

Принципиально возможно сочетание любых аккордов с любыми басами, но оно должно быть не случайным, а обосновано предыдущим и последующим движением или, как более самостоятельное, особо выразительным значением в данном музыкальном контексте.

Разнопланность проявляется и в более сложном виде — сочетании одного аккорда с другим, например доминанты с субдоминантой (277а), что относится уже к полигармонии. Подобные наложения в качестве самостоятельных красочных созвучий употребительны в современной музыке, но надо иметь в виду и их попутное мелодическое образование в двойном ленточном движении аккордов, встречающемся уже у Баха (277б).

277.

а) Бах. Бранденбургский концерт № 3

б)

Наконец, разнопланность привела и к политональной гармонии, которая нашла в современной музыке весьма широкое и разнообразное применение.

Глава 25. НАТУРАЛЬНО-ЛАДОВАЯ ГАРМОНИЯ

§ 1. Общая характеристика

К натуральным относятся все лады, построенные на «чистой» (безальтерационной) диатонике, в том числе и ионийский лад. Однако этот лад настолько общеупотребителен в функциональной гармонии мажоро-минорной системы (для которой он послужил основой), что обычно называется просто «мажором» с добавлением «натурального» лишь в отличие от альтерационно измененного (гармонического или мелодического). Остальные же лады заняли по отношению

к нему положение как особые натуральные лады¹. Основанную на них гармонию, вносящую свою специфику звучания, мы и называем натурально-ладовой в отличие от обычной функциональной. Но надо иметь в виду, что она тоже мажорная и минорная, ей тоже свойственна функциональность, хотя часто не столь энергичная. Вместе с тем переменные функции и мелодические связи аккордов иногда приобретают в натурально-ладовой гармонии особое значение.

§ 2. Способы применения натурально-ладовой гармонии

Применяется натурально-ладовая гармония (в русской музыке, у Шопена, Грига и др.) обычно не в противопоставлении мажоро-минорной функциональной гармонии, не как обособленная от нее вполне самостоятельная система, а в связи с нею, как дополняющая ее область выразительных средств. Употребляется она преимущественно эпизодически, в виде отдельных оборотов или фрагментов произведений; значительно реже выдерживается во всем произведении (обычно небольшого масштаба). Особое значение эта гармония приобретает в обработках народных песен, основанных на натуральных ладах.

Основные способы применения натурально-ладовой гармонии следующие.

1. Использование отдельных натурально-ладовых оборотов посредством переменных функций, подчиняющихся обычному мажоро-минору, — без внесения специфических альтерационных признаков натуральных ладов. Такие обороты, иногда явно выраженные, в других случаях присутствующие в скрытом виде, образуются при использовании побочных трезвучий и необычных по следований.

2. Включение в мажоро-минор отдельных натурально-ладовых оборотов с характерными для них альтерациями. В данном случае эти обороты выступают уже более определенно.

3. Использование натурально-ладовой гармонии в самостоятельном, обособленном виде — на протяжении всего произведения или его раздела. Здесь специфика ее проявляется в наибольшей степени.

¹ Эти лады, не вошедшие во всеобщее употребление, называются в теории музыки по-разному: древними, старинными, средневековыми, церковными, модальными. Но все эти названия несостоятельны в научном отношении, так как основаны на внешних, случайных, а поэтому, необязательных признаках, а не на существенном значении ладов в самой системе музыкального мышления.

§ 3. Общие трезвучия натуральных ладов

При построении натуральных ладов на одном и том же звукоряде обнаруживается полная общность аккордов всех ближайших родственных тональностей (278). В мажоро-минорной системе такая общность свойственна только параллельным тональностям.

Полная общность аккордов натуральных ладов создает особенно благоприятные условия для перенесения характерных для данной тональности оборотов в другую тональность. Отсюда возникают возможности легкого модулирования без альтераций (см. гл. 23, § 2). В связи с этим натурально-ладовой гармонии свойственны не только явно выраженная, но и скрытая модуляционность и ладовая многозначность: данное последование может производить впечатление оборота, принадлежащего одновременно разным натуральным ладам и тональностям.

278.

Ионийский C-dur
T S D
I II III IV V VI VII

Дорийский d-moll
T S D
VII I II III IV V VI

Фригийский e-moll
T S D
VI VII I II III IV V

Лидийский F-dur
T S
V VI VII I II III IV

Миксолидийский G-dur
T
IV V VI VII I II III

Эолийский a-moll
T
III IV V VI VII I II

§ 4. Параллельные группы натуральных ладов

Систематика натуральных ладов по группам, основанная на их общих тониках, дает представление об аккордах центральных и побочных ладов, параллельных — мажорных и минорных (279).

Каждый побочный лад отличается от центрального одним альтерационным признаком (*си-бемоль* или *фа-диез*), который входит в 3 трезвучия.

Альтерационные признаки побочных ладов вошли в состав полного минора, не образуя ни специфических натурально-ладовых оборотов, ни модуляционности: фригийская секунда (*си-бемоль*) привела к образованию неаполитанского сектаккорда; дорийская секста (*фа-диез*) занимает подчиненное место в мелодическом миноре (не получив в нем самостоятельного ладового значения) и вошла также в состав уменьшенного альтерированного септаккорда.

Побочные лады отличаются не только своеобразным звучанием аккордов, но и модуляционностью.

279.

Побочные
C-dur Миксолидийский
a-moll Фригийский
I II III IV V VI VII I II III IV V VI VII

Центральные
Ионийский
Эолийский
I II III IV V VI VII I II III IV V VI VII

Побочные
Лидийский
Дорийский
I II III IV V VI VII I II III IV V VI VII

В миксолидийском мажоре VII ступень (*си-бемоль*) служит септимой доминантсептаккорда субдоминантовой тональности (*F-dur*).

Во фригийском ладу аналогичное понижение (*си-бемоль*) является субдоминантовым вводным тоном тональности субдоминанты (*d-moll*). Вследствие этого бемольные побочные лады (миксолидийский и фригийский) модуляционно направлены в сторону субдоминантовых тональностей.

Дорийский минор наиболее характеризуется оборотами IV—I, II—I, II₆—I (284).

284.



Эти обороты не подчиняются одному минору из-за отсутствия связи дорийской сексты с вводным тоном и, с другой стороны, не вносят модуляционное™, которая особенно выявляется в последовании IV⁺³—VII.

§ 6. Натуральный мажор

Каждое нетоническое консонантное трезвучие ионийского лада обладает переменной тоникальностью, а следовательно, является представителем какого-либо натурального лада. Подчеркивание тоникальности этого трезвучия с характерными для возглавляемого им лада натуральными оборотами придает ионийскому мажору своеобразное натурально-ладовое звучание. Особую роль в этом играют трезвучия побочных ступеней — VI, II, III.

Такого рода ионийский лад обычно и подразумевается под названием натурального мажора, хотя к последнему относятся и побочные лады — миксолидийский и лидийский. В ионийском ладу могут быть и обычные кадансы — автентический и плагальный, но наиболее характерен каданс II—I, в котором трезвучие II ступени приобретает значение мелодически вводящего аккорда.

В целом можно сказать, что именно необычные для мажор-минорной системы последования трезвучий и образуют специфические натурально-ладовые обороты (например, нисходящие секундовые II—I, III—II, IV—III, V—IV). В обычном мажор-миноре при несоответствующем использовании эти обороты могут звучать искусственно, вычурно. При определенном же выявлении натурального лада они оказываются вполне естественными (285).

285.



Миксолидийский лад характеризуется оборотами V—I, VII₆—I, VII—I с ритмическим упором на последнем аккорде. Эти последования входят в обычный мажор в качестве половинных кадансов, поэтому они модуляционно направлены в субдоминантовую тональность и сами по себе звучат неустойчиво (286).

286.



Для того чтобы придать миксолидийскому ладу устойчивость, необходимо особое ритмическое утверждение его тоники.

Лидийский лад в самостоятельном виде встречается в музыкальной литературе значительно реже других натуральных ладов.

Увеличенная лидийская кварта, лишаящая этот лад субдоминанты, создает известные препятствия к гармоническому его утверждению и приводит к совершенно особому звучанию.

Более всего характеризуют этот лад обороты II—I и VII₆—I; они равны оборотам V—IV и III₆—IV, которые противоречат нормативным функциональным связям (287).

287.



§ 7. Переменные лады

Общность аккордов натуральных ладов (см. пример 278) обуславливает, как было указано, возможность легкого, малозаметного модулирования без альтераций, посредством одного лишь усиления переменных функций аккордов. Отсюда возникают переменные лады, в которых роль тоники выполняют поочередно разные аккорды, с возвращением к первоначальной тонике (отклонение) или с окончательным приходом к новой (переход). Особое значение имеет терцово-переменный лад, в котором опорой служат тоники параллельных тональностей, имеющие по два общих тона и поэтому наиболее близкие по своему ладовому составу (288).



В соотношении как одноименных, так и параллельных тональностей мажор в некоторой мере преобладает над минором (см. гл. 2, § 9). Поэтому в небольших построениях (например, периодах), в которых подразумевается возможность возвращения к началу, более естественна перемена тоники с мажорной в нижнетерцовую минорную (289а), но возможна и обратная (289б).



В народной музыке встречаются также большесекундовые и квартовые переменные лады.

§ 8. Объединение одноименных натуральных ладов

Побочные натуральные лады обычно применяются не в самостоятельном виде, а в качестве вариантов центрального натурального лада, с внесением своих характерных альтераций. Это относится главным образом к минору; в эолийский лад включаются обороты фригийского или дорийского лада, а иногда и обоих ладов.

Таким образом, возникает объединение (или смешение) одноименных ладов при главенстве центрального лада. Внесение альтераций, тем более с хроматизмом, создает особую красочность гармонического звучания (290).



Натурально-ладовая гармония как в своем самостоятельном виде, так и в тесной связи с обычной мажоро-минорной системой, чисто диатоническая и усложненная альтерацией, весьма обогащает гармонические средства, приводя к своеобразной красочности звучания, отличающейся от красочности ладовых альтераций и модуляций.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к третьему изданию.....	3
<i>Часть первая</i>	
ОТДЕЛ I	
Глава 1. Введение. Основные понятия.....	7
§ 1. Музыкальная система.....	7
§ 2. Звукоряд.....	7
§ 3. Диатоника.....	8
§ 4. Хроматика.....	8
§ 5. Лад.....	9
§ 6. Тональность.....	9
§ 7. Модуляция.....	10
§ 8. Строй.....	10
§ 9. Консонансы и диссонансы.....	11
§ 10. Гармония.....	12
§ И. Созвучие и аккорд.....	13
§ 12. Гармоническая система.....	14
Глава 2. Строение аккордов.....	15
§ 1. Типы аккордов.....	15
§ 2. Мелодическое положение аккордов.....	16
§ 3. Обращения аккордов.....	17
§ 4. Четырехголосное сложение.....	18
§ 5. Расположение аккордов.....	18
§ 6. Ненормативные удвоения и пропуски тонов.....	19
§ 7. Трансформация аккордов.....	20
§ 8. Акустическая природа гармонии.....	20
§ 9. Значение акустических закономерностей в музыке.....	21
Глава 3. Ладовая основа гармонии.....	23
§ 1. Натуральные лады.....	23
§ 2. Мажорный лад.....	24
§ 3. Минорный лад.....	25
§ 4. Квинтовая связь тоники и доминанты.....	26
§ 5. Квинтовая связь тоники и субдоминанты.....	26
§ 6. Трезвучия мажорного лада.....	27
§ 7. Трезвучия минорного лада.....	27
§ 8. Интервальные соотношения трезвучий.....	28
Глава 4. Основные функции аккордов.....	29
§ 1. Понятие функций аккордов.....	29
§ 2. Функции главных трезвучий.....	29
§ 3. Терцовый ряд трезвучий.....	30
§ 4. Полная терцовая схема.....	32

§ 5. Ладовые особенности устоев.....	34
§ 6. Ладовые особенности неустоев.....	35
Глава 5. Переменные функции аккордов.....	36
§ 1. Понятие переменных функций.....	и. 36
§ 2. Квинтовый ряд трезвучий в мажоре.....	37
§ 3. Квинтовый ряд трезвучий в миноре.....	37
§ 4. Тоникальность трезвучий.....	38
Глава 6. Голосоведение.....	39
§ 1. Понятие голосоведения.....	39
§ 2. Виды голосоведения.....	40
§ 3. Свойства и значение голосов.....	41
§ 4. Особые интонационные ходы.....	41
§ 5. Перечень.....	42
§ 6. Параллелизмы.....	43
§ 7. Параллельные октавы.....	45
§ 8. Параллельные квинты.....	45
§ 9. Скрытые параллелизмы.....	47
§ 10. Параллелизм квинт уменьшенной и чистой.....	48
Глава 7. Музыкальная фактура.....	50
§ 1. Музыкальная фактура и склады.....	50
§ 2. Фактурное преобразование гармонии.....	50
§ 3. Приемы мелодической фигурации.....	51
§ 4. Виды и типы мелодической фигурации.....	52
ОТДЕЛ II	
Глава 8. Первая группа аккордов.....	54
§ 1. Главные трезвучия.....	54
§ 2. Кадансовый квартсектаккорд.....	56
§ 3. Медианта.....*	57
§ 4. Сектаккорд II ступени.....	59
§ 5. Трезвучие II ступени.....v.....	60
§ 6. Последования трезвучий.....	61
§ 7. Соединение трезвучий со скачками.....	62
Глава 9. Вторая группа аккордов.....	65
§ 1. Сектаккорды главных ступеней.....	65
§ 2. Квартсектаккорды.....	68
§ 3. Доминантсептаккорд.....	70
§ 4. Септаккорд II ступени.....	71
Глава 10. Третья группа аккордов.....	72
§ 1. Доминанта с секстой.....	72
§ 2. Сектаккорды VII и VI ступеней.....	74
§ 3. Вводный септаккорд.....	76

§ 4. Нонаккорд.....	78
§ 5. Гармонический мажор.....	79
Г л а в а 11. Четвертая группа аккордов.....	80
§ 1. Верхняя медианта в мажоре.....	80
§ 2. Верхняя медианта в миноре.....	82
§ 3. Остальные трезвучия натурального минора.....	83
§ 4. Второстепенные септаккорды.....	84
Г л а в а 12. Дополнение.....	88
§ 1. Органный пункт.....	88
§ 2. Секвенции.....	89
§ 3. Построение аккордов на тонах лада.....	93

Часть вторая

О Т Д Е Л Ш

Г л а в а 13. Ладовая альтерация.....	96
§ 1. Система ладовых альтераций в мажоре.....	96
§ 2. Система ладовых альтераций в миноре.....	96
§ 3. Альтерированные субдоминанты.....	97
§ 4. Ложные доминантсептаккорды в мажоре.....	99
§ 5. Альтерированные доминанты.....	99
Г л а в а 14. Общая теория модуляций.....	101
§ 1. Понятие модуляции.....	101
§ 2. Основные виды модуляций.....	102
§ 3. Устойчивость тональностей.....	103
§ 4. Гармоническое родство тональностей.....	103
Г л а в а 15. Тональности 1-й степени родства.....	104
§ 1. Система ближайшего родства тональностей.....	104
§ 2. Градации ближайшего родства тональностей.....	105
§ 3. Модуляционный процесс.....	107
§ 4. Формулы модуляционных переходов.....	109
§ 5. Общий принцип тональных связей.....	111
Г л а в а 16. Модуляции через доминанту.....	113
§ 1. Доминанта в качестве модулирующего аккорда.....	113
§ 2. Переменные и основные функции в отклонениях.....	114
§ 3. Побочные доминанты.....	115
§ 4. Восходящая хроматическая гамма мажора.....	116
§ 5. Нисходящая хроматическая гамма мажора.....	116
§ 6. Расширенная ладогармоническая система мажора.....	117
§ 7. Побочные доминанты минора.....	117
§ 8. Хроматическая гамма минора.....	118
§ 9. Расширенная ладогармоническая система минора.....	119

§ 10. Общность и различие ладовых и модуляционных альтераций в мажоре.....	119
§ 11. Общность и различие ладовых и модуляционных альтераций в миноре.....	120
§ 12. Применение побочных доминант.....	120

О Т Д Е Л IV

Г л а в а 17. Ладовая модуляция и объединение мажора и минора.....	124
§ 1. Понятие ладовой модуляции.....	124
§ 2. Приемы ладовой модуляции.....	124
§ 3. Объединение одноименных ладов.....	125
§ 4. Полный мажоро-минор.....	127
§ 5. Гармонические обороты мажоро-минора.....	128
Г л а в а 18. Тональности 2-й степени родства.....	130
§ 1. Система тональных связей 2-й степени родства в мажоре.....	130
§ 2. Система тональных связей 2-й степени родства в миноре.....	132
§ 3. Непосредственная и постепенная модуляция.....	133
§ 4. Модуляции в тональности на 2 ключевых знака.....	134
§ 5. Модуляции из мажора через гармоническую субдоминанту.....	135
§ 6. Модуляции из минора через доминанту.....	137
§ 7. Модуляции на 5 ключевых знаков в тональности противоположного наклонения.....	138
§ 8. Модуляции через мелодические субдоминанты и неаполитанский аккорд.....	140
§ 9. Модуляции с отклонениями.....	141
§ 10. Отклонения в тональности 2-й степени родства.....	143
Г л а в а 19. Отдаленные тональности.....	144
§ 1. Тональности 3-й степени родства.....	144
§ 2. Модуляции в тональности 3-й степени родства из мажора.....	146
§ 3. Модуляции в тональности 3-й степени родства из минора.....	148
§ 4. Модуляции в более отдаленные тональности.....	149
Г л а в а 20. Мелодико-гармоническая модуляция.....	152
§ 1. Общая характеристика мелодико-гармонической модуляции.....	152
§ 2. Свойства мелодико-гармонической модуляции.....	153
§ 3. Модуляции через доминанту.....	154
Г л а в а 21. Энгармоническая модуляция.....	156
§ 1. Общая характеристика энгармонической модуляции.....	156
§ 2. Энгармонизм доминантсептаккорда.....	157
§ 3. Модуляции через побочные доминантсептаккорды.....	159
§ 4. Модуляции через остальные доминантсептаккорды.....	160
§ 5. Энгармонизм уменьшенного септаккорда.....	161

§ 6. Модуляции через вводные уменьшенные септаккорды.....	162
§ 7. Разрешения уменьшенного септаккорда в качестве альтерированной субдоминанты.....	165
§ 8. Энгармонизм увеличенного трезвучия.....	168
§ 9. Особые случаи энгармонизма.....	169

Глава 22. Модуляции через прерванные

кадансовые обороты.....	171
§ 1. Модулирующие кадансовые обороты начальной тональности... 171	
§ 2. Модуляции с побочными доминантами.....	174
§ 3. Модуляции с далекими доминантами.....	176

ОТДЕЛ V. Дополнение

Глава 23. Особые способы и виды модуляций.....184

§ 1. Плагальные модуляции.«,,.вк.....	184
§ 2. Модуляции без альтераций.....	185
§ 3. Модуляции через побочные и далекие субдоминанты.....	188
§ 4. Мелодико-гармонические модуляции без доминанты и субдоминанты.....	189
§ 5. Мелодическая модуляция.....	190
§ 6. Сопоставление тональностей и одноименных ладов.....	192

Глава 24. Усложненная гармония.....193

§ 1. Аккорды с побочными тонами.....	193
§ 2. Хроматические аккорды.....	195
§ 3. Полифункциональность и полигармония.....	196

Глава 25. Натурально-ладовая гармония.....198

§ 1. Общая характеристика.....	198
§ 2. Способы применения натурально-ладовой гармонии.....	199
§ 3. Общие трезвучия натуральных ладов.....	200
§ 4. Параллельные группы натуральных ладов.....	201
§ 5. Натуральный минор.....	202
§ 6. Натуральный мажор.....	204
§ 7. Переменные лады.....	206
§ 8. Объединение одноименных натуральных ладов.....	207

Юрий Николаевич ТЮЛИН

КРАТКИЙ ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КУРС ГАРМОНИИ

Технический редактор *Т. И. Кий*. Корректоры: *Л. Е. Моисов*, *С. Л. Гринберг*. Компьютерная верстка *Т. Ю. Фадеевой*.
Нотный набор *В.Л.Душенкова*. ЛР № 030560 от 29.06.98.

Формат 60х90/16. Бум. офс. Гарн. Times. Печ.л. 13,25. Уч.изд. л. 14. Тираж 500 экз..

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45 *Телефоны:* (812) 314-50-54, 312-04-97. *Факс:* (812) 311-58-11

E-mail office@compozitor.spb.ru

Internet: <http://www.compozitor.spb.ru>