

Чаще другихъ, обыкновенно, повышаются 2, 4 и 5 ступень мажора и соответствующіе 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 повышения 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. The first example, labeled 'Камбіата', shows a chromatic passing note moving down from a chord. The second, 'Фуксова нота', shows a chromatic passing note moving up from a chord. The third, 'Перемѣнная нота', shows a chromatic passing note at the end of a measure, resolving to a chord in the next measure.

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 various chords and chromatic passing notes, illustrating the concepts discussed in the text.

## § 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 *педалю*. 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 основнаго 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 большаго 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. Сродство строевъ между собою.

Модуляція представляетъ собою собственное подлинное достоинство 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 идеально-простаго и вмѣстѣ художественнаго діатоническаго развитія мотива и голосовъ. Такимъ образомъ можно сказать, что, за указанными въ своемъ мѣстѣ исключеніями, всеѣмъ 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 большаго 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 большаго 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, оставаемый 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.