


Ис 80 $\frac{Г-5}{86-32}$

П. ЧАЙКОВСКИЙ



ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ
И ПЕРЕПИСКА



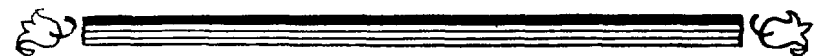
ТОМ
III-A

ТОМ ПОДГОТОВЛЕН
ВА. ПРОТОПОПОВЫМ

*

*Государственное
Музыкальное Издательство*

*• Москва •
1957*



КРАТКИЙ УЧЕБНИК
ГАРМОНИИ

(1874)



Предлагаемый очерк гармонии есть не более как сокращение моего Учебника гармонии, написанного для теоретического курса Московской консерватории. При составлении его я руководился желанием способствовать сознательному отношению хороших учителей и регентов к исполняемой у нас церковной музыке, нисколько не вдаваясь в критическую оценку произведений наших духовно-музыкальных авторов. Как со стороны технической, так и с точки зрения художественности, только очень немногие из распространенных у нас и знаменитых сочинений этого рода могут выдержать даже самую снисходительную критику. Если что-нибудь может подорвать незаслуженный авторитет одних и упрочить справедливую знаменитость других, так это только возможно большее распространение в массах теоретических сведений о музыке. Я был бы очень счастлив, если бы мог хоть немного способствовать этому весьма желательному результату.

Считаю не излишним прибавить, что, излагая правила гармонических сочетаний, я имел в виду лиц, уже обладающих элементарными сведениями о теории музыки*.

* См. Учебник элементарной теории профессора Кашкина.

ВВЕДЕНИЕ

УЧЕНИЕ ОБ ИНТЕРВАЛАХ

Прежде чем начнем рассмотрение законов, по которым различные гармонические сочетания звуков соединяются между собою, необходимо изложить учение об интервалах, из которых строятся подлежащие нашему изучению аккорды.

Интервал есть выражение относительной высоты двух звуков. В каждом интервале нижний звук называется основным. Названия интервалов заимствованы из латинского языка и составляют буквальный перевод слов: первая, вторая, третья и т. д., после которых подразумеваются слова: ступень гаммы. Например, секунда — вторая ступень; терция — третья ступень и т. д. В пределах октавы мы можем образовать из различных звуков гамм диатонической и хроматической восемь интервалов:



Вследствие повышения одного из двух звуков, интервал не изменяется, но расстояние между обоими звуками увеличивается или уменьшается. Вот для чего существует второстепенное подразделение интервалов на чистые, большие, малые, увеличенные и уменьшенные. Секунда, терция, секста и септима бывают большими, малыми, увеличенными и уменьшенными. Прима, октава, квинта и кварта бывают чистыми, увеличенными и уменьшенными. Те интервалы, которые выше мы построили на ноте до, суть чистые и большие. Каждый из них, посредством знаков повышения и понижения, мы можем, по произволу, сделать малым, увеличенным и уменьшенным, если

он был большой, и только увеличенным или уменьшенным, если он был чистый. Малые интервалы на полтона* меньше больших; увеличенные на полтона больше больших и чистых; уменьшенные на полтона меньше малых и чистых.

Посмотрим сколько тонов и полутонов оказывается, по измерении, в интервалах больших и чистых.

В большой секунде—целый тон; в большой терции—два тона; в чистой кварте—два с половиной тона; в чистой квинте—три с половиной; в большой сексте—четыре с половиной; в большой септима—пять с половиной; в чистой октаве—шесть тонов.

Напишем теперь для уяснения всего вышеизложенного таблицу интервалов в пределах октавы До:

3 большие чистые малые увеличенные уменьшенные

Примы

Секунды у**)

Терция

Кварты

Квинты

Сексты

Септима

Октавы

* Интервалы измеряются тонами и полутонами. Полутоном есть ближайшее расстояние между двумя различными звуками; тон состоит из двух полутонов.

** Буквой У обозначены употребительные в гармонии интервалы.

Вместо того, чтобы изменять верхний звук, а нижний оставлять на месте, мы можем поступить наоборот, то есть повышать нижний звук для получения интервалов меньших и понижать для интервалов больших, например:

секста большая малая увеличенная уменьшенная

Интервалы, переходящие за пределы октавы, представляют повторения отношений, образуемых интервалами в пределах октавы. Одна нота имеет в гармонии самостоятельное значение:

нона децима ундецима дус-децима терц-децима кварт-децима квинт-децима

Обращение интервалов происходит через перенесение верхнего звука на октаву вниз или нижнего на октаву вверх. При этом получают отношения, выражающиеся следующими рядами цифр:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Прима в обращении дает октаву; секунда—септиму; терция—сексту; кварта—квинту; квинта—кварту; секста—терцию; септима—секунду; октава—приму:

6

При этом большие интервалы дают в обращении малые; малые—большие; увеличенные—уменьшенные; уменьшенные—увеличенные; чистые дают чистые же, например:

7 б. м. м. б. ув. ум. ум. ув. ч. ч.

Интервалы по впечатлению, которое они производят, делятся на консонансы, выражающие собою покой, удовлетворяющие сами себя, и диссонансы, представляющие элемент движения, требующие опоры в следующем за ними интервале. К кон-

сонансам принадлежат: чистые примы, октавы и квинты, а также терции и сексты, большие и малые. Из них чистая прима, октава и квинта суть консонансы совершенные; большая и малая сексты и терции — консонансы несовершенные. Секунды, септимы и все увеличенные и уменьшенные интервалы принадлежат к диссонансам. Чистая кварта есть нечто среднее между консонансом и диссонансом; однако же она ближе подходит к последним.

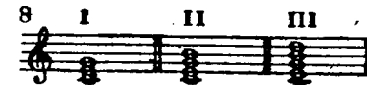
УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ

Часть первая

Отдел первый

КОНСОНИРУЮЩИЕ ГАРМОНИИ. ТРЕЗВУЧИЯ

1. Сочетание из трех, или четырех, или пяти звуков, расположенных на расстоянии терции один от другого, называется аккордом:



Главнейший из этих трех различного строения аккордов есть (I) трезвучие, состоящее из нижнего тона, называемого основным, среднего, называемого терцией, и верхнего, называемого квинтой аккорда. Так например, в первом из приведенных выше трех аккордов, который есть трезвучие, нижняя нота до есть основной тон, ми терция, а соль квинта.

2. Трезвучия различаются друг от друга тем, из каких именно терций и квинт они образованы. Трезвучие, имеющее большую терцию и чистую квинту, называется большим или мажорным; трезвучие с малой терцией и чистой же квинтой — малым или минорным; трезвучие с малой терцией и уменьшенной квинтой есть уменьшенное; с большой терцией и увеличенной квинтой — чрезмерное.

ТРЕЗВУЧИЯ МАЖОРНОЙ ГАММЫ *

3. Если мы возьмем диатоническую мажорную гамму и будем строить на каждой ее ступени трезвучия, то получим следующий ряд аккордов:



Большие трезвучия Мы встречаем на 1-й, 4-й, 5-й ступенях гаммы:



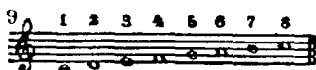
Эти аккорды носят название тех ступеней гаммы, на которых они построены.

Трезвучие на первой ступени называется **тоническим** (от наименования этой ступени гаммы **тони**кой); трезвучие на пятой **доминантовым** (от слова **доминанта**, то есть пятая ступень); трезвучие на четвертой **субдоминантовым** (от слова **субдоминанта**, то есть четвертая ступень).

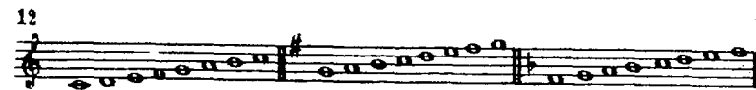
4. Малые трезвучия в мажорной гамме мы находим на 2-й, 3-й и 6-й ступенях. По впечатлению эти аккорды от больших трезвучий отличаются меньшею силою, но зато большею мягкостью.

5. Известно, что наибольшее родство встречается между гаммами, различающимися одна от другой только одним знаком понижения или повышения. Так, например, ближайшее родство замечается между гаммами *До* и *Соль* потому, что в первой из них нет при ключе ни одного знака, а во второй один *диез*; та же

* Предполагается, что учащемуся известно подразделение гамм на мажорные и минорные. В мажорной гамме последование звуков такое: первая ступень, через тон вторая ступень через тон третья ступень, через полтона четвертая, через тон пятая, через тон шестая, через тон седьмая, через полтона восьмая, которая есть повторение первой, например:



близость родства усматривается и между гаммой *До* и *Фа*, потому что в последней имеется только один *бемоль*:



Точно также из учения о гаммах известно, что подобная же, ближайшая степень родства, существует между двумя гаммами, мажорной и минорной, имеющими одно и то же количество знаков в ключе. Родство это называется **параллельным**, и из двух гамм, находящихся в подобном родстве, мажорная отстоит от минорной на расстоянии **малой терции** вверх. Например, гамма *Фа* мажор находится в параллельном родстве с гаммой *ре* минор; гамма *Соль* мажор — с гаммой *ми* минор.



Отражение как первого рода родства, называемого **доминантовым**, так и второго, **параллельного**, мы находим и в трезвучиях мажорной гаммы, так как все они суть **тонические** трезвучия ближайших по родству ладов. Нагляднее это родство

представляется в следующей таблице *:

Фа	До	Соль
ре	ля	ми

6. На седьмой ступени мажорной гаммы мы встречаем трезвучие **уменьшенное**, которое, по своему диссонирующему характеру, резко отличается от остальных шести трезвучий. Мы обратимся к нему впоследствии.

Примечание. Все примерные объяснения мы будем прилагать для большей ясности в гамме *До* мажор; не желающему уяснить себе прочитанное как можно тверже, советуем приложить все пройденное и к другим гаммам.

* Мажорные гаммы и аккорды будем писать с большой буквы, минорные — с малой. До сих пор мы употребляли только итальянские названия нот; в дальнейшем изложении будут встречаться и немецкие: Це, Де, Е, Эф, Ге, А, Ха, или латинскими буквами: С, D, E, F, G, A, H.

СОЧЕТАНИЯ СВЯЗНЫЕ

7. Аккорды располагаются или по массам, с многочисленными повторениями одних и тех же интервалов, как это бывает в сочинениях для оркестра или фортепиано, или же распределяются на небольшое число самостоятельных голосов. Так как мы имеем в виду приложение общих гармонических законов к русскому церковному пению, то будем держаться сначала исключительно четырехголосного сложения, которое преимущественно встречается в сочинениях Бортиянского, Львова и других авторов. К тому же четырехголосная гармония есть самая нормальная и встречающаяся без всякого сравнения чаще других как в духовной, так и в светской музыке. Эти четыре голоса суть следующие: первый, верхний голос, называемый дискантом или сопрано, второй, называемый альтом, следующий за ним, третий — тенор, и нижний — бас. Бас и сопрано носят название крайних голосов; альт и тенор — средних.

8. Для того, чтобы расположить трезвучие на четыре голоса, в басу ставится основной тон. В верхнем голосе может находиться или основной тон, или терция, или квинта. Что касается средних голосов, то, для облегчения себя, мы на первое время будем обязательно придвигать их непосредственно к дисканту или, другими словами, для алта и тенора будем занимать: по направлению от сопрано вниз, два ближайших интервала трезвучия. Таким образом, взяв из пределов тона C-dur тоническое трезвучие, мы расположим его на четыре голоса по одному из следующих способов:



Эти три различные вида трезвучия называются положениями аккорда. Смотря по тому, которая из нот трезвучия лежит в верхнем голосе, положения эти называются: первое — положением основного тона, или положением октавы; второе — положением терции, а третье — положением квинты.

Из рассмотрения положений трезвучий мы замечаем, что во всех трех удвоен основной тон, тогда как терция и квинта встречаются по одному разу. Это не всегда так бывает; однако же на настоящей точке, будучи обязаны средние голоса придвигать механически к верхнему, мы не можем получить другого удвое-

ния. Впрочем удвоение основного тона, как увидим ниже, есть самое естественное, благозвучное.

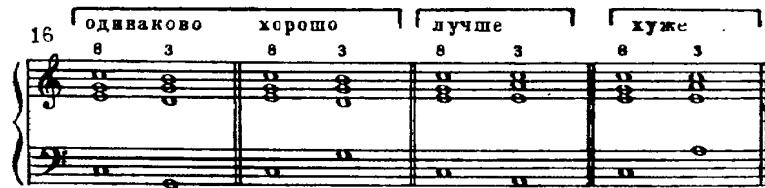
9. Прежде чем обратиться к закону сочетания трезвучий заметим, что сочетания эти бывают связные и несвязные. Связные суть те, в которых два трезвучия имеют один и тот же или два тех же звука: например, сочетание трезвучия C с трезвучием G будет связное потому, что и в том, и в другом имеется нота g; сочетание трезвучий F и d будет тоже связное, так как в обоих имеются ноты f и a. Несвязными сочетаниями называются те, в которых между двумя трезвучиями нет ни одного общего тона, например, в трезвучиях C и d, F и e, a и G, словом в тех аккордах, основные тоны которых лежат в гамме рядом.

10. Для безусловной правильности сочетания связного нужно, чтобы общий тон или оба общих тона остались на месте, в том же голосе. Приведем таблицу всех связных сочетаний в пределах лада C-dur. Мы увидим из нее, что выбор положения второго аккорда будет зависеть от соблюдения основного правила, сейчас изложенного. Для большей ясности поставим над каждым аккордом цифру, соответствующую его положению:

100



Мы видим, что ход верхних голосов зависит здесь вполне от общих тонов. Бас может свободно выбирать ход вверх и ход вниз; но скачок на терцию во всяком случае предпочитается скачку на сексту:



Глава третья

СОЧЕТАНИЯ НЕСВЯЗНЫЕ

11. Для того, чтобы сочетание двух несвязных трезвучий было правильно, нужно, чтобы три верхние голоса шли в движении противоположном к басу.

12. Но что означает противоположное движение? Объяснимся.

Движения голосов бывают троякого рода:

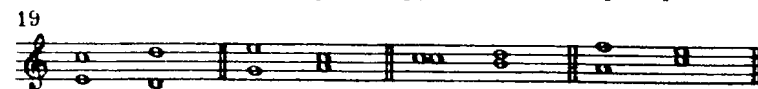
1) Прямое движение (*motus rectus*), когда два голоса идут в одном направлении, оба вверх, или оба вниз, например:



2) Косвенное движение (*motus obliquus*), когда один голос движется, а другой стоит на месте, например:



3) Противоположное движение (*motus contrarius*), когда один голос идет вверх, а другой вниз, например:



Все эти различные движения встречаются и допускаются при последовании всякого рода гармоний. Однако же в прямом движении следует различать так называемые движения па-

раллельные, когда голоса идут не только в одном направлении, но берут при этом те же интервалы, например. оба идут на секунду или на кварту вверх или вниз:



Из числа этих параллелизмов иные отличаются чрезвычайной мягкостью, а потому допускаются наравне со всеми остальными движениями, другие же потому ли, что оскорбляют требования слуха, или противоречат условиям самостоятельного хода голосов, запрещаются. Сюда относятся ходы голосов параллельными квинтами и октавами:



13. Выше, в § 11, мы сказали, что для правильного сочетания двух несвязных трезвучий необходимо противоположное движение. Необходимость эта вытекает из того, что в случае нарушения изложенного правила, то есть употребления прямого движения для всех голосов, мы получим запрещенное последование квинт и октав, например:



Примечание. Под запрещенными октавами не следует подразумевать те удвоения голосов, которые встречаются в фортепианной и оркестровой музыке. Здесь речь идет о четырех самостоятельных голосах.

Теперь мы имеем возможность прибавить к имеющимся уже у нас сочетаниям трезвучий мажорного лада с общими тонами и такие сочетания, в которых кроме внутренней связи, о которой было говорено в § 10, не усматривается никакого родства:



УКЛОНЕНИЯ ОТ ПРАВИЛ СОЧЕТАНИЯ СВЯЗНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

14. Существенная красота гармонии заключается в самостоятельности и мелодической красоте голосоведения. Если бы мы доводили до последней крайности тщательное соблюдение правила, изложенного в § 10, то от этого пострадало бы свободное развитие голосоведения, которое осталось бы всегда в зависимости от обязательного оставления общего тона на том же месте и в том же голосе. Вот почему допускаются в иных случаях и отклонения от главного правила: но при этом необходимо соблюдать следующие предосторожности.

1) Как бы ни были близки по внутренней и внешней связи два трезвучия, они не могут находиться в тех же положениях, так как такое сочетание произвело бы последование квинт и октав:

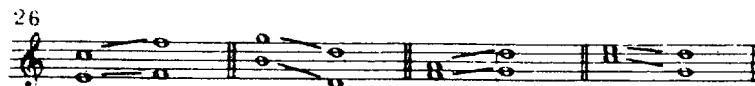


2) Верхний голос не должен делать скачков более чем на кварту:



3) Бас и верхние голоса, в случае отступления от правила, должны идти в противоположном движении, иначе произойдут некрасивые последования скрытых квинт или скрытых октав.

Кроме параллельных квинт и октав, называемых явными, существуют еще квинты и октавы скрытые, образующиеся при следовании двух голосов к квинте или октаве в прямом движении:



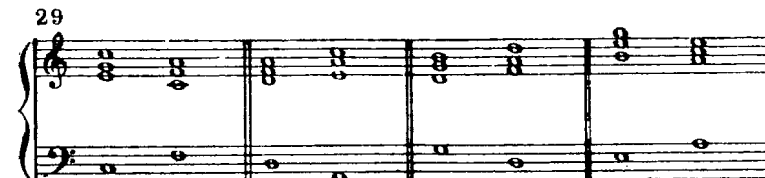
Эти скрытые последования вовсе не производят неприятного впечатления, если есть между аккордами общий тон, оставленный в том же голосе, например:



Если же правило внешней связи нарушено, то скрытые квинты и октавы весьма заметны, например:



Те же сочетания делаются возможны и красивы, если есть противоположное движение, предохраняющее от скрытых последований:



Примечание. В сочетании трезвучий на доминанте и тонике, терция первого, находясь в верхнем голосе, в качестве вводного тона* должна идти вверх и в таком случае отклонение не дозволяемо. Однако ж, находясь в среднем голосе, вводный тон может идти на терцию вниз:

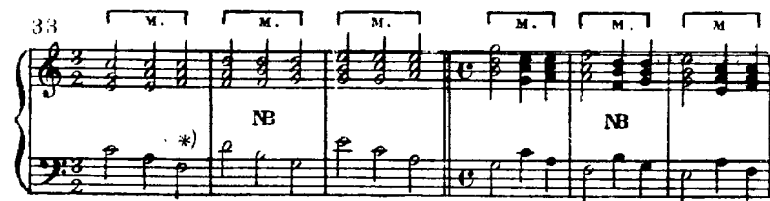
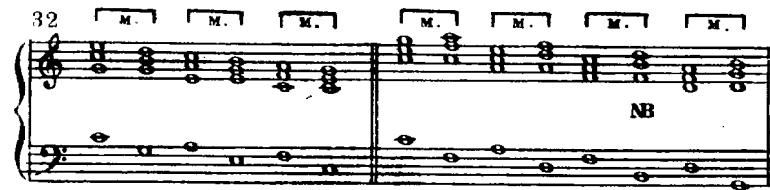
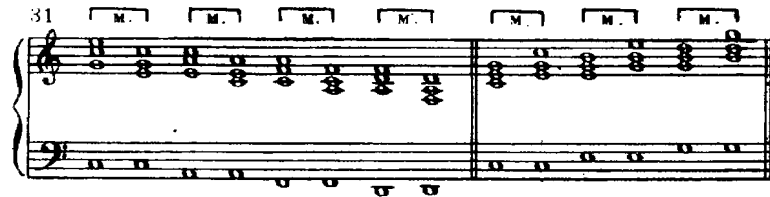


То же самое следует сказать и о сочетании трезвучий на тонике и на субдоминанте.

* Вводным тоном называется седьмая ступень диатонической гаммы. Она имеет стремление идти на полтона вверх в тонику, когда находится в доминантовом трезвучии.

ГАРМОНИЧЕСКАЯ СЕКВЕНЦИЯ. УМЕНЬШЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

15. Под гармонической секвенцией подразумевается такое последование аккордов, где мотив, состоящий из двух или большего числа аккордов, несколько раз повторяется, но на других ступенях, постепенно понижаясь или повышаясь. При повторениях голоса должны располагаться также точно как в мотиве. Мотив составляется или из различных положений одного трезвучия, или из различных трезвучий в правильном сочетании:



16. В местах, означенных NB, мы встречаем трезвучие на VII ступени. Уменьшенное трезвучие имеет диссонирующую уменьшенную квинту и поэтому не может быть столь свободно употребляемо, как другие трезвучия лада. Пользование этим аккордом сопряжено вообще с большими затруднениями и мы будем обращаться к нему с крайней осторожностью. Появление его в секвенции достаточно оправдывается тем, что повторение мотива и дальнейшая разработка секвенции часто были бы невозможны, если бы мы безусловно его избегали.

* Здесь, несогласно с правилом, изложенным в конце § 10, бас идет на сексту вверх. Это дозволяется ради точности повторения мотива.

17. Здесь мы упомянем кстати, что в самых редких случаях уменьшенное трезвучие может встретиться и вне секвенции. Это бывает, когда оно с обеих сторон окружено связными трезвучиями, причем общие тоны должны обязательно оставаться в тех же голосах, например:



Глава шестая

ГАРМОНИЯ МИНОРНОЙ ГАММЫ

18. Гармония минорного лада строится на так называемой минорной гармонической гамме, имеющей полутоны между второй и третьей, пятой и шестой, седьмой и восьмой ступенями и полтора тона между шестой и седьмой:



19. Построив трезвучия на ступенях гармонической минорной гаммы, мы найдем, что она дает лишь четыре консонирующих трезвучия, из коих два (тоническое и субдоминантовое) минорные, а другие два (доминантовое и трезвучие на шестой ступени) — мажорные.



Остальные трезвучия имеют диссонирующие интервалы уменьшенных и увеличенной квинт:



Так как мы уже имели случай говорить, что сущность гармонии составляют самостоятельные, находящие в самих себе удовлетворение консонирующие трезвучия, то не станем доказывать, что минорная гармония беднее, ограниченнее средствами, чем мажорная.

20. Для правильного употребления диссонирующих трезвучий минорного лада существуют следующие ограничения.

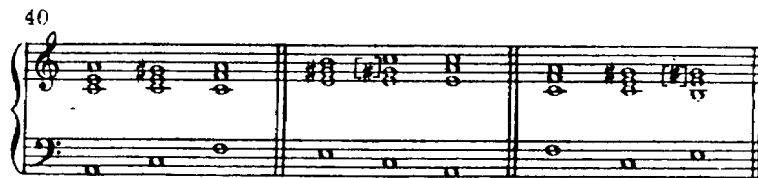
I. Уменьшенное трезвучие на седьмой ступени встречается весьма редко, так как очень трудно поддержать его с обеих сторон консонирующими и притом связными трезвучиями, тем более, что ход увеличенной секунды ни в каком голосе не допускается:



II. Уменьшенное трезвучие на второй ступени может участвовать в сочетаниях с связными трезвучиями, с тем однако же, чтобы нигде не встречалась увеличенная секунда;



III. Увеличенное трезвучие без затруднения может быть соединено с трезвучиями на первой, пятой и шестой ступенях. Заметим впрочем, что аккорд этот в качестве диатонического трезвучия встречается редко. Мы встретим его позже, в качестве хроматического, часто употребляемого аккорда:

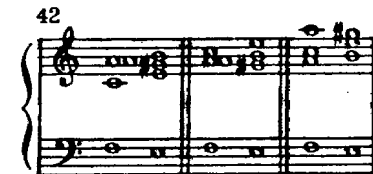


21. В предыдущем параграфе было упомянуто, что следует всячески избегать хода увеличенной секунды с шестой на седьмую ступень. Поэтому, при весьма употребительном последова-

нии трезвучий на пятой и шестой ступенях, вводный тон (терцию первого) ведут вверх, вследствие чего получается трезвучие на шестой ступени с удвоенной терцией и с уклоняющимся от общего правила расположением голосов:



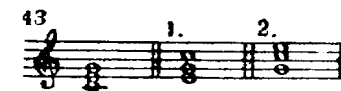
При обратном последовании этих аккордов, реже встречаемом, делается то же самое, то есть удваивается терция первого аккорда:



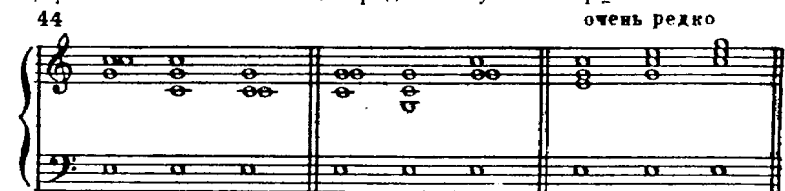
Глава седьмая

ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИЯ

22. Если аккорд покоится в басу не на основном тоне, а на одном из других, то аккорд называется обращенным, а самый процесс перенесения основного тона из баса в один из верхних голосов называется обращением. Трезвучие имеет два обращения: первое лежит на терции и называется секстаккордом, второе на квинте и называется квартсекстаккордом:



23. В секстаккорде преимущественно удваивается основной тон; реже квинта и в самых редких случаях терция:



Выбор того или другого удвоения зависит от распределения голосов в предыдущем аккорде, а также от сочетания с следующим за ним аккордом. В секстаккорде от трезвучия на доминанте терция (вводный тон) никогда не удваивается, если после него следует трезвучие на тонике:

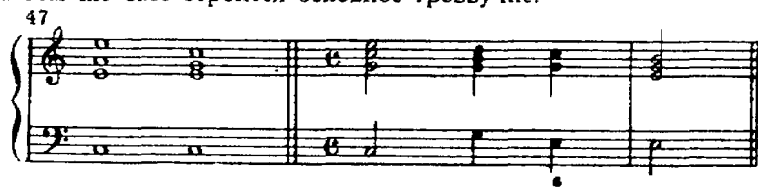


24. В квартсекстаккорде удваивается преимущественно квинта:



25. Уместное употребление обращений находится в зависимости от соблюдения следующих правил:

I. Секстаккорд встречается чаще всех других обращенных аккордов. Правильное употребление его не сопряжено с какими бы то ни было затруднениями; нужно только, чтобы, в качестве аккорда подвижного, он встречался по преимуществу в таких местах, где бас находится в движении. Такие места, где он стоит на месте, не пригодны для употребления секстаккорда; так, например, он звучит чрезвычайно слабо, вяло, когда после него на том же басы строится основное трезвучие:



II. Квартсекстаккорд с успехом употребляется в весьма ограниченном числе случаев. Они суть следующие:

1) Когда бас поочередно берет интервалы трезвучия, начиная с основного тона, причем верхние голоса остаются на месте:

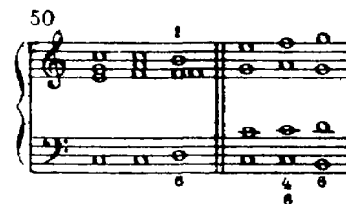


¹ Далее в рукописи зачеркнутое: «и следующих». — Ред.

2) Когда квартсекстаккорд мажорного трезвучия находится между двумя повторениями одного и того же мажорного основного трезвучия, построенного на том же басы, или когда квартсекстаккорд минорного трезвучия точно также с обеих сторон опирается на трезвучие одного с ним наклонения и на том же басы:



Видоизменение этого случая состоит в том, что после квартсекстаккорда бас идет на ступень вверх или вниз, причем берет связную гармонию:



Вообще в этом случае квартсекстаккорд большею частью является на слабом времени.

3) Когда бас подводит и отводит квартсекстаккорд по ступеням, причем кварта его составляет общий тон с двумя соседними аккордами. Это бывает обыкновенно, когда квартсекстаккорд находится между секстаккордом и основным трезвучием:



Необходимо, чтобы по крайней мере с одной стороны кварта была общим тоном соседнего аккорда. В таком случае — с другой она должна быть отведена или приведена по ступеням:



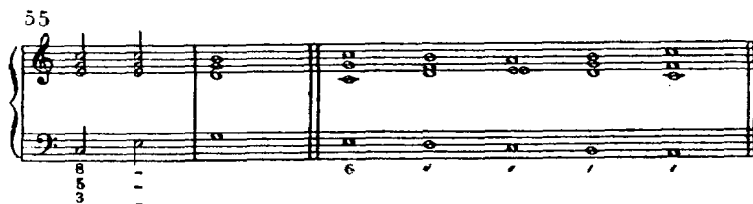
Примечание. Генерал-бас или цифрованный бас: есть особый способ обозначения аккордов посредством цифр и других знаков, приставляемых к басу. Трезвучие, соответственно интервалам, из которых оно составлено, обозначается посредством 8, 5, 3. $\frac{3}{5}$, $\frac{5}{8}$; весьма часто отдельные цифры 3 или 5 или 8 ставятся для обозначения положений аккорда, например:



Большую же частью основное трезвучие вовсе не цифруется. Секстаккорд обозначается цифрой 6; квартсекстаккорд цифрами $\frac{4}{6}$. Знаки повышения и понижения, не выставленные при ключе, всегда должны быть выражены в цифрованном басы, причём, если знак относится к терции аккорда, он выставляется без цифр; если же относится к другому интервалу, то ставится рядом, большую частью по левую сторону соответствующей цифры, например:



Горизонтальная черта, приставленная к цифре, означает, что нота, выраженная цифрой, продолжает звучать. Косые черточки ставятся вместо повторения той же цифры:



Цифра переёркнутая употребляется иногда вместо знака повышения:



26. Из обращений диссонирующих трезвучий следует обратить особенное внимание на секстаккорд от уменьшенного трезвучия на седьмой ступени. Когда он находится перед тоникой, что весьма часто бывает, то, во-первых, основной (вводный) тон не может быть удвоен, а во-вторых, этот вводный тон должен обязательно идти на полтона вверх. Аккорд этот гораздо употребительнее, чем его основной вид и именно оттого, что в виде секстаккорда он перестаёт быть диссонирующим аккордом. Находясь перед другим, не тоническим трезвучием, он подлежит общим правилам:



Второе обращение этого аккорда в четырехголосном сложении не употребительно. То же самое следует сказать и об обращениях увеличенного трезвучия на третьей ступени минорного лада. По крайней мере, по причине трудности поддержать их с обеих сторон связными трезвучиями, они встречаются редко:



Примечание. При сочетании обращений с основными трезвучиями следует по возможности избегать скрытых квинт и октав. Особенно неблагоприятен тот случай, когда скрытые параллелизмы происходят вследствие скачка одного из верхних голосов в то время, как бас движется на ступень вверх или вниз:

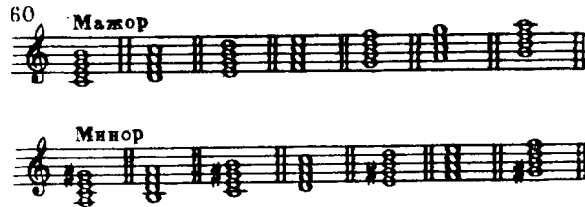


ДИССОНИРУЮЩИЕ АККОРДЫ

Глава восьмая

ДОМИНАНТАККОРД

27. Если на ступенях диатонической гаммы мы построим трезвучия и к каждому трезвучию прибавим терцию сверху, то получим ряд септаккордов:



Из всех этих септаккордов важнейший и употребительнейший есть тот, который находится на пятой ступени. Он называется доминантсептаккордом, или чаще доминант-аккордом, и требует разрешения в тоническое трезвучие. Разрешение это делается по следующим законам: септима разрешается (как все диссонансы) вниз на одну ступень, в терцию трезвучия; квинта — на ступень вверх или на ступень вниз, в приму или терцию трезвучия, гораздо чаще в приму; терция (вводный тон) идет вверх на ступень, в тонику, и наконец основной тон — в основной же тон на кварту вверх или на квинту вниз:



При разрешении доминант-аккорда, основанном на требованиях слуха, получается трезвучие, лишенное квинты, неполное; это видно и из следующих сочетаний различных положений доминант-аккорда с их разрешениями:



Чтобы получить доминант-аккорд в положении основного тона, необходимо выпустить один из интервалов аккорда, так как удвоенный основной тон лишает нас возможности употребить в остальных двух голосах терцию, квинту и септиму. Почти всегда выпускают квинту, как наименее существенный интервал. Из двух основных тонов верхний, в таком случае, остается на месте:



Таким же образом допускается пропускание квинты с удвоением основного тона в положениях терции и септмы:



Примечание. Иногда встречается доминант-аккорд с пропущенной терцией. Это однако ж лишает его характерности и определенности.

28. Доминант-аккорд имеет три обращения, из коих первое называется квинтсекстаккордом, второе — терцкварт-аккордом, третье — секунд-аккордом:



Примечание. Основной доминант-аккорд, как и все септаккорды, цифруется посредством цифры 7; первое обращение — $\frac{5}{6}$; второе — $\frac{3}{4}$; третье — 2. В миноре выставляется знак седьмой ступени:

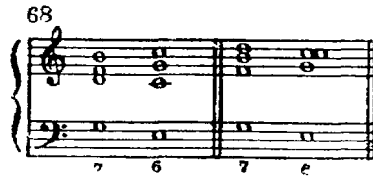


Разрешаются обращения по законам, изложенным в предыдущем параграфе, с тою разницей, что основной тон, находясь в средних голосах или в верхнем, остается на месте, так что получается всегда трезвучие полное, с квинтой:

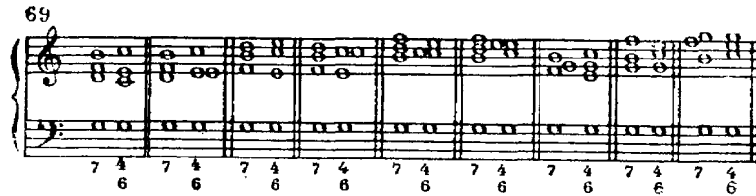


29. Правила разрешения доминантаккорда не всегда соблюдаются с абсолютной точностью. Допускаются некоторые уклонения, например:

1) Основной тон в басу идет на терцию вниз, а септима, во избежание скрытых октав, на ступень вверх:

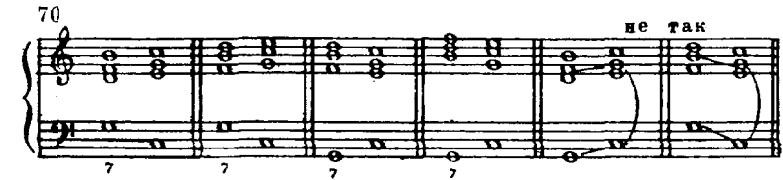


2) Доминантаккорд может разрешиться в квартсекстаккорд, если бас остается на месте; в случае удвоения основного тона, они остаются на месте оба:

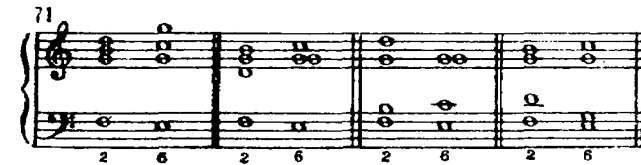


3) В основном же доминантаккорде допускается разрешение септимы на ступень вверх и терции на две ступени вниз, если эти интервалы находятся в средних голосах. В особенности альт лег-

ко переносит это уклонение. Во избежание скрытых квинт и октав, противоположное движение здесь необходимо:



4) В третьем обращении квинта, находясь в сопрано или теноре, может идти на кварту вверх или на квинту вниз в основной тон, если от этого не происходят запрещенные последования явные или скрытые:



5) В более редких случаях встречаются еще другие уклонения при разрешении первого и второго обращений; они делаются ради требований свободного голосоведения еще нам неизвестного:



Глава девятая

СЕКВЕНЦАККОРДЫ

30. Мы сказали, что главнейший из септаккордов есть доминантаккорд. Другие септаккорды, подобно доминантаккорду, разрешаются в трезвучия, лежащие квинтой ниже или квартой выше. Так как они, хотя и появляются подобно доминантаккорду самостоятельно, под непрерывным условием приготовления септи-

НОНАККОРДЫ И СЕПТАККОРДЫ МАЛЫЙ И УМЕНЬШЕННЫЙ

мы*, однако же преимущественно встречаются в нисходящей секвенции, то и получили название секвенцаккордов. Вне секвенции, чаще всего употребляется септаккорд на второй ступени, так как он разрешается в доминанту:

73

31. Секвенцаккорды могут также для большей связности и округленности разрешаться один в другой. При этом септима и квинта всегда опускаются на одну ступень, а основной тон и терция остаются на месте. В секвенции из одних основных септаккордов бас идет то на квинту вниз, то на кварту вверх, причем аккорды полные чередуются с аккордами без квинты:

74

32. В миноре секвенция из септаккордов встречает затруднение относительно ведения шестой ступени на седьмую или наоборот. Этот немелодический ход препятствует плавному разрешению некоторых септаккордов. Тем не менее отрывки секвенции и самостоятельно взятые секвенцаккорды, в особенности септаккорд на второй ступени, встречаются нередко.

* Чтобы приготовить септиму нужно, чтоб в предыдущем аккорде та же нота находилась в том же голосе.

33. Как в мажоре, так и в миноре на пятой ступени находится пятизвучный аккорд, называемый нонаккордом, так как между основным его звуком и верхним образуется интервал нона. Этот вдвойне диссонирующий аккорд имеет в мажоре большую нону и потому называется большим нонаккордом, а в миноре малую, почему называется малым. Нонаккорд разрешается в тоническое трезвучие, причем интервалы, составляющие доминантаккорд, разрешаются по известным уже законам, а нона, подобно септимеру, опускается на ступень вниз.

В четырехголосной гармонии квинта выпускается:

75

34. В качестве сильно диссонирующего аккорда, нонаккорд требует приготовления, то есть нона его должна находиться в предыдущем аккорде и в том же голосе. Приготовлением могут служить трезвучия на 2-й, 4-й и 6-й ступенях:

76

35. Если отнять от нонаккорда основной тон, то образуется в мажоре малый, в миноре — уменьшенный септаккорд. Последний имеет в современной¹ гармонии большое значение. В отношении разрешения эти аккорды подчиняются правилам, установленным для нонаккорда и рассматриваются как части по-

¹ В рукописи очень отчетливо написано слово «современной», в издании была опечатка: «совершенной». Исправлено по рукописи. — Ред.

следнего. Приготовление для них если не необходимо, то весьма уместно:

77

36. Из целого ряда диссонирующих аккордов, рассмотренных нами, следует отличить, как наиболее существенную и важную для определения тональности, так называемую доминантовую группу, состоящую из доминантаккорда, нонаккорда, малого и уменьшенного септаккордов*, а также уменьшенного трезвучия на седьмой ступени¹:

7b

Между всеми этими аккордами, в их различных видах и положениях, допускаются всякого рода сочетания с тем только, чтобы не встречались запрещенных последований, а также мелодического хода в полтора тона в миноре между шестой и седьмой ступенями. Септима и нона, в последовании различных аккордов этой группы должны, по возможности, оставаться в том

* Следует отличать малый и уменьшенный септаккорд от секвенцаккордов на седьмой ступени, имеющих общий вид, но различных по происхождению и разрешению.

¹ Первый и последний аккорды этого нотного примера в рукописи отсутствуют и, видимо, добавлены Чайковским в корректуре, так как имеются в издании.—Ред.

же голосе или в той же октаве. При сочетании нонаккордов и септаккордов на седьмой ступени с доминантаккордом нужно, чтобы нона или септима опускалась на одну ступень в основной тон доминантаккорда, а остальные три голоса оставались бы без движения, например:

79

Глава одиннадцатая

ГОЛОСОВЕДИНИЕ

37. Мы уже знакомы с тем способом распределения голосов, которое состоит в механическом придвижении альты и тенора к верхнему голосу. Этот способ называется тесным ведением голосов. Противоположное ему, но все еще не самостоятельное голосовое распределение, называется широким расположением голосов. Оно заключается в том, что альт от сопрано, а тенор от альты отодвинуты на два интервала, например:

80 Тесное голосоведение Широкое голосоведение

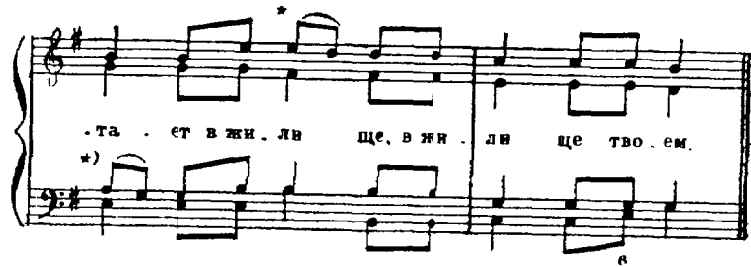
Однако ж истинная красота гармонии находится в прямой зависимости от совершенной свободы средних голосов так, чтобы каждый голос представлял самостоятельное, мелодическое последование тонов. При этом соблюдается по возможности плавность, гладкость в движении голосов. Скачки допускаются, но, во-первых, с тем, чтобы они не причиняли запрещенных явных и скрытых последований интервалов, а во-вторых, чтобы от чрезмерного накопления их не образовалось голосовых движений угловатых, жестких, изудобных для интонирования. Особенно средние голоса страдают от излишней подвижности. Имея в виду хор человеческих голосов, необходимо сообразоваться с диапазоном каждого голоса, то есть строго держаться пределов, указанных для

каждого из них природою. Пределы эти суть следующие: 1) дискант может опускаться до двухчертного *g** и подниматься до одночертного *d*; 2) альт вращается между малым *a* и двухчертным *d*; 3) тенор между малым *d* и одночертным *g*; 4) бас между большим *g* и одночертным *c*:



Приводим несколько примеров гармонии с свободным голосоведением:

Концерт № 35 Бортнянского



Поимечание. Места, обозначенные знаком (*), суть задержания, о которых будет говорено далее.

* О разделении всех употребительных звуков на октавы см. в Учебнике элементарной теории Кашкина.

«Тебе богу хвалим» № 3 Бортнянского



от-чей, во славе от-чей суди-я, суди-я ве-
во славе от-чей во славе от-чей суди-я ве-
ри-ши-ся при-ти, ве- ри-ши-ся при-ти.
ри-ши-ся при-ти, ве- ри-ши-ся при-ти.

84 Умеренно NB

От-че наш, и-же е-си на не-бесех, да свя-тит-оя и-мя тво-е.

2 6 4 4 5 5 3 6 6 6 3 4
8 8 8 8 4

Примечание. В №№ 82 и 84 в местах, обозначенных знаком NB, встречается последование чистой и уменьшенной квинты. Это допускается. Последование в обратном порядке не должно встречаться, хотя для красоты голосоведения, авторы позволяют себе иногда подобные отступления от правил, как например в нижеследующем отрывке при знаке NB:

85 Moderato NB

От-че наш, и-же е-си на не-бе-сах,
да свя-тит-оя и-мя тво-е.

3 6 7 4 6 5 8 7
6 5 6 6 6 8 7

Отдел третий

Глава двенадцатая

МОДУЛЯЦИЯ

38. Гармония не всегда остается в пределах главного лада; она может постепенно переходить из первоначальной тональности в другие, более или менее отдаленные с тем, чтобы потом снова возвратиться в главный лад. Этот переход гармонии из пределов одного лада в другой называется модуляцией.

39. Модуляция совершается посредством аккордов, имеющих свойство точно определять известную тональность. К таким относятся все аккорды, строящиеся на доминанте и принадлежащие к доминантовой группе*, но особенно доминантаккорд.

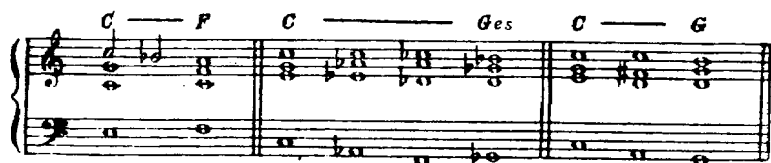
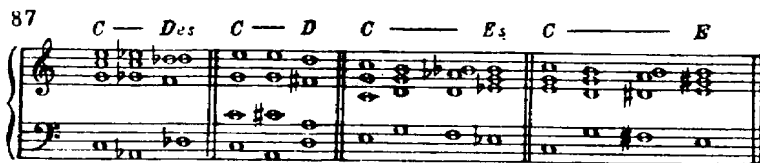
40. Для правильности модуляции необходима абсолютная плавность голосоведения и связь между модулирующим аккордом и предыдущим. Два различные вида одной и той же ступени должны находиться в том же голосе. Нарушение этого правила производит противоречащее отношение двух голосов, называемое перечением:

86



Если модуляция происходит через средство нонаккорда, или происходящих от него септаккордов на седьмой ступени, то нужно чтобы нона первого и септима последних была приготовлена.

Представляем пример модуляций из лада С во все остальные посредством доминантаккорда:



* Сюда можно отнести и сектаккорд уменьшенного трезвучия, так как все три его звука входят в состав доминантаккорда.



41. В русском церковном пении самая употребительная из модуляций есть отклонение в параллельный мажор из минора и наоборот, например:

88



Свя . тый бо . же , свя . тый креп . кий (Лавра)

Такого рода переходы совершаются иногда и без модулирующего аккорда, например:

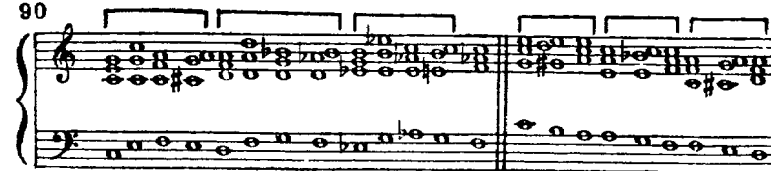
89



Со свя . ты . ми у . по . кой Хри . сте и т . д .

42. Модуляция может быть применена и к секвенции, например:

90



Сюда относятся также секвенции из одних доминантаккордов, причем разрешение происходит по правилу, изложенному в § 31,

но терция опускается на полтона вниз в пониженный вид той же ступени, образующий септиму следующего септаккорда:

91

Подобные же ссквенции можно построить из нонаккордов и септаккордов на седьмой ступени.

Часть вторая

СЛУЧАЙНЫЕ ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

43. Кроме самостоятельных гармонических сочетаний звуков в музыке встречаются такие явления, которые не составляют аккордов, то есть систематически построенных друг на друге тонов, а происходят вследствие мелодического движения голосов, не изменяющего сущности гармонии. Эти мелодические уклонения голосов от аккорда происходят или вследствие разновременного вступления их, и тогда происходят задержания или предъемы, или же вследствие чуждых аккорду звуков, проникающих в гармонию, и тогда происходят проходящие или вспомогательные ноты.

Глава тринадцатая

ЗАДЕРЖАНИЯ

44. Форма задержания состоит в том, что не все голоса в одно и то же время вступают в аккорд; один или несколько голосов опаздывают, вследствие чего образуется диссонирующее сочетание, разрешающееся в аккорд.

Задержания могут встречаться во всех голосах и именно в таких местах, где голос идет на ступень вверх или на ступень вниз; от этого они подразделяются на: I) задержания сверху вниз и II) задержания снизу вверх.

45. I. Задержания сверху вниз, как мы сказали, могут появляться везде, где голос идет на ступень вниз, все равно представляет ли эта ступень секунду большую или малую.

Задержание должно быть приготовлено и разрешено; приготовление состоит в том, что нота, составляющая задержание, находится в предыдущем аккорде и в том же голосе; разрешение — в том, что задержание, в качестве диссонанса, опускается на ступень вниз.

Вследствие соблюдения этих двух условий, задержание всегда находится на относительно сильном времени, а разрешение на слабом:

92

В трехдольном делении разрешение должно падать на второе слабое время, за исключением случая, когда на втором слабом времени находится новый аккорд:

94

46. Если нота, в которую задержание разрешается, уже находится в одном из других верхних трех голосов, то оно не дозволяется. Причина этого запрещения зависит от требований музыкального чувства, для которого только тогда приятен диссонирующий характер задержания, когда оно разрешается в ноту, потребность которой мы уже ощущаем, но которой еще нет в аккорде. Бас однако же составляет исключение в том смысле,

* Это же задержание можно было бы цифровать таким образом:

93

что он не препятствует задержанию одного из верхних голосов, разрешающемуся в его ноту:

95

В редких случаях уклонение от предыдущего правила встречается в теноре; он переносит задержание верхнего голоса, разрешающегося в его ноту, если это происходит от удвоения основного тона или квинты в сектаккорде и если, притом, задержание образует его ноту, а не секунду.

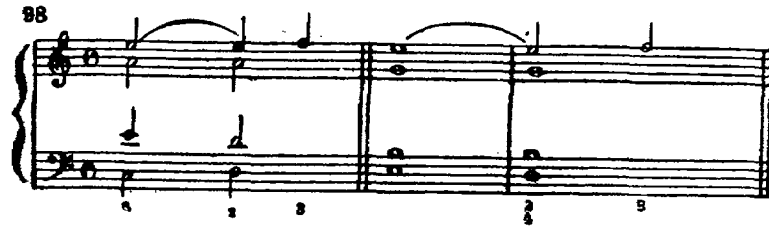
47. Задержания могут встречаться в двух и даже трех голосах разом:

96

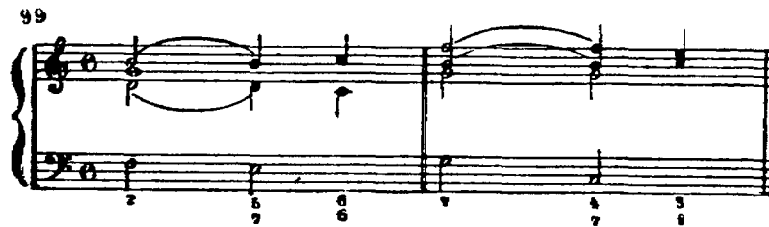
48. II. Задержание снизу вверх встречается гораздо реже. Чаще всего оно употребляется при ходе вводного тона в тонику:

97

Оно благозвучно также во всех вообще случаях, где голос идет на полтона вверх:



49. Соединение в одном аккорде задержаний того и другого рода весьма благозвучно:



Примечание. В генерал-басе должно быть выражено цифрой задержание и разрешение его.

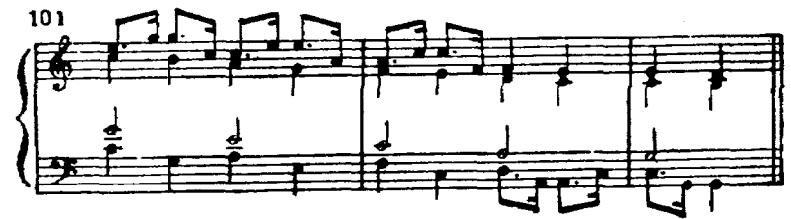
Глава четырнадцатая

ПРЕДЪЕМ

50. Предъем есть форма прямо противоположная задержанию. Он происходит, когда один или большее число голосов берут ранее времени ноты, принадлежащие им в следующем аккорде. Предъем далеко не имеет в гармонии того значения, какое имеет задержание:



В более редких случаях предъемы берутся скачком:



Глава пятнадцатая

ПРОХОДЯЩИЕ НОТЫ

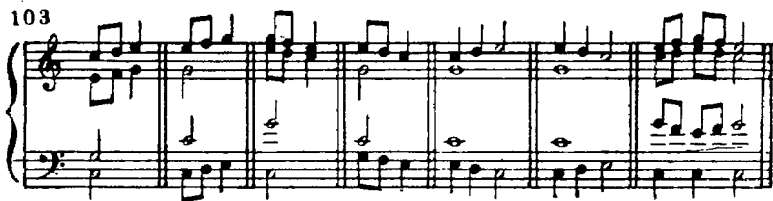
51. Проходящими нотами называются чуждые аккорду тоны, которыми пополняются интервалы между двумя гармоническими нотами. Смотря по тому, из какой гаммы заимствуются проходящие ноты, они бывают: I) диатоническими и II) хроматическими.

52. I. Диатоническими проходящими нотами пополняются интервалы терции и кварты; в первом случае между двумя аккордовыми нотами встречается одна проходящая, во втором — две:



По самому свойству своему проходящие ноты всегда находятся на слабом времени частей такта. Они могут встречаться разом в двух и даже в большем числе голосов; при этом они могут идти или параллельно (секстами или терциями), или же в противоположном движении; последнее предпочтается, так как параллельные ходы вредят самостоятельности голосов, что, как известно, есть существеннейшее условие гармонической красоты. Не следует, однако же, вовсе пренебрегать терце- и секстеобразными

ходами проходящих нот; будучи употребляемы умеренно, они придают голосоведению текучесть и плавность:



Преобладание параллелизма в голосоведении составляет существенный недостаток всех русских церковно-музыкальных композиторов. Особенно страдают в этом отношении произведения второстепенных авторов, как, например, переложения протоиерея Турчанинова.

53. II. Хроматические проходящие ноты, пополняющие пространство между двумя нотами, образующими большую секунду, встречаются в церковной музыке весьма редко:



Глава шестнадцатая

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ НОТЫ

54. Вспомогательными нотами называются такие, которые, подобно проходящим, встречаются на слабых временах частей такта и находятся между двумя повторениями одной и той же гармонической ноты. Каждая нота аккорда имеет две вспомогательные ноты: одну сверху и другую снизу:



Вспомогательные ноты, находящиеся на расстоянии большой секунды, могут быть, посредством знаков повышения или понижения, придвинуты к своей гармонической ноте на малую секунду. При этом следует заметить, что нижние вспомогательные ноты обыкновенно повышают на полтона; верхние же вспомогательные ноты употребляются чаще всего диатонически:



55. Относительно употребления вспомогательных нот в двух голосах следует заметить, что сюда в полной мере применимо сказанное о параллелизме секст и терций в § 52. Приводим пример гармонии, украшенной проходящими и вспомогательными нотами преимущественно в параллельном движении:

*Из Октоиха знаменного
распева в переложении Львова*

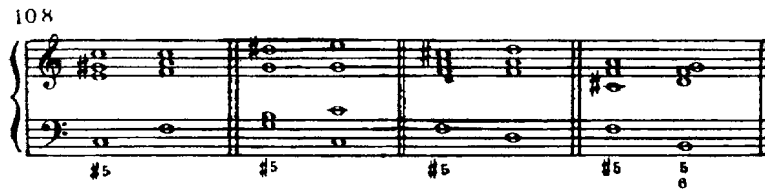


Примечание. В виде уклонения, вспомогательные ноты берутся иногда скачком, а также они встречаются на сильных временах такта и частей такта.

АККОРДЫ С УВЕЛИЧЕННОЙ КВИНТОЙ

56. Мы рассмотрим теперь целый ряд аккордов, которые образовались через сочетание хроматических проходящих нот с гармоническими. Все эти аккорды, весьма пригодные для музыкального воспроизведения болезненно страстных ощущений человеческого сердца, весьма мало гармонируют с духом твердой веры и упования на бога, которыми должно быть проникнуто пение в православном храме. Вследствие этой непригодности к церковной музыке, как рассматриваемые в этой главе аккорды, так и аккорды с увеличенной секстой, о которых будет говорено в следующей главе, — весьма редко встречаются у наших лучших духовно-музыкальных композиторов. Поэтому мы сделаем только их поверхностный очерк, не вдаваясь в подробности.

57. I. Увеличенное трезвучие, называемое также чрезмерным, происходит от мажорного трезвучия, в котором квинта повышена на полтона. Увеличенная квинта должна непременно разрешиться на полтона вверх:



58. II. Доминантаккорд с увеличенной квинтой употребляется исключительно в мажоре и разрешается по установленным правилам, причем повышенная квинта, как хроматическая нота восходящей гаммы, обязательно идет вверх. Септима должна во всяком случае находиться ниже квинты:



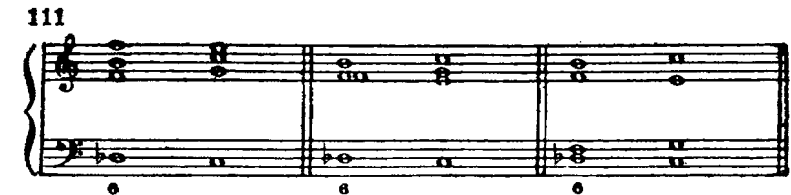
59. III. Септаккорды с большой септимой и увеличенной квинтой встречаются на первой и четвертой ступенях в мажоре и на шестой ступени в миноре:



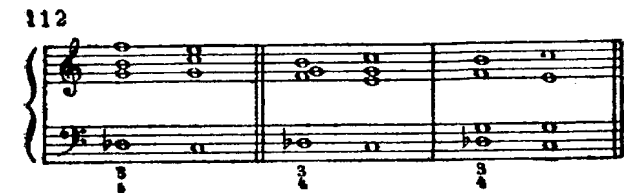
АККОРДЫ С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ

60. IV. Они суть обращения некоторых аккордов доминантовой группы с пониженной второй ступенью гаммы в басу.

а) Увеличенный сектаккорд разрешается в тонику:



б) Увеличенный терцквартсектаккорд есть второе обращение доминантаккорда с пониженной квинтой в басу:



в) Увеличенный квинтсектаккорд есть первое обращение уменьшенного септаккорда. При разрешении он дает по-

следование двух чистых квинт, во избежание которых нужно или (1.) употребить двойное задержание, или (2.) квинту опустить в кварту и, таким образом, получить аккорд б:

113

Аккорды с увеличенной секстой изредка встречаются в сочинениях Бортиянского, например:

114

Часть третья

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ

61. Мы окончили обзор всех возможных гармонических сочетаний музыкальных звуков. Для полноты очерка считаем не излишним привести несколько сведений, необходимых для аналитического изучения произведений наших отечественных авторов.

Глава девятнадцатая

УЧЕНИЕ О КАДЕНЦИЯХ И О ПЕДАЛИ

62. Каденция есть заключительное последование двух аккордов, имеющих свойство определять и утверждать гармонию в данной тональности.

Они разделяются на полные (автентические), половинные и прерванные.

Полная (автентическая) каденция состоит из гармонии доминанты и тоники; она называется совершенной, когда оба аккорда основные, и притом, тоническое трезвучие находится в положении октавы; в других случаях она называется несовершенной:

115

Если бас доминанты разрешается в другую ступень, то каденция называется прерванной*:



Половинная каденция есть обратная сторона полной; первый аккорд в ней может быть тоникой или одним из трезвучий субдоминантовой гармонии; второй — трезвучие на доминанте**:



Кроме того существует еще каденция церковная (плагальная), состоящая из последования субдоминанты и тоникой. Дальнейшее развитие учения о каденциях относится к науке о формах сочинения.

[63]. Распространенная каденция есть усовершенствованная заключительная форма, представляющая в сжатом виде всю гармоническую систему лада. Она бывает двух родов:

а) В каденции первого рода аккорды следуют в таком порядке: 1) аккорд субдоминантовой группы***, 2) квартсектаккорд тонического трезвучия, 3) доминантаккорд или трезвучие на доминанте и 4) основное тоническое трезвучие.

б) В каденции второго рода следуют: 1) аккорд тонической группы****, 2) аккорд субдоминантовой группы, 3) доминантаккорд или трезвучие на доминанте, 4) и основное тоническое трезвучие.

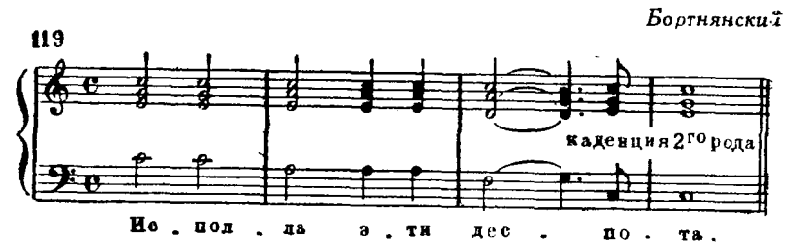
* В обширном смысле прерванная каденция есть всякое неправильное, но мелодически-плавное разрешение аккорда.

** Заключительные аккорды в примере 114 составляют также половинную каденцию.

*** Под этой группой мы разумеем субдоминанту, а также трезвучие и септаккорд на второй ступени.

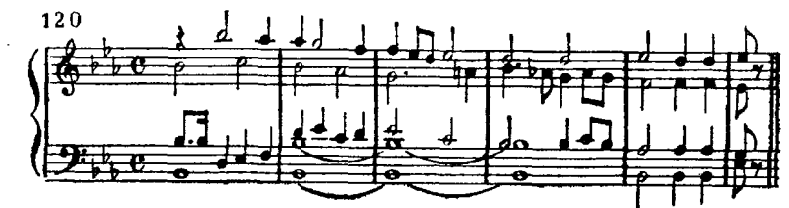
**** Трезвучия на тонике и шестой ступени.

В обеих распространенных каденциях аккорды, обозначенные цифрами 2 и 4, должны находиться на сильном времени:



64. Дальнейшее развитие распространенной каденции первого рода есть так называемая педаль, или органнй пункт. Она встречается преимущественно в конце пьесы, значительно уклонившейся от главного лада. Для того, чтобы первенствующее значение главного лада определилось ясно, наше чувство требует, чтобы две последние заключительные ноты баса в распространенной каденции продлились и чтобы на них построились даже чуждые им гармонии как главного, так и ближайших побочных ладов. Из сказанного достаточно уясняется, что педаль строится: 1) на доминанте и 2) на тонике:

«Иже херувимы» № 1 Бортнянского



«Плотью уснув» Галуппи

121



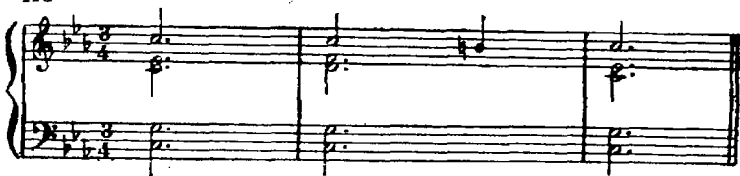
«Иже херувими» Львова

122



«Вечери твоея» Львова

123



Гораздо реже педали встречаются в начале и середине сочинения.

Глава двадцатая

ГАРМОНИЯ ТРЕХ-, ДВУХ- И МНОГОГОЛОСНАЯ

65. Мы сказали в § 7, что нормальное сложение гармонии распределяется на четыре голоса как в светской, так и в церковной музыке. Тем не менее, она может быть расположена как на меньшее, так и на большее число голосов.

I Гармония трехголосная представляет в сравнении с нормальным распределением голосов лишь ту особенность, что в септаккордах часто приходится пропускать квинту, а также, что в ней свободно употребляется уменьшенное трезвучие в основном

виде и в виде квартсекстакорда, которые имеют здесь значение доминантаккорда:

«Иже херувими» № 7 Бортиянского

124



Ан . гел . ды . ок . ми не . ви . ди



мо . до . ри . во . ши . ма . чинь . ми .

II. Двухголосная гармония основана скорее на контрапунктическом принципе, то есть на консонансах, чем на законах аккордии. На сильных временах ставятся терции, сексты, квинты и октавы и даже кварты; на слабых, вследствие проходящих и вспомогательных нот, могут встречаться диссонансы. Последние являются и на сильных временах в виде задержания. Впрочем, в смысле консонанса¹ употребляется также уменьшенная квинта и ее обращение вместо септаккордов доминантовой группы:

Бортиянский

125



Я . ко . да . па . ря . вос . хо . ды . мем .

Бортиянский

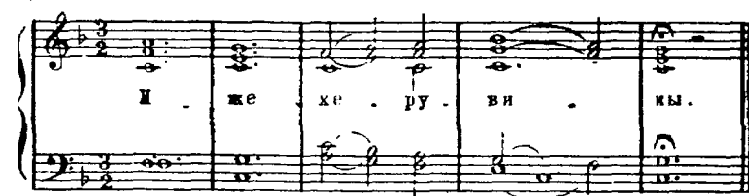


ло . жес . ва . бо . тво . я . пре . сто . л . бо . ги .

III. В пятиголосной гармонии удваиваются преимущественно основной тон и квинта. Это расположение голосов встречается весьма редко, по крайней мере проведенное в целой песне:

«Иже херувими» № 5 Бортиянского

126



И . же . хе . ру . ви . ны .

¹ Вероятно в этом месте издательская опечатка: по смыслу слово «консонанса» надо заменить словом «диссонанса». — *Ред.*

IV. Шести-, семи- и восьмиголосная гармония встречается нередко; однако ж так, что не все голоса самостоятельны. Это большею частью четырехголосная гармония с большим или меньшим числом удвоенных, например:

Бортнянский

127



Да но . поднят.ся ус . та на . ша хва . ле . нн . я

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Оканчивая наш краткий, хотя по возможности полный очерк законов гармонических звуко сочетаний, мы считаем долгом сказать, что ни это, и никакое другое руководство не могут исчерпать всех возможных дозволенных и недозволенных случайных сочетаний тонов между собой. Основанная на чистом эмпиризме, музыкальная теория покоится на весьма шатком основании, так как в выводах о благозвучии тех или других звуковых комбинаций неизбежно принимает участие индивидуальное чувство наблюдателя, а индивидуальности разнообразны до бесконечности. Поэтому многое, отвергаемое иными теоретиками, принимается и дозволяется другими. Только тщательным анализом существующих сочинений и проверкою собственным музыкальным чувством годности предлагаемых правил можно усвоить себе трудную науку гармонизации. Вот почему гораздо полезнее заучивания теоретических правил будет чтение и анализ произведений известных сочинителей. Настоящая книга есть только вспомогательное средство к сознательному, критическому изучению гармонии в существующих и наиболее распространенных у нас образцах.