

АСЕН ҚАРАСТОЯНОВ

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ

Гармония в практике композитора

Перевод с болгарского
Г. СТОЯНОВОЙ и К. САВЧЕНКО

Общая редакция проф. С. Скребкова

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Введение. Краткий очерк исторического развития гармонии до Баха и Рамо	6
I. О некоторых особенностях полифонической гармонии	18
II. Четырехголосное строение аккордов и предпосылки мелодического оживления голосов	24
III. Некоторые особые случаи при мелодическом оживлении отдельных голосов основной гармонии	30
IV. Септаккорд	37
V. Доминантсептаккорд и его разрешения	48
VI. Уменьшенный септаккорд	59
VII. Нонаккорд	67
VIII. Ундецимаккорд и тердецимаккорд. Бифункциональные сочетания. Органный пункт	80
IX. Формы сложных разрешений септаккордов и нонаккордов.	95
X. Полифонические элементы в гармонии	102
XI. Мелодические фигуры с двумя и больше диссонансами	123
XII. О хроматизме вообще. Хроматизм при альтерации звуков данного аккорда (хроматизм первого вида)	130
XIII. Хроматизм при соединении двух аккордов (хроматизм второго вида)	138
XIV. Особые случаи каденций, эллипсисов, энгармонизмов и др.	151
Таблица знаков, изображающих мелодические фигуры-носители диссонансов	160

Асен Карастоянов

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ

160 с. Музыка, М., 1964
782Редактор А. Трейстер Техн. редактор В. Кичоровская
Художник М. Большаков

Подписано к печати 10/XI 1964 г. А-08691

Форм. бум. 60×90¹/₁₆ Печ. л. 10,0 Усл. л. 10,0 Уч.-изд. л. 7,6

Тираж 5000 экз. Т. п. «М», 1964, № 818 Гос. № 802

Зак. 474 Цена 48 к.

Издательство «Музыка», Москва,
набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

ПРЕДИСЛОВИЕ

При изучении особенностей развития музыкального искусства различных эпох от его зарождения до наших дней мы замечаем закономерный ряд непрерывно следующих одно за другим изменений музыкально-выразительных средств. В процессе исторического развития постоянно появляются новые приемы, новые гармонии, новые и часто все более сложные звукосочетания. Эти новые выразительные средства проникают в музыкальную практику наряду с уже известными и постепенно закрепляются в ней.

Каждый композитор, стремясь дать возможно более убедительное выражение идей и эмоционального строя, характерных для его эпохи, открывает и применяет, сообразно со своими возможностями, новые выразительные формы и тем самым движет вперед развитие музыки. Часто новое в стиле данного автора проявляется не в употреблении какого-либо нового выразительного средства, а в переосмыслении уже известного, раскрытии новых практических возможностей его применения. В сущности, новое музыкальное выразительное средство возникает не как результат каприза композитора, а лишь тогда, когда уже объективно созрела необходимость его появления, когда новое идейное и эмоциональное содержание может получить художественное воплощение только при помощи данного средства.

Непрестанное искание композиторами новых возможностей музыкального языка в процессе практики неразрывно связано с усвоением и дальнейшим развитием известных приемов. Эти два момента характеризуют сущность истории музыкального искусства, непосредственную преемственную связь между различными эпохами.

В настоящем труде «Полифоническая гармония» автор ставит своей целью объяснить те полифонические закономерности, посредством которых можно оживить голоса данной гармонии до такой степени, чтобы они приобрели мелодическую самостоятельность. Если вслушаться, например, в музыку И. С. Баха, можно без труда открыть в ней как сложный комплекс одновременно звучащих мелодий, так и заложенную в основе всего гармонию. Историческое развитие музыкального искусства показывает, что гармония и полифония развивались в единстве и что их разделение практически невозможно. Поэтому композиторы различных эпох, в зависимости от своих творческих намерений, давали лишь перевес то одному, то другому принципу многоголосия. Введение практики генерал-баса направило музыкантов по новому пути — под нотным текстом данной или сочиненной мелодии записывали основную гармонию, выраженную посредством цифрованного баса, который затем реализовывали в звуках. Хорошие музыканты отличались именно тем, что в их исполнении отдельные голоса сопровождения двигались свободно и согласовывались так, что давали особо интересные гармонические сочетания — результат употребления различных видов диссонансов и полифонизации голосов. Эпоха цифрованного баса выдвигает ряд выдающихся мастеров в этом отношении. Среди них И. С. Бах признан непрезойденным. Его ученик Мицлер пишет: «Тот, кто хочет понять тонкости цифрованного баса и понять, что значит превосходно аккомпанировать, должен услышать великого Иоганна Себастьяна Баха, который аккомпанирует по любому цифрованному басу так, что можно подумать, будто это концерт, тщательно и предварительно подготовленный...»¹. Эта маленькая цитата, характеризующая великое искусство Баха, определяет и то единство, которое связывает в композиторской практике два принципа — гармонический и полифонический. Здесь, в сущности, проявляется один из коренных методов музыкального мышления композиторов той эпохи. Именно этот синтетический метод положен в основу настоящего труда, так как мы считаем его чрезвычайно подходящим для нашей цели. С его помощью можно свести сложные гармонические и полифонические формы к их простейшим формулам — трезвучию и мелодической фигуре.

При изложении материала этой книги автор ограничился рассмотрением тех явлений в гармонии и в контрастной полифонии, которые не получили достаточного развития в различных руководствах по гармонии и полифонии, но которые часто встречаются в композиторской практике. Каждый ком-

¹ Цит. по книге: С. Н. Bitter. J. S. Bach. Biographie, 1865.

позитор предпочитает те или иные гармонические и полифонические средства: в его творческом преломлении они приобретают более или менее своеобразный облик и характеризуют особенности стиля. Одновременно с этим мы часто открываем в творчестве композиторов и некоторые новые практически разработанные гармонические и полифонические приемы, что способствует обогащению и расширению музыкальных выразительных средств. Примеры, данные в этом труде и имеющие самые различные гармонические формы, подсказаны автору именно творчеством мастеров композиции. Эти формы, взятые как идея, автор в дальнейшем изложил в виде четырехголосия, всесторонне исследовал их и, наконец, систематизировал с тем, чтобы теоретически раскрыть их возможности и представить в виде, пригодном для практического освоения.

Необходимо отметить, что изучающие этот труд должны предварительно хорошо познакомиться с основными проблемами гармонии и полифонии. Автор надеется, что его труд поможет молодым композиторам, музыковедам и музыкантам других специальностей расширить свои теоретические познания и практические навыки, а в дальнейшем — посредством анализа — проникнуть глубже в произведения великих мастеров.

ВВЕДЕНИЕ

КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ГАРМОНИИ ДО БАХА И РАМО

Напомним вкратце основные вехи развития гармонии в европейской музыке. Первые исторические сведения о гармонии, как известно, мы встречаем в сочинениях Исидора Севильского (умер в 636 году). Понятие «гармония в музыке» (*harmonica musica*) он определяет как одновременное согласование нескольких звуков. В связи с этим Исидор Севильский делит интервалы на консонирующие и диссонирующие (симфонии и диафонии), причем к консонансам, то есть к «симфониям», он причисляет октаву, квинту, кварту, дуодециму и двойную октаву.

Аналогичную классификацию интервалов дает Гукбальд (конец IX века). Он признает шесть консонирующих интервалов, разделяя их на простые — октаву, квинту и кварту, и составные — двойную октаву, дуодециму, ундециму. Кроме того, Гукбальд говорит о существовавших тогда начальных формах многоголосия, указывая, что «органум», или «диафония», есть пение, составленное из «симфоний», то есть из консонирующих интервалов. О том, что представляла собой «диафония», мы узнаём у И. Котония (конец XI — начало XII века), который описывает ее следующим образом: «Диафонией называется обыкновенный органум ввиду того, что голос человека, умело диссонируя с другими голосами, напоминает инструмент, называемый органом. Диафония — это сочетание различных звуков, исполняемых не ме-

чее чем двумя певцами. В то время как один из них поет главную мелодию, другой умело движется около этой мелодии, беря другие звуки; при каждом окончании оба голоса соединяются в унисон или октаву»¹.

После И. Котония большое значение для истории гармонии имеют сочинения Франко Кельнского (первая половина XIII века), который в «Compendium discantus» описывает состояние гармонии в XI и XII веках. Франко Кельнский разделяет консонансы на три вида: 1) совершенные — унисон и октава; 2) несовершенные — большая и малая терция; 3) средние — кварта и квинта. Диссонансы же он делит на: 1) совершенные — малая секунда, тритон, большая и малая септимы и 2) несовершенные — большая и малая сексты. Франко Кельнский устанавливает также правило голосоведения, согласно которому при противоположном движении голосов можно употреблять диссонанс, если ему предшествует консонанс.

Осознание принципа противоположного движения голосов в большой степени способствовало тому, что развитие гармонии пошло по новому пути. В музыке XII и XIII веков, в стиле так называемого «Ars antiqua», мы видим, как постепенно закрепляются основные приемы употребления диссонансов, то есть приемы проникновения диссонирующих мелодических элементов в консонирующую ткань:



Несмотря на это, однако, нельзя утверждать, что в ту эпоху музыка основывалась на вполне определенных установившихся принципах, которые дали бы направление будущему развитию гармонии. В этой музыке мелодические линии развивались подчас бесконтрольно, вследствие чего получались произвольные звукосочетания и как конечный результат — взаимоуничтожение гармонического единства одновременно звучащих мелодий.

¹ Цит. по книге: Л. Шевалье. История учений о гармонии. М., Музгиз, 1931, стр. 11—12.

Прогрессивное развитие музыки приводит к тому, что к концу XIII века мы видим ясные зачатки гармонии уже в полном смысле этого слова, хотя у композиторов еще не существовало какого-либо точного представления об аккордах. Например:



В то же время возникает и одно из наиболее важных правил ведения голосов, а именно: запрещение сначала октавных параллелизмов, а затем и квинтовых. Употребление терций и секст в ту эпоху имеет скорее случайный характер. Эти интервалы применялись на неакцентированных долях такта, и их считали скорее диссонансами, так как на акцентированном времени должна была звучать кварта или квинта в сочетании с октавой. Поэтому можно сделать заключение, что стиль «Ars antiqua» более или менее безразличен к созвучиям. Консонансы, возникавшие на акцентированном времени, имели значение пометок, при помощи которых хотели обратить внимание слушателя на сильное время. Лишь к концу XIV и началу XV века в произведениях композиторов замечается необыкновенный для той эпохи интерес к консонантным созвучиям.

Большое значение для дальнейшего развития гармонии имеет особый вид многоголосия — фобурдон, появившийся в XII веке и быстро распространившийся во Франции и Италии. Как стилистически определенная форма многоголосия, фобурдон представляет собой основную мелодию, сопровождаемую двумя другими мелодиями в параллельном движении так, чтобы образовывались гармонии из терций и секст в виде параллельных секстаккордов. В начале и в конце произведения, а также в заключительных построениях отдельных отрывков употреблялась квинта в сочетании с октавой. Фобурдон очень способствовал выработке чувства несовершенных консонансов. Форма фобурдона, сначала довольно примитивная, впоследствии (в начале XV века) встречается в развитом виде во многих произведениях той эпохи:



Если судить по трактатам о гармонии, то можно прийти к заключению, что композиторы еще не имели ясного представления о созвучиях из трех или четырех звуков. Трехголосие или четырехголосие получалось на основе линейного принципа контрапункта: к двухголосному первоначальному сочетанию прибавлялись третья и четвертая мелодии, причем соблюдалось, одновременно, правильное соотношение *cantus firmus* с остальными голосами.

Так как гармония в произведениях той эпохи опиралась исключительно на консонансы, то композиторы старались употреблять консонансы (как совершенные, так и несовершенные) на сильном времени, а диссонансы появлялись только на слабом времени в качестве проходящих, вспомогательных или же камбиаты (брошенный диссонанс). В эту эпоху

наблюдается также использование синкопированного диссонанса (задержание):



Необходимо заметить, что в первой половине XV века уже обнаруживается использование доминанты с характерным автентическим разрешением в отдельных концовках произведения. В следующих примерах наблюдаются типичные для этой эпохи кадансы:





В конце XV — начале XVI века в полифоническом искусстве замечается стремление к гармонической ясности. Это приводит к полному преобразованию мелодии: она становится более простой и более определенной в ладовом отношении. Различные созвучия начинают приобретать самостоятельное значение:



Как известно, в XVI веке искусство контрапункта достигает высокого расцвета. Художественные формы вокальной полифонии, имевшие место в предыдущем столетии преимущественно у англичан, французов и представителей нидерландской школы, в дальнейшем развиваются в Италии, и, главным образом, в творчестве недостижимого мастера полифонии строгого стиля Палестрины, а также композиторов других наций, как, например, нидерландца Орlando Лассо, испанцев Моралеса и Виттория, учившихся в Италии. Развитие музыки в XVI веке приводит к окончательному оформлению тонального чувства в сознании композиторов. Употребляются альтерации с тенденцией нивелировки старинных ладов, зарождаются мажор и минор в современном смысле слова, которые окончательно утверждаются к середине XVII века.

В музыкальных произведениях того времени можно установить существование ряда аккордов, а также определенного способа их соединения, выработанного чутья к доминанто-

вому напряжению, чувства модуляции в близкие тональности и т. д.; это свидетельствует о том, что были созданы все предпосылки для дальнейшего развития гармонии.

Если попытаться сравнить гармонический язык в музыке XV и XVI веков, то мы увидим, что в гармонии XV века еще встречаются пустые квинты, очень часто в сочетании с октавами, в то время как в гармонии XVI века (главным образом в его второй половине) гармоническая звучность насыщена полными консонантными созвучиями. Другими словами, вместо пустых квинт (лишенных терции) и секст появляются трезвучия и секстакорды. В этот же период предметом особого внимания становится диссонанс в его различных формах:



Характерным для стиля той эпохи является необыкновенно частое и сознательное использование синкопированного диссонанса в форме приготовленного задержания, который вносит равновесие и мягкость в гармонию того времени. Об отношении композиторов к диссонансу мы можем судить из следующих слов Джозефо Царлино (1517—1590) в книге «*Instituzioni harmoniche*» (1558): «Несмотря на то, что полифония и гармония в каждом сочинении опираются главным образом на консонансы, нередко употребляются и диссонансы с тем, чтобы украсить и расцветить сочинение. Однако использование последних стоит на втором плане. Диссонансы, которые звучат неприятно, если их употреблять изолированно, не только терпимы, но и освежают произведение и радуют слух, когда они вплетены подходящим образом, согласно правилам гармонии. Эти диссонансы открывают композитору две очень ценные возможности: во-первых, при помощи диссонанса можно перейти от одного консонанса к другому, во-вторых, диссонансы увеличивают приятное воздействие следующих за ними консонансов, воспринимаемых ухом с такой же радостью, как глаз радуется свету после темноты или как спокойствие более приятно после огорчений. Наш опыт учит нас, что неприятно раздраженный диссонансом слух находит следующий за ним консонанс более приятным, более красивым»¹.

В произведениях итальянских композиторов конца XVI

¹ Цит. по книге: Knud Jeppesen. Kontrapunkt, стр. 17.

и первой половины XVII века наблюдается решительный шаг к осознанию доминантового напряжения гармонического тритона, заключенного между IV и VII ступенями мажорной гаммы. Это — завоевание, имеющее большое значение для дальнейшего развития музыкального искусства. Обобщением достижений в области гармонии этой эпохи мы бесспорно обязаны Монтеверди (1567—1643), который решительно начинает употреблять в своей музыке современные мажорные и минорные тональности. Монтеверди считается первооткрывателем доминантового септаккорда, или, по крайней мере, он впервые вводит его как самостоятельный аккорд в свою композиторскую практику, наряду с другими диссонирующими аккордами.

Гармонии Монтеверди исключительно смелы. В них мы встречаем одновременные задержания двух и трех диссонансов, модуляции в далекие тональности, внезапные переходы в различные лады:

13 Клаудио Монтеверди „Орфей“

14 Клаудио Монтеверди

Tor-na, tor-na, tor - na, deh torna, tor-na U-lis - se

15 Клаудио Монтеверди

Как уже было упомянуто, музыкальное искусство в начале XVII века отмечается завоеваниями, открывающими путь к дальнейшему развитию. Установление современного мажора и минора, освоение аккордовых комплексов и функциональной зависимости между ними, принципа модуляции и т. д. говорят о новом способе музыкального мышления и методе творчества у композиторов, несовместимыми с методами, рекомендуемыми в трактатах о музыке того времени. Музыкальная теория, а соответственно и наука о гармонии, объясняла трезвучие (в основном виде или в виде секстаккорда) как одновременное сочетание двух консонантных интервалов, составляющих третий, и не принимала во внимание того обстоятельства, что три различных по высоте тона могут находиться в целостной зависимости между собой, дающей, в конце концов, гармонический комплекс, который мы теперь и называем трезвучием. Тогдашнее состояние музыкальной практики показывает, что композиторы вполне последовательно использовали аккорды и их взаимоотношения так, как их стала объяснять теория гармонии более поздней эпохи. Цифрованный бас, который находит широкое применение в стиле аккомпанируемой монодии, появляющейся именно в начале XVII века, ясно подтверждает это:



Аккомпанемент к мелодии по заданному цифрованному басу требовал основательного знания и умелого использования аккордовых комплексов. Поэтому практика генерал-баса направляет композиторов того времени к новым формам музыкального творчества и ставит новые проблемы в области музыкально-теоретических исследований, хотя решение их и тормозилось тем обстоятельством, что для теоретиков не существовало понятия об аккорде как самостоятельном построении. В 1634 году в Берлине выходит книга Иоганна Крюгера (1598—1662) «Synopsis musicae», в которой он упоминает о «гармонической триаде». И лишь почти сто лет спустя, в 1722 году, Жан Филипп Рамо в своем труде

«Traité d'harmonie» закладывает основы современного учения о гармонии в музыке. Если учесть, что в том же году издана первая часть «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, то можно сделать вывод, что труд Рамо появился в то время, когда основные проблемы гармонии во всей их совокупности практически уже были решены.

Но несмотря на это, научный вклад, сделанный Жаном Филиппом Рамо в области гармонии, имел большое значение для дальнейшего развития музыкального искусства. Рамо удалось привести в стройную систему открытые до него явления, которые описывались в различных теоретических сочинениях как изолированные случаи гармонических закономерностей, без какой бы то ни было взаимной связи между собой. При построении своей гармонической системы Рамо исходит из потенциально содержащихся в каждом звуке обертонов: он устанавливает, что трезвучие посредством обращения приобретает формы сектаккорда и квартсектаккорда и что раньше неправильно считали эти две формы обращения самостоятельными созвучиями. Таким образом, Рамо приходит к принципу обращения -аккордов, принимая за исходное основное положение аккорда, то есть положение, при котором звуки аккорда располагаются по терциям, и устанавливает разницу между основным и басовым тоном аккорда при помощи теории основного баса.

Сущность этой теории состоит в том, что основной тон аккорда (основной бас) определяет структуру аккорда и его отношение к остальным созвучиям. В связи с этим Рамо первый обращает внимание на значение кадансовых последований аккордов, подчеркивая, что движение основного баса на интервал квинты (соответственно — кварты) порождает необходимость смены созвучий. Этот принцип кварто-квинтовой последовательности аккордов объясняет функциональные взаимоотношения, которые были ясно очерчены в музыкальных произведениях различных композиторов еще до Рамо. Он определяет эти взаимоотношения посредством установления трех основных гармонических функций — тонической, субдоминантовой и доминантовой (T, S, D) — и утверждает тоническую функцию (тоническое трезвучие) как исходное начало, к которому сводятся все остальные, как основные, так и второстепенные функции, то есть функции, находящиеся в медиантном отношении к главным.

Кроме тонического, доминантового и субдоминантового трезвучий, Рамо считает основными также и септаккорды V и II ступеней. Септаккорд V ступени он получает из трезвучия посредством прибавления малой терции сверху и устанавливает его доминантовую функцию, а септаккорд II ступени считает субдоминантовым и получает его обрат-

ным путем, то есть посредством прибавления малой терции снизу от субдоминантового трезвучия.

Подобное прибавление малой терции снизу к субдоминантовому трезвучию (например, $d-f-a-c$ в C-dur) не выясняет вопроса о том, какой звук септаккорда является его основным тоном. Если принять положение, что в основе упомянутого септаккорда лежит субдоминантовое трезвучие, то, следовательно, квинтсектаккорд ($f-a-c-d$) имеет басу основной тон. Этот вопрос у Рамо остается невыясненным. Выражение «accord de la sixte ajoutée» (то есть аккорд с прибавленной секстой), как он называет именно квинтсектаккорд II ступени, показывает несомненно здоровое чутье Рамо к функциональным склонностям аккордов в гармонической системе.

Рамо находит, что кадансовое разрешение доминантсептаккорда в I ступень является основным двигателем в гармонии и что гармоническая логика в музыке требует того, чтобы и другие ступени лада соединялись между собой по тому же кадансовому принципу, а именно по принципу кuartо-квинтового соотношения. В тех случаях, когда в интересах разнообразия приходится отклоняться от данного принципа, это может быть осуществлено посредством замены аккорда, в который должно произойти разрешение, аккордом параллельной ступени. Таким образом Рамо объясняет прерванный каданс, то есть замену тонического трезвучия трезвучием VI ступени, подчеркивая, что необходимо удвоить терцовый тон в трезвучии VI ступени, так как этот тон является основным тоном замененного трезвучия I ступени.

Рассматривая различные гармонические явления в творчестве композиторов, Рамо устанавливает ряд основных принципиальных положений, на которых строится в дальнейшем вся теория гармонии классической и современной музыки.

Как мы уже упомянули, в том самом году, когда Рамо издает свое «Traité d'harmonie», выходит в свет и I часть «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Само название сборника — «Хорошо темперированный клавир» и основная тенденция, проведенная в нем, показывает, что приблизительно к этому времени (1722) вопросы темперированного строя и транспонировки были практически выяснены. Задачи, которые поставил перед собой Бах в этом произведении, и способ, которым он разрешил эти задачи, ясно говорят о взаимном влиянии гармонии на полифонию и всестороннем и исчерпывающем использовании различных аккордов, а также показывают, какой степени совершенства достигла композиторская техника музыкального искусства той эпохи — эпохи, когда Рамо устанавливает, что трезвучия,

секстаккорды и квартсекстаккорды являются различными формами одного и того же аккорда и что различные ступени лада выполняют в музыкальных произведениях определенную гармоническую функцию.

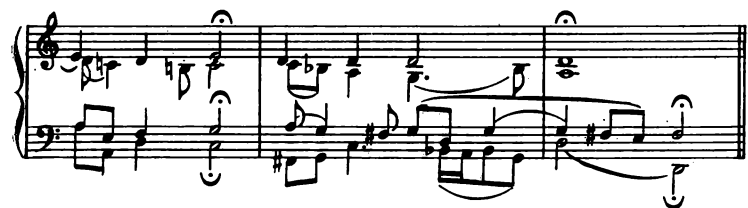
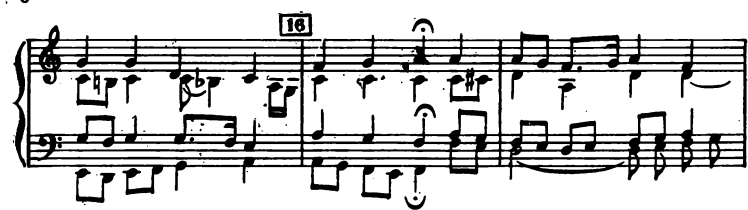
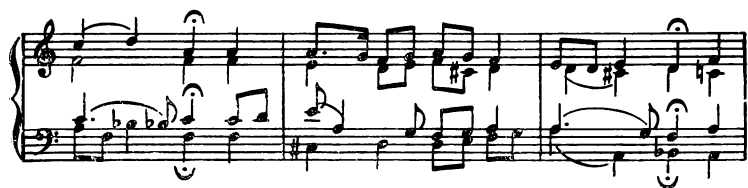
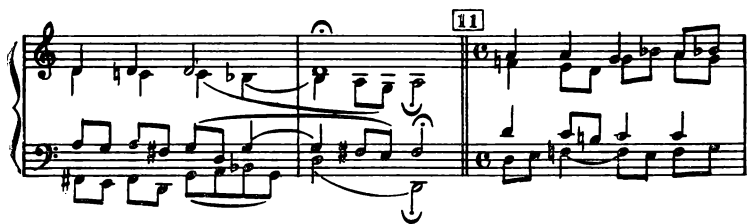
В изложенном кратком историческом очерке прослеживаются главные линии развития гармонии в творчестве композиторов до Иоганна Себастьяна Баха. Так как бóльшая часть гармонических средств, которые мы встречаем в музыке Баха и более поздних композиторов, до сегодняшнего дня не потеряла своего значения, то мы считаем необходимым при рассмотрении последующего развития гармонии останавливаться преимущественно на отдельных гармонических явлениях и анализировать теоретические возможности их практического применения в творчестве композиторов.

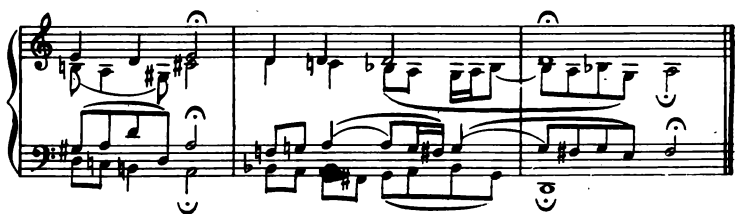
1. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ

Приведем сначала пример хорала Баха:

17 И.С. Бах. Хорал

The image shows a musical score for a chorale by J.S. Bach, measures 17-19. The score is written for two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp). The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The music features a complex polyphonic texture with multiple voices. Measure 17 starts with a treble staff entry and a bass staff entry. Measure 18 continues the polyphony. Measure 19 shows a continuation of the complex texture. The notation includes various note values, rests, and accidentals.





При внимательном рассмотрении цитируемого хора И. С. Баха (Choralgesänge, № 36, изд. Брейткопфа — Гертеля) мы замечаем, что гармонически он построен на основе консонирующих трезвучий. Но для его голосоведения характерны свобода движения и размах, которые мелодически осмысливают и оживляют каждый отдельный голос. Мелодическое оживление голосов чаще всего достигается путем использования самых разнообразных форм задержаний, аподжатур, проходящих, вспомогательных, арпеджированных и других звуков. Широкое использование этих, а также и других полифонических приемов приводит к образованию довольно сложных гармонических сочетаний. Так, например, на третьей доле девятого такта есть созвучие, существование которого можно объяснить только путем полифонического анализа.

Мелодически осмысленное голосоведение иногда приводит к некоторым необычным гармоническим явлениям. Такой случай мы наблюдаем, например, в предпоследнем такте на третьей доле, когда альт и тенор движутся параллельными секундами. В двенадцатом такте между тенором и басом есть секундовое задержание, которое разрешается в приму, а на первой доле двадцать пятого такта есть неполное созвучие. Проследив гармонии, лежащие в основе этого хора, мы видим, что они опираются на консонирующие трезвучия. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть гармоническую схему первых нескольких тактов:



При анализе и объяснении мелодической фигурации в отдельных голосах мы вынуждены пользоваться условными знаками для обозначения различных мелодических элементов, которые осуществляют это оживление. Поскольку основная гармония является носителем консонантности, то ясно, что носителями диссонансов будут именно мелодические элементы, посредством которых, как было сказано выше, мелодически оживляются голоса гармонии.

Данный диссонанс образуется при помощи присущей ему мелодической фигуры. Диссонансы можно разделить на две группы: одни появляются на сильных моментах такта, а другие — на слабых¹.

К первой группе принадлежит:

а) Синкопированный диссонанс (задержание), который может иметь восходящее или нисходящее разрешение. Условные знаки, которыми его обозначаем, следующие: $\lceil$ — для синкопированного диссонанса с нисходящим разрешением и $\rfloor$ — для синкопированного диссонанса с восходящим разрешением:



б) Аподжатурный диссонанс, который также в зависимости от направления разрешения бывает нисходящим (с нисходящим разрешением) и восходящим (с восходящим разрешением). Обозначаем его знаком $\rightharpoonup$ — для нисходящего аподжатурного диссонанса и знаком $\leftharpoonup$ для восходящего аподжатурного диссонанса:



¹ Предполагается, что определение «диссонанс» включает и так называемые «мнимые диссонансы», то есть консонансы, появляющиеся в качестве неаккордовых звуков.

Ко второй группе, то есть к диссонансам, появляющимся на слабом времени такта, принадлежат:

а) Проходящий диссонанс, который в зависимости от направления его движения бывает нисходящим и восходящим. Условные знаки для его обозначения: $\backslash$ — для нисходящего проходящего диссонанса и $/$ — для восходящего проходящего диссонанса:



б) Вспомогательный диссонанс отмечаем знаком $\wedge$ (прямой угол вершиной кверху) — для верхнего вспомогательного диссонанса и знаком $\vee$ (прямой угол вершиной книзу) — для нижнего вспомогательного диссонанса:



в) Предъяем обозначается знаком + (крестик):



г) Скачковый диссонанс — знаком $\nearrow$ — для восходящего скачкового диссонанса и знаком $\searrow$ — для нисходящего скачкового диссонанса:



д) Возвратный диссонанс — знаком $\nearrow \searrow$ (прямой угол с вершиной кверху и со стрелкой) при нисходящем разрешении и знаком $\searrow \nearrow$ (прямой угол с вершиной книзу и со стрелкой) при восходящем разрешении:



е) Выдержанный диссонанс — знаком $\vee$:



Кроме перечисленных здесь диссонансов, необходимо упомянуть и об арпеджированном диссонансе, который может появиться как на сильном, так и на слабом времени такта. Обозначаем его знаком * (звездочкой):



Пример с использованием различных диссонансов:



II. ЧЕТЫРЕХГОЛОСНОЕ СТРОЕНИЕ АККОРДОВ И ПРЕДПОСЫЛКИ МЕЛОДИЧЕСКОГО ОЖИВЛЕНИЯ ГОЛОСОВ

В учении о гармонии существует ряд правил, которые позволяют или запрещают удвоение или пропуск того или иного тона аккорда. Это положение бесспорно влияет на оформление мелодического движения голосов. Удвоение того или иного тона определяет дальнейшие возможности при соединении со следующим аккордом. Удвоения терции или квинты трезвучия вместо основного тона дают возможность нового мелодического движения голосов. В следующих примерах *а* и *б* есть удвоение терции, а в примерах *в* и *г* — квинты:



Большое значение для мелодического оживления голосов имеет и употребление неполных аккордов. Обычно неполные аккорды появляются с пропущенной квинтой и удвоенными основным тоном и терцией или же с утроенным основным тоном и терцией.

Два примера неполного трезвучия с удвоением основного тона и терции:



Пример неполного аккорда, который может быть истолкован как неполное трезвучие с пропущенным основным тоном и удвоенными терцией и квинтой:



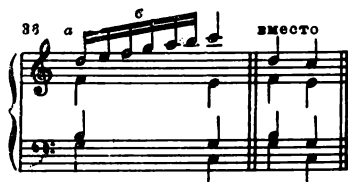
Примеры с утроением основного тона и терцией:



При употреблении неполного септаккорда V ступени и его разрешения в VI ступень основной тон может непосредственно или через проходящие звуки разрешиться в терцию:

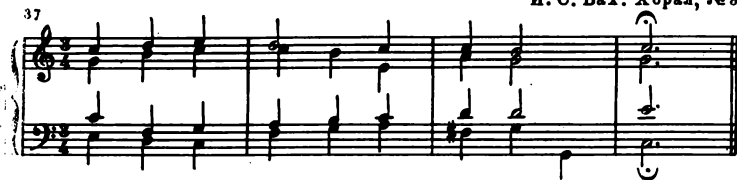


Учение о гармонии требует также ряда ограничений и по отношению к интервалу, который существует между соседними голосами. Так, например, не рекомендуется удаление сопрано от альта на интервал больше октавы. А в сущности такое необычное удаление дает простор для движения голосов. Можно привести примеры широких интервалов между сопрано и альтом:



Пример необычного удаления альта от тенора¹.

И. С. Бах. Хорал, № 9



Как видно из примера, расстояние между альтом и тенором достигает интервала ундецимы (см. первый такт). Это обстоятельство в дальнейшем дает возможность голосам беспрепятственно двигаться в противоположном направлении.

Другим способом создания условий для мелодического оживления голосов является изменение расположения. При соединении трезвучий такое изменение может быть тогда, когда терция одного аккорда переходит в терцию другого. Это правило действительно для всех видов соединений, то есть для кварто-квинтовых, терцово-секстовых или секундо-септимовых. При кварто-квинтовых соединениях самое

¹ Этот и последующие хоралы И. С. Баха взяты из издания: J. S. Bach. Choralgesänge. Edition Breitkopf.

большое значение имеют случаи, когда ход терций находит-
ся в сопрано (пример а) и реже — в теноре (пример б):

38 а

39 б

Мелодически оживлено

Случаи перехода терции в терцию в партии альты, как известно, характеризуются необычным удалением этого го-
лоса от сопрано или тенора. Но независимо от этого, такой вид соединения дает возможность очень интересного мелоди-
ческого оживления:

40

Гармоническая
схема

Мелодически оживлено

Примеры изменения расположения голосов посредством
перехода терции в терцию при терцово-секстовом и секундо-
септимовом соединении.

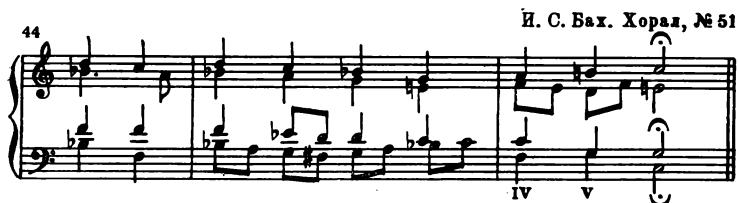
При терцово-секстовом соединении:

41

42

И. С. Бах. Хорал, № 5

При секундо-септимоном соединении:



Как известно, сектаккорд имеет исключительно важное значение в гармонии. Он оказывает чрезвычайно существенную помощь в оформлении мелодических линий различных голосов и пластичности их взаимодействия. Это его качество основано на том обстоятельстве, что мы можем по выбору удваивать любой из его звуков, а следовательно, при желании — изменять расположение голосов:



Использование сектаккорда как при кварто-квинтовом, так и при терцово-секстовом соотношении может быть связано с употреблением общих звуков и без употребления их. Для примера дадим несколько редких соединений трезвучия с сектаккордом без использования общих звуков:



47 Гармоническая
схема

Варианты мелодического оживления

Пример соединения двух сектаккордов, находящихся в кварто-квинтовом соотношении, при участии одного общего тона:

48 Гармоническая
схема

Варианты мелодического оживления

При терцово-секстовом соотношении между сектаккордами без использования общих звуков также возникают большие возможности мелодического оживления голосов:

49

C: VI₆ I₆ III₆ I₆

III. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЫЕ СЛУЧАИ ПРИ МЕЛОДИЧЕСКОМ ОЖИВЛЕНИИ ОТДЕЛЬНЫХ ГОЛОСОВ ОСНОВНОЙ ГАРМОНИИ

Одной из основных задач гармонии является выявление сильных и слабых моментов пульсирующего метра. Это осуществляется путем смены гармонии в начале каждого нового такта, путем употребления диссонирующих аккордов и т. д. Пульсирующий метр озвучивается посредством основных гармоний, которые в дальнейшем мелодически оживляются и обогащаются различными мелодическими приемами, в том числе и путем введения неаккордовых звуков. При использовании последних мы часто наталкиваемся на случаи, которые мы бы не рекомендовали, если бы они приобрели значение основных. Однако эти случаи очень интересны, когда они возникают в результате мелодического обогащения основных гармоний посредством неаккордовых звуков. В связи с этим упомянем о квартсекстаккордовых образованиях, которые являются результатом мелодического оживления гармонии, а также о квинтовых и других параллелизмах.

В композиторской практике в результате мелодического оживления гармонических голосов встречаются главным образом два вида квартсекстаккордовых образований. Первые возникают в момент появления неаккордовых звуков, а вторые — в момент разрешения неаккордовых звуков.

1. Квартсекстаккорды, возникающие в момент появления неаккордовых звуков.

а) Квартсекстаккорд, полученный в результате употребления нисходящей аподжатуры ($\searrow$):



б) Квартсекстаккорд, полученный в результате употребления восходящей аподжатуры ($\rightarrow$).



в) Квартсекстаккорд, полученный в результате употребления двойной нисходящей аподжатуры ($\Rightarrow$):



И. С. Бах. Хорал, № 26



г) Квартсекстаккорд, полученный в результате употребления синкопированного диссонанса с восходящим разрешением ($\square$):



д) Квартсекстаккорд, полученный в результате употребления аккордового звука (*):

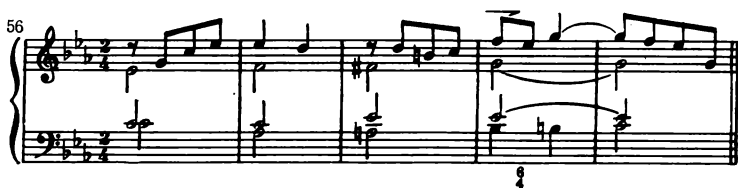


е) Квартсекстаккорд, полученный в результате предъема (+):



2. Квартсекстаккорды, возникающие в момент разрешения неаккордовых звуков.

а) Квартсекстаккорд, полученный в момент разрешения нисходящей аподжатуры (—):



б) Квартсекстаккорд, полученный в момент нисходящего разрешения синкопированного диссонанса (—):



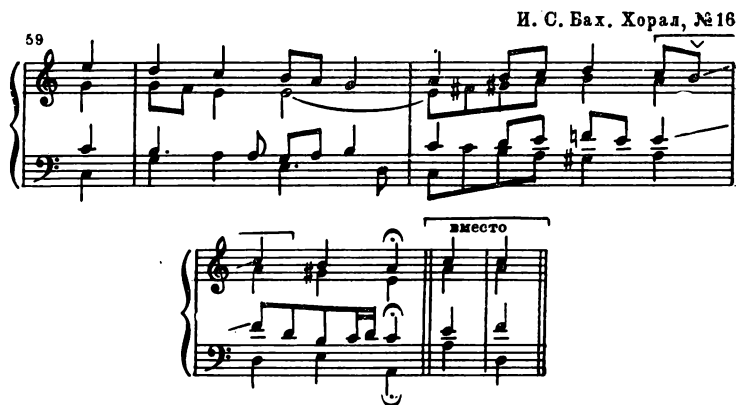
в) Квартсекстаккорд, полученный после появления предъема в басовом голосе (+):



Часто при употреблении мелодических элементов, имеющих целью оживление основной гармонии, мы можем натолкнуться на различные необыкновенные параллелизмы (как, например, параллельные квинты, секунды, септимы, ноны), которые, будучи умело использованными, не только допустимы, но и весьма интересны. Довольно часто подобные вольности встречаются в произведениях И. С. Баха, так же как и в произведениях других мастеров полифонии. Появление этих параллелизмов вызывается действием единичных и двойных диссонансов или же непосредственным чередованием двух диссонансов в одном и том же голосе. Вообще же, случаи появления подобных параллелизмов довольно разнообразны.

Приводим примеры из произведений И. С. Баха.

а) Параллельные восходящие квинты, полученные в результате использования нижнего вспомогательного диссонанса (V):



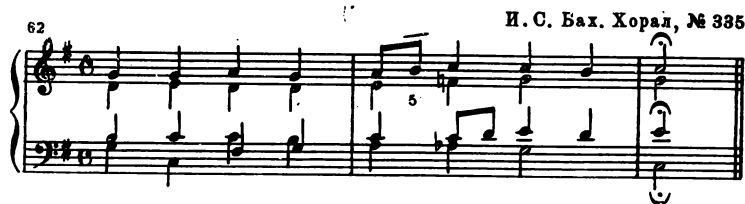
б) Параллельные восходящие квинты (от уменьшенной к чистой), полученные в результате использования нижнего вспомогательного диссонанса ($\vee$):



в) Параллельные нисходящие квинты, полученные в результате одновременного использования предъема (+) и проходящего звука ($\searrow$):



В двух других примерах (тоже из произведений И. С. Баха) приводятся квинтовые параллелизмы, возникающие благодаря проходящему диссонансу (пример 62) и в результате задержания кварты перед квинтой (пример 63):



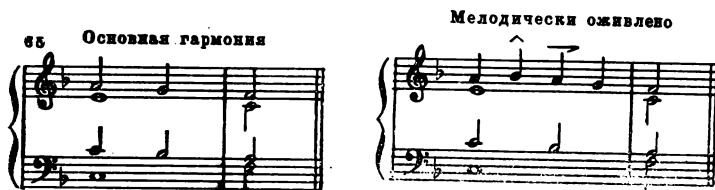
¹ Пример 63 заимствован из издания: J. S. Bach. Choralgesänge. Edition Peters.

Приемы, показанные в примерах 62 и 63, являются частными случаями в творчестве И. С. Баха. Эти приемы вообще очень слабо распространены в композиторской практике, а еще меньше — при обучении полифонии.

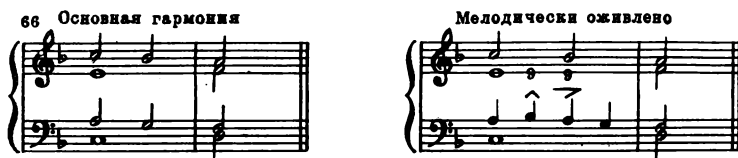
В следующем примере приведены восходящие параллельные квинты, полученные в результате непосредственного перехода нижнего вспомогательного звука ($\vee$) в восходящую аподжатуру ($\rightarrow$):



Мелодическое оживление основной гармонии может создать движение параллельными септимами, нонами, секундами. Пример параллельных септим:



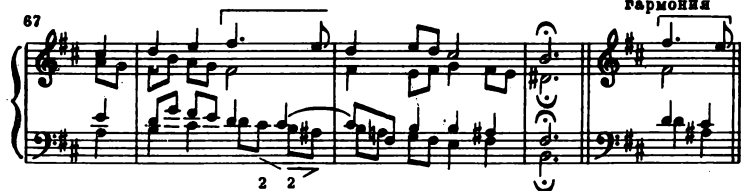
Пример параллельных нон:



Пример параллельных секунд из хорала И. С. Баха
(№ 143):

И. С. Бах. Хорал, № 143

Основная
гармония



IV. СЕПТАККОРД

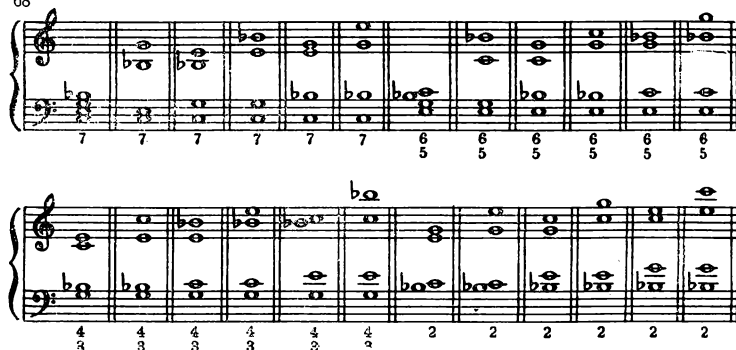
Септаккорд занимает исключительно важное место среди аккордов, содержащих диссонирующие интервалы. Характеризующий его интервал септимы требует ряда ограничений при использовании. Из известных семи видов септаккордов самый употребительный — это малый мажорный; за ним следуют второстепенные септаккорды: малый минорный, уменьшенный и малый вводный; большой мажорный, большой минорный и увеличенный.

Подобно мажорному и минорному трезвучиям, функциональное значение которых определяется их местоположением в ладу, септаккорды также принимают определенную функцию в зависимости от места, которое они занимают в данной ладотональности. Если мы осуществим построение септаккордов на различных ступенях старинной и других ладовых систем, то становится особенно очевидным, что внутреннее строение септаккордов само по себе еще не предусматривает определенной функции. Так, например, теория классической гармонии определяет места для различных септаккордов в мажоро-минорной тональной системе следующим образом: для основного септаккорда — V ступень гаммы и название доминантового; для уменьшенного — VII ступень и т. д. В то же время малый мажорный септаккорд можно также встретить в качестве септаккорда I ступени миксолидийского лада или септаккорда VII ступени эолийского лада и т. д. То же самое происходит и с остальными видами септаккордов.

Существенное значение при разрешении септаккорда имеет состав трезвучия, лежащего в его основе. Функциональные взаимоотношения, существующие между трезвучиями данного лада, сохраняются и при септаккордах.

Если переставить в систематическом порядке все четыре звука септаккорда, то мы получим 24 положения, расположения и обращения:

68



Как уже было сказано, из всех семи видов септаккордов, перечисленных в учении о гармонии, на первом месте стоит тот, который в гармонии мажоро-минорной системы называется доминантовым. Он строится на V ступени следующих ладов: ионийского, мелодического минора, гармонического минора и гармонического мажора. В этом мы можем убедиться по следующей таблице:



Как известно, доминантсептаккорд по правилу разрешается в трезвучие I или VI ступени, и в первом случае это разрешение называется полным кадансом, а во втором — прерванным. Как полное, так и прерванное разрешения в классической гармонии имеют место и при разрешении септаккордов, построенных на других ступенях. На основе этого принципа септаккорд I ступени разрешится в трезвучие IV ступени или в трезвучие II ступени; септаккорд II ступени разрешится в трезвучие V или III ступени и т. д.:

70



Кроме этих двух видов разрешения септаккордов, возможны еще следующие: назовем их плагальными (когда септима остается на месте) и эллиптическими (с образованием модуляции или отклонения). В следующей таблице даются примеры всех видов вышеупомянутых разрешений:

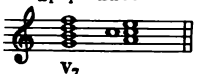
71

полное



C: V_7

прерванное



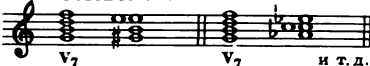
V_7

плагальное



V_7

эллиптическое



V_7 V_7 и т. д.

Эти виды разрешения септаккордов находятся в зависимости от интервального состава аккордов, от способа соединения и от способа голосоведения.

Примеры септаккордов на II, III, IV и VI ступенях в мажоре и миноре:

72

C-dur



III₇ VI₇ IV₇ II₇

c-moll



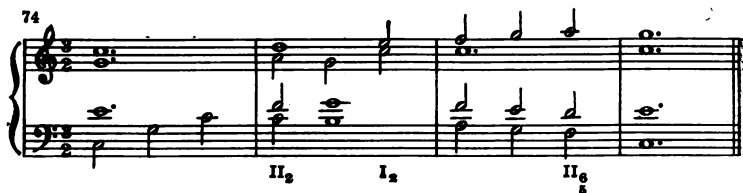
III₇ VI₇ IV₇ II₇

Примеры использования обращений септаккордов I, II и IV ступеней:

73



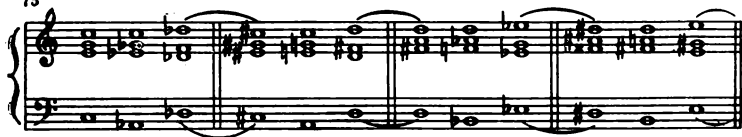
G: I IV₃ I₂ VI₇ II₃ II₆



В результате альтерации диатонических ступеней лада получаются новые аккордовые образования, которые вследствие качественного видоизменения интервалов приобретают новые функциональные свойства. Среди этих новых аккордов есть такие, которые имеют строение доминантсептаккорда и выполняют функцию доминанты по отношению к консонирующим созвучиям, в которые они могли бы разрешиться. Такие аккорды называются *побочными доминантами*. Побочную доминанту можно построить к любому диатоническому консонирующему созвучию, находящемуся на ступенях лада. Все сказанное действительно и по отношению к доминантовому трезвучию, побочная доминанта которого, как известно, называется *двойной доминантой*. Поскольку употребление побочных доминант связано с использованием альтерированных ступеней и неизбежными в этом случае хроматизмами, то появление побочной доминанты приводит к модуляции или отклонению. Любые консонирующие трезвучия диатонического лада могут быть соединены посредством побочных доминант. В связи с этим необходимо напомнить, что структура побочных доминант зависит от аккордов, в которые они разрешаются. Консонирующие трезвучия на ступенях как мажорных, так минорных ладов отстоят друг от друга на различные интервалы (секунда, терция, кварта и пр.), поэтому соединение двух консонирующих трезвучий в зависимости от этого интервала и требует определенного способа употребления побочной доминанты, принадлежащей к аккорду разрешения.

1. Побочные доминантсептаккорды, соединяющие в восходящем порядке мажорные трезвучия, отстоящие друг от друга на малую секунду (например, V—VI ступени в миноре).

При соединении исходного аккорда с побочным доминантсептаккордом появляется двойной нисходящий хроматизм: квинта переходит в септиму, а терция в квинту:



2. Побочные доминанты, соединяющие в нисходящем порядке мажорные трезвучия, отстоящие друг от друга на малую секунду (например, VI—V степени в миноре).

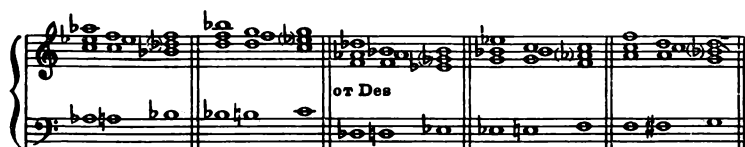
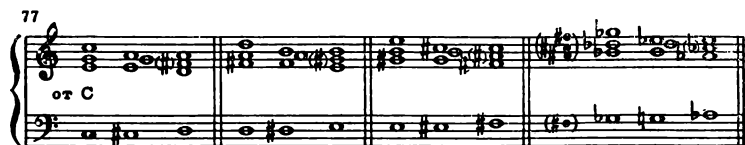
Терция исходного аккорда в качестве общего звука превращается в септиму побочной доминанты. Основной звук исходного аккорда делает скачок на уменьшенную квинту в основной звук побочного доминантсептаккорда. Не менее характерен и мелодический ход на уменьшенную терцию, образующийся между основным звуком исходного аккорда и терцовым звуком побочного доминантсептаккорда:





3. Побочные доминанты, соединяющие в восходящем порядке мажорные трезвучия (а также мажорные с минорными), отстоящие друг от друга на большую секунду (например, IV—V или I—II ступени в мажоре).

В этом случае появляется восходящий хроматизм между основным звуком исходного аккорда и терцовым звуком побочной доминанты:



4. Побочные доминанты, соединяющие в нисходящем порядке мажорные трезвучия, отстоящие друг от друга на большую секунду (например, V—IV ступени в мажоре).

Характерной чертой этого вида соединений является единственный нисходящий хроматизм между терцией исходного аккорда и септимой побочной доминанты:



5. Побочные доминанты, соединяющие в восходящем порядке мажорные трезвучия (а также минорные с мажорными), отстоящие друг от друга на малую терцию.

а) С использованием трезвучия в качестве побочной доминанты:



б) С использованием септаккорда в качестве побочной доминанты:



6. Побочные доминанты, соединяющие в нисходящем порядке мажорные трезвучия с минорными, отстоящие друг от друга на малую терцию (например, I—VI ступени в мажоре).

Квинта исходного аккорда, путем хода на хроматический полутон, превращается в терцию побочной доминанты:

81

вариант

От C

вариант

От Ceb

вариант

От B

7. Побочные доминанты, соединяющие в восходящем порядке мажорные трезвучия с минорными (а также с мажорными), отстоящие друг от друга на большую терцию (например, I и III ступени в мажоре):

82

От C

От Cес

От B

От A

8. Побочные доминанты, соединяющие в нисходящем порядке мажорные трезвучия (а также минорные с мажорными), отстоящие друг от друга на большую терцию:

83

вариант

От C (o)

От H (h)

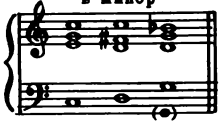
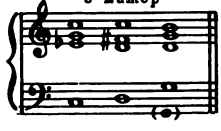
От B (b)

От A (a)

9. Побочные доминанты, соединяющие трезвучия, второе из которых расположено квинтой выше или квинтой ниже по отношению к первому:

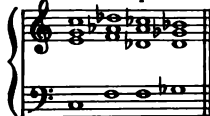
84 а из мажора в мажор  и т.д. во всех тональностях	б из мажора в минор  и т.д. во всех тональностях
а из минора в минор  и т.д. во всех тональностях	а из минора в мажор  и т.д. во всех тональностях

10. Побочные доминанты, соединяющие трезвучия, второе из которых расположено квинтой выше или квинтой ниже по отношению к первому:

85 а из мажора в мажор  и т.д. во всех тональностях	б из мажора в минор  и т.д. во всех тональностях
а из минора в минор  и т.д. во всех тональностях	а из минора в мажор  и т.д. во всех тональностях

11. Побочные доминанты, соединяющие трезвучия, расположенные на увеличенную кварту или уменьшенную квинту друг от друга:

86 а из мажора
в мажор



и т.д. на всех
ступенях хро-
матической
гаммы

б из мажора
в минор



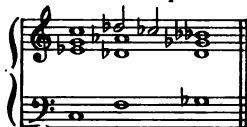
и т.д. на всех
ступенях хро-
матической
гаммы

в из минора
в мажор



и т.д. на всех
ступенях хро-
матической
гаммы

г из минора
в минор



и т.д. на всех
ступенях хро-
матической
гаммы

Основной септаккорд может появиться еще и как двойная субдоминанта (SS), а в дальнейшем и как тройная доминанта (доминанта к двойной доминанте — DDD). В третьем такте следующего примера есть двойная субдоминанта, которая разрешается в тонику. На второй доле четвертого такта появляется аккорд, исполняющий функцию побочной доминанты по отношению к нонаккорду двойной доминанты. Становится ясным, что здесь мы имеем дело с тройной доминантой:

87



V. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ЕГО РАЗРЕШЕНИЯ

Большое историческое значение доминантсептаккорда для формирования и развития различных гармонических стилей известно. Способы его разрешения в большой степени характеризуют гармонический стиль той или иной эпохи. Появление доминантсептаккорда связано с возникновением гомофонно-моноподического стиля (конец XVI века), и на протяжении трех с половиной веков, до сегодняшнего дня, его роль бесспорна. Одной из важнейших особенностей доминантсептаккорда является тритоновый интервал (уменьшенная квинта — увеличенная кварта), который находится между терцией и септимой аккорда. Вызываемое этим интервалом напряжение ведет к так называемому разрешению, которое означает переход звуков тритона в соседние ступени. Разрешение тритонного интервала может быть как полным, так и неполным.

Неполное разрешение получается путем оставления одного из звуков тритона — септимы или терции — на месте. В первом случае септима остается на месте, в то время как терция переходит на ступень вверх:

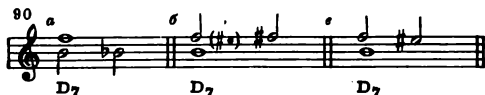


Во втором случае септима переходит на ступень вниз, а терция остается на месте:



Кроме этих двух видов разрешения тритонного интервала, возможны еще и следующие:

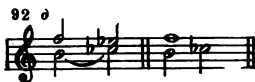
- а) Переход терции на хроматический полутон вниз.
 б) Энгармонизм септимы с целью ее перехода на ступень вверх.
 в) Энгармоническая замена септимы звуком следующего аккорда:



- г) Разрешение септимы на ступень вниз при движении терции на нисходящий хроматический полутон:



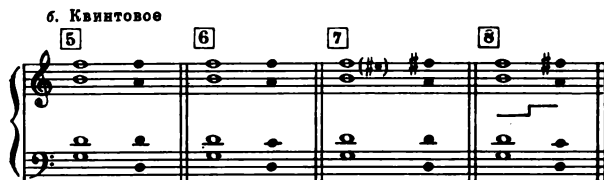
- д) Энгармонизм терции:



Различные виды разрешения доминантсептаккорда зависят, главным образом, от интервала, на который отстоят соединяемые аккорды, и от аккорда разрешения.

Т а б л и ц а наиболее важных видов разрешений доминантсептаккорда

I. Соединения при кварто-квинтовом соотношении аккордов:



II. Соединение при секундно-септимовом соотношении аккордов:

а. Секундовое

94 9 10 11 11^a 12 13 14 15

б. Септимовое

16 17 17^a 18

III. Соединение при терцово-секстовом соотношении аккордов:

а. Терцовое

95 19 20 21 22 23 24

б. Секстовое

25 26 27 28 29 30 31

IV. Соединение при тритоновом соотношении аккордов:

96 32 32^a

Как видно из таблицы, группировка различных видов разрешения доминантсептаккордов здесь сделана с учетом интервала между основным тоном доминантсептаккорда и основным тоном аккорда разрешения. Нетрудно убедиться, что доминантсептаккорд может разрешиться в трезвучие или септаккорд, отстоящий от него:

1) на чистую кварту или квинту — при кварто-квинтовом соотношении (I);

2) на малую или большую секунду и на малую или большую септиму при секундно-септимовом соотношении (II);

3) на большую или малую терцию и на большую или малую сексту — при терцово-секстовом соотношении (III);

4) на увеличенную кварту (уменьшенную квинту) при тритоновом соотношении (IV).

В зависимости от мелодических переходов между аккордами, соединения их бывают диатоническими, хроматическими и энгармоническими.

А. Диатонические соединения

Доминантсептаккорд охватывает четыре различных лада, на V ступени которых мы можем его встретить, а именно: ионийский, мелодический минор, гармонический минор и гармонический мажор. Аккорды со строением типа доминантсептаккорда встречаются не только на V ступени, но также и на других ступенях различных натуральных ладов. Из них особое значение имеют: септаккорд на IV ступени дорийского лада, септаккорд на VII ступени эолийского лада и септаккорд на III ступени фригийского лада. В зависимости от лада, в который разрешается доминантсептаккорд, диатонические соединения можно разделить на:

а) автентические — $\boxed{1}$, $\boxed{2}$ — встречаются при квартовых соединениях;

б) прерванные — $\boxed{9}$, $\boxed{10}$ — встречаются при секундовых соединениях;

в) плагальные — $\boxed{16}$ — встречаются при септимовых соединениях;

г) медиантовые диатонические — $\boxed{25}$, $\boxed{26}$ — встречаются при секстовых соединениях;

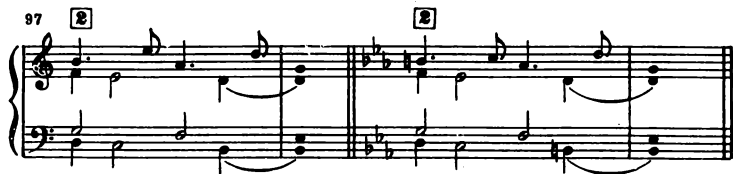
д) дорийские — $\boxed{5}$, $\boxed{6}$ — встречаются при квинтовых соединениях;

е) эолийские — $\boxed{12}$, $\boxed{13}$ — встречаются при секундовых соединениях;

ж) $\boxed{14}$, $\boxed{15}$ — встречаются при секундовых соединениях:

Примеры:

а) Автентическое соединение — $\boxed{2}$ — доминантсептаккорда с септаккордом I ступени в мажоре или миноре:



б) Прерванное соединение — $\boxed{10}$ — доминантсептаккорда с септаккордом VI ступени в мажоре:



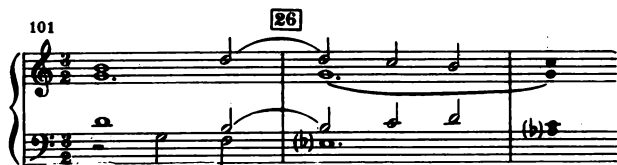
в) Плагальное соединение — $\boxed{6}$ — доминантсептаккорда с септаккордом II ступени:



Плагальное соединение — $\boxed{16}$ — доминантсептаккорда с трезвучием IV ступени в мажоре и миноре:



г) Медиантовые диатонические соединения — $\boxed{26}$ — доминантсептаккорда с септаккордом III ступени:



Как уже было упомянуто, под наименованием «доминантсептаккорд» подразумеваются те случаи его применения, когда септаккорд исполняет функции доминанты (основной или побочной). Но если септаккорд находится не на V ступени, то в системе натуральных ладов он не имеет доминантовых качеств и, следовательно, его разрешение отличается от разрешения доминантсептаккорда. В связи с этим необходимо подчеркнуть разницу между аналогичными на первый взгляд формами соединения, помеченными цифрами $\boxed{9}$ и $\boxed{12}$. При соединении $\boxed{9}$ налицо классическое соединение V и VI ступеней с удвоением терции VI ступени, тогда как при соединении $\boxed{12}$ мы имеем соединение VII и I ступеней с удвоением основного звука аккорда разрешения, благодаря чему возникает эолийская каденция, характерная для этого лада. Именно поэтому мы называем данный вид соединением эолийским. Подобное явление происходит и с формами соединения, обозначенными цифрами $\boxed{5}$ — дорийское, $\boxed{14}$, $\boxed{13}$ и $\boxed{15}$.

Необходимо обратить внимание на то обстоятельство, что при соединении $\boxed{12}$ и $\boxed{14}$ квинтовый звук основного септаккорда делает скачок на кварту (квинту) в основной звук аккорда — характерный признак этого вида разрешения:



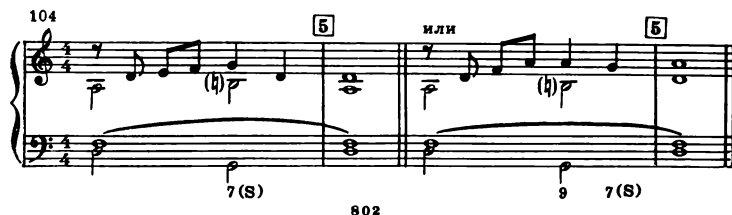
Для всех вышеупомянутых случаев употребления доминантсептаккорда наиболее характерными его обращениями являются такие, которые посредством басового звука подчеркивают субдоминантовый характер аккорда. В связи с этим

для соединений $\boxed{12}$ — эолийского и $\boxed{14}$ наиболее характерно терцквартаккордовое обращение (4_3), а для дорийского — основной вид (7).

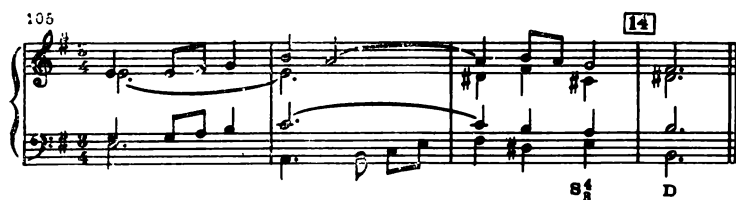
Пример эолийского соединения, обозначенного в таблице цифрой $\boxed{12}$:



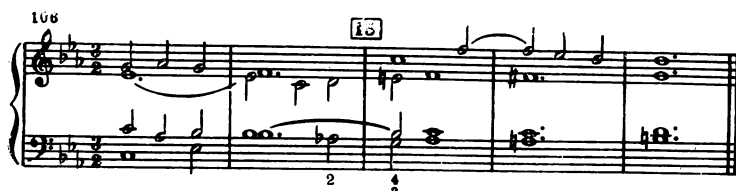
Пример дорийского соединения, обозначенного в таблице цифрой $\boxed{5}$:



Пример соединения, обозначенного в таблице цифрой $\boxed{14}$:



Пример формы соединения $\boxed{15}$:



Б. Хроматические соединения

Хроматизмы, появляющиеся при разрешении доминантсептаккорда, могут быть единичными и двойными. Единичный хроматизм возможен при соединении двух доминантсептаккордов и при условии, что их основные звуки состоят друг от друга на чистую кварту или чистую квинту.

Примеры соединений $\boxed{4}$ — на чистую кварту и $\boxed{8}$ — на чистую квинту:

Two musical examples illustrating chromatic connections. The first example, labeled 107, shows a connection between two dominant seventh chords on a pure fourth interval, marked with a boxed '4'. The second example, labeled 8, shows a connection between two dominant seventh chords on a pure fifth interval, marked with a boxed '8'. Both examples are written in G major and 4/4 time, with the treble and bass staves connected by a brace.

Другой вид единичного хроматизма появляется при соединении доминантсептаккордов параллельных тональностей. Примеры подобных соединений, которые в таблице обозначены цифрами $\boxed{21}$ и $\boxed{28}$:

A musical example labeled 108 showing a chromatic connection between two dominant seventh chords of parallel tonalities, marked with a boxed '21'. The example is written in G major and 4/4 time, with the treble and bass staves connected by a brace.

В следующем примере есть соединение двух доминантсептаккордов параллельных тональностей *G-dur* — *e-moll*:

A musical example labeled 109 showing a chromatic connection between two dominant seventh chords of parallel tonalities, marked with a boxed '28'. The example is written in G major and 4/4 time, with the treble and bass staves connected by a brace.

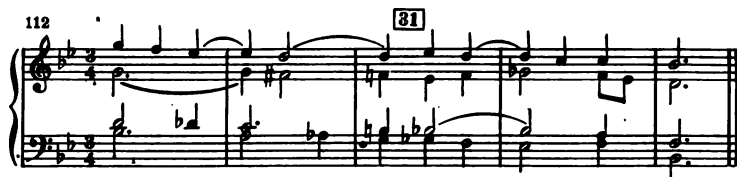
Пример такого же соединения между тональностями *F-dur* — *d-moll*:



Соединения доминантсептаккордов посредством единичного хроматизма довольно часто используются в классической гармонии как модуляционное средство. Другой формой соединения доминантсептаккордов является соединение, отмеченное в таблице цифрой [30], которое также часто употребляется как модуляционное средство. При нем появляется двойной хроматизм, полученный путем понижения терции и квинты аккорда.

Формы соединения с двойным хроматизмом, часто применяемые романтиками, отмечены цифрами [20] и [31].

Два примера соединения [31]:



В. Энгармонические соединения

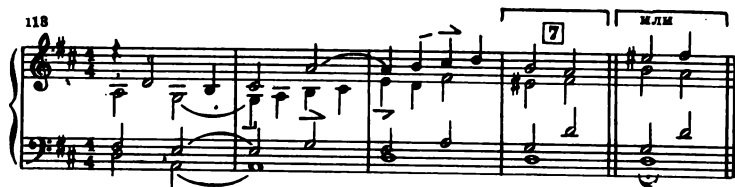
В зависимости от типа энгармонизма, энгармонические соединения можно разделить на три группы:

а) энгармонизм септимы доминантсептаккорда с целью ее перехода на ступень вверх — [7], [17], [23], [24];

б) энгармоническая замена септимы доминантсептаккорда звуком следующего аккорда — $\boxed{32}$;

в) энгармоническая замена терции доминантсептаккорда звуком следующего аккорда — $\boxed{11}$, $\boxed{32^a}$;

Пример соединения $\boxed{7}$:

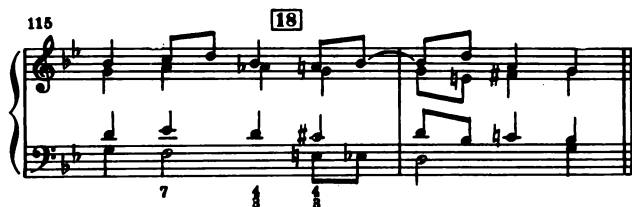


Данная в таблице форма разрешения, обозначенная цифрой $\boxed{17}$, известна своими допустимыми квинтами между тенором и басом (их называют иногда «моцартовскими»). Удобной и довольно распространенной формой их устранения является удвоение терцового звука доминантсептаккорда:



Само собой разумеется, что различные обращения этого соединения дают такие сочетания, при которых нет необходимости прибегать к удвоению терции.

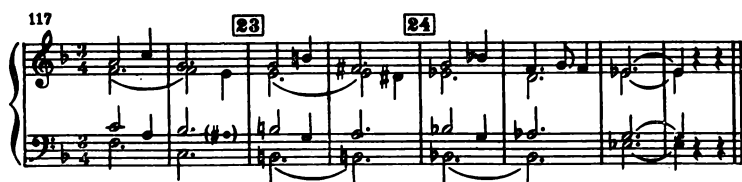
Близкой по виду формой соединения является $\boxed{18}$. В ней септима разрешается на полтона вниз, вместо того чтобы разрешиться вверх. Вследствие этого движение всех голосов здесь параллельно — нисходящее на полтона:



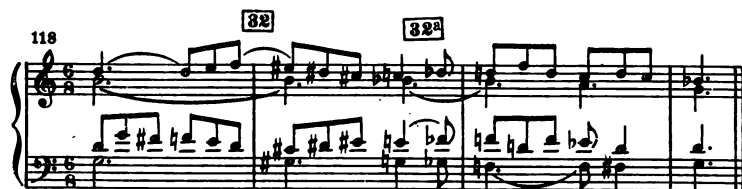
Это же соединение можно употреблять в форме цепочки из хроматически движущихся в нисходящем порядке параллельных аккордов:



Часто используются энгармонические формы соединений, обозначенные цифрами $\boxed{23}$ и $\boxed{24}$:



Энгармоническая замена септимы звуком следующего аккорда аналогична показанной на таблице форме соединения $\boxed{32}$. Вместо энгармонической замены септимы также возможна энгармоническая замена терции (см. форму $\boxed{32^a}$):



VI. УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД

Ввиду того, что основные приемы использования уменьшенного септаккорда достаточно полно освещены в теоретической литературе о гармонии, мы рассмотрим только несколько частных случаев, представляющих специальный интерес для современных композиторов.

Особое значение в композиторской практике имеет такое использование уменьшенного септаккорда в качестве модуляционного средства, когда он переходит в доминантсептаккорд новой тональности. Каждый уменьшенный септаккорд может превратиться в доминантовый двумя способами.

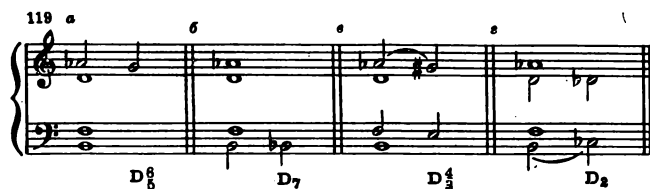
1. При первом способе три его голоса остаются на месте, а один движется на полтона вниз и превращается в основной звук доминантсептаккорда. Существуют разновидности этого превращения:

а) диатоническое превращение, еще не создающее модуляции, когда септима ведется на малую секунду вниз (пример а);

б) хроматическое превращение, когда основной звук ведется на хроматический полутон вниз (пример б);

в) диатоническое превращение с энгармонизмом, когда квинта ведется на малую секунду вниз (пример в);

г) хроматическое превращение с энгармонизмом, когда терция ведется на хроматический полутон вниз (пример г);



Пример из музыкальной литературы:



2. При втором способе три голоса уменьшенного септаккорда движутся на полтона вверх, а общий звук превращается в основной звук доминантсептаккорда:

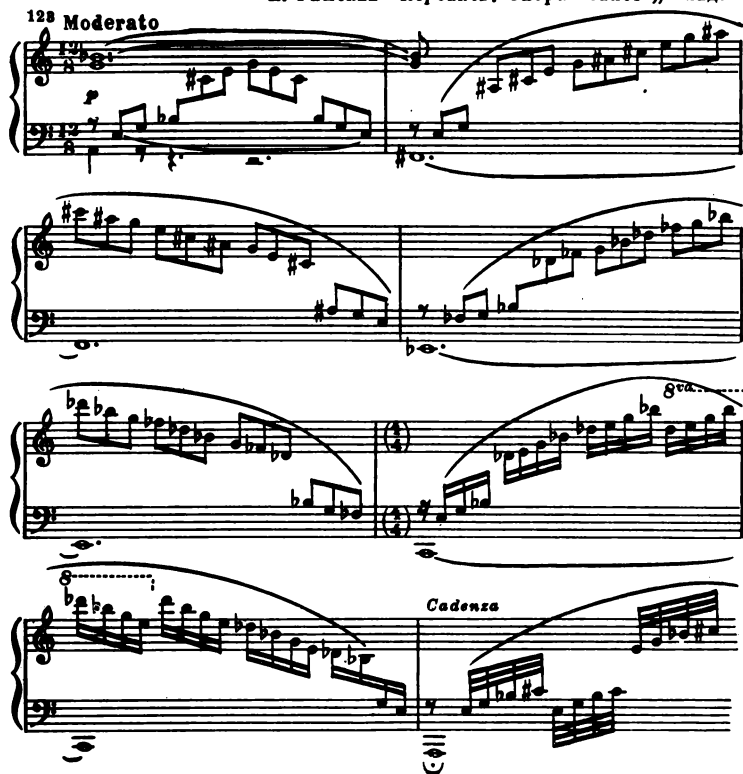


Функциональная теория рассматривает уменьшенный септаккорд как доминантнонаккордовое образование с малой ноной и без основного тона. В сущности, всем известна при-
сущая уменьшенному септаккорду доминантовая функция. Последнее используется композиторами, которые для осуще-
ствления своих творческих замыслов иногда добавляют к данному уменьшенному септаккорду основной звук доминант-
нонаккорда. Поскольку уменьшенный септаккорд представ-
ляет собой наложение трех малых терций и энгармонический способ записи не изменяет сущности его звучания, то превра-
щение уменьшенного септаккорда в составную часть доми-
нантнонаккорда с малой ноной происходит путем добавления недостающей основы нонаккорда, а именно путем добавле-

ния большой терции снизу к основному тону уменьшенного септаккорда:



Н. Римский - Корсаков. Опера - балет „Млада“



В следующем примере имеется другая форма использования уменьшенного септаккорда в качестве составной части доминантнонаккорда:



Большое значение для гармонии имеют и разновидности разрешения уменьшенного септаккорда. Так как в его интервальном составе имеются два тритона (в форме уменьшенных квинт и увеличенных кварт), то они накладывают свой отпечаток и на движение некоторых голосов. Приведем примеры различных разрешений уменьшенного септаккорда в трезвучие. Особенности этих разрешений являются:

а) мелодический ход на увеличенную кварту в партии баса. Диатоническое соединение с одним общим звуком (пример а);

б) то же, но с той разницей, что в басу имеется скачок на большую сексту (пример б);

в) единичный хроматизм и секстовый скачок в басу (пример в);

г) терцовый скачок (в сопрано) и двойной хроматизм (в альте и теноре), при этом септимовый звук хроматически ведется вверх (пример г);

д) то же, но с той разницей, что вместо терцового скачка в сопрано появляется скачок в басу на большую сексту (пример д):



Переход из одной аккордовой формы уменьшенного септаккорда в другую создает условия для одновременного движения в противоположном направлении проходящих и аподжатурных звуков в двух голосах. В таких случаях исходным положением служит секстовый интервал аккорда, который через проходящие звуки переходит в децимовый или наоборот. Так как уменьшенный септаккорд тонально весьма многосторонен, то цепь таких переходов из одной аккордовой формы в другую неминуемо отклоняет нас от исходной тональности:



Другой пример, в котором исходным началом служит тот же уменьшенный септаккорд, но при этом возникают тональности, отличные от тональностей предыдущего примера:



Кроме проходящих звуков, могут быть использованы и аподжатуры:



Пример, в котором два верхних голоса движутся в нисходящем направлении, а два нижних — в восходящем:



Один из голосов уменьшенного септаккорда может быть оживлен таким же способом, как и прима (см. главу XI):



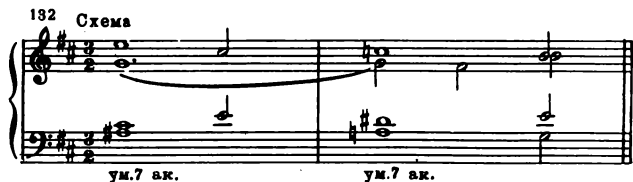
Из примера видно, что оживление септимы посредством верхнего вспомогательного звука или аподжатуры образует интервал уменьшенной октавы с основным звуком аккорда.

Приведем примеры:

1. Оживление каждого из голосов восходящей последовательности из двух уменьшенных септаккордов, отстоящих друг от друга на большую секунду:



2. Оживление голосов нисходящей последовательности из двух уменьшенных септаккордов, отстоящих друг от друга на малую секунду:



3. Диатоническое разрешение уменьшенного септаккорда без участия общих звуков:



4. Запоздалое разрешение уменьшенного септаккорда из-за двойного противоположного задержания ($\equiv$):



5. Разрешение уменьшенного септаккорда с сохранением двух общих звуков (а) и разрешение с двойным противоположным задержанием (б $\equiv$):



6. Мелодическое оживление путем аподжатуры ($\neg$):



7. Эллиптическое разрешение уменьшенного септаккорда со скачком в басу на большую сексту:

137



VII. НОНАККОРД

Известно, что нонаккорд получается из септаккорда путем прибавления к нему малой или большой ноты, считая от основного тона септаккорда. Так как существует семь видов различных септаккордов, то из них, путем прибавления ноты, можно получить 14 различных нонаккордов — семь с малой нотой и семь с большой, в том числе нонаккорды, построенные на уменьшенном септаккорде, которые, однако, не имеют практического значения. Классическим правилом является положение, согласно которому при обращениях нонаккорда нона не может находиться в басу. Поэтому общее число различных положений, расположений и обращений нонаккорда составляет 96 вместо 120. В четырехголосном складе общее число различных аккордовых форм нонаккорда значительно уменьшается.

Чтобы построить нонаккорд в четырехголосном складе, необходимо опустить один из его тонов и в то же время сохранить его основной тон и ноту, которые, в сущности, характеризуют его как нонаккорд. В таком случае мы имеем возможность выбирать один из оставшихся трех тонов, а именно терцию, квинту или септиму. Общеизвестно, что наиболее употребимой четырехголосной формой нонаккорда является созвучие, полученное путем пропуска квинты и составленное, таким образом, из основного тона, терции, септимы и ноты. В этом четырехголосном виде нонаккорд встречается наиболее часто. В полифонии, где линейный принцип оказывает большое влияние на мелодическое движение голосов, используются нонаккорды с пропущенной терцией или септимой.

Нонаккорд употребляется в четырехголосном складе, в трех основных видах, в зависимости от состава интервалов.

а) Нонааккорды с пропущенной квинтой:

138 а

9 7 (3) 7 6 (5) (4) 3 2

б) Нонааккорды с пропущенной терцией:

138 б

9 7 5 5 4 (3) 6 3 2

в) Нонааккорды с пропущенной септимой:

138 в

9 (5) 3 7 6 3 6 5 4

Эти 36 аккордовых форм нонааккорда охватывают все его положения, расположения и обращения.

В нонааккорде обычно подготавливаются септима и нона. Возможно также введение нонааккорда посредством подготовки основного звука и терции. В таком случае нона берется свободно:

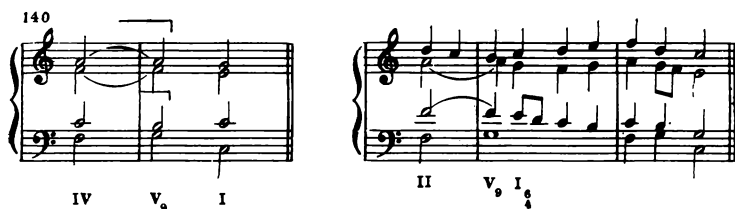
139

9 3

Среди различных видов нонааккордов наиболее употребителен доминантнонааккорд в качестве основной или двойной

доминанты. За ним по значимости следуют: нонаккорд IV ступени (в мажоре и миноре), нонаккорд II ступени, а после них нонаккорды на остальных ступенях.

Как известно, доминантнонаккорд разрешается в трезвучие I ступени. Нона и септима идут на ступень вниз, в квинту и терцию тонического трезвучия. Такое разрешение называется **п р я м ы м** (непосредственным):

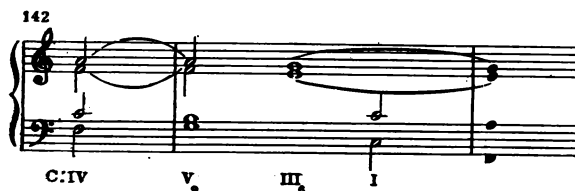


Иногда нона предварительно разрешается в основной тон доминантсептаккорда, после чего следует разрешение доминантсептаккорда в тоническое трезвучие. Такое разрешение называется **к о с в е н н ы м** (опосредствованным):



Кроме указанного, возможны и другие способы косвенного разрешения:

а) Посредством разрешения ноны и септимы на ступень вниз при условии, что основной звук и терция нонаккорда остаются на месте. Этим способом мы проходим через секстаккорд III ступени, за которым следует трезвучие I ступени:



б) Случай, сходный с предыдущим, с той разницей, что после секстаккорда III ступени идет доминантсекстаккорд, который разрешается далее в I ступень¹:

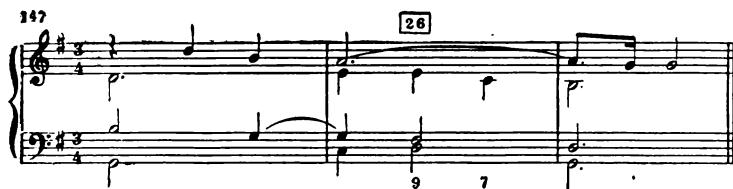


Тот же случай в других мелодических положениях и расположениях:

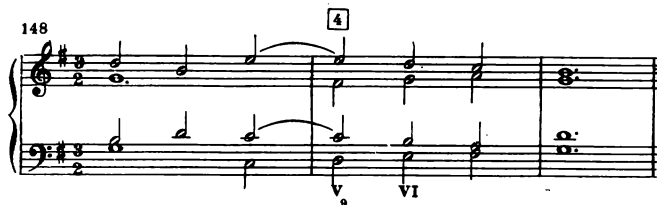


¹ Цифра, поставленная над нонаккордом, означает аккордовую форму последнего; этой цифрой он отмечен в таблице нонаккордов, данной немного выше в настоящем труде, что сделано с целью сопоставления способов употребления различных нонаккордовых форм.

в) Путем скачка ноны в септиму того же аккорда:



г) Путем соединения нонаккорда с септаккордом VI ступени:

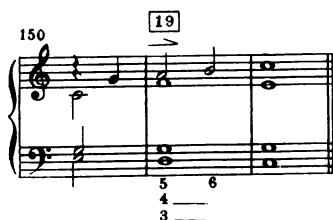


Кроме нисходящего разрешения ноны нонаккорда, вполне возможно и употребимо косвенное разрешение с восходящим ведением ноны. Примеры:

а) Нонаккорд с пропущенной квинтой разрешается через сектаккорд III ступени:



б) Нонаккорд с пропущенной терцией. Нона ведется в терцию того же аккорда:

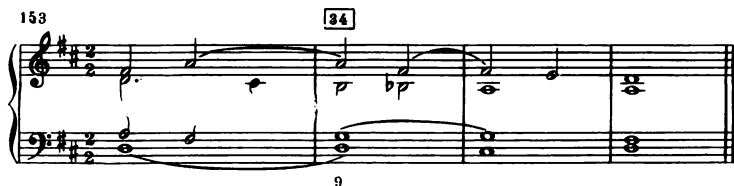
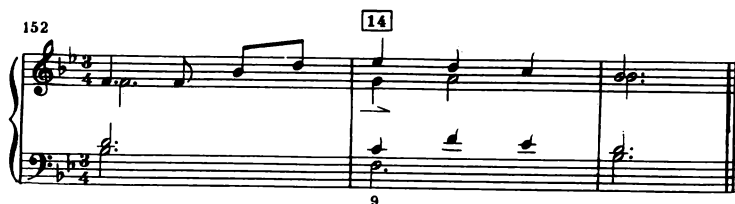




Пример аккордовой формы 19, данной в миноре:



Подобные примеры в мажоре с аккордовыми формами 14 и 34:



Употребление второстепенных нонаккордов покоится на тех же принципах, что и употребление главного нонаккорда. Поэтому к ним могут быть приложены те же формы изложения, какие мы видели при рассмотрении доминантнонаккорда.

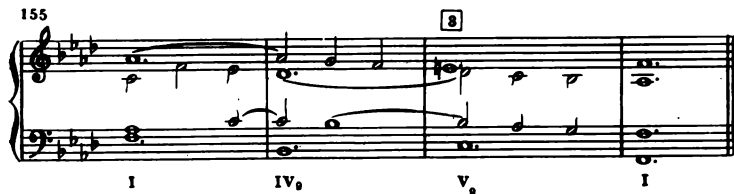
Из второстепенных нонаккордов наиболее употребительным является нонаккорд IV ступени, дальнейшее соединение которого с нонаккордом V ступени и разрешение последнего

в трезвучие I ступени дает каденцию I—IV₉—V₉—I или T—S₉—D₉—T:

154



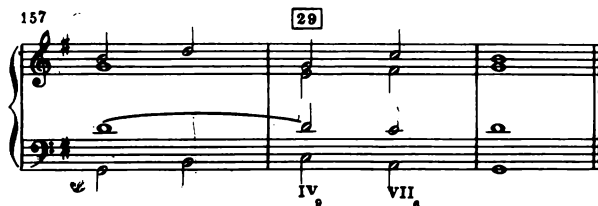
155



Нонаккорд IV ступени может непосредственно соединиться с септаккордом V ступени:



Пример нонаккорда IV ступени, соединенного с сектаккордом VII ступени:



За нонаккордом IV ступени по степени употребления следует нонаккорд II ступени. Подобно нонаккорду IV ступени, его дальнейшее разрешение в нонаккорд V ступени с заключительным трезвучием I ступени дает каденцию I—II₉—V₉—I или T — SII₉ — D₉ — T:

158

I II₉ V₉ I

159 *♩ = 80* Г. Шарпантье. Впечатления Италии

F; V₉ II₉ V₇

Пример употребления нонаккорда I ступени:

160

II₉ I₉ и т.д.

Пример употребления второстепенных нонаккордов в форме секвенции:

161 Гармоническая схема

F; V₉ II₉ V₇

Мелодически оживлено путем употребления нонаккордов

IV₉ VII₉ III₉ VI₉

II₉ V₉

То же самое в миноре

IV VII III VI

II V I

С появлением романтизма в музыке на место второстепенных нонаккордов пришли главные нонаккорды с качествами побочных доминант:

10 10 10

8
2

Пример нонаккорда IV ступени в доминантовом виде:



Пример нонаккорда I ступени в доминантовом виде, который придает каденции миксолидийский характер:



Необходимо упомянуть о двух других нонаккордовых формах, имеющих больше характер задержания, чем самостоятельного аккордового сочетания. Это секстнонаккорд (пример 165) и квартсекстнонаккорд (пример 166):



Нона в нонаккорде может появляться в качестве неаккордового звука. Кроме задержания, возможности которого мы уже рассмотрели, используются предъём, арпеджированный диссонанс, выдержанный диссонанс, аподжатура.

Приведем примеры:

а) Посредством предъема ноны получается нонаккорд без квинты:



б) Посредством предъема ноны и арпеджированной терции — нонаккорд без квинты:



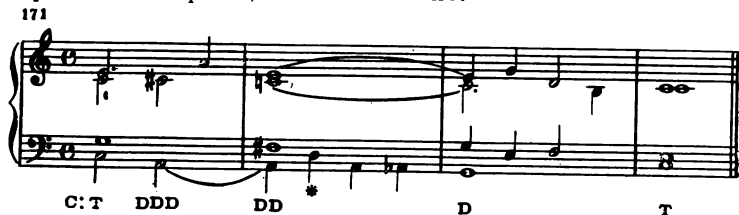
в) Посредством арпеджированной ноны:



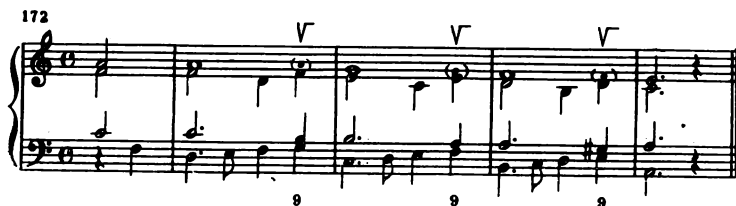
г) Посредством арпеджированных септим и ноны:



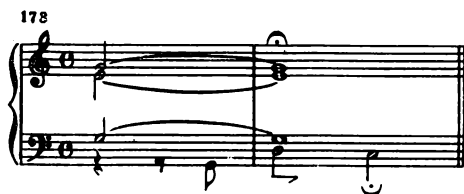
д) Посредством арпеджированного основного тона при выдержанных терции, септима и ноне:



е) Посредством выдержанного диссонанса:



ж) Посредством ноновой аподжатуры в басу:



з) Посредством задержания при неполном трезвучии с удвоенными основным звуком и терцией и пропущенной квинтой:



Нона нонааккорда может появиться в качестве общего тона с предыдущим аккордом или посредством восходящего хроматизма. Вследствие этого; вместо ожидаемого доминант-нонааккорда с малой ноной, появляется доминантнонааккорд с большой ноной. В первом случае нонааккорд с малой ноной ведет в минорную тональность, а во втором случае — с употреблением восходящего хроматизма ($\square$) — в мажорную тональность:



Секвенция с подобным хроматизмом:



VIII. УНДЕЦИМАККОРД И ТЕРЦДЕЦИМАККОРД. БИФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СОЧЕТАНИЯ. ОРГАННЫЙ ПУНКТ

Обычно ундецимаккорды и терцдецимаккорды считаются диссонирующими сочетаниями, возникающими в момент задержания терции или квинты данного септаккорда или же в момент двойного задержания этих звуков:



Ундецимаккорды и терцдецимаккорды обладают некоторыми особенностями, которые нельзя объяснить, исходя из септаккорда. Эти особенности, однако, можно заметить, если рассматривать эти аккорды как построения, полученные путем терцовых наслоений. В таком случае ундецимаккорд является наложением пяти терций, а терцдецимаккорд — шести:



Для четырехголосного употребления этих двух аккордов необходимо в ундецимаккорде опустить два звука, а в терцдецимаккорде — три. Кроме того, при различных мелодических положениях необходимо по возможности сохранить интервал, который содержится между ос-

новным тоном аккорда и самым верхним его тоном, то есть сохранить ундециму и терцдециму. Таким образом основной тон как одного, так и другого аккорда, как правило, занимает положение басового звука.

Это ясно говорит о том, что употребление ундецимаккордов и терцдецимаккордов исключает возможность обращений, которую мы имеем при употреблении трезвучий, септаккордов и нонаккордов.

Кроме вышеупомянутых, другим существенным условием является то обстоятельство, что звуки, подлежащие разрешению или уводу, должны двигаться в свободные ступени. Говоря другими словами, звук разрешения не должен встречаться в другом голосе. Например, если мы решим в только что приведенном ундецимаккорде отвести нону *a* в интервал децимы, то есть в *h*, то в таком случае звук *h* как терция аккорда должен будет отпасть (исключением является нона, когда ее разрешение составляет октавный интервал с основным звуком аккорда). В этих условиях возможности четырехголосного склада для ундецимаккорда и терцдецимаккорда отличаются от возможностей использования септаккордов.

Ундецимаккорд

Общим правилом четырехголосного употребления ундецимаккорда является то, что его основной и ундецимовый тоны сохраняются, а терция опускается. Следовательно, его четырехголосный склад имеет следующие три разновидности:

- а) аккордовая форма с отсутствующими терцией и ноной;
- б) аккордовая форма с отсутствующими терцией и септимой;
- в) аккордовая форма с отсутствующими терцией и квинтой:



Аккордовая форма, отмеченная буквой *a*, может быть переведена в другую путем разрешения ундецимы (*c*) в терцию септаккорда:



Эту форму разрешения можно объяснить как задержание кварты перед терцией в септаккорде. Однако в следующем примере ундецимаккорд косвенно разрешается через секстаккорд III ступени: употребление ундецимаккорда не вызвано септаккордом, в который разрешается данный ундецимовый тон, так как вместо «ожидаемого» септаккорда появляется консонирующий секстаккорд:



В этом примере мы видим и другую особенность, состоящую в том, что септима f ведется на ступень вверх. Это обусловливается бифункциональным характером созвучия, при котором данный звук является основным тоном субдоминантового трезвучия.

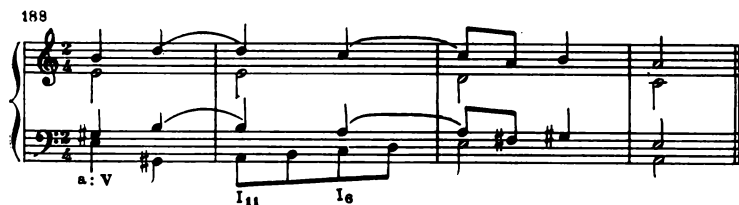
Как нонаккорды, так и ундецимаккорды могут появляться на различных ступенях лада. В последнем примере был случай появления ундецимаккорда на V ступени.



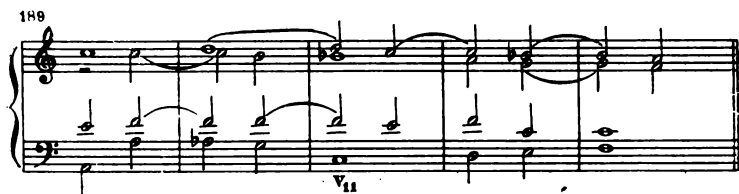
Пример употребления ундецимаккорда, построенного на VI ступени:



Аккордовая форма, отмеченная буквой б (пример 183), именно: с отсутствующими терцией и септимой, используется с задержанием ноны и ундецимы и с их разрешением октаву и дециму. В следующем примере показан случай потребления ундецимаккорда, который разрешается в контонирующий секстаккорд:



Употребление аккордовой формы, отмеченной буквой в (с отсутствующими терцией и квинтой), осуществляется путем двойного задержания ноны и ундецимы и их разрешения септаккорд этой же ступени:



Другие возможные формы употребления ундецимаккорда.

1. Ундецимаккорд с отсутствующими терцией и ноной:



2. Ундецимаккорд с отсутствующими терцией и септимой¹:



3. Ундецимаккорд с отсутствующими терцией и квинтой:



Тердцецимаккорд

При четырехголосном складе тердцецимаккорда, как правило, выпускается квинта, а из остальных звуков сохраняются основной тон, септима и тердцецима. Эти три звука представляют собой наложение двух септим:



С прибавлением одного из пропущенных звуков (только не квинты, конечно) образуется четырехголосный склад аккорда. Итак, путем прибавления ундецимы (пример а), или

¹ В примере в имеются возможные квинтовые параллелизмы, полученные при участии аподжатурных звуков (см. главу III).

ноны (пример б), или же терции (пример в) получаются следующие три аккордовые формы:



Избегание квинтового тона при употреблении терцдецимаккорда объясняется тем обстоятельством, что присутствие квинты создает препятствие при разрешении терцдецимы. Отсутствие квинты освобождает ступень, в которую в дальнейшем разрешается терцдецимовый диссонанс.

Наиболее употребительной из указанных аккордовых форм является первая из трех, а именно аккордовая форма, отмеченная буквой а. Самым обычным ее разрешением бывает форма двойного задержания: ундецима и терцдецима разрешаются на ступень вниз: ундецима в дециму, а терцдецима в дуодециму:



Следующий отрывок из I части «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха служит примером употребления терцдецимаккорда, построенного на I ступени. Интересным в нем, как и во всех случаях употребления терцдецимаккорда I ступени, является то, что налицо бифункциональное сочетание основного звука в качестве тоники с уменьшенным септаккордом VII ступени. Как при употреблении всех ундецимаккордов и терцдецимаккордов, лежащий в басу основной звук остается без изменения:

И. С. Бах. „Хорошо темперированный клавир“ ч. I

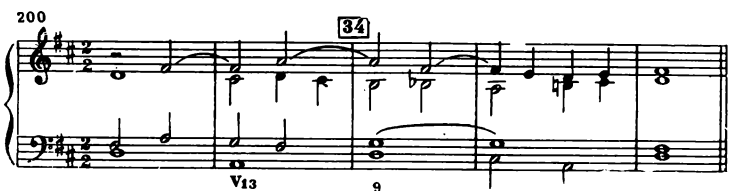


Вышеупомянутая форма терцдецимаккорда, обозначенная буквой *a*, употребляется также и при свободном вступлении ундецимы и терцдецимы, а в дальнейшем разрешение этих двух звуков осуществляется посредством терцового скачка или посредством проходящих звуков к ноне и ундециме.

Приводим пример ведения ундецимы и терцдецимы в ундецимаккорд этой же V ступени через нисходящий терцовый ход, после чего следует разрешение в септаккорд:



Другие примеры, в которых нисходящий терцовый ход заполнен проходящими звуками:



Употребление терцдецимовой формы *a* (см. пример 195) может осуществляться в том случае, если терцдецима скачком перейдет в какую-нибудь из свободных ступеней этого же аккорда. В следующем примере есть скачок терцдецимы на квинту, после чего идет аккорд разрешения, а именно трезвучие I ступени, к которой принадлежит и сам терцдецимаккорд. Здесь, как и в данном немного выше примере Баха, есть бифункциональное сочетание выдержанной I ступени в басу с уменьшенным септаккордом VII ступени:

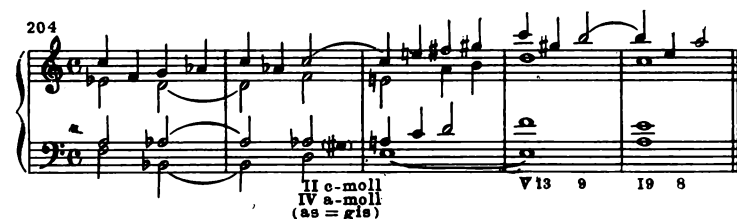


В следующей аккордовой форме, обозначенной буквой *б* (пример 195), мы видим, что вместо пропущенной квинты четырехголосие пополняется ноной. Квинтовый интервал, заключающийся между ноной и терцдецимой, дает простор движению этих двух звуков: терцдецима (*e*) может продвинуться в *d* или в *h*, нона *a* — в *g* или в *h*.

Приводим пример, в котором терцдецимаккорд V ступени разрешается в септаккорд тоже V ступени. Посредником здесь является секстаккорд III ступени:



При употреблении этой формы ноновый звук может быть отведен в восходящем направлении на ступень вверх, поскольку отсутствие ундецимового звука дает простор для ее восходящего движения:



Приведем два примера аккордовой формы *в*. В первом из них имеется аподжатурное вступление терцдецимового звука с прямым разрешением в квинту септаккорда той же (в данном случае V) ступени, а во втором случае терцдецимаккорды употребляются с предъемами. В последнем

такте появление терцдецимы (*) имеет также предъёмный характер:

205

206

13 13 13

Другие возможные формы употребления терцдецимаккорда.

1. Терцдецимаккорд с отсутствующими терцией, квинтой и ноной:

209

6 6 6 8

V₁₃ V₁₃ V₁₃ и др.

2. Терцдецимаккорд с отсутствующими терцией, квинтой и ундецимой:

213

6 6 6 8

V₁₃ V₁₃ V₁₃ и др.

3. Терцдецимаккорд с отсутствующими квинтой, ноной и ундецимой:

217

6 6 6 8

V₁₃ V₁₃ V₁₃ и др.

Необходимо также обратить внимание на то обстоятельство, что верхние наложения ундецимаккордов и терцдецимаккордов, а также септаккордов и нонаккордов в большой степени теряют свое диссонирующее значение по отношению к основному и терцовому тону аккорда, когда они употребляются в качестве аккордовых звуков, объединенных вокруг одной общей для данной группы аккордов функции:



Бифункциональные сочетания

Под бифункциональностью подразумевается одновременное сочетание двух различных функций. Наиболее употребительными формами бифункциональных сочетаний являются сочетания тоники с доминантой. Тоническая функция выявляется посредством основного и квинтового тонов, последний из которых в дальнейшем служит основой для доминантсептаккорда. Таким образом, квинтовый звук тонического трезвучия служит объединяющим звеном между тоническим трезвучием (которое в данном случае всегда употребляется с пропущенным терцовым звуком) и наложенным доминантсептаккордом. Такие построения возможны также и при сочетании доминанты с субдоминантой, а также доминанты с двойной доминантой.

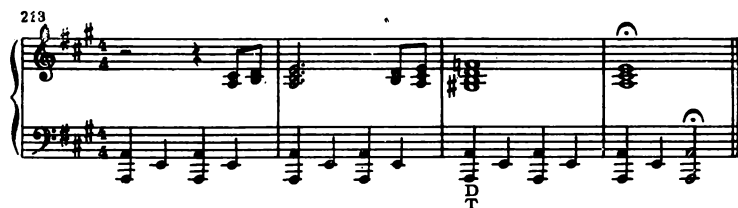
Пример сочетания тоники с доминантсептаккордом:



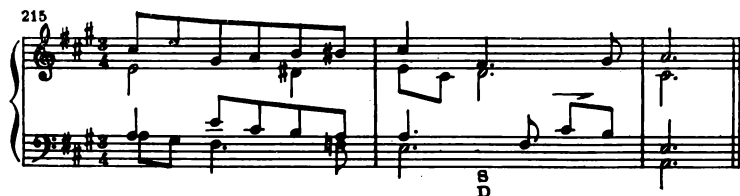
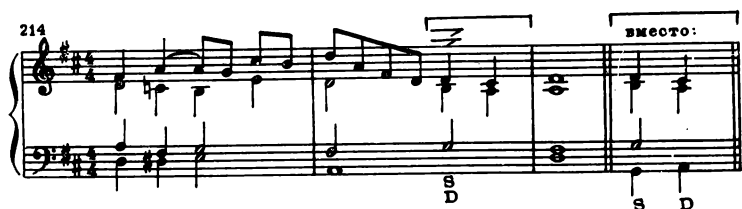
Подобное явление имеется и в следующем примере, в котором тоника представлена посредством основного тона и квинты (G — d), а на них накладывается доминантсептаккорд:



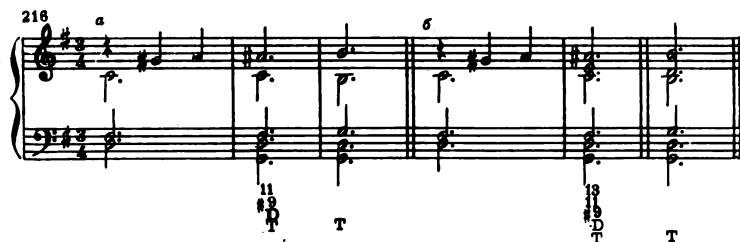
Значительно более употребительна форма бифункциональности при сочетании тоники (которая занимает положение выдержанного баса) с уменьшенным септаккордом VII ступени. В следующем примере показан двойной бас (на тонике и доминанте) в сочетании с уменьшенным септаккордом VII ступени:



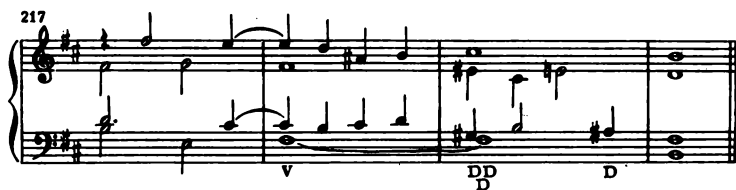
Как уже упоминалось, существуют бифункциональные сочетания доминанты с субдоминантой в форме ундецимаккорда:



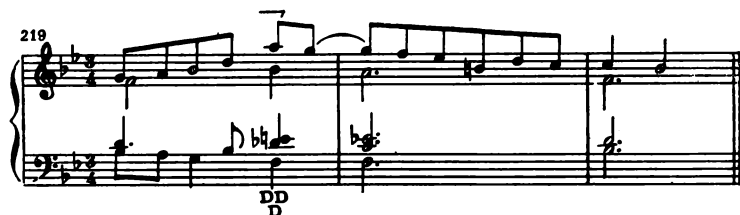
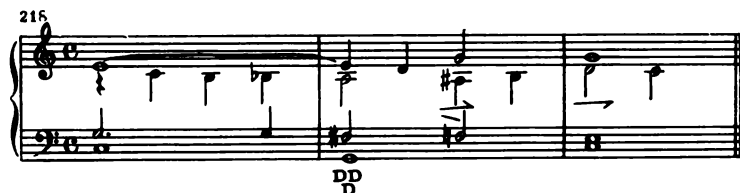
Два примера употребления бифункционального сочетания тоники с доминантой: в примере *а* — в форме ундецимаккорда, в примере *б* — в форме терцдецимаккорда:



Пример бифункционального сочетания доминанты с септ-аккордом двойной доминанты:



Подобно тем бифункциональным сочетаниям, при которых выдержанный тонический бас сочетается с уменьшенным септаккордом VII ступени, возможно наложение уменьшенного септаккорда VII ступени доминантовой тональности на выдержанный бас доминанты. Два примера подобных сочетаний:



Из приведенных выше примеров видно, что о бифункциональности можно говорить уже при ундецимаккордах и терцдецимаккордах, а именно там, где они появляются в доминантовом виде и разрешаются автентически. Ундецимовые формы появляются с пропущенной терцией, а терцдецимовые — с пропущенной терцией и квинтой.

Органный пункт

Если проследить совместное действие выдержанного баса и сопровождающих его гармоний данного органного пункта, можно увидеть, что моментами бас звучит как основной тон аккорда, а моментами — как звук какого-нибудь аккордового обращения. Последнее возможно только при трезвучиях и септаккордах. Нонаккорды, ундецимаккорды и терцдецимаккорды употребляются только в их основном положении.

Исходя из практики классиков, романтиков и неоромантиков, мы видим, что расширение тональных возможностей органного пункта охватывает прежде всего аккорды, принадлежащие к главной тональности, ее параллельной, а затем — аккорды, полученные под влиянием одноименных ладов и их медиантовых связей (диатонических или хроматических). Так, например, в мажорном ладу на органном пункте можно прийти к минорной субдоминанте и параллельному ладу, к неаполитанскому секстаккорду, к параллельному ладу одноименного мажора или минора и его доминанте:



Отклонения в тональности первой степени родства и использование их параллельных ладов в большой степени расширяют возможности гармонически насыщенного органного пункта.

Для органного пункта очень большое значение имеет употребление септаккордов, которые в следующий момент разрешаются в консонирующие трезвучия или переходят в аккорд другой какой-либо структуры. Для этой цели могут служить побочные доминантсептаккорды:



Исключительно большое значение для построения органного пункта имеет также использование малого и уменьшенного септаккорда. На выдержанном басу можно употреблять любой уменьшенный септаккорд из диатоники основного лада или близких ему ладов, входящих в тональную сферу действия данного органного пункта. В первом случае бас звучит как аккордовый тон (пример а); во втором случае он образует с верхними голосами доминанттриада с малой трезвучием (пример б), а в третьем случае образует с верхними голосами терцдецимаккорд (пример в). Во всех трех случаях разрешение аккорда очень удобно:



Каждый из этих случаев может иметь разрешение и другими способами. Многостороннее разрешение уменьшенного септаккорда допускает параллельное движение уменьшенных септаккордов на полутоновый интервал.

Пример органного пункта на тонике (с уменьшенными септаккордами):



Пример органного пункта на доминанте (с уменьшенными септаккордами):



a: D



Пример из оперы Бородина «Князь Игорь»:

А. Бородин. „Князь Игорь“



IX. ФОРМЫ СЛОЖНЫХ РАЗРЕШЕНИЙ СЕПТАККОРДОВ И НОНАККОРДОВ

Из учения о контрапункте нам известно, что кроме употребительного способа разрешения диссонирующей синкопы (пример *а*) существует еще один вид разрешения — путем нисходящего скачка в консонанс, после чего следует само разрешение (пример *б*):



Момент разрешения как в примере *а*, так и в примере *б* можно оживить посредством раздробления *cantus firmus* следующим образом: в момент разрешения синкопы противопоставить ей другой консонирующий звук:



Из примеров *б* и *в* видно, что при разрешении диссонирующей синкопы могут быть два вида оживления: 1) оживление задержанного диссонанса и 2) оживление выдержанного звука, в который разрешается этот диссонанс.

В предпоследнем такте следующего примера есть задержание септимы в сектаккорде. В момент разрешения звук

g_1 скачком переходит в c_2 , вместо того чтобы оставаться на месте:



Этот принцип полифонического оживления можно особенно успешно применять при употреблении септаккордов. Например, в следующем гармоническом отрывке есть чередование секундакорда с квинтсекстакордом в форме секвенции:



Приведем два примера, в которых диссонирующий звук предыдущего гармонического отрывка оживлен посредством арпеджированных звуков, после чего следует его разрешение.

Первый вариант:



Второй вариант:



Дробление диссонирующей синкопы может быть сделано также посредством восходящего ведения ее в консонанс. В следующем примере задержанная септима, находящаяся в басу, идет на ступень вверх, после чего следует разрешение. Септима, находящаяся в теноре в начале третьего такта, ведется арпеджированно и разрешается на третьем времени такта. Оживлена и сопрановая партия:



Другой пример:



Пример нисходящего дробления септимы и оживления основного тона септаккорда посредством восходящего терцового скачка:



Другой пример:



При употреблении нонаккорда также открываются богатые возможности сложных разрешений. Эти возможности кроются прежде всего в оживлении его консонирующих звуков. Для этой цели наиболее подходящей формой является нонаккорд с пропущенной септимой.

Примеры сложных разрешений при употреблении нонаккорда с пропущенной септимой:

а) Оживление задержанной ноты:



и др.

б) Оживление остальных голосов:

237



и пр.

в) Одновременное оживление ноты и остальных голосов:

238



239



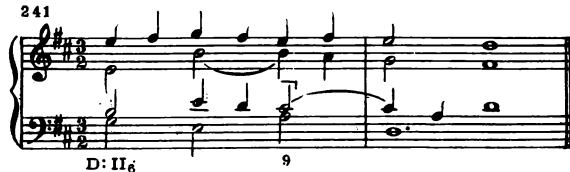
240



h: IV

9

241

D: II₆

9

242

Гармоническая схема



G: VI

9

Полифонически оживлено



G: VI

9

Примеры сложных разрешений при употреблении нонаккорда:

243



244



9

7

245



9

7

вместо

246



247



248

Основная форма



I вариант



II вариант



Х. ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ГАРМОНИИ

В первой главе мы рассмотрели различные неаккордовые звуки и сообразно их метрическому значению разделили на две группы. Первые, появляющиеся на сильном времени (задержание $\sqcap$, $\sqcup$ и аподжатура $\rightarrow$, $\Rightarrow$), и вторые, появляющиеся на слабом времени (проходящий звук $\diagup$, $\diagdown$; вспомогательный звук $\vee$, $\wedge$; скачковый диссонанс $\nearrow$, $\searrow$; возвратный диссонанс $\swarrow$, $\nwarrow$; выдержанный диссонанс ∇ и предъем $+$). Кроме них упомянут и так называемый арпеджированный диссонанс, который появляется как на сильном, так и на слабом времени¹.

Все эти диссонансы употребляются или единично, или парами, или же тройками. Они могут действовать одновременно в различных направлениях (противоположно), независимо от того, одинаковы или различны они по виду. В связи с этим, кроме наименования «единичный диссонанс», мы употребляем еще и наименование «двойной диссонанс» или «тройной диссонанс», смотря по числу диссонансов, действующих одновременно. Кроме одновременного действия двух или трех одинаковых по виду диссонансов, возможно сочетание двух или трех диссонансов, различных по виду.

1. Диссонансы, появляющиеся на сильном времени. Задержания

При рассмотрении нонаккордов, ундецимаккордов и терцдецимаккордов из многочисленных примеров мы видели, что употребление их диссонирующих звуков бывает в форме задержания.

¹ Кроме указанных неаккордовых звуков, в музыкальной практике встречаются и другие неаккордовые звуки в форме мелодических украшений, какими, например, являются форшлаг, двойной форшлаг, группетто и др. Рассмотрение их в настоящем труде не входит в нашу задачу.

Известно, что основным условием употребления данного диссонирующего задержания является его разрешение в консонанс. Имея в виду обстоятельство, что возможными консонансами, в которые могут разрешиться диссонирующие задержания, являются терция и секста, а в дальнейшем октава, децима и дуодецима, мы видим, что нерассмотренными остаются такие случаи, при которых разрешением задержанного диссонанса являются терция и секста трезвучия. Такие задержания могут быть и при употреблении некоторых форм септаккорда.

Примеры единичного, двойного и тройного задержания.

Единичное задержание

а) При употреблении трезвучия:



Задержание септимы перед секстой сектаккорда:



б) При употреблении септаккордов.

Два примера задержания септимы в басу:



252



Пример единичного задержания сексты перед квинтой при соединении септаккорда V ступени с трезвучием VI ступени:

253



Пример цепи единичных задержаний:

254



Пример восходящего разрешения задержанной ноты:

255



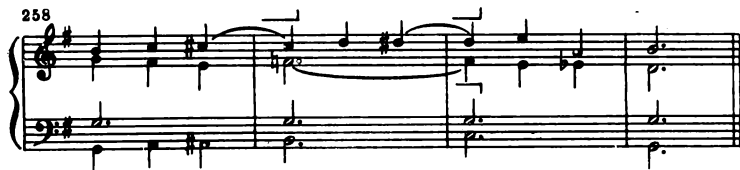
Двойные задержания

Пример двойного задержания кварты и секунды перед терцией и примой:

256



Примеры двойного противоположного задержания:

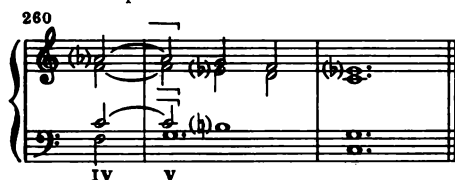


Пример двойного задержания при употреблении секунд-аккорда:

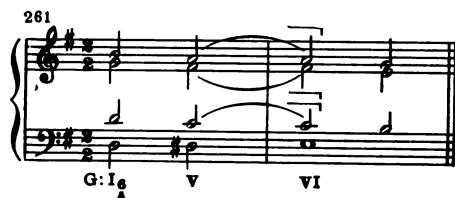


Тройные задержания

Пример тройного задержания при соединении IV ступени с V в мажоре или миноре:

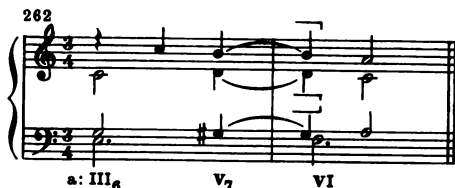


Пример тройного задержания при соединении уменьшенного септаккорда, построенного на V повышенной ступени, с VI ступенью:

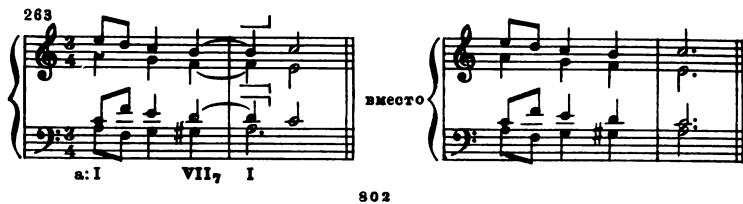


Четыре примера тройного противоположного задержания.

а) При соединении V—VI ступеней в миноре:



б) При соединении VII—I ступеней в миноре:



в) При соединении V—VI ступеней в мажоре:



г) При соединении V—VI ступеней в мажоре:



Аподжатура

Как и задержанный диссонанс, аподжатура разрешается в свободную ступень, то есть в звук, отсутствующий в другом голосе. Исключения имеют место в случаях октавного удвоения основного тона при употреблении восходящей септимой или нисходящей ноновой аподжатуры. В зависимости от направления, аподжатура бывает восходящей или нисходящей, а в зависимости от числа одновременно действующих аподжатур мы различаем единичные, двойные или тройные

восходящие или нисходящие аподжатуры. Кроме того, возможно и одновременное действие противоположных аподжатур.

Единичная аподжатура

Так как аподжатура в качестве неаккордового звука появляется без подготовки на сильном (или относительно сильном) тактовом времени и разрешается на слабом, то аподжатурному мелодическому оживлению подлежат только консонирующие тоны аккордов, а именно основной, терцовый или квинтовый.

Таблица аподжатурного оживления тонов трезвучия и септаккорда.

а) Аподжатурное оживление основного тона:

266

Варианты

V I₅

267

Варианты

II V₇ I

б) Аподжатурное оживление терции:

268

269

Вариант

в) Аподжатурное оживление квинты:



г) Аподжатурное оживление септимы или какого-нибудь другого тона уменьшенного септаккорда:



Пример проходящей аподжатуры при употреблении уменьшенных септаккордов:



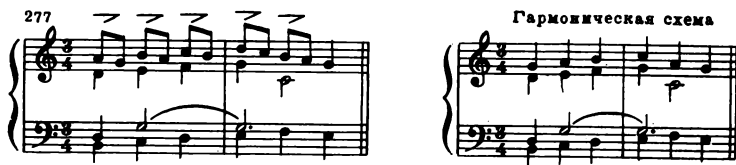
То же с переходом в малый септаккорд:



Примеры проходящей аподжатуры в доминантсептаккорде:



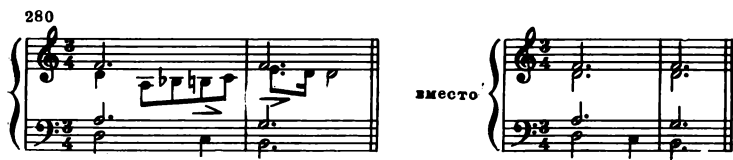
Пример цепи единичных аподжатур:



Пример оживления основного звука септаккорда посредством аподжатуры увеличенной примы:



Пример оживления квинты доминантсептаккорда посредством нисходящей аподжатуры:



Пример оживления терции трезвучия путем восходящей аподжатуры. В этом примере характерно октавное удвоение терции, которое появляется между сопрано и альтом в момент аподжатурного разрешения:



Пример оживления сексты сектаккорда посредством нисходящей аподжатуры:



При употреблении аподжатуры возможно появление ее разрешения в момент изменения гармонии:



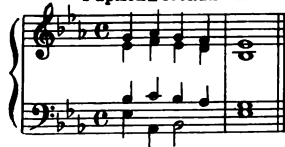


Двойная аподжатура

Под двойной аподжатурой подразумевается одновременное оживление двух голосов путем аподжатуры. В зависимости от направления разрешения могут быть двойная нисходящая аподжатура, двойная восходящая и двойная противоположная.

Пример двойной нисходящей аподжатуры:

285 Гармоническая схема



Оживлено двойной нисходящей аподжатурой



Два примера двойной восходящей аподжатуры.
Оживление терции и квинты трезвучия:

286



Оживление терции и квинты септаккорда:

287



Пример двойной противоположной аподжатуры:



Тройная аподжатура

Пример тройной восходящей аподжатуры:



Два примера тройной противоположной аподжатуры с двумя восходящими голосами и одним нисходящим:



Пример тройной противоположной аподжатуры с двумя нисходящими голосами и одним восходящим:



2. Диссонансы, появляющиеся на слабом времени. (Некоторые особые случаи)

Проходящие диссонансы

а) Пример четырех проходящих звуков, которые движутся парами в противоположном направлении:



б) Хроматический проходящий звук, образующий уменьшенную октаву с одним из верхних голосов:



Вспомогательные диссонансы

а) Пример нижнего вспомогательного диссонанса, который образует интервал дважды увеличенной октавы с одним из нижних голосов:



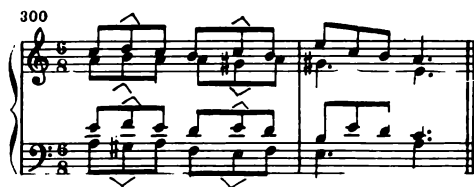
б) Пример верхнего вспомогательного диссонанса, который образует интервал уменьшенной октавы, а затем увеличенной примы:



в) Примеры тройных вспомогательных диссонансов:



г) Пример четверных вспомогательных диссонансов:



Скачковые диссонансы

а) Пример нисходящего скачкового диссонанса:



б) Пример восходящего скачкового диссонанса:



Возвратные диссонансы

а) Пример нисходящего возвратного диссонанса:



б) Пример восходящего возвратного диссонанса:



Предъём

а) Полифоническое оживление посредством предъема:



б) Предъём как подготовка задержания:



Арпеджированные диссонансы

а) Пример двойных и тройных арпеджированных звуков:

307 Основная гармония



Оживление



Оживление



б) Пример арпеджированного ведения ноты нонаккорда в септиму:

308



3. Двойные и тройные диссонансы различного вида

Под двойными и тройными диссонансами различного вида подразумевается одновременное сочетание двух или трех различных по виду диссонансов. Такие сочетания чаще всего употребляются при метрически однородных диссонансах, то есть звучащих только на сильных или только на слабых долях такта. В таком случае возможным одновременным действием «сильных» диссонансов будет сочетание задержания с аподжатурой.

Примеры одновременного действия задержанного диссонанса и аподжатуры:

309



13

310

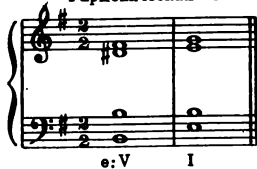


Гармоническая схема



Пример одновременного действия задержанного диссонанса и двойной аподжатуры:

311 Гармоническая схема



Полифонически оживлено



e: V

I

13

Пример одновременного действия аподжатуры и проходящего диссонанса:

312



Пример одновременного действия двойного проходящего диссонанса и предъема:

313



Пример одновременного действия двойного проходящего диссонанса и арпеджированного:

314



Пример одновременного действия двойного вспомогательного диссонанса и арпеджированного:



Пример одновременного действия четырех диссонансов — двух проходящих и двух арпеджированных:



4. Продолжительные и непродолжительные неаккордные звуки и их одновременное сочетание

В зависимости от соотношения между нотной длительностью, которой обозначен данный неаккордовый звук, и единицей тактового времени, которой он отмеривается, мы различаем продолжительные и непродолжительные неаккордовые звуки. Говоря в общих чертах, продолжительный неаккордовый звук и его разрешение занимают обычно два тактовых времени, тогда как непродолжительный неаккордовый звук вместе с его разрешением распространяется на сильную

и слабую долю одного тактового времени. За исключением синкопированного диссонанса, чье метро-ритмическое строение строго определено учением о полифонии, из «сильных» диссонансов единственно аподжатурный диссонанс может быть употреблен в качестве продолжительного неаккордового звука. Что касается «слабых» диссонансов, то только проходящий диссонанс может быть употреблен в форме продолжительного неаккордового звука.

Особый интерес представляет одновременное сочетание продолжительного и непродолжительного диссонансов. При одновременном действии этих двух видов в качестве непродолжительных диссонансов могут участвовать вообще все виды диссонансов. Приведем примеры.

Пример продолжительной аподжатуры, чье вступление и разрешение распространяются на четыре тактовых времени:



Примеры продолжительной ноновой аподжатуры в сопрано, альте и теноре:





Особый интерес представляет сопоставление непродолжительного диссонанса с его продолжительной формой. В следующем примере имеется сопоставление непродолжительной аподжатуры с продолжительной:

Гармоническая
схема

323



Полифонически оживлено



Пример сопоставления непродолжительного проходящего диссонанса с продолжительным:

324



Пример одновременного действия продолжительной аподжатуры и непродолжительного вспомогательного диссонанса (третий такт). В первом такте этого же примера имеется продолжительный проходящий диссонанс:

325



d:I

Пример одновременного действия двух различных продолжительных «слабых» диссонансов (первый такт), а также

проходящего продолжительного диссонанса с непродолжительной аподжатурой. Проходящий диссонанс имеет длительность половинной ноты, а аподжатурный — четверти (второй такт):



Пример одновременного употребления продолжительного задержания и арпеджированного диссонанса (первая доля четвертого такта) и продолжительного проходящего диссонанса с непродолжительной аподжатурой (третья доля четвертого такта):

327

Гармоническая схема

Пример употребления тройной восходящей продолжительной аподжатуры (пример б). Видоизменение примера б, в котором появляется двойная восходящая продолжительная

аподжатура в сочетании с синкопированным диссонансом,
подготовленным предъемом (пример 6):

328 Гармоническая схема



XI. МЕЛОДИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ С ДВУМЯ И БОЛЬШЕ ДИССОНАНСАМИ

При мелодическом оживлении какого-либо голоса может возникать непосредственное чередование двух различных по метрическому значению диссонансов. Природа возникающих в этом случае диссонансов в большой степени зависит от мелодического интервала, который должен быть оживлен ими. В простейшем случае все четыре звука мелодической фигуры лежат на одной гармонии, в более сложном случае происходит смена гармонии. Поэтому первый и последний звуки мелодической фигуры, которая содержит эти два непосредственно чередующихся диссонанса, всегда являются носителями гармонии, а остальные два звука (второй и третий) представляют собой мелодические украшения.

Примеры мелодических фигур-носителей непосредственно чередующихся диссонансов.

а) Оживление примы:

схема
329а

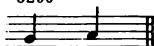


варианты



б) Оживление секунды:

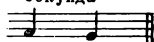
восходящая
секунда
329б



варианты



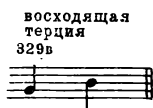
нисходящая
секунда



варианты



в) Оживление терции:



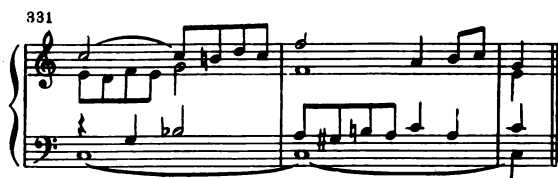
г) Оживление кварты:



Если сопоставить данные схемы с их вариантами, то мы увидим, что первый и последний звуки вариантов одинаковы со звуками схемы. Этот факт имеет большое значение при оживлении данного мелодического интервала.

Примеры употребления вышеуказанных мелодических фигур-носителей непосредственно чередующихся диссонансов в четырехголосной форме.

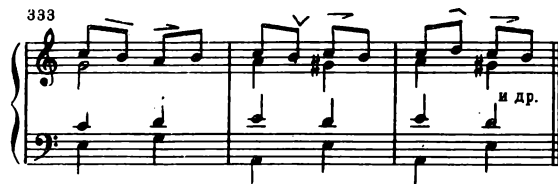
Оживление примы:



Оживление восходящей секунды:



Оживление нисходящей секунды:



Оживление восходящей терции:



Оживление нисходящей терции:



Оживление восходящей и нисходящей кварты:

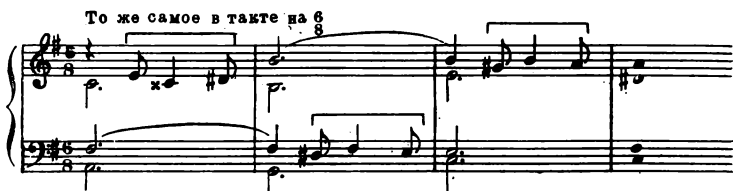


Необходимо напомнить, что возможно также употребление неполных мелодических фигур. Они образуются тогда, когда пропущен начальный звук данной мелодической фигуры и вместо него поставлена пауза. В таком случае мелодическая фигура начинается с присущего ей диссонанса. Для примера дадим некоторые из наиболее употребительных случаев:

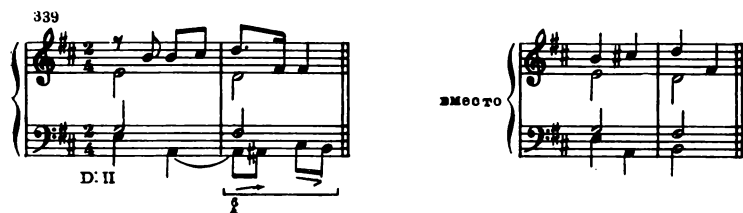


Мелодические фигуры-носители непосредственно чередующихся диссонансов, мы будем обозначать знаком $\square$ или $\sqcap$, кроме знаков, присущих данному диссонансу.

Пример оживления нисходящей секунды (на одной гармонии):



Пример оживления восходящей секунды в басу:



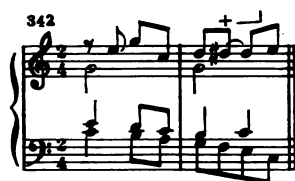
Пример непосредственно чередующихся проходящего и аподжатурного диссонансов. Оживление восходящей уменьшенной кварты:



Пример непосредственного чередования предъема с аподжатурой:



Пример оживления восходящей секунды предъемом и восходящим задержанием:



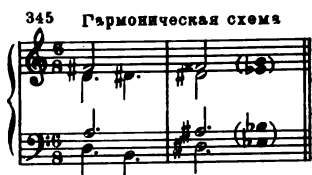
Пример оживления нисходящей малой секунды в басу:



Пример оживления нисходящей малой секунды в сопрано, а затем в теноре:



Пример оживления нисходящей малой терции:

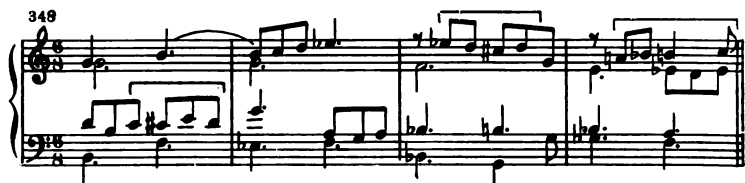


Пример непосредственного чередования продолжительной аподжатуры с непродолжительной:



Другие примеры:





ХІІ. О ХРОМАТИЗМЕ ВООБЩЕ.
ХРОМАТИЗМ ПРИ АЛЬТЕРАЦИИ ЗВУКОВ
ДАННОГО АККОРДА (ХРОМАТИЗМ ПЕРВОГО ВИДА)

Хроматизмы в гармонии можно разделить на два вида: хроматизм первого вида, который получается путем альтерации звуков данного аккорда (пример *а*), и хроматизм второго вида, который получается при соединении двух аккордов (пример *б*):



Единичный хроматизм первого вида

Обычно хроматизм первого вида получается тогда, когда посредством альтерации видоизменяются один или два звука данного аккорда. В этом случае хроматическое движение на полутон нередко требует после себя дальнейшего ведения альтерированного звука в соседнюю ступень, отстоящую на диатонический полутон.

Самый обычный хроматизм этого вида возникает при повышении (альтерации) основного тона мажорного трезвучия или при понижении квинтового тона минорного трезвучия. В обоих случаях конечным результатом является уменьшенное трезвучие, функциональные свойства которого нам известны. Подобный способ альтерации может иметь место и в септаккордах с малой септимой. При повышении основного тона доминантсептаккорда получается уменьшенный септаккорд (пример *а*). При понижении квинтового тона ма-

лого минорного септаккорда получается малый вводный септ-аккорд (пример б):



Кроме хроматизмов, возникающих благодаря повышению основного тона и понижению квинты трезвучия, часто употребляется хроматизм, полученный путем повышения квинты мажорного трезвучия:



Повышение терции минорного трезвучия с целью его превращения в мажорное обычно встречается в случаях употребления лобочных доминант (пример а). При понижении терции мажорного трезвучия мы имеем обратное явление, когда мажорное трезвучие превращается в минорное (пример б):



Примеры из музыкальной литературы:





Из приведенных примеров видно, что употребление подобных хроматизмов нередко связано с мелодическим движением одного из голосов на интервал восходящей или нисходящей кварты (в равной степени допустимо и на интервал квинты). Такое же явление встречается и в предыдущих примерах *a* и *б*. В следующих примерах даются некоторые характерные мелодические последования, которые обычно противопоставляются подобным хроматизмам:



359 Два четырехголосных примера



Хроматизм терции трезвучия можно подчеркнуть и другим видом движения противоположных голосов. В следующих двух примерах имеется: запаздывающее разрешение ноты в октаву (а); подчеркивание альтерации удвоением альтерированного звука в басу (б):

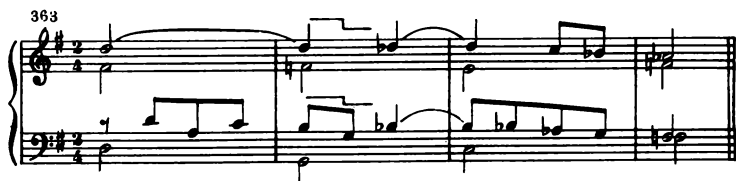


Хроматизм терции возможен и без дальнейшего ведения альтерированного звука в соседнюю ступень, диатонически отстоящую на полтона. В таком случае альтерированный звук, который, в сущности, изменяет трезвучие в ладовом отношении, приобретает устойчивый характер:



Двойной хроматизм первого вида

При употреблении двойного хроматизма первого вида подразумевается участие септаккордов. В таком случае два голоса движутся хроматически, а остальные два голоса остаются на месте. Одновременное движение двух хроматизмов может быть в форме параллельных терций, секст и даже септим. Наиболее часто двойной хроматизм первого вида употребляется тогда, когда мы хотим путем нисходящего движения терции и квинты перейти из доминантсептаккорда в малый септаккорд:



Приведем пример двойного хроматизма, который исходит из доминантсептаккорда: основной и септимовый тоны, двигаясь параллельными септимами, переходят в восходящем порядке также в основной и септимовый тоны малого септ-

аккорда. Как во всех подобных хроматизмах, так и здесь два голоса остаются на месте:



Кроме двойного хроматизма в параллельном движении, возможен двойной хроматизм первого вида в противоположном движении. Для употребления такого хроматизма необходимо, чтобы аккорд, из которого мы исходим, содержал интервал малой сексты. Последняя, переходя хроматическим путем через увеличенную сексту, разрешается в интервал октавы. Поэтому могут быть использованы такие трезвучия и септаккорды, которые имеют в своем составе большую терцию. Обращение последней образует малую сексту. Следующая таблица дает нам представление о возможностях, которые имеют трезвучия и септаккорды при употреблении двойного противоположного хроматизма (примеры а, б, в, г):

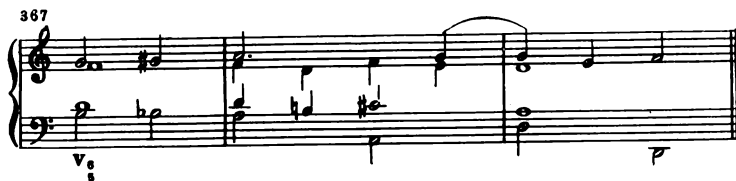


Примеры употребления двойного противоположного хроматизма.

а) Исходное положение — мажорный сектаккорд:



б) Исходное положение — доминантовый квинтсектаккорд:



в) Исходное положение — большой секундаккорд:



г) Исходное положение — дважды уменьшенный септ-аккорд:



В конце необходимо упомянуть о восходящем хроматическом разрешении септимы доминантсептаккорда. Альтерация повышения превращает доминантсептаккорд в большой септаккорд, а разрешение большой септимы в октаву приводит нас к трезвучию.

Подобное явление есть в следующем примере, в котором вышеупомянутое восходящее хроматическое разрешение появляется в сопрано (во втором и восьмом тактах) и в теноре (в седьмом такте):



Восходящее хроматическое движение может быть и в тех случаях, когда септима доминантсептаккорда находится в басу:



Другой пример двойного противоположного хроматизма:



ХIII. ХРОМАТИЗМ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ДВУХ АККОРДОВ (ХРОМАТИЗМ ВТОРОГО ВИДА)

Как известно, существуют только два вида консонирующих трезвучий — мажорное и минорное. В гармонии их можно использовать как последование двух одинаковых или как последование двух разных трезвучий. В зависимости от этого можно получить следующие случаи:

- 1) чередование мажорного трезвучия с мажорным;
- 2) чередование минорного трезвучия с минорным;
- 3) чередование мажорного трезвучия с минорным;
- 4) чередование минорного трезвучия с мажорным.

В зависимости от интервалов между основными звуками соединяемых созвучий различаются кварто-квинтовые, терцово-секстовые, секундо-септимовые соединения.

Интервал между соединяемыми созвучиями определяется всегда в восходящем направлении. Например, считается, что соединение трезвучий *C-dur* — *a-moll* — секстовое (пример а), а соединение трезвучий *C-dur* — *e-moll* — терцовое (пример б):



Само собой разумеется, что можно рассматривать интервалы соединений и в их обращениях, а именно: восходящую сексту как нисходящую терцию, восходящую септиму как нисходящую секунду и т. д.

Два консонирующих трезвучия соединяются диатонически и хроматически. Диатоническое соединение — это такое, при котором нет хроматического хода на полтона, а

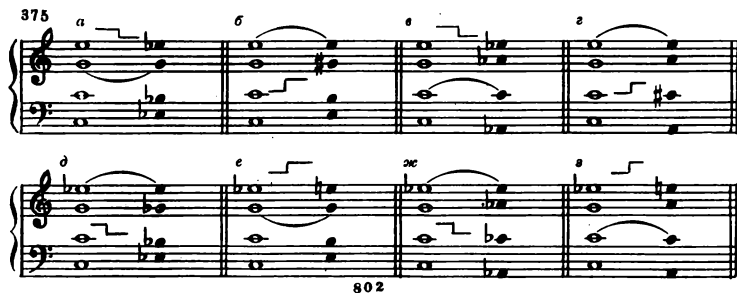
при хроматических соединениях этот ход обязателен. Примеры *а* и *б* представляют собой диатоническое соединение консонирующих созвучий, примеры *в* и *г* — хроматическое соединение:



В зависимости от ладового строения соединяемых аккордов и от интервала, на который они отстоят, хроматические соединения бывают с единичным, двойным или тройным хроматизмом. При исследовании различных видов хроматических соединений можно увидеть, что только терцово-секстовые соединения имеют значение для хроматики. Терцовое или секстовое соотношение одного консонирующего созвучия с другим называется еще медиантовым соотношением, а хроматика, возникающая при хроматических соединениях, называется медиантовой. К медиантовой хроматике относятся все единичные и двойные хроматизмы, которые появляются при соединении двух консонирующих трезвучий.

Медиантовая хроматика с единичным хроматизмом

Медиантовая хроматика с единичным хроматизмом получается при соединении двух мажорных (примеры *а, б, в, г*) или двух минорных (примеры *д, е, ж, з*) трезвучий, отстоящих друг от друга в восходящем или нисходящем направлении на малую или большую терцию:



Как видно из примера, при медиантовой хроматике с единичным хроматизмом соединяемые аккорды имеют по одному общему звуку в отличие от диатонических терцово-секстовых соединений, имеющих по два общих звука. Вме-

сто одного из общих звуков возникает хроматическое движение.

Часто при нотной записи медиантовой хроматики мы вынуждены прибегать к использованию энгармонизма. При энгармонизме общего звука хроматический полутон превращается в диатонический, диатонический — в хроматический. мелодический ход на большую терцию превращается в ход на уменьшенную кварту, ход на малую терцию — в ход на увеличенную секунду, а мелодический ход на большую секунду — в ход на уменьшенную терцию:

Без энгармонизма 376	О энгармонизмом	Без энгармонизма	О энгармонизмом

Медиантовая хроматика может быть и при соединении трезвучий с септаккордами, септаккордов с трезвучиями, септаккордов между собой, а также и при участии нонаккордов. В связи с этим надо отметить, что медиантовое соотношение в таком случае определяется в зависимости от трезвучия, которое лежит в основе употребляемого септаккорда или нонаккорда.

Довольно часто медиантовая хроматика используется при употреблении побочных доминант (см. главу IV).

Показанные в приведенной выше таблице восемь форм медиантовых соединений с единичным хроматизмом, обозначенных буквами от а до з, проиллюстрируем примерами из музыкальной литературы.

а) Соединения двух мажорных созвучий (второе из которых лежит в основе доминантсептаккорда). Их основные тоны отстоят на интервал малой терции:

[Allegro vivace] Ф. Шуберт. Соната оп. 53

377

Основная гармония

(7 ак.)

б) Соединение двух мажорных трезвучий, основные тоны которых отстоят на интервал большой терции:

Ф. Шуберт. Звезды

278 [Etwas geschwind]



Основная гармония



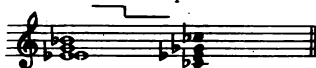
в) Соединение двух мажорных трезвучий, основные тоны которых отстоят на интервал малой сексты (нисходящей большой терции):

Ф. Шуберт. Звезды

379 [Etwas geschwind]



Основная гармония



г) Соединение двух септаккордов (доминантового вида), основные тоны которых отстоят на интервал большой сексты (нисходящей малой терции):

383

Основная гармония
(2-3 такт)

з) Соединение двух минорных трезвучий, основные тоны которых отстоят на интервал большой сексты (нисходящей малой терции):

[Andante maestoso]

Г. Берлиоз. „Осуждение Фауста“

384

Основная гармония
(1-2 такт)

Приведем четырехголосные примеры с единичным хроматизмом.

Пример соединения двух минорных трезвучий, основные тоны которых отстоят на интервал малой сексты (нисходящей большой терции — соединение ж):

385



вместо



Пример соединения минорного трезвучия с малым септ-аккордом, основные тоны которых отстоят на малую терцию (соединение *д*):



Соединение аккордов посредством медиантовой хроматики при единичном хроматизме может быть и в цепи созвучий, отстоящих друг от друга на малую или большую терцию, по пути малого (примеры *а*, *б*) или большого терцового круга (примеры *в*, *г*):



В связи с этим покажем здесь несколько примеров соединения трезвучий с септаккордом и наоборот. Необходимо вспомнить приведенное перед этим положение, что употребление энгармонизма становится причиной превращения диатонического полутона в хроматический и наоборот — хроматического в диатонический. В следующем примере есть соединение доминантсептаккорда с мажорным трезвучием, отстоящим на интервал большой терции *H — Dis (Es)*. Разрешение септимы в этом виде соединения оказывается восходящим. При использовании энгармонизма (первый — второй и второй — третий такты) септима ведется на диатонический полутон вверх, а при наличии общего звука (третий — четвертый такты) появляется двойной хроматизм: один по линии терцового соединения, а другой из-за ведения септимы на хроматический полутон вверх:



Как видно из примера, получается секвенция с однотоновым звеном, которое переносится на интервал малой терции в восходящем направлении.

Приведем пример секвенционного звена из четырех тактов:



Пример соединения мажорного трезвучия с доминантсептаккордом в восходящем направлении, который в дальнейшем непосредственно соединяется с другим мажорным трезвучием. Между первым и вторым тактом дано соединение на малую терцию, а между вторым и третьим — на большую:

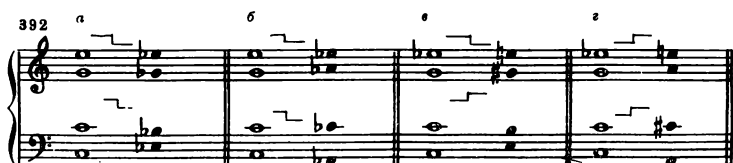


Приведем другой пример, в котором звено, образованное из соединения мажорного трезвучия с доминантсептаккордом, переносится на полтона в восходящем направлении. При этом переносе появляется соединение доминантсептаккорда с мажорным трезвучием на большую терцию (или уменьшенную кварту):



Медиантовая хроматика с двойным хроматизмом

Медиантовую хроматику с двойным хроматизмом можно получить при соединении: мажорного трезвучия с минорным, основной тон которого отстоит на интервал малой терции или малой сексты (примеры а, б), или минорного трезвучия с мажорным, основной тон которого отстоит на интервал большой терции или большой сексты (примеры в, г):



Примеры из музыкальной литературы:

а) Соединение мажорного трезвучия с минорным, основные тоны которых отстоят на интервал малой терции:

[Allegro molto] Р. Штраус. „Ариадна“

393

Основная гармония
(4 такт)

б) Соединение мажорного трезвучия с минорным, основные тоны которых отстоят на интервал малой сексты:



Основная гармония (1-2 такт)



Приведем два примера двойного хроматизма из произведений старых мастеров:

395 *Lento*

Лука Маренцио (1560-1599). Мадригал



396

Генрих Шютц (1585-1672)



Пример с двойным хроматизмом:

397



Кроме употребления единичного и двойного хроматизма, возникающих при терцово-секстовых соединениях, возможно также употребление тройного хроматизма, который может получиться при секундо-септимальном соединении.

Обычно тройной хроматизм употребляется в восходящем направлении, причем движущимся голосам противопоставляется проходящая септима в басу, которая вместе с тремя верхними голосами образует секундаккорд, после которого идет разрешение в секстаккорд:



Кроме этого случая тройного хроматизма, возможны и другие при соединении трезвучий. В следующем примере имеется восходящий тройной хроматизм, который получается благодаря проходящему звуку (*des*) между двумя трезвучиями, соединение которых само по себе дает двойной хроматизм. Хроматическое движение проходящего звука образует соединение двух аккордов с тройным хроматизмом:



Пример нисходящего тройного хроматизма:



Хроматизмы, возникающие при соединении двух аккордов, многообразны и зависят от структуры соединяемых аккордов. Употребление различных видов септаккордов, нон-

аккордов, уменьшенных и увеличенных трезвучий может привести к самым разнообразным хроматизмам. Мы уже имели подобные случаи при рассмотрении септаккордов и нонаккордов. Например, случай нисходящего хроматизма терции трезвучия двойной доминанты, которая превращается в септиму доминантсептаккорда, или случай с хроматизмами, которые появляются при разрешении уменьшенного септаккорда или же при хроматической подготовке и разрешении ноны доминантсептаккорда и др. Разнообразные хроматизмы возникают также и при использовании неаккордовых звуков.

Рассмотрим некоторые особые случаи хроматизмов.

а) Двойной восходящий хроматизм, вследствие появления доминантовой септимы (*f*):



б) Двойной нисходящий хроматизм в параллельных септимах. Проходящий звук *a* в басу хроматически переходит в *as*:



в) Двойной нисходящий хроматизм, который возникает после изменения мелодического положения аккорда, создающего соответствующие условия:



г) Полифоническое оживление сопрано и баса при медиантовых соединениях мажорных трезвучий:

404

Гармоническая схема



Мелодически оживлено



XIV. ОСОБЫЕ СЛУЧАИ КАДЕНЦИЙ, ЭЛЛИПСИСОВ, ЭНГАРМОНИЗМОВ И ДР.

Каденции

а) Эолийская плагальная каденция:



б) Эолийская плагальная каденция с терцквартаккордом VII ступени, который по виду представляет собой обращение доминантсептаккорда, но в данном случае выполняет субдоминантовую функцию:



в) Дорийская плагальная каденция с септаккордом IV ступени, который по виду является доминантовым, но выполняет субдоминантовую функцию:



г) Эолийский минор с плагальным полукадансом:



д) Каденция в миноре с увеличенной секстой:



е) Автентическая каденция с плагальным дополнением:



ж) Автентическая каденция с дважды уменьшенным септ-аккордом двойной доминанты в обращении:



з) Автентическая каденция с плагальным дополнением в мелодическом мажоре при выдержанном басы:



и) Автентическая каденция с плагальным дополнением в мелодическом мажоре с использованием продолжительной аподжатуры в басу:



к) Плагальная каденция с двойной доминантой в мелодическом мажоре:



л) Каденция, в которой перед тоникой берется двойная доминанта. Характерным в этом случае является двойной хроматизм, посредством которого мы переходим из двойной доминанты в тонику:



Эллипсисы

а) Эллипсис, полученный путем замены заключительного аккорда I ступени септаккордом V ступени субдоминантовой тональности:

416 И. Гайди. Соната № 3 Es-dur

c-moll: II V f: V₇

б) Эллипсис, полученный путем замены заключительного аккорда I ступени нонаккордом V ступени субдоминантовой тональности:

417

c-moll I 7 V

f: V₉ I c: II V₇ I

В приведенном примере эллиптическое вступление нонаккорда в начале четвертого такта получается посредством двойного хроматизма.

в) Эллипсис, при котором доминантсептаккорд разрешается в уменьшенный квартсекстаккорд, имеющий характер доминантсекундаккорда:

418

D₇ I 7 D₇ I

Энгармонизм

а) Энгармоническая модуляция посредством консонирующих трезвучий:



Существенным в различии между энгармонической и диатонической модуляцией является путь, который мы проходим между исходной и желаемой тональностями. Чтобы сравнить оба случая, дадим диатонический вид модуляции $E - Es$:



б) Пример единичного энгармонизма при употреблении уменьшенного септаккорда:



в) Пример превращения доминантсептаккорда в увеличенный квинтсектаккорд:



Из примера мы видим, что превращение доминантсептаккорда в увеличенный квинтсектаккорд может произойти не только благодаря энгармонизму септимы, но и других звуков. Во втором такте звучит увеличенный квинтсектак-

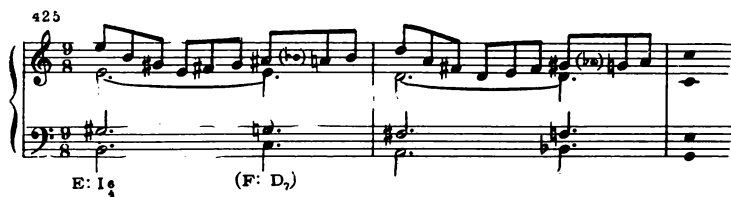
корд, полученный посредством энгармонизма основного тона, терции и квинты септаккорда:



г) Обычно увеличенный квинтсектаккорд посредством квартсекстааккорда I ступени разрешается в тональность, отстоящую на полтона ниже той, к которой принадлежит энгармонический септаккорд:

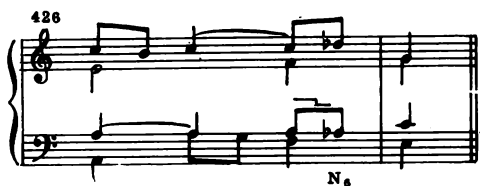


Также возможен обратный путь, то есть возвращение квартсекстааккорда I ступени через увеличенный квинтсекстааккорд, а в дальнейшем энгармоническая замена последнего доминантсептаккордом, принадлежащим тональности на полтона выше:

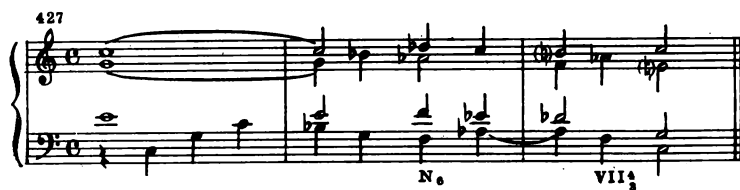


Аккорды второй пониженной ступени (неаполитанские аккорды)

а) Неаполитанский секстааккорд, полученный посредством хроматизма:



б) Неаполитанский сектаккорд, который разрешается в трезвучие VI пониженной ступени:



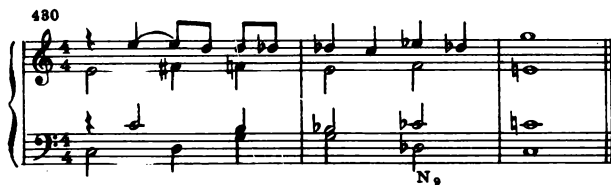
в) Неаполитанский септаккорд:



г) Неаполитанский секундаккорд:



д) Неаполитанский нонаккорд:



Другие примеры

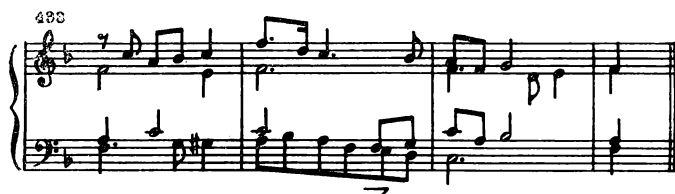
Эолийская каденция:



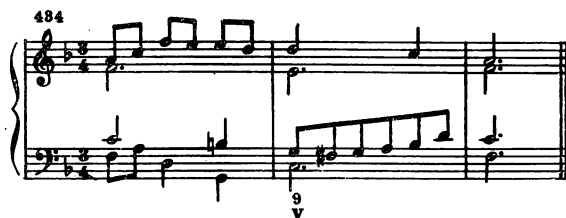
Еще одна эолийская каденция:



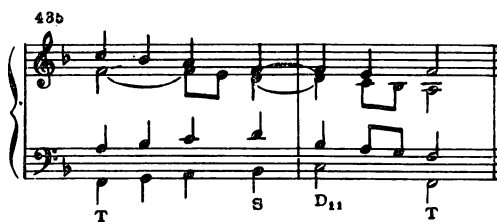
Каденция с аподжатурой на субдоминанте:



Каденция с доминантнонаккордом:



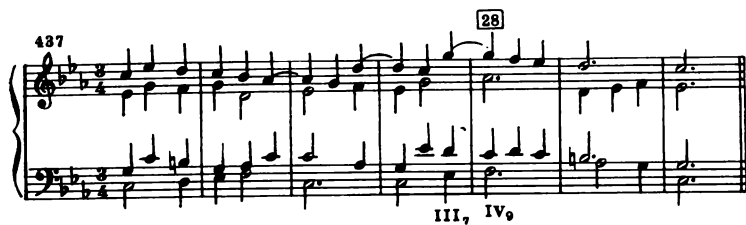
Каденция с доминантундецимаккордом:



Каденция с доминанттерцдецимаккордом:



Каденция с нонаккордом IV ступени:



Пример использования трех одновременно звучащих секунд:



Пример единичного хроматизма:



Пример употребления энгармонизма:



Пример употребления энгармонизма:



ТАБЛИЦА ЗНАКОВ, ИЗОБРАЖАЮЩИХ МЕЛОДИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ-НОСИТЕЛИ ДИССОНАНСОВ

 синкопированный диссонанс с нисходящим разрешением
 синкопированный диссонанс с восходящим разрешением

 аподжатурный диссонанс с нисходящим разрешением
 аподжатурный диссонанс с восходящим разрешением

 восходящий проходящий диссонанс

 нисходящий проходящий диссонанс

 восходящий вспомогательный диссонанс

 нисходящий вспомогательный диссонанс

 предъём

 восходящий скачковый диссонанс

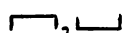
 нисходящий скачковый диссонанс

 возвратный диссонанс с нисходящим разрешением

 возвратный диссонанс с восходящим разрешением

 выдержанный диссонанс

 арпеджированный диссонанс

 мелодические фигуры с двумя и больше диссонансами

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ
ГАРМОНИЯ

Асен
Карастоянов