</sup>  
(r)

V<sub>9</sub><sup>+5</sup>  
(r)

V<sub>9</sub><sup>-5</sup>  
6

Д) побочный

Следует обратить внимание на простое и энгармоническое равенство некоторых альтерированных субдоминант и доминант (132).

Вследствие подобного равенства разрешения в мажоре VII<sub>6</sub><sup>-3</sup> — I и V<sub>4</sub><sup>-5</sup> — I звучат как половинные кадансы в тональности субдоминанты (133).

В системе гармонии Скрябина последнего периода большое значение имеет энгармоническое равенство альтерированных нонаккордов тональностей с разницей в 6 ключевых знаков, на расстоянии тритона (134).

132

$C \text{ II}_{\frac{4}{3}}^{+3} = c \text{ IV}_{\frac{6}{5}}^{+8} = G \text{ VII}_{\frac{6}{5}}^{-3} = \text{Des } V_7(\text{des})$   
 $C(c) \text{ II}_{\frac{4}{3}}^{+3} = G \text{ V}_{\frac{4}{3}}^{-5} = \text{Des } V_7(\text{des}) = A \text{ VII}_7^{+3}$   
 $C \text{ IV}_{\frac{6}{5}}^{+8} = \text{Des } V_7^{+5}$

133

C-dur f- moll (F-dur)  
 a.)  
 $\text{VII}_{\frac{6}{5}}^{-3} - I$   $V_{\frac{4}{3}}^{-5} - I$   $\text{IV}_{\frac{6}{5}}^{+8} - V$   $\text{II}_{\frac{4}{3}}^{+3} - V$   
 (r)

134

$C \text{ V}_9^{-5} = \text{Fis } \text{VII}_{\frac{6}{5}}^{+3}$   $C \text{ V}_9^{-5} = \text{Fis } \text{V}_{\frac{4}{3}}^{+5}$   $C \text{ V}_9^{+5} = \text{Fis } \text{V}_9^{+5}$

## Глава 14. ОБЩАЯ ТЕОРИЯ МОДУЛЯЦИИ

### § 1. Понятие модуляции

Под модуляцией обычно подразумевается именно тональная модуляция (в отличие от ладовой; см. гл. 17, § 1), то есть переход из одной тональности в другую. Первая тональность называется основной, начальной или предшествующей, вторая — новой или последующей.

Отличительным характерным признаком модуляции служит альтерационное изменение звука (или нескольких звуков), соответствующее новой тональности и образующее обычно вводный тон или септиму доминанты. Такая альтерация, уводящая из начальной тональности, называется модуляционной (в отличие от ладовой; см. гл. 13, § 1).

Следует иметь в виду, что модуляция в близкие тональности может осуществляться и без альтераций, если гармонический оборот достаточ-

но определенно характеризует новую тональность. Решающее значение при этом имеет утвердительный каданс. Само ритмическое подчеркивание тонической переменной функции трезвучия (посредством его повторения или продления) вносит модуляционность (см. гл. 5, § 4).

Таким образом, модуляционность заложена в переменных функциях аккордов и в скрытом виде часто присутствует в однотональном гармоническом движении, иногда образуя скрытые или более явно выраженные натурально-ладовые обороты (см. гл. 25).

## § 2. Основные виды модуляций

По роду связи тональностей различаются следующие виды модуляций:

1) функциональная — через общий для обеих тональностей аккорд с переменной его места в ладу, а в связи с этим часто и его функции (см. § 4; гл. 15, 16);

2) энгармоническая, основанная также на функциональной связи тональностей посредством общего аккорда, но при его энгармоническом приравнении (см. гл. 21);

3) мелодико-гармоническая, основанная на мелодической связи аккордов, принадлежащих разным тональностям (см. гл. 20).

Эти три вида относятся к связному гармоническому движению.

Существует еще два вида модуляций:

4) мелодическая, в которой само мелодическое движение одного или двух голосов приводит в новую тональность (см. гл. 23, § 5);

5) сопоставление тональностей, основанное на появлении новой тоники без ее предварительной подготовки (см. гл. 23, § 6).

Главным видом является функциональная модуляция — преимущественно на ней основывается модуляционное развитие как в малых построениях, так и в крупных музыкальных формах.

Необходимо иметь в виду, что тот или иной вид модуляции может быть представлен не только в чистом, специфическом, но и в смешанном виде (например, в мелодико-гармонической модуляции при главенстве мелодической связи аккордов может играть некоторую роль и функциональная их связь и т. д.).

Модуляция может быть: постепенной — с мягким, хорошо подготовленным, не выделяющимся переходом (основной прием модуляционного развития) и непосредственной, или внезапной (в более отдаленную тональность), — с крутым поворотом, создающим выделяющийся красочный эффект (применяется обычно эпизодически, в особых случаях).

## § 3. Устойчивость тональностей

Устойчивость, «функциональная весомость» тональности зависит от ее продолжительности и кадансового закрепления. В этом отношении модуляции подразделяются на 2 рода:

совершенная, в которой последующая тональность устойчивее предыдущей;

несовершенная, в которой последующая тональность менее устойчива, легче предыдущей.

Различаются два вида несовершенной модуляции: модуляционное отклонение с возвращением в начальную тональность; проходя-

шая модуляция, являющаяся промежуточным звеном в переходе к новой тональности.

Модуляционное развитие часто представляет собой целую цепь проходящих модуляций, связывающих начальную тональность с последующей устойчивой тональностью. Проходящие тональности могут приводить и обратно в начальную тональность, что образует сложное отклонение, состоящее из ряда модуляционных звеньев. Как отклонение, так и проходящие модуляции могут быть очень легкими, лишь мимоходом задевающими промежуточные тональности (посредством побочных доминант; см. гл. 16, § 3).

#### § 4. Гармоническое родство тональностей

Функциональные модуляции основываются на гармоническом родстве тональностей, определяемом наличием общих аккордов.

Тональности, по отношению к которой рассматриваются родственные ей тональности, называется основной.

Имеются 2 степени непосредственного гармонического родства.

К тональностям 1-й степени родства относятся те, тонические трезвучия которых входят в основную.

К тональностям 2-й степени родства относятся те, в которых имеется хотя бы одно общее с основной тональностью трезвучие, но не тоника. Это трезвучие и служит связующим функциональным звеном тональностей.

Тональности, не имеющие трезвучия, общего с основной, относятся к отдаленным. Функциональная связь с ними может быть установлена через посредствующие близкие между собой тональности (см. гл. 19).

### Глава 15. ТОНАЛЬНОСТИ 1-Й СТЕПЕНИ РОДСТВА

#### § 1. Система ближайшего родства тональностей

Ближайшее родство тональностей естественно вытекает из природы переменных функций аккордов (см. гл. 5): каждое мажорное и минорное нетоническое трезвучие лада, временно выполняя функцию тоники, вносит модуляционный элемент; усиление же тоникальности трезвучия содействует превращению переменной функции в основную, которое приводит уже к явно выраженной модуляции. Так, свойство тоникальности трезвучий определяет ближайшее родство тональностей.

В натуральных ладах параллельных тональностей круг 1-й степени родства одинаков вследствие общности всех натуральных трезвучий. Выделяются из этого круга лишь тональности гармонического мажора и гармонического минора (135)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Здесь нарушается соответствие родства в параллельных тональностях, но проявляется обратная аналогия мажора и минора в системе тональных связей: гармоническая S мажора играет в этих связях роль, подобную гармонической D минора, но направлены они в противоположные стороны — на 4 бемоля и 4 диеза. Это имеет большое значение в системе 2-й степени родства (см. гл. 18).

135

Мелодические трезвучия полного минора (II, IV) не входят в систему I-й степени родства, так как не имеют самостоятельного ладового значения (см. гл. 3, § 7).

Всего имеется 6 тональностей 1-й степени родства (считая и одноименные S или D).

## § 2. Градации ближайшего родства тональностей

В пределах 1-й степени родства не все тональности одинаково близки друг другу: существуют различные степени близости, внутренние градации ближайшего родства тональностей. Эти градации зависят от разницы в ключевых знаках и от количества общих аккордов.

Имеются 3 градации 1-й степени родства.

1. Наиболее близкая — параллельная тональность, с тем же количеством знаков и со всеми общими натуральными трезвучиями (136).

136

Модулирование в параллельные тональности вследствие их особой близости иногда приобретает значение объединенного переменного лада.

2. Менее близкие — тональности субдоминанты, доминанты и их параллели, с разницей на 1 ключевой знак (1 бемоль, 1 диэз) и с 4 общими трезвучиями: тоникой основной тональности, тоникой родственной тональности и тониками их параллелей (137).

Параллельные трезвучия (C и a) являются общими для всех тональностей с разницей на 1 ключевой знак, остальные же трезвучия по два входят либо в бемольные, либо в диэзные тональности, в соответствии с принадлежностью к субдоминантовой или доминантовой группе. Параллели этих групп (d—F, e—G) сами находятся в ближайшем взаимном родстве. Тональности же разных групп — субдоминантовой и доминантовой, с разницей на 2 знака (F—G, d—G, F—e, d—e), находятся в более отдаленном родстве 2-й степени.

137

C-dur  
и a-moll

C-dur  
и e-moll

C-dur  
и a-moll

F-dur  
и d-moll

3. Наименее близкие — тональности IV гармонической ступени мажора и V гармонической ступени минора, с разницей на 4 ключевых знака, имеющие по 2 общих аккорда (не считая увеличенного трезвучия VI и III) — тонику основной и тонику родственной тональности (138).

138

C-dur

f-moll

T

IV

V

Модуляции в эти тональности производят впечатление более крутого поворота и большей красочности.

Все указанные различия иллюстрирует таблица 2.

### § 3. Модуляционный процесс

Между тональностями 1-й степени родства в той или иной мере сохраняется такая же функциональная связь, как и между трезвучиями лада. Например, модуляция в доминантовую тональность образует подобие половинного каданса T—D, модуляция в субдоминантовую тональность — подобие плагального половинного каданса T—S, который, при закреплении новой тональности, приобретает значение утвердительного автентического каданса D—T. Такого рода соотношения тональностей называются функциями высшего порядка.

Функциональная связь тональностей осуществляется через общий аккорд, который называется посредствующим.



Таблица 2

Разница в ключевых знаках	Количество тональностей	Тональности, родственные C-dur	Тональности, родственные a-moll	Количество общих трезвучий
0 знаков	1	a-moll	C-dur	7
1 знак	4	d-moll } 1 b F-dur }  e-moll } 1 # G-dur }	d-moll } 1 b F-dur }  e-moll } 1 # G-dur }	4
4 знака	1	f-moll 4 b	E-dur 4 #	2

Этот аккорд сам по себе еще не производит модуляцию, но создает для нее возможность, подготовку. После посредствующего следует модулирующий аккорд, который выводит гармоническое движение из предыдущей тональности и направляет его в новую. Гармонический оборот с модулирующим аккордом должен быть характерен для новой тональности и нехарактерен для предыдущей — только в таком случае он создает впечатление модуляции.

В процессе модулирования происходит перемена функции посредствующего аккорда: в последующей тональности он оказывается построенным на другой ступени и, соответственно этому, приобретает новое ладовое значение.

Эта перемена выражается той или иной формулой приравнивания, например I=IV.

Приравнивание посредствующего аккорда не следует понимать как абстрактно логическое, умозрительное. Оно отражает реальный процесс переосмысления аккордов, который происходит в музыкальном восприятии. Переосмыслить посредствующий аккорд заставляет слушателя модулирующий аккорд и вообще гармонический оборот, утверждающий новую тональность: сперва посредствующий аккорд воспринимается как принадлежащий предыдущей тональности, а затем он ретроспективно переоценивается как принадлежащий новой. Этой переоценкой и обусловливается мягкий, естественный модуляционный переход, основанный на тесной функциональной связи тональностей.

Для более глубокого понимания модуляционного процесса следует иметь в виду, что переоценка функций не ограничивается одним аккордом. На самом деле этот процесс переосмысления значительно сложнее: он распространяется на все аккорды предшествующей тональности, входящие также и в новую. Вовлечение целого ряда посредствующих аккордов в модуляционный процесс, усиливая функциональные связи то-

нальностей, содействует мягкости, естественности, постепенности самого перехода.

Система обозначения обычно не отражает всей сложности модуляционного процесса и условно его упрощает: принимается во внимание лишь какой-нибудь один, посредствующий аккорд перед модулирующим, независимо от того, что в переосмыслении могут принять участие и другие аккорды.

Естественность, непринужденность модуляции зависит не только от функциональной связи аккордов, но и от естественности голосоведения. Особенно важное значение имеет движение верхнего голоса и баса.

#### § 4. Формулы модуляционных переходов

Модуляция-переход, в отличие от модуляции-отклонения, характеризуется перевесом последующей тональности.

Переходы могут осуществляться самыми разнообразными способами. Для того чтобы показать возможности переходов в простейшем виде, ниже приводятся однотипные модуляционные формулы, которые дают представление об основных функциональных связях тональностей и показывают сходство и различие этих связей.

Формулы эти основываются на следующих принципах.

1. Первая тональность закрепляется относительно слабо посредством автентического каданса  $T - D - T$ . Вторая же тональность закрепляется значительно сильнее посредством каданса 2-го рода или 1-го рода, если  $I_6$  не попадает на сильную долю.

В результате такого соотношения первая тональность подчиняется второй, более устойчивой тональности и достигается устремленность гармонического движения в последнюю.

2. Модуляция осуществляется кратчайшим, прямолинейным путем.

После автентического каданса  $T - D - T$ , который во всех формулах проводится одинаково, гармоническое движение непосредственно устремляется через субдоминанту в заключительный каданс новой тональности. Таким образом, модуляционный процесс состоит из двух основных фаз движения: показа первой тональности и непосредственного утверждения новой.

3. Появление тоника (в устойчивом виде) новой тональности оттягивается на самый последний момент: она подготавливается предыдущим гармоническим движением как его естественный конечный результат.

4. В качестве посредствующего аккорда условно принимается тоника первой тональности, легко подкрепленная автентическим кадансом, независимо от значения и других аккордов в качестве посредствующих.

Модулирующим аккордом также условно считается следующий после приравнивания аккорд (в большинстве случаев  $S$ ), несмотря на то что и другие аккорды играют роль модулирующих (иногда более существенную).

5. Вся модуляция занимает 2 такта при четырехдольном размере.

Эти формулы не следует понимать как стандартные способы модулирования. Они лишь определяют кратчайший прямолинейный путь гармонического движения из одной тональности в другую, представляют собой сжатые, упрощенные схемы переходов с наиболее экономным использованием модуляционных средств. Опираясь на эти формулы, можно варьировать выбор аккордов и их обращений, можно расширять, усложнять и всячески видоизменять модуляционное движение.

## А. Модуляции из мажора:

	Показ начальной тональности	Утверждение новой тональности
1) $C - a$ :	$T - D - (T=III)$	$- S - K$
2) $C - G$ :	$T - D - (T=IV)$	$- S - K$
3) $C - e$ :	$T - D - (T=VI)$	$- S - K$
4) $C - F$ } 5) $C - f$ }	$T - D - (T=V)$	$\left\langle \begin{array}{l} VI \\ I_6 \end{array} \right\rangle S - D - T$
6) $C - d$ :	$T - D - (T=VII)$ н	$\left\langle \begin{array}{l} S - K \\ III - S - D - T \end{array} \right\rangle$

139

1)  $C - a$

$I = III$   
н

2)  $C - G$

$I = IV$

Модуляционные формулы изложены здесь в простейшем виде. Возможны их усложнения и видоизменения с использованием альтерированных субдоминант (140).

140

3)  $C - G$

4)  $C - e$

## Б. Модуляции из минора

	Показ начальной тональности	Утверждение новой тональности
1) $a - C$ :	$T - D - (T=VI)$	$- S - K$
2) $a - G$ :	$T - D - (T=II)$	$- S - K$
3) $a - e$ } 4) $a - E$ }	$T - D - (T=IV)$ (н)	$- S - K$
5) $a - F$ :	$T - D - (T=III)$	$\left\langle \begin{array}{l} S - K \\ VI - S - D - T \end{array} \right\rangle$
6) $a - d$ :	$T - D - (T=V)$ н	$- III - S - D - T$

141 5) a - F 6) a - d

I = III

### § 5. Общий принцип тональных связей

Можно модулировать не только путями, определяемыми вышеприведенными модуляционными формулами, но и многообразными другими способами, подчиняющимися общему принципу тональных связей. Этот принцип заключается в следующем: в начальной тональности не только тоника, но и любой общий аккорд может служить в качестве посредствующего, модулирующим же оборотом может служить любое последование, естественное для новой тональности. При этом важнейшую роль играет естественная функциональная и мелодическая связь посредствующего аккорда с модулирующим оборотом. Возможно модулирование и через тоника последующей тональности, но, во избежание вялости и однообразия, ее не следует показывать преждевременно в слишком устойчивом виде (предпочтительно в мелодическом положении терции или квинты, в обращении или на ритмически слабой доле). Посредствующими аккордами могут служить и неаполитанский аккорд и мелодические субдоминанты новой тональности. Некоторые образцы этих модуляций приведены в примере 142.

142 C-a C-e

V-VII<sub>H</sub> V-III

C-e C-d

IV<sub>6</sub>=II<sub>6</sub><sub>H</sub> V=IV<sub>M</sub>

## § 1. Доминанта в качестве модулирующего аккорда

В рассмотренных выше модуляциях гармоническое движение шло через субдоминанту к кадансовому закреплению новой тональности. Кадансовые обороты S — K или S — D и играли модулирующую роль. Но в качестве модулирующего аккорда может служить одна лишь доминанта последующей тональности — в виде V<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub> (в мажоре обычно VII<sub>7</sub>) или просто трезвучие V ступени. Эти аккорды сразу вносят альтерацию, характерную для новой тональности, и поэтому определенно ее показывают. Предыдущий аккорд может и не принадлежать новой тональности — в таком случае функциональную связь может поддерживать предшествующий ему аккорд, общий для обеих тональностей (посредствующий)<sup>1</sup>.

В некоторых случаях (особенно при модуляциях в минор) образуется хроматизм<sup>2</sup>. Такая хроматическая модуляция является не самостоятельным видом, а разновидностью функциональной модуляции, которая, таким образом, может быть диатонической и хроматической.

При модулировании непосредственно через D к T новая тональность звучит не вполне устойчиво даже при совершенном автентическом кадансе. Модуляция в таком виде воспринимается как временный уход от основной тональности, требующий последующего возвращения или, по крайней мере, дальнейшего модуляционного движения. Поэтому такие модуляции особенно удобны и употребительны в качестве отклонений и проходящих (несовершенные модуляции; см. гл. 14, § 3). Для закрепления новой тональности необходимо последующее движение к кадансу 1-го и 2-го рода (143).

143

The musical score for exercise 143 consists of two systems of music. The first system shows a progression from I=IV to I=III. The second system shows a progression from I=III to a final cadence. The score is in treble and bass clefs.

<sup>1</sup> Посредствующий аккорд может совсем отсутствовать. Такого рода мелодико-гармоническая модуляция будет рассматриваться особо (см. гл. 20).

<sup>2</sup> Под хроматизмом мы подразумеваем именно движение звуков по хроматической секунде в одном голосе — последование диатонической и альтерированной ступени лада (см. гл. 1, § 4). Всякое иное повышение или понижение ступени — в другом голосе или в том же голосе на расстоянии — является альтерацией, но не хроматизмом в точном смысле слова.



К таким модуляциям относятся рассмотренные выше  $C - F$  и  $C - f$ , в которых посредством аккордом служила доминанта новой тональности (см. гл. 15, § 4).

## § 2. Переменные и основные функции в отклонениях

При несовершенной модуляции, особенно при легких отклонениях, тоника новой тональности (а следовательно, и сама тональность) приобретает двойственное функциональное значение: помимо ее тонического значения, подчеркиваемого модулирующей доминантой, сохраняется ее функциональная зависимость от начальной тональности. Например, при модуляции  $C - G$  трезвучие  $G$ -dur не только является тоникой новой тональности (переменная тоническая функция), но и остается в своем значении доминанты  $C$ -dur (основная функция) (144).



Это совмещение основной и переменной функций, свойственное мажорным и минорным трезвучиям и без модулирующих доминант (см. гл. 5), при наличии последних проявляется более определенно. Доминанты подчеркивают модуляционную тоникальность трезвучий. При самом легком, мимолетном отклонении образуется уже модуляционный оборот с характерной для новой тональности альтерацией.

## § 3. Побочные доминанты

Модулирующие доминанты, не теряющие в отклонениях связи с начальной тональностью, называются **побочными доминантами**. Каждое мажорное и минорное трезвучие лада имеет свои побочные доминанты в виде  $V_7$  и  $VII_7$ , а также  $VII_6$  и трезвучия  $V$  ступени (последнее наименее типично и употребляется реже других побочных  $D$ ). Возможны также и побочные доминанттонаккорды. В соединении с мажорными трезвучиями употребляется обычно уменьшенный  $VII_7$  (гармонический), пониженная септима которого вносит характерную модуляционную альтерацию.

Доминанта к доминанте называется двойной доминантой. Общее обозначение — DD. Разновидности DD:  $V_7/D$ ,  $VII_7/D$ ,  $VII_6/D$ ,  $V/D$ . Подобным же образом обозначаются и другие побочные доминанты (145).

145

Основные D                                  C - dur                                  Побочные доминанты

$V_7$      $VII_{7r}$      $V_{7/II}$      $VII_{7/II}$      $V_{7/Mb}$      $VII_{7/Mb}$

(DD)

$V_{7/S}$      $VII_{7/S}$      $V_{7/D}$      $VII_{7/D}$      $V_{7/MH}$      $VII_{7/MH}$

Значение побочных доминант зависит от функционального значения их тоник (в основной тональности). Поэтому наибольшее значение имеют DD, D/S, в мажоре D/MH, в миноре D/Mb.

#### § 4. Восходящая хроматическая гамма мажора

Альтерированные вводные тоны побочных доминант образуют восходящую хроматическую гамму (точнее — звукоряд, см. гл. 1, § 4) с систематическим повышением диатонических ступеней — до VI ступени. Повышение же VI ступени (*ля-диез*) отсутствует, так как не образует вводного тона к VII ступени, служащей основанием уменьшенного трезвучия, которое не может быть тоникуй новой тональности. Вместо этого в хроматической гамме понижается VII ступень лада (*си-бемоль*), являющаяся септимой  $V_7/S$ . Эта альтерация является модуляционным признаком тональности субдоминанты вместо вводного тона (*ми*), который не вносит модуляционной альтерации.

Полная восходящая хроматическая гамма содержит характерные доминантовые альтерации всех ближайших родственных тональностей — 4 вводных тона и 1 септиму. Эти альтерации имеют свою мелодическую направленность, тяготеют к диатонические тоны лада (146).

146

d    e    G    a    F

#### § 5. Нисходящая хроматическая гамма мажора

Альтерированные септимы побочных доминант в виде уменьшенных вводных септаккордов образуют нисходящую хроматическую гамму (147).

147

d    C    e    d    F

основная

Понижение VI ступени лада (*ля-бемоль*) не является модуляционной альтерацией, так как принадлежит не побочной, а основной доминанте (VII<sub>7</sub>) и является признаком гармонического мажора основной, а не новой, подчиненной тональности.

Исключение в правописании нисходящей хроматической гаммы обусловлено тем, что V ступень лада не может понижаться, так как не является септимой побочного VII<sub>7</sub>, а вместо нее повышается IV ступень лада (*фа-диез*), которая является третьей побочной доминанты VII<sub>7</sub>/III и тяготеет в терцовый тон Мв. Эта альтерация и является модуляционным признаком тональности Мв вместо септимы (*до*), которая в этой побочной доминанте оказывается неальтерированной. Здесь имеется аналогия с восходящей хроматической гаммой и с заменой альтерации в V<sub>7</sub>/S. Повышенная IV ступень (*фа-диез*) оказывается также вводным тоном к доминанте, что является решающим в замене ею понижения V ступени (*соль-бемоль*).

Таким образом, нисходящая хроматическая гамма добавляет модуляционные альтерации, образуящиеся в побочных вводных септаккордах.

## § 6. Расширенная ладогармоническая система мажора

Правописание хроматической гаммы оказывается не случайным и не условным, но определяется ладофункциональными закономерностями. Хроматическая гамма в целом — в восходящем и нисходящем порядке — является звукорядом расширенной ладогармонической системы, которая объединяет все альтерации, характерные для ближайших родственных тональностей.

В расширенной ладогармонической системе: 1) особую роль играет субдоминантовый вводный тон (*ля-бемоль*), остающийся внутри диатонической системы; 2) особое положение занимает уменьшенное трезвучие VII ступени, не привлекающее альтерацию.

## § 7. Побочные доминанты минора

Так как в параллельных тональностях все трезвучия общие (см. гл. 15, § 1), то и доминанты у них общие. Различие же в том, что основная доминанта мажора оказывается побочной в миноре (к Мв), а основная доминанта минора — побочной в мажоре (к Мн) (148).

а - moll

148      Основные D      (Побочные доминанты)

The image shows two staves of musical notation for the a - moll key. The top staff is labeled 'Основные D' (Primary Dominants) and shows chords V<sub>7</sub> (F#), VII<sub>7</sub> (C#), V<sub>7</sub>/M<sub>b</sub> (F), VII<sub>7</sub>/M<sub>b</sub> (C), V<sub>7</sub>/S (F#), and VII<sub>7</sub>/S (C). The bottom staff is labeled '(Побочные доминанты)' (Secondary Dominants) and shows chords V<sub>7</sub>/D (F#), VII<sub>7</sub>/D (C#), V<sub>7</sub>/M<sub>n</sub> (F), VII<sub>7</sub>/M<sub>n</sub> (C), V<sub>7</sub>/VII (F#), and VII<sub>7</sub>/VII (C). Each chord is represented by a treble clef, a key signature of one flat, and a chord symbol with a circled number 7.

Особенность минора: побочный V<sub>7</sub>/M<sub>b</sub> не вносит альтерации, если не считать, что отказ от вводного тона является, по существу, альтера-



цией по отношению к основной структуре лада — гармоническому минору.

Близость параллельных тональностей подчеркивает энгармоническое равенство уменьшенных вводных септаккордов:  $C VII_7 = a VII_{6s}$  (см. прим. 104). В данном случае функция доминанты у аккорда сохраняется, меняется лишь его место в ладу. Практически в миноре приобретает равноправие с другими побочными доминантами к неаполитанскому секстаккорду, входящая в систему 2-й степени родства (см. гл. 18, § 8) (149).

149

$V_{2/II} - II_6 - V - I$

### § 8. Хроматическая гамма минора

Альтерации побочных доминант в миноре образуют такую же восходящую хроматическую гамму, как в параллельном мажоре. В ней происходит понижение II ступени вместо повышения I, которое не может образовать вводного тона (150).

150

F      d      e(E)      G      a(основная)

В правописании нисходящей хроматической гаммы минора не применяются альтерированные септимы побочных вводных септаккордов, и она пишется так же, как восходящая. Причина этого заключается в том, что понижение I ступени образует энгармонизм с вводным тоном (*ля-бемоль* = *соль-диез*), а понижение IV ступени воспринимается как терция одноименного мажора (*ре-бемоль* = *до-диез*). Понижение же V ступени энгармонически равно повышению IV ступени (*ми-бемоль* = *ре-диез*), которое более характерно для модуляционной альтерации в качестве вводного тона к доминанте (151).

151

Однако эти побочные септаккорды имеют в миноре такое же значение, как в мажоре.

### § 9. Расширенная ладогармоническая система минора

Расширенная (модуляционная) ладогармоническая система минора аналогична системе мажора.

При сравнении с мажором обращают на себя внимание аналогичные особенности: 1) особую роль играет доминантовый вводный тон (*соль-диез*), остающийся внутри диатонической системы; 2) особое положение занимает уменьшенное трезвучие II ступени, не привлекающее альтераций.

### § 10. Общность и различие ладовых и модуляционных альтераций в мажоре

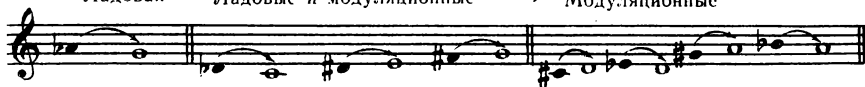
Понижение VI ступени лада (*ля-бемоль*) — единственная альтерация, являющаяся только ладовой и принадлежащая только гармоническому мажору основной тональности (152а).

Альтерации II и IV ступеней (*ре-бемоль*, *ре-диез*, *фа-диез*) являются одновременно и ладовыми и модуляционными. То или другое их значение зависит от того, в какие аккорды они включаются и как эти аккорды функционируют — в качестве альтерированных субдоминант или побочных доминант (152б).

Альтерации устоев и вводного тона (*до-диез*, *ми-бемоль*, *соль-диез*, *си-бемоль*) являются специфически модуляционными. Некоторое исключение представляет понижение терцового тона лада (*ми-бемоль*), которое иногда приобретает значение дополнительной ладовой альтерации (см. гл. 13, § 4) (152в).

152

а) Ладовая      б) Ладовые и модуляционные      в) Модуляционные



### § 11. Общность и различие ладовых и модуляционных альтераций в миноре

Повышение VII натуральной ступени (доминантовый вводный тон) является единственной только ладовой альтерацией (153а). Здесь сказывается обратная аналогия с понижением VI ступени, образующим субдоминантовый вводный тон в гармоническом мажоре.

Повышение IV (*ре-диез*) и понижение II ступени (*си-бемоль*) имеют двойное значение — и как ладовая и как модуляционная альтерация (153б).

Повышение VI ступени (*фа-диез*) и понижение IV ступени (*ре-бемоль*) также имеют двойное значение, но в качестве ладовых альтераций занимают особое место (см. гл. 13, § 2) (153в).

Специфически модуляционной является только альтерация устоев — повышение терции (*до-диез*) и понижение основного тона и квин-

ты (ля-бемоль, ми-бемоль); последнее образует септимы уменьшенных побочных VII<sub>7</sub> (153г).

153

а) Ладовая      б) Ладовые и модуляционные      в) Ладовые и модуляционные      г) Модуляционные



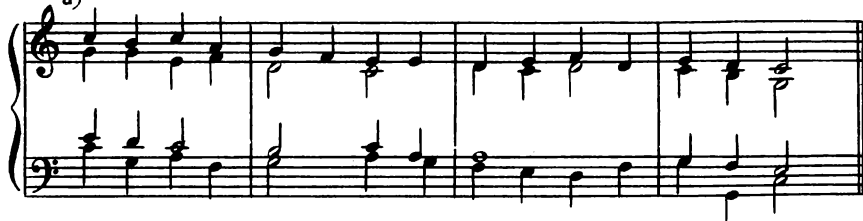
## § 12. Применение побочных доминант

Побочные доминанты вносят в гармоническое движение красочность и разнообразие. Они могут заменять диатонические аккорды, особенно при автентических оборотах (154б), и включаться в качестве промежуточных аккордов (154в).

Побочные доминанты могут следовать после любого аккорда основной тональности при естественной мелодической связи. Если данный аккорд не является общим с тональностью побочной доминанты, то мелодическая связь между ними приобретает особое значение. В таких случаях функциональную связь поддерживает не предыдущий аккорд, а весь функциональный оборот, характерный для основной тональности (например, S — D) (155).

154

а)



б)



VII<sub>7</sub>/M<sub>H</sub> VII<sub>7</sub>/D VII<sub>7</sub>/M<sub>H</sub> VII<sub>4</sub>/II V<sub>4</sub>/III

в)



VII<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> V<sub>4</sub> VII<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> VII<sub>7</sub>/M<sub>H</sub> V<sub>2</sub>/II V<sub>4</sub> V<sub>6</sub>/III V<sub>6</sub>/II VII<sub>6</sub>/II

155

$\text{II} - \text{V}_{6/5}/\text{D}$        $\text{II} - \text{V}_{2/\text{D}}$        $\text{V}_6 - \text{V}_{2/\text{S}}$

Побочная доминанта может разрешаться не только в тоннику, но и в Мн побочной тональности (156).

156

$\text{V}_{7/\text{Mn}}$

Побочные доминанты могут связываться с альтерированными субдоминантами и между собой. Особое значение имеет автентическая связь, то есть такая, в которой реальные или подразумеваемые тоники этих доминант соотносятся как D—T: a—d—G—C—F (157).

157

Большое значение имеет также связь доминант параллельных то-  
нальностей: мажор — минор (158).

158

C-a C-a

$V_7 - VII_7/Mn$   $V_7 - VII_7/Mn$

В модуляционных секвенциях, указанных в главе 12, § 2, образуются все побочные доминанты с добавлением доминанты к неаполитанскому аккорду минора и к трезвучию VII пониженной ступени мажора (см. прим. 121).

Побочные доминанты весьма обогащают гармоническое движение, внося большое разнообразие и красочность.

Период, оканчивающийся в начальной (основной) тональности, называется **однотональным**. Период, оканчивающийся в новой тональности, называется **модулирующим**. Однотональный период, содержащий побочные доминанты и отклонения, называем **модуляционным** (в отличие от модулирующего).

## ОТДЕЛ IV

### Глава 17. ЛАДОВАЯ МОДУЛЯЦИЯ И ОБЪЕДИНЕНИЕ МАЖОРА И МИНОРА

#### § 1. Понятие ладовой модуляции

Ладовая модуляция представляет собой переход в одну и менную тональность (например, *C-dur* — *c-moll* или *c-moll* — *C-dur*). В данном случае происходит изменение лишь ладовой структуры и окраски аккордов, но функции их остаются прежними и тональный центр не смещается. Этим ладовая модуляция существенно отличается от тональной.

В различии одноименных ладов решающую роль играет терцовый тон, придающий тоническому трезвучию и всему ладу характерную мажорную или минорную окраску звучания. Эта окраска сохраняется при полном сходстве одноименных ладов в остальных участках их структуры.

Ладовая модуляция производит впечатление контраста звуковой светотени: мажор звучит особенно просветленно после одноименного минора, обратная же подмена подчеркивает темную, суровую окраску минора.

#### § 2. Приемы ладовой модуляции

Различаются следующие основные приемы ладовой модуляции.

1. Подмена минора мажором в автентическом кадансе (159а) производит впечатление просветленного успокоения. Такая подмена играет существенную роль в модуляциях 2-й степени родства. Часто применяется в заключительном кадансе.

2. Подмена мажора минором в автентическом кадансе (159б) производит противоположное впечатление — конфликта, резкой смены ситуации, создает импульс к дальнейшему движению<sup>1</sup>. Никогда не применяется в заключительном кадансе.

3. Естественна подмена минора мажором в плагальном кадансе. Обратная же подмена вовсе неупотребительна (159в, г).

4. Непосредственное сопоставление мажорной и минорной тоники без промежуточных аккордов в наибольшей степени подчеркивает контрастирование одноименных тональностей (159д, е). При таком сопоставлении более употребительна смена мажора минором, создающая эффект внезапного потемнения окраски звучания.

---

<sup>1</sup> В противоположном выразительном значении этих приемов особенно сказывается преобладание мажора над минором, проистекающее из акустической природы звучания (см. гл. 2, § 9).

159 а) б) в)

г) д) е)

### § 3. Объединение одноименных ладов

Историческое развитие ладогармонической системы сопровождалось взаимным влиянием одноименных ладов, их сближением и объединением.

#### А. Влияние мажора на минор:

1) образование гармонического минора путем включения доминантового вводного тона, характерного для мажорного лада;

2) образование мелодического минора, со включением всего верхнего тетрахорда, характерного для мажорного лада.

#### Б. Влияние минора на мажор:

1) образование гармонического мажора, со включением субдоминантового вводного тона (см. гл. 4, § 6), характерного для одноименного минора;

2) образование мелодического мажора, со включением всего верхнего тетрахорда, характерного для одноименного минора.

Мажорные и минорные лады приобрели сходство, отличаясь одним лишь терцовым тоном (160).

160

Гармонический мажор	Натуральный мажор	Мелодический мажор

Полный мажорный лад, представляющий собой объединение натурального с гармоническим (161a) или всех трех ладов — натурального, гармонического и мелодического (161б), — имеет такое же сходство с полным минорным.

161 а) б)

В полном мажоре, в отличие от минора, главенство остается за натуральным мажором, а остальные лады — гармонический и мелодический — являются дополнительными, вносящими лишь варианты ладовые обороты.

Мелодический мажор по звуковому составу полностью совпадает с мелодическим минором тональности гармонической субдоминанты (162). Он и используется обычно именно в модуляционных оборотах при отклонениях в субдоминанту (163).

162

C-dur  
Мелодический мажор

Мелодический минор  
f-moll

163

#### § 4. Полный мажоро-минор

Включение в мажор всех аккордов одноименного натурального минора, захватывающих и минорную терцию лада, образует полный мажоро-минорный лад, основанный на 10-тоновом звукоряде (164).

164

Мажоро-минор

Некоторые аккорды принадлежат только мажору, другие — только минору, третьи — и мажору (гармоническому) и минору (165).



165

Мажор

Минор

В музыкальном контексте аккорды минора включаются в мажор обычно не отдельно, а целым минорным гармоническим оборотом.

Вместе с минорной терцией лада (*ми-бемоль*) в систему мажоро-минора включаются обе медианты одноименного минора, из которых Ми называется просто низкой медиантой (VI), а Мв — низкой верхней медиантой (III).

### § 5. Гармонические обороты мажоро-минора

Раньше других вошел в употребление (в классическом стиле) оборот прерванного каданса с низкой медиантой. Такой прерванный каданс звучит гораздо красочнее и энергичнее обычного. После VI до возвращения в мажор естественно следуют, например, минорная или альтерированная S, проходящий  $I_{4_3}^m$  или III (166).

166

$V_7 - VI_m - II_{4_3}^m$        $V_7 - VI_m - IV_7^{\sharp 3}$

$V_7 - VI_m - I_{4_3}^m$        $V_7 - VI_m - III_m$

Использование низкой Мв дает возможность включения в мажор фригийских оборотов минора (167a). Последования  $I - VI_m$  и  $I - III_m$  являются образцами «далекого» терцового сопоставления трезвучий.

создающего ярко-красочный эффект звучания. Естественно и обратное последование VI—I, звучащее красочно и напряженно, в отличие от простого «вялого» последования VI—I (1676).

167 а) б)

III-IV      VI-III-IV      VI      I

*m*    *m*      *m*    *m*    *m*

В мажоро-минор естественно включается «неаполитанский» аккорд (168а).

Мажоро-минор тесно связан с отклонениями в тональности 2-й степени родства (см. гл. 18, § 10). В частности, последования III—VI, VII—III, VI—II образуют явные модуляционные обороты (168б).

168 а) б)

VI-III-II<sub>6</sub> - I<sub>6</sub>-V<sub>7</sub>-I      III-II<sub>6</sub> IV<sub>7</sub><sup>+3</sup> - I<sub>6</sub>-V-I

*m*    *m*    *n*<sub>6</sub>    (*m*)<sub>4</sub>      *m*    *n*<sub>6</sub>    *m*<sub>7</sub>    (*m*)<sub>4</sub>

V<sub>7</sub> - VI - II<sub>6</sub> - К      III - VI - II - II<sub>7</sub>

*m*    *m*    *n*<sub>6</sub>      *m*    *m*    *n*    *n*<sub>7</sub>

## Глава 18. ТОНАЛЬНОСТИ 2-Й СТЕПЕНИ РОДСТВА

### § 1. Система тональных связей 2-й степени родства в мажоре

Ко 2-й степени родства относятся тональности, в которых имеется хотя бы одно общее с основной тональностью трезвучие, но не тоника. Таких тональностей 11—6 в сторону бемолей и 5 в сторону диэзов.

Модуляция может осуществляться через общее трезвучие (непосредственная) или через возглавляемую им посредствующую тональность, которая всегда является ближайшей родственной обеим тональностям.

Следует различать три вида тональностей 2-й степени родства в мажоре:

1) мажорные и минорные с разницей на 2 знака, связанные с начальной через посредствующие тональности с разницей на 1 знак (то есть через тональности D, S и их параллели);

2) мажорные с разницей на 3, 4 и 5 знаков, связанные с основной тональностью через ее или свою гармоническую субдоминанту (диезные можно рассматривать как связанные через гармонические доминанты минорных тональностей на II, III и VI ступенях лада);

3) минорная с разницей на 5 бемолей, связанная через обе — натуральную и гармоническую — субдоминанты основной тональности.

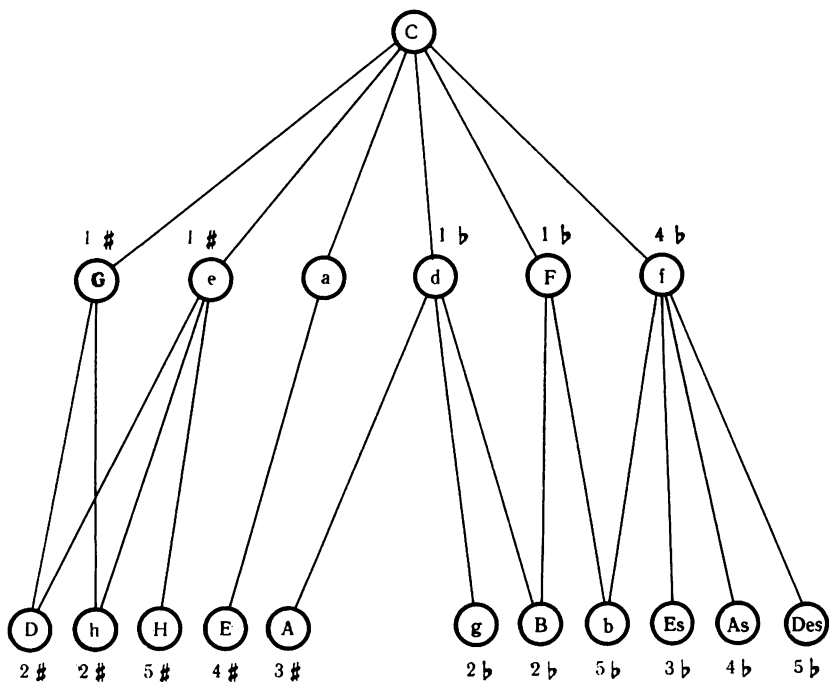
Расположение тональностей по наклонению и количеству ключевых знаков в таблице 3 полностью обнаруживает систему тональных связей 2-й степени родства (в жирную рамку заключены тональности, не относящиеся ко 2-й степени родства).

Таблица 3

K C-dur

Мажорные	<p>2 б</p>	<p>3 б</p> <p>C — f — Es</p> <p>IV = II</p> <p>r</p>	<p>4 б</p> <p>C — f — As</p> <p>IV = VI</p> <p>r</p>	<p>5 б</p> <p>C — f — Des</p> <p>IV = III</p> <p>r</p>
	<p>2 #</p>	<p>3 #</p> <p>C — d — A</p> <p>II = IV</p> <p>r</p>	<p>4 #</p> <p>C — a — E</p> <p>VI = IV</p> <p>r</p>	<p>5 #</p> <p>C — e — H</p> <p>III = IV</p> <p>r</p>
Минорные	<p>2 б</p>	<p>3 б</p> <p>Ладовая модуляция (C — c)</p>	<p>4 б</p> <p>1-я степень родства (C — f)</p>	<p>5 б</p>
	<p>2 #</p>	<p>3 #</p> <p>3-я степень родства (C — fis)</p>	<p>4 #</p> <p>3-я степень родства (C — cis)</p>	<p>5 #</p> <p>3-я степень родства (C — gis)</p>

Каждое нетоническое консонирующее трезвучие лада и возглавляемая им тональность ведут в одну или несколько тональностей 2-й степени родства. Пути такого модулирования показывает следующая схема.



Есть определенная закономерность в интервальном соотношении тональностей 2-й степени родства:

основные тоны мажорных тональностей располагаются по полутонам вверх и вниз от тоники начальной тональности в пределах большой терции (169а);

основные тоны трех минорных тональностей располагаются на малую и большую секунды и кварту вниз (169б).

169






а) мажорные минорные

Руководствуясь этим, можно легко найти тональности 2-й степени родства по отношению к любой основной тональности.

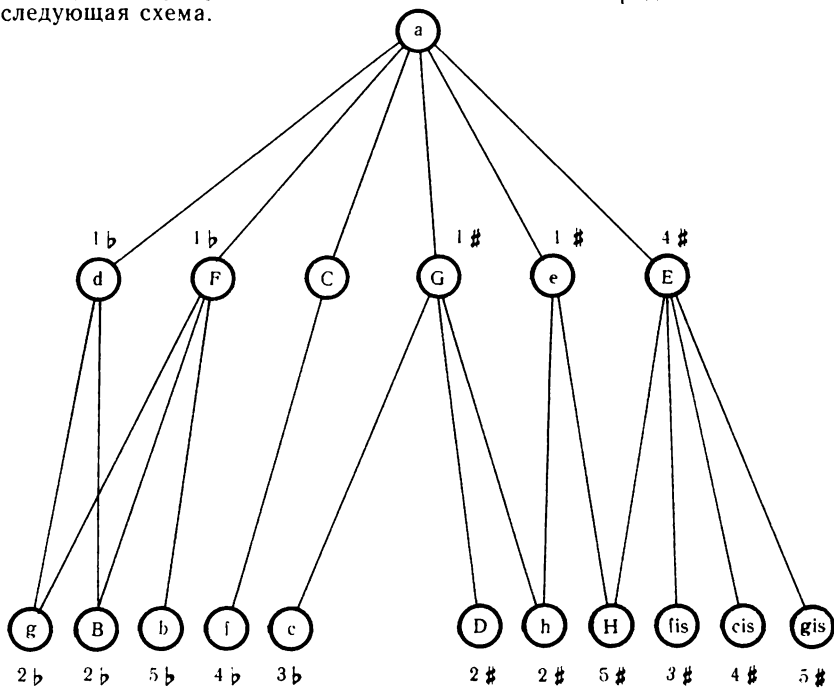
## § 2. Система тональных связей 2-й степени родства в миноре

В системе тональных связей 2-й степени родства в миноре обнаруживается обратная аналогия: мажор через минорную субдоминанту направлен в сторону бемолей, минор через мажорную доминанту направлен в сторону диэзов. Поэтому меняются местами мажорные и минорные, бемольные и диэзные тональности сферы S и D (таблица 4).

## К а-moll

Минорные	$2 \sharp$ 	$3 \sharp$ a — E — fis v = VII "	$4 \sharp$ a — E — cis v = III	$5 \sharp$ a — E — gis v = VI
	$2 \flat$ 	$3 \flat$ a — G — c VII = v "	$4 \flat$ a — C — f III = v	$5 \flat$ a — F — b VI = v
Мажорные	$2 \sharp$ 	$3 \sharp$ Ладовая модуляция (a — A)	$4 \sharp$ 1-я степень родства (a — E)	$5 \sharp$  v = IV (n) (r)
	$2 \flat$ 	$3 \flat$ 3-я степень родства (a — Es)	$4 \flat$ 3-я степень родства (a — As)	$5 \flat$ 3-я степень родства (a — Des)

Пути модулирования в тональности 2-й степени родства показывает следующая схема.



Обратная аналогия систем мажора и минора ясно проявляется в интервальных соотношениях тональностей 2-й степени родства (170, ср. с примером 169).

170

	минорные				мажорные			
а)	5 $\flat$	2 $\sharp$	3 $\flat$	4 $\sharp$	б)	2 $\flat$	5 $\sharp$	2 $\sharp$
	5 $\sharp$	2 $\flat$	3 $\sharp$	4 $\flat$				

### § 3. Непосредственная и постепенная модуляция

В тональности 2-й степени родства, как было указано, можно переходить двояким способом: непосредственно — через общий аккорд без показа промежуточной тональности; постепенно — через посредствующую тональность, возглавляемую общим аккордом.

Первый способ образует более крутой, неожиданный поворот и производит более яркий красочный эффект, уместный в особых случаях. С увеличением разницы в ключевых знаках и количества альтераций возрастает красочность модуляции. В этом отношении основное различие имеется между группой модулирующих на 2 знака и группой на 3, 4 и 5 знаков (две градации близости в системе 2-й степени родства).

Второй способ теснее связывает тональности 2-й степени родства и создает более мягкий переход. Здесь мы уже имеем дело с модуляционными планами, указывающими последования тональностей. В постепенных модуляциях приобретает большое значение распределение «весомости» тональностей. Промежуточная тональность не должна закрепляться и перевешивать, в противном случае модуляционное движение теряет свою устремленность к последней тональности. Поэтому в посредствующую тональность наиболее уместны модуляции через доминанту без кадансового закрепления.

Естественность непосредственной модуляции в значительной мере зависит от функциональной направленности посредствующего гармонического оборота и от естественного движения верхнего голоса, а следовательно, и от мелодического положения аккордов. Большое значение имеет также и движение баса, которое должно функционально и мелодически подготавливать последующую тональность (средние голоса не имеют такого значения).

В нижеследующих примерах даются отдельные простейшие образцы непосредственных и постепенных модуляций. Непосредственные модуляции излагаются по однотипным формулам, с кратким показом начальной тональности.

### § 4. Модуляции в тональности на 2 ключевых знака

Такая модуляция может идти двумя путями — через мажорную или минорную тональность с разницей в 1 ключевой знак.

Непосредственные модуляции  
(модуляционные формулы)

Постепенные модуляции  
(модуляционные планы)

Из мажора:

$C - B: I - I_6 - (IV=V) - V_2 - I_6 - S - K$	$C \left\langle \begin{matrix} F \\ d \end{matrix} \right\rangle B$
$C - g: I - I_6 - (IV=VII) \left\langle \begin{matrix} II_{\frac{2}{3}} - K \\ III - S - D - T \end{matrix} \right\rangle$	$C \left\langle \begin{matrix} F \\ d \end{matrix} \right\rangle g$
$C - D: I - I_6 - (V=IV) - S - K$	$C \left\langle \begin{matrix} G \\ e \end{matrix} \right\rangle D$
$C - h \left\{ \begin{matrix} I - I_6 - (V=VI) \\ I - VI - (III=IV) \end{matrix} \right\} S - K$	$C \left\langle \begin{matrix} G \\ e \end{matrix} \right\rangle h$

171

Непосредственная Постепенная

$V=VI$   $IV$   $I=VI$

Из минора:

$a - h: I - III - (VII=VI) - S - K$	$a \left\langle \begin{matrix} G \\ e \end{matrix} \right\rangle h$
$a - D: I - III - (VII=IV) - S - K$	$a \left\langle \begin{matrix} G \\ e \end{matrix} \right\rangle D$
$a - g: I - I_2 - (VI=VII) - II_{\frac{2}{3}} - K$	$a \left\langle \begin{matrix} F \\ d \end{matrix} \right\rangle g$
$a - B: I - I_2 - (VI=V) - V_2 - I_6 - S - K$	$a \left\langle \begin{matrix} F \\ d \end{matrix} \right\rangle B$

172

Непосредственная Постепенная

$VI=VII$   $I=III$   $I=VII$

## § 5. Модуляции из мажора через гармоническую субдоминанту

Гармоническая субдоминанта начальной тональности ведет в 3 мажорные тональности с разницей в 3, 4 и 5 бемолей.

$$\begin{array}{ll}
 C - Es: I - (IV=II) - K & C - j - Es \\
 C - As: I - (IV=VI) - S - D - T & C - j - As \\
 C - Des: I - (IV=III) - S - D - T & C - j - Des
 \end{array}$$

173

Непосредственная Постепенная

IV=III I-V I-III

Возможны модуляции и через  $\Pi_7$  в тональности *Es* и *As*. В последнем случае он приравнивается к альтерированной субдоминанте (174).

174

$\Pi_7^3 \text{VII}_3$   $\Pi_7^7 \text{IV}_7^{+8}$

Гармоническая субдоминанта последующей тональности ведет в 3 мажорные тональности с разницей в 3, 4 и 5 диэзов.

$$\begin{array}{ll}
 C - A: I - (II=IV) - K & C - d - A \\
 C - E: I - V - (VI=IV) - S - K & C - a - E \\
 C - H: I - VI - (III=IV) - S - K & C - e - H
 \end{array}$$

175

Непосредственная Постепенная

III=IV VI=IV  $I_6^=IV_6$



Эти модуляции являются некоторым изменением модуляций *C—a*, *C—e*, *C—h* посредством ладовой подмены тоники в автентическом кантансе (ладовая модуляция; см. гл. 17, § 2).

Аналогично примеру 174 возможны модуляции через  $\Pi_7$  в тональности *A* и *E* (176).

176

C                      A                      C                      E

VII<sub>7</sub>=II<sub>7</sub>                      IV<sub>7</sub><sup>+8</sup>=II<sub>7</sub>

### § 6. Модуляции из минора через доминанту

Доминанта (гармоническая) начальной тональности ведет в 3 минорные тональности с разницей в 3, 4 и 5 диезов.

*a—jis*: I — IV — (V=VII) — II<sub>3</sub> — K                      *a—E—jis*

*a—cis*: I — IV — (V=III<sup>II</sup>) — S — K                      *a—E—cis*

*a—gis*: I — IV — (V=VI) — S — K                      *a—E—gis*

177

Непосредственная                      Постепенная

a                      gis                      a                      E                      gis

V=VI                      I=IV                      I=VI

Гармоническая доминанта последующей тональности ведет в 3 минорные тональности с разницей в 3, 4 и 5 бемолей.

*a—c*: I — (VII=V) — V<sub>2</sub> — I<sub>6</sub> — S — K                      *a—G—c*

*a—f*: I — (VII) — (III=V) — V<sub>2</sub> — I<sub>6</sub> — S — K                      *a—C—f*

*a—b*: I — (I<sub>2</sub>) — (VI=V) — V<sub>2</sub> — I<sub>6</sub> — S — K                      *a—F—b*

178

Непосредственная                      Постепенная

a                      b                      a                      F                      b

VI=V                      I=III                      I=V

## § 7. Модуляции на 5 ключевых знаков в тональности противоположного наклонения

Тональности *C — b* связываются обеими субдоминантами (гармонической и натуральной) начальной тональности:

$$\begin{array}{l}
 I - (IV=V) - V_2 - I_6 - S - D - T \qquad C - F - b \\
 I - (IV=V) - III - S - K \qquad C - f - b \\
 \qquad \qquad \qquad \underset{r}{r} \qquad \underset{H}{H}
 \end{array}$$

179

Непосредственная Постепенная

$IV=V$   $V=III$   $I=V$   $I=V$   $III$   
 $r$   $H$   $H$

Тональности *a — H* связываются обеими доминантами (гармонической и натуральной) начальной тональности:

$$\begin{array}{l}
 I - VII - (V=IV) - S - K \qquad a - e - H \\
 I - I_6 - (V=IV) - V_2 - I_6 - S - K \qquad a - E - H \\
 \qquad \qquad \qquad \underset{H}{H} \qquad \underset{r}{r}
 \end{array}$$

180

$V=IV$   
 $H$   $r$

$V=IV$   
 $r$

При модуляции через  $V=IV$  непосредственный переход к кадансу звучит неестественно вследствие того, что мелодический ход *ля — соль-диез — фа-диез* противоречит *H-dur* (181a). Здесь сказывается значение голосоведения, указанное в § 3. Необходимо подтвердить модулирование более напряженной субдоминантой — гармонической (181б) или альтерированной (181в).

181 a) b) в)

V=IV

### § 8. Модуляции через мелодические субдоминанты и неаполитанский аккорд

Посредствующими аккордами могут служить мелодические субдоминанты IV и II, не принадлежащие основной структуре лада (см. гл. 3, § 7) и возглавляющие тональности 2-й степени родства.

Возможны следующие модуляции:

- |                       |                |
|-----------------------|----------------|
| 1) из мажора: $C - g$ | (I=IV, VI=II)  |
| 2) из минора: $a - g$ | (I=II, III=IV) |
| $a - c$               | (VI=IV, IV=II) |
| $a - h$               | (V=IV)         |

Некоторые из них весьма удобны для секвенций (182).

182 a g f a h cis

$I_6=II_6$   $I_6=II_6$   $V=IV$   $V=IV$

Неаполитанский аккорд, весьма употребительный в миноре (в виде секстаккорда), не только привлекает свою доминанту наравне с остальными побочными доминантами (см. гл. 16, § 7), но возможен и в качестве посредствующего аккорда (183).

183 c h a h a fis

$I=II$   $III=II$   $VII=II$

Возможны также модуляции с использованием неаполитанского аккорда в мажоре:

$C - H$  (I=II),  $C - E$  (IV=II),  $a - H$  (III=II) (184).

184

IV<sub>6</sub>=II<sub>6</sub>      III<sub>6</sub>=II<sub>6</sub>

Нисходящая модуляционная секвенция по полутонам (C — H) основана на посредствующем значении этого аккорда (см. пример 120).

### § 9. Модуляции с отклонениями

Модуляционные формулы, приведенные выше в § 4—7, показывают прямолинейное движение в новую тональность и ее кратчайшее закрепление. Возможно усложнение модуляций посредством отклонений в промежуточные тональности, находящиеся в ближайшем гармоническом родстве между собой (185).

185

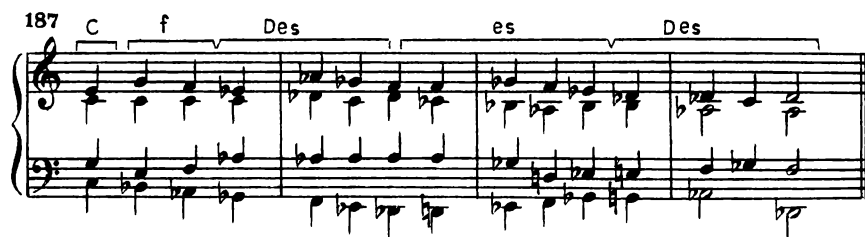
I<sub>6</sub>=IV<sub>6</sub>    I=III    I=II    I=III

Последующая тональность наилучшим образом закрепляется предшествующим отклонением или заходом в субдоминанту.

В данном случае модуляционными средствами осуществляется обгирывание каданса обходным движением (см. гл. 9, § 1, пример 75). При модуляциях в субдоминантовые тональности 1-й степени родства такое отклонение захватывает тональности 2-й степени родства (186).

186

При модуляциях в бемольные тональности (*B, b, Es, As, Des*) такое отклонение может захватывать отдаленные субдоминантовые тональности (*es, as, des, Ges, ges*), связь с которыми основывается на том же принципе ближайшего родства тональностей (187).



### § 10. Отклонения в тональности 2-й степени родства

Следует отличать постепенное отклонение в тональности 2-й степени родства, с показом посредствующей ближайшей тональности (см. § 9), и непосредственное отклонение (через свою побочную доминанту). Последнее, создавая крутой модуляционный поворот и особый красочный эффект, звучит не всегда естественно.

Наиболее естественно и употребительно отклонение в тональность неаполитанского аккорда в миноре (188a). Возможно подобное отклонение и в одноименную тональность этого аккорда (188б).



Модуляции на большую секунду выше и ниже с посредствующей мелодической субдоминантой могут быть использованы в виде секвенций (см. пример 182) и отклонений (189).



В мажоре наиболее удобны отклонения в бемольные мажорные тональности, связанные с гармонической субдоминантой. Тональности *Es, As* являются ближайшими родственными к одноименному минору (*c*), *Des* является в нем тональностью неаполитанского аккорда. По-

этому отклонения в эти тональности из *C-dur* так или иначе образуют объединение мажора и минора (см. гл. 17, § 5) (190).

190

C Es C C As C C f Des C

Длительные отклонения с цепью проходящих модуляций позволяют широко использовать тональности 2-й степени родства (191)

191

C G h e D G C G

I = IV I<sub>6</sub><sup>♭</sup>VI<sub>6</sub> I = V<sub>H</sub> - V<sub>2</sub> I<sub>6</sub><sup>♭</sup>II<sub>6</sub> I<sub>6</sub><sup>♭</sup>V<sub>6</sub> I = V I<sub>6</sub><sup>♭</sup>IV<sub>6</sub>

C f b Es Des C

I<sub>6</sub><sup>♭</sup>V<sub>6</sub> I = V I<sub>6</sub><sup>♭</sup>V<sub>6</sub> I<sub>6</sub><sup>♭</sup> = V<sub>6</sub> - V<sub>2</sub> - II<sub>6</sub> C

## Глава 19. ОТДАЛЕННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

### § 1. Тональности 3-й степени родства

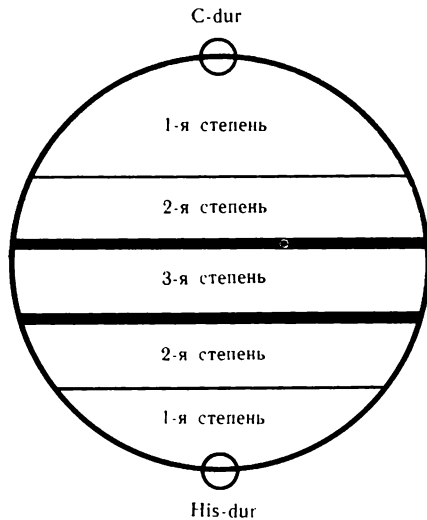
За пределами 2-й степени родства тональности не имеют общих трезвучий, а следовательно, и непосредственной функциональной связи<sup>1</sup>. Эти тональности относятся к отдаленным, и функциональная связь их с начальной устанавливается через посредствующие тональ-

<sup>1</sup> Альтерированные аккорды (в том числе и неаполитанский аккорд) и мелодические субдоминанты не принимаются во внимание.

ности 1-й и 2-й степени родства или их тоники. Ближайшей ко 2-й является 3-я степень по отношению к основной, ближайшей к 3-й — 4-я степень и т. д.

Если не считаться с энгармоническим тождеством тональностей (*Fis=Ges, dis=es* и т. п.), то по мере увеличения разницы в ключевых знаках тональности делаются все более и более отдаленными — и так теоретически до бесконечности. Если же принять во внимание энгармоническое тождество, то пределом отдаленности является круг 3-й степени родства (своего рода «экватор»), так как следующий круг (4-я степень) оказывается энгармонически равным кругу 2-й степени, а еще более отдаленный (5-й степени) — кругу 1-й степени родства, то есть происходит приближение к противоположному «полюсу» — к тональности, энгармонически тождественной с начальной (*C=His*, мнимый энгармонизм).

Система тональных связей будет рассматриваться на основе энгармонического тождества отдаленных тональностей и, следовательно, в пределах 3-й степени родства (см. схему).



К 3-й степени родства принадлежат прежде всего те тональности, которые в таблицах 3 и 4, как выпавшие из системы 2-й степени, помещены в жирной рамке, а именно: в мажоре — минорные с разницей на 3, 4, 5 диэзов (*fis, cis, gis*), в миноре — мажорные, с разницей на 3, 4, 5 бемолей (*Es, As, Des*).

Кроме того, к 3-й степени принадлежат две тональности (мажорная и минорная) с разницей на 6 знаков (*Ges=Fis, es=dis*).

При учете одноименных тональностей (*Fis—fis, Es—es*) всего оказывается 5 тональностей 3-й степени родства с разницей до шести знаков:

- а) к *C-dur* — минорные *fis, cis, gis, dis*, мажорная *Fis*;
- б) к *a-moll* — мажорные *Es, As, Des, Ges*, минорная *es*.

Надо принять во внимание энгармоническое тождество тональностей не только с шестью ключевыми знаками, но и остальных 3-й степени родства (в сумме диэзов и бемолей всегда будет 12: *gis* (5 диэ-

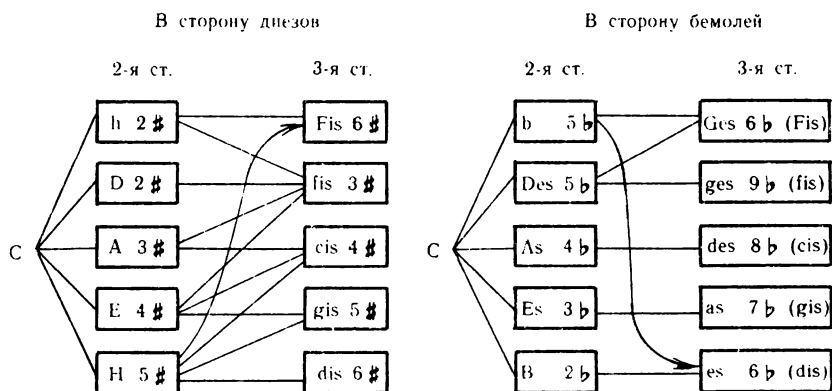
зов) = as (7 бемолей); cis (4 диэза) = des (8 бемолей), fis (3 диэза) = ges (9 бемолей).

Такое энгармоническое тождество не прибавляет новых тональностей 3-й степени сверх пяти, но имеет значение в самом нотописании, зависящем от направленности модулирования в сторону диэзов или бемолей, а также от начальной тональности — с большим количеством диэзов или бемолей.

## § 2. Модуляции в тональности 3-й степени родства из мажора

При энгармоническом тождестве тональностей, к «экватору» (в 3-ю степень родства) можно модулировать двумя противоположными путями: в сторону диэзов и в сторону бемолей.

Общую картину этих путей показывает следующая схема.



В этой схеме обнаруживается одно исключение: минорная тональность 2-й степени родства с разницей в 2 бемоля (*g-moll*) сама по себе не ведет в тональности 3-й степени родства, так как ее тоника не входит в их состав (2-я, а не 1-я степень родства).

Обнаруживается также, что тональности 2-й степени родства, направленные в сторону бемольных, находятся на полтона ниже тональностей, направленных в сторону диэзных, энгармонически тождественных.

Модуляции могут быть непосредственные, через общий аккорд (192), и постепенные, через общую тональность (193).

Figure 192 shows a musical example of modulation from C major to F minor through a common chord. The notation is in a grand staff (treble and bass clefs).

The first system shows the C major scale (C) and the 2nd degree of the relative minor (D minor), with the 2nd degree of the relative major (A major) indicated above. The second system shows the 3rd degree of the relative minor (F minor) and the 2nd degree of the relative major (A major), with the 3rd degree of the relative minor (F minor) indicated above.

The Roman numerals below the notation are: I - III - IV - I - VI (under the first system) and I - IV - I - VI - I - VII (under the second system).



193

C a E fis cis

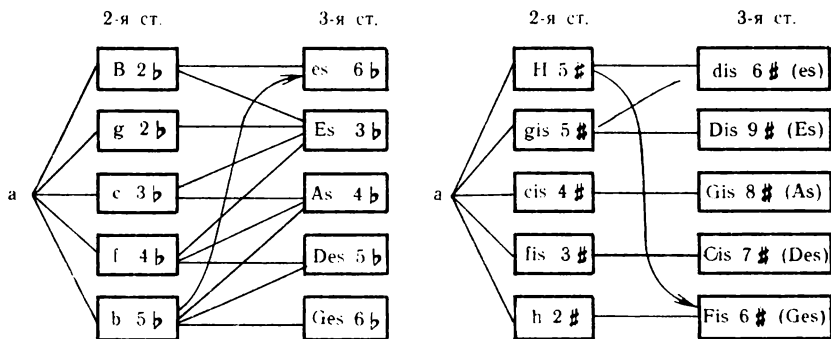
c f b ges des

### § 3. Модуляции в тональности 3-й степени родства из минора

Как и в системе 2-й степени родства, в модуляционных путях из минора к тональностям 3-й степени обнаруживается обратная аналогия — в соотношениях мажорных и минорных, диэзных и бемольных тональностей (ср. схему из предыдущего параграфа с нижеприведенной).

В сторону бемолей

В сторону диэзов



Обратная аналогия сказывается и в том, что диэзная тональность (*h-moll*) не ведет в тональности 3-й степени родства, а тональности 2-й степени родства, направленные в сторону диэзных, находятся на полтона выше направленных в сторону бемольных энгармонически тождественных.

Модуляции — непосредственные (194) и постепенные (195).

194

a F b As a E cis Gis (As)

I VI=IV-V-I=II<sub>6</sub> I - V=IV-I-IV

195

a F b Ges Des

a E fis Cis (Des)

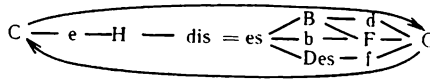
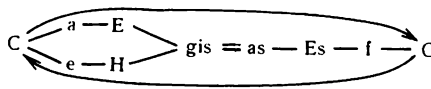
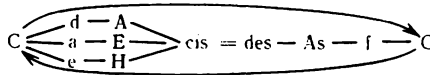
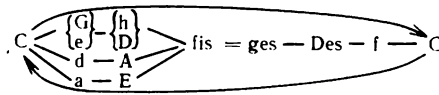
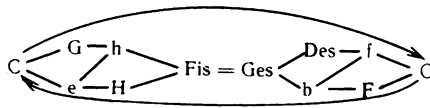
Все рассмотренные модуляции могут усложняться отклонениями, могут идти и не кратчайшими путями.

#### § 4. Модуляции в более отдаленные тональности

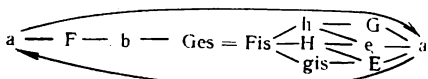
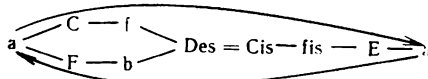
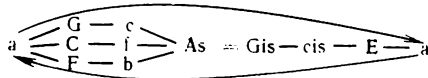
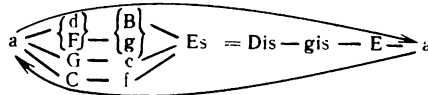
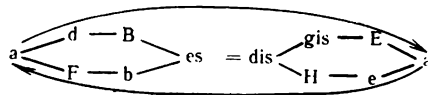
На той же основе функциональных связей посредствующих тональностей (или аккордов) можно строить модуляционные планы в более отдаленные тональности — 4-й, 5-й степени родства и еще далее. При увеличении количества знаков сверх шести (переходе за энгармоническую границу) приходится прибегать к мнимому энгармонизму в нотной записи.

Схемы из параграфов 2 и 3 предопределяют следующие модуляционные планы в прямом и обратном движении от одного мажорного или минорного полюса к другому.

От C к энгармонически равному C:



От *a* к энгармонически равному *a*:



По указанным планам возможно как быстрое, непосредственное модулирование в самые отдаленные тональности, с показом только тоник промежуточных тональностей (196), так и постепенное, через доминантовые аккорды (197). Важное значение имеет естественное движение мелодии. Надо также иметь в виду, что ритмическая опора (на сильных долях) промежуточных тоник с основным тоном в верхнем голосе и в басу тормозит модуляционное движение, которое должно быть текучим и направленным к завершающей тональности.

Для избежания мнимого энгармонизма и для большей наглядности модуляции приводятся из шестизначных тональностей.

196

Ges es B 9 D Fis

Fis h e C-f Des

197

Ges es B 9 D-h Fis

Fis h e C F b Ges

### § 1. Общая характеристика мелодико-гармонической модуляции

Модулирование возможно и без общего для обеих тональностей аккорда, изменяющего свою функцию, а лишь на основе мелодической связи аккордов, принадлежащих разным тональностям. Такую модуляцию мы и называем мелодико-гармонической. Отсутствующий в ней посредствующий аккорд заменяется мелодически подводящим, принадлежащим только предшествующей тональности. Модулирующий аккорд, принадлежащий только новой тональности, должен определенно в нее поворачивать, поэтому обычно употребляются доминантсептаккорд и уменьшенный вводный (реже VII<sub>6</sub> или V); иногда этому служит и субдоминанта (см. гл. 23, § 3). Подводящий аккорд все же может играть сопутствующую функциональную роль в связях тональностей, например в качестве альтерированного аккорда. Поэтому в конкретных случаях между функциональной и мелодико-гармонической модуляциями не всегда можно провести взаимоисключающее различие — принципы той и другой могут сочетаться. Чем больше разница в ключевых знаках, тем больше возможностей обойтись без явно выраженной перемены функций.

Практически функциональная связующая роль подводящего аккорда бывает трудноуловима и зависит от многих условий музыкального контекста. При необходимости теоретически провести ясное различие между функциональной и мелодической модуляциями надо исходить из следующего положения: если мелодическая связь аккордов несомненна, а функциональная связь основывается лишь на альтерированном аккорде и имеет косвенное, второстепенное значение, то такую модуляцию следует отнести к мелодико-гармонической (принимая во внимание и наличие сопутствующей функциональной связи).

Мелодико-гармоническая модуляция часто приобретает одновременно значение скрытой энгармонической модуляции (см. гл. 21, § 9).

### § 2. Свойства мелодико-гармонической модуляции

Для мелодико-гармонической модуляции весьма характерен хроматизм, но в некоторых случаях она осуществляется и без него (см. пример 202)<sup>1</sup>.

При отсутствии посредствующего аккорда переход в новую тональность (особенно в отдаленную) звучит более или менее неожиданно. Эта неожиданность должна сглаживаться естественностью, в частности плавностью голосоведения. Особое значение приобретает движение крайних голосов. В процессе модулирования мелодический рисунок верхнего голоса и баса не должен

<sup>1</sup> Поэтому вообще хроматической эту модуляцию назвать нельзя. Хроматическая модуляция является разновидностью и функциональной и мелодико-гармонической модуляции (см. гл. 16, § 1).

вступать в противоречие с последующей тональностью — это условие, имеющее значение в функциональных модуляциях, является одним из основных и в мелодико-гармонической. Такое противоречие возникает, например, если при модуляции в минор голос предварительно обрисовывает мажор (198a). Окружение минорной терции или движение по полутонам нейтрализует это противоречие (198б).

198 а) б) а) б)

The image shows a musical score for piano, labeled '198'. It consists of two systems, each with two variations labeled 'а)' and 'б)'. The first system shows a modulation from a major key to a minor key. In variation 'а)', the melody in the previous measure ends on a leading tone (F#) which creates a dissonance with the new key signature. In variation 'б)', the melody in the previous measure ends on a half-step (F), which smoothly leads into the new key signature. The bass line in both variations provides harmonic support with chords that facilitate the modulation.

Противоречия, возникающие в примере 199a из-за дорийской сексты и миксолидийской септимы, нейтрализуются небольшими изменениями мелодического рисунка (199б).

199 а) а) б) б)

The image shows a musical score for piano, labeled '199'. It consists of two systems, each with two variations labeled 'а)' and 'б)'. The first system shows a modulation from a major key to a minor key. In variation 'а)', the melody in the previous measure ends on a leading tone (F#) which creates a dissonance with the new key signature. In variation 'б)', the melody in the previous measure ends on a half-step (F), which smoothly leads into the new key signature. The bass line in both variations provides harmonic support with chords that facilitate the modulation.

Отсутствие посредствующего аккорда и закрепляющего каданса придает мелодико-гармонической модуляции неустойчивость, легкость. Поэтому мелодико-гармоническая модуляция применяется обычно в качестве проходящей или отклонения.

### § 3. Модуляции через доминанту

При модуляциях через  $V_7$  в сторону диэзов следует ориентироваться главным образом на хроматическое повышение к вводному тону (200a), при модуляциях в сторону бемолей — на хроматическое понижение к септимеру (200б).

200

a) б)

This musical exercise consists of two variations, labeled 'a)' and 'б)'. Each variation is written for piano and spans four measures. Variation 'a)' starts in a key with one sharp (F#) and modulates through the VII7 chord to a key with two sharps (F# and C#). Variation 'б)' starts in a key with two flats (Bb and Eb) and modulates through the VII7 chord to a key with one flat (Bb). The notation includes treble and bass clefs, a grand staff brace, and various chord symbols and accidentals.

При модуляциях через VII<sub>7</sub> в сторону диэзов следует ориентироваться главным образом на хроматическое повышение основного тона и терции, при модуляциях в сторону бемолей — на хроматическое понижение септими и квинты (201).

201

This musical exercise is written for piano and spans six measures. It illustrates the chromatic modulation through the VII7 chord. The first three measures show a modulation from a key with one sharp to a key with two sharps, with the VII7 chord acting as a pivot. The next three measures show a modulation from a key with two flats to a key with one flat, also using the VII7 chord as a pivot. The notation includes treble and bass clefs, a grand staff brace, and various chord symbols and accidentals.

This is the continuation of exercise 201, spanning three more measures. It shows further chromatic modulation through the VII7 chord, maintaining the same structural approach as the previous section. The notation includes treble and bass clefs, a grand staff brace, and various chord symbols and accidentals.

Но это не является обязательным для всех случаев.  
Как указывалось выше, возможны модуляции без хроматизма (202).

202

This musical exercise is written for piano and spans six measures. It illustrates modulation without chromaticism. The first three measures show a modulation from a key with one sharp to a key with two sharps, achieved through a diatonic sequence of chords. The next three measures show a modulation from a key with two flats to a key with one flat, also achieved through a diatonic sequence of chords. The notation includes treble and bass clefs, a grand staff brace, and various chord symbols and accidentals.

Модулирующие доминанты в равной мере могут приводить и в мажор и в минор. Но вследствие возникновения сопутствующих функциональных связей аккордов и тональностей, в некоторых случаях ощущается подмена минора мажором или наоборот. Последняя подмена далеко не всегда звучит вполне естественно. В оправдании этого эффекта большую роль играет голосоведение (главным образом крайних голосов). Элемент ладовой модуляции всегда присутствует в мелодико-гармонической модуляции, когда другое наклонение новой тональности оказывается более близким начальной тональности. Например, функциональные модуляции через доминанту в ближайшие тональности при ладовой подмене превращаются в мелодико-гармонические (203).

203

Модуляции через  $VII_6$  и  $V_6$  возможны (204), но менее удобны (из-за удвоения одного из тонов).

204

Возможны некоторые модуляции через альтерированные доминанты, а также через  $V_7$ .

## Глава 21. ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

### § 1. Общая характеристика энгармонической модуляции

Энгармоническая модуляция характеризуется тем, что посредствующий аккорд разрешается в новой тональности как энгармонически измененный. Энгармоническое переосмысление аккорда происхо-



дит после его иного разрешения. Разрешается он обычно непосредственно в модулирующий аккорд<sup>1</sup>.

В одних случаях энгармоническая модуляция производит впечатление кругого, неожиданного поворота в новую тональность, создавая особый красочный эффект. В других случаях, напротив, она не специфична по своему звучанию, сходна с мелодико-гармонической и производит впечатление мягкого модуляционного поворота. Иногда подразумеваемый энгармонизм находится в настолько скрытом состоянии, что может быть обнаружен только после тщательного анализа двухсторонних ладовых связей аккордов (в модуляциях через вводный уменьшенный септаккорд; см. § 6).

Явно выраженная красочная энгармоническая модуляция применяется обычно либо при переходе к новому разделу произведения, либо для особо яркого показа новой темы, при возвращении к начальной тональности и пр.

Посредствующими аккордами в энгармонической модуляции служат главным образом доминантсептаккорд, уменьшенный септаккорд, изредка увеличенное трезвучие.

## § 2. Энгармонизм доминантсептаккорда

Разрешение  $V_7$  соответственно энгармоническому превращению его в альтерированную  $S$  (см. гл. 13, § 3, 4) является наиболее типичным приемом энгармонической модуляции. Это энгармоническое равенство устанавливает связь начальной тональности с отстоящей на полтона ниже (минорной или мажорной) (205).

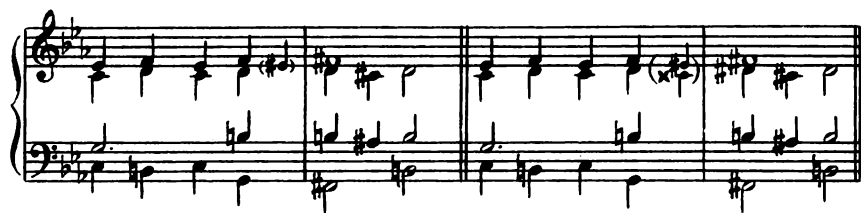
205

$C(c) V_7 = h IV_6^{+8} = H II_3^{+8}$

На основании этого возможны модуляции  $C-h$ ,  $C-H$ ,  $c-h$ ,  $c-H$  (206).

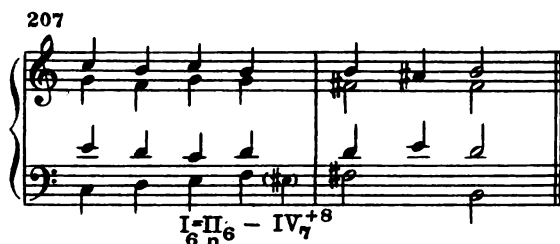
206

<sup>1</sup> Не следует смешивать действительный энгармонизм, обязательно изменяющий интервальную структуру аккорда, с мнимым, то есть с энгармоническим тождеством, которое сводится лишь к замене альтерационных знаков (при большом их количестве) для удобства нотописания (см. гл. 19, § 1). При мнимом энгармонизме все звуки аккорда энгармонически изменяются, в то время как при действительном изменяется только часть аккорда. Энгармонические аккорды нотируются разными способами — обычно соответственно предыдущей тональности, иногда — применительно к новой тональности. Энгармоническое изменение обычно не выписывается, но подразумевается и обнаруживается при вскрытии и сравнении ладового значения аккорда в предыдущей и последующей тональностях.

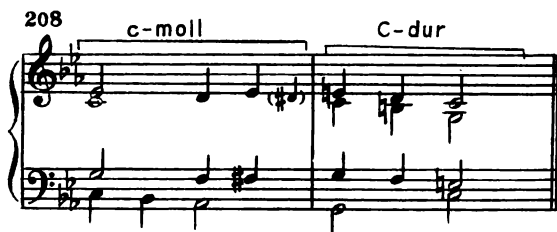


Вследствие того что  $V_7$  обладает особой тональной определенностью (так как принадлежит только одной тональности, хотя и без различия наклонения), другое разрешение его в качестве субдоминанты («ложный доминантсептаккорд») производит впечатление неожиданно, крутого поворота и создает яркий красочный эффект, особенно при переходе в мажорную тональность.

$I_6$   $C$ - $dur$  является неаполитанским секстаккордом в  $h$ - $moll$ , поэтому энгармоническая модуляция  $C$  —  $h$  с его участием звучит более мягко (207).



Возможна ладовая модуляция ( $c$  —  $C$ ) посредством частичного энгармонического изменения ложного доминантсептаккорда с сохранением его субдоминантовой функции (208).



При обратном приравнивании альтерированной субдоминанты доминантсептаккорду энгармонизм нейтрализуется, так как модулирующий аккорд сразу воспринимается как доминанта новой тональности и модуляция оказывается мелодико-гармонической (209a). Энгармонизм может возникнуть лишь в том случае, если посредствующий аккорд предварительно определенно показан в качестве альтерированной субдоминанты (209б).

а) б)

### § 3. Модуляции через побочные доминантсептаккорды

Энгармонические модуляции возможны и через побочные доминанты. Таким образом основная и побочные доминанты ведут во все диезные минорные тональности и в одноименные мажорные, расположенные на полтона ниже тех, к которым эти доминанты принадлежат:

$$\begin{array}{l}
 C \\
 a
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} C \\ a \end{array}} \right\} \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} [e \text{ (1 диез)}, h \text{ (2 диеза)}, fis \text{ (3 диеза)}, \\ E \text{ (4 диеза)}, H \text{ (5 диезов)}, Fis \text{ (4 диеза)}, \\ cis \text{ (4 диеза)}, gis \text{ (5 диезов)}, dis \text{ (6 диезов)}, \\ Des \text{ (5 бемолей)}, As \text{ (4 бемоля)}, Es \text{ (3 бемоля)}. \end{array} \right.$$

Все эти тональности, кроме *e-moll* (а для минора также *E-dur*), оказываются 2-й или 3-й степени родства (210).

210 C — Es (es) C — gis (As) a — cis (Cis) a — fis (Fis)

Модуляции *a—e* и *C—e* теряют энгармоническое значение при хроматическом голосоведении, соответствующем альтерированной субдоминанте новой тональности.

### § 4. Модуляции через остальные доминантсептаккорды

Остальные доминантсептаккорды, чуждые начальной тональности, ведут к тональностям 1-й степени родства (кроме *C—e*, *a—e*), пониженным VII ступени мажора и II ступени минора (211), а также к одноименным.

211 Из Си а: f, F g, G b, B из C: a, A из а: c, C

Здесь при отсутствии функциональной связи ложных доминант с тонкой начальной тональности требуется мелодический подход к ним. При соответствующем голосоведении эти доминанты звучат именно как альтерированные субдоминанты, и поэтому энгармонизм нейтрализуется и проявляется лишь при модуляциях в мажорные тональности (212).

212 C — d(D) a — B(b)

### § 5. Энгармонизм уменьшенного септаккорда

Уменьшенный септаккорд, как состоящий только из малых терций, звучит одинаково в основном виде и во всех своихращениях. При энгармоническом приравнении его тонов вводный септаккорд принадлежит четырем мажорным и одноименным минорным тональностям (всего 8), расположенным по терциям (213), что дает большие возможности непосредственного модулирования с сохранением присущей ему доминантовой функции.

213 а)

б) c, C a, A fis, Fis(ges) Ges dis, (Dis) es, Es

Тоники тональностей

В расширенной тональности (объединяющей все тональности 1-й степени родства) существует только 3 разных по звуковому составу вводных септаккорда, относящихся к входящим в нее трезвучиям. Каждый из них имеет своего энгармонического «дублера» из параллельной тональности — всего получается 6 вводных септаккордов. Кроме одного — вводного в тонике, остальные являются по функциональному значению побочными доминантами. Все они в разныхращениях могут быть расположены по малым секундам вверх (214а). В основном виде их интервальное расположение в мажоре и миноре обнаруживает обратную аналогию (214б).

214 а) в мажоре

б)

VII<sub>7</sub> VII<sub>6,5</sub> M/VII<sub>4,3</sub> D VII<sub>2</sub> III VII<sub>7</sub> II/VII<sub>2</sub>/S C a G e F, f d

а) в миноре

б)

$VII_7$   $VII_2$   $IIIV_7$   $D$   $VII_6$   $VII_2$   $VII_2$   $M$   $c$   $Es$   $f$   $As$   $G, g$   $B$   
 $c$   $Es$   $G, g$   $B$   $f$   $As$

Как видно из примера, в одноименных тональностях вводные септаккорды к главным трезвучиям (I, V, IV) полностью одинаковы, остальные же, относящиеся к трезвучиям побочных ступеней, совпадают по звуковому составу (энгармоническое равенство) следующим образом:

$$\begin{array}{l} \text{мажор} - M_n \\ \text{минор} - M_b \end{array} \left| \begin{array}{l} M_b \\ VII \\ n \end{array} \right| \begin{array}{l} II \\ M_n \end{array}$$

Из побочных вводных септаккордов наибольшее значение приобрели: в мажоре — к DV, SIV, II, M<sub>n</sub>; в миноре — к DV, SIV, M<sub>b</sub> (III). Меньшее значение имеют: в мажоре — к M<sub>b</sub> (III), в миноре — к M<sub>n</sub> и, особенно, к VII.

Уменьшенный септаккорд может выполнять не только доминантовую функцию (при разрешении в «свое» трезвучие), но и служить в качестве альтерированной субдоминанты — при разрешении в I<sub>6</sub>; в мажоре как II<sub>6</sub><sup>+3</sup> или II<sub>4</sub><sup>+8</sup>, в миноре как IV<sub>7</sub> или IV<sub>6</sub><sup>+3</sup>. Это дает новые возможности модулирования с применением энгармонизма (см. § 7).

В общем, энгармоническое (и неэнгармоническое) сходство уменьшенных септаккордов предоставляет большую свободу модуляционного маневрирования, в одних случаях мягкого и малозаметного (при близких тональностях), в других — с крутыми, неожиданными, гармонически красочными тональными поворотами. С другой стороны, это сходство создает некоторые трудности в теоретически точном определении структуры и ладового значения данных септаккордов.

## § 6. Модуляции через вводные уменьшенные септаккорды

Возможна смена одноименных тональностей ( $c - C$ ,  $C - c$ ) посредством общего для них (без энгармонизма) вводного септаккорда, но это относится к ладовой модуляции (см. гл. 17). Здесь же будут рассматриваться тональные модуляции.

При показанной выше (примеры 213 и 214) энгармонической общности уменьшенных вводных септаккордов в четырех мажорных и одноименных с ними минорных тональностях ( $4+4=8$ ) из каждой одноименной пары возможны три тональных сдвига. Всего же (с учетом одноименных начальных и последующих тональностей) получается двенадцать —  $2 \times (3+3)$  — способов модуляций, что видно из приведенной ниже схемы и примера 215:

$$\begin{array}{l} C \\ c \end{array} \left\{ \begin{array}{l} \rightarrow \{ A, Fis (Ges), Es \\ a, fis, es (dis) \end{array} \right.$$

215

$C, c$  —  $a, A$  —  $Fis, fis$   $c, C$  —  $Es, es$

$VII_7 = VII_6_5$        $VII_7 = VII_4_3$        $VII_7 = VII_2$

В 1-ю степень родства имеется две модуляции, во 2-ю степень — четыре модуляции, в 3-ю — шесть модуляций.

Наиболее простые и естественные модуляции в параллельные тональности ( $C - a$ ,  $c - Es$ ). Вследствие их особой близости такой переход воспринимается как функциональная модуляция с хроматизмом без явного энгармонизма; подразумеваемый же энгармонизм выявляется в тех случаях, когда  $VII_7$  сперва ясно показан как принадлежащий начальной тональности, с предварительным разрешением в ней. Замена в параллельных тональностях мажора минором или наоборот образует уже более далекие энгармонические модуляции, неожиданность которых требует своего оправдания в музыкальном контексте.

И то и другое показано в примере 216 в двух вариантах: с предварительным разрешением вводного септаккорда в начальной тональности и с непосредственным энгармонизмом при разрешении в новую тональность.

216

$C, c$  —  $a, A$  —  $C, c$  —  $a, A$

$VII_7 =$        $VII_6_5$        $II_2 - VII_6_5$

$a, A$  —  $C, c$        $a, A$  —  $C, c$

$VII_6_5$        $VII_7$        $V_4_3 - VII_7$

Модуляции на малую терцию вверх  $c, C - Es, es$ , показанные в последнем образце примера 215, идентичны модуляциям  $a, A - C, c$ , приведенным в двух последних образцах примера 216. Остается показать в двух вариантах остальные модуляции из примера 215 — в далекие, тритонового соотношения тональности (217).

217

C, c — Fis, fis C, c — Fis, fis

VII<sub>6</sub><sub>5</sub> VII<sub>7</sub> II<sub>6</sub><sub>5</sub> - VII<sub>7</sub>

Подобные модуляции возможны и через побочные вводные септаккорды. При энгармоническом равенстве, как было указано, их остается в ладу только два разных по звуковому составу — к D (двойная доминанта) и к S.

### § 7. Разрешения уменьшенного септаккорда в качестве альтерированной субдоминанты

В § 5 было указано на иное модуляционное использование уменьшенного септаккорда — в качестве альтерированной субдоминанты новой тональности ( $\text{II}_{6_5}^{+3}$ ,  $\text{II}_{4_3}^{+3}$  мажора и  $\text{IV}_7^{+3}$ ,  $\text{IV}_{6_5}^{+3}$  минора). В таком виде, при разрешении в  $\text{I}_{6_4}^{+3}$ , он функционально уподобляется энгармоническому «ложному доминантсептаккорду» (см. § 2). Этот уменьшенный септаккорд также принадлежит четырем мажорным и одноименным минорным тональностям ( $4+4=8$ ), расположенным по малым терциям, причем тонки их совпадают со звуками вводного септаккорда основной тональности (218, 219).

без энгармонизма

218

c, C — f c, C — As c, c — h C, c — d

VII<sub>7</sub> = IV<sub>7</sub><sup>+3</sup> VII<sub>6</sub><sub>5</sub> = II<sub>6</sub><sub>5</sub><sup>+3</sup> VII<sub>4</sub><sub>3</sub> = IV<sub>7</sub><sup>+3</sup> VII<sub>2</sub> = IV<sub>7</sub><sup>+3</sup>

C, c — F c, C — as(gis) C, c — H C, c — D

VII<sub>7</sub> = II<sub>6</sub><sub>5</sub><sup>+3</sup> VII<sub>6</sub><sub>5</sub> = IV<sub>7</sub><sup>+3</sup> VII<sub>4</sub><sub>3</sub> = II<sub>6</sub><sub>5</sub><sup>+3</sup> VII<sub>2</sub> = II<sub>6</sub><sub>5</sub><sup>+3</sup>

219

f As h d

F as(gis) H D

При перемене функции вводного септаккорда с D на S возможны все четыре тональных сдвига (а не три, как без перемены функций; см. пример 215), а если учитывать одноименные начальные и последующие тональности, то шестнадцать способов модуляций:  $2 \times (4+4)$ . Из них в 1-ю степень — пять модуляций, во 2-ю степень — тоже пять, в 3-ю степень — шесть. Таким образом, здесь дело обстоит сложнее. Пример 218 показывает, что модуляции в минорную субдоминантовую тональность (C, c—f) и в ее параллель (C, c—As) обходятся без энгармонизма (220).

В остальных случаях энгармонизм присутствует, проявляясь с разной силой в зависимости от близости или отдаленности (противоречия) тональностей и разницы в количестве знаков. Наименее заметен он в тональном соотношении 1-й степени родства (C—d, особенно C—F), легко превращаясь в хроматику функциональной модуляции.

Аналогичная примеру 220а модуляция в субдоминантовую тональность, но из минора в мажор (c—F), основана на энгармонизме, и звучит она неестественно вследствие противоречия второй тональности с начальной (221а). Если же при модуляции из минора в примере 220б заменить вторую тональность одноименной минорной (c—as, 2-я степень родства), то образовавшийся энгармонизм создает неожиданный красочный эффект (221б).

220

а) C c — f

б) C c — As

VII<sub>7</sub> = IV<sub>7</sub><sup>+3</sup>

VII<sub>7</sub> = II<sub>3</sub><sup>+3</sup>

221

а) c — F

б) c — as

VII<sub>6</sub> = II<sub>4</sub><sup>+3</sup>

VII<sub>4</sub> = IV<sub>6</sub><sup>+3</sup>

В примере 222 приведены модуляции в тональности с наибольшей разницей в знаках (на 5 диезов) — с двойным, даже тройным энгармонизмом.



222 C — H C — gis

c — h c — D

$\text{II}_{6_5}^{+3+8}$        $\text{IV}_{6_5}^{+3+8}$   
 $\text{IV}_7^{+3+8}$        $\text{II}_{4_3}^{+3+8}$

Подобные модуляции также возможны через побочные вводные септаккорды — к D и к S. В примере 223 показаны далекие модуляции (на 4 и 6 знаков) с явным энгармонизмом.

223 C — es(6b) C — cis(4#)

a — dis(6#) a — cis(4#)

$\text{VII}_{6_5}^{+3+8} = \text{IV}_7^{+3+8}$        $\text{VII}_{6_5}^{+3+8} = \text{IV}_7^{+3+8}$   
 $\text{VII}_{4_3}^{+3+8} = \text{IV}_7^{+3+8}$        $\text{VII}_{4_3}^{+3+8} = \text{IV}_7^{+3+8}$

## § 8. Энгармонизм увеличенного трезвучия

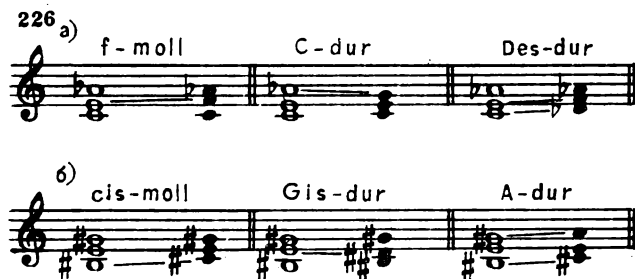
Увеличенное трезвучие, так же как уменьшенный септаккорд, звучит одинаково в основном положении и в обращениях. Поэтому возможны их энгармонические приравнения (224).



Увеличенное трезвучие в основном виде имеет 2 разрешения с движением одного звука: в качестве III минора — в  $I_6$  (225a) и в качестве VI мажора — в  $I_{6_4}$  (225б). С восходящим движением двух голосов оно разрешается в качестве  $V^{+5}$  в  $I_{6_4}$  (225в). Возможно и разрешение с нисходящим движением двух голосов, но оно малоупотребительно, так как увеличенное трезвучие оказывается построенным на пониженной IV ступени минора —  $IV^{-8}$  (225г). Это разрешение в дальнейшем и не принимается во внимание.



Энгармоническое превращение увеличенного трезвучия в сектаккорд дает разрешение в 3 новые тональности (226a), а превращение в квартсекстаккорд — еще в 3 (226б).



Таким образом, увеличенное трезвучие со своими энгармоническими превращениями устанавливает взаимосвязь 9 тональностей: 3 мажорные по тонам данного трезвучия (227a) и расположенные также по

большим терциям, но на полтона выше, 3 минорные и 3 одноименные мажорные (227б).

227 а)  б) 

Специфический энгармонизм увеличенного трезвучия (так же как и уменьшенного септаккорда) возникает при том условии, если определенно показано различное энгармоническое значение его в предыдущей и последующей тональностях.

Увеличенные трезвучия в модуляциях применимы лишь в трехголосии или на органном пункте; в четырехголосном сложении они неудобны для употребления. Энгармонические модуляции через увеличенное трезвучие создают изысканно красочное звучание и поэтому употребляются лишь в особых случаях.

### § 9. Особые случаи энгармонизма

Энгармонизм явно или более скрыто проявляется и во многих других случаях, когда звуки движутся не в соответствии с принадлежностью аккорда к данной ладотональности, а в противоречии с этим, по мелодической (малосекундовой) связи с другим аккордом, особенно при разрешении в новую тонику — с образованием иногда далекой мелодико-гармонической модуляции. Укажем на следующие случаи.

Так называемое однотерцовое соотношение трезвучий (минорного и мажорного) само по себе не образует энгармонизма (228а). Но при добавлении баса, превращающего первый аккорд в полууменьшенный  $\text{II}_7$ , а второй в  $\text{V}_2$ , возникает непрямой энгармонизм (228б) с модулированием в тональность на малую терцию ниже — в параллельную ( $C - a$ ) или в далекую терцовую ( $C - A, c - a, c - A$ ). При значении первого аккорда как малого вводного ( $\text{VII}_7$ ) происходит далекое модулирование на тритоновый интервал ( $Es - a$ ). Во всех этих случаях квинта септаккорда (ля-бемоль) энгармонически превращается во вводный тон (соль-диез). При необходимости нотировать первый аккорд в диэзной тональности, а второй в бемольной, основной тон энгармонически превращается в септиму (228в).

228 а)  б)  в) 

$C, c \text{ II}_7$  }  $\text{V}_2$   $A, a$  }  $cis, Cis \text{ II}_7$  }  $\text{V}_2$   $B, b$   
 $Es \text{ VII}_7$  }  $E \text{ VII}_7$  }

В примере 229 показаны секвенции с подобным энгармонизмом.

229 а)

II<sub>7</sub>-V<sub>2</sub>    II<sub>7</sub>-V<sub>2</sub>    II<sub>7</sub>-V<sub>2</sub>    II<sub>7</sub>-V<sub>2</sub>

б)

VII<sub>7</sub>-V<sub>2</sub>    VII<sub>7</sub>-V<sub>2</sub>    VII<sub>7</sub>-V<sub>2</sub>

При последовании  $V_7 - V_{i_3}$  (или обратном) в тритоновом соотношении тональностей ( $Es, es - A, a$ ) энгармоническое равенство образуется между септимой и терцией (230 а, б).

230 а)    б)

$V_7 - V_{i_3}$      $V_{i_3} - V_7$      $V_{i_3} - V_7$

Полууменьшенный септаккорд (II<sub>7</sub> или VII<sub>7</sub>; см. пример 228) энгармонически равен уменьшенному вводному терцквартаккорду с повышенной терцией (в мажоре) или с побочным тоном, заменяющим терцию (в миноре). Поэтому он может сразу разрешаться в указанные выше тональности с плагальным ходом баса (231).

$II_7 = V II_{4/3}$ 
 $II_7 = VII_{4/3}^{+3}$

## Глава 22. МОДУЛЯЦИИ ЧЕРЕЗ ПРЕРВАННЫЕ КАДАНСОВЫЕ ОБОРОТЫ

### § 1. Модулирующие кадансовые обороты начальной тональности

Модуляции посредством разрешения доминанты в медианту, не нашедшие должного места в теории музыки, заслуживают особого внимания, так как предоставляют большие возможности весьма разнообразных переходов как в близкие, так и в самые отдаленные тональности.

Пример 232 схематически показывает функциональные связи тональностей с начальной через приравнивание ее медианты. При отстранении VI=I, образующем лишь подтверждение медиантовой тональности, создается возможность переходов в 5 тональностей (с учетом одноименных).

232

$VI$   $I$   $III$   $IV$   $II$   $IV$   $IV$   
 $a$   $c$   $a(b)$   $d(b)$   $g(2b)$   $B(2b)$   $b(5b)$   
 $VI$   $IV$   $I$   $III$   $VII$   $V$   $V$

Надо иметь в виду, что минорная медианта мажора возглавляет в качестве тоники параллельную тональность и ведет в 1-ю степень родства, а также на 4 диеза в мажор ( $E$ ), в миноре же медианта (более энергичная — мажорная, с малосекундовым ходом баса) направлена на один знак в сторону бемолей (в качестве субдоминанты параллельного мажора), а поэтому ведет и в тональности 2-й степени родства ( $g$ ,  $B$ ), а также на 5 бемолей в минор ( $b$ ).

В примерах 233, 234 приведены переходы в новые тональности непосредственно через принадлежащие им модулирующие аккорды. Для сравнения дается однотипное начальное движение верхнего голоса. Оно может быть различным, но естественный и выразительный рисунок мелодии имеет очень большое значение (особенно при более сложных последованиях, рассматриваемых далее). Удвоение терции в медианте иногда вносит некоторые особенности в голосоведение. При модуляциях

из мажора хроматизация баса образует попутное отклонение в тональность медианты, в миноре оно не получается вследствие малосекундного движения баса.

233 C — F(1 b) C — d(1 b)

C — G(1 #) C — e(1 #), E(4 #)

234 a — C a — d(1 b)

a — g(2 b) a — B(2 b), b(5 b)

Использование в мажоре медианты одноименного минора устанавливает аналогичную с последним связь тональностей (на 3 бемоля дальше от начального мажора). В качестве доминанты низкая медианта модулирует даже в 3-ю степень родства, на 8 знаков, что иногда требует энгармонической (мнимой) замены новой тональности: C — des = cis (235).

235 C As f Es b Des cis(des8b)

VI I III IV VII V V

Сам кадансовый оборот с низкой медиантой звучит очень красочно и энергично, что придает модулированию особый характер. Тут оправдывается и тональное подтверждение медианты с приравнением ее к I ступени новой тональности.

Приведенные в примере 234 образцы могут быть превращены в модуляции через низкую медианту посредством простой замены первого трезвучия мажорным (*A-dur*) или с транспонировкой в *C-dur* (236).

236 C - b(5b) C - des(8b) (cis 4#)

VII V

## § 2. Модуляции с побочными доминантами

Модуляции через прерванный кадансовый оборот возможны и с использованием побочных доминант. Мы ограничимся примерами модулирования из мажора с разрешением в мажорные медианты, как более характерным. Из пяти побочных доминант (237) рассмотрим первые три, так как D/VI повторяет модуляции из параллельного минора (см. пример 234), а D/III разрешается в тоническое трезвучие начальной тональности.

237 C:

DD D/II D/S D/VI D/III

Двойная доминанта (DD) может вести даже в тональность с разницей в 7 бемолей (3-я степень родства) при приравнении медианты трезвучию V ступени (238).

238

C — f(4b) (1-я степень)

C — B(2b)

VII IV

C — g(2b)

C — as(7b)

(3-я степень)

VI V

При использовании D/II охватываются тональности на один бемоль меньше, предел C — es (239).

239

C — F(1b)

(1-я степень)

C — d(1b)

(1-я степень)

IV VI

C — g(2b)

C — es(6b)

(3-я степень)

III V

Наибольшие возможности далекого модулирования дает D/S — в 3-ю степень родства (даже на 9 бемолей, что для удобства нотописания требует много энгармонизма: C — ges = C — fis). В примере 240 приводятся все случаи, в том числе и с подтверждением тональности медианты.



240 C — Des(5b) (подтверждение) C — f(4b) (1-я степень)

I VI

IV VII

V V

### § 3. Модуляции с далекими доминантами

Модуляции с использованием далеких доминант, не принадлежащих начальной тональности, относятся к мелодико-гармоническим, так как не устанавливается функциональная связь между тональностями (см. гл. 20). Эти доминанты вносят особую красочность звучания и при разрешении в мажорные медианты открывают пути к самым отдаленным тональностям.

Из шести таких доминант (241) первые четыре образуются без энгармонизма — посредством бемольного понижения звуков лада; остальные (с энгармонизмом) возможны и с понижением и с диэзным повышением (показано второе). В последних двух образцах учтено и разрешение в минорные медианты, направленные в далекие диэзные тональности.

241 1) b(5b) 2) es(6b) 3) as(7b) 4) des(8b) 5) fis(3#) Fis(6#) 6) h(2#) H(5#)

V<sub>7</sub> - VI

В примерах 242—244 приведены модуляции без приравнивания медианты к V ступени, которое будет рассматриваться особо (см. примеры 245, 246). Первая доминанта ведет в тональности с разницей до 7 бемолей (242).

242

C — Des (5b)                      C — b(5b)

IV                                      VI

C — es (6b)                      C — as (7b) (gis 5#)

III                                      VII  
H

Доминанты вторая, третья и четвертая доводят до тональностей в 8, 9 и 10 бемолей, что требует энгармонической замены в нотописании. В примере 243 показаны случаи, аналогичные с последними двумя образцами примера 242.

243 C — as (7b) (gis 5#)                      C — des (8b) (cis 4#)

III                                      VII  
H

C — des (8b) (cis 4#)                      C — ges (9b) (fis 3#)

III                                      VII  
H



C — as 7<sup>b</sup>-a (12<sup>b</sup>)
C — des 8<sup>b</sup>-d1<sup>b</sup>(13<sup>b</sup>)-c(12<sup>b</sup>)

$V_7 - VI = V - V_2$ 
 $V_7 - VI = V - V_2 \quad I=II$

При начальной тональности с большим количеством диэзов (например, *Fis*) такое модулирование в далекие бемольные тональности обходится без энгармонической замены. Это ясно показывает, что здесь лишь мнимый энгармонизм — энгармоническое тождество аккордов и тональностей. В примере 246 два последних образца предыдущего примера транспонированы в начальную тональность *Fis* (6 диэзов), из которой модулирование на 12 знаков приводит в тональности с тем же количеством бемолей (*es*, *Ges* — 6 бемолей).

246 *Fis* 6<sup>#</sup>-d1<sup>b</sup>(7<sup>b</sup>)-es6<sup>b</sup>(12<sup>b</sup>)
*Fis* 6<sup>#</sup>-g2<sup>b</sup>(8<sup>b</sup>)-as7<sup>b</sup>(13<sup>b</sup>)-Ges6<sup>b</sup>(12<sup>b</sup>)

$V_7 - VI = V - V_2$ 
 $V_7 - VI = V - V_2 \quad I=II$

Если в последнем образце этого примера продолжить модулирование по такому же пути, то оно быстро и непринужденно уведит от начальной тональности в сторону бемолей на  $12+7=19$  знаков (с необходимой энгармонической заменой). Для наглядности и сравнения в примере 247 дается модулирование и из *C-dur* и из *Fis-dur*.

247

$VI = V$ 
 $VI = V$

VI-V VI=V

Здесь еще яснее обнаруживается широкообъемлющее значение энгармонического тождества аккордов и тональностей, которым надо уметь пользоваться.

При непосредственном соединении тонического трезвучия начальной тональности с пятой доминантой неминуемо образуются малосекундовые параллельные квинты с басом. Для избежания их надо подойти к ней при помощи другого аккорда с плавным естественным голосоведением. Такую роль выполняет  $V_{4_2}$ , и при этом непременно возникает указанный в примере 230 подлинный энгармонизм в тритоновом соотношении септаккордов  $V_{4_3} - V_7$ . В примере 248 приведены подходы к пятой доминанте и разрешение ее в мажорную и минорную медианты, а в примере 249 показаны ее функциональные приравнения при переходах во всевозможные тональности (по предыдущим образцам).

248

a) б)

$V_{4_3}$   $V_{4_3}$   $V_{4_3}$   $V_{4_3}$

249

a) A(3#) fis(3#) D(2#) h(2#) e(1#) G(1#) g(2b)

IV VI I III VII V V

б) Fis(6#) dis(6#) H(6#) gis(5#) Des(5b) b(5b) B(2b)

VI I III V II IV IV<sub>r</sub>

Для шестой доминанты тоже необходим подход через промежуточный аккорд (II<sub>6</sub>), но здесь голосоведение обходится без энгармонизма (250). Медианты ведут в диезные тональности на один знак меньше, чем в предыдущих случаях, а в бемольные на один знак больше (251).

250 a) б)

251

В миноре образуется иной подход к тем же далеким доминантам, модулирующим в те же тональности (252). Нуждаются в промежуточном аккорде: третья доминанта (II<sub>6</sub>), четвертая (II<sub>2</sub>) и шестая (I<sub>2</sub>).

252 a - b(5b) B(2b) a - es(6b) Es(3b) a - as(7b) As(4b)

a - des(8 $\flat$ ) Des(5 $\flat$ ) a - fis(3 $\sharp$ ) Fis(6 $\sharp$ ) a - h(2 $\sharp$ ) H(5 $\sharp$ )

II<sub>2</sub> I<sub>2</sub>

В примере 253 показаны два образца — с пятой и третьей доминантами.

253 a - fis(3 $\sharp$ ) a - as(7 $\flat$ )gis(5 $\sharp$ )

V<sub>7</sub> - VI II<sub>6</sub> - V<sub>7</sub> - VI

## ОТДЕЛ V. Дополнение

### Глава 23. ОСОБЫЕ СПОСОБЫ И ВИДЫ МОДУЛЯЦИИ

#### § 1. Плагальные модуляции

Разрешение модулирующей субдоминанты непосредственно в тонику новой тональности образует плагальные модуляции, отличающиеся своеобразием и красочностью звучания. В примере 254 они показаны из мажорной тональности.

При модуляциях в параллельную тональность и в сторону диезов (до 5 знаков) посредствующая субдоминанта для подтверждения своей модуляционности нуждается обычно в некотором усилении — превращении в  $\Pi_6^5$  (или в  $\text{VII}_{4,3}$ , как аккорд субдоминантовой функции — благодаря басу) с характерной для новой тональности альтерацией (254а).

При модуляциях в сторону бемолей посредствующим аккордом служит гармоническая субдоминанта. Она сама ведет в новую тональность (с усилением альтерацией) при модуляции на 3 знака (C—E $\flat$ ), в остальных же случаях за ней должен следовать субдоминантовый модулирующий аккорд (254б).

254

а) C — a (A)                      C — E(e)                      C — H(h)

$\text{VI}-\text{II}-\text{PIII}_{4/3}$                        $\text{VI}-\text{IV}-\text{II}_{4/3}$                        $\text{III}-\text{IV}-\text{PIII}_{6/5}$

C — G                      C — D

$\text{I}-\text{IV}-\text{PIII}_{6/5}$                        $\text{V}-\text{IV}-\text{VII}_{4/3}$



6) C — b

C — As

IV = V - III<sub>7</sub> - IV

IV = VI - IV<sub>7</sub> - II<sub>6</sub><sup>+8</sup>

C — Es

C — Des

IV = II

II<sub>6</sub> - II<sub>6</sub><sup>+8</sup>

IV = III - II<sub>6</sub> - II<sub>4</sub><sub>3</sub><sup>+3</sup>

Из минора подобные модуляции возможны только в параллельную тональность и в сторону диезов, так как для бемольных тональностей нет посредствующей гармонической субдоминанты.

## § 2. Модуляции без альтераций

Решающую роль в модулировании, как было указано, играют кадансовый квартсекстаккорд новой тональности и альтерации, отличающие ее от предыдущей. Но возможны модуляции в ближайшие тональности и без этих условий (что уже встретилось в примере 254 при переходе C — a). В таких случаях приобретает значение показ характерных гармонических оборотов новой тональности с ритмическим подчеркиванием ее тоники (превращением переменной функции трезвучия в основную).

Эти модуляции иногда становятся вполне определенными (например, при долговременном пребывании в новой тональности), в других же случаях проскальзывают едва заметно, придавая гармоническому движению лишь более или менее уловимый модуляционный оттенок. Они приобретают своеобразие, когда вносят натурально-ладовые обороты.

При отсутствии альтераций новые тональности имеют тенденцию подчиниться начальной тональности. Отклонение без альтераций образует своего рода внутритональную функциональную модуляцию, в которой переменные функции аккордов усиливаются, временно приобретая значение основных.

Различаются модуляции через S и D. Плагальная модуляция из мажора в доминанту приобретает характер половинного каданса. Модуляции в минор создают оттенок натурально-ладовой гармонии (255).

255 C → G (без fa#)      a → G (без fa#)

C → a (без sol#)      C → e (без fa#)

Модуляции посредством мажорной доминанты, возможные только в мажорные тональности ( $C-F$ ,  $a-C$ ,  $a-F$ ), звучат вполне определенно, не образуя натурально-ладовых оборотов (256a). Наоборот, модуляции через минорные доминанты, возможные только в минорные тональности ( $C-a$ ,  $C-d$ ,  $a-d$ ), звучат как переменнo-функциональные, явные натурально-ладовые обороты, требующие подтверждения новой тональности (256б).

Модуляционные отклонения в примере 256 приводятся в пределах той же тональности, без окончательного перехода в новую. При этом аккорды, помимо своего модуляционного значения, в той или иной мере сохраняют свои основные функции в общей тональности, что и показано двойной цифровкой в последнем образце.

256 a) C F C

a C F a

б) C a d C

$\text{III}=\text{V}_{\text{H}} \quad \text{I} \quad \text{V}_{\text{H}} \quad \text{I} \quad \text{I}_{\text{H}}=\text{V}_{\text{H}} \quad \text{I} \quad \text{V}_{\text{H}} \quad \text{I}_{\text{H}}=\text{V}_{\text{H}}$   
 $\text{III} \quad \text{VI} \quad \text{III}_{\text{H}} \quad \text{VI} \quad \text{VI}_{\text{H}} \quad \text{II} \quad \text{VI}_{\text{H}} \quad \text{II}_{\text{H}}$

### § 3. Модуляции через побочные и далекие субдоминанты

Система побочных субдоминант ( $\text{II}_{\text{H}}$ ) подобна системе побочных доминант (см. гл. 16, § 3—9) (257).

257

$\text{II}_{\text{H}} \quad \text{II}_{\text{H}}/\text{II} \quad \text{II}_{\text{H}}/\text{M}_b \quad \text{II}_{\text{H}}/\text{S} \quad \text{II}_{\text{H}}/\text{D} \quad \text{II}_{\text{H}}/\text{M}_H$   
 $\text{II}_{\text{H}} \quad \text{II}_{\text{H}}/\text{M}_b \quad \text{II}_{\text{H}}/\text{S} \quad \text{II}_{\text{H}}/\text{D} \quad \text{II}_{\text{H}}/\text{M}_H \quad \text{II}_{\text{H}}/\text{V}_H$

Побочные субдоминанты наиболее естественны в последовании после побочной тоники (258a) и при хроматизме (258б). Понижение терций тоники и доминанты в последовании  $\text{I}-\text{V}$  (258в) превращает эти аккорды в промежуточные побочные субдоминанты.

258 а) б)

$(\text{II}-\text{I}) \quad \text{II}_{\text{H}}/\text{II}$   $\text{II}_{\text{H}}/\text{S}$



Особенно красочно звучат мелодико-гармонические модуляции через далекие субдоминанты тональностей 2-й и 3-й степени родства (259).

259

допустимо

Во всех этих модуляциях субдоминанта (в отличие от модуляций через доминанты) может непосредственно направляться в каданс 1-го или 2-го рода, придавая тем самым устойчивость новой тональности.

#### § 4. Мелодико-гармонические модуляции без доминанты и субдоминанты

Раньше были рассмотрены мелодико-гармонические модуляции, в которых переход в новую тональность осуществлялся через ее доминанту или субдоминанту. При ведущей мелодической связи аккордов здесь играла определенную роль и функциональная связь D—T, S—T или S—K.

Но движение аккордов может приводить в новую тональность и без определенной функциональной ее подготовки, чисто мелодическим путем. В этих модуляциях аккорды с вводным тоном или похожие на субдоминанту являются мелодически вводящими, а не функционально направляющими движение в новую тональность — здесь в наибольшей мере главенствует мелодическая связь аккордов.

Показательно в этом отношении секундовое (диатоническое или хроматическое) движение секстаккордами в трехголосном сложении — комплексное, «ленточное» движение (260).

260



Возможны подобные модуляции и в четырехголосном сложении (261).

261

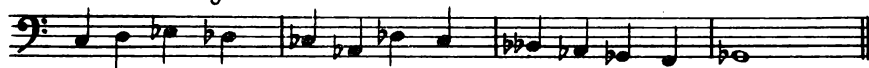
Бас может двигаться самостоятельно, разобщаясь с верхними голосами, образуя полигармонические сочетания (см. гл. 24, § 3). Этого рода модуляции сближаются с мелодическими (см. § 5).

### § 5. Мелодическая модуляция

Общее представление о мелодической модуляции было дано в главе 14, § 2. Этот особый вид модуляции осуществляется средствами мелодики и полифонии, к гармонии же имеет лишь косвенное отношение.

В наиболее простом и близком к гармонии виде мелодическая модуляция проявляется в движении баса: басовый голос приводит в новую тональность и без участия верхних голосов, не только мелодически связывая звуки, но и используя их функциональное значение. Поэтому возможно модулирование посредством одного лишь движения баса (262).

262

C - E<sub>s</sub>C - D<sub>es</sub>C - E<sub>s</sub> - a<sub>s</sub> - g<sub>es</sub>

Также и мелодия может модулировать без сопровождения других голосов, заранее обрисовывая новую тональность или приходя к новому опорному тону (263а). Модулирующая мелодия может вести за собой гармонию, всецело ей подчиняющуюся (263б).

263 а) *a-moll* *e-moll* *h* *a* *g-moll*

б) *A-dur* *as-moll*

*g-moll* *b-moll*

Мелодическая модуляция в своем простейшем виде иногда встречается уже в классическом стиле. В современной музыке она получила весьма широкое и разнообразное применение, служа часто главным средством модулирования.

## § 6. Сопоставление тональностей и одноименных ладов

Переход в другую тональность может осуществляться без всякой подготовки — путем непосредственного показа ее тоники. Такое сопоставление тональностей чаще применяется при разграничении разделов произведения, особенно при паузах или длительных остановках движения, а также при ритмическом утверждении новой тоники. Оно возможно и внутри построения, например в секвентном движении, подчеркивающим внутреннее членение развития, или без подобного членения в качестве отклонения или проходящей модуляции.

При отсутствии или отдаленности функциональных связей сопоставление выступает более определенно, приобретая особое красочное значение. Наиболее типично далекое терцовое сопоставление, и прежде всего — тоники и низкой медианты, в котором при яркой красочности сохраняется отдаленная связь аккордов объединенного мажоро-минора (см. гл. 17). В примере 264 такое сопоставление в расчлененных построениях поддерживается мелодической связкой в басу, но оно может быть и без нее.



Родственно рассмотренному непосредственное сопоставление тоник одноименных тональностей — смена мажора минором как потемнение окраски звучания, или обратная как просветление (употребляемая реже). Но это относится не к тональной, а к ладовой модуляции, в которой аккорды остаются на тех же ступенях лада без перемены их функций (см. гл. 17).

## Глава 24. УСЛОЖНЕННАЯ ГАРМОНИЯ

### § 1. Аккорды с побочными тонами

Под побочным тоном подразумевается неаккордовый звук (то есть не входящий в терцовую структуру аккорда), который приобретает в данном созвучии самостоятельное гармоническое значение в качестве его составного элемента. Типичным примером аккорда с побочным тоном (заменяющим квинту) является характерный для Шопена доминантсептаккорд с секстой,  $V_{76}$  (см. гл. 10, § 1). Такой побочный тон обычно помещается в верхнем голосе и разрешается в основной тон лада наподобие камбиаты (см. гл. 7, § 3). Исторически он и произошел от мелодически фигурированной камбиаты, которая образует брошенный диссонанс, в данном случае гармонически эммансипированный. Поэтому такого рода аккорды мы называем камбиатными. В более свободном их виде побочный тон может оставаться на месте или даже идти вверх, может находиться в среднем голосе;  $V_{76}$  может быть не в основном виде, а в обращении (265).



Для Скрябина весьма характерны нонаккорды, особенно альтерированные, с таким же терцовым побочным тоном (266).

266



В уменьшенном вводном септаккорде побочный тон может заменять квинту, терцию и септиму, в последнем случае с одновременным переченьем (267).

267



Такой же перечасый побочный тон может включиться в альтерированную S (268).

268



Замена терции в трезвучии или доминантсептаккорде образует квартовые сочетания (269).

269



Помимо рассмотренных выше заменных, могут быть и внедряющиеся побочные тоны (диатонические и альтерированные), то есть такие, которые прилегают к аккордовому тону (на расстоянии секунды или ноты), а не заменяют его (270)

270





Подобные сочетания звучат более резко и дают особый красочный эффект. Аккорды могут быть усложнены и несколькими побочными тонами. Все это характерно для современной музыки.

## § 2. Хроматические аккорды

Помимо ладовой и модуляционной, существует чисто мелодическая альтерация аккордов, которая не ведет ни к их разрешению (в тонику или  $I_{64}$ ), ни к модуляции, а образуется лишь попутно в мелодических связях звуков. Такая альтерация свойственна в основном мелодической фигурации, но может образовать и хроматические аккорды с терцовой структурой. В одних случаях они совпадают по звучанию с альтерированными или побочными доминантами или субдоминантами и лишь благодаря необычным связям приобретают специфическое мелодико-хроматическое значение как проходящие или вспомогательные. В других случаях хроматические аккорды образуются при альтерациях, не входящих в данный лад (по существу внеладовых) и в то же время не модулирующих (например, *ля-диез* или *соль-бемоль* в тональностях *C-dur* и *a-moll*). Такие чуждые ладу аккорды вносят особую красочность звучания.

Хроматические аккорды, не имеющие самостоятельного функционального значения, не подлежат и цифровому обозначению. В сложных случаях обозначение альтераций, теоретически точно соответствующее мелодической их направленности, образовало бы внешне нетерцовые сочетания и внесло бы энгармонизм. Но потируются хроматические аккорды обычно по их терцовой структуре и по наглядности голосоведения (здесь сказывается некоторая условность нотации, которая для удобства может быть разной при обозначении тех же аккордов).

В силу своего мелодического происхождения хроматические аккорды более свободно могут применяться в трехголосном сложении на органном пункте (271).

271

В четырехголосном сложении применение их усложняется и ограничивается из-за необходимости найти соответствующее движение баса (272).

272



### § 3. Полифункциональность и полигармония.

Разнопланность аккордов (см. гл. 2, § 4) приводит к тому, что между верхним комплексом голосов (этажом) и басом иногда образуется функциональное противоречие, называемое полифункциональностью<sup>1</sup>. Характерным в этом отношении является  $I_{6_4}^T$  как столкновение тонического трезвучия с доминантовым басом:  $I_D^T$  (см. гл. 8, § 2). Подобное противоречие свойственно и всем другим квартсектаккордам (см. гл. 9, § 2).

Полифункциональность сказывается и в других случаях: при плагальном разрешении баса ( $IV-I$ ) в аккордах с верхним доминантовым комплексом (273а, б) или в секундааккордах при переходе их в трезвучие на том же басу, когда септима не разрешается, а остается на месте (273в, г).

273 а) б) в) г)

V  
5

VII  
5

VII  
Мн

II  
7

Неполный  $V_9$  с пропущенной терцией, характеризующей его доминантность, приобретает значение полифункционального сочетания  $II_D$  (274).

274

II  
D

II  
D

Во всех этих случаях противоречие возникает при сохранении терцовой структуры аккордов, в гармоническом единстве. Но может быть и полное разобщение комплекса верхних голосов с басом, которое прежде всего образуется на органном пункте (см. гл. 12, § 1).

Такое разобщение может быть и без органного пункта, вполне самостоятельным, в виде отдельных аккордов. Наиболее характерны: субдоминанты на доминантовом басу (275а) и доминанты на тоническом басу (275б).

<sup>1</sup> Как было указано, не следует смешивать понятие полифункциональности с бифункциональностью, представляющей собою сочетание доминантовых и субдоминантовых мелодических тяготений (см. гл. 10, § 3).

Возможны такого рода наложения на лежащую внизу квинту (276).

275 а) б) 276

II<sub>7</sub> IV IV<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> VII VII<sub>7</sub>  
D D D T T T T

Принципиально возможно сочетание любых аккордов с любыми ба-сами, но оно должно быть не случайным, а обосновано предыдущим и последующим движением или, как более самостоятельное, особо выразительным значением в данном музыкальном контексте.

Разнопланность проявляется и в более сложном виде — сочетании одного аккорда с другим, например доминанты с субдоминантой (277а), что относится уже к полигармонии. Подобные наложения в качестве самостоятельных красочных созвучий употребительны в современной музыке, но надо иметь в виду и их попутное мелодическое образование в двойном ленточном движении аккордов, встречающемся уже у Баха (277б).

Бах. Бранденбургский концерт № 3

277 а) б)

Наконец, разнопланность привела и к политональной гармонии, которая нашла в современной музыке весьма широкое и разнообразное применение.

## Глава 25. НАТУРАЛЬНО-ЛАДОВАЯ ГАРМОНИЯ

### § 1. Общая характеристика

К натуральным относятся все лады, построенные на «чистой» (безальтерационной) диатонике, в том числе и ионийский лад. Однако этот лад настолько всеупотребителен в функциональной гармонии мажорно-минорной системы (для которой он послужил основой), что обычно называется просто «мажором» с добавлением «натурального» лишь в отличие от альтерационно измененного (гармонического или мелодического). Остальные же лады заняли по отношению к нему положение как

особые натуральные лады<sup>1</sup>. Основанную на них гармонию, вносящую свою специфику звучания, мы и называем натурально-ладовой в отличие от обычной функциональной. Но надо иметь в виду, что она тоже мажорная и минорная, ей тоже свойственна функциональность, хотя часто не столь энергичная. Вместе с тем переменные функции и мелодические связи аккордов иногда приобретают в натурально-ладовой гармонии особое значение.

## § 2. Способы применения натурально-ладовой гармонии

Применяется натурально-ладовая гармония (в русской музыке, у Шопена, Грига и др.) обычно не в противопоставлении мажоро-минорной функциональной гармонии, не как обособленная от нее вполне самостоятельная система, а в связи с нею, как дополняющая ее область выразительных средств. Употребляется она преимущественно эпизодически, в виде отдельных оборотов или фрагментов произведений, значительно реже выдерживается во всем произведении (обычно небольшого масштаба). Особое значение эта гармония приобретает в обработках народных песен, основанных на натуральных ладах.

Основные способы применения натурально-ладовой гармонии следующие.

1. Использование отдельных натурально-ладовых оборотов посредством переменных функций, подчиняющихся обычному мажоро-минору, — без внесения специфических альтерационных признаков натуральных ладов. Такие обороты, иногда явно выраженные, в других случаях присутствующие в скрытом виде, образуются при использовании побочных трезвучий и необычных последований.

2. Включение в мажоро-минор отдельных натурально-ладовых оборотов с характерными для них альтерациями. В данном случае эти обороты выступают уже более определенно.

3. Использование натурально-ладовой гармонии в самостоятельном, обособленном виде — на протяжении всего произведения или его раздела. Здесь специфика ее проявляется в наибольшей степени.

## § 3. Общие трезвучия натуральных ладов

При построении натуральных ладов на одном и том же звукоряде обнаруживается полная общность аккордов всех ближайших родственных тональностей (278). В мажоро-минорной системе такая общность свойственна только параллельным тональностям.

Полная общность аккордов натуральных ладов создает особенно благоприятные условия для перенесения характерных для данной тональности оборотов в другую тональность. Отсюда возникают возможности легкого модулирования без альтераций (см. гл. 23, § 2). В связи с этим натурально-ладовой гармонии свойственны не только явно выраженная, но и скрытая модуляционность и ладовая многозначность: дан-

---

<sup>1</sup> Эти лады, не вошедшие во всеобщее употребление, называются в теории музыки по-разному: древними, старинными, средневековыми, церковными, модальными. Но все эти названия несостоятельны в научном отношении, так как основаны на внешних, случайных, а поэтому не обязательных признаках, а не на существенном значении ладов в самой системе музыкального мышления.

ное последование может производить впечатление оборота, принадлежащего одновременно разным натуральным ладам и тонгам.

278 Ионийский C-dur

Дорийский d-moll

Фригийский e-moll

Лидийский F-dur

Миксолидийский G-dur

Эолийский a-moll

#### § 4. Параллельные группы натуральных ладов

Систематика натуральных ладов по группам, основанная на их общих тониках, дает представление об аккордах центральных и побочных ладов, параллельных — мажорных и минорных (279).

Каждый побочный лад отличается от центрального одним альтерационным признаком (*си-бемоль* или *фа-диез*), который входит в 3 трезвучия.

Альтерационные признаки побочных ладов вошли в состав полного минора, не образуя ни специфических натурально-ладовых оборотов, ни модуляционности: фригийская секунда (*си-бемоль*) привела к образованию неаполитанского секстаккорда; дорийская секста (*фа-диез*) занимает подчиненное место в мелодическом миноре (не получив в нем самостоятельного ладового значения), вошла также в состав уменьшенного альтерированного септаккорда.

Побочные лады не только отличаются своеобразным звучанием аккордов, но и модуляционностью.

279 C - dur Миксолидийский a - moll Фригийский

Побочные

Центральные

Побочные

Ионийский Эолийский

Лидийский Дорийский

В миксолидийском мажоре VII ступень (*си-бемоль*) служит септимой доминантсептаккорда субдоминантовой тональности (*F-dur*).

Во фригийском ладу аналогичное понижение (*си-бемоль*) является субдоминантовым вводным тоном тональности субдоминанты (*d-moll*). Вследствие этого бемольные побочные лады (миксолидийский и фригийский) модуляционно направлены в сторону субдоминантовых тональностей.

В лидийском и дорийском ладах повышение ступени (*фа-диез*) в качестве вводного тона создает направленность в тональности V и VII ступеней (*G-dur*).

Эта модуляционность побочных ладов может быть подчеркнута или, напротив, нейтрализована тем или иным последованием аккордов. При нейтрализации модуляционности специфика данного лада выступает более определенно.

### § 5. Натуральный минор

Из всех натуральных ладов наиболее употребителен центральный — эолийский, который обычно и подразумевается под названием натурального минора, хотя к последнему относятся и побочные лады — фригийский и дорийский. Этот лад приобретает самоострастельное значение при таких последованиях, в которых VII натуральная ступень лада связывается не с VI ступенью (в движении по нисходящему тетраходу), а с I ступенью, образуя специфический натуральный оборот (280).

280

Наиболее характерны для лада кадансовые обороты с трезвучием VII натуральной ступени. Трезвучие и септаккорд VII ступени приобретают здесь значение мелодически вводящих аккордов.

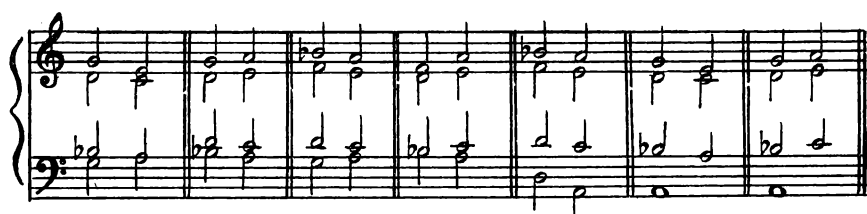
При отсутствии вводного тона и автентических оборотов применение плагальных оборотов и трезвучия VII ступени (особенно на органном пункте) уже придает гармонии своеобразный натурально-ладовый оттенок (281).

281



Для фригийского минора весьма характерны кадансовые обороты с вводными VII, VII<sub>7</sub> и II, а также с плагальным последованием II<sub>6</sub>—I (282).

282



Благодаря понижению II ступени минорность фригийского лада усугубляется.

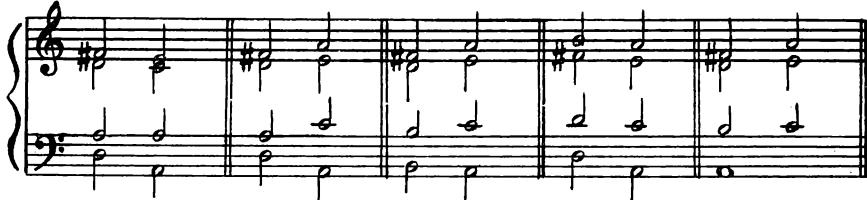
Вследствие направленности в субдоминанту в кадансе VII—I ожидается мажорная терция (этот оборот звучит как половинный каданс IV—V в тональности субдоминанты; 283a). При пропуске терции все же последний аккорд представляется как мажорный, но модуляционная оборота делается менее определенной. Поэтому во фригийском ладу иногда применяются именно такие кадансы (283б)

283



Дорийский минор наиболее характеризуется оборотами IV—I, II—I, II<sub>6</sub>—I (284).

284



Эти обороты не подчиняются полному минору из-за отсутствия связи дорийской сексты с вводным тоном и, с другой стороны, не вносят модуляционности, которая особенно выявляется в последовании IV<sup>+3</sup>—VII.

и

## § 6. Натуральный мажор

Каждое нетоническое консонантное трезвучие ионийского лада обладает переменной тоникальностью, а следовательно, является представителем какого-либо натурального лада. Подчеркивание тоникальности этого трезвучия с характерными для возглавляемого им лада натуральными оборотами придает ионийскому мажору своеобразное натурально-ладовое звучание. Особую роль в этом играют трезвучия побочных ступеней — VI, II, III.

Такого рода ионийский лад обычно и подразумевается под названием натурального мажора, хотя к последнему относятся и побочные лады — миксолидийский и лидийский. В ионийском ладу могут быть и обычные кадансы — автентический и плагальный, но наиболее характерен каданс II—I, в котором трезвучие II ступени приобретает значение мелодически вводящего аккорда.

В целом можно сказать, что именно необычные для мажоро-минорной системы последования трезвучий и образуют специфические натурально-ладовые обороты (например, нисходящие секундовые II—I, III—II, IV—III, V—IV). В обычном мажоро-миноре при несоответствующем использовании эти обороты могут звучать искусственно, вычурно. При определенном же выявлении натурального лада они оказываются вполне естественными (285).

285



Миксолидийский лад характеризуется оборотами V—I, VII<sub>6</sub>—I, VII—I с ритмическим упором на последнем аккорде. Эти последования входят в обычный мажор в качестве половинных кадансов, поэтому они модуляционно направлены в субдоминантовую тональность и сами по себе звучат неустойчиво (286).

286





Для того чтобы придать миксолидийскому ладу устойчивость, необходимо особое ритмическое утверждение его тоники.

Лидийский лад в самостоятельном виде встречается в музыкальной литературе значительно реже других натуральных ладов.

Увеличенная лидийская кварта, лишаящая этот лад субдоминанты, создает известные препятствия к гармоническому его утверждению и приводит к совершенно особому звучанию.

Более всего характеризуют этот лад обороты II—I и VII<sub>6</sub>—I, равные оборотам V—IV и III<sub>6</sub>—IV, противоречащим нормативным функциональным связям (287).

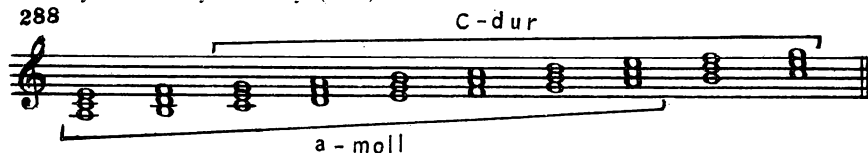
287



### § 7. Переменные лады

Общность аккордов натуральных ладов (см. пример 278) обуславливает, как было указано, возможность легкого, малозаметного модулирования без альтераций, посредством одного лишь усиления переменных функций аккордов. Отсюда возникают переменные лады, в которых роль тоники выполняют поочередно разные аккорды, с возвращением к первоначальной тонике (отклонение) или с окончательным приходом к новой (переход). Особое значение имеет терцово-переменный лад, в котором опорой служат тоники параллельных тональностей, имеющие по два общих тона и поэтому наиболее близкие по своему ладовому составу (288)

288



В соотношении как одноименных, так и параллельных тональностей мажор в некоторой мере преобладает над минором (см. гл. 2, § 9). Поэтому в небольших построениях (например, периодах), в которых подразумевается возможность возвращения к началу, более естественна перемена тоники с мажорной в нижнетерцовую минорную (289a), но возможна и обратная (289б).

289 a)





В народной музыке встречаются также большесекундовые и квартовые переменные лады.

### § 8. Объединение одноименных натуральных ладов

Побочные натуральные лады обычно применяются не в самостоятельном виде, а в качестве вариантов центрального натурального лада, с внесением своих характерных альтераций. Это относится главным образом к минору; в эолийский лад включаются обороты фригийского или дорийского лада, а иногда и обоих ладов.

Таким образом, возникает объединение (или смешение) одноименных ладов при главенстве центрального лада. Внесение альтераций, тем более с хроматизмом, создает особую красочность гармонического звучания (290).

290



Натурально-ладовая гармония, как в своем самостоятельном виде, так и в тесной связи с обычной мажоро-минорной системой, чисто диатоническая и усложненная альтерацией, весьма обогащает гармонические средства, приводя к своеобразной красочности звучания, отличающейся от красочности ладовых альтераций и модуляций.

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к третьему изданию . . . . .	3
--	---

## Часть первая

### ОТДЕЛ I

Глава 1. Введение. Основные понятия	
§ 1. Музыкальная система . . . . .	6
§ 2. Звукоряд . . . . .	6
§ 3. Диатоника . . . . .	6
§ 4. Хроматика . . . . .	7
§ 5. Лад . . . . .	7
§ 6. Тональность . . . . .	8
§ 7. Модуляция . . . . .	8
§ 8. Строй . . . . .	8
§ 9. Консонансы и диссонансы . . . . .	9
§ 10. Гармония . . . . .	10
§ 11. Созвучие и аккорд . . . . .	10
§ 12. Гармоническая система . . . . .	11
Глава 2. Строение аккордов	
§ 1. Типы аккордов . . . . .	11
§ 2. Мелодическое положение аккордов . . . . .	13
§ 3. Обращения аккордов . . . . .	13
§ 4. Четырехголосное сложение . . . . .	14
§ 5. Расположение аккордов . . . . .	14
§ 6. Ненормативные удвоения и пропуски тонов . . . . .	15
§ 7. Трансформация аккордов . . . . .	16
§ 8. Акустическая природа гармонии . . . . .	16
§ 9. Значение акустических закономерностей в музыке . . . . .	17
Глава 3. Ладовая основа гармонии	
§ 1. Натуральные лады . . . . .	18
§ 2. Мажорный лад . . . . .	19
§ 3. Минорный лад . . . . .	19
§ 4. Квинтовая связь тоники и доминанты . . . . .	20
§ 5. Квинтовая связь тоники и субдоминанты . . . . .	20
§ 6. Трезвучия мажорного лада . . . . .	21
§ 7. Трезвучия минорного лада . . . . .	21
§ 8. Интервальные соотношения трезвучий . . . . .	22
Глава 4. Основные функции аккордов	
§ 1. Понятие функций аккордов . . . . .	22
§ 2. Функции главных трезвучий . . . . .	23
§ 3. Терцовый ряд трезвучий . . . . .	23
§ 4. Полная терцовая схема . . . . .	25
§ 5. Ладовые особенности устоев . . . . .	26
§ 6. Ладовые особенности неустоев . . . . .	27
Глава 5. Переменные функции аккордов	
§ 1. Понятие переменных функций . . . . .	27
§ 2. Квинтовый ряд трезвучий в мажоре . . . . .	28
§ 3. Квинтовый ряд трезвучий в миноре . . . . .	28
§ 4. Тоникальность трезвучий . . . . .	29
Глава 6. Голосоведение	
§ 1. Понятие голосоведения . . . . .	30
§ 2. Виды голосоведения . . . . .	30
§ 3. Свойства и значение голосов . . . . .	31
§ 4. Особые интонационные ходы . . . . .	31
§ 5. Перечень . . . . .	32

	§ 6. Параллелизмы . . . . .	33
	§ 7. Параллельные октавы . . . . .	34
	§ 8. Параллельные квинты . . . . .	34
	§ 9. Скрытые параллелизмы . . . . .	36
	§ 10. Параллелизм квинт уменьшенной и чистой . . . . .	37
Глава 7.	Музыкальная фактура . . . . .	
	§ 1. Музыкальная фактура и склады . . . . .	38
	§ 2. Фактурное преобразование гармонии . . . . .	38
	§ 3. Приемы мелодической фигурации . . . . .	39
	§ 4. Виды и типы мелодической фигурации . . . . .	40
<b>О Т Д Е Л II</b>		
Глава 8.	Первая группа аккордов . . . . .	
	§ 1. Главные трезвучия . . . . .	41
	§ 2. Кадансовый квартсекстаккорд . . . . .	42
	§ 3. Медианта . . . . .	43
	§ 4. Секстаккорд II ступени . . . . .	45
	§ 5. Трезвучие II ступени . . . . .	45
	§ 6. Последования трезвучий . . . . .	47
	§ 7. Соединение трезвучий со скачками . . . . .	47
Глава 9.	Вторая группа аккордов . . . . .	
	§ 1. Секстаккорды главных ступеней . . . . .	50
	§ 2. Квартсекстаккорды . . . . .	52
	§ 3. Доминантсептаккорд . . . . .	53
	§ 4. Септаккорд II ступени . . . . .	54
Глава 10.	Третья группа аккордов . . . . .	
	§ 1. Доминанта с секстой . . . . .	55
	§ 2. Секстаккорды VII и VI ступеней . . . . .	56
	§ 3. Вводный септаккорд . . . . .	58
	§ 4. Нонаккорд . . . . .	59
	§ 5. Гармонический мажор . . . . .	60
Глава 11.	Четвертая группа аккордов . . . . .	
	§ 1. Верхняя медианта в мажоре . . . . .	61
	§ 2. Верхняя медианта в миноре . . . . .	62
	§ 3. Остальные трезвучия натурального минора . . . . .	63
	§ 4. Второстепенные септаккорды . . . . .	64
Глава 12.	Дополнение . . . . .	
	§ 1. Органный пункт . . . . .	67
	§ 2. Секвенции . . . . .	68
	§ 3. Построение аккордов на тонах лада . . . . .	72
<b>Часть вторая</b>		
<b>О Т Д Е Л III</b>		
Глава 13.	Ладовая альтерация . . . . .	
	§ 1. Система ладовых альтераций в мажоре . . . . .	74
	§ 2. Система ладовых альтераций в миноре . . . . .	74
	§ 3. Альтерированные субдоминанты . . . . .	75
	§ 4. Ложные доминантсептаккорды в мажоре . . . . .	76
	§ 5. Альтерированные доминанты . . . . .	77
Глава 14.	Общая теория модуляций . . . . .	
	§ 1. Понятие модуляции . . . . .	78
	§ 2. Основные виды модуляций . . . . .	79
	§ 3. Устойчивость тональностей . . . . .	79
	§ 4. Гармоническое родство тональностей . . . . .	80
Глава 15.	Тональности 1-й степени родства . . . . .	
	§ 1. Система ближайшего родства тональностей . . . . .	80

§ 2.	Градации ближайшего родства тональностей	81
§ 3.	Модуляционный процесс	82
§ 4.	Формулы модуляционных переходов	84
§ 5.	Общий принцип тональных связей	86
Глава 16. Модуляции через доминанту		
§ 1.	Доминанта в качестве модулирующего аккорда	87
§ 2.	Переменные и основные функции в отклонениях	88
§ 3.	Побочные доминанты	88
§ 4.	Восходящая хроматическая гамма мажора	89
§ 5.	Нисходящая хроматическая гамма мажора	89
§ 6.	Расширенная ладогармоническая система мажора	90
§ 7.	Побочные доминанты минора	90
§ 8.	Хроматическая гамма минора	91
§ 9.	Расширенная ладогармоническая система минора	92
§ 10.	Общность и различие ладовых и модуляционных альтераций в мажоре	92
§ 11.	Общность и различие ладовых и модуляционных альтераций в миноре	92
§ 12.	Применение побочных доминант	93
О Т Д Е Л IV		
Глава 17. Ладовая модуляция и объединение мажора и минора		
§ 1.	Понятие ладовой модуляции	96
§ 2.	Приемы ладовой модуляции	96
§ 3.	Объединение одноименных ладов	97
§ 4.	Полный мажоро-минор	98
§ 5.	Гармонические обороты мажоро-минора	99
Глава 18. Тональности 2-й степени родства		
§ 1.	Система тональных связей 2-й степени родства в мажоре	100
§ 2.	Система тональных связей 2-й степени родства в миноре	102
§ 3.	Непосредственная и постепенная модуляция	104
§ 4.	Модуляции в тональности на 2 ключевых знака	104
§ 5.	Модуляции из мажора через гармоническую субдоминанту	106
§ 6.	Модуляции из минора через доминанту	107
§ 7.	Модуляции на 5 ключевых знаков в тональности противоположного наклона	108
§ 8.	Модуляции через мелодические субдоминанты и неаполитанский аккорд	109
§ 9.	Модуляции с отклонениями	110
§ 10.	Отклонения в тональности 2-й степени родства	111
Глава 19. Отдаленные тональности		
§ 1.	Тональности 3-й степени родства	112
§ 2.	Модуляции в тональности 3-й степени родства из мажора	114
§ 3.	Модуляции в тональности 3-й степени родства из минора	115
§ 4.	Модуляции в более отдаленные тональности	116
Глава 20. Мелодико-гармоническая модуляция		
§ 1.	Общая характеристика мелодико-гармонической модуляции	119
§ 2.	Свойства мелодико-гармонической модуляции	119
§ 3.	Модуляции через доминанту	120
Глава 21. Энгармоническая модуляция		
§ 1.	Общая характеристика энгармонической модуляции	122
§ 2.	Энгармонизм доминантсептаккорда	123

§ 3.	Модуляции через побочные доминантсептаккорды . . . . .	125
§ 4.	Модуляции через остальные доминантсептаккорды . . . . .	125
§ 5.	Энгармонизм уменьшенного септаккорда . . . . .	126
§ 6.	Модуляции через вводные уменьшенные септаккорды . . . . .	127
§ 7.	Разрешения уменьшенного септаккорда в качестве альтерированной субдоминанты . . . . .	129
§ 8.	Энгармонизм увеличенного трезвучия . . . . .	132
§ 9.	Особые случаи энгармонизма . . . . .	133
<b>Глава 22. Модуляции через прерванные кадансовые обороты.</b>		
§ 1.	Модулирующие кадансовые обороты начальной то- нальности . . . . .	135
§ 2.	Модуляции с побочными доминантами . . . . .	137
§ 3.	Модуляции с далекими доминантами . . . . .	139
<b>ОТДЕЛ V. Дополнение</b>		
<b>Глава 23. Особые способы и виды модуляций</b>		
§ 1.	Плагальные модуляции . . . . .	146
§ 2.	Модуляции без альтераций . . . . .	147
§ 3.	Модуляции через побочные и далекие субдоминанты . . . . .	149
§ 4.	Мелодико-гармонические модуляции без доминанты и субдоминанты . . . . .	150
§ 5.	Мелодическая модуляция . . . . .	151
§ 6.	Сопоставление тональностей и одноименных ладов . . . . .	152
<b>Глава 24. Усложненная гармония</b>		
§ 1.	Аккорды с побочными тонами . . . . .	153
§ 2.	Хроматические аккорды . . . . .	155
§ 3.	Полифункциональность и полигармония . . . . .	156
<b>Глава 25. Натурально-ладовая гармония</b>		
§ 1.	Общая характеристика . . . . .	157
§ 2.	Способы применения натурально-ладовой гармонии . . . . .	158
§ 3.	Общие трезвучия натуральных ладов . . . . .	158
§ 4.	Параллельные группы натуральных ладов . . . . .	159
§ 5.	Натуральный минор . . . . .	160
§ 6.	Натуральный мажор . . . . .	162
§ 7.	Переменные лады . . . . .	163
§ 8.	Объединение одноименных натуральных ладов . . . . .	164

**ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ТЮЛИН**

**КРАТКИЙ ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ**

**КУРС ГАРМОНИИ**

Редактор *Р. Шавердова*. Художник *А. Ординарцев*. Худож. редактор *А. Головкина*.  
 Техн. редактор *Г. Фокина*. Корректор *Г. Федяева*. Подписано в набор 10.09.77 г. Под-  
 писано в печать 15.09.78 г. Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная № 2. Гарнитура  
 литературная. Печать офсет. Объем печ. л. 10,5. Усл. п. л. 10,5. Уч.-изд. л. 11,27.  
 Тираж 15 000 экз. Изд. № 10159. Зак. 641. Цена 80 к. Издательство «Музыка», Москва,  
 Неглинная, 14. Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома» при Государствен-  
 ном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной  
 торговли, Москва 109088, Южнопортовая ул., 24







80 к.

