

# СТРОГІЙ СТИЛЬ

## ГАРМОНІИ.

ОПЫТЪ ИЗЛОЖЕНІЯ ОСНОВАНІЙ

СТРОГАГО и СТРОГОЦЕРКОВНАГО СТИЛЯ ГАРМОНІИ.

СОСТАВИЛЪ

Священникъ **В. МЕТАЛЛОВЪ.**

По опредѣленію Учебнаго Комитета, утвержденному Г. Оберъ-Прокуроромъ Св. Синода 9-го Декабря 1895 года, сочиненіе одобрено въ качествѣ учебнаго пособія по церковному пѣнію въ духовныхъ семинаріяхъ.

Цѣна 2 р. 50 к.



**МОСКВА.**

Паровая скоропечатня воть П. Юргенсона, Колячннй пер., соб. домъ.

1897.

Отъ Московскаго духовно-цензурнаго Комитета печатать дозволяется. Москва, 31 Марта 1897 года.  
Цензоръ протоіерей Александръ Смирновъ.

# ОГЛАВЛЕНИЕ.

## I. Строгий стиль гармоніи.

Стр.

§ 1.	Интерваллы, ихъ обращеніе и дѣленіе . . . . .	8
§ 2.	Понятіе о гармоніи . . . . .	9
§ 3.	Гармонія мажорнаго лада . . . . .	10
§ 4.	Сопоставленіе главныхъ аккордовъ мажорной гаммы между собою. Голосоведеніе . . . . .	12
§ 5.	Употребленіе мажорной терціи. Каденція. Тѣсное и широкое голосоведеніе . . . . .	14
§ 6.	Сопоставленіе побочныхъ аккордовъ между собою и съ главными . . . . .	16
§ 7.	Болѣе свободное употребленіе побочныхъ аккордовъ. Ограниченія въ ихъ употребленіи. Уменьшенное трезвучіе . . . . .	18
§ 8.	Гармонія минорнаго лада . . . . .	21
§ 9.	Сопоставленіе трезвучій мажорнаго и минорнаго лада, съ удвоеніемъ квинты . . . . .	23
§ 10.	Обращеніе трезвучій. Тоническій сектаккордъ . . . . .	25
§ 11.	Сектаккордъ доминантовый и субдоминантовый . . . . .	28
§ 12.	Сектаккорды побочныхъ трезвучій 2-й и 3-й ступени . . . . .	30
§ 13.	Сектаккордъ 6-й ступени мажора или тоническій минора, доминантовый сектаккордъ минора, уменьшенные сектаккорды и сектаккордъ увеличенный . . . . .	33
§ 14.	Соединеніе сектаккордовъ между собою. Квартсектаккордъ . . . . .	35
§ 15.	Особенные виды каденцій. Болѣе самостоятельное и свободное голосоведеніе . . . . .	38
§ 16.	Септаккорды. Доминантаккордъ, и его обращенія . . . . .	40
§ 17.	Доминантаккордъ въ каденціи. Болѣе свободное его употребленіе . . . . .	42
§ 18.	Побочные септаккорды. Септаккорды съ проходящей септимою и приготовляемые аккордомъ на кварту внизъ, или на квинту вверхъ . . . . .	44
§ 19.	Обращенія побочныхъ септаккордовъ . . . . .	47
§ 20.	Квинтсектаккорды 2 ступени въ каденціи. Увеличенный септаккордъ 2 ступени и уменьшенный септаккордъ 7 ступени минора . . . . .	50
§ 21.	Задержанія въ нонѣ, ундецимѣ и терцдецимѣ . . . . .	52
§ 22.	Особенности въ употребленіи задержаній. Предметъ . . . . .	55
§ 23.	Вспомогательныя и проходящія ноты . . . . .	57
§ 24.	Гармоническая фигурація. Органный пунктъ или педаль. Многоголосное сложеніе . . . . .	59
§ 25.	Модуляція. Средство строевъ между собою . . . . .	61
§ 26.	Формы діатонической модуляціи и ихъ варианты . . . . .	62
§ 27.	Модуляція хроматическая и энгармоническая . . . . .	65
§ 28.	Строгий стиль въ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ русскихъ композиторовъ . . . . .	69

## II. Строгоцерковный стиль гармоніи.

§ 29.	Понятіе о строгоцерковномъ стилѣ гармоніи . . . . .	71
§ 30.	Церковный діатоническій звукорядъ и построеныя на немъ трезвучные аккорды . . . . .	72
§ 31.	Контрапунктическое развитіе голосоведенія . . . . .	74
§ 32.	Контрапунктическая обработка церковной мелодіи въ переложеніяхъ современныхъ русскихъ композиторовъ, въ строгоцерковномъ стилѣ гармоніи . . . . .	76
§ 33.	О гаммахъ въ строго-церковномъ стилѣ гармоніи . . . . .	77
§ 34.	О каденціи въ строгоцерковномъ стилѣ гармоніи . . . . .	80
§ 35.	О формахъ каденціи и о модуляціи . . . . .	83
§ 36.	О возможной контрапунктической имитационной обработкѣ церковныхъ мелодій . . . . .	86
	Приложеніе I. Примѣры изъ духовномузыкальныхъ произведеній русскихъ композиторовъ . . . . .	91
	Приложеніе II. Примѣры изъ церковныхъ мелодій для гармонизаціи . . . . .	107



## О т ъ а в т о р а .

Книга эта предназначена главнымъ образомъ въ пособіе при изученіи курса гармоніи въ духовныхъ семинаріяхъ и для самообученія. Для той и другой цѣли изложеннаго учебнаго матеріала вполне достаточно. Овладевъшій имъ въ должной мѣрѣ будетъ въ состояніи дать себѣ ясный отчетъ въ основныхъ положеніяхъ строгаго и строгаго-церковнаго стиля гармоніи и проанализировать выдающіяся сочиненія и переложенія русскихъ церковныхъ композиторовъ. Кромѣ того, въ случаѣ надобности, въ качествѣ-ли регента, или учителя пѣнія, онъ будетъ въ состояніи и самостоятельно изложить гармонически данную мелодію для особенныхъ надобностей своего наличнаго состава пѣвцовъ, еслибы существующія хоровыя сочиненія въ какомъ-либо отношеніи оказались неподходящими, или пришлось распѣть хоромъ церковную мелодію еще не положенную въ гармонію. Учебный матеріалъ изложенъ въ возможной послѣдовательности, въ кратко-формулированныхъ правилахъ, задачахъ и примѣрахъ. Темы для задачъ совѣтуется выбирать изъ церковныхъ мелодій, преимущественно кievскаго, греческаго, болгарскаго и другихъ напѣвовъ, кромѣ знаменнаго, который съ трудомъ укладывается въ обычно-употребляемую гармонію и требуетъ для себя обработки строгаго-церковной, въ характерѣ строгаго-церковнаго стиля гармоніи. Да и указанные напѣвы поддаются обычной гармонизаціи болѣе всего потому, что на нихъ уже успѣло отразиться вліяніе западной музыкальной системы въ періодъ борьбы православныхъ юго-западныхъ братствъ съ латинскою униєю. Учитель можетъ выбрать такія темы для задачъ по своему усмотрѣнію, для занимающихся же гармоніею самостоятельно такія темы предлагаются во II приложеніи. Кромѣ того, усвоенное теоретически и практически должно быть дополняемо, провѣряемо и закрѣпляемо внимательнымъ анализомъ образцовъ и примѣровъ изъ сочиненій и переложеній выдающихся церковныхъ композиторовъ. Предложенные въ I приложеніи образцы и примѣры послужатъ началомъ и основаніемъ этого рода работъ.

Въ заключеніе должно сказать, что цѣль книги, помимо ближайшаго назначенія, какъ руководства, еще и та — уяснить сущность и основанія и формулировать главнѣйшія правила строгаго и строгаго церковнаго стиля гармоніи, область доселѣ еще не подлежавшую разработкѣ и непечатую.

Священникъ **В. Металловъ.**

# В в е д е н і е.

Строгий стиль возникъ и развился собственно на Западѣ, начавъ свое историческое существованіе съ XII—XIII в. и достигнувъ своего высшаго развитія въ XVI в. въ твореніяхъ Палестрины (1515—1594) и Орландо Лассо (1520—1594). Русское православное церковное пѣніе, какъ получившее свое начало отъ мелодическаго одногласнаго греко-славянскаго пѣнія, до XVI в. было также только мелодическимъ одногласнымъ, пока церковныя нужды православныхъ юго-западныхъ братствъ въ борьбѣ съ латинско-польскою униєю и возникшія частыя сношенія русскихъ съ Западомъ не привели къ началу возникновенія на Руси гармоническаго многогласнаго церковнаго пѣнія, сперва подражательнаго западнымъ образцамъ, а затѣмъ и болѣе самостоятельнаго. Особенно замѣтный подъемъ общемузыкальнаго развитія русскаго общества оказался со времени появленія на Руси иностранныхъ композиторовъ и капельмейстеровъ, которые были и первыми учителями послѣдующихъ выдающихся русскихъ композиторовъ духовно-музыкальныхъ сочиненій. Стиль первыхъ композиторовъ-иностранцевъ, былъ вполне свободный, какъ по формѣ, такъ и по гармонической обработкѣ ихъ сочиненій, совершенно въ характерѣ свѣтской музыки, со многими изысканными украшеніями. Этотъ стиль, хотя и въ болѣе скромныхъ размѣрахъ, отразился и на концертныхъ сочиненіяхъ русскихъ авторовъ, несвободныхъ отъ подражанія своимъ иностраннымъ учителямъ. Но сами уже русскіе композиторы сознавали несоотвѣтствіе концертнаго свободнаго стиля потребностямъ православнаго храмоваго богослуженія и неумѣстность излишней свободы въ гармонической многогласной разработкѣ церковныхъ пѣснопѣній и вмѣстѣ съ тѣмъ чувствовали потребность выработки болѣе строгаго стиля для богослужебнаго пѣнія, въ болѣе близкомъ для народа духѣ и въ болѣе сродномъ съ древнею церковною мелодіей характерѣ и проникались готовой рѣшимостью создать свой родной отечественный контра-пунктъ (Бортнянскій—въ извѣстномъ проэктѣ). Послѣдствіемъ подобныхъ стремленій лучшихъ русскихъ церковныхъ композиторовъ оказалось то, что ихъ собственныя сочиненія приняли болѣе скромный, серьезный и выдержанный характеръ, а древняя церковная мелодія стала пользоваться болѣе ихъ вниманіемъ и нерѣдко служила основою для новыхъ тогда опытовъ духовно-музыкальныхъ твореній—переложеній съ древнихъ распѣвовъ. Это постепенное усовершенствованіе духовно-музыкальнаго творчества русскихъ композиторовъ дало въ результатъ то, что въ современныхъ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ мы можемъ уже наблюдать давно желаемое осуществленіе *русскаго строгаго церковнаго стиля гармоніи*,—въ состояніи обобщить многія сдѣланныя по этому вопросу наблюденія и болѣе или менѣе систематически изложить общія основанія *строгаго и строгаго-церковнаго стиля гармоніи*, но стиля своеобразнаго, совершенно отличнаго отъ одноименнаго ему строгаго стиля западной церковной музыки. При изложеніи даннаго предмета въ многихъ отношеніяхъ важны и полезны теоретическія обобщенія и практическія наблюденія, сдѣланныя до сего времени западною музыкальною наукою, принятая во многомъ и русскими теоретиками. При составленіи книги имѣлись въ виду слѣдующія русскія и иностранныя сочиненія по этому предмету: 1) „Курсъ хорового церковнаго пѣнія“—Смоленскаго; 2) „Учебникъ гармоніи“—Чайковскаго; 3) „Практическій учебникъ гармоніи“—Римскаго-Корсакова. Спб. 1889. 4) „Краткое руководство къ практическому изученію гармоніи“—Аренскаго. Москва. 1891. 5) „Учебникъ гармоніи“—Рихтера. Спб. 1876. 6) „Учебникъ простаго и двойнаго контрапункта“—Рихтера. Спб. 1886. 7) „Учебникъ фуги“—Рихтера. Спб. 1872. 8) „Всеобщій учебникъ музыки“—Маркса. Москва. 1881. 9) „Строгий стиль“—Бусслера. Москва. 1885. 10) „Свободный стиль“—Бусслера. Москва. 1885. 11) „Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ“—Гельмгольда. Спб. 1875. 12) „Руководство къ правильному построенію модуляціи“—Дрэзеке. Спб. 1877. 13) „Practische Harmonielehre“—von. L. Bussler. Berlin. 1885. 14) „Kompositionslehre practisch-theoretisch“—von. Dr. A. V. Marx. Leipzig. 1852. Vierte Ausgabe 1—2 Theil. 15)

„Theoretisch practische Harmonielehre“—von. S. W. Dehn. Berlin. 1860. 16) „Lehre vom Contrapunkt“—von. S. W. Dehn. Berlin. 1859. 17) „Der Contrapunkt“—von H. Bellermann. Berlin. 1887. 18) „Histoire de l'harmonie au moyen age“—par. E. De Coussemaker. Paris. 1852. 19) „Esthetique theorie et pratique du chant gregorien“—par. L. Lambillotte. Paris. 1888. 20) „Histoire generale de la musique religieuse“—par M. Z. Clement. Paris. 1860. 21) „Histoire generale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'a nos jours“—par E. E. Fetis. Paris. 1869—1876. Tt. 1—V. 22) „Geschichte der Musik“—von A. W. Ambros. Leipzig. 1881—1893. Bb. I—V. 23) „Storia della musica“—da Fr. G. Martini de'Minori. Bologna. 1754—1781. Tt. I—III. 24) „Die Natur der Harmonik und der Metrik“—Zur theorie der Musik. Von M. Hauptmann. Zweite Auflage. Leipzig. 1873. 25) „Die Lehre von der Harmonik“. Von M. Hauptmann. Leipzig. 1868. 26) „Идеа грамматикіи мусикійской, составленная прежде Николаемъ Дилецкимъ въ Вильнѣ, послѣжде имъ же переведена на славянскій діалектъ въ царствующемъ градѣ Москвѣ лѣта отъ созданія міра  $\times$  3913 году“. (7187—1679). Рукопись (библіотеки Синодальнаго училища церковнаго пѣнія).



# І. Строгий стиль гармоніи.

## § 1. Интерваллы, ихъ обращеніе и дѣленіе.

Рядъ изъ 7 звуковъ, въ объемѣ 6 цѣлыхъ тоновъ, называется *гаммою*. Ступени *гаммы* называются: первая—*прима* или *тоника*, вторая—*секунда*, третья—*терція* или *медіанта*, четвертая *кварта* или *субдоминанта*, пятая—*квинта* или *доминанта*, шестая—*секста* или *субмедіанта*, седьмая—*септима*, восьмая—*октава*, она же есть первая слѣдующей, второй октавы *гаммы*; вторая ступень второй октавы, по отношенію къ первой ступени первой октавы, есть *нона*, третья—*децима*, четвертая—*ундецима*, пятая—*дуодецима* и т. д. Эти ступени суть важнѣйшія въ ученіи о гармоніи. Промежутки или разстоянія между этими ступенями по отношенію къ первой ступени называются интерваллами и различаются по наименованію соответственно ступенямъ: интерваллъ второй ступени—*секунды*, третьей ступени—*терции*, четвертой—*кварты*, пятой—*квинты*, шестой—*сексты*, седьмой—*септими*, восьмой—*октавы*, девятой—*ноны*, десятой—*децимы*, одиннадцатой—*ундецимы*, двѣнадцатой—*дуодецимы* и т. д. Для краткости рѣчи, интерваллы нерѣдко называются просто, какъ и ступени,—*секунда*, *терція*, *кварта*, *квинта*, *секста*, *септима*, *октава*, *нона*, *децима*, *ундецима*, *дуодецима*; но ихъ не должно тогда смѣшивать съ ступенями \*).

Ступени гаммы въ первой октавѣ.

Во второй октавѣ.

Прима Секунда Терція Кварта Квинта Секста Септима Октава Нона Децима Ундец. Дуодец.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Секунда	Терція	Кварта	Квинта	Секста	Септима	Октава	Нона	Децима	Ундецима	Дуодецима	и т. д.

Разсматривая интерваллы обѣихъ гаммъ, мы находимъ секунду въ 1 тонъ, терцію—въ мажорѣ въ два тона, въ минорѣ въ  $1\frac{1}{2}$  тона; изъ нихъ первая, мажорная, терція называется *большою*, вторая, минорная,—*малою*. Далѣе: кварта имѣетъ  $2\frac{1}{2}$  тона и называется *чистою*; квинта— $3\frac{1}{2}$  тона и называется также *чистою*; секста въ мажорѣ имѣетъ  $4\frac{1}{2}$  тона и называется *большою*, въ минорѣ—4 тона и называется *малою*; септима въ мажорѣ имѣетъ  $5\frac{1}{2}$  тоновъ и называется *большою*; въ минорѣ—5 тоновъ и называется *малою*; октава имѣетъ 6 тоновъ и называется *чистою*. Дальнѣйшіе интерваллы суть повторенія предыдущихъ съ прибавленіемъ октавы, т.-е. интервалла въ 6 тоновъ: нона—7 тоновъ, децима—въ мажорѣ 8 тоновъ—въ минорѣ— $7\frac{1}{2}$  т., и называется въ первомъ случаѣ *большою*, во второмъ—*малою* и т. д. Кромѣ этихъ интервалловъ, въ срединѣ обѣихъ гаммъ, мы находимъ еще интерваллъ въ половину цѣлаго тона, который называется секундою *малою* въ отличіе отъ секунды въ цѣлый тонъ, которая называется *большою*; затѣмъ, отъ кварты до септими мажора, или отъ *фа* до *си*, или же отъ сексты до ноны минора, находимъ кварту въ три тона, которая называется *чрезмѣрною* или *увеличенною*; отъ секунды же до сексты минора, или отъ септими до ундецимы мажора, т.-е. отъ *си* до *фа*, находимъ квинту въ три тона, равную предыдущей квартѣ, называемую *уменьшенною*; отъ терціи до ундецимы мажора, или отъ секунды до децимы минора находимъ нону въ  $6\frac{1}{2}$  тоновъ, называемую *малою* въ отличіе отъ ноны въ 7 тоновъ, называемой *большою*. Наконецъ, когда въ гармоніи употребляется минорная гамма съ повышеннымъ вводнымъ тономъ, на 7-й ступени, съ *солъ діэзъ* или *дизъ*,

\*) Такое различіе даетъ, извѣстнѣйшій теоретикъ А. Б. Марксъ „Всеобщій учебникъ музыки“ перевъ Фаминцана, Москва, 1881. Стр. 39—40, 43—44 etc. Также Н. Bellerman „Der Contrapunkt“. Berlin. 1887. S.—20. Dehn. „Theoretisch-practische Harmonielehre. Berlin. 1860. S. 66.— У Дэна приведены старія названія: prima chorda, secunda chorda, tertia ch., quarta ch., quinta ch., sexta ch., septima ch., octava chorda. „Die Lehre von der Harmonik“ von M. Hauptmann. Leipzig. 1868. S. 3.

то отъ терціи минора до септими получается еще новый интерваллъ—квинта въ 4 тона, которая называется *увеличенною*; отъ септими же до децимы—*уменьшенная* кварта въ 2 тона; отъ 6-й до 7-й ст. увеличенная секунда въ  $1\frac{1}{2}$  т.—Итакъ, мы находимъ слѣдующіе интерваллы въ мажорной и минорной гаммъ:

Секунда большая—1 тоновъ; секунда малая— $\frac{1}{2}$  тона; увелич.— $1\frac{1}{2}$  т.

Терція большая—2 тона; терція малая— $1\frac{1}{2}$  тона.

Кварта чистая  $2\frac{1}{2}$  тона; кварта чрезмѣрная—3 тона; уменьш.—2 тона.

Квинта чистая— $3\frac{1}{2}$  тона; уменьшенная—3 т.; увеличенная—4 тона.

Секста большая— $4\frac{1}{2}$  тона; секста малая—4 тона.

Септима большая— $5\frac{1}{2}$  тоновъ; септима малая—5 тоновъ.

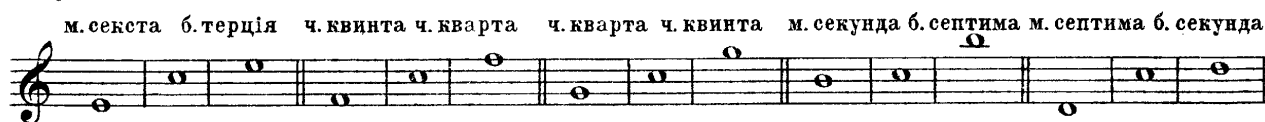
Октава чистая имѣетъ всегда 6 тоновъ, или 5 тоновъ и 2 полутона.

Нона большая—7 тоновъ; нона малая— $6\frac{1}{2}$  тоновъ.

Децима большая 8 тоновъ; децима малая— $7\frac{1}{2}$  тоновъ.

Ундецима— $8\frac{1}{2}$  тоновъ; дуодецима— $9\frac{1}{2}$  тоновъ \*).

Если мы возьмемъ исходною точкою нашихъ измѣреній не тонику гаммъ, а верхнюю октаву, и ея интерваллы—секунду, терцію, кварту, квинту и т. д., будемъ перемѣщать по направленію внизъ, такъ что получимъ нисходящія гаммы, то при этомъ замѣтимъ, что секунда обратится въ септиму, терція—въ сексту, кварта—въ квинту, квинта—въ кварту, секста—въ терцію, септима—въ секунду, октава—въ тонику или приму. Кромѣ того еще оказывается, что только чистые интерваллы обращаются въ чистые же, всѣ же другіе, большіе и малые, увеличенные и уменьшенные, видоизмѣняются въ обратномъ порядкѣ, т.-е. большая терція, напр., обращается въ сексту малую, увеличенная кварта—въ квинту уменьшенную, малая терція—въ сексту большую, уменьшенная кварта—въ квинту увеличенную и т. п.



Интерваллы по своей природѣ таковы, что нѣкоторые изъ нихъ образуютъ сочетанія тоновъ согласныя, благозвучныя на слухъ, выражающія собою состоянія покоя, удовлетворенія; другіе же образуютъ сочетанія не благозвучныя, выражающія собою состоянія неудовлетворенности, движенія, безпокойства. Поэтому, уже изъ самой природы интервалловъ вытекаетъ то, что одни изъ нихъ, консонансы звучатъ рѣшительно и могутъ быть употребляемы свободно, другіе же, диссонансы, звучатъ нерѣшительно и рѣзко и могутъ быть употребляемы только съ ограниченіями, съ правильнымъ ихъ приготовленіемъ и разрѣшеніемъ въ консонансы. Консонансы принято обыкновенно дѣлить на совершенные и несовершенные: къ первымъ причисляютъ октаву и квинту, ко вторымъ—терцію и сексту, кварта же можетъ быть относима и къ тѣмъ, и къ другимъ. Но и эти интерваллы могутъ быть относимы къ консонансамъ только въ томъ случаѣ, если они суть чистые, большіе, или малые, всѣ же увеличенные и уменьшенные интерваллы, а также большія и малыя секунды, септими и ноны относятся къ диссонансамъ \*\*).

Итакъ консонансы суть слѣдующіе интерваллы: октавы, квинты и кварты чистыя, терціи и сексты большія и малыя; диссонансы: кварты и квинты увеличенныя и уменьшенныя, секунды, септими и ноны большія и малыя. Децимы, ундецимы, дуодецимы относятся къ консонансамъ, или диссонансамъ, смотря по тому, какой изъ первоначальныхъ интервалловъ воспроизводятъ онѣ во второй октавѣ.

## § 2. Понятіе о гармоніи.

Свободное движеніе тоновъ по ступенямъ гаммы вверхъ и внизъ, въ предѣлахъ гаммы, съ извѣстнымъ опредѣленнымъ ритмомъ, составляетъ музыкальную мелодію. Мелодія выполняется одногласно. Выполненіе мелодіи двумя, тремя, четырьмя или многими отдѣльными го-

\*) О другихъ интервалахъ увеличенныхъ и уменьшенныхъ нѣтъ надобности говорить такъ какъ они не имѣютъ для насъ гармоническаго значенія, какъ напр., уменьшенная септима, отъ обращенія увеличенной секунды, за исключеніемъ развѣ увеличенной сексты и ея обращенія уменьшенной терціи, о чемъ рѣчь будетъ впереди, въ своемъ мѣстѣ.

\*\*) Ученіе о консонансахъ и диссонансахъ, начатое разработкою въ современномъ ихъ значеніи еще въ XIII в. Франкономъ Кельнскимъ, Маркеттомъ Падуанскимъ и Іоанномъ де Мурисъ, окончательно установлено Царлино въ XVI в.



досами одновременно, преимущественно въ интервалахъ консонансныхъ, называется гармоническимъ, а подобное сопоставленіе голосовъ въ различныхъ интервалахъ въ одно цѣлое, для выполненія мелодіи, называется *гармонією*. Основанія для правильного цѣлесообразнаго сопоставленія голосовъ въ гармонію и для вѣрнаго пониманія гармоническихъ хоровыхъ сочиненій излагаются въ ученіи о гармоніи. Понятіе гармоніи обнимаетъ собою всю обширную область музыкальнаго творчества—сюда входитъ и стиль контрапунктической и стиль гармонической, и въ частности—стиль свободный и стиль строгій. Въ этой послѣдней области должно еще различать отъ *строгаго стиля* вообще собственно *строгаго-церковнаго стиля*. Предстоящая задача настоящаго труда—изложить ученіе о гармоніи *строгаго и строгаго-церковнаго стиля*, въ его ближайшемъ отношеніи къ духовно-музыкальнымъ сочиненіямъ и переложеніямъ съ древнихъ напѣвовъ русскихъ церковныхъ композиторовъ \*).

### § 3. Гармонія мажорнаго лада.

Въ самомъ понятіи гармоніи заключается уже указаніе на ея благозвучность или *консонансность*, которая составляетъ существенный преобладающій ея признакъ: гармонія неблагозвучная характеризуется признакомъ *диссонанса*, неблагозвучія и выражается въ другомъ совершенно понятіи—*дисгармонія*. Поэтому, гармонія по самому существу своему возникаетъ при такомъ сопоставленіи различныхъ голосовъ, когда они берутъ интерваллы благозвучные—консонансы, а таковы: октава, чистая квинта (въ обращеніи— кварта), терція малая и большая (въ обращеніи—сексты). Естественность, совершенная натуральность такого сочетанія голосовъ очевидна изъ того акустическаго свойства музыкальнаго звука, что, когда на хорошо настроенномъ роялѣ мы ударимъ одинъ клавишъ, напр. *до*, поднявъ предварительно педаль, то совмѣстно съ тономъ *до* мы услышимъ его, такъ называемые, обертоны или частные верхніе тоны: *оль*, *ми* и октаву *до*; менѣе ясно—*си бем.* и нѣкоторые другіе тоны. Слѣдовательно, такой консонирующій рядъ звуковъ, какъ *до, ми, соль, до*, возникаетъ какъ бы самъ собою, по законамъ акустики, на основаніи самой природы звука \*\*). Подобное сочетаніе отдѣльныхъ тоновъ въ согласную гармонію называется аккордомъ. Такъ какъ въ такомъ четырехзвучіи самостоятельныхъ тоновъ только три—тоника или основной тонъ, терція и квинта, четвертый же звукъ есть только повтореніе перваго октавой выше, то такой аккордъ называется трезвучнымъ или, просто, *трезвучіемъ*. Тѣмъ не менѣе всѣ подобные аккорды употребляются обыкновенно въ четырехчастномъ или четырехголосномъ видѣ, хотя и не всегда удваивается основной тонъ, но иногда—квинта, а въ нѣкоторыхъ исключительныхъ случаяхъ—и терція. Четырехчастный видъ аккорда имѣетъ основаніе въ природѣ человеческого голоса, который въ пѣвческомъ смыслѣ можетъ быть разсматриваемъ какъ: *дискантъ, альтъ, теноръ и басъ* \*\*\*). Въ аккордѣ голоса распредѣляются такъ, что верхній его тонъ поетъ дискантъ, нижній—басъ, средніе два тона—альтъ и теноръ, первый беретъ смежный тонъ съ дискантомъ, второй съ басомъ. Трезвучныхъ аккордовъ въ каждой гаммѣ, по числу ея ступеней, можетъ быть семь.



Трезвучія эти по своимъ интерваламъ не одинаковы. Трезвучія первой, четвертой и пятой ступени имѣютъ чистую квинту и большую терцію и, слѣдовательно, *мажорныя*; трезвучія второй, третьей и шестой ступени имѣютъ чистую же квинту, но малую терцію, и, слѣдовательно, *минорныя*; трезвучіе же седьмой ступени имѣетъ уменьшенную квинту и ма-

\*) Строгий стиль гармоніи не должно принимать въ томъ значеніи, какое ему усвоено въ западной церковной музыкѣ, гдѣ онъ неизбежно связанъ съ древними церковными ладами и григорианскимъ *cantus firmus*; въ сочиненіяхъ нашихъ церковныхъ композиторовъ онъ утверждается на общепринятыхъ ладахъ мажора и минора и есть лишь особый стиль общемюзикальной гармоніи, своеобразно выработавшійся сообразно съ потребностями богослужебной практики православно русской церкви. Строгаго-церковнаго стиля гармоніи возникъ на почвѣ новыхъ опытовъ переложеній древнихъ церковныхъ мелодій, начало чему положено переложеніями Глинки, Потудова и другихъ позднѣйшихъ уже композиторовъ.

\*\*) „Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ“, Гельмгольца, рус. пер. Спб. 1875 г. Стр. 13 и др.

\*\*\*) Въ основѣ названій латинскіе корни: альтъ—*altus* (высокій), дискантъ—*discantus* (самостоятельно поющій) или *soprano*—*soprano* (отъ *supra* или *sopra* надъ, выше), теноръ—*tenore* (держашій основной напѣвъ), басъ—*basis* (основаніе). См. „Theoretisch—practische Harmonielehre“ von S. W. Dehn. Berlin, 1860. 6. 147—148.

люю терцію и называется *уменьшеннымъ*. По своему характеру и производимому на слухъ впечатлѣнію первыя шесть трезвучій—консонирующія, послѣднее диссонирующее. Важнѣйшее трезвучіе всякой гаммы, опредѣляющее и характеризующее данный строй, есть несомнѣнно тоническое, т.-е. построенное на тоникѣ гаммы или строя, а затѣмъ тѣ два трезвучія, которыя однимъ изъ крайнихъ своихъ тоновъ, т.-е. тоникою, или квинтою, ближайшимъ образомъ соприкасаются съ крайними тонами, т.-е. съ тоникою, или квинтою, трезвучія тоническаго. Таковы—трезвучіе на 4 ступени, имѣющее квинтою тонику трезвучія тоническаго, и трезвучіе 5 ступени, имѣющее основнымъ тономъ квинту тоническаго трезвучія.

а. Трезвучія:                      б. Ступени:

IV    I    V

4    6    1    3    5    7    2

Трезвучія 1, 4 и 5 ступени—важнѣйшія, потому, что онѣ обнимаютъ собою все ступени гаммы, такъ, что разложивъ ихъ тоны по ступенямъ гаммы, мы получимъ всю гамму—мажоръ въ ея натуральномъ видѣ, какъ видно на примѣрѣ б. Отсюда очевидно, что пользуясь только тремя этими трезвучіями, мы можемъ гармонизовать любую мелодію въ предѣлахъ данной гаммы, ибо все ея тоны войдутъ въ одно изъ этихъ трезвучій или какъ октава, или какъ терція, или какъ квинта аккорда. Попробуемъ гармонизовать ступени мажорной гаммы въ ихъ послѣдовательномъ движеніи вверхъ и внизъ.

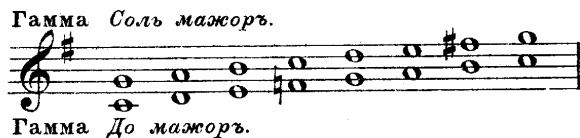
Ступени: 1    2    3    4    5    6    7    8                      8    7    6    5    4    3    2    1

Трезвучія: I    V    I    IV    I    IV    V    I                      I    V    IV    I    IV    I    V    I

Тщательный анализъ этой гармонизаціи приводитъ насъ ко многимъ важнымъ и новымъ выводамъ. Первая ступень гармонизованной гаммы, какъ видимъ, есть верхній тонъ тоническаго аккорда, произшедшій отъ удвоенія тоники въ верхней октавѣ; такой аккордъ считается *въ положеніи октавы*. Вторая ступень гармонизована посредствомъ аккорда пятой ступени или *доминанты* \*) и составляетъ квинту этого аккорда, помѣщаясь также въ верхнемъ голосѣ—дискантѣ, и считается *въ положеніи квинты*. Третья ступень гармонизована посредствомъ аккорда первой ступени и составляетъ въ верхнемъ же голосѣ терцію этого аккорда, который считается поэтому *въ положеніи терціи*. Дальше находимъ: аккордъ субдоминантовый—въ положеніи октавы, тоническій—въ положеніи квинты, субдоминантовый въ положеніи терціи, доминантовый въ положеніи терціи же, тоническій—въ положеніи октавы и т. д. Такимъ образомъ каждый изъ аккордовъ гаммы можетъ быть въ одномъ изъ трехъ свойственныхъ ему положеній, смотря по тому, какая изъ составляющихъ его ступеней (октава, терція, квинта) является въ верхнемъ голосѣ—дискантѣ, причемъ самый аккордъ по существу своему, по характеру своей гармоніи, нисколько однакоже оттого не измѣняется. При сопоставленіи составляющихъ данную гармонію гаммы аккордовъ можемъ замѣтить, что смѣняющіе другъ друга аккорды разныхъ ступеней, вступая между собою въ гармоническую связь, обыкновенно мѣняютъ свои положенія: если предшествующій аккордъ какой-либо ступени въ положеніи октавы, послѣдующій аккордъ другой ступени появляется непременно въ положеніи квинты, или терціи, но никакъ не въ томъ же положеніи—октавы. Нарушеніе этого условія является только однажды, при слѣдованіи шестой и седьмой ступени гаммы, съ аккордами четвертой и пятой ступени, или субдоминанты и доминанты; но послѣдствіемъ такого нарушенія тотчасъ же оказывается слѣдованіе двухъ голосовъ параллельными *октавами* и двухъ—параллельными *квинтами*, а именно: басъ съ альтомъ движутся *въ октаву* и басъ же съ теноромъ—*въ квинту*. Такое движеніе голосовъ въ четырехголосномъ пѣніи безусловно воспрещается,—въ октавахъ, должно думать, потому, что два голоса, сливаясь въ одинъ тонъ, хотя и въ разныхъ октавахъ, и двигаясь въ томъ же направленіи, какъ бы теряютъ свою самостоятельность, одинъ насчетъ другого, производя впечатлѣніе одnogлоснаго, а не двухголоснаго пѣнія, и слѣдовательно, тѣмъ нарушаютъ требованія и характеръ чистаго четырехголосія; въ квинтахъ же по тому, что каждая квинта отъ данной тоники

\*) Пятая и четвертая ступени имѣютъ какъ сказано своеобразныя названія: первая—*доминанта*, вторая—*субдоминанта*, именно по тому господствующему значенію, какое имѣютъ ихъ аккорды, или гармоніи паравнѣ съ тоническимъ предъ аккордами другихъ ступеней.

есть въ одно и тоже время тоника слѣдующей по квинтовому кругу самостоятельной гаммы, и слѣдовательно, движеніе голосовъ квинтами есть какъ бы одновременное движеніе по ступенямъ, отъ тоникъ, двухъ самостоятельныхъ и вмѣстѣ противорѣчивыхъ другъ другу мелодій или гаммъ, какъ *до* и *солъ* мажоръ и т. п., \*) почему и получается впечатлѣніе, — какъ будто данная гармонія, не бросая первоначального своего строя, одновременно съ симъ однакоже вступаетъ въ новый строй, что рѣшительно противорѣчитъ природѣ гармоніи, нарушая ея цѣльность и послѣдовательность.



Отсюда сами собою возникаютъ правила:

1. При вокальномъ сложеніи гармоніи безусловно воспрещается употребленіе одновременныхъ послѣдованій параллельныхъ квинтъ и октавъ въ голосахъ.
2. Воспрещается употреблять два различныхъ трезвучныхъ аккорда въ одномъ и томъ же положеніи \*\*).

#### § 4. Сопоставленіе главныхъ аккордовъ мажорной гаммы между собою. Голосоведеніе.

Продолжая анализъ предыдущей гармоніи гаммы, мы естественно находимъ тѣ отношенія, въ которыя необходимо вступаютъ сопоставляемые между собой различные аккорды. Мы уже видѣли, что тоническій аккордъ имѣетъ общіе тоны, съ одной стороны — съ аккордомъ доминантовымъ, съ другой — съ субдоминантовымъ, въ квинтъ и тоникѣ. Смотри по тому, какъ движутся голоса въ этихъ аккордахъ, общіе тоны могутъ или оставаться въ томъ же голосѣ въ послѣдующемъ аккордѣ, какъ и въ предыдущемъ, или переходить въ другой голосъ. Если голоса движутся такимъ образомъ, что три верхніе голоса идутъ въ противоположномъ направленіи по отношенію къ басу, т.-е. когда другіе голоса — вверхъ, басъ же — внизъ, или же тѣ голоса — внизъ, а басъ — вверхъ, какъ въ первыхъ двухъ аккордахъ примѣра, или въ аккордѣ послѣднемъ и предпослѣднемъ, — то такое движеніе голосовъ называется *противоположеннымъ*, и общій тонъ неизбежно переходитъ въ другой голосъ, въ движеніи *противоположеннымъ* басу, наравнѣ съ другими тонами аккорда. Если голоса движутся такъ, что одинъ изъ нихъ, или, рѣже, два остаются на мѣстѣ, другіе же идутъ вверхъ, или внизъ, то такое движеніе голосовъ называется *косвеннымъ*, и общій тонъ въ этомъ случаѣ непременно остается въ послѣдующемъ аккордѣ, въ томъ же голосѣ, какъ и въ предыдущемъ \*\*\*).

Если же все голоса движутся по одному направленію, вверхъ, или внизъ, то такое движеніе голосовъ есть *прямое*. Примѣромъ косвеннаго движенія голосовъ можетъ служить соединеніе 2-го, 3-го и 4-го отъ начала строки аккорда; примѣромъ прямого движенія служатъ аккорды 6-й и 7-й изъ приведеннаго выше образца. Нетрудно замѣтить, что *прямое* движеніе голосовъ есть самое неудобное въ гармоніи, такъ какъ въ такомъ случаѣ неизбежно появляются параллельныя квинты и октавы въ послѣдованіи голосовъ, особенно когда между аккордами нѣтъ общаго тона; но если даже и есть общій тонъ, то хотя и не появляется при этомъ параллельныхъ квинтъ и октавъ *явныхъ*, однако же возникаютъ все-таки парал-

\*) Такое объясненіе кажется единственно удовлетворительнымъ. Рихтеръ о квинтахъ разсуждаетъ также какъ и объ октавахъ, но это кажется натянутымъ. Въ квинтовомъ движеніи замѣтно не сліяніе тоновъ, а ихъ противорѣчивость, самостоятельность, которая и служитъ основаніемъ къ построенію фуги въ видѣ смѣны вождя (*dux*) и слутника (*comes*). Гауптманъ считаетъ квинту противоположеніемъ октавъ, какъ единству съ тоникой. См. „Die Natur der Harmonik und Metrik“. Leipzig. 1873. SS. 19—27. „Die Lehre von der Harmonik“. Leipzig. 1868. SS. 7—10. Квинта, по Гауптману, „ist der Intervall Trennung“. Ibid S.—45. In der Quintfolge vermissen wir die Einheit der Harmonie, in der Octavfolge Verschiedenheit der Melodie. Die Nat. S.—65. Bellermann согласенъ съ Рихтеромъ. „Der Kontrapunkt“. Berl. 1887. S.—138. Срав. Dehn: „Theoret.-prac. Harmonielehre“. SS. 153—164.

\*\*) Исключеніе могутъ составлять только трезвучія въ положеніи терціи въ томъ случаѣ, если терція перваго трезвучія не служитъ *воднымъ тономъ* для втораго, напр. трезвучія 1 и 5 ступ.

\*\*\*) Такое соединеніе аккордовъ, съ удержаніемъ общаго тона въ томъ же голосѣ, называется *гармоническимъ*; наоборотъ же, когда общій тонъ переходитъ изъ одного голоса въ другой, при движеніи *противоположеннымъ*, оно называется *мелодическимъ*.

дельныя квинты и октавы, такъ называемыя, *скрытыя*, появляющіяся отъ скачковъ въ голосахъ; между тѣмъ какъ ихъ легко избѣгнуть, поведя басъ *противоположнымъ* прочимъ голосамъ движеніемъ \*).

*Противоположное* движеніе голосовъ во всякомъ случаѣ есть наиболѣе удобное, какъ при движущемся общемъ тонѣ, такъ и при остающемся на мѣстѣ, хотя въ послѣднемъ случаѣ оно не представляется необходимымъ; но при отсутствіи въ аккордахъ общаго тона, такое движеніе безусловно необходимо, иначе же произойдутъ или *явныя*, или *скрытыя* квинты и октавы. Но кромѣ того, при противоположномъ движеніи голосовъ и съ общимъ тономъ, и безъ него, могутъ появляться такъ называемыя *противоположныя* квинты и октавы. Такимъ образомъ, наивыгоднѣйшее движеніе голосовъ въ самостоятельныхъ между собою аккордахъ есть очевидно *косвенное*, съ удерживаемымъ въ томъ же голосѣ общимъ тономъ, когда голоса одинаково хорошо идутъ какъ въ противоположномъ по отношенію къ басу движеніи, такъ и въ прямомъ съ нимъ. Весьма часто употребляется также движеніе голосовъ *смѣшанное*: въ однихъ голосахъ прямое, въ другихъ—противоположное, или въ однихъ—косвенное, въ другихъ—противоположное, или же, наконецъ, косвенное и прямое въ разныхъ голосахъ.

1. Прямое дви- 2. Тоже Съ об- 3. Прямое съ кос- 4. Косвенное съ 5. Противо- 6. Противо- 7. Противо- 8. Тоже, безъ  
женіе безъ об- щимъ тономъ веннымъ и общ. противоположн. ложное, съ об- ложное, безъ ложное съ пря- общаго тона.  
щого тона. въ разн. голо- тономъ въ одн. и общ. тономъ щимъ тономъ общимъ безъ об-  
сахъ. въ разн. голо- въ одн. голосѣ. въ одн. голосѣ. въ разн. голос. щего тона.

9. Противополож- 10. Противо- 11. Тоже, съ об- 12. Противо- 13. Тоже. Движеніе:  
ное съ общимъ ложное съ кос- щимъ тономъ ложное, безъ 14. Прямое. 15. Косвенное. 16. Противо-  
тономъ въ раз- веннымъ и общ. въ одн. голосѣ. общаго тона. ложное.  
ныхъ гол. тон. въ одн. гол. Въ одномъ и томъ же аккордѣ.

Отсюда очевидно, что наилучшее движеніе голосовъ въ разныхъ аккордахъ есть *косвенное* и *противоположное*; прямое же движеніе можетъ быть употребляемо только въ предѣлахъ одного и того же аккорда. Затѣмъ весьма употребительно *смѣшанное* движеніе: *косвенное* съ *прямымъ* и *косвенное* съ *противоположнымъ*. Наблюденіе надъ сопоставляемыми въ данныхъ примѣрахъ аккордами даетъ возможность вывести слѣдующія правила:

3. Въ различныхъ, сопоставляемыхъ между собою, аккордахъ, при движеніи голосовъ: *косвенномъ*, *противоположномъ* и *смѣшанномъ*, чтобы избѣжать запрещенныхъ квинтъ и октавъ *явныхъ*, *скрытыхъ* и *противоположныхъ*, три верхніе голоса могутъ быть ведены вверхъ, или внизъ по отношенію къ басу, не болѣе, какъ на терцію.

4. Въ одномъ и томъ же аккордѣ, при различныхъ его положеніяхъ, при движеніи голосовъ *прямымъ*, *косвенномъ* и *противоположномъ*, три верхніе голоса могутъ быть ведены внизъ или вверхъ не болѣе, какъ на кварту; при движеніи же *смѣшанномъ* и остающемся въ томъ же голосѣ *общемъ тонѣ*, тѣ же голоса могутъ быть ведены вверхъ или внизъ на кварту и на квинту.

Прямое      Противоположн.      Косвенное.

\*\*\*) Примѣры скрытыхъ квинтъ и октавъ см. дальше.

5. При сопоставленіи аккордовъ, неимѣющихъ между собою общаго тона, три верхніе голоса обязательно идутъ противоположнымъ движеніемъ по отношенію къ басу.

6. Басъ дѣлаетъ движеніе вверхъ и внизъ на кварту, квинту, секунду и октаву, избѣгая двухъ квартъ и 2-хъ квинтъ въ одномъ направленіи, подрядъ.

Примѣчаніе 1. Въ 4-мъ аккордѣ приведеннаго выше примѣра гармонизаціи гаммы, басъ указанъ съ удвоеннымъ въ октавѣ тономъ потому, что для правильнаго сопоставленія этого аккорда съ предыдущимъ, басъ долженъ брать нижній тонъ, съ послѣдующимъ же — верхній тонъ.

Примѣчаніе 2. Скрытыя квинты и октавы возникаютъ вслѣдствіе неправильнаго веденія верхнихъ голосовъ по отношенію къ басу; при соблюденіи изложенныхъ правилъ веденія всѣхъ голосовъ, появляющіяся въ трехъ верхнихъ голосахъ и басѣ квинты и октавы должны считаться безусловно правильными, какъ у дисканта и тенора 2, 5, 15 номера приведеннаго здѣсь примѣра и т. п., равно и у баса съ верхними голосами 3, 6, 14 ном. того же примѣра и т. п.

Задача 1. Написать и играть на инструментѣ, или исполнять вокально аккорды I, IV и V ступени во всевозможныхъ комбинаціяхъ, соблюдая изложенныя выше правила.

2. Гармонизовать любую мелодію изъ гаммы мажорной посредствомъ этихъ аккордовъ, соблюдая правило, по которому скачки мелодіи болѣе терціи должны быть гармонизованы однимъ и тѣмъ же аккордомъ, но въ разныхъ его положеніяхъ.

### Примѣръ I.

Основная мелодія у дисканта.

The musical score consists of a single melodic line and a two-part accompaniment. The melody is written on a single staff with notes and rests. The accompaniment is written on two staves (treble and bass clef) with chords and bass notes. Roman numerals (I, IV, V) are placed below the chords. Fingerings (8, 3, 5) are indicated above the notes. The key signature has one flat (Bb).

## § 5. Употребленіе мажорной терціи. Каденція. Тѣсное и широкое голосоведеніе.

Въ трехъ разсмотрѣнныхъ главнѣйшихъ аккордахъ мажорной гаммы, мы находимъ двойкаго рода мажорную терцію: 1) въ субдоминантовомъ аккордѣ и 2) въ доминантовомъ и тоническомъ аккордѣ. Перваго рода терція, какъ шестая ступень гаммы, можетъ идти одинаково хорошо, вверхъ и внизъ равномѣрно, на интерваллѣ большой секунды; втораго же рода терція, какъ седьмая, или третья ступень той же гаммы, на основаніи природнаго строя самой гаммы, при движеніи вверхъ, имѣетъ интерваллѣ малой секунды — полтона, при движеніи же внизъ интерваллѣ большой секунды — цѣлый тонъ, и слѣдовательно, естественно можетъ перейти въ ближайшій интерваллѣ, на полутонную ступень вверхъ, чѣмъ на цѣлый тонъ внизъ. На этомъ свойствѣ каждаго интервалла разрѣшиться въ ближайшій къ нему другой интерваллѣ и каждаго тона звукоряда перейти въ другой болѣе плавно и естественно, — основано правило веденія подобныхъ мажорныхъ терцій непременно вверхъ, въ верхнюю тонику гаммы или въ октаву нижней, отчего имъ усвоено названіе *вводныхъ тоновъ* \*), въ отличіе отъ другихъ подобныхъ же тоновъ, не требующихъ безусловнаго движенія вверхъ, или внизъ. Если мы воспроизводимъ тоны гаммы послѣдовательно, отъ тоники вверхъ, или внизъ. Если мы воспроизводимъ тоны гаммы послѣдовательно, отъ тоники вверхъ, то вводный тонъ какъ бы заканчиваетъ эту мелодію, снова возвращая ее къ началу, къ исходному ея тону, тоникѣ, но только въ верхней октавѣ, и тѣмъ сообщаетъ мелодіи характеръ цѣльности и законченности. Если же мы будемъ воспроизводить ту же мелодію обратно сверху внизъ, то встрѣтимся передъ тоникою съ такимъ тономъ, который, хотя и не имѣетъ звуковой природы вводнаго тона, но, не въ строго точномъ смыслѣ, приобрѣтаетъ тоже значеніе, это — вторая ступень гаммы. Этотъ вводный тонъ, не имѣя природнаго звукового свойства идти ближе въ тонику, чѣмъ въ другой тонъ, — можетъ быть одинаково веденъ какъ вверхъ, такъ и внизъ.

Правило 7. Мажорныя терціи, имѣющія значеніе вводныхъ тоновъ, могутъ быть ведены только на полтона вверхъ и, во избѣжаніе явныхъ октавъ, не могутъ быть удваиваемы въ голосахъ.

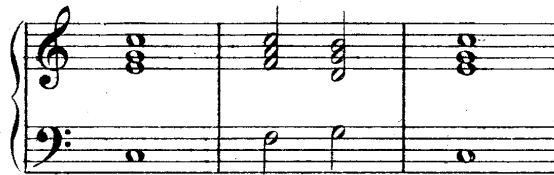
8. Терція, съ значеніемъ вводнаго тона, можетъ идти внизъ лишь при противопо-

\*) Съ этой точки зрѣнія названія *вводнаго тона* заслуживала бы только седьмая ступень гаммы, но такъ какъ третья ступень гаммы имѣетъ тотъ же характеръ, то въ неточномъ строго значеніи названіе это усвоено и ей.

ложномъ движеніи голосовъ и въ томъ только случаѣ, когда находится въ одномъ изъ среднихъ голосовъ \*); рѣдко же можетъ быть удваиваема, когда не ведетъ въ тонику \*\*).

9. Терція, безъ значенія вводнаго тона, можетъ быть удваиваема въ голосахъ и идти вверхъ, или внизъ, равномерно.

Въ приведенной выше гармонизаціи гаммы, со вводнымъ тономъ, септимою, этой гаммы мы встрѣчаемся при гармонизаціи 7-й и 8-й ступеней ея, при концѣ ея мелодическаго слѣдованія, при ея завершени и возвращеніи къ исходному тону. Такое отличительное свойство—заканчивать мелодію, возвращать ее къ начальному аккорду и строю гаммы, вводный тонъ сохраняетъ и при гармонизаціи любой мелодіи въ предѣлахъ данной гаммы, почему и служитъ рѣшительнымъ основаніемъ особой формы послѣдованія гармоніи—каденціи или заключенія. Въ чемъ состоитъ каденція, отвѣтъ на это даетъ анализъ этой формы въ предшестующемъ примѣрѣ гармонизаціи гаммы. Послѣдній аккордъ есть тоническій, въ положеніи октавы, предпослѣдній—доминантовый, въ положеніи терціи, со вводнымъ тономъ въ верхнемъ голосѣ; предшестующій ему—субдоминантовый. Всѣ другіе предыдущіе аккорды представляютъ собою различныя комбинаціи съ тоническимъ, который мы и должны взять за начальный, исходный пунктъ каденціи. Соблюдая правильность голосоведенія, мы составимъ каденцію слѣдующимъ образомъ.



Такая каденція, съ тоническимъ аккордомъ на концѣ, въ положеніи октавы, называется *полною и совершенною* \*\*\*), почему и употребляется исключительно въ концѣ музыкальныхъ сочиненій, для сообщенія имъ полной законченности въ данномъ основномъ строѣ тоники. Если же послѣдній, тоническій, аккордъ употребленъ въ положеніи терціи или квинты, то такая каденція называется *полною, но несовершенною*, и указываетъ на то, что данное сочиненіе не закончено въ опредѣленномъ строѣ и должно быть продолжено дольше, почему такая каденція и употребляется исключительно только въ срединѣ сочиненія.

Отсюда само собою вытекаетъ **правило 10.** Ставить совершенную полную каденцію только въ концѣ всякаго сочиненія, несовершенную же—только въ срединѣ его.

Насколько красиво, рѣшительно и характерно послѣдованіе аккордовъ субдоминанты и доминанты для образованія каденціи, настолько, наоборотъ, некрасиво, немзыкально и неопредѣленно обратное послѣдованіе этихъ аккордовъ, доминантоваго и субдоминантоваго. Его не въ состояніи скрасить даже противоположное движеніе голосовъ. Причина негармоническаго послѣдованія аккордовъ доминантоваго и субдоминантоваго заключается ближе всего въ томъ, что въ аккордѣ доминантовомъ при переходѣ его въ субдоминантовый встрѣчаются два вводные тона—нижній, секундовый, *соль*, ведущій въ тонику *фа*, ступенью внизъ, и верхній септимальный, *си*, ведущій безусловно на полтона вверхъ, въ тонику *до*, вслѣдствіе чего получается впечатлѣніе, какъ будто доминантовый аккордъ разрѣшается, точнѣе, стремится разрѣшиться въ двѣ противоположныя другъ другу самостоятельныя тоническія гармоніи, изъ коихъ одна на *до*, другая—на *фа*. Это особенно замѣтно, когда оба вводные тона находятся въ крайнихъ голосахъ \*\*\*\*).

**Правило 11.** Негармоническаго послѣдованія аккордовъ доминантоваго и субдоминантоваго ни въ какомъ случаѣ не употреблять.

Въ 5-мъ и 6-мъ тактѣ 1-го примѣра намъ встрѣчалось особое широкое расположеніе голосовъ въ аккордахъ, отличное отъ обыкновеннаго. Расположеніе аккорда обуславливается

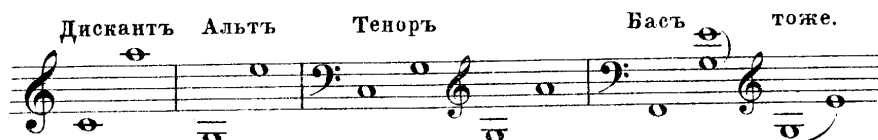
\*) Средніе голоса—альтъ и теноръ; крайніе—дискантъ и басъ. См. примѣръ 1. См. также гамму въ гармонизаціи четырехголосной, аккордъ 7-й ступени и аккорды предпослѣдній и послѣдній.

\*\*), См. примѣръ правила 5-го, послѣ чего однакоже не можетъ слѣдовать аккордъ тоническій, но лишь аккордъ 6-й ступени, или же гармонія должна прерваться на этомъ аккордѣ.

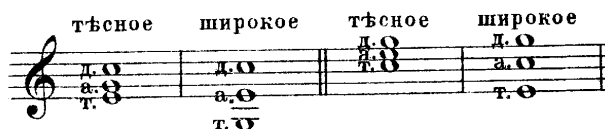
\*\*\*), Называется еще *распространенною*, въ отлчіе отъ краткой, состоящей лишь изъ послѣдованія тоническаго, доминантоваго и снова тоническаго трезвучія или же изъ тоническаго, субдоминантоваго и тоническаго же. Первая называется *интермедиальною*, какъ и всѣ каденціи съ аккордомъ доминанты, вторая—*плазальною*.

\*\*\*\*) Старые западные теоретики держались правила: *mi contra fa est diabolus in Musica*. Такое соприкосновеніе тоновъ давало запрещаемый теоріей и неприятный для слуха *третонъ*, т. е. послѣдованіе трехъ кѣблхъ тоновъ или соприкосновеніе крайнихъ его тоновъ. Dehn. „Theoretisch-pract. Harmonielehre S. 168. Lehre vom Contrapunkt. Berl. 1839. S. 6—7. Beller mann. „Contrapunkt“, Berl. 1887. S. 105—107. 149—150. Бусслеръ, слѣдую Царлино и другимъ старымъ теоретикамъ считаетъ подобныя сочетанія тоновъ негармоничными на томъ же основаніи: „Строгий стиль“, русскій перев. М. 1885. Стр. 3 10 60

распределеніемъ въ немъ трехъ верхнихъ голосовъ. Обыкновенно эти голоса располагаются по отношенію другъ къ другу—теноръ къ альту, и альтъ къ дисканту, и наоборотъ, въ интервалахъ терцій и квартъ,—такое расположеніе аккорда и веденіе голосовъ называется *тѣснымъ*. Когда же три верхніе голоса располагаются въ аккордѣ такимъ образомъ, что между ними образуются интерваллы сексты и квинты, а иногда и октавы, то такое расположеніе аккорда и голосоведеніе называется *широкимъ*. Голоса не должны выходить за предѣлы *октавы*, и лишь въ нѣкоторыхъ, исключительныхъ случаяхъ могутъ удаляться другъ отъ друга на интерваллы *децимы*. Басъ можетъ отстоять отъ тенора и другихъ голосовъ на любой, доступный ему, интерваллѣ. Для того же, чтобы правильно употреблять голосовые діапазоны, должно твердо помнить обыкновенный объемъ пѣвческихъ голосовъ. Дискантъ имѣетъ объемъ отъ *до* нижняго, ключеваго, до *ля* второй октавы, альтъ—отъ *соля*, ниже ключеваго *до*, до *ми* второй октавы, теноръ—отъ *до* нижнеключеваго до *ля* первой октавы, басъ—отъ *фа* нижнеключеваго до *ми* первой октавы. Въ ключѣ скрипичномъ это значить:



Изъ тѣснаго голосоведенія легко образовать широкое, если предоставить альту интерваллѣ теноровый, а тенору отдать тонъ альтовый, но октавою ниже. Также можно сдѣлать и наоборотъ.



Широкое и тѣсное голосоведеніе не употребляются въ отдѣльности одно отъ другаго, но всегда попеременно, насколько этого требуетъ данная мелодія и постепенное развитіе гармоніи въ сочиненіи, а также и собственный вкусъ сочинителя.

**Задача 3.** Писать примѣры, руководясь изложенными правилами, въ тѣсномъ и широкомъ голосоведеніи, съ полными и неполными каденціями.

## § 6. Сопоставленіе побочныхъ аккордовъ между собою и съ главными.

Кромѣ разсмотрѣнныхъ выше аккордовъ тоническаго, субдоминантоваго и доминантоваго, называемыхъ главными по тому значенію, какое имѣютъ они въ гармоніи, при гармонизаціи мелодіи гаммы могутъ участвовать еще аккорды побочные, аккорды второй, третьей и шестой ступени, имѣющіе сравнительно меньшее значеніе въ гармоніи, и наконецъ, диссонирующее трезвучіе—уменьшенное, на седьмой ступени. Аккорды побочные суть всѣ минорные, имѣющіе малую терцію и чистую квинту, почему и впечатлѣніе производимое гармоніею ихъ слабѣе, болѣе нерѣшительно и мягко, въ сравненіи съ гармоніею аккордовъ главныхъ. Своеобразный минорный строй этихъ аккордовъ и особенное положеніе ихъ тоникъ въ ряду другихъ ступеней гаммы, между тониками главныхъ аккордовъ мажорнаго лада, служатъ причиною того, что эти аккорды съ трудомъ сопоставляются въ самостоятельную гармоническую связь и стоятъ въ этомъ отношеніи почти въ полной зависимости отъ гармоніи аккордовъ главныхъ, получая опредѣленное гармоническое значеніе по связи и соотношенію съ ними. Каждый изъ этихъ побочныхъ аккордовъ представляетъ собою какъ бы параллельный миноръ отъ своего первоначальнаго мажора: аккордъ 2 ступени отъ аккорда 4-й ст., акк. 3-й ст. отъ акк. 5 ст., акк. 6-й ст. отъ акк. 1 ступени, или же отъ октавы ея. Это внутреннее сродство каждаго побочнаго аккорда съ однимъ изъ главныхъ опредѣляетъ и устанавливаетъ и его гармоническую съ нимъ связь. Каждый побочный аккордъ лучше всего звучитъ рядомъ со своимъ главнымъ, но не предшествуя, а лишь послѣдуя ему. Дальнѣйшая его связь съ другими аккордами всего естественнѣе обусловливается общностью составляющихъ его тоновъ съ тонами всякаго другаго аккорда, вступающаго въ соприкосновеніе съ нимъ. Аккордъ 6-й ступени имѣетъ два общіе тона съ своимъ мажорнымъ аккордомъ тоническимъ съ субдоминантовымъ, по одному общему тону—съ аккордами второй и третьей ступени. Аккордъ третьей ступени имѣетъ два общіе тона съ аккор-





Въ одномъ и томъ же побочномъ аккордѣ, при различныхъ его положеніяхъ, голоса движутся такимъ же образомъ, какъ и въ аккордахъ главныхъ, т. е. не выше кварты, при движеніи всѣхъ трехъ верхнихъ голосовъ, и не выше квинты, при остающемся въ томъ же голосѣ общемъ тонѣ.

Сравнивая различные аккорды между собою, мы не можемъ не замѣтить, что терція въ аккордѣ имѣетъ весьма важное значеніе. Смотри по тому, какова терція, большая, или малая, и самые аккорды имѣютъ различный характеръ, то твердый, рѣшительный или мажорный, то мягкій, нерѣшительный или минорный. Отсюда само собою вытекаетъ **правило 12. Терція аккорда не можетъ быть выпускаема изъ него.**

Кромѣ того, не трудно замѣтить, что терція минорныхъ аккордовъ не имѣетъ такого стремительнаго и рѣшительнаго характера, какъ терція мажорная, и не имѣетъ отличительнаго свойства вводныхъ тоновъ въ направленіи своего движенія, почему и въ практикѣ своего употребленія совершенно свободно можетъ быть удвоиваема въ аккордѣ, что имѣетъ еще и ту выгоду въ отношеніи производимаго въ такомъ случаѣ на слухъ впечатлѣнія, что сообщаетъ побочнымъ аккордамъ болѣе значительный признакъ самостоятельности, связи и единства съ главными, такъ какъ удвоиваемая въ побочномъ аккордѣ терція всегда есть тоника его главнаго аккорда \*).

**Правило 13. Въ побочныхъ аккордахъ терція совершенно свободно можетъ быть удвоиваема.**

**Задача 4.** Писать примѣры съ употребленіемъ главныхъ и побочныхъ аккордовъ, на основаніи изложенныхъ правилъ.

### Примѣръ 2.

The musical score for Example 2 consists of two systems, labeled '1 NB' and '2 NB'. Each system shows a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a single line of notes. The chords in the treble staff are primarily triads and dyads, while the bass staff contains a single line of notes, likely representing the bass line or a specific voice part.

**Примѣчаніе.** При противоположномъ движеніи, басъ и теноръ могутъ совпадать въ *однозвучіе*, но не могутъ дальше идти въ немъ. См. 1 N B. примѣра. Верхніе голоса должны избѣгать *однозвучій* и допускать ихъ лишь въ крайнихъ случаяхъ, когда тѣмъ является возможность устранить неправильныя послѣдованія и запрещаемыя \*\*).

## § 7. Болѣе свободное употребленіе побочныхъ аккордовъ. Ограниченія въ ихъ употребленіи. Уменьшенное трезвучіе.

Побочные аккорды, имѣющіе по одному и по два общихъ тона, по примѣру аккордовъ главныхъ, могутъ быть сопоставляемы, и съ главными, и между собою, въ противоположномъ движеніи голосовъ, безъ оставленія общихъ тоновъ въ тѣхъ же голосахъ въ слѣдующемъ аккордѣ, какъ и въ предыдущемъ. Аккорды, имѣющіе одинъ общій тонъ, при противоположномъ движеніи трехъ верхнихъ голосовъ съ басомъ, идутъ въ ближайшіе интерваллы не болѣе, какъ на терцію. Образующія при этомъ иногда тремя верхними голосами квинты должны считаться безусловно правильными. Побочные аккорды, имѣющіе два общихъ тона, въ соединеніи между собою и съ главными, при противоположномъ движеніи верхнихъ голосовъ съ басомъ, могутъ брать интерваллы не болѣе кварты. При этомъ можетъ случаться такъ, что скачки на кварты дѣлаютъ одновременно два голоса, когда третій беретъ терцію въ томъ же направленіи, а у дисканта съ теноромъ иногда появляются скрытыя квинты, которыхъ не должно считать неправильными, такъ какъ онѣ возникаютъ не по причинѣ измѣненія отношеній аккордовъ между собою, но лишь вслѣдствіе измѣненія во взаимоотношеніи различныхъ положеній тѣхъ же аккордовъ, которые по существу своему, чрезъ посредство двухъ общихъ тоновъ, представляютъ вполне связную, стройную, плавную и послѣдовательную гармонію. Измѣненіе касается лишь только перестановки общихъ тоновъ изъ однихъ голосовъ предыдущаго аккорда въ другіе голоса послѣдующаго, что, въ отношеніи цѣлости и единства гармоніи связываемыхъ аккордовъ, вполне безразлично, Такъ

\*) Это особенно замѣтно, когда терція оказывается въ басу, о чемъ извѣстно будетъ потомъ.

\*\*) Dehn. „Lehre vom Contrapunkt“. Berl. 1859. S. 6. Бусслеръ „Стр. ст.“ стр. 10. Рихтеръ. „Учебникъ простаго и двойнаго контрапункта“. Русск. перев. Сиб. 1886, стр. 30.

какъ подобныя сопоставленія аккордовъ могутъ быть употребляемы только въ интересахъ болѣе свободнаго и самостоятельнаго голосоведенія, а иногда—по требованію гармонизуемой мелодіи, что можетъ случиться не часто,—то и подобныя, болѣе свободныя, сопоставленія аккордовъ не должны быть употребляемы часто, а также не могутъ быть дозволены нѣсколько свободныхъ послѣдованій побочныхъ аккордовъ подрядъ.

Сопоставленіе двухъ аккордовъ, имѣющихъ одинъ общій тонъ, въ противодвиженіи съ басомъ, съ переходомъ его въ другой голосъ, мы уже видѣли въ примѣрѣ *b-1*, при *N V*.

Предлагаемъ примѣры возможныхъ сочетаній аккордовъ побочныхъ, въ противодвиженіи съ однимъ и съ двумя общими тонами, съ переходомъ ихъ въ другіе голоса.

*a.* Аккорды 2й и 6й ступени. Аккорды 6й и 3й ступени. Аккордъ 6й ст. съ

главн.. Аккорды 6й и 4й ступени. Акк. 3й съ главнымъ. Акк. 3й и 1й ступени.

Акк. 2й ст. съ главн. *b.* Акк. 2 и 3 ст. 5 и 2 ст. 4 и 3 ст. Акк. побочные съ главными.

Въ примѣрѣ *b* приведены неудобныя въ гармоніи сочетанія аккордовъ. О послѣднихъ трехъ сочетаніяхъ было замѣчено выше, а въ скобахъ басовой строки указаны тоники аккордовъ, которые являются посредствующими между побочными и главными. Объ аккордахъ 2-й и 3-й ступени также замѣчено было, что они не удобны къ сочетанію, потому что аккордъ 3-й ступени, имѣя два тона вводныхъ въ двухъ голосахъ, стремится разрѣшиться въ аккордъ, лежащій полутономъ выше его, или вступить въ сочетаніе съ аккордами, имѣющими съ нимъ общіе тоны,—слѣдовательно, сочетаніе его съ трезвучнымъ аккордомъ 2-й ступени противно его звуковой природѣ. Подобнымъ же образомъ движеніе аккорда 4-й ступени къ аккорду 3-й ступени неестественно потому, что послѣдній именно и служитъ вводнымъ аккордомъ по отношенію къ первому, но никакъ не наоборотъ. Сочетаніе аккордовъ 5 и 2 ступени въ той же мѣрѣ неестественно, какъ и подобное сочетаніе аккордовъ 5 и 4 ступени, о которомъ была рѣчь выше \*). Неестественность сочетанія происходитъ отъ неестественности разрѣшенія вводнаго тона аккорда пятой ступени, *си*, который при свойственномъ ему стремленіи на полтона вверхъ, въ тонику *до*, долженъ въ данномъ случаѣ непременно разрѣшаться на цѣлый тонъ внизъ.

Помимо этого, сочетанія аккордовъ 2 и 3 ступени, 5 и 2 ступени и 4 и 3 ступени не допустимы еще потому, что въ такомъ случаѣ слишкомъ рѣзко обнаруживается запрещаемое правилами строгаго стиля, негармоническое послѣдованіе *тритона*, т. е. трехъ цѣлыхъ тоновъ подрядъ, или постепенно, или въ видѣ двухъ большихъ терцій подрядъ, вверхъ или внизъ, или же въ видѣ соприкосновенія крайнихъ тоновъ тритона. Тритонъ образуется при поступенномъ ходѣ тоновъ на увеличенную кварту, какъ *фа*, *соль*, *ля*, *си*, каковой интер-

\*) Объ этомъ см.: „Musikalische Kompositionslehre practisch-theoretisch“ von Dr. A. B. Marx. Vierte Ausgabe. Leipzig. 1852. 1 Th. S. 407 и др.; также: „Practische Harmonielehre“, von L. Bussler. Berlin. 1885. Zweite Auflage. S. 9, 63, 64, 65, 74 и др.; а также указанная выше цитата изъ сочиненій Бусслера („Строр. ст.“), Дэна („Harmonielehre“, „Contrap.“), Беллермана („Contrap.“) по поводу *тритона*.

валлѣ и всѣхъ тѣхъ послѣдованій, которыя его напоминали какъ диссонансы, исключались изъ употребленія въ консонансной гармоніи строгаго стили. Вліяніе тритона при указанныхъ сочетаніяхъ аккордовъ вполне очевидно.

Если мы на полтона повысимъ *соль*, терцію аккорда 3 ступени, поставивъ *дизъ*, то одна изъ двухъ большихъ терцій станетъ малою, тритонъ исчезнетъ, и послѣдованія аккордовъ 2-й ступени и 3-й, а также 4 и 3, окажутся вполне возможными и гармоничными.

То же самое относится и къ послѣдованію аккордовъ 5 и 2 ступени. Повысивъ терцію аккорда 2-й ступени на полтона, т. е. взявъ вмѣсто *фа—фа дизъ*, мы избѣгнемъ тритона и получимъ вполне гармоническія сочетанія этихъ аккордовъ \*). Не смотря на это, обратное послѣдованіе аккордовъ 2 ступени и 5-й, 3 и 4, равно какъ и ранѣе разсмотрѣнное послѣдованіе аккордовъ 4-й и 5 ступени,—весьма гармонично и образуетъ собою особую форму каденціи, или же подготавливаетъ ее, какъ въ послѣдованіяхъ аккордовъ 3 и 4 ступени. Въ этомъ случаѣ послѣдованіе аккордовъ 2 и 5 ступени вполне замѣняетъ собою послѣдованіе аккордовъ 4 и 5 ступени. Такимъ образомъ относительно употребленія тритона должно сдѣлать то ограниченіе, что въ качествѣ послѣдованія двухъ большихъ терцій *вверхъ*, для образованія каденціи, его свободно можно употреблять \*\*). Онъ одинаково хорошо можетъ быть употребляемъ какъ въ извѣстной намъ каденціи полной, такъ и въ каденціи *прерванной* или *ложной*, образуемой послѣдованіемъ аккордовъ 4, 5 и 6 ступени, когда заключеніе, вмѣсто тоническаго мажора, переходитъ въ тонику параллельнаго минора. Такая каденція, какъ и каденція несовершенная мажора, очевидно, можетъ встрѣчаться только въ срединѣ сочиненія, но не въ концѣ его. Терція аккорда 6 ступени при каденціи удваивается. Совершенно особаго рода аккордъ представляетъ собою уменьшенное трезвучіе, утверждающееся на крайнихъ тонахъ тритона *фа—си*, съ терціею *ре*. Тоника этого аккорда, какъ вводный тонъ, не можетъ быть удвоена въ голосахъ; удвоеніе же могутъ принимать только терція и квинта, хотя послѣдняя сохраняетъ болѣе стремленія идти на полутонъ внизъ, чѣмъ на тонъ вверхъ, и слѣдовательно, предпочтительно должна быть удваиваема, въ такомъ случаѣ терція. Такъ какъ тоника уменьшеннаго трезвучія должна идти на полутонъ вверхъ, въ тонику аккорда 1 ступени, то квинта, очевидно не можетъ идти также вверхъ, но на полутонъ внизъ, въ терцію тоническаго аккорда; терція можетъ идти и вверхъ и внизъ. Такимъ образомъ, уменьшенное трезвучіе, въ своемъ естественномъ обычномъ видѣ должно разрешиться въ двузвучіе, въ тонику и терцію тоническаго аккорда. Принявъ во вниманіе, что удвоеніе квинты не возможно, такъ какъ отъ этого произойдутъ явныя квинты, или октавы, мы удваиваемъ только терцію. Но и отъ этого выигрываемъ немного, такъ какъ терція, въ октавѣ, можетъ идти или въ терцію же, или въ тонику аккорда, въ октавѣ—и двузвучіе остается неизбѣжно. Но двузвучіе не представляетъ собою законченной гармоніи, аккорда; для полноты его нужна еще квинта, а для четырехголоснаго выполненія удвоеніе какого-либо интервала. Отсюда возникаетъ **правило 14. Въ четырехголосной гармоніи уменьшеннаго трезвучія не употреблять въ его обычномъ видѣ.**



**Задача 5.** Писать примѣры съ свободнымъ употребленіемъ побочныхъ аккордовъ, соблюдая изложенныя правила.

### Примѣръ 3.



\*) Кроме того, между этими аккордами мы привыкли слышать отношенія тоники, доминанты и субдоминанты, преимущественно мажорнаго характера, и иныя отношенія кажутся противорѣчивыми.

\*\*) Въ сочиненіяхъ Палестрины послѣдованіе двухъ большихъ терцій *вверхъ* встрѣчается нерѣдко.

## § 8. Гармонія минорнаго лада.

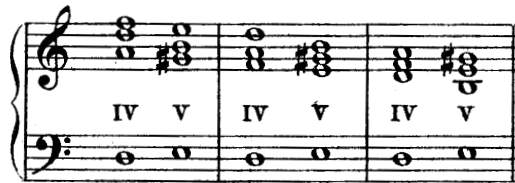
На ступеняхъ минорной гаммы, какъ и мажорной, можно построить также семь трехзвучныхъ аккордовъ.



По подобію мажорной, гамма минорная также можетъ быть гармонизована одними главными аккордами I, IV и V ступени, при тѣхъ же условіяхъ голосоведенія.

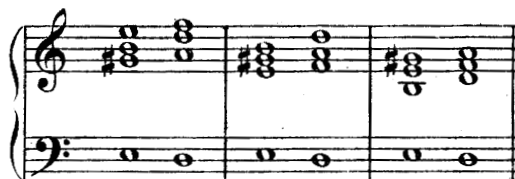


Кромѣ извѣстнаго уже намъ недостатка въ голосоведеніи, при слѣдованіи аккорда 4 и 5 ступени и наоборотъ, гармонизація минорной гаммы осложняется еще вслѣдствіе неестественнаго слѣдованія ея мелодіи съ шестой на седьмую ступень, интерваломъ въ полтора тона, что звучитъ весьма рѣзко, натянуто, неблагозвучно; поэтому является необходимость устранить подобное неестественное голосоведеніе. Это возможно сдѣлать при томъ условіи, если вести въ *соль діэзъ* не тотъ тонъ, который лежитъ въ предыдущемъ аккордѣ ниже его, но тотъ именно, который находится выше. Поэтому и сочетаніе этихъ аккордовъ, помимо другихъ условій, могло бы быть правильнымъ только въ томъ случаѣ, если бы какой-либо ближайшій тонъ предыдущаго аккорда могъ лежать выше *соль діэзъ*, напр. если бы это *соль діэзъ* перенести въ нижнюю октаву, давъ голосамъ противоположное движеніе, тогда въ *соль діэзъ* разрѣшался бы на полутонъ внизъ тонъ предыдущій *ля*.

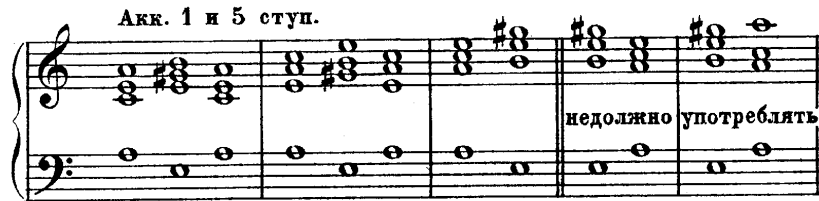


**Правило 15.** Хода на увеличенную секунду вверхъ ни въ какомъ случаѣ не употреблять. Отсюда понятно, что терція предыдущаго аккорда, при подобномъ сочетаніи аккордовъ, не имѣющихъ общаго тона, не можетъ идти прямымъ движеніемъ, параллельно съ басомъ, при противоположномъ движеніи голосовъ, въ терцію послѣдующаго аккорда, съ ея естественнымъ удвоеніемъ, какъ это возможно при сочетаніи другихъ аккордовъ, гдѣ не можетъ быть хода увеличенной секунды.

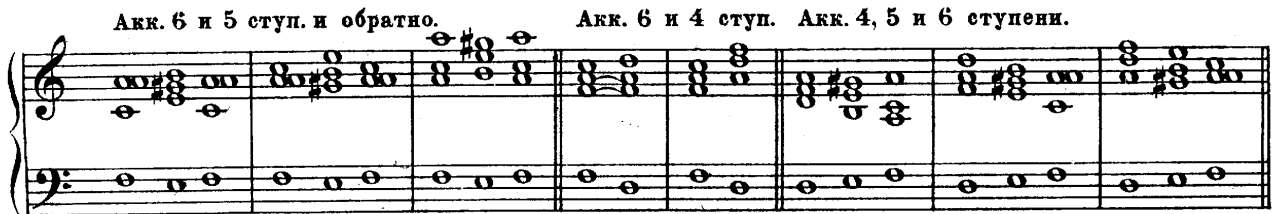
При обратномъ сопоставленіи аккордовъ V и IV, въ противоположномъ движеніи голосовъ, хотя и возможно избѣгать хода на увеличенную секунду и послѣдованій тритона, однако же такое сопоставленіе этихъ аккордовъ столь же неестественно, какъ и въ мажорѣ, и на томъ же основаніи, что вводные тоны разрѣшаются ненормально: нижній, менѣе важный, вводный тонъ разрѣшается въ тонику, а въ верхней октавѣ—въ терцію послѣдующаго аккорда, между тѣмъ важнѣйшій верхній вводный тонъ разрѣшается въ квинту аккорда, производя тѣмъ рѣшительное противорѣчіе въ отношеніи единства строя и послѣдовательной связи аккордовъ.



**Правило 16.** Верхній вводный тонъ, большая терція аккорда, никогда не можетъ быть разрѣшаемъ въ квинту послѣдующаго аккорда, но только въ тонику или терцію его. Аккорды I, IV и V ступени минора, какъ и въ мажорѣ, могутъ быть сопоставляемы и съ общимъ тономъ въ томъ же голосѣ, и безъ него, въ противодвиженіи. Сопоставленіе аккордовъ I ступени и IV-й мы уже видѣли въ мажорѣ, гдѣ они выступали какъ аккорды 2-й и 6-й ступени. При сопоставленіи аккордовъ I и V ступени минора должно соблюдать лишь то правило, чтобы верхній вводный тонъ—*соль диезъ* не былъ веденъ внизъ, когда находится въ верхнемъ голосѣ.



Въ одномъ и томъ же аккордѣ, какъ и въ мажорѣ, голоса могутъ дѣлать скачки, при остающемся въ томъ же голосѣ общемъ тонѣ, на кварту и квинту, при перемѣщеніи его въ другой голосъ—не больше кварты. Изъ побочныхъ аккордовъ минорнаго лада, аккорды 2 и 7 ступени суть уменьшенные, и совершенно на томъ же основаніи, какъ и уменьшенный аккордъ мажора, въ своемъ обычномъ видѣ не могутъ быть употребляемы. Аккордъ 6 ступени можетъ быть сопоставляемъ съ аккордомъ 5 ступени, и наоборотъ, — и съ аккордомъ 4 ступени; наоборотъ же эти аккорды могутъ быть сопоставляемы только черезъ посредство аккорда 5 ступени, такъ какъ отношеніе аккорда 4 ступени къ аккорду 6 ступени является какъ бы отношеніемъ аккорда побочнаго къ своему главному, какъ это наблюдается въ мажорной гаммѣ. Аккордъ 6 ступени можетъ быть сопоставляемъ съ аккордомъ 5 ступени, и наоборотъ, только подъ тѣмъ условіемъ, если терція его, во избѣжаніе хода на увеличенную секунду удвоена и выпущена октава; тоже соблюдается и при обратномъ движеніи.



На 3 ступени минорнаго лада есть еще особенный, своеобразный аккордъ, съ большою терціею и увеличенную квинтою, сильно диссонирующий аккордъ увеличенный. Единственно правильное его разрѣшеніе есть то, когда оба его вводные тона, т. е. большая терція *ми* и повышенная квинта *соль диезъ*, идутъ на полтона вверхъ, образуя тонику и терцію послѣдующаго аккорда, но никакъ ни квинту, по вышеприведенному правилу; а этотъ аккордъ есть *фа*, *ля*, *до*, отъ 6-й ступени минора. Но увеличенный аккордъ, какъ рѣзко диссонирующий, неустойчивый и неопредѣленный, можетъ быть употребляемъ въ связи съ аккордомъ 6 ступени лишь тогда, когда впереди его подкрѣпляетъ другой аккордъ и готовится его диссонирующую увеличенную квинту. Наиболѣе близкій по своей природѣ къ нему аккордъ есть одноименный ему тоническій аккордъ мажорной гаммы, отличающийся отъ него только своею чистою квинтою, которая и служитъ естественнымъ приготовленіемъ квинты увеличенной.

Но это приготовленіе въ томъ только случаѣ естественно, когда обѣ квинты и чистая и увеличенная находятся въ томъ же голосѣ въ обоихъ аккордахъ; въ противномъ же случаѣ возникаетъ негармоническое *перечене* въ голосахъ\*). Это требованіе легко объясняется удобствомъ выполненія однимъ голосомъ одного и того же интервала, и натурального, и измѣненнаго (хроматизированнаго); между тѣмъ какъ другому голосу, съ другаго интервала, интервалъ измѣненный выполнить гораздо труднѣе и не легко избѣгать ошибки и выполнить его фальшиво.

\*) Приготовленіе и разрѣшеніе увеличеннаго трезвучія даетъ голосовое движеніе двумя полутонами подрядъ, чего строгій стиль не терпитъ. („Строгий стиль“ Бусслера, русск. пер. М. 1885, стр. 3, 6, 10. Contrapunkt v. H. Bellerman. S. 103, 104), поэтому увеличенное трезвучіе не подлежитъ употребленію въ строгомъ стилѣ гармоніи. Оно можетъ быть разрѣшаемо и съ оставленіемъ квинты на мѣстѣ, но такое разрѣшеніе есть свободное или *ложное*.

Акк. 1 ступ. маж. 3 и 6 ступ. минора. Перечень.

правильно                      не правильно

**Правило 17.** Степень натуральная и измененная (хроматизированная) должны находиться въ одномъ и томъ же голосѣ, во избѣжаніе негармоническаго переченя въ голосахъ \*).

**Задача 6.** Писать примѣры съ употребленіемъ аккордовъ минорнаго лада, соблюдая изложенныя правила.

#### Примѣръ 4.

Каденція въ минорѣ образуется также, какъ и въ мажорѣ, изъ тоническаго, субдоминантоваго и доминантоваго аккорда, полная — съ тоническимъ аккордомъ въ концѣ, прерванная — съ аккордомъ 6 ступени; несовершенная — съ аккордомъ тоническимъ въ положеніи терціи и квинты, совершенная — съ аккордомъ тоническимъ въ положеніи октавы.

Изъ сказаннаго о гармоніи минорнаго лада очевидно, что она значительно бѣднѣе гармоніи мажорнаго лада, такъ какъ изъ побочныхъ аккордовъ свободному употребленію подлежатъ только аккордъ 6 ступени; аккордъ же 3 ступени подчиняется значительному ограниченію; аккорды же 2 и 7 ступени, какъ уменьшенные, въ своемъ обыкновенномъ видѣ, и вовсе не могутъ быть употребляемы; поэтому минорная гармонія нерѣдко вынуждена обращаться въ область мажорнаго лада и оттуда заимствоваться въ отношеніи музыкальнаго богатства и полноты гармоніи, что ясно отчасти уже изъ особенностей увеличеннаго аккорда, который не можетъ подлежать правильному употребленію безъ мажорнаго тоническаго аккорда, и проч. подоб.

### § 9. Сопоставленіе трезвучій мажорнаго и минорнаго лада, съ удвоеніемъ квинты.

Доселѣ мы имѣли дѣло съ трезвучіями, у которыхъ удваивался постоянно основной тонъ, въ октавѣ; такое удвоеніе вполнѣ естественно и служитъ какъ бы усиленіемъ тоники аккорда, сообщая ему и большую силу производимаго имъ на слухъ впечатлѣнія, и большую опредѣленность. Но иногда условія голосоведенія требуютъ удвоенія и интервала квинты. Такое удвоеніе вполнѣ возможно, но не при всѣхъ доступныхъ условіяхъ сочетаній аккордовъ и не во всѣхъ аккордахъ. Удвоеніе квинты невозможно ни въ одномъ изъ тѣхъ двухъ сопоставляемыхъ между собою аккордовъ, тоники которыхъ отстоятъ одна отъ другой на интерваллъ секунды, таковы аккорды: 1 и 2 ступени, 2 и 3 стп., 3 и 4, 5 и 6 ступени. Съ удвоеніемъ квинты въ любомъ изъ двухъ сопоставляемыхъ между собою аккордовъ могутъ быть употребляемы: 1) главные между собою — 1 и 4 ст., 1 и 5 ступени; 2) главные съ побочными — 1 и 6 ступ., 5 и 3, 4 и 2 ступени, 1 и 3, 4 и 6 ступени \*\*); 3) побочные съ побочными, 3 и 6, 2 и 6 ступени; наконецъ, въ минорѣ: 1 и 5 ступ., 1 и 4 ступ. 1 и 6, 4 и 6, что однакоже равнозначуще съ соответствующими ступенями мажора и подлежитъ одинаковымъ условіямъ сопоставленія. При этомъ нѣкоторые изъ сопоставляемыхъ аккор-

\*) Если ступень, которую должно повысить, находится въ двухъ голосахъ, напр въ басу и дискантѣ, то предпочтительно повышение дѣлается въ верхнемъ голосѣ.

\*\*\*) Последніе четыре аккорда подлежатъ тому ограниченію, что квинта можетъ быть удвоена преимущественно въ главныхъ аккордахъ 1 и 4 ступени, удвоеніе же квинты въ побочныхъ аккордахъ 3 и 6 ступени даетъ скрытыя квинты и октавы замѣтныя.

довъ могутъ быть употребляемы только подъ условіемъ оставленія общаго тона въ одномъ и томъ же голосѣ, иначе сказать — при сопоставленіи ихъ *гармоническомъ*, другіе же, напротивъ, при условіи передачи общаго тона изъ одного голоса въ другой, т. е. при сопоставленіи ихъ *мелодическомъ*. При томъ или другомъ сопоставленіи аккордовъ, три верхніе голоса не могутъ дѣлать скачка больше квинты и не должны удаляться другъ отъ друга болѣе чѣмъ на октаву; удаленіе на дециму можетъ быть оправдано только особенно хорошимъ голосоведеніемъ. При сопоставленіи между собою аккордовъ 1 и 5 ступ., когда квинта удвоена въ аккордѣ 1 ступ., оба аккорда соединяются только гармонически, причемъ одна квинта остается на мѣстѣ въ томъ же голосѣ, другая же дѣлаетъ скачекъ; когда же квинта удвоена въ аккордѣ 5 ступ., то соединеніе этихъ аккордовъ можетъ быть только мелодическое. Удвоеніе квинты въ томъ и другомъ изъ сопоставляемыхъ аккордовъ невозможно, иначе возникаютъ явныя или противоположныя квинты и октавы, равно какъ и во всѣхъ подобнымъ образомъ сопоставляемыхъ аккордахъ.

**Правило 18.** При сопоставленіи аккордовъ съ удвоеніемъ квинты, квинта можетъ быть удвоена только въ одномъ изъ двухъ сопоставляемыхъ аккордовъ, но не въ обоихъ.

При сопоставленіи же аккорда 1 и 4 ступени, съ удвоеніемъ квинты, результатъ получается совершенно обратный тому, который имѣетъ мѣсто при сопоставленіи аккордовъ 1 и 5 ступени. Когда удвоена квинта аккорда 1 ступ., то аккорды тоническій и субдоминантовый соединяются мелодически, когда же удвоена квинта аккорда 4 ступ., то тѣже аккорды соединяются гармонически.

Аккорды 1 и 5 ступ. съ удвоеніемъ квинты. Акк. 1 и 4 ступ. съ удвоеніемъ квинты.

Каждый изъ главныхъ аккордовъ, т. е. тоническій, доминантовый и субдоминантовый, при удвоеніи квинты, можетъ соединяться съ своимъ побочнымъ только гармонически или съ удержаніемъ общаго тона въ томъ же голосѣ.

Акк. 1 и 6 ступ. съ удвоенн. квинт. Акк. 5 и 3 ступ. съ удв. кв. Акк. 4 и 2 ступ. съ удв. кв.

Какъ замѣчено, соединеніе аккордовъ 1 и 3 ступ., 4 и 6 ступ. можетъ быть естественнымъ лишь при удвоеніи квинты въ главныхъ аккордахъ, 1 и 4 ступ.; удвоеніе же квинты въ побочныхъ аккордахъ производитъ замѣтныя скрытыя квинты или же октавы въ голосахъ.

Акк. 1 и 3 ступени 4 и 6 ступени съ удвоен. квинт.

Хотя остающийся въ томъ же голосѣ общій тонъ обоихъ аккордовъ и значительно сглаживаетъ шероховатость и неровность голосоведенія, однакоже отдаленіе тенора отъ альты на дециму и прямое движеніе баса съ теноромъ на квинту, скачками на терцію и квинту заразъ, при *NB*. производятъ неблагоприятное гармоническое впечатлѣніе; напротивъ, въ послѣднихъ двухъ случаяхъ, когда нѣтъ между средними голосами децимы, и скрытая октава образуется въ верхнихъ голосахъ, при одновременномъ ихъ движеніи противоположномъ басу, впечатлѣніе получается много лучше и гармонія звучитъ естественнѣе. Поэтому, еслибы предстоялъ выборъ какого либо изъ этихъ двухъ способовъ сочетаній, то второй

долженъ быть избранъ предпочтительно \*). Сужденіе о правильности, или неправильности подобныхъ сочетаній, въ строгомъ смыслѣ этихъ словъ, подлежитъ утонченной критикѣ; изучающій же гармонию строгаго стиля долженъ принять высказанное сейчасъ предостереженіе.

Побочные аккорды 3 и 6 ступ., 2 и 6 ступ. могутъ быть соединяемы съ удвоеніемъ квинты въ любомъ изъ сопоставляемыхъ между собою двухъ аккордовъ, причемъ соединеніе бываетъ, то мелодическое, то гармоническое.



Минорные аккорды 1 и 5 ступ. и 1 и 4 ступени соединяются между собою, съ удвоеніемъ квинты, точно такимъ же образомъ, съ тѣмъ единственнымъ различіемъ, что вводный тонъ минора *солъ діазъ*, находясь въ верхнемъ голосѣ, не можетъ быть разрѣшаемъ внизъ, что противно его природѣ, и слѣдовательно, аккордъ 5 ступ. минора не можетъ въ данномъ случаѣ быть употребляемъ въ положеніи терціи.

Соединеніе между собою аккордовъ 4 и 6 ступени происходитъ точно также, какъ и соединеніе одноименныхъ съ ними аккордовъ 3 и 4 ступ. въ мажорѣ.

Аккордъ 3 ступени минора очевидно не можетъ быть употребляемъ съ удвоенной квинтой.

**Задача 7.** Писать примѣры съ употребленіемъ аккордовъ мажорныхъ и минорныхъ и съ удвоеніемъ въ нихъ квинты, руководясь изложенными правилами.

### Примѣръ 5.



## § 10. Обращеніе трезвучій. Тоническій секстааккордъ.

Доселѣ мы имѣли дѣло съ трезвучными аккордами въ ихъ основномъ видѣ, когда басъ поетъ основной тонъ аккорда. Но басъ можетъ взять, вмѣсто основного тона, терцію аккорда, и тогда басовый тонъ — основной перейдетъ, въ высшихъ регистрахъ, къ другому голосу, взаменъ замѣненной басомъ терціи. Такое замѣненіе одного голоса другимъ въ октавахъ, производится на основаніи такъ называемаго двойнаго контрапункта октавы, причемъ является только замѣна одного интервала другимъ или, точнѣе, перемѣненіе интервалловъ изъ нижнихъ октавъ въ верхнія и обратно, но не измѣненіе самой гармоніи трезвучнаго аккорда, основные гармоническіе элементы, интерваллы котораго остаются тѣже самыя.

Такое измѣненіе трезвучія называется первымъ его обращеніемъ, и такой аккордъ называется *секстааккордомъ* по тому интерваллу *секста*, обращенной терціи, которую приходится въ такомъ случаѣ держать басу по отношенію къ верхнему тону или октавѣ отъ тоники. Такъ какъ басъ беретъ терцію аккорда взаменъ основного тона аккорда, который переходитъ къ одному изъ верхнихъ головъ, а самое естественное положеніе трезвучія есть то, когда основной тонъ его удвоенъ въ октавѣ въ верхнемъ-же голосѣ, то такимъ обра-

\*) О подобныхъ указанному движеніяхъ двухъ голосовъ на квинту извѣстный новѣйшій теоретикъ Л. Бусслеръ, замѣчаетъ: „Только какая-нибудь совершенно исключительная выгода для голосоведенія можетъ, въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ, оправдать такіе ходы“. „Свободный стиль“, въ русск. перев., 1885 г., стр. 7.



зомъ оказывается, что и основной тонъ аккорда и его октава, въ разныхъ голосовыхъ регистрахъ переходятъ въ верхніе голоса. Это и есть самое нормальное положеніе сектаккорда, когда основной тонъ трезвучія удвоенъ въ немъ; но такъ какъ квинта въ трезвучіи также подлежитъ возможности удвоенія, то она можетъ быть удвоена также и въ сектаккордѣ, взаимнъ удвоенія основного тона, который остается тогда только въ одномъ голосѣ. Что же касается до терціи, то она можетъ быть удвоена въ сектаккордѣ только въ томъ случаѣ, когда не составляетъ вводнаго тона, въ противномъ же случаѣ, два голоса, получивъ одинъ и тотъ же вводный тонъ, хотя и въ разныхъ октавахъ, должны были бы идти въ одномъ направленіи вверхъ и образовали бы запрещенныя явныя параллельныя октавы.

Въ побочныхъ же аккордахъ, съ малою терціею, эта терція, какъ составляющая всегда основной тонъ параллельнаго аккорда главнаго напр. *ре, фа, ля* и *фа, ля, до*, въ виду гармонической зависимости аккордовъ побочныхъ отъ главныхъ, можетъ быть удвоена даже преимущественно предъ тоникою ихъ и квинтой \*).

**Правило 19.** Терція въ сектаккордѣ можетъ быть удвоена въ томъ только случаѣ, когда она не составляетъ вводнаго тона.

Такъ какъ сектаккордъ утверждается на терціи трезвучія, которая не имѣетъ твердой устойчивости тоники, а когда же служитъ вводнымъ тономъ, то естественно стремится къ движенію вверхъ, то и самый сектаккордъ не имѣетъ рѣшительнаго характера и устойчивости основнаго трезвучія и обнаруживаетъ наклонность къ движенію, почему и естественно все употребляется для выраженія движенія мелодіи и гармоніи, въ срединныхъ частяхъ сочиненія, но никакъ не въ началѣ его и не въ концѣ. Этимъ характеромъ нерѣшительности и подвижности сектаккорда объясняется и то, почему онъ удобнѣе всего можетъ быть употребляемъ послѣ своего основнаго трезвучія, именно—для развитія и поддержанія гармоніи, въ его связи съ другими аккордами, или же съ другими положеніями того же тоническаго аккорда. Поэтому сектаккордъ чаще всего выступаетъ на слабомъ времени, но это однакоже не исключаетъ его употребленія и на сильномъ времени, по ходу гармоніи \*\*). Какъ замѣчено выше, сектаккордъ есть лишь обращеніе трезвучія въ двойномъ контрапунктѣ октавы, и потому въ сочетаніяхъ съ другими аккордами подчиняется, съ нѣкоторыми ограниченіями тѣмъ же правиламъ сочетаній аккордовъ, какъ и тоническое трезвучіе. Тоническое трезвучіе, какъ намъ извѣстно, можетъ быть соединяемо, и гармонически, и мелодически съ аккордами: субдоминантовымъ, доминантовымъ, съ побочными—6-й и 3-й ступени, — и мелодически — съ аккордомъ 2-й ступени. Тоническій сектаккордъ, при тѣхъ же условіяхъ голосоведенія, можетъ быть соединяемъ гармонически и мелодически только съ трезвучіемъ тоническимъ, доминантовымъ и трезвучіемъ 6-й ступени, гармонически — съ трезвучіями 4 и 3 ступени, мелодически — съ трезвучіемъ 2-й ступени. При мелодическомъ сопоставленіи тоническаго сектаккорда какъ съ тоническимъ аккордомъ, такъ и съ аккордами, имѣющими съ нимъ общій тонъ, такъ и въ особенности съ аккордомъ 2-й ступени, при удвоеніи основнаго тона, обязательно противоположное движеніе трехъ верхнихъ голосовъ по направленію къ басу.

Гармоническое соединеніе тоническаго сектаккорда съ трезвучіями 1, 3, 4, 5 и 6-й ступени съ удержаніемъ общаго тона въ томъ же голосѣ.

Для краткости обозначенія при сектаккордѣ ставится цифра 6, и при трезвучіи—цифра 3, какъ это принято для генералбаса.

\*) См. конецъ § 6 и примѣчаніе къ нему.

\*\*\*) См. далѣе примѣръ 7, 8, 9 и др. въ

Секстакк. съ тонич. трезв. мелодически.	Съ тр. 5 ст. мелодич. бывш. басъ	Съ тр. 6 ст. мелодич. бывш. б.	Съ трезв. 2 ступ. мелодія безъ общ тона. бывш. б.	NB. бывш. б.	бывш. б.	бывш. б.
---	----------------------------------	--------------------------------	---	--------------	----------	----------

13 6 3    3 6 3    6 V3 6    6 VI3 6    6 ПЗ 6    6 ПЗ 6

Въ представленныхъ примѣрахъ сопоставленія тонического секстаккорда съ трезвучіемъ 5 и 6-й ступени, съ перенесеніемъ общаго тона изъ одного въ другой голосъ, мы видимъ ту особенность, что не три верхніе голоса идутъ противоположно нижнему, но три нижніе — противоположно верхнему. Это на томъ же основаніи, что секстаккордъ есть лишь обращенное (въ двойномъ контрапунктѣ октавы) трезвучіе и нота баса, терція, есть обращенная въ нижнюю октаву нота какого-либо изъ верхнихъ голосовъ, чаще же всего — дисканта. Отсюда выходитъ, что то движеніе, которое въ трезвучіи выполняетъ басъ, въ секстаккордѣ достается на долю верхняго голоса, и наоборотъ. Вслѣдствіе этого оказывается, какъ при NB., что тѣже аккорды, взятые въ тѣсномъ расположеніи голосовъ, при мелодическомъ ихъ сопоставленіи даютъ лишь ихъ гармоническое соединеніе. Только аккордъ 2-й ступени имѣетъ возможность соединиться съ тоническимъ секстаккордомъ, то сохраняя движеніе трехъ верхнихъ голосовъ противоположно басу, то наоборотъ, удерживая движеніе трехъ нижнихъ голосовъ противоположно дисканту.

Примѣчаніе. Что же касается до аккордовъ 4 и 3 ступени, то они, при перенесеніи общаго тона изъ одного голоса въ другой, въ мелодическомъ соединеніи съ тоническимъ секстаккордомъ, даютъ новый, еще неизвѣстный пока, аккордъ — *квартсжстаккордъ* на слабомъ времени, каковое разрѣшеніе не можетъ быть дозволеннымъ, какъ неестественное для квартсжстаккорда.

Трезвучія. 1-4, 1-3 ступ.	Тоническій секстаккордъ съ трезвучіемъ 3 и 4 ступени мелодически, безъ общ. тона въ томъ же голосѣ.	
---------------------------	---	--

3 3    3 3    16 IV3 6    6 3 6    6 ПЗ 6    6 3 6

Такимъ образомъ, тоническій секстаккордъ можетъ быть соединяемъ съ трезвучіями всѣхъ ступеней гаммы, кромѣ трезвучія уменьшеннаго, то мелодически и гармонически, то — только гармонически, то — только мелодически. При удвоеніи квинты, секстаккорды, съ нѣкоторыми же ограниченіями, въ сочетаніи съ трезвучными аккордами, также подчиняются тѣмъ же правиламъ, какъ основныя трезвучія. При сочетаніи тонического секстаккорда съ трезвучіями, квинта можетъ быть удвоена только въ одномъ изъ двухъ сопоставляемыхъ аккордовъ, за исключеніемъ того случая, когда секстаккордъ соединяется съ тоническимъ трезв., съ трезвучіемъ 5-й или 3-й ступени, и тогда квинта можетъ быть удвоена въ обоихъ аккордахъ. Соединеніе аккордовъ частью гармоническое, частью мелодическое.

Тоническій секстакк. въ соединеніи съ трезв. 5й ст. съ удвоеніемъ квинтъ.	Секстаккордъ съ трезв. 4й ступ. съ удвоен. квинтъ.
---	--

16<sup>2</sup><sub>5</sub> V3 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6<sup>2</sup><sub>5</sub> 3 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6<sup>2</sup><sub>5</sub> 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6    6<sup>2</sup><sub>5</sub> IV3 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6<sup>2</sup><sub>5</sub> 3 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6    6 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6

Секстакк. съ трезв. 6 ступ. и удвоеніемъ квинтъ.

Секстакк. съ трезв. 3 ступени удвоен. квинтъ.

6<sup>2</sup><sub>5</sub> VI3 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6<sup>2</sup><sub>5</sub> 3 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6    6 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6    6<sup>2</sup><sub>5</sub> ПЗ 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6<sup>2</sup><sub>5</sub> 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6<sup>2</sup><sub>5</sub>

## § 15. Особенности виды каденции. Болѣе самостоятельное и свободное голосоведение.

Первый видъ полной каденции, какъ извѣстно, состоитъ изъ послѣдованія тоническаго, субдоминантоваго, доминантоваго и снова тоническаго аккорда, въ основномъ ихъ видѣ; второй видъ ея состоитъ изъ основнаго субдоминантоваго трезвучія, тоническаго квартсекстааккорда, доминантоваго и тоническаго трезвучія, въ основномъ же ихъ видѣ. Если тоническій аккордъ въ положеніи октавы, то каденція—совершенная,—въ положеніи терции и квинты—несовершенная; если же заключительный аккордъ не тоническій, а 6 ступ., то каденція—прерванная. Видоизмѣненіе этихъ каденцій можетъ быть такое, что въ 1-мъ видѣ ея, вмѣсто тоническаго аккорда, въ началѣ можетъ стоять аккордъ 6 ступ.; во второмъ ея видѣ, вмѣсто субдоминантоваго трезвучія, можетъ стоять въ началѣ его секстааккордъ, или же секстааккордъ 2 ступ., иногда же и трезвучіе 2 ступени. Въ 1-мъ видѣ каденции, вмѣсто субдоминантоваго трезвучія, можетъ стоять секстааккордъ 2-й ступ. или же трезвучіе той же ступени, какъ это видѣли раньше. Каденція несовершенной считается еще и тогда, когда или оба заключительные аккорда, доминантовый и тоническій, или одинъ изъ нихъ находятся въ видѣ секстааккорда, въ первомъ обращеніи,—а также и въ томъ случаѣ, когда доминантовое трезвучіе замѣняется его побочнымъ секстааккордомъ отъ 3 ступ.

1й видъ каденции мажора. 2й видъ каденции мажора

IV. IV. V. I. IV. II.6. V. I. I. II.6. V. I. IV.6. I.6. V. I. II.6. I.6. V. I.

Несовершенныя каденціи обоихъ видовъ.

I. IV.6. V.6. I. I. IV. V. I.6. IV. II.6. V.6. I. II.6. I.6. V.6. I. IV. I.6. V.6. II.6. I.

Въ минорѣ первый, начальный аккордъ каденціи 1-го вида, субдоминантовый, можетъ быть также замѣняемъ секстааккордомъ 2 ступени минора, а предшествующія тремъ главнымъ аккордамъ каденціи, трезвучія тоническое, въ 1-мъ видѣ каденціи, и субдоминантовое, во 2-мъ ея видѣ, могутъ быть замѣняемы: 1-е—тоническимъ мажорнымъ, 2-е—субдоминантовымъ минорнымъ секстааккордомъ и секстааккордомъ трезвучія 2 ступени.

1й видъ каденцій минора. 2й видъ каденцій минора.

I. IV. V. IV. I. IV. V. I. I. IV. V. I. IV.6. I.6. V. I. II.6. I.6. V. I.

Изъ несовершенныхъ каденцій въ минорѣ можетъ быть употребляема только съ секстааккордомъ на концѣ, вмѣсто тоническаго трезвучія въ основномъ видѣ.

Кромѣ того, въ мажорномъ и минорномъ ладахъ употребляется еще, такъ называемая, *половинная* каденція, при послѣдованіи тѣхъ же аккордовъ, какъ въ 1-мъ и 2-мъ ея видѣ, оканчивающаяся же однакоже не тоническимъ аккордомъ, но доминантовымъ. Такая каденція употребляется обыкновенно въ концѣ 1 части сочиненія, если оно состоитъ изъ двухъ частей, или въ концѣ 1-го изъ двухъ періодовъ, или предложеній музыкальныхъ; между тѣмъ какъ въ концѣ 2-й части, періода, или предложенія непременно ставится полная со-

При соединеніи субдоминантоваго трезвучія съ доминантовымъ секстааккордомъ бастъ можно вести лишь на уменьшенную квинту, но не на увеличенную кварту, образующую собою запрещаемый въ гармоніи тритонъ, который обнаруживается и при сопоставленіи аккордовъ 5 и 2 ступени.

Доминантовый секстааккордъ можетъ быть соединяемъ со всеми указанными трезвучіями и съ удвоеніемъ квинтъ, на основаніи изложенныхъ выше правилъ.

Соединеніе доминантоваго секстааккорда съ трезвучіемъ основнымъ, тоническимъ, субдоминантовымъ, трезв. 3, 2, 6 ступени, съ удвоеніемъ квинтъ въ аккордахъ.

Доминантовый секстааккордъ, какъ можно замѣтить, съ тоническимъ, основнымъ трезвучіемъ и трезвучіемъ 3 ступ. можетъ быть соединяемъ съ удвоеніемъ квинтъ въ обоихъ соединяемыхъ аккордахъ одновременно.

Какъ тоническій секстааккордъ, по отношенію къ трезвучію 6 ступени, такъ и доминантовый секстааккордъ, по отношенію къ трезвучію третьей ступени, образуетъ лучшую гармонію, когда слѣдуетъ за этимъ трезвучіемъ, чѣмъ въ томъ случаѣ, когда предшествуетъ ему. Основаніе для этого тоже, что и въ первомъ случаѣ. Второй тонъ, при соединеніи доминантоваго секстааккорда съ трезвучіемъ 3 ступени, естественно стремится на полтона вверхъ, въ *до*, и не въ тонику трезвучія *ми*, въ которую онъ не можетъ такъ естественно разрѣшиться. Въ томъ особеннсть этихъ секстааккордовъ, что въ то время, какъ основныя ихъ трезвучія образуютъ хорошую гармонію тогда, когда предшествуютъ, каждое своему побочному, секстааккорды ихъ, наоборотъ, образуютъ лучшую гармонію, когда послѣдуютъ имъ. Причина этому въ особенномъ свойствѣ вводныхъ тоновъ *си* и *ми*, на которыхъ утверждаются эти секстааккорды.

Субдоминантовый секстааккордъ въ соединеніи съ трезвучіями подчиняется общимъ правиламъ соединенію своего основнаго трезвучія съ другими трезвучіями лада. Гармонически и мелодически онъ можетъ быть соединяемъ съ трезвучіемъ основнымъ и тоническимъ, гармонически только — съ трезвучіемъ 2 и 6 ступени, мелодически съ трезвучіемъ доминантовымъ; соединеніе же его съ трезвучіемъ 3 ступени негармонично, вслѣдствіе образуемаго при этомъ неестественнаго веденія вводнаго тона *ми*, вмѣсто тоники *фа*, въ терцію *ля*; обратное же соединеніе неопозволительно по причинѣ возникающаго въ такомъ послѣдованіи тритона.

Соединеніе субдоминантоваго секстааккорда съ трезвучіемъ 2 ступени тѣмъ отличается отъ подобнаго же соединенія его основнаго трезвучія, что въ то время, какъ послѣднее образуетъ хорошую гармонію только въ томъ случаѣ, когда предшествуетъ трезвучію 2 ступени, секстааккордъ образуетъ хорошую гармонію, и предшествуя, и послѣдую этому трезвучію, причѣмъ въ послѣднемъ случаѣ впечатлѣніе получается еще лучше.

Гармоническое и мелодическое соединеніе субдоминантоваго секстааккорда съ трезвучіемъ основнымъ, тоническимъ, доминантовымъ, трезвучіемъ 2 и 6 ступени.

Съ тѣми же трезвучіями субдоминантовый сектаккордъ можетъ быть соединяемъ и съ удвоеніемъ квинтъ, частію мелодически, частію гармонически; при сопоставленіи его съ трезвучіемъ основнымъ, тоническимъ и трезвучіемъ 6-й ступени квинты могутъ быть удвоены въ обоихъ аккордахъ.

Соединеніе субдоминантоваго сектаккорда съ трезвучіями и удвоеніемъ квинтъ.

Особенность въ субдоминантовомъ сектаккордѣ составляетъ то, что онъ, при удвоеніи основнаго тона, не можетъ быть соединяемъ съ доминантовымъ трезвучіемъ, когда въ немъ удвоена квинта; въ томъ же случаѣ, когда квинта удвоена въ обоихъ этихъ аккордахъ, соединеніе ихъ вполне возможно (см. прим. 3 NB.).

**Задача 9.** Писать примѣры, употребляя доминантовый и субдоминантовый сектаккорды въ соединеніи съ трезвучіями лада, при удвоенныхъ тоникахъ и квинтахъ порознь.

### Примѣръ 7.

## § 12. Сектаккорды побочныхъ трезвучій 2 и 3-й ступени.

Побочные сектаккорды соединяются съ тѣми же трезвучіями, съ которыми соединяются и ихъ основныя трезвучія. Сектаккордъ 2 ступени гармонически и мелодически можетъ быть соединяемъ только съ своимъ основнымъ трезвучіемъ и притомъ съ удвоеніемъ терціи, въ случаѣ мелодическаго соединенія, съ трезвучіями субдоминантовымъ, доминантовымъ и 6 ступ.—гармонически, съ трезвучіемъ тоническимъ—мелодически, съ трезвучіемъ же 3 ступ. вовсе не можетъ быть соединяемъ, какъ и основное трезвучіе. Въ послѣднемъ случаѣ онъ можетъ быть соединяемъ только въ минорѣ, когда это трезвучіе, какъ доминантовое, имѣетъ большую терцію, съ повышеніемъ *соль* какъ *соль диезъ*, но только при условіи слѣдованія сектаккорда по направленію къ трезвучію, а не наоборотъ, во избѣжаніе неправильнаго разрѣшенія вводныхъ тоновъ. Подобнымъ образомъ сектаккордъ 2 ступ., по отношенію къ доминантовому трезвучію, можетъ только предшествовать ему, но не слѣдовать за нимъ. Въ соединеніи съ субдоминантовымъ трезвучіемъ этотъ сектаккордъ образуетъ лучшую гармонію, когда стоитъ послѣ трезвучія, а не предъ нимъ.

Соединеніе сектаккорда 2 ступ. съ трезв. тонич., домин., субдом. основн. и тр. 6 ст. Въ минорѣ.

Сочетаніе сектаккорда 2 ступ. съ трезвучіями, съ удвоеніемъ квинтъ, мелодически и гармонически.

Въ минорѣ.

Сектаккордъ 2 ступ., какъ видимъ, съ трезвучіемъ основнымъ, субдоминантовымъ, трезвучіемъ третьей ступени и доминантовымъ трезвучіемъ минора можетъ быть соединяемъ порознь съ удвоеніемъ квинтъ въ обоихъ соединяемыхъ аккордахъ.

Сектаккордъ 2 ступ. можетъ быть свободно соединяемъ съ другими трезвучіями и съ удвоеніемъ въ немъ терціи, которая, какъ основной тонъ субдоминантоваго трезвучія, придаетъ тогда ему характеръ субдоминантоваго аккорда; по этому этотъ сектаккордъ съ удвоенной терціей употребляется даже предпочтительнѣе того вида, когда удвоены въ немъ тоника, или квинта. Въ такомъ видѣ онъ особенно часто употребляется въ каденціи, которая звучитъ отъ этого значительно мягче, не такъ рѣшительно, какъ при послѣдованіи аккордовъ субдоминантоваго и доминантоваго.

Сектаккорды 3 и 6 ступени, въ сравненіи съ сектаккордомъ 2 ступени, имѣютъ болѣе ограниченное употребленіе и образуютъ своимъ сочетаніемъ съ другими трезвучіями относительно болѣе бѣдную гармонию. Сектаккордъ 3 ступ., какъ и сектаккордъ 2 ступ., чаще употребляется съ удвоеніемъ терціи, чѣмъ съ удвоеніемъ тоника и квинты, утверждающихся на двухъ вводныхъ тонахъ *ми* и *си*, что и даетъ болѣе основаній къ предпочтительному

удвоению въ немъ терціи,—а это придаетъ ему, въ свою очередь, болѣе твердый, рѣши- тельный характеръ доминантоваго аккорда, основной тонъ котораго есть въ тоже время терція для этого секстааккорда. Съ удвоениемъ основнаго тона этотъ секстааккордъ соеди- няется съ трезв. основнымъ, доминантовымъ и трезв. 6 ступени.

Соединеніе секстаакк. 3 ст. съ трезвучіями, при удвоеніи основнаго тона и квинты.

Изъ двухъ соединяемыхъ аккордовъ, квинты могутъ быть удвоены въ обоихъ аккордахъ тогда, когда секстааккордъ 3 ступ. соединяется съ своимъ основнымъ, или же съ доминантовымъ трезвучіемъ.

При всякомъ сопоставленіи съ доминантовымъ трезвучіемъ, этотъ секстааккордъ, какъ и секстааккордъ 2 ступени, образуетъ лучшую гармонию, когда слѣдуетъ за этимъ трезвучіемъ, какъ бы дающимъ ему тонъ, чѣмъ въ томъ случаѣ, когда предшествуетъ ему и тѣмъ какъ бы превосхищаетъ его гармонию. Что касается до трезвучія тоническаго и субдоми- нантоваго, то съ ними секстааккордъ 3 ступени можетъ быть соединяемъ лишь при удвоеніи терціи его, на томъ основаніи, что два вводные тона *си* и *ми*, квинта и основной тонъ этого секстааккорда, встрѣчаясь съ тѣми аккордами, тоническимъ и субдоминантовымъ, въ основныя тоны которыхъ они неизбѣжно ведутъ гармонию, не могутъ слѣдовательно, быть удвоены, и удвоеніе естественно падаетъ на терцію. Особенность соединенія этого секст- аккорда съ указанными трезвучіями та, что онъ можетъ имъ предшествовать, но не слѣдо- вать за ними, какъ возможно съ его основнымъ трезвучіемъ, по крайней мѣрѣ, по отношенію къ тоническому аккорду. Причина этого та, что вводный тонъ тоническаго аккорда *ми* тре- буетъ движенія въ *фа*, которое однакоже совершенно не принадлежитъ секстааккорду 3 сту- пени, а терція субдоминантоваго трезвучія, замѣняющая ему вводный тонъ можетъ вести гармонию только въ квинту секстааккорда *си*, что противорѣчитъ правиламъ гармоніи. При соединеніи съ тоническимъ и субдоминантовымъ трезвучіемъ, секстааккордъ этотъ, какъ зависящій отъ доминантовой гармоніи, лучше звучитъ, когда ему предшествуетъ доминантовое трезвучіе.

Соединеніе секстааккорда 3 ступ. съ трезвучіями, при удвоеніи въ немъ терціи.—

NB

При подобномъ соединеніи аккордовъ требуется, чтобы вводные тоны непремѣнно дви- гались на полтона вверхъ \*) и всѣ три верхніе голоса шли также вверхъ, противоположно басу; если же, какъ при NB, голоса обращаются затѣмъ внизъ, для баса лучше идти вверхъ. Соединеніе секстааккорда съ субдоминантовымъ трезвучіемъ не тоже, что соединеніе съ нимъ трезвучія доминантоваго. Тамъ подлинный вводный тонъ, *си*, ведетъ въ квинту субдоми- нантоваго трезвучія, здѣсь же хотя тотъ же вводный тонъ и разрѣшается въ квинту, но другой верхній вводный тонъ *ми* идетъ непосредственно въ основной тонъ *фа*, въ тонику аккорда; нижній же вводный тонъ, терція трезвучія, разрѣшается одновременно и въ терцію, и въ тонику аккорда субдоминантоваго, чѣмъ вполне и утверждается правильность и естественность послѣдованія этой гармоніи \*). Другое основаніе для этого соединенія въ томъ, что этотъ секстааккордъ есть лишь обращеніе своего основнаго трезвучія, которое естественно соеди-

\*) Видоизмѣненіе этого составляетъ тотъ случай, когда *си* ведется не въ *до*, а въ *ре*, басъ идетъ также въ *ре*, и секстааккордъ разрѣшается такимъ образомъ въ трезвучіе 2 ступ. *ля, фа, ре*, въ положеніи терціи.

\*) Какъ очевидно, въ тонику здѣсь ведутъ два вводныхъ тона, *соль*—въ нижнюю тонику *фа*, *ми*—въ верх- нюю—*фа*, между тѣмъ какъ въ квинту *до* ведетъ только *си*; нижній же вводный тонъ *соль* идетъ, кромѣ того, еще въ терцію аккорда *ля*—и гармонія ясно обозначается.

няется съ субдоминантовымъ трезвучіемъ и тѣмъ обезпечиваетъ правильность соединенія и своего секстааккорда съ этимъ же трезвучіемъ.

**Задача 10.** Писать примѣры, употребляя секстааккорды 2 и 3 ступени, въ соединеніи съ трезвучіями, на основаніи изложенныхъ правилъ.

### Примѣръ 8.

NB

### § 13. Секстааккордъ 6-й ступени мажора или тоническій минора, доминантовый секстааккордъ минора, уменьшенные секстааккорды и секстааккордъ увеличенный.

Секстааккордъ 6 ступени мажора соединяется съ своимъ основнымъ трезвучіемъ, съ тоническимъ, съ трезвучіемъ 2 ступени, и, въ качествѣ обращенія отъ тоники минора, соединяется съ доминантовымъ трезвучіемъ минора, во всѣхъ случаяхъ какъ съ удвоеніемъ основнаго тона, такъ и съ удвоеніемъ квинты. Кромѣ того, этотъ секстааккордъ можетъ быть соединяемъ съ основнымъ, трезвучіемъ 2 ступ., трезвучіемъ тоническимъ, доминантовымъ трезвучіемъ минора, при удвоеніи въ обоихъ соединяемыхъ аккордахъ квинты. При соединеніи съ аккордомъ тоническимъ, когда въ секстааккордѣ удвоенъ основнаго тона, въ тоническ. трезвучіи не можетъ быть удвоена квинта.

Соединеніе секстааккорда 6 ступ. съ трезвучіями, при удвоеніи основнаго тона и квинты, мелодически и гармонически.

VI VI3 6    6 I3 6    6 II3 6    6 V3 6    6<sup>2</sup><sub>5</sub> 3 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6<sup>2</sup><sub>5</sub> 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6

6<sup>2</sup><sub>5</sub> I3 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6<sup>2</sup><sub>5</sub> 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6<sup>2</sup><sub>5</sub> V3 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6<sup>2</sup><sub>5</sub> 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6    6<sup>2</sup><sub>5</sub> 3 6<sup>2</sup><sub>5</sub>    6 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6    6<sup>2</sup><sub>5</sub> 3<sup>2</sup><sub>5</sub> 6<sup>2</sup><sub>5</sub>

Съ аккордомъ доминантовымъ и субдоминантовымъ мажора этотъ секстааккордъ можетъ быть соединяемъ только при удвоеніи въ немъ терціи. Онъ можетъ быть употребляемъ только предъ этими трезвучіями, но не велѣдъ за ними, какъ и секстааккорды 2-й и 3 ступени, въ отношеніи къ тѣмъ же трезвучіямъ. Какъ и упомянутые сейчасъ секстааккорды, этотъ секстааккордъ особенно хорошо звучитъ въ случаѣ, когда ему предшествуетъ тоническое трезвучіе и какъ бы подготавливаетъ его усиленіе.

Соединеніе секстааккорда 6 ступ. съ трезвучіями, съ удвоеніемъ въ немъ терціи.



Доминантовый секстаккордъ минора можетъ быть соединяемъ только съ своимъ основнымъ трезвучіемъ и съ тоническимъ трезвучіемъ минора. Соединеніе можетъ быть только при удвоеніи въ немъ основнаго тона и квинты, но не терціи, которая есть вводный тонъ этого аккорда.

При NB представлены примѣры соединенія секстаккорда отъ трезвучія увеличеннаго съ трезвучіемъ субдоминантовымъ мажора или 6 ступ. минора. Единственно правильное его разрѣшеніе можетъ быть только въ это трезвучіе, причемъ оно допускаетъ удвоеніе и тоники, и квинты, и терціи порознь; секстаккорду же необходимо предшествовать, какъ подготовляющее диссонансъ квинты, тоническое трезвучіе мажора. Обратное послѣдованіе этихъ аккордовъ неестественно и потому непозволительно.

Секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія въ мажорѣ употребляется по преимуществу съ удвоеніемъ терціи, рѣже съ удвоеніемъ квинты, съ удвоеніемъ же своей тоники, вводнаго тона, *си*, не можетъ быть употребляемъ. Онъ можетъ быть соединяемъ съ тоническимъ трезвучіемъ и съ трезвучіемъ 6 ступени мажора, или, что тоже, тоническимъ трезвучіемъ минора. При соединеніи съ ними онъ можетъ стоять и предъ ними и послѣ нихъ. Какъ при удвоеніи терціи такъ и при удвоеніи квинты секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія можетъ быть соединяемъ съ тоническимъ трезвучіемъ только при удвоеніи въ этомъ аккордѣ тоники. Въ соединеніи же съ трезвучіемъ *ми-до-ля*, когда въ этомъ секстаккордѣ удвоена терція, онъ можетъ разрѣшиться въ это трезвучіе, при удвоеніи въ немъ тоники, квинты и терціи; когда же въ секстаккордѣ удвоена квинта, то онъ образуетъ тоже трезвучіе только съ удвоеніемъ тоники, не допуская удвоенія терціи и квинты. Къ субдоминантовому и доминантовому трезвучіямъ мажора и къ доминантовому трезвучію минора его отношеніе тоже, что и аккорда *ля-фа-ре*: онъ можетъ стоять только послѣ субдоминантоваго аккорда, но не прежде него, и только предъ доминантовыми аккордами, но не послѣ нихъ.

Соединеніе уменьшеннаго секстаккорда съ трезвучіями.

Указанное при NB соединеніе секстаккорда уменьшеннаго трезвучія съ доминантовымъ трезвучіемъ минора есть единственно возможное безъ нарушенія правилъ гармоніи; его видоизмѣненіе состоитъ лишь въ томъ, что секстаккордъ можетъ быть взятъ еще въ положеніи терціи, но голосоведеніе должно быть однакоже тоже самое; въ положеніи же квинты и при ея удвоеніи въ секстаккордѣ — соединеніе его съ этимъ трезвучіемъ невозможно. Секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія неудобно, кромѣ того, употреблять послѣ субдоминантоваго трезвучія, въ положеніи октавы, ибо тогда въ секстаккордѣ образуется уменьшенная квинта *фа-си*, которая разрѣшается въ двузвучіе, въ противномъ же случаѣ можетъ образоваться послѣдованіе явныхъ параллельныхъ квинтъ. Секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія, какъ представляющій собою диссонирующую гармонію, хорошо звучитъ только предъ тоническимъ аккордомъ, или послѣ него, въ другихъ же случаяхъ онъ нуждается въ

приготавливаемъ его аккордъ, которымъ является или субдоминантовое трезвучіе, или же, родственное ему, трезвучіе 2-й ступени мажора, оно же субдоминантовое минора. Этотъ послѣдній аккордъ можетъ только предшествовать ему, но не послѣдовать.

Секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія седьмой ступени минора можетъ быть соединенъ только съ своимъ тоническимъ трезвучіемъ, при предпочтительномъ для него удвоеніи квинты, такъ какъ вводный тонъ *си*, находясь на мѣстѣ терціи аккорда, не смотря на подлинный вводный тонъ *соль діэзъ*, сохраняетъ всетаки свойственный ему характеръ стремленія вверхъ и не легко поддается свободному удвоенію. Соединеніе этого секстаккорда съ доминантовымъ трезвучіемъ минора неудобно въ томъ отношеніи, что, по тождеству аккордовъ, производитъ впечатлѣніе движенія гармоніи въ *ля мажоръ*, а не въ *ля миноръ*, соименное этому строю. Движеніе въ минорный ладъ яснѣе характеризуется послѣдованіемъ субдоминантоваго минорнаго аккорда, или замѣняющаго его, по характеру гармоніи, секстаккорда отъ уменьшеннаго трезвучія 2 ступени минора, и затѣмъ уже слѣдуетъ доминантовый аккордъ минора, съ разрѣшеніемъ его въ минорный тоническій аккордъ.

**Задача 11.** Писать примѣры, употребляя секстаккорды тоническій и доминантовый минора, секстаккорды трезвучій уменьшеннаго и увеличеннаго, на основаніи изложеннаго.

### Примѣръ 9.

## § 14. Соединеніе секстаккордовъ между собою. Квартсекстаккордъ.

Секстаккорды, какъ обращенныя трезвучія, соединяются между собою притѣхъ же условіяхъ, какъ и ихъ основныя трезвучія. Такъ какъ секстаккорды выражаютъ собою движеніе гармоніи, а оно не можетъ быть непрерывнымъ, безъ конца и безъ определенной цѣли, но должно совершаться съ извѣстными остановками, перемѣняться съ моментами покоя, что выражается основными трезвучными аккордами, то и секстаккорды могутъ быть употребляемы только въ перемежку съ трезвучіями и, главнымъ образомъ, послѣ своихъ основныхъ трезвучій и въ связи съ ближайшими къ нимъ по своей гармоніи аккордами, или въ отношеніи внутренняго сродства по квинтовому кругу, или въ отношеніи внѣшней связи по общимъ тонамъ. Секстаккорды не могутъ слѣдовать больше трехъ подрядъ, иначе производятъ впечатлѣніе неестественной гармоніи. При слѣдованіи секстаккордовъ послѣ своихъ основныхъ трезвучій басъ можетъ идти не только на малую и большую терцію вверхъ, но и на малую и большую сексту внизъ; обратное же послѣдованіе баса, отъ секстаккорда къ свосму трезвучію, на эти интерваллы, неестественно, какъ и вообще всѣ скачки вверхъ, кромѣ октавы, превышающіе квинту. При сопоставленіи же двухъ различныхъ аккордовъ между собою, скачки баса на сексту, ни вверхъ, ни внизъ, не могутъ быть допущены, безъ нарушенія естественной плавности гармоніи, и потому въ необходимыхъ случаяхъ должны быть замѣняемы соотвѣтствующе обращенными меньшими интервалами.

Соединеніе секстаккордовъ между собою.

Квартсекстаккордъ въ мажорѣ.                      Квартсекстаккордъ въ минорѣ.

Когда басъ въ аккордѣ перемѣщается изъ основного тона его въ квинту, то видоизмѣненный такимъ образомъ аккордъ называется *квартсекстаккордъ*, по тѣмъ интерваламъ, какіе отъ этого перемѣщенія баса возникаютъ между нимъ и верхними голосами.

Въ отличіе отъ секстаккорда, составляющаго первое обращеніе трезвучія, *квартсекстаккордъ* называется вторымъ обращеніемъ трезвучія. Въ *квартсекстаккордѣ* по преимуществу удваивается квинта, что происходитъ само собою, когда въ видахъ плавности гармоніи, мы оставимъ въ тѣхъ же голосахъ всѣ общіе тоны предыдущаго аккорда, обыкновенно тоническаго, за которымъ *квартсекстаккордъ* чаще всего слѣдуетъ, особенно въ каденціи. Затѣмъ удвоенію въ *квартсекстаккордѣ* подлежитъ тоника; терція обыкновенно не удваивается. Весьма часто *квартсекстаккордъ* употребляется послѣ субдоминантоваго трезвучія, болѣе съ удвоеніемъ же квинты, чѣмъ тоники, и послѣ секстаккорда 2 ступени, замѣняющаго собою нерѣдко субдоминантовый аккордъ. Это послѣдованіе аккордовъ субдоминантоваго *квартсекстаккорда* отъ тоническаго трезвучія, аккорда доминантоваго и наконецъ тоническаго образуетъ собой другой видъ каденціи, отличный отъ того перваго ея вида, который извѣстенъ раньше. Оба вида каденціи отличаются не только по составу и расположенію своихъ аккордовъ, но и по характеру гармоніи и впечатлѣнію, произведенному ими на чувство. Какъ первый видъ каденціи можетъ быть отмѣченъ со стороны величавой и строгости простоты и рѣшительности послѣдованія гармоніи, такъ второй видъ ея отличается особенною торжественностью, смѣлостію и увлекательностію своей гармоніи.

Въ этомъ отличительномъ характерѣ гармоніи обоихъ видовъ каденціи кроется причина того, почему первый ея видъ употребляется въ наиболѣе строгомъ стилѣ гармоніи, второй же—въ болѣе свободномъ ея стилѣ. Особенный же отличительный характеръ втораго вида гармоніи ближе всего зависитъ отъ того особеннаго, своеобразнаго впечатлѣнія, которое производитъ на музыкальный слухъ и чувство, въ сравненіи съ другими аккордами, *квартсекстаккордъ*. Такъ какъ полная каденція заключается тоническимъ аккордомъ, или занимающимъ полный тактъ, или же первую его часть, сильное время (тезисъ), то для предыдущаго доминантоваго аккорда предназначается слабая часть предыдущаго такта, слабое время (арсисъ),—слѣдовательно, для *квартсекстаккорда* отводится первая часть этого такта, сильное время (тезисъ); субдоминантовый аккордъ, очевидно, приходится на слабое время третьяго отъ конца такта.

1й видъ каденціи въ мажорѣ и минорѣ.                      2й видъ каденціи въ мажорѣ и минорѣ.

Въ трехдольномъ тактѣ, въ каденціи, *квартсекстаккордъ* можетъ находиться и на второй части, на слабомъ времени; въ четырехдольномъ тактѣ онъ также можетъ находиться на второй части такта, именно: на второмъ сильномъ времени, если мы раздѣлимъ цѣлый тактъ на четыре доли и будемъ разсматривать его какъ бы состоящимъ изъ двухъ двухдольныхъ тактовъ.

NB.

При NB, какъ видимъ, секстаккордъ и *квартсекстаккордъ* находятъ себѣ особенное примѣненіе: секстаккордъ употребленъ съ удвоеніемъ въ немъ терціи, а *квартсекстаккордъ*

на слабомъ времени такта. Квартсекстааккордъ на слабомъ времени употребляется довольно часто, въ тѣхъ случаяхъ, когда его кварта, или основной тонъ находится въ предыдущемъ аккордѣ, какъ общій тонъ, въ томъ же голосѣ, и служатъ ему приготовленіемъ. Въ такомъ случаѣ голоса обыкновенно движутся плавно, постепенно, безъ скачковъ, а общіе тоны остаются въ одномъ и томъ же голосѣ.

Тоническій квартсекстаакк. на слабомъ врем. въ соединеніи съ трезвучіями 4,5,6 ступ. и секстаакк. 2 ступ.  
 Въ мажоръ: гармонически - - - - - мелодически. Въ миноръ: гармонически

3.  $\frac{4}{6}$  6.  $\frac{4}{6}$  3. 3.  $\frac{4}{6}$  3. 3.  $\frac{4}{6}$  3. 3.  $\frac{4}{6}$  6. 3.  $\frac{4}{6}$  6. 3.  $\frac{4}{6}$  6.  $\frac{4}{6}$  3.

Доминантовый и субдоминантовый квартсекстаакк. на слаб. врем. въ соединеніи съ тоническ. трезвучіемъ.

мелодически. Въ мажоръ. Въ миноръ.

3.  $\frac{4}{6}$  3 3.  $\frac{4}{6}$  3. 3.  $\frac{4}{6}$  6. 3.  $\frac{4}{6}$  6. 3.  $\frac{4}{6}$  6.  $\frac{4}{6}$  3. 3.  $\frac{4}{6}$  3. 3.  $\frac{4}{6}$  6.  $\frac{4}{6}$  3. 3.  $\frac{4}{6}$  3.

Какъ видимъ, тоническій квартсекстааккордъ, кромѣ гармоническаго, допускаетъ и мелодическое соединеніе съ трезвучіемъ 6 ступ. и секстааккордомъ 2 ступ., но съ послѣднимъ въ томъ случаѣ, когда онъ стоитъ послѣ квартсекстааккорда, въ противномъ же случаѣ онъ влечетъ за собою каденцію.

Въ представленныхъ примѣрахъ мы видимъ и употребленіе квартсекстааккордовъ побочныхъ напр. 2 и 6 ступени мажора и 6 ступени минора; квартсекстааккордъ трезвучій уменьшеннаго и увеличеннаго не употребляется. Остается квартсекстааккордъ 3 ступени мажора, который можетъ быть соединяемъ съ трезвучіемъ и секстааккордомъ 6 ступени мажора. Доминантовый квартсекстааккордъ можетъ быть соединяемъ еще съ трезвучіемъ 3 ступ. мажора и тоническимъ, или же съ тѣмъ же трезвучіемъ 3 ступ. и секстааккордомъ 6 ступ. въ послѣднемъ случаѣ гармонически и мелодически.

Гармонически. - - - - - Мелодически.

3.  $\frac{4}{6}$  6.  $\frac{4}{6}$  3. 3.  $\frac{4}{6}$  3. 3.  $\frac{4}{6}$  6. 3.  $\frac{4}{6}$  6.

Изъ всѣхъ квартсекстааккордовъ лада только тоническій можетъ быть употребляемъ на сильныхъ и слабыхъ временахъ, остальные же всѣ—только на слабыхъ и только въ представленныхъ здѣсь комбинаціяхъ.

Задача 12. Писать примѣры, употребляя секстааккорды и квартсекстааккорды, на основаніи изложеннаго.

Примѣръ 10.

## § 15. Особенности виды каденции. Больше самостоятельное и свободное голосоведение.

Первый вид полной каденции, какъ известно, состоитъ изъ послѣдованія тоническаго, субдоминантоваго, доминантоваго и снова тоническаго аккорда, въ основномъ ихъ видѣ; второй видъ ея состоитъ изъ основнаго субдоминантоваго трезвучія, тоническаго квартсекстааккорда, доминантоваго и тоническаго трезвучія, въ основномъ же ихъ видѣ. Если тоническій аккордъ въ положеніи октавы, то каденція—совершенная,—въ положеніи терціи и квинты—несовершенная; если же заключительный аккордъ не тоническій, а 6 ступ., то каденція—прерванная. Видоизмѣненіе этихъ каденцій можетъ быть такое, что въ 1-мъ видѣ ея, вмѣсто тоническаго аккорда, въ началѣ можетъ стоять аккордъ 6 ступ.; во второмъ ея видѣ, вмѣсто субдоминантоваго трезвучія, можетъ стоять въ началѣ его секстааккордъ, или же секстааккордъ 2 ступ., иногда же и трезвучіе 2 ступени. Въ 1-мъ видѣ каденціи, вмѣсто субдоминантоваго трезвучія, можетъ стоять секстааккордъ 2-й ступ. или же трезвучіе той же ступени, какъ это видѣли раньше. Каденція несовершенной считается еще и тогда, когда или оба заключительные аккорда, доминантовый и тоническій, или одинъ изъ нихъ находятся въ видѣ секстааккорда, въ первомъ обращеніи,—а также и въ томъ случаѣ, когда доминантовое трезвучіе замѣняется его побочнымъ секстааккордомъ отъ 3 ступ.

1й видъ каденціи мажора. 2й видъ каденціи мажора

IV. IV. V. I. IV. II.6. V. I. I. II.6. V. I. IV.6. I.6. V. I. II.6. I.6. V. I.

Несовершенныя каденціи обоихъ видовъ.

I. IV.6. V.6. I. I. IV. V. I.6. IV. II.6. V. II.6. I. II.6. I.6. V.6. I. IV. I.6. V. II.6. I.

Въ минорѣ первый, начальный аккордъ каденціи 1-го вида, субдоминантовый, можетъ быть также замѣняемъ секстааккордомъ 2 ступени минора, а предшествующія тремъ главнымъ аккордамъ каденціи, трезвучія тоническое, въ 1-мъ видѣ каденціи, и субдоминантовое, во 2-мъ ея видѣ, могутъ быть замѣняемы: 1-е—тоническимъ мажорнымъ, 2-е—субдоминантовымъ минорнымъ секстааккордомъ и секстааккордомъ трезвучія 2 ступени.

1й видъ каденцій минора. 2й видъ каденцій минора.

I. IV. V. IV. I. IV. V. I. I. IV. V. I. IV.6. I.6. V. I. II.6. I.6. V. I.

Изъ несовершенныхъ каденцій въ минорѣ можетъ быть употребляема только съ секстааккордомъ на концѣ, вмѣсто тоническаго трезвучія въ основномъ видѣ.

Кромѣ того, въ мажорномъ и минорномъ ладахъ употребляется еще, такъ называемая, *половинная* каденція, при послѣдованіи тѣхъ же аккордовъ, какъ въ 1-мъ и 2-мъ ея видѣ, оканчивающаяся же однакоже не тоническимъ аккордомъ, но доминантовымъ. Такая каденція употребляется обыкновенно въ концѣ 1 части сочиненія, если оно состоитъ изъ двухъ частей, или въ концѣ 1-го изъ двухъ періодовъ, или предложеній музыкальных; между тѣмъ какъ въ концѣ 2-й части, періода, или предложенія непременно ставится полная со-

вершенная каденція, на тоникѣ. Есть еще каденція, которая состоитъ изъ послѣдованія тоническаго трезвучія, субдоминантоваго и тоническаго, или же изъ тоническаго трезвучія, субдоминантоваго квартсектаккорда и тоническаго трезвучія. Эта каденція принадлежитъ стариннымъ церковнымъ ладамъ и называется поэтому *церковною* или, иначе, *плагальною*, т. е. побочною, въ отличіе отъ каденціи полной, называемой иначе *автентическою*, т. е. главною. Видоизмѣненіе этой каденціи состоитъ въ томъ, что послѣ субдоминантоваго трезвучія, въ 1-мъ видѣ каденціи, иногда слѣдуетъ септаккордъ 2 ступени, а затѣмъ тоническое трезвучіе, какъ это нерѣдко встрѣчается у старинныхъ церковныхъ кампозиторовъ, напр. у Палестрины.

Прерванная каденція.\*      1й видъ каденціи половинной. 2й видъ каденціи половинной.

IV. V. VI.    IV. V. VI.    I. IV. V.    I. IV. V.    I. IV. I. 6/6 V.    I. IV. I. 6/6 V.

Плагальная каденція совершенная. 1й видъ.      Плагальная каденція несовершенная. 2й видъ.

I. IV. I.    I. IV. V.    I. IV. II. 6. I.    I. IV. II. 6. I.    I. IV. 6/6 I.    I. IV. 6/6 I.

Для бдльшей самостоятельности голосоведенія должно внимательно слѣдить за тѣмъ, чтобы не было частыхъ повтореній однихъ и тѣхъ же аккордовъ, а въ отдѣльныхъ голосахъ однихъ и тѣхъ же ходовъ. Поэтому не должно ограничиваться, какъ это весьма часто и естественно бываетъ, лишь тоническою, доминантовою и субдоминантовою гармоніею, съ ея пластическою жизнерадостною ясностью или меланхолическою трогательностью, но вводить въ достаточной мѣрѣ побочные аккорды, которые сообщаютъ гармоніи строгую простоту, важность и серьезность, придаютъ силу воздѣйствовать на душу глубоко и многообразно, будить въ ней не однѣ только тонкія мимолетныя чувства, скорбныя или радостныя, но и глубокія продолжительныя настроенія связанныя съ важнѣйшими вопросами жизни человѣческой, ея конечными стремленіями и цѣлями \*).

Въ голосахъ не должно употреблять безъ нужды частыхъ и большихъ скачковъ; постепенное мелодическое движеніе голосовъ особенно баса во всѣхъ отношеніяхъ предпочтительнѣе. На сильномъ и слабомъ времени не должны стоять два одинаковые аккорда, два трезвучія одной ступени, два сектаккорда, два квартсектаккорда; въ крайнемъ случаѣ трезвучія и сектаккорды должны быть взяты въ разныхъ положеніяхъ; равнымъ образомъ при перемѣнѣ такта не можетъ стоять на сильномъ времени новаго такта тотъ же аккордъ и въ томъ же положеніи, который въ предыдущемъ тактѣ стоялъ на слабомъ. На сильныхъ временахъ и на слогахъ съ удареніемъ должны стоять предпочтительно основные аккорды предъ сектаккордами; квартсектаккордъ, какъ извѣстно, составляетъ въ этомъ случаѣ въ извѣстныхъ предѣлахъ исключеніе.

Басъ дѣлаетъ скачки, кромѣ октавы, вверхъ и внизъ не больше квинты; на сексту же дѣлаетъ скачокъ только въ сектаккордѣ внизъ. Три верхніе голоса могутъ дѣлать скачки, не расходясь при этомъ другъ отъ друга болѣе октавы, или же, рѣдко, децимы, на интерваллѣ большой сексты вверхъ въ одномъ и томъ же аккордѣ и на малую сексту вверхъ въ различныхъ аккордахъ; внизъ же дѣлаютъ скачки не болѣе, чѣмъ на квинту.

Въ отношеніи сектаккорда допускается нѣкоторая свобода его употребленія: терція при противоположномъ поступенномъ движеніи голосовъ можетъ быть удвоена для красоты голосоведенія, хотя она и составляла бы вводный тонъ.

\*) Каденцію считаютъ прерванной и съ заключеніемъ на трезвучіи 3 ступ. лада.

\*) Срав. L. Bussler. „Practische Harmonielehre“. Berlin. 1885. S. 64.

О квартсекстаккордѣ должно держаться правила 20. Двухъ квартсекстаккордовъ, какъ отъ одного трезвучія, такъ и отъ различныхъ, ни въ какомъ случаѣ не употреблять.

Задача 13. Писать примѣры съ употребленіемъ различныхъ каденцій въ мажорѣ и минорѣ.

### Примѣръ 11.



Примѣчаніе 1. При NB послѣдованіе двухъ квинтъ, чистой и уменьшенной; это дозволяется, наоборотъ же—нельзя.

Примѣчаніе 2. Половинная каденція минора носитъ не совсѣмъ точное названіе *фригійской*. Такою она является только при послѣдованіи субдоминантоваго секстаккорда и доминантоваго трезвучія минора. См. „Der Kontrapunkt“ v. H. Bellermann. Berl. 1887. S. 229 v. a. Также: „Строгий стиль“ Л. Бусслера, русск. перев. Москва. 1885 г., стр. 42.

Примѣчаніе 3. Квартсекстаккордъ, отъ уменьшеннаго трезвучія, какъ извѣстно, не употребляется. Единственно возможный для него случай употребленія— въ плагальной каденціи, когда, вмѣсто того, чтобы образовать секстаккордъ 2-й ступени, для красоты мелодическаго голосоведенія, мы повели бы терцію субдоминантоваго аккорда на ступень вверхъ, образовавши вводный тонъ *си* къ аккорду тоническому, въ который бы затѣмъ и разрѣшили его.

## § 16. Септаккорды. Доминантаккордъ, и его обращенія.

До сихъ поръ мы имѣли дѣло съ аккордами трезвучными, состоящими изъ интервалловъ терціи и квинты, со степенями тоники, терціи, квинты и октавы. Но аккордъ можетъ состоять и не изъ трехъ звуковъ, а изъ четырехъ. Если къ трезвучію, надъ квинтою, мы прибавимъ терцію, а по отношенію къ тоникѣ-септиму, то получимъ четырехзвучный аккордъ, который, по вступающей въ него септимѣ, называется *септаккордъ*. Октава въ такомъ четырехзвучномъ аккордѣ, въ виду его полноты въ сравненіи съ трезвучіемъ, выпускается. Такъ какъ вновь прибавляемый интерваллъ, септима, есть диссонансъ, то и септаккордъ имѣетъ диссонирующий характеръ, состоящій въ томъ, что этотъ аккордъ не можетъ быть употребляемъ свободно, безъ приготовленія въ предыдущемъ аккордѣ — трезвучномъ, его диссонанса — септими, и безъ разрѣшенія его въ консонансъ въ послѣдующемъ аккордѣ. Приготовленіе септими состоитъ въ томъ, что она въ предыдущемъ аккордѣ, въ одномъ и томъ же голосѣ, должна быть консонирующимъ интервалломъ, основнымъ тономъ, терціею, или же квинтою того аккорда, и затѣмъ уже являться септимою въ новомъ аккордѣ, септ-аккордѣ. Разрѣшеніе септими состоитъ въ томъ, что она безусловно ведется внизъ на полуступень, или ступень, въ терцію новаго, послѣдующаго аккорда. Весь же септаккордъ, въ полномъ составѣ своемъ; разрѣшается обыкновенно и самымъ естественнымъ образомъ въ трезвучный аккордъ, тоника котораго отстоитъ отъ тоники септаккорда на кварту вверхъ, или, въ обращеніи, на квинту внизъ, что одно и то же.



Основываясь на предыдущемъ опытѣ, мы должны ожидать, что главнѣйшіе септаккорды должны возникать изъ главныхъ трезвучій, тоническаго, доминантоваго и субдоминантоваго. Но сравнивая эти септаккорды между собою и по отношенію къ септаккордамъ другихъ ступеней, побочнымъ, мы находимъ, что побочные септаккорды мажора имѣютъ малую септиму, интерваллъ менѣе диссонирующий, чѣмъ главные аккорды, тоническій и субдоминантовый, имѣющие сильно диссонирующую септиму большую; только аккордъ доминантовый имѣетъ септиму малую. Но если несовершенство двухъ главныхъ септаккордовъ составляетъ диссонирующая большая септима, то несовершенство побочныхъ септаккордовъ составляетъ

ихъ малая терція, придающая имъ нерѣшительный неопредѣленный характеръ. Во всѣхъ отношеніяхъ удовлетворяющимъ оказывается, такимъ образомъ, доминантовый септаккордь, имѣющій большую терцію и малую септиму. Естественное его разрѣшеніе — въ тоническій аккордь лада. Септима его *фа* идетъ на полутонъ внизъ въ терцію тонического трезвучія — *ми*, терція *си*, какъ вводный тонъ, на полутонъ выше — въ октаву, *до*, основной тонъ *соль* — въ тонику *до*, квинта *ре* можетъ быть одинаково ведена на ступень вверхъ, или внизъ смотря по надобности, хотя какъ нижній вводный тонъ тонического аккорда, она лучше разрѣшается въ тонику *до*, тѣмъ болѣе, что въ терцію *ми*, куда она можетъ быть ведена, неизбежно разрѣшается септима, между тѣмъ какъ удвоеніе терціи не естественно, тонъ же основной легко и свободно ему подчиняется.

Какъ видно изъ примѣра, доминантсептаккордь, въ своемъ обычномъ видѣ, разрѣшается въ тоническое трезвучіе безъ квинты, отчего получается аккордь неполный, хотя утроенная тоника, какъ въ третьемъ тактѣ, и терція отъ септимы, достаточно удостовѣряютъ, что это тоническій аккордь. Для того, чтобы имѣть тоническій аккордь съ квинтой, квинту доминантсептаккорда, какъ менѣе существенный интерваллъ аккорда, выпускаютъ и взамиѣнъ того удваиваютъ основной тонъ, оставляя его, при вступленіи послѣдующаго тонического аккорда, въ томъ же голосѣ, сообщая тѣмъ и гармоніи болѣшую свѣжесть, плавность и цѣлостность, какъ у *b.*

Въ минорѣ, при разрѣшеніи доминантсептаккорда, какъ при *NB.*, терція тонического аккорда можетъ быть удвоена. Доминантсептаккордь или, короче, *доминантаккордь*, какъ и трезвучіе имѣетъ свои обращенія. Первое его обращеніе, когда басъ, вмѣсто тоники, беретъ терцію, называется *квинтсекстаккордь*, по тѣмъ интервалламъ какіе при этомъ образуются между басомъ и тоникую въ октавѣ (секста), и между басомъ же и септимою (квинта). Второе обращеніе, когда басъ беретъ квинту аккорда, называется, на томъ же основаніи, *терцквартаккордь*, такъ какъ басъ съ септимою даютъ терцію, басъ съ тоникую — кварту. То и другое обращеніе доминантаккорда разрѣшаются по общимъ съ нимъ правиламъ. Третье обращеніе доминантаккорда, когда басъ беретъ септиму аккорда, а остальные голоса распредѣляются, какъ обыкновенно, по другимъ интервалламъ, называется *секундакордь*, такъ какъ интерваллъ баса съ тоникую есть секунда въ септимѣ же онъ находится самъ \*). Такъ какъ септима разрѣшается обыкновенно въ терцію аккорда, то и секундакордь разрѣшается не въ основное трезвучіе, а въ его первое обращеніе — секстаккордь. Басъ перенимая въ обращеніяхъ доминантаккорда интерваллы другихъ голосовъ, естественно подчиняется правиламъ, разрѣшенія этихъ интервалловъ, — находясь въ терціи, идетъ безусловно на полутонъ вверхъ, въ септимѣ — на полутонъ внизъ, въ квинтѣ — на ступень вверхъ, или внизъ, по надобности. Другіе голоса, въ свою очередь, перенимая интерваллъ баса, вмѣстѣ съ тѣмъ получаютъ возможность дѣлать скачки вверхъ и внизъ на кварту и квинту, въ особенности при общемъ тонѣ въ томъ же голосѣ, если не нарушаютъ при этомъ другихъ требованій правильнаго голосоведенія, а также сохраняютъ противоположное движеніе съ басомъ. Такъ какъ основной тонъ при обращеніяхъ переходитъ отъ баса къ одному изъ трехъ прочихъ, верхнихъ голосовъ, причѣмъ не подлежитъ выпущенію, то разрѣшеніе обращеній доминантаккорда даетъ всегда полное тоническое трезвучіе съ квинтой, остающейся общимъ тономъ обоихъ аккордовъ и въ томъ же голосѣ.

Септаккордь обозначается цифрою 7, обращенія его: 1-е  $\frac{5}{6}$ , 2-е  $\frac{3}{4}$ , 3-е 2. Иногда всѣ подобныя дроби пишутся наоборотъ:  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$  и т. под.



Скачки въ верхнихъ голосахъ.

Въ мажорь.

Въ минорь.

Какъ видимъ, мелодическіе скачки наиболѣе удобны для верхняго голоса дисканта, не стѣсняемаго въ своемъ движеніи другими голосами \*). Хуже другихъ обращеній доминант-аккорда переносить эти скачки терцквартаккордъ, при разрѣшеніи котораго, или должно получиться трезвучіе основное безъ квинты, или, ради полученія этой квинты, вводный тонъ, если онъ находится въ одномъ изъ среднихъ голосовъ, долженъ идти, вопреки правилу, на терцію внизъ, что можетъ быть допускаемо, лишь изрѣдка, для особенной красоты гармоніи, или же въ заключительномъ тактѣ сочиненія, для полноты заключительнаго аккорда.

**Правило 21.** Септима никогда не можетъ быть удвоена въ септаккордѣ и не можетъ быть ведена вверхъ, находясь въ верхнемъ, или въ нижнемъ голосѣ.

**Задача 14.** Писать и исполнять доминант-аккордъ съ его обращеніями и разрѣшеніями въ различныхъ мажорныхъ и минорныхъ ладахъ.

### § 17. Доминант-аккордъ въ каденціи. Болѣе свободное его употребленіе.

Доминант-аккордъ можетъ замѣнять собою доминантовое трезвучіе почти во всѣхъ случаяхъ каденціи; нерѣдко же онъ только поставляется рядомъ съ этимъ трезвучіемъ, соучаствуетъ съ нимъ въ каденціи, раздѣляя его значеніе и дополняя собою гармоническое впечатлѣніе, производимое каденціею.

Когда доминант-аккордъ стоитъ въ каденціи послѣ субдоминантоваго трезвучія, трезвучія 2-й ступени и его секстаккорда, — словомъ, когда его септима приготовлена въ предыдущемъ аккордѣ \*\*), то она остается непремѣнно въ томъ же голосѣ; когда же онъ стоитъ послѣ доминантоваго трезвучія, или послѣ тоническаго квартсекстаккорда, то септима является въ немъ безъ приготовленія, какъ *проходящая*. Это возможно въ томъ случаѣ, когда септима возникаетъ черезъ постепенное мелодическое движеніе голоса сверху, или снизу, по направленію къ ея мѣстоположенію.

Доминант-аккордъ въ каденціи съ септимой приготовленной и проходящей.

Въ мажорь.

Въ минорь.

\*) Изъ среднихъ голосовъ ихъ лучше переносить тенору; разрѣшеніе же терцквартаккорда несравненно лучше, когда скачекъ на кварту отдадимъ тенору, дисканту же отдадимъ теноровый ходъ на малую секунду вверхъ.

\*\*) Вообще приготовленіемъ доминант-аккорда, квинтсекстаккорда и терцквартаккорда лучше всѣхъ служить аккордъ 2-й ступени, имѣющій ихъ септиму и квинту; въ послѣднихъ двухъ случаяхъ квинта этого аккорда должна быть удвоена для полученія полныхъ септаккордовъ; секундакордъ лучше всего готовится субдоминантовымъ трезвучіемъ съ удвоенной же квинтой, для той же цѣли; тоника этого трезвучія готовится септима секундакорда.

Подобнымъ же образомъ, или вмѣсто доминантоваго трезвучія, или совместно съ нимъ, доминантаккордъ находитъ себѣ примѣненіе въ ложной или прерванной каденціи; равнымъ образомъ онъ можетъ служить и къ образованію каденціи полной несовершенной.

Прерванная каденція въ мажорѣ и минорѣ. NB. NB. Несовершенная каденція.

Доминантаккордъ минора не можетъ быть употребленъ съ приготовленіемъ своей септими при образованіи прерванной каденціи, какъ это видно при NB. При второмъ NB встрѣчается такая комбинація двухъ крайнихъ голосовъ, дисканта и баса, при которой получается запрещенная параллельная октава, каковой тщательно должно избѣгать, если такой скачекъ на терцію является въ одномъ и томъ же аккордѣ или его обращеніи.

Подобнымъ же образомъ можетъ образоваться и квинта, которой также тщательно должно избѣгать. Преимущественно такія октавы и квинты должны быть избѣгаемы на сильныхъ частяхъ тактовъ.

Октава черезъ терцію.

Квинта черезъ терцію.

**Правило 22.** Октавы и квинты въ голосахъ на сильныхъ временахъ двухъ смежныхъ тактовъ не могутъ быть скрыты скачкомъ на терцію, если онъ является въ одномъ и томъ же аккордѣ.

Доминантаккордъ иногда разрѣшается въ квартсектаккордъ тоническаго трезвучія. Въ заключительной каденціи, для полноты заключительнаго аккорда, а иногда и въ срединѣ сочиненія, для красоты поступеннаго мелодическаго движенія голосовъ, септима доминант-аккорда, находясь лишь въ среднихъ голосахъ, въ тенорѣ, или альтѣ, можетъ быть ведена, въ видѣ исключенія, вверхъ. Тогда басъ большею частію идетъ противоположно ей.

Разрѣш. доминант. акк. въ  $\frac{4}{6}$  акк.

Веденіе септими вверхъ, въ мажорѣ.

Въ минорѣ.

NB. Мажоръ. Миноръ.

При NB мы видимъ, что квинтсектаккордъ не допускаетъ веденія септими вверхъ, такъ какъ при этомъ возникаютъ запрещенныя квинты между терціей аккорда и септимой, въ видѣ послѣдованія квинты уменьшенной и чистой. Секундакордъ также не допускаетъ веденія септими вверхъ на томъ основаніи, что находясь въ басу въ крайнемъ голосѣ, она имѣетъ тоже гармоническое и мелодическое значеніе, какъ еслибы она была въ верхнемъ голосѣ, въ дискантѣ, гдѣ подобное веденіе ни въ какомъ случаѣ не позволительно.

Когда, для большей красоты заключительной каденции, доминантаккордъ заступаетъ мѣсто доминантоваго трезвучія, то послѣ замѣняющаго субдоминантовый аккордъ — трезвучія 2 ступени, его сектаккорда и квинтсектаккорда, септима можетъ быть взята отъ скачка снизу вверхъ, или сверху внизъ, на терцію; всѣ же другіе скачки въ отношеніи ея не позволительны; въ минорѣ она берется отъ скачка на терцію сверху внизъ \*). При подобныхъ скачкахъ септима движенье баса должно быть предпочтительнѣе противоположное ей; отступленія отъ этого возможны только въ каденціи.

*Въ мажорѣ.* *Въ минорѣ.*

Подобное свободное употребленіе и разрѣшеніе доминантаккорда и его септимы не должно разсматривать какъ вполнѣ и часто позволительное, но, напротивъ, какъ особенное и исключительное, вызываемое лишь высшими эстетическими требованиями художественной свободы, красоты и полноты гармоніи, а также самостоятельности и изящества мелодическаго веденія голосовъ. Въ строгомъ стилѣ гармоніи предпочтительны естественныя сочетанія и разрѣшенія аккордовъ и болѣе консонирующая, строгая, спокойная и опредѣленная гармонія трезвучія, чѣмъ безпокойная, не постоянная, измѣнчивая, болѣе свободная гармонія септаккордовъ.

Доминантаккордъ, какъ и трезвучіе, можетъ быть взятъ на одномъ и томъ же основномъ басѣ въ различныхъ положеніяхъ, съ постепенною перемѣною интервалловъ въ голосахъ; равнымъ образомъ онъ можемъ быть попорядку взятъ въ различныхъ своихъ обращеніяхъ, но съ тѣмъ условіемъ, чтобы септима его оставалась общимъ тономъ въ томъ же голосѣ.

Различныя положенія и обращенія доминантаккорда въ мажорѣ и минорѣ.

**Задача 15.** Писать примѣры, употребляя доминантаккордъ съ его обращеніями и разрѣшеніями.

### Примѣръ 12.

## § 18. Побочные септаккорды. Септаккорды съ проходящей септимой и приготовляемые аккордомъ на кварту внизъ, или на квинту вверхъ.

Побочные септаккорды разрѣшаются, какъ и главный септаккордъ — доминантовый, или въ трезвучіе на кварту выше, или же въ трезвучіе на секунду выше.

\*) Только отъ тоническаго аккорда, при общемъ тономъ и поступенномъ движеніи голосовъ, септима можетъ быть взята скачкомъ вверхъ на кварту, напр. отъ тоническаго трезвучія къ доминантовому секундаккорду и т. п.

Все интерваллы их разрешаются по общим для септаккордов правилам. Септима в них может быть, и приготовленной в предыдущем аккорде, и неприготовленной, проходящей; но самые септаккорды, как представляющие собою сильно диссонирующую гармонию не могут выступать свободно, как доминантаккорд, но должны быть приготовлены предыдущими аккордами, имѣющими съ ними не менѣ двухъ общихъ тоновъ, остающихся въ однихъ и тѣхъ же голосахъ, и это лишь въ томъ случаѣ, когда септима является приготовляемою. Когда же септима должна выступить проходящею, то предыдущий приготовляющій аккордъ долженъ имѣть съ послѣдующимъ септаккордомъ не менѣ трехъ общихъ тоновъ въ тѣхъ же голосахъ. Такимъ приготовляющимъ аккордомъ и можетъ быть для септаккорда только первоначальный его трезвучный аккордъ. Когда септима въ такомъ расположеніи аккордовъ ведется проходящею, то септаккордъ можетъ быть разрешенъ, или на кварту, или на секунду выше, причемъ, въ послѣднемъ случаѣ, терція послѣдующаго аккорда удваивается, во избѣжаніе квинтъ и октавъ. Равнымъ образомъ и съ приготовляемой септимой септаккордъ можетъ разрешиться, и на секунду, и на кварту вверхъ. Ему могутъ служить приготовленіемъ только тѣ аккорды, гдѣ есть его септима и другой какой-либо общій тонъ, или же два общихъ тона. Такими приготовляющими аккордами для каждаго септаккорда можетъ быть, или аккордъ отстоящій отъ него на квинту вверхъ, — что тоже, на кварту внизъ, — и имѣющій съ нимъ два общихъ тона, или аккордъ лежащій на терцію выше и имѣющій съ нимъ три общихъ тона. Когда для септаккорда служитъ приготовленіемъ аккордъ, отстоящій отъ него на квинту вверхъ, или на кварту внизъ, то, при разрешеніи септаккорда на кварту вверхъ, оказываются неизбежными два большихъ скачка подрядъ, или на квинту внизъ и кварту вверхъ, или же, что еще хуже, на двѣ кварты вверхъ, поэтому и разрешеніе септаккорда на кварту вверхъ при такихъ условіяхъ неестественно \*), особенно, если принять во вниманіе, что имѣемъ дѣло съ сильно диссонирующей гармоніей. Септаккордъ въ такомъ случаѣ лучше, естественнѣе разрешается на секунду вверхъ, образуя какъ бы прерванную или, вѣрнѣе, половинную каденцію.

Когда же для септаккорда служитъ приготовленіемъ аккордъ, отстоящій отъ него на терцію вверхъ, съ тремя общими съ нимъ тонами, то разрешеніе септаккорда правильнѣе и естественнѣе при движеніи вверхъ на кварту, чѣмъ при движеніи на секунду вверхъ. Септаккорды, какъ представляющіе собою диссонирующую гармонию, ставятся всегда на слабыхъ временахъ, приготовляющіе же ихъ аккорды, какъ консонирующіе, — на сильныхъ.

Септаккорды, приготовляемые основными трезвучіями съ проходящей септимой разрешаемыя на кварту и секунду вверхъ.

1. NB. 2. NB.

3. 7. 3. 3. 7. 3. 3. 7. 3. 3. 7. 3. 3. 7. 3. 2. 7. 3. 2.

Септаккорды, приготовляемые аккордами, отстоящими отъ нихъ на кварту внизъ или квинту внизъ, съ приготовленной септимой, разрешаемыя на секунду вверхъ.

3. NB. 4. NB. 5. NB. 6. NB. 7. NB. 8. NB.

3. 7. 3. 3. 7. 3. 3. 7. 3. 6. 7. 3. 2. 3. 7. 3. 3. 7. 3. 3. 7. 3.

Септаккордъ 2 ступени, вслѣдствіе гармоническаго соотношенія съ аккордомъ 3 ступени, можетъ быть разрешенъ, какъ при 1 NB, только въ доминантовое минорное трезвучіе и, слѣдовательно, долженъ быть разсматриваемъ, скорѣе, какъ септаккордъ 4 ступ. минора.

\*) Во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда разрешеніе септаккорда идетъ въ уменьшенное трезвучіе, на его основномъ тонѣ можетъ быть съ успѣхомъ поставленъ сектаккордъ доминантоваго трезвучія. (См. далѣе).

\*\*) Неестественно потому, что напоминаетъ собою запрещенное послѣдованіе аккордовъ доминантоваго и субдоминантоваго и совершенно идетъ въ разрѣзъ съ каденціей; идущей обратно, а разрешеніе септаккорда есть своего рода тоже каденція.

Септаккордь 4 ступени мажора не можетъ быть разрѣшенъ на кварту вверхъ, въ уменьшенное трезвучіе, но разрѣшается только на ступень вверхъ, въ доминантовое трезвучіе съ удвоеніемъ его терціи, какъ при 2 NB. Септаккордь 6 ступени, напротивъ, не можетъ быть разрѣшенъ на ступень вверхъ, въ уменьшенное же трезвучіе, но только на кварту вверхъ, какъ при 3 NB. Септаккордь тоническій, съ приготовляемой септимой въ доминантовомъ аккордѣ, не подчиняется разрѣшенію на ступень вверхъ, въ минорное трезвучіе 2 ступени, но требуетъ послѣ себя мажорнаго аккорда, на томъ основаніи, что такое послѣдованіе аккордовъ представляетъ собою половинную каденцію строя *солъ мажоръ*, а также и потому, что двѣ большихъ терціи при негармоническомъ движеніи внизъ, образуютъ послѣдованіе тритона, всѣ же вводные тоны получаютъ при этомъ ненормальное разрѣшеніе, необходимые же вводные тоны, ведущіе или въ тонику, или въ терцію послѣдующаго аккорда, вполне отсутствуютъ. Кромѣ того, послѣдованіе съ доминантоваго аккорда на аккордъ 2 ступени, хотя бы и черезъ посредство септаккорда, представляется также неестественнымъ, какъ и послѣдованіе трезвучій доминантоваго и субдоминантоваго, представляющихъ собою движеніе совершенно противоположное каденціи и, слѣдовательно, непримѣнимое къ разрѣшенію септаккорда.

Септаккордь 2 ступ., при 5 NB, разрѣшается также, какъ и при 1 NB, и на томъ же основаніи. Септаккордь 3 ступени можетъ имѣть предъ собою только уменьшенный сектаккордь, какъ при 6 NB, но не уменьшенное трезвучіе. Септаккордь 6 ступени не можетъ быть разрѣшенъ на секунду вверхъ, въ уменьшенное трезвучіе, какъ при 7 NB, а подлежитъ употребленію въ своемъ мѣстѣ, въ строѣ *ми миноръ*. Септаккордь отъ уменьшеннаго трезвучія (малый) можетъ быть взятъ только при скачкѣ баса отъ предыдущаго аккорда на квинту уменьшенную, какъ при 8 NB, а не на увеличенную кварту. Представляя собою болѣе полную и болѣе естественно разрѣшаемую гармонию, въ сравненіи съ уменьшеннымъ трезвучіемъ, онъ можетъ быть совершенно свободно употребляемъ и разрѣшаемъ, въ доступныхъ ему предѣлахъ, главнымъ образомъ, въ тоническій аккордъ.

**Задача 16.** Писать примѣры, употребляя септаккорды съ проходящей септимой, на основаніи изложеннаго.

### Примѣръ 13.



**Примѣчаніе.** Приготавлиющіе аккорды (въ квартѣ или квинтѣ) не могутъ стоять въ положеніи терціи, иначе при разрѣшеніи септаккордовъ произойдутъ явныя параллельныя квинты.

**Задача 17.** Писать примѣры, употребляя септаккорды съ приготовляемой септимой и разрѣшеніемъ септаккордовъ на секунду вверхъ.

### Примѣръ 14.



Септаккорды, приготовляемые трезвучіями, отстоящими отъ нихъ на терцію вверхъ, при остающихся въ однихъ и тѣхъ же голосахъ общихъ трехъ тонахъ, правильно могутъ быть разрѣшаемы только на кварту вверхъ; разрѣшеніе же ихъ на секунду вверхъ влечетъ за собою нескрываема скачкомъ баса внизъ, на терцію, запрещенныя параллельныя квинты и октавы одновременно. При разрѣшеніи этихъ септаккордовъ не должно упускать изъ вниманія высказанныхъ выше замѣчаній о соединеніи аккордовъ.

Приготовление септаккордовъ трезвучіемъ на терцію и разрѣшеніе ихъ на кварту вверхъ.

1. NB. 2. NB. 3. NB. 4. NB.

NB 2 указываетъ на то, что субдоминантовый септаккордъ не можетъ быть разрѣшенъ на кварту вверхъ, въ уменьшенное трезвучіе, ни въ его секстаккордъ, такъ какъ тогда септима и основной тонъ септаккорда должны были бы разрѣшиться въ одинъ тонъ, терцію этого аккорда; доминантовый септаккордъ можетъ быть приготовляемъ, если это нужно, только септаккордомъ уменьшеннаго трезвучія (малымъ).

Въ NB 3 приведенъ примѣръ разрѣшенія септаккорда на ступень вверхъ, дающій нескрываема сканкомъ терціи, квинты и октавы. Трезвучіе и его септаккордъ въ данномъ случаѣ разсматриваются какъ представляющія одну и ту же гармонию (§ 17. Правило 22).

Задача 18. Примѣры съ даннымъ приготовленіемъ и разрѣшеніемъ септаккордовъ.

Примѣръ 15.

§ 19. Обращенія побочныхъ септаккордовъ.

Побочные септаккорды имѣютъ тѣ же обращенія, какъ и главный доминантаккордъ. Обращенія эти, при употребленіи ихъ въ гармоніи, безусловно должны быть хорошо приготовляемы. Приготавлиющіе ихъ аккорды должны имѣть съ ними не менѣе двухъ общихъ тоновъ, остающихся, при ихъ соединеніи въ тѣхъ же голосахъ,—и только секундаккордъ, по необходимости, долженъ ограничиваться однимъ общимъ тономъ предыдущаго аккорда, приготовляющимъ его септиму. Обращенія побочныхъ септаккордовъ могутъ быть разрѣшаемы только въ аккордъ, тоника котораго отстоитъ отъ тоника основнаго септаккорда на кварту вверхъ или квинту внизъ, а секундаккордъ—въ его секстаккордъ.

Приготовленіемъ обращеній септаккордовъ, служатъ тѣ трезвучные аккорды, основные тоны которыхъ суть басовые тоны обращеній. Для полноты разрѣшеній септаккордовъ, квинты въ приготовляющихъ ихъ аккордахъ должны быть удвоены. Для приготовления терцквартаккорда это даже и необходимо, иначе могутъ произойти запрещенныя параллельныя квинты въ голосахъ, нескрываема сканкомъ на терцію; только квинтсекстаккордъ можетъ быть соединяемъ безъ удвоенія квинты въ приготовляющемъ его аккордѣ.

Приготовление и разрѣшеніе квинтсекстаккордовъ.

1. NB. 2. NB. 3. NB. 4. NB.

Квинтсекстаккордъ субдоминантовый, при 1 NB, не можетъ быть разрѣшенъ въ уменьшенное трезвучіе, но требуетъ послѣ себя, какъ и его основной септаккордъ (при 4 NB).

предыдущ. §), трезвучія на пониженной седьмой ступени, принадлежащаго строю *ми бем. мажорь*. Квинтсектаккордь 2 ступ. разрѣшается только въ доминантовое трезвучіе минора, какъ при 2 NB; разрѣшеніе же его въ тоническое трезвучіе мажора невозможно, такъ какъ септима съ терціей даютъ въ такомъ случаѣ явныя квинты, а разрѣшеніе его въ сектаккордь даетъ неестественное удвоеніе въ немъ терціи, какъ при 4 NB. Приготовление доминантоваго квинтсектаккорда уменьшеннымъ сектаккордомъ, какъ при 3 NB, несовѣмъ удовлетворительно, такъ какъ требуетъ удвоенія терціи въ основномъ тоническомъ аккордѣ при разрѣшеніи, иначе же даетъ параллельную октаву, при скачкѣ на терцію. Квинтсектаккордь 6 ступ., какъ видимъ, вполне свободно разрѣшается въ аккордь 2 ступ., въ то время какъ тоническій септаккордь, при томъ же ходѣ баса, требовалъ мажорнаго строя въ томъ же аккордѣ. (См. предыд. §).

Приготовление и разрѣшеніе побочныхъ терцквартаккордовъ.

The musical notation illustrates the preparation and resolution of side tertiartriads. It is divided into two systems. The first system contains two examples: 1.NB. and 2.NB. The second system contains three examples: 3.NB., 4.NB., and 5.NB. Each example is written for piano, showing a treble staff with notes and a bass staff with notes and figured bass notation. The figures indicate the intervals and accidentals for the notes in the bass line.

При 1 NB. представленъ примѣръ приготовления терцквартаккорда 3 ступ. сектаккордомъ доминантовымъ, при 4 №—сектаккордомъ уменьшеннымъ,—который предпочесть изъ этихъ двухъ сектаккордовъ для приготовления, это дѣло вкуса, хотя доминантовый сектаккордь даетъ больше общихъ тоновъ. Что касается другихъ терцквартаккордовъ, то тамъ подобная замѣна настоящихъ приготовляющихъ трезвучій сектаккордами отъ трезвучій, на терцію выше тоникъ основныхъ септаккордовъ, неудобно потому, что всѣ вообще сектаккорды представляютъ собою гармонию нетвердую и нерѣшительную, и склонны болѣе занимать слабыя части тактовъ, а не сильныя, между тѣмъ какъ приготовленіе должно стоять предъ диссонансомъ на сильной части, отодвигая самый диссонансъ на слабую часть такта. Въ отношеніи нѣкоторыхъ помянутыхъ раньше септаккордовъ и ихъ обращеній, употребленіе сектаккорда для приготовления допускается только какъ крайность, за отсутствіемъ подходящихъ трезвучій. Что указанное приготовленіе терцквартаккордовъ наиболѣе естественно, очевидно изъ того, что оно также наиболѣе естественно и для доминантоваго терцквартаккорда. Уменьшенный терцквартаккордь можетъ быть разрѣшаемъ еще въ тоническій сектаккордь мажора, какъ это видимъ при 5 NB.

Приготовление и разрѣшеніе побочныхъ секундаккордовъ

The musical notation illustrates the preparation and resolution of side dyads. It shows a sequence of piano accompaniment examples. The first example is labeled NB. and the following two are labeled 2.NB. and 3.NB. Each example is written for piano, showing a treble staff with notes and a bass staff with notes and figured bass notation. The figures indicate the intervals and accidentals for the notes in the bass line.

Какъ нетрудно замѣтить, секундакордь болѣе естественно разрѣшается, чѣмъ всѣ другія обращенія септаккорда, и не требуетъ особенныхъ хроматическихъ измѣненій въ аккордахъ, въ которые ему должно разрѣшиться. Такъ какъ септима обыкновенно разрѣшается

въ терцію аккорда, то и секундаккордъ разрѣшается обыкновенно въ секстаккордъ \*); но тогда только признать можно было бы удовлетворительность этого разрѣшенія секундаккорда, когда бы послѣ басовой сексты мы поставили основное трезвучіе на секунду выше отъ нея, такъ какъ эта секста, служа вводнымъ тономъ, требуетъ движенія аккорда на полутонъ или малую секунду вверхъ, почему и окончательнымъ разрѣшеніемъ секундаккорда должно считать окончательное утверженіе его въ томъ трезвучномъ аккордѣ, тоника котораго есть септима секундаккорда. Если же не такъ, то все же теченіе гармоніи не можетъ остановиться на секстаккордѣ, но должно искать окончательнаго разрѣшенія въ ближайшемъ трезвучномъ аккордѣ основномъ. Уменьшенный секундаккордъ разрѣшается въ мажорѣ въ тоническій квартсекстаккордъ, какъ при 3 NB. Обращенія побочныхъ септаккордовъ могутъ быть употребляемы и разрѣшаемы и съ проходящею ихъ септимою, но въ соединеніи съ аккордами, имѣющими съ ними не менѣе двухъ общихъ тоновъ. Побочные квинтсекстаккорды приготавливаются трезвучными секстаккордами, на одномъ съ ними басѣ, при удвоеніи въ этихъ послѣднихъ основнаго тона.

Приготовленіе и разрѣшеніе побочныхъ ввинтсекстаккордовъ съ проходящей септимою.

Приготовленіе побочныхъ квинтсекстаккордовъ трезвучными секстаккордами предпочтено приготовленію ихъ основными трезвучными аккордами на томъ основаніи, что при этомъ соединеніи аккордовъ является болѣе общихъ тоновъ, остающихся въ тѣхъ же голосахъ, а также и потому, что, когда квинтсекстаккорду сталъ бы предшествовать основной трезвучный аккордъ, септима съ тоникою аккорда должна была бы идти въ одномъ направленіи, что нарушаетъ естественность и красоту голосоведенія, такъ какъ септима обыкновенно возникаетъ при наличности основнаго тона аккорда, или же при противоположномъ съ нею движеніи, но не наоборотъ\*\*), какъ при 3 NB.

**Правило 23.** Септима не можетъ быть ведена въ одномъ направленіи съ тоникою септаккорда, развѣ только, какъ исключеніе, въ заключительной каденціи.

Побочные терцквартаккорды съ проходящей септимою приготавливаются трезвучіями, имѣющими съ ними не менѣе двухъ общихъ тоновъ и отстоящими отъ ихъ басоваго тона на секунду вверхъ. Терція, или основнаго тона въ приготавливаемомъ аккордѣ должны быть удвоены.

Приготовленіе и разрѣшеніе побочныхъ терцквартаккордовъ проходящей септимою.

Побочные секундаккорды съ проходящей септимою приготавливаются основными трезвучными аккордами, одноступенными съ ними, при трехъ общихъ тонахъ, остающихся въ тѣхъ же голосахъ.

Приготовленіе и разрѣшеніе побочныхъ секундаккордовъ съ проходящей септимою.

\*) Иногда онъ можетъ быть разрѣшимъ и въ трезвучіе, тоника котораго лежитъ на тонъ ниже его секунды, напр.: послѣ секундаккорда 3 ст. можетъ появиться тоническое трезвучіе, а не секстаккордъ отъ 6 ступ. и проч.

\*\*) Исключеніе составляетъ только каденція, гдѣ септима, для полноты каденціи, можетъ появляться въ прямомъ движеніи съ тоникою. (Смъ выше § 17).



**Задача 19.** Писать примѣры, употребляя обращенія побочныхъ септаккордовъ съ проходящей и приготовленной септимой, на основаніи изложеннаго.

**Примѣръ 16.**

7. 2. 2.  $\frac{3}{4}$  2.  $\frac{5}{6}$   $\frac{3}{4}$  2.  $\frac{5}{6}$  7.

**§ 20. Квинтсекстаккорды 2 ступени въ каденціи. Увеличенный септаккордъ 2 ступени и уменьшенный септаккордъ 7 ступени минора.**

Квинтсекстаккордъ 2 ступени мажора и минора можетъ быть свободно употребляемъ въ каденціи, когда заступаетъ мѣсто субдоминантоваго трезвучія, трезвучія 2 ступени и его секстаккорда. Онъ лучше всего звучитъ, когда септима его приготовлена, послѣ трезвучія тоническаго, субдоминантоваго и трезвучія 6 ступени, какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ.

Квинтсекстаккордъ 2 ступ. съ каденціи въ мажорѣ. 1. NB.

3.  $\frac{5}{6}$  3. 3. 3.  $\frac{5}{6}$  3. 3.  $\frac{5}{6}$   $\frac{4}{6}$  3. 3. 3.  $\frac{5}{6}$   $\frac{4}{6}$  3. 3. 3. 6.  $\frac{1}{5}$  3.  $\frac{5}{6}$   $\frac{4}{6}$  3. 3.

Квинтсекстаккордъ 2 ступ. съ каденціи въ минорѣ. 2. NB.

3.  $\frac{5}{6}$  3. 3. 3.  $\frac{5}{6}$  3. 3.  $\frac{5}{6}$   $\frac{4}{6}$  3. 3. 3.  $\frac{5}{6}$   $\frac{4}{6}$  3. 3. 3. 6. 6. 3.  $\frac{5}{6}$   $\frac{4}{6}$  3. 3.

Предложенное при 1 NB послѣдованіе квинтсекстаккорда 2 ступ. послѣ тоническаго секстаккорда и субдоминантоваго трезвучія, какъ видимъ, даетъ нескрываемыя запрещенныя параллельныя квинты у альты и тенора; въ минорѣ же подобное послѣдованіе вполне возможно, такъ какъ образуемыя при этомъ квинты суть чистая и уменьшенная.

Изъ септаккордовъ побочныхъ разсмотрѣнные квинтсекстаккорды наиболѣе употребительны, другіе же септаккорды и ихъ обращенія, представляя собою сильно диссонирующую гармонію, требующую хорошаго приготовленія и голосоведенія, не могутъ быть употребляемы вполне свободно и часто. Ихъ употребленіе можетъ быть вызываемо, или потребностью болѣе самостоятельнаго голосоведенія, въ развитомъ, сложномъ контрапунктѣ, или же при гармонизаціи данной своеобразной мелодіи, по требованію ея особеннаго склада и характера; въ обыкновенныхъ же гармоническихъ работахъ частое ихъ употребленіе нарушаетъ плавность, красоту и естественное спокойствіе гармоніи.

Раньше мы разсмотрѣли употребленіе малаго септаккорда, съ его обращеніями, отъ уменьшеннаго трезвучія 7 ступ. мажора и 2 ступ. минора, что одно и то же, такъ какъ этотъ аккордъ различается въ мажорѣ и минорѣ только своими разрѣшеніями. Но въ минорѣ еще есть уменьшенный септаккордъ отъ 7 его ступ., имѣющій, въ отличіе отъ перваго, кромѣ уменьшенной квинты, малую септиму. Уменьшенный септаккордъ 7 ступ. хорошо готовится доминантовымъ трезвучіемъ мажора, при удвоенномъ основномъ тонѣ

въ немъ; его квинтсекстаккордъ готовится доминантовымъ секстаккордомъ. Уменьшенный терцквартаккордъ готовится трезвучіемъ 4 ступ. минора, или 2 ступ. мажора, а уменьшенный секундаккордъ—трезвучіемъ 6 ступ. минора, или 4 ступ. мажора. Разрѣшеніе уменьшеннаго септаккорда 7 ступ. минора и его обращеній обусловливается септимой и составляющими его двумя вводными тонами. Основной септаккордъ разрѣшается въ свое тоническое трезвучіе минорное; его первое обращеніе квинтсекстаккордъ — въ тоническій секстаккордъ, съ удвоенной терціей; второе обращеніе — терцквартаккордъ — въ тотъ же секстаккордъ, съ удвоенной же терціей; третье обращеніе секундаккордъ разрѣшается въ минорный тоническій квартсекстаккордъ. Въ послѣднихъ двухъ случаяхъ септима является приготовленною, въ первыхъ же двухъ — проходящею. Септима основного уменьшеннаго септаккорда можетъ быть приготовлена только въ мажорномъ доминантаккордѣ, который одинъ только въ состояніи приготовить, и септиму, и основной тонъ этого септаккорда; въ квинтсекстаккордѣ септима можетъ быть приготовлена, или въ доминантовомъ квинтсекстаккордѣ, или въ уменьшенномъ септаккордѣ, или же въ трезвучіи 4 ступени минора, или 2 ступени мажора. Во второмъ и третьемъ обращеніи уменьшеннаго септаккорда септима можетъ являться также и проходящей, въ первомъ случаѣ, когда уменьшенный терцквартаккордъ слѣдуетъ послѣ минорнаго доминантоваго трезвучія, во второмъ,—когда уменьшенный секундаккордъ слѣдуетъ послѣ мажорнаго доминантоваго трезвучія. Въ обоихъ этихъ случаяхъ основной тонъ хорошо приготовленъ.

Приготовление и разрѣшеніе уменьшеннаго секстакк. и его обращеній съ проход. и пригот. септимой.

3. 7. 3. 6.  $\frac{5}{6}$  6. 3.  $\frac{3}{4}$  6. 3. 2.  $\frac{4}{6}$  7. 7. 3.

6. 6.  $\frac{5}{6}$  6. 3.  $\frac{3}{4}$  6. 3. 2.  $\frac{4}{6}$

Квинтсекстаккордъ и терцквартаккордъ, отъ уменьшенныхъ септаккордовъ 7 ступени мажора и 2 ступ. минора, могутъ быть разрѣшаемы особеннымъ образомъ, со скачкомъ баса на кварту внизъ, и такимъ образомъ даютъ своеобразную, какъ бы плагальную тенденцію.

Малый квинтсекстакк. 2 ступ. минора. Малый терцквартакк. 7 ступ. мажора. Уменьш. терцквартакк. 7 ступ. минора. Уменьш. терцквартакк. 7 ступ. мажора.

6.  $\frac{5}{6}$  3. 3.  $\frac{3}{4}$  3. 3.  $\frac{3}{4}$  3. 3. 2. 3. NB. 1. NB. 2.

Въ уменьшенномъ квинтсекстаккордѣ, при подобномъ голосоведеніи, септима, удерживаемая во всѣхъ трехъ аккордахъ въ томъ же голосѣ, остается безъ обычнаго разрѣшенія на ступень внизъ. При 1 и 2 NB мы имѣемъ два уменьшенныхъ септаккорда, которые энгармонически равны и разрѣшаются со скачкомъ баса на кварту внизъ въ мажорное трезвучіе. Первый видъ септаккорда мы можемъ произвести отъ уменьшеннаго трезвучія 7 ступ. минора; но въ немъ неестественно разрѣшеніе главнаго вводнаго тона *соль-дизз* — *dis* на полтона внизъ въ *соль натур.* — *g*, да, кромѣ того, разрѣшеніе въ мажорное трезвучіе указываетъ на принадлежность этого септаккорда къ мажору. Тогда мы должны обратиться ко 2-му виду септаккорда съ септимой *ля бем.* — *as* и разсматривать его какъ терцквартаккордъ отъ уменьшеннаго трезвучія 7 ступени мажора, но съ уменьшенною септимой, которую можно получить лишь отъ пониженной 6-й ступени мажора.

Въ минорѣ иногда употребляется септаккордъ увеличенный, но не съ большою септимою, какъ бы слѣдовало по мелодическому положенію этого аккорда въ гаммѣ минорной, а съ септимою малой, заимствованной или изъ другаго строя, напр. изъ *фа мажоръ*, или же отъ пониженной 2 ступ. своего минора, для того, чтобы придать этому неуклюжему, угловатому аккорду, хотя бы нѣкоторое подобіе консонирующей гармоніи, сносной для музыкальнаго слуха. Чтобы избѣжать удвоенія терціи въ послѣдующемъ за этимъ септаккордомъ трезвучіи, въ однозвучіи, септиму обыкновенно помѣщаютъ ниже увеличенной квинты. Употребляется иногда и квинтсектаккордъ его. Оба аккорда готовятся мажорными тоническими аккордами, съ разрѣшеніемъ въ субдоминантовый аккордъ на кварту вверхъ.

Другія обращенія этого септаккорда, терцквартаккордъ и секундакордъ, не употребляются вслѣдствіе неестественности квинты и септимы этого аккорда \*).



Увеличенный септаккордъ, какъ раньше встрѣчавшееся увеличенное трезвучіе, представляютъ собою гармонію слишкомъ неестественную, напряженную и напыщенную, бьющую на ложный эффектъ и драматизмъ, въ ущербъ естественной простотѣ и спокойному изяществу обыкновенныхъ гармоническихъ звукосочетаній, — для того, чтобы предполагать, что строгій стиль нуждается въ ней, или потерпитъ недочетъ отъ ея полного отсутствія, при своемъ наличномъ естественномъ гармоническомъ богатствѣ. Уменьшенные аккорды, особенно же септаккорды, не могутъ, въ свою очередь, часто, безъ настоящей нужды, быть употребляемы въ строгомъ стилѣ\*\*), быть на такомъ же счету, излюбленныхъ гармоній, по своей мягкости, нѣкоторой мечтательности и нѣжности, какъ въ свободномъ стилѣ.

**Задача 20.** Писать примѣры съ употребленіемъ уменьшенныхъ септаккордовъ мажора и минора, на основаніи изложеннаго.

## § 21. Задержанія въ нонѣ, ундецимѣ и терцдецимѣ.

Гармоническія сочетанія тоновъ въ аккордахъ не ограничиваются извѣстными намъ интервалами терціи, квинты, септимы и октавы; но для большей полноты гармоніи, къ трезвучнымъ аккордамъ и септаккордамъ и ихъ обращеніямъ прибавляютъ иногда еще интерваллы ноны, ундецимы, или терцдецимы, которые при перемѣщеніи въ нижнюю октаву являются интервалами секунды, кварты и сексты. Отъ прибавленія этихъ тоновъ къ септаккордамъ получаются какъ бы аккорды пяти- шести- и семизвучные, *нонааккордъ*, *ундецимаккордъ* и *терцдецимаккордъ*. Въ дѣйствительности же такія своеобразныя сочетанія тоновъ не могутъ быть названы аккордами\*\*\*). Въ составѣ каждаго аккорда мы различаемъ только четыре самостоятельныхъ голоса: дискантъ, альтъ, теноръ и басъ, каждый съ своеобразнымъ тембромъ и регистромъ; другіе голоса, какъ баритонъ, меццо-сопрано, контральто, занимаютъ только средину между ними. Затѣмъ, въ каждой гаммѣ, какъ полной восьмитонной системѣ, октахордѣ, мы въ состояніи построить, не выходя за ея предѣлы, только извѣстные намъ трезвучные аккорды и септаккорды, хотя бы самая гамма была удвоена и утроена. Наконецъ, съ понятіемъ аккорда мы соединяемъ возможность его обращеній, въ предѣлахъ составляющихъ его интервалловъ. Помянутые *нонааккордъ*, *ундецимаккордъ* и *терцдецимаккордъ*, по количеству составляющихъ ихъ интервалловъ выходятъ какъ изъ предѣловъ чистаго четырехголоснаго сложенія, такъ и изъ предѣловъ гаммы, какъ октахорда, захватывая тоны, принадлежащіе другой октавѣ; наконецъ, они не могутъ подлежать

\*) Иногда относятъ этотъ септаккордъ, по его разрѣшенію къ строю F-dur, но тогда слѣдуетъ объяснить увеличенную квинту аккорда, которой однако же нѣтъ въ мажорныхъ гаммахъ, какъ только въ хроматическихъ.

\*\*) Строгий стиль не терпитъ послѣдованія двухъ полутоновъ подрядъ и слѣдовательно хроматизма. „Musikalische Kompositionslehre theoretisch practisch“ von Dr. A. B. Marx. Vierte Ausgabe. Leipzig, 1852. 1 Th. S. 400 и др. Также: „Der Kontrapunkt“, v. H. Bellermann, Drit. Aufl. Berlin, 1887. S. 103 и др. Также: „Строгий стиль“ Бусслера, русск. пер. М., 1885, стр. 3, 6, 10.

\*\*\*) Къ этому положенію особенно склоненъ Э. Ф. Рихтеръ „Учебникъ гармоніи“, въ русск. перев. Сиб. 1876, стр. 77. Теоретикъ Рамо даже и *нонааккордъ* называлъ *accord par supposition*. Dehn. „Harmonielehre“. S. 113. Дѣнь, признавая ихъ за аккорды, не признаетъ однакоже ихъ за аккорды основныя — Stammakkorde, такъ какъ они превышаютъ естественныя границы гаммы. Ibid. S. 113, 87, 216 и др.

обращеніямъ, а въ основномъ своемъ видѣ требуютъ выпущенія лишнихъ тоновъ. Слѣдовательно, такія звукосочетанія мы должны считать лишь случайными, а не постоянными, возможными лишь при извѣстныхъ условіяхъ сопоставленія аккордовъ и голосоведенія, а не при всѣхъ тѣхъ, какія обуславливаютъ обычное употребленіе аккордовъ.

При какихъ же именно условіяхъ возможно прибавленіе къ аккордамъ интервалловъ ноны, ундецимы и дуодецимы?

Какъ сильные диссонансы по отношенію къ основнымъ тонамъ аккордовъ, эти добавочные тоны могутъ занимать въ аккордахъ не болѣе полтакта, а затѣмъ тотчасъ же должны разрѣшаться въ консонирующій интерваллъ аккорда, возстановляя его обычный четырехголосный видъ трезвучія, или септаккорда; остальные интерваллы того и другаго аккорда въ это время, оставаясь въ тѣхъ же голосахъ, за исключеніемъ баса, который иногда перемѣняетъ свое мѣсто, — выдерживаются во все продолженіе звучанія даннаго аккорда. Стремясь разрѣшиться въ консонансы, эти тоны, какъ диссонансы, и въ самомъ аккордѣ могутъ появляться не сразу и свободно, но лишь хорошо приготовленными въ одномъ и томъ же голосѣ, въ предыдущемъ аккордѣ. Приготовленіе этихъ диссонансовъ тогда только правильно, когда приготовляющій ихъ тонъ есть консонансъ и когда этотъ тонъ по своей продолжительности не менѣе приготовляемаго, но или равенъ ему, или же больше его. Такъ какъ приготовляющій тонъ какъ бы сливается въ одинъ съ приготовляемымъ, то разрѣшеніе этого послѣдняго, какъ диссонанса, въ консонансъ аккорда, на слухъ представляется какъ бы задержаніемъ по отношенію къ этому аккорду того тона, который принадлежитъ предыдущему аккорду, приготовляющему, почему и форма употребленія подобныхъ приготовляемыхъ и разрѣшаемыхъ диссонансовъ называется *задержаніемъ*. Такъ какъ приготовленіе принадлежитъ предыдущему аккорду въ отношеніи къ данному, то и приготовленіе падаетъ естественно на слабую его часть, а такъ какъ диссонансъ и разрѣшеніе его въ аккордѣ приходятся въ одномъ и томъ же тактѣ, то естественно, что разрѣшеніе, слѣдующее за диссонансомъ, падаетъ на слабую часть такта, а вступленіе диссонанса на сильную, первую его часть. Приготовляющимъ аккордомъ можетъ быть всякій аккордъ, главнымъ же образомъ трезвучный, въ основномъ видѣ и какъ сектаккордъ, — имѣющій тонъ, нужный для приготовленія даннаго диссонанса, и способный къ гармоническому сопоставленію съ даннымъ аккордомъ. Приготовляющими тонами могутъ быть всѣ тоны аккорда: основной, октава, терція и квинта, первый для задержанія въ басу, остальные—для задержаній въ другихъ голосахъ.

Въ рѣдкихъ случаяхъ приготовляющимъ аккордомъ можетъ быть доминантсептаккордъ, приготовляющимъ же тономъ его — септима. Разрѣшеніе можетъ быть въ октаву отъ основного тона, но только въ томъ случаѣ, когда этотъ послѣдній находится въ басу, а затѣмъ въ терцію и квинту, но при томъ лишь условіи, если ихъ нѣтъ въ наличности, въ аккордѣ, у какого-либо изъ трехъ верхнихъ голосовъ, или же, если и есть какой-нибудь изъ нихъ, но лежитъ въ басу, при сектаккордѣ и квартсектаккордѣ.

Такія условія разрѣшенія диссонансовъ задержаній объясняются изъ самаго гармоническаго ихъ свойства возбуждать интересъ къ тѣмъ тонамъ аккорда, которыхъ еще въ немъ нѣтъ, которые ожидаются только при разрѣшеніи; только басъ по своему своеобразному тѣмбру и особенному положенію въ глубинѣ гармоніи, въ отдаленіи отъ другихъ голосовъ, въ состояніи переносить это удвоеніе, не умаляя музыкальнаго интереса и не разрушая впечатлѣнія ожидаемой гармоніи. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, при особенно хорошемъ голосоведеніи, когда басъ держитъ терцію аккорда, а теноръ основной тонъ, — дискантъ, въ видѣ исключенія, можетъ быть, въ октавѣ, разрѣшенъ въ этотъ основной тонъ у тенора. Изъ всѣхъ задержаній самое естественное и совершенное въ музыкальномъ смыслѣ есть задержаніе въ верхнемъ голосѣ, дискантъ, — наименѣе же естественное и столь же мало употребительное — въ нижнемъ голосѣ — въ басу. При задержаніи въ басу, тонъ разрѣшенія задержанія не можетъ находиться ни въ одномъ изъ трехъ верхнихъ голосовъ аккорда.

Наилучшія задержанія тѣ, которыя разрѣшаются въ октаву и терцію аккорда и состоятъ въ интервалахъ ноны и ундецимы; хуже ихъ задержаніе, разрѣшаемое въ квинту аккорда и получаемое отъ терцдецимы, иначе сексты. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ задержаніе какъ бы теряется, и аккордъ, въ который направляется разрѣшеніе изъ основнаго вида превращается въ сектаккордъ. Чтобы придать этому аккорду характеръ основнаго аккорда, должно прибавить къ нему малую септиму, превративъ его, въ доминантсептаккордъ. Такимъ образомъ задержаніе въ терцдецимѣ — секстѣ естественнѣе всего является при разрѣшеніи въ доминантсептаккордъ съ его обращеніями.

Задержаніе въ нонѣ-секундѣ, ундецимѣ-квартѣ и терцдецимѣ-секстѣ.

Музыкальный пример, иллюстрирующий задержания в нонѣ-секундѣ, ундецимѣ-квартѣ и терцдецимѣ-секстѣ. Музыка записана на двухъ станахъ (верхнемъ и нижнемъ). Интерваллы между нотами обозначены цифрами: 9-2, 11-4, 13-6, 13-6, 9-2, 11-4, 13-6. В конце музыкальной фразы стоит пометка **NB.** и фраза «не хорошо».

При **NB** представленъ случай, когда два диссонанса, септима и терцдецима встрѣчаются вмѣстѣ; такія положенія не должны имѣть мѣста, какъ дающія сильный диссонансъ; интерваллы эти могутъ быть въ подобномъ случаѣ употребляемы только на разстояніи септимы, но не секунды, и въ голосахъ не смежныхъ.

Разрѣшеніе задержаній въ секстаккордѣ и квинтсекстаккордѣ, въ квартсекстаккордѣ и въ терцквартаккордѣ.

Музыкальный пример, иллюстрирующий разрешение задержаний в секстаккордѣ, квинтсекстаккордѣ, квартсекстаккордѣ и терцквартаккордѣ. Музыка записана на двухъ станахъ. Интерваллы между нотами обозначены цифрами: 9, 6, 11, 6, 13, 6, 13, 5/6, 9, 4/6, 11, 4/6, 13, 4/6, 13, 3/4, 9, 6.

Приготовленіе задержанія доминантовой септимой.

Задержаніе въ басѣ.

**NB.** Не хорошо.

Музыкальный пример, иллюстрирующий подготовку задержания доминантовой септимой, задержания в басѣ и пример, помеченный **NB.** Музыка записана на двухъ станахъ. Интерваллы между нотами обозначены цифрами: 7, 11, 5/6, 11, 3/4, 11, 2, 11, 11, 6, 11, 5/6, 9, 3, 3/3, 13, 4/6.

Какъ видимъ, задержаніе въ басу хорошо только въ интерваллѣ ундецимы и при разрѣшеніи его въ терцію слѣдующаго аккорда, въ секстаккордѣ, или квинтсекстаккордѣ; въ двухъ другихъ случаяхъ, при **NB**, оно является неблагозвучнымъ и довольно неуклюжимъ. Задержаніе можетъ одновременно быть въ двухъ голосахъ, въ терціяхъ, или въ секстахъ, когда мы, напр., соединимъ задержаніе ноны и ундецимы, или ундецимы и терцдецимы; соединеніе же задержаній ноны и терцдецимы даетъ или запрещенные ходы квинтами, или ходы квартами, не всегда возможные. Двухголосное задержаніе при участіи баса не употребляется.

Задержаніе въ двухъ голосахъ одновременно.

**NB.** Задержаніе снизу вверхъ.

Музыкальный пример, иллюстрирующий задержаніе в двухъ голосахъ одновременно и задержаніе снизу вверхъ. Музыка записана на двухъ станахъ. Интерваллы между нотами обозначены цифрами: 11, 13, 11, 9, 11, 9, 11, 4/6, 13, 7, 11, 2-7, 2-7, 2-7, 2-7.

При **NB** представленъ примѣръ задержанія снизу вверхъ, а также одновременно снизу и сверху. Задержаніе снизу вверхъ обыкновенно бываетъ въ малой секундѣ и большей частью соединяется съ задержаніемъ, разрешающимся сверху внизъ и употребляется не часто.

**Правило 24.** Задержаніе не можетъ быть разрѣшаемо ни въ одинъ тонъ, занятый какимъ-либо голосомъ, кромѣ басоваго, но не менѣе какъ на разстояніи октавы.

**Задача 21.** Писать примѣры съ употребленіемъ приготовленныхъ задержаній и ихъ разрѣшеній, на основаніи изложеннаго.

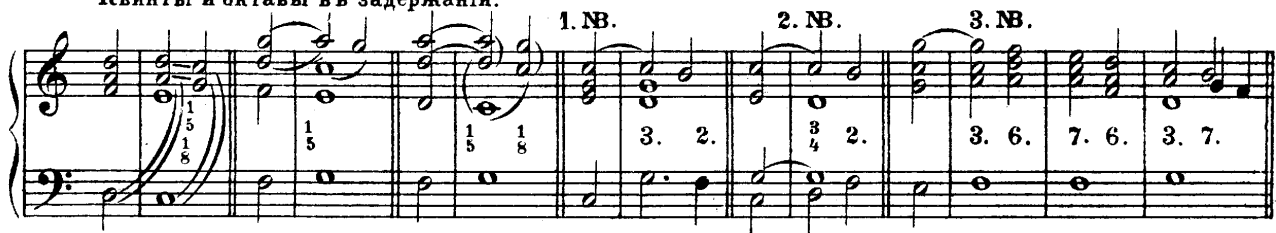
## Примѣръ 17.



## § 22. Особенности въ употребленіи задержаній. Предѣмъ.

При разрѣшеніи задержаній могутъ появляться въ голосахъ запрещенныя параллельныя квинты и октавы, которыхъ задержаніе не скрываетъ и которые поэтому считаются наравнѣ съ явными. Онѣ обыкновенно появляются между приготовляющимъ аккордомъ и аккордомъ разрѣшенія, на слабыхъ частяхъ такта или на слабыхъ временахъ его.

Квинты и октавы въ задержаніи.



При 1 NB указаны случаи разрѣшенія задержанія, когда при вступленіи его появляется новый аккордъ, не тотъ, въ который предполагалось разрѣшеніе, но ближайшій къ нему и родственнѣй по характеру гармоніи, имѣющій съ нимъ общіе тоны и способный замѣнить его. При 1 NB, рядомъ съ доминантовымъ трезвучіемъ появляется доминантовый секунд-аккордъ; при 2 NB терцквартаккордъ смѣняется секундаккордомъ доминантовымъ; при 3 NB субдоминантовое трезвучіе смѣняется секстаккордомъ 2 ступени.

Въ послѣднемъ тактѣ приведеннаго примѣра мы можемъ наблюдать особенное явленіе, —именно, вмѣстѣ съ приготовленной ноной, появляются на сильной части такта ундецима, въ полномъ значеніи задержанія, но безъ приготовленія въ предыдущемъ аккордѣ; подобнымъ образомъ въ предпослѣднемъ тактѣ, на сильной же части такта, свободно появляется большая септима. Такое свободное вступленіе диссонансовъ, нонъ, ундецимы, терцдецимы и большой септимы, на сильныхъ частяхъ такта, безъ приготовленія, но съ правильнымъ разрѣшеніемъ на слабой части такта, рассматриваются какъ свободныя, неприготовленныя задержанія.

Они обыкновенно возникаютъ при поступенномъ мелодическомъ движеніи, большею частію, верхняго голоса внизъ, а иногда могутъ быть взяты отъ скачка—снизу на терцію, главнымъ образомъ въ распространенной каденціи, совмѣстно съ другими особенностями мелодическаго движенія голосовъ, въ проходящихъ нотахъ.

Свободное неприготовленныя задержаніе.

Свободное разрѣшеніе задержанія.



Въ приведенномъ примѣрѣ мы видимъ свободное вступленіе задержаній въ септимѣ, нонѣ, ундецимѣ и терцдецимѣ. Такія задержанія звучатъ лучше, когда тактъ вдвое короче, такъ что каждая данная нота равняется четверти, и задержанія вступаютъ въ одномъ и томъ же тактѣ, на первомъ и на второмъ сильномъ его времени. Въ такомъ случаѣ, при подобномъ расположеніи этихъ свободныхъ задержаній въ тактѣ, они принимаются за диссонирующія *проходящія* или, такъ называемыя, *прикрашивающія ноты*, непринадлежащія къ гармоніи даннаго аккорда.

## Приукрашивающія ноты.

## Свободное задержаніе отъ скачка на терцію.

При NB перваго примѣра представленъ особенный случай разрѣшенія задержанія, когда между задержаніемъ и тономъ разрѣшенія его вставляется еще гармоническая нота, чаще всего квинта аккорда разрѣшенія, исполняемая скачкомъ, или вверхъ, или внизъ отъ задерживаемаго тона, какъ бы служащая украшеніемъ задержанія, нѣсколько смягчающая обычный характеръ его гармоніи и сообщающая ему нѣкоторое разнообразіе.

Во всякомъ случаѣ всѣ подобныя свободныя отступленія, особенно подобныя указаннымъ въ примѣрахъ при NB, отъ общихъ правилъ употребленія задержаній могутъ имѣть мѣсто только въ виду особыхъ художественныхъ цѣлей, но не должны составлять обычнаго приема гармонизаціи.

Совершенно противоположную задержанію форму представляетъ собою *предѣлъ*. Какъ задержаніе большею частію направляется сверху внизъ и появляется на первыхъ, сильныхъ временахъ тактовъ, такъ, напротивъ, предѣлъ направляется чаще снизу вверхъ и является на слабыхъ временахъ такта и обыкновенно почти вдвое короче задержанія, равняясь четверти ноты или осмьюшкѣ. Какъ указываетъ и самое названіе, предѣлъ обозначаетъ собою такое мелодическое движеніе голоса, когда онъ, покидая предыдущій аккордъ, впередъ захватываетъ какой-либо тонъ послѣдующаго аккорда. Предѣлъ обыкновенно выполняется верхнимъ голосомъ, какъ болѣе свободнымъ, но можетъ быть, изрѣдка, и въ другихъ голосахъ, а иногда и въ двухъ голосахъ одновременно, въ верхнемъ и въ одномъ изъ среднихъ. Болѣе свободное употребленіе предѣла состоитъ въ томъ, что онъ разрѣшается не въ тотъ тонъ, въ который онъ вступилъ, но въ послѣдующій аккордовый тонъ, на терцію, или кварту внизъ, чаще всего, въ терцію, или же въ кварту послѣдующаго аккорда.

Предѣлъ снизу вверхъ и сверху внизъ, въ одномъ и въ двухъ голосахъ, съ обычнымъ и свободнымъ разрѣшеніемъ.

Предѣлъ, какъ и задержаніе, не можетъ вступать ни въ какой другой тонъ, кромѣ басоваго; въ рѣдкихъ только случаяхъ, при сектаккордѣ, онъ можетъ вступать въ теноровый тонъ, если онъ основной въ аккордѣ. Это особенно строго наблюдается, когда предѣлъ разрѣшается скачкомъ, какъ въ случаяхъ при NB.

Предѣлъ представляетъ собою мелодическую форму веденія голосовъ менѣе употребительную, чѣмъ задержаніе, примѣняемую чаще всего въ каденціи для большаго ритмическаго ея разнообразія. Форма предѣла въ строгомъ стилѣ находитъ себѣ весьма мало мѣста и надобности примѣненія, принадлежа болѣе свободному стилю.

Изъ болѣе свободныхъ формъ разрѣшенія задержаній нужнѣе другихъ та, въ которой при разрѣшеніи диссонанса задержанія примѣнима перемѣна аккорда, обусловливаемая иногда болѣе самостоятельнымъ и свободнымъ голосоведеніемъ, или требованіями мотива; рѣже можетъ быть примѣняемо, при хорошемъ голосоведеніи, свободное вступленіе диссонанса задержанія.

**Задача 22.** Писать примѣры, употребляя неприготовленное задержаніе и задержаніе приготовленное, но разрѣшаемое въ другой аккордъ.

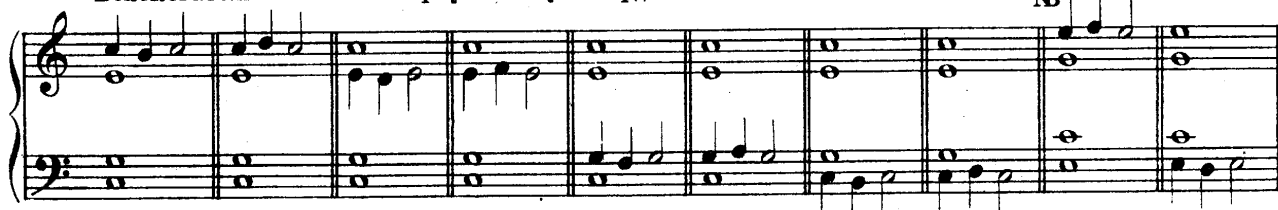
## Примѣръ 18.

## § 23. Вспомогательные и проходящие ноты.

Подъ именемъ *вспомогательныхъ* нотъ разумѣются, не принадлежащія къ данному аккорду ноты, появляющіяся на слабыхъ частяхъ такта, на секунду выше или ниже любой аккордовой ноты, будетъ-ли это основной тонъ, терція, квинта, или октава. Вспомогательныя ноты, хотя и появляются большею частію въ верхнемъ голосѣ, какъ болѣе свободномъ, но могутъ быть и въ другихъ голосахъ, а также въ двухъ и трехъ голосахъ одновременно. Вспомогательныя ноты употребляются, или въ четвертяхъ, или въ осьмушкахъ; болѣе дробныя ихъ дѣленія принадлежатъ свободному стилю. Характеристическую особенность вспомогательной ноты, въ отличие отъ другихъ, составляетъ то, что возникая отъ любой аккордовой ноты, на слабомъ времени, на секунду вверхъ или внизъ, она разрѣшается потомъ въ ту же самую ноту, какъ бы возвращаясь назадъ, откуда появилась. При употребленіи вспомогательныхъ нотъ должно держаться того правила, что они не могутъ возникать отъ терціи, когда она удвоена въ другомъ голосѣ, развѣ только въ томъ случаѣ, когда ее держать басъ, въ секстакордѣ, и на разстояніи не меньше октавы.

Вспомогательныя ноты сверху и снизу аккордовыхъ тоновъ.

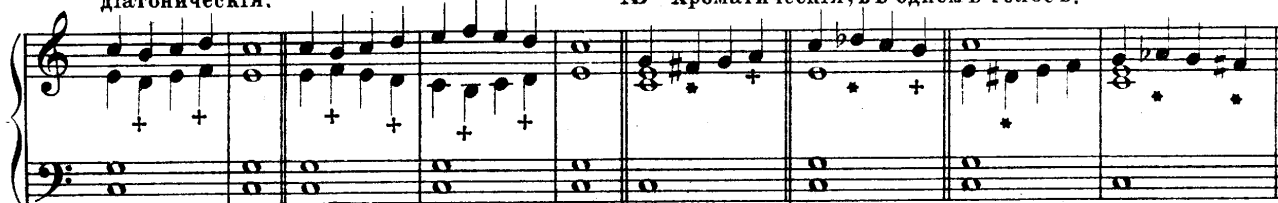
NB



Во всякомъ случаѣ употребленіе вспомогательной ноты, указанное при NB, можетъ быть оправдано только безусловно хорошимъ голосоведеніемъ и можетъ встрѣчаться только весьма рѣдко, ибо удвоеніе терціи—вводнаго тона, всегда неестественно \*).

Вспомогательныя ноты въ двухъ голосахъ, діатоническія.

NB Хроматическія, въ одномъ голосѣ.



При NB приведены хроматическія вспомогательныя ноты, принадлежащія, по своему употребленію, собственно свободному стилю, въ строгомъ же стилѣ мало умѣстныя и едва ли нужныя.

Отъ вспомогательныхъ нотъ отличаются ноты собственно *проходящія*, которыя появляются между интервалами аккорда, на слабыхъ временахъ, при мелодическомъ поступенномъ движеніи отъ одного консонирующаго интервала аккорда къ другому, и представляетъ собою диссонансы, быстро постепенно возникающіе и разрѣшаемые въ томъ же аккордѣ, или въ нѣсколькихъ подрядъ, при ихъ поочередной смѣнѣ. Проходящія ноты могутъ быть во всѣхъ голосахъ, поодиночкѣ, а равно въ двухъ и трехъ одновременно; болѣе же онѣ естественны въ верхнемъ голосѣ, обладающемъ наибольшою свободою самостоятельнаго движенія. Проходящія ноты, въ сравненіи со вспомогательными, болѣе важны. Онѣ служатъ могущественнымъ средствомъ для выработки самостоятельнаго голосоведенія и совершеннѣйшаго развитія свободы движенія голосовъ, въ ихъ отдѣльности и совокупности, въ цѣляхъ достиженія наилучшихъ формъ и высшихъ степеней музыкально-художественнаго творчества.

Проходящія ноты въ строгомъ стилѣ употребляются діатоническія, а въ болѣе свободномъ—еще и хроматическія. Въ минорѣ проходящія ноты заимствуются изъ мелодической гаммы, съ повышеннымъ вводнымъ тономъ и секстою, одинаково, и въ восходящемъ, и нисходящемъ порядкѣ. При употребленіи проходящихъ нотъ не должно упускать изъ вни-

\*) Въ видѣ рѣдкаго также исключенія септима въ одномъ и томъ же аккордѣ для образованія вспомогательной ноты можетъ быть ведена въ крайнихъ голосахъ, въ басу и дискантѣ вверхъ; въ среднихъ же это допускается свободно, по общему для того правилу.



манія всѣ, относящіяся до правильнаго голосоведенія, гармоническія правила. Особенно должно заботиться о томъ, чтобы проходящая нота не вступала въ удвоеніе съ септимой, а также и съ терціей, которая, хотя иногда и переноситъ удвоеніе, но нерѣдко и противится ему; не должно также вести проходящую ноту вверхъ въ томъ случаѣ, когда, находясь въ верхнемъ голосѣ, она заступаетъ временно мѣсто септимы и образуетъ собою септаккордь. Въ основной тонъ и квинту аккорда, находящихся въ одномъ изъ голосовъ, проходящая нота можетъ вступать въ удвоеніи на разстояніи не менѣе октавы; въ противномъ же случаѣ и неизбѣжномъ, эти тоны аккорда должны быть отведены съ пути слѣдованія проходящей ноты.

**Правило 25.** Проходящая нота не можетъ выступать въ удвоеніи съ септимой и терціей аккорда, а равно не можетъ быть ведена вверхъ, заступая въ верхнемъ голосѣ мѣсто септимы. Рѣдкое выступленіе въ удвоеніи съ терціей составляетъ лишь исключеніе, оправдываемое только безусловно хорошимъ голосоведеніемъ.

Проходящія ноты нерѣдко образуютъ собою, совмѣстно съ прочими интервалами аккордовъ, такъ называемые, проходящія, или же нерѣдко, извѣстные намъ, побочные аккорды, которые въ такомъ случаѣ должны быть разрѣшаемы по общимъ правиламъ. При перемѣнѣ такта должно наблюдать, чтобы проходящая нота представляла собою постепенный мелодическій переходъ изъ одного такта въ другой и связывала бы ихъ, а не ведена была въ новый тактъ скачкомъ, который не всегда можетъ быть хорошъ.

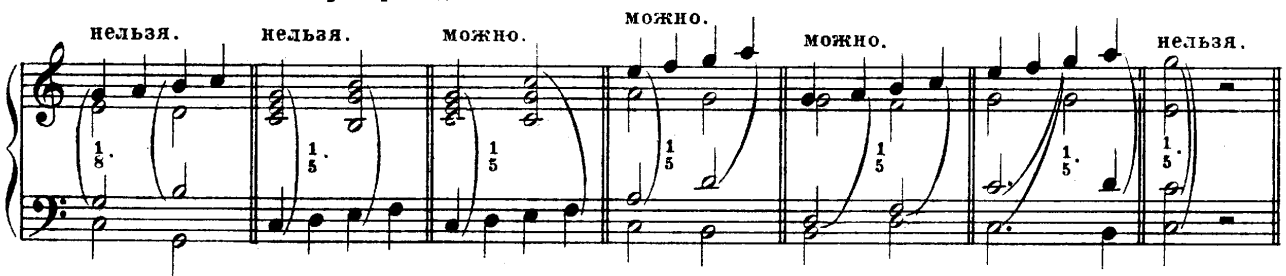
При употребленіи проходящихъ нотъ весьма часто представляется возможность возникновенія запрещенныхъ скрытыхъ параллельныхъ квинтъ и октавъ, не скрывааемыхъ проходящими нотами, какъ на разныхъ частяхъ одного и того же такта, такъ и въ разныхъ тактахъ. При хорошемъ голосоведеніи подобныя квинты и октавы могутъ быть допускаемы только на слабыхъ частяхъ тактовъ; рядомъ же возникающія явныя параллельныя квинты и октавы безусловно воспрещаются.

Діатоническія проходящія ноты во всѣхъ голосахъ.



Въ данномъ примѣрѣ проходящія ноты отмѣчены крестикомъ; въ послѣднихъ трехъ тактахъ проходящія ноты представлены въ двухъ и трехъ голосахъ; но вообще же должно сказать, переполненіе аккордовъ проходящими нотами, въ ущербъ гармоническимъ и въ ущербъ ясности самой гармоніи, неодобрительно, — оно можетъ быть оправдываемо лишь съ высшей художественной точки зрѣнія, когда требуется самостоятельное проведеніе избраннаго мотива по всѣмъ голосамъ, въ работахъ контрапунктическихъ.

Квинта и октавы при проходящихъ нотахъ.



Чаще другихъ, обыкновенно, повышаются 2, 4 и 5 ступень мажора и соотвѣтствующіе имъ тоны на ступеняхъ минора; понижаются же 2, 6 и 7 ступени мажора, равно какъ тѣ же тоны и на ступеняхъ минора.

Употребленіе хроматическихъ проходящихъ нотъ принадлежитъ исключительно свободному стилю, для употребленія же ихъ въ строгомъ стилѣ совершенно нѣтъ никакихъ основаній, кромѣ авторской погони за внѣшнимъ эффектомъ и желаніемъ придать гармоніи страстный драматическій характеръ, въ ущербъ ея спокойному достоинству.

Въ правописаніи хроматическія ноты имѣютъ ту особенность, что вмѣсто повышенія 6 ступ. мажора употребляется пониженіе седьмой, а вмѣсто пониженія пятой употребляется повышеніе четвертой, что тоже и въ минорѣ. см. NB.

Должно еще упомянуть о прикрашивающей нотѣ *камбіатъ*, называемой еще *фуксовою нотой*, и о такъ называемой *перемѣнной нотѣ*. Камбіата берется отъ гармонической аккордовой ноты на ступень внизъ, появляясь, въ качествѣ проходящей диссонирующей ноты, на слабомъ времени, и разрѣшается скачкомъ на терцію или кварту внизъ, въ другую аккордовую гармоническую же ноту \*). Перемѣнная нота есть диссонирующая проходящая нота, возникающая при концѣ такта, на слабомъ времени, и разрѣшаемая скачкомъ внизъ, на сильномъ времени слѣдующаго такта, въ гармоническую аккордовую его ноту, являясь диссонансомъ для обоихъ тактовъ и вмѣстѣ съ тѣмъ тономъ, какъ бы перемѣняющимъ строй одной гармоніи на другую или же посредствующимъ между этими гармоніями \*\*). Обѣ эти ноты употребляются въ верхнемъ голосѣ, по преимуществу.

Камбіата.      Фуксова нота.      Перемѣнная нота.

The image shows three musical examples on a grand staff (treble and bass clefs). The first example, labeled 'Камбіата', shows a chromatic scale in the treble clef with a '+' sign. The second, 'Фуксова нота', shows a chromatic scale in the bass clef with a '+' sign. The third, 'Перемѣнная нота', shows a chromatic scale in the treble clef with a '+' sign.

Употребленіе этихъ нотъ не имѣетъ особеннаго значенія для строгаго стиля и можетъ быть только принято къ свѣдѣнію, при анализѣ сочиненій строгаго стиля.

**Задача 23.** Писать примѣры, употребляя вспомогательныя и проходящія діатоническія ноты, на основаніи изложенныхъ правилъ.

### Примѣръ 19.

The image shows a musical exercise on a grand staff. It consists of several measures of music, featuring complex harmonic structures with chromatic passing notes and various chordal textures.

## § 24. Гармоническая фигурація. Органный пунктъ или педаль. Многоголосное сложеніе.

Украшеніе гармоніи вспомогательными, проходящими и украшающими нотами носитъ названіе *мелодической фигураціи*. Украшеніе гармоніи идущими въ восходящемъ и нисходящемъ порядкѣ гармоническими аккордовыми нотами называется *гармоническою фигураціею*. Гармоническая фигурація принадлежитъ собственно свободному стилю, инструментальной музыкѣ, и въ строгомъ стилѣ можетъ имѣть едва ли даже и самое незначительное примѣненіе, притомъ, скорѣе случайное, эпизодическое, чѣмъ преднамѣренное и мотивированное.

Гармоническая фигурація нерѣдко соединяется съ *ритмическою*, состоящею въ правильномъ ритмическомъ расчлененіи мотива на извѣстныя ритмическія части, въ перемежку съ паузами.

\*) „Учебникъ простаго и двойнаго контрапункта“ Рихтера. Слб. 1886, стр. 39. 42 — 44. „Contrapunkt“ Bellermann. Berlin. 1884. S. 159—160.

\*\*) „Practische Harmonielehre“—L. Bussler. Berlin. 1885. S. 106



Всѣ возможныя, извѣстныя намъ, гармоническія сочетанія и послѣдованія, мелодическія и гармоническія украшенія, диатоническія и хроматическія, въ общей своей совокупности находятъ себѣ наилучшее примѣненіе въ такъ называемомъ *органнымъ пунктѣ* или *педалѣ*. Въ строгомъ стилѣ органный пунктъ имѣетъ не частое примѣненіе и носитъ на себѣ диатоническій, консонансный, строгій характеръ; въ свободномъ же стилѣ онъ находитъ себѣ наиболѣе частое примѣненіе и носитъ характеръ диссонирующий, хроматическій, съ примѣненіемъ негармоническихъ послѣдованій и всѣхъ вообще музыкальных средствъ гармоніи — характеръ вполнѣ свободный. Органный пунктъ состоитъ въ томъ, что на басу, выдерживаемомъ въ тоникѣ, или доминантѣ, или же на той и другой вмѣстѣ, въ продолженіи нѣсколькихъ тактовъ строятся гармоническія сочетанія и послѣдованія, имѣющія болѣе или менѣе близкое сродство съ строемъ тоники и, наконецъ, гармонія заканчивается аккордомъ на тоникѣ, въ видѣ полного совершеннаго заключенія. Подобная форма построения гармоніи чаще всего и употребляется въ концѣ сочиненія, въ видѣ наиболѣе распространенной каденціи, для утвержденія въ данномъ строѣ, послѣ нѣкоторыхъ предшествовавшихъ уклоненій въ другіе строи. Но, какъ выдерживаемый тонъ, органный пунктъ употребляется и въ срединѣ сочиненія, особенно при концѣ его отдѣловъ.

Употребляя органный пунктъ, не должно переполнять его чуждыми главному строю проходящими аккордами, но умѣло перемежать ихъ съ аккордами основнаго строя гармоническими, только тогда получится болѣе или менѣе цѣльное музыкальное впечатлѣніе.

Органный пунктъ или выдерживаемый тонъ въ тоникѣ и доминантѣ.



Употребленіе органаго пункта въ двухъ тонахъ, тоникѣ и доминантѣ, требуетъ уже больше голосовъ, чѣмъ обыкновенно, такъ какъ остающіеся свободными два голоса не въ состояніи удовлетворить требованіямъ полноты и правильности гармоніи. Отсюда мы уже можемъ видѣть, что гармонія не ограничивается только четырьмя голосами, но иногда можетъ быть пяти—шестиголосною и многоголосною. Въ существѣ дѣла гармонія обычная, въ смыслѣ извѣстныхъ намъ сочетаній и послѣдованій аккордовъ, остается неизмѣнно тою же самою, но аккордовые интерваллы выполняются нерѣдко не однимъ, а двумя голосами, или въ октавѣ, или, рѣже, въ однозвучіи. Поэтому для полученія пятиголосной и шестиголосной гармоніи необходимо удваивать интерваллы, и большею частію основной тонъ и квинту, какъ болѣе способныя къ удвоенію. Въ подлинномъ же значеніи самостоятельное многоголосное сложеніе можетъ имѣть мѣсто только при контрапунктической разработкѣ мелодіи, въ формѣ имитаций, канона и фуги, при помощи двойного и тройного перемѣщающагося контрапункта октавы, децимы, дуодецимы и проч. Лучшіе образцы подобныхъ многоголосныхъ сочиненій въ строгомъ стилѣ принадлежатъ композиторамъ западной католической церковной музыки Аллегри, Орландо Лассо, Палестринѣ и др. Современный строгій стиль ограничивается употребленіемъ многоголоснаго сложенія въ относительно скромныхъ размѣрахъ, болѣе въ смыслѣ гармоническомъ, чѣмъ контрапунктическомъ.

Пятиголосное сложеніе, гармоническое.



Шестиголосное и многоголосное сложеніе, въ виду значительнаго стѣсненія голосовъ въ движеніи, для бѣльшей естественности своего построенія, требуетъ обыкновенно введенія, по временамъ, паузъ въ голосахъ и перекрещиванія голосовъ или такого временнаго ихъ сопоставленія, когда относительно низшій голосъ беретъ ноты высшаго и наоборотъ, напр. альтъ беретъ временно ноты выше низкихъ нотъ дисканта, дискантъ же, наоборотъ, беретъ ноты ниже высокихъ нотъ альты. Такое перекрещиваніе голосовъ возможно только въ голосахъ смежныхъ между собою. Для того же, чтобы яснѣе видѣть движеніе отдѣльныхъ голосовъ, многоголосное сложеніе пишется въ голосовыхъ ключахъ, въ видѣ партитуры. Упражненія въ составленіи многоголоснаго сложенія и чтенія партитуръ въ ключахъ могутъ быть предоставлены собственной любознательности изучающаго гармонію.

## § 25. Модуляція. Средство строевъ между собою.

Модуляція представляетъ собою собственное подлинное достояніе свободнаго стиля гармоніи. Насколько старый строгій стиль уклонялся отъ частыхъ, свободныхъ, быстрыхъ, хроматическихъ и замысловатыхъ энгармоническихъ модуляцій, ища жизненной силы и художественнаго интереса въ самостоятельномъ и свободномъ голосоведеніи, въ одухотворенномъ созиданіи величественнаго цѣлаго изъ незначительнаго по виду зерна мелодіи, краткаго мотива, постепенно развиваемаго и разрастающагося въ грандіозное музыкально-художественное твореніе,—такъ свободный стиль ищетъ своего вдохновенія и осуществленія музыкальной идеи въ самыхъ поражающихъ, неожиданныхъ, сложныхъ и изысканныхъ модуляціяхъ, уклонившись отъ стариннаго идеальнаго простаго и вмѣстѣ художественнаго діатоническаго развитія мотива и голосовъ. Такимъ образомъ можно сказать, что, за указанными въ своемъ мѣстѣ исключеніями, все, что доселѣ изложеннымъ исчерпываются основанія строгаго стиля, и ученіе о модуляціи можетъ относиться къ нему только въ самыхъ ограниченныхъ предѣлахъ. Одно то говоритъ въ пользу этого заключенія, что строгій стиль едва лишь терпитъ всякій необходимый, напр. въ минорѣ, хроматизмъ, между тѣмъ модуляція безъ хроматизма лишается почти всякаго музыкальнаго значенія, приравниваясь къ обычнымъ гармоническимъ сопоставленіямъ различныхъ аккордовъ.

Модуляція состоитъ въ томъ, что одинъ гармоническій строй перемѣняется на другой, напр. *до мажоръ* перемѣняется на *соль мажоръ*. Иначе сказать, въ модуляціи покидается данный строй, и берется строй новый, болѣе или менѣе близкій къ предыдущему. Для того, чтобы узнать новый строй и убѣдиться въ немъ, ничего нѣтъ легче сдѣлать, какъ исполнить каденцію этого строя, состоящую, какъ извѣстно, изъ аккордовъ субдоминанты, доминанты и тоники. Нерѣдко же, для болѣе краткости, можно довольствоваться только послѣдованіемъ аккордовъ доминантоваго и тоническаго \*).

Руководясь этимъ, мы можемъ сдѣлать модуляцію изъ даннаго строя, въ любой, не очень отдаленный, строй, взявъ лишь аккорды доминантовый и тоническій изъ новаго строя, а для болѣе ясности, закрѣпивъ его потомъ полною каденціею. При этомъ должно стараться о томъ, чтобы тоническій аккордъ даннаго строя, изъ котораго идетъ модуляція, съ доминантовымъ аккордомъ новаго строя имѣлъ бы по крайней мѣрѣ одинъ общій тонъ, оставляемый въ томъ же голосѣ. Если же общаго тона между ними нѣтъ, то должно взять любой изъ аккордовъ даннаго или новаго строя, который бы имѣлъ съ обоими этими аккордами, тоническимъ и доминантовымъ, общіе тоны и былъ бы между ними гармоніею посредствующею, сближающею ихъ въ цѣляхъ модуляціи.

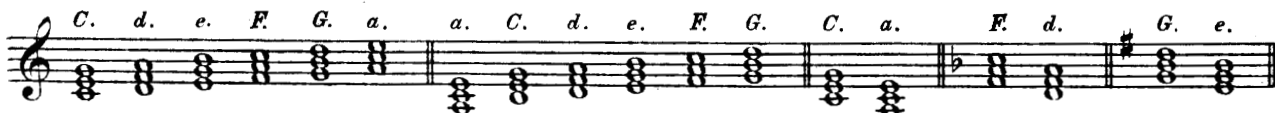
Модуляція окажется несравненно болѣе ясною и очевидною, когда вмѣсто доминантоваго аккорда, или же рядомъ съ нимъ, мы поставимъ доминантсептаккордъ новаго искомаго строя. Это потому, что доминантовое трезвучіе каждаго строя, какъ участвующее въ качествѣ побочнаго аккорда въ нѣкоторыхъ другихъ строяхъ, не можетъ служить отличительнымъ характеристическимъ аккордомъ своего строя и не указываетъ точно на него.

Между тѣмъ доминантсептаккордъ, какъ не встрѣчающійся болѣе ни въ какомъ другомъ строѣ, кромѣ своего мажорнаго, или одноименнаго съ нимъ минорнаго, представляетъ собою отличительный характеристическій аккордъ каждаго строя и служитъ несомнѣннымъ и точнымъ показателемъ его въ мажорѣ, или минорѣ. Такъ, напр., доминантсептаккордъ *соль—си—ре—фа* принадлежитъ только, или строю *до мажоръ*, или одноименному съ нимъ строю *до миноръ* и естественно ведетъ модуляцію только въ эти два строя.

\*) Такъ какъ каденція можетъ состоять и изъ послѣдованія аккордовъ субдоминантоваго и тоническаго, то иногда модуляція производится, помимо доминантоваго, чрезъ *субдоминантовый* аккордъ. „Practische Harmonielehre“ v. F. Bussler. Berlin. 1885. S. 210.

Но модуляція тогда только естественна, когда она подчиняется условіямъ природнаго гармоническаго сродства строевъ, проявляющагося въ квинтовомъ кругу, въ связи и послѣдовательности гаммъ и въ параллельномъ соотношеніи мажора и минора между собою \*). Въ ближайшемъ сродствѣ, въ 1-й его степени, къ данному мажорному строю находятся строи его доминанты, съ параллельнымъ отъ нея миноромъ, субдоминанты, съ параллельнымъ же миноромъ, и его собственный параллельный минорный строй.

Къ данному минорному строю въ ближайшемъ сродствѣ находятся тѣ-же строи, что и въ отношеніи къ его параллельному мажорному, со включеніемъ и самого мажорнаго строя. Иначе сказать, къ данному мажорному, или минорному строю, въ ближайшемъ сродствѣ состоятъ всѣ тѣ строи, основные аккорды которыхъ возникаютъ послѣдовательно на ступеняхъ данной гаммы, въ качествѣ ея трезвучій, за исключеніемъ увеличенныхъ и уменьшенныхъ.



Такъ какъ доминантаккордъ одинаково хорошо ведетъ въ обои одноименные строи мажора и минора, то нерѣдко предѣлы указаннаго сродства естественно и сами собою расширяются и получается возможность модулировать изъ каждаго строя, мажорнаго, или минорнаго, еще въ пять строевъ параллельныхъ. Такимъ образомъ изъ строя *до мажоръ* можно модулировать въ строй *фа миноръ*, изъ строя *ля миноръ*—въ строй *ми мажоръ* и т. п. Единственно точнымъ и вѣрнымъ руководящимъ основаніемъ въ данномъ случаѣ можетъ быть только субдоминанта каждаго строя, мажорная въ мажорѣ и минорная въ минорѣ, которая опредѣленно указываетъ, куда должна направляться модуляція, въ мажорный-ли строй, или въ одноименный ему минорный. Когда же субдоминанта не появляется въ данной модуляціи, то эта модуляція одинаково хорошо можетъ быть ведена и въ мажорный и въ минорный одноименный строй. Другимъ подобнымъ руководящимъ основаніемъ служитъ квартсектаккордъ каждаго строя, точно характеризующій собою наклоненіе своего лада,—мажорный въ мажорѣ и минорный въ минорѣ. Но появленіе его также не обязательно въ модуляціи, и въ томъ случаѣ, когда его нѣтъ при модуляціи, она свободно можетъ быть ведена въ любой изъ одноименныхъ данныхъ строевъ.

Модуляція въ относительно болѣе отдаленные строи изъ даннаго строя происходитъ черезъ ближайшіе посредствующіе между ними строи, или по внутреннему гармоническому сродству, или по общности основныхъ аккордовъ, или же по общности тоновъ какихъ-либо изъ аккордовъ этихъ строевъ. Въ послѣднемъ случаѣ модуляція ведетъ обыкновенно только въ самые отдаленные строи.

Строгий стиль не терпитъ послѣдованія двухъ полутоновъ подрядъ и потому не допускаетъ хроматической модуляціи \*\*), необходимой при слѣдованіи изъ даннаго строя въ строи отдаленные; онъ ограничивается модуляціею въ ближайшіе строи или лады, почти соответствующіе строямъ, находящимся съ даннымъ мажорнымъ или минорнымъ строемъ въ первой степени сродства. Но современное пониманіе строгаго стиля болѣе снисходительно къ хроматизму и модуляціи чрезъ него, исключаетъ изъ употребленія вполнѣ только энгармоническія послѣдованія.

## § 26. Формы діатонической модуляціи и ихъ варианты.

Самая первоначальная и простѣйшая обычная форма діатонической модуляціи есть та, когда послѣ тоническаго аккорда даннаго строя берется прямо тоническій же аккордъ новаго искомаго строя, и этотъ строй закрѣпляется краткою каденціею изъ послѣдованія доминантоваго и тоническаго аккорда \*\*\*).

\*) О сродствѣ строевъ см. „Practische Harmonielehre“ v. S. W. Dehn. Berlin, 1860. S. 223—227. „Руководство къ правильному построению модуляціи“ Дрезеке, русск. пер. Спб. 1887. „Практическій учебникъ гармоніи“ Римскаго-Корсакова. Спб. 1889, стр. 51—52. „Die Natur der Harmonik und Metrik“ v. Hauptmann. Leipzig. 1873. S. 169—174.

\*\*) „Musikalische Kompositionslehre practisch-theoretisch von Dr. A. B. Marx. Vierte Ausgabe. Leipzig. 1852. 1 Theil. S. 400. „Contrapunkt“ v. H. Bellermann. Ber. 1887. S. 103—104. „Строгий стиль“ Бусслера, русск. перев. М. 1885, стр. 3, 6, 10.

\*\*\*) „Практическій учебникъ гармоніи“ Римскаго-Корсакова. Спб. 1889, стр. 52.

Очевидно, такая модуляция можетъ имѣть мѣсто только между тѣми строями, тоническіе аккорды которыхъ способны къ такому сопоставленію, по внутреннему гармоническому соотношенію, или же по внѣшней связи въ общихъ тонахъ; какъ это достаточно подробно изложено раньше, въ §§ 4, 6, 7 и 8-мъ. Естественнѣе и проще подобная модуляция ведетъ изъ даннаго мажорнаго строя въ строи доминанты, субдоминанты и ея параллельнаго минора, т. е. строя отъ 2 ступ., чѣмъ въ строи параллельный минорный, или отъ 6 ступ., параллельный минорный отъ доминанты, или отъ 3 ступ., иначе сказать, въ строи верхней и нижней медіанты даннаго строя. Изъ даннаго минорнаго строя подобная модуляция лучше идетъ въ строи параллельный мажорный, затѣмъ въ строи доминанты и субдоминанты, чѣмъ въ строи нижней медіанты, или отъ 6 ступ., а также въ строи мажорный отъ 7 ступ. Изъ даннаго мажорнаго строя въ строи субдоминанты модуляция можетъ быть ведена даже непосредственно, безъ утверженія въ каденціи, которая составляетъ лишь повтореніе тѣхъ же двухъ аккордовъ въ данномъ случаѣ.

*C* — *F* *C* — *G.* *C* — *d.* *a* — *C.* *a* — *e.*

*a* — *d.* *C* — *a.* *C* — *e* *a* — *F.* *a* — *G.*

Доминантовый аккордъ въ данныхъ примѣрахъ приведенъ въ двоякомъ видѣ: доминантоваго трезвучія и доминантсептаккорда, что для формы модуляціи равнозначительно; но при употребленіи доминантсептаккорда, вмѣсто доминантоваго трезвучія, квинта аккорда, какъ излишній интерваллъ, можетъ быть выпускаема. Болѣе устойчивый, опредѣленный и рѣшительный характеръ имѣетъ вторая форма модуляціи, состоящая изъ тоническаго аккорда даннаго строя, субдоминантоваго аккорда, или аккорда 2 ступ. новаго искомаго строя и доминантовой его гармоніи, съ заключеніемъ на тоникѣ.

И въ этой формѣ модуляціи модулированіе изъ даннаго мажорнаго строя въ строи субдоминанты происходитъ непосредственно, на томъ же основаніи, что данный исходный строй въ отношеніи къ своей субдоминантѣ есть доминантовая гармонія, переходящая въ свой основной строй прямо и вполне естественно.

*C* — *F.* *C* — *G.* <sup>1 NB</sup> *C* — *a.* *C* — *e.* <sup>2 NB</sup> *C* — *d.*

*a* — *C.* *a* — *e.* *a* — *d.* <sup>1 NB</sup> *a* — *F.* <sup>2 NB</sup> *a* — *G.*

Особенность модуляцій тонического мажора въ минорный строй на ступень выше и тонического минора въ мажорный строй на ступень ниже, какъ видимъ при 2 NB, состоитъ въ томъ, что, для опредѣленія характера модуляціи и для болѣе естественной гармонической ея послѣдовательности, необходимо предварительное появленіе въ модуляціи тоническихъ аккордовъ искомымъ строевъ непосредственно за тоническими аккордами данныхъ строевъ \*), затѣмъ уже послѣдованіе модуляціи, въ видѣ каденціи. Модуляція изъ *до мажоръ* въ *ля миноръ* и изъ *ля миноръ* въ *фа мажоръ*, при 1 NB, много лучше, если вмѣсто субдоминантового аккорда поставить секстааккордъ отъ 2 ступ. каждаго даннаго лада.

Третья форма модуляціи, наиболее рѣшительная, опредѣленная и полная состоитъ изъ послѣдованія тонического аккорда даннаго строя, субдоминантового аккорда, или аккорда 2 ступ. новаго искомаго строя, его квартсекстааккорда и доминантовой гармоніи, съ заключеніемъ на тоническомъ аккордѣ его. Модуляція изъ даннаго мажора въ субдоминанту и здѣсь, при этой формѣ, совершается непосредственно, безъ субдоминантовой гармоніи и квартсекстааккорда.

Относительно 1 и 2 NB имѣетъ значеніе сказанное въ подобномъ случаѣ выше.

Въ послѣднихъ двухъ формахъ модуляціи, въ отношеніи нѣкоторыхъ строевъ могутъ быть варианты модуляціи, какъ сокращеніе болѣе пространныхъ и распространеніе болѣе краткихъ по своему составу. Краткая модуляція изъ даннаго мажорнаго строя въ строй субдоминанты и доминанты можетъ быть распространена, при помощи предварительнаго введенія прерванной каденціи или уклоненія въ параллельный субдоминантѣ строй минорный.

Модуляція изъ даннаго мажора въ параллельный ему минорный строй и въ параллельный минорный строй отъ мажорной субдоминанты можетъ быть распространена уклоненіемъ въ строй мажорной субдоминанты; модуляція въ параллельный минорный строй отъ доминанты можетъ быть распространена уклоненіемъ въ строй доминанты.

Модуляція изъ даннаго минорнаго строя въ параллельный мажорный можетъ быть сокращена выпущеніемъ мажорной субдоминанты, такъ какъ само тоническое минорное трезвучіе въ состояніи замѣнить ее. Изъ того же минорнаго строя въ строй мажорной доминанты модуляція можетъ быть также сокращена выпущеніемъ субдоминантового аккорда, который можетъ замѣнить само минорное тоническое трезвучіе, — и посредствующаго между ними аккорда. Модуляція изъ того же минорнаго строя въ строй мажорной субдоминанты можетъ быть сокращена выпущеніемъ субдоминантового и доминантового аккорда слѣдующаго строя и замѣною ихъ доминантовымъ терцквартааккордомъ новаго строя.

Модуляція изъ даннаго минорнаго строя въ строй своей субдоминанты можетъ быть распространена уклоненіемъ въ строй мажорной субдоминанты.

\*) Послѣдованіе аккордовъ *до мажоръ* и *соль миноръ*, какъ мажорной субдоминанты и минорной тоники, совершенно неестественно и потому аккордъ *ре миноръ*, по необходимости является посредствующимъ между ними, составляя съ аккордомъ *до мажоръ* какъ бы прерванную каденцію; аккордъ *ля миноръ* можетъ быть гармонично соединяемъ съ аккордомъ *до мажоръ* также только при посредствѣ аккорда *соль мажоръ*, какъ доминанты послѣдняго. Объ этомъ см. выше, параграфъ 6-й.

C — d — F C — F a. C — F NB. — d. a — C.

a — G. a — F. a — F — d. C — e — G. C — G — e

Послѣдованіе на двѣ кварты или квинты при модуляціи изъ *до мажоръ* въ *ре миноръ* черезъ *фа мажоръ*, отмѣченное NB, представляетъ собою не вполне естественное послѣдованіе.

Послѣдующая модуляція въ строи болѣе отдаленные производится преимущественно черезъ строи параллельные данному начальному и новому искомому; движеніе же строевъ по квартамъ и квинтамъ, какъ неестественное и негармоничное, не должно быть употребляемо \*).

**Задача 24.** Писать примѣры, употребляя диатоническую модуляцію изъ даннаго строя въ ближайшіе строи, на основаніи изложеннаго.

### Примѣръ 20.

C-dur.

A-moll.

Примѣчаніе. Модуляція отмѣчена крестиками

## § 27. Модуляція хроматическая и энгармоническая.

Модуляція хроматическая \*\*), а особенно энгармоническая принадлежать, какъ замѣчено выше, болѣе свободному стилю. Уже доминантсептаккордь, при нѣкоторыхъ сопостав-

\*) Болѣе подробныя свѣдѣнія о модуляціи можно найти въ соч. „Руководство къ правильному построению модуляціи“, Ф. Дрезеке, русск. перев. Фаминцына. Спб. 1877. „Die Natur der Harmonik und Metrik“ v. Hauptmann. Leipz. 1873. S. 164—196. „Die Lehre von der Harmonik“, Hauptm. Leipz. 1888. S. 118—134.

\*\*) При употребленіи этой модуляціи и энгармонической должно руководствоваться правиломъ 17, въ параграфѣ 8.



леніяхъ аккордовъ можетъ давать модуляцію хроматическую; но ея главнымъ средствомъ служатъ аккорды и септаккорды увеличенные и уменьшенные. Тѣже увеличенные и уменьшенные аккорды и септаккорды служатъ средствами и модуляціи энгармонической, особенно же уменьшенные септаккорды и септаккорды съ увеличенной секстой. Мы уже раньше видѣли, что увеличенное и уменьшенное трезвучіе, особенно же трезвучіе 7 ступ. минора, требуетъ хроматическихъ послѣдованій, а послѣднее способно и къ энгармонической замѣнѣ аккордовъ, особенно въ качествѣ септаккорда.

Теперь разсмотримъ это дѣло подробнѣе.

Одинъ и тотъ же уменьшенный септаккордъ 7 ступ. минора можетъ имѣть четыре вида, энгармонически равныхъ другъ другу, при различномъ однакоже обозначеніи въ нотномъ письмѣ и различномъ гармоническомъ значеніи, причемъ каждый его видъ можетъ быть разрѣшаемъ въ шесть различныхъ строевъ, всѣ же четыре вида въ двадцать четыре строя, по шести строевъ энгармонически равныхъ.

Энгармонизмъ уменьш. септакк. разрѣшеніе перваго вида уменьш. сектакк. въ шесть строевъ.

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

7. 7. 7. 7. 7. 3. 7. 3. 7. 6. 7. 4. 7. 4. 7. 6.

Подобнымъ же энгармоническимъ свойствомъ отличаются и аккорды съ увеличенною секстой. Они строятся, или на пониженной второй, или на пониженной шестой ступени мажора, или же на натуральной шестой ступени одноименнаго минора и представляютъ собою энгармонически равные аккорды съ доминантсептаккордами строя, лежащаго на увеличенную кварту выше даннаго, въ который они обычно разрѣшаются. Такихъ увеличенныхъ аккордовъ, не считая увеличеннаго трезвучія и септаккорда, четыре: 1) увеличенный сектаккордъ, представляющій собою первое обращеніе—сектаккордъ отъ уменьшеннаго трезвучія съ пониженіемъ 2 ступ. или терціи его; 2) увеличенный квинтсектаккордъ, представляющій первое обращеніе уменьшеннаго септаккорда, съ пониженіемъ той же ступени; 3) увеличенный терцквартаккордъ, представляющій собою второе обращеніе доминантсептаккорда, съ пониженіемъ той же второй ступени; 4) дважды увеличенный квинтсектаккордъ, представляющій собою второе обращеніе малаго септаккорда, съ пониженіемъ той же ступени. Кромѣ увеличеннаго квинтсектаккорда, который готовится, или самимъ собою въ чистомъ видѣ, или аккордомъ субдоминантовымъ, остальные увеличенные аккорды готовятся, или тѣми же аккордами въ чистомъ видѣ, причемъ эти въ свою очередь готовятся известнымъ образомъ,—или же тѣми тоническими аккордами, въ которые они и разрѣшаются, или субдоминантовыми аккордами и аккордами 2 ступени, съ удвоенной терціей. Всѣ эти аккорды могутъ быть разрѣшаемы въ сектаккордъ трезвучія 6 ступ. или минорнаго тоническаго трезвучія,—въ мажорное тоническое трезвучіе, или въ субдоминантовый квартсектаккордъ, а иногда въ то и другое въ отдѣльности, или же, наконецъ, въ субдоминантовый квартсектаккордъ отъ одноименнаго минора. При разрѣшеніи этихъ аккордовъ требуется, чтобы оба вводные тона, и верхній, и нижній,—вторая пониженная ступень,—шли въ свои тоники или разрѣшались вполне естественно, верхній—вверхъ, нижній—внизъ, но не наоборотъ,—чтобы движеніе ихъ было между собою расходящееся, но не сходящееся. Поэтому и аккорды эти могутъ быть употребляемы только въ томъ положеніи, когда верхній вводный тонъ лежитъ въ крайнемъ верхнемъ голосѣ, а нижній—въ крайнемъ нижнемъ голосѣ; пониженный тонъ не удваивается.

а. Разрѣшеніе увеличеннаго сектакк. б. Разрѣшеніе увел. квинтсектаккордо. Иное право. писаніе.

кордо. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 5. 1NB.

6. 6. I3. IV<sup>4</sup><sub>6</sub>. IV3. IV<sup>4</sup><sub>6</sub>. 5. 5. 3. 1. 5.

с. Разрѣш. увел. терцквартаккорда. d. Разрѣш. дважды увеличеннаго квинтсекстак. 2NB. неправильно.

Энгармоническое равенство увеличенныхъ аккордовъ съ доминантаккордами строевъ Фа дѣзъ

a. Съ секстаккордомъ. b. Съ квинтсекстаккордомъ. c. Съ терцквартаккордомъ.

Такк. безъ квинты. Полной доминантсептаккордъ. Съ пониженной

мажоръ и Соль-бемоль мажоръ-домъ. d. Съ дваждыувел. квинтсекстаккордомъ-разрѣшеніе увеличеннаго трезвучія.

квинтой. Съ повышенной квинтой. 3. 6. 4. 4.

Квинтсекстаккордъ, при разрѣшеніи въ тоническое трезвучіе, даетъ явныя параллельныя квинты; поэтому для правильнаго разрѣшенія его въ это трезвучіе, его предварительно должно разрѣшить въ терцквартаккордъ, а затѣмъ уже въ трезвучіе. Это производится указаннымъ при 2 NB способомъ; другой же, рядомъ указанный способъ, при помощи задержанія, однакоже не скрываетъ явныя квинты, переводя ихъ лишь съ сильнаго времени на слабое.

При 1 NB указанъ болѣе естественный способъ правописанія увеличеннаго квинтсекстаккорда, при разрѣшеніи его въ квартсекстаккордъ мажорной субдоминанты и секстаккордъ трезвучія 6 ступ. мажора или тоническаго минорнаго \*). Дальше въ примѣрѣ приведено полное энгармоническое равенство увеличенныхъ аккордовъ съ доминантсептаккордами строевъ фа дѣзъ мажоръ и соль бемоль мажоръ. При такомъ сопоставленіи этихъ аккордовъ можно и на увеличенные аккорды смотрѣть только какъ на неестественныя или ложныя разрѣшенія доминантсептаккорда, съ веденіемъ голоса въ септимъ на полтона вверхъ, и съ мелодическимъ веденіемъ на подобные же интерваллы и другихъ голосовъ.

Тѣмъ болѣе это возможно допустить, что подобныя свободныя разрѣшенія доминантсептаккорда, съ веденіемъ септимы вверхъ, съ мелодическимъ веденіемъ другихъ голосовъ на полутонные интерваллы и оставленіемъ иныхъ на мѣстѣ, для большей связи гармоніи, — бывають нерѣдки. Изъ всѣхъ аккордовъ составляетъ исключеніе только терцквартаккордъ, который, для равенства съ доминантсептаккордомъ, требуетъ пониженія однакоже въ немъ квинты или все той же второй ступени лада.

Во всякомъ случаѣ такое объясненіе допустить проще и принять легче, чѣмъ существующее довольно искусственное и не единогласное построеніе увеличенныхъ аккордовъ на разныхъ ступеняхъ мажора и минора, притомъ то отъ уменьшеннаго трезвучія, то отъ малаго и уменьшеннаго септаккорда, то отъ доминантаккорда, и съ разрѣшеніемъ въ разные аккорды. Такъ какъ увеличенные аккорды не принадлежатъ строгому стилю, то тѣ,

\*) То и другое правописаніе съ своей точки зрѣнія правильно. Первый видъ увелич.  $\frac{5}{6}$  акк. построены на пониженной 2 ступ. до маж. (ре бем.) съ септимой отъ пониженной 6 ступ. маж. (ля бем.); второй — построенъ на пониженной 6 ступ. (ре бем.) фа маж. съ септимой отъ повышенной 2 ступ. (соль дѣзъ) и вводнымъ тономъ отъ повышенной квинты (си бемоль); энгармонически же они равны.

или другія сужденія о нихъ совершенно безразличны для него и подлежатъ свободному выбору и принятію изучающаго гармонію \*).

Вотъ нѣсколько примѣровъ сопоставленія доминантсептаккордовъ, когда септима, или остается на мѣстѣ, или идетъ на полутонъ вверхъ.

1 NB. 2 NB.

Подобныя гармоническія послѣдованія возникаютъ при сопоставленіи доминантсептаккорда даннаго лада съ трезвучіями и доминантсептаккордами, отстоящими отъ этого доминантсептаккорда на большую, или малую терцію вверхъ, или внизъ, кромѣ случая при 1 NB, который возникаетъ, при сопоставленіи двухъ доминантсептаккордовъ, отстоящихъ другъ отъ друга на кварту или квинту.

Всѣ подобныя послѣдованія называются *ложными* и допускаются ради плавности и мелодическаго веденія голосовъ и ради связности гармоніи, дающей между сопоставляемыми аккордами два, или три общихъ тона, въ то время какъ другіе голоса движутся на малую, или большую секунду вверхъ, или внизъ.

Подобное мелодическо-гармоническое голосоведеніе даетъ возможность и увеличенное трезвучіе разрѣшать необычно, съ оставленіемъ увеличенной квинты въ томъ же голосѣ, или съ разрѣшеніемъ не въ терцію аккорда, а въ квинту, какъ въ приведенномъ выше примѣрѣ.

Хроматическія послѣдованія и модуляціи отъ доминантсептаккорда и уменьшеннаго септаккорда.  
Хроматическія и энгармоническія послѣд. уменьш. септакк.

Энгармоническія послѣдованія и модуляціи отъ полного и неполнаго доминантсептаккорда, отъ доминантсептаккорда съ пониженной и повышенной квинтой.

Строй Фа дѣзъ мажоръ  
и Си мажоръ.

Строй Соль бемоль мажоръ  
и До бемоль мажоръ.

\* Увеличенные аккорды могутъ быть употребляемы и въ другихъ видахъ, какъ указано при 2 NB, но при этомъ требуется чтобы вводный тонъ находясь ниже пониженнаго тона, отстоялъ бы отъ него не на терцію, но или на сексту, или на дециму.

## § 28. Строгий стиль въ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ русскихъ композиторовъ.

Для выясненія въ самыхъ общихъ чертахъ того вопроса, насколько строгій стиль гармоніи отразился въ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ русскихъ композиторовъ, мы должны обратиться къ произведеніямъ новаго и новѣйшаго періода въ исторіи духовно-музыкальнаго русскаго творчества. Произведенія перваго періода, принадлежащія итальянцамъ композиторамъ Галуппи, Сартти и ихъ непосредственнымъ преемникамъ и ученикамъ, русскимъ композиторамъ Веделю и Дехтереву, не могутъ быть принимаемы въ расчетъ при обсужденіи даннаго вопроса какъ потому, что строгій стиль гармоніи въ то время не былъ предметомъ особенныхъ желаній, заботъ и стремленій, но вполне господствовалъ стиль свободный, концертный итальянскій, такъ и потому, что произведенія эти преимущественно обращаются въ рукописяхъ сомнительной точности. Изъ послѣдующаго періода, новаго, мы должны также обратиться главнымъ образомъ къ произведеніямъ печатнымъ, принадлежащимъ наиболѣе выдающимся авторамъ, Березовскому, Давыдову, Бартнянскому, Турчанинову, Львову, Ломакину, Воротникову, Виноградову, и наконецъ, къ современнымъ выдающимся авторамъ.

Бросая общій взглядъ на произведенія этихъ поименованныхъ авторовъ, мы должны сказать, что хотя въ нихъ преимущественно преобладаетъ строгій стиль, въ его общепринятомъ пониманіи, однакоже авторы ихъ не стѣнялись довольно многими и значительными отступленіями отъ его существенныхъ требованій и предписаній. Не въ смыслѣ критики произведеній, а въ смыслѣ выясненія вопроса, насколько чувствовалась и была развита потребность строгаго стиля въ ихъ авторахъ, мы попробуемъ указать наиболѣе значительныя отступленія отъ обязательныхъ требованій строгаго стиля въ произведеніяхъ вышеупомянутыхъ композиторовъ, безотносительно къ тому, допускались-ли подобныя отступленія какъ мотивированныя, или же какъ совершенно произвольныя.

Отступленія эти касаются чистоты голосоведенія, введенія въ гармонію излишняго хроматизма и одновременнаго нарушенія діатоническаго характера гармоніи и, наконецъ, введенія въ гармонію диссонирующихъ сочетаній, аккордовъ уменьшенныхъ, увеличенныхъ и энгармоническихъ, и зависящихъ отъ этого свободныхъ и быстрыхъ модуляцій. Подобныя отступленія чаще встрѣчаются въ концертныхъ произведеніяхъ, строгому стилю собственно не принадлежащихъ, и меньше — въ другихъ пѣснопѣняхъ богослужебныхъ. Въ произведеніяхъ Давыдова мы можемъ встрѣчать запрещенныя послѣдованія уменьшенной и чистой квинты (концерты, по изд. Юргенсона, стр. 87), хроматическія вспомогательныя и проходящія ноты (конц. 83, 86 стр. литургія, въ томъ же изд. 30 стр. и др.), хроматическое послѣдованіе трехъ полутоновъ подрядъ, отъ октавы черезъ большую и малую септиму внизъ (конц. 81 стр. литург. 31 стр. и др.), хроматическое повышение и пониженіе ступеней 2, 4 и 6 въ аккордѣ (конц. 80 и мн. др.), веденіе малой септимы вверхъ, въ верхнемъ голосѣ (литург. 18, конц. 80 стр. и др.), употребленіе увеличеннаго секстаккорда (конц. 118, 96 стр. литург. 6, 40 стр. и др.), увеличеннаго терцквартаккорда и рядомъ секстаккорда (конц. 83 и др.) увеличеннаго квинтсекстаккорда (конц. 111 и др.).

У Березовскаго, въ его концертѣ „Не отвержи мене во время старости“ и другихъ произведеніяхъ, также находимъ послѣдованіе уменьшенной и чистой квинты подрядъ, послѣдованія хроматическія, квинты, не скрываемаыя скачкомъ на терцію, увеличенный секстаккордъ, квинтсекстаккордъ и терцквартаккордъ (Юргенсоновск. изд. конц. „Не отвержи мене“ стр. 7, 16 и др.).

Весьма много свободныхъ послѣдованій въ голосоведеніи представляютъ собою произведенія Бортнянскаго. Мы можемъ встрѣтить въ нихъ послѣдованія явныхъ чистыхъ квинтъ (конц. 51 стр. 2-жды, 56, 57, 93, 145, 259, 268, — изъ литург. въ херув. № 7 нѣсколько разъ), послѣдованіе уменьшенной и чистой квинты (конц. 93, 187 изъ литург. въ первыхъ тактахъ „Отче нашъ“), квинты, возникающія чрезъ вспомогательныя и проходящія ноты (конц. 129, 63 и др.), октавы черезъ проходящія ноты и терцію (конц. 164 и др.), хроматическія проходящія и вспомогательныя ноты (конц. 149 и мног. др.), увеличенный секстаккордъ и терцквартаккордъ вмѣстѣ (конц. 183, 184, 185, 187 и др. литург. въ первыхъ тактахъ „Благословлю Господа“), послѣдованіе аккорда доминантоваго и субдоминантоваго, въ первомъ обращеніи (конц. 19 и др.), разрѣшеніе секундаккорда, вмѣсто секстаккорда, въ основной септаккордѣ (конц. 257), веденіе малой септимы въ дискантѣ вверхъ (конц. XXXII, стр. 288—9) и проч. т. п. Въ пе-

реложеніяхъ Турчанинова встрѣчается также не мало свободныхъ послѣдованій гармоническихъ. Здѣсь мы встрѣчаемъ послѣдованіе уменьшенной и чистой квинты (перелож. 1 кн. 37, 39, 48, 52, 61, 22; 2 кн. 26, 28, 29, 44, 47, 49, 93, 94, 96, 98 и др.), квинты черезъ проходящія ноты (1 кн. 37, 38, 40, 41, 44 и др.), квинты черезъ терцію (1 кн. 1, 2, 3, 4) (10, 11, 12, 19, 70), октавы черезъ терцію (1 кн. 37, 39, 48, 52, 61 и др.), октавы черезъ проходящія ноты (2 кн. 36—44 и др.), веденіе въ верхнемъ голосѣ септими вверхъ (1 кн. 42, 43, 45, 48, 49, 51, 63, 65, 67, 68; 2 кн. 45, 48, 52 и др.), увеличенный секстааккордъ (1 кн. 37, 39, 48, 52, 61 и др.), увеличенный квинтсекстааккордъ (кн. 2, 47 и 50 стр.), увеличенный квинтсекстааккордъ и терцквартааккордъ (2 кн. 45, 47, 51 и др.), а также хроматическія вспомогательныя и проходящія ноты и ходъ голоса внизъ на  $1\frac{1}{2}$  тона. У Воротникова мы встрѣчаемъ хроматическія повышенія и пониженія ступеней (5, 18, 29 стр. собр. соч.), энгармоническое разрѣшеніе уменьшеннаго септааккорда (30, 31, 32 и др.), увеличенный секстааккордъ и терцквартааккордъ (15, 42 и др.), скачки септими и основного тона въ одномъ направленіи (6 стр. и др.), свободныя скачки голосовъ на большія и малыя сексты вверхъ и внизъ (45 и др.). Въ сочиненіяхъ Ломакина мы находимъ хроматическія повышенія и пониженія ступеней 4, 2 и 6 и хроматическія вспомогательныя и проходящія ноты (херув. № 4, 8, собран. молитвъ № 32, 34 и др.), энгармоническія разрѣшенія уменьшеннаго септааккорда (собр. мол. № 27, 38 и др.), октавы черезъ терцію (собр. мол. № 27 и 28), квинты черезъ терцію (собр. мол. № 27 и др.), свободныя скачки баса на малую септиму вверхъ (собр. мол. № 4, 7, 38), разрѣшеніе секундааккорда, вмѣсто секстааккорда, въ мажорное трезвучіе (Прич. № 1, 2 и др.), увеличенный квинтсекстааккордъ (Прич. № 9, 14 и др.), увеличенный терцквартааккордъ (Прич. № 1 и др.), наконецъ, послѣдованіе аккорда доминантоваго и субдоминантоваго (херув. № 7 и др.). Въ сочиненіяхъ Львова мы встрѣчаемъ октавы возникающія черезъ терцію (собр. сочин. стр. 2, 13, 22, 24 и др.), октавы черезъ проходящія ноты (собр. соч. 39, 40, 41, 42 и др.), квинты, возникающія черезъ проходящія ноты (соч. стр. 122 и др.), послѣдованіе двухъ чистыхъ квартъ отъ доминантоваго и субдоминантоваго аккордовъ (стр. 15 и др.) хроматическія вспомогательныя и проходящія ноты, повышенныя и пониженныя ступени (64, 19, 20, 29, 126, 43, 45, 125, 128, 132, 135 и др.), послѣдованіе трехъ полутоновъ подрядъ отъ октавы черезъ большую и малую септиму внизъ (17, 19, 46 и др.), хроматическое послѣдованіе и энгармоническое разрѣшеніе уменьшеннаго септааккорда (собр. соч. 18, 37, 113, 126, 133 и др.), веденіе малой и большой септими вверхъ въ верхнемъ голосѣ (стр. 48, 52, 55, 128, 151 и др.), септааккордъ съ повышенной квинтой (66 и др.), увеличенный квинтсекстааккордъ (стр. 110, 132, 136 и др.), увеличенный терцквартааккордъ (стр. 16 и др.), скачки баса на малую септиму вверхъ (стр. 15 и др.), хроматическое повышение октавы (стр. 132 и др.), неприготовленные нонаккорды (стр. 52 и др.) и проч. под. т.

Сочиненія Бахметева болѣе всѣхъ другихъ отличаются свободнымъ употребленіемъ хроматическихъ и энгармоническихъ сочетаній, послѣдованій и разрѣшеній уменьшенныхъ и увеличенныхъ аккордовъ, такъ что непривычное къ тому ухо едва въ состояніи спокойно ихъ выносить. Хроматическое повышение и пониженіе ступеней встрѣчается нерѣдко (хер. № 1, „Собр. 4-хъ голос. соч.“, 5, на стр. 13, 14, 15, 19, 20, 22, 28, 29, 30, 34 и мног. др.), свободное употребленіе септааккордовъ и нонаккордовъ (стр. 5, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 33 и др.), послѣдованіе черезъ хроматическое измѣненіе ступеней уменьшеннаго квинтсекстааккорда, малаго терцквартааккорда, квартсекстааккорда и уменьшеннаго септааккорда (стр. 21—2 и др.), хроматическое повышение квинты (стр. 19 и др.), октавы (19, 13, 14, 15 и др.), увеличенный секстааккордъ (стр. 23, 24, 25 и др.), увеличенный квинтсекстааккордъ (стр. 21, 34, 29 и др.), увеличенный терцквартааккордъ (стр. 5 и др.); явныя параллельныя квинты (стр. 47, 13) октавы (стр. 13) Какъ примѣръ переполненія гармоніи хроматическими и энгармоническими послѣдованіями, разрѣшеніями и модуляціями, можно назвать херувимскую № 8-й. Сочиненія Бахметева представляютъ собою примѣръ наиболѣе далекаго уклоненія отъ діатонической гармоніи строгаго стиля. Въ сочиненіяхъ Виноградова мы нерѣдко можемъ встрѣтить хроматическія проходящія и вспомогательныя ноты, напр. въ стих. „Нынѣ вся исполнишася свѣта“ (стр. 5, 8, 9) и въ другихъ случаяхъ, аккорды съ повышенной квинтой и пониженной секстой, какъ въ „Взбранной воеводѣ“ и др. случаяхъ, септааккорды уменьшенные, разрѣшаемые энгармонически, и нонаккорды, какъ въ „Причастныхъ“, „Милость мира“ и др., увеличенные квинтсекстааккорды и терцквартааккорды (стих. „Нынѣ вся“ стр. 7 и въ др. случаяхъ); но голосоведеніе его сочиненій почти всегда правильное, безъ квинтъ и октавъ, съ приготовленными диссонансами.

О близости къ строгому стилю гармоніи произведеній другихъ композиторовъ, главнымъ образомъ современныхъ, предоставляется судить собственной любознательности изу-

чающаго строгій стиль гармоніи. При подобномъ сужденіи не должно упускать изъ вниманія ритмическаго строенія произведеній и ихъ внѣшней формы, а также правильности расположенія текста, внѣшнихъ гармоническихъ украшеній и проч. подоб., такъ что, отвѣчая требованіямъ строгаго стиля съ извѣстныхъ сторонъ, многія произведенія не могутъ однакоже нерѣдко удовлетворять требованіямъ строгаго стиля съ другихъ сторонъ. Какъ сравнительно болѣе отвѣчающія требованіямъ строгаго стиля мы должны назвать произведенія, преимущественно *сочиненія*, Р.-Корсакова, Азѣва, Войденова, Полуэктова, Малашкина, Чайковскаго, Архангельскаго, Орлова и нѣкоторыхъ другихъ. Какъ вполне отвѣчающія требованіямъ *чистаго* строгаго стиля могутъ быть названы только нѣкоторыя произведенія и главнымъ образомъ *переложенія* мелодій древнихъ церковныхъ роспѣвовъ, или заимствованныхъ изъ практики церковной, или же изъ богослужебныхъ нотныхъ синодальныхъ книгъ, съ точно и неизмѣнно выдержанною основною мелодіею. Сюда принадлежатъ сочиненія и переложенія Львовскаго, переложенія Смоленскаго, переложенія Соловьева и Смирнова въ изд. Брат. Пресв. Богородицы, переложенія Р. Корсакова, Азѣва, переложенія капеллы, новаго изд., „Всенощное бдѣніе“, переложенія Архангельскаго и нѣкоторыхъ другихъ.

## II. Строгоцерковный стиль гармоніи.

### § 29. Понятіе о строгоцерковномъ стилѣ гармоніи.

Строгий стиль гармоніи въ его общепринятомъ пониманіи имѣетъ приложеніе какъ къ самостоятельнымъ сочиненіямъ или композиціямъ авторовъ, такъ и къ переложеніямъ съ древнихъ церковныхъ напѣвовъ.

Строгоцерковный стиль \*) возникаетъ собственно въ области переложеній съ древнихъ церковныхъ напѣвовъ, когда мелодическимъ основаніемъ этихъ переложеній служитъ подлинная церковная мелодія богослужебныхъ нотныхъ книгъ, а гармоническимъ — тѣ своеобразныя звуко сочетанія, которыя возникаютъ въ области церковнаго звукоряда, ритмическимъ же ихъ основаніемъ служитъ своеобразный несимметричный ритмъ церковной мелодіи и самостоятельное веденіе сопровождающихъ основную мелодію голосовъ, въ характерѣ самой мелодіи \*\*). Такал самостоятельная разработка основной мелодіи въ голосахъ, для хора, въ характерѣ самой мелодіи, называется уже не гармоническою, а *контрапунктическою* ея разработкою, а самый способъ и методъ ея разработки — *контрапунктомъ* (латин. *punctum contra punctum*). Цѣль подобной разработки мелодіи не только найти соотвѣтствующія ступенямъ мелодіи гармоническія сочетанія или аккорды, въ ихъ наиболѣе естественной послѣдовательности, но и осуществить самую мелодію въ сопровождающихъ ее голосахъ или выработать эти голоса въ ея *характеръ* и *стремъ* и уподобить ей. Здѣсь пріобрѣтаютъ значеніе такъ называемыя *имитации* или уподобленіе голосоведенія сопровождающихъ мелодію голосовъ ея *ритму*, *движенію* и *строю*, по скольку онѣ не нарушаютъ собою священнаго текста мелодіи повтореніемъ или неодновременнымъ произношеніемъ голосами отдѣльныхъ словъ его и реченій. Когда основную мелодію хотятъ перенести изъ ея обычнаго мѣстооположенія, изъ верхняго голоса въ другой, напр.: въ средній, а на ея мѣсто въ верхнемъ голосѣ переносится мелодія замѣщаемаго голоса, въ томъ и другомъ случаѣ въ интервалахъ октавы, безъ малѣйшаго однакоже измѣненія первоначальнаго состава контрапунктической гармоніи, — то такое видоизмѣненіе переложенія называется перемѣщеніемъ его голосовъ въ *двойномъ контрапунктѣ октавы*, а самый способъ измѣненія называется *перемѣщающимся двойнымъ контрапунктомъ октавы*. Пользоваться такимъ перемѣщеніемъ голосовъ, при діатоническомъ

\*) Ученіе о строгоцерковномъ стилѣ гармоніи изложено въ сжатомъ видѣ, какъ по новости самого предмета, такъ и потому, что вполне обстоятельное его изложеніе слишкомъ увеличило бы объемъ этой книги. Практически авторъ старался осуществить изложенное главнымъ образомъ въ своихъ „Переложеніяхъ для хора съ древнихъ церковныхъ роспѣвовъ“, партит. форт—п. (57 стран.), а затѣмъ въ „Пѣніи на литургіи“, кievск. росп., партит. (27 стран.) и во „Всенощномъ бдѣніи древнихъ роспѣвовъ церковныхъ“, въ партитурѣ, и др. Изъ другихъ опытовъ гармонизаціи церковныхъ мелодій къ этому стилю болѣе всѣхъ приближаются переложенія Львовскаго.

\*\*) На необходимость и возможность выработки своего отечественнаго контрапункта по отношенію къ церковнымъ мелодіямъ, на основаніи кроковаго изученія этихъ мелодій, указывалъ еще знаменитый Бортинскій въ своемъ замѣчательномъ „Проектѣ“, напечатанномъ въ изданіи Общества Любителей Древней Письменности.

строѣ гармоніи строгоцерковнаго стиля, изучившему ранѣе строгій стиль гармоніи весьма нетрудно, — должно твердо помнить только обращенія интервалловъ и особенность обращенія квартъ, которыя, взятыя подрядъ, въ обращеніи даютъ запрещенныя пераллельныя явныя квинты. При обращеніи должно по возможности избѣгать перекрещиванія голосовъ и дѣлать обращенія или перемѣщенія по преимуществу между однимъ изъ крайнихъ и однимъ изъ среднихъ голосовъ. Хотя подобныя перемѣщенія и возможно употребляютъ въ строгоцерковномъ стилѣ не только безъ всякаго нарушенія его основаній \*), но и въ цѣлахъ наибольшаго возвышенія его значенія, однакоже они не составляютъ его непремѣнной и существенной принадлежности. Существенныя же признаки строгоцерковнаго стиля составляютъ: 1) подлинная церковная мелодія изъ древнихъ роспѣвовъ, въ цѣлости и неизмѣнно въ отношеніи къ оригиналу, богослужебнымъ нотнымъ книгамъ, сохраняемая въ одномъ изъ голосовъ, чаще всего въ дискантѣ, какъ наиболѣе свободномъ и подвижномъ, выдающемся изъ другихъ и выдвигающемся на первый планъ эту мелодію, по особенному тѣмбру своему; 2) діатоническій строй основной мелодіи, исключаящей всякій хроматизмъ, при ея гармонизаціи, какъ въ ней самой, такъ и въ сопровождающихъ ее въ гармоніи голосахъ; 3) самостоятельное веденіе сопровождающихъ мелодію голосовъ въ ритмѣ и движеніи напѣва основной мелодіи или уподобленіе этихъ голосовъ основной мелодіи, не исключяющее и своеобразнаго ихъ движенія, не въ ущербъ мелодіи; 4) простѣйшія, главнымъ образомъ, трезвучныя сочетанія тоновъ звукоряда, съ ихъ первыми и рѣже, въ каденціи, со вторыми ихъ обращеніями; 5) діатоническія проходящія и вспомогательныя ноты, — какъ по отношенію къ основной мелодіи, такъ и въ особенности по отношенію къ сопровождающимъ ее голосамъ. — Задержаніе, предѣлъ, септаккорды съ ихъ обращеніями не составляютъ принадлежности строгоцерковнаго стиля и весьма изрѣдка могутъ быть допускаемы, только въ виду особенныхъ потребностей голосоведенія, или самостоятельной особенной разработки данной мелодіи, въ смыслѣ художественномъ. Модуляція допускается только самая простая и естественная, поскольку она можетъ имѣть мѣсто, не нарушая діатоническаго строя мелодіи и гармоніи. Въ отношеніи запрещенныхъ параллельныхъ квинтъ и октавъ требуется безусловная чистота голосоведенія. Кромѣ уменьшеннаго септаккорда, или же, по исключенію, *малаго* септаккорда никакіе уменьшенные и увеличенные аккорды не допускаются. Современное различіе мажора и минора въ гармоніи не должно оказывать никакаго вліянія на строй гармоніи строгоцерковнаго стиля, утверждающейся на своеобразномъ, по своему строю, мажорно-минорномъ діатоническомъ звукорядѣ. Такъ какъ основой гармоніи строгоцерковнаго стиля служитъ древняя церковная мелодія, съ ея освященнымъ церковною практикою, текстомъ, то 6) и текстъ гармоническихъ построеній, наравнѣ съ мелодіею, долженъ быть удерживаемъ безъ измѣненій, безъ повтореній, съ одновременнымъ произношеніемъ его всѣми участвующими въ пѣніи голосами.

### § 30. Церковный діатоническій звукорядъ и построенные на немъ трезвучные аккорды.

Церковная мелодія богослужебныхъ нотныхъ книгъ вращается въ предѣлахъ діатоническаго звукоряда, обнимающаго собою четыре соединенныхъ между собою тетра хорда дорійскихъ (съ полутономъ внизу тетра хорда) и никогда не выходитъ изъ предѣловъ этого звукоряда, почему этотъ звукорядъ и долженъ быть положенъ въ основаніе гармонизаціи самой церковной мелодіи; гармонизація же должна представлять собою лишь ту же, но только одновременно не въ одномъ, а въ двухъ, трехъ и четырехъ голосахъ воспроизводимую, на разныхъ ступеняхъ, мелодію, по законамъ сочетанія аккордовъ. Такимъ образомъ церковная мелодія представляетъ собою одnogолосное воспроизведеніе тоновъ звукоряда на разныхъ ступеняхъ и въ разной послѣдовательности ихъ и ритмѣ, гармонизація же ея должна представить только многоголосное воспроизведеніе ея, на основаніи мелодическаго строя того же звукоряда и на основаніи акустическихъ требованій сочетанія интервалловъ въ аккорды.

\*) Нѣкоторыя мелодіи пѣснопѣній (херув. и причастн.) такъ называемыхъ *разныхъ роспѣвовъ*, преимущественно же кевскаго. своимъ повтореніемъ на другихъ ступеняхъ, въ интерваллѣ квинты, тѣмъ самымъ уже располагаютъ къ перемѣщающемуся, такъ называемому, *контрапункту двудесятью* или *квинты*, и указываютъ на имитационный (фугообразный) способъ своего построения.

Четыре соединенныхъ дорійскихъ тетрахъ.  
Добавочный тонъ.\*

Тоже въ скрипич. ключѣ.

Принимая каждый тонъ звукоряда за тонику и прибавляя къ нему въ восходящемъ порядкѣ терцію и квинту, мы получимъ слѣдующіе трезвучные аккорды.

Такимъ образомъ мы получаемъ девять трезвучныхъ аккордовъ и два двузвучія, которыми недостаетъ квинтъ, которыми могли бы быть, для перваго—*ми бемоль*, для втораго *фа*, еслибы церковный звукорядъ продолженъ былъ еще въ высоту; но этого мы не въ правѣ дѣлать, а равно и не въ правѣ придавать къ звукоряду и образуемымъ на немъ аккордамъ тѣ тоны, интерваллы и ступени, которыхъ въ немъ нѣтъ, по этому и послѣдніи два двузвучія мы должны разсматривать какъ интерваллы двухъ предыдущихъ трезвучій, послѣднее же трезвучіе (9) *ре-си бем.*—*сом* считать послѣднимъ и заключительнымъ въ звукорядѣ. Мы имѣемъ здѣсь три уменьшенныхъ трезвучія—1, 4 и 7, три большихъ или мажорныхъ—2, 5, 8 и три малыхъ или минорныхъ,—3, 6 и 9.

Но такъ какъ каждый тонъ звукоряда, при гармонизаціи, можетъ быть съ одинаковымъ правомъ разсматриваемъ не какъ основной тонъ только, но и какъ *терція* и *квинта* аккорда, то, не выходя изъ предѣловъ звукоряда, мы можемъ образовать еще новые аккорды, производные.

Принимая *фа-дизъ* за терцію мы можемъ образовать трезвучіе *ля-фа дизъ-ре*—большое, а принимая его за квинту—*фа дизъ-ре-си*—трезвучіе малое; принимая же си натуральное за квинту, можемъ образовать трезвучіе *си-сом-ми*—малое; это тѣмъ болѣе возможно, что мы имѣемъ еще добавочный звукъ *ми*.

Такимъ образомъ всѣхъ трезвучій мы находимъ: 12, — 4 большихъ, 5 малыхъ и 3 уменьшенныхъ.

Знаки измѣненія *дизъ* и *бемоль* вводятся только въ сопровождающихъ мелодію голосахъ, *дизъ* при гармонизаціи нижняго тетра хорда звукоряда, *бемоль* при гармонизаціи верхняго тетра хорда, два среднихъ тетра хорда естественно должны быть гармонизованы безъ всякихъ знаковъ измѣненія; употребленіе знаковъ измѣненія въ основной мелодіи указано въ ея нотномъ оригиналѣ. Изъ трезвучій образуется столько же сектаккордовъ и не менѣе квартсектаккордовъ, изъ которыхъ однакоже употребляются преимущественно тѣ, которые служатъ каденціи. Такъ какъ главенство трезвучій отъ *до*, *сом* и *фа* ясно ощущается и въ строѣ церковнаго звукоряда, то употребительны наиболѣе квартсектаккорды, ведущіе каденцію въ эти аккорды. При сопоставленіи между собою, трезвучія и ихъ сектаккорды въ существеномъ подчиняются тѣмъ правиламъ, которыя изложены въ строгомъ стилѣ, съ тѣмъ ограниченіемъ, что скачки на сексту и септиму ни въ одномъ голосѣ не допускаются, на томъ основаніи, что основная церковная мелодія такихъ скачковъ не терпитъ и допускаетъ ихъ только въ промежуткахъ между окончаніемъ одного періода и началомъ другаго,

\*) Иногда, хотя и весьма рѣдко, въ некоторыхъ нотныхъ изданіяхъ (и рукописяхъ) встрѣчается и указанное здѣсь *ми*. Еще извѣстный Н. Диецкий въ своей „Идеѣ грамматики мусикійской“, писанной въ 1679 году, разсуждая о пѣніи церковнаго пролога, допускаетъ употребленіе *фа-дизъ* въ низшемъ тетра хордѣ. Рукон. бібліотеки синодал. училища церковнаго пѣнія. Въ григоріанскомъ пѣніи западной церкви *фа-дизъ* употребляется уже въ XV в. См. Fetis. „Histoire generale de la musique“. Paris 1874. III, IV, p. 171 etc. Ambros. „Geschichte der Musik“. Leipzig. 1891. В. II. S. 202 und and.



но не въ среднѣ теченія напѣва. Обычно употребляемые въ церковной мелодіи интерваллы суть секунды, терціи, кварты, и квинты, какъ чистые, большіе и малые; слѣдовательно, въ ней нѣтъ ни увеличенной кварты (тритонъ), ни уменьшенной квинты (его обращеніе). Такъ какъ основная церковная мелодія никогда не дѣлаетъ внезапнаго перехода отъ одной ступени одного тетра хорда на ту же ступень другаго тетра хорда, напр. отъ *фа* на *фа діэзъ*, отъ *си* на *си бемоль*, и наоборотъ, то и въ сопровождающихъ мелодію голосахъ не могутъ рядомъ находиться тѣ же ступени какъ натуральныя и измѣненныя, и слѣдовательно, не можетъ быть двухъ полутоновъ рядомъ или *хроматическаго* послѣдованія голосовъ и *хроматической* модуляціи. Увеличенныхъ аккордовъ въ строгоцерковномъ стилѣ не можетъ быть; изъ уменьшенныхъ же аккордовъ для четырехголоснаго сложенія употребляются сектаккорды, для трехголоснаго же еще, кромѣ того, и трезвучія; квартсектаккорды могутъ появляться только случайно, въ качествѣ проходящихъ, и въ каденціи, какъ это встрѣчалось раньше въ строгомъ стилѣ. Прибавленіе къ трезвучіямъ септимъ даетъ септаккорды изъ коихъ три, отъ *соль* съ терціей *си*, отъ *до* съ терціей *ми* и отъ *ре* съ терціей *фа діэзъ*, имѣютъ гармоническое значеніе доминантсептаккордовъ, при разрѣшеніи въ тоники *до*, *фа* и *соль*; другіе же имѣютъ значеніе побочныхъ септаккордовъ \*).

### § 31. Контрапунктическое развитіе голосоведенія \*\*).

Не ограничиваясь гармоническимъ сопоставленіемъ аккордовъ, для развитія большей самостоятельности голосоведенія, можно вести голоса контрапунктическимъ способомъ, мелодически. Если мы возьмемъ трезвучный аккордъ въ его обычномъ видѣ, съ удвоеніемъ основнаго тона, и будемъ вести его квинту по ступенямъ вверхъ мелодически, то получимъ своеобразныя гармоническія послѣдованія и хорошій мелодическій ходъ для даннаго, лежащаго въ квинтѣ голоса. Басъ въ это время поддерживаетъ противоположное мелодическое движеніе, или на ступень внизъ, или на кварту; терція же и октава служатъ связующими тонами до того момента, когда вступаетъ новый аккордъ, и они занимаютъ соотвѣтствующее въ немъ положеніе.

нельзя. NB.

1 2 NB. Не хорошо.

\*) Особенность септаккордовъ церковнаго звукоряда та, что всѣ они (числомъ 10) являются съ *малою септимой*, равно мажорные, минорные и малые; уменьшенныхъ же между ними во все нѣтъ. Введеніе въ гармонію строгоцерковнаго стили септаккордовъ не представляетъ необходимости и скорѣе есть нѣкотораго рода излишество, равно и квартсектаккордъ.

\*\*) Подобныя указываемымъ здѣсь голосоведенія и образуемыя ими каденціи весьма нерѣдки въ произведеніяхъ западнаго строгаго стили, покоющагося на церковныхъ ладахъ, напр. у Палестрины и др.; здѣсь же они являются результатомъ предполагаемаго мелодическаго веденія голосовъ безъ отношенія къ западнымъ церковнымъ ладямъ, но на основаніи церковнаго звукоряда.

Такъ какъ уменьшенныя трезвучія не имѣютъ значенія въ основномъ своемъ видѣ, то они и не могутъ имѣть мѣста, при подобномъ самостоятельномъ веденіи голоса въ квинтѣ. равно и не могутъ быть аккордами разрѣшенія, при подобномъ голосоведеніи. Не совсѣмъ хорошо также послѣдованіе голосовъ при 2 NB, какъ напоминающее извѣстный намъ три-тонъ, хотя мелодическое движеніе верхняго голоса и скрашиваетъ нѣсколько его. При подобномъ мелодическомъ движеніи верхняго голоса какъ можно безъ труда замѣтить, прежде недозволенныя послѣдованія между аккордами отъ доминанты и субдоминанты, отъ доминанты и трезвучія 2 ступ. мажора, отъ 3 и 2 ступ. его, черезъ посредство вставляемаго естественно секстааккорда, отъ трезвучія на терцію ниже, — становятся вполне возможными и гармоничными, исключая развѣ указаннаго сейчасъ при 2 NB, которое при всемъ томъ остается однакоже довольно неуклюжимъ. При скачкѣ баса на кварту, какъ не трудно замѣтить, не всегда можетъ слѣдовать затѣмъ трезвучіе, но иногда вступаетъ секстааккордъ на этомъ тонѣ.

Это оказывается необходимымъ въ томъ случаѣ, когда предположенное за скачкомъ баса трезвучіе должно быть уменьшенное, или же трезвучіе гармонически неудобное къ соединенію съ предыдущимъ, какъ два аккорда отъ *фа* и отъ *ми*, или прежнія субдоминантовое и трезвучіе 3 ступ. мажора.

Указанное сопоставленіе аккордовъ и мелодическое веденіе голосовъ необыкновенно обогащаетъ гармонію строгацерковнаго стиля и сообщаетъ голосоведенію необычайную мелодическую текучесть, оживленіе и связность.

Подобнымъ же образомъ, совмѣстно съ басомъ, при поступенномъ его движеніи внизъ, можетъ быть также мелодически ведена внизъ терція аккорда; квинта при этомъ должна быть удвоена въ данномъ аккордѣ.

и́ли:      и́ли:      и́ли:      NB.      NB.      и́ли:      и́ли:

3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 6. 3.      3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 3.      3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 6. 3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>.      3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 6.      3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>.

и́ли:      и́ли:      и́ли:      и́ли:

3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 6. 3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 6. 3.      3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 6. 6. 3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 6. 6. 3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 6. 3.

NB. Не хорошо. и́ли:      и́ли: NB не хорошо и́ли:      и́ли: NB не хорошо.      и́ли:      и́ли:

3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 6. 3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 6. 6.      хорошо      3<sup>2</sup>/<sub>5</sub>. 6. 6.      хорошо      хорошо

Какъ легко замѣтить, при данномъ голосоведеніи, когда является надобность разрѣшить гармонію въ уменьшенное трезвучіе, вмѣсто него всегда выступаетъ на той же ступени секстааккордъ другаго трезвучія; всѣ же послѣдованія, отмѣченныя NB, какъ воспроизводящія собою извѣстные намъ послѣдованія аккордовъ доминантоваго и субдоминантоваго или аккорда 2 ступ., аккордовъ субдоминантоваго и 3 ступени, вслѣдствіе извѣстныхъ намъ ранѣе причинъ, не могутъ быть одобрены.

Доселѣ мы наблюдали самостоятельное веденіе квинты и терціи аккорда, а также и основного тона, первой—вверхъ, второй и третьяго—внизъ. Веденіе квинты внизъ и терціи вверхъ извѣстно изъ предыдущихъ гармоническихъ сочетаній аккордовъ и представляетъ собою обычное голосоведеніе при сопоставленіи аккордовъ.

Слѣдуетъ еще разсмотрѣть мелодическое веденіе основнаго тона вверхъ и октавы—вверхъ и внизъ, но такое веденіе представляетъ собою лишь извѣстныя намъ проходящія діатоническія ноты, какъ въ аккордахъ, такъ и въ сектаккордахъ.



Подобныя діатоническія проходящія ноты, на основаніи изложеннаго раньше, весьма легко образовать отъ каждаго аккорда звукоряда, кромѣ уменьшенныхъ трезвучій,—должно лишь наблюдать, чтобы онѣ двигались мелодически между нотами гармоническими, а не брались безсвязно и скачкомъ.

### § 32. Контрапунктическая обработка церковной мелодіи въ переложеніяхъ современныхъ русскихъ композиторовъ, въ строгоцерковномъ стилѣ гармоніи.

Начало строгоцерковному стилю положилъ своими переложеніями церковной мелодіи древнихъ напѣвовъ извѣстный Потуловъ, слѣдуя предначертаніямъ кн. Одоевскаго. Въ его переложеніяхъ господствуетъ строго діатоническая гармонія, въ самыхъ простѣйшихъ консонансныхъ звукосочетаніяхъ, въ аккордахъ трезвучныхъ и ихъ обращеніяхъ.

Каждая нота мелодіи принимается, въ большинствѣ случаевъ, за самостоятельную составную часть аккорда и только въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ за проходящую. Проходящія ноты изрѣдка также допускаются и въ сопровождающихъ мелодію голосахъ. Произношеніе текста одновременное для всѣхъ голосовъ. Такой способъ гармонизаціи имѣетъ видъ строгаго простаго контрапункта ноты противъ ноты (*punctum contra punctum*). На относительно высокую художественность такая гармонизація претендовать не можетъ, да и едва ли это имѣлось въ виду, при созданіи подобнаго простаго хорового пѣнія. Восполненіе художественной стороны гармонизаціи и заботы о болѣе свободномъ и самостоятельномъ развитіи голосоведенія приняли на себя болѣе современные композиторы переложители церковной мелодіи для хора, слѣдуя однакоже пути, указанному Потуловымъ.

Въ сравненіи съ Потуловымъ, они ввели въ гармонизацію, частію, діатоническія, проходящія и вспомогательныя ноты во всѣхъ голосахъ, въ значительно большемъ количествѣ,—частію, новыя звукосочетанія, болѣе диссонирующія—септаккорды, нерѣдко съ ихъ обращеніями. Таковы: „Всенощное бдѣніе древнихъ напѣвовъ“ изд. Капеллы, „переложенія въ изданіи Братства Пресв. Богородицы, переложенія Архангельскаго, переложенія Львовскаго, переложенія Смоленскаго. Въ переложеніяхъ Капеллы септаккорды еще не введены, и гармонизація въ этомъ отношеніи стоитъ рядомъ съ Потуловскою, но введены однакоже, въ сравненіи съ нею, хроматическіе знаки измѣненія въ сопровождающихъ мелодію голосахъ, на *фа—диззъ*, какъ это допускается въ церковномъ звукорядѣ, и на *соль—диззъ*, чего въ немъ однакоже нѣтъ. Кромѣ того, допускается послѣдованіе аккордовъ отъ *соль* на *фа* (прежн. домин. и субдом.) отъ *соль* на *ре* (прежн. дом. и акк. 2 ст. маж.) (напр. 10 стр. и др.), октава, образуемая скачкомъ на терцію (стр. 14, 15 и др.). Въ изданіяхъ упомянутаго Братства нѣтъ вводимыхъ въ сопровождающихъ мелодію голосахъ дیزзовъ, но появляется однакоже въ нихъ бемоль на *си* при гармонизаціи не одного только верхняго тетракорда, но и другихъ; въ гармонизацію вводятся септаккорды, болѣе въ основномъ видѣ, и допускаются октавы черезъ скачекъ на терцію, какъ въ изданіи капеллы (перелож. вып. л. 9 „Сію“—басъ и альтъ, и др.). Подобныя особенности, однакоже не умаляютъ впечатлѣнія строгой простоты и серьезности этой гармонизаціи, какъ въ виду требованій строгоцерковнаго стиля, такъ и въ виду общаго производимаго на слушателя благоприятнаго впечатлѣнія. Переложенія Архангельскаго составлены, какъ и переложенія Братства, но въ нихъ дана боль-

шая свобода употребленію септаккордовъ съ ихъ обращеніями и, кромѣ того, пониженная ступень *си бемоль* (у него *фа бекаръ*) принимается нерѣдко за основной тонъ, съ построениемъ на немъ самостоятельныхъ аккордовъ, что однакоже несогласно съ указаннымъ строемъ церковнаго звукоряда. Кромѣ того, допускаются послѣдованія аккордовъ отъ *солъ* на *фа* и на *ре* (у него *ре—до* и *ля*), какъ и въ переложеніяхъ капеллы, и иногда задержанія въ нонѣ, или въ нижней секундѣ. Въ этомъ смыслѣ переложенія Архангельскаго располагаютъ большими средствами гармонизаціи въ отношеніи художественной свободы, въ сравненіи съ предыдущими изложеніями, и представляютъ уклоненія отъ требованій строгоцерковнаго стиля незначительныя. Еще большую свободу голосоведенія, но безъ особенныхъ уклоненій отъ требованій строгоцерковнаго стиля и обычнаго строя церковнаго звукоряда, въ болѣе развѣтѣ и болѣе сложномъ контрапунктѣ, представляютъ собою переложенія Львовскаго.

Особенность его пониманія церковнаго звукоряда только то, что онъ, какъ и Архангельскій, принимаетъ измѣненное *си* или *си бемоль* за тонъ основной и строитъ на немъ аккорды, а также принимаетъ высшее *ми бемоль*, расширяя предѣлы церковнаго звукоряда вверхъ на полтона (прич. „Въ память вѣчную“, гдѣ введены *ля бем.* равное *ми бем.* звукоряда, а на *ми бем.* равномъ *си бем.* звукоряда строится трезвучный аккордъ). Было бы, какъ показано выше, правильнѣе не принимать *си бем.* звукоряда за тонику, ибо эта ступень перемѣнная въ немъ, и отъ нея, въ древности, остерегались построить лады какъ отъ тона неопредѣленнаго и неустойчиваго, остерегались принимать его и за тонику и даже за квинту лада, хотя это послѣднее и не представляетъ нынѣ необходимости. Рѣшать вопросъ такъ тѣмъ болѣе основательно, что на чистомъ *си* строится лишь уменьшенное трезвучіе, которое не имѣетъ почти никакого значенія въ гармоніи. Въ другомъ случаѣ, на измѣненномъ *дизомъ фа* строится лишь уменьшенное трезвучіе, которое однакоже не имѣетъ особеннаго гармоническаго значенія; другое же трезвучіе съ *фа—дизъ* есть лишь производное\*).

Такимъ образомъ при всѣхъ указанныхъ особенностяхъ, допущенныхъ авторами не безъ соотвѣтствующихъ мотивовъ, разсмотрѣнныя переложенія представляютъ собою сколь возможно полное осуществленіе главнѣйшихъ основныхъ требованій строго-церковнаго стиля гармоніи. Къ той же категоріи должно отнести и переложенія Смоленскаго, составленныя по преимуществу въ диатонической и трезвучной гармоніи.

### § 33. О гаммахъ въ строго-церковномъ стилѣ гармоніи.

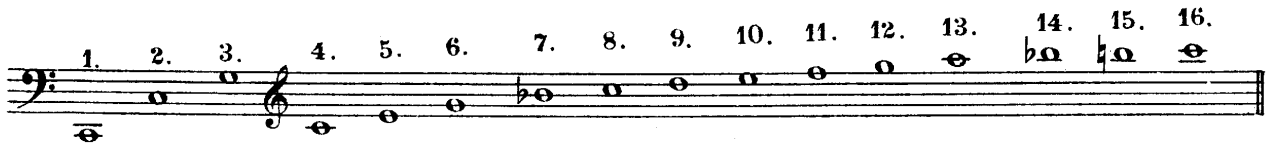
Изъ § 3 видно, что изъ призвуковъ или обертоновъ отъ даннаго тона мы можемъ получить всѣ наиболѣе важныя интерваллы гаммы: октаву, квинту, терцію, малую септиму, которые въ обращеніи дадутъ еще кварту, секстету, большую секунду. Тѣ же интерваллы и ступени, съ добавленіемъ еще и другихъ, мы можемъ найти посредствомъ, акустическаго изслѣдованія въ геометрической прогрессіи увеличивающейся и уменьшающейся\*\*). Если возьмемъ какой-нибудь тонъ, напр. *до* большой октавы и примемъ его колебанія за единицу, то удвоивъ число колебаній, получимъ верхнюю октаву отъ него, *до* малой октавы; утроивъ же единицу колебаній, получимъ *солъ* малой октавы, т. е. квинту отъ *малого до* или дуодециму отъ *большого до*; увеличивъ единицу колебаній въ четыре раза, получимъ вторую октаву или *до* одночертной октавы; увеличивъ въ пять разъ, получимъ *ми* одночертной октавы или терцію этой октавы; увеличивъ въ шесть разъ, получимъ *солъ* одночертной октавы, т. е. квинту этой октавы; увеличивъ въ семь разъ, получимъ *си бемоль* одночертной октавы, т. е. малую септиму этой октавы; наконецъ, увеличивъ въ восемь разъ, получимъ *до* новой октавы двучертной. Увеличивъ единицу колебаній въ девять разъ, получимъ *ре* двучертной октавы, т. е. секунду этой октавы; увеличивъ её въ десять разъ получимъ *ми* двучертной октавы, т. е. терцію этой октавы; увеличивъ въ одиннадцать разъ, получимъ *фа* двучертной октавы, т. е. кварту этой октавы; увеличивъ въ двѣнадцать разъ, получимъ *солъ* двучертной октавы, или квинту этой октавы; увеличивъ въ тринадцать разъ, получимъ *ля* двучертной октавы или сексту этой октавы; увеличивъ въ четырнадцать разъ, получимъ *си бемоль* двучертной октавы или малую септиму этой октавы; увеличивъ же въ

\*) Что же касается до трезвучія на *фа*, то оно имѣетъ свой полный составъ, интерваллы терціи и квинты въ самомъ звукорядѣ, предполагаемое же трезвучіе на *си бем.* въ звукорядѣ находитъ себѣ только терцію, квинта же можетъ находиться лишь въ слѣдующемъ тетракордѣ *ре, ми бем. фа, солъ*, котораго однако же въ звукорядѣ церковномъ нѣтъ.

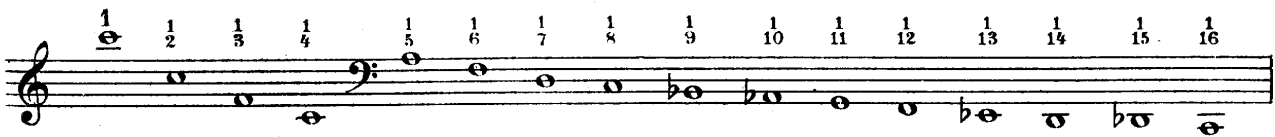
\*\*\*) Гельмгольцъ. Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ Сиб. 1875. Стр. 13 и др. Hauptmann. „Die Natur der Harmonik und Metrik.“ Leipzig. 1873. Ss. 1—3. 30—31.

пятнадцать разъ, получимъ *си натуральное* двучертной октавы или большую септиму этой октавы; наконецъ увеличивъ въ шестнадцать разъ, получимъ *до* трехчертной октавы, или четвертую октаву.

Графически это имѣеть слѣдующій видъ:



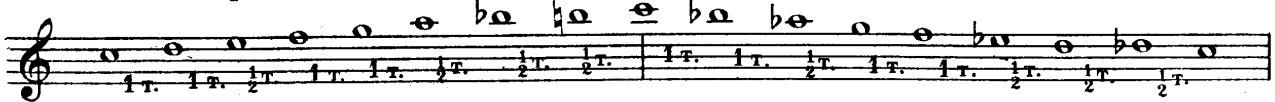
Акустика учитъ, что призвуки въ такомъ же порядкѣ могутъ быть и по направленію внизъ, почему мы можемъ получить главнѣйшіе интерваллы и ступени гаммы и отъ верхняго тона внизъ, т. е. взявъ за исходный тонъ *до* получимъ октаву внизъ *до*, квинту *фа*, терцію *ля*, малую септиму *ре* и соответствующіе интерваллы въ обращеніи, кварту, сексту и секунду. Еще съ большею точностію и подробностію мы можемъ найти интерваллы и ступени въ уменьшающейся геометрической прогрессіи отъ даннаго тона, напр. *до* трехчертнаго, который и примемъ за единицу колебаній.



Такимъ образомъ въ предыдущей строкѣ мы имѣемъ видъ *до*—мажорной гаммы, въ этой же строкѣ—имѣемъ видъ *до*—минорной гаммы. Отсюда же очевидно, что мажорная гамма возникаетъ вообще изъ акустическаго построения отъ даннаго тона вверхъ, минорная же гамма отъ подобнаго же построения, съ тѣмъ же порядкомъ слѣдованія интервалловъ внизъ \*). Чтобы видѣть это яснѣе, возьмемъ ступени въ порядкѣ ихъ слѣдованія, опуская повторенія ихъ,—въ любой октавѣ.

Гамма вверхъ.

Гамма внизъ.



Собственно говоря, если бы мы хотѣли только найти ступени гаммы въ предѣлахъ октавы, то должны были бы остановить вычисленіе, увеличивъ единицу колебаній въ тринадцать разъ и получивъ *ля*, послѣднюю недостававшую въ восходящей гаммѣ ступень. Равнымъ образомъ и при расчетѣ внизъ, должны были бы остановиться, уменьшивъ единицу колебаній въ тринадцать разъ, получивъ *ми бемоль*, послѣднюю недостававшую ступень этой нисходящей гаммы. Тогда получимъ гаммы:

Гамма восходящая I.

Гамма нисходящая I.



Такимъ образомъ въ гаммѣ восходящей мы имѣемъ первичный видъ гаммы мажорной, въ гаммѣ нисходящей—первичный видъ гаммы мирной. Само собою разумѣется, что въ обыкновенной диатонической натуральной гаммѣ не можетъ быть двухъ различныхъ по звучанію ступеней. Если эти гаммы съ малыми септимами мы, не безъ достаточнаго основанія, называемъ первичными, то гаммы съ большими септимами мы назовемъ, вторичными, или, иначе—тѣ первоначальными и древнѣйшими, эти же производными и позднѣйшими.

Гамма восходящая II.

Гамма нисходящая II.



\*) По акустическимъ изслѣдованіямъ Эттингена, Эбрарда, Гаултмана, Фортляге, Гельмгольца и др., минорная гамма есть лишь обращеніе въ интервалахъ отъ мажорной

Все различіе этихъ двухъ родовъ гаммъ между собою состоитъ, очевидно, въ томъ, что первая двѣ гаммы составлены каждая изъ двухъ одинаковыхъ тетракордовъ соединенныхъ съ добавочнымъ къ нимъ тономъ, вторыя двѣ изъ двухъ одинаковыхъ тетракордовъ разъединенныхъ. Въ гаммѣ восходящей I добавочный тонъ вверху, въ гаммѣ нисходящей I, какъ составленной совершенно обратно добавочный тонъ внизу.

Гамма восходящая I. 1<sup>й</sup> тетракордъ. 2<sup>й</sup> тетракордъ. доб. т.

Гамма нисходящая I. 1<sup>й</sup> тетракордъ. 2<sup>й</sup> тетракордъ. доб. т.

Гамма восходящая II. 1<sup>й</sup> тетракордъ. разд. 2<sup>й</sup> тетракордъ.

Гамма нисходящая II. 1<sup>й</sup> тетракордъ. разд. 2<sup>й</sup> тетракордъ.

Во II восходящей и нисходящей гаммѣ, какъ составленныхъ изъ разъединенныхъ тетракордовъ, въ срединѣ, между тетракордами появляется раздѣлительный тонъ, и движение ступеней идетъ въ три тона подрядъ, чего въ предыдущихъ гаммахъ нѣтъ. Церковный звукорядъ состоитъ изъ соединенныхъ только тетракордовъ и образованъ по образцу древнегреческой малой совершенной системы \*) (изъ 11 тоновъ) съ прибавленіемъ (очевидно позднѣйшимъ) еще одного тона внизъ (соль). Поэтому въ церковномъ звукорядѣ мы можемъ искать только гаммы, составленные по соединенію тетракордовъ, а не по раздѣленію, т. е. гаммы первичныя, а не вторичныя.

Церковный звукорядъ.

доб. т. доб. т.

Обращаясь къ церковному звукоряду, съ первыхъ же ступеней его, снизу, мы находимъ гамму восходящую (мажорную) первичную (I) отъ соль до соль.

Отъ ступени ля до ля мы получаемъ нисходящую (минорную) первичную (I) гамму. Отъ си натур. до си бем. мы не получимъ ни одной изъ этихъ гаммъ. Отъ до до до мы снова получаемъ восходящую (мажорную) первичную (I) гамму. Отъ ре до ре находимъ нисходящую (минорную) первичную (I) гамму \*\*). Отъ ми же мы не въ состояніи построить какую-либо гамму. Восходящую и нисходящую гамму мы можемъ получить и еще если расширимъ церковный звукорядъ внизъ, какъ это сдѣлано раньше, въ § 30; но такое расширение, допускаемое для удобства и легкости пѣнія въ болѣе низкихъ областяхъ, чѣмъ область тоновъ си бем., до, ре, есть лишь передвиженіе церковнаго звукоряда на тетракордъ внизъ, но не увеличеніе самого церковнаго звукоряда, какъ цѣлостной музыкальной системы. Поэтому, передвигая церковный звукорядъ на тетракордъ внизъ, мы можемъ получить, за счетъ верхнихъ двухъ гаммъ восходящей и нисходящей, гамму нисходящую отъ ми до ми и восходящую отъ ре до ре.

#### ВЪ ЦЕРКОВНОМЪ ЗВУКОРЯДѢ.

Гаммы восходящія: соль-до. Гаммы нисходящія: ре-ля.

#### ВЪ ТРАНСПОЗИЦИИ ВНИЗЪ.

Гаммы восходящія: ре-соль. Гаммы нисходящія: ля-ми.

\*) Древній греческій музыкантъ Лесбосецъ Терландеръ (об. 645 г. до Р. Х.) еще не упоминаетъ о 12-тоновой (съ си натур.) музыкальной системѣ, которая появилась уже позже; но говоритъ лишь объ 11-тоновой (съ си бем.) музык. системѣ. Ambros' „Geschichte der Musik“ В. 1—6. 179.

\*\*\*) Если мы захотимъ найти въ предѣлахъ диатоники минорную вторичную гамму, то она, по отношенію къ до-мажорной, будетъ: ми-ре-до-си-ля-соль-фа-ми. Сравни. изслѣдов. Мельгунова, Арнольда.

О семитонной гаммѣ съ си бем. и объ употребленіи у современныхъ грековъ на ряду съ другими гаммами

Итакъ, мы имѣемъ двѣ восходящихъ (мажорныхъ) гаммы и двѣ нисходящихъ (минорныхъ), будутъ ли онѣ въ области церковнаго звукоряда, или въ транспозиціи безразлично \*).

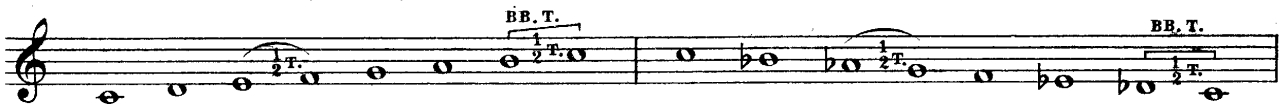
### § 34. О каденціи въ строго-церковномъ стилѣ гармоніи.

Каденціи, какъ естественно, ведутъ гармонію, обыкновенно, въ основной тонъ гаммы, въ предѣлахъ которой движется данная мелодія. Основной тонъ гаммы данной мелодіи естественнѣе всего узнать по вводному тону. Разматривая въ этомъ отношеніи восходящую гамму *до* вторичную, мы находимъ въ ней два вводныхъ тона, на мѣстѣ полутонныхъ интервалловъ, *ми-фа* и *си-до*, и безошибочно можемъ утверждать, что главный настоящій вводный тонъ есть *си-до*, ведущій въ *до*, какъ въ октаву и основной тонъ этой гаммы. Не то въ отношеніи къ первичной восходящей гаммѣ *до*. Здѣсь мы имѣемъ вводные тоны на полутонахъ *ми-фа* и *ля-си бем.* и, слѣдовательно, не можемъ уже принять за основной тонъ ступень *до*. За основной тонъ мы можемъ принять или *си бем.* или *фа*. Естественное движеніе мелодіи гаммы убѣждаетъ нашъ слухъ въ томъ, что основнымъ тономъ этой гаммы должна быть ступень *фа*. На то же, затѣмъ, указываетъ и самая ступень *си бем.* которая своимъ появленіемъ какъ бы предупреждаетъ относительно мидуляціи мелодіи гаммы именно въ тонъ *фа*.

Такимъ образомъ оказывается естественнымъ въ первичной восходящей гаммѣ *до* признать за основной тонъ *фа*, тогда какъ во вторичной восходящей гаммѣ *до* мы за таковой принимаемъ *до*. Тѣже соображенія имѣютъ мѣсто и въ отношеніи нисходящихъ гаммъ *до*. Въ нисходящей вторичной гаммѣ за основной тонъ мы естественно принимаемъ *до*, въ нисходящей же гаммѣ первичной мы должны за таковой признать *соль*.

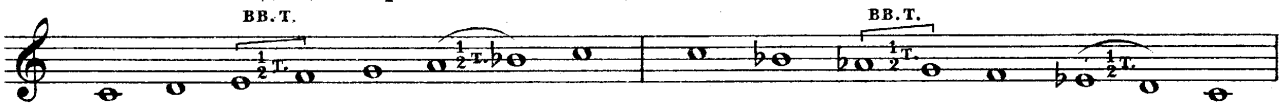
Гамма восходящая вторичная.

Гамма нисходящая вторичная.

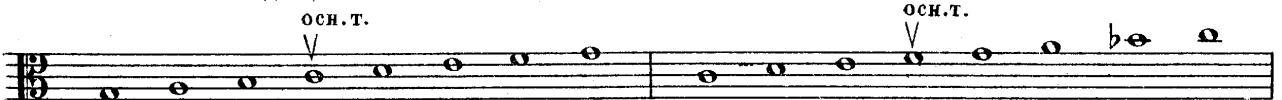
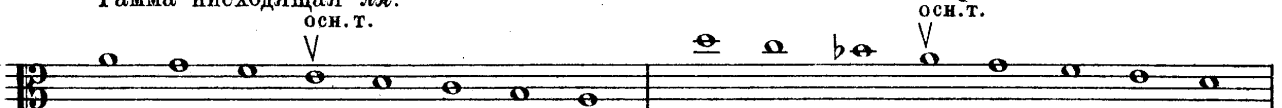
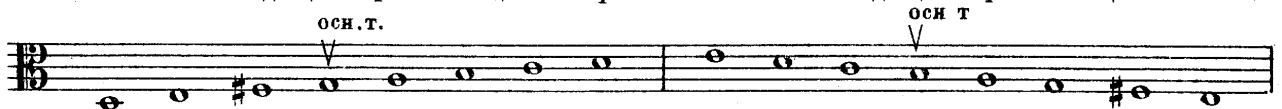


Гамма восходящая первичная.

Гамма нисходящая первичная.



Примѣняя изложенное къ восходящимъ и нисходящимъ гаммамъ церковнаго звукоряда, мы найдемъ у восходящей гаммы *соль* основной тонъ *до*, у восходящей *до* — основной тонъ *фа*, у транспозиціонной восходящей *ре* — основной тонъ *соль*; у нисходящей гаммы *ля* — основной тонъ *ми*, у нисходящей гаммы *ре* — основной тонъ *ля*, у нисходящей транспозиціонной гаммы *ми* — основной тонъ *си* \*\*).

Гамма восходящая *соль*.Гамма восходящая *до*.Гамма нисходящая *ля*.Гамма нисходящая *ре*.Гамма восходящая транспозиціонная *ре*.Гамма нисходящая транспозиціонная *ми*.

свидѣтельствуетъ Бурго дъ-Кудрэ („Etudes sur la musique grecque“ 1877. p. 14. 16). Срав. Фиминица. „Древняя индо-китайская гамма въ Азіи и Европѣ 1884 г. Стр. 79—84. 167—168.

\*) Извѣстный Н. Дилецкій въ своей „Идея грамматики мусикійской“, 1679 г., говоритъ: „тоновъ два: *утъ* и *ре*, якоже и мусикия есть сугубая, веселая, яже есть *утъ*, и печальная, яже есть *ре*“. Рукопись библиот. синод. учил. церковн. пѣнія.

\*\*) При транспозиціи *си* уже не имѣетъ перемѣннаго значенія и можетъ разматриваться какъ основной тонъ.

Для гармонизаціи восходящей гаммы мы должны прибавить къ каждому тону ея терцію и квинту вверхъ, для гармонизаціи же нисходящей гаммы—терцію и квинту внизъ.

Гамма восходящая *до*. Гамма нисходящая *ре*.

Гамма восходящая *соль*. Гамма нисходящая *ля*.

Разсматривая восходящія гаммы, мы находимъ, что ступени верхняго тетра хорда гаммы *до* не могутъ быть гармонизованы въ качествѣ основныхъ тоновъ трезвучій, за неимѣніемъ въ церковномъ звукорядѣ соответствующихъ звуковъ для квинтъ и терцій, но сами могутъ являться только какъ квинты и терціи другихъ трезвучій. Затѣмъ видимъ, что верхній соединенный тетра хордъ (V) восходящей гаммы *соль*, по гармонизаціи совершенно совпадаетъ съ нижнимъ основнымъ тетра хордомъ (I) восходящей гаммы *до* и слѣдовательно, какъ самостоятельная гармонія при гаммѣ *соль* не нуженъ. То же находимъ и въ отношеніи нисходящихъ гаммъ. Тоны нижняго тетра хорда нисходящей гаммы *ля* не могутъ быть гармонизованы въ предѣлахъ церковнаго звукоряда, безъ расширения его на тетра хордъ. Затѣмъ, нижній соединенный (4) тетра хордъ нисходящей гаммы *ре* совпадаетъ съ основнымъ верхнимъ тетра хордомъ (5) нисходящей гаммы *ля* и, слѣдовательно, въ качествѣ самостоятельной гармоніи не нуженъ.

Сопоставляя между собою гармонизацію восходящихъ и нисходящихъ гаммъ и ихъ тетра хордовъ, (напр. восходящей гаммы *соль* и нисходящей *ре*) замѣчаемъ, что квинты восходящей гаммы даютъ ступени гаммы нисходящей, и наоборотъ, нижнія квинты гаммы нисходящей даютъ ступени гаммы восходящей. Такъ какъ при гармонизаціи нисходящей гаммы нижнія квинты получаютъ значеніе основныхъ тоновъ трезвучій, а эти тоны совпадаютъ съ нѣкоторыми тонами-ступенями восходящей гаммы, съ квинтами вверхъ, то гармонизуя эти одинаковые тоны въ восходящей гаммѣ, съ квинтами вверхъ, мы тѣмъ получаемъ гармонію нисходящей гаммы. Основной тетра хордъ (1) нисходящей гаммы *ре* по гармоніи представляетъ то же, что верхній отдѣленный тетра хордъ (IV) восходящей гаммы *соль*, или же, что лежащій рядомъ съ основнымъ (II) въ гаммѣ восходящей *до*. Основной тетра хордъ (5) нисходящей гаммы *ля* по гармоніи совпадаетъ съ сосѣднимъ (IV) основному тетра хорду восходящей гаммы *соль*. Отсюда вытекаетъ самъ собою слѣдующій выводъ, что гармонизуя церковный звукорядъ трезвучіями вверхъ (§ 30), мы получаемъ гармонію и восходящихъ и нисходящихъ (или мажорныхъ и минорныхъ) гаммъ. Отсюда же и тотъ выводъ, что каждая восходящая гамма не есть только одна мажорная, но *мажорная и минорная вмѣстѣ*: мажорная въ нижнемъ основномъ тетра хордѣ и минорная въ верхнемъ отдѣленномъ тетра хордѣ. Равно и каждая нисходящая гамма не есть только одна минорная, но *минорная и мажорная вмѣстѣ*: минорная въ верхнемъ тетра хордѣ и мажорная въ нижнемъ отдѣленномъ тетра хордѣ.

Слѣдовательно звукорядъ отъ нижняго *сол* до *ля* верхняго содержитъ въ себѣ главный тетра хордъ восходящей гаммы *соль* съ тоною *до* и главный тетра хордъ восходящей гаммы *до* съ тоною *фа*.

По направленію сверху внизъ онъ содержитъ главный тетра хордъ нисходящей гаммы *ля* съ тоною *ми* и главный тетра хордъ нисходящей гаммы *ре* съ тоною *ля*.

Гармоническіе восходящія и нисходящія гаммы въ ихъ взаимности.

Изъ рассмотрѣннаго очевидно, что какъ мелодическія нисходящія гаммы имѣютъ главные тетра хорды вверху, такъ, напротивъ, тѣ же гаммы гармоническія имѣютъ свои главные



тетраорды внизу, въ предѣлахъ восходящей гаммы. Очевидно еще и то, что добавочный тонъ, по примѣру восходящей гаммы, прибавляется къ соединеннымъ тетраордамъ уже не внизу, какъ прежде при мелодическомъ строѣ, а вверху; основной же тонъ, вмѣсто кварты сверху, падаетъ, по примѣру восходящей, на квинту.

По способу восходящихъ гаммъ нѣтъ трезвучій.+      По способу нисходящихъ гаммъ эти ступени гармонизируются какъ терціи и квинты трезвучій

I.      II.

восх. гамма  
нисх. гамма.

Изъ представленныхъ здѣсь примѣровъ гармонія церковнаго звукоряда совершенно исчерпывается первымъ примѣромъ, съ тою только разницею, что нижнее *соль* иногда является, при окончаніи на немъ мелодіи, въ качествѣ основного тона, и тогда оказывается необходимымъ расширеніе мелодіи внизъ, для образованія тетраорда, на три ступени, *фа-дизъ, ми* и *ре*, какъ это видно изъ представленной выше гармонизаціи нисходящей гаммы *ля*. Итакъ мы видимъ, что въ разсмотрѣнныхъ восходящихъ и нисходящихъ октавныхъ звукорядахъ нѣтъ ни чистаго мажора, ни чистаго минора, мелодія характеризуется то въ томъ, то въ другомъ родѣ, по желанію и вкусу гармонизатора и только при окончаніи своемъ или въ тонѣ мажора, или въ тонѣ минора она получаетъ рѣшительную каденцію и окончательное утвержденіе въ мажорѣ, или въ минорѣ. Какъ не трудно замѣтить гармонизацію по способу гаммъ нисходящихъ, почти совпадая съ гармонизаціею по способу восходящихъ гаммъ, въ значительной степени однакоже дополняетъ эту послѣднюю. Ступени *ля, си бем. до, ре* не могутъ быть гармонизованы по способу восходящихъ гаммъ, какъ основные тоны, но они гармонизируются, какъ терціи и квинты по способу нисходящихъ гаммъ. Затѣмъ, при окончаніи мелодіи на нижнее *соль* для сопровождающихъ ее ниже \*) голосовъ предполагаются вводящія тоны и аккорды, которыхъ нѣтъ въ гармонизаціи по способу восходящихъ гаммъ, но которые однакоже получаются при гармонизаціи по способу гаммъ нисходящихъ. Каденція тогда удовлетворительна, когда въ основной тонъ гаммы ведутъ оба сосѣдніе ему тона, верхній и нижній и одинъ изъ крайнихъ въ гаммѣ, замыкающихъ ее, верхній или нижній. Когда мелодія оканчивается на нижнее *соль*, верхній сосѣдній тонъ *ля*, верхній крайній тонъ *до*; нижній сосѣдній тонъ долженъ быть *фа-дизъ*, нижній крайній *ре* расширеннаго звукоряда. При окончаніи на *до* сосѣдніе тоны—*си, ре*, крайніе вверху и внизъ, *фа соль*. При окончаніи на *фа*—сосѣдніе тоны—*ми, соль*, крайніе—*до, си бемоль*.

I.      II.

а осн. т. соль      б осн. т. фа      в осн. т. до

а осн. т. соль      б осн. т. ре      в осн. т. ля

При окончаніи на *соль* верхнее, какъ видимъ, сосѣдніе тоны *фа, ля*, крайніе—*ре, до*. При окончаніи на *ре* сосѣдніе тоны—*до, ми*, крайніе—*ля, соль*. При окончаніи на *ля* сосѣдніе—*соль, си*, крайніе—нижнее *ми* и *ре* среднее. Каждое изъ образуемыхъ такимъ образомъ кадансирующихъ трезвучій можетъ быть, кромѣ основного вида, еще и въ первомъ обращеніи. Такимъ образомъ для каждаго основного тона мы можемъ получить четыре кадансирующихъ трезвучія: два въ основномъ видѣ и тѣ-же два—въ первомъ обращеніи. Въ основные тоны восходящихъ гаммъ ведутъ большое трезвучіе съ нижней кварты и уменьшенное трезвучіе съ нижняго вводнаго тона съ ихъ первыми обращеніями; въ основные тоны нисходящихъ гаммъ ведутъ малое трезвучіе съ нижней кварты и большое трезвучіе съ нижняго вводнаго тона, съ ихъ первыми обращеніями. По подобію этихъ каденцій могутъ быть сдѣланы каденціи и изъ трезвучій отъ верхней кварты и верхняго вводнаго тона, съ ихъ

\*) Мелодія, какъ обыкновенно и естественно, предполагается идущей въ верхнемъ голосѣ, или же, иногда, въ среднемъ.

первыми обращеніями. Въ основные тоны восходящихъ гаммъ ведутъ большое трезвучіе съ верхней кварты и малое трезвучіе съ верхняго вводнаго тона; а также сектаккорды тѣхъ трезвучій, гдѣ эти тоны, верхняя кварта и верхній вводный тонъ, суть сексты. Одно изъ этихъ трезвучій есть то-же трезвучіе на верхнемъ вводномъ тонѣ; другое же — помянутое выше трезвучіе, уменьшенное на нижнемъ вводномъ тонѣ. Въ основные тоны нисходящихъ гаммъ ведутъ уменьшенное трезвучіе верхняго вводнаго тона и малое трезвучіе верхней кварты, а также и сектаккорды тѣхъ трезвучій, гдѣ эти тоны, верхній вводный и верхняя кварта, суть сексты. Одно изъ этихъ трезвучій есть уменьшенное, другое — трезвучіе большое, помянутое раньше.

Кадансирующие аккорды восходящей гаммы *соль*.

Примѣръ I.  
осн. т.

Кадансирующие аккорды нисходящей гаммы *ля*.

Примѣръ II.  
осн. т.

### § 35. О формахъ каденціи и о модуляціи.

При разсмотрѣніи формъ каденціи должно принять во вниманіе практическія условія гармонизаціи церковныхъ мелодій. При гармонизаціи церковныхъ мелодій основная мелодія обыкновенно дается болѣе свободному въ своемъ движеніи и болѣе опредѣленному и рѣзкому по своему тѣмбру голосу, дисканту, или же, рѣже, при обращеніи въ октавъ внизъ, тенору\*). Обыкновенный объемъ дисканта, а равно и тенора, не простирается выше *ля*; высшіе звуки для обыкновеннаго голоса трудны и насильственны. Отсюда слѣдуетъ, что мелодіи вращающіяся въ области верхняго тетракорда церковнаго звукоряда — *ля, си-бем., до, ре*, какъ весьма трудныя для исполненія должны быть транспонированы на тетракордъ ниже съ тѣмъ же отношеніемъ интервалловъ. Отсюда же слѣдуетъ, что практически церковный звукорядъ мы можемъ принять въ слѣдующемъ видѣ, понижая его на тетракордъ, — *ля, соль, фа, ми, ре, до, си, ля, соль, фа-діазъ, ми, ре*.

Само собою разумѣется, что теноръ поетъ въ предѣлахъ этого звукоряда на мѣстѣ (а loco), дискантъ же октавою выше (all'ottava). При такомъ расположеніи мелодіи въ ней уже не встрѣтится *си-бем.*, но вмѣстѣ того, въ низшей области, встрѣтится *фа-діазъ*, которое естественно будетъ являться и въ сопровождающихъ мелодію голосахъ. *Си бемоль* будетъ встрѣчаться только въ сопровождающихъ мелодію голосахъ, въ качествѣ терціи отъ верхняго *соль* восходящей гаммы. Вслѣдствіе происшедшаго практически перемѣщенія церковнаго звукоряда на тетракордъ внизъ, вмѣсто восходящихъ гаммъ *соль* съ основнымъ тономъ *до*, и *до* съ основнымъ *фа*, мы получаемъ гамму *ре* съ основнымъ *соль* и гамму *соль* съ основнымъ *до*; равно и вмѣсто нисходящихъ гаммъ *ля*, съ основнымъ тономъ *ре*, и *ре* съ основнымъ *соль* получаемъ гамму *ми* съ основнымъ тономъ *ля*, и *ля* съ основнымъ *ре*.

\*) Теноръ — отъ латинскаго tenere — держать, въ старыхъ латинскихъ гармонизаціяхъ всегда держалъ основную мелодію (cantus firmus); въ позднѣйшее же время это названіе перешло къ дисканту, по почину протестантизма. Въ русскихъ гармонизаціяхъ допускается и то и другое

## Гармоническія восход. и нисход. гаммы.

Гамма *ми* нисх.      Гамма *ла* нисх.  
Гамма *ре* восх.      Гамма *солъ* восх.

Раньше (въ § 34) мы видѣли, что гармоническія нисходящія гаммы, какъ и восходящія, имѣютъ свои главные тетракорды внизу; поэтому и основные тоны рядомъ лежащихъ (или параллельныхъ) восходящихъ и нисходящихъ (или мажорныхъ и минорныхъ) гаммъ будутъ стоять рядомъ. Основной тонъ *солъ* восходящей гаммы рядомъ съ основнымъ тономъ *ла* нисходящей и *до* восходящей гаммы рядомъ съ *ре* нисходящей. Сообразно съ этимъ мы получаемъ четыре каденціи на основныхъ тонахъ, или на октавахъ, *солъ*, *до*, *ла* и *ре*, первая двѣ въ мажорѣ, вторыя двѣ въ минорѣ. Четыре каденціи мы можемъ еще получить на квинтахъ этихъ основныхъ тоновъ и четыре на терціяхъ ихъ.

Каденціи на основныхъ тонахъ, или октавахъ и квинтахъ естественнѣе всего употребить въ концѣ пѣснопѣній, каденціи же на терціяхъ (а иногда и на квинтахъ) въ срединѣ ихъ, въ качествѣ неполныхъ остановокъ. Мелодія переходитъ въ основной тонъ или сверху, или снизу, черезъ верхній, или черезъ нижній вводный тонъ, поэтому и каденцирующие аккорды употребляются только въ тѣхъ положеніяхъ, въ какихъ эти вводные тоны могутъ появляться въ верхнемъ голосѣ (дискантѣ), ведущемъ основную мелодію. Каденція въ квинту и терцію основного тона идетъ также черезъ соответствующіе имъ верхніе и нижніе вводные тоны.

Каденція въ основной тонъ (октаву) *солъ*.

Больш. трезв. нижн. кварты.      Уменьш. трезв.

Трезвучіе

Секстажк.

Секстажк.

трезв.

Варианты тѣхъ же каденцій.

Каденція въ квинту основн. тона *солъ*.

Каденція въ терцію осн. т. *солъ*.

Каденція въ осн. т. (октаву) *до*.

Варианты.

Каденція въ квинту осн. т. *до*.

Каденція въ терцію осн. т. *до*.

\*) Должно помнить, что въ гармонической нисходящей гаммѣ, какъ и въ восходящей, добавочный тонъ вверху, а не внизу, и основной тонъ отстоитъ отъ верхняго на квинту, а не на кварту, какъ въ мелодической гаммѣ.

Каденція въ осн. т. (октаву) *ля*.Каденція въ терцію осн. т. *ля*

Каденція въ квинту осн. т. *ля*.

Каденція въ осн. т. (октаву) *ре*Каденція въ терцію осн. т. *ре*.  
NB 1.

Каденція въ квинту *ре*.  
NB 2. NB 3.

При NB 1 представлены кадэнции въ квинту и терцію основного тона *ре* съ употребленіемъ *си бемолъ* въ срединѣ аккорда. Хотя такое употребленіе *си бемолъ* теоретически и правильно, однакоже, такъ какъ въ основной мелодіи, вслѣдствіе передвиженія звукоряда на тетраордъ внизъ, *си бемолъ* уже не можетъ встрѣтиться, то неожиданное появленіе его въ сопровождающихъ мелодію голосахъ представляется для слуха не вполне естественнымъ, неблагозвучнымъ. Кромѣ того, допустивъ его здѣсь, мы должны были бы допустить его и въ качествѣ верхняго вводнаго тона въ квинту *ля* отъ *ре*, но сдѣлать этого мы не вправѣ, не нарушая предѣловъ церковнаго звукоряда вверхъ, въ чемъ однакоже нѣтъ надобности. Поэтому всѣ подобныя кадэнции практически лучше замѣнить указанными при NB 2, гдѣ нѣтъ *си бемолъ* \*). О кадэнции въ квинту *ля* отъ *ре* должно еще, кромѣ того, замѣтить, что за отсутствіемъ верхняго вводнаго тона, она можетъ быть исполняема только черезъ нижній. При NB 3 указанъ еще способъ кадэнции въ основной тонъ (октаву) *до* и въ терцію *до*

\*) Рѣшительное сужденіе въ этомъ дѣлѣ принадлежитъ художественному чувству и эстетическому вкусу гармонизатора.

отъ *ля*, что является отъ двоякаго значенія ступени *фа*, то какъ натуральной, то какъ *фа диезъ*. Сравнивая каденціи между собой, мы не можемъ не замѣтить той особенности, что при каденціи въ основной тонъ (октаву) басъ дѣлаетъ скачекъ съ нижней кварты (иначе верхней квинты), при каденціи же въ квинту основного тона, басъ дѣлаетъ скачекъ въ основной же тонъ, но съ верхней кварты (или нижней квинты).

На этомъ основаніи, имѣя въ виду столь характерное различіе этихъ каденцій, по движенію баса и верхней мелодіи, мы можемъ принять каденцію въ квинту за столь же самостоятельную окончательную каденцію, какъ и каденція въ основной тонъ. Разница будетъ лишь въ томъ, что каденція въ основной тонъ есть каденція обоихъ крайнихъ голосовъ, каденція же въ квинту, есть каденція собственно одного верхняго голоса, держащаго основную мелодію.

Поэтому первая можетъ быть названа главною или автентическою, а вторая побочною или плагальною. Каденція въ терцію занимаетъ средину между ними, ибо басъ въ ней можетъ дѣлать скачки и съ верхней кварты и съ нижней. Эта каденція обычно употребляется только въ срединѣ движенія мелодіи. Такимъ образомъ для заключенія мы имѣемъ четыре главныхъ каденціи (двѣ мажорныхъ и двѣ минорныхъ) и четыре побочныхъ (двѣ мажорныхъ и двѣ минорныхъ) и наконецъ, четыре срединныхъ каденціи (двѣ мажорныхъ и двѣ минорныхъ).

Кадансирующие аккорды верхней и нижней кварты могутъ быть соединяемы для образованія болѣе пространной каденціи посредствомъ вставленія между ними мелодически, по ступенямъ, проходящаго секстаккорда, замѣняющаго въ этомъ случаѣ извѣстный раньше, кадансирующий квартсекстаккордъ.

Каденція въ *соль*.      Каденція въ *до*.      Каденція въ *ля*.      Каденція въ *ре*.

Последняя каденція, какъ видимъ, возможна только съ введеніемъ въ первый аккордъ *си бемоль*, почему и употребленіе ея предоставляется вкусу и усмотрѣнію гармонизатора. Подобнымъ же образомъ мы можемъ получить каденціи распространенныя и въ терціи основныхъ тоновъ, отъ *соль*, *до*, *ля*, *ре*; но въ квинты, вслѣдствіе происходящихъ при этомъ явныхъ запрещенныхъ параллельныхъ квинтъ, подобныя каденціи невозможны.

Всѣ указанныя выше формы каденцій служатъ, кромѣ заключеній, еще и для образованія модуляцій (діатоническихъ) изъ одного строя въ другой, отъ одного основного тона къ другому. Это тѣмъ болѣе возможно, что отношеніе между основными тонами и утверждающимися на нихъ гаммами есть отношеніе самаго близкаго гармоническаго средства.

### § 36. О возможной контрапунктической имитационной обработкѣ церковныхъ мелодій.

Дальнѣйшее развитіе строгоцерковнаго стиля представляется вполне возможнымъ и желательнымъ для успѣха процвѣтанія православнаго русскаго церковнаго пѣнія, утверждающагося на незыблемомъ основаніи — церковной мелодіи въ ея древнихъ напѣвахъ. Оно можетъ выразиться ближе всего введеніемъ правильно выработанной имитациіи въ сопровождающихъ мелодію голосахъ, но *безъ малѣйшаго нарушенія произношенія священнаго текста тѣснотный*, а также введеніемъ перемѣщающагося двойнаго контрапункта, переносящаго безъ измѣненій основную мелодію изъ верхняго голоса въ средній и т. п.

Имитация въ скромныхъ размѣрахъ оказывалась уже возможною и при указанной контрапунктической обработкѣ основной мелодіи, въ небольшихъ частяхъ напѣва или мотива. Правильное и болѣе художественное ея пониманіе требуетъ введенія ея въ болѣе цѣломъ и болѣе стройномъ законосообразномъ видѣ. Такая имитация бываетъ не строгою при воспроизведеніи данной части напѣва или мотива въ интервалахъ секунды, терціи, сексты и септими, но бываетъ строгою въ интервалахъ октавы, квинты или кварты, но и при этихъ интервалахъ имитация можетъ быть не строгою, когда основной мотивъ въ своемъ мелодическомъ движеніи измѣненъ противъ первоначальнаго его вида.

Такая разработка мелодіи представляет довольно много трудностей, потому что одна взятая для имитации часть мелодіи, мотивъ, должна быть сопоставлена въ точномъ контрапунктѣ, безъ измѣненія, съ другой ея частью, не нарушая при этомъ, но еще и возвышая общее цѣлостное художественное впечатлѣніе \*), содѣйствуя и строгоцерковному молитвенному духу священныхъ пѣснопѣній.

Вотъ примѣръ возможной имитации.

Подлинная церковная мелодія въ верхнемъ голосѣ.

166

При *a* въ верхнемъ голосѣ данъ мотивъ изъ церковной мелодіи; при *b* теноръ имитируетъ ему, когда верхній голосъ продолжаетъ держать церковную мелодію въ другихъ ея частяхъ; при *c* теноръ и басъ, въ интерваллѣ децимы между собою, имитируютъ тотъ же мотивъ, когда церковная мелодія совершаетъ свое дальнѣйшее движеніе.

Затѣмъ при *b* альтъ имитируетъ своему мотиву при *a*, а при *d* басъ, въ октавѣ, имитируетъ тому же мотиву, когда церковная мелодія независимо совершаетъ неизмѣнно свое движеніе, оставаясь въ точности вѣрною себѣ; священный текстъ также въ свою очередь остается неприкосновеннымъ и неизмѣннымъ.

Изъ перемѣщающихся контрапунктовъ болѣе другихъ находитъ себѣ примѣненіе двойной контрапунктъ октавы, который содѣйствуя перенесенію основной церковной мелодіи изъ одного, верхняго голоса, въ другой—средній, какъ бы открываетъ тѣмъ возможность антифоннаго хорового исполненія церковной мелодіи и въ этомъ смыслѣ весьма важенъ и драгоцененъ для ея обработки въ строгоцерковномъ стилѣ \*\*).

Онъ преимущественно примѣнимъ при повторяющихся частяхъ или напѣвахъ мелодіи, какъ въ херувимскихъ, причастныхъ стихахъ и въ другихъ нѣкоторыхъ пѣснопѣніяхъ, ибо повторяемость напѣва принадлежитъ къ отличительнымъ особенностямъ церковной мелодіи, обладающей многими своеобразными типическими фигурами и оборотами въ движеніи ея напѣвовъ.

Примѣръ возможнаго примѣненія перемѣщающагося двойнаго контрапункта октавы при гармонизации церковной мелодіи.

Вышеприведенная церковная мелодія въ тенорѣ, при тойже гармонизации.

Примѣръ возможнаго примѣненія двойнаго контрапункта октавы и дуодецимы вмѣстѣ. Въ *a* дискантъ контрапунктируетъ альту; въ *b* той же мелодіи въ басу дискантъ контрапунктируетъ въ квинтѣ. Въ *c* и *d* то-же самое излагается съ перемѣщеніемъ мелодій тенора и дисканта въ двойномъ контрапунктѣ октавы.

\*) Имитация принимаетъ тогда каноническій характеръ

\*\*\*) Двойной контрапунктъ октавы съ успѣхомъ примѣнялся, изъ русскихъ церковныхъ композиторовъ покойнымъ Г. О. Львовскимъ, напр. въ "Тебе поемъ", "Да исправится"; контрапунктъ октавы и дуодецимы въ фугѣ Березовскимъ, въ концертѣ "Не отвержи мене".

а

б

в

г

д

Радуйтеся пра-ведніи о Гос-по-дѣ, радуйтеся пра-ведніи  
 - и о Гос-по-дѣ Ал-ли-лу-і-а, ал-ли-  
 - лу-і-а, ал-ли-лу-і-а, ал-ли-лу-і-а, ал-ли-лу-і-а.

Что же касается до фуги и канона, въ предѣлахъ церковной мелодіи, то безъ нарушенія цѣлости текста священнаго пѣснопѣній и цѣлости самой мелодіи, они едва-ли возможны. При помощи указаннаго выше примѣненія строгой имитации возможна лишь фугообразная гармонизация основной церковной мелодіи, если только она не касается измѣненія текста и мелодіи пѣснопѣній. Цѣлость священнаго текста и церковной мелодіи въ отношеніи къ ихъ оригиналамъ, неповрежденность и законность коихъ засвидѣтельствована многовѣковою богослужебною практикою православной русской Церкви, въ каждой гармонизации древнихъ церковныхъ напѣвовъ должны составлять первое и главнѣйшее условіе, нарушеніе коего въ духовно-музыкальномъ произведеніи лишаетъ его права на важнѣйшее и необходимое качество—церковность. Повторяемость текста въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ допускается, и только по требованію хода богослуженія и нѣкоторой продолжительности священнодѣйствія, лишь въ пѣніи херувимской пѣсни и стихоръ причастныхъ, и главнымъ образомъ въ распѣвахъ позднѣйшихъ, напр. кievскомъ и др.; но никогда въ древнемъ большомъ знаменномъ и даже въ греческомъ и болгарскомъ, хотя и позднѣйшихъ.

Въ основной мелодіи церковной незначительныя различія могутъ быть только отъ различнаго мелодическаго толкованія нѣкоторыхъ знаменъ (крюковъ), въ которыхъ изображены оригинальные церковные напѣвы и мелодіи, что порождаетъ сравнительно немногочисленные варианты мелодіи и болѣе всего въ проходящихъ и связующихъ отдѣльные тонически установившіеся мелодическіе обороты и фигуры нотахъ и въ мелодическихъ ходахъ. Но и при такой ограниченной повторяемости священнаго текста и нѣкоторыхъ вариантахъ церковной мелодіи богослужебныхъ пѣснопѣній невозможны ни раздаваніе отдѣльныхъ частей мелодіи даннаго пѣснопѣнія по отдѣльнымъ голосамъ для одновременнаго ихъ выполненія (въ фугѣ, канонѣ, имитаци) въ смыслъ раздробленія цѣлостной мелодіи между голосами по частямъ,— ни раздаваніе священнаго текста пѣснопѣній между поющими голосами по частямъ для одновременнаго и не единогогласнаго его произношенія, въ смыслъ затемнѣнія непосредственнаго содержанія текста (также въ фугѣ, канонѣ и имитаци). Богослужебная практика и древній

церковный обычай установили одновременное и согласное произношение всеми поющими священного текста пѣснопѣній, а складъ древней церковной мелодіи, построенной почти всегда по закону осмогласія, представляющей по своему строенію со стороны ритма и формы почти всегда законченное неразрывное цѣлое, тѣсно связанное еще и съ текстомъ пѣснопѣнія, не позволяетъ дробить мелодію на отдѣльныя части для разновременнаго про-веденія ихъ въ имитационной формѣ въ сопровождающихъ мелодію голосахъ. Такимъ обра-зомъ въ отношеніи церковной мелодіи дѣлается умѣстной только фугообразная гармонизація въ сопровождающихъ основную мелодію голосахъ, безъ нарушенія однако-же текста и самой основной мелодіи. Вотъ примѣръ возможной фугообразной гармонизаціи основной церковной мелодіи, исполняемой отдѣльнымъ голосомъ съ сопровожденіемъ четырехголоснаго хора.

Основная мелодія (кіевскаго распѣва.)

Дискантъ I  
и  
Теноръ I.

1 2

Се же-нихъ грядеть въ по-лу - нощи, и блаженъ рабъ, е - го же о-бращеть

ХОРЪ.

Дискантъ II.

Альтъ.

Теноръ II.

Басъ.

3

бдя ща, не до-стоинъ же па-ки, е - го же о-бращеть у- ны- ва - ю - ща

3

бдя - ща, не до-стоинъ же па-ки, е - го же о-бращеть у- ны- ва - ю - ща



блю-ди у-бо ду-ше мо-я, не сномъ о-тя-го-ти-ся,

блю-ди у-бо ду-ше мо-я, не сномъ о-тя-го-ти-ся,

Въ основной мелодіи пять разъ повторена одна и та же мелодическая строка, отмѣченная въ соответствующихъ мѣстахъ 1, 2, 3, 4, 5. Въ хоровомъ сопровожденіи, дискантъ II, въ терціяхъ и другихъ интервалахъ, проводитъ подобную же мелодическую строку, отмѣченную I. Подъ цифрою 2 альтъ въ контрапунктѣ дуодецимы, въ интерваллѣ квинты, но октавою ниже, точно имитируетъ мелодическую строку дисканта II-го. Подъ цифрою 3 теноръ II-й проводитъ мелодическую строку дисканта II-го октавою ниже. Подъ цифрою 4 басъ проводитъ октавою ниже мелодическую строку альты и также въ контрапунктѣ дуодецимы, въ интерваллѣ квинты, но октавою ниже, точно имитируетъ мелодическую строку тенора II-го. Все же хоровое сопровожденіе, вмѣстѣ взятое, представляетъ собою какъ бы одно изъ проведеній фуги, или, точнѣе, фугообразную гармонизацію данной основной мелодіи.

Если бы нужно было соблюсти послѣдовательность вступленія голосовъ (*repercussio*) въ чередованіи вождя (*dux*) и спутника (*comes*), то альтъ долженъ былъ бы выступить съ мелодической строкой дисканта II-го, дискантъ II-й—съ мелодической строкой альты; басъ—съ мелодической строкой тенора II-го, теноръ же II-й—съ мелодической строкой баса, въ соответствующихъ первому проведенію интервалахъ, и т. д. Здѣсь же подъ цифрою 5 принята гармонизація подобная таковой же подъ цифрою 1. Предложенная гармонизація не единственно возможная въ этомъ родѣ. Художественное чувство, религіозно настроенное, при свѣтѣ теоретическихъ изысканій и углубленіи въ сущность мелодики и гармоніи древнихъ церковныхъ напѣвовъ и ихъ своеобразной ритмики, безъ сомнѣнія приведутъ къ лучшимъ способамъ и средствамъ гармонизаціи, не нарушая при этомъ, конечно, главнѣйшаго условія, *цѣлости священнаго текста и основной церковной мелодіи* богослужебныхъ пѣснопѣній, и не выходя изъ предѣловъ *строгочерковнаго стиля*, въ твердости основаній котораго, въ его совершенной самостоятельности и въ возможности его дальнѣйшаго развитія не можетъ быть сомнѣній.



## Приложение I

къ книгѣ „СТРОГІЙ СТИЛЬ ГАРМОНИИ.“

С. МЕТАЛЛОВА.

ПРИМѢРЫ ИЗЪ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ РУССКИХЪ КОМПОЗИТОРОВЪ.

Къ § 3. Изъ переложеній *Турчанинова* кн. 3 стр. 18.

Положеніе октавы 8. терціи 3. квинты 5.

Дискантъ.  
Альтъ.  
Теноръ.  
Басъ.

I ступени  
Ал - ли - луй - я,  
ал - ли - явная пара.

V ступ.  
противспо -

Полож. 8 октавы. 3 терціи. 8 октавы. 5 квинты.

ложная квинта.

I. I. V. I.

Къ § 4. Изъ соч. *Бортнянского*.

Движеніе голосовъ косвенное противоположное.

косвенное. косвенное. противоположное.

Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху.

I. V. VI. VI. V. I.

Чертогъ Твой *Малашикина*.

Движеніе голосовъ прямое, дающее явныя параллельныя квинты и октавы.

Движеніе смѣшанное, косвенное съ противоположнымъ.

отъ Свя - ты - я Бо - го - ро - ди - цы. виж - ду Спа - се мой.

6 6 3 6 3

№ 5. Херувим. IV. *Бортнянского*. Слава-Единород. *Бортнянского*.  
Широкое расположение голосовъ. Тѣсное расположение голосовъ.

И - же хе - ру - ви - мы. И нынѣ и присно и во вѣ - ки вѣ - ковъ. А - минь.

Отче нашъ. *Бортнянского*.  
Полная совершенная каденція.

№ 6. Исъ полла эти. *Бортнянского*.  
Соединеніе трезвучій главныхъ и побочныхъ.

цар - стві - е Тво - е. Исъ пол - ла э - ти дес - по - та.

*Бортнянского*.  
Соединеніе трезвучій главныхъ и побочныхъ.

Гос - по - ди, си - ло - ю Тво - е - ю.

№ 7 и 8. Многолѣтіе. *Турчанинова*.  
Каденція маж. совершен. прерванная.

Слава-Единород. *Бортнянского*.  
Каденція минорн. полная совершенная.

Мно - га - я лѣ - та, мно - га - я во - пло - ти - ти - ся.

Тебе поемъ, *Виноградова*.  
Каденц. минорн. прерванная.

Херувимская, *Голицына*.  
Мелодическое сопоставленіе трезвучій.

Херувимская, *Виноградова*.  
Прерванная каденція.

Бо - - же нашъ. о - бра - зу - ю - ще Ан - гель - ски - ми.

*D-dur.*

Къ § 10. Милость мира, *Виноградова*.  
Тонические сектаккорды въ маж. и минорѣ.  
*C-dur.* *A-moll.*

Къ § 11. Да возрадуется, *Лявова*.  
Доминантовый сектаккордъ маж.

Милость мира, *Виноградова*.  
Субдоминант. сектакк. маж.  
*C-dur.*

Къ § 13. Се женихъ, *Турчанинова*.  
Доминант. сектакк. мин. и сектакк. 2й ступ.  
*A-moll.*

Къ § 14. Херувимская, *Виноградова*.  
Сектаккорды и квартсектаккордъ.  
*E-moll.*

Херувимская VII, *Бортнянского*.  
Сектаккорды и квартсектаккордъ.  
*D-dur.*

Милость мира, *Виноградова*.  
Сектакк. и квартсектакк. въ каденціи полной несовершенной автентической.  
*C-dur.*

Къ § 14 и 15. Се женихъ, *Турчанинова*.  
Сектакк. и квартсектаккордъ въ каденціи полной совершенной автентическ.

Придите ублажимъ, *Бортнянского*.  
*A-moll.*

Херувимская VI. *Бортнянского*.  
Секстакк., проходящій квартсекстакк., половинная плагальная каденція несовершенная.

*F-dur.*

I. VI. IV. V. I. I. V. I. V.

И - же - же - ру - ви - мы.

Къ § 14 и 15. Херувимская, *Симоновская*.  
Распространенная автентическая совершенн. каденція полная несовершенная.

*D-dur.*

I. I. II. I. V. I. I. VI. I. V. I.

Ал - ли - луй - я ал - ли - луй - я ал - ли - луй - я.

Милость мира, *Виноградова*.  
Плагальная несовершенн. каденція. Половинная совершенная каденція.

Херув. III. *Турчанинова*.  
Краткая совершенная полная каденція, автентическая.

*C-dur.*

I. IV. IV. V. VI. I.

А - минь. А - минь. А - минь.

Къ § 16 и 17. Херувимская IV. *Бортнянского*.  
Доминантсептаккордь въ полной соверш. авт. каденци.

Херувимская IV. *Бортнянского*.  
Обращенія доминантсептаккорда 1 и 2.

*C-dur.*

I. V. I. I. V. V.

Ал - ли - луй - я вся - ко - е ны - иъ жи - тей -.

Херувимская VII. *Бортнянского*.  
Основн. дом. акк. и 2 обращеніе.

въ диск. и тенорѣ явная паралл. квинта.

*D-dur.*

V. I. I. IV. V. I. V.

ско - е. И - же - ру - ви - мы.

у баса съ тенор. противополож. квинта.

Къ § 16 и 17. Херув. VII. *Бортн.*

3<sup>е</sup> и 1<sup>е</sup> обрац. доминант-септаккорда.

*D-dur.*

Херувимская VII. *Бортмянскаго.*

3<sup>е</sup> и 2<sup>е</sup> обращение доминантсептаккорда. Половинная несоверш. каденция.

*D-dur.*

Музыкальный фрагмент в тональности D-dur, 2/4 такта. Сопровождение на фортепиано. В верхнем регистре ноты: I. тай - но, V. И - ко да, I. Ца - ря, V. всѣхъ, I. по - ды - мемъ, V. по - ды - мемъ. В нижнем регистре аккорды: 6, 5/6, 6, 2, 6, 3/4, 4/6.

Достойно. *Бортмянскаго.*

3<sup>е</sup> и 1<sup>е</sup> обращение доминантсептаккорда. Половинная несоверш. каденция.

*F-dur.*

Музыкальный фрагмент в тональности F-dur, 2/4 такта. Сопровождение на фортепиано. В верхнем регистре ноты: I. бла - жи - ти, II. Тя, IV. Бо - го, V. ро - дн - цу. В нижнем регистре аккорды: 6, 2, 6, 4/6, 5/6, 4/6, 5/6, 4/6.

Къ § 16 и 17. Отче нашъ. *Бортмянскаго.*

Основной дом. септакк. и 2<sup>е</sup> обрац. кад. пол. соверш.

въ диск. и альтъ паралл. квинты септима вверхъ въ диск.

*F-dur.*

Отче нашъ. *Бортмянскаго.*

Основн. дом. акк. и 2<sup>е</sup> обрац. каденц. полн.

*C-dur.*

Музыкальный фрагмент в тональности F-dur и C-dur, 2/4 такта. Сопровождение на фортепиано. В верхнем регистре ноты: I. И - же, V. е - си, I. на не - бе - сѣхъ, I. Я - ко, V. на не - бе, I. си, I. н. В нижнем регистре аккорды: 3/4, 6, 7, септима съ основн. т. скачкомъ., 3/4, 6, 1/5, 3/4, 6.

совершени.

Достойно, *Львова.* Основн. д. септакк. и 1<sup>е</sup> обрац.

*C-dur.*

*A-moll.* прерв. каденц.

каденц. полн. совершени.

*C-dur.*

Музыкальный фрагмент в тональности C-dur и A-moll, 3/4 такта. Сопровождение на фортепиано. В верхнем регистре ноты: II. V. на зем - ли, V. и, I. V. Ма - терь, I. V. Бо - га, V. на - ше - го. В нижнем регистре аккорды: 5/6, 7, 3/4, 5/6, 7, 7, 7.

Къ § 16, 17 и 18. Херувимская II. *Турчанинова.*

Основн. д. септакк. и 1<sup>е</sup> обрац.

*F-dur.*

прерв. каденц.

*G-moll.*

полн. несоверш. каденц.

*F-dur.*

Музыкальный фрагмент в тональности F-dur и G-moll, 3/4 такта. Сопровождение на фортепиано. В верхнем регистре ноты: I. И - же, V. хе - ру - ви - мы, IV. хе - ру - ви - мы. В нижнем регистре аккорды: 6, 5/6, 7, 5/6.

Херувимск. III. Турчанинова.

Основный доминантсептаккордь, 1<sup>е</sup>, 2<sup>е</sup> и 3<sup>е</sup> его обращеніе.

*D-dur. a-moll.*

*A-moll.*

5 6 Половин. несо-  
-верш. каден.

№ 18, 19 и 20. Херувимская. Львова.

Септаккорды съ обращеніями и разръшен.

Уменьшен.

Плагальная  
соверш. каденція.

Изъ херувим. Львова.

Септаккорды съ обращеніями и разръшеніями.

малый.

№ 18, 19 и 20. Взбранной воеводѣ. Виноградова.

Септакк. съ обрац. и разръш.

\* уменьш.

Взбранной. Виноградова.

*D-dur.* \* увелич.

*F-dur.* 7 увелич.

Къ § 18, 19 и 20. Тебе поемъ. *Виноградова.*

Малый и уменьшенный септаккорды съ разрѣш. и обращ.

Тебе одѣющагося. *Турчанинова.*

*C-dur.*  $\frac{3}{4}$  6 7 уменьш.

уменьш.

*E-moll.*  $\frac{5}{6}$  6 септима вверхъ.

Те-бе бла-го-да-римъ. И мо-лимъ ти-ся стра-сти тво-я.

Къ § 21, 22 и 23. Херувимская. *Виноградова.*

Задержаніе — 4-11.

*D-dur.*

у дисканта.

диск.

пѣ-сно-слов-лю. до-ри-но-си-ма-чинъ.

*Fis moll.*

*H-moll.*

— 2-9. + проходящая нота. диск.

- ми. Ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я.

Къ § 21, 22 и 23. Милость мира. *Виноградова.*

Пригот. меньше.

— 2-9. Задерж. въ 2 голос.

въ синкопѣ. — 4-11.

*C-dur.*

диск. и тен.

диск.

и свя-то-му Ду-ху. Сла-вы.

Херувимская V. *Турчанинова.*

*F-moll.*

— 4-11. \* вспомогательная нота.

— 4-11

альтъ

альтъ

И-же и-же хе-ру-ви-имы.



Къ § 21, 22 и 23. Херувимская VI. Турчанинова.

Херувимская VII. Бортиянского.

прерв. кад. 4-11 2-9 Неприготовленное задержание 4-11  
*G-dur.* 2-9 7 б. или проходящія прикрашивающія Проходящія ноты. \*  
 ноты, на сильномъ времени. + *D-dur.*

пѣснь при - пѣ - ва - ю - ще. при - пѣ - ва - ю - ще.

Херувим. VII. Бортиянского.

—4-11. \* Вспомогат. нота.  
 диск.

\* Большая проходящ. септима въ басу-2 акк.  
 \*\* прикрашивающ. нота.

—4-11. альтъ. \* Вспомогат. нота.

- ю - ще попеча - ни е.

Къ § 21, 22, 23. Херув. Львова.

—6-13. диск.

—2-9. альтъ.

—2-9. диск.

—2-9. теноръ

\* Хро- —4-11. альтъ.

И же хе ру ви мы тай но о бра зу ю ще.

матческ. проходящ нота.  
 \* вспомогателн. нота.  
 —4-11. диск.

Достойно. Львова.  
 \* прикрашивающа нота своб. задер.  
 хроматическая проход. нота.  
*C-dur.*

об - ра - зу - ю - ще. бла - жи - ти Тя Бо - го - ро - ди - цу.

Къ § 24. Херувимская Давыдова.

Гармоническая фигурація во всехъ голосахъ.  
*B-dur.*

Вся - ко - е ны - нѣ жи - тейское. от - ло - жимъ от - ло - жимъ.

- жимъ от - ло - жимъ по - пе - че - ні - е от - ло -  
 - ло - жимъ от - ло жимъ по - пе - че - ні - е от - ло жимъ по - пе -

Слава-Единородный. Давыдова.  
 Мелодическая фигурация на выдерживаемомъ басѣ.

*C-dur.*

- жимъ отложимъ попе - че - ніе без - смер - тенъ без -  
 - че - ніе отложимъ попе - че - ніе без - смер - тенъ без -

Достойно. Бортиянского.

Органный пунктъ, педаль (выдерживаемый тонъ въ басу) на доминантѣ.

*F-dur.*

- смер - тенъ сый. септима вверхъ.  
 - тенъ сый. Тя ве - ли - ча -

Херувимская III. Бортиянского.

Педаль органный пунктъ, выдерживается на тоникѣ въ диск. и альтѣ.

*J-dur.*

задерж.

— 4-11.  
диск.

- емъ. По ды -

на доминантѣ въ басу и тенорѣ.

- мемъ по - ды - мемъ Ца - ря всѣхъ поды - мемъ.

Милость мира. *Виноградова.*

Выдерживаемый тонъ на тоникѣ въ басу.

*C-dur.*

№ 24. Тебе одѣющагося. *Турчанинова.*

Органный пунктъ въ басѣ и альтѣ.

*E-moll.*

Do - стой - но и пра - вед - но есть. у - - - - - вы.

Херувимская VI. *Бортнянского.*

Педадь въ басу, на доминантѣ.

до до - ри - но - си - ма до - ри - но - си - ма чин - ми.

№ 24. Да исполнятся уста. *Бортнянского.*

Многоголосное сложеніе.

*C-dur.*

Да ис - полнят - ся у - ста на - ша хва - ле - ні - я Тво - е - го Гос - по - ди.

Съ нами Богъ. *Турчанинова.*

Многоголосное сложеніе.

*A-moll.*

Съна - ми Богъ ра - зу - мѣй - те я - зы - цы.

№ 25 и 26. Помощникъ и покровитель *Бортнянского.*

Пѣснь 6-я. Модуляція діатоническая чрезъ доминантовое трезвучіе.

*D-moll.*

*J-dur.*

каденція

Во - зо - нихъ всѣмъ серд - цемъ мо - имъ къщед - ро - му Бо - гу.

№ 25 и 26. Чертогъ твой. *Бортиянского.*

Модуляция диатоническая чрезъ субдоминантовое трезвучіе

*C-moll.* Полувинн. каденц. *C-moll.*

I. V. I. IV.

Чер-тогъ Твой ви-жду спа-се мой у-кра-шенный и о-деж-

*G-moll.* Полув. кад. *G-moll.*

Назъ *B-dur.* Полная каденція въ стрѣв. посредствующіе аккорды  $\frac{2}{4} \frac{9}{11}$

I. V. I. V. I.

-ды не и-мамъ, да вни-ду въ онъ.

Достойно. *Бортн.* Диатонич. модуляция чрезъ доминантсептаккордъ. *C-dur.* Полная кад.

*F-dur.* Полув. кад.

I. V. I.

До-стойно есть и пренепо-роч-ную и Ма-теръ Бо-га на-ше-го.

Херувимская VI. *Бортн.* Диатонич. модуляция чрезъ дом. трезв.  $\frac{3}{4}$  акк. и субдом. трезв. *F-dur.* Полув. кад. *D-moll.* \*чрезъ домин.

I. V. I.

И-же хе-ру-ви-мы тай-но о-бра-

\*чрезъ субдом. акк. *F-dur.* *D-moll.* *A-moll.* Полн. кад. въ *A-moll.*

I. IV. I. II. I. V. I.

-зу-ю-ще, тай-но о-бра-зу-ю-ще.

№ 25 и 26.

Херувимская III. Турчанинова.

A-moll. E-moll.

G-dur.

Модуляция через субдоминант. акк. домин.

через субд.

\*дом. трезв.

E-moll.

Полн. кад.

G-dur.

акк. I. V. I. V. I. I. V. I. V. I. V. I. V. I.

И - же хе - ру - ви - мы

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. The treble clef has a key signature of one flat (F major/D minor) and a common time signature. The bass clef has a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are 'И - же хе - ру - ви - мы'. Above the staff, there are Roman numerals for chords: I, V, I, V, I, I, V, I, V, I, V, I. There are also some numbers like 6, 6 5, 4 6, and 7 written below the staff.

доминант.  $\frac{5}{6}$  акк. домин. акк. и  $\frac{3}{4}$  акк.

Полов. кад.

A-moll.

Полн. кад.

I. V. I. V. I. V. I. V. I.

и - же хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы.

Detailed description: This system continues the piece. The treble clef has a key signature of one flat (F major/D minor) and a common time signature. The bass clef has a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are 'и - же хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы.'. Above the staff, there are Roman numerals for chords: I, V, I, V, I, V, I, V, I. There are also some numbers like 3 4, 4 6, and 5 6 written below the staff.

Милость мира. Виноградова.

C-dur. D-moll.

G-dur.

Модуляция через 7 акк.  $\frac{3}{4}$  акк. и  $\frac{5}{6}$  акк. диатоническая и хроматическая C-dur.

V. I. I. V. I. V. V.

по - кла - ня - ти - ся От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху.

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. The treble clef has a key signature of one flat (F major/D minor) and a common time signature. The bass clef has a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are 'по - кла - ня - ти - ся От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху.'. Above the staff, there are Roman numerals for chords: V, I, I, V, I, V, V. There are also some numbers like 7, 4 6, 3 4, 6, 5 6, and 5 6 written below the staff.

Диатонич. модуляц. через доминант трезв. и хроматич. через малый септакк.

A-moll.

D-dur.

V. I. VII. I.

Трой - цѣ е - ди - но - сущ - нѣй и не - раз - дѣль - нѣй.

Detailed description: This system continues the piece. The treble clef has a key signature of one flat (F major/D minor) and a common time signature. The bass clef has a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are 'Трой - цѣ е - ди - но - сущ - нѣй и не - раз - дѣль - нѣй.'. Above the staff, there are Roman numerals for chords: V, I, VII, I. There are also some numbers like 7 written below the staff.

Да возрадуется. Львова. Диатонич. и хроматич. модуляция.

C-dur.

Прерв. кад.

F-dur.

G-dur.

C-dur.

Полн. кад.

V. I. V. V. I. V. I. V. I.

Да воз - ра - ду - ет - ся ду - ша Тво - я о Го - спо - дѣ.

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. The treble clef has a key signature of one flat (F major/D minor) and a common time signature. The bass clef has a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are 'Да воз - ра - ду - ет - ся ду - ша Тво - я о Го - спо - дѣ.'. Above the staff, there are Roman numerals for chords: V, I, V, V, I, V, I, V, I. There are also some numbers like 3 4, 5 6, and 2 written below the staff.

Къ § 27. Нынѣ отпускаеши. Львова.

Хроматическая и энгармоническая модуляция посредствомъ септаккордовъ и ихъ обра-

*F-dur.* *D-moll. G-dur.* *F-dur.* Полов. кад.

Ны-нѣ от-пу-ща-е-ши ра-ба тво-е-го Вла-ды-ко

Detailed description: This system shows the first six measures of the piece. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature changes from F major to D minor and back to G major. The piece ends with a half cadence. Fingerings are indicated with numbers 5, 6, 4, and 2.

щеніи и посредствомъ аккордовъ съ пониженною секундою и съ пониженною секстою.

*F-dur.* *G-moll.* *F-dur.* Полн. кад.

по гла-го-лу тво-е-му съ ми-ромъ.

Detailed description: This system shows the next six measures. The key signature changes from F major to G minor and back to F major. The piece ends with a full cadence. Fingerings are indicated with numbers 5, 6, 2, and 4.

*C-dur.* *A-moll.* Прерв. кад. Полн. кад.

Я-ко ви-дѣ-ста о-чи мо-и спа-се-ні-е тво-е

Detailed description: This system shows the next six measures. The key signature changes from C major to A minor. The piece ends with a half cadence and then a full cadence. Fingerings are indicated with numbers 3, 4, and 7.

*G-moll.* *F-dur.* *B-dur.* *C-dur.* *F-dur.* Полн. кад.

е-же-е-си у-го-то-валъ предъ ли-цемъ всѣхъ лю-дей.

Detailed description: This system shows the final six measures. The key signature changes from G minor to F major, then B major, C major, and back to F major. The piece ends with a full cadence. Fingerings are indicated with numbers 7, 5, 6, 2, 5, and 6.

Къ § 27. Взбранной воеводѣ. Львова. Хроматическая и энгармоническая модуляция посредствомъ

*G-dur.* *A-moll.*

Взбранной во-е-во-дѣ по бѣ-дн-тельна-я я-ко из-бавльши-ся отъ злыхъ

Detailed description: This system shows the first six measures of the piece. The key signature changes from G major to A minor. Fingerings are indicated with numbers 2, 2, and 7.

Къ № 27.

*D-dur.* *G-moll.* *B-dur.* *G-moll.*

бла - го - дарственна - я воспи - су - ем - ти ра - би Тво - и Бо - го -

Полов. каденц. *B-dur.* Полн. каденц.

- ро - ди - це, но я - ко и - му - ща - я дер - жа - ву не по - бѣ - ди - му -

*G-moll.* *G-dur.*

- ю отъ вся - кихъ насъ бѣдъ сво - бо - ди да зо - вѣмъ Ти

*A-moll.* *G-dur.* Полн. каденц. авт.

ра - дуй - ся не - вѣ - сто не - не - вѣст - на - я.

Къ № 27. Взябранной воеводѣ. *Виноградова*. Хроматич. и энгармон. модуляція и ложныя послѣдованія.

*D-dur.* *E-moll.* *G-dur.* *D-dur.* Полн. кад.

вос - пи - су - емъ ти ра - би тво - и Бо - го - ро - ди - це.

№ 27. Во всю землю изыде вѣщаніе. *Вимоградова.*

*Es-dur. C-moll. As-dur. Es-dur.*

и въ кон - цы все - лен - ны - я гла - го - лы ихъ.

Херувимская III. *Бортнянскаго.*

Благословлю Господа. *Бортнянскаго.*

*F-dur. Увеличенный 6 акк. увелич. 3 акк. + C-moll. Увелич. 6 акк. 3 акк. +*

тай-но обра-зу-юще обра-зу-юще. на вся-ко-е вре-мя

Задостойникъ

Введенію. *Турчанинова.*

Тебе одѣющаюся. *Турчанинова.*

*F-dur. Увелич. 6. 5/6 6. 3/4 E-moll. Увелич. 6. 3/4 5/6 3/4*

не молч - но Бо - же мой. ка - ко.

Нынѣ силы. *Бахметева.* Хроматическая и энгармоническая модуляція посредствомъ увеличенныхъ и уменьшенныхъ аккордовъ и ложн. послѣдов.

*C-moll. G-dur. F-dur. G-moll.*

Ны - нѣ си - лы не - бе - сны - я съ на - ми не - ви - ди-мо

Нынѣ силы. *Бахметева.* Ложныя послѣдованія  
Ложное послѣд. увелич. 5/6 въ уменьш. 5/6

*D-dur. C-moll. F-moll. Паралл. явн. квинта.*

слу - жать. да при - частни-цы жи - зни вѣчны - я бу - демъ.



Къ § 27. Подъ Твою милость. Бахметева.

Мал.  $\frac{3}{4}$  въ 7 акк., уменьш.  $\frac{5}{6}$  въ увелич.  $\frac{5}{6}$  акк.  
*A moll.*

*C dur.*

при - бѣ - га - емъ Бо - го - ро - ди - це Дѣ - во.

Квинт. противоположн.

Ложныя послѣдованія.  $\frac{3}{4}$  акк. съ пониженной квинтой отъ пониж. 2 или 6 ступени. Ложныя послѣдованія. аккорды съ пониженной секстой

не пре - зри въ скор - бѣхъ. е - ди - не чи - ста - я.

Херувимская IV. Бахметева.

Ложное послѣдов. мал.  $\frac{5}{6}$  акк. и 7 акк.

Рядъ ложн. послѣдов. 7 аккордовъ съ проходящею нотой, образующею явныя паралл. квинты.

*D dur.*

И - же хе - ру - ви - мы тай - но, тай - но о - бра - зу - ю - ще.

Къ § 31. Нынѣ отпущаеши. Изъ Всенощной др. нап. изд. капеллы. Мелодическое веденіе диск. отъ квинты.

Покаяніе отверзи. Изъ переложеній Г.В. Львовскаго. *A moll.* Мелод. движ. баса.

*E moll.*

е - же е - си у - го - то - валь На рѣ - кахъ о - чи - сти.

Творяй ангелы. Мелод. вед. баса.

О Тебѣ радуется. Мелодическое веденіе дисканта.

Чашу спасенія.

Творяй ангелы. тоже

*B dur.* *E moll.* *G dur.* *B dur.*

ду - хи О Те - бѣ ал - ли - лу - і - а ал - ли - лу - і - а.

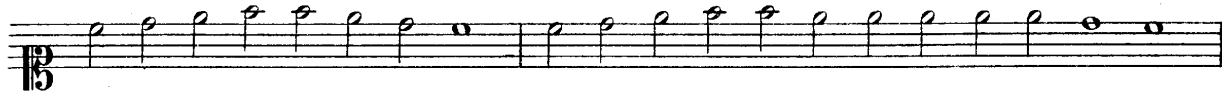
## Приложение II

къ книгѣ „СТРОГІЙ СТИЛЬ ГАРМОНИИ“

С. МЕТАЛЛОВА.

### ЦЕРКОВНЫЯ МЕЛОДІИ ДЛЯ ГАРМОНИЧЕСКИХЪ ЗАДАЧЪ.

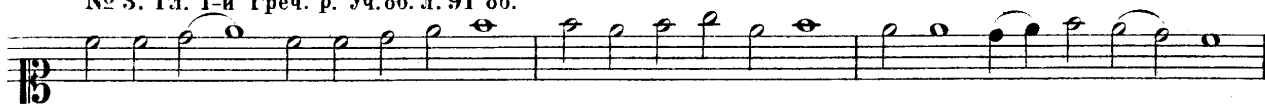
№ 1. Гласъ 8-й Кіевскаго распѣва. Учебный обих. синод. изд. л. 97.



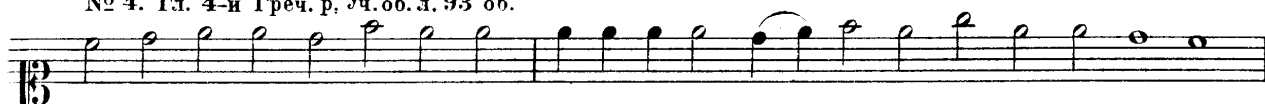
№ 2. Гл. 4-й Обычн. р. Уч. об. л. 94.



№ 3. Гл. 1-й Греч. р. Уч. об. л. 91 об.



№ 4. Гл. 4-й Греч. р. Уч. об. л. 93 об.



№ 5. Гл. 5-й Греч. р. Уч. об. л. 94 об.



№ 6. Гл. 2-й Греч. р. Уч. об. л. 92.



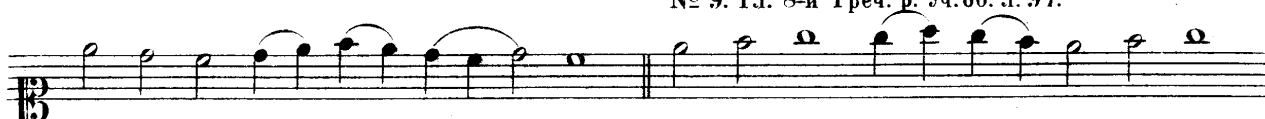
№ 7. Гл. 6-й Греч. р. Уч. об. л. 95.



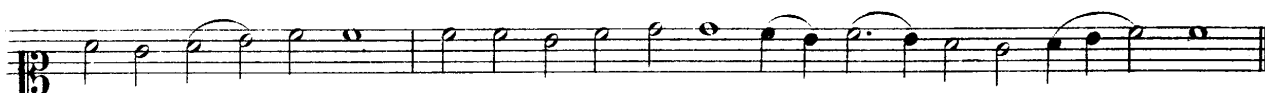
№ 8. Гл. 3-й Греч. р. Уч. об. л. 93.



№ 9. Гл. 8-й Греч. р. Уч. об. л. 97.



№ 10. Гл. 7-й Греч. р. Уч. об. л. 96 об.



## № 11. Греч. р. Уч. об. л. 97 об.

## № 12. Гл. 8-й Кіевск. р. Уч. об. л. 80 об.

## № 13. Кіевск. р. Уч. об. л. 82.

## № 14. Греч. р. Уч. об. л. 83.

## № 15. Греч. р. Уч. об. л. 83.

## № 16. Кіевск. р. Уч. об. л. 81.

## № 17. Кіевск. р. Уч. об. л. 100 об.



## № 18. Кіевск. р. Уч. об. л. 101.



## № 19. Болгарск. р. Уч. об. л. 82.



## № 20. Кіевск. р. Уч. об. л. 99 об.



## № 21. Кіевск. р. Уч. об. л. 77 об.



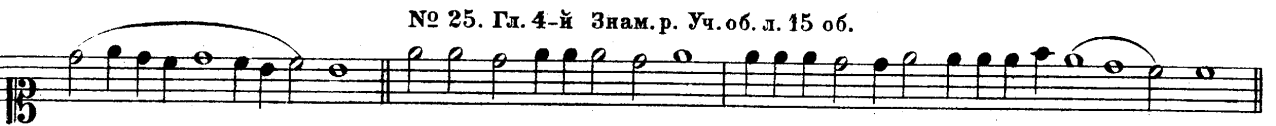
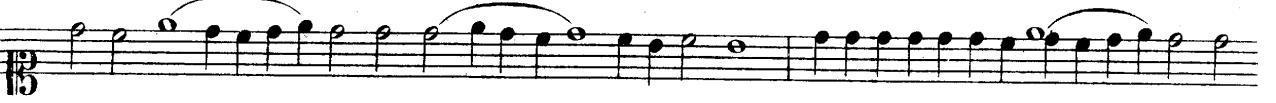
№ 22. Гл. 1-й Знам. р. Уч. об. л. 4 об.



№ 23. Гл. 2-й Знам. р. Уч. об. л. 8.



№ 24. Гл. 3-й Знам. р. Уч. об. л. 11 об.

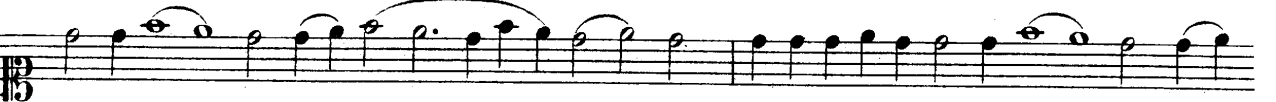


№ 25. Гл. 4-й Знам. р. Уч. об. л. 15 об.

№ 26. Гл. 5-й Знам. р. Уч. об. л. 19.



№ 27. Гл. 6-й Знам. р. Уч. об. л. 22 об.



№ 28. Гл. 7-й Знам. р. Уч. об. л. 26.



№ 29. Гл. 8-й Знам. р. Уч. об. л. 29 об.



№ 30. Знам. р. Уч. об. л. 34 об.

