

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 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.

8 3 8 8 8 5 8 5 8 5 3 5 3 8 5 3 8

I V I I IV IV I I V V I IV V I IV V I

§ 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 равномерно, 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 непремѣнно 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, 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 обратную 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.

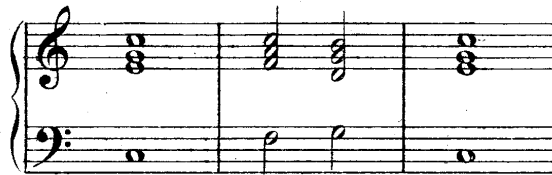
8. Терція, съ значеніемъ вводнаго тона, можетъ идти внизъ лишь при противопо-

*) 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 иточномъ 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, септимой, 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 предшествовавшемъ примѣрѣ гармонизаціи гаммы. Послѣдній аккордъ есть тоническій, въ положеніи октавы, предпослѣдній—доминантовый, въ положеніи терціи, со вводнымъ тономъ въ верхнемъ голосѣ; предшествовавшій 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 септимовый, *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 *инвертируемою*, какъ и всѣ каденціи съ аккордомъ доминанты, вторая—*плачальною*.

****) 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 секетъ и квинтъ, а иногда и октавъ, 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 интерваллъ *децимы*. Басъ можетъ отстоять отъ тенора и другихъ голосовъ на любой, доступный ему, интерваллъ. 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 интерваллъ 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 рассмотрѣнныхъ 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, служитъ 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 обуславливается 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-