

32.

Музыкальная запись упражнения 32. Включает две группы нот: 'Главная группа' (S, T, D) и 'Побочная группа' (Mn, Mv, VII). Ноты расположены на пятилинейных станах.

Обратное соотношение ладовых центров влечет за собой некоторые существенные отличия минора от мажора.

В миноре параллельным побочным центром является не нижняя, а верхняя медианта. Нижняя же медианта оказывается не тоникой побочной группы трезвучий, а субдоминантой. Отсюда — особенности прерванного каданса в миноре.

Побочный ладовый центр с характерными для него переменными функциями VI — III — VII = S — T — D имеет более самостоятельное значение в переменном функциональном отношении — это основное отличие минора от мажора.

Такой самостоятельности содействуют: вообще преобладание мажора над минором в акустическом отношении (см. гл. 2, § 9); натуральность трезвучий III и VII ступеней; некоторая разобщенность обеих функциональных групп, между которыми оказывается уменьшенное трезвучие II ступени. Эта самостоятельность группы побочных трезвучий придает им модуляционный характер.

§ 4. Тоникальность трезвучий

Переменная тоническая функция трезвучия выявляется и усиливается: на сильной ритмической доле, при протяженности или повторении данного трезвучия, а также при повторном утверждении его на сильной доле посредством гармонического оборота. В примере 33 показано, как в зависимости от этого в прерванном и половинном кадансе VI и V ступени приобретают тоническое значение и придают кадансам модуляционность.

Переменная тоническая функция субдоминанты проявляется в тенденциях субдоминанты подчинить себе тонику.

33.

Музыкальная запись упражнения 33. Показывает последовательность аккордов с функциональными обозначениями: I, V₇, VI=I a-moll, I, V, I, V=I G-dur.

В мажоре терцовый тон лада вследствие переменной доминантности трезвучия I ступени приобретает значение вводного тона по отношению к IV ступени лада (34).

34.

Музыкальная запись упражнения 34. Показывает функциональные соотношения: Основные I-V-I, I-IV-I-IV-I-VI-II, I₆-V-I; Переменные V-I-V-I-V-I-VI.

В этом проявляется мелодическая переменная функция отдельного тона, которая, хотя не в столь характерном виде, свойственна и другим тонам лада.

Глава 6. ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

§ 1. Понятие голосоведения

В последовании аккордов следует различать две стороны их взаимосвязей: 1) функциональное соотношение; 2) мелодическая связь.

Мелодическая связь аккордов выражается в том, что каждый тон аккорда переходит в соответствующий по расположению тон следующего аккорда, образуя отдельный голос, голосовую линию.

Под голосоведением подразумевается этот процесс мелодического связывания тонов, а также соотношение нескольких голосов в их одновременном звучании.

Основные голоса аккордов и соответствующее голосоведение называются реальными в отличие от дополнительных голосов —

дублирующих в октаву (см. § 6) или производных, образующихся в орнаментальном изложении гармонии (см. гл. 7, § 2).

Связывание самих аккордовых тонов называется гармоническим голосоведением в отличие от мелодического, образующегося в фигурации (см. гл. 7, § 3).

Оставление на месте общего тона аккордов (укрепляющего их связь) называется гармоническим соединением в отличие от мелодического соединения, относящегося к движению голоса по разным интонационным ходам, в которых так или иначе проявляются мелодические свойства интервалов. Не следует смешивать понятия гармонического и мелодического голосоведения с гармоническим и мелодическим соединением отдельных тонов в аккордовом последовании.

§ 2. Виды голосоведения

По соотношению направлений голосов различаются 3 вида голосоведения: противоположное, косвенное и прямое.

Прямое голосоведение называется параллельным, если при нем сохраняется один и тот же интервал между голосами (35).

35.



По признаку интервалики интонационных ходов голосоведение подразделяется на плавное — с секундовыми и терцовыми ходами (ограничивающееся секундовыми ходами голосоведение называется абсолютно плавным); и скачковое — с ходами шире терции.

Следует различать соединения аккордов в зависимости от движения верхних голосов: элементарное — когда аккорды связываются плавным голосоведением и в соответствии с ладовыми мелодическими связями (сопряжением) тонов (см. прим. 54а), и свободное — с отступлением от ладовых связей тонов. Небольшое отступление, ограничивающееся плавным голосоведением, мы называем полураскрепощением (см. 54б), соединение со скачками — раскрепощением (полным; см. прим. 66—71).

§ 3. Свойства и значение голосов

Верхним голосам свойственно преимущественно плавное голосоведение с мелодическим связыванием аккордов. Бас же одновременно или попеременно совмещает в себе функциональную опору аккордов с их мелодическим связыванием, и ему более свойственно скачковое голосоведение наряду с плавным.

Крайние голоса приобретают рельефное мелодическое значение в качестве контуров гармонического движения. Средние голоса не рельефны в мелодическом отношении, играют вспомогательную роль, связывая аккорды и заполняя их звучание. Поэтому отклонения от норм в средних голосах гораздо менее заметны и могут быть вполне уместны (например, нисходящее разрешение вводного тона, восходящее движение септимы, ход на увеличенную секунду, параллельные квинты).

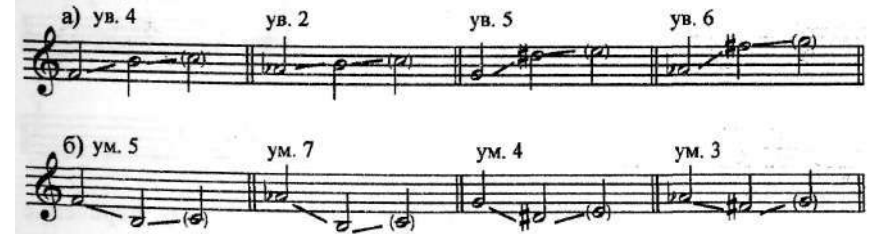
В мелодической фигурации и средние голоса (особенно тенор) приобретают рельефное значение (см. гл. 7, § 3).

§ 4. Особые интонационные ходы

В соединении аккордов некоторые интонационные ходы относятся к ненормативным, и их следует избегать или применять лишь в особых случаях.

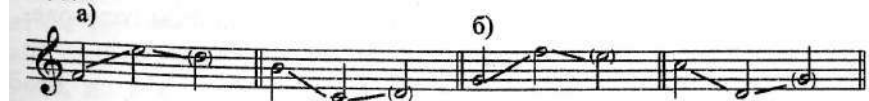
Увеличенные интервалы (36а) предпочтительно заменять уменьшенными (36б).

36.



Большие септимы (37а) менее естественны, чем малые (37б).

37.



Два скачка по квартам или квинтам, скачки с интервалами септимы или ноны между крайними звуками (38а) предпочтительно заменять зигзагообразным движением (38б).

38.

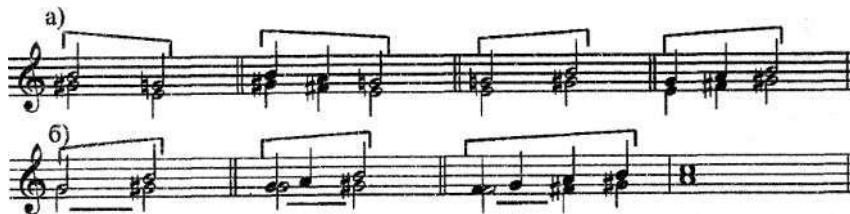


§ 5. Перечень

Перечень представляет собой противоречие между звуками диатонической и альтерированной ступеней лада при близком их соседстве в разных голосах. Оно может образоваться в сочетании разных структур полного минора.

Неестественное, грубое переченье возникает при явном несоответствии голосоведения ладовой структуре (39а). Несколько смягчается переченье при хроматическом ходе голоса, но и в этом случае звучит не вполне естественно (39б).

39.



Напротив, при голосоведении, соответствующему ладу, переченье звучит хорошо (40).

В первом из примеров (39) образуется пересечение во взаимном движении голосов, во втором (40) — непересекающееся переченье. Последнее при хорошо организованном голосоведении вполне приемлемо и в одновременном диссонирующем соче-

40.



тении (при мелодической фигурации), внося особую красочность звучания.

§ 6. Параллелизмы

При дублировании реальных голосов (колористическом наложении, см. гл. 7, § 2), особенно свойственном басу или сопрано, образуется параллельное движение октавами. В некоторых случаях, особенно при комплексном дублировании аккордов (этажами), возникает и квинтовое параллельное движение (41). Но это лишь мнимые параллелизмы, свободно применяемые в художественной практике и безоговорочно допускаемые теорией музыки.

41.



Подлинные параллелизмы октав и квинт образуются именно в реальном голосоведении. Они отличаются особым свойством — создавать во многих (но не во всех) случаях действительно неприятное звучание. Вследствие этого теория музыки наложила на всякие параллелизмы категорический запрет (и не только в учебной работе, но и в художественной практике), несмотря на то что они

нередко встречаются в классическом наследии, отнюдь не производя плохого впечатления*.

Возможности оправданного применения параллелизмов в художественной практике зависят от неисчислимо многих условий музыкального контекста. В основном надо иметь в виду следующее, относящееся преимущественно к параллельным квинтам.

1. Параллелизмы могут выделяться в своем специфическом звучании. Такие хорошо слышимые, эффективные параллелизмы производят неприятное впечатление при несоответствии общему характеру музыки. Но, с другой стороны, они приобретают особое выразительное значение как преднамеренный эффект в соответствии со стилем и содержанием произведения (например, в музыке импрессионистов).

2. Параллелизмы могут быть незаметными для слуха (лишь «видными на взгляд»), скрытыми в средних голосах, в сложной гармонии, под покровом усложненной фактуры и т. д. Именно такие нейтральные параллелизмы нередко встречаются в классическом наследии.

3. Между эффективными и нейтральными нет определенного разграничения — параллелизмы могут быть слегка заметны для слуха, мы их назовем полуэффективными. Такие параллелизмы также встречаются в классическом наследии (параллельные квинты придают звучанию некоторую звонкость, не оставляя неприятного впечатления).

4. Следует различать гармонические параллелизмы, образующиеся в самом соединении аккордов, и мелодические параллелизмы, возникающие в мелодической фигурации.

В учебной работе по гармонии голосоведение ограничено упрощенной фактурой и мелодическими условиями, поэтому не может быть предоставлена свобода в обращении с параллелизмами, используемая в художественной практике. Однако к ним надо подходить дифференцированно, учитывая допустимость и недопустимость их в тех или других случаях, догматическое же запрещение всяких параллелизмов обедняет композиционную технику.

Если эффективные параллелизмы, как правило, не находят места в учебной работе, то нейтральные и даже полуэффективные бывают вполне приемлемы. В кратком изложении можно дать лишь самые общие указания.

* См. об этом в кн.: Тюлин Ю. Параллелизмы в музыкальной теории и практике — Л., 1939.

§ 7. Параллельные октавы

Октавное движение (а также унисонное) принципиально не применяется, так как реальный голос в соединении аккордов лишается самостоятельности. Помимо этого параллельные октавы обычно плохо звучат, особенно с басом и тем более в крайних голосах (42).

Однако имеется исключение: вполне приемлемы противоположные октавы в крайних голосах при кадансирующем соединении тоники с доминантой, так как здесь вступают в силу и подчеркиваются основные, самые естественные функциональные соотношения аккордов (43). В классическом наследии при кадансировании D — T подобный октавный параллелизм иногда встречается даже в прямом движении.

42. плохо

43. допустимо

§ 8. Параллельные квинты

Характер звучания параллельных квинт зависит от многих условий, из которых надо выделить следующие: движение голосов — прямое или противоположное; соотношение голосов — крайние (контурные), средние, пара верхних или нижних, смежные или несмежные; расстояние между квинтами — тесное или широкое (дуодецимы); ходы на те или другие интервалы — на большую или малую секунду, на терцию или квинту (кварту).

В учебной работе недопустимы хорошо слышные широкие квинты в несмежных, особенно в крайних голосах (44а). Менее эффективны смежные квинты между альтом и сопрано, басом и тенором (44б). Они допустимы в особых случаях (преимущественно малосекундовые); но, как общее правило, их тоже следует избегать.

44.



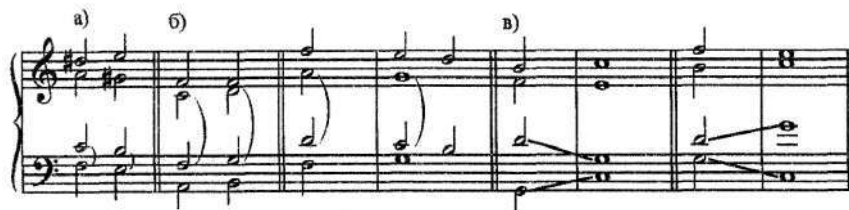
К допустимым нейтральным (или полуэффективным) квинтам относятся следующие.

1. Так называемые «моцартовские квинты» — малосекундовые (в оборотах с альтерированной субдоминантой), между басом и тенором (45а); такие квинты Моцарт свободно применяет даже между басом и альтом на любом расстоянии в разных регистрах.

2. Квинты, «прячущиеся» в средних голосах, особенно при соединении $IV_6 - V_5$ и $IV_6 - I_4^6$ (45б), так как в первом случае их прикрывает септима доминанты, а во втором случае функциональное противоречие квартсекстаккорда (см. гл. 9, § 2).

3. Скачковые противоположные между басом и тенором при разрешении $V_7 - I$ (45в).

45.



В учебной работе по гармонии могут быть также использованы красочные, хорошо звучащие эффективные параллельные трезвучия на выдержанном басу (46).

46.



§ 9. Скрытые параллелизмы

Скрытыми параллелизмами (в отличие от натуральных) называются скачковые с промежуточным ходом в одном из голосов. Они звучат совершенно явно и недопустимы (47а). При противоположном движении голосов такой параллелизм в значительной мере тушется и приемлем (47б).

47.



К скрытым параллелизмам относится также косвенное движение в октаву или квинту со скачком одного голоса. Настоящего параллелизма здесь нет, но он образовался бы при заполнении скачка плавным секундовым движением. Такой условный скрытый параллелизм (второго рода) надо учитывать только в крайних голосах, и приобретает он совершенно разное значение в зависимости от многих обстоятельств.

В восходящем движении октава (и еще больше — квинта) несколько выделяются (вследствие повышения напряжения), и с этим необходимо считаться в некоторых случаях (48а). При нисходящем движении (понижении напряжения) скрытый параллелизм нейтрализуется и всегда допустим (48б). Никакого значения он не имеет при плавном движении со скачком в басу (48в), и лишь для контраста с верхними голосами иногда предпочтительно противоположное движение баса.

48. а)

б)

в)

Очень плохо звучит косвенное движение в октаву интервалов септими или ноны, недопустимое не только в крайних, но и в любой паре голосов (49).

49. а) плохо б) плохо

§ 10. Параллелизм квинт уменьшенной и чистой

Движение уменьшенной квинты в чистую, с одной стороны, сходно с параллелизмом чистых квинт, а с другой — уподобляется скрытому параллелизму, так как выделяется лишь вторая квинта. Поэтому

значительно усложняется их слуховая оценка, а вместе с тем и критерий их допустимости или недопустимости. В зависимости от многих условий возникают весьма разнообразные оттенки их звучания. Здесь также играют главную роль условия, указанные в § 8. В общем, рассматриваемые квинты могут применяться гораздо свободнее, чем чистые.

При ненормативном разрешении уменьшенного вводного септаккорда в миноре возможны следующие случаи.

Квинты с басом: явно звучат и недопустимы в крайних голосах; следует избегать с альтом (несмежные); допустимы с тенором (смежные) в тесном расстоянии (50а).

Квинты тенора с сопрано (50б): красочно звучащие параллельные трезвучия (такие же, как в примере 46); следует избегать на широком расстоянии (дуодецимы).

Квинты, «прячущиеся» в средних голосах, — всегда допустимые (50в).

Квинты в паре верхних голосов, более эффективные, но допустимые (50г).

В дополнение приводится один образец подобных допустимых квинт с другим разрешением, в восходящем движении (50д).

50.

а) б)

в) г)

Сделанные наблюдения имеют значение и для оценки разного рода чистых параллельных квинт.

Обратное движение — чистой квинты в уменьшенную — теряет значение параллелизма и допустимо во всех случаях.

Глава 7. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФАКТУРА

§ 1. Музыкальная фактура и склады

Музыкальной фактурой называется способ изложения музыкального материала, определяемый сочетанием основных компонентов музыки — мелодии, гармонии и ритма.

Типичные формы изложения называются музыкальными складами. Различаются 4 основных вида: **монодический** — одноголосное (унисонное или октавное) мелодическое движение; **полифонический** — многоголосие с мелодически самостоятельным значением голосов; **аккордовый** — сочетание голосов, образующее аккорды как монолитное целое (в основном ритмическая однородность движения голосов); **гомофонный** — сочетание солирующего голоса и сопровождения (основной, самый распространенный склад в музыке).

§ 2. Фактурное преобразование гармонии

Следует различать 4 типа фактурного преобразования гармонии.

51.

The image shows three musical examples labeled a, б, and в, illustrating different types of harmonic transformation. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs).

- а) Колористическое наслоение**: Shows a sequence of chords where the upper voice moves in an octave while the lower voice remains stationary, creating a layered effect.
- б) Гармоническая фигурация**: Shows a sequence of chords where the upper voice moves in a melodic line while the lower voice provides harmonic support.
- в) Ритмическая фигурация**: Shows a sequence of chords where the upper voice has a rhythmic pattern while the lower voice provides harmonic support.

1. **Колористическое наслоение** — октавные удвоения реальных голосов отдельными звуками или целыми «этажами», —

Глава 7. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФАКТУРА

не изменяющее основной структуры аккорда, но придающее ему новую окраску звучания (51а).

2. **Гармоническая фигурация** — орнаментированное изложение аккорда в виде поочередного движения его тонов. В простой гармонической фигурации можно вскрыть подразумеваемое гармоническое движение с реальным голосоведением (51б).

3. **Ритмическая фигурация** — повторение одного тона или комплекса их (51 в).

4. **Мелодическая фигурация** — усложнение голосоведения самостоятельным ритмомелодическим движением, отступающим от опорных аккордовых тонов. В таком движении попутно образуются неаккордовые (диссонирующие) фигурационные звуки, что характерно, но не обязательно и не является существенным признаком мелодической фигурации — в ней могут принимать участие и аккордовые промежуточные фигурационные звуки.

§ 3. Приемы мелодической фигурации

Приемы мелодической фигурации различаются по роду связи фигурационных звуков с опорными аккордовыми тонами. Мы называем это **позицией** (52).

1. **Задержание** представляет собой продление тона предыдущего аккорда в последующем аккорде с дальнейшим разрешением на более слабой доле. Задержание бывает слигованным или неслигованным (с повторением того же звука). Обычно является неаккордовым звуком, но может быть и аккордовым.

2. **Проходящая нота** образуется при прямолинейном секундовом движении между аккордовыми тонами, на слабой или на сильной доле.

3. **Вспомогательная нота** прилегает секундовым ходом к последующему аккордовому тону. Простейший вид — на слабой доле с отклонением от предыдущего опорного тона (двухопорная вспомогательная), но может быть взята и скачком (скачковая вспомогательная). И та, и другая бывает и на сильной доле.

4. **Гармонические ноты** образуются при самостоятельном ритмомелодическом движении голоса по аккордовым тонам. Они совпадают с аккордовыми тонами, но специфика их заключается в сохранении мелодико-фигурационного значения. От гармонической фигурации они отличаются тем, что не образуют орнаментального

изложения аккорда. Для гармонической ноты мы вводим специальное название *п е д е м а* (греческое «скачок»).

5. *К а м б и а т а* отклоняется на секунду от предыдущего аккордового тона, обычно образуя брошенный скачком диссонанс, чем существенно отличается от вспомогательной ноты.

6. *П р е д ь е м* — предвосхищение на слабой доле звука, принадлежащего следующему аккорду.

52.

Музыкальный пример 52. Два системных рисунка в нотном оформлении. Верхний рисунок содержит четыре такта. Над нотами в первом такте — «задержание», во втором — «проходящие», в третьем — «проходящие», в четвертом — «проходящая». Под нотами во втором такте — «задержание», в четвертом — «гармоническая». Нижний рисунок также содержит четыре такта. Над нотами в первом такте — «вспомогательные», во втором — «камбиата», в третьем — «предьем». Под нотами в первом такте — «проходящая задержание», во втором — «гармоническая», в третьем — «задержание».

§ 4. Виды и типы мелодической фигурации

По роли фигурированного голоса в фактуре различаются три основных вида фигурации: солирующая, подголосочная, полифоническая.

В зависимости от быстроты и характера фигурационного движения различаются два основных типа: *напевная* фигурация (см. прим. 52) и *пассажная*, с прямолинейным движением или узорчатым (обычно вьющимся), образующим *мелодический орнамент* (53а).

Следует учитывать также фигурацию среднего типа, в которой сохраняется напевность при умеренно оживленном движении (*напевно-орнаментальная* фигурация).

Сочетание элементов мелодической и гармонической фигурации образует *мелодико-гармонический орнамент* (53б).

53.

Музыкальный пример 53. Два системных рисунка в нотном оформлении, обозначенные а) и б). Рисунки представляют собой мелодико-гармонические орнаменты, состоящие из быстрых мелодических движений и гармонических фигур.