

А.Мясоедов

Учебник гармонии

*Рекомендован Управлением
учебных заведений и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для теоретических отделений
музыкальных училищ.*



Издательство «Музыка»
Москва, 1980

М 73 **Мясоедов А. Н.**
Учебник гармонии: Учебник для муз. училищ. — М.: Музыка, 1980.—319 с., нот.

Первый в нашей педагогической литературе учебник для теоретических отделений средних учебных музыкальных заведений. Преемственно связан с учением о гармонии П. И. Чайковского; полностью соответствуя существующим учебным программам, по своей методике в значительной мере отличается от традиционных учебников и учебных пособий по данному предмету.

М $\frac{90203-377}{026(01)-80}$ 528—80 4905000000

78

Предисловие

Настоящий учебник — результат обобщения более чем двадцатилетней педагогической работы автора (включающей, в частности, специальный курс гармонии в Музыкальном училище имени Ипполитова-Иванова) — предназначается для теоретических отделений музыкальных училищ. Это первый учебник, специально адресованный теоретикам средних учебных заведений, с учетом именно их программы, объема материала, практических заданий и всех современных требований к прохождению предмета.

Учебник отражает систему преподавания гармонии, опирающуюся на традиции школы Чайковского (так называемая «московская школа») ¹. В сравнении с общепринятой у нас методикой Римского-Корсакова система школы Чайковского, с ее более широким охватом музыкально-стилистических явлений, дающим больший простор для понимания весьма разнообразных, подчас очень тонких проявлений функциональности, в гораздо большей степени пригодна для изучения романтической и особенно русской музыки.

В педагогическом процессе опора на методику Чайковского также имеет целый ряд преимуществ. Специфика этой методики сказывается с особенной полнотой в начальных разделах курса — при изучении диатоники. Данный учебник, следуя традициям Чайковского, начинает курс с прохождения всех трезвучий лада (в противоположность традиционной системе преподавания, которая дает в начале лишь три главные трезвучия). Это способствует развитию музыкальных представлений учащихся буквально с первых же шагов изучения гармонии и сразу дает толчок к развитию гармонического мышления, столь необходимого в данном курсе, который ни в коем случае нельзя сводить лишь к приобретению элементарных навыков. При таком «всеступенном» изучении гармонии ученику с первых же шагов предоставляется возможность выбора — как чисто слухового, так и логически осознанного — вариантов гармонизации.

¹ Вопросы преемственности и развития учения о гармонии Чайковского в педагогической деятельности Аренского, Танеева, Глиэра, Таранушенко подробно освещены в книге: Мясоєдов А. Традиции Чайковского в преподавании гармонии (М., 1972).

На самом начальном этапе применение гармонизации баса трезвучиями всех ступеней помогает учащимся освоить различные типы последования трезвучий, эмпирически подводя их к осознанию законов функциональной логики. Использование трезвучий всех ступеней делает необходимым уже на этой стадии подробное изучение различных видов соединения трезвучий при любом соотношении, давая представление об общих закономерностях соединения трезвучий, а не только об их частных проявлениях (как в традиционной методике). Гармонизация баса ведет за собой дополнительную задачу — заботу о выразительности мелодической линии. Это заставляет учащихся сознательно выбирать способ соединения трезвучий (гармоническое или мелодическое, плавное или со скачками терцовых тонов и т. д.). Такое усвоение основных норм голосоведения совершенно обязательно до перехода к гармонизации мелодии, так как дает возможность сосредоточить впоследствии основное внимание на выработке норм функциональной логики. Приступая к гармонизации мелодии уже необходимо иметь общие представления о функциональной логике. Методические трудности, иногда возникающие при переходе от гармонизации баса к гармонизации мелодии, окупаются в последующем изучении курса, темы которого воспринимаются с большей легкостью и усваиваются более сознательно. Большая доля обобщения отличает и другие разделы диатоники. Это относится к вопросу об удвоениях в аккордах, возникшему в связи с изучением секстаккордов; к вопросу о соотношении функциональности и голосоведения, возникшему в связи с изучением квартсекстаккордов и дающему возможность уже на данном этапе обучения ввести обобщение, касающееся любых проходящих и вспомогательных гармоний, для которых при плавном голосоведении их функциональный смысл не имеет существенного значения (обстоятельство, чрезвычайно важное для понимания многих гармонических явлений вообще и современной музыки — в частности). Все это чрезвычайно важно для общего развития гармонического мышления учащихся.

Впервые в учебнике для музыкальных училищ весьма широко рассматриваются все септаккорды, которые уже с середины XIX века используются в музыкальной практике далеко не только в виде секвенцаккордов.

Навыки использования более широкого круга средств диатоники благотворно сказываются и на изучении последующих тем. Так, если в теме «Отклонения и модуляции в тональности 1-й степени родства» у учащихся обычного курса нередко возникают затруднения при возвращении в главную тональность после отклонений в тональности III ступени мажора и минора или в тональности VII и V ступеней натурального минора (так как эти ступени проходятся «вскользь» и лишь в связи с узко ограниченным кругом оборотов — например, фригийским), то у учащихся, обучение которых ведется по системе всех ступеней, такие затруднения совершенно отсутствуют. В целом можно говорить о значительно более быстром освоении предмета и экономии времени, которое следует

использовать на существенное увеличение объема аналитических работ — с охватом разных стилистических явлений и с приближением всего курса к современности, так как именно полная свобода гармонического анализа является конечной целью курса.

В начальных главах учебника упор, естественно, делается на технологию, что, впрочем, не исключает внимания к выразительно-смысловой стороне гармонии уже на этом этапе. Так, в параграфе об удвоениях в аккордах (глава третья) дается объяснение выразительных возможностей тех или иных удвоений, зависимости их от контекста; предпосылки выразительности гармонии II низкой ступени рассматриваются наряду с технологическими моментами в пятой главе и т. д. Начиная же с шестой главы вопросам смыслового значения и выразительности отдельных гармонических средств отводятся специальные параграфы.

В практических заданиях, как и в других учебниках, предусматриваются три формы работы: письменно, на фортепиано и гармонический анализ. Задачи для письменных работ берутся как из сборников, написанных в рамках методики Чайковского (Аренский. Сборник задач /1000/ для практического изучения гармонии. М., 1960; Мясоедов А. Задачи по гармонии. 2-е изд., М., 1974), так и из общераспространенных учебников (Мутли. Сборник задач по гармонии; Учебник гармонии бригады профессоров Московской консерватории — так называемый «Бригадный учебник», и т. д.). В каждом задании даны рекомендуемые задачи в той последовательности, какая соответствует степени трудности и педагогической целесообразности. Задания не предполагают выполнения всех данных задач и, тем более, не являются заданиями на неделю. Их следует разбить на соответствующие календарному плану «порции», которые, как правило, не должны превышать 5—6 задач. То же относится и к заданиям по игре на фортепиано и к заданиям по гармоническому анализу.

В заданиях по игре на фортепиано следует предусматривать наряду с требованием хорошего голосоведения и охват гармонической последовательности как целого. Для этого необходимо предлагать учащимся играть заданные последовательности в определенном ритме, подписывая, например, под каждым аккордом последовательности нужную деятельность. Ритмизованные гармонические последовательности помогут также развитию и укреплению ощущения связи гармонии и формы. Некоторые задания по игре на фортепиано следует выполнять не только там, где они даны впервые, но и в дальнейшем течении курса. Это относится в первую очередь к секвенциям, которые рекомендуется играть постоянно, усложняя возможные звенья в связи с изучением новых аккордовых средств.

В заданиях по гармоническому анализу автор не стремился всегда ограничиваться лишь теми средствами, которые на данный момент изучены. Уже в начальных заданиях, например, могут присутствовать неаккордовые звуки, которые подробно разбираются лишь в седьмой главе и до того времени в письменных работах

не затрагиваются. Однако общее понятие о них дается в первой главе, что должно помочь учащимся сориентироваться в предлагаемых примерах. То же относится и к другим, не изученным пока в курсе гармонии средствам, о которых, однако, учащиеся должны иметь представление из курса элементарной теории музыки.

Во всех случаях, когда требуется направленный анализ, это оговорено в заданиях. Например, в задании по анализу в § 13 шестой главы требуется проанализировать лишь тональное развитие. В тех же случаях, когда нет специального указания, в гармоническом анализе следует остановиться на тех моментах, которые связаны с изучаемой темой.

В заключение автор выражает глубокую признательность профессорам Т. Ф. Мюллеру, Е. В. Назайкинскому, доцентам Н. Н. Синьковской и Ю. Н. Холопову и преподавателю И. К. Кузнецову, принимавшим участие в обсуждениях учебника на кафедре теории музыки Московской консерватории, а также преподавателям Музыкального училища имени Ипполитова-Иванова Ц. Б. Слуцкой и Н. С. Мясоедовой за ряд ценных замечаний, которые автор по возможности учел при подготовке рукописи к изданию.

С большой теплотой и благодарностью автор вспоминает годы учения у замечательного педагога В. А. Таранущенко, которой и посвящает данный труд.

А. Мясоедов

ВВЕДЕНИЕ

§ 1. Предмет гармонии

Г а р м о н и я — слово греческого происхождения, которое означает стройность, соразмерность, пропорциональность, созвучность. В русском языке для соответствующих понятий существует слово «лад»¹. Характерно, что оба слова уже заключают в себе положительную оценку. Имея много общего в смысловом значении, они, однако, различно используются в качестве музыкальных терминов.

Гармония, как термин, имеет несколько значений. В широком смысле слова под гармонией разумеется определенная область выразительных средств музыкального искусства, связанная с высотной организацией музыкальной ткани. Гармонией называется также один из важнейших разделов музыкально-теоретической науки, в котором помимо общих вопросов детально изучается строение аккордов, их связь между собой в ладотональности и взаимодействие ладотональностей. В узком смысле слова термин «гармония» применяют в том же значении, что и «аккорд». Иногда этот термин употребляют, говоря о гармоническом языке, стиле какого-либо направления или композитора: «гармония венских классиков», «гармония Глинки», «гармония Прокофьева».

По отношению к музыкально-теоретической дисциплине термин «гармония» стал употребляться примерно с начала XIX века; до этого предмет назывался генерал-бас².

Содержание курса гармонии многогранно. Изучая, например, аккорд, гармония подходит к нему с трех точек зрения: с точки зрения его строения и связанного с этим характера звучания, ко-

¹ В толковом словаре В. Даля слово лад определено, как «мир, согласие, любовь, отсутствие вражды, порядок», а также как «согласие, взаимная стройность музыкальных звуков». Как видим, «общежитийское» и специальное (музыкальное) понимания русского слова лад совпадают, соответствуя греческому «гармония».

² Генерал-бас, или цифрованный бас, или basso continuo — старинный способ сокращенной записи многоголосия: под звуками басового голоса подписывались цифры, указывающие на те интервалы или аккорды, которые должны быть построены над этими звуками. Разработка цифровых обозначений аккордов для генерал-баса и явилась начальной стадией науки о гармонии. (Некоторые принципы цифровки аккордов, сложившиеся в практике генерал-баса, приводятся ниже в § 2.)

лорита — ф о н и з м а; со стороны его значения в ладу, его взаимодействия с другими аккордами лада — функциональной логики и с позиции голосоведения, рассматривающего логику образования мелодических голосов при соединении различных аккордов. Фонизм аккорда выявляется при рассмотрении гармонической фактуры по вертикали, в каждый данный момент звучания. Функциональная логика и голосоведение связаны с горизонталью, с движением, развитием во времени.

В свою очередь, вопросы функциональной логики рассматриваются и в связи с внутренней организацией ладотональности, и в связи со взаимодействием ладотональностей. Если внутри ладотональности можно говорить об устойчивости, выражаемой тоническими аккордами, и неустойчивости, выражаемой различными аккордами субдоминантовой и доминантовой групп, то внутри крупного музыкального произведения (или его части) подобные соотношения образуются между тональностями, которые тоже выполняют разные функции и подчиняются главной, что позволяет говорить об устойчивости или неустойчивости их относительно друг друга. И если на уровне небольшого построения (а иногда и целого небольшого произведения) гармоническое развитие может осуществляться при помощи смены аккордов различных функций (в пределах одной тональности), то на уровне крупных произведений аналогичную роль может играть смена тональностей. Взаимодействие тональностей — область гармонии, охватываемая теорией модуляции.

Наиболее простые гармонические явления можно наблюдать в условиях простых ладов. Это прежде всего диатонические лады, важнейшее место среди которых занимают натуральный мажор, натуральный и гармонический минор³ (последний, как известно из курса элементарной теории музыки, относится к условной диатонике). Однако диатоника часто находится под воздействием хроматически измененных ступеней лада. Взаимодействие диатоники и хроматики в самых различных его проявлениях — одна из важнейших проблем в курсе гармонии.

Гармония, как сильнейшее музыкально-выразительное средство, обладает огромными возможностями. Во многих гармонических средствах заложены потенциальные возможности определенной выразительности. Однако реализация этих возможностей зависит от самых разных условий, поскольку предпосылками музыкальной выразительности обладают и иные компоненты музыкального языка, например, метроритм, тембр, характер исполнения и др. Их взаимодействие может либо усилить, либо ослабить потен-

³ Обычно в учебниках гармонии рассматривается главным образом гармонический минор, натуральному же уделяется значительно меньше внимания. Поскольку в профессиональной музыке (особенно западноевропейской классике) гармонический минор распространен несравненно шире. В настоящем учебнике натуральному минору отводится значительно больше места по причинам его значения в русской музыке, с одной стороны, и более яркой специфичности минора, выявляемой в сравнении именно натурального минора с натуральным же мажором.

циально имеющиеся в гармоническом средстве предпосылки выразительности. Изучение предпосылок музыкальной выразительности гармонических средств, а также условий их реализации — также одна из важнейших сторон предмета гармонии.

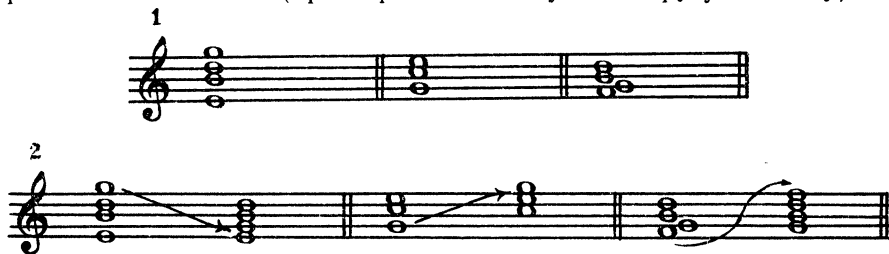
Конечная цель курса — научить разбираться в гармонии и ее выразительных возможностях для более полного и глубокого понимания музыкального произведения. Однако, выделяя гармонические средства выражения из музыкального целого, необходимо всякий раз помнить, что только в совокупности со всей массой средств выражения они обретают силу художественного воздействия. Особенно важно учитывать связь гармонии с музыкальной формой. Эта связь подчеркивается, например, тем, что некоторые музыкальные формы немыслимы без модуляции — важнейшей области гармонической логики. К таким формам безусловно относятся соната и fuga. В сонатной форме, как правило, обязательно модуляционное движение от главной партии к побочной и завершение экспозиции в достигнутой тональности. В фуге нормой является проведение темы в экспозиции попеременно в главной тональности и тональности V ступени. Без этих гармонических условий невозможно существование названных форм.

Изучение гармонии удобнее всего начинать с наиболее простого ее элемента — аккорда, которому и посвящен следующий параграф.

§ 2. Аккорд

Аккордом называется одновременное сочетание не менее трех звуков, построенное по определенному принципу. Важнейший принцип, лежащий в основе аккордообразования — принцип терцовости. Значение его подтверждается многовековой историей развития музыки, и обусловлен он различными причинами, одна из которых коренится в самой природе музыкального звука, как физического явления.

Аккорды терцового строения являются основными в изучаемом курсе гармонии. Они могут быть определены как созвучия, состоящие не менее чем из трех звуков, расположенных по терциям, или допускающих такое расположение (при перенесении звуков в другую октаву):



Звук, от которого все остальные можно расположить по терциям вверх, называется основным тоном или primой аккорда. Все другие звуки получают названия по интервалу, обра-

зуюмому с основным тоном: терция или терцовый тон, квинта, или квинтовый тон, септима, нона.

Наиболее распространенными аккордами являются трезвучия (состоящие из трех звуков, расположенных по терциям), септаккорды (из четырех звуков); реже используются нонаккорды (из пяти звуков). Аккорды, состоящие из шести и семи различных звуков (ундецимаккорды и терцдецимаккорды) чрезвычайно редки и в настоящем курсе не рассматриваются.

Аккорд может быть расположен так, что нижним звуком будет не основной тон, а какой-либо другой. В этом случае образуется обращение аккорда.

Трезвучие имеет два обращения — секстаккорд и квартсекстаккорд:

Трезвучие (3) Секстаккорд (6) Квартсекстаккорд (4)

Секстаккорд и квартсекстаккорд получили свои названия по тем интервалам от нижнего звука (секста; кварта и секста), которые не образуют с ним терцию (или сумму терций), которые нарушают терцовость в данном обращении.

Септаккорд имеет три обращения, которые получили названия по интервалам, образуемым основным тоном и септимой с нижним звуком данного обращения⁴:

Септаккорд (7) Квинтсекстаккорд (5) Терцквартаккорд (3) Секундаккорд (2)

⁴ Как уже говорилось, нормы цифровки сложились в практике генерал-баса. В соответствии с этим цифровые обозначения трезвучия, квартсекстаккорда, обращений септаккордов пишутся всегда в один столбец: $\frac{3}{4}, \frac{4}{6}, \frac{5}{6}, \frac{3}{4}$ или соответственно: $\frac{5}{3}, \frac{6}{4}, \frac{6}{5}, \frac{4}{3}$.

Они указывают интервалы, образуемые с басом аккорда. Октавное удаление интервалов от баса цифровка не учитывает, поэтому обе системы обозначения ($\frac{3}{5}$ или $\frac{5}{3}$) равнозначны. Мы используем тот вариант, в котором меньшая цифра находится наверху, это удобнее, потому что порядок записи сверху вниз совпадает со словесным названием аккорда (та же система использована в учебнике Чайковского и задачнике Аренского). Запись цифровки, при которой цифры располагаются не одна под другой, а рядом, или наискось, считается неправильной. Обозначение 43 или 4_3 , вместо $\frac{4}{3}$ (или $\frac{3}{4}$) означает не терцквартаккорды, а то, что в аккорде сделано задержание кварты перед терцией.

Обращения нонаккорда используются редко, общепринятых названий не имеют и в настоящем курсе не рассматриваются⁵.

§ 3. Мелодия и гармония

Среди различных средств музыкальной выразительности мелодия и гармония занимает ведущее место. Соотношение выразительности мелодии и гармонии может быть неодинаковым в различных стилях и у разных композиторов. Так, например, в некоторых произведениях Скрябина, Дебюсси гармония имеет первостепенное значение, подчиняя себе мелодию. Но в большинстве случаев основным носителем музыкальной мысли является мелодия, а аккордовое сопровождение помогает глубже раскрыть эту мысль, эмоционально окрасить ее, выявить внутреннее содержание мелодии и потенциально скрытую в ней гармонию. Признаки возможной гармонизации, которые есть в любой художественно полноценной мелодии, могут быть более явными и менее явными. Эти признаки наиболее ярко проявляются тогда, когда мелодия движется по звукам аккорда:

Шуман. Альбом для юношества,
«Веселый крестьянин»

5 Весело и бодро



В приведенном примере движение мелодии почти исключительно по звукам аккордов полностью определяет гармонизацию (в первом такте — тоника, во втором — субдоминанта и т. д.).

⁵ Названия обращений нонаккорда предложены Т. Ф. Мюллером в его учебнике гармонии (М., 1976).

Значительно чаще звуки мелодии, определяющие аккорды гармонического сопровождения, могут чередоваться со звуками, не входящими в тот или иной аккорд, так называемыми неаккордовыми звуками⁶:

6 [Andante come prima]

Прокофьев. «Здравица»

Ой вче-ра мы пе-сни пе-ли да гу-ля-ли!

Основными опорными звуками данной мелодии являются те, которые попадают на более сильные доли: *до* и *ми* в первом, втором и четвертом тактах, *фа* и *ре* — в третьем. Они и определяют гармонию сопровождения. Звуки же, отмеченные звездочками, — неаккордовые.

Неаккордовые звуки обогащают мелодию, делают ее более напевной и выразительной.

К неаккордовым звукам относятся: задержания, проходящие звуки, вспомогательные звуки и предъёмы.

Задержания — это неаккордовые звуки на сильном времени, получающие разрешение на более слабом времени в аккордовый тон, находящийся ступенью выше или ниже. Часто задержание — результат именно «запаздывающего» перехода какого-либо звука предыдущего аккорда в звук нового аккорда:

Вагнер. «Тангейзер»

7 Andante maestoso

p sehr gehalten

⁶ Подробно неаккордовые звуки рассматриваются в седьмой главе.

Предъем — явление прямо противоположное задержанию. Этот неаккордовый тон берется на слабом времени и принадлежит следующему аккорду:

Бетховен. Соната № 20, ч. II

8 Tempo di Menuetto



Проходящими называются неаккордовые звуки на слабом времени, которые заполняют поступенным движением интервалы, образуемые соседними аккордовыми тонами:

Шопен. Мазурка op. 7 № 1

9 Vivace



Вспомогательными называются неаккордовые звуки, которые берутся на слабом времени между повторениями аккордовых звуков ступенью выше или ниже:

Моцарт. Соната № 11 (Кёхель, № 331)

10 Allegretto



§ 4. Четырехголосный склад

Для изучения гармонии в музыкальной педагогике принят четырехголосный склад. Четырехголосие заимствовано из хоровой музыки и соответствует естественному делению певческих голосов

на четыре основных партии: сопрано, альт, тенор и бас. Эти четыре голоса записываются на двух нотонаосцах: сопрано и альт на верхнем в скрипичном ключе (сопрано — штилями вверх, альт — штилями вниз), тенор и бас — на нижнем нотонаосце (тенор — штилями вверх, бас — вниз):

Шуман. Хор. «Вечерняя звезда»

11 Adagio

Четырехголосный склад удобен для изучения гармонии, поскольку в него хорошо укладываются все основные аккорды. Так, для раскладывания трезвучия на четыре голоса достаточно удвоить один из его звуков (см. первые аккорды первых четырех тактов примера 11). Количество звуков в септаккордах совпадает с количеством голосов. В нонаккордах обычно пропускается один из звуков.

В музыкальной литературе есть немало произведений, содержащих значительно большее число голосов (например, в произведениях для симфонического оркестра). Однако в основе таких произведений часто оказывается четырехголосие, которое и определяет гармонию, а вся остальная масса голосов может быть рассмотрена в качестве удвоений или вариантов основных четырех.

ТРЕЗВУЧИЯ

§ 1. Трезвучия в четырехголосном складе

Как уже говорилось, трезвучия в четырехголосном складе употребляются с удвоением одного из звуков. Наиболее распространенным является удвоение основного тона. Поскольку в трезвучии, в отличие от обращений, основной тон всегда находится внизу (то есть в басу), в трех верхних голосах будут второй основной тон, терцовый и квинтовый тоны. В зависимости от того, какой из этих тонов находится в верхнем голосе, различаются 3 мелодических положения трезвучия: основного тона (примы), терции, квинты. В зависимости от того, как распределяются эти тоны между тремя верхними голосами, различаются 2 расположения: тесное и широкое. При тесном голоса находятся на соседних (ближайших) звуках аккорда, на расстоянии терции или квинты друг от друга; при широком звуки аккорда берутся соседними голосами «через один», образуя квинты и сексты.

Как в тесном, так и в широком расположениях интервал между басом и тенором во внимание не принимается и может быть от унисона до двух октав, а в отдельных случаях и больше.

Таким образом, трезвучие может быть взято в четырехголосном складе в шести положениях:

12

Мелодическое положение:
примы, терции, квинты

тесное расположение широкое расположение

Задание

Построить все трезвучия натурального мажора (кроме трезвучия VII ступени) во всех мелодических положениях в тесном и широком расположении. Задание выполнить письменно и на фортепиано (в различных тональностях).

§ 2. Виды взаимодействия голосов

В гармонической последовательности, образуемой рядом аккордов, необходимо стремиться к логичности мелодической линии каждого голоса и естественности взаимодействия голосов. Ниже приводится пример гармонической последовательности, состоящей из трезвучий:

13

C-dur: I III IV V III VI II V I

В этом примере каждый голос представлен самостоятельной мелодией, которая состоит из звуков соответствующих аккордов. Плавность мелодического движения в трех верхних голосах достигается преобладанием секундных ходов (хотя встречаются и терцовые). Для баса характерна меньшая плавность.

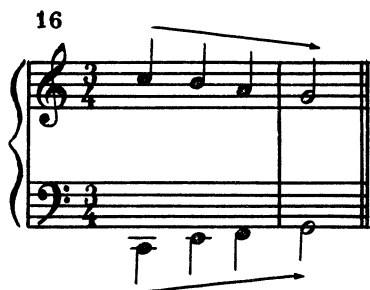
Во взаимодействии голосов возможны три случая: прямое, противоположное и косвенное движения. Прямым называется движение голосов в одном направлении. В первых двух тактах примера 13 прямое движение можно видеть между тенором и альтом:

14

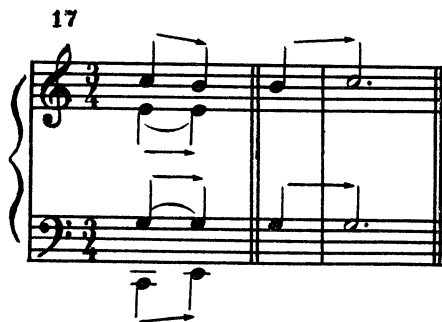
Частным случаем прямого является параллельное движение, образованное последовательностью одинаковых интервалов. Сопрано и альт на грани первого и второго тактов, а также в конце примера 13 движутся параллельно:

15

Противоположным называется движение голосов в разные стороны. В примере 13 противоположно движутся крайние голоса в первых двух тактах:



Косвенным называется движение одного голоса относительно неподвижного другого. В последовательности трезвучий, приведенной в примере 13, косвенное движение образовалось между сопрано и альтом в первых двух аккордах, между басом и тенором там же, а также между тенором и сопрано в последних двух аккордах:



Все эти виды взаимодействия голосов широко используются в гармонии, за исключением некоторых случаев. В художественной практике применяется сравнительно редко, а в учебной — почти не применяется движение параллельными совершенными консонансами (октавами, квинтами, дуодецимами), так как такое движение подчиняет голоса друг другу из-за слитности звучания этих интервалов. При таком слиянии голосов фактически уменьшается их количество и обедняется четырехголосие. В целях поддержания многообразия взаимодействия голосов, не следует также использовать прямое движение во всех голосах одновременно.

§ 3. Соединение трезвучий в мажоре

Чтобы получить естественные и, по возможности, плавные линии всех голосов, необходимо логично соединять каждую пару соседних аккордов. Виды соединений трезвучий зависят от общности и различий их звукового состава, то есть от наличия в них общих

тонов. Наличие же общих тонов связано с соотношением трезвучий, определяемым интервалом между их основными тонами. При интервале секунды или септимы соотношение называется секундовым, при интервале терции или сексты — терцовым, при интервале квинты или квинты — кварто-квинтовым. Трезвучия в секундовом соотношении не имеют общих тонов, при терцовом — их два, при кварто-квинтовом — один:

18



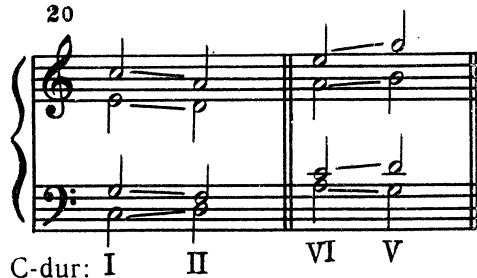
При секундовом соотношении наибольшая плавность голосоведения была бы достигнута параллельным движением всех голосов на секунду вверх или вниз. Однако при этом образуется нежелательное прямое движение всех голосов, в том числе параллельное (квинты и октавы):

19



Во избежание этого необходимо, чтобы бас и три верхних голоса не двигались в одном направлении. Соединение аккордов, при котором все голоса приходят в движение, называется мелодическим. При мелодическом соединении трезвучий три верхних голоса идут в противоположную басу сторону в ближайшие звуки следующего трезвучия, а бас должен идти на ближайший интервал (в данном случае на секунду, но не на септиму):

20



C-dur: I II VI V

При терцовом соотношении наибольшая плавность голосоведения достигается тогда, когда общие тоны сохраняются в тех же голосах, а оставшийся звук идет на секунду вверх или вниз так, что:

бы получилось правильное расположение второго аккорда. Соединение, при котором общие тоны остаются в тех же голосах, называется гармоническим:

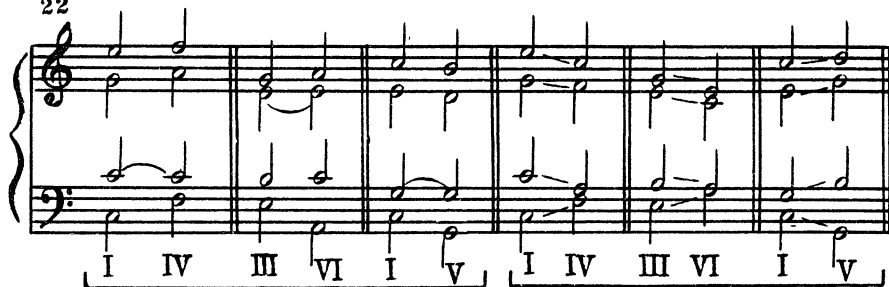
21



C-dur: VI IV IV II I III

Трезвучия кварто-квинтового соотношения могут соединяться как гармонически, так и мелодически. Надо только иметь в виду, что при квартовом ходе баса (то есть на ближайший интервал) возможно любое соединение, а при квинтовом ходе — только гармоническое:

22



Гармоническое соединение

Мелодическое соединение

Таким образом, трезвучия секундового соотношения, не имеющие общих тонов, соединяются только мелодически; трезвучия терцового соотношения, имеющие два общих тона — только гармонически; трезвучия кварто-квинтового соотношения, имеющие один общий тон — либо гармонически, либо мелодически. При соединении трезвучий расположение не меняется.

Задание

Соединить трезвучие I степени мажора, взятое во всех мелодических положениях в тесном и широком расположениях, с трезвучиями всех остальных ступеней (кроме VII). Задание выполнить письменно и на фортепиано (в различных тональностях).

§ 4. Перемещение

Перемещением называется повторение аккорда с каким-либо изменением положения. При перемещении трезвучия может измениться его расположение, мелодическое положение или и то и другое.



Перемещая трезвучие, надо иметь в виду, что для низкого регистра более характерно тесное расположение, для высокого — широкое. При ходе верхнего голоса вверх расположение либо не меняется, либо переходит из тесного в широкое, но не наоборот:

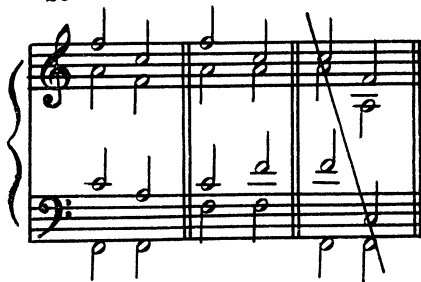
24



В третьем образце примера перемещение неестественно из-за больших скачков, особенно в теноре.

При ходе верхнего голоса вниз расположение не меняется, либо переходит из широкого в тесное (но не наоборот):

25



В третьем образце примера неестественность перемещения — результат очень больших скачков средних голосов.

При перемещении верхнего голоса на ближайший аккордовый звук расположение либо сохраняется, либо изменяется. При перемещении же его в любой «несоседний» звук аккорда расположение должно смениться.

§ 5. Гармонизация баса трезвучиями в мажоре

Гармонизируя данный бас трезвучиями, нужно иметь в виду, что каждому звуку баса может соответствовать 6 различных положений трезвучия (по 3 мелодических положения в тесном и широком расположении). Однако свободный выбор расположения и мелодического положения возможен только лишь в первом аккорде. Выбор расположения и мелодического положения следующих аккордов будет диктоваться правилами соединения трезвучий. При гармонизации баса следует обращать внимание на логичность движения голосов, особенно сопрано. Наиболее естествен верхний голос, начинающийся в среднем или в низком регистре, волнообразно поднимающийся к кульминации (самому высокому звуку данной мелодии, приходящемуся обычно на ее третью четверть) и плавно спускающийся от кульминации к своему завершению. Плавная волнообразность мелодической линии достигается преобладанием в ней поступенного движения, чередуемого с нечастыми скачками, причем соотношение их должно подчиняться принципу скачка за полным. Этот принцип заключается в том, что в логичной мелодической линии скачок на любой интервал требует после себя движения в противоположном направлении, главным образом, поступенного. И наоборот: скачок в мелодии обычно предваряется противоположно направленным, чаще поступенным движением. Отмеченная закономерность легко прослеживается на примере следующей мелодии:

Римский-Корсаков. «Пророк»

26 Andante



Для обеспечения движения в желаемом направлении можно использовать возможности разных соединений при кварто-квинтовом соотношении, а также перемещения.

При гармонизации баса трезвучиями необходимо соблюдать следующие правила.

1. Начинать гармонизацию можно с любого мелодического положения и в любом расположении, но для обеспечения в целом восходящего движения верхнего голоса к кульминации, не следует выбирать такие положения первого аккорда, при которых сопрано оказалось бы в очень высоком регистре.

2. Заключительное тоническое трезвучие должно быть в мелодическом положении основного тона.

3. В интересах развития мелодии, при повторении того же баса, следует делать перемещение с обязательной сменой мелодического положения.

4. После скачков в мелодии, вызванных перемещениями, желательно движение в противоположном направлении.

5. Перед скачком баса вверх необходимо следить, чтобы тенор отстоял от баса на больший, чем у скачка, интервал. В противном случае образуется ошибка голосоведения, называемая *перекрещиванием*, при котором бас заходит выше тенора предыдущего аккорда.

27



6. При соединении трезвучий расположение не меняется. Смена расположения возможна лишь при перемещениях.

Ниже приводится образец решения задачи на гармонизацию баса:

28

F-dur: I III IV II III — VI V III VI II V — I —

I IV III VI II — — VI III IV II V I

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский¹, № 1—13.
На фортепиано. Играть в различных мажорных тональностях последовательности трезвучий типа:

I — VI — IV — II — V — III — VI — V — I — III — IV — II — V — I;

I — IV — I — VI — III — VI — V — I — II — VI — IV — I

и т. п.

¹ Здесь и далее в заданиях так обозначается пособие: Аренский А. Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии (М., 1960).

§ 6. Менее употребительные способы соединения трезвучий

Плавность голосоведения не исключает возможности использования скачков в мелодических линиях голосов в том случае, если они компенсируются последующим противоположным движением. Помимо основных форм соединения трезвучий, описанных в § 3, возможны и некоторые другие, основанные на менее плавном голосоведении.

1. Мелодическое соединение трезвучий в терцовом соотношении:

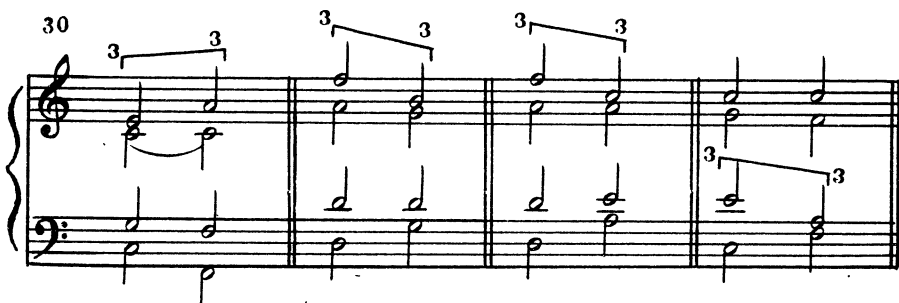
29



При таком соединении общие тоны не остаются на месте. Все три верхних голоса идут терцовыми или квартовыми ходами в одном направлении — противоположно басу. Бас может двигаться только на ближайший интервал — терцию (но не на сексту). Мелодическое соединение трезвучий терцового соотношения лучше делать при широком расположении, так как при тесном могут возникнуть нежелательные перекрещивания голосов.

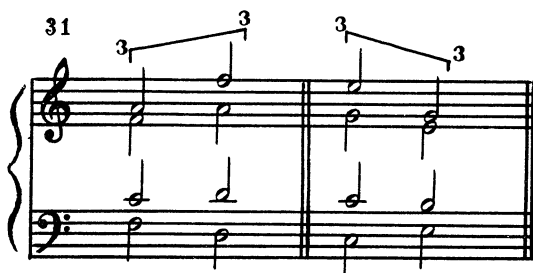
2. Скачки терцовых тонов трезвучий в кварто-квинтовом соотношении:

30



Это особый вид гармонического соединения со сменой расположения. Терцовый тон первого аккорда идет скачком на кварту или квинту в терцовый тон второго аккорда; общий тон остается на месте в том же голосе; третий звук идет на секунду вверх или вниз так, чтобы получилось правильное расположение трезвучия. Скачки терцовых тонов используются в сопрано, реже в теноре.

3. Скачки терцовых тонов при терцовом соотношении:



Это частный случай мелодического соединения. Скачки терцовых тонов возможны только в сопрано. Общие тоны, находящиеся в верхней паре голосов, меняются местами. Как и в предыдущем примере такое соединение приводит к обязательной смене расположения.

§ 7. Особенности соединения трезвучий в миноре

Особенности соединения трезвучий в миноре связаны, главным образом, с избеганием несвойственных естественно развивающейся мелодической линии ходов на увеличенные интервалы.

Из трех видов минора важнейшую роль в гармонии играют натуральный и гармонический (мелодический минор, как правило, затрагивает неаккордовые звуки в мелодии, не касаясь гармонической вертикали). Поскольку гармонический минор отличается от натурального вводным тоном, это отличие проявляется в тех трезвучиях, в которые входит вводный тон, то есть в трезвучиях III, V, VII ступеней:



В музыкальной практике трезвучие V ступени обычно используется в гармоническом виде, а трезвучия III и VII ступеней — в натуральном:



Отличие соединения трезвучий в миноре от их соединения в мажоре заключается в следующем.

1. II ступень с V соединяются только мелодически, во избежание хода на увеличенную секунду, возникающего при гармониче-

ском соединении (гармоническое соединение возможно лишь при терцовых скачках):

34

a-moll: II V II V II V II V

Гармоническое соединение

2. При соединении V ступени с VI терцовый тон V ступени (вводный тон) следует вести не в противоположную басу сторону (как полагается в мелодическом соединении), а параллельно ему в терцию VI ступени. При этом образуется VI ступень с удвоенной терцией в необычном расположении с интервалами между голосами от унисона до октавы:

35

a-moll: V VI V VI V VI V VI

3. Чтобы соединить VI ступень с V, VI надо «приготовить», то есть расположить с удвоенной терцией:

36^a а) б) в) г)

Соединяя такую VI ступень с V, надо одну из терций вести параллельно басу в терцию V ступени (вводный тон), а остальные голоса — по правилам мелодического соединения в противоположную сторону. При этом V ступень должна получиться в обычном расположении:

36б

а) б) в) г)

a-moll: VI V VI V VI V VI V VI V

Как видим, третий случай (в) допускает две возможности соединения.

4. При соединении VI ступени с II (уменьшенное трезвучие) бас должен идти вниз (на уменьшенную квинту, а не на увеличенную кварту). Следовательно, соединение может быть только гармоническим:

37

a-moll: VI II VI II

5. Трезвучие V ступени может соединиться с III или VII ступенями лишь гармонически. При мелодическом соединении возникает перечень — ошибка голосоведения, заключающаяся в том, что альтерированный звук переходит в неальтерированный (или наоборот) в другом голосе, что создает резкость звучания:

38

перечень

a-moll V III III V V III

Гармоническое соединение Мелодическое соединение

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, № 36 — 48.
На фортепиано. Играть последовательности в миноре типа:

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

Примечание. В задачнике Аренского все задачи на бас (кроме раздела № 20) представляют собой цифрованные басы: под каждым звуком баса цифрами указан требуемый аккорд. Если под звуком баса цифровка отсутствует, это означает, что имеется в виду трезвучие. Поэтому в мажорных задачах на трезвучия цифровка отсутствует. В минорных же встречаются указания в виде знаков альтерации. Знак, стоящий под басом, относится к терции трезвучия (см. такты 1—4 и 6—7 в задаче 36). Если помимо знака стоит цифра, она указывает, к какому тону аккорда относится знак (так, например, в задаче 36 в такте 5 под звуком *до* стоит ♯5; это означает, что квинта от *до* — звук *соль* — берется без знака альтерации).

§ 8. Функциональная логика мажора

В упражнениях по гармонизации баса задача сводилась лишь к правильному соединению трезвучий, обеспечивающему логичность и естественность мелодических линий голосов, так как последовательность аккордов была предписана басом. При гармонизации же мелодии важно не только правильно соединить аккорды, но и выбрать сами аккорды: каждый звук мелодии может быть гармонизован по-разному, его можно представить себе как основной тон, терцию или квинту одного из трех трезвучий.

Функциональная логика рассматривает вопросы гармонического развития и, в частности, возможности следования одного аккорда за другим. Каждый аккорд в ладу выполняет ту или иную роль или иначе — ладогармоническую функцию. Ладогармонической функцией называется характер взаимодействия отдельных аккордов или групп аккордов в ладу и, в конечном итоге, характер их отношения к тонике — устойчивому ладовому центру. Гармонические функции могут быть устойчивыми и неустойчивыми. Устойчивость в ладу представлена тонической функцией (T), которая выражается трезвучием I ступени, его обращениями, иногда септаккордом I ступени. Ладовая неустойчивость представлена аккордами доминантовой (D) и субдоминантовой (S) групп. К доминантовой группе относятся аккорды, включающие в себя VII ступень лада (вводный тон) в качестве примы, терции или квинты (то есть трезвучия III, V и VII ступеней). К субдоминантовой — аккорды, включающие в себя VI ступень лада в качестве примы, терции или квинты (то есть трезвучия II, IV и VI ступеней). Из всех неустойчивых звуков лада VI и VII ступени выделяются однонаправленностью тяготений, что и позволило им стать определяющими в доминантовой и субдоминантовой группах:

39 C-dur:



Примечание. Не следует противопоставлять ладовые тяготения и реальные мелодические ходы. В мелодическом движении ни один звук «не обязан» идти в ту или другую сторону. Однако, различный характер взаимодействия устойчивых и неустойчивых звуков лада в тех или иных условиях играет значительную роль в выразительности музыки. Неразрешенный вводный тон, например, способен, с одной стороны, усилить напряженность звучания, вопросительность интонации и т. п., с другой стороны — создать ощущение ожидания, необходимости продолжения, завершения в дальнейшем. Таков неразрешенный вводный тон в первой фразе следующего примера, разрешающийся только лишь к концу второй фразы:

40

Шопен. Соната b-moll, ч. III



Группа D и группа S неустойчивы в ладу по-разному, острота стремления к разрешению в тонику у них неодинакова. В мажоре большей степенью неустойчивости, напряженности, обладает доминантовая функция, поскольку определяющий ее неустой (VII ступень) является более остро тяготеющим к разрешению звуком, чем главный неустой субдоминантовой функции (VI ступень). Это связано с тем, что VII ступень тяготеет к наиболее устойчивому звуку лада — приме тонического трезвучия и что это тяготение полутоновое, в отличие от тонового тяготения VI ступени к квинте тонического трезвучия:

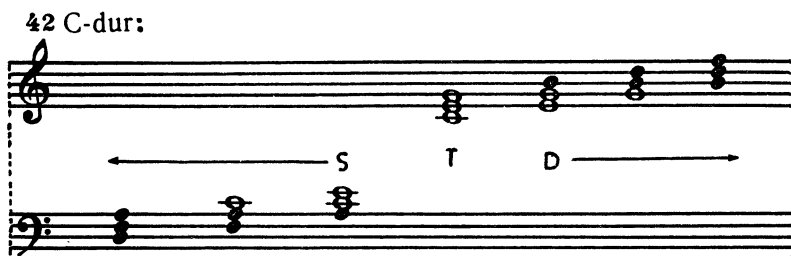


Характер взаимодействия функций подчиняется общей логике развития, свойственной всем видам временных искусств, к которым относится и музыка (литература, театр, кино — искусства, развивающиеся во времени; в отличие от них архитектура, живопись, скульптура — пространственные искусства). Для временных искусств характерны следующие этапы развития действия: *относительный покой — завязка — развитие конфликта — кульминация — развязка*. В музыке этим этапам развития соответствуют: *устойчивость — неустойчивость — обострение неустойчивости — разрешение*. Такая последовательность этапов развития может действовать на разных уровнях (на уровне крупного произведения или его части, на уровне периода, предложения и т. п.), представляя собой своеобразные волны развития различной протяженности. В гармоническом развитии наименьшая волна такого типа соответствует мотиву, фразе, образуется взаимодействием ладогармонических функций, характерным для различных ладов.

В мажорном ладу этапам: *устойчивость — неустойчивость — обострение неустойчивости — разрешение* — соответствует последовательность функций T—S—D—T. Этот «круговорот» функций мо-

жет быть более распространенным и менее распространенным, более или менее полным.

Если внутри функции используются различные ее представители, то и они подчиняются общей логике постепенного обострения напряжения. На схеме показана стрелками относительная степень неустойчивости трезвучий, входящих в функциональные группы:



Наиболее яркими представителями неустойчивости в субдоминантовой и доминантовой группах являются трезвучия II (S) и VII (D) ступеней, целиком состоящие из неустойчивых звуков лада. Наименее яркими — трезвучия VI (S) и III (D) ступеней, благодаря наличию двух общих тонов с тоникой. Центральное место в функциональных группах занимают IV (S) и V (D) ступени. При последовательностях внутри группы S обычно соблюдается постепенное нарастание неустойчивости: VI—IV—II; в группе D эта закономерность проявляется в меньшей мере (отчасти из-за того, что в музыке последних столетий уменьшенное трезвучие VII ступени мажора не используется).

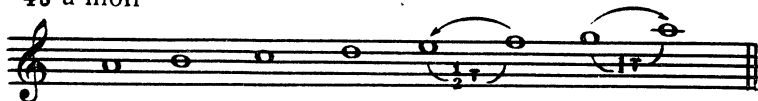
Независимо от того, сколько аккордов представляют сферы неустойчивости, последовательность T—S—D—T являет собой распространенный функциональный оборот. Наряду с ним в музыке широко используются и нераспространенные обороты, как, например, T—D—T и T—S—T. Первый, связанный с разрешением доминанты в тонику, называется автентическим оборотом, второй, связанный с разрешением субдоминанты в тонику — плагальным. Для мажорного лада, в котором доминанта обладает большей интенсивностью тяготения, чем субдоминанта, наиболее характерен автентический оборот.

Слабые представители функциональных групп (трезвучия III и VI ступеней) в меньшей мере подчиняются общей логике функционального развития. С их участием возможны обороты: III—VI (D—S), III—IV (D—S) и V—VI (D—S).

§ 9. Функциональная логика минора

Как уже отмечалось, важнейшую роль в гармонии играют натуральный и гармонический виды минора. В натуральном миноре главный неустой субдоминантовой группы более интенсивно тяготеет к разрешению, нежели главный неустой доминантовой группы:

43 a-moll



Благодаря этому субдоминантовая функция более остро неустойчива, чем доминантовая. Поэтому основа функционального развития в натуральном миноре выражается формулой: $T-D^{\#}-S-T$. Как и в мажоре, здесь возможны распространенные и нераспространенные варианты. В натуральном миноре из нераспространенных оборотов большей яркостью и характерностью обладает плагальный оборот.

В гармоническом миноре интенсивность тяготения VII повышенной ступени больше, чем у VI:



Здесь оба тяготения полутоновые, но вводный тон направлен в более устойчивый звук — основной тон тоники. Следовательно, логика функционального развития в гармоническом миноре та же, что и в мажоре — $T-S-D^{\#}-T$.

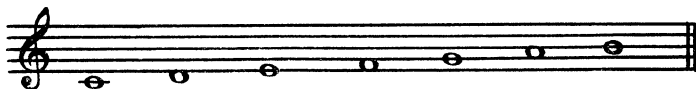
В музыкальной литературе, наряду с гармоническим и натуральным минором, большую роль играет минор, совмещающий обе разновидности. В таком смешанном миноре образуются как бы три сферы неустойчивости — субдоминанта, натуральная доминанта ($D^{\#}$) и гармоническая доминанта ($D^{\flat}$). Гармоническая доминанта чаще бывает представлена трезвучием V ступени, а натуральная — трезвучиями III и VII ступеней. В таком миноре логика функционального развития выражается последовательностью —

$T-D^{\#}-S-D-T$.

§ 10. Ладовая переменность

В условиях одного и того же диатонического звукоряда в одноголосной мелодии роль тоники могут принимать на себя различные звуки. Это зависит от характерных мелодических оборотов, от частоты повторения звука, становящегося опорным, от его метроритмического положения. Так, в диатоническом звукоряде, образованном белыми клавишами фортепиано:

45



возможны различные варианты местоположения тоники, например:



Если внутри какой-либо мелодии роль тоники попеременно переходит от одного звука к другому — без изменения звукоряда, — образуется **переменный лад**.

В следующем примере переменный лад представлен двумя тониками — *ля* и *фа-диез*:

47

Русская песня «Подуй, подуй, непогодушка»



В том, какой из аккордов берет на себя роль тоники в многоголосной музыке, огромное значение имеет логика функционального развития. Так, при одном и том же звукоряде, а следовательно, при одном и том же составе трезвучий, в следующих примерах могут быть выявлены разные тоники:

48

а)

б)

в)



В первом образце все трезвучия могут принадлежать как C-dur, так и натуральному a-moll: IV—II—V—I (S—S—D—T) для C-dur и VI—IV—VII—III (S—S—D^H—D^H) для a-moll. В первом случае развитие соответствует функциональной логике мажора, поэтому, даже без заключительного аккорда, мы ясно ощущаем C-dur; во втором случае возникает нетипичная для минора последовательность функций — S—D^H, поэтому не ощущается тяготение в тонику a-moll.

Во втором образце (б), если рассматривать его с точки зрения C-dur, нарушена логика последования субдоминант (II—VI). Но эти же аккорды образуют характерный для минора плагальный оборот (IV—I), и развитие идет в полном соответствии с функциональной логикой натурального a-moll: III—VI—IV—I (D^H—S—S—T).

Трезвучия из третьего образца (в) могут принадлежать C-dur, a-moll, d-moll или F-dur. Их значения в этих ладотональностях будут следующими:

C-dur:	VI—II—I—IV	(S—S—T—S);
a-moll:	I—IV—III—VI	(T—S—D ^H —S);
d-moll:	V ^H —I—VII—III	(D ^H —T—D ^H —D ^H);
F-dur:	III—VI—V—I	(D—S—D—T).

C-dur недостаточно выявлен при сочетании лишь одной субдоминанты с тоникой; в a-moll участвует нехарактерный для минора оборот S—D^H; сфера неустойчивости d-moll представлена наиболее слабо — натуральной доминантой. Зато F-dur представлен трезвучиями всех функциональных групп в полном соответствии с логикой их взаимодействия. Поэтому уже три первых аккорда определяют направленность к тонике F-dur.

Элементы переменного лада обогащают и освежают гармонизацию. Они могут возникнуть в следующих случаях.

1. При частичном нарушении функциональной логики основного лада, если образовавшийся оборот удовлетворяет логике лада, тоникой которого может служить какая-либо ступень главного лада.

Так, в мажоре элемент переменности образует последовательность II—VI, противоречащая нормам последования субдоминант, но представляющая характерный для параллельного минора плагальный оборот (IV—I).

В миноре по той же причине эффект переменности вызывается оборотом VII—III.

2. При взаимодействии слабых представителей неустойчивости. Как в мажоре, так и в миноре это трезвучия III и VI ступеней. Подобную же роль может играть и трезвучие VII ступени натурального минора, поскольку вся группа натуральной доминанты обладает слабым тяготением. Таким образом, эффект переменности может возникнуть в мажоре в оборотах III—VI и VI—III, а в миноре в оборотах III—VI, VI—III, III—VII, VII—III, VI—VII—III и других комбинациях этих ступеней. Поскольку в миноре в

обороте VII—III совпадают оба условия возникновения переменности (частичное нарушение функциональной логики и использование слабо тяготеющих аккордов), минор более расположен к переменности, чем мажор.

3. Дополнительное условие, которое может усилить эффект переменности — метроритмическое выделение потенциальной тоники.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, № 1—13, 36—48.

Устно. Проанализировать функциональное развитие в следующих отрывках: Чайковский. Симфония № 2, финал, первые 22 такта; Бах. Хорал из Мотета e-moll, первые 19 тактов; Рахманинов. Прелюдия № 22 (ор. 32 № 11), первые 8 тактов; Бетховен. Соната № 23, ч. II, первые 8 тактов.

Анализируя данные отрывки, следует определить аккорды, их функциональную принадлежность, характер отдельных оборотов, в частности, в моменты остановок (каденций). При этом надо иметь в виду, что трезвучия и в обращениях сохраняют свои функции, а септаккорды относятся к тем же функциям, что трезвучия тех же ступеней.

На фортепиано. Строить мажорные и минорные трезвучия, определять все тональности, в которых они встретятся и доводить до тоники каждой тональности в соответствии с функциональной логикой лада.

§ 11. Гармоническое содержание периода

На данной стадии изучения гармонии, задачи на гармонизацию баса и верхнего голоса представляют собой обычно форму периода. Периодом называется наименьшая законченная форма изложения музыкальной мысли. Период может являться частью более крупного целого (см., например, первые 8 тактов медленной части из сонаты № 2 Бетховена) или формой отдельного произведения (как, например, Прелюдия A-dur Шопена).

Наиболее распространенный вид классического периода — период повторного строения, состоящий из двух, сходных по началу, предложений (см. названные выше примеры). Период может не делиться на предложения или состоять из несходных предложений. Такой период называется периодом единого развития. Иногда период делится на три, чаще несходных, предложения (см. первые 24 такта сонаты № 27 Бетховена).

Мелодико-гармонические обороты, завершающие период и предложения, называются каденциями. По положению в форме каденции делятся на заключительные и серединные. Заключительные завершают период, серединные — предложения. По функциональному составу каденции делятся на полные, приводящие к тонике, и половинные — с остановкой не на тонике. Полные каденции подразделяются на распространенные, включающие все три функции (SDT — распространенная автентическая; DST — распространенная плагальная) и нераспространенные, включающие лишь две функции (DT или ST).

Половинные каденции подразделяются на половинные доминантовые (остановка на D) и половинные субдоминантовые (остановка на S).

Если в каденционном обороте достаточно напряженная D (V ступень мажора или гармонического минора) вместо T идет в S (чаще в VI, иногда в IV), каденция называется прерванной.

По степени мелодической и метрической завершенности полные каденции делятся на совершенные и несовершенные. В совершенной каденции заключительное тоническое трезвучие должно помещаться на сильном времени, вводиться кварто-квинтовым шагом баса и быть в мелодическом положении основного тона. При несоблюдении любого из этих условий каденция будет несовершенной.

В периоде из двух предложений обычно большая завершенность заключительной каденции по сравнению с серединной. Для классического периода наиболее характерно такое соотношение каденций, когда заключительная является полной автентической (реже плагальной), а серединная — половинной доминантовой (реже субдоминантовой). В некоторых случаях серединная каденция может быть полной, но тогда она, как правило, несовершенная, чем и создается ее меньшая устойчивость по сравнению с совершенной заключительной каденцией (см. первый период сонаты ор. 120 Шуберта).

Для каденций, как заключительных, так и серединных, завершающих тот или иной этап развития, характерно концентрированное отражение функций лада, то есть использование наиболее ярких выразителей функциональных групп.

И наоборот, нетипично использование в них слабо неустойчивых аккордов (таких, как трезвучия III, VI ступеней), аккордов группы натуральной доминанты минора, оборотов переменного лада. Все эти средства могут широко использоваться во внекаденционных построениях. Но они же нехарактерны и для начала периода. Если нет затакта, период чаще всего начинается с тоники.

Как правило, в классическом периоде предложения бывают равной протяженности. Однако нередко благодаря большей интенсивности развития во втором предложении, это предложение несколько увеличивается. Такое увеличение может произойти за счет расширения или дополнения. Расширение как бы раздвигает предложение изнутри; чаще всего оно связано с прерванной каденцией, которая, занимая место заключительной и оттягивая появление тоники, требует после себя продолжения развития в направлении заключительной каденции. Дополнение же находится за пределами заключительной каденции и способствует закреплению тоники. Наиболее часто встречаются плагальные дополнения, закрепляющие тонику оборотом ST.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, номера, указанные ранее (в § 10).

Устно. Проанализировать начальные периоды в следующих произведениях: Чайковский. Детский альбом, «Утреннее размышление»; Прокофьев. Гавот g-moll; Моцарт. Соната № 5 (Кёхель, № 283), ч. I; Григ. Лирические пьесы op. 65 № 2 — «Песня крестьянина» и № 5 — «В характере баллады».

§ 12. Гармонизация мелодии трезвучиями

При гармонизации мелодии трезвучиями необходимо соблюдать следующие правила.

1. Определить ладотональность данной мелодии.
2. Определить тип периода, отметить цезуры между предложениями.
3. Наметить каденции, подставив возможные ступени в каденционных оборотах.

При этом следует иметь в виду, что заключительная каденция всегда полная, чаще автентическая (DT или SDT — в мажоре, D^гT или SD^гT — в миноре), а срединная — обычно половинная доминантовая (SD или TD — в мажоре, SD^г или TD^г — в миноре). В качестве каденционной S могут быть использованы трезвучия II или IV ступеней, значительно реже — VI ступени. В качестве каденционной D обычно используется трезвучие V ступени мажора или гармонического минора, как наиболее яркий представитель функции (уменьшенное трезвучие VII ступени не используется).

4. Разметить всю задачу, обозначив римскими цифрами соответствующие трезвучия под всеми звуками мелодии.

Здесь очень важно учитывать целый ряд обстоятельств.

Начинать гармонизацию более естественно с трезвучия I ступени (если задача начинается с сильного времени).

Последовательность трезвучий должна соответствовать функциональной логике лада. Нарушение ее возможно только ради получения оборотов переменного лада.

В зависимости от хода мелодии (поступенный ход вниз или вверх, скачок на тот или другой интервал) предусмотреть возможность соединения избранных трезвучий.

Повторяющиеся звуки мелодии (рядом стоящие) следует гармонизовать разными аккордами.

Во избежание гармонических синкоп, аккорд, взятый на слабом времени, не следует перемещать на более сильное время. Аккорд, взятый на сильном времени, может перемещаться неограниченно. Аккорд, взятый на относительно сильном времени, может перемещаться до наступления ближайшего более сильного времени.

Ход мелодии на терцию может быть гармонизован перемещением или разными аккордами (мелодическое соединение при секундовом или кварто-квинтовом, реже терцовом соотношениях).

Скачок мелодии на кварту может быть гармонизован перемещением или разными аккордами (скачки терцовых тонов при кварто-квинтовом соотношении или мелодическое соединение при терцовом соотношении).

Скачок на квинту может быть гармонизован перемещением или разными аккордами (скачки терцовых тонов при кварто-квинтовом соотношении).

Скачок на сексту чаще гармонизируется перемещением, иногда — разными аккордами (скачки терцовых тонов при терцовом соотношении).

Выбирая аккорды, необходимо следить за логичностью движения баса. Желательно чередовать скачки с поступенным движением, направленным в противоположную скачку сторону, не допускать двух скачков подряд в одном направлении.

5. После разметки всей задачи записать решение нотами.

Приведем образец решения задачи № 15 из сборника Аренского:

49

I -- V --

IV II V I

Определив тональность задачи (G-dur) и ее форму (период повторного строения), отметим границу между предложениями и наметим каденции.

Заключительное *соль* должно быть гармонизовано трезвучием I ступени. Стоящее перед ним *ля* входит во II и V ступени (VII не используется). Выбираем V ступень, поскольку автентическая каденция более типична для заключения, особенно в мажоре. (Кроме того, при таком ходе мелодии нам не удалось бы соединить трезвучие II ступени с тоникой.) Повторяющееся *до* в предыдущем такте входит в трезвучия II и IV ступеней, что дает возможность сделать каденцию распространенной. В соответствии с логикой последования субдоминант наметим на первое *до* IV ступень, на второе — II ступень.

В серединной каденции остановку сделаем на трезвучии V ступени, поскольку это трезвучие явно вырисовывается в данном верхнем голосе (такт 4: *ля—ре—фа-диез*). В конце предыдущего такта на звуках *соль—си* возможна либо I, либо VI ступень.

Однако VI ступень не удастся соединить с V (бас и верхний голос образуют параллельные квинты).

Разметив каденции, приступаем к анализу возможной гармонизации с начала. Начать гармонизацию лучше с I ступени, за которой возможна только V (по голосоведению).

Далее возможны два варианта — трезвучие I ступени с двумя перемещениями или III с перемещением и переходом в VI:



Выбираем первый вариант, так как в самом начале лад лучше показать более яркими представителями функций. А второй вариант будет более уместным в аналогичном месте 2-го предложения (такт 5). В начале такта 2 возможна только IV ступень (II не соединилась бы с предыдущей I). Следующее *си* входит в трезвучия VI, III и I ступеней. VI сразу отпадает, так как она не может следовать за IV. Выбор из двух оставшихся диктуется анализом дальнейшего развития мелодии. Повторяющийся звук *ля* на грани тактов 2 и 3 должен быть гармонизован разными аккордами (перемещение невозможно из-за повторения звука и из-за переноса гармонии с относительно сильной на сильную долю). Звук *ля* входит в трезвучия V, II и VII ступеней: поскольку VII не используется, остаются только V и II, которые по логике функционального развития могут следовать в порядке II—V, но не наоборот. Поэтому в такте 2 *ля* может быть гармонизовано только II ступенью. Это определяет и выбор аккорда для предыдущего *си*, так как III ступень перед II здесь невозможна по голосоведению.

Таким образом, для первого двутакта намечена следующая гармонизация:



Проанализировав всю задачу и разметив аккорды возможной гармонизации, получим ее полное решение:

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

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Аренский, № 14—35, 49—70.

§ 13. О секвенциях. Тональные секвенции

Секвенцией называется перемещение небольшого музыкального построения на другую высоту. Перемещаемое построение — мотив или звено секвенции — может быть одногласным (мелодическая секвенция) или многогласным (гармоническая секвенция).

Приводимая ниже одногласная тема содержит три мелодические секвенции:

Бах. ХТК, т. I, фуга G-dur

53 Allegretto vivace ♩. = 80

Первая и вторая секвенции — восходящие, третья — нисходящая. Интервал перемещения мотива (звена) называется шагом секвенции. В первом случае это восходящая секунда, в третьем — нисходящая терция. Обе эти секвенции относятся к точным, вторая же секвенция является неточной, и шаг ее может быть определен как восходящая терция лишь по наиболее характерной интонации мотива — скачку на септиму.

Как мелодические, так и гармонические секвенции могут быть двух видов — тональными (или диатоническими) и модулирующими (или хроматическими). *В тональных секвенцировании происходит в пределах одной тональности, в модулирующих звено перемещается по различным тональностям.*

Тема фуги Баха — типичный образец тональных секвенций. В следующем примере показана тональная секвенция в многоголосной музыке:

54 [Andante] con espr. Верди. Реквием

a-moll: $IV_7 VII_9$ $(VII_7) III_7 VI_9$ $(VI_7) II_7 V_9 V_7$

Мотив, данный в первом такте, дважды секвенцируется по секундам в пределах тональности а-молл. Мотив секвенции обычно представляет собой гармонический оборот, то есть включает минимум два аккорда.

В каждом звене точной тональной секвенции сохраняются:
расположение и мелодическое положение аккордов;
тип соединения аккордов;
мелодический рисунок каждого голоса.

В то же время изменяются:

высотное положение аккордов, а, следовательно, и значение их в ладу; так в приведенном примере септаккорд IV ступени становится во втором звене септаккордом III ступени, в третьем звене — септаккордом II ступени;

качество аккордов и тоновая величина составляющих их интервалов; так, в приведенном примере все начальные аккорды — септаккорды, но в первом звене это малый минорный септаккорд,

во втором — большой мажорный, в третьем — малый септаккорд с уменьшенной квинтой;

тоновая величина интервалов, образующих мелодические линии голосов; так, интонация алта в первом звене примера — *ля—соль* (б. 2) перемещается во втором на *соль—фа*, а в третьем — на *фа—ми* (м. 2). Те же смещения образуются во всех остальных голосах многоголосия. В приведенном примере встречаются и хроматически измененные ступени. Существа тональной секвенции они, однако, не меняют, являясь неаккордовыми тонами.

Простейшим мотивом тональной секвенции может быть оборот из двух трезвучий:

55

C-dur: I IV II V III VI IV VII V I

В данной схеме восходящая по секундам секвенция из пяти звеньев. Каждое звено состоит из двух аккордов, находящихся в кварто-квинтовом соотношении, где первый аккорд — тесно расположенное трезвучие в мелодическом положении терции, а второй — трезвучие квартой выше в мелодическом положении основного тона. Соединены оба аккорда гармонически. На грани звеньев — гармоническое соединение трезвучий в терцовом соотношении. Отличия звеньев друг от друга заключаются в их высотном положении, в функциональном значении аккордов и в качестве этих аккордов. Так, в первом звене — оба трезвучия мажорные, во втором — минорное и мажорное, в третьем — оба минорные, в четвертом — мажорное и уменьшенное, в пятом — оба мажорные.

Звено может включать и большее число аккордов, а также аккорды с перемещением:

56

C-dur: I VI II II VII III III I IV

Здесь обращает на себя внимание перенос аккорда со слабой доли на сильную (через тактовую черту) на грани звеньев. Одна-

ко, в данном случае ощущения гармонической синкопы не возникает, поскольку из-за секвентного повторения каждое звено представляет замкнутый гармонический оборот и четко отчленяется от предыдущего и последующего. Благодаря возникающим при этом цезурам синкопа совершенно не воспринимается.

В секвенциях, как видно из приведенных схем, свободно используется уменьшенное трезвучие VII ступени мажора в противоположность несеквенционному развитию, где оно не встречается. Следует отметить однако, что это трезвучие никогда не употребляется в начальном звене и лишь изредка в заключительном. Оно возникает в результате «инерции» движения.

Приведем еще один пример тональной секвенции:

Чайковский. Времена года, «Баркарола»

57 Andante cantabile

(p)

g-moll: VII(♭)

III VI(♭) II V(♯) I

Основными признаками модулирующей секвенции, в отличие от тональной, являются изменения тональности звена, но сохранение функционального значения составляющих звено аккордов:

Бетховен. Соната № 10, ч. II

58 [Andante]

(p) sf sf sf sf p

D7 I D7 I D7 I e-moll

C-dur c e-moll

Как тональные, так и модулирующие секвенции являются действенным средством гармонического развития. Однако слишком большое число звеньев может привести к обратному результату. Поэтому в музыкальной литературе секвенции насчитывают обычно не более трех звеньев (иногда четырех), причем последнее звено нередко бывает измененным.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, № 71—78.

Задачи на гармонизацию мелодии — Аренский, № 80, 81, 85, 86, 88; Мясоедов², № 1—15.

На фортепиано. Играть тональные секвенции со звеньями типа: I—IV, I—III—IV, I—VI—IV, I—III—IV—V—V, I—I—II.

Повторения в звеньях указывают на необходимость перемещений.

Устно. Проанализировать следующие произведения: Бах. ХТК, т. I, прелюдия № 1 C-dur; Вивальди. Концерт для скрипки a-moll.

² Здесь и далее в заданиях так обозначается пособие: Мясоедов А. Задачи по гармонии. — 2-е изд. М., 1974 (все номера задач даются именно по этому изданию).

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИИ

§ 1. Секстаккорды

Как известно, обращением называется такое сочетание звуков аккорда, у которого в басу не основной тон. В секстаккорде бас представлен терцовым тоном трезвучия.

В функциональном отношении секстаккорды выполняют ту же роль, что и соответствующие трезвучия. Отличия же между ними заключаются в расположении звуков (другой бас) и в несколько иной окраске аккорда.

Применение секстаккордов помогает активизировать голосоведение и, что особенно важно, мелодизировать бас:

59 **Vivace** Бетховен. Соната № 25, ч. III

I V₆ VI III₆ IV I₆ V I

В случае гармонизации одними лишь трезвучиями линия баса в этом отрывке приобрела бы совсем иной вид:

60

Употребление секстаккордов и трезвучий существенно различается только в каденциях. Некоторые каденционные аккорды используются лишь в виде трезвучий, другие, наоборот — в виде секстаккордов. Так, в полных заключительных каденциях не применяются обращения тонического трезвучия в качестве завершающего аккорда; тоника здесь всегда в основном виде. Предшествующие же ему аккорды D или S берутся, как правило, так, чтобы в

басу была соответственно V (V_3 , III₆) или IV (IV_3 , II₆) ступень — для придания заключительному обороту большей активности (чему способствует кварто-квинтовый ход баса). В половинных каденциях также не применяются обращения в качестве последнего аккорда.

§ 2. Об удвоениях в аккордах

Применяемые в различных аккордах удвоения целиком зависят от художественных задач. Для того чтобы на данном аккорде не концентрировалось внимание, он должен звучать ровно и слитно: ни один из его звуков не должен выделяться из общего звучания. Но для того чтобы тот или иной аккорд выделился из музыкального контекста, он должен быть либо поставлен в необычные ладовые условия, либо необычно расположен. Необычное расположение иногда является также и результатом чисто мелодической логики развития голосов.

Для получения наиболее ровного звучания в аккордах не следует удваивать:

наиболее яркий в ладовом отношении звук;

наиболее характерный в фоническом отношении звук.

С этой точки зрения в секстаккордах I, IV и V ступеней, например, не следует удваивать терцовый тон, так как в секстаккорде I ступени он — главный показатель ладового наклонения (важнейший отличительный признак мажорности или минорности лада), в секстаккордах IV и V ступеней — главный и наиболее яркий показатель субдоминантовой и доминантовой неустойчивости¹.

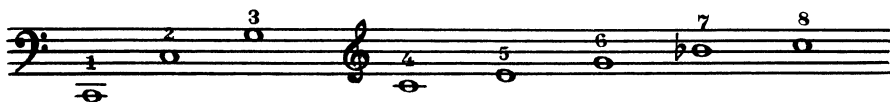
Фоническая характерность (колорит) секстаккордов зависит не только от их ладового значения, но и от их структуры.

В мажорном и минорном секстаккордах структура зависит от интервала терции, качество которой (б. 3, м. 3) определяется нижним звуком — терцовым тоном аккорда. Следовательно, для большей ровности звучания именно этот терцовый тон не должен удваиваться, особенно в мажорных секстаккордах².

Секстаккорду уменьшенного трезвучия характерность звучания придает тритон между его примой и квинтой; следовательно, звуки, составляющие тритон, не должны удваиваться. Удвоить лучше звук не связанный с тритоном, то есть терцовый тон.

¹ По тем же причинам в альтерированных аккордах, например, никогда не удваивается альтерированный звук — звук самый яркий в ладовом отношении.

² Возможно, это связано и с «естественным» расположением мажорного трезвучия, образуемым частичными тонами в обертоном звукоряде, где среди первых восьми частичных тонов четырежды встречается основной тон (в приведенном ниже примере — *до*), дважды — квинтовый (*соль*) и только один раз терцовый (*ми*):



Секстаккорд увеличенного трезвучия состоит из энгармонически равных интервалов. Однако его положение в ладу всегда таково, что два звука этого аккорда (его квинта и прима) образуют крайне неустойчивый интервал уменьшенной квинты (или, при другом расположении, увеличенной квинты). Для обеспечения максимальной ровности звучания их не следует удваивать; в секстаккорде увеличенного трезвучия обычно удваивают терцию.

Действуя совместно, функциональный и фонический принципы и создают характерность тех или иных удвоений в аккордах.

Отступления от этих принципов удвоений приводят к различным результатам, используемым композиторами в определенных художественных целях. Так, например, удвоение септимы в доминантсептаккорде делает его более резким, ярким, порой «колокольным» (см. прим. 62) или жестким (прим. 63):

62 [Allegro maestoso]

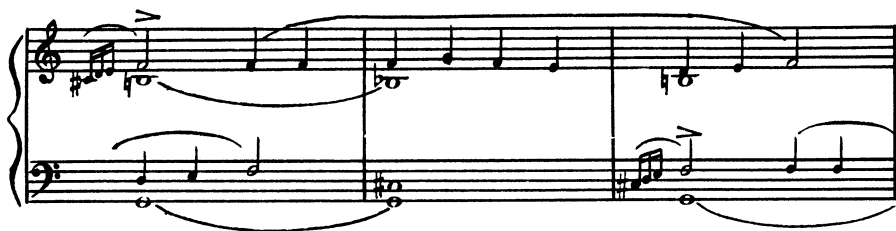
Лист. Концерт № 1

Музыкальный фрагмент № 62, [Allegro maestoso]. Состоит из двух систем. Первая система содержит фортепиано (Фп.) и оркестр (Орк.). Фортепиано играет в двух регистрах (верхнем и нижнем) с использованием триоллов и аккордов. Динамика начинается с *ff* и переходит в *f*. Оркестр в этот момент молчит. Вторая система продолжает фортепиано, оркестр также молчит.

63 Moderato e maestoso

Римский-Корсаков.
«Псковитянка», д. III, карт. II

Музыкальный фрагмент № 63, Moderato e maestoso. Состоит из двух систем. Первая система содержит фортепиано (Фп.). Фортепиано играет в двух регистрах (верхнем и нижнем) с использованием триоллов и аккордов. Динамика начинается с *p* и переходит в *f*. Оркестр в этот момент молчит. Вторая система продолжает фортепиано, оркестр также молчит.



§ 3. Секстаккорды с удвоенной примой или квинтой

К ним принадлежит бо́льшая часть секстаккордов лада, в том числе I_6 , IV_6 , V_6 , II_6 (не в каденциях), секстаккорды натуральных доминант минора — III_6^H , V_6^H , VII_6^H . Исключение составляют лишь каденционные II_6 (особенно в миноре и гармоническом мажоре) и III_6 мажора и гармонического минора, а также использовавшийся главным образом в доклассическую эпоху VII_6 мажора и гармонического минора.

Секстаккорды с удвоением примы или квинты могут быть расположены десятью различными способами:

64



Как видно из схемы, расположение секстаккордов имеет свою специфику. Для наглядности их может быть полезно сопоставить с трезвучиями. Так, если представить себе удваивающие тоны как заменяющие удвоения баса (как в трезвучиях), то первые четыре аккорда окажутся в обычном тесном расположении:

65



Последние четыре аккорда представляют широкое расположение, а два средних — смешанное. Аккорды смешанного расположения могут с помощью мысленной замены удваивающего звука

удвоением баса (терции) оказаться и в широком и в тесном расположении. Так, например, пятый аккорд схемы может быть понят двояко:

66



Интервал между басом и тенором при определении расположения во внимание не принимается (как и в трезвучиях). Как видно из схемы (прим. 64), тесное расположение характеризуется наличием унисона между двумя соседними голосами; широкое — наличием октавы; смешанное — отсутствием унисонов и октав между соседними голосами.

§ 4. Соединение секстаккордов между собой и с трезвучиями

Трезвучие и следующий за ним секстаккорд той же ступени (и наоборот) всегда воспринимаются как перемещение одного аккорда (см. гл. вторую, § 4), что и определяет нормы голосоведения при их связывании. При соединении секстаккорда с аккордами других ступеней возникают различные возможности.

1. Соединение двух секстаккордов, а также трезвучия с секстаккордом (и наоборот) в кварто-квинтовом и терцовом соотношениях происходит гармонически. При этом хотя бы один общий тон остается на месте в том же голосе. Если голосоведение плавное (без скачков), тесно расположенный секстаккорд соединяется с трезвучием или секстаккордом тоже тесно расположенными. В условиях плавного голосоведения сохраняется и широкое расположение. Смешанное же расположение секстаккорда дает две возможности соединения с трезвучием, в зависимости от желательного расположения.

67



смеш.-тесн. смеш.-тесн. смеш.-шир. тесное

или

I₆ IV I₆ III I₆ III I₆ V₆

Гармоническое соединение допускает также и разнообразные скачки в одном из голосов, что обеспечивает возможность гармонизации широких мелодических ходов в большей степени, чем при использовании одних трезвучий.

68

[Moderato]

Бородин. «Князь Игорь»,
песня Галицкого (схема)

Гре_шно та-ить я ску_ки не люблю; а

I₆

так, как И - горьКнязьи дня бы я не пре-жил.

IV

При соединении трезвучий с секстаками (и наоборот) широкие мелодические ходы чаще всего вызывают смену расположения:

тесн. шир. тесн. смеш. тесн. шир.

Следует избегать, однако, так называемых «скрытых квинт» и «скрытых октав», которые образуются в результате прямого движения в крайних голосах к совершенным консонансам при скачках (особенно восходящих) в сопрано:

70

«Скрытые» квинты и октавы в музыкальной практике используются лишь в специфических стилевых условиях (например, в народном многоголосии).

В некоторых случаях соединение может быть и мелодическим (без оставления общего тона на месте). Однако в связи с исключительностью такого соединения, оно здесь не рассматривается и не рекомендуется для начальных учебных работ.

2. Соединение трезвучий с секстаккордами и двух секстаккордов в секундовом соотношении происходит мелодически.

Мелодическое соединение, необходимое при секундовом соотношении, отличается от такого же соединения трезвучий тем, что не все голоса могут идти в противоположную басу сторону. Иногда лишь один из верхних голосов противопоставляется по направлению басу, тогда как остальные образуют с басом прямое движение. Как правило, при таком соединении *голоса, образующие между собой квинты или октавы, разводятся в разные стороны:*

71

C-dur: IV₆ V₆ III₆ IV₆ V₆ I

72 Тихо

Чайковский. Детский альбом,
«Утреннее размышление»

Example 72, Tikh, from Tchaikovsky's 'The Nutcracker'. The score shows a piano accompaniment in G major, 2/4 time. The right hand plays a melody with a fermata on the final note. The left hand plays a bass line with a fermata on the final note. A bracket labeled '5' indicates a fifth interval between the final notes of the two hands. The chords are labeled V and IV₆.

73 Allegretto

Глинка. «Дедушка»

Example 73, Allegretto, from Glinka's 'Dedushka'. The score shows a vocal melody and piano accompaniment in G major, 2/4 time. The vocal line has the lyrics: „Де - душ - ка!“ де - ви - цы; раз мне го - во - ри - ли;. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A bracket labeled '8' indicates an octave interval between the final notes of the two hands. The chords are labeled IV₆ and V(7).

§ 5. Сектаккорды с удвоенной терцией

Благодаря удвоению баса эти сектаккорды оказываются в обычном тесном или широком расположении (по интервальному составу близких к расположениям трезвучий), что значительно упрощает их соединения с другими аккордами.

74 [Andante]

ты рас - ки - ну - лась перед на - ми Моск - ва.

p

II₆ (II₇) III₆ I

Секстаккорд II ступени, как и соответствующее трезвучие, представляет собой (на данном этапе) самую яркую субдоминанту. Поэтому наиболее характерно этот аккорд звучит в полных распространенных автентических оборотах (SDT) мажора и гармонического минора, в половинных доминантовых каденциях, а также в плагальных оборотах.

Глинка. «Бедный певец»

75 Andante con moto

p

f

p

II₆ V₇ I

Особенно типично удвоение баса в этом аккорде в условиях минора и гармонического мажора, то есть там, где он является секстаккордом уменьшенного трезвучия. Иногда в таком секстаккорде удваивается и прима. В натуральном мажоре каденционный Π_6 (секстаккорд минорного трезвучия) используется с любыми удвоениями:

76 [Allegro vivace] Бетховен. Соната № 15, ч. III

II₆ V₇ I

Секстаккорд III ступени в значении каденционной доминанты также используется с удвоением терции. В отличие от трезвучия III ступени, каденционный III_6 в миноре всегда связан с гармоническим его видом:

Шуман. Альбом для юношества,
«Народная песенка»

77 Жалобно

I
5 III₆

В автентических оборотах и каденциях III_6 может встретиться не только как единственный представитель доминанты. Он может также предшествовать другой каденционной доминанте (V , V_7), находясь при этом на более тяжелой доле, или, наоборот, следовать за V_3 :

78

C-dur: I III_6 III_6 V I I III_6 V III_6 I

Секстаккорд VII ступени мажора и гармонического минора занимает особое место среди секстаккордов, для которых типично удвоение терции. В отличие от уменьшенного трезвучия VII ступени, этот секстаккорд несколько меньше диссонирует (ввиду отсутствия звука, диссонирующего с басом). Вместе с тем функциональная яркость сделала его характерным представителем доминантовой группы в предклассической музыке (позднее он был «вытеснен» доминантсептаккордом). В музыке же последних столетий этот аккорд применялся крайне ограниченно — главным образом, при гармонизации восходящего верхнего тетрахорда мажорной и мелодической минорной гамм:

Гендель. Балтасар, № 22

79 [Allegro, ma non tanto]

IV VII_6 I_6

§ 6. Голосоведение при использовании секстаккордов

Как уже говорилось, использование секстаккордов дает возможность значительно мелодизировать бас. Вместе с тем за счет изменения удвоений в секстаккордах при перемещениях могут активизироваться и другие голоса, что способствует их большей

самостоятельности, мелодической развитости при сохранении строгого четырехголосия.

В следующем примере верхний голос благодаря смене удвоений в сектаккордах ритмически обособился от остальных и представляет собой главный мелодический голос, а остальные выполняют функцию аккомпанирующих голосов. Заметим, что в этом шестиголосии два голоса представляют собой дублирование двух основных голосов обычного четырехголосия (в такте 1, например, теноровое *ля* дублируется дополнительным вышележащим голосом, а бас изложен октавами):

Чайковский. Вариации на тему рококо

80 Moderato quasi Andante

Приведем образец гармонизации с использованием такой возможности:

81

Несовпадение ритма верхнего голоса с гармонической пульсацией (сменой аккордов) и ритмом нижних голосов делает мелодию более выпуклой, рельефной и приближает гармонизацию к одному из самых распространенных видов гомофонной фактуры.

В связи с задачами голосоведения находится и возможность некоторых ненормативных удвоений, например, удвоения терцового тона в тех сектаккордах, для которых оно нетипично. Так, в приведенном ниже отрывке удвоения терций в сектаккордах V и I ступеней обусловлено стремлением к максимальной мелодизации всех голосов, создающей «поющую» фактуру:

82 *Larghetto elegiaco*

pp

mp

V_6

I_6

Ненормативные удвоения могут возникать при движении одного из голосов (обычно мелодии или баса) по звукам аккорда, когда остальные голоса выдерживаются на месте. В следующем отрывке они возникают при движении мелодии на легких долях:

Бетховен. Соната № 17, ч. I

83

Largo

Allegro

pp

p

V_6

I_6

Вообще такое движение — одно из средств мелодизации голосов, чаще всего баса:

84 *Con moto*

Ах, ты ду-шеч-ка, крас-на де-ви-ца,

I I₆ I₆₆

§ 7. Квартсекстаккорды

В отличие от секстаккордов, использование которых не имеет принципиальной разницы с использованием трезвучий, применение квартсекстаккордов связано с особыми условиями. По характеру звучания квартсекстаккорды значительно отличаются от трезвучий и секстаккордов — благодаря кварте, образуемой одним из голосов с басом. В музыкальных стилях, где ведущее место принадлежит аккордам терцовой структуры, интервал кварты с басом чаще всего воспринимается как отход, отступление от нормы; эта кварта требует разрешения, подобного разрешению диссонанса. Диссонанс же обычно находится в состоянии ладовой неустойчивости³. Именно то, что квартсекстаккорд требует обязательного разрешения и определяет условия его применения, отличные от условий применения трезвучий и секстаккордов.

Кадансовый квартсекстаккорд

Кадансовым называется квартсекстаккорд I ступени, используемый в полных распространенных автентических, половинных доминантовых или прерванных каденциях; он помещается перед доминантой, но на более сильной доле:

Бетховен. Соната № 14, ч. II

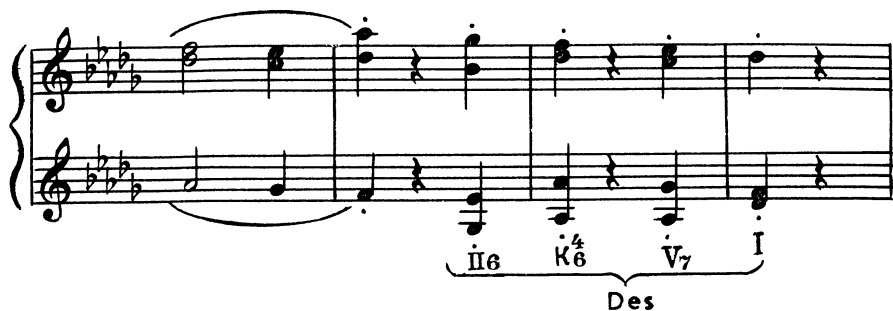
85 *Allegretto*

p

II₆ K₆⁴ V₇ I

As

³ Применение диссонансов в составе тонического созвучия, возможное в ряде случаев, встречается иногда в музыке XIX века и становится характерным для ряда стилистических явлений музыки XX века; это связано с иным отношением к диссонансу, иным восприятием его в современной системе гармонического мышления.



Кадансовый квартсекстаккорд (I_4 или K_4) ведет свое происхождение от задержания (см. гл. первую, § 3) в двух голосах к V_3^5 или в трех голосах к D_7 . По своему звуковому составу кадансовый квартсекстаккорд принадлежит тонической гармонии, но являясь задержанием к V ступени, выполняет доминантовую роль. Его функциональная двуплановость особенно ярко проявлялась в музыке XVIII века, где он часто использовался в качестве приготовленного задержания (задержанные звуки принадлежат предыдущему аккорду) и где ему предшествовала тоника:

86 [Allegretto moderato]

Моцарт. Соната № 10 (К., № 330)

Постепенное обособление кадансового квартсекстаккорда в самостоятельный аккорд — характерная тенденция, четко проявившаяся, например, у Моцарта. Она становится более ясной, когда ни один из звуков кадансового квартсекстаккорда не готовится предыдущим аккордом:

Пб K_6^4 V_7 I

Наибольшей степени самостоятельности этот аккорд достигает, когда звуки, образующие задержание, не разрешаются поступенным ходом вниз:

Григ. Соната для ф-п. ор. 7

88 [Allegro molto]

альтерированная S

K_6^4 V_7 I

Типичным следует считать использование кадансового квартсектаккорда между S и D, однако в ранних классических стилях ему предшествовала часто и T (но никогда не доминанта).

Кадансовый квартсектаккорд иногда встречается и вне основных каденций. Он может находиться и перед V ступенью, завершающей не только предложения, но и фразы, а иногда и мотивы.

По принципу кадансового квартсектаккорда в некоторых случаях применяются и квартсектаккорды других ступеней: IV_4^6 — перед I_3^5 ; VI_4^6 — перед III_3^5 и т. п.:

Не о том скорблю, под-

-ру - жень-ки, я го -рю -ю не о том,

IV $\frac{4}{6}$

I

Проходящие квартсекстаккорды

Проходящие квартсекстаккорды образуются в результате движения проходящих звуков между трезвучием и секстаккордом (или наоборот) той же ступени.

Глинка. «Северная звезда»

90а

[Andante maestoso]

Но свет ле - е из всех есть хо -

I₆ (A-dur) V $\frac{4}{6}$ I IV

ро - ма од - на

V I

К 6

906 Allegro Чайковский. Кантата «Москва»

Хор

Собрались у - да - лы ви - тя

Ф-п.
(Орк.)

-зи и пи-ру-етс ни-ми вся Мо-сква

$II_6 VI_4 II$

Проходящий квартсекстааккорд берется на легкой доле при плавном (поступенном) голосоведении. Благодаря определяющей роли голосоведения, связывающего крайние аккорды оборота, а также метрическому положению проходящего аккорда, такой оборот воспринимается как функционально однородный. В обороте с проходящим квартсекстааккордом функциональная принадлежность среднего аккорда оказывается несущественной, а функциональная однородность всего оборота может привести к гармонической синкопе, если завершающий аккорд окажется на более тяжелой доле, чем начальный, что аналогично переносу аккорда с легкой доли на тяжелую.

Типичное голосоведение в оборотах с проходящими квартсекстааккордами: бас и один из голосов идут в противоположном движении по тем же звукам, общий тон остается на месте в том же голосе, а оставшийся звук идет на ступень вниз и обратно.

91

C-dur: $I V_6^4 I_6$ $I_6 V_6^4 I$ $I_6 V_6^4 I$ $II V_6^4 II_6$ $VI_6 III_6^4 VI$

Если оборот начинается с сектаккорда, то для получения наиболее плавного голосоведения в сектаккорде лучше удвоить основной тон. Однако, и при удвоенном квинтовом тоне голосоведение может быть достаточно гладким, так как в этом случае лишь один голос идет не поступенно, а терцовым ходом:

Шуберт. Цикл «Лебединая песнь»,
«Ее портрет»

92 [Langsam]

B-dur: IV_6 I_6 IV $\frac{4}{6}$ V_7 I

Вспомогательные квартсектаккорды

Вспомогательный квартсектаккорд образуется на легкой доле между трезвучием и его повторением на общем с ними басу:

Гайдн. Лондонская симфония № 12, ч. I

93 Allegro

I $IV_6^{\sharp}$ I

Квартсектаккорды этого типа называются вспомогательными, так как происходят от вспомогательных звуков (к терцовому и квинтовому тонам трезвучия):

94

C-dur: I IV_6 I V I_6 V VI I_6 VI III V_6 III I IV_6 I

В такте 1 звуки *ля* и *фа*, — являясь верхними вспомогательными к *соль* и *ми* (движение на секунду вверх и обратно), — вместе с удвоенным *до* образуют квартсекстаккорд. Аналогично появление квартсекстаккордов и в следующих тактах.

Как и для проходящего, для вспомогательного квартсекстаккорда важнейшую роль играет голосоведение, функциональные же отношения его с окружающими аккордами не столь существенны. Функция крайних аккордов определяет и функцию всего оборота в целом: в приведенном примере ясно ощущается потактовая гармоническая пульсация, хотя фактически в каждом такте по три аккорда. Таким образом, вспомогательный квартсекстаккорд (как и проходящий) обладает способностью как бы продлевать гармонию. Это его свойство особенно часто используется в дополнениях, следующих за каденциями и примыкающих к ним.

Бетховен. Симфония № 1, ч. II

95 [Andante cantabile con moto]

F-dur: V I₆₆ V — I₆₆ V

D

В следующем примере — аналогичный прием использован для продления полной каденции — своеобразного «растягивания» заключительной тоники:

96 [Не слишком скоро]

ф-п.

Я не сер - жусь.

I IV⁶ I

Однако, вспомогательный квартсекстаккорд нередко «продлевает» ту или иную гармонию и вне каденций, как бы замедляя функциональное развитие:

Глинка. «Иван Сусанин»,
трио «Не томи, родимый»

97 [Andante]

Сабинин

Час ве - се - лых сва - деб...

Как проходящий, так и вспомогательный квартсекстаккорды в пределах легкой доли могут перемещаться:

98

C-dur: I IV⁶ - I I V⁶ - I₆

Дополнение

В некоторых случаях квартсекстаккорд может использоваться как перемещение между секстаккордом и трезвучием той же ступени при движении баса по звукам трезвучия:

99

C-dur: I_5^3 I_6 I_6^4 I

Однако и здесь он не выступает в качестве самостоятельного аккорда, равно, как в данном случае и секстаккорд. Появление квартсекстаккорда связано здесь с характерным ходом баса, его мелодизацией и вызвано особым положением баса в фактуре.

Более свободное использование квартсекстаккордов (наравне с трезвучиями и секстаккордами) можно найти, начиная примерно со второй половины XIX столетия, например у Брамса (см. вторую часть симфонии № 1 и др.). В русской музыке наиболее характерно свободное использование квартсекстаккордов для Мусоргского.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, № 106, 107, 109, 112, 113, 118, 139—143, 149, 150.

Задачи на гармонизацию мелодии — Аренский, № 120—138; 153—164; Мясоедов, № 16—23, 24—31.

На фортепиано. Гармонизовать басы из указанных выше задач. Играть тональные секвенции со звеньями типа: $I_6 - IV$; $I - I_6 - II$; $I - IV_6$; $I - VI - IV - II_6$; $IV_6 - V$; $IV_6 - V - III$; $I - IV_4 - I - I$;

$VI - II_4 - VI - III - VI_4 - III$; $I - V_4 - I_6 - IV$ и т. п.

СЕПТАККОРДЫ И НОНАККОРДЫ

§ 1. Общая характеристика септаккордов

Септаккорды — аккорды, состоящие из четырех звуков, расположенных по терциям или допускающих такое расположение (см. гл. первую, § 2). Любой септаккорд может быть представлен как трезвучие с добавлением септимы (от нижнего звука). Это означает, что различные комбинации из четырех трезвучий (мажорного, минорного, уменьшенного и увеличенного) и трех септим (большой, малой и уменьшенной) должны дать 12 различных септаккордов. Однако, если исходить из возможностей диатоники (даже расширенной гармоническими разновидностями ладов), количество септаккордов ограничивается. Так, например, септаккорд, включающий в малую септиму увеличенное трезвучие, будет состоять из двух больших и уменьшенной терций: 100

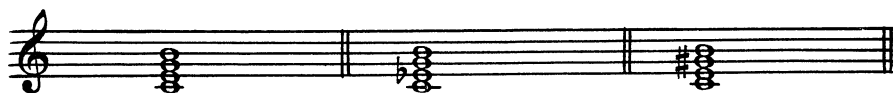


Такой септаккорд в условиях диатоники невозможен, как невозможен и уменьшенная терция. Он может возникнуть лишь в результате альтерации более простого, диатонического септаккорда.

В диатонике, расширенной гармоническими разновидностями ладов, встречаются 7 различных по строению септаккордов. Свои названия они получили от характеризующих их септим и входящих в них трезвучий.

Септаккорды с большой септимой включают все трезвучия, кроме уменьшенного:

101



большой мажорный большой минорный увеличенный¹

¹ «Увеличенный» — упрощенное название вместо громоздкого «большой увеличенный» (упрощение возможно, так как с увеличенным трезвучием септаккордов больше нет).

Септаккорды с малой септимой включают все трезвучия, кроме увеличенного:

102

малый мажорный малый минорный малый с уменьшенным трезвучием
(с уменьшенной квинтой)

Септаккорд с уменьшенной септимой образуется лишь на основе уменьшенного трезвучия и носит название уменьшенного:

103

Все септаккорды — ярко выраженные диссонансы. Однако каждый из них обладает своими, только ему присущими фони́ческими свойствами. Так, например, все большие септаккорды звучат достаточно резко из-за сильного диссонирования большой септимы. Вместе с тем большой мажорный и малый минорный, несмотря на различия, обусловленные характером диссонирования большой и малой септим, имеют много общего, так как оба включают в себя только чистые квинты:

104

При большом интервальном сходстве малого мажорного и малого с уменьшенной квинтой септаккордов, и примерно равной степени диссонирования, эти аккорды являются как бы зеркальным отражением друг друга:

105

Примечательно, что малый мажорный септаккорд, чаще всего используемый в качестве доминантсептаккорда, оказывается важнейшим аккордом мажорного лада. В то же время малый септаккорд с уменьшенной квинтой чаще всего используемый в качестве септаккорда II ступени, оказывается важнейшим аккордом натурального минорного лада (см. о функциональной логике мажора и минора в гл. второй, § 8 и 9):



Чайковский. «Пиковая дама», карт. VI

107 [Moderato assai]



Септаккорды, как обособленные созвучия стали использоваться в музыке значительно позднее, чем трезвучия, по причине диссонирования. Принято считать, что впервые широкое применение в качестве самостоятельных аккордов они нашли в творчестве К. Монтеверди (в опере «Орфей»—1607).

По своей распространенности в музыке различные септаккорды занимают неодинаковое место. Преобладают малые, особенно малый мажорный — наиболее широкоупотребительный из септаккордов (обычно в качестве D_7 мажора и гармонического минора) и малый септаккорд с уменьшенной квинтой². Чрезвычайно часто

² Возможно, такое явное преобладание связано с акустикой, с положением этих аккордов в обертоном звукоряде:

108

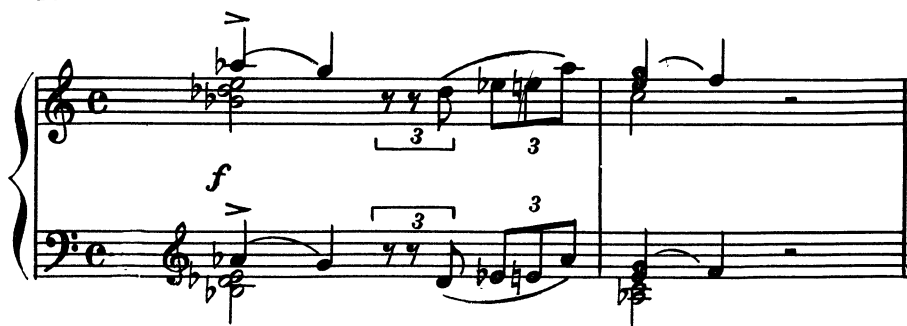


Слух как бы выделяет из обертонов, вслед за трезвучием, малый мажорный септаккорд и малый септаккорд с уменьшенной квинтой.

встречается уменьшенный септаккорд. Большие септаккорды получили меньшее распространение. Особенно это относится к увеличенному и большому минорному септаккордам, которые используются как самостоятельные созвучия сравнительно редко. Они возникают, как правило, в результате движения неаккордовых звуков, например в связи с задержаниями:

109 Andante mosso

Чайковский. «Евгений Онегин», карт. II



Обладая диссонирующими свойствами и будучи всегда неустойчивыми (за исключением редких случаев диссонирующей тоники, о которой говорилось в предыдущей главе — см. § 7), септаккорды требуют как акустического (переход диссонанса в консонанс), так и ладового разрешения. В некоторых случаях акустическое и ладовое разрешения совпадают; тогда септаккорд непосредственно разрешается в тонику. В других случаях акустическое разрешение приводит к неустойчивому консонансу, требующему разрешения в тонику, то есть септаккорд получает разрешение при посредстве другого созвучия. Наконец, часто при разрешении того или иного диссонирующего интервала, входящего в состав разрешаемого аккорда, возникает новый диссонанс. Тогда септаккорд переходит в другой диссонирующий аккорд (например, другой септаккорд), требующий в свою очередь разрешения.

Функциональная принадлежность септаккорда определяется входящим в него трезвучием, включающим основной тон аккорда, а характер выраженности функции лишь несколько изменяется наличием септимы. Дальнейшее рассмотрение септаккордов будет вестись в связи с их положением в ладу.

§ 2. Доминантсептаккорд (D₇)

Доминантсептаккордом называется септаккорд V ступени мажора и гармонического минора. По своей структуре это малый мажорный септаккорд. По своей функции — один из самых ярких представителей группы D. Применяется почти в тех же условиях, что и трезвучие V ступени, с одним важным отличием: в половин-

ных доминантовых каденциях D_7 , как правило, не используется³. Наоборот, для полных каденций, особенно заключительных, D_7 типичнее, чем V_3 . Перед D_7 может быть взят практически любой аккорд, кроме тех, которые невозможны по условиям голосоведения (некоторые другие септаккорды).

Доминантсептаккорд применяется в трех разновидностях: полный, неполный ($D_7^{\text{неп}}$ — с пропуском квинты и удвоенным основным тоном) и с секстой (D_7^6 — с заменой квинты секстой):

110

C-dur: D_7 $D_7^{\text{неп.}}$ D_7^6

Все три разновидности широко распространены в литературе:

111 *Langsam*

Шуман. Альбом для юношества,
«Бедный сиротка»

D_7

112 [*Allegro moderato*]

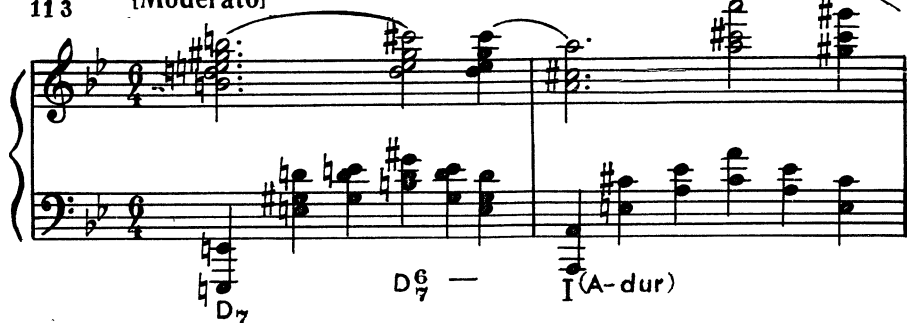
Глинка. «Иван Сусанин», танцы

³ Роль половинных доминантовых каденций двойка. С одной стороны, своей неустойчивостью они создают предпосылку для дальнейшего развития, с другой — завершают начальный этап изложения. Первое реализуется в использовании аккорда неустойчивого, второе — в использовании аккорда консонирующего, наиболее способного выполнить роль завершающего созвучия.



Шопен. Баллада № 1

113 [Moderato]



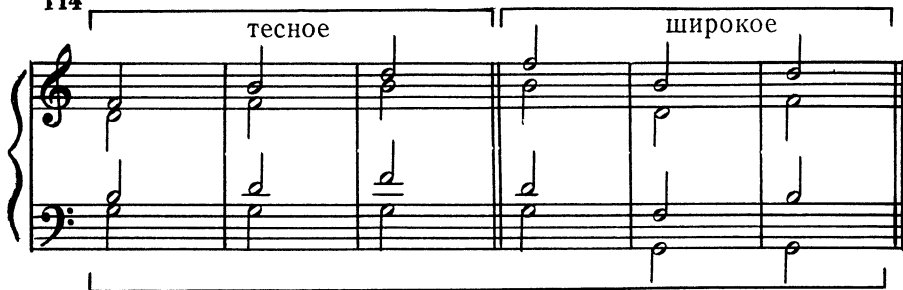
D_7^6 — I (A-dur)



D_7^6 — I (E-dur)

Как и трезвучия, септаккорды могут располагаться тесно или широко. При четырехголосии полный септаккорд возможен в трех мелодических положениях (исключая мелодическое положение основного тона), неполный — также в трех (исключая мелодическое положение квинты):

114



тесное

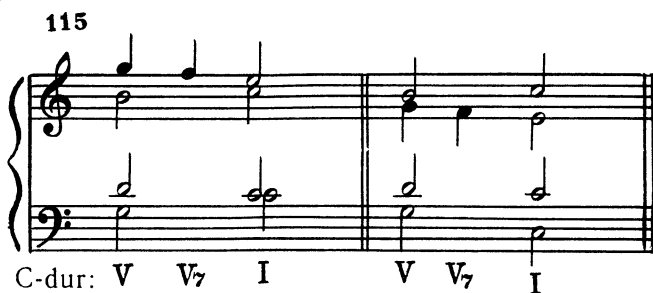
широкое

ПОЛНЫЙ

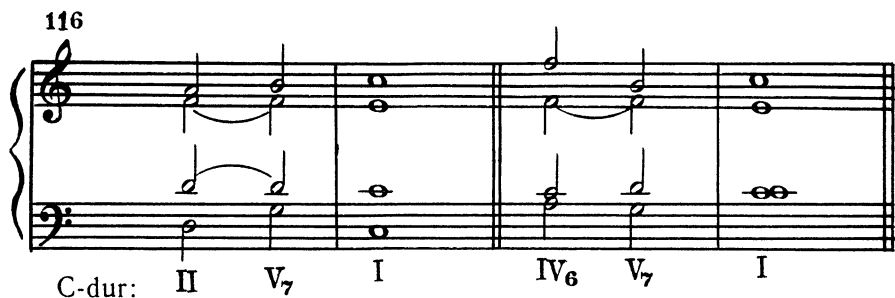


Доминантсептаккорд с секстой располагается так же, как полный D_7 и чаще всего используется в мелодическом положении сексты, заменяющей квинту.

Вводится D_7 обычно плавным голосоведением, причем особого внимания требует септима, которая никогда не берется нисходящим скачком⁴. Чрезвычайно типично введение септимы как проходящей, то есть поступенным ходом от основного тона трезвучия V ступени вниз:



После субдоминантовых аккордов септима D_7 обычно вводится еще более плавно — в качестве выдерживаемого в одном голосе общего тона:



Возможны и другие приемы введения септимы, например:

⁴ Скачок вниз, сочетаясь с характерным для септимы разрешением на секунду вниз, противоречит мелодическому принципу скачка с заполнением.

117

C-dur: V_6 V_7 I I_6 $V_7^{\text{неп.}}$ VI

§ 3. Разрешение доминантсептаккорда

Доминантсептаккорд разрешается в трезвучие I ступени (полное разрешение, при котором совпадают акустическое и ладовое разрешения), а также в трезвучие VI ступени (частичное разрешение, только лишь акустическое).

При наиболее типичном разрешении полного D_7 септима и квинта идут на ступень вниз, терция (вводный тон) — на ступень вверх, а основной тон — в основной тон тоники (на кварту вверх или квинту вниз) или VI ступени (на секунду вверх):

118

G-dur: V_7 I V_7 VI

Как видно из примера, тоника оказывается с утроенным основным тоном и пропущенной квинтой, а VI ступень — с удвоенной терцией. Необходимо иметь в виду, что тоническое трезвучие с утроенным основным тоном применяется обычно только в заключительной каденции⁵.

При разрешении неполного D_7 в трезвучие I ступени «лишний» основной тон остается на месте, а при разрешении в VI ступень — идет скачком в ее терцию:

119

G-dur: $V_7^{\text{неп.}}$ I $V_7^{\text{неп.}}$ VI

⁵ В заключительных каденциях тоника используется иногда не только в таком виде, но и вообще без квинты и терции, то есть в виде одного лишь основного тона, дублированного в разных октавах. Это особенно типично для окончания произведений или крупных их разделов.

При разрешении $D_7^{\sharp}$ секста переходит в основной тон тоники — как через квинту, которую она заменяет, так и непосредственно:

Шопен. Баллада № 1

120 а) **Moderato**

(mp)

*Ped. V₇ * I*

б)

Схема:

g-moll: V₇ I

Шопен. Баллада № 1

121 а) **[Moderato]**

pp

V₇ V₆ I

б)

Схема:

Es-dur: V₆ I

Совершенно аналогично ведет себя $D_7^{\flat}$ и при разрешении в VI степень ⁶.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, № 196—201, 208—213. Задачи на гармонизацию мелодии — Аренский, № 202—207, 214—220.

На фортепиано. Строить и разрешать в различных тональностях D_7 — полный, неполный и с секстой в разных расположениях и мелодических положениях. Гармонизовать с листа указанные выше басы из задачника Аренского.

Устно. Проанализировать следующие фрагменты:

Моцарт. Оп. «Дон Жуан», № 5 и № 11; Бетховен. Симфония № 5, предыкт к финалу и первая тема финала; Шопен. Баллада № 1, темы главной и побочной партий (в *g-moll* и в *Es-dur*).

⁶ Доминантсептаккорд может разрешиться и в иные созвучия, однако это не характерно для него. Такие обороты будут рассмотрены в § 17, в связи с разрешениями любых септаккордов.

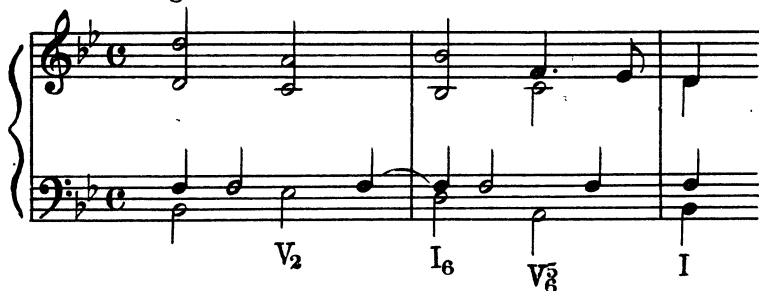
§ 4. Обращения доминантсептаккорда

Обращения доминантсептаккорда — квинтсекстаккорд (D_5 или V_5), терцквартаккорд (D_3 или V_3) и секундакорд (D_2 или V_2) — используются там же, где и основной доминантсептаккорд, за исключением заключительных каденций, в которых они не применяются (в срединных каденциях половинного типа обращения не используются, как и основной D_7).

122

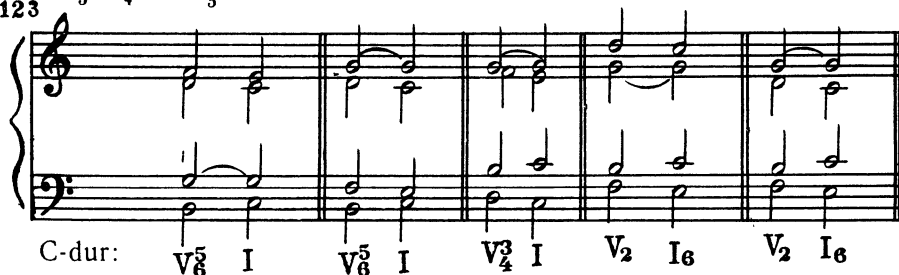
Бетховен. Симфония № 9, ч. III

[Allegro molto e cantabile]



Нормы голосоведения при введении обращений те же, что при введении D_7 . Нормативные разрешения обращений в тонику отличаются от разрешения D_7 только тем, что основной тон, находящийся не в басу, остается на месте. Таким образом, D_5 разрешается в I_3 , D_3 — в I_3 , D_2 — в I_6 :

123



Как и основной D_7 , его обращения могут быть полными, неполными и с секстой. Неполным не может быть лишь D_4 . Это же обращение почти никогда не используется с секстой. Кроме того, применяются D_5 и D_2 с секстой, которая, как и в D_7 , обычно находится в верхнем голосе.

В VI ступень обращения доминантсептаккорда, как правило, не разрешаются.

Как и все другие аккорды, D_7 и его обращения могут перемещаться, то есть использоваться подряд в разных мелодических положениях и расположениях. Это очень часто сочетается с переходом одного обращения в другое (включая основной D_7). Такие

переходы совершаются свободно, но с одним важным ограничением: септима D_7 обычно выдерживается в качестве общего тона — сохраняется на той же высоте в том же голосе. В крайнем случае септима может меняться местами с квинтой:

Глинка. «Руслан и Людмила»,
ария Ратмира



Большая свобода обращения с септимой допускается при перемещении доминантсептаккорда (то есть при неподвижном басы):

Глинка. «Руслан и Людмила», танцы



Недопустимо перемещение, при котором септима меняется местами с основным тоном, образуя неоправданно грязное звучание двух диссонирующих интервалов (септимы и ноны):



Если в данной мелодии после основного тона V ступени следует ее септима, всегда можно первый звук гармонизовать трезвучием или секстаккордом, используя второй звук как проходящую септиму:



вместо
нежелательного:



C-dur: V V₇ V₆ V₃

§ 5. Проходящий терцквартаккорд

Терцквартаккорд V ступени, взятый между I₆ и I₃ на слабом времени, образует проходящий терцквартаккорд:

128



C-dur: I₆ V₄³ I I₆ V₄³ I

При этом образуется характерное плавное голосоведение: бас и один из голосов движутся параллельными терциями или децимами (или терциями через две октавы), общий тон (квинта тоники) выдерживается на месте, оставшийся голос (основной тон) идет на ступень вниз и обратно. Этот оборот в таком виде не представляет собой ничего специфического (если не считать его стереотипности, частой повторяемости). Но, как всякий оборот с проходящим аккордом, он используется столь же часто и в возвратном движении, нарушая при этом обычные нормы голосоведения:

129



C-dur: I V₄³ I₆ I V₄³ I₆ I V₄³ I₆

Здесь септима движется на ступень вверх, и к тому же образуется параллелизм квинт, из которых первая уменьшенная, а вторая — чистая (обратный случай — явление нередкое). Тем не

менее это необычное голосоведение для данного оборота является нормативным (что в большой мере связано с характерным «дуэтным» движением параллельных терций).

§ 6. Проходящие аккорды между обращениями доминантсептаккорда

Наиболее характерными являются проходящие квартсекста к к о р д ы; они применяются между D_7 и $D_5^{\flat} (II_4^{\flat})$, а также между $D_5^{\flat}$ и $D_3^{\flat} (IV_4^{\flat})$:

Верди. Реквием, «Dies irae»

130 [Allegro molto sostenuto]

re - ma - ne - bit

As-dur: V_6^5 II_6^4 V_7 I

Detailed description: This musical score is for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. The tempo is marked 'Allegro molto sostenuto'. The lyrics 're - ma - ne - bit' are written below the vocal line. Below the piano staves, the chord progression is indicated as As-dur: V_6^5 II_6^4 V_7 I.

Римский-Корсаков. «Снегурочка»,
ария Снегурочки

131 [Allegretto capriccioso]

С де - ви - ца - ми при - пев ве - сен - них песен.

A-dur: V_6^5 IV_6^4 V_7^3 IV_6^4 V_6^5 I

Detailed description: This musical score is for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F# major/C# minor). The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. The tempo is marked 'Allegretto capriccioso'. The lyrics 'С де - ви - ца - ми при - пев ве - сен - них песен.' are written below the vocal line. Below the piano staves, the chord progression is indicated as A-dur: V_6^5 IV_6^4 V_7^3 IV_6^4 V_6^5 I.

Между D_2 и D_3 нередко используется и менее распространенный в качестве проходящего аккорд — трезвучие (III):

но - вы - е со - зиж - дут - ся

V_2 III V_2

Как и все проходящие (например, рассмотренные в гл. третьей проходящие квартсекстаккорды между трезвучиями и их секстаккордами), данные аккорды не несут самостоятельной функциональной нагрузки и не воспринимаются как нарушающие логику развития. Функциональный смысл таких оборотов определяется всецело крайними аккордами, придающими обороту функциональную однозначность.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса и мелодии — Аренский, № 221—265.

На фортепиано. Строить в различных мелодических положениях и расположениях обращения доминантсептаккорда в разных тональностях; разрешать их. Гармонизовать с листа цифрованные басы из задачника Аренского (№ 229—235, 245—255).

Устно. Проанализировать следующие фрагменты: Гендель. Орат. «Самсон» (№ 1 — Sinfonia, до Allegro); Гайдн. Лондонская симфония № 12 (№ 100) G-dur, ч. I, вступление; Бетховен. Соната № 5, ч. II; Мендельсон. Песня без слов ор. 19 № 4 (A-dur); Глинка. Романс «Я люблю! Ты мне твердила».

§ 7. Особые случаи разрешения доминантсептаккорда и его обращений

Выше говорилось о характерных ходах, образуемых голосами при нормативном разрешении D_7 и его обращений: основной тон — на кварту вверх (квintу вниз), если он в басу, или на месте, если он не в басу; терция — на ступень вверх; квинта и септима — на ступень вниз. Однако в разных случаях возможны и отступления от этих норм (но лишь в исключительных условиях они касаются септимы). Особые случаи разрешения D_7 основаны на переходе неустойчивых звуков не в ближайшие устойчивые. Доминантовая функция, представленная доминантсептаккордом, получает разрешение в тонику, но отдельные звуки аккорда разрешаются на основе более свободного голосоведения. Так, например, если вводный тон, сообщающий аккорду активную доминантовую устремленность, перейдет вместо примы тоники в ее квинту или терцию, а все остальные голоса дополнят аккорд до тонического созвучия, разрешение произойдет, доминантовая на-

пряженность получит разрядку. Подобным образом могут вести себя и другие неустойчивые звуки. На этом и основываются особые случаи разрешения D_7 и его обращений.

1. В основном D_7 терцовый тон, если он не в сопрано, может идти вниз, в квинту тоники. Бас при этом следует вести вверх:

133

D-dur: V_7 I V_7 I V_7 I

При таком разрешении тоническое трезвучие оказывается полным, что дает возможность использования основного вида полного доминантсептаккорда не только в заключительной каденции, но и вне ее.

2. Неполный доминантсептаккорд в мелодическом положении терции может разрешиться в тоническое трезвучие с удвоенной терцией (скачки терцовых тонов):

134

D-dur: $V_7^{\text{неп.}}$ I $V_7^{\text{неп.}}$ I

С подобным удвоением в трезвучии, сообщающим ему большую полноту, «сочность» звучания, мы уже встречались (см. гл. вторую, § 7).

3. При разрешении секунда аккорда возможен скачок квинты в квинту тоники:

135

B-dur: V_2 I_6 V_2 I_6 V_2 I_6

Не менее употребителен также скачок прима в приму тоники (при этом вводный тон следует вести вниз):

136

C-dur: V_2 I_6

Применяется и совместный скачок прима и квинты соответственно в приму и квинту тоники:

137

C-dur: V_2 I_6 V_2 I_6

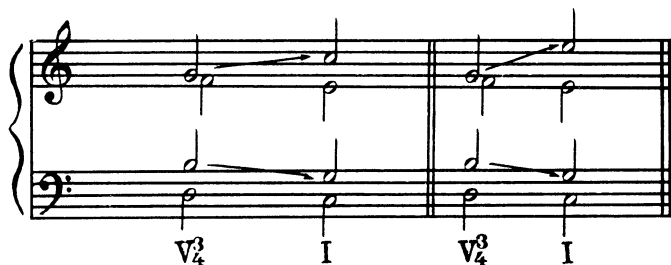
Такой совместный скачок звучит более естественно, если прима и квинта находятся не в соседних голосах (см. второй образец примера). Если же между ними образуется квинтовый интервал, совместный скачок делается невозможным:

138

C-dur: V_2 I_6 V_2 I_6

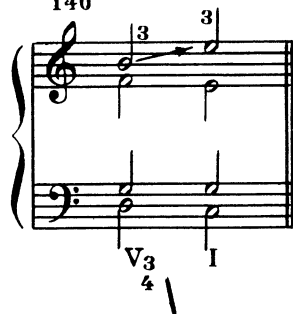
4. Терцквартаккорд в тесном расположении, в мелодическом положении основного тона, дает две возможности ненормативного разрешения — с квартовым и секстовым скачками в сопрано (при этом вводный тон идет вниз):

139



Кроме того, D_3 в мелодическом положении терции может разрешаться со скачками терцовых тонов (подобно основному D_7):

140



5. Значительно ограниченнее возможности квинтсектаккорда, так как при восходящих скачках существует опасность возникновения скрытых квинт и октав. Наиболее распространенным отклонением от нормы является ведение квинты на ступень вверх (в терцию тоники, вместо примы):

141



Терция в трезвучии оказывается удвоенной.
Характерное разрешение квинтсектаккорда можно встретить у Чайковского:

142

[Andante non tanto]

Чайковский. «Опричник»,
ариозо Морозовой

V₅
6 I (C-dur)

Здесь квинтсектаккорд разрешается в тоническое трезвучие с удвоенной квинтой в результате нисходящего скачка квинты:

143

V₅
6 I

Дополнение

Квинта может идти вверх не только при разрешении D₅ и проходящего D₃; следующий пример показывает ненормативные разрешения D₇ и D₂ — в тонику с удвоенной терцией:

144 Adagio

Гайдн. Лондонская симфония № 12, ч. I

V₅
6 I



D_3 иногда разрешается в I_6 с ходом септимы на ступень вверх и в тех случаях, когда он не является проходящим:

145

[Allegro con brio]

Бетховен. Соната № 21, ч. I



Септима может идти вверх и при разрешении полного D_7 — в тесном расположении и мелодическом положении терции, как это показано в примере 57 (гл. вторая, § 13). В этом случае вводный тон, находящийся в верхнем голосе, как бы увлекает за собой остальные верхние голоса, которым противостоит бас. Параллельные, тесно расположенные секстаккорды в верхних голосах образуют характерный фактурный прием — «утолщение» мелодической линии.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, № 266—272, 280, 281, 283. Задачи на гармонизацию мелодии — Аренский, № 273—278, 285—291.

На фортепиано. Играть секвенции по родственным тональностям со звеньями:

$V_2 - I_6$ (вниз); $V_3 - I$ (вниз); $V_5 - I$ (вверх), используя в звеньях особые формы разрешения.

Устно. Проанализировать следующие фрагменты: Бетховен. Соната № 8, ч. II (первая тема), ч. III (заключительная партия); Гайдн. Лондонская симфония № 12 (№ 100) G-dur, ч. I, экспозиция; Чайковский. Детский альбом, «Утреннее размышление»; Чайковский. Танцы и хор птиц из музыки к весенней сказке Островского «Снегурочка».

§ 8. Вводные септаккорды

Вводными называются септаккорды, построенные на VII высокой ступени лада — вводном тоне (VII ступени мажора и гармонического минора). В мажоре — это малый септаккорд с уменьшенной квинтой, в гармонических мажоре и миноре — уменьшенный септаккорд.

Вводные септаккорды по своему функциональному значению принадлежат доминантовой группе. Входящий в них в качестве септимы звук VI ступени лада существенно не влияет на характер выраженности доминантовой функции, определяемый как вводно-тонностью, так и неустойчивостью всех звуков VII₇. Однако, наличие в аккорде в качестве составной части такого ярчайшего представителя S как трезвучие II ступени в некоторых случаях приводит к тому, что доминантовая сущность вводного септаккорда отступает на задний план. Особенно явственно субдоминантовость слышится в VII₃, благодаря басу (IV ступень), характерному для многих субдоминант, так что непосредственное разрешение этого аккорда в тоническое трезвучие может восприниматься как своеобразный плагальный оборот.

По интенсивности неустойчивости вводные септаккорды близки D₇.

Используются вводные септаккорды во внекаденционных оборотах — практически после аккордов любых ступеней, если позволяет голосоведение, —

после тоники:

146 [Allegro assai]

Бетховен. Соната № 23, ч. I

E-dur: I₆ VII₃₄ I₆ sf

после субдоминант:

147

[Умеренно]

Чайковский. Детский альбом, «Полька»

F-dur: II₃₅ VII₂ V₇

после других доминант:

148 **Allegro molto e con brio**

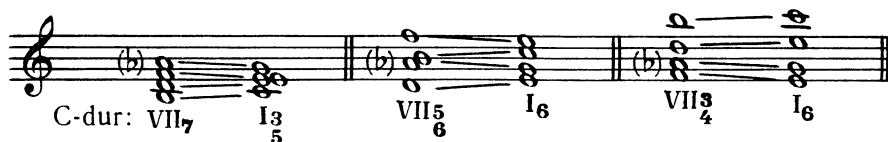
Бетховен. Соната № 5, ч. I



§ 9. Разрешение септаккорда VII ступени

Септаккорд VII ступени и его обращения могут разрешиться непосредственно в тоническое созвучие; при этом основной тон и терция идут на ступень вверх, а квинта и септима — на ступень вниз. Благодаря ведению терцового тона вверх в тоническом созвучии удваивается терция:

149



При таком голосоведении VII_7 разрешается в $I_{\frac{3}{5}}$, $VII_{\frac{5}{6}}$ и $VII_{\frac{3}{4}}$ — в I_6 . Разрешение же VII_2 в $I_{\frac{4}{6}}$ неупотребительно из-за несамостоятельного значения квартсекстаккордов вообще. Для перехода в кадансовый квартсекстаккорд, требующий, как известно перед собой субдоминантовой (в редких случаях — тонической) гармонии (см. гл. вторую, § 7), VII_2 тоже не подходит, поскольку не может служить представителем S. Обычно, если вводный септаккорд и проявляет заложенный в нем элемент S, то лишь в обороте $VII_{\frac{3}{4}} — I_{\frac{3}{5}}$, изредка встречающемся в виде, аналогичном плагальному обороту (например, в дополнениях после полной каденции).

Помимо непосредственного разрешения в тоническое созвучие, VII_7 может разрешиться через ближайшее обращение доминантсептаккорда. При переходе в D_7 (или его обращение) VII_7 (или его обращение) получает лишь частичное акустическое разрешение, заключающееся в переходе септимы в консонирующую сексту. Септима при этом движется на ступень вниз, остальные звуки — на месте:

150

c-moll: VII₇ V₅ VII₂ V₇

Поскольку такой переход осуществляется в пределах одной функции, это разрешение носит название внутрифункционального. Внутрифункциональное разрешение всегда требует дальнейшего движения, так как не дает перехода неустойчивой гармонии в тонику.

При гармонизации мелодии переход VII₇ или его обращений в соответствующее обращение D₇ дает возможность некоторого «освобождения» верхнего голоса от ритма сопровождения, если этот голос включает нисходящий секундовый ход VI—V. В следующем примере звук *си* в интонации *си—ля* (VI—V) представляет собой задержание к квинте I₃ (такт 1) и к основному тону D₅ (такт 3):

151

Andante

Шуберт. Соната для ф-п. оп. 120, ч. II

pp

(VI₆ I₃ 5)

(VII₇ V₅ 6)

Вместе с тем здесь образуются самостоятельные аккорды — соответственно VI₆ и VII₇. При гармонизации данных мелодий такую возможность следует использовать: она повышает напевность мелодии, помогает не делать существенной смены аккордов, обычно требуемой в связи с секундовыми интонациями (до сих пор подобная гармонизация встречалась лишь при использовании проходящей септимы в последовании типа V₃—D₇ и перехода сексты в квинту при разрешении D₇).

§ 10. Обороты с проходящими аккордами между обращениями септаккорда VII ступени

В качестве проходящего аккорда между VII₇ и VII₅ часто используется квартсекстааккорд IV ступени; при этом бас и один из

голосов идут по тем же звукам в противодвижении, два других голоса выдерживают общие тоны. Оборот может начинаться как с септаккорда, так и с квинтсектаккорда ($VII_7-IV_4-VII_5$ или $VII_5-IV_4-VII_7$):

152

Largo e mesto.

Бетховен. Соната № 7, ч. II

Между VII_5 и VII_3 используется иногда проходящий квартсектаккорд VI ступени при аналогичных условиях голосоведения:

153

Но особенно характерно проходящее трезвучие V ступени между VII_3 и VII_2 (и наоборот). Эти обороты звучат особенно естественно, так как проходящий аккорд принадлежит той же функции, что и окружающие его основные. Специфика же трезвучия V ступени как проходящей гармонии в данном случае обусловлена тем, что оно не служит разрешением предыдущему аккорду, то есть не выполняет роли самостоятельного созвучия:

Ob.
C. ing.
Cl.

sf dim. *pp*

VII₃₄ V VII₂

§ 11. Нонаккорд V ступени

В основе нонаккорда V ступени лежит доминантсептаккорд с добавленной ноной (к основному тону). В зависимости от качества ноны различают две разновидности V_9 — большой и малый. Большой нонаккорд возможен лишь в мажоре, малый — в гармонических миноре и мажоре:

155

большой V_9 (C-dur) малый V_9 (c-moll, C-dur)

В четырехголосном складе V_9 используется в неполном виде (с пропущенной квинтой). По интенсивности тяготения нонаккорд не уступает доминантсептаккорду, поскольку включает в себя V_7 и VII_7 одновременно:

156

V_7 [VII_7]

Свое происхождение V_9 ведет от задержания к V_7 :

157

V_9 V_7

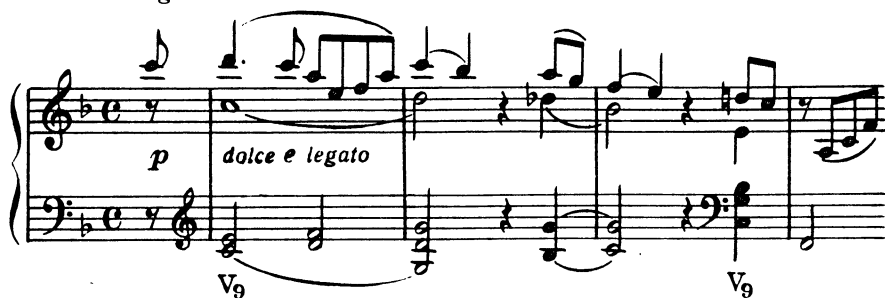
Характерны два разрешения нонаккорда: непосредственно в тонику и — через доминантсептаккорд (второе сходно с внутрифункциональным разрешением септаккорда VII ступени):



Этот аккорд удобен для гармонизации нисходящей секунды VI—V, что объединяет его с VII₇; коренное же отличие их в том, что V₉ может применяться в заключительных каденциях (а также в прерванных), поскольку он опирается на характерный для каденции бас. Как в каденционных оборотах, так и вне каденций V₉ используется главным образом в мелодическом положении ноты:

159 Allegro moderato

Глинка. «Я помню чудное мгновенье»



Весьма специфично звучит V₉ с нотой не в верхнем голосе:

160

[Moderato e grazioso]

Бетховен. Соната № 18, ч. III



Обращения нонаккорда в данном курсе не рассматриваются.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, № 292—295, 312—320, 332—338, 345—350. Задачи на гармонизацию мелодии — Аренский, № 305, 307, 308, 325, 326, 329, 331, 340, 343, 353, 355; Мясоедов, № 32—52.

На фортепиано. Гармонизовать басы из рекомендованных для письменных упражнений.

Устно. Проанализировать следующие произведения: Бетховен. Соната № 7, ч. II; Глюк. Оп. «Орфей», д. I, № 4 (хор); Моцарт — Соната № 12 F-dur (Кёхель, № 332), ч. I; Рахманинов. Романс «Я жду тебя»; Григ. Лирические пьесы, тетр. 5 — «Ноктюрн», тетр. 6 — «Она танцует».

§ 12. Септаккорд II ступени

Септаккорд II ступени (в мажоре — малый минорный, в миноре и гармоническом мажоре — малый септаккорд с уменьшенной квинтой) — самый яркий представитель субдоминантовой группы в диатонике. Его значение в группе S аналогично значению D₇ в группе D (иногда II₇ называют субдоминантсептаккордом). Особенной яркостью он обладает в миноре (и гармоническом мажоре).

В отношении местоположения в форме этот аккорд универсален, будучи распространенным как в каденциях, так и во внекаденционных оборотах. Наибольшей характерностью II₇ отличается в плагальных оборотах, особенно в условиях минора:

Шебалин. Хор «Зимняя дорога»

161

В умеренно быстром движении

Сквозь вол - нис - ты - е ту - ма - ны

Сквозь вол -

Сквозь вол -

I II₂ I

про-би - ра-ет-ся лу-на

- нис-ты - е ту-ма - - ны

- нис-ты - е ту-ма - - ны

II₂ I II₂ I

В приведенном примере рассматриваемый аккорд вводится после тоники. Как наиболее яркая субдоминанта, он может следовать за любой другой субдоминантой, а в миноре — и за аккордами натуральной доминанты — в соответствии с логикой функционального развития в миноре (TD[#]ST или TD[#]SD⁺T):

162

[Allegro moderato]

Чайковский. «Хотел бы в единое слово»

и бро-сить то сло-во на ве - тер,

d-moll [отклонение в тональность IV ступени]

чтоб ве - тер у - нес е - го вдаль.

[отклонение в тон. III ст. III нат.]



II₅
6

§ 13. Разрешение септаккорда II ступени и его обращений

В разрешении II₇, как и всякого диссонирующего аккорда, действуют два фактора — акустический и ладофункциональный. С точки зрения акустической, разрешения требует прежде всего диссонирующий интервал — септима. Как известно из элементарной теории, септима может разрешиться движением верхнего звука на ступень вниз — с оставлением нижнего на месте или переходом его в любой тон, консонирующий с разрешением верхнего звука. Иногда же нижний звук идет на ступень вверх, а верхний соответственно, либо остается на месте, либо идет в любой консонанс к разрешению нижнего:

163

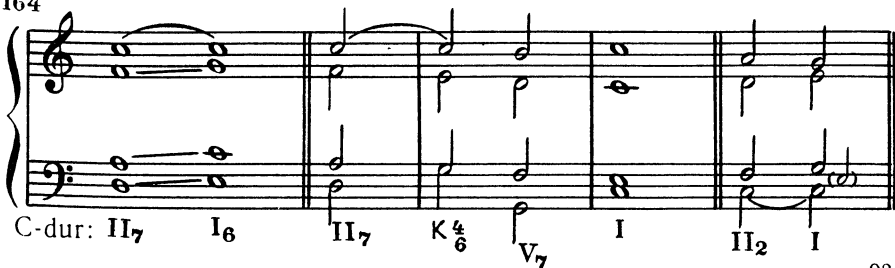


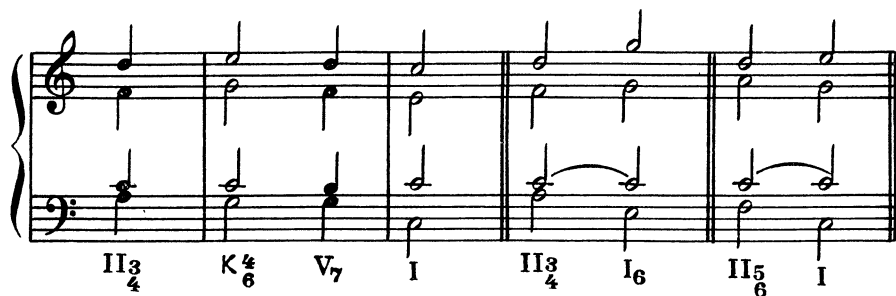
С точки зрения ладофункциональной, септаккорд II ступени, как и любая другая S, может разрешиться либо непосредственно в тонику, либо через аккорд доминантовой функции.

Разрешение непосредственно в тоническое созвучие

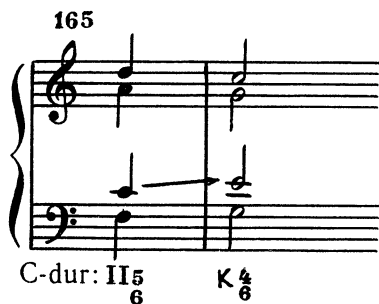
Голосоведение при таком разрешении основано на выдерживании на месте в том же голосе септимы II ступени. При этом II₇, II₅₆ (реже II₃) могут разрешиться в I₆; II₅, II₂ (реже II₃) — в I₃; II₇, II₅ и II₃ — в I₆, выполняющий, в данном случае, роль кадансового квартсекстаккорда:

164

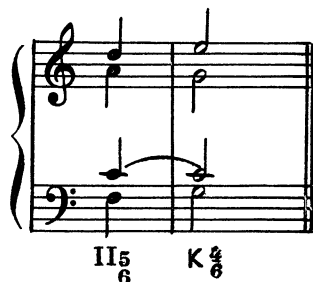




В виде исключения септима септаккорда II ступени может иногда и не оставаться на месте при переходе в созвучие I ступени. В этом случае необходимость разрешения диссонанса как бы снимается, «перекрывается» значением данного звука в разрешающей гармонии как основного устоя лада:



вместо:

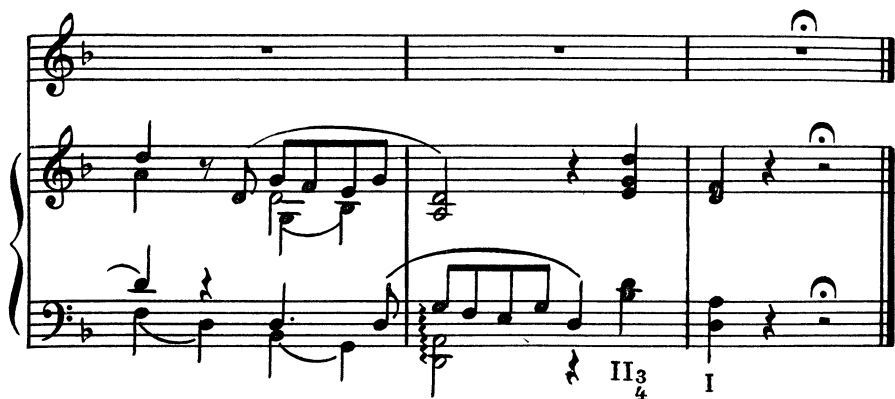


166

[Moderato]

Чайковский. «Он так меня любил!...»





Разрешение через аккорды доминантовой группы

Основное условие голосоведения при переходе в доминантовые аккорды — движение септимы на ступень вниз. Разрешение может осуществляться двояким образом — через трезвучия и через септаккорды группы D.

Π_7 и его обращения могут перейти в трезвучие (септаккорд) V ступени по принципу разрешения (в голосоведении) D_7 в тонику. Но если терцовый тон D_7 лишь в редких случаях разрешается не в приму, а в квинту тоники, то терция Π_7 , не связанная вводнотонностью с вышележащим тоном, значительно чаще идет в квинту V ступени:

167 C-dur:

Π_7 V Π_5^6 V Π_3^4 V Π_3^4 V Π_2 V₆ Π_2 V₆

Отмеченные звездочкой (*) обороты соответствуют особым случаям разрешения доминантсептаккорда (см. § 8).

Π_7 и его обращения могут перейти в трезвучие (сектаккорд) III ступени по принципу разрешения (в голосоведении) VII_7 в I (прима и терция — вверх, квинта и септима — вниз). При этом в трезвучии III ступени оказывается удвоенной терция. Наибольшее распространение такое разрешение получило в каденционных обо-

ротах, где Π_5 или Π_3 переходят в каденционный Π_6 с характерным удвоением баса.

168 C-dur: a-moll:

Π_5 Π_6 I Π_3 Π_6 V₇ Π_3 Π_6 I

Особый случай представляет собой переход Π_7 в натуральное трезвучие III ступени:

169 c-moll:

I Π_5 Π_6 Π_6 $K_6^{\frac{4}{6}}$ V I

Нарушая характерное для натурального минора последование функций (S—D^н вместо D^н—S), этот переход воспринимается как оборот переменного лада, почти тождественный отклонению.

Переход Π_7 в трезвучие VII ступени неупотребителен, так как само трезвучие VII ступени мажора и гармонического минора обычно не используется, а переход в трезвучие VII натуральной ступени минора нелогичен в функциональном отношении и не приводит к переменности.

При разрешении через септаккорды группы D, Π_7 в основном виде может перейти в основной D₇. По условиям голосоведения один из септаккордов бывает неполным — обычно D₇, так как пропуск квинты в Π_7 лишает его существенного тона — VI ступени лада, характеризующего субдоминантовость. При таком переходе бас делает кварто-квинтовый ход, остальные звуки либо идут на ступень вниз, либо остаются на месте:

170 C-dur: a-moll: C-dur:

II₇ V₇неп. I II₇ V₇неп. I II₇неп. V₇ I

II₇ и его обращения могут перейти в соседнее обращение септаккорда VII ступени. При этом септима идет на ступень вниз, остальные звуки — на месте:

171

C-dur: II₇ VII₅₆ II₃₄ VII₂

По голосоведению здесь полная аналогия с переходом вводных септаккордов в соседние обращения доминантсептаккорда (II₇—VII₅₆ соответствует VII₇—V₅₆, II₅₆—VII₃₄ соответствует VII₅₆—V₃₄ и т. д.). Но в отличие от названного внутрифункционального перехода, в данном случае происходит смена функции.

II₇ и его обращения могут также перейти в соответствующее обращение D₇ (через одно обращение: II₇—V₃₄, II₅₆—V₂, II₃₄—V₇, II₂—V₅₆) — с движением септимы и квинты на ступень вниз и оставлением двух других звуков (примы и терции) в качестве общих тонов:

172

C-dur: II₇ V₃₄ II₇ V₃₄ II₂ V₅₆ II₃₄ V₇ II₅₆ V₂

В септаккорд III ступени II₇ не переходит.

§ 14. Обороты с проходящими аккордами между обращениями Π_7

В качестве проходящих употребительны квартсекстаккорд VI ступени (Π_7 — VI_4 — Π_5 и наоборот) и квартсекстаккорд I ступени (Π_5 — I_4 — Π_3 и наоборот).

I_4 в третьем такте следующего примера не является по своему метрическому положению разрешающим тоническим аккордом (кроме того, в музыке Бетховена этот аккорд в качестве самостоятельного представителя тонической группы никогда не использовался, а применялся лишь в роли кадансового) — он выполняет здесь функцию проходящего созвучия. В целом оборот Π_3 — I_4 — Π_5 является «усиленным» вариантом аналогичной последовательности IV_6 — I_4 —IV (ср. с примером 92):

Бетховен. Соната № 15, ч. II

173

Π_3 I_4 Π_5

Усиление субдоминантовости можно заметить и в обороте Π_7 — VI_4 — Π_5 (Π_5 — VI_4 — Π_7), по сравнению с известным уже оборотом Π — VI_4 — Π_6 (Π_6 — VI_4 — Π ; см. пример 906):

[Adagio]

p И где бы ни был я, всег-да пре-до мной

f-moll: II₅ VI₄ II₇

§ 15. Участие септаккордов II и VII ступеней в оборотах переменного лада

Как уже указывалось в § 13, септаккорд II ступени при разрешении в III натуральную ступень минора создает близкий к отклонению оборот переменного лада. Подобную роль может играть и септаккорд VII ступени мажора, разрешаясь в VI₃; при этом возникает столь явный элемент переменности, что это граничит с отклонением в тональность VI ступени:

175

Andante sostenuto

Чайковский. «Чародейка», интродукция

IV VII₅ VI II I IV I I₆ V

В данном случае VII_5 , разрешаясь в VI_3 , может быть переосмыслен как II_5 тональности g-moll.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Мутли⁷, № 198, 199, 205, 207, 208, 212, 214, 217, 225, 229, 231; Мясоедов, № 53—70.

На фортепиано. От данного звука строить уменьшенный, малый минорный и малый с уменьшенной квинтой септаккорды и их обращения. Разрешать их всеми возможными способами в тональностях, где они могут быть септаккордами II (малый минорный и малый с ум. 5) и VII (уменьшенный и малый с ум. 5) ступеней.

Устно. Проанализировать следующие произведения: Танеев. Хор «Посмотри, какая мгла»; Шейалин. Хор «Зимняя дорога».

§ 16. Септаккорды I, III, IV, VI ступеней мажора и минора, V и VII ступеней натурального минора

Эти септаккорды приобрели значение самостоятельных аккордов лишь начиная с середины XIX века. До XVIII века включительно они использовались преимущественно в тональных секвенциях, за что и получили в старой теории музыки название «секвенцаккордов».

Вивальди.

Концерт для скрипки с оркестром a-moll, ч. III

176 [Presto]

V I IV₇ VII₇

⁷ Здесь и далее в заданиях так обозначается пособие: Мутли А. Сборник задач по гармонии (пользоваться можно любым изданием, начиная со 2-го — М., 1953).

III₇ VI₇ IV₆ V

177 Бах. ХТК, т. I, прелюдия C-dur

G-dur: II₆ V₂

I₆ IV₂

Начиная с XIX века, использование септаккордов в тональных секвенциях чаще связано со стилизацией, с обращением к образам прошлого или старинным формам и жанрам (см. пример 54 — отрывок из Реквиема Верди; см. также «Павану памяти инфанты» Равеля и др.).

Свободное (вне секвенций) применение септаккордов в функциональном отношении мало чем отличается от применения трезвучий. Однако наличие в них септимы, придающей септаккордам диссонирующий характер и специфический колорит, значительно усложняет нормы голосоведения. Голосоведение при введении любого септаккорда связано прежде всего с септимой и вполне аналогично введению доминантсептаккорда (см. § 2 настоящей главы). Голосоведение же при движении от септаккорда определяется типом разрешения.

§ 17. Разрешение септаккордов

Всякий септаккорд получает полное или частичное разрешение при переходе интервала септимы (а в обращениях — секунды или ноны) в консонирующий интервал. Если этот консонирующий интервал принадлежит тонической гармонии — разрешение полное (как акустически, так и функционально). Если он принадлежит консонирующему нетоническому аккорду — разрешение только лишь акустическое. Если же разрешающий септиму интервал входит в состав диссонирующего аккорда — налицо частичное акустическое разрешение (как, например, при переходе VII_7 в V_5^6 : септима VII_7 идет на секунду вниз в основной тон V ступени, вступающий в диссонантные отношения с септимой V ступени).

Переход в трезвучия и их обращения

Септаккорд или его обращение может перейти в любое трезвучие (или его обращение), за исключением трезвучий, входящих в состав септаккорда.

Каждый септаккорд может перейти в трезвучие квартой выше (квинтой ниже) по принципу разрешения D_7 в тонику (или известного уже перехода II_7 в трезвучие V ступени). При этом септаккорд, квинтсектаккорд и терцквартаккорд переходят в трезвучие, а секундаккорд — в сектаккорд.

178

III₇ VI III_{3/4} VI III₂ VI₆ III_{5/6} VI

Andante non troppo

f *sempre marcatisissimo*

VI I_{3/4} IV

2 2 *ff* *sf* *sf*

VI I_{3/4} IV

ff marcatisissimo

I I₂ IV₆

2 2 *fff*

Каждый септаккорд может перейти в трезвучие секундой выше по принципу разрешения вводного септаккорда в тонику (прима и терция — вверх, квинта и септима — вниз). При этом септаккорд переходит в трезвучие, квинтсекстаккорд и терцквартаккорд — в секстаккорд (переход секундаккорда в квартсекстаккорд неупотребителен).

180

III₇ IV III₅₆ IV₆ III₃₄ IV₆ III₂ IV₄₆

Вик. Калининков.
Хор «На старом кургане»

181 [Andante] *p*

С. Ле - тят в си - не - ве об - ла - ка,
А. Ле - тят, ле - тят
Т. Ле - тят, ле - тят в си - не -
Б. Ле - тят, ле -
I₇

rit. sempre

а степь ши-ро-ка, ши-ро-ка.
 об-ла-ка, а степь, а степь ши-ро-ка, ши-ро-ка.
 -ве об-ла-ка, а степь ши-ро-ка.
 степь, а степь ши-ро-ка, ши-ро-ка

- тят, а степь ши-ро-ка
 IV₃ V₆ VI IV₇ I

Примечание. В разрешающем трезвучии или его обращении оказывается удвоенным терцовый тон. Этого можно избежать, расположив септаккорд так, чтобы его терция и септима не образовывали между собой интервала квинты:

182

Бах. Партита c-moll

IV₇ V

Каждый септаккорд может перейти в трезвучие, лежащее терцией ниже, путем ведения квинты на ступень вверх, а септимы на ступень вниз (два общих тона — на месте). Таким образом, септаккорд переходит в сектаккорд (см. оборот VI₇ — IV₆ в пятом такте примера 176), терцквартаккорд и секундаккорд — в трезвучие (ведение квинтсектаккорда в квартсектаккорд неупотребительно).

183

C-dur: IV_7 II_6 IV_2 II $IV_{\frac{3}{4}}$ II $IV_{\frac{5}{6}}$ $II_{\frac{4}{6}}$

Вик. Калинников.

Хор «Нам звезды краткие сияли»

184 *Moderato con moto*

F-dur: I_2 VI

Нам звезды крот - ки - е си - я - ли,

Каждый септаккорд может перейти в трезвучие секундой ниже по принципу плагального разрешения II_7 в тонику (септима остается на месте; интервал септимы разрешается ведением нижнего звука на ступень вверх).

185

C-dur: II_7 I_6 IV_7 III_6 V_7 I $IV_{\frac{5}{6}}$ III_6

186

Andante

Концерт для ф-п. с орк. ч. II

pp

V_7 IV_6 VII_7 VI_6

Септаккорд может перейти в трезвучие квартой ниже (квинтой выше). Этот случай не имеет универсального значения и распространяется, главным образом, на оборот $IV_7 - I$.

187

C-dur: IV_7 I IV_7 I

188a

Рахманинов. Прелюдия оп. 32 № 3

[Allegro vivace] sempre marcato rit.

ff

IV_7 I

1886

Чайковский. Симфония № 5, ч. I

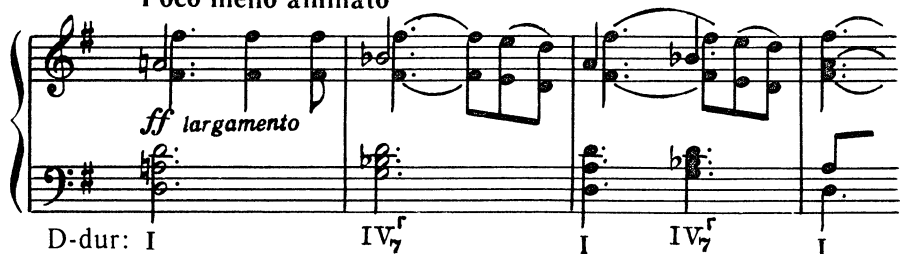
[Allegro con anima]

sfp

f I



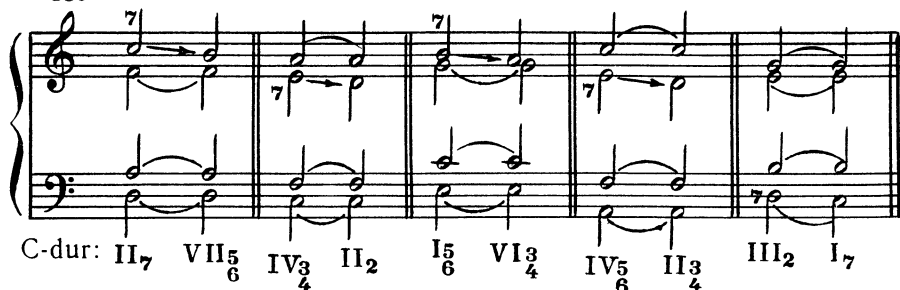
Poco meno animato



Переход в другие септаккорды и их обращения

Каждый септаккорд или его обращение может перейти в соседнее обращение септаккорда, расположенного терцией ниже (по принципу перехода II_7 в VII_5 или VII_7 в D_5). При этом септима идет на ступень вниз, остальные звуки — на месте.

189



Каждый септаккорд или его обращение может перейти в соответствующее обращение (через одно) септаккорда, расположенного двумя терциями ниже (по принципу перехода II_7 в D_3).

При этом септима и квинта идут на ступень вниз, остальные звуки — на месте.

190

C-dur II_7 V_3^4 IV_3^4 VII_7 I_5^6 IV_2 IV_5^6 VII_2 III_2 VI_5^6

Если позволяет расположение, возможен переход и в соответствующее обращение септаккорда, лежащего тремя терциями ниже (секундой выше) с ведением трех голосов — септимы, квинты и терции на ступень вниз (терцовый тон и септима не должны образовывать между собой интервала квинты).

191

переход невозможен

C-dur: IV_3^4 V_5^6 III_2 IV_3^4 II_7 III_2

Каждый септаккорд в основном виде может перейти в основной септаккорд квартой выше (квинтой ниже) по принципу перехода II_7 в D_7 ; при этом один из септаккордов — неполный.

192

C-dur: II_7 $\text{V}_7^{\text{неп.}}$ $\text{V}_7^{\text{неп.}}$ I_7 III_7 $\text{VI}_7^{\text{неп.}}$ II_7 $\text{V}_7^{\text{неп.}}$

В приведенном ниже примере широкое использование септаккордов позволяет проследить различные случаи их перехода в другие аккорды:

193

Рахманинов. «Вокализ»

Lentamente. Molto cantabile

Chord progressions shown in the score:

- System 1: I, I₂, VI₇, II_{3/4} VII₂^{n_{at}}.
- System 2: V₇^{n_{at}}, I_{3/4}, IV₇.
- System 3: IV₇, VII₇^{n_{at}} (неп.), I (with *tr* and *ad lib.*).

Секундаккорд I ступени, введенный проходящей септимой, переходит в VI₇ (соединение септаккордов терцового соотношения; септима идет на ступень вниз); VI₇ — в II₃ (через одно обращение — септима и квинта идут на ступень вниз). Септима образовавшегося аккорда (*до диез*) опускается далее на ступень вниз в приму септаккорда VII натуральной ступени (вновь терцовое соотношение септаккордов). VII₂ переходит в V₇ так же, как в предыдущих тактах I₂ в VI₇. Характерно «поведение» септаккорда V натуральной ступени, отличное от «поведения» доминантсептаккорда: через I₃ он идет в IV₇, разрешающийся затем в I₆. В пятом такте — характерное соединение двух септаккордов кварто-квинтового соотношения (один из которых — неполный): IV₇ — VII₇ натурального минора.

§ 18. Септаккорды в тональных секвенциях

Для тональных секвенций (см. гл. вторую, § 13) наиболее характерны такие обороты с септаккордами, которые «копируют» полные или частичные разрешения D₇, II₇ и VII₇ — септаккордов наиболее ярких в функциональном отношении. Обороты с этими аккордами обычно и представляют собой начальные и конечные звенья секвенций. Чаще всего используются для секвенцирования последования следующих типов:

Звено:	Секвенция:
D ₇ — I	V ₇ — I — IV ₇ — VII — III ₇ — VI — II ₇ — V и т. д.
VII ₇ — I	VII ₇ — I — VI ₇ — VII — V ₇ — VI и т. д.
или	VII ₇ — I — I ₇ — II — II ₇ — III и т. д.
II ₇ — D ₃	II ₇ — V ₃ — I ₇ — IV ₃ — VII ₇ — III ₃ и т. д.

Направление секвенцирования и шаг секвенции находятся в зависимости от строения звена. Если звено оканчивается консонирующим аккордом, они более свободны. Если же звено оканчивается диссонирующим аккордом, направление и шаг секвенции выбираются с тем расчетом, чтобы первый аккорд следующего звена по голосоведению вытекал из последнего аккорда предыдущего. Так, например, из приведенных выше трех возможных звеньев первые два допускают возможность и восходящего и нисходящего секвенцирования, так как оканчиваются консонирующими аккордами. Шаг секвенции также может быть различным (в тональной секвенции чаще всего используется секундовый, реже — терцовый шаг). Третье же звено допускает одну лишь возможность секвенцирования. Оканчивающий звено терцквартаккорд по голосоведению может быть связан только с одним септаккордом (а начинать следующее звено должен именно септаккорд). Этим и определяется и шаг и направление секвенции.

§ 19. Свободное использование септаккордов

В музыке конца XIX—XX века септаккорды часто используются более свободно, то есть вводятся ненормативным голосоведением и не получают обычного разрешения⁸. Уже у Шумана можно встретить случаи, когда вполне обычная последовательность, включающая септаккорды, содержит некоторые отклонения от норм голосоведения. Так, например, в следующем фрагменте Шуман при разрешении некоторых септаккордов не оставляет общие тоны на месте в тех же голосах, а меняет их местами:

194 Шуман. Цикл «Любовь поэта»,
«Я не сержусь»

[Nicht zu schnell]

Пусть я за-быт то - бой,

пусть я за-быт то - бой, но

VI I_{3/4} IV₇ VI_{3/4} II₇ IV_{3/4} VII₇ II_{3/4}

Такой тип разрешения, нарушая плавность голосоведения, усиливает значение каждого отдельного аккорда, подчеркивая его

⁸ В письменных работах учебного курса свободное использование септаккордов не предусматривается.

специфические фонические свойства. Этим создается особая экспрессия гармонического развития.

Впоследствии еще более свободные разрешения становятся характерными для композиторов, у которых важную роль играет колористическая сторона гармонии, прежде всего, импрессионистов. Особая красочность их гармонии основана, в частности, на ослаблении связей аккордов по голосоведению и функциональной логике и выдвигении на первый план фонических свойств аккордов.

Дебюсси. Прелюдия

«Девушка с волосами цвета льна»

195

[Tres calme et doucement expressif]

Для импрессионистов характерно использование септаккордов в условиях так называемого «ленточного» голосоведения, когда мелодическая линия как бы «утолщается»:

196

[Tres doux]

Равель. «Игра воды»

В приведенном фрагменте, несмотря на большое количество звуков в каждом аккорде, можно обнаружить лишь три самостоятельных линии: верхний голос — основная мелодия, частично дублированная октавой ниже; средний голос — дублирован квартами (недостающие нижние звуки кварт не выписаны композитором, но они реально звучат в результате взаимодействия со звуками, берущимися левой рукой) и нижний голос — «утолщен» септаккордами. Сочетание основной мелодии и специфической красочности параллелизма кварт и септаккордов создает особый колорит.

Подобные дублировки корнями уходят в классическую музыку, где мелодическая линия нередко дублировалась в октаву, терцию, сексту (а иногда представляла собой «ленту» из параллельных секстаккордов, как, например, в начале финала сонаты № 3 Бетховена); но начиная с импрессионистов они используются чрезвычайно широко. Среди них важнейшее место занимают дублировки трезвучиями, септаккордами, нонаккордами (см., например, среднюю часть Менуэта из сюиты Равеля «Могила Куперена», 26—27 такты его же «Паваны», I и III части Сонатины; «Канона» и др. прелюдии Дебюсси).

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, № 644—655, 664—676.

Задача на гармонизацию мелодии — Мутли, № 321, 322, 327, 329, 332; Мясоедов № 71—85.

На фортепиано. Гармонизовать басы из числа предложенных для письменных упражнений. Играть тональные секвенции, используя звенья, данные в конце задачника Б. Алексеева⁹.

Устно. Проанализировать следующие произведения: Шуман. «Любовь поэта», № 2, 3, 7, 10; Григ. Лирические пьесы, тетр. 5 — «Гангар»; романс «Лебедь»; Чайковский. Симфония № 3, ч. I, главная партия; романс «Отчего»; Равель. «Павана»; Дебюсси. Прелюдия «Девушка с волосами цвета льна»; Лядов. Прелюдия op. 11 № 1; Рахманинов. Вокализ.

§ 20. Нонаккорды

Помимо нонаккорда V ступени, рассмотренного в § 11, иногда используются и иные. Наиболее характерные из них II₉ мажора и IV₉ минора — возможно потому, что в основе их лежит малый минорный септаккорд, не столь резко диссонирующий, чем большие септаккорды.

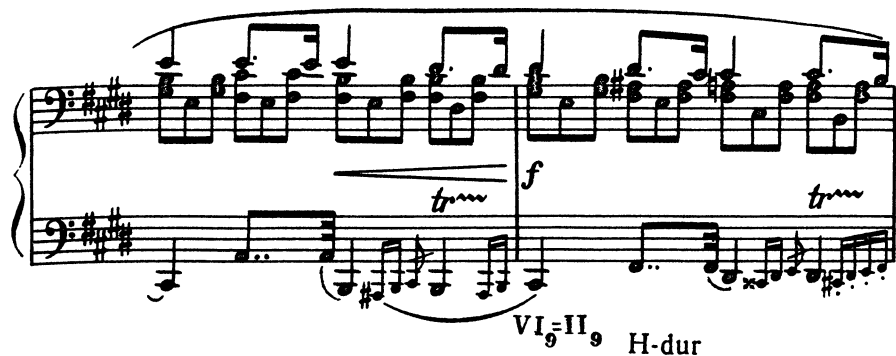
В следующем примере II₉ тональности H-dur использован в условиях отклонения в эту тональность из E-dur (где он являлся нонаккордом VI ступени).

Шопен. Прелюдия № 9

197 **Largo**

E-dur

⁹ Алексеев Б. Задачи по гармонии. — 2-е изд. (М., 1976), с. 235—239. В дальнейших заданиях это пособие будет обозначаться сокращенно: Б. Алексеев (с указанием страниц или номеров задач).

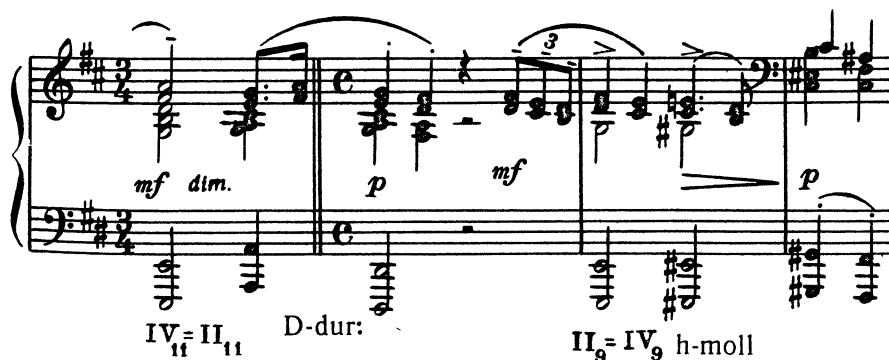
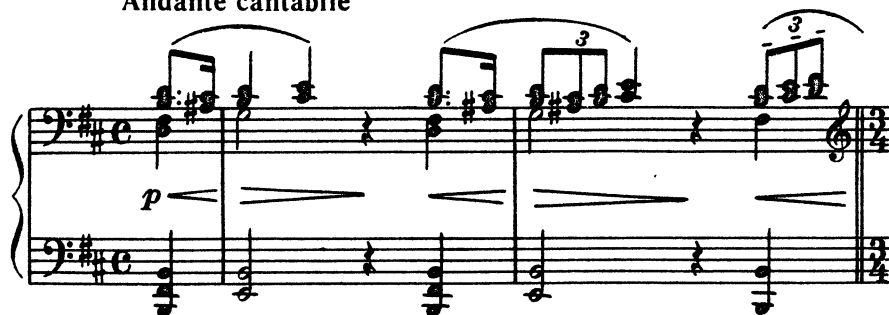


Ниже приводится фрагмент, в котором в сходных условиях применяются не только нонаккорды, но и более многозвучные ундецимаккорды II и IV ступеней:

198

Рахманинов. «Музыкальный момент» h-moll

Andante cantabile



Нонаккорды и ундецимаккорды, а также связанное с ними расслоение фактуры на группы голосов — фактурные пласты, рассматриваются подробно в вузовском курсе. Сведения о них в настоящем учебнике даны для целей гармонического анализа. В письменных работах они не предусматриваются (кроме V₉).

АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

§ 1. Общее понятие об альтерации

Альтерацией называется хроматическое повышение или понижение неустойчивых звуков лада, обостряющее их тяготение¹.

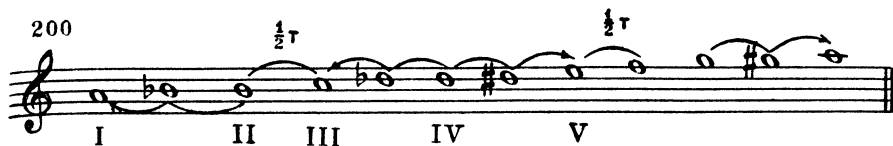
В мажоре могут быть альтерированы все неустойчивые звуки, кроме VII ступени, так как эта ступень обладает лишь восходящим полутоновым тяготением (полутоном VII—I не дает возможности повышения, а отсутствие нисходящего тяготения в устой исключает и понижающую альтерацию). Ниже приводится схема альтераций, возможных в мажоре:



Путем понижения II ступени можно усилить ее тяготение в I, а посредством повышения — в III ступень, IV ступень, обладающая полутоновым тяготением вниз, альтерировается только вверх, что усиливает ее тяготение в V ступень. VI ступень, отстоящая на тон от V, может быть альтерирована только вниз. Тонем выше VI ступени находится неустойчивая VII, поэтому восходящая альтерация VI ступени невозможна (как и понижающая альтерация VII ступени она не усилила бы тяготения неустоя в устой).

В миноре могут быть альтерированы все неустойчивые звуки, кроме VI ступени:

¹ Другое значение термина «альтерация» — любое хроматическое изменение звуков, связанное с введением знаков альтерации (или «случайных знаков»).

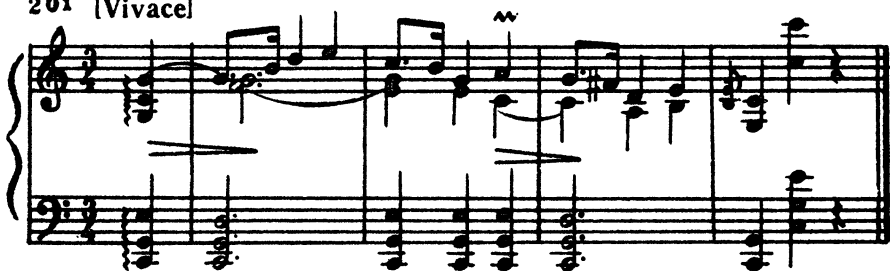


Следует отличать альтерацию от внешне сходных явлений. Так, например, в условиях натурального (ионийского) *C-dur* звук *фа-диез* может быть результатом альтерации IV ступени. Но он же может служить вводным тоном при переходе в *G-dur* или II ступенью при переходе в *e-moll* (или иной ступенью какой-либо тональности, в которую он входит в качестве неальтерированного). В условиях же лидийского *C-dur* тот же звук — диатоническая ступень. В первом случае (альтерация) звук *фа-диез* следует назвать IV повышенной ступенью, во втором (переход в другую тональность) — соответствующей ступенью новой тональности, в третьем (лидийский лад) — IV высокой. Термин «повышенная» указывает на производность звука от ступени, лежащей ниже. Термин же «высокая» указывает на сравнение ступени с аналогичной в более распространенном ладу.

Так, в примере 201 звук *фа-диез* не является альтерированным: находясь в условиях лидийского лада, он выполняет роль обычной для него IV ступени (по сравнению с натуральным мажором — роль IV высокой). А в следующем примере тот же звук (см. бас в первом такте) — альтерированная ступень (IV повышенная) с характерным обостренным тяготением вверх:

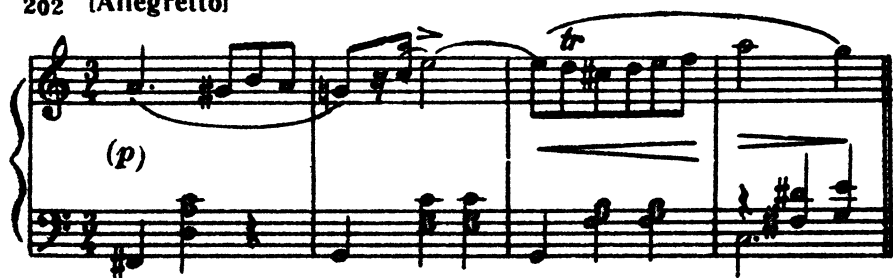
Шопен. Мазурка op. 56 № 2

201 [Vivace]



Шопен. Мазурка op. 67 № 3

202 [Allegretto]



В миноре VII повышенную ступень обычно не рассматривают как альтерированную в силу того, что она является основной ступенью гармонического минора, имеющего, как известно, широкое распространение в музыке и занимающего положение, сходное с диатоническими ладами.

В мажоре подобную роль играет VI пониженная ступень. Если она не связана с другими альтерированными звуками — ее рассматривают как основную ступень гармонического мажора, то есть VI низкую²:

Глинка. «Руслан и Людмила», ария Ратмира

203 [Moderato]

B-dur: VII₂ I₆

Если же она вступает во взаимодействие с другими альтерированными ступенями, следует говорить об альтерации VI ступени (VI пониженной):

Даргомыжский. «Русалка», каватина Князя

204 Moderato

VII₇

В примере 203, где изменен лишь звук VI ступени лада (соль-бемоль в B-dur), образовался VII₂ гармонического мажора. В примере же 204, где помимо VI ступени изменена и II (фа-бемоль и си-дубль-бемоль в As-dur), образовался VII₇ с пониженными терцией и септимой — альтерированный аккорд.

² Значение гармонического минора и гармонического мажора (в меньшей мере) как самостоятельных ладов не исключает, однако, альтерационной природы их происхождения, их производности от натуральных.

§ 2. Альтерации, характерные для аккордов группы S

Помимо VI пониженной ступени мажора (которая, как говорилось, может быть и просто VI низкой в условиях гармонического мажора), характерной альтерацией в аккордах группы S является IV повышенная ступень (как в мажоре, так и в миноре).

Эта специфическая для субдоминантовых аккордов альтерация если и используется иногда в созвучиях D, то лишь в исключительных стилистических условиях (например, как характерная «прокофьевская доминанта»), где она не выполняет главной роли альтерации — роли обострения тяготения. IV повышенная не усиливает, а скорее уменьшает доминантовое тяготение, разрушая тритоновое соотношение IV ступени и вводного тона, обостряя не функциональную, а красочную сторону аккордики.

Кроме того, в качестве альтерации субдоминантовых аккордов часто можно встретить II повышенную (в мажоре) и II пониженную (в миноре и мажоре) ступени, а иногда и пониженную IV ступень минора (характерно для конца XIX и XX веков).

В аккордах альтерированный звук называется не по положению в ладу, а по положению в структуре аккорда. Например, в условиях D-dur аккорд *соль-диез — ми-диез — си — ре* называют квинтсектаккордом II ступени с повышенной терцией и повышенной примой (а не повышенными IV и II степенями лада). Его обозначение — II₅^{♯3, ♯1}.

§ 3. Альтерированные аккорды группы S, включающие IV повышенную ступень

В связи с самой характерной альтерацией группы S — IV повышенной ступенью, в мажоре образуются следующие аккорды:



Поскольку альтерация усиливает напряженность звучания аккорда и остроту его тяготения, естественно, что она более характерна для септаккордов, чем для трезвучий. Поэтому II₇ ^{♯3} и IV₇ ^{♯1} распространены шире, чем соответствующие альтерированные трезвучия. Эти септаккорды используются в разных своих обра-
щениях:

206 [Largo]

pp

$\Pi_2^{\sharp 3}$ $I_6^{\frac{4}{2}}$ V_7 I

Они могут быть усложнены введением дополнительных альтераций, например VI пониженной ступени:

207 [Largo]

pp *f*

$IV_6^{\sharp 1}$ $\Pi_2^{\sharp 3 \flat 5}$ $I_6^{\frac{4}{2}}$ V_7 I

В них может быть введена и II повышенная ступень:

208 Andante non troppo

p dolce *espress.*

I $\Pi_2^{\sharp \sharp 1}$ I

Повышенная II ступень, как правило, является альтерацией вторичной, то есть вводимой либо одновременно с IV повышенной ступенью, либо после нее (II[#], не связанная с IV[#], используется редко и будет рассмотрена ниже, в § 11). Пониженная II ступень с IV повышенной обычно не сочетается.

В приведенной схеме представлены все аккорды альтерированной S, включающие IV повышенную ступень:

209



В миноре повышающая альтерация IV ступени образует следующие аккорды:

210



Совпадая по положению в ладу с приведенными в примере 205, эти аккорды, однако, существенно от них отличаются. В функциональном отношении эти аккорды напряженнее, чем в мажоре (как и вся группа S минора; см. гл. вторую, § 9). Альтерированные S мажора и минора не совпадают и по своей структуре. Так, в мажоре II₃^{#3} — мажорное трезвучие, а II₇^{#3} — малый мажорный септаккорд (совпадающий с D₇), в то время как в миноре II₃^{#3} представляет собой созвучие, состоящее из большой и уменьшенной терций, а II₇^{#3} — септаккорд, включающий ум. 3. Аналогичны отличия и в других аккордах.

Формируясь в условиях венской классики, для которой характерно влияние закономерностей мажорного лада на минор, аккордика альтерированной субдоминанты минора также испытала это влияние. Это проявляется, в частности, в типичном для классической гармонии заимствовании минором созвучий альтерированной субдоминанты из мажора (с повышением VI ступени):

211 Allegro molto

Повышение VI ступени минорного лада само по себе не является альтерацией. (не обостряет ее тяготения к ближайшему устою), но часто используется в аккордах альтерированной субдоминанты, создавая совпадение многих таких аккордов с соответствующими созвучиями мажора:

212

C-dur: $\Pi^{\#3}$ $\Pi^{\#3}_7$

c-moll: $\Pi^{\#3\#5}$ $\Pi^{\#3\#5}_7$

В свою очередь те же аккорды мажора, если в них, помимо повышенной IV ступени, использована пониженная VI ступень, дают полное совпадение с соответствующими созвучиями минора:

213

c-moll: $\Pi^{\#3}$ $\Pi^{\#3}_7$

C-dur: $\Pi^{\#3b5}$ $\Pi^{\#3b5}_7$

Характерное для альтерированных субдоминантовых аккордов обостренное тяготение может быть направленным либо непосредственно в тонику, либо — в доминанту. Повышение VI ступени минора, например, обостряет направленность альтерированной S в D. Так, $IV^{\#3\#1}$, при переходе в трезвучие гармонической V ступени, настолько естественно в нее разрешается (как вводный септаккорд), что образуется отклонение в тональность V ступени:

214

Grave

Бетховен. Соната № 8, ч. I

fp

$IV^{\#3\#1}$ V
($VII^{\#3}$ I G-dur)

Альтерированный септаккорд IV ступени, выполняющий роль, сходную с вводным септаккордом тональности V ступени, используется и в мажоре. Обычно в нем, помимо альтерационного повышения прима (IV₇^{#1}), хроматически изменяется и септима (IV₇^{#1, b7}). Не являясь альтерированным звуком, такая пониженная септима (III ступень лада) по своей природе сходна с VI[#] минора:

Шуберт. Цикл «Прекрасная мельничиха»,
«Любопытство»

215 *Langsam*

p

I VI IV₇ V I

Таким образом, почти все аккорды альтерированной субдоминанты мажора и минора могут совпадать по своей структуре и фоновым свойствам.

§ 4. Двойная доминанта

Аккорды альтерированной субдоминанты, включающие IV повышенную ступень, получили также название аккордов двойной доминанты. Такое название и выделение этих аккордов в особую группу встречается в ряде учебников и в музыковедческой литературе. Действительно, сама IV[#] может служить вводным тоном в тональности V ступени по отношению к главной, а многие аккорды альтерированной субдоминанты структурно совпадают с аккордами, характерными для доминантовой группы. Отсюда название — двойная доминанта (DD), то есть доминанта к доминанте:

216

C-dur: C II[#](DD) II[#]₇(DD₇) II^{#b5}(DD₇^{b5}) IV^{#b7}(DDVII₇)

G-dur: V V₇ V₇^{b5} VII₇ гарм.

В этой системе есть и свои удобства, и свои недостатки. Прежде всего, одинаковые по структуре аккорды мажора и минора получают и одинаковое толкование. Например, аккорд *ре — фа-диез — ля-бемоль — до* оказывается и в C-dur и в c-moll септаккордом двойной доминанты с пониженной квинтой. И в мажоре, и в миноре звук *ля-бемоль* понимается, при этом как альтерированный, хотя в действительности в c-moll *ля-бемоль* — диатоническая ступень; это происходит потому, что альтерированным данный звук является в G-dur, где аккорд служит доминантой.

Облегчая классификацию аккордов, термин «двойная доминанта» затрудняет понимание сущности этих аккордов как усложненных (обостренным тяготением) субдоминант, «ведущих себя» в условиях лада подобно диатоническим субдоминантам. Так, например, подчеркивая характерность для венской классики оборота $S - D$ (альтерированная $S - D = DD - D = D - T$ в условиях доминантовой тональности), теория двойной доминанты почти опускает рассмотрение пла-гальных оборотов с участием DD (альтерированной S), которые в русской музыке, а также в западноевропейской (весь XIX век, начиная, по крайней мере, с Бетховена) играют весьма существенную роль:

Чайковский. Симфония № 1, ч. II

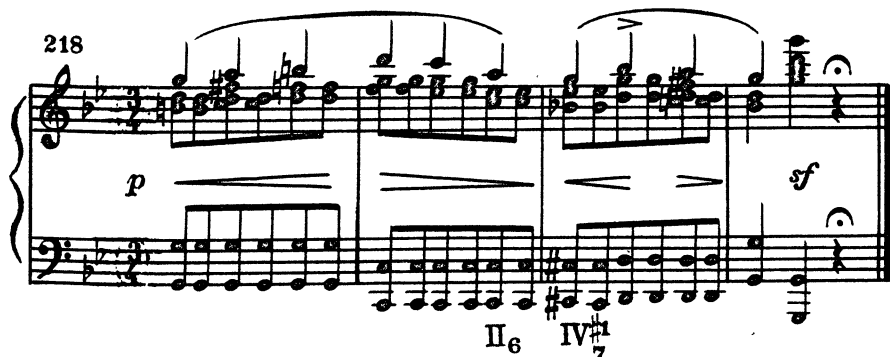
217 Adagio cantabile ma non tanto



§ 5. Голосоведение при использовании аккордов альтерированной субдоминанты

Особенности голосоведения при введении аккордов альтерированной S и переходе от них к последующим созвучиям в наибольшей степени характеризуются нормами введения и разрешения альтерированных звуков. Эти звуки, во избежание переченья (см. гл. вторую, § 7), берутся обычно в том же голосе и на той же высоте, что и предшествующие неальтерированные (если они были в предыдущем аккорде).

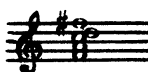
Сметана. «Проданная невеста», д. I



В приведенном примере альтерация появляется в басу (звук *до* переходит в *до-диез*). Однако в одном из средних голосов есть другой звук *до*, не переходящий в альтерированный, но идущий на секунду вниз. Переченья в этом случае не образуется. Общее правило избежания переченья: *хроматически измененный звук должен находиться в том же голосе и в той же октаве, что и неизменный; если он удвоен каким-либо из других голосов, удвоение следует вести в противоположном направлении на тон или полутон, но не более.*

Наиболее ярко проявляется переченье внутри созвучия. Этот вид переченья возникает при наличии в созвучии одновременно альтерированного и неальтерированного звуков:

219



C-dur

При соединении аккордов, в одном из которых есть неальтерированный, а в другом — альтерированный звук, но находящиеся в разных голосах, ощущение переченья, «грязи» не пропадает:

220



Это происходит оттого, что терцовые ходы голосов, создавая иллюзию перемещения, способствуют объединению обоих аккордов в нашем восприятии. Ту же роль могут играть любые интервалы больше терции. Как терции, так и большие интервалы являются характерными составляющими аккордовых вертикалей и потому типичны при перемещениях. Наоборот, секундовые ходы, легко ассоциирующиеся с мелодическим движением, помогают «стереть след» предыдущего звука. В силу этого и необходимо помещать изменяемый звук в тот же голос, а его удвоение (если оно есть) вести в противоположном направлении на секунду (большую или малую), а также энгармонически равные интервалы (ум. 3 или ум. 1):

221



Обостряя функциональную напряженность аккордов, альтерированные звуки значительно интенсивнее стремятся к разрешению. Важнейшее условие голосоведения — разрешение альтерированных звуков строго по тяготению. При отсутствии разрешения, альтерированные звуки могут переходить в неальтерированные (в том же голосе на той же высоте). Если такой переход осуществляется внутри одной функции, он носит название дезальтерации.

§ 6. Функциональное положение альтерированной субдоминанты

Альтерированная S отличается от неальтерированной (диатонической) более яркими тяготениями, обостряющими неустойчивость функции. Поэтому ладовая напряженность аккордов альтерированной S не уступает напряженности доминанты. Следовательно, по своему функциональному значению эти аккорды могут использоваться после любых созвучий диатоники: $T - S^{\text{альт}}$, $S -$

S , $D - S^{\text{альт}}$. Наибольшая плавность, постепенность нарастания функциональной напряженности достигается при следовании альтерированной S за диатонической разновидностью аккордов той же функциональной группы ($S - S^{\text{альт}}$).

Функциональное движение от альтерированной S также может быть различным. Как и всякая другая S , она следует либо непосредственно в T , либо через D (в миноре — гармоническую). Весьма характерна роль альтерированной S в каденциях, для которых, как известно, свойственна концентрация ладовой напряженности. Так, например, в полных автентических и половинных доминантовых каденциях типична направленность альтерированной S в D .

Особое место занимает альтерированная S в условиях дезальтерации ($S^{\text{альт}} - S$). Снижение функциональной активности в таких оборотах восполняется эффектом красочности, вызываемым необычностью, некоторой неожиданностью, переключающими внимание с процесса развития на данный момент звучания, на колорит, на структуру аккорда (см. ниже, § 8).

§ 7. Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты

Непосредственное разрешение в тонические созвучия

Отличие от разрешения неальтерированных субдоминант заключаются лишь в некоторых деталях голосоведения, связанных с обостренным тяготением альтерированных звуков. Чем больше в аккорде таких звуков, тем ограниченнее возможности разрешения. Так, например, если основной II_7 может перейти как в I_6 , так и в I_4 (см. гл. четвертую, § 12), то этот же септаккорд с повышенной терцией ($II_7^{\sharp 3}$) перевести в I_4 становится затруднительным:

а) б)

II₇ I₆ II₇ I₆ II₇^{#3} I₆ II₇^{#3} I₆

Если при разрешении II₇ терцовый тон может идти и вверх и вниз (222а), то при разрешении II₇^{#3} движение его ограничено восходящей альтерацией, что сильно осложняет переход в квартсекстаккорд. В приведенном примере (222б) неестественное движение звука *ля* в *до* (вместо *соль*) и необычное ведение септимы (*до*) значительно ухудшают голосоведение.

В наибольшей степени отличия касаются разрешения квинтсекстаккорда II ступени. Если диатонический II₅⁶ может разрешиться в любое тоническое созвучие (I₃, I₆ или I₄), то повышенная терция, находящаяся в басу, исключает переход II₅^{#3} в I₃ и I₆.

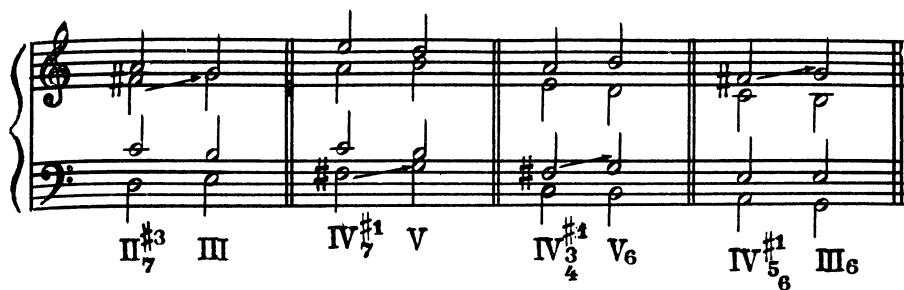
В наименьшей степени альтерация влияет на разрешение в T секундаккорда II ступени, поскольку и в своем диатоническом виде он может разрешиться только в трезвучие (см. пример 217).

Разрешение через аккорды группы D

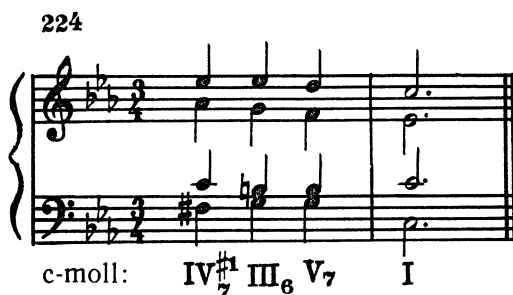
По сравнению с диатоническими субдоминантами, переход альтерированных аккордов в D также отличается некоторыми деталями голосоведения, обусловленными более напряженными тяготениями. Эти детали голосоведения различны при переходе в консонирующие и диссонирующие доминантовые созвучия.

При переходе в консонирующие доминанты (V, V₆, III₆ мажора, V, V₆ гармонического минора, изредка в III мажора) IV повышенная ступень идет строго по тяготению. Поэтому голосоведение ничем не отличается от движения голосов в соответствующих диатонических оборотах:

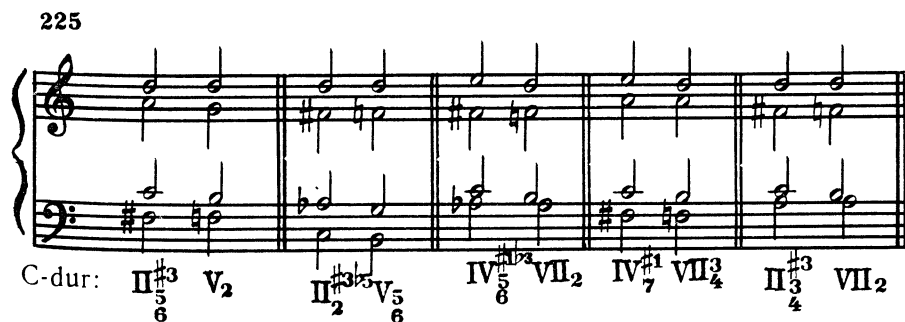
C-dur: II₅^{#3} V II₂^{#3} V₆ II₄^{#3} III₆ IV₅^{#3} III₆



Подобным образом переходят альтерированные субдоминанты и в диссонирующую III ступень гармонического минора (главным образом в каденционный III₆):



Во всех остальных случаях перехода в диссонирующие доминанты (D₇, VII₇ и их обращения) IV повышенная ступень, оставаясь в том же голосе на той же высоте (подобно общему тону), теряет альтерацию, то есть понижается на хроматический полутон:



(p)

dim.

II^{#3}/₅ V₂

Как мой садик свежи зелен! Распустилась в нем сирень;

p

II^{#3}/₅ V₂

Если помимо IV[#] в субдоминантовый аккорд входит альтерированная II[#] (II^{#3}, [#]) или хроматически измененная III^b (IV^{#1}, ^{b7}), они переходят соответственно на ступень вверх или вниз: II[#] — в III ступень, III^b — во II.



C-dur:

Следовательно, аккорды, включающие II $\sharp$, могут перейти лишь в созвучия, содержащие III ступень лада, то есть — в тоническое, а из доминант — только в трезвучие III ступени (чаще III $_6$) или D $_6^6$. Аккорды, в состав которых входит III пониженная ступень, в тоническое созвучие разрешаться не могут.

229

C-dur: II $_5^{\sharp 3 \sharp 1}$ I $_4_6$ II $_5^{\sharp 3 \sharp 1}$ III $_6$ II $_7^{\sharp 3 \sharp 1}$ I $_6$

II $_7^{\sharp 3 \sharp 1}$ III IV $_5^{\sharp 1 b 7}_6$ V $_6$ IV $_2^{\sharp 1 b 7}$ V $_4^3$

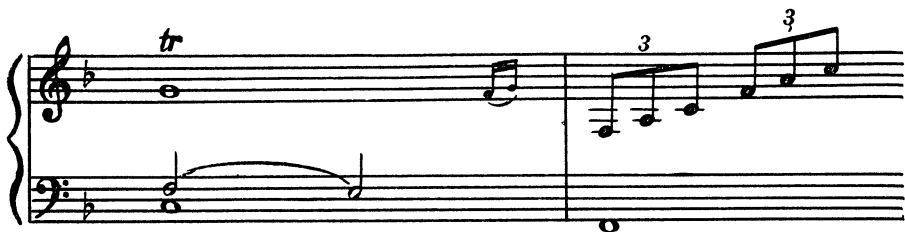
При переходе альтерированных субдоминант в тонические аккорды, особенно в I $_6$ (в каденционных условиях — K $_4$), в литературе нередко можно встретить движение III пониженной ступени в III натуральную:

230

Моцарт. Соната № 15 (К., № 533), ч. I

f

sf

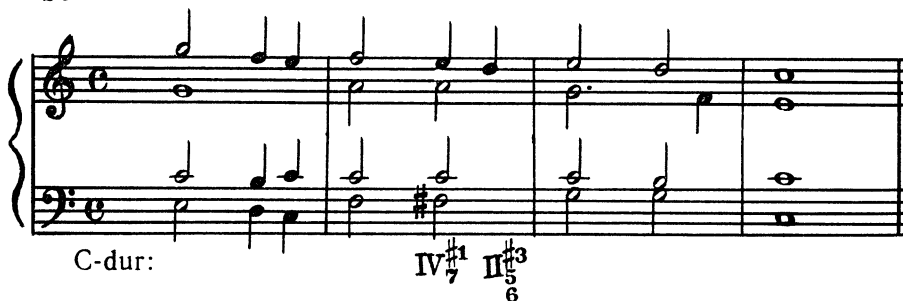


В данном случае авторская нотация не меняет существа аккорда, который должен рассматриваться как результат альтерации терцквартаккорда II ступени ($\text{II}_{\frac{3}{4}}^{\sharp, \sharp^1, b^5}$), а не $\text{IV}_{\frac{5}{6}}^{b^3, b^7}$ (по данной нотации).

§ 8. Внутрифункциональное частичное разрешение альтерированных субдоминант. Дезальтерация

Альтерированный септаккорд IV ступени и его обращения могут получить частичное внутрифункциональное разрешение в соответствующее обращение альтерированного II_7 (как и всякий другой септаккорд — в соответствующее обращение септаккорда, лежащего терцией ниже; см. гл. четвертую, § 16).

231



Если при таком частичном внутрифункциональном разрешении IV повышенная ступень переходит в IV диатоническую, образуется так называемая дезальтерация — снятие альтерации во внутрифункциональном обороте. Как уже говорилось, дезальтерация, снижая функциональную напряженность, усиливает своей необычностью значение окраски, колорита, фонических свойств созвучий. Обычно дезальтерация IV ступени сопровождается введением чего-либо, уравнивающего функциональный спад, например, введением в аккорд элемента гармонического мажора. Дезальтерация может и не быть связанной со сменой аккорда, но и в этом случае она близка внутрифункциональному разрешению:

де - те вновь Дни

Вновь дни прош-лых

прош-лых на - сла - жде - ний.

на - сла - жде - ний

П₅^{#3}/₆ П₅^{b5}/₆

§ 9. Аккорды с увеличенной секстой

Среди многообразия местоположений и различных разрешений альтерированных субдоминант, выделяется их применение в каденциях (полных автентических или половинных доминантовых), с характерным разрешением в кадансовый квартсектаккорд или в каденционную доминанту (V, III₆, D₇). Такие альтерированные аккорды обычно помещаются на VI^b (в миноре — VI) или на IV[#] ступенях, то есть полутонном выше или ниже каденционного доминантового баса. Частое использование таких созвучий на VI^b ступени позволяет выделить их в отдельную специфическую группу так называемых аккордов с увеличенной секстой (см. выше примеры 207 и 230):

C-dur $\text{IV}_6^{\sharp 1 \flat 3}$ $\text{II}_3^{\sharp 3 \flat 5}$ $\text{II}_3^{\sharp 3 \flat 5}$ $(\text{IV}_6^{\sharp 1 \flat 5 \flat 7})$ $\text{IV}_6^{\sharp 1 \flat 3}$
 c-moll: $\text{IV}_6^{\sharp 1}$ $\text{II}_3^{\sharp 3}$ $\text{II}_3^{\sharp 3}$ $\text{IV}_6^{\sharp 1}$ $\text{IV}_6^{\sharp 1}$
 Увеличен- Увеличен- Дважды Увеличен- Дважды
 ный сек- ный терц- увеличен- ный квинт- увеличен-
 таккорд корд ный терц- сектак- ный квинт-
 корд корд корд корд корд

Названия, принятые для обозначения этих аккордов, не распространяются на другие их обращения и указывают на структуру (сектаккорд, терцквартаккорд, квинтсектаккорд) и на количество недиадонических интервалов, образуемых с басом (в увеличенном сектаккорде — один: ув. 6; в дважды увеличенном квинтсектаккорде — два: ув. 6 и ув. 5 и т. д.).

Увеличенные сектаккорд и терцквартаккорд одинаково характерны для мажора и минора. Увеличенный квинтсектаккорд более типичен для минора (в мажоре он возможен при условии разрешения через аккорд доминантовой группы — VII₂). Дважды увеличенные аккорды встречаются только в мажоре.

Характерная особенность этих аккордов — энгармоническое равенство их доминантсектаккорду. Так, увеличенный квинтсектаккорд и дважды увеличенный терцквартаккорд звучат одинаково с D₇; увеличенный сектаккорд совпадает по звучанию с неполным D₇; увеличенный терцквартаккорд — с D₇ с пониженной квинтой; дважды увеличенный квинтсектаккорд — с D₇ с повышенной квинтой:

234

$\text{ув. } \frac{5}{6} = \text{дв. ув. } \frac{3}{4} = \text{D}_7 \text{ Des ув. } \frac{5}{6} = \text{D}_7^{\text{неп.}}$ $\text{Des ув. } \frac{3}{4} = \text{D}_7^{\flat 5}$ $\text{Des дв. ув. } \frac{5}{6} = \text{D}_7^{\sharp 5} \text{ Des}$

Распространенность аккордов с увеличенной секстой в каденциях не исключает их широкого использования и вне каденций — с самыми разными разрешениями, в том числе плагальными.

235

Чайковский. Кантата «Москва», ч. IV

всю - ду сто - нет люд, всю-ду льет - ся кровь.

d-moll $\text{IV}_6^{\sharp 1} (\text{ув. } \frac{5}{6})$ I_6

§ 10. Альтерированные аккорды группы S, не включающие IV повышенную ступень

Наибольшее распространение среди альтерированных субдоминант, не связанных с повышением IV ступени лада, получили секстаккорд II низкой ступени мажора и минора (так называемый «неаполитанский секстаккорд») и квинтсекстаккорд II ступени (мажора) с повышенной примой.

Секстаккорд II низкой ступени (II₆)

II₆ образуется в миноре в результате понижения примы II ступени, а в мажоре — в результате понижения ее примы и квинты. Первоначально гармония II низкой ступени использовалась преимущественно в миноре и была связана, по-видимому, не столько с альтерацией, сколько с проявлением черт фригийского лада. Однако впоследствии становится характерным применение ее в качестве альтерированного, обостренно звучащего субдоминантового аккорда. Такую трактовку можно встретить уже у Баха:

236

Бах. Пассакалия для органа с-moll

The musical score consists of four measures (236-239) for an organ piece in C minor. The notation is arranged in three systems, each with three staves: Manual (treble and bass clefs), and Pedal (bass clef). The key signature is three flats (C minor). The time signature is 3/4. The music features a prominent II₆ chord (F major triad with a lowered fifth, B $\flat$ -F-A) in the Manual and Pedal parts, which is highlighted with a circled 'II₆' at the bottom of the Pedal staff in measure 239.



Здесь рассматриваемый аккорд используется в кульминации. Как известно, для кульминаций типичны субдоминантовые гармонии, а во II низкой ступени степень выраженности субдоминантовой неустойчивости особенно велика, так как все ее звуки обладают наиболее яркими — полутоновыми тяготениями.

Как и диатонический Π_6 , неаполитанский секстаккорд может использоваться в каденциях. Для него характерны те же удвоения и нормы голосоведения:

237 а) б)

Π_6 K_6 V_7 I Π_6 $V_7^{\text{неп.}}$ I

в) г)

Π_6 V_7 I Π_6 K_6 V_7 I

В неаполитанском секстаккорде чаще удваивается терцовый тон — как наиболее «нейтральный» звук (квинта, будучи VI ступенью лада — показатель функции, прима — альтерированный звук). Однако иногда используются и другие удвоения. В первых двух образцах примера 237 показано обычное удвоение терции; в третьем (в) удвоена прима, что помогает избежать переченья при переходе в трезвучие V ступени; в четвертом (г) образце удвоение примы неоправдано, так как создает неестественное движение альтерированного звука против тяготения (в теноре), а в мажоре оно оказалось бы и невозможным вообще (из-за хода на ув. 2).

Секстаккорд, а также и используемое несколько реже трезвучие II низкой ступени отличаются от соответствующих диатонических аккордов, не только обостренностью тяготения, большей яркостью субдоминантовости, но и специфическими условиями применения. Наиболее характерно использование этих аккордов в музыке мрачно-минорного характера, где гармония II^b ступени как бы «углубляет» субдоминанту — с одной стороны, и усиливает конфликтность функционального развития при движении в доминанту — с другой. Последнее обусловлено переходом в доминанту при активном тяготении в тонику.

Бетховен. Соната № 23, ч. I

238a [Allegro assai]

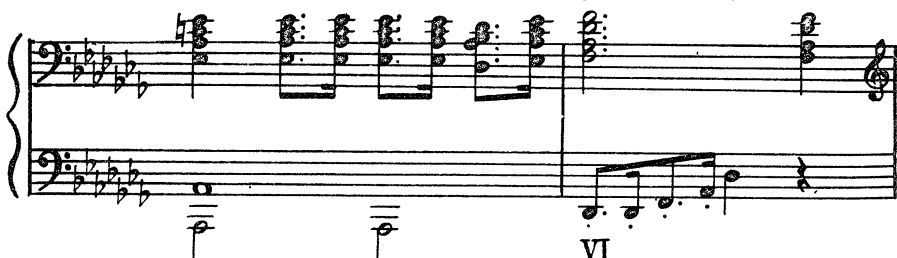
The musical score for Example 238a, 'Allegro assai', is presented in three systems. The first system shows a piano introduction with a forte (f) dynamic and a 'simile' marking. The second system continues the piano part with a first finger (I) marking. The third system shows a transition from a VI₆ chord to a II^b chord, with a VII_{5/6} chord indicated below the staff. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.



2386

[Maestoso andante]

Бетховен. Соната № 12, ч. III



При плагальном разрешении элемент конфликтности снимается, уступая место более яркому проявлению минорной сгущенности:

239

[Andante]

и дух мой лас-кой со-жа-ле-ньем сле -

dim.

- зой тво-ей со-грей!

Значительно реже используется септаккорд II низкой ступени — главным образом, как результат движения проходящей септимы от неаполитанского секстаккорда или трезвучия II^b :

Шуберт. Цикл «Прекрасная мельничиха»,
«Мельник и ручей»

240

[Mässig]

Там ли-ли-и неж-ной цве-ток ра-стет.

I II^b_6 (II^b_6) I

Возможно, редкое использование $\text{II}^\flat$ связано с резким диссонированием большого мажорного септаккорда и с крайней напряженностью ладового положения альтерированного аккорда. Интересный пример можно видеть в первой части симфонии № 3 Бетховена, где именно эти свойства септаккорда II низкой ступени и создают огромный накал одной из кульминаций разработки, сочетающийся с резким контрастом при переходе от этой кульминации к эпизоду в e-moll (см. 8 тактов перед эпизодом).

Квинтсекстаккорд II ступени с повышенной примой

Септаккорд II ступени мажора с повышенной примой используется обычно в виде квинтсекстаккорда ($\text{II}_5^\sharp$):

241



C-dur

Этот аккорд существенно отличается от более распространенных альтерированных субдоминант, в которых основа альтерации — $\text{IV}^\sharp$, а $\text{II}^\sharp$ является как бы вторичной альтерацией (см. § 3 настоящей главы). Благодаря повышению II ступени образуется увеличенная секста на IV ступени мажора, стремящаяся к разрешению вширь:

242



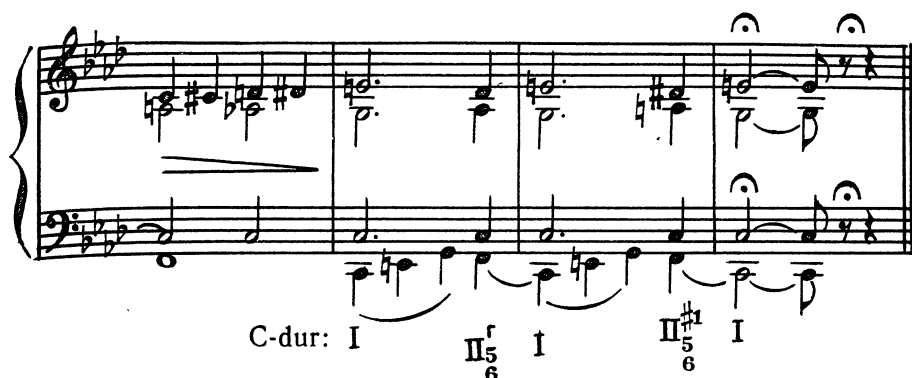
В противоположность понижающей альтерации, омрачающей общий колорит, повышающая способствует «просветлению», «прояснению» звучания³. Наиболее типично разрешение $\text{II}_5^\sharp$ непосредственно в тоническое трезвучие:

243

Гуно. «Фауст», интродукция



³ Немалую роль играет при этом энгармоническое равенство $\text{II}^\sharp$ и $\text{III}^\flat$ ступеней, поскольку переход $\text{II}^\sharp$ в III ступень может быть воспринят как смена минора мажором ($\text{III}^\flat$ — III нат.).



Этот аккорд существенно отличается от всех рассмотренных альтерированных субдоминант и тем, что обычно не участвует в распространенных автентических и половинных доминантовых каденциях. Из-за увеличенной сексты, образованной на IV ступени, движение IV ступени вверх в каденционный доминантовый бас оказывается неестественным: переход $\text{II}_5^\sharp$ в каденционные доминанты или K_4 в музыкальной литературе практически не встречается.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Мутли, № 351, 355, 361, 362, 363, 371, 374; Мясоедов — № 86—94 (к § 1—9) и 95—103 (на материал всей главы).

На фортепиано. Сочинить период с использованием аккордов альтерированной S, играть в различных тональностях.

Определить следующие аккорды, найти их тональности и разрешить:

244



Устно. Проанализировать следующие произведения: Чайковский. Романс «День ли царит»; Рахманинов. Романсы «В молчаньи ночи тайной», «Смеркалось»; Скрябин. Прелюдия оп. 11 № 2.

ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ. СТЕПЕНИ РОДСТВА ТОНАЛЬНОСТЕЙ

§ 1. Общие сведения о модуляции и взаимоотношении тональностей

Модуляцией называется переход из одной тональности в другую. К области модуляции относится всякое взаимодействие ладотональностей внутри музыкального произведения, их взаимосвязи, подчиняющиеся функциональной логике закономерности тональных смен — то есть та сторона гармонии, которая играет существеннейшую роль в организации музыкальной формы в целом.

Выше говорилось (см. гл. первую, § 1) о том, что без модуляции невозможно такая форма как сонатная. Как известно, сонатная форма основана на различных тональных соотношениях главной и побочной партий в экспозиции и репризе: в экспозиции контраст главной и побочной партий подчеркивается тональным различием¹, в репризе — они сближаются благодаря тональному единству.

Тональность побочной партии завершает и экспозицию сонатной формы. Разработка же обычно характеризуется значительно более интенсивной сменой тональностей, что создает ощущение неустойчивости, напряженности развития. Для разработок типичен «проходящий» характер модуляций: ни одна тональность не воспринимается как опорная, главная. Примечательно избегание, «обход» главной тональности, достижение которой как правило знаменует собой репризу (то есть конец разработки) — возвращение тематизма экспозиции в первоначальном виде.

Таким образом, в сонатной форме можно говорить о главной тональности, как об основной, подчиняющей себе все остальные, и подчиненных (к которым относятся и играющая важную роль тональность побочной партии). В связи с таким взаимодействием тональностей можно ставить вопрос об их устойчивости или неустойчивости в пределах данного произведения (как отдельных аккордов в пределах одного лада). Тональность главной партии выполняет роль устойчивой; тональность побочной (и заключительной) — относительно устойчивой; тональности же, встречающиеся в разработке, — выполняют роль неустойчивых.

¹ Характерно, что у Гайдна в ряде случаев только лишь смена тональности знаменует начало побочной партии, тогда как тематизм остается тем же (см., например, экспозицию Лондонской симфонии № 12 G-dur).

Характер подчинения одной тональности другой определяет степень ее устойчивости или неустойчивости, ее функцию высшего порядка.

Подобные же тональные отношения характерны для фуги. Как правило, и в простой трехчастной форме смена тональностей является важнейшим средством формообразования. На контрасте между тональностями крайних и средней части основана сложная трехчастная форма. Чрезвычайно важна формообразующая роль тональных соотношений и в форме рондо, и в иных музыкальных формах. Наконец форма однотонального периода (заканчивающегося в основной тональности) может включать в себя кратковременные уходы в подчиненные тональности. В тех же случаях, когда период является частью более крупной музыкальной формы (например, выполняет роль главной партии сонаты, или служит первой частью простой трехчастной формы и т. п.), он сам может оказаться модулирующим.

Наряду с формообразующим, динамическим фактором, имеющим такое большое значение в музыке, тональное развитие может выступать в роли красочного, колористического фактора.

§ 2. Степени родства тональностей

Как и функциональное развитие внутри одной тональности, смена тональностей внутри музыкального произведения подчиняется определенным закономерностям, связанным со степенью их близости или удаленности.

Чем больше общих элементов — звуков, аккордов, тетрахордов и т. п., тем, очевидно, ближе тональности. Таким образом, наиболее близкими оказываются параллельные тональности, имеющие общий звуковой состав², например C-dur и a-moll. Значительно более отдаленными будут, например, C-dur и Fis-dur, имеющие лишь один общий звук (за исключением энгармонически равных *фа* и *ми-диез*).

Количество общих звуков непосредственно связано и с количеством общих аккордов, среди которых важнейшую роль играют тонические трезвучия взаимодействующих тональностей. *Если тоническое трезвучие какой-либо тональности принадлежит другой в качестве трезвучия той или иной ступени, между тональностями образуются наиболее тесные функциональные связи. Такие тональности находятся в первой степени родства.* Любое мажорное или минорное трезвучие данной тональности может, в известных условиях, выполнить роль тонического в одной из тональностей I-й степени родства³. Следовательно, каждая мажорная или минорная

² Интересно, что даже характерные звуки гармонических параллельных тональностей совпадают, являясь энгармонически равными (*ля-бемоль* и *соль-диез* в гармонических C-dur и a-moll).

³ Уменьшенное и увеличенное трезвучия, как известно, не могут быть тоническими.

тональность имеет по 6 тоналностей 1-й степени родства, то есть столько, сколько в ней консонирующих трезвучий:

245 Основная тональность C-dur:

тональности 1-й степени родства:

I II III IV IV гарм V VI VII (ум. $\frac{3}{5}$)

d-moll e-moll F-dur f-moll G-dur a-moll

В связи с понижением VI ступени в гармоническом мажоре образуются уменьшенное трезвучие на II ступени и увеличенное на VI, которые не могут являться тоническими. Трезвучие же IV ступени гармонического мажора добавляет минорную тональность. Аналогично этому в миноре два консонирующих трезвучия могут быть построены на V ступени:

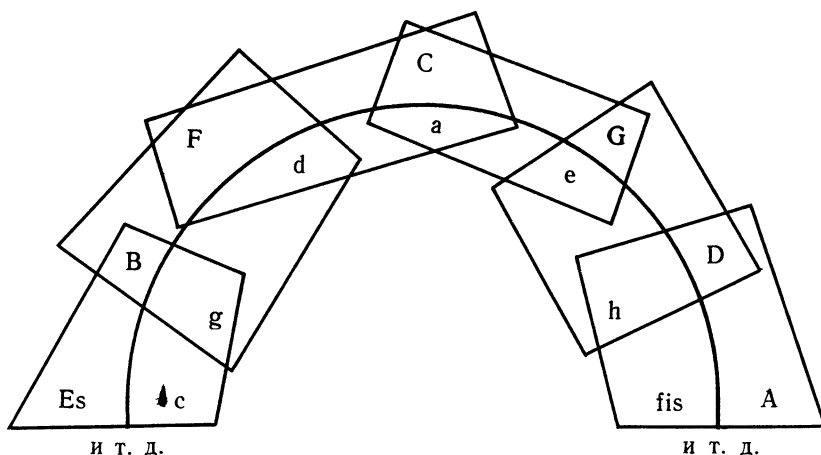
246 Основная тональность c-moll:

тональности 1-й степени родства:

I II (ум. $\frac{3}{5}$) III IV V V гарм VI VII

Es-dur f-moll g-moll G-dur As-dur B-dur

В квинтовом круге тональности 1-й степени родства расположены рядом (за исключением тех, которые представляют гармонические трезвучия IV — для мажора — и V — для минора — ступеней), что ясно показывает следующая схема:



Ко второй степени родства относятся тональности, тонические трезвучия которых могут быть построены в звукорядах тональностей 1-й степени родства к исходной, но не встречаются в ней.

Так, например, в тональностях 1-й степени родства к C-dur могут быть построены следующие трезвучия:

248

Основная тональность C-dur:

The musical notation displays six staves, each representing a different tonality. The chords are written in a sequence that allows for the identification of which ones can be constructed using only the notes of the C-dur scale (C, D, E, F, G, A). Chords marked with an 'x' are: d-moll (F-A-C), e-moll (G-B-D), F-dur (F-A-C), f-moll (A-C-E), G-dur (G-B-D), and a-moll (A-C-E).

Исключив из этого ряда уменьшенные трезвучия, а также встречающиеся в звукоряде основной тональности, получим 12 тонических трезвучий (они отмечены звездочками⁴) тональностей 2-й степени родства, которыми окажутся: g-moll, A-dur, B-dur, h-moll, H-dur, D-dur, b-moll, As-dur, c-moll, Des-dur, Es-dur, E-dur.

Проделав аналогичную работу с исходной минорной тональностью составляем, что во 2-й степени родства с тональностью a-moll состоят: f-moll, g-moll, A-dur, B-dur, h-moll, H-dur, D-dur, fis-moll, gis-moll, cis-moll, b-moll, c-moll.

По сравнению с трезвучиями натурального исходного лада, тональности 2-й степени родства можно определить, как те тональности, тонические трезвучия которых:

⁴ Среди отмеченных 18 трезвучий имеются повторения.

одноименны по отношению к трезвучиям основного наклонения (для мажора — мажорного, для минора — минорного), за исключением одноименных трезвучий, образующихся в гармонических ладах;

одноименны и однотерцовы⁵ по отношению к трезвучиям противоположного наклонения;

однотерцовы и одноименны с ними по отношению к уменьшенным трезвучиям.

Так, например, в натуральном g-moll трезвучиям основного наклонения (то есть минорным — на I, IV и V ступенях) будут соответствовать одноименные: *соль—си—ре*,

до—ми—соль и

ре—фа#—ля.

Исключив трезвучие *ре—фа#—ля* (образующееся в гармоническом миноре), находим 2 тональности 2-й степени родства — G-dur и C-dur. Трезвучия противоположного наклонения той же исходной тональности (на III, VI и VII ступенях) при замене на одноименные и однотерцовые дадут еще 6 тонических трезвучий тональностей 2-й степени родства: b-moll и h-moll, es-moll и e-moll, f-moll и fis-moll. Уменьшенное трезвучие на II ступени (*ля—до—миb*) даст 4 тональности: две с однотерцовыми тоническими трезвучиями — As-dur и a-moll, и две с одноименными к ним — as-moll и A-dur.

Аналогично могут быть получены тональности третьей степени родства, то есть те, тонические трезвучия которых входят в звукоряд тональностей 2-й степени родства, но не встречаются в звукорядах основной тональности и тональностей 1-й степени родства.

В основу такого определения степеней родства тональностей положен принцип включения или невключения тонического трезвучия одной в диатонический звукоряд другой. При этом рассматриваются лишь аккорды натурального и гармонического ладов. В условиях же более сложных ладовых явлений, например, таких, как усложненная альтерацией диатоника или система мажоро-минора (см. гл. десятую), критерии родства тональностей могут быть иными. Так, в условиях частого использования понижающей альтерации II ступени, вызывающей появление трезвучия II_b, тональность II низкой ступени будет восприниматься как весьма близкая, равная по значению тональностям I-й степени родства в условиях господства чистой диатоники.

Помимо изложенной выше классификации степеней родства тональностей, существуют и другие. Среди них наиболее удачной, на наш взгляд, является классификация, разделяющая тональности по принципу диатонического родства (соответствующего I-й степени по обычной классификации), альтерационного родства и мажоро-минорного родства.

§ 3. Виды модуляций

Модуляцией, как уже говорилось, называется всякий переход в другую тональность. Всевозможные модуляции, используемые в музыкальной литературе, могут, однако, значительно отличаться

⁵ Однотерцовыми называются трезвучия, имеющие общий терцовый тон, например: *до—ми—соль* *си—ре—фа#* *ля—до—миb* *до#—ми—соль#* *сиb—ре—фа* *ляb—до—ми* и т. д.

друг от друга. Эти различия характеризуются средствами, какими сделана модуляция, степенью родства исходной и новой тональности, продолжительностью звучания новой тональности, местоположением модуляции в музыкальной форме. Последнее особенно существенно, так как помогает наиболее четко представить значение модуляции в общем процессе развития. Положение в форме и является важнейшим критерием классификации модуляций. Разберем несколько примеров.

249

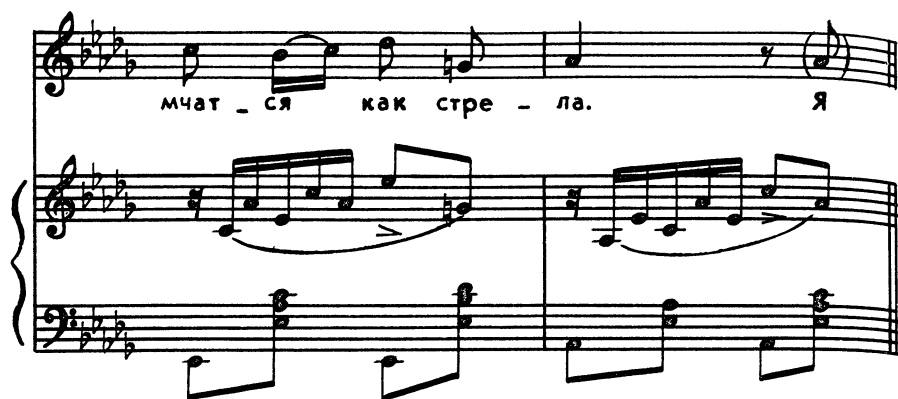
Etwas lebhaft

Шуберт. «Форель»

Лу - чи так яр - ко гре - ли, во -

- да яс - на, теп - ла... При -

чуд - ни - цы фо - ре - ли в ней

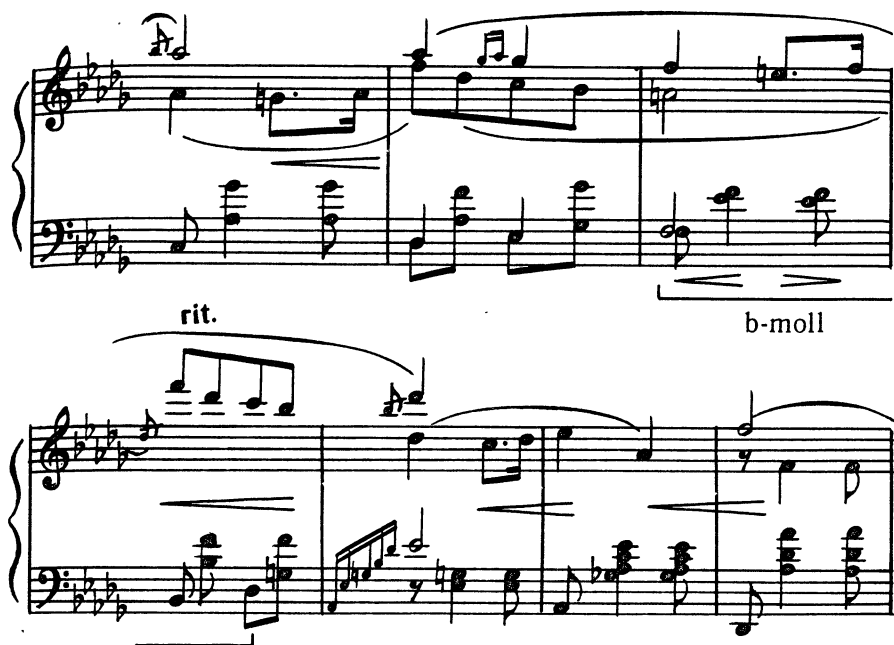


В этом примере, представляющем собой период повторного строения, основная тональность (Des-dur) сохраняется на протяжении всего первого предложения. Второе предложение, начавшись, как и первое, в конце модулирует в As-dur, заканчиваясь в этой новой тональности. Новая тональность является, таким образом, итогом данного этапа развития. (Приведенный отрывок — начальный период, за которым продолжается развитие.)

Шуман. Фантастические пьесы, «Почему?»

250 Langsam und zart



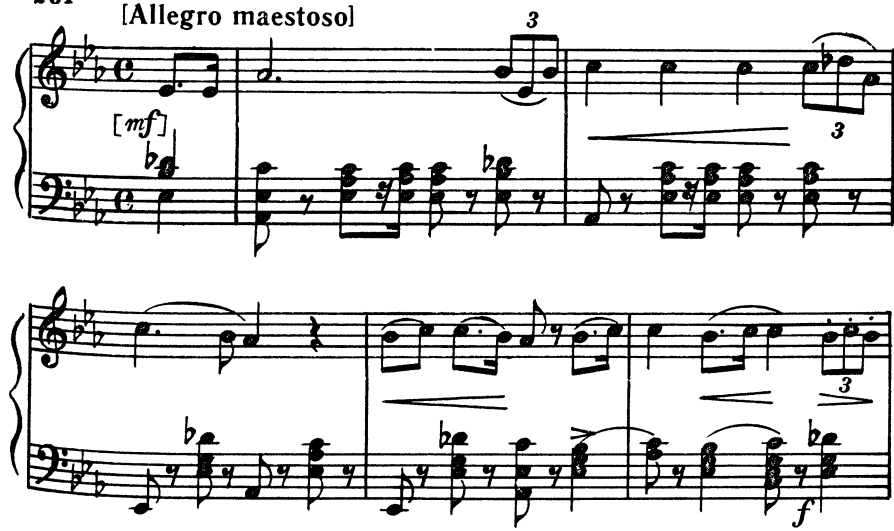


Основная тональность этого периода — тоже Des-dur. Но появление новых тональностей (es-moll — в тактах 6—7 и b-moll — в тактах 11—12) не является здесь итогом предыдущего развития. Оба раза после перехода в эти тональности возвращается основная — Des-dur, в ней и заканчивается период.

251

[Allegro maestoso]

Верди. «Аида», д. II





Первый шеститакт (являющийся вторым предложением темы марша) выдержан целиком в тональности As-dur, в которой и завершается период. Следующее за ним построение сразу начинается в новой тональности, достаточно далекой, неподготовленной предшествующим развитием. Разнотональные отрывки разделены здесь глубокой цезурой и не связаны каким-либо переходом.

Итак, в первом случае (пример 249) новая тональность была достигнута в итоге развития, во втором (пример 250) — новые тональности были затронуты лишь попутно в процессе развития, а в третьем (пример 251) — появление новой тональности оказалось не связанным с предыдущим развитием. Эти три примера наглядно иллюстрируют основные виды модуляции: собственно модуляцию, отклонение и сопоставление.

Собственно модуляцией (в самом узком смысле слова) называется переход в тональность, сохраняющуюся до конца построения (например, периода) и заканчивающую его.

Отклонением называется появление новой тональности внутри построения, после чего следует возвращение к прежней или переход в какую-либо иную тональность.

Сопоставлением называется неподготовленное предыдущим развитием введение новой тональности на грани построений (сразу после цезуры).

Задание

Устно. Проанализировать типы модуляций в следующих произведениях: Шопен. Полонез As-dur (первая часть сложной трехчастной формы и переход от нее к трио); Шуман. Сб. «Мирты», № 1 — «Посвящение»; Чайковский. Вариации для ф-п. F-dur, тема; Бах. ХТК, т. I, прелюдия № 8 (es-moll); Григ. Соната для ф-п. e-moll, менуэт.

§ 4. Отклонения в тональности 1-й степени родства

Как известно, в любой мажорной или минорной тональности имеется, помимо тонического, 6 консонирующих трезвучий. Каждое из них при определенных условиях может взять на себя роль тоники тональности 1-й степени родства. Для этого необходимо сочетание его хотя бы с одним аккордом другой функции (S или, чаще, D) новой тональности. Так, в примере 250 отклонение из Des-dur в тональность II ступени (es-moll) осуществляется сочетанием вводного септаккорда новой тональности (такт 6) с ее тоническим трезвучием (такт 7). При отклонении в b-moll новая тональность представлена также двумя аккордами — доминантсептаккордом (такт 11) и тоническим трезвучием (начало такта 12). В обоих случаях введение новой тональности связано с появлением аккордов, не встречавшихся в основной. Подчиняясь следующим за ними трезвучиям как тоникам, они образуют с ними функциональные обороты, характеризующие новые тональности.

Аккорды, принадлежащие S или D группам тональностей 1-й степени родства, называются по отношению к исходной тональности побочными субдоминантами и доминантами. В рассмотренном примере 250 побочные доминанты не только направляют функциональное развитие в новую тональность, но и своим появлением выводят за пределы исходной. В тех же случаях, когда побочная доминанта или субдоминанта не выходит за пределы звукоряда исходной тональности, она не может выполнять роль (за некоторыми исключениями) модулирующего аккорда. Тогда возникает не отклонение, а оборот переменного лада (при условии, что данный оборот противоречит функциональной логике основного лада; см. гл. вторую, § 10).

Из числа побочных доминант и субдоминант чаще всего используются в качестве модулирующих аккордов D₇, VII₇ и II₇ — то есть наиболее ярко выражающие функцию диссонирующие аккорды.

Продолжительность и полнота охвата новой тональности при отклонении могут быть различными. Новая тональность может быть представлена двумя аккордами (а иногда одним лишь модулирующим) или несколькими.

§ 5. Отклонения через побочные доминанты

Отклонения через доминантсептаккорд

D₇ является наиболее распространенным модулирующим аккордом. В отклонениях используются главным образом его обращения, а основной D₇ — с его каденционным ходом баса при разрешении в тонику применяется значительно реже — так как отклонения (в отличие от модуляций) с каденцией не связаны.

Обращение доминантсептаккорда, выполняющее роль модули-

рующего аккорда, может быть введено практически после любого аккорда исходной тональности, если это не противоречит логике голосоведения. Приведем примеры таких отклонений из C-dur:

252

а) F б) F

C-dur: $I_6 \quad V_2 \quad I \quad V_2 \quad I=IV \quad 6 \quad 6 \quad V_2 \quad I_6$ $I \quad I_2 \quad VI \quad V_2 \quad I=IV \quad 6 \quad 6 \quad V_7 \quad VI$

в) г) F

$I \quad V_3 \quad I_6 \quad V_3 \quad I=II \quad VII_7 \quad I$ $V_7 \quad VI \quad III \quad V_5 \quad I=IV \quad II_6 \quad V$

Функциональное значение аккорда, предшествующего модулирующему, не столь важно. Однако, если этот аккорд является посредствующим (то есть общим для обеих тональностей), отклонение происходит наиболее естественно. Вместе с тем и продолжительность отклонения может быть большей, так как происходит как бы взаимоподчинение двух тональностей. Главенство исходной определяется лишь различным положением тональностей в форме. В первом образце примера 252 (а) посредствующий аккорд является трезвучием I ступени C-dur и V ступени F-dur; во втором (б) — трезвучием VI ступени C-dur и III ступени F-dur. В обоих случаях вся последовательность (от начала до тоники F-dur) может быть понята с точки зрения главенства как C-dur, так и F-dur, поскольку при отклонениях в тональности 1-й степени родства происходит взаимодействие не только тоник, но и тональностей в целом. В наибольшей степени это ощущается в момент столкновения модулирующего аккорда с предшествующим ему.

В четвертом образце (г) модулирующему аккорду предшествует аккорд *ми—соль—си*, не являющийся посредствующим (так как принадлежит лишь первой тональности и не входит в состав второй). Благодаря этому как бы выпускается звено, непосредственно связывающее C-dur и F-dur, и сильно уменьшается значение F-dur как возможной главной тональности. В случае отсутствия

посредствующего аккорда продолжительность отклонения обычно ограничивается лишь модулирующим и его разрешением.

С точки зрения голосоведения, предшествующий модулирующему аккорд играет существенную роль. Если эти два аккорда не содержат хроматического варианта одной и той же ступени, отклонение называется диатоническим. Таковы отклонения в первом и втором образцах примера 252. Если же эти аккорды содержат хроматические варианты ступени (*до* и *до-диез* в третьем образце примера 252 и *си* и *си-бемоль* — в четвертом), образуется хроматическое отклонение, вызывающее опасность переченья. О переченье достаточно говорилось выше (см. гл. пятую, § 5), однако на этом необходимо остановиться еще раз — применительно к настоящей теме.

В первом образце (*а*) следующего примера хроматические варианты одной и той же ступени, принадлежащие посредствующему и модулирующему аккордам (*соль* и *соль-диез*) находятся в одном голосе и в одной октаве — в полном соответствии с хорошим (без переченья) голосоведением. Но если эти хроматические варианты одной ступени поместить в разных октавах и голосах (*б*) или в одной октаве, но в разных голосах (*в*), то нормы голосоведения будут нарушены появлением нежелательного переченья:

253



Поскольку тоники тональностей 1-й степени родства представляют собой трезвучие той или иной ступени главной тональности, они легко включаются в последующее развитие; как уже говорилось, после отклонения может следовать либо вновь основная тональность, либо новое отклонение:

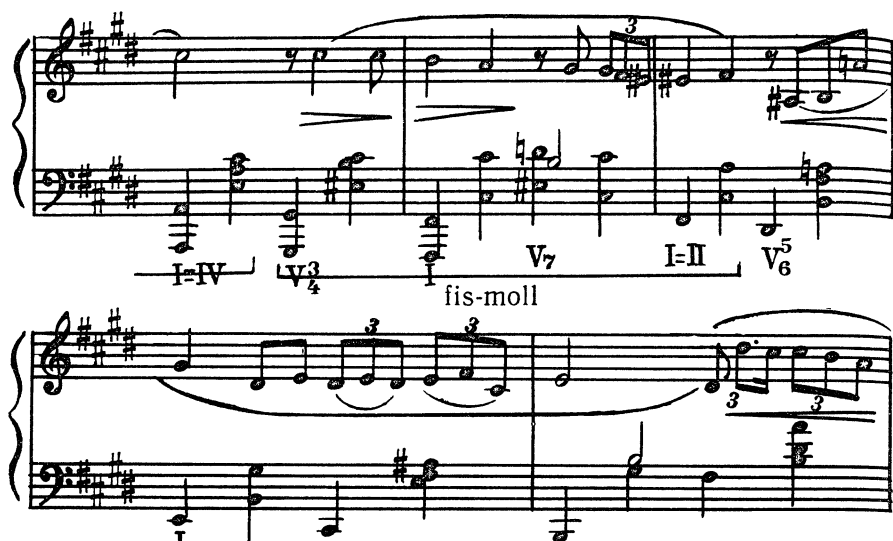
254

Lento

Шопен. Ноктюрн № 18



A-dur



В приведённом отрывке, после отклонения в тональность IV ступени A-dur (через ее D_3), тоника ее включается в дальнейший процесс развития как IV ступень главной тональности. Следующее за этим несколько более длительное отклонение в тональность II ступени fis-moll (произведенное также через ее D_3) заканчивается ее тоникой, которая в качестве трезвучия II ступени основной тональности непосредственно переходит в ее доминанту (D_5).

Такое подчинение тональностей отклонений через их тоники главной тональности как бы усиливает весомость трезвучий тех или иных ступеней в общем контексте, что заметно укрепляет главную тональность. Побочные доминанты, подчеркивая значение трезвучий, в которые они направлены, включаются, таким образом, в общий процесс функционального развития, расширяя круг средств основной тональности.

Иногда при отклонениях через D_7 он разрешается в новой тональности не в I, а в VI ступень. В этом случае D_7 используется в основном виде. Это оказывается наиболее естественным, когда трезвучие VI ступени новой тональности принадлежит главной и, следовательно, легко включается в последующее функциональное развитие в качестве какой-либо ступени главной тональности:

255

Отклонения через вводный септаккорд

Использование для отклонений побочной доминанты в виде вводного септаккорда принципиально не отличается от использования D_7 . Отличия — в некоторых деталях голосоведения. В отклонениях применяются и основной VII_7 и все его обращения. Несколько реже других встречается при этом VII_2 : разрешаясь обычно через основной D_7 , он дает, таким образом, при переходе в тонику кварто-квинтовый ход баса, нежелательный при отклонениях. Поскольку для модулирующего аккорда характерна значительная степень неустойчивости, при отклонениях в мажор чаще используется уменьшенный (а не малый с уменьшенной квинтой) септаккорд.

Обычно отклонение через вводный септаккорд используется в тех случаях, когда по условиям голосоведения (в связи с перечнем) невозможен доминантсептаккорд:

256

a) 6)

The musical score for exercise 256, variation 6, is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The piece consists of 6 measures. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece is marked 'a)' and '6)'.

В обоих образцах примера аккорды, предшествующие модулирующим, содержат удвоения звука, требующего хроматического изменения (в первом случае — *до*, во втором — *ре*). Как известно, во избежание переченья, удвоение звука, подлежащего хроматическому изменению, следует вести на тон или полутон в противоположном направлении. Здесь это возможно лишь при отклонении через вводные септаккорды.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, № 358, 359, 370, 371 и др. из того же раздела. Задачи на гармонизацию мелодии — Бриг.⁶, № 493, задачи 1—7; Мясоедов, № 104—106, 108, 110, 113, 115 и др.

На фортепиано. Играть отклонения из мажора и минора во все родственные тональности с кратчайшим показом начальной тональности и последующим каденционным завершением, возвращающим начальную тональность, как в следующем примере:

⁶ Здесь и далее в заданиях так обозначается Учебник гармонии бригады Московской консерватории (Дубовский И. И., Евсеев С. В., Способин И. В., Соколов В. В.); пользоваться можно любым изданием, начиная с 4-го (М., 1956).

The image contains two musical staves. The first staff shows a progression from a D minor triad (D-F-A) to a D7 chord (D-F-A-C), labeled 'VII7 I-II d'. The second staff shows a progression from an E minor triad (E-G-B) to an E7 chord (E-G-B-D), labeled 'VII7 I-III e', followed by a progression from an F major triad (F-A-C) to an F7 chord (F-A-C-E), labeled 'V7 I-IV6 F'.

§ 6. Отклонения через побочные субдоминанты

Если отклонения через побочные доминанты нашли широкое применение еще в предклассической музыке и в музыке венских классиков, сохранив свое значение по настоящее время, то побочные субдоминанты в качестве модулирующих аккордов при отклонениях стали использоваться лишь с середины XIX века⁷. Они получили распространение как в западноевропейской романтической, так и, особенно, в русской музыке. Возможно, это связано со значительной ролью субдоминантовой сферы вообще и плагальности в частности в русской музыке, усилением их роли в западноевропейской музыке XIX века.

Важнейшее место при отклонениях среди побочных субдоминант занимает септаккорд II ступени (при отклонениях в мажор — чаще II₇ гармонический). Отклонения могут также производиться через альтерированные субдоминанты (альт. II₇, IV₇).

При отклонениях через септаккорд II ступени используются любые его обращения. Модулирующий аккорд, как и всякая субдоминанта, может разрешиться в тонику новой тональности либо непосредственно, либо через аккорд доминантовой функции.

В следующем примере отклонение в тональность II ступени (из G-dur в a-moll) произошло с помощью II₃, переходящего через D в тонику a-moll (см. цифровку в тактах 4—8). Далее эта тоника,

⁷ Отдельные случаи можно встретить и ранее — см., например: Моцарт. Соната № 11 (Кёхель, № 282), начало разработки финала.

являющаяся трезвучием II ступени основной тональности, выполняет роль каденционной субдоминанты, за которой следуют $K_4 - D_7 - T$ G-dur.

258

Дегейтер. «Интернационал»

Э - то есть наш по - след - ний и ре -

G-dur:

- ши - тель-ный бой; с Ин - тер - на-ци-о -

II₃ V₇ V₂

a-moll

- на - - лом вос-пря - нет род люд-ской!

I₆ V₆ I=II II₆ K $\frac{4}{6}$ V₇ I

a-moll

Отклонения через S, при которых модулирующая субдоминанта непосредственно разрешается в тонику новой тональности, особенно типичны для русской музыки. Такие отклонения называются плагальными.

Отклонения через побочные субдоминанты и, особенно, плагальные — весьма характерны для Рахманинова и используются им в самых разнообразных формах:

259

Рахманинов. «Я опять одинок»

Moderato *p* *mf*

По-гля-ди мне в гла-за как быва-ло, и ска-

pp *g-moll* *V₇*

p *mf* *p*

- жи от-че-го ты гру-стна, от-че-го ты так

g-moll *I-IV* *II₆* *I* *II₆* гарм. *F-dur*

лас - ко-ва ста - ла?

I = III *F-dur*

В приведенном отрывке из основной тональности (d-moll) сделаны два отклонения. В тактах 2—3 появляется через свой D_7 — тональность IV ступени (g-moll), а затем (после возвращения главной тональности) следует плагальное отклонение в тональность III ступени (F-dur) — через $II_5^{\flat}$. Плагальные отклонения по сравнению с автентическими являются исторически более поздней формой, появившейся лишь в XIX веке.

§ 7. Отклонения без участия тоники новой тональности

Побочные D и S, обычно представляя собой диссонирующие и остронеустойчивые аккорды, самым своим появлением в условиях главной тональности уже дают ощущение отклонения. Особенно усиливается это ощущение, когда предшествующие им аккорды являются посредствующими. Если при этом последовательность посредствующего и модулирующего аккордов оказывается характерной для функциональной логики побочной тональности, их взаимодействие дает ясное представление об этой тональности, четко обрисовывая ее контуры. Тогда появление побочной тоники будет восприниматься лишь как следствие, как результат отклонения, и степень значимости новой тональности не снизится, если ее тоника будет отсутствовать.

Так, в разобранный выше примере 259 при отклонении в g-moll модулирующему аккорду (D_7 g-moll) предшествует трезвучие V ступени основного d-moll, являющееся по отношению к тональности отклонения альтерированной субдоминантой. Образующийся гармонический оборот $S^{\text{альт}}$ — D_7 представлял бы собой отклонение даже в том случае, если D_7 и не разрешился бы в тонику g-moll. Для отклонения в F-dur в конце того же примера также достаточно взаимодействия посредствующего и модулирующего аккордов. Модулирующий аккорд ($II_5^{\flat}$ F-dur), следующий после тонического трезвучия d-moll, образует с ним оборот VI — $II_5^{\flat}$, вполне определенно характеризующий побочную тональность. И^б здесь тоническое трезвучие, разрешающее модулирующий аккорд, лишь следствие уже определившегося отклонения.

Таким образом, для показа тональности отклонения оказывается достаточным взаимодействия либо модулирующего аккорда (побочной D или S) с тоникой, либо посредствующего аккорда с модулирующим. Тональность отклонения может выявиться и во взаимодействии модулирующего аккорда со следующим за ним аккордом, если он является функционально оправданным продолжением в новой тональности, но не является ее тоникой. Такая возможность часто используется при отклонениях через побочные субдоминанты, переходящие в доминанты новых тональностей.

В следующем примере ясно видна тенденция к «освобождению» отклонения от «обязательной» тоники:

Leise

Шуман. «Любовь поэта»,
«В цветах белоснежных лилий»

p

В цве - тах бе - ло - снеж - ных ли - лий я у -

h-moll

- кро - ю ду - шу мо - ю, , чтоб

I₆-VI₆

ли - ли - и спе - ли ми - лой, как

II₇V₇III₇ h-moll

D-dur



Здесь при отклонении из $h\text{-moll}$ в $D\text{-dur}$ в качестве модулирующего аккорда выступает II_7^{r} . Взаимодействуя с посредствующим аккордом ($I_6 h\text{-moll} = VI_6 D\text{-dur}$) и дальше — со своим D_7 , модулирующий аккорд «ведет себя» в полном соответствии с функциональной логикой $D\text{-dur}$: $S - S^{\text{r}} - D$. Тоника же $D\text{-dur}$, лишь намеченная после D_7 в крайних звуках фактуры (*ре* и *фа-диез*), благодаря быстрому темпу и гармонической фигурации тридцатьвторыми, на протяжении первой восьмой превращается в септаккорд III ступени $h\text{-moll}$; этот септаккорд может быть понят и как $I_7 D\text{-dur}$, но так или иначе, обычной для данного стиля трезвучной он тоника здесь нет. Тоника в отклонении как бы «дирижирует» функциональным развитием «из-за кулис». Так, в романсе Рахманинова «Давно ль, мой друг...», при основной тональности $g\text{-moll}$, отклонение в тональность V ступени происходит через побочную S (II_7), переходящую затем в D_7 , который, однако, не разрешается в тонику, а трактуется далее, как альтерированная субдоминанта основной тональности:

261 [Andante tranquillo]

Рахманинов. «Давно ль, мой друг»

Я в рас-ста-ванья смут-ный миг ло-вил, чтоб

$g\text{-moll}$ II_7^{r} II_4^3 $D\text{-dur}$

луче - го про-щаль - ный

альт.
V_{7, I} II₇
D-dur g-moll

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Мясоедов, № 144—153; Б. Алексеев, № 355—358.

На фортепиано. Играть отклонения из мажора и минора во все родственные тональности через II₇ или его обращения с возвращением в главную тональность — по аналогии с предыдущим заданием (см. пример 257).

Устно. Проанализировать следующие произведения: Рахманинов. Романсы «Сон», «Не пой, красавица», «Утро».

§ 8. Отклонения и ладовая переменность

При отклонениях в тональности 1-й степени родства любое из консонирующих трезвучий лада может взять на себя роль временной тоники, сохраняя, однако, подчиненность главному тональному центру. Весьма сходные явления наблюдаются в оборотах переменного лада. Как известно, такие обороты могут возникать при сочетаниях аккордов, слабо выражающих свою функцию (например, III и VI — в D и S группах), а также в случаях, когда аккордовая последовательность, не выходящая за пределы диатонического звукоряда, подчиняется функциональной логике не основного, а другого лада, имеющего тоникой одно из трезвучий основного лада.

Тем не менее ладовая переменность и отклонения — явления не тождественные. Для ладовой переменности типично сохранение диатонического звукоряда. Для отклонений же — изменение тех или иных ступеней. В условиях ладовой переменности каждый аккорд входит в основную тональность, но в силу функциональных особенностей оборотов может быть воспринят как подчиненный иной тонике. При отклонениях же модулирующий аккорд в подавляющем большинстве случаев выходит за пределы диатонического звукоряда основной тональности.

§ 9. Модуляции в тональности 1-й степени родства (общая характеристика)

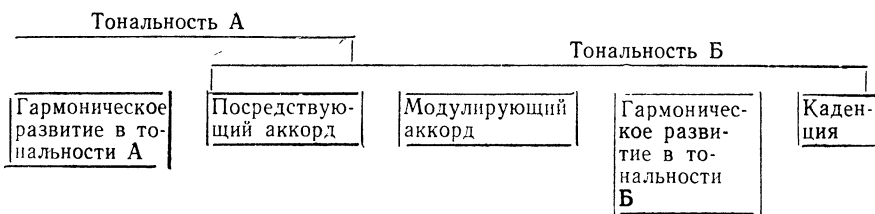
Если при отклонении новая тональность лишь затрагивается в процессе развития, то при модуляции она всегда служит итогом того или иного этапа развития. Тоники тональностей отклонений

всегда оказываются подчиненными. При модуляциях же правильнее говорить о взаимоподчинении тональностей. В зависимости от характера их соотношения по функциональным связям, по весомости в целом и т. д. либо исходная, либо достигнутая тональность может выполнять роль главной, но безусловного подчинения одной тональности другой при модуляции обычно не происходит.

Если отклонения в тональности 1-й степени родства расширяют, углубляют данную, то модуляции связаны с выходом за ее пределы. Утверждение новой тональности достигается окончанием в ней музыкального построения (например, периода) и, следовательно, полной каденцией в этой тональности.

§ 10. Модуляция в тональности 1-й степени родства с помощью посредствующего аккорда

В отличие от отклонений, роль посредствующего аккорда при модуляциях значительно выше. Общий путь модуляции с помощью посредствующего аккорда может быть представлен следующей схемой:



В схеме отражены пять этапов модуляции, значение которых, однако, неодинаково. Важнейшие из них — посредствующий аккорд, модулирующий аккорд и каденция в новой тональности.

Посредствующий аккорд — это общий для двух тональностей аккорд (как правило — консонирующий), звучащий непосредственно перед модулирующим. В процесс модуляции он включается лишь в момент перехода в модулирующий.

Модулирующий аккорд выполняет ту же роль, что и в отклонениях: не принадлежа исходной тональности, он образует с посредствующим гармонический оборот, подчиненный новой тональности.

Следующее за модулирующим аккордом гармоническое развитие в новой тональности (этап не обязательный, но имеющий чрезвычайно большое значение) существенно отличается своей направленностью модуляцию от отклонения. В случае отклонения, тоника новой тональности, как правило, достигается сразу вслед за модулирующим аккордом и легко переосмысливается в трезвучие одной из ступеней исходной тональности. При модуляции же новая тоника как бы завоевывается постепенным развертыванием новой то-

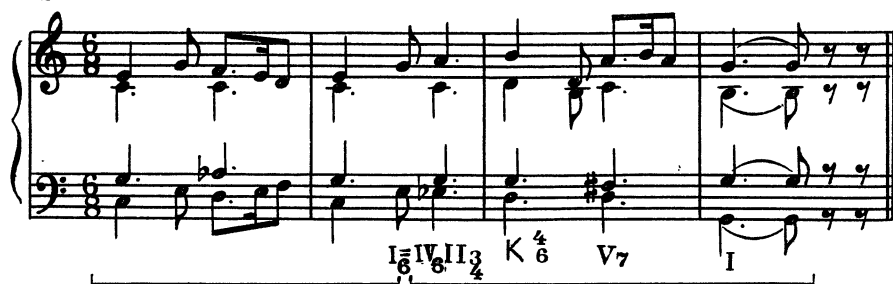
нальности. Она подчиняет себе все развитие, начиная со взаимодействия посредствующего и модулирующего аккордов и завершает это развитие. Отсюда — характерность каденции.

Указанный в схеме начальный этап — гармоническое развитие в тональности А (экспонирование начальной тональности) — непосредственного отношения к процессу модулирования не имеет, однако без минимального показа исходной тональности не может быть речи о модуляции. Ведь посредствующий аккорд, даже если он является тоникой исходной тональности, не может дать представления о ней, как не может дать представления о тональности один аккорд, не включенный в гармонический оборот. Поэтому, в случае отсутствия этого начального этапа, посредствующий аккорд будет оценен слухом только лишь в качестве принадлежащего к последующей тональности.

Роль посредствующего аккорда может выполнять любой общий аккорд двух тональностей, однако, чаще всего им является консонирующее трезвучие (секстаккорд). Функциональное значение посредствующего аккорда для исходной тональности безразлично, но часто этим аккордом оказывается I_3 (или I_6). Функциональное же значение его в новой тональности часто определяет и выбор модулирующего аккорда, и последующее развитие. Наиболее характерны посредствующие аккорды, принадлежащие группе S последующей тональности, наименее характерны — трезвучие и секстаккорд ее I ступени.

В следующем примере посредствующий аккорд является I_6 в C-dur и IV_6 в G-dur. Принадлежа субдоминантовой группе новой тональности, он легко переходит в модулирующий аккорд — II_3 G-dur.

262



C-dur

G-dur

Этот же посредствующий аккорд дает возможность использовать в качестве модулирующего и D_7 и K_4 . Так, в конце примера 249 за посредствующим аккордом I Des $\frac{3}{4}$ IV As (такт 6) сразу следует каденционный D_7 (такт 7). В начальном периоде «Польки» из Детского альбома Чайковского (см. пример 147) модуляция из B-dur в F-dur сделана с помощью посредствующего аккорда VI B=II F, переходящего во вводный септаккорд (VII_2 F-dur). В песне Вани из оперы Глинки «Иван Сусанин», при модуляции из

E-dur в gis-moll, посредствующий аккорд I E=VI gis непосредственно переходит в кадансовый квартсекстаккорд, выполняющий роль модулирующего:

263 [Allegro moderato] Глинка. «Иван Сусанин», песня Вани

О - стал - ся птен - чик

сир и гла - - - ден в гнез - де...

Существует прямая связь между направлением модулирования и возможным функциональным значением посредствующего аккорда.

При модуляциях в доминантовом направлении (в тональности III, V ступеней из мажора и минора, VII ступени — из минора) тоника исходной тональности всегда окажется какой-либо из S новой тональности, следовательно, сможет быть использованной в качестве удобного посредствующего аккорда. Но при этих модуляциях роль посредствующего аккорда, являющегося S новой тональности, может выполнять не только тоника. Так, например, модуляция из C-dur в G-dur возможна через три (включая тонику C-dur) посредствующих аккорда субдоминантового (для новой тональности) значения:

264



При модуляции из c-moll в g-moll таких аккордов окажется два:

265



При модуляции из c-moll в B-dur — три:

266



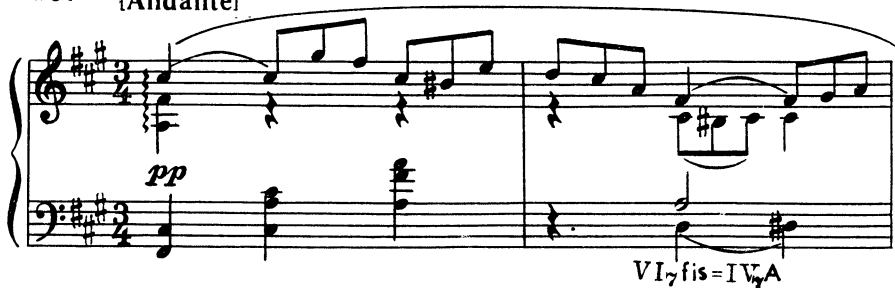
В случаях же модулирования в субдоминантовом направлении, таких аккордов значительно меньше. Например, при модуляции в тональность II ступени общие аккорды субдоминантового (для новой тональности) значения отсутствуют вообще.

Возможно с этим связано значительное преобладание в музыкальной литературе модуляций в доминантовом направлении. Так, в доминантовом направлении модулирует связующая партия сонатной формы, готовя одну из доминантовых тональностей, в которой излагается побочная партия (тональность V ступени мажора и минора, или III ступени минора). В тех же тональностях оканчивается обычно экспозиция сонатной формы, часто и экспозиция фуги. Тема фуги, первая часть простой двухчастной и простой трехчастной форм, если они модулируют, направлены обычно также в доминантовую сторону. Модуляции же в субдоминантовом направлении встречаются значительно реже⁸.

Иногда посредствующим является не консонирующий, а диссонирующий аккорд:

267 [Andante]

Скрябин. Ноктюрн оп. 5 № 1



⁸ См., например, первый период песни Шумана «Слышу ли песни звуки» из цикла «Любовь поэта».



В приведенном фрагменте (представляющем собой второе предложение начального периода) роль посредствующего аккорда выполняет септаккорд ($VI_7 \text{ fis} = IV_7 A$), модулирующим же здесь служит альтерированный септаккорд IV ступени.

§ 11. Модуляции в тональности 1-й степени родства с включением промежуточных отклонений

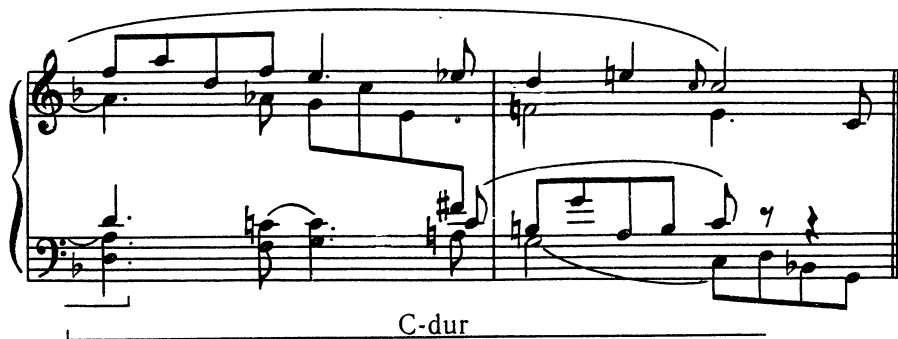
При модуляции в тональности 1-й степени родства возможно отклонение в тональность посредствующего аккорда (с помощью обычного для отклонения оборота; см. выше, § 4). Образовавшаяся таким образом тональность занимает промежуточное положение между исходной и конечной тональностями, с которыми (выполняя ту же роль, что и посредствующий аккорд), естественно, состоит в 1-й степени родства.

В промежуточной тональности посредствующий аккорд оказывается чаще всего тоническим трезвучием (реже — трезвучием VI ступени). В следующем примере модуляция из F-dur в C-dur включает отклонение в d-moll (тональность посредствующего аккорда), тоническое трезвучие которого является трезвучием VI ступени в исходной тональности и трезвучием II ступени в конечной:

Шуман. Детские сцены, «Грезы»

268 [Andante cantabile]

F-dur d-moll



Возможна модуляция с отклонением в конечную тональность, предшествующим окончательному переходу в нее. Это можно рассматривать как частный случай отклонения в тональность посредствующего аккорда, когда он является тоникой новой тональности. Рассмотрим такую модуляцию из G-dur в D-dur в примере 269:

269 Andante

Гайдн. Песня «К дружбе»

В ти-хой пе-ча-ли, в сла-дост-ном пла-че

бед-но-е серд-це та-ет как воск.

Здесь в начале второго предложения происходит отклонение через побочную S (II_2) из $G\text{-dur}$ в $D\text{-dur}$. Это отклонение представлено оборотом $II_2 - V_6 - I$ (см. такты 5—6). Следующая затем полная каденция закрепляет достигнутую тональность, образуя, таким образом, явный модуляционный переход. Как видим, $D\text{-dur}$ занимает почти все второе предложение. Но характер взаимодействия начальной и конечной тональностей на его протяжении существенно меняется. Так, тоника $D\text{-dur}$ в конце периода (являющаяся результатом модуляции) в значительно меньшей мере подчинена главной тональности, чем появившаяся в результате отклонения тоника $D\text{-dur}$ в шестом такте.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Мутли, № 386, 388, 390, 394, 396, 398, 399, 403, 404, 409; Мясоедов, № 107, 111—153.

На фортепиано. Играть модуляции во все тональности 1-й степени родства в форме периода повторного строения, где первое предложение — обычное, с половинной каденцией в начальной тональности, а второе (сходное с ним по началу) — модулирует.

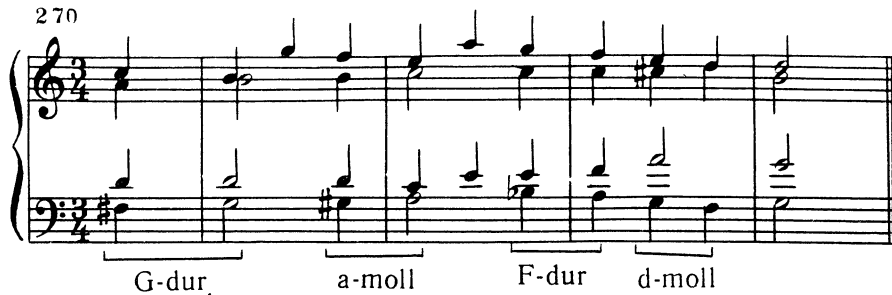
Устно. Проанализировать 2—3 пьесы (на выбор) из «Времен года» Чайковского.

Примечание. В данных для гармонизации мелодиях существенную роль играет правильное определение формы в связи с возможностью модуляции внутри задач. Так, например, в трехчастной или двухчастной задаче естественна модуляция в конце первого периода.

§ 12. Смысловое значение отклонений и модуляций

В процессе развития музыкальной мысли отклонения и модуляции играют неодинаковую роль, хотя по средствам выполнения они весьма сходны. Отклонения, представляя собой временные уходы в подчиненные тональности, как бы выявляя скрытые ресурсы основной тональности, что способствует более многогранному раскрытию музыкального образа. Модуляция же, связанная с переходом в другую тональность, с завоевыванием нового этапа, более способна воспроизводить сам процесс развития, изменения, движения. В подавляющем большинстве случаев зависимость тональности, в которую сделана модуляция, от главной сообщает модулирующим построениям неустойчивость. Модулирующий период, например, всегда требует продолжения и не может быть, следовательно, формой самостоятельного произведения. Заключенная в нем музыкальная мысль всегда оказывается не вполне законченной, недосказанной и требует дальнейшего развития.

Особого рода выразительность присуща таким неустойчивым построениям, в которых основная тональность представлена только лишь сочетанием отклонений в различные ее ступени (подобно тому как в условиях чистой диатоники тональность иногда выявляется только соотношением аккордов неустойчивых функций без участия тоники):



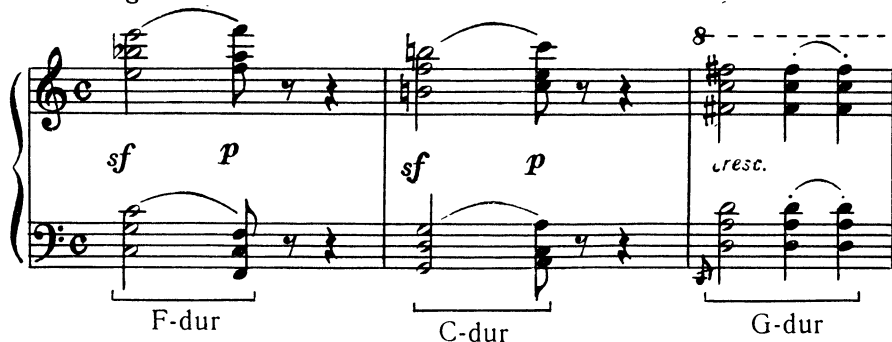
В приведенной последовательности ясно ощущается основная тональность — C-dur. Этот C-dur представлен цепью отклонений в тональности, находящиеся с ним в 1-й степени родства (G, a, F, d), приводящих к остановке на его V_3 . Если воспринять начальный

G-dur как основную тональность, а следующий за ним a-moll — как тональность II ступени, то дальнейшие отклонения (F и d) окажутся выводящими за пределы 1-й степени родства. Все четыре тональности могут быть объединены лишь тональностью C-dur (так как общей родственной тональности a-moll противоречит заключительный оборот).

Таким образом, пример 270 начинается не с основной тональности, а с отклонения. Этот прием особенно широко используется во вступительных разделах музыкальной формы, где обычно представлена не основная образная сфера, а ее формирование, не главная тональность, а ее становление. Таково, например, вступление к первой части симфонии № 1 Бетховена:

271 Adagio molto

Бетховен. Симфония № 1, ч. I



Здесь, как и в схеме (пример 270), первые две тональности (F и C) могут быть поняты по-разному: либо во втором такте отклонение в C-dur из главной F-dur, либо главная тональность C-dur начинается отклонением в F-dur (тональность IV ступени C-dur). Следующее в третьем такте отклонение в G-dur утверждает господство C-dur как объединяющей тональности. Основная тональность постепенно вырисовывается и определяется вполне лишь в четвертом такте (с появлением трезвучия V ступени C-dur).

Подобную постепенную кристаллизацию основной тональности можно найти в целом ряде вступлений. Среди них: вступление к первой части симфонии № 6 Чайковского, к первой части концерта № 2 Рахманинова, вступление в «Мefисто-вальсе» Листа и др.

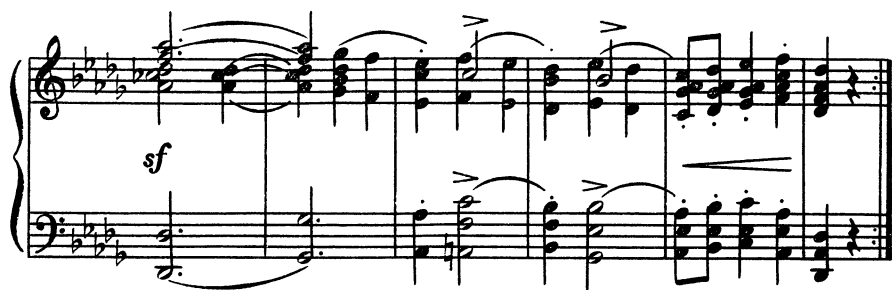
Иногда аналогичный прием постепенного становления тональности используется и в изложении тематического материала. Почти полное отсутствие тоники в первой теме пьесы Шумана «Причуды», в сочетании с непрерывными отклонениями в тональности 1-й степени родства, значительно усиливает обобщающую, итоговую роль заключительной тоники — как единственно возможного в данных условиях вывода, а тональности Des-dur — как огромной силы объединяющего логического начала:

272

Mit Humor

Шуман. Фантастические пьесы, «Причуды»

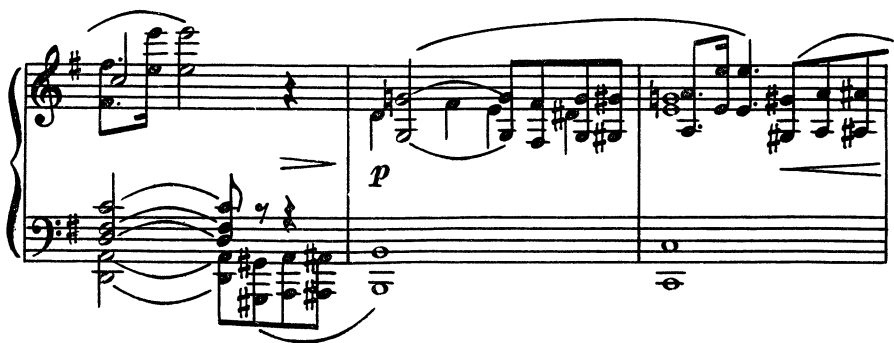
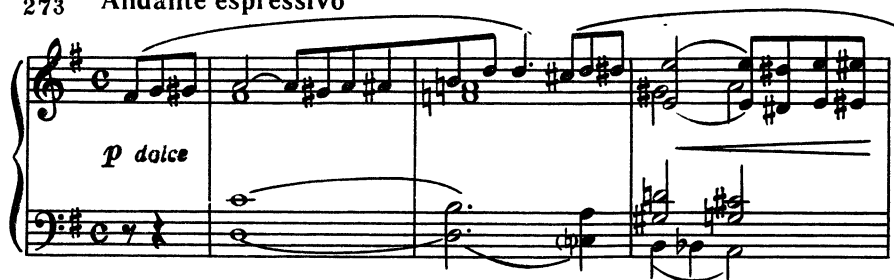


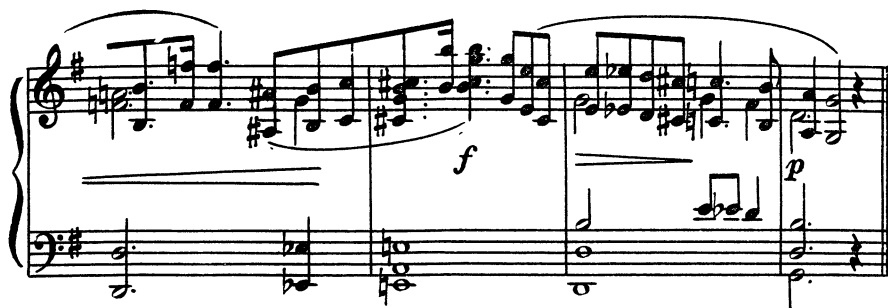


Интересен пример постепенного выявления основной тональности средствами отклонений в пьесе Грига «Тайна». Здесь, на протяжении всего изложения темы, тоника звучит лишь в начале второго предложения (одну только четверть!) и в заключении периода. Все родственные тональности показаны также лишь неустойчивыми диссонирующими аккордами. Смысл такого «замаскированного» действия главной тональности и непрерывного «ускользания» тоники легко ассоциируется с названием пьесы:

Григ. Лирические пьесы, тетр. 6, «Тайна»

273 Andante espressivo





Но наиболее значительную роль отклонения и модуляции играют в развивающих частях формы, где они способствуют ощущению непрерывности движения, изменения и трансформации музыкальной мысли.

§ 13. Постепенная модуляция в более отдаленные тональности

В процессе развития (особенно в развивающих и разработочных частях крупных произведений) могут быть затронуты не только тональности 1-й степени родства, но и более отдаленные. Чем более далекие тональности оказываются в непосредственном контакте, тем более конфликтным оказывается их взаимодействие, воспринимаемое как сдвиг, перелом в развитии. Но переход в далекую тональность может осуществляться и без прямого столкновения начальной и конечной тональностей.

Модуляция в отдаленную тональность, использующая посредствующие тональности, каждая из которых связана 1-й степенью родства с предыдущей и последующей, называется постепенной модуляцией.

Количество и выбор промежуточных тональностей могут быть различными и зависят от самых разнообразных обстоятельств. Так, например, модуляция из C-dur в H-dur возможна по следующим планам:

C — e — H; C — a — E — H;
C — d — A — cis — H; C — G — D — A — E — H.

В приведенных планах все промежуточные тональности состоят в 1-й степени родства с каждой предыдущей и каждой последующей. Отличаются же эти планы количеством промежуточных тональностей. Первый из них — самый краткий. Последний — самый длительный, представляющий движение по смежным тональностям квинтового круга. Вместе с тем этот последний план не является наихудшим. Поскольку модуляция связана с процессом развития, а характер этого процесса может быть самым различным, любой из планов может оказаться наиболее соответствующим данному конкретному случаю.

Так, например, в начале разработки главной партии из первой части симфонии № 6 Чайковского (фугато) происходит модуляция из f-moll в h-moll по следующему плану: d — a — e — h.

feroce e ff

feroce

sempre ff

come

prime

Для этого этапа разработки характерна стремительность, но вместе с тем постепенность развития. Быстрая смена минорных тональностей, сочетающаяся со строгими закономерностями, некоторой механичностью этой смены, создает ощущение неизбежности, неотвратимости именно такого хода развития. Те же тональности (d-moll и h-moll) можно было бы связать и с помощью A-dur, находящейся в 1-й степени родства с обеими тональностями. Однако такой план модуляции сильно изменил бы весь смысл этого раздела.

При постепенной модуляции наибольшая плавность достигается движением по квинтовому кругу, а наибольшая краткость — использованием тональностей-«ускорителей». Как известно, большинство тональностей 1-й степени родства отличается от основной одним ключевым знаком, параллельная — не отличается совсем, зато тональность, тоника которой представлена гармоническим трезвучием V (для минора) или IV (для мажора) ступени, отличается на 4 ключевых знака. Именно эти тональности и могут использоваться как «ускорители» постепенной модуляции.

Для плана постепенной модуляции существенно направление модуляции. Направление будет диезным, если модуляция направлена в сторону возрастания числа диезов, или убывания числа бемолей, например: C — H, c — D, b — d и т. п. Бемольное направление характеризуется возрастанием числа бемолей или убыванием числа диезов: C — b, Fis — e, h — Es.

Наименьшее число промежуточных тональностей определяется степенью родства: при модуляции в тональность 2-й степени родства достаточно одной промежуточной тональности; для достижения тональности 3-й степени родства необходимы уже две промежуточные.

Для составления кратчайшего плана модуляции в тональность 2-й степени родства, отличающуюся на 2 ключевых знака, используется тональность с промежуточным числом знаков. Например, модуляция из E-dur (4 диеза) в D-dur (2 диеза) возможна через A-dur или fis-moll (3 диеза).

Для составления кратчайшего плана постепенной модуляции в другие тональности 2-й степени родства и более отдаленные используются тональности-«ускорители». Так, при модуляции:

- 1) из минора в сторону диезов используется тональность V гармонической ступени;
- 2) из мажора в сторону бемолей — тональность IV гармонической ступени;
- 3) из мажора в сторону диезов — родственный минор и тональность его гармонической V ступени;
- 4) из минора в сторону бемолей — родственный мажор и тональность его гармонической IV ступени.

Среди этих пунктов первые два — основные, третий и четвертый — производные. Тональность V гармонической ступени минора отличается на 4 знака в диезном направлении, поэтому именно в этом направлении удобнее двигаться из минора; соответственно

из мажора удобнее движение в бемольном направлении. Пункты 3 и 4 сводят менее удобные случаи к первым двум.

Например, для модуляции из а-moll в gis-moll (из минора в сторону диэзов) следует избрать в качестве промежуточной тональности E-dur (тональность гармонической V ступени а-moll); для модуляции из D-dur в Es-dur (из мажора в сторону бемолей) — g-moll (тональность гармонической IV ступени D-dur). Из Es-dur в A-dur следует идти через g-moll и D-dur (Es — g — D — A); выбор родственного минора здесь не безразличен, так как с-moll или f-moll удлинит план: Es—с—G—D—A или Es—f—C—d—A вместо Es—g—D—A.

Иногда при составлении плана удобно представить себе начальную и заключительную тональности в обратном порядке. Так, например, кратчайший путь из а-moll в H-dur может проходить не только через E-dur (тональность гармонической V ступени а-moll), но и через e-moll (тональность гармонической IV ступени H-dur). Найти эту тональность несложно, представив себе модуляцию в обратном порядке: из H-dur в а-moll (из мажора в сторону бемолей).

Постепенная модуляция осуществляется путем последовательных отклонений во все тональности модуляционного плана. Наиболее важное значение имеет предпоследняя тональность: желательно, чтобы ее тоника принадлежала субдоминантовой группе заключительной тональности. В этом случае более удобен переход к каденции. Следующий схематический пример излагает ход постепенной модуляции из с-moll в H-dur:

275

c-moll G-dur e-moll H-dur

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Мясоедов, № 154—172.

На фортепиано. Играть модуляции, предварительно составив модуляционные планы постепенного перехода для следующих пар тональностей: A — g; B — cis; fis — c; gis — F; C — b; f — A (и т. п. по этому же типу).

Устно. Проанализировать тональное развитие в следующих произведениях: Бетховен. Сонаты № 5, ч. I (экспозиция); № 6, ч. I (разработка); № 15 (финал); Вагнер. Оп. «Тангейзер», увертюра (до Allegro); Скрябин. Этюд ор. 2 № 1; Кабалевский. Концерт для скр. с орк., ч. II.

Примечание 1. При анализе мелодий, требующих гармонизации, необходимо особое внимание обратить на их форму, поскольку задачи на модуляцию включают не только периоды, а и двухчастную и трехчастную формы. Из сказанного выше ясно, что форма и модуляционный процесс — неразрывно связанные стороны музыкального произведения; это надо учитывать и в задачах, отражающих закономерности «живой» музыки.

Примечание 2. При игре модулирующих построений целесообразно начальную тональность представить в виде 1-го предложения периода; промежуточные отклонения дать во 2-м предложении, окончив его каденцией в требуемой заданием тональности. Однако, будучи нехарактерной для формы периода, постепенная модуляция естественнее сочетается с развивающимися частями формы. Поэтому целесообразнее задания на постепенную модуляцию выполнять в трехчастной или в двухчастной репризной форме. В этом случае первый период может быть модулирующим в соответствующую плану тональность 1-й степени родства; в середине должны быть сделаны отклонения в остальные тональности модуляционного плана так, чтобы реприза в итоговой тональности оказалась подготовленной половинной доминантовой каденцией в конце середины. Такая форма более логична для постепенной модуляции, хотя и здесь имеется некоторая «натяжка», поскольку для реприз нехарактерна иная тональность. Тем не менее в этих формах основная часть постепенной модуляции все же приходится на развивающую середину.

§ 14. Модулирующая секвенция

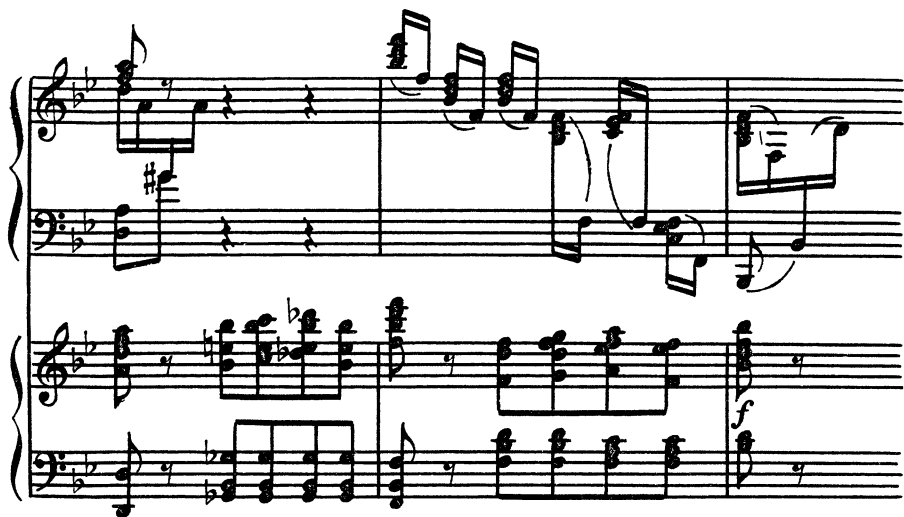
Модулирующей называется секвенция, звенья которой затрагивают различные тональности. В этом заключается ее отличие от тональной секвенции, не выходящей за пределы данной тональности (см. гл. вторую, § 13).

Как и в тональной секвенции, звено модулирующей должно представлять собой гармонический оборот, то есть содержать не менее двух аккордов. Каждое следующее звено повторяет предыдущее в новой тональности:

Чайковский.

Концерт № 1 для ф-п. с орк., ч. III

276 Allegro vivo



Приведенный отрывок представляет характерный пример секвенции по родственным тональностям. Три ее звена проходят здесь по тональностям g-moll, B-dur и d-moll, так что помимо главной (B-dur) в секвенции участвуют тональности VI (g-moll) и III (d-moll) ступеней.

В отличие от тональной, в звеньях модулирующей секвенции сохраняются не только соотношение, расположение, мелодическое положение аккордов, но и точное функциональное значение их в каждой тональности. В примере 276 в каждом звене — оборот D_5^6 — I. Шаг секвенции, при движении по родственным тональностям, обычно сохраняет свою ступеневую величину; изменяется лишь тоновая величина интервалов в соответствии с их положением в диатоническом звукоряде. Так, в приведенном примере шаг секвенции — терция (между первым и вторым звеньями — малая, между вторым и третьим — большая). Лад звена меняется в соответствии с различным ладовым наклоном трезвучий диатоники.

В главе второй (§ 13) приводился пример модулирующей секвенции (см. пример 57), звено которой (D_7 —I) проходит также по тональностям 1-й степени родства, но с секундовым шагом (C-dur, d-moll, e-moll — при главной тональности C-dur).

§ 15. Разновидности модулирующих секвенций

Модулирующие секвенции различаются по принципам секвенцирования и делятся на:

- а) секвенции по родственным тональностям;
- б) секвенции по определенным интервалам.

Как уже говорилось, в модулирующей секвенции по родственным тональностям шаг чаще всего сохраняет ступеневую величину

ну, но меняет тоновую: при этом звенья изменяются не только тонально, но и ладово. В модулирующей секвенции, звенья которой перемещаются по интервальному принципу, сохраняются не только ступеневая и тоновая величина шага, но и лад в каждом звене:

277

II₆^b V₂ II₆^b V₂ II₆^b V₂

A-dur Gis(A[#])-dur G-dur

Наибольшее распространение получили секвенции с секундовым и терцовым шагами. Как и в тональной секвенции, число звеньев модулирующей в музыкальных произведениях обычно не превышает 3—4. Направление секвенцирования (восходящее, нисходящее) часто определяется самим строением звена.

Если звено секвенции представляет собой замкнутый гармонический оборот (движение к тонике), принцип секвенцирования (по родственностям тональностям или по одинаковым интервалам), шаг и направление могут быть самыми разнообразными. Важно лишь, чтобы сохранялась та или иная связь между последним аккордом предыдущего и первым аккордом последующего звена. Например, если между ними возникает ясно выраженная функциональная связь, логика голосоведения может отойти на задний план или вообще отсутствовать. И наоборот, прочные мелодические связи этих аккордов могут целиком заменить слабые или отсутствующие функциональные связи.

278 а)

б)

в)

г)

В приведенном примере даны 4 схемы, показывающие различные пути секвенцирования одного и того же замкнутого звена ($D_2—I_6$). В первом образце (а) звено секвенцируется по родственным для исходного с-moll тональностям; секвенция нисходящая, шаг — секунда. Такая возможность секвенцирования обеспечивается нисходящим на секунду басом в звене (следующее звено начинается с того же баса, которым закончилось предыдущее) и функциональной связью на грани звеньев. Аналогичен и второй образец (б), где терцовый шаг секвенции, восходящей по родственным тональностям, обеспечивается восходящей терцией между началом и концом звена; и здесь пограничные аккорды функционально тесно связаны. Третий образец (в) — совсем иного рода. Здесь связь по голосоведению налицо (хроматическая линия альты; заполнение скачка, которым заканчивается звено, поступенным противоположным движением в начале следующего звена и др.), однако видимой функциональной связи на грани звеньев нет. Этот случай представляет секвенцирование по интервальному принципу (по большим секундам вверх). На том же принципе основана секвенция и в четвертом образце (г), с той лишь разницей, что связь по голосоведению осуществляется только в верхнем голосе (общий тон), а функциональный «разрыв» между соприкасающимися аккордами соседних звеньев еще глубже.

Если логика модулирующей секвенции, движущейся по родственным тональностям, «параллельна» логике функционального развития лада и тесно с ней связана, то интервальная секвенция основана на иных закономерностях, обусловленных, в частности, выходом за пределы тональностей 1-й степени родства.

В смысловом отношении движение звена по родственным тональностям может ассоциироваться с перечислением очень близких по своим свойствам предметов, явлений, характеризующих более крупное целое. Такая секвенция всегда связана с ожиданием аналогичного, подобного⁹. Интервальная же секвенция гораздо ближе стоит к точному повторению, причем повторению механическому, как бы predetermined, вызывающему ассоциацию с ощущением неясности ожидаемого, иногда беспокойства, близящегося перелома.

Принцип секвенцирования по родственным тональностям характерен для музыки, связанной с лирикой (в самом широком смысле слова). Принцип же интервального секвенцирования больше связан с образами драматическими, вплоть до трагедийных (образы «рока» и им подобные). Такова, например, восходящая по малым терциям секвенция в одной из кульминационных зон разработки первой части симфонии № 6 Чайковского:

⁹ Можно провести аналогию со словесной речью. Так, характеризуя плохую погоду, мы можем перечислять какие-либо близкие по смыслу ее признаки: дождь, ливень, гроза, буря... В данном случае образуется «секвенция», звеном которой служат «погодные условия», причем «секвенция» эта — явно восходящая.

279 [Allegro vivo]

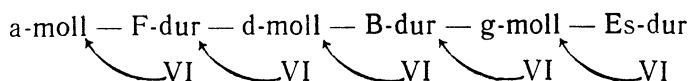
poco a poco cresc.

Выше говорилось о необходимости хотя бы одного вида связи (либо функциональной, либо по голосоведению) между звеньями секвенции. В случае отсутствия и того и другого вида связи, смысл секвентного движения теряется, мысль оказывается разорванной.

В отличие от замкнутых звеньев, незамкнутые дают значительно меньше возможностей секвенцирования, а некоторые — одну единственную. Это объясняется тем, что неустойчивые и, особенно, диссонирующие окончания звеньев, иногда слишком определенно требуют разрешения в тот аккорд, который и является начальным в следующем звене, определяв тем самым возможность секвенцирования, например:

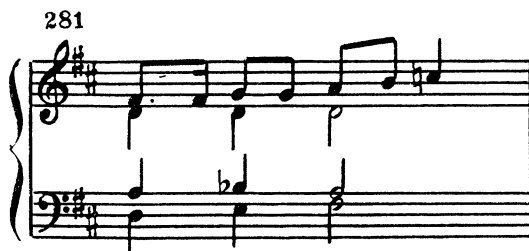
и т. д.

Первое звено начинается с тоники тональности a-moll и заканчивается ее D₇. Разрешение этого аккорда в VI ступень и определяет дальнейшее движение. При таком движении каждое последующее звено окажется в тональности VI ступени по отношению к предыдущей. Если такую секвенцию продолжить, образуется ряд тональностей, выводящий за пределы I-й степени родства к исходной:



Такой тип секвенцирования (по VI ступеням) и аналогичный восходящий (по III ступеням — см. пример 278 б) иногда встречаются в литературе (см. пример 276). Выход за пределы I-й степени родства (как в приведенной выше схеме), осуществляемый посредством цепи тональностей, каждая из которых родственна предыдущей и последующей, сближает такую секвенцию с постепенной модуляцией.

Незамкнутые звенья могут еще более определенно указывать направление секвенцирования, если они оканчиваются модулирующим аккордом:



Очевидно, что следующее звено здесь будет уже в G-dur, так как уже в условиях первого (в D-dur) звена появился модулирующий аккорд (D₅ G-dur), прямо указывающий на продолжение. Здесь уже третье звено выведет за пределы тональностей I-й степени родства (D — G — C — F — B и т. д.), а сам способ секвенцирования будет сочетать взаимодействие родственных тональностей с интервальным принципом (движение по чистым квартам или, что то же самое — по IV ступеням).

Задание

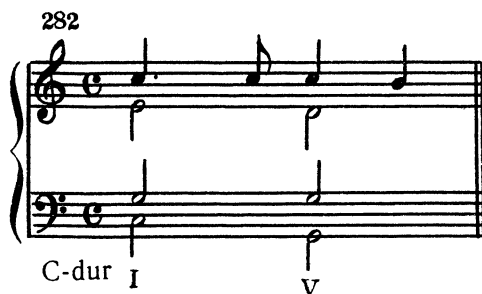
На фортепиано. Играть модулирующие секвенции, выбирая принцип секвенцирования, направление и шаг в зависимости от строения звена (если звено позволяет — использовать разные возможности секвенцирования). Материал для игры секвенций — Аренский, раздел № 18; Б. Алексеев, с. 235—246.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ. ОРГАННЫЙ ПУНКТ

§ 1. Общая характеристика неаккордовых звуков

Неаккордовыми называются звуки, которые не входят в состав аккорда, но звучат на его фоне. Они возникают главным образом в связи с мелодическим движением голосов и способствуют их мелодической развитости. Однако, будучи мелодически связанными с аккордовыми, неаккордовые звуки вступают во взаимодействие с аккордами. Это взаимодействие может проявляться в самых разнообразных формах. Так, например, неаккордовый звук может превратить консонирующий аккорд в диссонанс; или же такое взаимодействие может «заставить» ладово-устойчивый звук стремиться к разрешению в неустойчивый:



Неаккордовые звуки подразделяются на две группы, в зависимости от метроритмических условий взаимодействия с аккордом.

К первой группе относятся те из них, которые образуются на тяжелых и относительно тяжелых долях, — задержания. Ко второй — неаккордовые звуки на легких долях: проходящие, вспомогательные и предметы. Существенное отличие задержания от всех других форм неаккордовых звуков как раз и заключается в значительно более тесном взаимодействии с аккордом благодаря его метрическому положению.

§ 2. Задержания

Задержанием называется неаккордовый звук, возникающий на тяжелой (или относительно тяжелой) доле и стремящийся к разрешению в ближайший аккордовый звук. Важнейший признак задержания — возникновение одновременно с аккордом.

В каждом звене приводимой ниже модулирующей секвенции (D-dur и fis-moll) содержится по два нисходящих задержания: к приме I_2 и к приме I_3 :

283

Чайковский. Симфония № 6, ч. IV

[Adagio lamentoso]

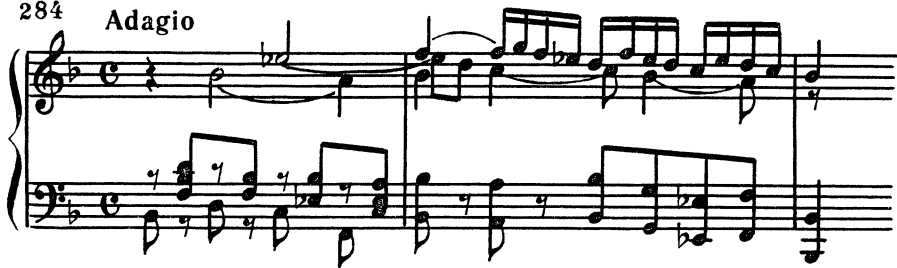


Здесь задержания берутся одновременно с аккордами. В следующем примере на тяжелой доле второго такта звучит тоническое трезвучие B-dur с нисходящим задержанием к терции (*ми $\flat$ — ре*):

Моцарт. Реквием

284

Adagio



Здесь звук *ми $\flat$* берется не одновременно с I_3 , а полутактом ранее. Но значение задержания он приобретает лишь в момент появления трезвучия *си $\flat$ —ре—фа* (в предыдущем такте *ми $\flat$* выполнял роль аккордового тона). Таким образом, и в этом примере задержание возникает одновременно с аккордом.

В зависимости от гармонической пульсации, от частоты смены аккордов, задержания могут возникать на тех или иных долях такта. Поскольку аккорды чаще меняются на тяжелых или относительно тяжелых долях, задержания характерны именно для этих долей.

Задержания по различным признакам подразделяются на: приготовленные и неприготовленные; нисходящие и восходящие; полутоновые и целотонные; простые и сложные; с обычным разре-

шением и с особыми формами разрешения. Все эти виды будут рассматриваться ниже.

§ 3. Приготовленные и неприготовленные задержания

Приготовленное задержание можно расчленить на три стадии: приготовление, собственно задержание и разрешение. Приготовлением называется наличие звука, образующего задержание, в предыдущем аккорде в том же голосе и на той же высоте в качестве аккордового тона (в примере 283 — половинная нота *ми* в первом такте). Разрешение — это переход задержания в ближайший аккордовый тон (в том же примере — *ре* на второй восьмой второго такта).

В следующем примере оба задержания — приготовленные, так как звук *си*, образующий задержание в трезвучии I ступени, присутствует в том же голосе и на той же высоте в предыдущем аккорде в качестве аккордового тона (терция в D₃). Лига между приготовлением и задержанием, отличающая эти две схемы, имеет чисто ритмическое значение для данного голоса, не влияя на характер задержания.

285 пр. 3. разр. пр. 3. разр.

C-dur: I₆ V₃₄ I I₆ V₃₄ I

Метроритмическое положение приготовления несущественно. Существенно соотношение задержания и разрешения: задержание всегда на более тяжелой доле, чем разрешение.

Неприготовленное задержание отличается от приготовленного отсутствием приготовления; оно состоит из задержания и разрешения (см. первый и второй такты примера 286):

Шостакович. Симфония № 5, ч. III

286 [Poco calando]

d-moll: fff ff fff fff fff

I₆ II₆

Значительно бо́льшая напряженность звучания неприготовленных задержаний сохраняется и в тех случаях, когда звук, образующий задержание, встречается в предшествующем аккорде, но в другом голосе. Так, неприготовленному задержанию во втором такте приведенного примера (*фа* перед *ми*) предшествует аккорд, в котором данный звук находится в другом голосе (I_6 d-moll, где звук *фа* находится в басу).

§ 4. Разрешение задержаний

Задержания разрешаются в ближайший аккордовый звук (как правило, при отсутствии его удвоения в другом голосе):

287

G-dur: V_6^5 I V_6^5 I V_2 I_6

Наличие в момент задержания удвоения разрешающего звука ослабляет стремление к разрешению, так как разрешающий звук перестает быть недостающим, требуемым слухом. Стремление к разрешению почти перестает ощущаться, когда удвоение находится на месте разрешения, то есть в той же октаве (пример 288 а), а также в вышележащих октавах (пример 288 б):

288

а) б)

В первом образце недостающий звук (*до* в сопрано) не воспринимается как таковой, поскольку его место занимает альтовое *до*. Во втором образце наличие звука *до* в более высоком голосе, чем задержание, во многом «стирает» значение альтового *до* как недостающего тона, уменьшая стремление задержания к разрешению. Это приводит к ухудшению качества звучания, так как отсутствие стремления к разрешению заставляет воспринимать задержание как чуждый аккорду звук.

Таким образом, не следует делать задержаний к звукам, удвоенным в той же, или вышележащих октавах.

По тем же соображениям не следует делать задержаний к необычно удвоенным звукам (например, к терцовому тону в трезвучии с удвоением терции, к квинтовому тону в трезвучии с удвоением квинты и т. п.) даже тогда, когда удвоение находится в нижележащих голосах.

§ 5. Восходящие и нисходящие задержания

Как известно, восходящее мелодическое движение имеет тенденцию восприниматься как связанное с подъемом напряжения, обострением звучания, а нисходящее — со спадом напряжения, разрешением. Нисходящие задержания, в которых разрешение происходит движением на ступень вниз, являются, следовательно, более простыми. В то же время нисходящие задержания представляют исторически более раннюю форму. Так, в музыке эпохи Возрождения, например, нисходящие задержания встречаются достаточно часто, тогда как восходящие — редчайшие исключения.

Существует некоторая зависимость между восходящими и нисходящими задержаниями с одной стороны, и полутоновыми и целотонными — с другой. Нисходящие задержания могут быть как полутоновыми, так и целотонными, восходящие — только полутоновыми. Исключение составляет восходящее задержание к терции мажорного аккорда (мажорного трезвучия и его обращений, малого мажорного септаккорда и его обращений и т. п.). Это связано с положением задержания в структуре аккорда. Ниже приводится схема возможных задержаний в одном голосе (верхнем) в мажорном трезвучии:

нисходящие восходящие

289 а) б) в) г) д) е)

Из шести приведенных случаев четыре даны с вариантами (знаки в скобках). Рассмотрим отдельно все случаи.

а) Нисходящее задержание к терции. Варианты со звуком *фа* или *фа#* зависят от положения в ладу (например, в C-dur — *фа*, в G-dur — *фа#*).

б) Полутоновый или целотонный варианты также связаны с положением в ладу: в C-dur — *ре* или *ре♭* (как II♭); в G-dur — *ре*; в f-moll — вероятнее *ре♭* (но возможно и *ре♯*) и т. д.

в) Нисходящее задержание к квинте мало характерно для трезвучия, так как оно не нарушает терцовой структуры аккорда. В момент задержания фактически образуется самостоятельный аккорд.

г) Целотонное задержание к основному тону (*си♭* к *до*) образовало бы малый мажорный септаккорд с характерным стремлением малой септимы к разрешению вниз. Звуки *си♭* и *до* были бы восприняты как равноправные аккордовые тоны.

д) И здесь целотонное задержание невозможно: оно было бы воспринято как направленное вниз (полутон *фа-ми*), в то время как звук *ми* (в теноре) «мешает» задержанию.

е) В этом случае (исключение) восходящее задержание допускает как полутоновый, так и целотонный варианты.

Полутоновые задержания могут образовываться как естественными полутонами диатоники (пример 289 а, г), так и возникшими в связи с альтерацией (пример 289 е, в условиях C-dur), а также хроматическими полутонами (пример 290).

290



§ 6. Особенности голосоведения при использовании задержаний

Задержания, как и все другие формы неаккордовых звуков, не только не скрывают погрешностей голосоведения, но в ряде случаев способствуют их проявлению (см. пример 293). В следующем примере между верхними голосами образуются параллельные октавы — сначала вполне очевидные, а дальше — несколько завуалированные задержаниями:

291



D-dur: I₆ V₆ I II₆ I₆

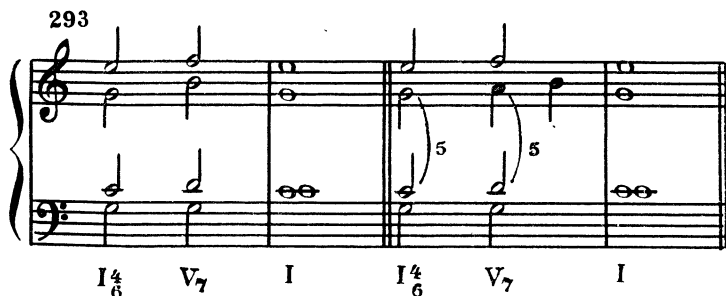
Сущность их одна и та же: лишая голоса самостоятельности, они фактически сводят четырехголосие к трехголосию. Подобные дублировки голосов часто встречаются в литературе, но, как правило, производятся не за счет уменьшения числа голосов:

Бетховен. Соната № 6, ч. I

292 [Allegro]



Использование задержаний иногда может привести к появлению нежелательных параллелизмов, которые без участия задержаний не образовались бы:

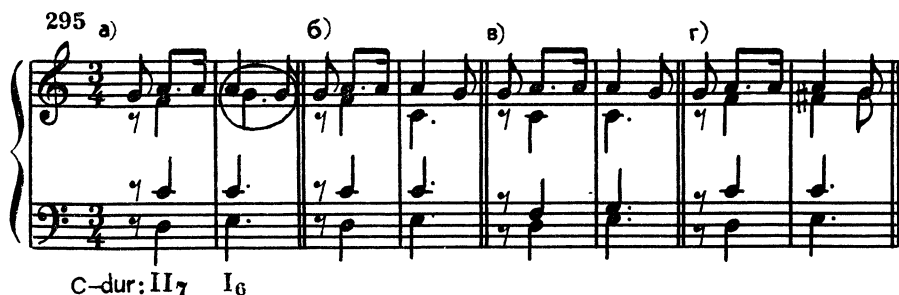


При сравнении двух оборотов видно, как введение восходящего задержания к терции D₇ нарушило качество голосоведения.

В § 4 было отмечено, что не следует делать задержаний к звукам, удвоенным в той же, или вышележащих октавах. Практически этого можно всегда избежать при помощи различных вариантов голосоведения — например, выбора таких удвоений и расположений, в которых нет «мешающих» тонов:



Однако не следует забывать, что основное назначение задержания — обострение звучания аккорда, привнесение в него внутреннего конфликта. Поэтому иногда изъятие из аккорда «мешающего» тона равносильно уничтожению задержания. В следующем примере даны различные приемы голосоведения при гармонизации одного и того же мелодического оборота теми же аккордами:



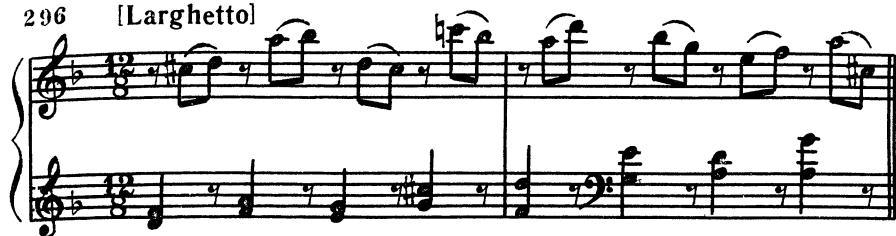
Варианты голосоведения, представленные в образцах б, в и г имеют целью нейтрализовать «мешающий» тон варианта а. Так, в б изменено удвоение в сектаккорде, однако при этом острота и устремленность задержания несколько снижаются образованием относительно самостоятельного созвучия — VI_4 .

Более яркий вариант задержания — благодаря большей степени диссонантности образовавшегося созвучия — представляет в. Здесь «мешающий» тон опущен в нижележащую октаву. В варианте г показана еще одна возможность голосоведения: альтовое *соль* не мешает задержанию в сопрано, так как к нему также сделано задержание¹. Задержание и разрешающий звук, таким образом, не звучат одновременно, как это было в образце а.

Несколько иначе, чем при гармонизации без неаккордовых звуков, стоит вопрос о переченье. Неаккордовый и аккордовый звуки, являющиеся хроматическими разновидностями одной и той же ступени, между собой переченья не образуют. Поэтому термины типа «перечашее задержание», распространенные в теории музыки, являются весьма условными.

¹ О двойных задержаниях (как в данном примере) см. ниже, в § 7.

296 [Larghetto]



Задержанию *do*♯ перед *си*♭ в VII₃ d-moll не мешает звук *do*♯, входящий в этот аккорд. Переченья не образуется из-за различной природы хроматических вариантов данной ступени, заставляющей слышать их разную направленность. Разумеется, такое задержание звучит всегда более напряженно, чем обычное.

Точно так же и другие неаккордовые звуки, если они представлены хроматической разновидностью ступени, входящей в аккорд, переченья не образуют — как, например, приведенные в конце следующего отрывка хроматические вспомогательные звуки в доминанте заключительной каденции:

Бизе. «Кармен», куплеты Эскамильо

297 [Allegro, molto moderato]



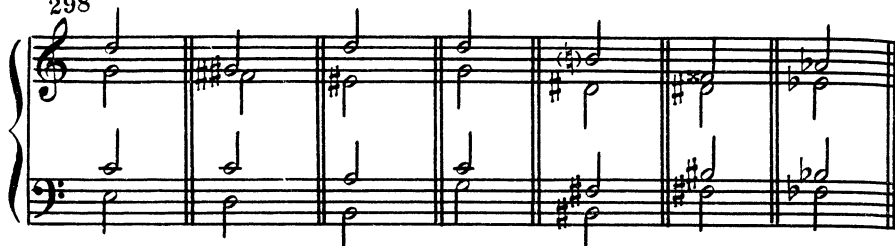
Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, № 382 — 393, 418—429, 454—461, 473—479. Задачи на гармонизацию мелодии — Аренский, № 394, 398, 402, 403, 430, 433, 434, 437, 438, 441; Мясоедов, № 173—177.

На фортепиано. Упражняться в чтении с листа цифрованного баса, используя для этого не только задачи Аренского, но и партитуры Баха, Генделя

Определить аккорды, данные с задержаниями, найти их тональности, довести до тоник:

298



Устно. Проанализировать: Бах. ХТК, т. I, прелюдия № 12 (f-moll); Моцарт. Соната № 14 (Кёхель, № 457), финал, первый период; Чайковский. Романс «Страшная минута»; Глинка. Романс «Не искушай».

Пояснение к заданию

При расшифровке цифрованного баса следует знать, что задержания в трех верхних голосах обозначаются двумя цифрами, следующими подряд и показывающими само задержание и его разрешение (интервалами от баса). Например, когда в следующей цифровке:

299

Аренский. Сборник задач, № 418



цифра 7 в первом столбце (под звуком *си*) переходит в $\sharp 6$, это означает, что движение происходит лишь в одном голосе (*ля* переходит в *соль* $\sharp$), а остальные звуки длятся столько, сколько соответствующий бас.

Иногда это же обозначается более наглядно:

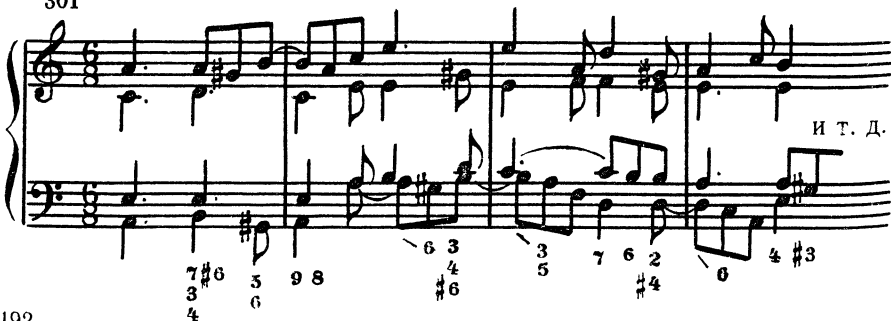
300



Цифрами 9 и 8 под нотой *ля* (в начале второго такта примера 299) отмечается задержание в трезвучии ноты перед октавой (либо то же через октаву, две октавы). Косая черта к цифре 6 под нотами *ля* и *соль* $\sharp$ означает задержание в басу звука *ля* перед *соль* $\sharp$ в секстаккорде, построенном от звука *соль* $\sharp$. В третьем такте соответственно показано задержание баса в трезвучии.

Приведем один из вариантов расшифровки данного баса:

301



§ 7. Сложные задержания

Сложными называются одновременные задержания в двух (двойные) или трех (тройные) голосах. Задержания в четырех голосах, как правило, не используются.

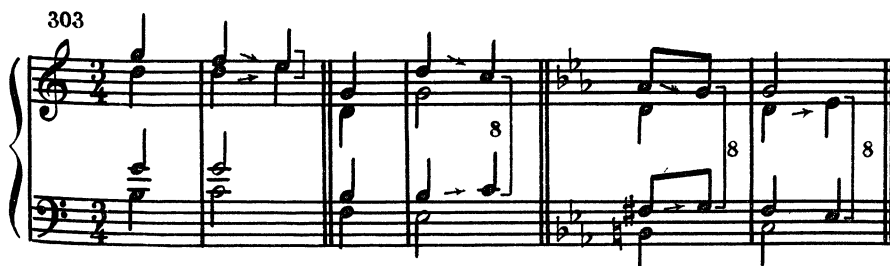
Наибольшее распространение получили двойные задержания, разрешающиеся параллельными несовершенными консонансами (терциями, секстами, децимами и т. д.):

Бах. ХТК, т. II, прелюдия f-moll



Здесь двойные задержания — на каждой тяжелой доле. В первом и четвертом тактах в момент задержаний образовались квартсекстаккорды — аккорды, обычно не используемые в качестве самостоятельных². Во втором такте, в результате двойного задержания, образовался Π_2 , также не имеющий в данном случае самостоятельного значения благодаря ясно слышимому разрешению в басу предшествующего D_7 ; поэтому Π_2 воспринимается здесь как случайное сочетание, а его разрешение — как восстановление терцовой структуры тоники. Наиболее ярко проявляется природа задержания в третьем такте, где нарушение терцовости усугубляется конфликтом между тоническими звуками в верхних голосах (оставшимися от предыдущей гармонии) и нетоническим басом.

Двойные задержания, основанные на противоположном движении, чаще всего направлены к унисону или октаве:



² Ср. с кадансовым квартсекстаккордом (гл. третья, § 7).

Тройные задержания в большинстве случаев представляют собой сочетание параллельного движения в двух голосах с противоположным — в третьем:

Шуберт. Сонатина для скрипки и ф-п.
оп. 137 № 2

304 [Andante]

В последнем такте приведенного примера — характерное для заключительных каденций тройное задержание, образованное запаздывающим разрешением в тонику всех звуков доминантсептаккорда, кроме баса.

Значительно реже можно встретить тройные задержания, разрешающиеся параллельным движением всех трех голосов:

Прокофьев. Музыка к к/ф «Иван Грозный»,
песня про бобра

305 [Andante]

ца - ря Во-ло-ди-ми-ра об-ря - ди - - ти

II₅₆ — I Fis-dur

II₅₆ тональности Fis-dur (на последней четверти первого такта) разрешается здесь в тоническое трезвучие с тройным неприготовленным задержанием. Задержание разрешается параллельным движением всех трех голосов.

Задание

К перечисленному в предыдущем задании (§ 6) следует добавить задачи № 494—517 из сборника Аренского, используя их для письменных работ на гармонизацию баса, а также в качестве упражнений для игры на фортепиано.

§ 8. Особые формы задержаний

Эти формы связаны с необычными разрешениями. Ниже приводятся наиболее характерные из них.

1. Между задержанием и его разрешением на легком времени может быть взят — поступенным ходом или скачком — какой-либо звук аккорда, в котором сделано задержание:

306 а)

C-dur: V₇ V₇ V₇

б)

IV₆ IV₆ IV₆

В первых трех схемах (а) между задержанием *до* и его разрешением *си* взяты различные звуки того аккорда, в котором сделано задержание (то есть D₇ C-dur). Поскольку эти звуки не разрешают задержания и не снимают стремления к разрешению, основным аккордовым тоном в данном голосе продолжает оставаться ожидаемое разрешение. Поэтому «вставной» звук не существен для общего звучания аккорда и может не учитываться в его расположении. Так, в первом образце полнота звучания D₇ на второй доле такта не снижается из-за утроения основного тона и отсутствия терции: ожидаемый терцовый тон восполняется внутренним слухом.

В схемах б — аналогичные примеры, но связанные с восходящими задержаниями. Здесь «вставной» звук, в двух случаях из

трех, создает видимость нежелательного удвоения в секстаккорде. Однако и тут существенной роли он не играет. Расположение и звучание аккорда определяется ожидаемым разрешением задержания.

2. Между задержанием и его разрешением на легком времени может быть взят звук, прилегающий к разрешению с другой стороны (при восходящем задержании — звук, лежащий ступенью выше разрешения и наоборот):

307

C-dur: V_7 I V_2 I_6 $II\frac{3}{4}$ V_7 I

При этом образуется один из видов опевания — весьма распространенной формы мелодического движения.

3. В момент разрешения задержания данный аккорд может смениться другим, в котором, однако, разрешающий звук также будет служить аккордовым:

308 а) б)

a-moll: V_7 I $II\frac{3}{4}$ $II\frac{5}{6}$ I c-moll: IV $VII\frac{5}{6}$ I_6

В первом образце (а) задержание *соль*♯ перед *ля* в тоническом трезвучии а-молл получает разрешение одновременно со сменой аккорда — переходом $I\frac{3}{5}$ в $II\frac{3}{4}$, в котором разрешающий задержание звук *ля* также служит аккордовым тоном. Аналогичным образом разрешается неприготовленное задержание звука *си*♭ перед *ля*♭ во втором образце.

4. Задержание может остаться в силе (не разрешиться) в момент появления нового аккорда. Однако в этом аккорде оно должно быть направлено в тот же звук, что и в предыдущем:



c-moll: $IV\ IV_2\ II_7\ VII_6^5\ VII_4^3\ I_6$

В первом случае звук *ми* представляет собой задержание к *ре* в D_7 C-dur; в следующем за ним VII_7 a-moll звук *ми* сохраняет значение задержания к *ре* и разрешается в него. Случай *б* аналогичен первому. Третий образец демонстрирует возможность более продолжительной последовательности такого рода: звук *си* сохраняет значение задержания к *ля* во всех аккордах данной последовательности, разрешаясь лишь в последнем из них. Этот случай представляет значительный интерес, поскольку длительно звучащие неразрешенные неаккордовые тоны, особенно задержания, достаточно характерны для гармонии ряда современных композиторов. Зачастую они помогают слуху объединять и логически связывать, казалось бы, трудно связываемые созвучия в условиях сложного языка. В следующем примере приведено первое предложение прелюдии d-moll Шостаковича. Музыкальный язык ее в целом несложен, но отдельные созвучия могут вызвать затруднения при анализе, что связано с использованием длительно звучащих задержаний и предъёмов:

Шостакович. Прелюдия op. 87 № 24

310 Andante

f tenuto

ff

Общему спокойно-величественному характеру музыки способствуют ясность и простота ладового развития, опирающегося на натуральный минор. Ладовая ясность не исключает, однако, специфических звучностей. Так, например, первое *соль* во втором такте, внедряющееся в тоническую гармонию, создает квартовое созвучие. По существу этот звук предвосхищает следующий аккорд и относится к нему. Относительно медленный темп и продолжение тоники в басу и в линии альты (*фа—ми—ре*) как бы оттягивает смену гармонии. С другой стороны, тот же звук *соль* может быть осознан и услышан как аккордовый, а бас (*ре*) и альт (*фа—ми—ре*) — как оставшиеся от предыдущей тоники, то есть длительное задержание. Аналогичное явление и в пятом такте: в ясно слышимую *S*, подчеркнутую сильной долей и ведущим к ней квартовым ходом баса, вклинивается «раньше времени» звук *до*, принадлежащий гармонии шестого такта. Длительные предъёмы и задержания, тормозящие ясность смены гармоний, вполне могут ассоциироваться в данной музыке с образами спокойного, как бы нащупывающего главную мысль, размышления.

Задание

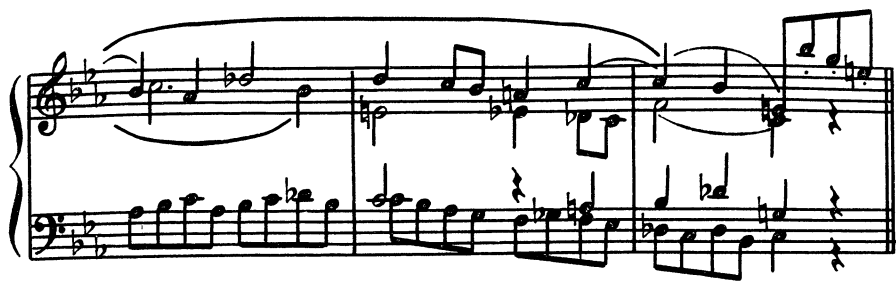
Письменно. Задачи на гармонизацию баса — Аренский, № 518—524, 531—536. Задачи на гармонизацию мелодии — Аренский, № 525—530, 537—543; Мясоедов, № 178—189.

На фортепиано. Читать цифрованные басы, используя басовые задачи Аренского, указанные выше. Играть модуляции, применяя задержания.

§ 9. Выразительные возможности задержаний

Наиболее ранние формы задержаний — нисходящие приготовленные — очень часто связывались с интонациями плача, стоны, с выражением образов скорби. Такое использование задержаний, как и вообще интонаций нисходящих секунд, характерно, например, для арий *lamento* уже в XVII веке. В близкой образной сфере использованы задержания в «*Stabat mater*» Перголези:

311 Grave Перголези. *Stabat mater*



Нисходящие задержания часто связывались с эмоционально обостренными образами скорби, печали и в более поздних произведениях самых различных авторов:

Чайковский. «Пиковая дама», карт. IV

312 [Andante mosso]



Однако задержания далеко не всегда вносят такого рода образность. Выразительные возможности их значительно шире и часто способствуют созданию повышенной эмоциональной окраски в самых разных лирических образах.

Одна из причин такого воздействия задержаний кроется, видимо, в присущем им сочетании остроты звучания аккорда с особой мягкостью разрешающего секундного хода, обусловленной направленностью от тяжелой доли к легкой³.

³ Образующаяся хорейская интонация при прочих равных условиях всегда мягче, лиричнее, пассивнее ямбической, направленной от легкой доли к тяжелой.

Связь задержаний с лирической музыкой, для которой всегда характерна высокая степень эмоциональной открытости, способствовала неодинаковой их распространенности в музыке разных стилей. Так, например в эмоционально напряженной лирике Чайковского задержания играют весьма важную роль, в то время как в более объективной, философски-созерцательной лирике Бетховена мы почти не найдем задержаний (см. темы медленных частей сонаты № 8 или симфонии № 5). Правда, в ряде медленных частей и Бетховен использовал задержания (см. исключительное по эмоциональной напряженности *Largo e mesto* из сонаты № 7), однако известны случаи, когда композитор, работая над темой, сознательно добивался изъятия из нее задержаний, в соответствии с замыслом произведения⁴.

Интересно проследить влияние задержаний на характер выразительности музыки в теме второй части фортепианной сонаты Шуберта:

Шуберт. Соната для ф-п. оп. 120, ч. II

313 Andante

The musical score is for the second movement of Schubert's Sonata in F major, Op. 120, marked Andante. It is written for piano in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system begins with a piano (pp) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a crescendo leading to a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

⁴ Этот процесс работы над темой можно проследить в сохранившихся авторских черновиках медленной части симфонии № 5.

Эта широко льющаяся песенная тема отличается удивительно спокойным, объективным и уравновешенным характером. Он создается неспешным мелодическим развитием, сочетаемым с редкими сменами аккордов. Не последнюю роль в формировании характера темы играют задержания. Однако не на всем протяжении темы эта роль одинакова. Так, в первом мотиве (такты 1—2) задержание сексты перед квинтой в тоническом трезвучии образует аккорд терцовой структуры — VI₆, не играющий самостоятельной роли (благодаря метроритмическому положению), но не способствующий и обострению звучания. Задержание выполняет здесь другую функцию: оно усиливает певучесть мелодии, способствует большей плавности «перетекания» одного звука в другой. Во втором мотиве (такты 3—4), хотя и образуется диссонирующее созвучие в момент задержания, но не более напряженное, чем основной аккорд — D₅. И здесь задержание выполняет ту же функцию, что

в первом мотиве. В третьем и четвертом мотивах (дробление, такты 5 и 6) — то же. Седьмой (замыкающий) мотив не содержит задержания. Начало второго предложения точно повторяет первый мотив. А следующий за ним (такты 10—11) значительно отличается от всего предшествовавшего: здесь впервые ощущается выход за пределы начальной эмоциональной сферы. Этому способствует, в частности, более яркий характер задержания, впервые образующего с аккордом резко диссонирующее созвучие (а также его минорная основа — VI, впервые имеющая самостоятельное значение, в отличие от VI₆ начального мотива). Однако наметившийся было элемент развития не получает продолжения: движение мелодии к кульминации не поддерживается гармонией, застывшей на трезвучии VI ступени, чуть оттененном более мягким, чем в предыдущем мотиве, задержанием (такт 12). В кульминационном такте — I₆ с тем же задержанием, что и в начале, но чуть более диссонирующим, за счет наличия в аккорде звука ля.

Некоторое «омрачение» звучания во втором предложении (такт 10) совершенно компенсируется гармоническим «сглаживанием» мелодической кульминации, меньшей интенсивностью, как бы «расплывчатостью» заключительной каденции по сравнению с серединой⁵. Поэтому на общем безмятежно-спокойном фоне такты 10—11 воспринимаются как некоторый, чуть заметный эмоциональный сдвиг, легкая полутень — исключительно тонкий штрих, прорисовывающий деталь, но не изменяющий общей картины.

§ 10. Проходящие звуки

Проходящими называются неаккордовые звуки на легких или относительно легких долях, заполняющие поступенным мелодическим движением промежутки между аккордовыми.

⁵ Завершающий первое предложение такт 7 более насыщен гармонически (S—D—T), чем завершающие второе предложение такты 14 и 15 вместе взятые (D—T).

Проходящие звуки подразделяются на диатонические и хроматические, а также на простые (в одном голосе) и сложные (в двух или более голосах).

314 Allegretto amabile

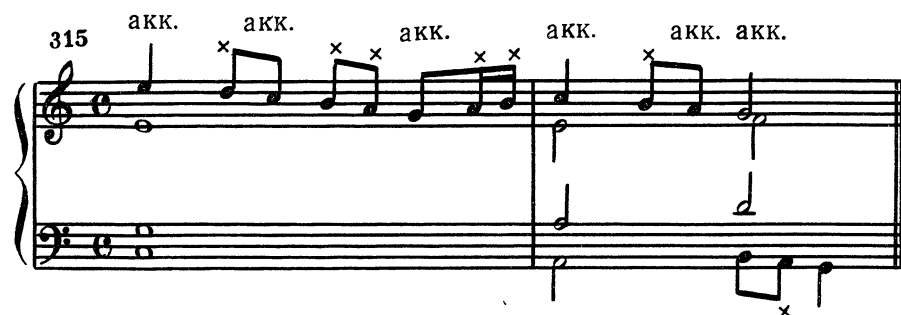
Мясковский. Симфония № 5, ч. I

The musical score is written for three systems of staves. The first system includes Violins (Vni, V-le), Cor Anglais (Cor.), and Cello/Double Bass (v-c., C-b.). The second system includes Clarinet (Cl.). The third system continues the instrumental parts. Diatonic passing notes are marked with 'x' and chromatic passing notes with '*'.

В примере 314 крестиками (x) отмечены диатонические проходящие звуки, звездочками (*) — хроматические. В данном случае проходящие звуки заполняют промежутки между соседними звуками одного аккорда (тонического трезвучия D-dur).

Проходящие звуки используются также между звуками различных аккордов. От приведенных выше они, однако, принципиально не отличаются.

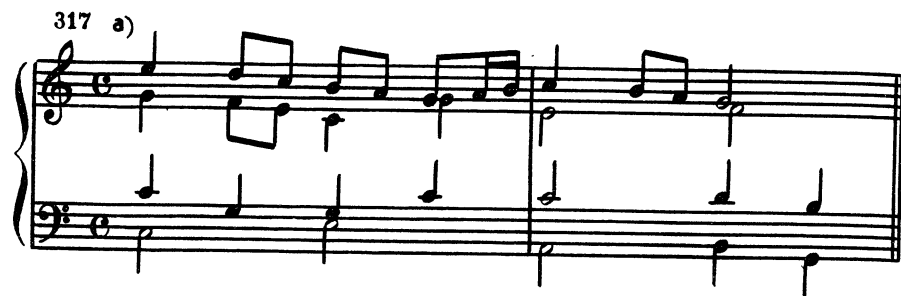
Диатонические проходящие звуки заполняют терцовые или квартовые интервалы, образуемые аккордовыми тонами. Следовательно, таких проходящих звуков может быть не более двух подряд. Хроматические проходящие могут заполнять большие секунды (или уменьшение терции) между аккордовыми тонами, между аккордовым и диатоническим проходящим, а также между двумя диатоническими проходящими. Таким образом, в гаммообразном мелодическом движении, образованном аккордовыми и проходящими звуками, достаточно часто будут встречаться звуки аккорда, что необходимо учитывать в голосоведении:



В такте 1 приведенной схемы мелодия представляет собой движение по аккордовым звукам (*ми*, *до*, *соль*), заполненное проходящими. Изменение мелодического положения I_3 при неподвижных трех нижних голосах влечет за собой и изменения удвоений в аккорде. Однако в данном случае аккорд все время остается полным. В такте 2 проходящий звук заполняет ход от терции к prime VI_3 . При этом на второй доле образуется созвучие без терции. Аналогично образуется и D_7 без терции на последней четверти такта. В обоих случаях уход из аккорда терции требует восстановления ее в другом голосе. Это легко упустить, если необоснованно рассмотреть и *си*, и *ля* в верхнем голосе такта 2 как проходящие между *до* и *соль*. Для избежания пустых «бестерцовых» звучаний здесь следует сделать перемещения:



Если же при гармонизации мелодии в такте 1 примера 315 воспользоваться обычным начальным расположением I_3 , перемещения средних голосов или баса окажутся необходимыми и здесь:



и т. д.

Во втором образце примера (б) пустые бестерцовые созвучия образовались на всех долях, кроме первой. Там же обнаруживается еще одна погрешность голосоведения — косвенное движение⁶ двух голосов к приме. Такое движение в условиях однородных голосов (например, на фортепиано, в струнном квартете, между однородными голосами хора) нежелательно, поскольку стоящий на месте голос мешает услышать движущийся в тот же звук голос, подобно тому как «мешающий» тон ухудшает качество задержания и его стремление к разрешению.

§ 11. Сложные проходящие звуки

К ним относятся двойные (одновременно в двух голосах), тройные (в трех голосах) и крайне редко используемые четверные.

Двойные проходящие чаще всего используются в параллельном движении несовершенными консонансами:

⁶ См. гл. вторую, § 2 («Виды взаимодействия голосов»).

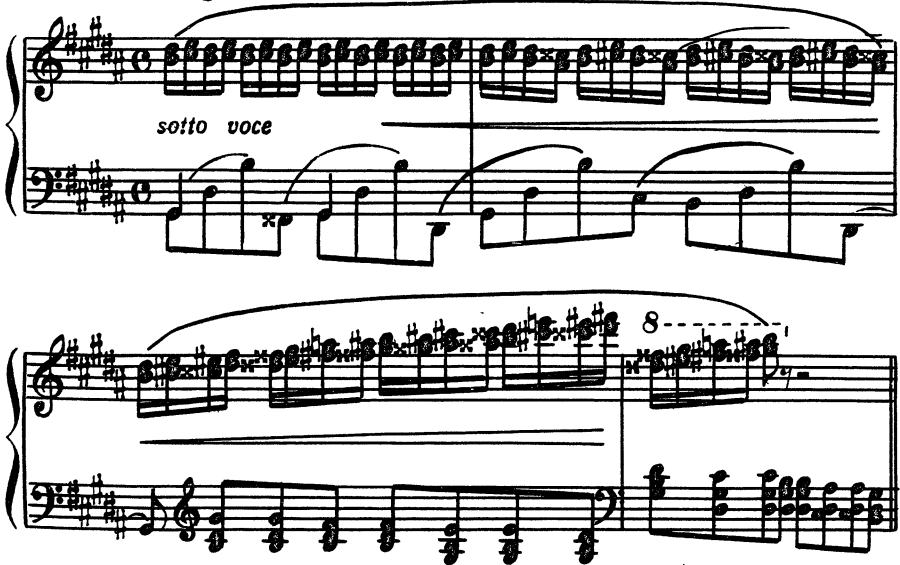
318 [Allegro con brio]



Если в таком параллельном движении используются хроматические проходящие звуки, они нотируются чаще всего так, чтобы сохранялась ступеневая величина интервалов: верхний голос — в соответствии с обычным правописанием хроматической гаммы, а нижний — строго в заданный к нему интервал:

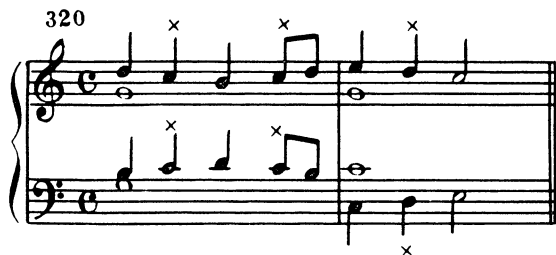
Шопен. Этюд оп. 25 № 6

319 [Allegro]



В такте 3 примера вторая группа шестнадцатых начинается с терции $ре\sharp - фа\sharp$; верхний ее звук — вводный тон гармонического $gis-moll$, а нижний — VI ступень, нотированная не как $ми$, а как $ре\sharp$ для сохранения ступеневой величины интервала, что создает большую наглядность параллельного движения, облегчающую чтение.

Противоположно направленные диатонические проходящие звуки часто образуют движение через октаву: децима-октава-секста (или наоборот):



В случае же противоположно направленных хроматических проходящих звуков, движущихся через октаву, образуются характерные интервальные последования: ум. децима-октава-ув. секста (и наоборот), или б. нона-октава-м. септима (и наоборот):



Тройные проходящие чаще сочетают параллельное движение в двух голосах с противоположным в третьем. При параллельном же движении во всех трех голосах они, как правило, идут тесно расположенными сектаккордами или квартсектаккордами в верхних голосах (см. пример 82).

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Аренский, № 596—607, 620—631, 676—687, 700—711; Мясоедов, № 190—192.

На фортепиано. Использовать проходящие звуки при игре модуляций и других упражнений.

Устно. Проанализировать следующие произведения: Шопен. Этюды ор. 10 № 2, ор. 25 № 6; Чайковский. Времена года — «Баркаролла», «Жатва» (средняя часть); Скрябин. Этюд ор. 2 № 1; Прокофьев. Гавот g-moll.

§ 12. Вспомогательные звуки

Простые формы вспомогательных звуков помещаются ступенью ниже (нижний вспомогательный) или ступенью выше (верхний)

аккордового тона и образуются движением на секунду вниз (или вверх) и обратно:

Глинка. Арагонская хота

322

Allegro



В тактах 1 и 3 звездочками отмечены нижние вспомогательные звуки, в такте 4 — нижний (*ля♭*) и верхний (*до*).

Верхние вспомогательные звуки могут образовывать с аккордовыми тон или полутон, нижние — как правило, полутон, за исключением нижнего вспомогательного к терции мажорного аккорда (ср. с задержаниями: нисходящие задержания соответствуют верхним вспомогательным, восходящие — нижним).

В качестве вспомогательных звуков могут применяться и диатонические и хроматически измененные ступени. В примере 322 первый вспомогательный звук в такте 4 образован хроматически измененной ступенью (*ля♭*), остальные — диатоническими.

Не используются вспомогательные звуки к тем аккордовым тонам, которые удвоены в другом голосе, но в той же октаве:

323



Аналогичные случаи нежелательного голосоведения были уже рассмотрены в связи с задержаниями и проходящими звуками (ср. приведенный пример с примерами 295 а и 317 б) ⁷.

Как и другие неаккордовые звуки, вспомогательные могут быть в любом голосе, а также в двух (двойные) или трех (тройные) — в этих случаях они называются сложными. Сложные вспомогательные звуки часто применяются в параллельном движении несовершенными консонансами (см. такты 1—2 примера 319), но не исключаются и иные сочетания. В начальных тактах следующего

⁷ Помимо соображений, высказанных ранее (см. § 6), здесь действуют некоторые акустические предпосылки, связанные с качеством голосоведения. В данном случае их можно выразить правилом: «секунда не разрешается в приму», известным из курса элементарной теории музыки и обоснованным в этом курсе.

примера сочетание параллельного движения в двух голосах с противоположным в третьем образует тройные вспомогательные звуки:

Кабалевский. Концерт для скрипки
с орк., ч. I (реприза)

324 [Allegro molto e con brio]

Скр.

ф-п.

f

meno f

v

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Аренский, разделы № 17 и 19.

§ 13. Особые формы вспомогательных звуков

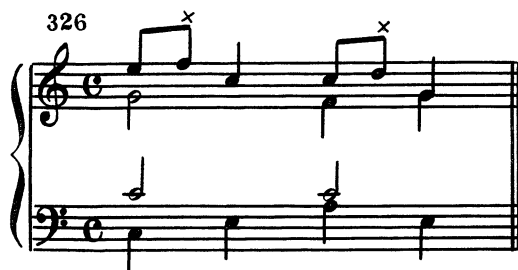
Кроме простых видов вспомогательных звуков, помещающихся, как уже говорилось, между аккордовым тоном и его повторением, существуют и другие. Они характеризуются, прежде всего, отсутствием аккордового тона, с которым связан вспомогательный, — либо до, либо после него. Рассмотрим основные из таких форм.

Вспомогательный звук может быть взят скачком с последующим обычным разрешением на ступень вниз или вверх. В наиболее частых случаях направление скачка противоположно направ-

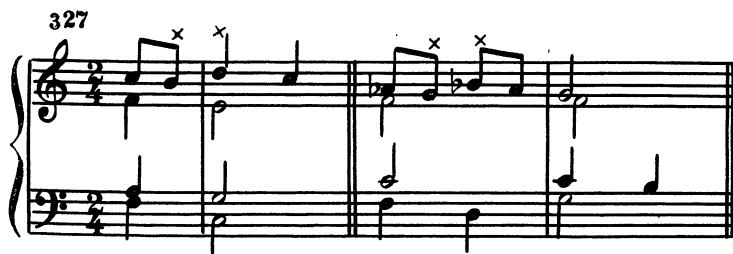
лению разрешения. Взятый скачком вспомогательный звук (как и обычный) может разрешиться не только в том же аккорде, но и сменой гармонии:



Вспомогательный звук, взятый после своего аккордового тона, может быть покинут скачком. В наиболее частых случаях направление скачка противоположно движению от аккордового к вспомогательному звуку:



Вспомогательный звук, взятый после своего аккордового, может быть покинут скачком, ведущим в противоположно направленное задержание к тому же звуку аккорда:

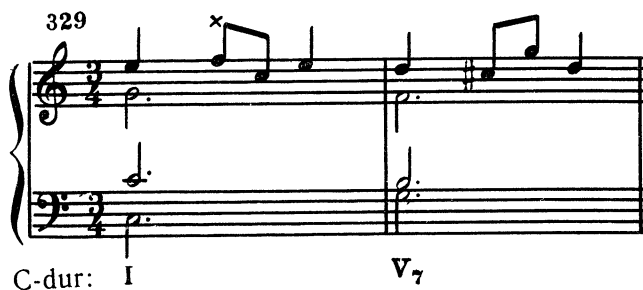


При этом образуется одна из форм опевания, отличающаяся от описанной в § 8 (в связи с особыми формами задержания) иным положением относительно тяжелой доли.

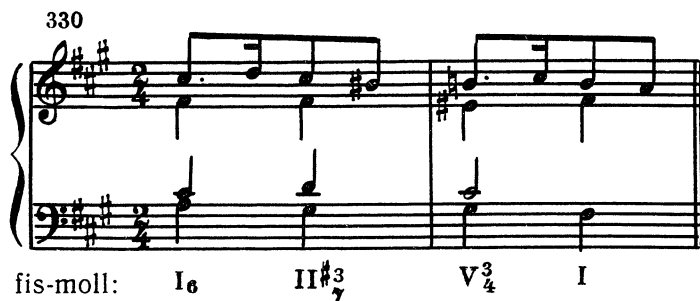
Вспомогательный звук может быть покинут скачком, направленным к противоположному вспомогательному (еще одна разновидность опевания):



Как и при разрешении задержания, между вспомогательным звуком и его разрешением, может быть взят любой звук данного аккорда:



Вспомогательный звук, взятый после своего аккордового, может разрешиться в тот же звук, но ставший в новом аккорде задержанием:



Примечание. В такте 2 примера 330 совпадающий с аккордовым звук *до#* (в верхнем голосе) выполняет функцию не аккордового, в данном случае — вспомогательного.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Мясоедов, № 193—199.

Устно. Проанализировать формы использования неаккордовых звуков в следующих произведениях: Глинка. Оп. «Руслан и Людмила», ария Ратмира; Бетховен. Симфония № 8, ч. II; Лист. Концерт для ф-п. с орк. № 1, медленный раздел (от Quasi Adagio); Чайковский. Ноктюрн *cis-moll*; Скрябин. «Поэма экстаза», тема «самоутверждения» (конец произведения, с момента вступления органа).

§ 14. Предъём

Предъёмом называется неаккордовый звук на легком времени, принадлежащий в качестве аккордового следующей гармонии. По своей роли предъём противоположен приготовленному задержанию (задержание остается от предыдущего аккорда, предъём — предвосхищает следующий). Как правило, предъём появляется в том же голосе и на той же высоте, что и предвосхищаемый им аккордовый тон следующей гармонии:

Гендель. «Мессия», № 6

331

V₇ I V - I

Интервал, который ведет к предъёму, существенной роли не играет, однако чаще это секунда:

332

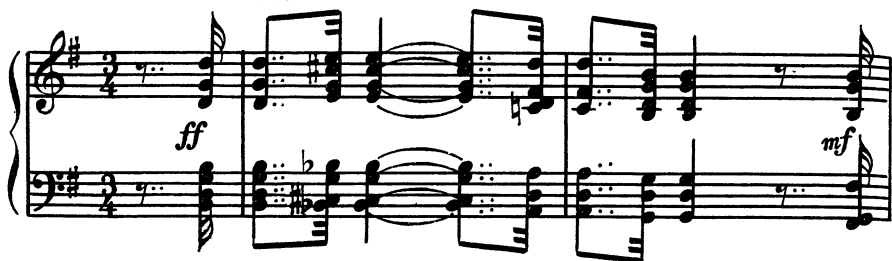
C-dur: V₂ I₆ V₆⁵ I

Как и другие неаккордовые звуки, предъём может использоваться в двух и более голосах (сложный предъём). Характерно использование предъёма во всех голосах одновременно. При этом

на легком времени образуется аккорд, который фактически переносится на последующее тяжелое. Однако гармонической синкопы здесь не образуется из-за обычно краткого звучания аккорда-предъема, имеющего много общего с коротким форшлагом. Такой аккорд-предъем, напротив, делает тяжелую долю более четкой, акцентированной:

333 Moderato assai

Чайковский. Большая соната, ч. I



§ 15. Проходящие и вспомогательные созвучия

Проходящими и вспомогательными называются созвучия, образующиеся на легких долях в результате взаимодействия неаккордовых звуков.

Эти созвучия могут складываться в аккорды, не имеющие, однако, самостоятельного функционального значения в общем гармоническом контексте. Своим появлением они всецело обязаны голосоведению. Таковы уже известные нам проходящие и вспомогательные квартсекстааккорды (см. гл. третью, § 7) проходящий V_3 (см. гл. четвертую, § 5) и др.

В следующих примерах приведен ряд такого рода «случайных» аккордов выступающих в роли проходящих или вспомогательных созвучий:

334 *Andante capriccioso*

ff

I

(V₇) (VI₂)

3 3 3

Чайковский.
«Франческа да Римини»

335 *Allegro lugubre*

p

f

p

(6/5)

f

(ум септакк.)

336 [Nicht zuschnell]



В приведенных отрывках различные виды проходящих и вспомогательных созвучий образуются разными путями.

В примере 334 такие аккорды образуются в тактах 3—4. Это V_7 , возникший в результате движения двойных вспомогательных к звукам I_4 , и VI_2 , также связанный с двойными вспомога-

тельными, но к звукам V_3 . Оба вспомогательных аккорда образуются на легких долях, длятся всего по одной триольной восьмой и безусловно не играют самостоятельной роли.

Аналогичны вспомогательные аккорды и в примере 335: трезвучие *ляб—до—миб* в такте 1 и уменьшенный септаккорд *до#—ми—соль—сиб* в такте 5. Основная гармония в этих тактах — уменьшенный септаккорд *си—ре—фа—ляб* на басах *ляб* (такт 1) и *фа* (такт 5); в первом случае вспомогательное трезвучие своим основным тоном (*ляб*) совпадает с басом, а во втором — вспомогательный уменьшенный септаккорд образует с басом нетерцовое сочетание⁸.

В примере 336 приводится конец первой части песни Шумана «Я не сержусь». Полная несовершенная каденция представлена здесь двумя функциями: доминантой, занимающей три такта примера, и тоникой — в конце. В такте 1 D_7 тональности C-dur переходит в D_7 G-dur, разрешающийся в свою тонику (и фактически укрепляющий этим отклонением каденционную V ступень основной тональности). Дальнейшие же аккорды (заклученные между V и V_6^5 основной тональности) являются результатом чисто мелодического развития голосов, как это показано в схеме:

⁸ Уменьшенный септаккорд на органном пункте (об органном пункте см. ниже, § 17).

337

C-dur: V (IV₆) (VI₇) V₆⁵

Образовавшиеся в данном случае проходящие аккорды, несмотря на терцовые структуры и значительно бо́льшую (чем в предыдущих примерах) продолжительность, самостоятельной роли все же не играют. Функциональный смысл данной последовательности определяется поддержанием доминантовой неустойчивости. Проходящие аккорды как бы продлевают доминантовую гармонию, расцвечивая ее и насыщая певучестью.

Однако нередко проходящие и вспомогательные созвучия образуют и нетерцовые сочетания. В такте 1 примера 338 проходящим аккордом является квартовое созвучие возникшее благодаря параллельному движению проходящих звуков:

Intermezzo
Andante grazioso

338

Шуман. Концерт для ф-п. с орк., ч. II

Intermezzo
Andante grazioso



В следующем примере нетерцовые созвучия (такты 5 и 7) — результат сочетания тройных вспомогательных звуков с аккордовым тоном, выдержанным в верхнем голосе:

Assai moderato

Прокофьев. «Ромео и Джульетта», менуэт





Подобно вспомогательным и проходящим созвучиям, образуются и созвучия-задержания. Как и всякие задержания, аккорды-задержания возникают на сильных или относительно сильных долях тактов и могут быть неприготовленными (чаще) или частично приготовленными. Они также могут либо совпадать с аккордами терцовой структуры, либо не совпадать с ними, складываясь в нетерцовые звуко сочетания. При длительном звучании они создают иногда впечатление самостоятельных аккордов. Однако самостоятельной функциональной нагрузки они не несут, будучи не столько подчиненными непосредственно тональности, сколько какому-либо из ее аккордов. Так, например, созвучие *фа#—ля—до—фа*, образованное басом *фа#* и тройным восходящим задержанием к звукам мажорного трезвучия от этого баса в примере 305 (в такте 2), благодаря метроритмическим условиям ясно осознается как задержание.

В ряде случаев проходящие, вспомогательные созвучия и аккорды-задержания образуют достаточно продолжительные последования, в которых голосоведение выступает на первый план, оставляя за функциональной логикой действие не на уровне отдельных аккордов, а лишь в более крупных масштабах. Подобное соотношение голосоведения и функциональной логики было рассмотрено в примере 336: аккорды «обязаны» своим появлением лишь голосоведению, тогда как общий смысл последовательности подчинен выявлению доминантовой функции (несмотря на наличие в ней иных аккордов). Приводимый ниже пример 340 также основан на последовании аккордов и созвучий, появление которых — результат голосоведения. Функциональная логика и здесь действует в более крупном плане, связывая не отдельные аккорды, а подчиняя целую их последовательность предыдущему и предстоящему развитию. Однако если в примере 336 каждый аккорд в отдельности мог быть осмыслен как самостоятельный (а в действительности таковым не являлся), то в приведенном ниже примере этого сделать нельзя. Образующиеся проходящие и вспомогательные созвучия и аккорды-задержания не могут быть оценены как самостоятельные, в частности, из-за нетерцовых структур:

[Andante cantabile]

340

1. 2. 3.

p

cresc.

rit. *rubato*

con anima

4. 5.

Приведенный отрывок начинается отклонением в е-moll, переходящим с такта 3 в G-dur. В первой половине такта 3 звучит Π_3 , а дальнейшие полтора такта занимает доминанта G-dur. Она начинается с V_5 (с задержанием в басу $фа\flat$ перед $фа\sharp$ и вспомогательными звуками, опевающими квинту V ступени). В начале такта 4 образовалось созвучие *соль—ре—до—соль—ре* ($до\sharp$), в котором звук *соль* в басу и в альту является проходящим между доминантовыми терцией и квинтой, а звук $до\sharp$ — вспомогательным. В момент перехода альтового *соль* в $фа\sharp$, басовое *соль* движется в хроматический проходящий звук $соль\sharp$, а вспомогательный $до\sharp$ переходит во вспомогательный звук *ми*. На третьей доле такта 4 (*rit.*) — V_3 (с задержанием *си* перед *ля* в верхнем голосе); на четвертой доле — $\Pi_3^{\sharp\#1}$ (с вспомогательным звуком $фа\sharp$ в верхнем голосе). Здесь звук *соль* в верхнем голосе, утроенный средними голосами представляет собой частичное разрешение доминанты;

звуки $ля\sharp$ и $до\sharp$ выполняют роль задержаний в тонической гармонии и разрешаются лишь в следующем аккорде (I_6 G-dur = IV_6 D-dur) в начале такта 5.

Рассмотренная последовательность схематически выглядит следующим образом:

341

$V \frac{5}{6} G$ $V \frac{3}{4} G$ $I_6 G$

На схеме наглядно видно перемещение $V \frac{5}{6}$ в $V \frac{3}{4}$, усложненное неаккордовыми звуками, которые и образуют проходящие и вспомогательные созвучия.

Проходящие и вспомогательные созвучия играют огромную роль в формировании новых гармонических средств. Так, например, в результате движения проходящей септимы и дальнейшего «оседания» ее в трезвучии, образовались септаккорды; в результате такого же «оседания» в доминантсептаккорде сексты (как задержания или вспомогательного звука) образовался D_7^6 ; в результате закрепления в аккордах хроматических проходящих звуков возникли альтерированные аккорды и т. д.

§ 16. Неаккордовые звуки второго порядка

Обычные неаккордовые звуки всегда связаны с аккордовыми, являющимися опорными для них. Так, например, вспомогательный звук — это звук, находящийся ступенью выше или ниже своего опорного и связанный с ним характерным мордентообразным движением. Подобным путем могут образовываться аспомогательные звуки второго порядка, то есть такие, для которых опорными будут не звуки аккорда, а неаккордовые звуки. В следующем примере — типичный случай вспомогательного звука второго порядка:

Прокофьев. «Ромео и Джульетта»
танец девушек с лилиями

342 Andante con eleganza

mp *p*

Звук *фа* в такте 4 — обычный вспомогательный к *ми* (квинте тонического трезвучия); звук же *соль* — вспомогательный к проходящему звуку *фа*[#], то есть вспомогательный звук второго порядка. Аналогично могут возникнуть предъемы к задержаниям или, например, задержания к вспомогательным и т. п.:

Шопен. Этюд оп. 25 № 2



В правой руке — мелодическая фигурация, опирающаяся в такте 1 на доминантовую гармонию (V_6 — в левой руке). Мелодическая фигурация здесь представлена чередованием аккордовых (*до* и *соль*) и неаккордовых звуков. В первой триоли звуки *ре*^b и *си*^b — вспомогательные к *до*; во второй триоли звук *ре*^b — вспомогательный к *до*, а *ми*^b — задержание к *ре*^b, то есть неаккордовый звук второго порядка.

Задание

Устно. Проанализировать следующие произведения: Шопен. Этюды (на выбор); Чайковский. Ноктюрн *cis-moll*, романс «Страшная минута»; Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. II, вступление и тема, оп. «Сказка о царе Салтане», полет шмеля; Рахманинов. Музыкальный момент *b-moll*; Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта», танец девушек с лилиями; Шостакович. Прелюдия оп. 34 № 7; Хачатурян. Балет «Спартак», танец нимф.

§ 17. Органный пункт

Органным пунктом называется выдержанный или повторяемый в басу звук (краткая группа звуков), на фоне которого идет гармоническое развитие. Органный пункт занимает промежуточное положение между аккордовыми и неаккордовыми звуками; в качестве аккордового звука он, находясь в басу, далеко не всегда выполняет роль основания аккорда, а в качестве неаккордового вступает в противоречие с гармонией, образуемой верхними голосами.

Однако, если обычные неаккордовые звуки имеют мелодическую природу и в наибольшей мере связаны с голосоведением, органный пункт играет значительную роль в функциональном развитии, сообщая не отдельным аккордам, а целым построениям определенный функциональный смысл (зачастую противоречащий деталям гармонизации) или характерную окраску.

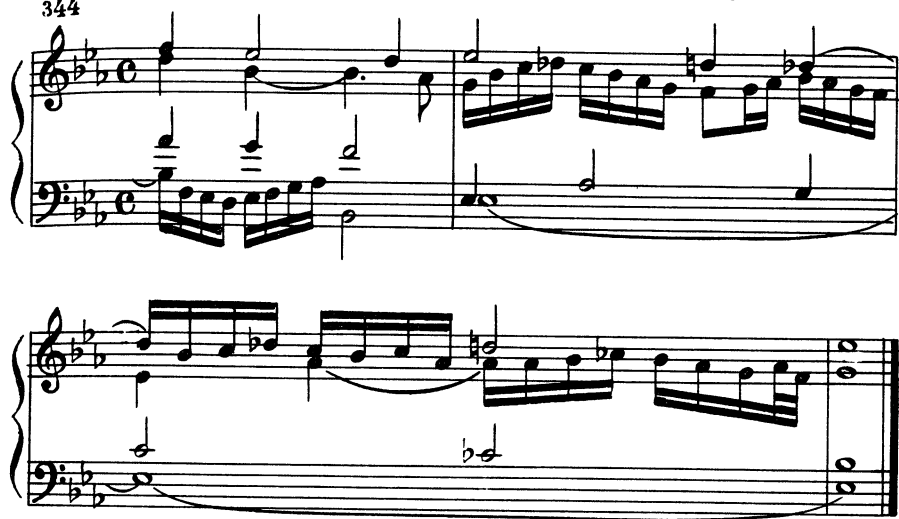
Классификация органного пункта основана на функциональных свойствах, сообщаемых им целой гармонической последовательности и зависящих от ступени, выдержанной в басу, а также на

структуре самого органного пункта (выдержанный звук, повторяющийся звук, повторяющаяся группа звуков и т. п.).

Тонический органнй пункт — органнй пункт на I ступени — особенно характерен для тех разделов музыкальной формы, в которых утверждается устойчивость, то есть для разного рода дополнений, код, иногда реприз:

Бах. ХТК, т. I, прелюдия Es-dur

344

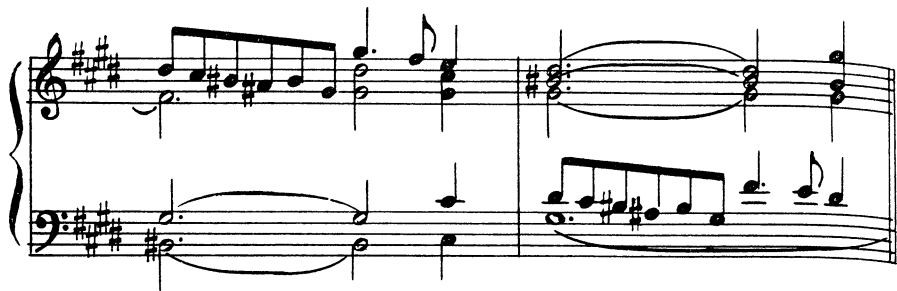


Здесь в последних трех тактах звучит тонический органнй пункт. На его фоне проходят гармонии как связанные с ним по звуковому составу (V_7 и $I\ As$), так и не связанные (V_7 и $VII_7\ Es$). Характернейший признак органного пункта — сохранение баса в момент появления аккорда, в который он не входит — проявился здесь уже во второй половине такта 2. Сходный пример — конец прелюдии *C-dur* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха (см. пример 426 в гл. девятой). Если сравнить эти два примера с началом прелюдии *cis-moll*, где бас (*do* #), выдерживаемый в продолжение двух тактов, сменяется другим — вслед за сменой гармонии в верхних голосах, станут ясны отличия органного пункта от обычного выдержанного голоса (всего лишь общего тона, даже если он находится в басу):

Бах. ХТК, т. I, прелюдия cis-moll

345





В данном случае бас представляет собой всего лишь длительный общий тон, но не органнй пункт.

Тонический органнй пункт используется и в экспозиционных разделах музыкальной формы, где способствует некоторой сдержанности высказывания, иногда заторможенности, даже скованности:

Шуберт. Цикл «Прекрасная мельничиха»,
«Колыбельная ручья»

346

Mäßig





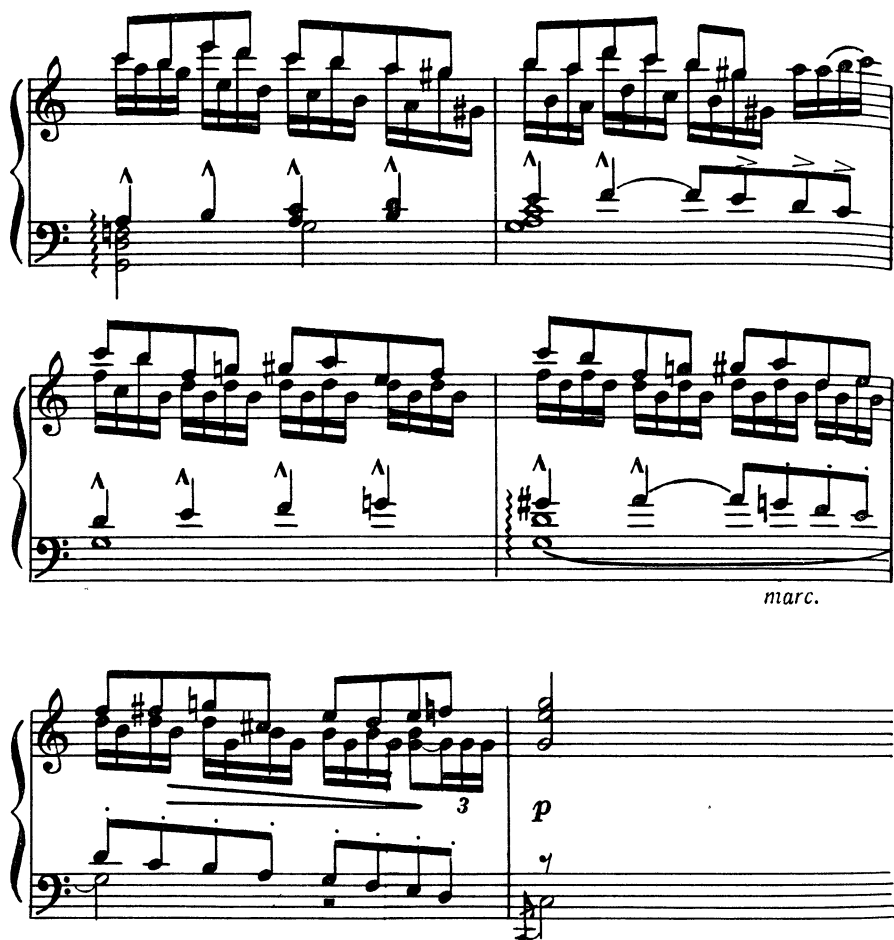
Не способствуя интенсивности гармонического развития, тонический органнй пункт оказывается возможным при изложении тем, которым свойственна мягкость и уравновешенность. Известны случаи, когда достаточно крупный раздел или даже целое (обычно небольшое) произведение целиком идет на тоническом органном пункте. Таковы, например, «Колыбельная» Шопена, Танец сильфов из «Осуждения Фауста» Берлиоза.

Доминантовый органнй пункт — органнй пункт на V ступени, отличающийся напряженностью, нагнетанием неустойчивости, способствует созданию настроения ожидания. Доминантовый органнй пункт используется во вступительных, развивающихся и предъиктовых частях. На доминантовом органном пункте построена, например, вся середина простой трехчастной формы, в которой изложен первый раздел Andante из сонаты № 15 Бетховена. Большое, 36-тактовое вступление к вальсу из балета Чайковского «Спящая красавица» — все опирается на доминантовый органнй пункт. Вступление основано на постепенном нагнетании неустойчивости, чему способствует не только органнй пункт, но и восходящие модулирующие секвенции с постепенным сжатием звена, и противоречия между органным пунктом и структурой аккордов, доходящие до перечасих сочетаний, и метроритмическая неустойчивость (синкопы).

Очень характерен доминантовый органнй пункт, готовящий репризу в увертюре к «Нюрнбергским мастерзингерам»:

Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры»,
увертюра





Огромной силы функциональная напряженность достигается здесь уже в самом начале сочетанием неустойчивого доминантового органного пункта (*соль*) с гармонией альтерированной субдоминанты ($\text{II}_7^\sharp$) и звуками тонической кварты, с которой начинается тема, проводимая трубами и тромбонами. Эта напряженность далее усиливается секвентным нагнетанием, «перечасим» отклонением (в *a-moll* на грани тактов 3 и 4). Интересно, что объединение с первого же такта данного примера всех трех функций, ясно, однако, дифференцируемых слухом, как бы предвосхищает репризу (в конце примера только лишь ее начальный аккорд), дающую в одновременном звучании три темы.

Органый пункт на III ступени — или переменный органый пункт особенно типичен для минора и часто связан с ладовой переменностью. В миноре органый пункт на III ступени легко переосмысливается в тонический параллельного мажора: Как и то-

нический органнй пункт, он способствует некоторой скованности, заторможенности развития. Но в отличие от тонического, органнй пункт на III ступени минора усиливает минорную окраску и общую «минорность» образной сферы. Особенно характерен такой органнй пункт для русской музыки. В следующем примере после отклонения в e-moll (тональность IV ступени h-moll и II ступени D-dur) органнй пункт из III ступени h-moll переосмысливается в I ступень D-dur. В дальнейшем он неоднократно изменяет свою ладотональную, а, следовательно, и функциональную принадлежность.

[Allegro con grazia]

Чайковский. Симфония № 6, ч. II

348

p con dolcezza e flebile

sf

Органнй пункт на III ступени мажора, значительно реже встречающийся, также связан с переменностью, но несколько иного рода — III ступень мажора переосмысливается в V параллельного минора:

[Andantino con moto]

Бородин. «Князь Игорь», д. II

349

На без - во - дьи,

днем на солн - це вя - нет

це - тик, со - хнет, бед - ный,

Однако и вне связи с переменностью такой органнй пункт отличается крайней специфичностью:

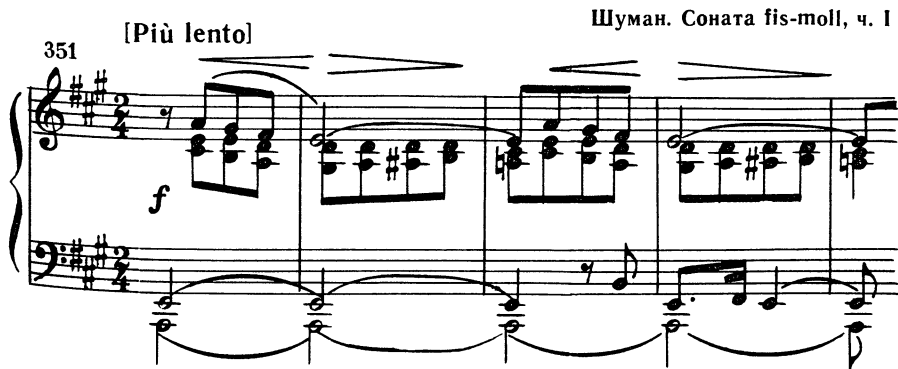
Шостакович. Симфония № 11, ч. III



Если тонический и доминантовый органнй пункты не имеют стилевой принадлежности, органнй пункт на III ступени — типичное для русской музыки явление.

На других ступенях лада органнй пункт почти не встречается. Отдельные случаи такого органного пункта носят частный характер и могут явиться принадлежностью стиля какого-либо отдельного композитора. Так, например, органнй пункт на IV ступени можно иногда встретить у Чайковского (см. в разработке первой части симфонии № 6, начиная с такта 28 перед репризой побочной партии).

Квинтовый органнй пункт — органнй пункт на тонической квинте. Образованный I и V ступенями, этот органнй пункт очень близок тоническому и выполняет аналогичные функции (в заключительных разделах формы, а также при изложении тем, отличающихся эмоциональной сдержанностью):



Квинтовый органный пункт часто связывается с народной музыкой и ее стилизацией, где он носит изобразительный характер, имитируя некоторые народные музыкальные инструменты, например, волынку:

Прокофьев. Симфония № 1, гавот



Фигурированный органный пункт. Основные виды органного пункта в приведенных примерах были представлены выдержанным или повторяющимся звуком. В ряде случаев, однако, органный пункт может оказаться повторяющейся краткой группой звуков, как, например, в начале IV картины «Пиковой дамы» Чайковского:



Здесь органным пунктом является многократно повторяемая группа звуков, в основе которой лежит V ступень с верхним вспомогательным; это фигурированная разновидность доминантового органного пункта.

Фигурированный квинтовый органный пункт в простейшем виде представляет собой чередование I и V ступеней в басу, как, например, в так называемом «Танце маленьких лебедей» из балета

«Лебединое озеро» Чайковского или в «Китайском танце» из его же «Спящей красавицы». Приведем характерный образец такого органного пункта:

Хачатурян. «Спартак», танец нимф

354 *Moderato*



Аналогичный, но гаммообразно заполненный фигурированный органный пункт — в средней части Полонеза As-dur Шопена.

На фигурированном органном пункте построена от начала до конца вся Колыбельная (ор. 57) Шопена. Уже в первых двух вступительных тактах звучит гармонизованный органный пункт, который в продолжение всей пьесы лишь иногда незначительно изменяется. В нем, несмотря на смену гармонии внутри повторяющей-

ся группы звуков (Т — D), доминантовая гармония как бы накладывается на тоническую, так что вторая половина такта продолжает восприниматься связанной с тоническим органическим пунктом. Метроритмическая сторона и фактура в сочетании с тоническим органическим пунктом, помогают создать мерный колышавшийся фон, спокойный и несколько заторможенный, еще до вступления темы настраивающий на характерный образный строй.

Шопен. Колыбельная

355 Andante

p *dolce*

Фигурированный органический пункт весьма родствен *basso ostinato*, отличаясь от него главным образом меньшей протяженностью. Однако некоторые принципиальные отличия все же можно установить. При фигурированном органическом пункте гармоническое развитие идет значительно более крупным планом, не соразмеряясь с продолжительностью повторяемой в басу группы звуков. Рассмотрим в качестве примера начало средней части Полонеза As-dur Шопена:

Шопен. Полонез оп. 53

356 [Maestoso]

sotto voce *(pp)* *sempre staccato*



В этой фразе фигура органного пункта повторена 12 раз, причем повторения баса служат фоном, на котором развивается гармония, непосредственно с ним не связанная. Так, в тактах 1—2 на тонике, занимающую по две четверти, приходится две фигуры в басу, на доминанту — одна. Если эти такты гармонически подобны, следовательно расчленимы, то такты 3—4 сплошь заняты тонической гармонией и как бы суммируют предыдущие. Повторение же фигуры органного пункта идет независимо от этого.

В отличие от фигурированного органного пункта, *basso ostinato* не безразличен к гармоническому развитию, так как оно представляет собой гармонизацию именно этого баса с дальнейшим ее повторением или варьированием. Таковы вариации на *basso ostinato*, например в пассажах. Чем менее продолжительно мелодическое построение, лежащее в основе *basso ostinato*, тем ближе он смыкается с фигурированным органным пунктом. Однако, если каждому повторению соответствует вполне законченная гармонизация данной басовой фразы — налицо *basso ostinato* (см. многократно повторяющуюся в басу гамму в коде первой части симфонии № 6 Чайковского).

Кроме описанных случаев органного пункта, можно встретить и такой, когда выдержанный звук, независимо от смены гармонии, помещается не в басу, а в средних или верхних голосах:

Римский-Корсаков.

357 **Moderato** «Сказание о граде Китеже», свадебный хор

Как по мос - ти - кам, по ка -

The musical score is for a vocal piece by Rimsky-Korsakov, titled 'Сказание о граде Китеже' (The Tale of the City of Kitajgorod), specifically the wedding chorus. It is marked 'Moderato' and numbered 357. The score is written for voice and piano. The vocal melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The piano part features a prominent bass line with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The vocal line has lyrics in Russian: 'Как по мос - ти - кам, по ка -'.

ли - но - вым, как по сук - нам да по ма -

ли - но - вым слов_но ви - хорь не_сут_ся

ко - мо_ни, трае сан_живсто_льный град ка - тят

Точно так же в верхнем или в средних голосах иногда помещаются и повторяемые группы звуков, сходные с фигурированным органным пунктом. Обычно такого рода выдержанные звуки (повторяемые группы звуков) носят чисто колористический характер, порой играя звукоизобразительную роль. Так, в последнюю часть («Перезвон») Сюиты № 1 из музыки к драме А. Доде «Арлезиан-

ка» Бизе вводит повторяющуюся группу звуков (*соль#—ми—фа#* четвертями), имитирующую звон колоколов. Этот прием проходит через всю пьесу, за исключением ее небольшой средней части.

§ 18. Техника использования органного пункта

Поскольку органный пункт обычно придает определенную функциональную направленность целым крупным построениям и, следовательно, тесно связан с формообразованием, моменты его введения и выключения играют существенную роль. От положения в форме часто зависит и характер гармонии на органном пункте.

Тонический органный пункт в заключительных и дополнительных разделах формы чаще всего вводится одновременно с разрешением каденционной доминанты в тонику (см. пример 344 и др.). Для такого органного пункта более всего характерны различные субдоминантовые гармонии, плагальность, отклонения в тональности субдоминантовой сферы; значительно реже в нем встречаются доминантовые аккорды (см., например, конец прелюдии C-dur из Хорошо темперированного клавира Баха).

Тонический органный пункт, связанный с экспозиционным изложением и вводимый с самого начала темы, наоборот, характерен, прежде всего, доминантовой гармонией и автентичностью. Именно доминанта на тоническом органном пункте придает ему специфический мягкий, тяготеющий к лиризму характер. Выключается тонический органный пункт, как правило, на тонической гармонии.

Доминантовый органный пункт в развивающих разделах чаще всего вводится гармонией V ступени (трезвучие, септаккорд), а в предыктовых и вступительных разделах — той же гармонией или квартсекстаккордом I ступени (см., например, вступление в вальсе из «Спящей красавицы» Чайковского, предыкт к коде его же фортепианного концерта b-moll). Выключается же доминантовый органный пункт обычно с разрешением завершающей его доминанты в тонику. Если для тонического органного пункта наиболее типичны субдоминантовые гармонии, то для доминантового характерна значительная свобода использования как внутритональных средств, так и отклонений, в том числе и в достаточно отдаленные тональности.

При использовании органного пункта в четырехголосии, аккорды располагаются таким образом, чтобы образовывалась, по возможности, более полная гармония. Так, если органный пункт входит в состав аккорда, его необходимо учитывать при расположении аккорда (например, не удваивать за счет других звуков аккорда и т. п.). Если же органный пункт не входит в аккорд, три верхних голоса должны включать наиболее важные звуки этого аккорда. Например, располагая D₇ на тоническом органном пункте, не следует выпускать септиму или терцовый тон; располагая его же на

доминантовом органном пункте, в верхних голосах можно выпустить основной тон (он так или иначе будет находиться в басу).

Для органного пункта наиболее характерно тесное расположение верхних голосов:

358 Allegro Бетховен. Соната № 15, ч. I

pp

Хотя второе предложение приведенного периода (не вошедшее в пример) и начинается в широком расположении (оно звучит октавой выше), очень скоро тесное расположение восстанавливается. Тесное расположение здесь нельзя считать лишь результатом технического неудобства широкого расположения для фортепианной фактуры (где в левой руке органный пункт, а в правой — три верхних голоса); тенденцию к использованию тесного расположения над органным пунктом можно обнаружить и в оркестровой, и в хоровой музыке:

Шебалин. Хор «Бессмертник»

359

С.
А.
Т.
Б.

О - стал - ся бес - смерт - ник е - го сто - ро - жить су -
бес - смерт - ник е - го



Иногда на органном пункте сохраняется и полное четырехголосие в верхних голосах. В любом случае, при анализе аккордов и их связей на фоне органного пункта, не следует придавать значения их обращениям, поскольку далеко не всегда органнный пункт является басом аккорда. Как уже говорилось выше, органнный пункт выполняет басовую функцию по отношению к целому построению, а не к отдельному аккорду. Тем не менее иногда (для анализа особенностей голосоведения и некоторых других целей) имеет смысл определять обращения аккордов, условно считая их басом следующий по высоте за органным пунктом звук. Так, например, во второй части «Паваны» Равеля (такты 13—27) подробный анализ гармонии с ориентацией на нижний голос тесно расположенных аккордов, помогает уяснить огромное выразительное значение органного пункта и оценить «поющие» средние голоса фактуры. Для этого следует сравнить начальный раздел второй части (такты 13—16), идущий на органном пункте, с той же музыкой в тактах 20—23 — с меняющимся басом.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Бриг., № 723, задачи 1—6; Мясоедов, № 203—206.

На фортепиано. При игре модулирующих построений вводить органнные пункты (дополнения на органном пункте, небольшие предыкты, подводящие к заключительной тональности и т. п.).

Устно. Проанализировать следующие произведения: Бородин. Оп. «Князь Игорь», д. II; Чайковский. Оп. «Пиковая дама», карт. IV; «Ромео и Джульетта», подготовка побочной партии и кода; Симфония № 6, ч. I и II; Берлиоз. Драм. легенда «Осуждение Фауста», танец сильфов; Мусоргский. Оп. «Борис Годунов», д. IV, смерть Бориса (оркестровое заключение); Картинки с выставки — «Старый замок»; цикл «Без солнца», песня «Над рекой»; Бизе. «Арлезианка» — сюита № 1, ч. IV («Перезвон»).

АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

§ 1. Альтерации, характерные для аккордов группы D

Если для аккордов субдоминантовой группы наиболее типична повышающая альтерация IV ступени лада, то для доминантовой группы столь же характерна альтерация II ступени. Как известно, II ступень в мажоре может быть как пониженной, так и повышенной, в миноре же — только пониженной. В миноре аккорды альтерированной доминанты включают иногда и пониженную IV ступень. Эта альтерация, однако, обычно сочетается с пониженной II и не используется без нее. Подобно тому как в альтерированных субдоминантах мажора II[#] ступень выполняет роль вторичной альтерации (то есть вводимой лишь вместе с IV[#]), в доминантовой группе минора вторичной альтерацией оказывается IV^b (вводимая лишь вместе с II^b).

В альтерированных доминантах мажора II повышенная или пониженная ступень может сочетаться с VI натуральной или гармонической ступенью (в VII₇ или в V₉). В условиях же минора альтерации может быть подвергнута лишь гармоническая доминанта (которая уже содержит повышенную VII ступень)¹. Сочетание натуральной VII ступени с альтерациями других ступеней обычно не применяется, так как это не усиливает тяготения доминанты, а в то же время лишает ее специфической мягкости и своеобразия, свойственных доминантам натурального минора. Для усиления тяготения доминанты в первую очередь используется высокий вводный тон, и только на основе гармонической доминанты могут возникнуть другие альтерации.

§ 2. Аккорды альтерированной D

Наиболее характерные доминантовые аккорды, используемые с альтерацией, — септаккорды V и VII ступеней, а также нонаккорд и трезвучие V ступени. Трезвучие III ступени мажора альтерированным быть не может, так как единственный входящий в него неустойчивый звук (вводный тон) не альтерируется.

¹ Строго говоря, гармоническая доминанта сама является, в конечном счете, результатом альтерации (см. сноску 2 в гл. пятой).

Следующие примеры показывают возможные альтерированные аккорды доминантовой группы в мажоре (360) и в миноре (361):

360

C-dur: V^{b5} $V^{\#5}$ V^{b7}_7 $V^{\#7}_7$ $V^{b9(b9)}_9$ $V^{\#9(b9)}_9$ $VII^{b3(b7)}_7$ $VII^{\#3(b7)}_7$

361

a-moll: V^{b5} V^{b7}_7 $V^{b7, b7}_7$ $V^{b9, b7}_9$ VII^{b3}_7 $VII^{b3, b5}_7$

В приведенных схемах не учтены обращения данных аккордов а также возможные в мажоре аккорды с двойной альтерацией II ступени лада, как, например, доминантсептаккорд с раздвоенной (расщепленной) квинтой ($V_7^{\#b5}$) и др. подобные.

Подобно субдоминантам, альтерированные доминанты ведут свое происхождение от взаимодействия аккордов с хроматически измененными неаккордовыми звуками. Характерно, например, образование $V_6^{\#b5}$ в результате усложнения хроматическими проходящими звуками оборота I — V_4 — I_6 :

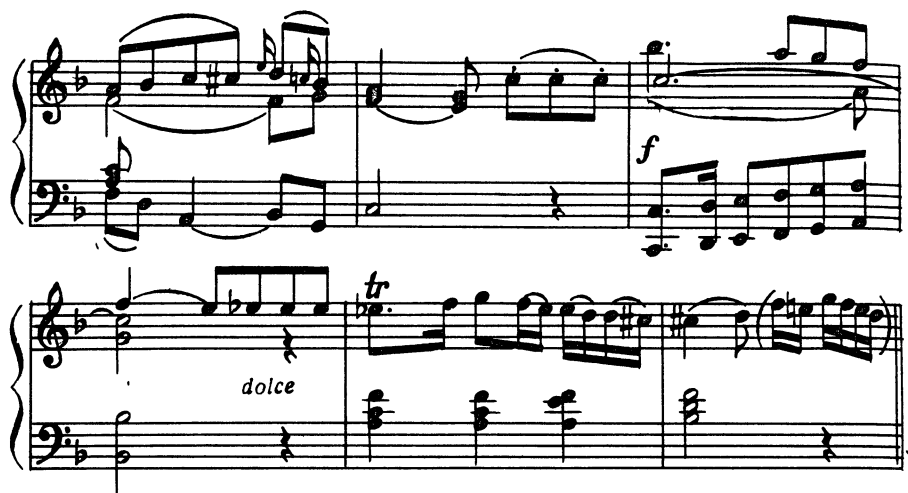
362

C-dur: $V_6^{\#b5}$ $V^{\#b5}_6$

Легко прослеживается связь альтерации с хроматически измененными неаккордовыми звуками в следующем примере:

363 [Andante cantabile] Моцарт. Соната C-dur (K., № 330), ч. II

(p) *cresc.* *p* *cresc.*



Хроматический проходящий $до \sharp$ в движении верхнего голоса (такт 3) приводит к образованию $V_6^{\sharp 5}$ B-dur (отклонение в IV ступень из F-dur). Появление аналогичной альтерированной доминанты — $V_3^{\sharp 5}$ B-dur в конце такта 7 также связано с введением звука $до \sharp$, являющегося здесь предъёмом к последующему задержанию. Приведем еще один пример:

364 **Allegretto** Лист. «Лорелея»

пре - да - нье что

В этом примере альтерированные доминантовые аккорды выступают в роли самостоятельных созвучий, непосредственно не связанных с неаккордовыми звуками.

Наибольшее распространение среди альтерированных доминант получил D_7 с повышенной или пониженной квинтой (и его обращения). Характерны расположения, при которых альтерированные звуки оказываются в крайних голосах:

365 **Listesso tempo** Лист. Концерт Es-dur

dolce amoroso

Из обращений доминантсептаккорда чаще других можно встретить V_2^3 с пониженной квинтой:

366 **Molto maestoso** Мясковский. Симфония № 27, финал

ff

§ 3. Голосоведение при разрешении аккордов альтерированной D

Разрешение альтерированных звуков строго по тяготению остается и здесь нормой голосоведения. Если оно совпадает с обычным разрешением неальтерированного тона, альтерация не влияет на характер голосоведения при разрешении аккорда, усиливая лишь степень его тяготения. Так, например, в доминантсептаккорде с пониженной квинтой направление тяготения альтерированного звука совпадает с обычным для этого аккорда нисходящим разрешением неальтерированной квинты:

367

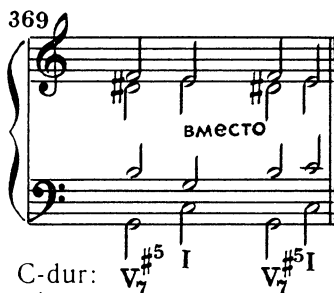
C-dur: V_7^I $V_6^5 I$ $V_3^I_4$ $V_2 I_6$ $V_7^{b5} I$ $V_5^{b5} I$ $V_3^{b5} I$ $V_2^{b5} I_6$

В случае же повышения квинты, ее восходящее тяготение не совпадает с обычным направлением разрешения неальтерированной квинты:

368

C-dur: $V_7^{\#5} I$ $V_5^{\#5} I$ $V_3^{\#5} I_6$ $V_2^{\#5} I_6$

Как видим, восходящее движение повышенной квинты существенно сказалось на разрешающем аккорде. Необычность расположения I_5^3 после $V_7^{\#5}$ легко устраняется, однако, если вводный тон увести на терцию вниз:



При разрешении $V_5^{\#5}$ образуется полное тоническое трезвучие с удвоенной терцией, такое же, как и после $V_7^{\#5}$ в примере 368. Оба эти разрешения смыкаются, таким образом, с описанными ранее особыми случаями разрешения доминантсептаккорда (см. гл. четвертую, § 7).

При разрешении V_3 и V_2 с повышенной квинтой образуется нежелательное удвоение терции в сектаккорде. Поэтому в учебных работах следует избегать использования этих аккордов.

Для разрешения вводных септаккордов характерно движение II ступени лада не вниз, а вверх. Так что $VII_7^{\#3}$ и его обращения по голосоведению при разрешении ничем не отличаются от соответствующих неальтерированных аккордов. И наоборот, пониженная терция, с ее нисходящим тяготением, вступает в противоречие с обычной нормой голосоведения, вследствие чего VII_8^b3 не может без квинтовых параллелизмов разрешаться непосредственно в тоническое созвучие, а остальные обращения и основной вид VII_7^b3 могут разрешиться в тонику лишь при некоторых расположениях:



§ 4. Многозвучные альтерированные доминанты

Как известно, четырехголосный склад включает минимальное число голосов, необходимое для расположения трезвучий, септаккордов и неполных нонаккордов. Четырех голосов вполне достаточно, чтобы охарактеризовать любой из названных аккордов или их обращений. Аккорды же, включающие более четырех

тонов, необходимых для их выявления, и требующие либо особых приемов расположения в четырехголосном складе, либо большего числа голосов, могут быть отнесены к многозвучным.

Важную роль среди них играют многозвучные альтерированные доминанты: V_7 с раздвоенной (расщепленной) квинтой; VII_7 с раздвоенной терцией; V_9 с любой альтерацией квинты или с раздвоенной квинтой², а также обращения этих аккордов:

371

C-dur: $V_7^{\#b5}$ $V_3^{\#b5}$ V_9^{b5} $V_9^{\#5}$ $V_9^{\#b5}$ VII_5^{b3}

Приведенные в схеме аккорды объединяет не только многозвучность, но и характер звучания: в основе всех их лежит целотонный звукоряд, представленный всеми своими звуками в нонаккорде с раздвоенной квинтой:

372

В остальных аккордах этот звукоряд представлен пятью звуками. Тем не менее характерная специфичность, определяемая целотонной основой, свойственна всем этим созвучиям. Объединяет их и принадлежность к мажорному ладу. Некоторые из этих звучностей возможны и в миноре благодаря сочетанию в доминантсептаккорде пониженной квинты с секстой:

373

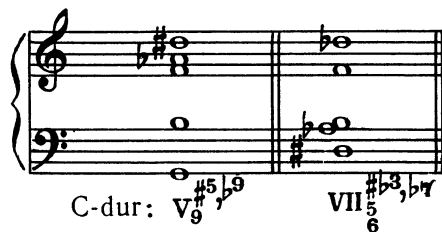
c-moll: $V_7^{b5,6}$ $V_3^{b5,6}$

² Раздвоенная квинта в аккордах V ступени (терция в аккордах VII ступени), образованная повышением и понижением II ступени лада, естественно, возможна только в мажоре.

Однако многозвучные целотонные альтерированные D значительно характернее для мажора.

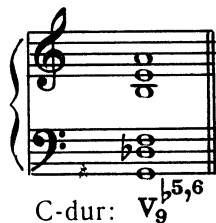
Целотонность (правда, несколько измененная) может быть обнаружена и в многозвучных VII₇ и V₉, включающих VI пониженную ступень лада:

374



Близок к целотонной основе и так называемый «прометеев аккорд»³, представляющий собой нонаккорд с секстой и пониженной квинтой в мажоре:

375



В четырехголосном складе многозвучные альтерированные доминанты могут быть использованы двояко — с помощью временно добавленных реальных голосов (пример 376) и с помощью введения скрытых голосов (пример 377):

376



377



³ «Прометеев аккорд» получил свое название в связи с широким использованием в симфонической поэме Скрябина «Прометей».

В примере 376 пятизвучный $V_{\sharp^5, \flat^9}$ введен с помощью добавления пятого голоса (образованного раздвоением верхнего по принципу «divisi»). В примере же 377 тот же пятизвучный нонаккорд возник на основе реального четырехголосия. Однако верхний голос здесь как бы расслаивается благодаря перемещениям по аккордовым, в том числе альтерированным звукам. Не разрешаясь сразу, «брошенные» на некоторое время альтерированные звуки способствуют образованию скрытого двухголосия в сопрано. Этот второй путь внедрения в четырехголосие многозвучных альтерированных аккордов весьма характерен для музыкальной практики. В следующем примере — сочетание временно добавленных голосов со скрытым голосоведением:

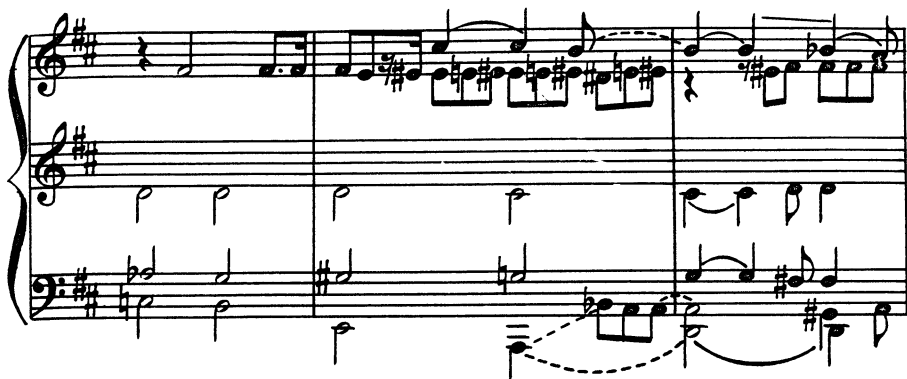
378

Скрябин. Поэма оп. 32 № 2

Allegro. Con eleganza. Con fiducia.

The musical score for Example 378 is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece in G major, 4/4 time. The left hand features a series of triplets of chords, marked *m. d.* (moderato) and *f* (forte). The right hand has a melodic line with some triplets. The second system continues the piece, with the left hand playing a more complex, arpeggiated pattern and the right hand continuing its melodic line. The tempo and mood are indicated as *marcatissimo* and *m. d.* (moderato).

Ниже приводится схема данного отрывка. Она изложена на трех нотных системах (с отдельными — для альты и сопрано). Удвоения альты и баса в нижнюю октаву, имеющиеся в оригинале, в схеме опущены:



Во втором такте схемы верхний голос расслаивается на два. Однако оба продолжают и развивают его: «нижняя часть» голоса как бы продлевает звучание полутоновой интонации, из которой, в свою очередь, вырастает «верхняя часть» голоса. В конце этого и в начале следующего тактов расслоение голоса делается скрытым (в схеме показаны обе линии). В самом конце схемы видно окончательное разделение верхнего голоса на два. В конце приведенного примера происходит также и скрытое расслоение баса, показанное в схеме реальным *divisi* этого голоса.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Аренский, № 724—735, 736—747, 760—771; Бриг., № 686, задачи 1—6; Мясоедов, № 207—219.

На фортепиано. Определить следующие аккорды, найти их тональности, разрешить:



§ 5. Выразительные возможности альтерированных гармоний

Выразительные возможности альтерированных гармоний зависят от взаимодействия самых разнообразных факторов, многие из которых лежат за пределами собственно гармонии. Однако среди них можно выделить все же сугубо гармонические предпосылки выразительности, такие, как:

ладовая основа (мажор или минор);

функциональная принадлежность альтерированной гармонии (доминанта или субдоминанта);

направленность альтерации (восходящая или нисходящая).

Сами по себе эти предпосылки не определяют, разумеется, характера выразительности, но различные их сочетания могут направлять восприятие в то или иное русло. Наиболее общей предпосылкой является ладовая основа, так как ни мажор, ни минор ни в коей мере не создают еще характера музыки. Однако как мажорность, так и минорность могут быть усилены (или ослаблены) другими из перечисленных предпосылок выразительности.

Значение функциональной принадлежности альтерированной гармонии обусловлено характерностью для мажора доминантовой неустойчивости и автентизма, а для минора — субдоминантовой неустойчивости и плагальности (см. гл. вторую, § 8 и 9). Альтерация как явление, способствующее более яркой выраженности функции, должна способствовать, следовательно, в доминанте — большей мажорности, в субдоминанте — минорности.

Направленность альтерации, как предпосылка музыкальной выразительности, также весьма существенна. Известно, что в ладу всё высокое связывается с просветлением, «омажориванием»; всё низкое — с потемнением, «оминориванием». Кроме III высокой ступени, отличающей мажор от минора, значительную роль играют VI и VII (высокие характеризуют мажор, низкие — минор: мажор с VI и VII низкими — «оминоренный» мажор и т. п.). Точно так же действуют повышенное и пониженное. Всякая повышающая альтерация усиливает мажорный колорит, а понижающая — минорный. Так, простейшая в минорном ладу повышающая альтерация VII ступени несколько приближает этот лад к мажору. Наоборот, VI пониженная ступень приближает мажорный лад к минору.

Если названные предпосылки выразительности направлены в одну сторону, их действие усиливается и оказывает вполне реальное воздействие на восприятие. Так, например, сочетание минорного лада, субдоминантовой принадлежности и понижающей альтерации в гармонии II низкой ступени, как правило, связывается в восприятии с углубленной минорностью, с мрачным характером (см. об этом: гл. пятая, § 10).

Наоборот, сочетание мажорной ладовой основы с доминантовой гармонией, обостренной повышающей альтерацией, способствует подчеркнутой мажорности звучания, эмоциональной приподнятости, ощущению света, яркой действенной силы, положительной об-

разности. Именно такие сочетания некоторых первичных предпосылок выразительности способствуют ощущению приподнятости, «солнечности» в ряде произведений, например, Скрябина, Прокофьева.

Для Прокофьева, в частности, становится характерной альтерированная доминанта, в которой помимо повышенной II ступени лада участвует и IV повышенная. Примером этого может служить доминантсептаккорд с повышенными квинтой и септимой⁴ в следующем отрывке:

Прокофьев. «Ромео и Джульетта», карт. I

381 [Andante] Poco meno mosso

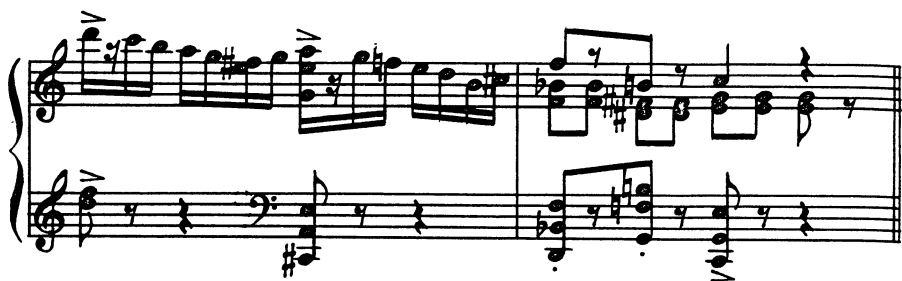
Повышенная септима усиливает просветленность не только за счет добавления еще одной повышающей альтерации к доминанте мажора, но и за счет характерного мажорного колорита звучания, привносимого мажорным трезвучием на вводном тоне (*ми* — *соль#* — *си* $\sharp$ в F-dur). Некоторое снижение доминантового тяготения, связанное с отсутствием тритона от вводного звука, искупается в такой доминанте наличием вводных звуков ко всем тонам тонического трезвучия (*ми* → *фа*, *соль#* → *ля*, *си* $\sharp$ → *до*).

Во многих случаях, однако, Прокофьев, вводя в доминанту повышающую альтерацию IV ступени, сохраняет в составе аккорда и IV натуральную ступень:

Прокофьев. «Ромео и Джульетта»
«Джульетта-девочка»

382 Vivace

⁴ Ранее (см. гл. пятую) отмечалась нехарактерность повышения IV ступени лада для аккордов доминантовой группы. Такая альтерация — одна из специфических черт гармонии Прокофьева.



Предпоследний аккорд приведенного примера — доминантсептаккорд с повышенной квинтой и с одновременным сочетанием натуральной (*фа б*) и повышенной (*фа #*) септим.

Описанные выше предпосылки музыкальной выразительности альтерированных гармоний (ладовая основа, функциональная принадлежность, направленность альтерации) могут сочетаться и таким образом, когда их действия не усиливают, а ослабляют или нейтрализуют друг друга. При определенных условиях тот или иной фактор, влияющий на характер выразительности, может выйти на первый план, «заглушая» противоположные действия других.

Так, например, в условиях минора, просветляющее действие высокого вводного тона может быть совершенно нейтрализовано понижающими альтерациями в доминантовых аккордах. Поскольку в этих аккордах повышающая альтерация оказывается невозможной (кроме, разумеется, повышенной VII ступени), альтерированная доминанта минора всегда оказывается связанной с углубленным «минорным», часто сумрачным характером образности:

Шостакович. Симфония № 11, ч. III — «Вечная память»

383

[Adagio]



Концентрированная минорность данного отрывка создается различными средствами, в том числе и введением сложной альтерированной гармонии — $VII_7^{b3, b5}$. Для большей наглядности приведем схему тактов 7—11 в упрощенной четырехголосной фактуре и с нотацией, отражающей существо гармонического оборота:

384

7 8 9 10 11

fis-moll I $VII_7^{b3, b5}$ I

Напрашивается сравнение двух альтерированных D — из данного примера и из примера 381. Там при введении $D_7^{\#5, \#7}$ доминантовость усилилась благодаря образовавшим мажорное трезвучие на VII ступени вводным звукам ко всем тонам тонического трезвучия. Здесь при введении $VII_7^{b3, b5}$ образовалось минорное трезвучие на II пониженной ступени. Это трезвучие ослабляет доминантовое тяготение, привнося в аккорд существенный элемент субдоминантовости — нисходящие полутоновые тяготения не только к квинтовому тону (*ре* → *до* #), но и к терцовому (*сib* → *ля*) и основному (*соль* # → *фа* #) тонам.

В результате — противоположный характер выразительности альтерированных доминант в примерах 381 и 383.

Задание

Устно. Проанализировать значение альтерированных гармоний в формировании общего характера музыки в следующих произведениях: Григ. Песня «Весенний цветок» (ор. 26 № 4); Скрябин. Поэмы ор. 32 № 1, 2; Мясковский. Симфония № 5, ч. II (первая тема — от цифры 32), финал (побочная партия — от цифры 75); Шостакович. Симфония № 11, ч. III; Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта», № 2; Арутюнян. «Кантата о Родине», ч. I — «Заздравная» (до вступления хора).

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ВНЕЗАПНАЯ МОДУЛЯЦИЯ

§ 1. Виды внезапной модуляции

В рассмотренных ранее модуляциях (см. гл. шестую) в непосредственное взаимодействие вступали лишь тональности 1-й степени родства, имеющие между собой наиболее прочные функциональные связи. Это относится не только к отклонениям и модуляциям в родственные тональности, но и к постепенным модуляциям в более далекие тональности, при которых в непосредственное соприкосновение также вступают лишь тональности 1-й степени родства.

Под внезапной модуляцией понимается такой ее вид, при котором непосредственно связываются тональности не 1-й степени родства.

Чем меньше функциональные связи между тональностями, тем ярче проявляет себя внезапная модуляция. Приведем несколько примеров:

385 [Allegro]

Чайковский. «Растворил я окно»

Растворил я ок_но ста_ло душно не вмо_чь,

f

mf

F-dur

о - пус-тил-ся пред ним на ко - ле - ни,

p *mf*

и в ли - цо мне пах - ну - ла ве -

p

A-dur

-сен-ня - я ночь бла-го-вом-ным ды-ха-нием си-ре - ни.

mf

386

[Non troppo allegro]

Прокофьев. Классическая симфония, гавот

f *ff*

D-dur Cis-dur Cis-dur D-dur

387

[Sehr ruhig, aber nicht schleppend]

Лист. «Лорелея»

но ско-ро ночь при-

p

E-dur

дет,

Cis-dur

Во всех трех приведенных примерах в непосредственное взаимодействие вступают неродственные тональности.

В первом случае (пример 385) новая тональность вводится обычной побочной доминантой (D₇ a-moll в условиях главной тональности F-dur). Эффект внезапности достигается заменой ожидаемой тоники a-moll тоникой одноименного мажора (A-dur).

Во втором случае неродственные тональности соприкасаются дважды (см. пример 386). Здесь при модуляции из D-dur в Cis-dur (такты 2—3) эффект внезапности обусловлен необычным для основной тональности разрешением D₇: совпадая по звучанию с дважды увеличенным терцквартаккордом Cis-dur, он переходит в тонический квартсекстаккорд этой тональности. Подобное энгармоническое переосмысление служит основой и заключительной модуляции данного отрывка (из Cis-dur в D-dur).

В примере 387 неродственные тональности E-dur и Cis-dur не связываются каким-либо переходным звеном: тоника первой непосредственно соприкасается с тоническим созвучием второй.

Смысловое значение всех подобных модуляций вполне определяется термином «внезапные», так как для них характерно неожиданное появление новой яркой краски (своего рода «колористический всплеск»).

В зависимости от средств выполнения внезапные модуляции могут быть разделены на следующие виды:

энгармонические, основанные на энгармоническом переосмыслении какого-либо аккорда (как в примере 386);

мелодико-гармонические (называемые также эллиптическими), основанные на логике голосоведения в значительно большей мере, чем на функциональных связях (см. ниже, примеры 428 и 429);

мелодические, где новую тональность вводит одногласная мелодическая связка (см. пример 430);

сопоставления, при которых происходит непосредственное соприкосновение тоник неродственных тональностей (пример 387), без каких-либо мелодических связей или посредствующих аккордов.

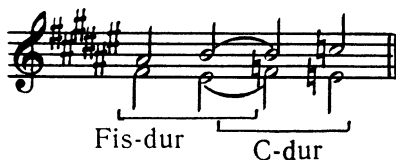
По положению в музыкальной форме внезапные модуляции, как и прочие, можно разделить на отклонения, собственно модуляции и сопоставления (см. гл. шестую, § 3). Однако термины типа «внезапное отклонение» не приняты. Обычно под внезапной модуляцией понимают непосредственное взаимодействие неродственных тональностей вне зависимости от положения в форме, то есть пользуются термином «модуляция» в его более широком смысле.

§ 2. Активный и пассивный энгармонизм

Всякая энгармоническая модуляция основана на том, что совпадающие по звучанию интервалы могут оказаться различными по ступеневой величине, а совпадающие по звучанию аккорды — по ступеневой величине составляющих их интервалов.

Например, одинаково звучащие тритоны *ми $\sharp$ —си* и *фа—си* отличаются своей ступеневой величиной: первый включает пять ступеней, второй — четыре. Они принадлежат разным тональностям, в частности Fis-dur (первый) и C-dur (второй). При этом тритон *ми $\sharp$ —си*, взятый в условиях тональности Fis-dur, благодаря тождеству звучания может легко быть переосмыслен в *фа—си* и разрешен в C-dur:

388



Подобное энгармоническое переосмысление различных созвучий открывает возможности для многообразных модуляций.

Однако не всякие энгармонические замены могут служить основой таких модуляций. Следует различать пассивные и активные энгармонические замены. При пассивном энгармонизме в интервале сохраняется ступеневая величина, а в аккорде — ступеневая величина всех составляющих его интервалов. Например, та же уменьшенная квинта *ми $\sharp$ —си* может быть представлена и как *фа—до $\flat$* с возможным разрешением в тональности Ges-dur:

389



Пассивный энгармонизм используется лишь для удобства записи и помогает заменять сложные тональности более простыми, энгармонически равными. Например, в траурном марше из сонаты оп. 26 Бетховена, написанном в тональности as-moll, первый период (8 тактов) модулирует в параллельный Ces-dur. Второй восьмитакт начинается в h-moll и модулирует также в параллельную тональность — D-dur. Вместе с тем на грани этих восьмитактов отчетливо ощущается сопоставление одноименных тональностей (Ces—ces). Сама по себе тональность ces-moll потребовала бы введения трех дубль-бемолей (так же, как и параллельный Eses-dur в конце второго восьмитакта). Поэтому естественный с точки зрения функционального развития тональный план в записи заменяется более удобным для чтения:

as — Ces — ces — Eses
as — Ces — h — D

Пассивный энгармонизм, таким образом, явление чисто внешнее, не отражающее существа модуляционного процесса. В отличие от него энгармонизм активный, связанный с переосмыслением ступеневой величины интервалов, служит основой всякой энгармонической модуляции.

§ 3. Энгармонизм уменьшенного септаккорда. Положение уменьшенного септаккорда в тональности

Наибольшей универсальностью в качестве средства энгармонической модуляции обладает уменьшенный септаккорд. Используя его, можно осуществить энгармоническую модуляцию в любую тональность. Предпосылки такой универсальности заключены в некоторых свойствах этого аккорда.

1. Уменьшенный септаккорд и все его обращения энгармонически равны:

390

ум. септаккорд энг.=ум. $\frac{5}{b}$, энг.=ум. $\frac{3}{2}$, энг.= ум. секундаккорду

2. На двенадцати звуках равномерно-темперированного строя можно построить всего три различных по звучанию уменьшенных септаккорда:

391

Все остальные — энгармонически равны этим аккордам (или их обращениям):

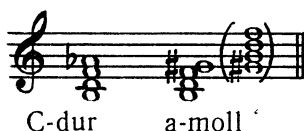
392

3. Каждый из трех уменьшенных септаккордов (или энгармонически равных им) может принадлежать любой тональности, являясь вводным в тонику, вводным в доминанту или

вводным в субдоминанту. Так, например, в условиях тональности C-dur, аккорд *ре—фа—ля^b—до^b*, энгармонически равный *ре—фа—ля^b—си*, может быть понят как вводный в тонику (включает вводный тон — *си*). Аккорд *ре[#]—фа[#]—ля—до* (или *ми^b—фа[#]—ля—до*, или любая другая его энгармоническая трансформация) понимается как вводный в доминанту (включает вводные тоны доминантовых тональностей: тональности V ступени — *фа[#]* и тональности III ступени — *ре[#]*). Уменьшенный септаккорд *ми—соль—си^b—ре^b* (и энгармонически равные ему) — вводный в субдоминанту (включает вводные тоны субдоминантовых тональностей: тональности IV ступени — *ми* и тональности II ступени — *до[#]=ре^b*).

Нетрудно заметить, что уменьшенный септаккорд вводный в тонику совпадает по звучанию с тем же аккордом в параллельном ладу:

393



C-dur

a-moll

Уменьшенный септаккорд вводный в субдоминанту является вводным в общие субдоминанты параллельных ладов:

394



F-dur

d-moll

Обе тональности (F-dur и d-moll) — субдоминантовые для параллельных ладов C-dur (IV и II) и a-moll (VI и IV).

Уменьшенный септаккорд вводный в доминанту также является вводным в общие доминанты параллельных ладов:

395



G-dur

e-moll (E-dur)

Как G-dur, так и e-moll — доминантовые тональности параллельных C-dur (V, III) и a-moll (VII, V).

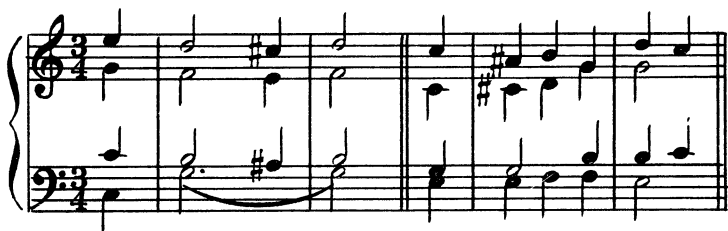
В условиях той или иной тональности каждый из уменьшенных септаккордов может выполнять различные функции. Так, вводный в тонику — обычный септаккорд доминантовой группы — VII₇ (см. гл. четвертую, § 8). Энгармонически равные ему аккорды могут

также выполнять роль побочных доминант (см. гл. шестую, § 5) при отклонениях в параллельные тональности.

Уменьшенный септаккорд вводный в доминанту (и его энгармонические разновидности) тоже имеет два основных значения в тональности: он либо побочная доминанта при отклонениях в родственные тональности, либо альтерированная субдоминанта ($\text{II}^{\sharp 3 \sharp 1}$, $\text{IV}^{\sharp 1, \flat 7}$ мажора или $\text{IV}^{\sharp 1 \sharp 3}$ минора). Второе значение (альт. S) более специфично для данной тональности.

Уменьшенный септаккорд вводный в субдоминанту помимо роли побочной доминанты может выполнять более характерную роль. В зависимости от своего метрического положения, он служит нередко вспомогательным созвучием или тройным задержанием к доминантсептаккорду (или его обращениям):

396



Используется уменьшенный вводный в субдоминанту и как проходящее созвучие, также разрешающееся в звуки доминантсептаккорда. Переход в соответствующее обращение доминантсептаккорда значительно ярче характеризует данную тональность, чем разрешение в какое-либо из субдоминантовых трезвучий. Для голосоведения в таком обороте типично ведение трех голосов на полутон вверх; в четвертом голосе — общий тон (прима доминантсептаккорда):

Чайковский.

«Скажи, о чем в тени ветвей»

397

[Andante sostenuto]

УМ. ВВ. В S (II) D^3_4

§ 4. Модуляция через энгармонизм уменьшенного септаккорда

Для того чтобы сделать модуляцию через энгармонизм уменьшенного септаккорда, надо взять этот аккорд в первой тональности и, представив его в новой, разрешить в ней:

398

Diagram illustrating a modulation from C major (C-dur) to D major (D-dur) through the diminished seventh chord of C major (VII₇ энг.). The score shows the progression of chords: I₆, D $\frac{3}{4}$, I, VII₇ энг., II $\frac{3}{4}$ #1 #3, K $\frac{4}{6}$ D₇, and I. The modulation is achieved by reinterpreting the diminished seventh chord of C major as the second-degree triad of D major.

В приведенном примере уменьшенный септаккорд в тональности C-dur является VII₇ (вводным в тонику). Модуляция произведена на основе энгармонического равенства этого аккорда альтерированному терцквартаккорду II степени D-dur.

Специфическая особенность всякой энгармонической модуляции — энгармоническое переосмысление посредствующего аккорда. Однако есть и другие отличия ее от обычной модуляции в тональности I-й степени родства. Если для модуляции в тональность I-й степени родства характерны консонантность и функциональная неяркость посредствующего аккорда в начальной тональности и диссонантность и функциональная острота модулирующего — в новой, то для энгармонической — наоборот: посредствующий аккорд (энгармонически заменяемый) всегда весьма функционально ярок в исходной тональности и диссонантен, а модулирующий — значительно нейтральнее во второй. Представление о новой тональности дается не самим модулирующим аккордом, а его взаимодействием с посредствующим, таким взаимодействием, которое не ожидалось в момент звучания посредствующего. Таким образом, энгармонически заменяемый аккорд, активно стремившийся к разрешению в начальной тональности, осознается как общий (посредствующий) лишь в момент перехода в следующий за ним модулирующий аккорд новой тональности. Отсюда — внезапность модуляции.

Техника модуляции зависит от значения уменьшенного септаккорда в обеих тональностях, но в большей мере от его значения в последующей тональности.

Наибольшее распространение получила энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд, вводный в доминанту последующей тональности. Реже используются вводные в тонику или субдоминанту.

Модуляция через вводный в Т последующей тональности

Такая модуляция может быть энгармонической только в тех случаях, когда последующая тональность не является одноименной, тональностью 1-й степени родства или одноименной с ней. Так, например, через уменьшенный вводный в тонику последующей тональности не может произойти энгармоническая модуляция из C-dur в c-moll (одноименную тональность), в d-moll, e-moll, F-dur, f-moll, G-dur, a-moll (тональности 1-й степени родства), а также в D-dur, E-dur, g-moll, A-dur (одноименные с тональностями 1-й степени родства).

399

а) б) в) г)

C d C a C D C A

В приведенной схеме все модулирующие аккорды — уменьшенные септаккорды, вводные в тоники новых тональностей. Направленные в тональности 1-й степени родства (случаи а и б), они являются побочными доминантами и, принадлежа хроматической системе первой тональности, не подвергаются энгармоническому переосмыслению. В примерах в и г — те же аккорды разрешаются в тоники одноименных тональностей, но и здесь никакого энгармонического переключения не происходит: внезапная модуляция основана в этих случаях на замене ожидаемого минорного трезвучия мажорным¹.

Во всех остальных случаях энгармоническая модуляция через уменьшенный вводный в тонику оказывается возможной. Так для исходной тональности C-dur или a-moll модуляция возможна в: Cis-dur, cis-moll, Dis-dur, dis-moll, Fis-dur, fis-moll, Gis-dur, gis-moll, B-dur, b-moll, H-dur, h-moll (и энгармонически равные) — тональности, тонические трезвучия которых построены на недиадонических ступенях и вводном тоне натурального мажора или на недиадонических ступенях и II ступени натурального минора.

Приведем примеры подобных модуляций.

¹ О явлениях мажоро-минора, с которыми связана такая модуляция, см. в гл. десятой.

ско - ро ско - ро,

f *rinforz.* *espress.*

ско - ро ско-ро и ты уснешь,

pp

энг.
 $VII_2 = VII_5$
 B-dur E-dur

Модуляция из В-дур в Е-дур осуществлена в этом примере через энгармонизм уменьшенного септаккорда. В четвертом такте звучит VII_2 В-дур (нотированный в соответствии со следующей тональностью), энгармонически равный VII_5 Е-дур, который в пятом такте разрешается в I_6 этой тональности.

Энгармонически переосмысливаемый аккорд и в примере 401 является вводным в тонику новой тональности (VII_7). Но разрешается он не непосредственно в тонику, а через доминантсептаккорд с задержанием в нижнем голосе:

401 [Grave]

fp *fp* *decresc.* *pp* *f* *f*

VII₂=VII₇ VII₂ V₇ I₄₆ V₇

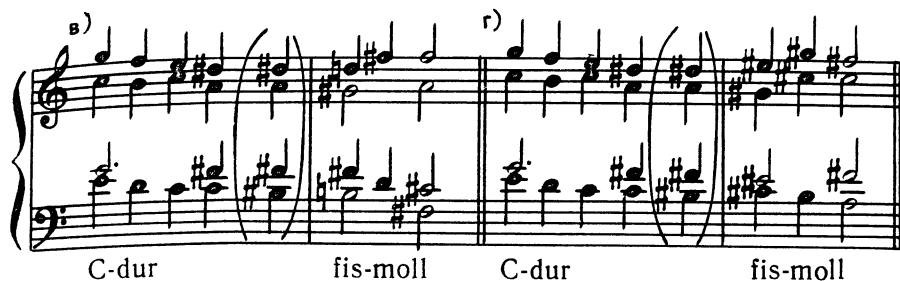
9 e

Модуляция через вводный в D последующей тональности

Как уже говорилось (§ 3 настоящей главы), уменьшенные септаккорды, условно отнесенные к группе вводных в доминанту, могут выполнять две основные роли в тональности: роль побочных доминант и роль альтерированных субдоминант. Рассмотрим различные возможности энгармонических модуляций с помощью побочных аккордов.

402 а) б)

C-dur fis-moll C-dur fis-moll



Все четыре схемы примера 402 представляют модуляцию из C-dur в fis-moll. В схеме *a* энгармонически заменяемый аккорд, принадлежащий группе вводных в доминанту новой тональности, трактован как альтерированная субдоминанта ($IV^{\sharp 1 \sharp 3}$) и разрешается в кадансовый квартсекстаккорд этой тональности. В схеме *b* — тот же аккорд переходит в D_2 тональности fis-moll. В схеме *в* — при той же трактовке альтерированная S дезальтерируется. В схеме *г* — разрешается в трезвучие V ступени, то есть используется собственно как побочная доминанта новой тональности. В этом последнем случае энгармоническое переосмысление уменьшенного септаккорда фактически приводит в тональность Cis-dur, тоника которой использована в дальнейшем в качестве трезвучия V ступени fis-moll.

В музыкальной практике чаще всего энгармонически заменяемый уменьшенный септаккорд, являющийся вводным в D новой тональности (альтерированной S), разрешается в тонический квартсекстаккорд. В ряде случаев он оказывается кадансовым, но нередко выполняет и другую роль, не приводя к каденции:

403

Вагнер. «Лоэнгрин», акт II, сцена 2

[Langsam]

Эльза

Ты час - то о - су - шал мне по -

p

- то - ки слез в но - чи, те - перь прохлад - дой

pp

Ges: I — V₅₆ —

mf

не - жной о - гонь ла - нит смяг - чи.

mf più p p

ум. вв. в S=альт, Sg-I₄₆(не К!)

Такой прием использования квартсекстааккорда I ступени очень характерен для энгармонической модуляции вообще (не только через уменьшенный, но и через другие аккорды). Это объясняется несколько особым положением I_4^6 среди других аккордов: с одной

стороны, он дает ясное представление о тонике и о ладовом наклоне (мажор или минор), являясь результатом разрешения альтерированного аккорда, с другой стороны — требует дальнейшего движения, так как не может представлять завершающую тонику.

В примере 402 только схема *a* дает наиболее полный эффект внезапности. В схемах *б* и *в* тональность «проявляется» несколько раньше ладовой окраски, что снижает эффект внезапности. В схеме же *г* — внезапно звучит не *fis-moll*, а *Cis-dur*.

Кроме обращений, строящихся полутоном ниже или тоном выше V ступени, что наиболее характерно, используются и другие:

Толь-ко

ges-moll: $IV_3^{\#1\#3} = II_2^{\#3\#1}$ F-dur

слыш - но, как шепчут бе-ре-зы,

pp

I (VIa-moll)

Этот вид модуляции через энгармонизм уменьшенного септаккорда встречается наиболее редко, возможно из-за того, что вводный в S не имеет прямого разрешения в тонику. Наиболее типично его разрешение при модуляции в звуки D₇ (или его обращений). Эффект внезапности появления новой тональности оказывается при этом несколько меньшим (из-за невыявленности ладовой окраски) по сравнению с предыдущими случаями. Однако специфическое звучание разрешения тройного задержания и неожиданность появления доминантсептаккорда новой тональности придает такой модуляции весьма интенсивную и специфическую выразительность:

405

Моцарт. Реквием, «Confutatis»

The musical score is presented in three systems. The first system shows a vocal line (soprano) with the text "(-ctis)" and a piano accompaniment. The second system features a vocal line with the lyrics "ro sup - plex et ac -" and a piano accompaniment. The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The score illustrates a modulation through an enharmonic diminished seventh chord, which is a key feature of this type of modulation.

Как известно, D_7 и аккорды, совпадающие с ним по звучанию и имеющие в основе септиму, встречаются:

- на V ступени в мажоре и миноре (D_7);
- на II ступени в мажоре и миноре (альт. II₇);
- на VII ступени в миноре (VII₇^{нат.}).

D_7^{b5} и аккорды, совпадающие с D_7^{b5} , встречаются:

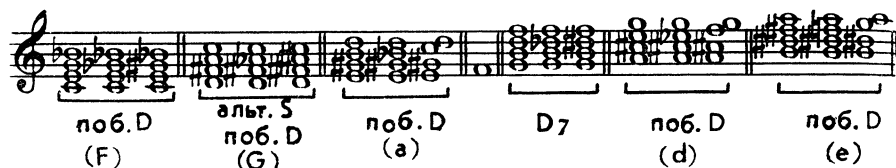
- на V ступени в мажоре и миноре (D_7^{b5});
- на II ступени в мажоре и миноре (альт. II₇);
- на VII ступени в мажоре (VII₇^{#3}).

$D_7^{#5}$ и аккорды, совпадающие с $D_7^{#5}$:

- на V ступени в мажоре ($D_7^{#5}$);
- на V ступени в миноре (D_7^6).

Все эти аккорды могут оказаться и на других ступенях в качестве побочных доминант. Ниже приводится схема расположения названных созвучий в тональности C-dur:

406



Энгармонически равные им аккорды, «вписанные» не в малую септиму, а в увеличенную сексту, могут быть построены там, где встречается увеличенная секста, то есть полутонном выше устойчивых ступеней лада:

407



На этих ступенях возможны следующие аккорды:

на II^b ступени в мажоре — VII₆^{b3} и VII₆^{b3} b₇;

в гарм. миноре — VII₆^{b3}.

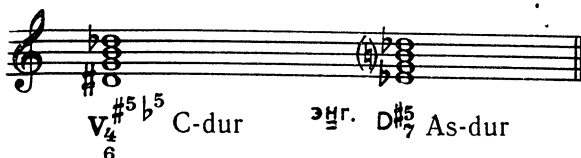
на IV ступени в мажоре — VII₄^{#3}, II₆^{#1} b₁, II₆^{#1};

на IV^b ступени в гарм. миноре — VII₃^{b5};

на VI^b ступени в миноре — ув.₄³, ув.₆⁵, IV₆^{#1} b₁,

в мажоре — ув.₄³, ув.₆⁵, дв. ув.₃³.

Кроме того, иногда используется энгармоническая замена малой септимы на дважды уменьшенную октаву, встречающуюся там, где возможна двойная альтерация ступени (в мажоре — II, в миноре — IV):



Как уже говорилось, наиболее характерна при энгармонической модуляции замена малой септимы на увеличенную сексту. Поэтому наиболее часто для «выхода» из начальной тональности используются аккорды с малой септимой (см. пример 406), а для «входа» в новую тональность — аккорды с увеличенной секстой.

Однако не все аккорды с увеличенной секстой одинаково типичны для модуляций. И здесь предпочтение отдается тем из них, которые разрешаются в I_4 , независимо от того, связано ли его положение в форме с каденцией (K_4) или нет.

В случае модуляции, при которой увеличенная секста заменяется на малую септиму (более редкий случай), для «входа» в новую тональность, естественно, не подходят побочные доминанты.

Приведем некоторые схематические примеры модуляций с помощью энгармонизма доминантсептаккорда:

409



В)

D3 F# A# G# II₇^{#3#1b5}

Г)

D7 C# A# G# VII₅^{b3} fis

В примере а доминантсептаккорд тональности C-dur энгармонически переосмысливается в дважды увеличенный терцквартаккорд (II₃ со всеми альтерациями) H-dur (в скобках дана нотация этого аккорда в соответствии с новой тональностью). В примере б для модуляции использован аккорд той же звучности, но являющийся в исходной тональности альтерированным септаккордом II ступени (II₇^{#3}). Пример в аналогичен а, но доминантсептаккорд начальной тональности (F-dur) взят в виде терцквартаккорда. Энгармонически равный ему II₇^{#3#1b5} тональности E-dur разрешается в I₆. В примере г энгармоническому переосмыслению подвергнут доминантсептаккорд исходной тональности (c-moll). В новой тональности (fis-moll) он выполняет роль VII₅^{b3}.

В двух из приведенных схем (а и в) в скобках расшифровано значение энгармонически заменяемого аккорда. В музыкальной литературе такие аккорды чаще всего нотируются соответственно своему значению в начальной тональности, реже — в последующей. Нотация энгармонически заменяемого аккорда существенной роли не играет, однако она не должна смешивать в одной вертикали «противоречащие» друг другу ноты разных тональностей. Например, при модуляции из C-dur в H-dur посредством D₇=дв. ув. $\frac{3}{2}$ (как в примере 409 а) этот аккорд может быть нотирован: соль—си—ре—фа, или соль—си—до $\times$ —ми $\sharp$, но не соль—си—до $\times$ —фа.

§ 6. Образно-смысловое значение энгармонической модуляции. Место энгармонической модуляции в музыкальной форме

В разного рода модуляциях по-разному проявляют себя функциональные и фонические свойства гармонии. И если для постепенной модуляции характерно именно постепенное накопление нового качества, то для внезапной типично резкое изменение смыслового или колористического начала, вплоть до образной трансформации. Яркий колористический сдвиг в большей мере связан с внезапной модуляцией типа сопоставления (см. § 11 настоящей главы). Энгармоническая же модуляция чаще всего воспринимается как крутой поворот в логике развития, обусловленный, однако, всем ходом предшествовавшего разворачивания музыкальной мысли. Такое восприятие происходит из следующих особенностей энгармонической модуляции.

1. Энгармонически заменяемый аккорд, как правило, является функционально ясным в первой тональности, продолжающим логическое развитие в ней:

410

C-dur: I II₂ V₅=II₅^{#3}/₆

D₂ .

откл. в F-dur

В данном примере интересующий нас аккорд — побочная доминанта (D₂ F-dur в условиях C-dur), взятая после посредствующего аккорда.

2. Энгармонически переосмысливаясь и разрешаясь в условиях новой тональности, аккорд оказывается вовлеченным в совершенно иной ход развития мысли, с резким ее поворотом:

411

E-dur: II₅^{#3, #1, b5} K₆⁴ D7 I

3. В то же время слух оценивает энгармоническую модуляцию, как обусловленную предыдущим развитием благодаря принадлежности заменяемого аккорда обеим тональностям.

4. Выбор не самого простого разрешения («решения вопроса»), естественно напрашивающегося в данных условиях, а одного из иных, возможных, но неожиданных, придает модуляции эффект внезапности («оригинальности вывода»).

Такова логика, например, энгармонической модуляции во второй теме медленной части симфонии № 5 Бетховена.

412 [Andante con moto] Бетховен. Симфония № 5, ч. II

The musical score is written for piano. It consists of three systems of staves. The first system starts with a piano introduction marked *(p) dolce*. The second system shows a transition to a fortissimo section marked *ff*. The third system continues the fortissimo section, marked *sempre ff*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

На протяжении девяти тактов, в которых изложена эта тема, ее начальная образная сфера претерпевает существенные изменения. Эти изменения приводят от типичной для медленных частей

Бетховена возвышенной, созерцательной лирики до героической звучности окончания темы, как бы предсказывающей образный строй финала симфонии. Следующее построение (с затакта перед десятым тактом) начинается ликующим фанфарным звучанием темы, вскоре, однако, уступающим место исходной лирико-созерцательной образности. Время окончательного торжества героики еще не пришло: финалу предшествует длительное драматически-напряженное развитие в третьей части, но в приведенной теме медленной части уже ясно «прорисовываются» контуры грядущей победы. В этом огромная драматургическая роль темы, достигнутая всем комплексом выразительных средств, ведущее место среди которых занимает гармония.

Начальная стадия изложения этой темы в образном отношении мало отличается от первой, исходной темы медленной части². Лишь некоторые детали фактуры и оркестровки второй темы могут быть истолкованы как предвестники предстоящей трансформации. К ним относятся, например, «золотые ходы» в партии фаготов, ассоциирующиеся с трубными, фанфарными «героическими» звучностями:

413



Гармония начала темы чрезвычайно проста: она основана на чередовании Т и D. Лишь в пятом такте появляется уменьшенный септаккорд, вносящий в образную окраску темы элемент неуверенности, беспокойства, тревоги. Это достигается благодаря изменению фактурных условий, особому положению в форме (третья четверть структуры дробления с замыканием) и «отдаленности» от начальной гармонизации (уменьшенный вводный в S — после простейших аккордов Т и D). На слух уменьшенный септаккорд может быть оценен либо как вводный в тональности II ступени (b-moll), либо как вводный в тональности IV ступени (Des-dur). Это также способствует ощущению неясного ожидания, несколько проясняемого в седьмом такте появлением D₇ тональности Des-dur. Эффект внезапной модуляции и основывается на разрешении его не в Des-dur (уже выбранный слухом из двух возможностей: b-moll или Des-dur), а в C-dur, что подчеркнуто изменением динамики (ff вместо p), фактуры («захват» всего диапазона звучания), оркестровкой (вступление труб, валторн и литавр), положением разрешающего аккорда в форме (K₆ C-dur и следующая за ним каденция замыкают предшествующее дробление). Последнее особен-

² Медленная часть симфонии № 5 Бетховена написана в форме двойных вариаций.

но важно, так как помогает оценить *результат энгармонической модуляции не только как внезапный сдвиг, но как логический вывод.*

Реже энгармоническая модуляция используется в колористических целях. Так, в увертюре-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта» с помощью энгармонической модуляции колористически подчеркивается характер побочной партии.

Чайковский. «Ромео и Джульетта»,
переход из главной в побочную партию

414 [Allegro giusto]

The musical score is written for piano in D major, 2/4 time, marked [Allegro giusto]. It consists of four systems of staves. The first system shows the initial chords and rhythmic patterns. The second system features a more active melodic line in the right hand. The third system introduces a new melodic motif in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. The fourth system continues the development of the new theme, with both hands playing more complex figures. The score illustrates the transition from the main theme to the secondary theme through chromatic modulation.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with various articulations and slurs. The bass clef staff maintains the accompaniment with some changes in rhythm and pitch.

Third system of musical notation. The treble clef staff features more complex rhythmic patterns and slurs. The bass clef staff continues the accompaniment, showing some chromatic movement.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a more active melodic line with many slurs. The bass clef staff continues the accompaniment with sustained notes and some movement.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff begins with a *p* (piano) dynamic marking, followed by *mf espress.* (mezzo-forte, expressive). The melodic line is more active. The bass clef staff continues the accompaniment with sustained notes and some movement.



Глубокий контраст главной и побочной партий значительно усилен здесь тональными отношениями. По логике тонального развития после главной партии в h-moll готовится вполне традиционная для сонатной формы параллельная тональность — D-dur. Однако, вместо разрешения в этой тональности, длительно звучащий доминантсептаккорд на основе энгармонического равенства дважды увеличенному терцквартаккорду разрешается в I_4 тональности Des-dur, в которой и излагается побочная партия («тема любви» — одна из лучших, вдохновеннейших лирических тем Чайковского). Таким образом, помимо более сложных тональных соотношений главной и побочной партий, значительно углубляющих их конфликт, побочная партия окрашивается теплыми, «бархатными» тонами Des-dur вместо ожидавшегося D-dur. Благодаря длительному звучанию D₇ (9 тактов, перед которыми еще 11 тактов доминантового органного пункта) функционально-логическая связь этого аккорда с предыдущим развитием значительно ослабевает и перекрывается связью с новой тональностью, что усиливает колористическую сторону модуляции³.

Приведенные примеры показывают, сколь различными могут быть выражительные возможности энгармонических модуляций. Однако логически-смысловая сторона их, как правило все же связана с переломом, сдвигом, изменением направления развития. Это обстоятельство делает энгармоническую модуляцию (как и всякую внезапную) весьма характерной для разного рода развивающихся частей, разработок.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Бриг., № 849, задачи 1, 4, 7; Мясоедов, № 225—235.

На фортепиано. Играть модулирующие построения с использованием энгармонизма доминантсептаккорда (аккордов с ув. 6).

Материал для анализа: Моцарт. Фантазия c-moll (Кёхель, № 475); Чайковский. Романсы «Скажи, о чем», «Погоди»; Шопен. Мазурки op. 56 № 1 и № 3. Римский-Корсаков. Концерт для ф-п. с орк. (Allegro — цифры 9—10).

³ Слух в значительно большей мере оценивает колористический прием (Des-dur вместо D-dur), чем нетрадиционное, сложное взаимодействие тональностей в сонатной форме (h-moll—Des-dur), хотя и это взаимодействие существенно: оно усиливает контраст ГП и ПП.

§ 7. Модуляция через энгармонизм увеличенного трезвучия

Этот вид энгармонической модуляции отличается от двух предыдущих (через уменьшенный септаккорд и через доминантсептаккорд) меньшей универсальностью, с одной стороны, и специфичностью колорита — с другой. Специфическая звучность увеличенного трезвучия, используемая обычно в красочных целях, накладывает соответственный отпечаток и на характер модуляции с его помощью. Колорит такой модуляции ощущается даже при переходе в тональности 1-й степени родства:

415 [Allegro vivo]

Чайковский. Симфония № 3, часть IV

(mf) poco cresc.

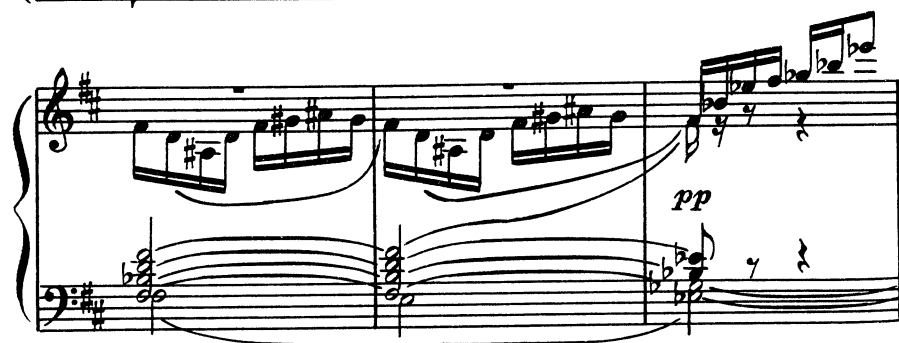
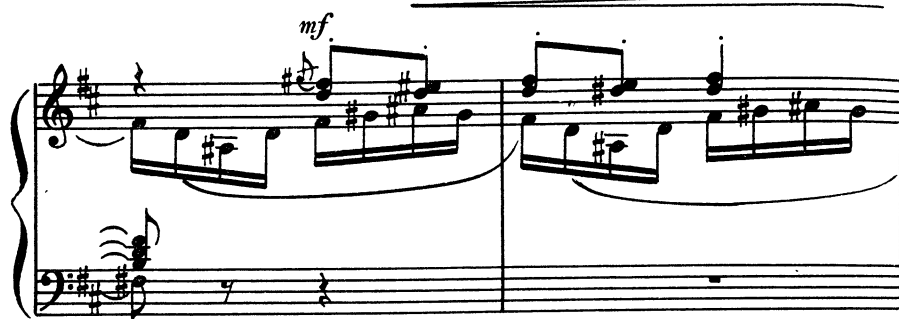
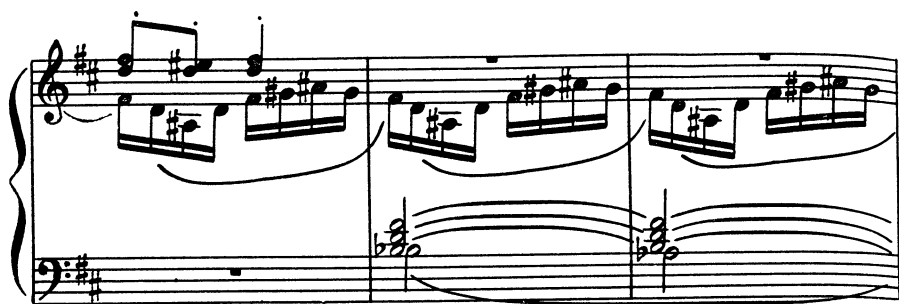
I fis

p

VI fis

più f

IV^{b1} fis



IV_6^{21} fis = III^r es

I es
Лист. «Сонет Петрарки» E-dur

416

(Adagio)

rit.



I E - VI^r E = III $\frac{2}{6}$ cis - I cis

Изучаемые в элементарной теории увеличенные трезвучия строятся, как известно, на III ступени гармонического минора и на VI — гармонического мажора. В первом случае увеличенное трезвучие образовалось от повышения квинты мажорного трезвучия; во втором — от понижения примы минорного трезвучия:



Подобным образом могут возникнуть и другие увеличенные трезвучия (если квинты мажорных и примы минорных трезвучий допускают соответствующие альтерации):



В мажоре увеличенные трезвучия встретились на VI^b, II^b и V-ступенях, а в миноре — на III и IV^b. Увеличенное трезвучие, образовавшееся на VII ступени минора, практически не используется, из-за противоречия между альтерированной IV и неальтерированной VII ступенями⁴.

Как и у уменьшенного септаккорда, все обращения увеличенного трезвучия энгармонически равны основному виду и между собой. Это и создает широкие возможности для модуляции. В че-

⁴ Для обострения тяготений в миноре в первую очередь альтерировается VII ступень (гармонический минор). Альтерация какой-либо другой ступени при сохранении VII натуральной, как правило, в музыке не используется (см. гл. восьмую, § 1). Кроме того, образовавшаяся увеличенная квинта (соль—ре# в a-moll), стремящаяся к разрешению вширь, ни в коей мере не способствует обострению ладовых тяготений, то есть противоречит смыслу альтерации.

трехголосном складе в увеличенном трезвучии удваиваются, как правило, неальтерированные звуки (по отношению к последующей тональности).

419 а)

Musical score for example 419a. The score is written for piano in C major and C minor. The chords are: I, VI^r, I, VI^{энг.}, III^r, I, III^r, D₇, VI, IV₇, I. The key signature changes from C-dur to cis-moll.

Musical score for example 419b. The score is written for piano in C minor and F major. The chords are: I, I₆, III^r, I, I₆, III^r, II^{энг.}, D₃^b, V, V[#], I. The key signature changes from c-moll to Fis-dur.

В примере 419а трезвучие VI гармонической ступени C-dur энгармонически переосмысливается в сектаккорд III ступени гармонического cis-moll:

420

Musical score for example 420. The score shows an enharmonic change between C-dur and Cis-dur. The chords are: C-dur, Cis-dur.

В примере 419 б сектаккорд III ступени гармонического с-moll разрешается в тональности Fis-dur в качестве трезвучия II ступени с пониженной примой:

421

Энг.

с-moll Fis-dur

§ 8. Прочие аккорды в энгармонической модуляции

В качестве энгармонически заменяемых при модуляции аккордов могут быть использованы и другие созвучия. При этом основные принципы энгармонической модуляции остаются теми же. Возможны, например, следующие замены:

422

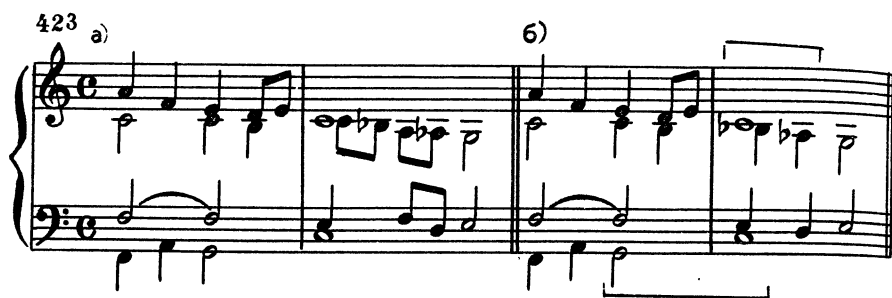
б5b7 D7 а = $\frac{3}{4}$ мал. септак-корда с ум. б VII $\frac{7}{4}$ а = мал. мин. секундаккорду VII $\frac{4}{4}$ а (Рахм.) = мал. сеп-таккорду с ум. б

Такие энгармонические замены не являются столь же универсальными средствами энгармонической модуляции, как, например, замены уменьшенного септаккорда или доминантсептаккорда. Они, как и некоторые другие, используются лишь в отдельных случаях. В частности, энгармонизм малого септаккорда с уменьшенной квинтой, равного «рахманиновскому аккорду» (VII $\frac{4}{3}$ минора), не раз использовался Рахманиновым для очень характерного связывания параллельных тональностей (см. об этом в следующей главе, § 6).

§ 9. Эллипсис и эллиптическая (мелодико-гармоническая) модуляция

Под эллипсисом понимается гармонический оборот, подчиняющийся не функциональной логике, а логике голосоведения. Сам термин «эллипсис» заимствован из литературоведения, где он означает пропуск слова, без которого мысль, выраженная в предложении, остается понятной. Пропуск слова часто используется

для обострения эмоционального напряжения, особенно в стихотворной речи⁵. Точно так же и эллиптический гармонический оборот может быть понят как результат пропуска того или иного звена — ожидаемого аккорда. Следующие две схемы поясняют сказанное:



В схеме *а* представлена автентическая каденция с плагальным дополнением. Каденционный D_7 разрешается в трезвучие I ступени, за которым следует отклонение в $F\text{-dur}$ ($D_7 - I_4 F = IV_4 C$), $II_2^b C$ и T . В схеме *б* — аналогичный случай, но в нем выпущено трезвучие I ступени в начале второго такта, а также IV_4 . Благодаря этому D_7 $C\text{-dur}$ непосредственно направляется в D_7 $F\text{-dur}$, сразу переходящий в $II_2^b C\text{-dur}$, то есть образуются два эллиптических оборота подряд (они отмечены в примере скобками).

Разумеется, эллипсис — понятие весьма относительное в стилистическом отношении. Так, например, ярко выраженный оборот DS в условиях венской классики будет воспринят как безусловный эллипсис, в условиях же русской музыки он достаточно нормативен.

Эллиптические обороты могут быть разделены на внутритональные и модулирующие.

Внутритональный эллипсис

Этот род эллипсиса образуется:

а) последовательностью аккордов, противоречащей функциональной логике данного лада, но не приводящей к переменности:

⁵ Нетрудно заметить такой пропуск между словами «хрустит» и «прохожий» в первой строке из приведенных ниже:

«Чу... снег хрустит... прохожий; дева
К нему на цыпочках летит,
И голосок ее звучит
Нежней свирельного напева»

(Пушкин. «Евгений Онегин», глава V, строфа IX)

424

D_7 II^3_4 I V^r_6 VII^H_7 II^3_4 V

C-dur a-moll

б) разрешением побочных доминант или субдоминант не в их тоники, а в другие аккорды той же функции главной тональности.

425

В этом примере побочная доминанта (D^b_5 a-moll в условиях C-dur) не разрешается в трезвучие VI ступени, в которое она направлена, а эллиптически переходит в II^3_4 . Таким образом, переход в S произошел, но не в ту, которая ожидалась. Важнейшее условие эллипсиса (связь по голосоведению) в этом обороте соблюдено: два общих тона (один из них энгармонически заменен) сохранены в тех же голосах, два других звука переходят в ближайшие параллельным движением.

Аналогичный случай и в примере 423 б, где побочная доминанта переходит не в свою тонику, а в другой аккорд той же функции главной тональности: D_7F в условиях C-dur, то есть доминанта к субдоминанте, переходит в субдоминанту, но не в трезвучие IV ступени, а в секундааккорд II ступени.

Подобные явления можно видеть в следующих примерах:

426

Бах. ХТК, т. I, прелюдия C-dur



Брамс. Симфония № 1, ч. IV

427 [Adagio]

poco f espress.



Модулирующий эллипсис

Эта разновидность эллипсиса лежит в основе эллиптической модуляции, иначе называемой — мелодико-гармонической (термин Ю. Н. Тюлина), которая происходит в результате столкновения неустойчивых (преимущественно диссонирующих) аккордов различных тональностей, соединенных плавным голосоведением, но не имеющих очевидных функциональных связей.

428 [Mäßig langsam]

der mich wehr - lo - sen

(poco cresc.)

höhut!

f

wäi - se!

piu f

В приведенном примере эллиптической модуляции, непосредственно взаимодействуют неустойчивые диссонирующие аккорды разных тональностей (Π_5^6 a-moll и D_7 es-moll). Не имея прямых функциональных связей, эти аккорды взаимодействуют лишь на основе логики голосоведения.

Условно можно говорить о четырех основных случаях столкновения неустойчивых диссонирующих аккордов разных тонально-

стей. Это столкновение D первой тональности с D второй, D с S, S с S и S с D.

Условность такого деления определяется тем, что в основу его положена функциональная принадлежность аккордов, тогда как в эллиптической модуляции функциональность не играет главной роли. Однако такой принцип дает возможность охвата наибольшего количества случаев.

В следующих схемах даны примеры всех четырех типов модулирующего эллипсиса:

429 а) б)

в) г)

Dc - Da DC - 5Des

SF - 5As SF - DAs

Эллиптическая модуляция относится к разряду внезапных, поскольку в ней непосредственно взаимодействуют всегда неродственные тональности. При модуляциях же в тональности 1-й степени родства побочные субдоминанты и доминанты всегда осуществляют функциональную связь между ними.

Как и всякая внезапная модуляция, эллиптическая характерна для развивающих частей музыкальной формы. При изложении же тематического материала она стала использоваться лишь с конца XIX века, сделавшись характерной для музыки, отличающейся сложностью гармонического языка.

(Общее задание на эллипсис и сопоставление см. после § 11.)

§ 10. Мелодическая модуляция

Мелодической называется модуляция, заключающаяся в мелодической связке. Такая связка может быть одnogолосной или дублированной в унисон или октавами:

430 [Allegro vivace]

Музыкальный фрагмент из симфонии Моцарта «Юпитер», часть I, measures 430-435. Фрагмент начинается с forte (f) динамикой и переходит на piano (p). В конце фрагмента (measure 435) происходит мелодическая модуляция (связка) в тональность E major (два диэза). Подпись «мелодическая» относится к основной мелодии, а «связка» — к басовой линии.

Мелодические модуляции могут связывать как близкие, так и достаточно удаленные тональности. Различной может быть и продолжительность таких связок. Однако никаких специфических отличий от обычных модуляций в них нет. Разница заключается лишь в том, что эти связки не гармонизованы, хотя во всех случаях их возможная гармонизация легко предполагается слухом. На этом и основана мелодическая модуляция.

§ 11. Сопоставление

Сопоставлением называется неподготовленное предыдущим развитием введение новой тональности на грани построений. Неподготовленность может быть выражена, в частности, отсутствием посредствующего и модулирующего аккордов, а также известной завершенностью предшествующего развития. Поэтому сопоставление

ставление всегда связано с характерным разрывом линии логического развития⁶. Однако в дальнейшем ход тонального развития ретроспективно, как бы «задним числом» восполняет этот разрыв. Сопоставление тональностей с последующим развитием в направлении обобщения, логического вывода — одно из проявлений принципа скачка с заполнением, знакомого нам в связи с закономерностями мелодического движения (см. гл. вторую, § 5).

Если логический смысл постепенной модуляции — процесс накопления нового качества — предшествует появлению новой тональности, то при сопоставлении процесс логического осмысления следует за уже свершившимся резким тональным сдвигом. Сопоставление можно сравнить с постепенной модуляцией, но развертывающейся как бы в противоположном направлении. В примере 251 приведен отрывок с ярким сопоставлением As-dur — H-dur. Функциональная, логическая связь этих тональностей устанавливается лишь в дальнейшем развитии: после темы в H-dur дается связующее построение в as-moll (gis-moll, параллельная к H-dur) и Es-dur, подводящей к репризе в As-dur. Таким образом, реприза оказывается не только повторением в главной тональности, но и обобщением, выводом, вытекающим из всего предшествовавшего развития. В то же время сам прием тонального сопоставления оказывается не только средством колористического расщепления, но таит в себе огромные ресурсы интенсивного динамического развития.

Иногда сопоставление используется, однако, по-иному. В эстрадной музыке нередко применяется сопоставление-сдвиг (обычно на полутон вверх) для придания песне большей экспрессивности звучания. Такие сдвиги по полутонам вверх иногда повторяются многократно.

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Мясоедов, № 236—240 (энг. ув. $\frac{3}{4}$), № 247—250 (эллипсис).

На фортепиано. Сочинять и играть эллиптические модуляции, используя столкновения диссонирующих аккордов начальной и заключительной тональностей, связанных плавным голосоведением. При этом учитывать все четыре возможности значения сталкиваемых аккордов в начальной и искомой тональностях: D—D, S—S; D—S; S—D.

Играть модуляции-сопоставления. Возможная их форма — трехчастная: первый период — однотональный или модулирующий в одну из тональностей 1-й степени родства;

середина, начинаясь в далекой тональности, посредством постепенной модуляции подготавливает репризу;

реприза — повторение первой части, точное (если период был однотональным) или измененное, приводящее к окончанию в главной тональности (если период был модулирующим).

Возможны и иные формы, например, двухчастная репризная.

Материал для анализа: Чайковский. Серенада. «О дитя», романс «Забыв так скоро»; Шопен. Мазурки ор. 7 № 2 и ор. 17 № 1; Мусоргский. Картинки с выставки — «Катакомбы», «Богатырские ворота»; Лядов. Восемь песен для оркестра — «Колыбельная».

⁶ В момент сопоставления создается впечатление незначительности предшествовавшего и важности, первостепенности нового, как бы зачеркивающего, перекрывающего то, что было ранее.

МАЖОРО-МИНОР

§ 1. Общая характеристика

Понятие мажоро-минор объединяет ладовые системы, основанные на взаимопроникновении мажора и минора. Различают две основные разновидности мажоро-минора — одноименный и параллельный. В одноименном взаимодействуют одноименные (C-dur — c-moll) лады — своими звукорядами, аккордами, функциональными группами и т. п. Так, например, звукоряд мелодического мажора представляет собой результат взаимодействия звукорядов одноименных ладов — проникновения из минора в мажор VI и VII ступеней:



Как мы увидим далее, мелодический мажор не является еще мажоро-минором, но имеет родственное ему происхождение от взаимодействия одноименных ладов.

В параллельном мажоро-миноре аналогичным образом взаимодействуют параллельные лады. Однако не любое их взаимодействие приводит к мажоро-минору, а лишь такое, которое обогащает основной лад новыми элементами (например, аккордами), а не только новыми соотношениями элементов, принадлежащих основному ладу. Поэтому к параллельному мажоро-минору не следует относить параллельно-переменный лад, основанный на изменении соотношений общих для параллельных ладов элементов. Параллельный мажоро-минор — результат другого типа взаимодействия ладов (см. § 6 настоящей главы), возникающего на основе уже развитой системы одноименного мажоро-минора. Исторически одноименный мажоро-минор старше параллельного, но значительно моложе параллельно-переменного лада, уходящего своими корнями в достаточно древние народно-песенные истоки.

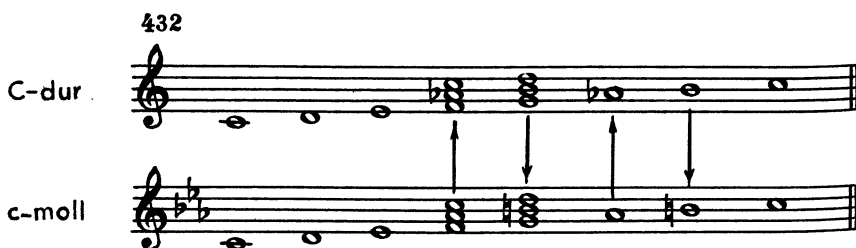
Иногда термину мажоро-минор противопоставляют сходный — миноро-мажор, желая подчеркнуть главенство или исходность мажора или минора в определенном музыкальном контексте. Это следует иметь в виду, встречаясь с подобным термином в литературе.

§ 2. Основные этапы становления одноименного мажоро-минора

Рассматриваемые ниже этапы характеризуют не исторические периоды формирования, а степень выраженности мажоро-минора, глубину взаимопроникновения одноименных ладов.

1. Одна из самых простых форм сближения одноименных мажора и минора является в то же время и наиболее ранней, характерной для старинной музыки. Она заключается в *замене минорного трезвучия мажорным на цезурах и в конце произведений*. Традиция окончания минорных произведений одноименной тоникой сохранялась вплоть до Баха. Заключение минорных произведений мажорной тоникой было связано с восприятием мажорного трезвучия как более консонирующего, чем минорное, поэтому обратное явление — минорное трезвучие в конце мажорного произведения — никогда не встречалось. Однако сама по себе замена лишь заключительного трезвучия одноименным не создает еще взаимопроникновения ладов.

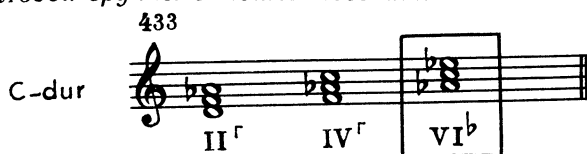
2. Значительную роль в сближении одноименных ладов сыграли гармонический минор и гармонический мажор. Гармонический минор заимствовал у одноименного мажора высокий вводный тон и мажорное трезвучие V ступени. Гармонический мажор у минора — низкую шестую ступень и минорное трезвучие IV ступени¹.



Большое число общих звуков и общих аккордов в гармонических мажоре и миноре заметно сблизили их и способствовали «оминориванию» мажора и «омажориванию» минора.

¹ Другие аккорды, связанные с тем же процессом (такие, как уменьшенные и увеличенные трезвучия, уменьшенные септаккорды), здесь не рассматриваются, так как сущность мажоро-минора сказывается, прежде всего, в консонирующих трезвучиях (мажорных или минорных).

3. Этот этап характеризуется *проникновением в мажор всей субдоминантовой группы одноименного минора*:

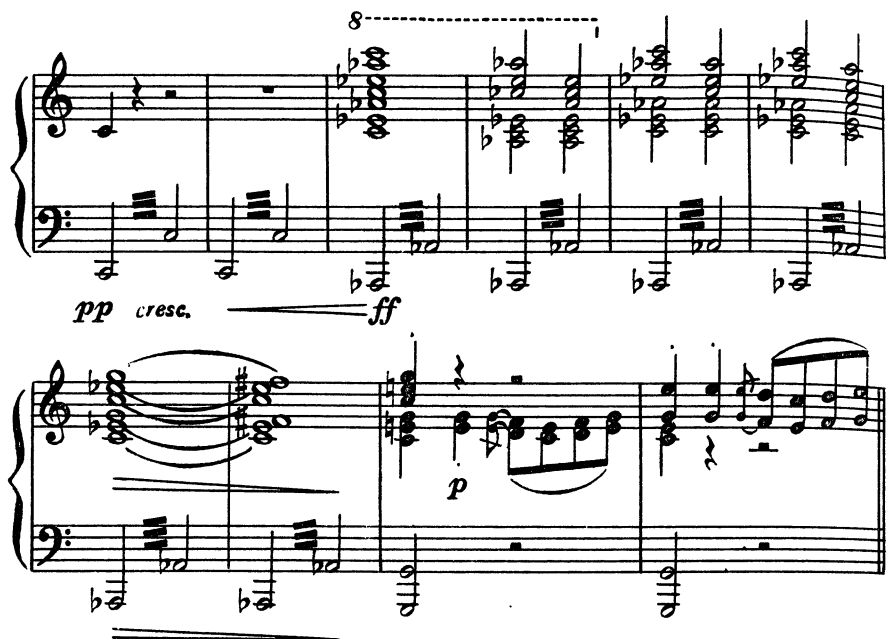


Если заимствование у минора трезвучий II и IV ступеней еще не выводит за пределы гармонического мажора, то проникновение в мажор трезвучия VI ступени одноименного минора знаменует уже образование мажоро-минора. Роль трезвучия VI низкой ступени в формировании мажоро-минора обусловлена входящим в него звуком III низкой ступени (*ми^b* в C-dur), дающим вариант III ступени в условиях одной ладовой системы.

Исторически данный этап примерно соответствует периоду венского классицизма. В следующем примере — характерное для Гайдна использование трезвучия VI^b:

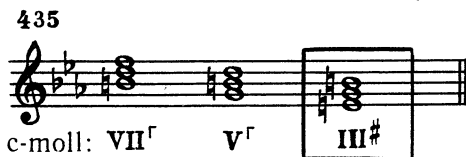
434 [Allegretto]

Гайдн. Симфония № 12 (№ 100) G-dur, ч. II



Появление трезвучия VI^b в приведенном примере (кода второй части симфонии) хотя и неожиданно, но вполне органично: оно связано с предшествовавшим развитием. Вторая часть симфонии написана в сложной трехчастной форме с кодой, где крайние части — в главной тональности (C-dur), а средняя — в одноименной (c-moll). В коде сначала появляются черты гармонического мажора как естественный результат сопоставления частей в одноименных тональностях. С появлением трезвучия VI^b достигается объединение одноименных ладов. Таким образом, мажоро-минор способствует здесь выявлению синтезирующей роли коды.

4. Следующий этап характеризуется *проникновением в минор всей доминантовой группы одноименного мажора*:



И здесь два трезвучия из трех — VII гармоническая и V гармоническая — не выводят еще за пределы обычного гармонического минора. Но трезвучие III высокой ступени характеризует достаточно развитой мажоро-минор.

5. Наличие в одной ладовой системе двух вариантов III ступени (вариант вводится при исходном мажоре — трезвучием VI^b ступени, при исходном миноре — трезвучием III высокой ступени),

обусловило и возможность равноправного сосуществования мажорного и минорного тонических трезвучий. Такое равноправие одноименных тоник, встречающееся уже у венских классиков², становится характерным для ряда произведений композиторов последующего периода, особенно Шуберта:

436 [Mävig]

Шуберт. Серенада

ты при ди ско рей,

p

f

ты при-ди ско - рей при -

dim.

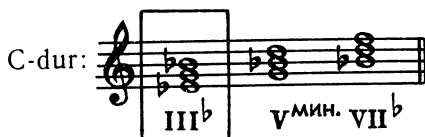
- ди ско - - рей!

² См., например, заключительную партию первой части сонаты № 16 Бетховена.

Начальная тональность Серенады — d-moll. Приведенный отрывок начинается с трезвучия IV ступени D-dur, за которым следуют: I — V₉ — I D-dur. За тоникой D-dur непосредственно идет тоника d-moll, затем II₅ d-moll (или гармонического D-dur), D₇ d-moll (или D-dur) и тоника D-dur. В данном случае сопоставление одноименных тоник (такты 4—5) и следующее за ними развитие, делают одинаково ожидаемой в конце как мажорную, так и минорную тонику.

6. *Проникновение в мажор аккордов доминантовой группы одноименного минора* — следующий этап формирования и развития мажоро-минорной системы:

437



Из этих трех аккордов наиболее важно трезвучие III низкой ступени, так как оно связано с вариантом терции лада, что является определяющим для мажоро-минора. Трезвучие же V минорной ступени и VII низкой могут быть и не связанными с мажоро-минором (в условиях, например, миксолидийского лада).

7. Наконец, *проникновение в минор аккордов субдоминантовой группы одноименного мажора* приводит к характерной гармонии VI высокой ступени:

438

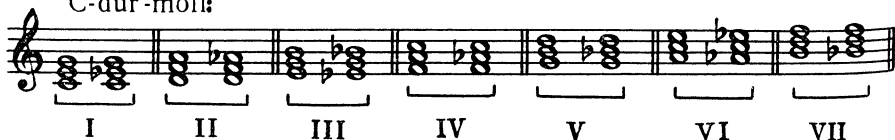


И здесь два трезвучия из трех сближают минор с одноименным мажором, но не специфичны для мажоро-минора. Трезвучия II и IV ступеней могут быть связанными с дорийским минором. Но трезвучие VI высокой ступени, затрагивающее терцию лада (*ми* при исходном c-moll), весьма существенно для выявления мажоро-минорной природы объединенной ладовой системы.

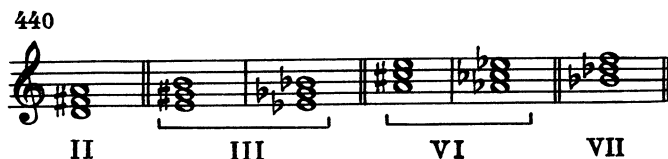
Таким образом, одноименный мажоро-минор может быть представлен следующими трезвучиями:

439

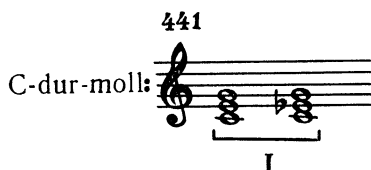
C-dur-moll:



8. Последний этап, завершающий формирование полной одноименной мажоро-минорной системы — возможность замены любого мажорного или минорного трезвучия одноименным. Здесь *принцип равноправия и взаимозаменяемости одноименных тоник переносится на любое консонирующее трезвучие*. Благодаря этому приведенная выше (пример 439) схема дополнится следующими трезвучиями:



Совершенно естественно, что наибольшее количество возможных вариантов в мажоро-миноре имеют те трезвучия, которые включают III ступень лада, играющую главную роль в образовании мажоро-минорной системы. В качестве терцового тона III ступень лада, имеющая 2 варианта (в тональности C-dur-moll — *ми* и *ми♭*), дает 2 варианта тонического трезвучия:



Другие трезвучия с теми же терцовыми тонами принадлежали бы в качестве тонических другим тональностям (так как имели бы основным тоном не *до*, а *до♯* или *до♭*).

Трезвучия III и VI ступеней, куда также входит III ступень лада, имеют в мажоро-минорной системе по 4 варианта:



§ 3. Терминология и обозначения, связанные с аккордикой мажоро-минора

Принципы терминологии, связанной с мажоро-минором, удобнее всего рассмотреть на примере наиболее многовариантных трезвучий — таких, как III или VI. В названии аккорда мажоро-минора участвуют вариант ступени («низкая» или «высокая») и его ладовое наклонение («мажорный» или «минорный»). Таким обра-

зом, приведенные в примере 442 варианты трезвучия III ступени следует назвать соответственно:

минорное трезвучие III высокой ступени, или — третья высокая, минорная ($III_{\text{мин.}}^{\text{выс.}}$);
мажорное трезвучие III высокой ступени, или — третья высокая, мажорная ($III_{\text{маж.}}^{\text{выс.}}$);
мажорное трезвучие III низкой ступени, или — третья низкая, мажорная ($III_{\text{маж.}}^{\text{низ.}}$);
минорное трезвучие III низкой ступени, или — третья низкая, минорная ($III_{\text{мин.}}^{\text{низ.}}$).

В таком же порядке расположены в схеме (пример 442) и соответственно должны быть названы трезвучия VI ступени.

Однако, когда речь идет о мажоро-миноре с явным преобладанием мажорной или минорной основы, названия аккордов значительно упрощаются. Тогда в названиях оговариваются лишь отклонения от «диатонической нормы». Так, в условиях C-dur-moll с явным преобладанием C-dur³, те же варианты трезвучия III ступени могут быть названы:

трезвучие III ступени, или — третья ступень (III);
мажорное трезвучие III ступени, или — третья мажорная ($III_{\text{маж.}}$);
трезвучие III низкой ступени, или — третья низкая (III^b);
минорное трезвучие III низкой ступени, или — третья низкая, минорная ($III_{\text{мин.}}^b$).

По отношению друг к другу варианты трезвучий одной и той же ступени мажоро-минора подразделяются на **одноименные** и **однотерцовые**⁴. Одноименными называются трезвучия, имеющие общий основной тон, однотерцовыми — имеющие общий терцовый тон:

443



§ 4. Функциональная логика в условиях мажоро-минора

Специфичность мажоро-минора заключается в той или иной степени равноправия мажора и минора, которое может проявляться в свободной замене ожидаемого мажорного аккорда минорным

³ Например, в приведенном выше отрывке из второй части симфонии Гайдна (пример 434), элемент мажоро-минора как бы «вкрапливается» в диатонический C-dur. Здесь аккорд, появившийся в такте 13, следует назвать как трезвучие VI низкой ступени (его мажорность не требует оговорок, так как мажорная терция *до* — звук, принадлежащий основной тональности).

⁴ Так же называются и тональности, имеющие тониками соответствующие трезвучия.

(и наоборот), характерной для мажора последовательности — последовательностью, характерной для минора (и наоборот) и т. п. Поэтому любые «заимствования» аккордов (или их сочетаний) у одноименного лада должны подчиняться функциональным закономерностям, характерным для основного лада в данных стилистических условиях.

Так, например, трезвучие VI^b ступени в венско-классическом стиле используется обычно двояко: в так называемом прерванном обороте ($V — VI^b$) и при переходе от тоники к другим субдоминантам, то есть так же, как и обычное диатоническое трезвучие VI ступени.

В следующем примере⁵ — типичный случай использования трезвучия VI низкой ступени в прерванной каденции:

144 [Allegro] Гайдн. Месса B-dur, «Sanctus»

II₆ K⁴₆ V₇ VI^b

В примере 434 трезвучие VI низкой ступени звучит непосредственно за тоникой и служит переходом от тоники к другой субдоминанте ($I — VI^b — VI^b_7 — IV^{\sharp}_5, b_7 = II^{\sharp}_4, \sharp_1 — K_4$ и т. д.).

Трезвучие VI низкой ступени может играть и совершенно другую роль — в тех стилистических условиях, где иную роль играет и VI натуральная ступень. Как известно, значение трезвучия VI ступени мажора в русской музыке во многом обусловлено свойственной ей параллельной переменностью, создающей относительное равноправие I и VI ступеней. Интересен пример глубокого взаимопроникновения одноименных ладов в коде арии Руслана из оперы Глинки «Руслан и Людмила». Утверждению и закреплению главной образной сферы во многом способствует утверждение главной тональности, данное необычными средствами. С одной стороны, трезвучия мажоро-минора как будто «расшатывают» главную тональность, не являясь в ней простейшими аккордами, непосредственно устремленными в тонику. С другой стороны, ком-

⁵ В примере не выписаны вокальные партии (трех солистов), поскольку они точно дублированы приведенной оркестровой партией.

позитор ставит их в такие условия, при которых их функциональная последовательность четко обрисовывает главную тональность. Возникают ощущения преодоления препятствий на пути утверждения тональности:

Глинка. «Руслан и Людмила»,
ария Руслана

445 [Più animato]

f

Тщет-но вол-шеб-на-я си-ла ту-чи сдви-

-га-ет на нас, мо-жет уж бли-зок, Люд-

pp

I VI^b II маж. VII^b

III маж. VI IV II

- ми - ла, слад - кий сви - да - ни . я час!

V_5 I

Здесь VI^b вступает в непосредственный контакт со II мажорной ($VI - II$ — обычная последовательность). Кроме того, она секвенционно связывается с VII^b (по аналогии с оборотом $VI - VII$ ^{нат. минора}). VII низкая непосредственно связывается с III мажорной (как $VII^{\text{нат.}}$ — $III^{\text{нат.}}$ в миноре), а III мажорная — с VI натуральной ($III - VI$ — типичный оборот как мажора, так и минора в русской музыке).

Таким образом, аккорды мажоро-минора выполняют те же функциональные роли, что и их натуральные варианты.

§ 5. Отклонения и модуляции в условиях мажоро-минора

Подобно тому как на основе диатоники могут быть сделаны отклонения в тональности, тонические трезвучия которых входят в звукоряд данной тональности (то есть в тональности 1-й степени родства), на основе мажоро-минора происходят отклонения в тональности, тониками которых служат трезвучия мажоро-минора. По технике выполнения такие отклонения ничем не отличаются от отклонений в тональности 1-й степени родства, то есть производятся через побочные доминанты или субдоминанты. В качестве модулирующих аккордов чаще всего выступают обращения D_7 , а также VII_7 и II_7 с обращениями (как и при отклонениях в тональности 1-й степени родства).

Однако для таких отклонений необходимы определенные условия, а именно: наличие каких-либо признаков мажоро-минора или хотя бы некоторого сближения одноименных ладов. Так, например, в романсе Чайковского «Мы сидели с тобой...» отклонению в тональность VI низкой ступени в тактах 4—5 предшествуют вступление и начало романса, где элемент гармонического мажора (VII_7^{b7}) подготавливает более глубокое взаимодействие ладов:

Andante non troppo

Мы си - де - ли с то -

- бой у заснувшей ре-ки. С ти - хой

$I \quad V^3_4$
C-dur

пес-ней про-плы - ли до-мой ры-ба-ки.

$I=VI^b \quad IV^r \quad II^b \quad V^5_6 \quad I$

Само же отклонение осуществляется аналогично отклонению в тональность VI натуральной ступени — через ее V_3 , следующий непосредственно за тоникой E-dur. И далее трезвучие VI низкой ступени выполняет ту же роль, что и VI натуральная: за ним идут трезвучия IV гармонической и II низкой ступеней, углубляющие субдоминантовую сферу, доминантквинтсекстаккорд и тоника.

Подобным образом могут произойти отклонения и в другие тональности, тониками которых служат трезвучия мажоро-минора.

Мажоро-минорные соотношения, проявляясь в модуляционном процессе, приводят к расширению круга тональностей, используемых в качестве важнейших внутри музыкального произведения. Так, например, первый период ноктюрна № 1 Листа модулирует из As-dur в H-dur, то есть тональность III^b ступени (H=Ces) — тональность доминантового наклонения, характерного для направления модуляции в периоде. Из G-dur в H-dur (III^{маж.}) модулирует первый период хора Виктора Калинникова «Звезды меркнут».

С влиянием мажоро-минора связаны и отклонения от обычных норм в тональностях побочных партий сонат Бетховена № 8 (c-moll — главная партия, es-moll — побочная), № 21 (C-dur — E-dur), № 16 (G-dur — H-dur). Однако везде сохраняется доминантовость тональности побочной партии (во всех трех случаях — тональности III ступени, но соответственно: III^{мин.}, III^{маж.}, III^{маж.}).

Характерные для средних частей циклов субдоминантовые тональности также часто заменяются своими мажоро-минорными вариантами. Так, например, в фортепианном концерте № 5 Бетховена вторая часть написана в тональности VI низкой ступени.

Мажоро-минорные соотношения могут возникать и в процессе модуляции. При этом те или иные аккорды мажоро-минора могут брать на себя роль посредствующих:

447 а) 6)

Below the notation, the harmonic progression is summarized:

I V_7 VI^b=IV K_6^4 V_7 I I VI^b III^{маж.} I III^{маж.}=IV K_6^4 V_7 I

C-dur Es-dur C-dur ~ H-dur

В примере 447 а трезвучие VI^b ступени C-dur одновременно является трезвучием IV ступени Es-dur и используется в качестве посредствующего аккорда. В схеме б ту же роль играет трезвучие III мажорной C-dur, принимаемое за трезвучие IV ступени H-dur. Подобную роль может выполнять любое трезвучие мажоро-мино-

ра. В следующей схеме (пример 448) посредствующим аккордом служит тоническое трезвучие исходной тональности, принимаемое за VI низкую последующей:

448

I C=V^bE I $\frac{4}{6}$ V₇ IE

Задание

Письменно. Задачи на гармонизацию мелодии — Бриг., № 762, задачи 2, 3, 4; Мясоедов, № 241—246.

На фортепиано. Играть модуляции, используя в качестве посредствующих аккордов мажоро-минорные разновидности III и VI ступеней и одноименную тонику. Определить тональности, где данное мажорное или минорное трезвучие встретится в качестве мажоро-минорных вариантов III и VI ступеней. Кратчайшим путем довести трезвучие до тоники — в соответствии с функциональной логикой. Например:

Дано трезвучие *си — ре — фа*. Оно встретится
 в G-dur как III низкая;
 в Ges-dur -> III мажорная;
 в D-dur -> VI низкая;
 в Des-dur -> VI мажорная.

Довести данное трезвучие до тоники можно так:

449

Ges-dur: III маж. VI V I G-dur: III^b VI^b IV^r I

D-dur: VI^b IV^r V I Des dur: VI маж. II V I

Материал для анализа: Моцарт. Симфония Es-dur, ч. II; Бетховен. Сонаты № 8, 16, 21, первые части; Шуберт. Серенада «Песнь моя»; Григ. Лирические пьесы, тетр. 7, «Домой»; Глинка. Оп. «Руслан и Людмила», д. IV, вступление; Кабалевский. Концерт для скр. с орк., ч. I; Шостакович. «Песнь о лесах», ч. I.

§ 6. Аккорды параллельного мажоро-минора

Параллельный мажоро-минор возникает на основе взаимопроникновения параллельных гармонических ладов. В этом его отличие от параллельно-переменного лада. Гармонический минор отличается от натурального, как известно, своей доминантовой группой, а мажор — субдоминантовой. Поэтому взаимодействие параллельных гармонических ладов связано с проникновением в мажор аккордов доминантовой группы гармонического минора, а в минор — аккордов субдоминантовой группы гармонического мажора.

В следующей схеме приводятся наиболее характерные аккорды параллельного мажоро-минора:

450

C-dur: II_7^r IV_7^r VI_7^r

a-moll: III_7^r V_7^r VII_7^r

Эти аккорды в схеме заключены в прямоугольники и отмечены буквами (а, б, в). Рассмотрим каждый случай.

а) Использование в мажоре трезвучия III мажорной ступени может быть понято как проникновение в него гармонической V параллельного минора.

б) Минорное трезвучие VI ступени минора — результат проникновения в него гармонического трезвучия IV ступени параллельного мажора. Это трезвучие (VI^{мин} минора) часто называют «Шубертовым аккордом», в связи с характерным его использованием в некоторых произведениях Шуберта, например:

451 [Nicht zu geschwind, doch kräftig]

Бур - ный по - ток,

ча - ща ле - сов, го - лы - е

cresc.

I

ска - лы,

ff

VI мин.

бур - ный по-ток,

dim.

Как III мажорная, так и VI минорная могут, однако, быть поняты и как результат мажоро-минорной замены соответствующих трезвучий одноименными.

в) Этот аккорд является более специфичным для параллельного мажоро-минора. В результате заимствования у параллельного мажора септаккорда II гармонической ступени образуется так называемая «рахманиновская гармония», чаще нотируемая как терцквартаккорд VII ступени гармонического минора с квартой:

452

a-moll:

VII $\frac{3}{4}$

Для Рахманинова характерно не только использование этого аккорда как специфического созвучия минора, но и как связующего звена между параллельными тональностями:

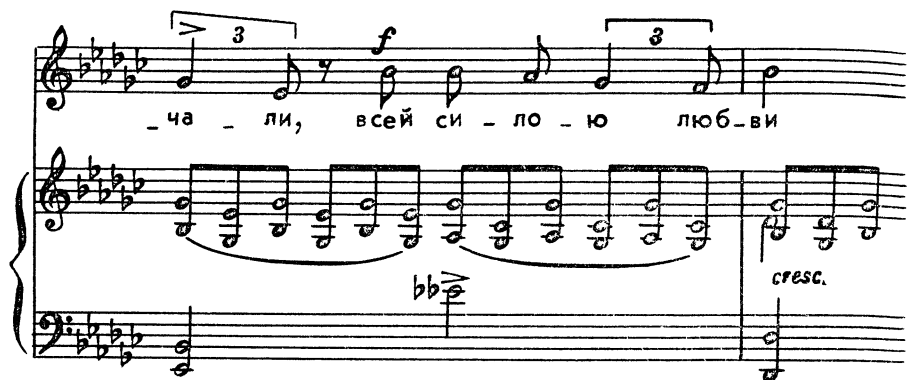
Рахманинов. «Пора...» op. 14, № 2

453 [Allegro appassionato]

Всей си - ло - ю пе -

mf

p



Названный аккорд в примере 453 встретился дважды: в конце первого такта (нотированный в соответствии с *es-moll*) и в конце второго такта (нотированный в соответствии с параллельным мажором). В обоих случаях он звучит в условиях *es-moll*, однако во втором — разрешается в *Ges-dur*. Такое двойное толкование аккорда близко энгармоническому переосмысливанию. Но в данном случае энгармоническое переосмысливание весьма сходно с функциональным переосмыслением общего звука или общего аккорда в диатонике, благодаря энгармоническому равенству характерных звуков параллельных гармонических ладов:



§ 7. Выразительные возможности мажоро-минора

Как правило, в каждом данном конкретном случае мажоро-минор не проявляет себя как нейтральная ладовая система. Обычно все же преобладает то или иное ладовое наклонение. Чаще господствующей является мажорная ладовая сфера, реже — минорная.

При взаимопроникновении мажора и минора до известного предела идет сближение этих ладов, что сказывается и на характере выразительности. Так, например, гармонический, мелодический и миксолидийский мажорные лады, стоящие на пути между натуральным мажором и мажоро-минором, во многом приближаются по выразительным возможностям к минору. В хорошо известном траурном марше Генделя (из оратории «Самсон»), уникальном своей мажорностью, есть очень характерные миксолидийские «вкрапления», несколько меняющие общий колорит лада в направлении «оминоривания»:

Подобным образом изменяются и выразительные возможности минора. Заимствование из одноименного мажора некоторых созвучий и оборотов, не затрагивающих III ступени лада, то есть не приводящих еще к мажоро-минору, сближает выразительные возможности минора и мажора. Это можно наблюдать в условиях гармонического, мелодического и, особенно, дорийского минора:

Пуччини. «Мадам Батерфляй»,
ария Батерфляй

Э-то все будет так, как о-жи-да-ю.

Верь мне мо-я Су-зу-ки пройдут и на-ши, му-ки.

b-moll: I IV маж. I IV маж. I

Как и в приведенном примере, заимствование минором трезвучия IV ступени мажора часто приводит к выражению приподнятости, просветленности.

Однако, когда взаимопроникновение ладов приводит к образованию мажоро-минора, сближение выразительных возможностей мажора и минора прекращается. Наиболее специфические аккорды мажоро-минора (варианты трезвучий III и VI ступеней) при перенесении их из минора в мажор или из мажора в минор, не сближают выразительные возможности этих ладов, а, наоборот, способствуют усилению свойств лада основного наклонения.

Так, например, исключительно светлый, искрящийся весельем, жизнерадостностью, характер первой темы пьесы Прокофьева «Джюльетта-девочка» во многом определяется средствами мажоро-минора (см. пример 382). Все созвучия, заимствованные основным мажорным ладом (C-dur) из одноименного (VI^b, VII^b) или параллельного (III^{маж.}), оказываются мажорными и трезвучиями, заменяющими соответствующие минорные натурального мажора⁶.

Аналогичный пример — первая часть («Когда окончилась война») оратории Шостаковича «Песнь о лесах». В музыке, проникнутой настроением праздничного ликования, немалую роль играют средства мажоро-минора. Включение в основную ладотональность (C-dur) трезвучий мажоро-минора (III^b, VI^{маж.}, III^{маж.}, II^{маж.}, VII^{маж.} и т. д.), а также отклонений в тональности, тониками которых служат эти трезвучия (Es-dur, A-dur, E-dur, D-dur, H-dur и др.), создает яркие звучности, ассоциирующиеся с возникающими то здесь, то там вспышками яркого света, праздничного салюта. Характерно, что во взаимодействии с созвучиями мажоро-минора даже самые обычные аккорды лада (например, трезвучие IV ступени) начинают звучать как бы озаренные их отблеском:

⁶ Трезвучие VII низкой заменяет не минорное, а уменьшенное, характеризующееся, однако, той же малой терцией, что и минорное.

457 [Умеренно]

По - бе - дой

кон-чи - лась вой - на, вздох-ну - ла

ра - дост-но стра - на.

На - ста - ла свет - ля - я вес - на

В случае же главенства минорного лада, специфические аккорды мажоро-минора способствуют углублению минорности, омрачению характера музыки. Очень характерны в этой связи взаимно перекликающиеся по смысловой ситуации примеры из Глинки (458) и Прокофьева (459).

Глинка. «Руслан и Людмила», ария Руслана

458

mf

И стру - ны звон - ки -

p

- е ба - я - нов не бу - дут го - во -

p
- рить о нем! Не бу - дут, не

f *mf* *f* *p*

бу - дут го-варить о нем! Не

pp *f* *p*

V₇ *V_I мин.*

бу - дут, не бу-дут го-во-рить о нем!

colla parte *pp*

Общий характер первой части арии выражает тяжелые переживания Руслана, вступившего на мертвое поле. Тревожные, все возрастающие предчувствия возможной гибели переданы в тексте — повторениями фраз и отдельных слов, в музыке — точным повторением крупных построений (первые 4 такта примера — уже повторение предыдущих) и измененными повторами мелодических и гармонических оборотов (мысли все время как бы возвращаются к одному предмету). Небольшие интонационные и ритмические изменения⁷ придают им все большую напряженность звучания, достигающего особой силы выразительности в момент замены трезвучия VI ступени одноименным в обороте V₇ — VI. После неоднократного повторения натурального варианта этого оборота трезвучие VI минорной производит исключительно сильное впечатление и воспринимается как связанное с трагической кульминацией первой части арии.

С аналогичной образной сферой связана гармония VI минорной и в кантате Прокофьева «Александр Невский»:

Прокофьев. «Александр Невский»,
№ 6 — «Мертвое поле»

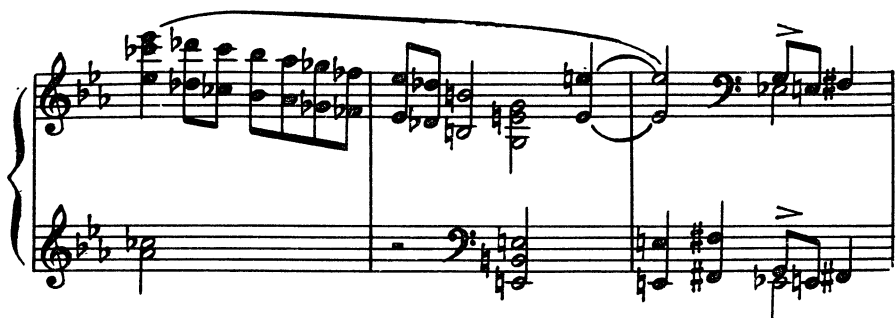
459 Adagio

8-----

Archi con sord.

8-----

⁷ Ср., например, два варианта мелодии, соответствующие словам «Не будут говорить о нем» в тактах 3—4 и 6—7.



Общий характер музыки вступления к шестой части кантаты ассоциируется с трагической образностью непоправимого горя, заторможенностью, леденящей душу безысходностью. Эмоциональное воздействие этой музыки во многом связано с ладогармоническими закономерностями. Сильнейшим средством сгущения и углубления образной выразительности начала вступления является гармония VI минорной, появившаяся впервые в такте 7. Мелодическая линия, обрисовывая здесь контуры *as-moll*, закрепляет это минорное трезвучие VI ступени в качестве тоники. Вслед за тем звучит VI минорная *as-moll* (трезвучие *ми—соль—си*, энгармонически равное *fab—ля^{bb}—доб*), которая в свою очередь стано-

вится тоникой e-moll. Сольная партия, которая готовится этим вступлением, начинается на тонической гармонии главной тональности (c-moll), однако эта тоника оказывается здесь непосредственно вытекающей из предшествующей тональности (e-moll) в качестве ее VI минорной.

Гармония VI минорной действует во вступлении двояко: как замена ожидаемого мажорного трезвучия минорным и как тоника отклонения, подчиняющая себе дальнейшее развитие.

Схематически важнейшие этапы гармонического развития приведенного отрывка можно отразить следующим образом:

460



Гармония VI минорной, значительно омрачающая общий колорит звучания и подчиняющая себе все развитие во вступлении, проявляет себя не только в сочетаниях с предыдущим и последующим. В самом конце вступления она участвует в образовании политонального сочетания, когда один голос (и его дублировка) подчинен тональности e-moll, а другой (и его дублировка) — тональности c-moll. Тоника c-moll является VI минорной по отношению к e-moll:

461



В этих тактах (9—10 примера 459) тональность e-moll и тональность ее VI минорной (c-moll) звучат одновременно, еще больше подчеркивая мрачный характер и подготавливая холодную окраску последующей тоники c-moll.

В настоящем параграфе рассматривались примеры наиболее яркой реализации выразительных возможностей мажоро-минора. Во многих случаях, однако, реализация этих возможностей может быть ослаблена или видоизменена под влиянием других выразительных средств, но общие тенденции все же остаются достаточно постоянными.

Задание

Материал для анализа: Глинка. Оп. «Руслан и Людмила», ария Руслана; Шуман. Новеллетта № 1; Прокофьев. «Здравица»; кантата «Александр Невский», «Мертвое поле»; Шостакович. Фантастический танец ор. 1 № 3.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Глава первая	
Введение	
§ 1. Предмет гармонии	7
§ 2. Аккорд	9
§ 3. Мелодия и гармония	11
§ 4. Четырехголосный склад	13
Глава вторая	
Трезвучия	
§ 1. Трезвучия в четырехголосном складе	15
§ 2. Виды взаимодействия голосов	16
§ 3. Соединение трезвучий в мажоре	17
§ 4. Перемещение	19
§ 5. Гармонизация баса трезвучиями в мажоре	21
§ 6. Менее употребительные способы соединения трезвучий	23
§ 7. Особенности соединения трезвучий в миноре	24
§ 8. Функциональная логика мажора	27
§ 9. Функциональная логика минора	29
§ 10. Ладовая переменность	30
§ 11. Гармоническое содержание периода	33
§ 12. Гармонизация мелодии трезвучиями	35
§ 13. О секвенциях. Тональные секвенции	38
Глава третья	
Обращения трезвучий	
§ 1. Сектаккорды	43
§ 2. Об удвоениях в аккордах	44
§ 3. Сектаккорды с удвоенной примой или квинтой	46
§ 4. Соединение сектаккордов между собой и с трезвучиями	47
§ 5. Сектаккорды с удвоенной терцией	50
§ 6. Голосоведение при использовании сектаккордов	53
§ 7. Квартсектаккорды	56
Кадансовый квартсектаккорд	56
Проходящие квартсектаккорды	59
Вспомогательные квартсектаккорды	62

Глава четвертая

Септаккорды и нонаккорды

§ 1. Общая характеристика септаккордов	66
§ 2. Доминантсептаккорд (D ₇)	69
§ 3. Разрешение доминантсептаккорда	73
§ 4. Обращения доминантсептаккорда	75
§ 5. Проходящий терцквартаккорд	77
§ 6. Проходящие аккорды между обращениями D ₇	78
§ 7. Особые случаи разрешения D ₇ и его обращений	79
§ 8. Вводные септаккорды	85
§ 9. Разрешение септаккорда VII ступени	86
§ 10. Обороты с проходящими аккордами между обращениями VII ₇	87
§ 11. Нонаккорд V ступени	89
§ 12. Септаккорд II ступени	91
§ 13. Разрешение II ₇ и его обращений	93
Разрешение непосредственно в тоническое созвучие	93
Разрешение через аккорды группы D	95
§ 14. Обороты с проходящими аккордами между обращениями II ₇	98
§ 15. Участие септаккордов II и VII ступеней в оборотах переменного лада	99
§ 16. Септаккорды I, III, IV, VI ступеней мажора и минора, V и VII ступеней натурального минора	100
§ 17. Разрешение септаккордов	102
Переход в трезвучия и их обращения	102
Переход в другие септаккорды и их обращения	108
§ 18. Септаккорды в тональных секвенциях	111
§ 19. Свободное использование септаккордов	112
§ 20. Нонаккорды	114

Глава пятая

Альтерация аккордов субдоминантовой группы

§ 1. Общее понятие об альтерации	116
§ 2. Альтерации, характерные для аккордов группы S	119
§ 3. Альтерированные аккорды группы S, включающие IV повышенную ступень	119
§ 4. Двойная доминанта	124
§ 5. Голосоведение при использовании аккордов альтерированной субдоминанты	125
§ 6. Функциональное положение альтерированной субдоминанты	127
§ 7. Разрешение аккордов альтерированной субдоминанты	127
Непосредственное разрешение в тонические созвучия	127
Разрешение через аккорды группы D	128
§ 8. Внутрифункциональное частичное разрешение альтерированных субдоминант. Дезальтерация	132
§ 9. Аккорды с увеличенной секстой	133
§ 10. Альтерированные аккорды группы S, не включающие IV повышенную ступень	135

Секстаккорд II низкой ступени (II ₆)	135
Квинтсекстаккорд II ступени с повышенной при- мой	140

Глава шестая

Отклонения и модуляции. Степени родства тональностей

§ 1. Общие сведения о модуляции и взаимоотношении тональностей	142
§ 2. Степени родства тональностей	143
§ 3. Виды модуляций	146
§ 4. Отклонения в тональности 1-й степени родства	151
§ 5. Отклонения через побочные D	151
Отклонения через доминантсептаккорд	151
Отклонения через вводный септаккорд	155
§ 6. Отклонения через побочные S	156
§ 7. Отклонения без участия тоники новой тональности	159
§ 8. Отклонения и ладовая переменность	162
§ 9. Модуляции в тональности 1-й степени родства (об- щая характеристика)	162
§ 10. Модуляции в тональности 1-й степени родства с по- мощью посредствующего аккорда	163
§ 11. Модуляции в тональности 1-й степени родства с включением промежуточных отклонений	167
§ 12. Смысловое значение отклонений и модуляций	169
§ 13. Постепенная модуляция в более отдаленные то- нальности	173
§ 14. Модулирующая секвенция	177
§ 15. Разновидности модулирующих секвенций	178

Глава седьмая

Неаккордовые звуки. Органный пункт

§ 1. Общая характеристика неаккордовых звуков	183
§ 2. Задержания	184
§ 3. Приготовленные и неприготовленные задержания	185
§ 4. Разрешение задержаний	186
§ 5. Восходящие и нисходящие задержания	187
§ 6. Особенности голосоведения при использовании за- держаний	188
§ 7. Сложные задержания	193
§ 8. Особые формы задержаний	195
§ 9. Выразительные возможности задержаний	198
§ 10. Проходящие звуки	201
§ 11. Сложные проходящие звуки	204
§ 12. Вспомогательные звуки	206
§ 13. Особые формы вспомогательных звуков	208
§ 14. Предъём	211
§ 15. Проходящие и вспомогательные созвучия	212
§ 16. Неаккордовые звуки второго порядка	219
§ 17. Органный пункт	220
§ 18. Техника использования органного пункта	233

Глава восьмая

Альтерация аккордов доминантовой группы

§ 1. Альтерации, характерные для аккордов группы D	236
§ 2. Аккорды альтерированной D	236
§ 3. Голосоведение при разрешении аккордов альтерированной D	240
§ 4. Многозвучные альтерированные доминанты	241
§ 5. Выразительные возможности альтерированных гармоний	246

Глава девятая

Внезапная модуляция

§ 1. Виды внезапной модуляции	251
§ 2. Активный и пассивный энгармонизм	254
§ 3. Энгармонизм уменьшенного септаккорда. Положение уменьшенного септаккорда в тональности	256
§ 4. Модуляция через энгармонизм уменьшенного септаккорда	259
§ 5. Модуляция через энгармонизм доминантсептаккорда (аккордов с ув. 6)	267
§ 6. Образно-смысловое значение энгармонической модуляции. Место энгармонической модуляции в музыкальной форме	271
§ 7. Модуляция через энгармонизм увеличенного трезвучия	277
§ 8. Прочие аккорды в энгармонической модуляции	281
§ 9. Эллипсис и эллиптическая (мелодико-гармоническая) модуляция	281
§ 10. Мелодическая модуляция	286
§ 11. Сопоставление	287

Глава десятая

Мажоро-минор

§ 1. Общая характеристика	289
§ 2. Основные этапы становления одноименного мажоро-минора	290
§ 3. Терминология и обозначения, связанные с аккордовой мажоро-минора	295
§ 4. Функциональная логика в условиях мажоро-минора	296
§ 5. Отклонения и модуляции в условиях мажоро-минора	299
§ 6. Аккорды параллельного мажоро-минора	303
§ 7. Выразительные возможности мажоро-минора	306

ИБ № № 2745

Андрей Николаевич Мясоедов

**Учебник
гармонии**

Редактор Р. Ш а в е р д о в а

Художник Р. В е й л е р т

Худож. редактор А. Г о л о в к и н а

Техн. редакторы:

С. Б у д а н о в а, Т. Л а п ш и н а

Корректор Г. Ф е д я е в а

А. Мясоедов

Учебник гармонии