Г. РИМАН

СИСТЕМАТИЧЕСКОЕ УЧЕНИЕ О МОДУЛЯЦИИ,

КАК ОСНОВА

УЧЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМАХ

Перевод с немецкого

Ю. ЭНГЕЛЯ

Государственное Издательство
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
МОСКВА—1929

Перевод кн.: Systematische Modulationslehre. Hamburg, 1887

Первое издание: Москва ; Лейпциг : П. Юргенсон, 1898

Главлит А-5429. Москва 1929 г. Тираж 1.000 экз.

Нотопечатня Госиздата, Колпачный, 13. Тел. 2-01-77. Зак. 0255.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Благосклонный прием, которого мои теоретические труды удостоились в последние годы со стороны непредубежденно мыслящих художников и преподавателей, побуждает меня издать и эту новую книгу и тем принести дальнейшую помощь делу построения новой методы. При преподавании по моим книгам, предлагаемое руководство примыкает к „Neue Schule der Melodik", появившейся в 1883 году у того же издателя. Специально теоретические занятия следует начинать с очерка новой методы в „Harmonielehre" (Лейпциг, у Breitkopf und Härtel, 1880), которую я надеюсь издать в текущем году в расширенном виде [1]). Подготовительной ступенью может служить „Elementarmusiklehre" (Hamburg, I. F. Richter, 1883). Занятия сущностью ритмики и фразировки, а также основами рационального, выразительного исполнения по моей книге „Musikalische Dynamik und Agogik" (Hamburg, bei D. Rather, 1884) не составляют промежуточного звена в этой цепи, но должны идти параллельно, сначала в виде раз'яснений при диктанте, затем при анализе,— как я изложил это подробнее в своей статье: „Ueber Phrasierung im Elementarunterricht" [2]). Для упражнений в двойном контрапункте, каноне и

---

[1]) Книга эта издана под заглавием: „Vereinfachte Harmonielehre oder der Lehre von den tonalen Functionen der Harmonie", von D-r Hugo Riemann (bei Augener & C°, London, 1893).

Примечание переводчика.

[2]) Добавление к докладу: „Das Konservatorium der Musik zu Hamburg" (1887, Hamburg, bei I. F. Richter).

фуге преподаватель легко сумеет сам воспользоваться новой руководящей точкой зрения. Может быть, мне удастся в ближайшем будущем издать руководство для занятий и по этим предметам [1]).

От предлагаемой книги не следует ожидать слишком много нового. Вообще в моих теоретических работах новы только метода и терминология — они-то, может быть, покажутся новыми и в „Учении о модуляции". Было бы диковинным предприятием захотеть научить кого-нибудь писать иную музыку, чем та, какую писали до сих пор. Осмысленное художественное учение может только стремиться передать в самой удобной и полезной форме все то, что составляет общее техническое достояние художников; оно должно научить нас понимать строение образцовых произведений, облегчить процесс ассимилирования, восприятия в собственную творческую силу всего, сделанного другими; вообще, развить фантазию и предохранить ее от односторонности. Поэтому, пусть не кажется цифровка, которой я держусь во всех своих сочинениях, негодной только потому, что она нова; следует испробовать, не окажется ли она гораздо полезней цифровки генерал-баса, о которой изобретатели ее никогда и не мечтали, что она будет когда-нибудь считаться за нечто неразрывно связанное с теорией музыки. Моя цифровка только по внешнему виду сходна с генерал-басом, так как, подобно ему, она обозначает интервалы цифрами; ее цель — ясно выразить гармоническое значение аккорда, дать теоретические формулы, а не изобразить только простой конгломерат тонов без об'яснения их смысла, как это делает генерал-бас. Само собой разумеется, что, отказавшись от цифровки генерал-баса, я должен был отбросить и его терминологию; то, что перешло в мою терминологию из генерал-баса, совершенно подходит

[1]) Руководство это издано под заглавием: „Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunktes", 1888 г.

Примечание переводчика.

к моей цифровке и из нее же и вытекает. Никто, конечно, не станет упрекать меня в том, что я нашел короткие названия, обозначающие суть вещи для многого такого, что раньше возможно было выразить только посредством подробных описаний. Поэтому я надеюсь, что и эта книжка приобретет новой методе новых друзей; я просил бы их сообщать мне результаты своих опытов, и тем помочь мне улучшить новые издания моих прежних сочинений.

D-r Hugo Riemann.

Hamburg, 1887

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА.

В предлагаемой книге автор не дает об'яснения своей терминологии, предполагая, что она известна уже читателю из его предыдущих работ. В виду этого, я приложил к книге краткий словарчик новой цифровки и терминологии Римана, заимствованный из двух книг того же автора: „Vereinfachte Harmonielehre“ [1]) и „Musik-Lexicon“. Стоит только предварительно усвоить себе римановскую терминологию, и предлагаемая книга сделается вполне доступной. Я позволил себе также сделать несколько примечаний.

---

[1]) Эта интересная книжка, к сожалению, до сих пор не переведена на русский язык.

ГЛАВА I.

Образование строго-тональной каденции.

§ 1. Значение симметрии в музыке.

Музыка — искусство симметрии в последовании (im Nacheinander), как архитектура — искусство симметрии в сосуществовании (im Nebeneinander). Если мы возьмем две взаимно-соответственные (симметричные) части любого размера в каком-либо произведении искусства и захотим решить, какая из них является главной, которой противопоставлена другая, соответствующая ей,— то в архитектуре этот вопрос решается произвольно, их можно даже взаимно переставить без всякого ущерба для симметрии; в музыке же, наоборот, одна из них A всегда является главной, которой другая B противопоставляется и образует таким образом симметрию. Эта, вторая по времени, часть образует в известном смысле заключение, так как замыкает симметрию. В теории ритмики время, на которое падает такое заключение, называют обыкновенно *тяжелым*. Образование музыкальных заключений приходится именно на такие тяжелые, годные для заключения, времена. При этом надо, конечно, иметь ввиду, что иногда при помощи средств мелодических и гармонических обыкновенное ритмическое значение тактовых времен нарушается: то время, которое при равномерном, ненарушенном порядке должно было бы быть тяжелым, делается *легким*.

Вообще же, эффект настоящего заключения получается только в том случае, если ритмическая годность

к заключению совпадает с гармонически-мелодической. Может случиться, что на время, вполне пригодное для каденции в ритмическом отношении, придется непригодная для заключения гармония, — тогда получается *половинная* или *ложная каденция* (Halbschluss, Trugschluss), если только ритм (как было указано выше) не потерпит изменений. Эти два фактора, *гармоническое построение каденций* и *ритмическая симметрия*, и образуют то, что в музыке зовется *формой*.

Содержание же музыки образуют мелодические, динамические и агогические[1]) под'емы и понижения, носящие на себе отпечаток породившего их душевного движения и сочувственно настраивающие душу слушателя. Само собою разумеется, что этим нисколько не отрицается и существенное значение гармонии и ритма для содержания музыкального произведения; точно также, как никто не станет оспаривать, что то или иное голосоведение, то или иное употребление динамических и агогических средств существенно влияет на образование музыкальной формы. Во всяком случае, это различие имеет большое педагогическое значение и может быть с пользой применено для ясной формулировки некоторых важных положений.

Рассматривая какое-либо архитектурное произведение, мы обыкновенно окидываем его взором во всей его целости и только затем переходим *аналитически* к изучению деталей. Наоборот, понимание музыкальных произведений достигается совершенно противоположным путем; даже напечатанная и лежащая перед нами пьеса не может быть воспринята сначала целиком и затем в частностях, так как ведь и читатель (который тоже слышит силой воображения) лишь постепенно из небольших, следующих друг за другом, отрывков строит более значительные по размерам отделы. Понимание целого является, таким образом, результатом непрерывного *синтеза*. Очевидно, этот результат будет без-

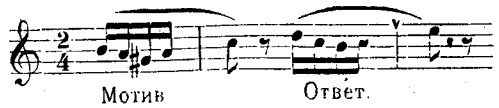
[1]) Т. е. относящиеся к скорости движения звукового последования. *Примечание переводчика.*

образен, если недостаточно усвоена симметрия в мелких частях. В самом деле, тогда как в архитектуре, прежде всего, бросается в глаза соотношение больших частей, от них прежде всего требуется симметрия, причем многое, несимметрическое в мелочах, незаметно сглаживается, — в музыке, наоборот, усвоение *симметрии мелких частей* ведет к пониманию бо́льших частей; таким образом, строгая симметрия последних является делом второстепенным, хотя, конечно, весьма желательным; во всяком случае для полного усвоения такой симметрии требуется уже значительная сила памяти.

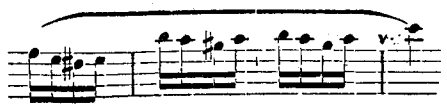
Отсюда ясно, насколько важно *правильное определение границ наименьших музыкальных отделов, воспринимаемых слушателем;* не удивительно поэтому, что в новейшее время вопрос этот подвергается самому разностороннему рассмотрению; гораздо удивительнее, что до сих пор на него обращали так мало внимания. Единственное об'яснение этому я вижу в той легкости, с которой всякое, не направленное ложно, ухо схватывает инстинктивно симметрию именно в малых частях; и это вполне понятно, так как такая симметрия сама по себе очевидна. Таким образом, потребность в теоретическом выяснении этого вопроса могла явиться только после того, как на этот счет установились, бог весть какими окольными путями вкравшиеся, ложные теории и традиции. В настоящее время такое выяснение является насущною необходимостью, так как XIX столетие находится на пути к тому, чтобы потерять понимание художественных произведений XVIII века. Задержать дальнейший упадок в этом отношении, помочь восстановлению правильного понимания структуры музыкальных произведений, — вот задача моих изданий с обозначением фразировки и моих сочинений, трактующих о ней же. Как те, так и другие, могут служить дополнением и раз'яснением ко многому, о чем мы будем говорить далее.

Из вышесказанного ясно, что при слушании или чтении музыкальной пьесы прежде всего надо выяснить

себе первую симметрию, или, что то же, установить появление первого заключения, первого *тяжелого*, ритмического момента. Внешним признаком его служит обыкновенно повторение мелодического рисунка, по крайней мере, в пьесах с оживленным движением, особенно, если они начинаются за тактом, напр. (соната Моцарта A-dur):

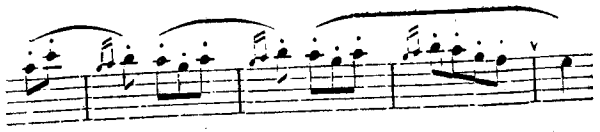


Здесь повторение первого мотива на терцию выше имеет значение ответа, т. е. второй такт противопоставляется первому, образуя с ним первую небольшую симметрию, и таким образом является *более тяжелым*. Мы будем обозначать тяжелый такт знаком ˅, поставленным отверстием вверх над тактовой чертой. Следует заметить, что при таком первом выяснении ритма тяжелое время и исполняется с бóльшей силой, тогда как при симметриях бóльшего размера (8 тактов на 8), оно, наоборот, совпадает с концом diminuendo. (Основания этого более подробно рассматриваются в «Динамике и Агогике»). Вышеприведенным двум тактам у Моцарта противопоставлены два другие, теснее между собою связанные и образующие симметрию следующего высшего порядка (1 + 1 + 2):



Полученному таким путем, непрерывно подымающемуся предыдущему предложению соответствует последующее предложение в 4 такта, расчлененное таким же

образом, хотя и не так резко, и к концу снова ослабляющееся по силе.



Такую же заключительную силу, какая присуща второму такту по отношению к первому, мы должны признать также и за четвертым, шестым и восьмым тактами. Однако, уже четвертый такт, как отвечающий второму, приобретает над ним некоторый перевес в тяжести; еще более тяжелым является восьмой такт по отношению к четвертому. Это расчленение 8-ми тактов на 1 + 1 + 2 + 4 очень типично; симметрию в 8 + 8 тактов также можно еще легко уловить и поэтому в ней можно, пожалуй, допустить усиление заключительной силы 16-го такта. Дальше, однако, чисто ритмическая симметрия не может продолжаться; место ее заступает *группировка по содержанию*, т. е. противопоставление и смена различных *тем*, связанных между собою более или менее длинными *переходными образованиями*, и представляющих контраст по тональности (иногда и по наклонению), фигурации и т. п. В этих случаях нередко происходят внезапные нарушения обыкновенного ритмического распорядка [1]); из них самые важные и частые следующие:

1) На заключительном времени высшего порядка (8-й и 16-й такты) вступает уже появлявшаяся раньше

---

[1]) Вот схема нижеследующих случаев нарушения обыкновенного ритмического распорядка:

1) ◡ (˅) | ◡ |— 3) ◡ 3/˅ ◡ | ◡ —

2) ◡ 1/˅ |— (нов.). 4) ◡ 1/˅ |— (повтор.).

5) Могут быть различные комбинации. *Примечание переводчика.*

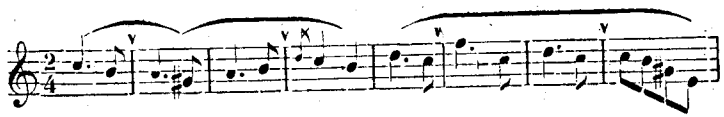
или совершенно новая тема, обыкновенно сильно отличающаяся по характеру, силе и т. п. Эта тема построена, конечно, согласно общему закону симметрии: она начинается частью А, которой затем противопоставлена другая В. Таким образом легкий такт вступает на место тяжелого и совпадает с ним. Такое преобразование тяжелого такта мы будем обозначать знаком тяжелого такта, заключенным в скобки [v]. Этот способ введения новой темы у классиков встречается очень часто и может считаться обыкновенным. 2) После настоящего заключения вступает новая тема, построенная из двутактных частей, причем в первой из этих частей выпущен легкий такт, и она прямо начинается с тяжелого. Такое выпущение такта (элизия) мы будем обозначать $\frac{1}{v}$; этот знак будет указывать на то, что и следующий за ним такт будет также тяжелым. 3) Перед самым заключением мелодия сразу обрывается, и затем повторяется какой-нибудь клочок ее (большей частью тот момент, в который она достигла наибольшего под'ема); при этом ритм может быть нарушен, и два легких такта могут появиться рядом. Знаком этого будет служить $\frac{3}{v}$ [1]). 4) После заключения следует еще такт, представляющий повторение заключительного оборота, и вследствие этого столь же тяжелый. Таким образом два тяжелых такта появляются рядом. Видоизменением этого случая является повторение последнего такта после заключения, с поворотом в другую тональность. И в этом случае повторенный такт имеет значение тяжелого, что и выразится в придании ему бо́льшей силы и некотором его замедлении (allargando). Обозначение—как и в случае втором. 5) Тема появляется в одном голосе, но тотчас же перенимается и продолжается в другом, причем часть ее, слышанная в первом голосе, не принимается в расчет симметрии (редкий случай).

---

[1]) Только третий, следующий за этим знаком, такт будет тяжелым. *Примечание переводчика.*

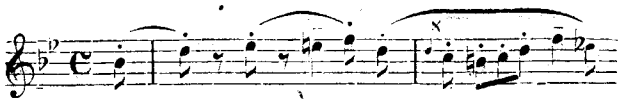
Начало строится обыкновенно из *частей, величиной в один такт;* часто случается, однако, что композитор избирает такое тактовое обозначение, при котором промежуток времени, заключающийся между двумя тактовыми чертами, заключает в себе, собственно говоря, не один такт, а несколько, или же, наоборот, представляет собою только часть такта. Первое происходит обыкновенно при сложных размерах и в медленном темпе ($\frac{4}{4}$, $\frac{12}{8}$, часто и $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$); второе—при простых размерах и в быстром движении ($\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$,—причем целый такт считается на раз). Поэтому, когда мы сливаем в одно два понятия: *такта* и *мотива*, то мы подразумеваем под тактом такой промежуток времени, на который приходится *два или три счета времени*, из которых один является составляющим ядро, главным, тяжелым; отсюда ясно, что *понятие о такте с одним счетом для нас не существует*; такт же с четырьмя, шестью и более счетами является для нас составленным из нескольких тактовых мотивов. Напр., в бо́льшей части бетховенских скерцо нужно связать два такта, чтобы получить один тактовой мотив; точно так же уже у Моцарта мы часто встречаем такое обозначение размера, при котором целый такт заключает в себе только часть мотива, напр. (соната A-moll, последняя часть):

Presto.

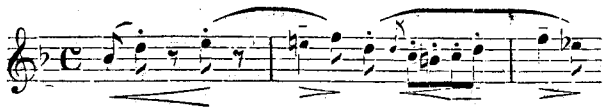


При сложных двудольных размерах композитор часто ставит тактовую черту не перед сильным временем второго тактового мотива, а таким образом, что между двумя тактовыми чертами умещаются оба симметрично построенные такта, напр. (Моцарт, Соната B-dur, $\frac{3}{4}$):

Allegretto.



Вследствие этого в продолжение целой пьесы все заключения приходятся на середине обозначенного композитором такта (если только не вмешается в дело один из вышеприведенных случаев нарушения ритмической симметрии), и таким образом середина такта является более тяжелой, чем его начало. Такое правописание, однако, не совсем правильно, так как назначение тактовой черты и состоит именно в том, чтобы *выделить относительно тяжелое время* [1]). Моцарту следовало бы написать так:

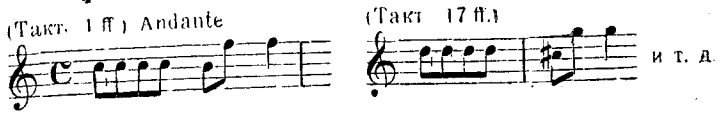


и т. д., до самого конца.

Все вышеперечисленные случаи нарушения плавного течения ритма обладают одним общим свойством: они убавляют или прибавляют всегда ровно один такт и, таким образом, увеличивают или уменьшают промежуток между двумя тяжелыми временами на один такт. Несколько иначе обстоит дело при таком своеобразном обозначении размера, когда целый такт приходится на один счет, или же на один такт приходятся 4 и более счета; в первом случае появление следующего сильного времени приближается или отсрочивается по меньшей мере на 2 такта, во втором на $\frac{1}{2}$ такта. Вот почему мы часто видим у Баха, Моцарта и др., как в продолжение пьесы в C или $\frac{12}{8}$ вступление темы часто

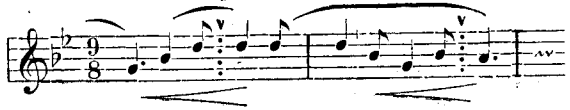
[1]) Перед которым она и должна быть поставлена.
Примечание переводчика.

передвигается на $\frac{1}{2}$ такта, напр. (Моцарт, Соната G-dur $\frac{3}{4}$, вторая часть).

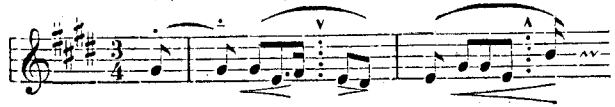


Следует упомянуть еще об одной замечательной форме трехдольного размера, при которой *третий счет оказывается сильнее первого*, вследствие чего, строго говоря, и тактовую черту надо считать неправильно поставленной. А именно, случается в трехдольном размере, в медленном темпе, что три счета образуют особого рода художественную симметрию, причем третий счет противопоставлен первому, как ответ; при этом, естественно, второй счет образует мотив вместе с третьим, первый же счет представляет мотив сам по себе, как это часто бывает при самом начале темы. В результате получается весьма резкое расчленение, так как первый, отдельно стоящий счет, всегда должен начинаться сам по себе [1]). Я знаю мало примеров подобного построения:

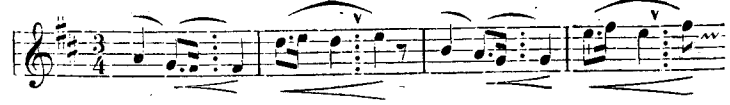
1. Бетховен op. 79, 2-я часть.



2. Он же, романс „Sehnsucht":



3. Шуберт Mom. music. 1 (Такты 38—41).



[1]) Без предыдущего легкого такта. *Примечание переводчика.*

Ср. также 15-ю трехголосную инвенцию Баха и последнюю часть бетховенской сонаты ор. 26; в них однако, поставлено такое обозначение размера, при котором целый такт приходится на один счет, так что только три такта образуют «такт» в вышеопределенном строгом смысле. Впрочем, дальше это трехтактное построение переходит в совершенно симметричное четырехтактное.

Я думаю, предыдущих примеров достаточно, чтобы ясно усвоить себе, что следует понимать под словами «тяжелый» и «легкий». Теперь мы перейдем к изучению зависимости тональной каденции от ритма.

§ 2. Каденции с тремя главными гармониями строя.

Понимание какого-либо гармонического последования в зависимости от одного главного созвука [1]) (так называемой *тоники*)—приводит нас к понятию *тональности*. Главным аккордом, покуда этому не воспрепятствуют какие-либо особые обстоятельства, (отношение к предыдущему, присоединение диссонирующих тонов—о чем поговорим после) мы будем считать первый аккорд; да и в самом деле, большинство музыкальных произведений начинаются с тонической гармонии. Хотя в новейшей музыке все чаще встречаются уклонения от этого правила, считавшегося в прошлых столетиях обязательным, но это указывает только на то, что новейшая музыка любит огорошить слушателя, обмануть его, ввести в заблуждение. Простым же началом было и будет *начало с тоники*. Следующие за начальной тоникой гармонии, требующие для своего понимания своеобразной, а часто и довольно сложной работы мысли,—заканчиваются обыкновенно возвращением к тонике. Только в самых исключительных случаях позволяли себе новейшие композиторы *заканчивать* какой-либо другой не тонической гармонией пьесу, представляющую

[1]) (Klang) см. словарчик.

собой нечто цельное, законченное, а не только вступление к последующему (см. Шуман, «Kinderscenen»). Да оно понятно: в продолжение целой пьесы мы должны сохранять в памяти тонику, и все следующие за ней аккорды рассматривать по степени их близости к ней; следовательно, покуда не вступит тоника, у нас в ушах будут звучать одновременно два аккорда [1]). Другими словами, всякая гармония, строго говоря, диссонирует,—за единственным исключением тонической, так как отсутствие единства созвуков и образует диссонанс. Простейшие образования в этом роде возникают в том случае, если тонике противопоставляется всего один аккорд, близко ей родственный и легко по отношению к ней понимаемый, и за ним снова следует тоника, напр., C-dur:

1. $c^+ — g^+ — c^+$.
2. $c^+ — f^+ — c^+$.
3. $c^+ — {}^0c — c^+$.

или в A-moll:

1. ${}^0e — {}^0a — {}^0e$.
2. ${}^0e — {}^0h — {}^0e$.
3. ${}^0e — e^+ — {}^0e$.

В этих простых предложениях из трех аккордов следует различать три элемента:

a) первое вступление тоники:
b) переход к следующему за ней созвуку,
c) возвращение к тонике.

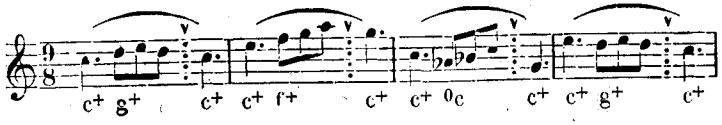
Эта простейшая гармоническая форма совершенно соответствует ритмической, начинающейся с неполного, представленного только одним тяжелым временем, мотива, за которым следует другой мотив, полный и отвечающий первому:

тяжелое время — легкое — тяжелое.

Заключение на тонике в этом случае симметрично противопоставлено началу на тонике; это невольно на-

[1]) Сохраняемая в памяти тоника и звучащий в данную минуту аккорд. *Примеч. переводчика.*

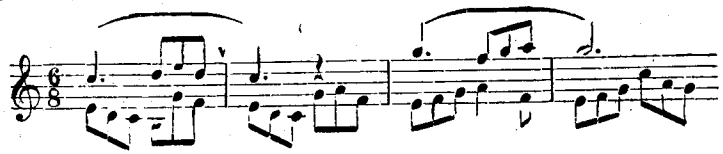
поминает вышеупомянутую художественную симметрию в трехдольном размере. В самом деле такое соединение дает нам осмысленную музыку, напр.



Слишком сильная расчлененность подобных образований, причина которой раз'яснена выше с чисто ритмической точки зрения, здесь естественно еще более бросается в глаза, так как каждая из этих маленьких симметрий сама по себе закончена и не влечет за собой никакой необходимости дальнейшего движения. Вообще такие (ритмически) трехчленные образования редки и представляют собой исключения; обыкновенно же, при дальнейшем движении, к новому начальному мотиву присоединяется спереди его затакт, по аналогии с затактом второго мотива:

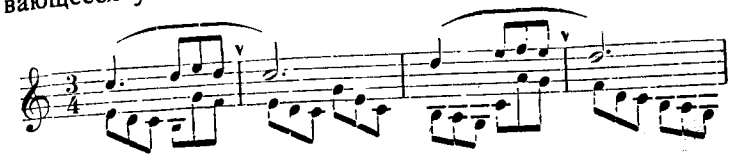
— ◡ — | ◡ — ◡ — ‖ ◡ и т. д.

При многоголосной разработке этот затакт может явиться в одном из сопровождающих голосов, в мелодии же на это время приходится пауза или удлинение заключительной ноты:



Однако и здесь остановка на тонике и новое начало с нее же производят впечатление какой-то неестественной неподвижности. Другими словами: естественно и само собой понятно первое начало с тоники, но нисколько не необходимо делать и все последующие начала с тоники. Наоборот, стереотипной является у классиков такая форма: законченному трехчленному

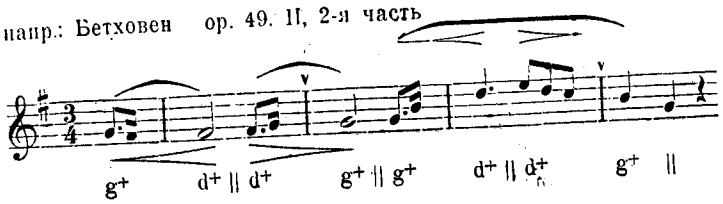
предложеньицу подобного рода соответствует другое, симметрично трехчленное, но начинающееся и заканчивающееся уже не тоникой.



Еще чаще встречается такая форма, при которой трехчленное предложение, вследствие *повторения доминантаккорда* превращается в четырехчленное. В этом случае начальная тоника обыкновенно передвигается и помещается перед первым тяжелым временем[1]), таким образом получаются два полных мотива:

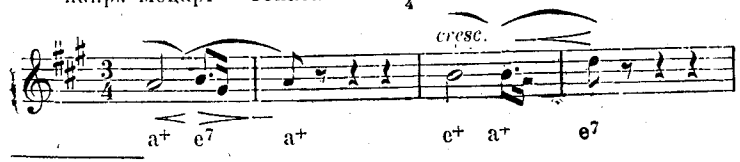
c+ g+ ‖ g+ c+
мотив ответ

напр.: Бетховен ор. 49. II, 2-я часть



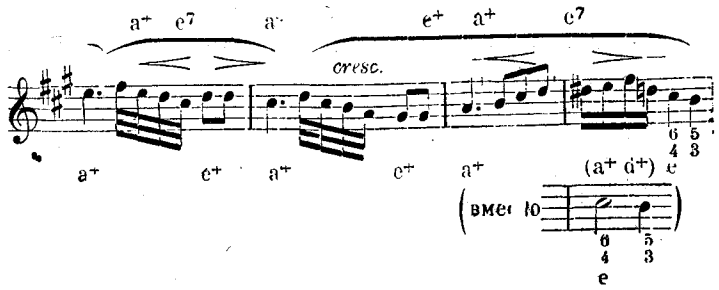
Вот пример другой формы, где доминанта отодвинута на заключительное время четырехтактного предложения, вследствие чего она приобретает бо́льшее значение (тяжесть).

напр.: Моцарт Соната D-dur $\frac{4}{4}$.



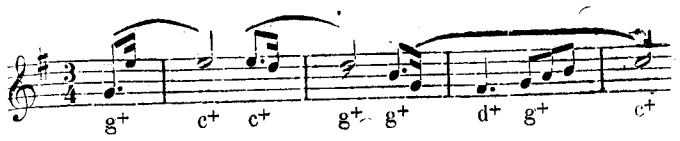
1) Здесь она приходится уже не на тяжелое время, как в предыдущих примерах, а на легкое. *Примечание переводчика.*

Этим четырем тактам противопоставлено предложение, в котором гармония распределена таким образом, что на самое тяжелое время (8-й такт) снова приходится доминанта:

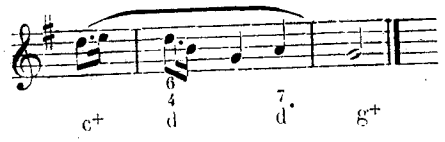


Такое совпадение доминанты с годным для заключения временем производит особого рода действие, известное под именем *половинной каденции* (Halbschluss). Если на четвертом такте действие это еще не очень заметно, то на восьмом—бросается в глаза. Оно *носит характер заключения,* т. е. производит впечатление расчленения, *главного раздела,* но вместе с тем чувствуется необходимость *дальнейшего продолжения* (в той же тональности). Таким образом, мы видим здесь противоположность: ритм обладает заключительной силой, у гармонии ее нет. Употребление субдоминанты вносит несколько важных различий в заключительное действие тяжелых тактов, зависящее от ритма. В однотактных и двухтактных образованиях *субдоминанта* может заменять доминанту без всякого другого изменения заключительного действия, кроме обусловленного различием ее сродства и высоты; но чем дальше отодвигается она на заключительные времена высшего порядка, тем более обнаруживается в ней столь замечательное стремление к заключению, что оно почти требует нарушения симметрии. Образование, построенное по образцу вышеприведенного Бетховенского [1]),

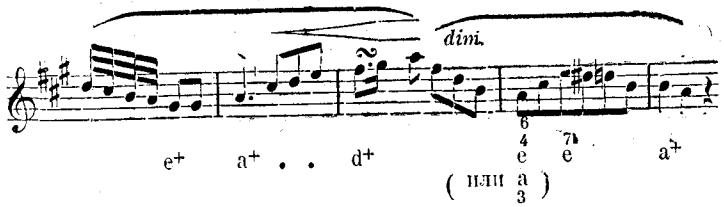
[1]) С заменой доминанты субдоминантою *Примеч. переводчика.*



можно было бы закончить, прибавив к нему не четыре такта, а только два; и это никому не показалось бы странным.



Если бы таким же образом изменить и вышеприведенный пример из Моцарта, (Alla polacca D-dur'ная соната) так, чтобы на восьмой такт пришлась субдоминанта вместо доминанты, то его можно было бы удовлетворительно закончить, прибавив к нему только 2 такта вместо моцартовских восьми, напр.

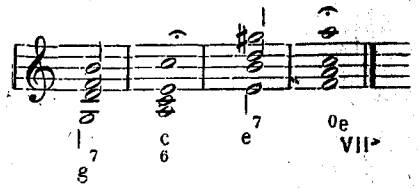


Заключительная сила, которую обнаруживала на этом месте доминанта, исчезла; о чувстве расчлененности главного разделения не может быть больше и речи; наоборот, ожидание близкого заключения, о котором мы говорили выше, требует более тесного отношения между двухтактным отрывком, в конце которого поставлена субдоминанта, и следующим за ней двухтактным отрывком, который в самом деле образует заключение. Вследствие этого первый отрывок кажется предыдущим предложением для второго, а так как он, кроме того,

служит еще ответом для предшествовавшего, то он и получает двойное значение. Это двойное значение[1]) восстановляет до некоторой степени симметрию, хотя и не вполне: (4+4).

$$\overbrace{1+1+2}^{4}+\overbrace{2+2}^{4}\overbrace{+2}^{4}$$

От этого заключения надо отличать *ложную каденцию,* ближе стоящую к половинной каденции. Она заключается в том, что бас, вместо обычного хода с основного тона доминантаккорда на основной тон тоники, делает всего шаг на секунду вверх, в то время как остальные голоса разрешаются правильно. Следовательно, ложная каденция есть *действительное заключение, нарушенное* только благодаря одновременно с ним вступившему чуждому тону; отсюда является необходимость повторить каденцию, но уже так, чтобы тонический аккорд явился в чистом виде. В мажоре ложная каденция образует повидимому минорный аккорд, в миноре—мажорный; но ухо не воспринимает их такими, какими они кажутся,—оно слышит все-таки *тонику* с одним диссонирующим тоном:

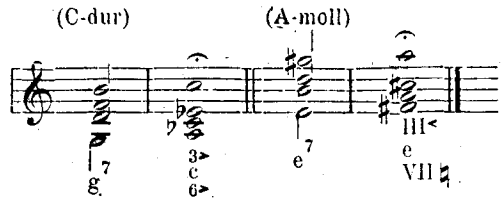


Вместо движения по ступеням данной гаммы, ложная каденция движется иногда по ступеням тональности квинтовой смены[2]) (у которой та же доминанта), вследствие чего являются два варианта.

---

[1]) Оно выразится и в динамике: crescendo с maximum'ом силы на субдоминанте, и затем к концу diminuendo.
Примеч. автора.

[2]) Значение этого термина, как и всех новых, следующих далее, следует искать, как уже было сказано в предисловии, в небольшом приложенном к книге, словарчике. *Примеч. переводчика.*



Ложная каденция не требует за собою заключения так настоятельно, как субдоминанта, падающая на заключительное время высшего порядка; первая предполагает еще дальнейшую совершенную каденцию, тогда как вторая—только половинную. Но ложная каденция не обладает также и свойством половинной: нисколько не нарушать симметрии. Если она вступает на восьмом такте, то совершенная каденция появляется большей частью уже на четвертом такте после нее, а не на восьмом. При исполнении ложная каденция требует crescendo, начинающегося хотя бы только с предыдущего аккорда (не будь ее, в этом случае естественным было бы diminuendo). Таким образом, и здесь мы видим пример *двойной фразировки* (см. стр. 22); но так как ложной каденции свойственно все-таки производить впечатление главного разделения, то она и не может слиться с последующим заключением в одну фразу, хотя и требует в тоже время движения вперед, благодаря диссонирующему басу. Как можно видеть из сказанного, *действие доминанты и субдоминанты* в мажоре совершенно различно. Это различие, как я уже доказывал в «музыкальном синтаксисе» («Musikalische Syntaxis») и «учении о гармонии» («Harmonielehre»), вытекает из противоположного отношения к тонике доминанты и субдоминанты. Доминанта в мажоре происходит как бы в естественно-нисходящем порядке от тоники, так как она составлена исключительно из обертонов последней; наоборот, субдоминанта заключает в ряду своих обертонов и самую тонику. Требуется поэтому упорно подчеркивать значение тоники, как таковой,

иначе может случиться, что ее поймут, как частичный звук субдоминанты, а это именно значило бы, что она представляет собою только побочный созвук, и что роль тоники перешла к субдоминанте (как оно должно было бы быть при *модуляции*). Напротив, субдоминанту надо понимать, как созвук нижней квинты тоники (следовательно, как родственный со стороны ^{0}), точно также, как созвук сторонней смены, который часто играет роль субдоминанты. Созвуку сторонней смены (^{0}c в мажоре) не хватает однако той своеобразной прелести, которая свойственна мажорной субдоминанте вследствие упомянутой уже возможности обмена ролями [1]). Поэтому, *настоящее место субдоминанты в каденции, где она встречается вместе с доминантой, сейчас же вслед за тоникой;* здесь именно и угрожает наибольшая опасность превратного ее понимания, так как последование c+ — f+ можно рассматривать двояко (и притом одинаково хорошо): как прямоквинтовый ретроградный ход, т. е, как заключение, или же как противоквинтовый ход. Теоретики, разлагающие гамму c d e f g a h c на два тетрахорда c d e f и g a h c, и приписывающие им одинаковое значение, поддаются этому чувству и воспринимают последование c+ — f+, как заключение, следовательно модулируют, и только при последующих g+ — c+ снова возвращаются домой. Впоследствии мы еще поговорим об этом, теперь же следует обратить особое внимание на то, что субдоминанту надо понимать, как *противоположный созвук*; она не есть аккорд успокоения, но аккорд *конфликта, при котором чувство тональности надо укрепить во всей его силе.* Кто может понимать субдоминанту не в этом значении, тот должен приписать это печальному пробелу в своей музыкальности. Конфликт между тоникой и субдоминантой мирно разрешается вступлением доминанты, которая, представляя собою несомненно составную часть тоники, успокоительно возвращает нас к ней. Этого

[1]) Между субдоминантой и тоникой. *Примеч. переводчика.*

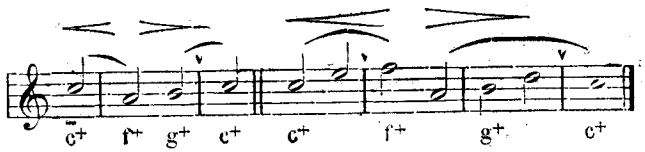
могущественного элемента лишено то же последование в обратном порядке: тоника—доминанта—субдоминанта—тоника, ибо после доминанты субдоминанта понятна только вследствие отношения ее к пропущенной тонике; ход же от субдоминанты к тонике не представляет собою естественного возвращения части в целое, а потому и не имеет такой заключительной силы, как последование: доминанта—тоника. Итак, четыре главных пункта тональной каденции следующие:

I. Тоника (начало).
II. Субдоминанта (конфликт).
III. Доминанта (разрешение конфликта).
IV. Тоника (закрепление, заключение).

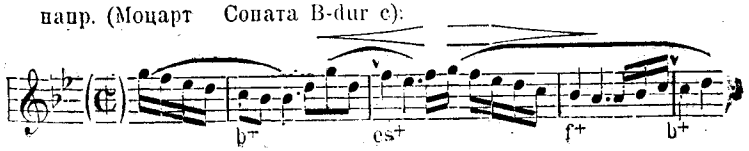
При исполнении значение *субдоминанты* подкрепляется посредством *crescendo*, начиная с тоники; тогда как в этом случае diminuendo могло бы, наоборот, подкрепить ложное ее понимание, как заключения (см. Dynamik und Agogik, § 41). Четырехаккордная каденция c+ — f+ — g+ — c+ весьма счастливо может быть связана с ритмической формой,

легк. тяжел. легк. тяжел.

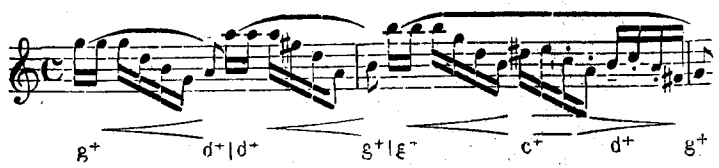
все равно, рассчитана ли эта каденция на два, или на четыре такта.



напр. (Моцарт Соната B-dur c):



При таком распределении желательное для субдоминанты усиление звука падает на то самое место, где, как выяснено выше, должно придтись и усиление, желательное для выяснения ритма (т. е. на второй такт, замыкающий первую симметрию). Вместо этого распределения излюблено другое, не столь простое, но обладающее еще бо́льшим действием,—а именно, в первых двух мотивах чередуются только тоника и доминанта; субдоминанта же приберегается для последующего предложения, где она обыкновенно приходится на легкий такт, придавая ему бо́льшее значение, сравнительно с его обыкновенной природой и тем самым подготовляя полное эффекта ослабление силы ко времени заключения; напр. (Моцарт, соната C-dur, 1-я часть, заключительная тема)

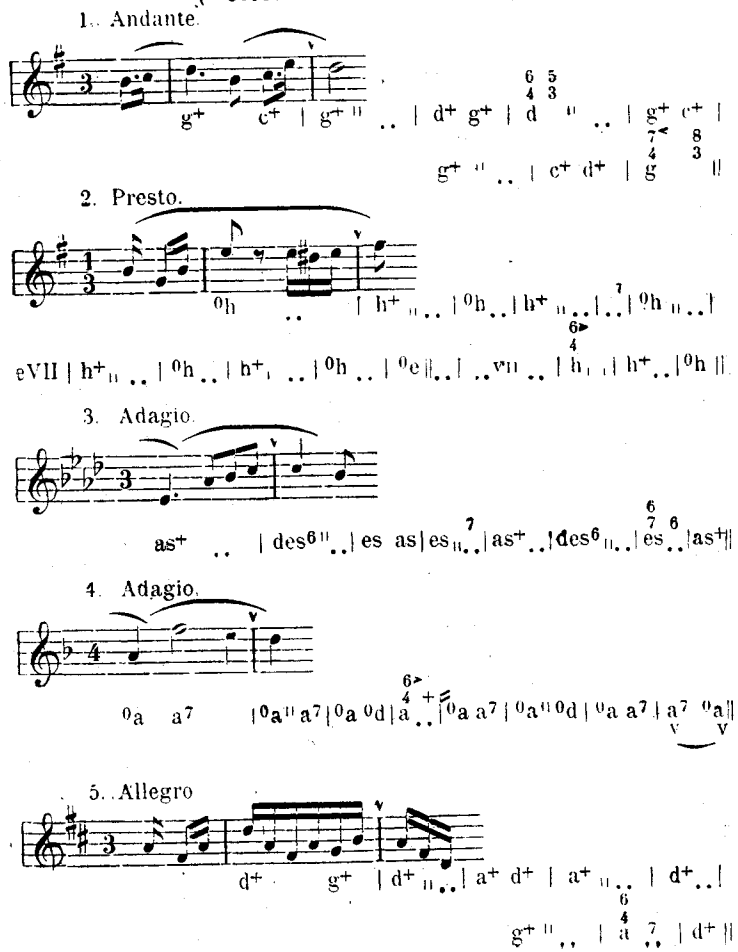


Каждую из последующих задач следует обработать, применяясь к данному мотиву, т. е. ученику самому предоставляется способ продолжения мотива, но следует обратить внимание на то, что второй однотактный отрывок составляется обыкновенно по образцу первого (большей частью посредством перемещения его на другую ступень); отвечающий этим двум тактам новый двухтактный отдел начинается обыкновенно с того же мотива и только затем делает другой оборот. Если первый тактовый мотив вступает без затакта, то, конечно, только второй мотив может служить образцом для третьего. В темах, которые начинаются ровными белыми нотами, движение оживляется обыкновенно после первой симметрии; стоит бросить взгляд на вышеприведенные в тексте примеры, чтобы лучше это выяснить. Должно держаться обыкновенного фортепиан-

ного стиля с подчеркиванием гармоний на главных временах, или же с арпеджиями, переходящими ad libitum в гаммообразное движение.

Задачи.

(v обозначает тяжелый такт).



6. Maèstoso

7. Andantino.

8. Molto mosso

9. Allegretto

10. Sostenuto

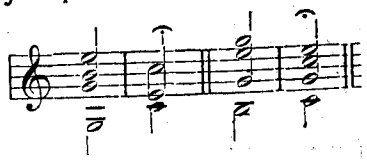
11 Giojoso

12. Allegretto poco sostenuto.

§ 3. Расширение мажорной каденции посредством введения в нее побочных, построенных из тонов гаммы, гармоний (leitereigene Nebenharmonien).

Как три главные гармонии (тоническое, доминантовое и субдоминантовое трезвучия), так и побочные, составленные из соединения элементов трех главных, отличаются своим особым действием, сообразно которому им и принадлежит в каденции наиболее подходящее место. Уже в предыдущих задачах мы ввели некоторые диссонирующие сочетания, смысл которых предполагается понятным еще из курса гармонии. Присоединение септимы к доминанте нисколько не изменяет ее значения и созвука; наоборот, септима для доминанты является весьма характерной, так что отныне в формуле «мажорный аккорд с септимой» мы будем всегда предполагать под «мажорным аккордом» доминанту (напр., c^7 = доминанте от f+ или от ^0c); так же характерна нижняя септима в минорном аккорде, когда он является субдоминантой (напр., e^{VII} = субдоминанте в h или e+). Точно так же секста в мажорной субдоминанте представляет собою нечто до такой степени обыденное, что формулу «мажорный аккорд с секстой» мы большею частью будем употреблять в смысле мажорной субдоминанты (напр., g^6 = субдоминанте в D-dur). Идя последовательно, надо было бы в миноре предоставить минорному аккорду с нижней секстой значение минорной доминанты; однако, этот аккорд, как и вообще минорная доминанта, не употребляется. Само собой разумеется, да и предполагается известным уже из курса гармонии, что неполные виды этих аккордов имеют такое же

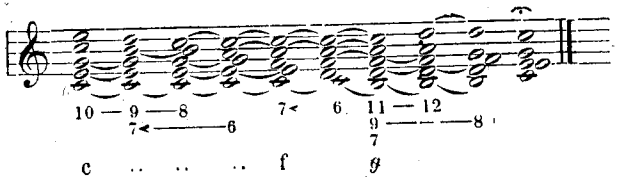
значение, как и полные (hdf=g^7 или a^{VII}, dfa в C-dur = f^6). Также и квартсекстаккорд, которого мы не могли, понятно, избегнуть, но который сочли необходимым обозначить, не замаскировывая его, как в первых главах курса гармонии ($\overset{6}{\underset{4}{g}}$ вместо $\underset{5}{c}$, $\overset{6>}{\underset{4}{e}}$ вместо $\underset{1}{e}$), — известен как аккорд, подготовляющий доминанту (кварта и секста его представляют задержанные терцию и квинту доминанты). В ритмическом отношении следует заметить относительно квартсекстаккорда, что он охотно появляется на последнем тяжелом такте пред каденцией, или же в начале предпоследнего такта, если только на один такт приходится несколько гармоний. Сходный с ним по виду [1]) мажорный или минорный аккорд с 5 или I в басу в противоположность ему появляется преимущественно на легкой части такта, так как такой аккорд является только проходящим. К числу возможных еще трезвучных образований на ступенях гаммы в мажоре относится созвук терцовой смены тоники (асе в C-dur'е), возникающий или вследствие ложной каденции (см. § 2), или же свободно вступающий между тоникой и субдоминантой в качестве промежуточной гармонии. В обоих случаях его следует понимать не как ^{0}e, а как c^6; тон а (сексту) можно считать здесь частным пред'емом субдоминаты. Трезвучие egh может встретиться в C-dur'е с двояким значением: 1) в подобной квартсекстаккорду форме доминанты, где секста собственно представляет собой задержание квинты, но не разрешается в нее, а при каденции идет скачком в тонику. Такой способ употребляется часто, особенно у Шуберта:



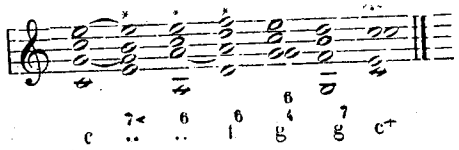
[1]) Это именно тот квартсекстаккорд, который в наших учебниках зовется „проходящим". Предыдущий же носит название „кадансового". *Примеч переводчика.*

Значение доминанты с *секстой* (кроме квинты) аккорд этот получает только при модуляциях, о чем мы поговорим впоследствии.

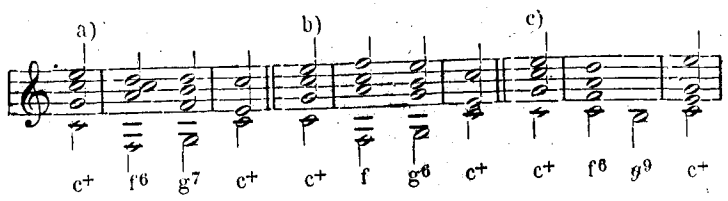
Часто употребляется он в значении тоники с большой септимой ($e^{7<}$), и в таком случае место его в каденции между тоникой и субдоминантой, а именно перед аккордом c^6 (который уже содержит в себе элемент субдоминанты). Н, понятно, представляет собой часть доминанты, но именно потому, что гармония эта одинаково может заместить и тонику и доминанту, мы и ждем после нее субдоминанту. То же значение имеют поэтому и c e g h d, и e g h d. Аккорд f a c e заключает в себе еще больше составных частей субдоминанты, чем c e g a, и вследствие этого понимается уже как субдоминанта с большой септимой: место его в каденции перед f a c d или f a d, если они встречаются вместе. Образования g h d f a и h d f a заменяют, само собой разумеется, доминанту, хотя в них и вторгнулись элементы субдоминанты. Таким образом, весь этот ряд в законченном последовании примет следующий вид: c^+ ($c^{\overset{9}{7}<}$) $c^{7<}$ c^6 $f^{7<}$ f^6 g^9 g^7 c^+, или в нотах:



Едва ли где-либо встречается это последование в такой полноте; гораздо важнее те формы, где вместо больших септаккордов ($c^{7<}$, $f^{7<}$) и вместо секстаккордов (c^6, f^6) употреблены их эллиптические (неполные) формы, имеющие вид минорных аккордов:

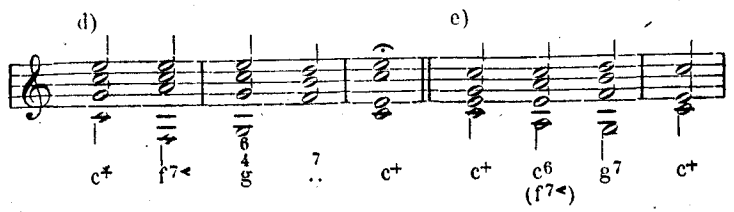


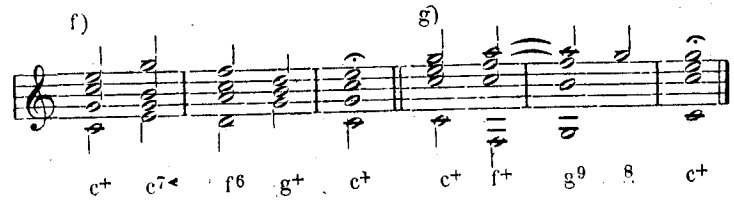
Здесь аккорды терцовых смен[1]) (отмеченные *) следует понимать в значении мажора; на это указывает то обстоятельство, что хотя их трое один за другим (и притом в виде совершенно минорных аккордов),— мы все-таки не перестаем понимать эту тональность, как C-dur. Всякое соединение гармоний строя, несоответствующее вышеприведенному ряду, всегда произведет впечатление возвращения назад, т. е. после каждого аккорда, появившегося в этом ряду раньше того, за которым он должен был бы следовать, мы окажемся не ближе к заключению, а отброшенными снова назад. Кажущееся исключение из этого правила можно иногда заметить, когда за каким-либо аккордом субдоминантовой группы следуют аккорды c e g h или e g h d; эти аккорды, вместо «тонально-логического» продолжения[2]), можно повести и так, что ход их мы должны будем назвать «разрешением задержания»,—именно, если c и e пойдут в d и f; но тогда и цифровка их, как c^7 и $^{9}_{7<}$ будет неверна; в этом случае единственно уместным будет обозначить их $^{6}_{4}g$ g^6, а следовательно, исключение исчезнет и правило не будет нарушено. Вот эллиптические формы вышеприведенной каденции, в которых, однако, ясно можно узнать четыре главных момента:



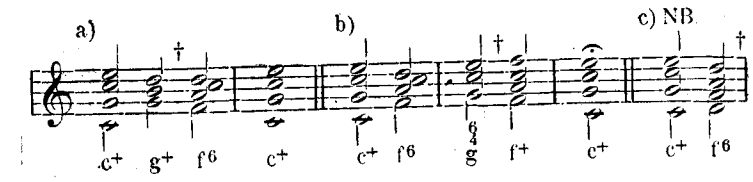
[1]) Все эти три аккорда—терцовые смены трех главных трезвучий строя. *Примеч. переводчика.*

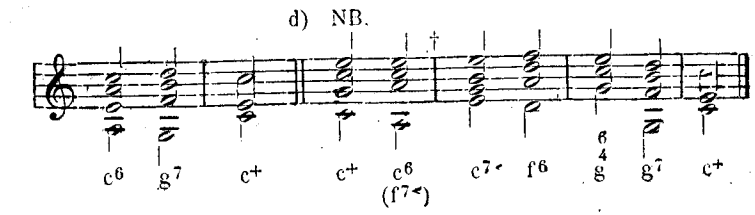
[2]) Т. е. соответствующего вышеприведенному „тонально-логическому" ряду. *Примеч. переводчика.*

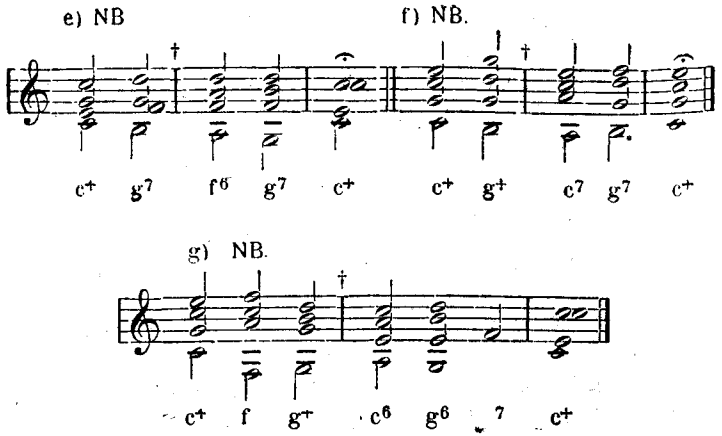




Наоборот, в следующих примерах моменты каденции переставлены:







Здесь следует обратить внимание на кое-что. Примеры, обозначенные NB, не носят в столь сильной степени характера возвращения обратно, как остальные. В примере f) и g) причина кроется в том, что последование g^7-c^6 (последний аккорд представлен в форме ^0e) производит до известной степени эффект ложной каденции и, таким образом, вместо того, чтобы оборвать каденцию и отбросить ее назад, наоборот, расчленяет ее, т. е., собственно говоря, связывает две каденции (напр. в примере f) c^+ g^+ c^+ и c^6 g^7 c^+). В случаях c) и d) дело обстоит еще сложнее; здесь последование f^6—c^6 в форме ^0a—^0e образует быстрое отклонение в A-moll, а c^6—$c^{7<}$ в форме ^0e—^0h образует такое же отклонение в E-moll; и, несмотря на то, что сейчас же вслед за этим восстановляется истинное значение этого последования, оно все-таки действует подобным же разделяющим образом, т. е. вводит момент успокоения, хотя бы и в чуждой тональности. Мы увидим дальше, что такие быстрые отклонения можно разработать гораздо более. В случае e) можно считать оба a проходящими, так что аккорд g^7 окажется неизмененным.

§ 4. Секвенции.

В так называемой *секвенции* вышеизложенное действие гармоний, следующих друг за другом не в тонально-логическом порядке, почти совершенно устраняется или, по крайней мере, оттесняется на задний план другим принципом, более могущественно влияющим на наше понимание. Недостаточное понимание сущности каденции долго вводило в заблуждение теоретиков и давало им повод делать утверждения, уродующие законы тональной логики (напр., можно встретить невероятные положения, что в C-dur'е ход из f a c в h d f является весьма естественным, и что из e g h в высшей степени естественно пойти в h d f). Фетис первый признал, что секвенцовые последования должно рассматривать не с гармонической точки зрения, а с мелодической, и что последования аккордов, необходимые в секвенции, вне ее могут оказаться совершенно неестественными. *Секвенция (тональная) и есть перемещение какого-либо мотива* (большей частью короткого) *по ступеням гаммы* (вверх или вниз). Секвенция обыкновенно начинается с гармонического последования, вполне *тонально-логического*, воспроизводит его по ступеням вверх или вниз, и заканчивается гармонией, равнозначущей той гармонии, которая пришлась на тяжелое время первого мотива и ритмически падающей на столь же тяжелое время. Чаще всего встречается секвенция, воспроизводящая заключительный ход g^7—c^+ или g^+—c^+; по крайней мере, эта именно секвенция дала повод теоретикам сделать вышеупомянутые ложные заключения. Ошибка эта извиняется отчасти тем обстоятельством, что ход тоники в субдоминанту (c^+—f^+) сходен с этим ходом и встречается в секвенции, воспроизводящей его. В этой же секвенции мы встречаем ходы ^0e—^0a ($= c^{\frac{6}{5}}$—$f^{\frac{6}{5}}$), ^0a g^+ ($= f^{\frac{6}{5}}$—g^+), ^0h—^0e ($= c^{7<}$—$c^{\frac{6}{5}}$), которые мы рассматривали уже раньше, как естественные, тонально-логические.

Мотив

1. NB.

g^{+} — e^{+} ^{0}e — ^{0}a g^{7} — ^{0}h e^{+} — f^{+} ^{0}a — g^{+} ^{0}h —

$(c^{\flat 3}$ — $f^{\flat 3})$ $(g^{7}$ — $c^{7<})$ $(f^{\flat 3}$ — $g^{+})$ $(c^{7<}$—

NB

— ^{0}e f^{+} — g^{7} g^{+} — c^{+}

— $c^{\flat 3})$

2. NB

g^{7} — c^{+} $f^{7<}$ — g^{7} $e^{7<}$ — $e^{\flat 3}$ f^{6} — g^{+} $c^{7<}$ —

NB.

8-va bassa

f^{+} g^{9} — $e^{7<}$ e^{6} — $f^{\flat 3}$ g^{7} — c^{+}

Мотив c^{+}—f^{6} дает секвенций:

3. NB. NB.

c^{+} — f^{6} $f^{\flat 3}$ — g^{6} $e^{7<}$ — $f^{7<}$ f^{+} — g^{7} g^{+} — c^{6} $c^{\flat 3}$ —

g^{9} g^{7} — $c^{7<}$ c^{+} — f^{6}

4. NB.

c^{6} — f^{6} g^{7} — $c^{7<}$ $f^{7<}$ — $g^{9>}$ $c^{7<}$ — c^{6} f^{6} — g^{7} $c^{7<}$ —

NB.

8-va bassa.

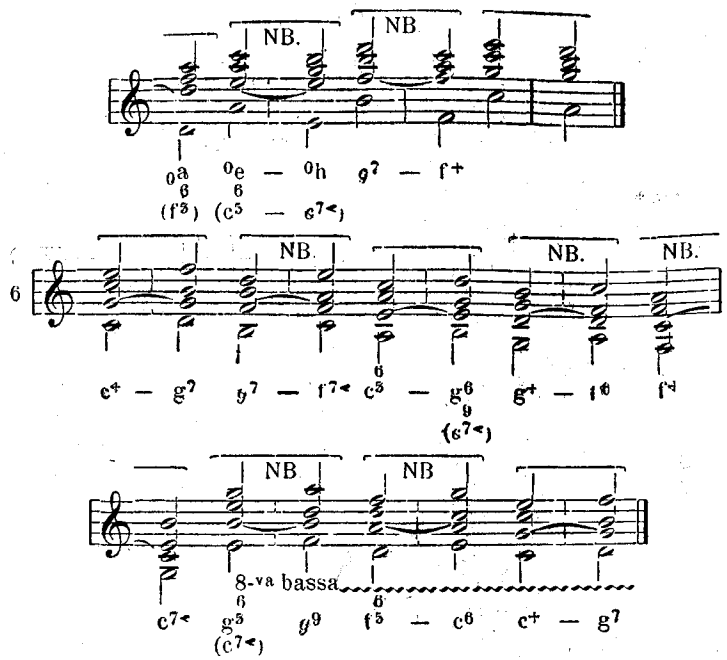
$f^{7<}$ g^{9} $c^{7<}$ c^{6} — f^{6}

Так как мы уже в № 4 встречаем последование f^{6}—g^{7}, то нет никакого смысла класть его в основание особой секвенции; она оказалась бы тождественной с № 4. За то мотив c^{+}—g^{+}, тонально-логическое значение которого не подлежит сомнению, должен дать нам новые сочетания:

5. NB. NB. NB.

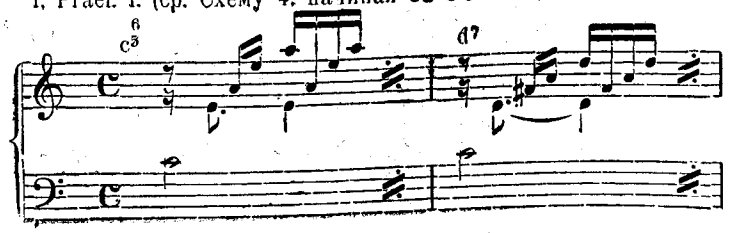
c^{+} — g^{+} ^{0}a — ^{0}e ^{0}h — g^{7} f^{+} — c^{+} g^{+} —

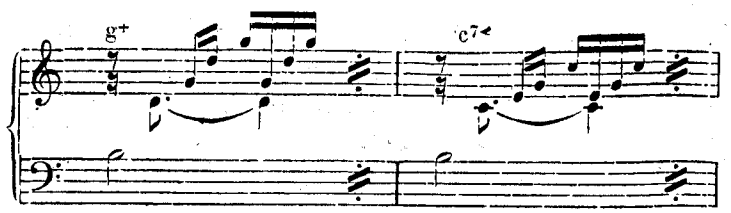
$(f^{\flat 3}$ — $c^{\flat 3}$ $(c^{7<})$



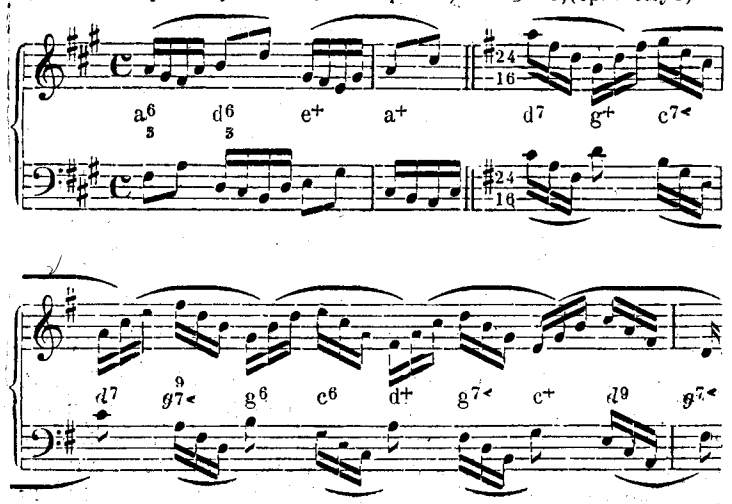
Жесткость этих обеих секвенций достаточно об'ясняется обилием в них мотивов, противоречащих тонально-логическому последованию. Несколько примеров из баховского «Wohltemperirtes Klavier» могут послужить образцом того, какой вид принимают секвенции в фигурованном стиле; ими же следует руководиться при решении дальнейших задач.

I, Prael. 1. (ср. Схему 4, начиная съ 5-го мотива).

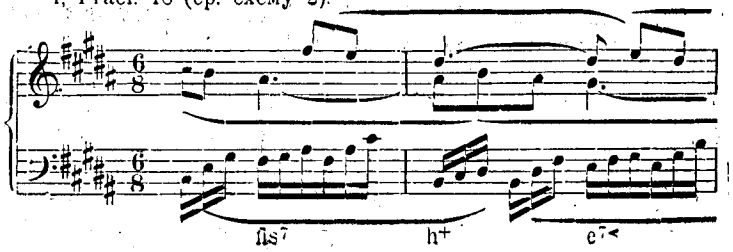


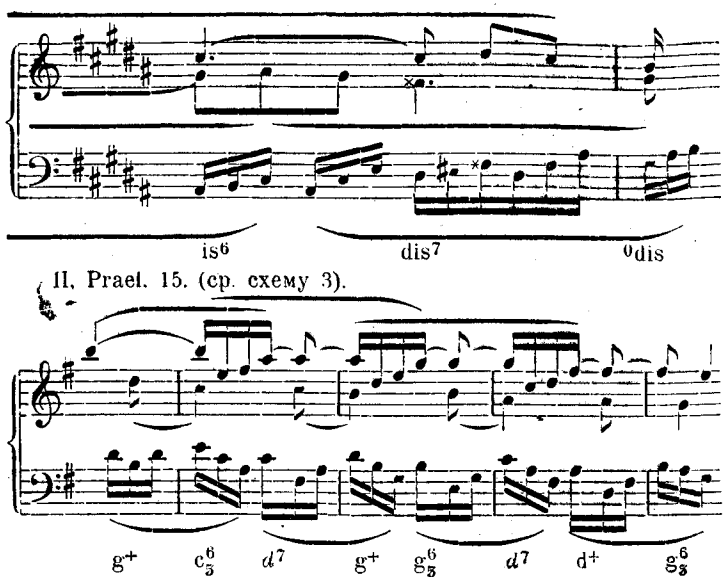


I, Prael. 14 (ср. схему I. от 2-го мот. обратно). I. Prael 12, (ср. схему 2).



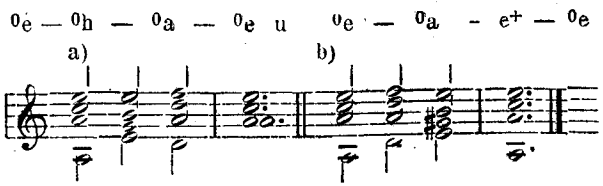
I, Prael. 18 (ср. схему 2).





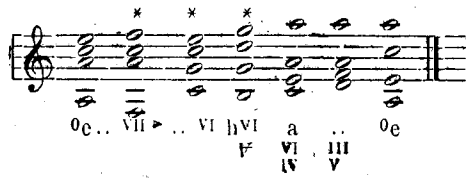
§ 5. Тональные каденции и секвенции в миноре.

Как известно из курса гармонии, минорный строй допускает возможность образования двух, очень сильно отличающихся друг от друга, каденций. Из них одна, свойственная минору в строгом смысле, но реже употребляемая (с минорной доминантой), противоположна каденции мажорного строя; наоборот, другая (с мажорной доминантой) составляется по образцу последней. Мажорной каденции c^{+}—f^{+}—g^{+}—c^{+} соответствуют в миноре каденции: ^{0}e—^{0}h—^{0}a—^{0}e и ^{0}e—^{0}a—e^{+}—^{0}e.

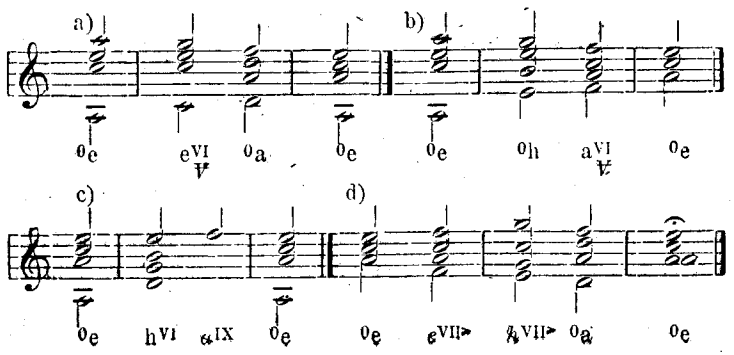


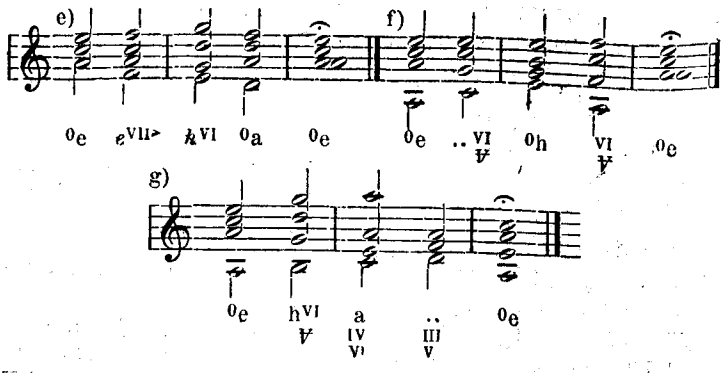
Вполне основательно можно отнести к каденции а и диссонирующие сочетания тоники с тонами субдоминанты ($e^{VII\flat}$, $e^{\overset{VII}{IX}}$ или тоже самое в неполном виде f a c), вставленные между начальной тоникой и минорной доминантой; а также диссонирующие сочетания доминанты с тонами тоники ($h^{VII\flat}$, или тоже самое в виде с е g); вместо делающей заключение субдоминанты ^{0}a, может быть употреблен аккорд f a c ($a^{\overset{VI}{V}}$).

Мы не расширяем полной минорной каденции аналогично мажорной (§ 3), так как эллиптические формы неудобны для применения в чистом миноре. Да и чувство тональности было бы поколеблено рядом мажорных аккордов посреди минорной каденции.

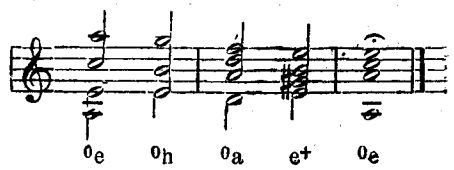


Понятно, вопрос этот должен оставаться открытым, покуда плохое понимание чисто-минорной каденции является делом обыкновенным. Вот эллиптические формы чистой минорной каденции, в которых можно еще, однако, узнать четыре главных момента:





Если, наоборот, употребить для заключения мажорную доминанту (=созвуку сторонней смены тоники), по образцу мажора, то минорная каденция вовсе обойдется без созвука противоположной квинты, так как субдоминанта в миноре есть аккорд самый близкий [1]) тонике (созвук ее прямой квинты). Минорная гармония, однако, не отказывается совершенно от созвука противополож. квинты и его диссонирующих сочетаний; наоборот, она применяет его на логически-подобающем месте (перед субдоминантой), но не делает каденции от субдоминанты к тонике, а вставляет между ними еще мажорную доминанту:

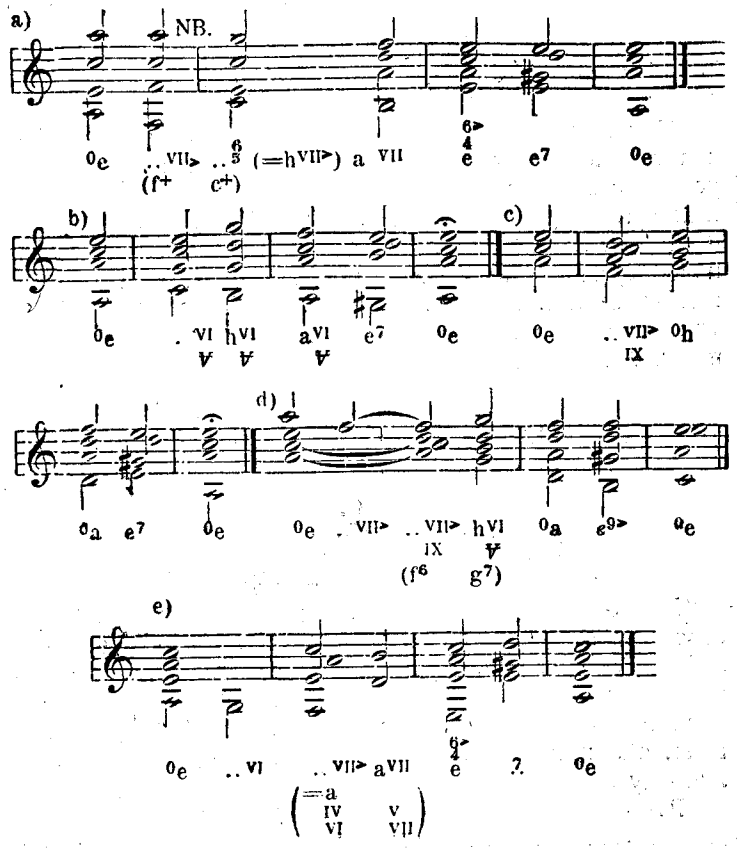


Только один аккорд минорного строя может возбудить сомнение, где поместить его в каденции,—так как он может иметь двоякое значение; это именно аккорд f a c, значение которого в A-moll совершенно анало-

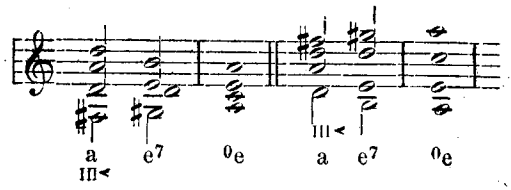
[1]) А потому и не нуждается в посредствующем аккорде ^{0}h между начальной тоникой и собою. *Примеч. переводчика.*

гично значению аккорда e g h в C-dur. Как и тот, он может сделать заключение в тонику; тогда его следует понимать, как секстаккорд созвука прямой квинты (a^{IV}—^{0}e, соответствует в мажоре $g^{\frac{6}{5}}$—c^{+}); большею частью он имеет значение тоники с большой нижней септимой, и тогда место его в начале каденции (^{0}e—e^{VII}, соответствует в мажоре c^{+}—$e^{7<}$).

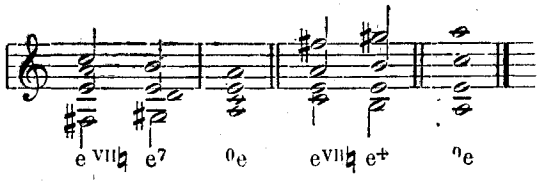
Вот несколько примеров каденций подобного рода:



Следует теперь обратить внимание на два видоизменения субдоминанты, которые, повидимому, вводят в минорный строй две новых мажорных гармонии. Это, во-первых, повышение терции субдоминанты, когда она является мелодической нижней секундой терции мажорной доминанты.



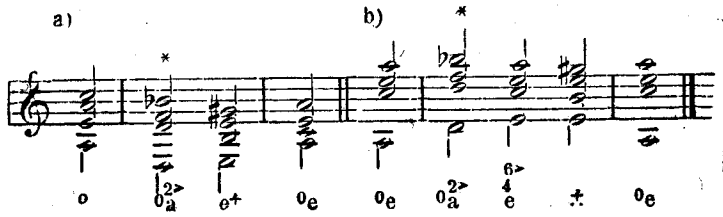
Так как это последование впервые было употреблено в дорийском церковном ладе (после того, как этот лад усвоил себе subsemitonium), то мы и назовем характерный в этом последовании тон (h в D-moll, fis в A-moll) *дорийской секстой* (секстой дорийского лада). Сюда же надо отнести и другое последование, исторически имеющее также связь с дорийской секстой, а именно: тоника с малой нижней септимой (нижней секундой перед вводным тоном)—мажорная доминанта.



Мы обозначим эту малую (натуральную) нижнюю септиму, допущенную только в интересах мелодии, знáком отказа (♮), так как она введена вместо пониженной нижней септимы (VII>), и представляет собою единственное исключение из установленного ниже правила, что натуральная нижняя септима дает минорному аккорду значение субдоминанты.

Второе видоизменение субдоминанты производится *неаполитанской секстой*; под последней подразумевается

не секста минорной гаммы, но секста вверх от основного тона субдоминанты (секста по терминологии генерал-баса; по нашей же это будет нижняя септима[1]). Понижение этой сексты впервые встречается у старых неаполитанских оперных композиторов для придания музыке страстного акцента. Мы обозначим этот тон, как *задержание малой верхней секунды пред минорной примой*, следовательно, в A-moll=$^{0}a^{2>}$. Аккорд этот употребляется в качестве субдоминанты; бас его—обыкновенно бас субдоминанты (d); после него следует доминанта или предшествующий ей квартсекстаккорд. В первом случае мелодия спускается обыкновенно на уменьшенную терцию, вследствие чего задержание остается неразрешенным (подобно последованию $g^{\overset{6}{5}}$ — c+).

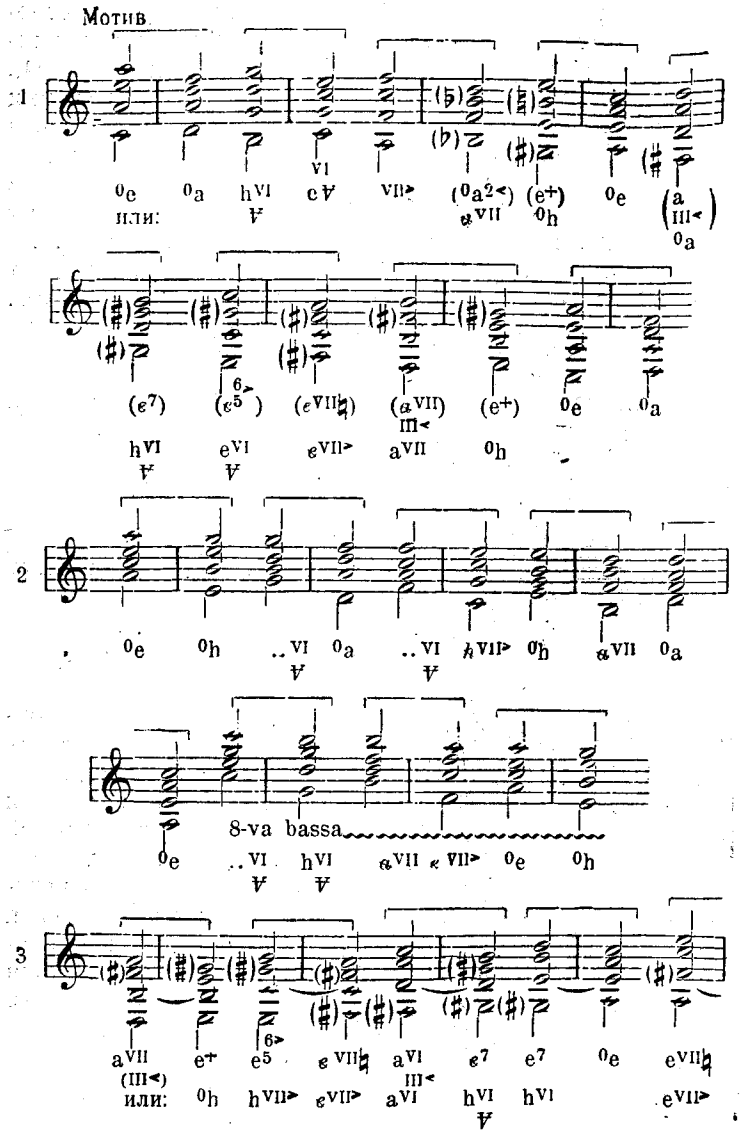


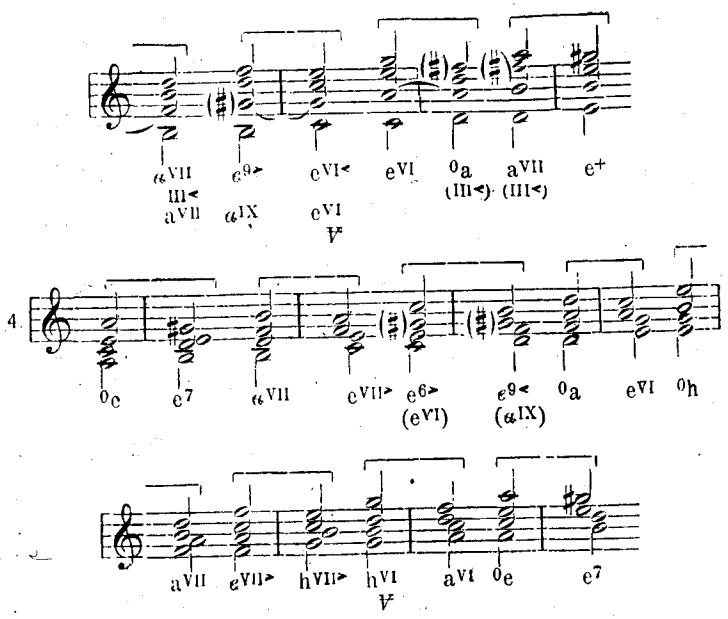
Если принять во внимание все многообразие минорной гармонии, то мы увидим, что при *секвенциях в миноре* часто может явиться возможность выбора различных путей. Прежде всего, восходящая секвенция довольно часто может сообразоваться с восходящей минорной мелодической гаммой, т. е. повысить терцию субдоминанты с целью достигнуть более гладкого перехода к терции доминанты. Нисходящая же секвенция не будет исключительно опираться на ступени нисходящей мелодической гаммы, но при случае воспользуется и пониженной второй ступенью (неаполитанская секста). Вот наиболее важные типы секвенций в миноре.

---

[1]) От тоники минорной гаммы. *Примеч. переводчика.*

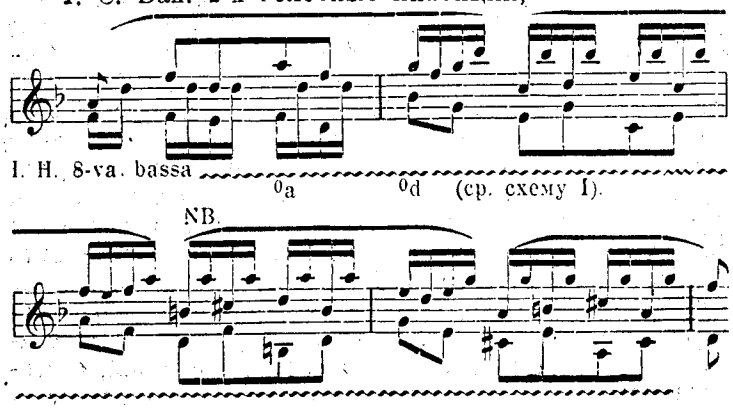
Мотив



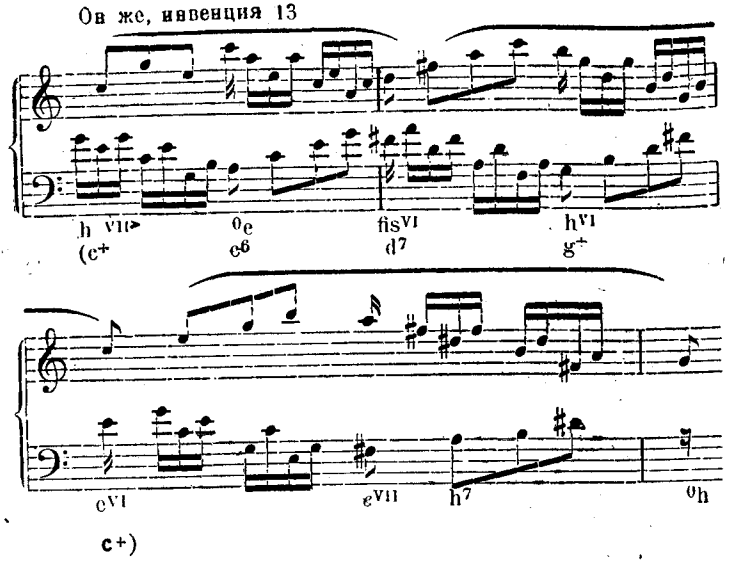


Примеры.

I. С. Бах. 2-х голосные инвенции, VIII.



Ов же, инвенция 13



Сравнение схем минорных секвенций со схемами мажорных, указывает на тожество обеих, если не пользоваться в миноре мажорной доминантой, повышенной терцией субдоминанты и неаполитанской секстой. Композиторы охотно придают секвенции такой вид, чтобы ее одинаково хорошо было считать и мажорной и минорной (параллельного строя). Но следует твердо помнить, что *там, где нет определенного понимания, там, в конце концов, нет никакого понимания;* такое колебание в течение всей секвенции, непозволительно, так как оно прямо противоречит значению секвенции. Следовательно, там, где до секвенции господствовал мажор, а после нее минор, или наоборот,—там эта перемена должна быть произведена с первого же мотива секвенции, или же ее следует отложить до свободно построенного продолжения после секвенции. Ибо своеобразная прелесть секвенции и заключается именно в том, что в ней, благодаря мелодической имитации при ритмически-аналогич-

ных условиях, кажутся нам необходимыми такие гармонические последования, которые вне этих условий показались бы нам произвольными. Между тем, гармонические последования, встречающиеся в секвенции, уже не кажутся столь необходимыми, если понимать их не в строго выдержанной тональности, а в таком значении, которое они могли бы иметь и вне секвенции. Секвенции через всю гамму встречаются очень редко, да и заслуживают решительного порицания, как слишком механически составленные; к тому же, так как только восьмой мотив тождествен с первым,—здесь нечего и думать найти для совершенно сходной формы мотива и совершенно сходные ритмические условия. Стоит бросить взгляд на приведенные схемы, чтобы заметить приблизительное сходство в значении гармоний, следующих друг за другом в расстоянии двух мотивов; поэтому, секвенция со вторым повторением мотива обыкновенно переходит к свободным образованиям.

При построении темы секвенцеобразные последования применяются обыкновенно после первых двух, трех симметрий; это непринужденно придает теме более широкий размах. В следующих задачах следует применять секвенции, точно указанные особыми обозначениями; они достаточно докажут внутреннюю законосообразность подобного построения тем. Следует еще заметить, что встречающиеся в этих задачах аккорды с *увеличенной* и *уменьшенной квинтой* по своему тонально-логическому значению нисколько не рознятся от таких же аккордов с чистой квинтой, напр., в C-dur, $g^{7}_{5>}$ и $g^{7}_{5<}$ тождественны с g^{7}; точно также в A-moll тождественны $a^{v>}_{vII}$ и a^{vII}, $e^{7}_{5>}$ и e^{7}. Тонический аккорд также может быть употреблен с чрезмерною квинтой и тогда место его пред созвуком противопол. квинты (c^{+} — $c^{5>}$—f^{+} etc). (e—e—^{0}h etc.). Место субдоминанты с чрезмерной квинтой перед субдоминантовым секстаккордом ($f^{5<}$—f^{6}_{3}) или перед доминантой. Последующие задачи, как и пре-

дыдущие, следует обрабатывать свободно; насколько эта свобода подвергнется стеснению при секвенциях,— это достаточно выяснено примерами и предыдущими об'яснениями.

З а д а ч и.

13 Мотив Allegro

g+ | d+ .. 7 | g+ ‖ .. | c+ g+ d+ g+ | d ± ‖ 7 |

Секвенция

g+ .. 7< | c7 .. 6 | d7 g+ c+ .. 6 | d+ ‖ g+ | c6 d7 | g7< 0h | d9 d+ |

g6 c+ | d+ .. 7 g+ .. 6 | d7 .. g+ .. | c6 d7 | g ‖

14. Adagio

as es7 as+ ‖ .. | es+ as+ | es ‖ es | as+ es7 as+ |

des+ as+ | es7 as+ | es+ | as+ es7 | as+ ‖ .. 8< | es+ as+ | es+ ‖ .. | as+ .. 7< |

Секвенция

des+ es9 0g | as6 0f es7 | as+ des7< .. 6 | es .. 7 | as ‖ des6 | es | as+ ‖

15. Andantino.

a+ | e7 .. | a+ ‖ a+ | e7 a+ | e+ ‖ .. 7 |

Секвенция

a+ d+ 0fis | e7 0gis a+ | d+ 0fis e+ | 0gis 0cis ‖ .. | d+ 0fis d5 |

e7 a+ d6 | e .. e7 | a+ ‖

16. Moderato.

| 0d d+ 0d | 0g 0d ‖ .. | d7 0d a7 | d+ 0 d+ ‖ .. |

Секвенция

0d .. d+ .. | 0d .. d+ 0d | 0g .. | .. ‖ g VII | d+ 0d 0g f+ |

b+ es+ g VII d+ | 0d 0g d .. 7 | 0d VII> ‖ g VII | d .. d7 .. | 0d ‖

17 Mosso assai

| 0gis .. | gis7 0gis ‖ .. | gis7 0gis |

Секвенция Секвенция

gis+ ‖ .. 7 0gis | +gis cis VII | a+ e+ | h+ 0cis | gis+ ‖ 0gis | 0cis h+ |

e+ a+ | cis VII gis | 0gis ‖ 0cis 2> | gis+ .. | 0gis 0cis | gis .. + | 0gis ‖

18. Allegretto.

0dis gis VII | 0dis 0gis | 0dis ‖ 0gis VII | 0dis 0ais |

gis V VI ‖ 0dis | 0gis .. VII | dis+ ‖ .. 7 | 0dis .. VII> | gis7 fis7 | h+ dis VI |

0gis .. VII | dis gis VI | .. V.I dis+ | 0dis .. 0gis | 0dis ‖

19. Scherzando.

g+ | 0g .. | g+ ‖ 0g | 0c .. VII | g+ ‖ 0g | .. c VII |

g+ 0g | g+ 0g | 0c ‖ g+ | 0g 0c g4 .. 6> | 0g ‖

20. Andantino.

0a | a+ ‖ .. | 0a | a+ ‖ .. | 0a 0d | e VI V a VI V |

d VI V .. 2> | a+ ‖ .. | 0a 0 a+ | 0a ‖

Секвенция

21. Andante con moto.

e+ 0dis 0gis h+ | e+ a+ e+ | a+ e+ h+ e+ | 0cis e VII h8 5 |

Секвенция.

e+ .. a6 h7 | 0dis a7< 0cis h5 | 0gis 0cis h h+ | e ± ‖

22. Alla marcia. (Мелодия в басу).

Секвенция.

23. Appassionato.

sempre all' unisono

Секвенция.

Секвенция.

24. Largo.

Секвенция.

ГЛАВА II.

Расширение тональной каденции посредством включения в нее близких промежуточных гармоний. Органный пункт.

§ 6. Новые вводные тоны.

Первые чуждые гамме (leiterfremd) тоны (т. е. не содержащиеся ни в тонической, ни в доминантовой, ни в субдоминантовой гармониях, если принимать в расчет простую диатоническую гамму [1]), были введены в каденцию для достижения более тесной мелодической связи. Это были: повышенная терция субдоминанты в миноре,—для мелодического перехода к терции доминанты (дорийская секста); задержанная на полутон сверху перед примой минорной субдоминанты неаполитанская секста, — для получения хода двух полутонов друг за другом, т. е. в высшей степени мелодического интервала уменьшенной терции; повышенные квинты в трех главных созвуках мажора,—для достижения отношения вводного тона к одному из тонов последующей гармонии ($\overset{5<}{c}$—$\overset{3}{f}$, $\overset{5<}{f}$—$\overset{3}{g}$; $\overset{5<}{g}$—$\overset{3}{e}$).

Все эти изменения не нарушали чувства тональности; это, впрочем, вовсе не значит, чтобы частое употребление их можно было бы особенно рекомендовать; *самым здоровым, конечно, остается все-таки простое диатоническое движение* по ступеням гаммы. Этого не следует забывать, когда мы пойдем дальше по проторенному здесь пути и вследствие возникновения множества более тесных мелодических отношений, число чуждых гамме тонов увеличится, т. е. участится хроматизм. Острая характерность отдельных моментов каденции при этом несомненно сглаживается; стиль делается почти всегда более принужденным, но за то и более мягким.

---

[1]) См. „Neue Schule der Melodik“, 1-я глава.

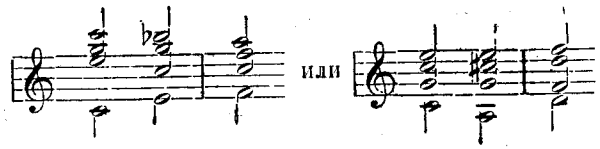
Рассмотрим сначала переход от тоники к субдоминанте; оба его главных вида:

$$c^{+}—...^{7}—f^{+} \text{ и } c^{+}—...^{6}\ (=^{0}e)—f^{6}\ (=^{0}a)$$

могут представить настолько тесно связанные заключения, что подвергнут сильному испытанию чувство тональности; в первом случае это может произойти вследствие введения малой (♮) септимы вместо большой; во-втором — вследствие повышения основного тона тоники в ее секстаккорде:

$$c^{+}—...^{7}♮—f^{+} \text{ и } c^{+}...\overset{6}{1}\ (=a^{7})—f^{6}\ (^{0}a);$$

то же самое в нотах:

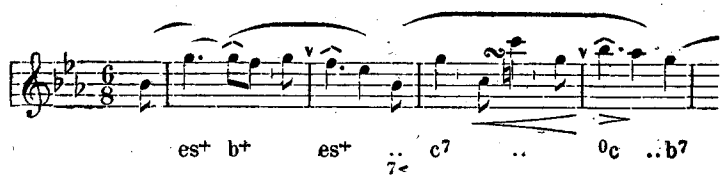


Никоим образом нельзя отрицать заключительной силы *доминантового хода* $c^{7}—f^{+}$ и $a^{7}—^{0}a$; мы увидим после, что ему не хватает только помощи ритмически заключительного действия, чтобы возыметь вполне одинаковое значение с аналогичными заключительными гармоническими последованиями, т. е. вывести нас из первоначальной тональности. Если фраза начинается с одного из этих последований, то от такого преждевременного покидания тональности предохраняет нас отсутствие ритмически заключительной силы (тяжелого времени); и этот доминантовый ход [1]) к субдоминанте (такое обозначение годно для обоих случаев) даже на заключительном времени следующего высшего порядка может еще не производить впечатления перехода в новую тональность, если только первая симметрия не изобиловала аккордами и самый ход этот не был

[1]) „Доминантовый"—с точки зрения строя субдоминанты.
Примеч. переводчика.

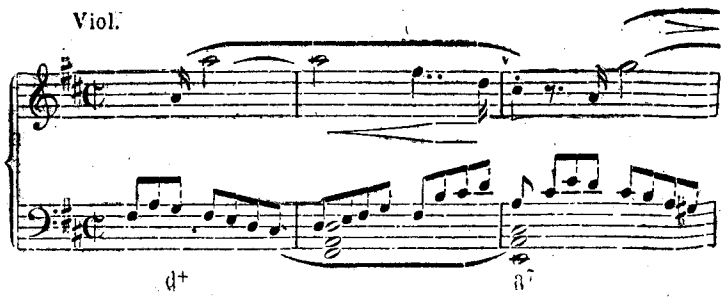
подготовлен образованиями с чуждыми гамме тонами. Мы знаем (§ 2), что субдоминанта очень охотно вступает в небольших образованиях на тяжелом времени, так как этим ярче обозначается ее роль в каденции и вместе с тем дальнейшее построение получает характер необходимости. Только на 8-м и 16-м тактах ее появление оказывается нарушающим симметрию. У Шопена, в ноктюрне Es-dur, в четвертом такте есть оборот, соответствующий ходу $a^{7}—^{0}a$; подучается впечатление сильного подчеркивания субдоминанты, но не перехода в нее.

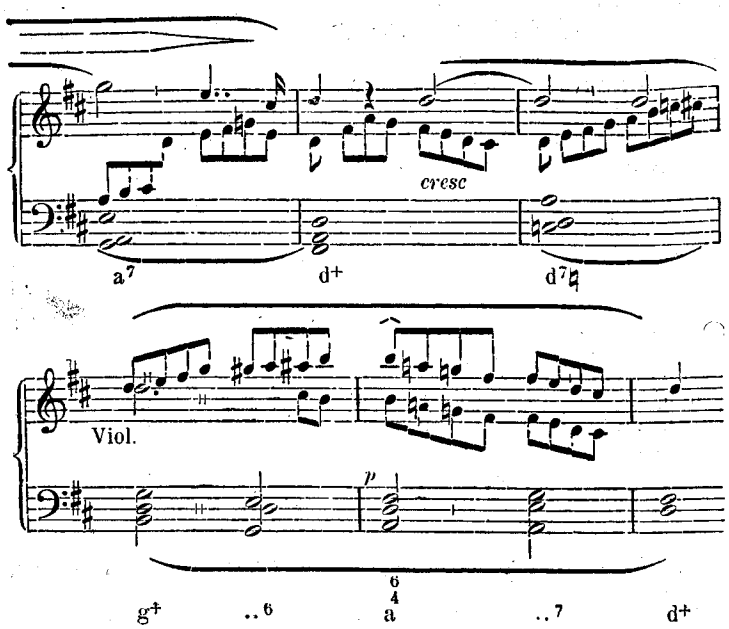
Andante.



(В оригинале $\frac{12}{8}$, с неверной расстановкой тактовых черт).

Впрочем, такие последования встречаются обыкновеннно на времени, собственно не имеющем заключительной силы; вследствие этого главная тональность меньше подвергается опасности; напр., на втором из четырех тактов, которые отвечают предыдущим 2×2, как у Бетховена (скрипичная соната D-dur).



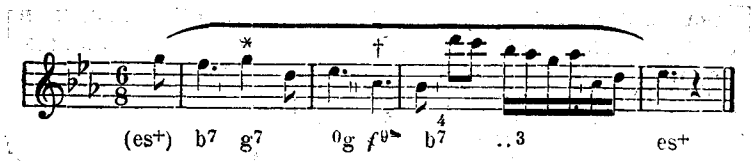


Мы уже знакомы с употреблением созвука терцовой смены тоники (^{0}e в C-dur), в качестве промежуточной гармонии: между тоникой и субдоминантой. Вот именно его место может занять одна из двух вышеуказанных хроматических промежуточных гармоний (a^7—^0a=$e^{\overset{6}{1}<}$—$f^{\overset{6}{5}}$). Вместо того, чтобы хроматически видоизменить этот аккорд, можно предпослать ему промежуточную гармонию, которая таким же образом усилит его значение, как он в предыдущем случае усилил значение субдоминанты. Эта промежуточная гармония опять-таки оказывается ничем иным, как доминантой созвука терцовой смены тоники (или,—что то же,—прямым терцовым созвуком тоники); с точки зрения главной тональности аккорд этот представляет тонику с большой септимой и увеличенной квинтой ($e^{\overset{7<}{5<}}$).

c^+—$e^{\overset{7<}{5<}}$—$c^{\overset{6}{5}}$=c^+—e^+—^0e

При *переходе от субдоминанты к доминанте* (или предшествующему ей квартсекстаккорду), появляется новая промежуточная гармония, обязанная своим происхождением хроматическому повышению основного тона субдоминанты ($f^{\overset{6}{1<}}$); эта гармония, однако, без всякого затруднения и соответственно новой звуковой комбинации, возникшей вследствие хроматизма, может пониматься, как *вторая доминанта*, т. е. доминанта от доминанты (d^7); таким же образом следует понимать эту промежуточную гармонию, если она введена композитором в виде малого терцнонаккорда (по старой терминологии — уменьшенного септаккорда, напр., в C-dur fis. a. c. es=$d^{9\flat}$.

Редко аккорд этот пишется с dis вместо es; тогда он вполне сохраняет значение субдоминанты с чрезмерной секстой вместо простой ($f^{\overset{6<}{1<}}$). Четырехтактное предложение, отвечающее вышеприведенному четырехтактному же предложению (Шопен ор. 9), не обнаруживает ничего похожего на модуляцию, несмотря на то, что в нем в каденции встречается доминанта терцовой смены тоники (знак *) и вторая доминанта (знак †).



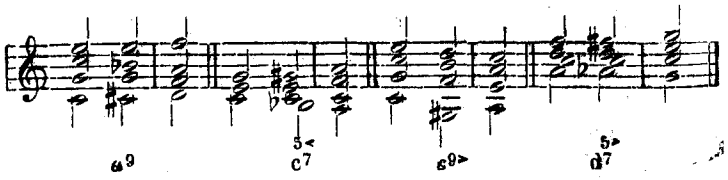
Дальнейшие хроматические приправы в этих гармонических соединениях получаются вследствие введения во вставленные доминанты [1]) малой ноны и уменьшен-

[1]) Здесь подразумеваются побочные доминанты, т. е. все доминанты, кроме доминанты от тоники.

ной или увеличенной квинты, что еще более усиливает связь с последующей гармонией (вводные тоны); наприм.

c^{+} — $a^{9>}$ — ^{0}a; c^{+} — $c^{\overset{7}{5<}}$ — f^{+}; c^{+} — e^{9-} — ^{0}e;

f^{6} — $d^{\overset{7}{5<}}$ — $g^{\overset{6}{4}}$, въ нотах

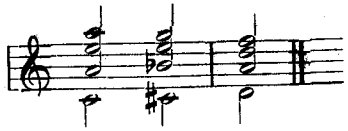


В миноре подобные образования возможны еще в большем количестве. При переходе от тоники к субдоминанте, всегда возможно вставить двоякого рода гармонию (образующую доминантовый ход к субдоминанте); это 1) чисто минорная гармония (с нижним септаккордом субдоминанты от субдоминанты), или же 2) на половину мажорная гармония (с верхним септаккордом доминанты от субдоминанты), т. е. в первом случае прямоквинтовый созвук субдоминанты, во втором — созвук ее сторонней смены.

Напр., в A-moll (^{0}e):

$$^{0}e—d^{vii}—^{0}a \text{ или } ^{0}e—a^{7}—^{0}a.$$

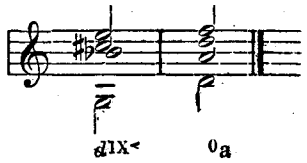
Оба эти вида совпадают в форме, содержащей в себе вместо септаккорда двояко понимаемый терцнонаккорд:



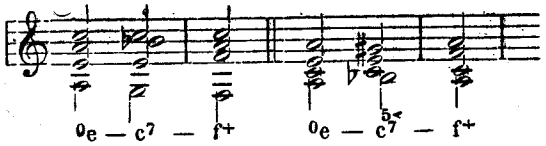
NB.

Понимать ли cis. e. g. b. как $a^{9>}$ или как $d^{1x<}$,—в большинстве случаев все равно и зависит от привычки и желания слушателя. Только в том случае, когда бас делает ход от g к d, там обязательно понимать это в

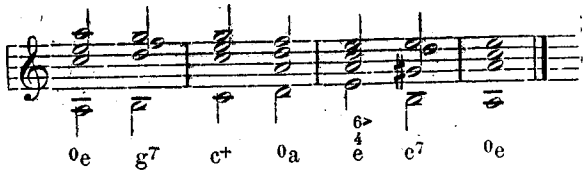
смысле минора, так как скачок от септимы мажора некрасив, скачок же от основного тона (минора) к другому основному тону совершенно естествен.



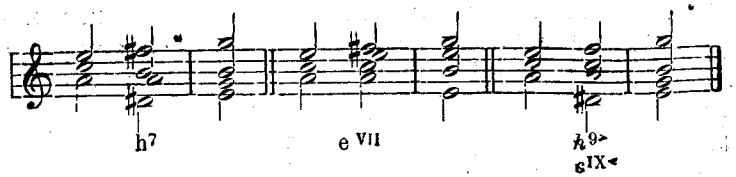
Если надо перейти вместо субдоминанты к *созвуку ее терцовой смены* ($\frac{vi}{V}$), то путь возможен только через его мажорную доминанту (но и этот ход может приобрести иное значение, так как он охотнее понимается в смысле мажора, как нам известно, и таким образом, колеблет чувство тональности). Введение чрезмерной квинты облегчает верное понимание:



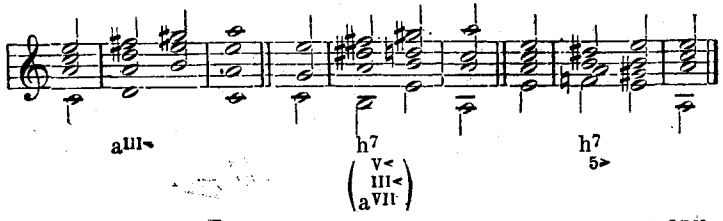
Вполне легко понимается, при переходе к *созвуку терцовой смены тоники*, вставление его мажорной доминанты:



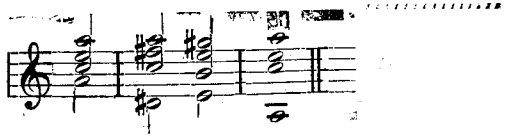
К *минорной доминанте* можно перейти через ее септаккорд,—мажорно-доминантовый или минорно-субдоминантовый; или же через двояко-значущий терцнонаккорд.



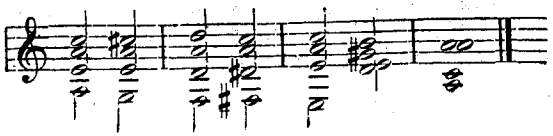
Перед *мажорной доминантой* или подготовляющим ее квартсекстаккордом часто встречается, как и в мажоре, простое или двойное хроматическое изменение септаккорда субдоминанты. Повышение терции субдоминанты известно нам уже из предыдущей главы (дорийская секста); если же мы повысим еще и основной тон (d в аккорде a^{VII}), то аккорд преобразится во вторую доминанту. Точно также понимается он, когда повышен только основный тон, терция же остается неизменной (так что в обозначении требуется для f знак отказа).



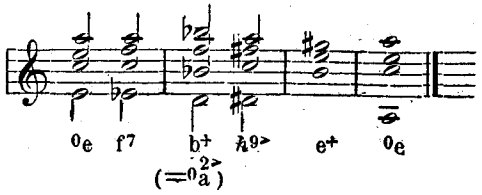
Понятно, что на этом же месте возможен и терцнонаккорд второй доминанты.



Ради краткости мы поместили в каденции хроматически измененные аккорды вместо их первоначальных видов; обыкновенно же первые следуют за последними, напр.



Даже аккорд неаполитанской сексты ($=^{0}a^{2>}$ в A-moll) может быть употреблен в качестве настоящей гармонии (b_3), т. е. может быть подготовлен своей доминантой.



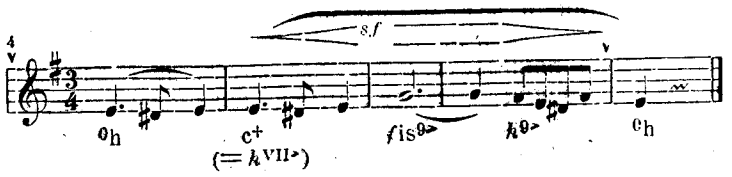
В простых каденциях из трех главных гармоний чистого наклонения мы строго избегали раздробления каденции, происходившего от введения в нее каких бы то ни было других заключительных (доминантовых) ходов, как только к тонике. Теперь же, во всех предыдущих примерах, мы видим такое раздробление в самых широких размерах; и это ни сколько не нарушает нашей первоначальной точки зрения. Напротив, как эти, так и все предыдущие расширения простой каденции из главных гармоний только тогда и могут быть верно понимаемы и обсуждаемы, когда правильно усвоена сущность четырех основ каденции: тоники, субдоминанты, доминанты, тоники (в чистом миноре: тоники, минорной доминанты, субдоминанты, тоники). Усвоение этих же основ должно служить безотлучным путеводителем сквозь лабиринты самых сложных образований. Несмотря на то, что мы придали самостоятельность отдельным фазам каденции при помощи введения промежуточных гармоний (образующих к ним заключительные ходы), — понимание их, как моментов, подчиненных главной каденции, остается все-таки неизменным. Оно останется все так же неизменным и тогда, когда, идя все вперед, мы дойдем до настоящей модуляции, или даже до сопоставления в одном циклическом произведении нескольких законченных частей в различных строях.

Мы снова обращаем внимание на то, что сохранение значения тональности, точно так же (как и изме-

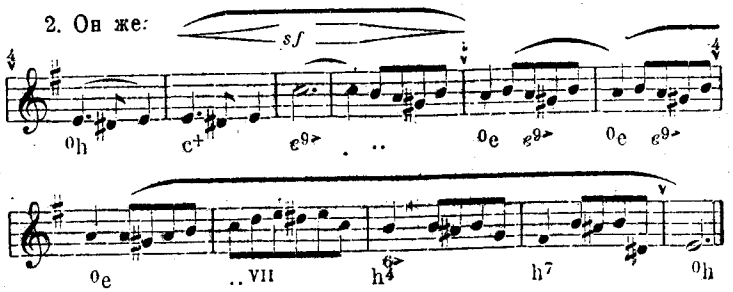
нение значения ее при намеченной модуляции), зависит только отчасти от гармонических условий,—немалую роль играют здесь и ритмические условия.

Пусть каденция в гармоническом отношении представляет собою даже возвращение к тонике,—в ритмическом отношении заключительная сила растет вместе с величиной отделов, составляющих симметрию и заканчивающихся тяжелым временем; и если мы будем добиваться этих значительно тяжелых времен [1]), то получим модуляцию; если же будем избегать их, то получим свободное видоизменение тональной каденции с помощью чуждых гамме (nicht leitereigen) промежуточных гармоний.

Мы даем еще пару примеров каденции в миноре, в которых встречается применение доминант-тональных гармоний; дальше идет несколько задач для свободной обработки по прежнему образцу.

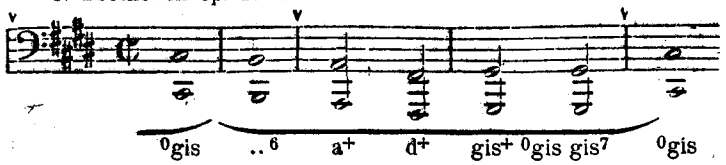


2. Он же:



[1]) Т. е. приурочивать к ним промежуточные гармонии с подготовляющими их ходами. *Примеч. переводчика.*

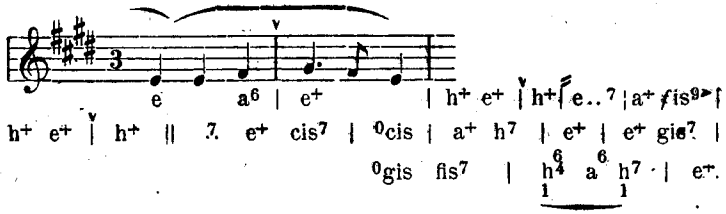
3. Beethoven op. 27. II.



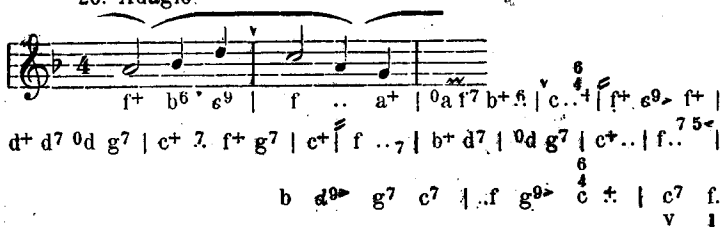
З а д а ч и.

Мотив

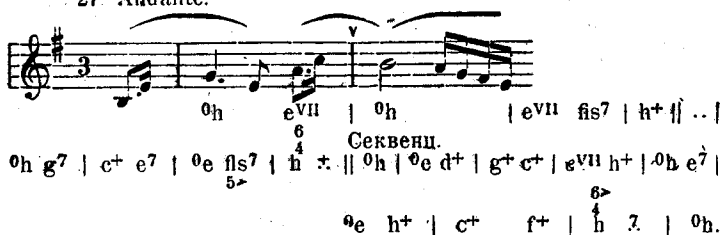
25. Andante.



26. Adagio.

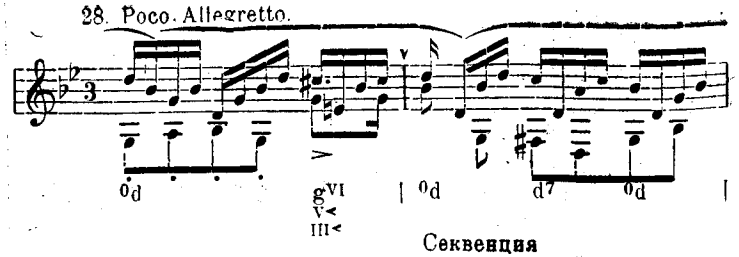


27. Andante.



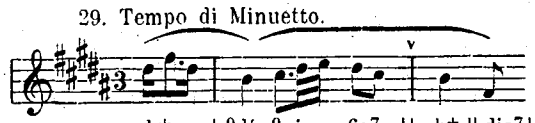
Секвенц.

28. Poco. Allegretto.

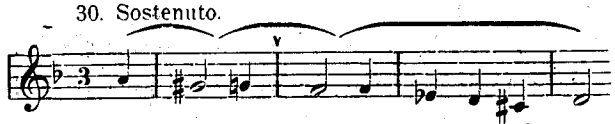


Секвенция

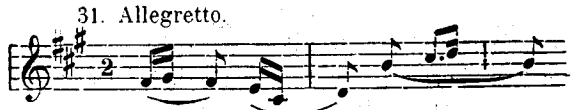
29. Tempo di Minuetto.



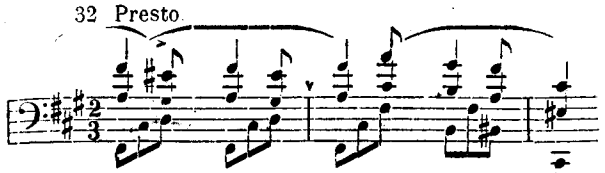
30. Sostenuto.



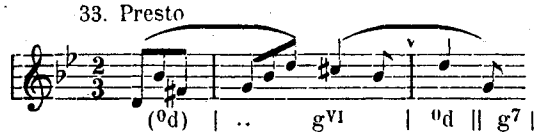
31. Allegretto.



32 Presto.

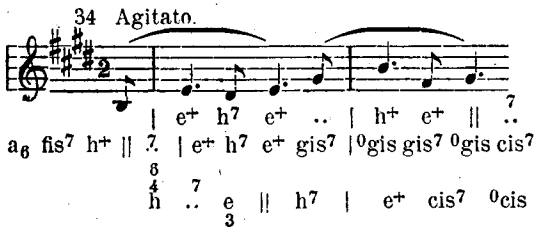


33. Presto.



Секвенция

34 Agitato.



§ 7. Органный пункт.

Стойкость тональности в продолжение гармонических последований (в роде только что раз'ясненных), находит себе особенно поразительное выражение, так сказать demonstratio ad aures et oculos, в так называемом органном пункте, — когда один из тонов тони-

ческого аккорда звучит в продолжение целой—да еще так пестро выраженной — каденции до самого заключения, или даже в продолжение целого ряда каденций. Мы уже видели, что сущность тональности заключается в том, что в продолжение всей каденции у нас остается в памяти тоника; вследствие этого все аккорды каденции, за исключением начальной и конечной тоник, кажутся нам диссонирующими в строгом смысле, так как они всегда сопоставляются нами с сохраняющеюся в памяти тоникой (отчего они и получают свое тональное значение). После этого вряд ли покажется удивительным, что тоника в продолжение каденции может быть и в самом деле замещена реальными звуками. Обилие неприятных толчков [1]) (Schwebungen), как бы оцепеневшая массивность и густота звучности служат причиной того, что подобные образования не встречаются слишком часто; по крайней мере стараются отделить тон, непрерывно заступающий тонику, от движущихся голосов посредством изолирования его, будь то в особенно низком или (реже) в особенно высоком положении. Два древних инструмента: волынка (Sackpfeife, Dudelpfeife) и (Drehleier, Musette) [2]) служат историческим доказательством, что органный пункт представляет легко понимаемое образование,—в этих инструментах вместе с исполняемой мелодией звучал, с начала и до конца ее, основной тон тонического трезвучия, или основной тон с квинтой (1 и 5 или V и I). Современный органный пункт отличается от примитивного только тем, что в нем мелодия над выдержанным основным тоном проводится не одноголосно, а многоголосно, т. е. с сопровождением гармонии. Двойной органный пункт поэтому сделался редким.

В наше время органный пункт на тонике помещается обыкновенно в конце или, реже, в начале большой музыкальной пьесы, т. е. или после того, как многообразная жизнь произведения завершается неподвижностью баса, тогда как верхние голоса не могут еще вполне успокоиться и некоторое время как бы еще извиваются в тисках баса,—или же перед началом тематического изложения, возникающего из основы всякого музыкального бытия—тоники.

[1]) Происходящих от массы диссонирующих сочетаний в органном пункте.

[2]) Нечто вроде теперешней малороссийской „лиры“.

Прим. перев.

Реже встречается органный пункт в частях, посвященных разработке, и притом обыкновенно на основном тоне не тоники, а доминанты, представляя собою последний исполинский узел, насильственный тормаз, после которого тема снова появляется в своем первоначальном виде.

Органный пункт на тонике представляет собою закрепление сущности тональности; но и органный пункт на доминанте не выражает собой ничего иного, ничего отличающегося, — он только служит выражением особого значения, приобретенного одним расширенным моментом каденции. Зародыш органного пункта на доминанте — квартсекстаккорд, своеобразное образование, над которым столько ломали себе голову теоретики, покуда не пришли к убеждению, что оно имеет значение задержания. Квартсекстаккорд может служить глубоко-философским об'яснением противоположности между музыкальным и физическим консонированием: его физическое консонирование вне всякого сомнения; музыкальное же—следует отрицать вдвойне, и вот почему: мы видели, что доминанта сама по себе не может никогда считаться консонирующей, да кроме того, она еще появляется с двумя задержанными тонами, которые диссонируют внутри самой доминантовой гармонии; звучат же они хорошо потому, что принадлежат гармонии, в зависимости от которой понимается и сама доминанта [1]). Несомненно, что именно таково сложное положение дела при понимании квартсектаккорда. Введением этих задержанных тонов положено начало украшению доминантовой гармонии, кото-

[1]) т. е. тонике.

рая затем расширяется; является заключительная трель на терции или квинте доминанты, или даже на обеих разом; нахшлаг вводит терцию субдоминанты, а для ее основного тона обеспечено место в виде септимы доминанты. Итак, мы видим прежде всего, что органный пункт на доминанте усиливает то состояние напряжения, которое естественно возбуждает в нас доминанта перед заключением (penultima).

Замена тонов доминанты тонами тоники делает вполне ясным гармонический смысл последней, т. е. мы действительно слышим тонику после ее доминанты; поэтому весьма логично пойти дальше, т. е. снова построить над доминантой целую каденцию, начиная с тоники ($^{6}_{4}$); но при этом можно дойти только до предпоследней станции, т. е. доминанты, так как бас, делая последний заключительный шаг, перестает выдерживать один и тот же тон.

Излишне указывать на то, что и на основном тоне субдоминанты возможно построение органного пункта (расширение субдоминантового момента в каденции); но, согласно тому, что мы знаем о значении и сущности субдоминанты (стр. 20, 21), нельзя от нее ожидать многого. Органные пункты на субдоминанте всегда будут относительно коротки, так как каденция [1]) еще не настолько определилась, чтобы можно было без опасности для тональности допустить долгую остановку на субдоминанте; это можно еще сделать, пожалуй, если ограничиться для органного пункта одними гармониями, построенными на ступенях гаммы. Мы не будем раз'яснять здесь других возможных органных пунктов; если они даже и удаются порой, то всегда составляют исключение, и не могут считаться типичными (кроме разве органного пункта на d в C-dur).

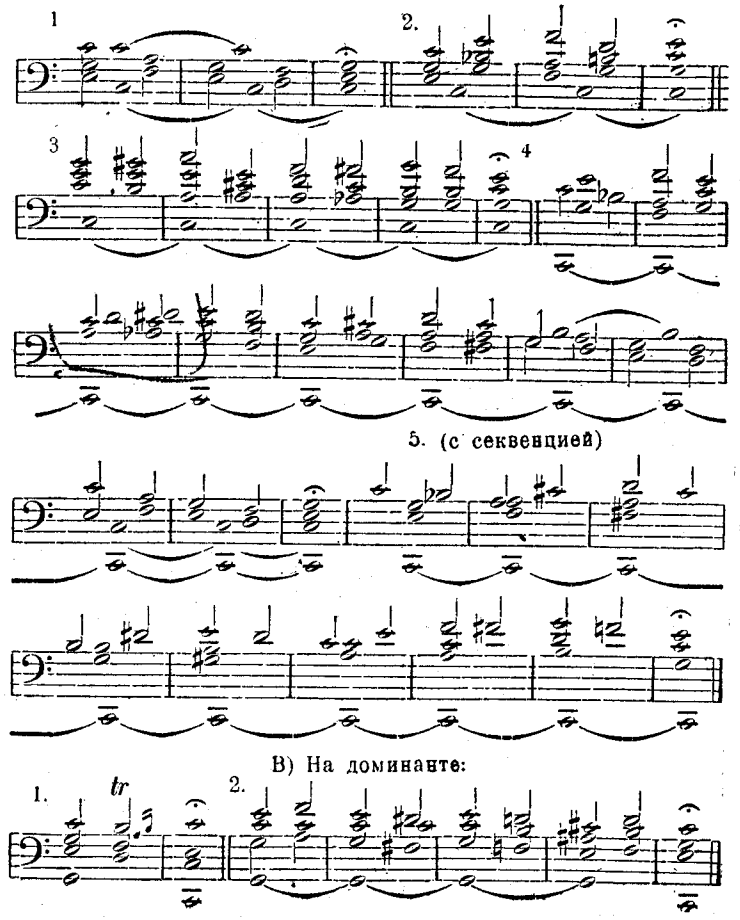
Гений Шуберта, напр., с'умел достигнуть поразительных эффектов при помощи тонической терции, выдержанной в продолжение целой каденции с неаполи-

[1]) В момент вступления субдоминанты. *Примеч. переводчика.*

танской секстой (конец романса «Атлас»). Вот несколько простых примеров органных пунктов на основных тонах тоники, доминанты и субдоминанты.

Органные пункты:

А) На тонике:



3. 4.

NB.

5.

C) На субдоминанте:

1.

2.

Хотя органный пункт имеет мало значения для таких маленьких построений, над какими мы до сих пор работали, но все-таки мы должны были упомянуть о нем и раз'яснить его, прежде чем перейти к модуляции, так как он отличается именно чисто тональным характером.

Для того, чтобы наше об'яснение не оставалось мертвой буквой, мы предлагаем следующие задачи, как его практическую иллюстрацию.

Задачи.

35. Adagio.

d 0cis | 0fis d6 | 0h h7 0h | a+ || .. 7 | d a+ |

0fis fis9> | 0fis dVII | a7 || .. | d .. | g .. | c+ gVII d | g .. dVII |

a .. h+ | g6 e7 a+ | d .. 7 g+ | a+ .. a | c+ .. dVII | a7 | a7 | d.

36. Andante.

dis+ | 0dis disVII dis7 | 0dis || e+ fis | h+ gis+ 0gis .. VII |

dis+ || 0dis | gis cisVII 0gis gis7 | gis dis gisVII .. | dis dis7 0dis gisVII dis+ |

0dis .. 0gis .. VII | dis dis7 0dis gisVII dis | dis7 0dis

37. Pesante

8va 8va 8va 8va 8va 8va

es+ as6 | es+ e9> | 0c e9> | 0e || .. ||

b7 g7 || 0g e9> | 0c f7 | b+ || as6 b7 | es7 des6 | des6 es7 || .. | as+ es7 ||

es7 as+ || .. | b7 b9> 0g | es+ b9> es | esVII b7 es+ | g+ 0g || esVII ||

b7 es+ || es6 | g7 0g || as6 | b7 .. | .. .. .. | es+ 0es .. ||

es esIX | es+ .. | ..

ГЛАВА III.

Дальнейшее усиление самостоятельности отдельных моментов каденции. Отклонение. Воскрешение древних церковных ладов в современной музыкальной системе.

§ 8. Частные каденции.

В предыдущей главе мы видели, что, кроме доминантового хода к тонике (C-dur g^7—c^+), возможен еще целый ряд аналогичных образований, без модуляции и изменения тональности.

Это именно доминантовые ходы к доминанте, субдоминанте и трем звукам терцовой смены главных аккордов строя:

в C-dur: c^7—f, d^7—g^+;
h^7—^{0}h, e^7—^{0}e, a^7—^{0}a.
в A-moll: a^7—^{0}a, h^7—e^+(^{0}h);
d^7—g^+, c^7—f^+;f^7—b^+ (неаполит. секста); и

чисто минорные обороты:

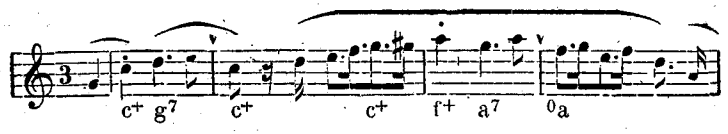
d^{VII}—^{0}a, e^{VII}—^{0}h (e^+).

Как мы видели, эти гармонические последования возникали прежде всего путем проходящего хроматизма, вследствие введения новых вводных тонов; следов.

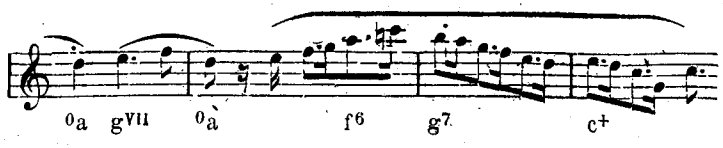
c^7—f^+ вместо $c^{7<}$—f^+ (шаг на вводн. тон b—a); d^7—g^+ вместо f^6—g^+ (fis—g); h^7—^{0}h вместо $\flat^9_7\,{}^8_6$ (dis—e); e^7—^{0}e вместо $\flat^9_{7<}$—c^6_5 (gis—a); a^7—^{0}a вместо c^6—f^6_5 (cis—d); и a^7—^{0}a вместо e^{VI}—^{0}a (cis—d); h^7—e^+ вместо a^{VII}—e^+ (dis—e):

d^7—g^+ вместо a^{VI}—h^{VI}—(fis—g); c^7—f^+ вместо $h^{VII>}$—$\flat^{VII>}$ (b—a); f^7—b^+ вместо $e^{VII>}$—a^{VII} (es—d, a—b; d^{VII}—^{0}a вместо h^{VI}—^{0}a (b—a) и e^{VII}—^{0}h вместо $e^{VII>}$—^{0}h (fis—g).

Как уже было выяснено в предыдущей главе, все эти ходы не особенно выделяются, если композитор избегает помещения их на ритмически тяжелых, годных для заключения, временах, и заботится о том, чтобы посреди всех этих последований легко можно было бы все-таки проследить ход главной каденции ($c^+e^{70}e\ a^{70}a$ $d^7g^{\overset{6}{4}}g^7c^+$). Но это бывает не всегда. Воля композитора-художника может преднамеренно заставить тональность колебаться, или даже на некоторый промежуток и вовсе покинуть ее; в ближайших главах мы и займемся рассмотрением таких случаев. Если композитор поведет один из указанных доминантовых шагов так, чтобы он пришелся на ритмически тяжелое, заключительное время, то тональность того аккорда, к которому сделан доминантовый шаг [1]), будет уже до известной степени подчеркнута, выделена. Это еще не настоящая модуляция; если размеры симметричных отделов еще не слишком велики, то чувство тональности действует достаточно сильно; оно указывает нам, что аккорд, к которому сделан заключительный (доминантовый) шаг, не имеет значения тоники, а должен пониматься в том значении, какое свойственно ему сообразно его положению в каденции. Удивительно, как далеко можно пойти в этом отношении; напр., созвук терцовой смены субдоминанты в мажоре (^{0}a) может образовать полную каденцию со своими доминантой и субдоминантой,—и при этом все-таки ни на минуту не теряется из памяти значение его, как субдоминанты (главного строя). Такие образования, как, напр., следующее:



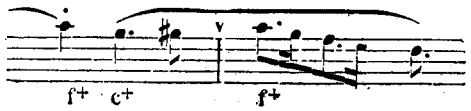
[1]) Принимая этот аккорд как бы за новую самостоятельную тонику. *Прим. переводчика.*



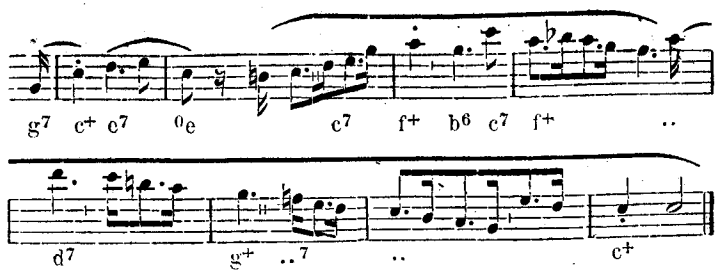
слышатся ухом, в конце концов, как простая каденция:

$$c^{+} — f^{6} — g^{7} — c^{+},$$

хотя здесь и появляется строй D-moll со всеми своими атрибутами. Об'яснить это можно довольно просто. После того, что говорилось в предыдущих параграфах, мы требуем от субдоминанты, если хотим выставить ее на первый план, чтобы она появилась на значительно заключительном времени одной из первых симметрий; в третьем такте данного примера она является, так сказать, только намеченной; лишь в четвертом такте она производит впечатление настоящей субдоминанты, хотя и замаскированной; что мы слышим именно так, можно легко убедиться из такого варианта:



Но так как на четвертом такте не произошло никакой модуляции, то серьезная опасность для понимания тональности может предстоять лишь на восьмом такте, т. е. именно там, где в данном случае тональность закрепляется до очевидности ясно; маленькая каденция тактов 5—6 является, таким образом, вполне безопасной и твердо сохраняет то значение аккорда ⁰a, в каком мы его понимали и на 4-м такте (=f^{6}). Можно эту самую тему (мазурка) продолжить таким образом, чтобы на 10-м такте получилась каденция в A-moll, на 12-м—в F-dur, на 14-м—в G-dur, и результат все-таки останется неизменным, если только на 15—16 тактах придется соответствующее заключение g^{7}—c^{+}.

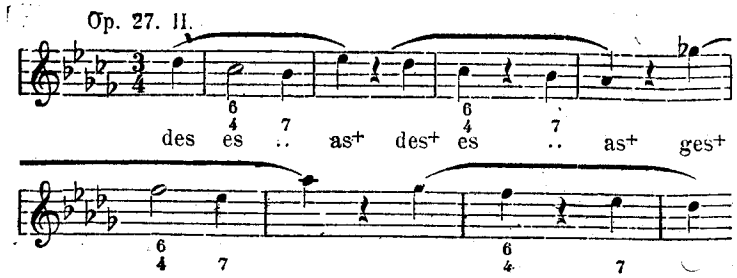


В литературе можно найти много подобных примеров; как на особенно красивый и в высшей степени смелый, можно указать на начало сонаты ор. 53 (Waldsteinsonate), с каденциями:

$$c^{+} \mid \cdot\cdot — d^{+} \mid g \,\|\, b^{+} \mid \cdot\cdot\; c^{+} \mid f^{+} \,\|\, c^{\text{VII}} \mid g^{7}\; c^{\text{VII}} \mid$$
$$g^{7}\; c^{\text{VII}}\; g^{7}\; c^{\text{VII}} \mid g^{7}\; \cdot\cdot \mid {}^{0}g \mid g^{+} \,\|$$

В этом примере особенно поразительный эффект производит перемещение каденции (сначала в строй доминанты, потом в строй субдоминанты). Повторение начальной мысли на секунду ниже (вместо принятого обыкновенно на секунду выше, которое, впрочем, также встречается дальше, но с модуляцией), действует особенно эффектно; это вспышка гения.

Здесь мы видим как бы подобие известного оптического обмана;—когда солнце, прежде чем окончательно подняться над горизонтом, кажется на мгновение снова опускающимся, или, наоборот, когда при закате оно кажется снова подымающимся. Впрочем, Бетховен вообще смягчает столь резкие расчленения гармоний; особенно в темах своих капитальных произведений он всегда очень ясно устанавливает тональность самыми простыми средствами, покуда не начинается модуляция, ведущая ко второй теме. В своих скерцо Бетховен довольно часто заканчивает первую каденцию в строе доминанты, и только вторая, соответствующая ей, каденция бывает тогда в главном строе, напр.



То же мы видим и в ор. 26 и др.

Чудная мелодия C-dur'ного Impromptu Шуберта своей тягучестью несомненно отчасти обязана художественному расширению каденции при помощи рассмотренных уже нами промежуточных каденций.

§ 9. Церковные лады и современная музыка.

В моей „Новой школе мелодики“ [1]) (в первой главе), я уже подробнее говорил о том, каким образом сделать плодотворными для современной музыки церковные лады, служившие, как известно, базисом всей средневековой музыкальной системы.

Известны 4 автентических церковных лада: 1) *дорийский*—D-moll с h и c, 2) *фригийский*—E-moll с f, c и d, 3) *лидийский*— F-dur с h, 4) *миксолидийский* — G-dur с f. Отсюда видно, что ни одна из гармоний, представляющих, сообразно этому изложению и пониманию 15—17 столетий, основную гармонию строя, по нынешним воззрениям не может считаться тоникой; наоборот, все четыре представляют собою доминанты (верхние и нижние):

Дорийский лад d : f : a : c : e : g : h
субдомин.

[1]) „Neue Schule der Melodik“, H. Riemann, Hamburg, bei I. F. Richter (1883).

Фригийский лад: d : f : a : c : e : g : h
домин.

Лидийский лад: f : a : c : e : g : h : d
субдом.

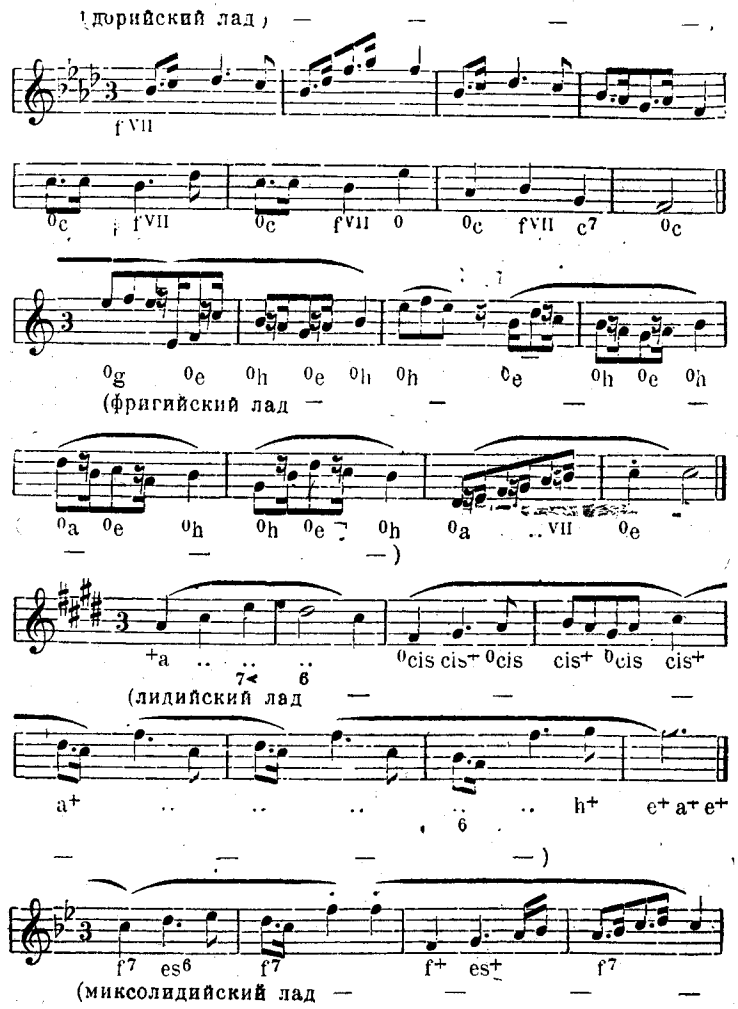
Миксолидийский лад: f : a : c ; e : g : h : d
домин.

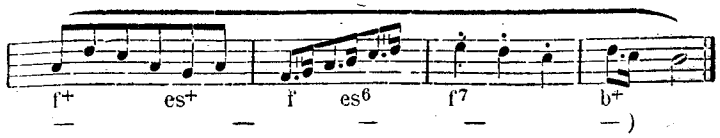
По тому, что мы знаем из предыдущего о сущности обеих доминант (верхней и нижней), можно ясно видеть, насколько своеобразный характер должен быть присущ каждому из этих „строев“, если только действительно употреблять их так, чтобы аккорду, считающемуся тоникой, придавать выдающееся значение. Конечно, я и не думаю о воскрешении той музыкальной системы, которая сложилась в течение XV — XVII столетий, и которую новейшее время отбросило прочь (Mattheson). Эта была какая-то замечательная двуполость, какое-то тщетное стремление к ясности, тщетное искание ее. D-moll — собственно говоря, субдоминанта A-moll'я—трактуется между тем в средневековой каденции как настоящий современный нам D-moll; G-dur — доминанта C-dur'а превращается в настоящий G-dur и т. д... Кто захотел бы придать им хоть какую-нибудь цену, если бы даже и явилось желание воскресить все эти модуляционные обороты, нелогичные с точки зрения современного, шагнувшего вперед, музыкального понимания, но совершено об'яснимые исторически [1])?

Совершенно в ином виде представится дело, если поставить себе задачей добиться своеобразных эффектов в употреблении церковных ладов, применяя, все-таки, где следует, неизбежные в современной музыке заключения; другими словами: можно достигнуть оригинальных эффектов, избегая иногда каденций на тонике и

[1]) Автор, очевидно, незнаком с гармонической структурой *живой* русской народной песни, об'яснимой нередко только при помощи церковных ладов. *Прим. переводчика.*

давая мелодии и гармонии такой оборот, чтобы на тяжелых временах, где мы привыкли видеть преимущественно тонику (главной или близкой тональности),— выдвигать доминанту с той целью, чтобы дать мелодии ту или другую определенную физиономию, напр.:

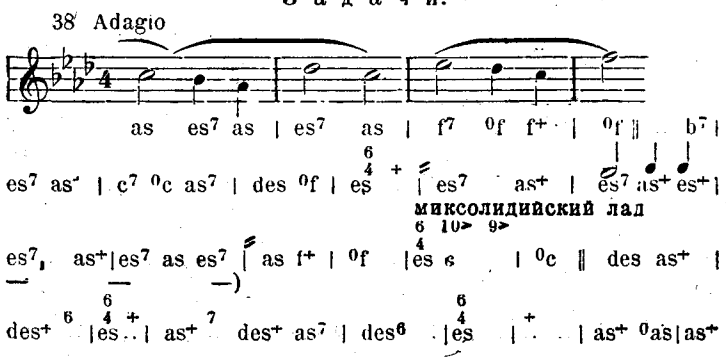




Следующие задачи послужат для закрепления и практического усвоения сказанного.

Само собой разумеется, что задачи эти, как и все, предлагаемые в этой книге, должны служить только *побуждением* для учащихся; учитель должен не только позволять ученику приносить сочинения в таком же роде, но и требовать от него таких сочинений. Я прошу во всяком случае одного, в интересах систематического движения вперед: держаться в каждой главе соответственно указанных границ; настоящей модуляции следует покуда избегать. Кто умеет интенсивно проникаться тональностью, держаться ее упорно на протяжении значительных отрывков,—тому это сослужит хорошую службу при усвоении тягучего стиля (langathmige Schreibweise), который за немногими исключениями, постепенно исчезает у современных композиторов и заменяется бессистемным колебанием тональности, и длинным рядом модуляций и каденций.

Задачи.



39 Allegretto.

un. 0gis cisVII | gis+ .. | 0gis cisVII | gis+ || 0gis |

0cis 0gis | 0cis | VI VI | V VII || 0dis cis VII .. | VI .. VII 0dis |

(дорийский лад.)

cis VII .. | cis VI | 0dis VII | 0cis .. | .. VII .. | gis7 | .. | .. | 0gis .. VII |

—) — — —

0dis .. | gisVII .. | 0dis || .. | cis 6 4 .. | .. .. | h7 gis7 .. | 0g gis+ |

0gis cis7 | 0cis .. | .. .. VII | gis 6 4 a+ | cisVII gis7 | 0gis 0cis | 0gis.

40.

| d+ | .. | fisIX< | d+ || .. | g6 |

dVII | a+ d+ | a+ || d+ | g | .. d+ | g+ | .. || a7 |

(лидийский лад

g+ | .. | .. | .. || d VII | a7 | d+ | g6 a7 | d+ 0fis | 0h h7 |

—) — —

0h a+ | d+ g+ | d+

41. Andante.

g+ d+ g7 | c+ .. | d+ .. | g+ || h7 | 0h eVII |

6 4 + h .. | c+ g VII | d+ || g+ e9> | 0e gVII d+ | 0fis aVII e7 | a7 d7 |

g+ h7 | 0h h+ 0h | a7 .. | d || .. 7 | g+ e9> | 0e c6 | d7 | g+

42. Andantino.

a+ fis7 | 0fis .. | e7 .. | a+ | cis+ 7 .. |

0cis .. | fis9> 0fis | c+ || a7 | d .. | a fis 7 | 0fis .. | e+ 7 | a+ .. 7 |

d d6 | 9 4 e eis9> | 0cis || a7 | d fis+ | 0fis d6 | 6 4 + e .. | a+.

43.

0g | .. | 0c d+ | g+ || 0g | 0c c+ |

[unisono

0c d9> | g+ 0g 5> d7 | g+ | .. | 0g | 0d | 0g cs7 | as+ || cVII |

[unis. . . . . .]

c> 4 g d9> | g7 0g 0c | 6> 4 g as7 | des+ | g7 .. | as || c7 | 0c c+ 0c | 6> 4 g .. |

4 g7 | 0g || cVII V< | 0g d9> 5> g7 | 0g.

ГЛАВА IV.

Тональные скачки (Tonalitätssprünge).

§ 10. Тональные скачки.

Простейшая форма смены тональности—тональный скачок; здесь непосредственно после каденции в одном строе следует начало в другом. Очевидно, что такой способ сопоставления двух строев усиливает и без того производимую каждой каденцией цезуру, т. е. мы видим здесь не органическое образование или разростание музыкальной мысли, а нанизывание отдельных частей. Разделенность двух частей несколько уменьшается, если

в конце первой и в начале второй части поставлены не тоники старого и нового строя, а какие-либо другие аккорды; так, напр., если в старом строе сделана была только половинная, а не целая каденция; или же, если новый строй начинается с доминанты или другой заступающей ее гармонии, так что к новой тонике надо еще подойти. Если исключить эти случаи, как относящиеся собственно к разряду модуляций, то мы увидим, что нанизывание законченных частей в разных строях свойственно особенно танцам и происходящим от танцев формам (марш, скерцо), которые в силу прирожденного их характера требуют более резкого расчленения и строгой симметрии мелких построений. Часто также и в песнеобразных пьесах простого характера средняя часть появляется в новом строе без всякого перехода, непосредственно после совершенной каденции в строе первой части; и в рондо часто вторая тема вводится также непосредственно, в виде контраста. Такое нанизывание отличается только размером от соединения нескольких самостоятельных пьес в одно циклическое произведение, как, напр., в современной сонате (симфонии, квартете и т. д.). Столь же циклическая старинная сюита или партита не знала контраста строев отдельных, составлявших ее, частей; наоборот, единством строя всех своих частей она пользовалась, как средством для связывания их разнородных характеров в одно художественное целое.

Тональные скачки подлежат тем же законам, как и гармонические последования; т. е. подобно тому, как последование аккордов c^+—g^+ может быть вполне понято только в зависимости от того, считать ли тоникой c или g (мы снова настойчиво указываем на то, что неопределенное слушание, оставляющее этот вопрос открытым, никоим образом не даст надлежащего понимания этого места),—точно также и последование тональностей C-dur и G-dur вовсе не будет равнозначущим, приму ли я за главную основную тональность C-dur или G-dur. Особенно важно усвоить себе вполне ясно это различие для правильного понимания действия,

производимого строями субдоминантовой стороны [1]). Как мы уже указывали (на страницах 23—24), можно легко всякий ход от тоники к субдоминанте (в мажоре) понять, как ход заключительный, доминантовый; но ведь таким образом уничтожается в гармонии понятие субдоминанты. Даже при настоящей модуляции в строй субдоминанты, несмотря на достигнутое впечатление заключения, из нашей памяти не исчезает все-таки воспоминание о покинутой тональности, как *о главной по отношению к строю субдоминанты,* и сохраняет свое эстетическое значение, выясненное уже нами в § 2. При тональном скачке в строй субдоминанты полное понимание противоположного характера этого строя несравненно облегчается, вследствие непосредственно предшествовавшей каденции в главном строе; здесь легче понять его значение, чем даже, напр., значение субдоминанты в тональной каденции. Поэтому нельзя считать случайностью, что вот уже в продолжение больше чем столетия композиторы особенно предпочитают строй субдоминанты для второй части циклических произведений. Тональный скачок, разумеется, годен для трио, которое вставляется как средняя часть в менуэт, скерцо и подобного рода формы (allegretti). Только в исключительных случаях и трио бывает написано в главном строе (напр., у Бетховена, в сонате ор. 27, II, где allegretto и его трио оба в D-dur; или в ор. 31, II, где менуэт и его трио оба в Es-dur). Вообще же трио таких форм обыкновенно бывает настолько самостоятельно, что эта трехчастность: скерцо (менуэт, allegretto), трио, скерцо, — может показаться новым видом циклической формы.

Теперь мы дадим несколько примеров тональных скачков; они не нуждаются ни в каких особых примечаниях.

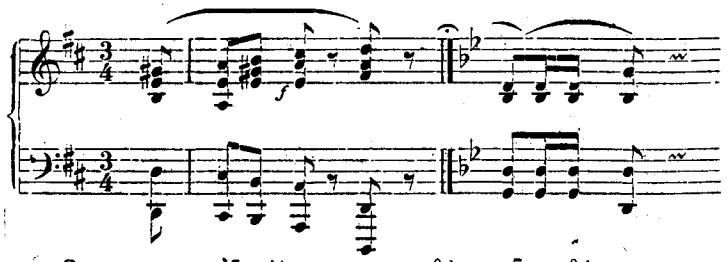
---

[1]) Стороны ♭, т. е. строями, идущими вниз, в сторону ♭♭.

Прим. переводч.

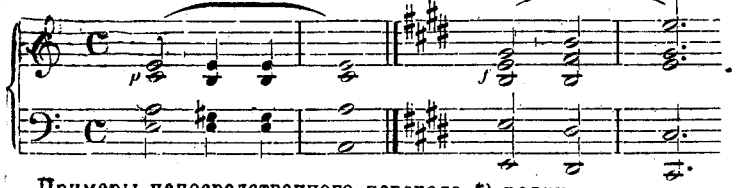
A. Стороняя смена.

a) Шуман Novellette, op. 21 № 5.



Заключение: $\grave{a}^{\nu}$—d^{+}; начало: ^{0}d — e^{7} — ^{0}d.

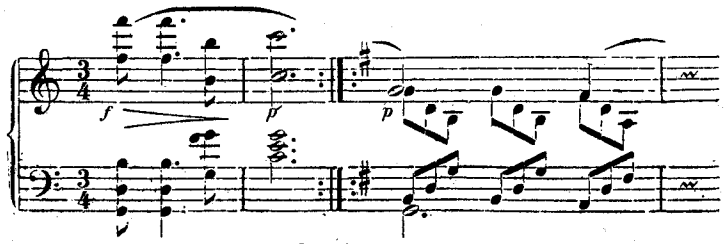
b) ^{0}e—e^{+}.



Примеры непосредственного перехода *) редки.

B. Прямой квинтовый ход.

a) Шуберт Moments musicaux I.

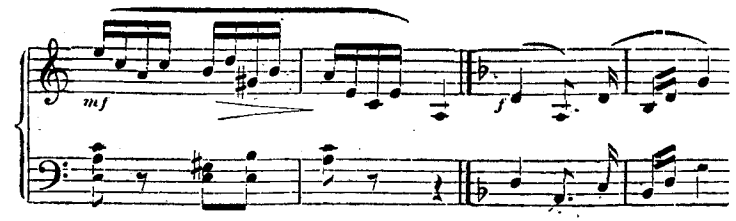


Заключение: g^{7}—c^{+}; начало g^{+} — d^{7}—g^{+}.

---

*) Т. е. без модуляции, приводящей в новую тональность.
Прим. переводч.

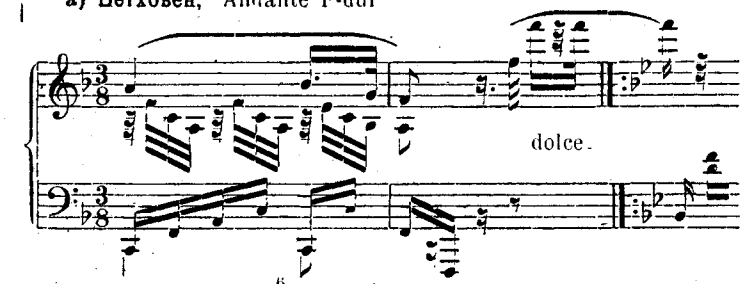
b) ^{0}e—^{0}a



Примеры непосредственного перехода редки.

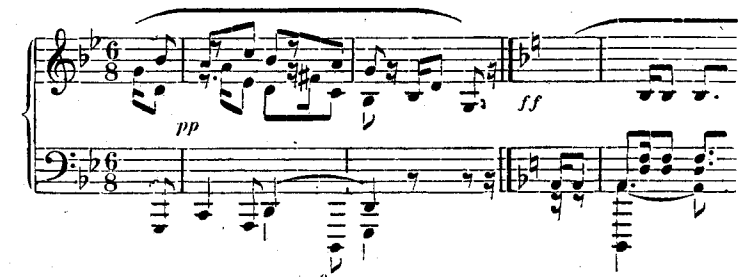
C. Противоположный квинтовый ход.

a) Бетховен, Andante F-dur



Заключение: $c^{\frac{6}{4}}$ f^{+}; начало b^{+} es^{6} f^{7} b^{+}

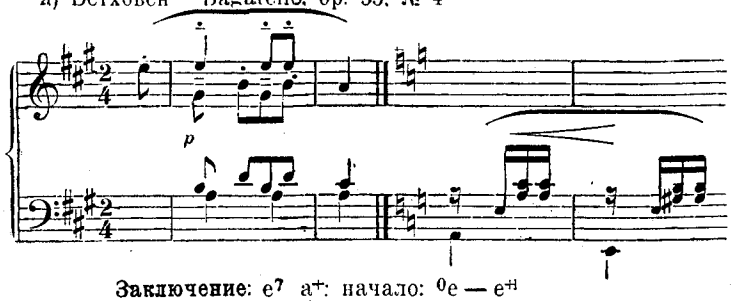
b) Шуман, Kreisleriana № VIII



Заключение: ^{0}d $g^{\nu\flat}$ $d^{\frac{6}{4}}$, ^{0}d. начало ^{0}a a^{7} ^{0}a

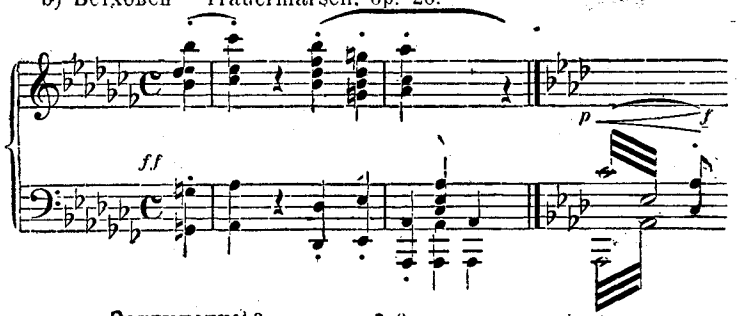
D. Квинтовая смена.

a) Бетховен Bagatelle, op. 33, № 4



Заключение: e^7 a^+: начало: ^0e — e^{+1}

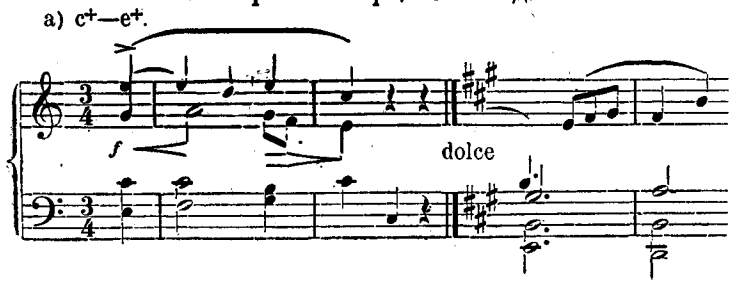
b) Бетховен Trauermarsch, op. 26.



Заключение: ^0es as^{VII} es^7 ^0ec; начало: as^+ etc.

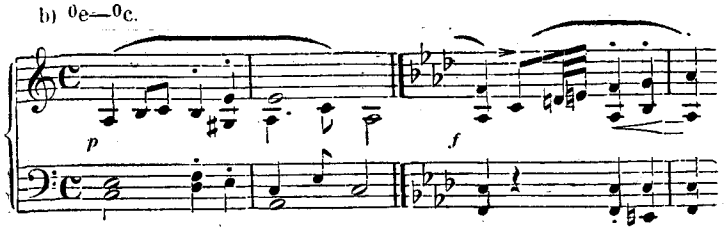
E. Прямой терцовый ход.

a) c^+—e^+.



Примеров непосредственного перехода нет.

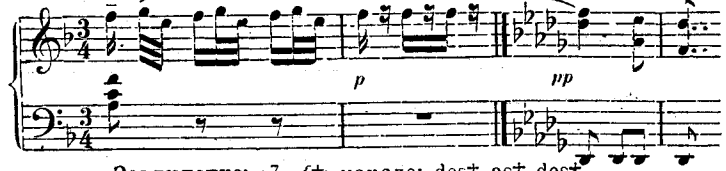
b) ^0e—^0c.



Примеров непосредственного перехода нет

F Противоположный терцовый ход

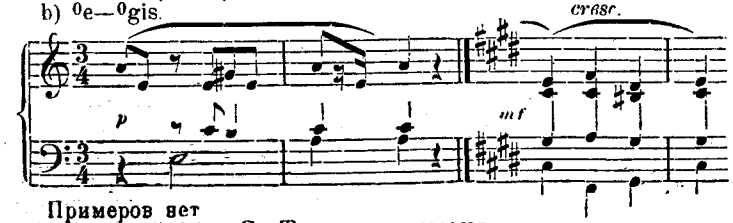
a) Бетховен Andante F-dur



Заключение: c^7—f^+; начало: des^+ as^+ des^+.

Особенно много примеров у Шумана (см Новелетты, op. 21 № 1 (Des-dur—A-dur: A-dur—F-dur), № 2 (D-dur—B-dur), № 3 (D-dur — B-dur), № 5 (D-dur — B-dur), № 6 (A-dur — F-dur), № 7 (E-dur—C-dur), и др

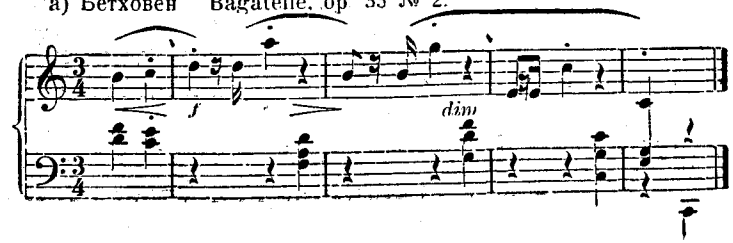
b) ^0e—^0gis.

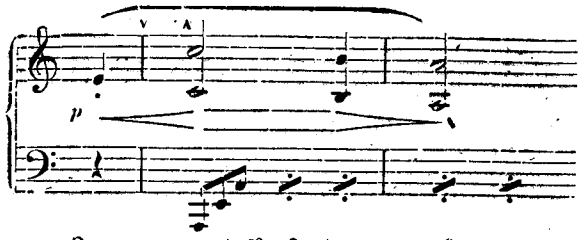


Примеров нет

G. Терцовая смена.

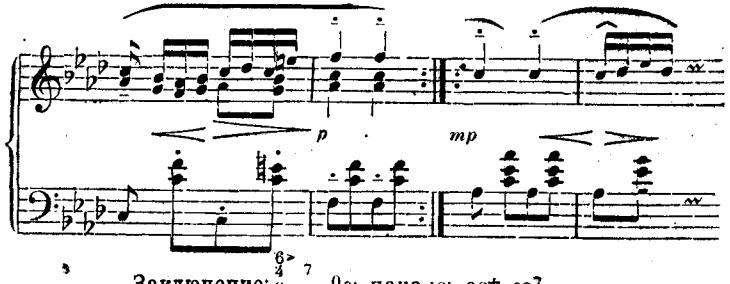
a) Бетховен Bagatelle, op 33 № 2.





Заключение: c^{+} f^{6} g^{7} c^{+}; начало ^{0}e etc.

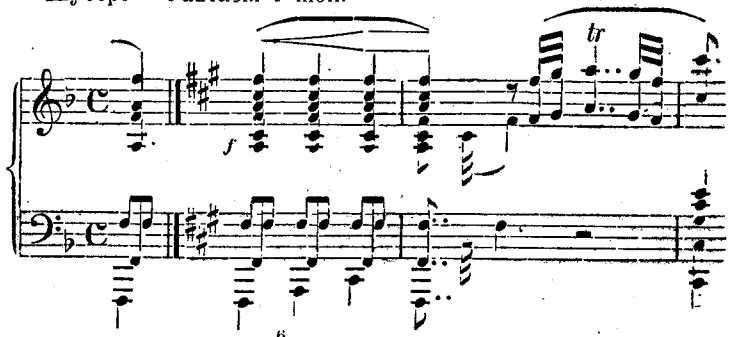
b) Шуберт Moments music. aux № 3.



Заключение: $c^{\frac{6}{4}}$ ^{0}e; начало: as^{+} es^{7}

H Противоположная терцовая смена.

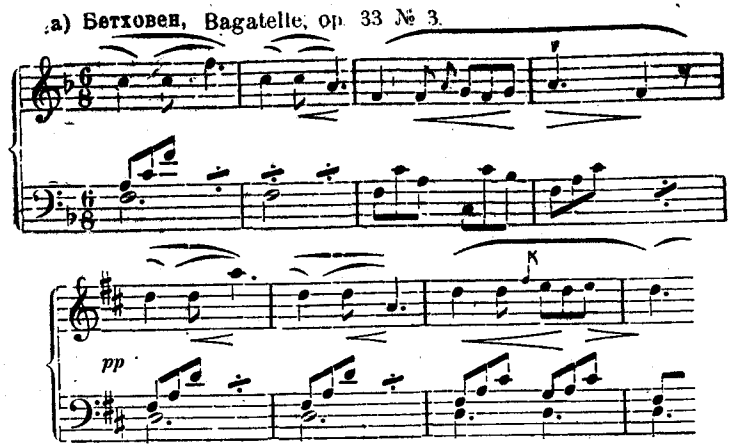
Шуберт Фантазія F-moll.



Заключение: f^{+} g^{7} $c^{\frac{6}{5}}$ f^{+}, начало: ^{0}cis (=^{0}des)—^{0}gis etc.
Этот пример единственный.

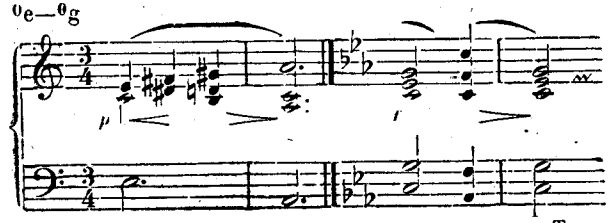
I. Прямой ход на малую терцию.

a) Бетховен, Bagatelle, op. 33 № 3.



Заключение: f^{+} c^{7} f^{+}; начало: d^{+} a^{7} d^{+}.
Такое же контрастирование строев встречается у Бетховена в первой вариации ор. 35. См. также Capriccio G-dur, op. 129.

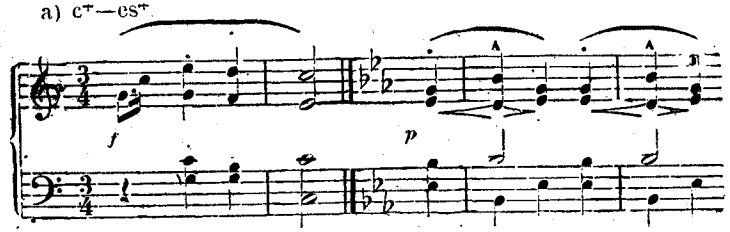
b) ^{0}e—^{0}g



Примеров непосредственного перехода нет (см. Траурный марш из ор. 26 Бетховена, где, однако, в последовании ^{0}es—^{0}fis (= ^{0}ges) имеется посредствующий аккорд ces^{+}).

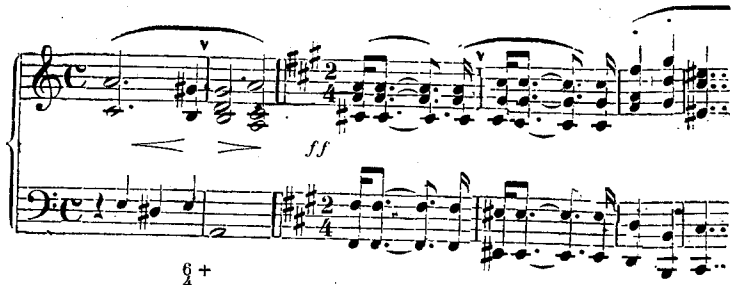
K. Противоположный ход на малую терцию.

a) c^{+}—es^{+}



Примеров непосредственного перехода нет.

b) ^0e—^0cis

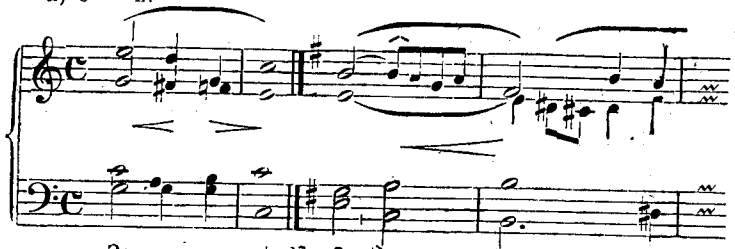


Заключение: $e^{\frac{6}{4}+}$ . . | e^7 ^0e; начало: ^0cis cis^+ fis^{vi} . . ^{vii} cis^+

Примеров нет.

L. Вводная смена.

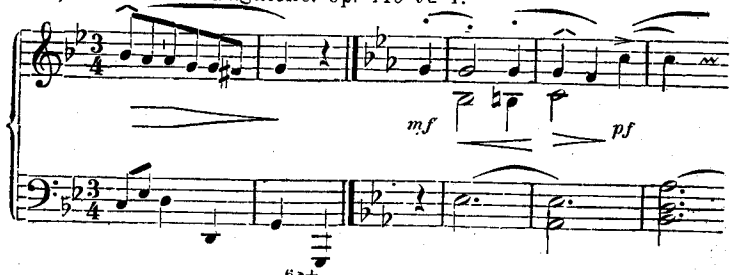
a) e^+—^0h.



Заключение: c^+ d^7 g^7 c^+; начало: ^0h e^{vii} h^7 etc

Примеров непосредственного перехода нет.

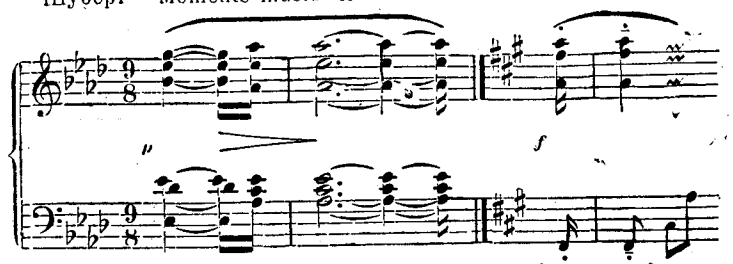
b) Бетховен. Bagatelle. op. 119 № 1.



Заключение: g^{vii} $d^{\frac{6}{4}+}$ ^0d; начало: es^+ as^6 b^7 es^+

M. Противоквинтовая смена.

Шуберт Moments music II

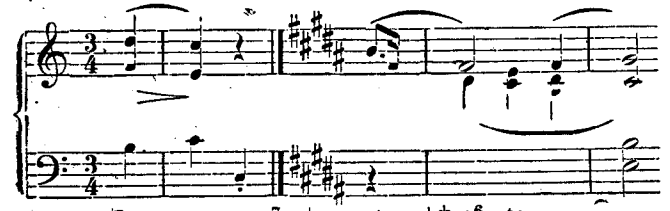


Заключение: es^7—as^+; начало. ^0cis ($\simeq$ ^0des) ^0fis . . ^{vii} ^0cit

Пример этот единственный и мы не советуем ему подражать.

N. Вводный ход.

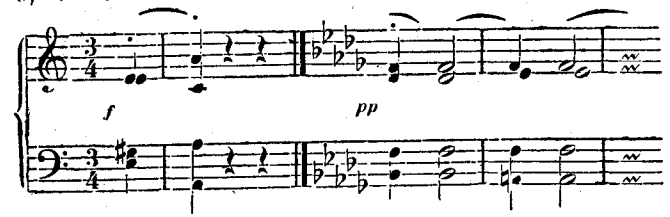
a) c^+—h^+



Заключение: g^7 c^+; начало: h^+ e^6 etc

Примеров непосредственного перехода нет.

b) ^0e—^0f

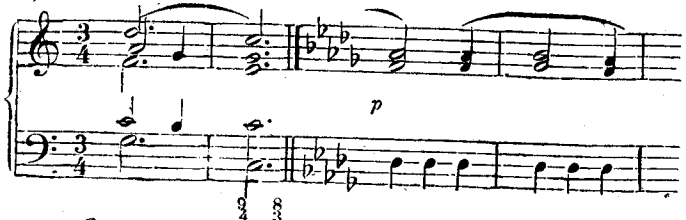


Заключение e^7 ^0e начало. ^0f—f^7

Примеров нет.

O. Противоположный вводный ход.

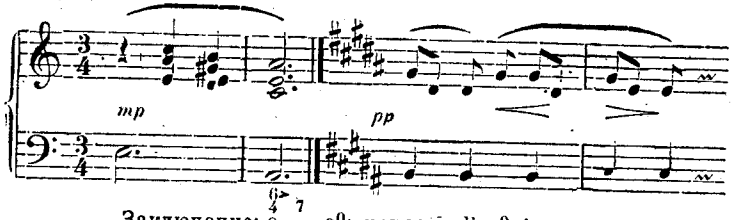
a) c^{+}—des^{+}.



Заключение: g^{7} c^{+}; начало: des^{+} ges^{+} des^{+}

Примеров непосредственного перехода нет.

b) ^{0}e—^{0}dis.

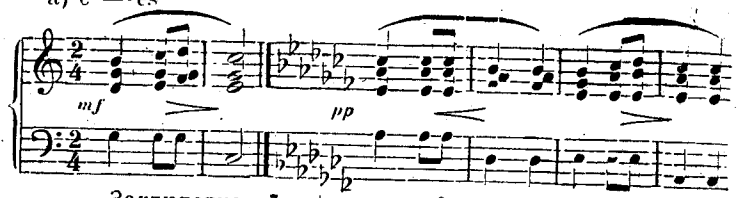


Заключение: $e^{\flat}$ e^{0}; начало: dis ^{0}gis etc.

Примеров нет.

P. Противоположная смена малой терции.

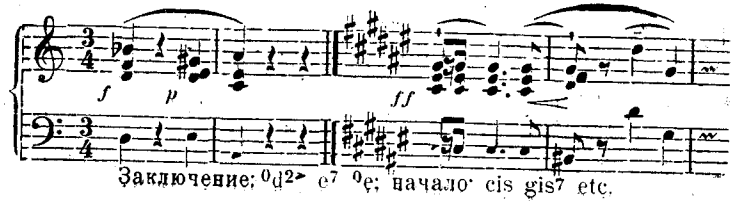
a) c^{+}—^{0}es



Заключение: g^{7}—c^{+}; начало: ^{0}es as^{VII} es^{7} ^{0}es.

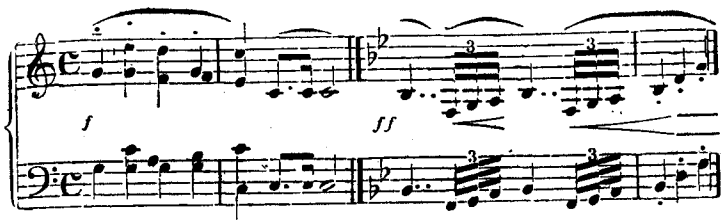
Примеров нет

b) ^{0}e—cis^{+}



Заключение: $^{0}d^{2}$ e^{7} ^{0}e; начало: cis gis^{7} etc.

Q. Нисходящий ход на целый тон.



Примеров нет.

Ходы на целый тон (прямой и противоположный), смены: противоквинтовая, целого тона, тритоновая, все тритоновые ходы, малотерцовые смены—не годятся вообще для тональных скачков, так как они, как известно из гармонии, трудно понимаемы и вообще негодны для заключения.

Как мы уже видели выше, замена тональности не должна все-таки вытеснить из нашей памяти главного строя. Однако, в момент вступления нового строя эта замена должна пониматься нами уже как fait accompli, если только желательно, чтобы тональный скачок действительно произвел эффект, как таковой; но это возможно лишь тогда, когда акт перехода сам по себе может быть понимаем, как заключительный ход особого рода. Хотя при тональном скачке мы и не видим заключительного в ритмическом отношении члена, переводящего от заключения в старом строе к началу в новом (отсутствие его и составляет сущность тонального скачка), но несомненно, все-таки, что между обеими тониками—старой и новой—существует гармоническое соотношение, и соотношение это может быть только заключительным [1]) (хотя бы и вне пределов главной тональности); иначе абсолютно нельзя было бы понять, почему не годится для сопоставления (при тональных

[1]) Т. е. первая тоника со второй образуют род заключения.
Прим. переводчика.

скачках) любой строй? И в самом деле, все гармонические последования, годные для тональных скачков, делятся на:

1) Такие, которые могут образовать заключения, благодаря гармоническому родству обоих.

2) Такие которые обладают заключительной силой мелодически, благодаря тому, что между тонами их существуют вводные отношения [1]) (отчасти с энгармоническими заменами).

К первым относятся: сторонняя смена, прямой и противоположный квинтовые ходы, квинтовая смена, прямой и противоположный терцовые ходы; ко вторым относятся: прямой и противоположный вводные ходы, вводная смена, противоположная терцовая смена; точно также на мелодическом действии основана возможность применения тонального скачка на нисходящий целый тон (хотя здесь мы уже видим не вводный ход, а ход на целый тон).

Легко можно заметить, что среди всех этих тональных скачков есть некоторые, которые не применяются, хотя и могли бы производить прекрасный эффект. Применяются исключительно следующие формы (несомненно отличные): противоположный квинтовый и противоположный терцовый ходы (чаще всего в мажоре); квинтовая, терцовая и вводная смена (особенно, если идти от минора); между тем как целый ряд столь же удачных оборотов незаслуженно оставлен в забвении (напр., прямой терцовый ход; [2]) малотерцовые ходы [3]), (все они особенно уместны, если идти от минора) и вводная смена (она применяется только от минора, но могла бы применяться отлично и от мажора [4]). Помещенные ниже

---

[1]) Т. е. голоса одного аккорда (один или несколько) переходят в голоса другого полутонами. *Прим. переводч.*

[2]) См. Eab.

[3]) См. Iab Kab.

[4]) См. La.

задачи должны научить применению подобных скачков в небольших лирических пьесах.

Еще лучше, если ученик, кроме набросанных и гармонически намеченных здесь задач, присочинит и свои собственные. Хотя наиболее интересная и благодарная задача—это дать развитие музыкальной мысли при помощи модуляций от нее к одной или нескольким побочным темам, но не следует уменьшать и значение тональных скачков; их эффекты часто не могут быть заменены ничем другим (см. примеры Fa, Ja).

§ 11. Возвратный ход (Rückgang).

Если непосредственное сопоставление разных тональностей употребляется довольно часто (хотя и в ограниченном числе форм),— то непосредственный возвратный скачок к главной тональности встречается довольно редко (часто — только в настоящих танцах). И это имеет полное основание. Ибо скачком обратно нельзя достигнуть такого неожиданного эффекта, как первым скачком. Предполагается, что сознание главной тональности все время сохранялось (на этом ведь и основано полное действие чуждого строя); следовательно, возвращение к главному строю не может показаться неожиданным; оно само собою разумеется. Наоборот, композитор достигнет эффектов особой красоты, если это само собой разумеющееся возвращение в начальную тональность будет сделано насколько возможно глаже.

Для этого достаточно большей частью — нескольких тонов, одной или двух промежуточных гармоний. Возвратный ход и модуляция — две вещи совершенно разные. Модуляция уводит нас прочь от главного строя, это как бы акт насилия; возвратный ход приводит нас домой, он только сглаживает дорогу, по которой мы и без того охотно следуем. Отсюда мягкий, часто даже трогательный характер возвращения; отсюда и необхо-

димость diminuendo при возвратном ходе, тогда как модуляция требует crescendo (Dynamik und Agogik, стр. 187). Для рационального употребления возвратного хода ближайшим средством является применение и понимание тоники чуждого строя и близких ей гармоний сообразно их месту в каденции главного строя. Большей частью этого бывает вполне достаточно, так как мы уже знаем, что созвуки: противоквинтовый, сторонней, терцовой и вводной смены — представляют собою составные части простой или распространенной каденции. В таких случаях, при возвратном ходе, мы должны только, начиная с тоники чуждого строя [1]), продолжать каденцию в главном строе одним из указанных в § 3 нормальных способов. Ритмически следует различать две главных формы возвратного хода: 1) *заполняющую* (füllende), когда после законченной каденции в чуждом строе пользуются только остатком тяжелого такта для того, чтобы сделать возможным появление главной мысли на ближайшем легком такте, и 2) *обращающую* (umdeutende), когда последней каденции чуждого строя дают поворот в сторону главного строя; так что на месте заключительного аккорда вступает повторение начала, и таким образом тяжелый такт обращается в легкий.

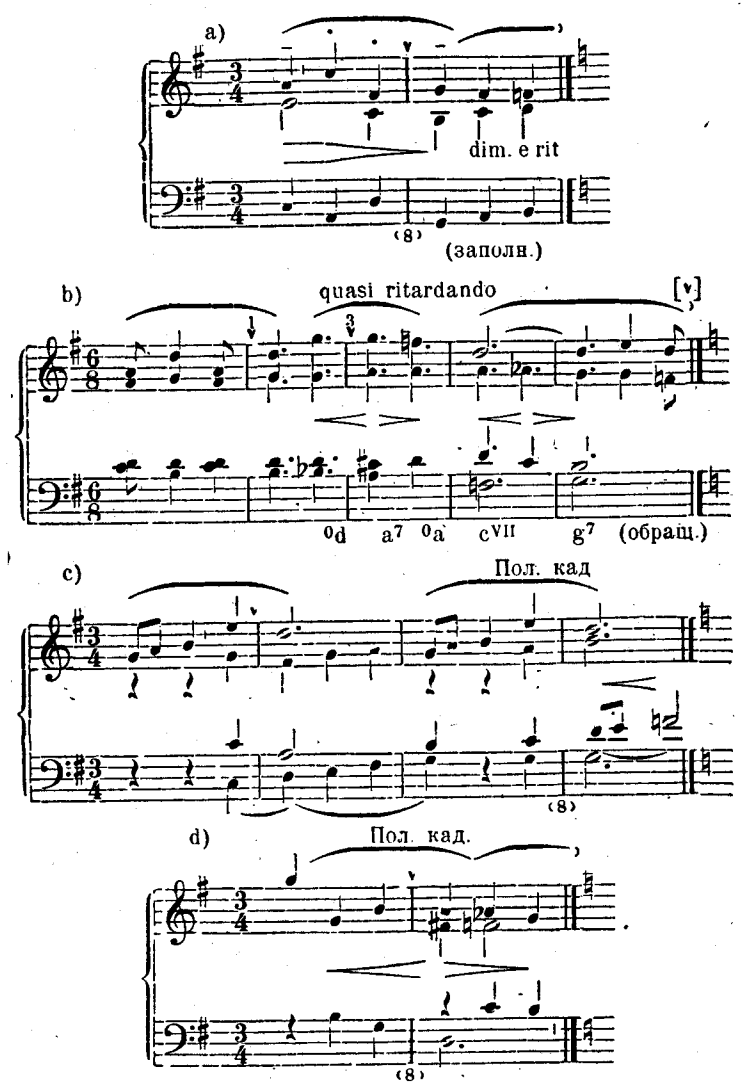
Третья форма, составляющая середину между этими двумя, заключается в том, что вместо совершенной каденции в чуждом строе употребляется *половинная каденция главного строя*. Наконец, возможно еще поместить на заключительном времени доминанту или другую близкую гармонию чуждого строя, которыми хотят воспользоваться для возвратного хода, приняв их в новом значении; вследствие чего получится видоизменение заполняющего возвратного хода. Рассмотрим все эти случаи по одиночке, по крайней мере наиболее важные из них.

---

[1]) Придав ей соответствующее значение в главном строе.

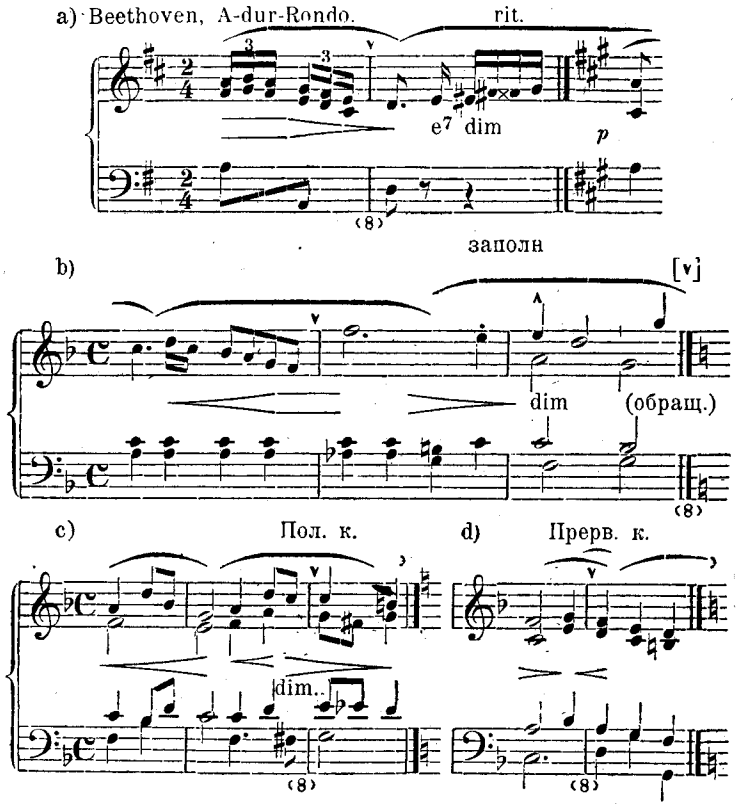
Примеч. переводчика.

А. Возвратный ход от строя прямой квинты.



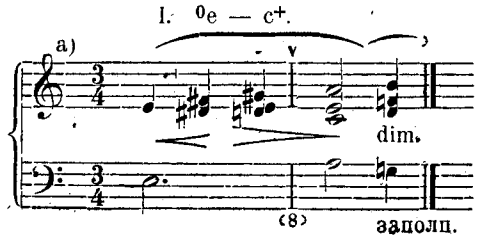
B. Возвратный ход отъ строя противоположной квинты.

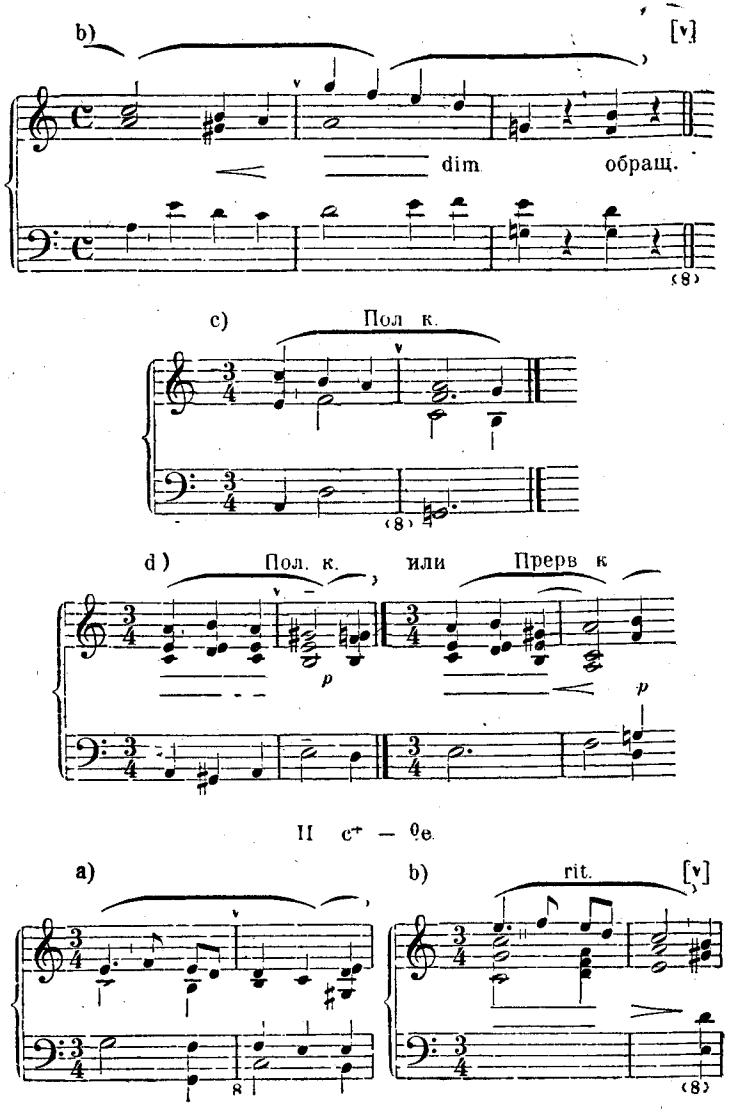
a) Beethoven, A-dur-Rondo.



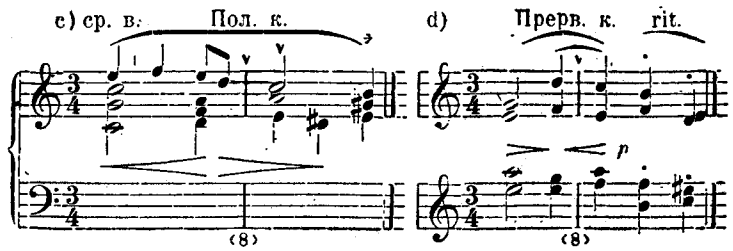
C. Возвратный ход от строя терцовой смены.

I. 0e — c+.

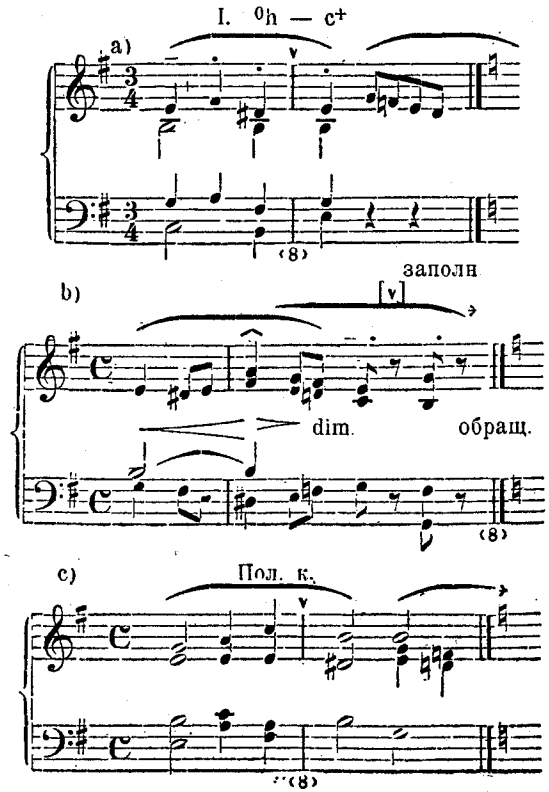


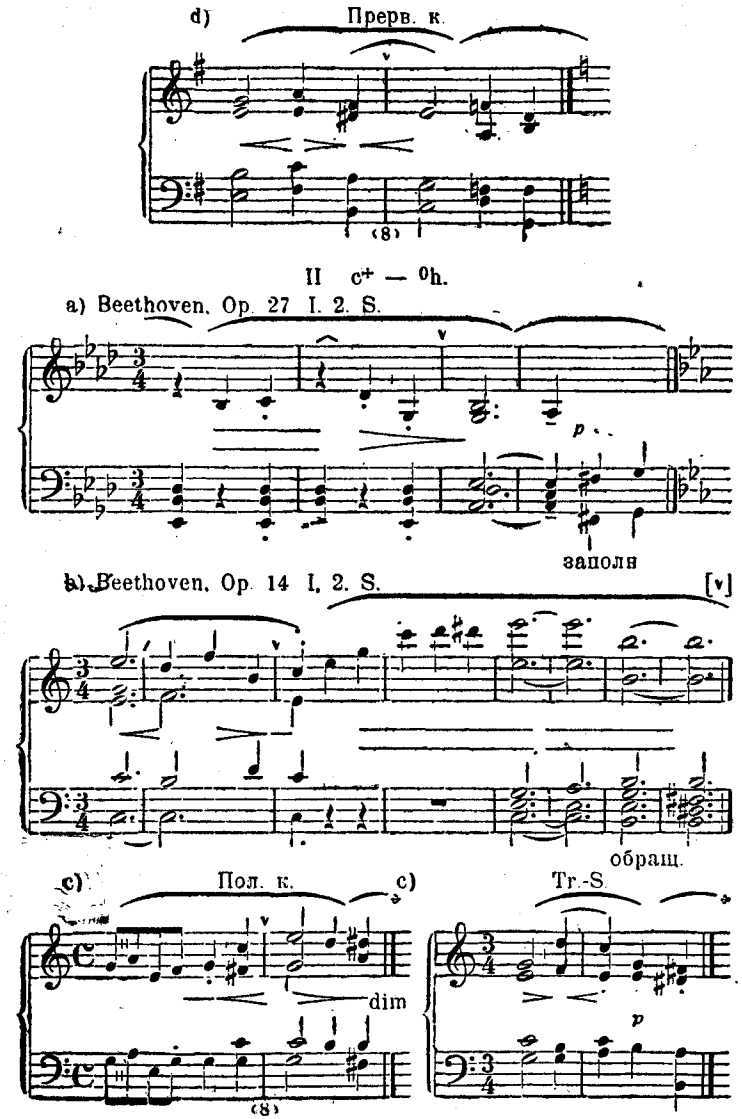


II c+ — 0e.



D. Возвратный ход от строя вводной смены.





Не только для того, чтобы сберечь место, но прежде всего для того, чтобы оставить кое-что и собственной работе ученика, я прерываю здесь ряд нотных примеров, и относительно остальных возвратных ходов ограничусь некоторыми указаниями, которые могут вместе с тем служить и теоретическим объяснением вышеприведенных нотных примеров.

Из *строя сторонней смены*, который несмотря на свою удобопонятность и близкое сродство, очень редко употребляется для промежуточных предложений, можно очень легко и естественно сделать возвратный ход, если только вспомнить, что созвук сторонней смены всегда легко может быть принят за субдоминанту мажорного строя (Harmonielehre, стр. 10). На такую возможность я не обратил внимание в первых главах этой книги, так как там шло дело о характеристике гармоний, построенных из тонов гаммы (leitereigen). Но созвук сторонней смены не входит в эту категорию. Соответственно развитым в главе II соображениям, введение минорной субдоминанты в мажоре обозначает прибавку нового вводного отношения (именно as — g; напр. ^0c — c^+, ^0c—g^+). Пусть терция этого аккорда хроматически изменена, пусть сам аккорд диссонирует,— все-таки несомненно, что он легче поддается пониманию, чем даже противоквинтовый созвук. Все, что было сказано в § 5 относительно созвука сторонней смены в миноре, касается также и мажора. Он не может заменить мощного противоквинтового созвука (f^+). Ибо, хотя и несомненно, что два созвука, находящиеся в соотношении сторонней смены, и годны для образования заключения (обратного) [1]), но вследствие противоположности их созвуковых принципов, понимание тональности при этом подвергается все-таки гораздо меньшей опосности, чем при употреблении противоквинтового хода (напр., c^+—f^+). Возможность понять ход тоники к созвуку сторон-

[1]) Здесь говорится о возможности понять последование (в C-dur) c^+—^0c в смысле заключения (в F-moll).

Примечание переводчика.

ней смены, как заключительный, ослабляется, ибо контраст двух наклонений слишком выделяется, и определяющим понимание наклонением является, в данном случае наклонение, поставленное впереди. Введение созвука сторонней смены в мажорную каденцию влечет за собой применение ряда других гармоний, еще более обогащающих каденцию. Сюда относятся, прежде всего, нижний септаккорд созвука сторонней смены (c^{VII}), заменяющий секстаккорд противоквинтового созвука (f^6); далее, *созвук квинтовой смены тоники* (^0g), при переходе от тоники к созвуку сторонней смены (его можно ближе определить, как тонику с пониженной терцией, образующей вводное отношение к нижней септиме созвука сторонней смены: es—d); затем, созвук терцовой смены созвука сторонней смены (as^+), заступающий место созвука терцовой смены тоники (^0e), и непосредственно понимаемый как *созвук нижней терции (as) тоники* (Harmonielehre, стр. 72); кроме того, нижний септаккорд созвука сторонней смены с повышенной квинтой fis ($c^{V\prec}_{VII}$), который, однако, может быть понимаем так же, как вторая доминанта с пониженной квинтой as, и в таком виде уж известен нам (стр. 100). Сюда же относятся нижний терцовый созвук с чрезмерной секстой (as^+ с fis) (тоже, что терцнонаккорд второй доминанты с пониженной квинтой), и созвук вводной смены созвука сторонней смены, образующийся вследствие задержания малой секунды перед минорной примой, т. е. представляющий собою нечто иное, как уже известный нам из минора аккорд неаполитанской сексты ($des^{\pm} = {}^0c^{2\succ}$). Таким образом получаются следующие новые кадансовые образования:

1. c^+ — ^0g — c^{VII} — g^7 — c^+
2. c^+ — g^{VI} — as^6 — $d^{9}_{5\succ}$ — g^{67}_{4} c^+
3. c^+ — as^+ — $d^7_{5\succ}$ — g^+ — c^+
4. c^+ — $^0c^{2\succ}$ — g^6_4 — ^{7} — c^+
5. c^+ — $^0c^{2\succ}$ — $^{9\succ}$ — g^7 — c^+ и т. д.

Каждая из этих каденций может послужить путем для возвратного хода из F-moll к C-dur; ученику не трудно воспользоваться этим разнообразием для применения вышеуказанных четырех форм возвратного хода. При помощи этих новых каденций,— которые надо рассматривать, как заимствованные из строя квинтовой смены (^0g),— достигается возможность возвратных ходов из строев *противоположного терцового и противоположного вводного.*

Возвратный ход из строя квинтовой смены требует особой осторожности; вышеприведенные каденции обнаруживают такую параллельность в средствах двух строев, находящихся в соотношении *квинтовой смены,* что различить их можно только следующим образом: не надо помещать на главных заключительных временах аккордов, одинаково возможных и в мажоре, и в миноре [это именно созвуков: квинтовой смены тоники, и квинтовой смены противоквинтового созвука (в C-dur: ^0c и ^0g, в C-moll (^0g): c^+ и f^+)]; наоборот, на этих временах надо выдвигать тонику и противоквинтовый созвук, построенные из тонов гаммы. Стоит только сравнить две следующие каденции, чтобы увидеть, как далеко простирается параллельность, о которой мы только что говорили:

C-dur: $c^+ — {}^0g — as^+ — des^+ \ ({}^0c^2) — c^{II} — d^{9>}_{5>} — g^7 — c^+$.

C-moll: $^0g \ — \ as^+ — des^+ \ ({}^0c^{2>}) — c^{VII} — d^9_{5>} — g^7 — {}^0g$,

Ввиду этого, не покажется удивительным, что модуляция из строя квинтовой смены или в этот строй считается вообще трудной. Главной отличительной приметой при этом остается в конце концов квартсекстаккорд на доминанте, — в мажоре с большой секстой, в миноре с малой. Если нужно ясно указать на возвращение из минора в мажор, то в этом случае может особенно пригодиться, кроме большого квартсекстаккорда, и умелое введение мажорной субдоминанты (f^+, если возможно

подготовлен. посредством c^7); при возвращении в минор столь же хороший эффект получится, если затронуть минорную доминанту (^0d, подготовленную посредством g^{VII} или d^7).

Строями прямой и противоположной квинты редко пользуются в миноре для тональных скачков. И это пренебрежение совершенно незаслуженно, ибо такие скачки могут производить прекрасные эффекты (см. § 10, Вв. и Св.).

Для возвращения из этих строев в главный мы должны снова воспользоваться вышеприведенными указаниями. Так как в средствах строев ^0h и e^+ есть очень много общего, то и возвратный ход от ^0h в ^0e проще всего повести аналогично уже известному нам возвратному ходу от e^+ в ^0e. Таким же образом возвратный ход $^0a—^0e$ можно повести аналогично возвратному ходу $^0a—a^+$, если только обратить внимание на разницу между большим и малым квартсекстаккордом. Понятно, однако, что возможно сделать возвратный ход в обоих случаях ($^0h—^0e$ и $^0a—^0e$) и с помощью только минорных средств: тогда нужно предварительно подойти к аккорду, отличающему тот строй, куда мы стремимся перейти, от того, который мы покидаем; т. е при возвратном ходе от ^0h к ^0e—нужно подойти к субдоминанте ^0a; при ходе от ^0a к ^0e—к минорной доминанте ^0h. В первом случае $f\natural$, во втором $h\natural$ и будут теми отличительными тонами, умелое употребление которых составляет необходимое условие удачного возвратного хода.

Для возвратного хода из *строя прямой терции* в главный строй следует вспомнить, что созвуки прямой терции и терцовой смены находятся друг к другу в отношении сторонней смены:

$$\begin{matrix} c^+ & e^+ \\ & {}^0e \end{matrix} \quad \text{и} \quad \begin{matrix} c^+ & \\ {}^0c & {}^0e \end{matrix}$$

При возвращении можно счастливо воспользоваться этими этапами; впрочем, всегда можно сделать возврат-

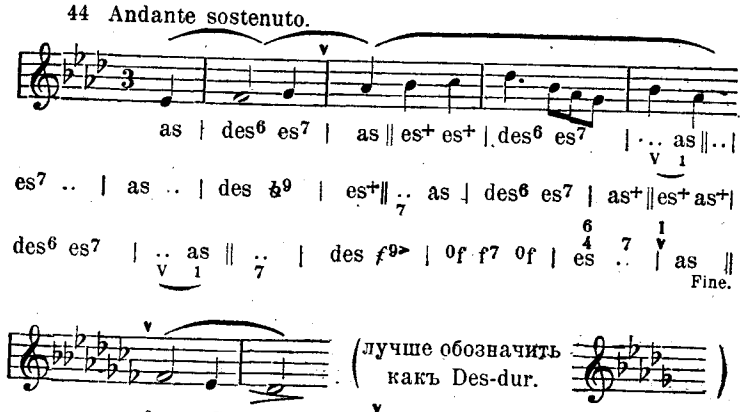
ный ход при помощи созвука прямой квинты (см. Musikalische Syntaxis, стр. 24).

$$e^{+} — g^{7} — c^{+} \text{ и } {}^{0}c — a^{VII} — {}^{0}e.$$

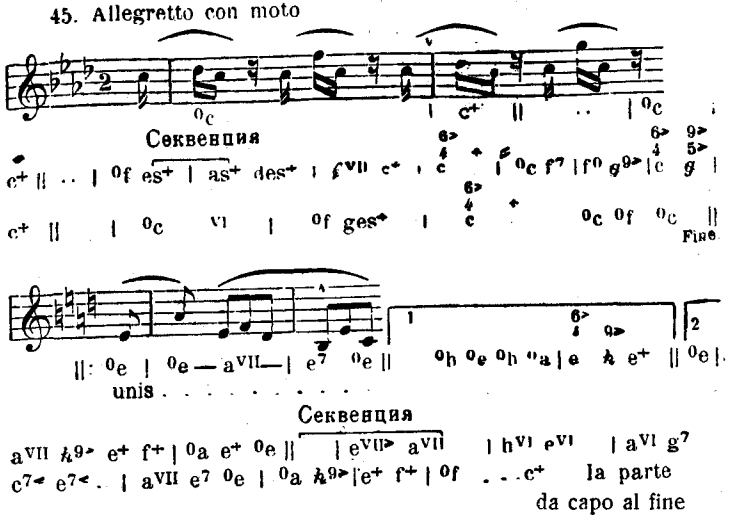
Мы представляем любознательности ученика испробовать и хорошенько обдумать оставшиеся еще нерассмотренными возвратные ходы. Целью этой главы было не создание возможности новых приемов, но раскрытие тех наиболее удобных путей, при помощи которых достигается обыкновенно непосредственное сопоставление двух тональностей; на простейших формах возвратного хода хотели мы бегло проследить «обращения» гармоний, составляющие сущность настоящей модуляции. Цель эта, кажется, достаточно достигнута уже при помощи имеющегося материала.

Задачи.

44 Andante sostenuto.



45. Allegretto con moto



46) Свободно сочинить: 1) часть в E-dur, Allegro moderato 3 ♩ (3/4) (живой мотив), с половинной каденцией на 4-м такте [1]), ложной каденцией на 8-м, и четырьмя тактами добавления к каденции. 2) Часть в C-dur (певучая мелодия), с совершенной каденцией на 4-м такте; в последующем предложении секвенция, на 8-м такте вступает субдоминанта (f^{+}), которою следует воспользоваться как аккордом неаполитанской сексты

---

[1]) Раз навсегда следует заметить, что под 4-м тактом я разумею тяжелое время второй симметрии, которое на самом деле придется на 4-м такте только в том случае, если начало сделано с легкого такта. Если же начало сделано с тяжелого такта (и ему, следовательно, отвечает только третий такт), то это тяжелое время придется только на седьмом такте [2]). Не следует также забывать об односчетных и более, чем трехсчетных тактах.

Прим. автора.

[2]) Вот схемы обоих случаев: 1) $\overset{+}{\breve{}}\,\overset{2}{-}$ | $\overset{3}{\breve{}}\,\overset{4}{-}$ 2) $\overset{1}{-}$ | $\overset{2}{\breve{}}\,\overset{3}{-}$ || $\overset{4}{\breve{}}\,\overset{5}{-}$ | $\overset{6}{\breve{}}\,\overset{7}{-}$ (здесь ˘ и ¯ обозначают легкий и тяжелый такты).

Прим. переводчика.

в E-dur (=$^0e^{2>}$) для заполняющего возвратного хода, 3) повторение первой части.

47) Свободно сочинить: 1) часть в g-moll (^{0}d) 2 ♩, Andantino, с совершенной каденцией в 4-м и половинной на 8-м такте; затем, повторение первых 4-х тактов и совершенная каденция на 16-м. 2) Часть B-dur, с оживленным фигурованным главным мотивом; половинная каденция на 4-м такте; ложная каденция в строе квинтовой смены (стр. 23)) на 8-м; возвратный ход (обращающий) в главный строй, при помощи двухтактного добавления к каденции; на место заключительного аккорда приходится повторение начала.

48) Свободно сочинить: 1-я часть в G-dur, Allegro moderato, 2 ♩ (мощный мотив), на четвертом такте субдоминанта, на 6-м—половинная каденция, на 8-м—совершенная. 2-я часть в h-moll (^{0}fis), начинается тяжелым тактом (выпуская легкий); на 4-м такте — половинная каденция; последние такты последующего предложения делают поворот к главному строю, и на 8-м такте заканчиваются половинной каденцией главного строя. Затем повторяется 1-я часть.

49) Свободно сочинить: 1-я часть в c-moll, Grave, 4 ♩, начинается полным тактом (тяжелым полутактом); с широким применением хроматических гармоний (дорийская и неаполитанская сексты, вторая доминанта и т. п.); половинная каденция на 4-м такте, ложная на 4-м; двухтактное повторение каденции. 2-я часть в As-dur; начинается за тактом, с легкой половины такта; с оживленной фигурацией, приближающейся скорее к характеру Andante; на 4-м такте субдоминанта, на 6-м—половинная каденция, на 8-м—совершенная. Затем, четырехтактный возвратный ход к повторению первой части, со вступлением повторения на месте заключительного аккорда.

ГЛАВА V.

„Обращение“ (Umdeutung) одного момента каденции в другой.

§ 12. Тоника делается субдоминантой.

Хотя мы и указывали настоятельно в предыдущей главе на разницу между возвратным ходом и собственно модуляцией, однако, все сказанное там о средствах и путях для возвратного хода не лишено значения и для изучения средств и путей настоящей, уводящей вперед, модуляции; сначала мы и будем руководствоваться всеми этими указаниями.

Чтобы найти наиболее естественный путь для возвратного хода в главную тональность, мы должны были научиться понимать положение тоники чуждого строя, или одной из его доминант (верхней или нижней), в каденции главного строя.

В этом же заключается важнейший закон всякой модуляции: гармония (аккорд), имеющая значение момента каденции одного строя, «обращается» и приобретает значение момента каденции другого строя (обращение—Umdeutung). Если мы станем ближе рассматривать возможность подобных случаев, то прежде всего бросается в глаза то из обращений тоники, когда она приобретает значение субдоминанты. Если обе тональности мажорные, то такое обращение достигается прежде всего присоединением сексты к мажорному аккорду, так как получающийся отсюда диссонанс характеризует субдоминанту (§ 3). Хотя мы и встречали уже раньше тонику с секстой, как момент [1]) каденции (впрочем, второстепенный), но нельзя все-таки оспаривать, что с присоединением терции тоника производит впечатление будущей субдоминанты, — особенно, если ее поместить на тяжелом времени (на 2-м, 4-м или 6-м такте). Понятно, что такое обращение получает характер необхо-

---

[1]) Тонический.

димости только в том случае, если вслед за ним помещены гармонии, подкрепляющие его. Рассмотрим этот вопрос подробнее, так как дело идет об основе всего учения о модуляции. Вот две каденции; из первой делается прыжок во вторую:

$$\begin{matrix} c^{+} & [f^{6} & g^{7} & c^{+}] \\ [g^{+}] & c^{6} & d^{7} & g^{+} \end{matrix} = c^{+} \quad c^{6} \quad d^{7} \quad g^{+}.$$

Припомним (Neue Schule der Melodik), что мы можем дать субдоминанте, кроме гармонической характеристики — сексты, еще и мелодическую — чрезмерную кварту ($4^{<}$).

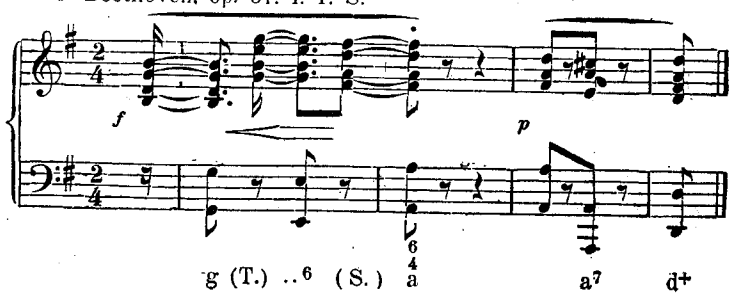
При гаммообразной фигурации нельзя оставить без внимания этого важного вспомогательного средства, — его одного было бы уже достаточно для обращения.

Способность к обращению не уменьшится, если мы заменим c^{6} посредством ${}^{0}e$; наоборот, мы особенно часто видим перепрыгивание из одной каденции в другую именно вслед за тем, как посредством промежуточной гармонии придается особенное значение созвуку терцовой смены тоники, причем этот созвук и обращается в субдоминанту второй каденции.

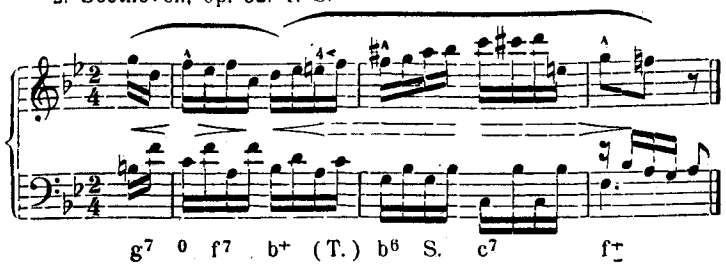
$$\begin{matrix} c^{+} & e^{7} & {}^{0}e & [{}^{0}a & g^{7} & c^{+}] \\ [g^{+}] & & & c^{6} & d^{7} & g^{+} \end{matrix} = c^{+} \quad e^{7} \quad {}^{0}e \quad d^{7} \quad g^{+}.$$

Примеры.

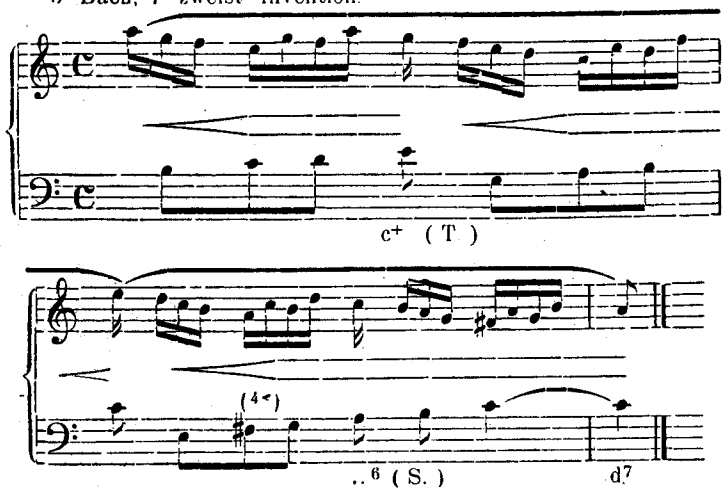
1 Beethoven, op. 31. I. 1. S.



2. Beethoven, op. 32. 1. S.



3 Bach, 1 zweist Invention.



Если надо обратить в субдоминанту мажорного строя минорную тонику, то переход будет глаже всего, если мы эту тонику обратим в минорную субдоминанту нового строя (созвук сторонней смены); для большей характерности можно прибавить к ней добавочный тон (нижнюю септиму).

$$\begin{matrix} {}^{0}e & [a^{VII} & e^{7} & {}^{0}e] \\ [e^{+}] & e^{VII} & h^{7} & e^{+} \end{matrix} = {}^{0}e \;..\; {}^{VII}\; h^{7} \; e^{+}$$

Почти тождественно с этим и обращение минорной тоники в субдоминанту минорного строя.

$$\begin{array}{l} {}^{0}e \quad [a^{VII} \quad e^{7} \quad {}^{0}e] \\ \hline [{}^{0}h] \quad e^{VII} \quad h^{7} \quad {}^{0}h \end{array} = {}^{0}e \;..^{VII} \; h^{7} \; {}^{0}h$$

Не так непринужденно можно обратить *минорную тонику* в мажорную субдоминанту; при этом необходимо хроматическое изменение (повышение терции); этот хроматизм можно, однако, легко принять за повышение дорийской сексты; т. е., несмотря на то, что мажорная субдоминанта возможна только в мажоре, в данном случае можно все-таки ожидать, что мы придем не к мажорной тонике, а к минорной.

$$\begin{array}{l} {}^{0}e - [a^{VII} \; e^{7} \; {}^{0}e] \\ \hline e^{+} - a^{6} \quad h^{7} \quad e^{+} \end{array} = {}^{0}e \; a^{6} \; h^{7} \; e^{+}$$

Квинтовая смена гармонии всегда охотно понимается нами, как хроматическое изменение, т. е. как образование собственно не гармоническое, а мелодическое. Хотя подобные, так называемые «мелодические», образования должны быть понимаемы также и гармонически, но в гармоническом смысле они играют роль второстепенных, добавочных (в каждом данном случае их могло бы и не быть). Напр., в приведенном нами случае a^{6} не погашает значения ${}^{0}e$, а производит впечатление только $e^{VII}_{III<}$. Вообще можно сказать, что обращение тоники минора в мажорный аккорд скорее всего заставляет нас предполагать, что она получит *значение доминанты* (минора); точно также, как с другой стороны, обращение тоники мажора в минорный аккорд придает последнему большею частью значение субдоминанты (мажора); в обоих случаях возникающий вследствие хроматического изменения аккорд появляется в качестве сторонней смены новой тоники, т. е. на том самом месте в каденции, где мог бы находиться и созвук его квинтовой смены[1]), прежде исполнявший роль старой

[1]) Т. е. этот самый аккорд, если бы его не изменить хроматически. *Прим. переводч.*

тоники, теперь же являющийся противоквинтовым созвуком новой тоники. Отсюда мы видим, что:

Обращение тоники мажора в минорную субдоминанту можно сделать только понизив терцию и даже без прибавления нижней септимы. Однако, дальнейшее продолжение будет звучать естественно только в том случае, если новая тональность будет мажорной, а не минорной; из двух следующих модуляций более естественной будет первая:

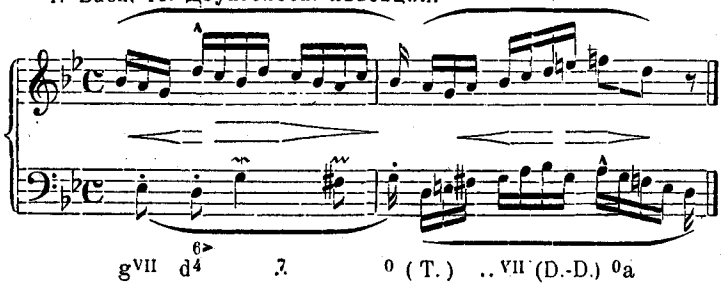
$$\begin{array}{l} c^{+} \quad [f^{6} \quad g^{7} \quad c^{+}] \\ \hline [g^{+}] \; g^{VII} \; d^{7} \; g^{+} \end{array} = c^{+} \; g^{VII} \; d^{7} \; g^{+}$$

и

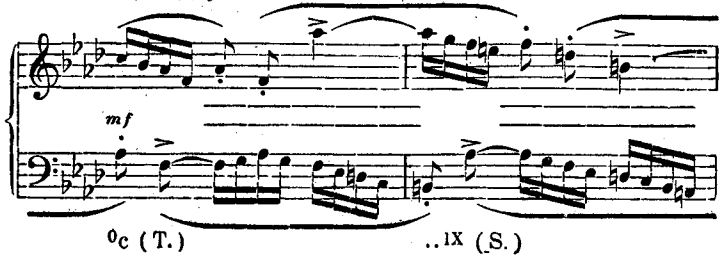
$$\begin{array}{l} c^{+} \quad [f^{6} \quad g^{7} \quad c^{+}] \\ \hline [{}^{0}d] \; g^{VII} \; d^{7} \quad {}^{0}d \end{array} = c^{+} \; g^{VII} \; d^{7} \; {}^{0}d$$

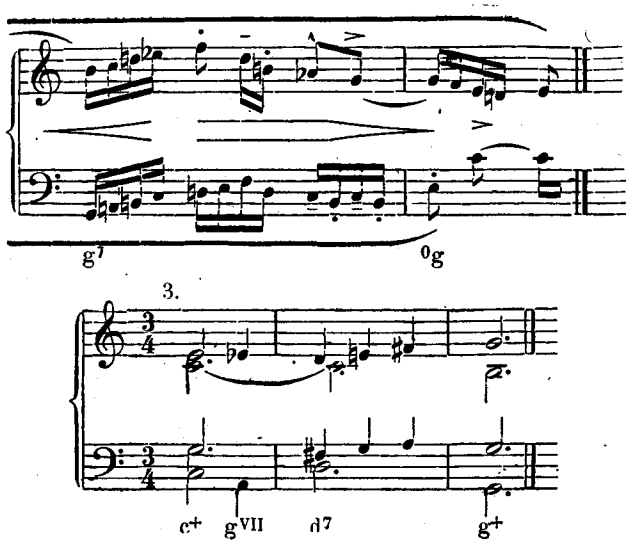
Примеры:

1. Bach, 11. Двухголосн. инвенция.



2. Bach, 9. Двухголосн инвенция.





Ученик может сам придумать недостающие примеры; это даже его долг—пытаясь применять отдельные формы обращений, убедиться в большей или меньшей годности каждой из них.

Из приведенных случаев часто встречаются только обращения тоники минора в минорную субдоминанту минора и тоники мажора в минорную субдоминанту мажора; два других случая: обращение тоники минора в мажорную субдоминанту мажора и тоники мажора в минорную субдоминанту минора—заключают в себе внутреннее противоречие, вследствие которого они кажутся нам не вполне логичными.

В самом деле, системы строев

f a c e g b d (мажор с минорной доминантой)

и A fis a c e g h (минор с мажорной субдоминантой)

невозможны; в них нет двух наиболее родственных то-

нике гармоний, созвуков прямой квинты и сторонней смены; рядом с тоникой в них поставлен созвук противоположной квинты, подвергающий опасности понимание самой тональности, так как он не имеет себе противовеса в созвуке прямой квинты; на месте прямоквинтового созвука мы видим здесь гармонию, отдаленную от тоники на расстояние двуквинтовой смены (c^+ — ^0d, ^0e — d^+) [1]), и понимаемую нами как созвук терцовой смены противоположного двуквинтового созвука (^0d—как созвук терцовой смены второй субдоминанты b^+; d^+—как созвук терцовой смены второй доминанты ^0fis). Поэтому, модуляция в строй минорной доминанты в мажоре и в строй мажорной субдоминанты в миноре по справедливости не применяется; она может быть употреблена разве среди проходящих модуляций, в части посвященной разработке (Durchführungstheil).

§ 13. **Тоника делается субдоминантой.**

Мы уже видели, что при возвратном ходе в главный строй, обращение тоники (мажора или минора) в мажорную доминанту понимается весьма легко. Стоит только прибавить к мажорной тонике прямую септиму, и ее можно будет понимать в значении доминанты; в минорной тонике надо еще, кроме того, повысить терцию и сделать эту тонику мажорным аккордом. Из II главы нам уже известно это превращение тоники в доминанту (именно в доминанту своей субдоминанты) [2]); мы знаем также, что для настоящей модуляции такого обращения еще недостаточно. Нам известно также условие, дополняющее то, чего не хватает для такой модуляции: это именно ритмически-заключительное действие. Впоследствии мы рассмотрим этот вопрос ближе; теперь же ограничимся следующим. Некоторые гармо-

---

[1]) c^+—^0d=c^+—(g^+)—^0d; ^0e—d^+=^0e—(^0a)—d^+. *Прим. перев.*

[2]) Напр., мы идем из C-dur'a в F-dur; тогда старая тоника c^+ (в виде c^7) обращается в доминанту новой тоники f^+ (в старом же строе аккорд f^+ был субдоминантой). *Примеч. переводч.*

нические последования известны нам еще из первых глав, как расширяющие тональную каденцию. Теперь рассмотрим их как средства для перехода из каденции одного строя в каденцию другого, и дадим им эстетическую оценку. Обращение тоники в доминанту дает в высшей степени быстрый переход к новой тонике, так как доминанта, как известно, представляет собою последний член каденции:

$$\frac{c^{+}\ [f^{6}\ g^{7}\ c^{+}]}{[f^{+}\ b^{6}]\ c^{7}\ f^{+}} = c^{+}\ c^{7}\ f^{+}.$$

$$\frac{c^{+}\ [f^{6}\ g^{7}\ c^{+}]}{[{}^{0}c\ f^{VII}\ c^{7}\ {}^{0}c} = c^{+}\ c^{7}\ {}^{0}c.$$

$$\frac{{}^{0}e\ [a^{VII}\ e^{7}\ {}^{0}e]}{[{}^{0}a\ d^{VII}]\ a^{7}\ {}^{0}a} = {}^{0}e\ a^{7}\ {}^{0}a$$

$$\frac{{}^{0}e\ [a^{VII}\ e^{6}\ {}^{0}e]}{[d^{+}\ g^{6}]\ a^{7}\ d^{+}} = {}^{0}e\ a^{7}\ d^{+}.\ \text{NB}.$$

Так как здесь более чем необходимо ввести и субдоминанту, то для более основательного закрепления строя предлагается продлить каденцию,—будь то посредством вставки квартсекстаккорда или другого вида доминанты с задержанием; посредством ложного каданса, а также какой-либо другой формы, не представляющей собой полного заключения (терция тоники в басу); или же посредством хода через тонику к половинной каденции нового строя, и т. п.

В большинстве случаев, однако, обращение тоники в доминанту употребляется только в качестве *заполняющей* модуляции, после каденции, как легкий переход на остатке тяжелого такта, или же на целом легком такте. Случаи художественного его расширения на несколько тактов встречаются редко, но и тогда оно не заключает в себе тематических образований, а является

только промежуточным членом, как это бывает обыкновенно и при возвратном ходе. Это не должно нас удивлять, так как мы знаем, что субдоминанту (по крайней мере в мажоре) всегда можно рассматривать по отношению к тонике, как основу, от которой и происходит тоника. Это особенно заметно именно при этих модуляциях, когда они являются в виде возвратных ходов.

После результатов, добытых нами в § 5, нам нечего ожидать многого от обращения минорной или мажорной тоники в минорную доминанту (минора, ибо минорная доминанта в мажоре немыслима,—см. предыдущий §). Однако, это все-таки возможно для каденции, рассмотренной нами выше и заключающей в себе *обе* верхние доминанты.

Вот формулы, получающиеся при таком обращении:

$$\frac{{}^{0}e\ [a^{VII}\ e^{7}\ \ {}^{0}e}{[a^{0}]\ \ e^{VI}\ d^{VII}\ [a^{7}]\ {}^{0}a} = {}^{0}e\ ..^{VI}\ d^{VII}\ [a^{7}]\ {}^{0}a.$$

и

$$\frac{e^{+}\ [f^{6}\ \ g^{7}\ \ \ c^{+}]}{[{}^{0}c]\ g^{VI}\ f^{VII}\ [c^{7}]\ {}^{0}c} = c^{+}\ g^{VI}\ f^{VII}\ c^{7}\ {}^{0}c.$$

Относительно приведенной выше модуляции ${}^{0}e\ a^{7}\ d$ NB следует заметить, что она относится к одной категории с исключенной в прошлом § модуляцией $c^{+}\ g^{VII}\ d^{7}\ {}^{0}d$,—и там, и здесь обе тоники (старая и новая) находятся в соотношении смены целого тона. D-dur будет пониматься здесь не как строй сторонней смены субдоминанты, но как строй второй доминанты параллельного строя (c g d), в чем легко можно убедиться по той настоятельности, с которой ожидается вслед за тем ход в G-dur.

Таким образом и эта модуляция оказывается негодной для построения тем,—ее место в части, посвященной разработке. Впрочем, значение всей этой группы модуляций уже по одному тому подчиненное, что, как

мы знаем, противопоставление строя субдоминанты, как строя побочной темы, часто применяется только в пьесах песнеобразных или танцеобразных; а в таких именно случаях не происходит настоящей модуляции в строй субдоминанты, а предпочитается контрастирующий тональный скачок.

В классических произведениях строй субдоминанты обыкновенно служит главным строем второй части, т. е. естественно вступает без всякой модуляции. В следующих задачах достаточно случаев для упражнения в модуляциях этого §.

§ 14. Субдоминанта делается второй доминантой.

Обращение субдоминанты во вторую мажорную доминанту—одна из наиболее употребительных модуляций. Как это происходит, легко понять после предшествовавших указаний.

Характерный диссонанс мажорной доминанты — септима, характерный диссонанс мажорной субдоминанты— секста; если мы захотим теперь ввести в субдоминанту вместо сексты септиму, то нам придется применить обращение уже известного нам рода; полученный таким образом строй будет к старому в отношении хода на противоположный целый тон[1]); т. е. это будет строй, в который незачем переходить (по крайней мере ради него самого; см. стр. 94). Этот строй может сослужить нам большую службу в качестве обходного пути, как средство для надежного и основательного достижения строя противоквинтового хода (f^+); в качестве же главного строя побочного предложения он может быть применен только непосредственно и эффект его — чисто мелодический (см. стр. 94 Q).

Излюбленная форма обращения мажорной субдоминанты в доминанту — это повышение основного тона субдоминанты, известное уже нам на стр. 57, где мы

[1]) Т. е. если идти от C-dur,—это будет B-dur (f^7—b^+).
Примеч. переводчика.

познакомились с ним, как с легкой переходной гармонией от субдоминанты к доминанте. Не хватает только помощи ритмически-заключительного действия, чтобы это настоящее обращение (могущее, стало быть, повлечь за собой модуляцию) привело нас в строй доминанты. Если надобно обратить в доминанту минорную субдоминанту (в миноре или мажоре), то следует сделать повышение еще и на терции субдоминанты, вследствие чего получаются два хроматических повышения. Так как квинта и секста мажорной субдоминанты (или, что то же, прима и септима минорной) делаются септимой и примой доминанты, то этот переход является удобопонятным и хорошо подготовленным. Хотя производящий модуляцию аккорд (доминанта) в этом случае является последним членом каденции в новом строе, но в общем каденция здесь звучит гораздо удовлетворительней, чем в предыдущем §, — ибо скачок здесь был сделан не с тоники, а с субдоминанты старого строя, и таким образом здесь налицо все 4 момента каденции.

1. $$c^+ \begin{cases} c^{VII} \\ f^6 \quad (g^7 \; c^+) \end{cases} = c^+ \begin{cases} c^{VII} \\ f^6 \; d^7 \; g^+ \end{cases}$$
$$(g^+ \; c^6) \quad d^7 \; g^+$$

2. $$\begin{matrix} {}^0e \quad a^{VII} \quad (e^7 \; {}^0e) \\ ({}^0h \quad e^{VII}) \quad h^7 \; {}^0h \end{matrix} = {}^0e \, a^{VII} \, h^7 \; {}^0h.$$

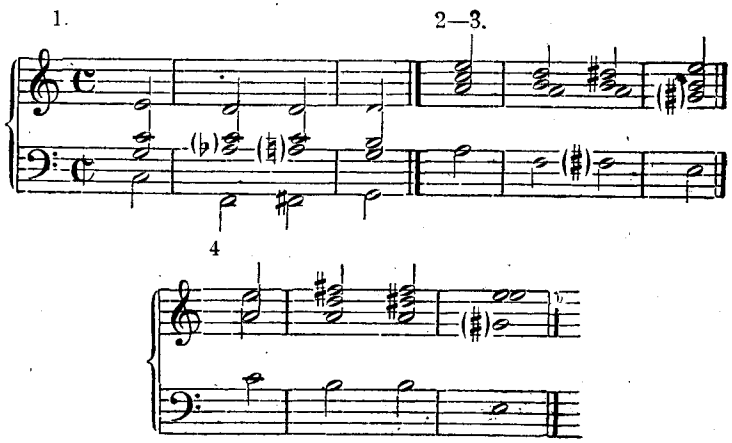
3. $$\begin{matrix} {}^0e \quad a^{VII} \quad (e^7 \; {}^0e) \\ (e^+ \; e^{VII}) \quad h^7 \quad e^+ \end{matrix} = {}^0e \, a^{VII} \, h^7 \, e^+.$$

Я оставляю без подробного рассмотрения бесчисленное множество возможных видоизменений нормальных каденций, рассмотренных в предыдущих и последующих параграфах. Такие видоизменения могут получиться посредством подстановки аккордов, гармонически равнозначущих или же только иначе окрашенных (последнее

может произойти вследствие выпущения отдельных тонов аккорда, вставки задержаний, хроматических изменений и т. д.).

Легко заметить, что именно в обеих вышеуказанных модулирующих каденциях, при сохранении минорной терции в субдоминанте (она делается уменьшенной квинтой доминанты), получаются образования, известные в генерал-басе под названием уменьшенных терцквартсекстаккордов.

Мы видим также, что во второй каденции можно еще раньше применить один хроматический ход (ввести дорийскую сексту $^{III<}$ в a^{VII}). Строго говоря, это не совсем логично, так как после fis мы ждем gis, но это маленькое разочарование охотно забывается, благодаря неожиданности модулирующего поворота, и fis понимается в виде предъема.



Обращение субдоминанты и минорную доминанту обещает мало хорошего уже по одному тому, что последняя вообще редко употребляется; но значение его (по крайней мере для прямой модуляции) особенно теряется еще потому, что оно приводит нас ко второй субдоминанте, которую нам совершенно незачем искать,

§ 15. **Доминанта делается второй субдоминантой.**

Модуляция в строй субдоминанты посредством обращения тоники в доминанту (§ 13), как мы видели, оказалась имеющей второстепенное значение, так как она слишком быстро и непосредственно приводит к концу (c^+ c^7 f^+); совсем иной вид представляет та модуляция в строй субдоминанты, которую нам предстоит теперь рассмотреть, именно модуляция посредством обращения доминанты во вторую субдоминанту. И это потому, что от последнего члена каденции в старом строе мы как бы возвращаемся назад, к одному из первых членов каденции в новом строе, и таким образом получается замечательное расширение «совокупной» каденции [1]) (Gesamtkadenz). Хотя строй субдоминанты и редко употребляется для противопоставления, нам все-таки будет весьма полезно рассмотреть этот вид модуляций, так как им можно воспользоваться для расширения той формы возвратного хода, которой мы только слегка коснулись в § 11.

Мажорная доминанта превратится в субдоминанту не таким образом, что мы придадим ей вместо септимы сексту (такая форма доминанты сослужит нам службу после: она поведет модуляцию в строй второй доминанты),—а путем, аналогичным уже известному нам из предыдущего §: как там обращение субдоминанты в доминанту, так здесь обращение доминанты в субдоминанту достигается посредством понижения терции; для обращения доминанты в минорную субдоминанту, надо кроме того понизить еще и квинту. Минорная доминанта, при всей своей хрупкости в прочих случаях, здесь может быть применена с успехом; в ней следует тогда понизить приму [2]).

---

[1]) Т. е. получившейся от совокупности двух каденций.
Примеч. переводчика.

[2]) В C-dur: g, b, des($^0d^{1<}$).
Прим. перев

1. $c^{+}\ f^{6}\ g^{7}\ (c^{+})$
$(f^{+})\ b^{6}\ c^{7}\ f^{+}$ $= c^{+}\ f^{6}\ g^{7}\ b^{6}\ c^{7}\ f^{+}.$

2. $c^{+}\ f^{6}\ g^{7}\ (c^{+})$
$(f^{+})\ f^{VII}\ c^{7}\ f^{+}$ $= c^{+}\ f^{6}\ g^{7}\ f^{VII}\ c^{7}\ f^{+}$

3. $c^{+}\ f^{6}\ g^{7}\ (c^{+})$
$({}^{0}c)\ f^{VII}\ c^{7}\ {}^{0}c$ $= c^{+}\ f^{6}\ g^{7}\ f^{VII}\ c^{7}\ {}^{0}c.$

4. ${}^{0}e\ a^{VII}\ e^{7}\ ({}^{0}e)$
$({}^{0}a)\ d^{VII}\ a^{7}\ {}^{0}a$ $= {}^{0}e\ a^{VII}\ e^{7} d^{VII}\ a^{7}\ {}^{0}a.$

5. ${}^{0}e\ h^{VI}\ a^{VII}\ e^{7}\ {}^{0}e$
${}^{0}a\ d^{VII}\ a^{7}\ {}^{0}a$ $= {}^{0}e\ h^{VI}\ d^{VII}\ a^{7}\ {}^{0}a.$

Обращение мажорной доминанты в миноре в мажорную субдоминанту (напр., в A-moll, e^{7} в g^{6}), точно также, как и обращение минорной доминанты в минорную субдоминанту (напр., h^{VI} в d^{VII})—привело бы нас к строю смены целого тона (D-dur); но мы уже не раз имели возможность убедиться в бесцельности этой модуляции.

§ 16. **Обращение созвуков терцовых смен.**

В § 3 было уже указано значение созвуков терцовой смены в тональной каденции; однако, такое употребление их хотя правильно и неоспоримо,— но не неизбежно. Уже в § 12 оказалось, что созвук терцовой смены тоники может быть обращен в таковой же созвук субдоминанты; таким же образом можно и все созвуки терцовой смены обратить в настоящие минорные аккорды, и открыть этим целый ряд новых путей для модуляции. Из всех этих путей самый важный — обращение созвука терцовой смены в минорную субдоминанту; это обращение дает нам возможность сделать модуляцию в параллельный строй;

$c^{+}\ f^{6}\ (g^{7}\ c^{+})$
$({}^{0}e)\ a^{VII}\ e^{7}\ {}^{0}e$ $= c^{+}\ f^{6}\ a^{VII}\ e^{7}\ {}^{0}e.$

Эта модуляция особенно действительна и чаще всего употребляется с применением промежуточной гармонии (§ 6):

$$c^{+}\ a^{7}(!)\ {}^{0}a \ldots {}^{VII}\ e^{7}\ {}^{0}e.$$

Точно также можно и созвук терцовой смены тоники прямо обратить в минорную тонику, лучше всего со вставкой промежуточной гармонии (§ 6), которая оказывается в данном случае доминантой параллельного строя: $c^{+}\ (e^{7})\ {}^{0}e\ a^{VII}\ e^{7}\ {}^{0}e$. Наконец, можно также начать модуляцию прямо с созвука терцовой смены доминанты:

$c^{+}\ \ldots^{7<}\ (f^{6}\ g^{7}\ c^{+})$
$({}^{0}e)\ {}^{0}h\ a^{VII}\ e^{7}\ {}^{0}e.$ $= c^{+}\ {}^{0}h\ a^{VII}\ e^{7}\ {}^{0}e.$

Возможны и другие обращения, кроме этих параллельных. Созвук терцовой смены тоники можно обратить в минорную субдоминанту:

$c^{+}\ \ldots^{6}\ (f^{6}\ g^{7}\ c^{+})$
$({}^{0}h)\ e^{VII}\ h^{7}\ {}^{0}h$ $= c^{+}\ \ldots^{6}\ e^{VII}\ h^{7}\ {}^{0}h$

и

$c^{+}\ \ldots^{6}\ (f^{6}\ g^{7}\ c^{+})$
$(e^{+})\ e^{VII}\ h^{7}\ e^{+}$ $= c^{+}\ \ldots^{6}\ e^{VII}\ h^{7}\ e^{+}.$

Можно, наоборот, созвуки терцовых смен в миноре обратить для модуляции в настоящие мажорные аккорды:

1. ${}^{0}e\ a^{VII}\ (e^{7}\ {}^{0}e)$
$(c^{+})\ f^{6}\ g^{7}\ c^{+}$ $= {}^{0}e\ a^{VII}\ (=f^{6})\ g^{7}\ c^{+}$

2. ^0e $(a^{VII}\ e^7\ {}^0e)$
$c^+\ f^6\ g^7\ c^+$ $= {}^0e\ (=c^+)\ f^6\ g^7\ c^+$

3. $^0e\ {}^0h\ (a^{VII}\ {}^0e)$
$(c^+\ f^6)\ g^7\ c^+$ $= {}^0e\ {}^0h\ (=g^6)\ g^7\ c^+$

4. $^0e\ ..^{VI}\ (a^{VII}\ e^7\ {}^0e)$
$(f^+\ d^6\ c^7\ f^+$ $= {}^0e\ ..^{VI}\ c^7\ f^+$

и т. д.

Превращение мажорной субдоминанты во вторую доминанту (§ 14) есть, собственно говоря, также не что иное, как обращение созвука терцовой смены,—так как в последовании f^6 — d^7 несомненно подразумевается превращение D-moll'ного аккорда в D-dur'ный. Если воспроизвести этот ход от тоники, то она превратится в третью доминанту и приведет нас к модуляции в строй второй доминанты:

$c^+\ ..^6\ (f^6\ g^7\ c^+$
$(d^+\ g^5)\ a^7\ d^+$ $= c^+\ c^6\ a^7\ d^+$

Эта модуляционная формула весьма важна, так как она дает нам заключение на доминанте от доминанты, и таким образом допускает после себя появление темы в строе доминанты. В миноре модуляцию, аналогичную этой, даст обращение:

$^0e\ ..^{VI}\ (a^{VII}\ e^7\ {}^0e)$
$({}^0d)\ g^{VII}\ d^7\ {}^0d$ $= {}^0e\ ..^{VI}\ g^{VII}\ d^7\ {}^0d$

В таком значении эта модуляция редко употребляется, за то она часто применяется, как модуляция в строй доминанты параллельного строя.

$^0e\ ..^{VI}\ (a^{VII}\ e^7\ {}^0e)$
$(g^+)\ g^{VII}\ d^7\ g^+$ $= {}^0e\ ..^{VI}\ g^{VII}\ d^7\ g^+$

Даже свойственный минору *тритоновый ход* от аккорда неаполитанской сексты ($^0a^{2>}$) к мажорной доминанте (e^7) можно воспроизвести, начиная от созвуков терцовой смены минора или от главных созвуков мажора:

1. $^0e\ a^{VI}\ (e^7\ {}^0e)$
$({}^0h)\ {}^0e^{2>}\ h^7\ {}^0h$ $= {}^0e\ f^+\ h^7\ {}^0h$ (или e^+)

2. $^0e\ ..^{VI}\ (a^{VII}\ e^7\ {}^0e)$
$({}^0fis)\ {}^0h^{2>}\ fis^7\ {}^0fis$ $= {}^0e\ c^+\ fis^7\ {}^0fis\ (h^+)$

3. $c^+\ f_3\ (g^7\ c^+)$
$({}^0h)\ {}^0e^{2>}\ h^7\ {}^0h$ $= c^+\ f^+\ h^7\ {}^0h\ (e^+)$

4. $c^+\ ..^{7<}\ (..\ f^6\ g^7\ c^+)$
$({}^0fis)\ {}^0h^{2V}\ fis^7\ {}^0fis$ $= c^+\ {}^{7>}\ fis^7\ {}^0fis\ (h^+)$

Во всех этих четырех случаях модуляцию можно привести и к мажорному аккорду, построенному на том же самом основном тоне [1]); это и понятно: раз вообще можно применять в мажорном строе минорную субдоминанту, то, конечно, можно применить и ее частный вид с задержанием—т. е. аккорд неаполитанской сексты.

§ 17. Модуляця посредством далеко заходящих гармонических последований.

При рассмотрении всех далеко заходящих гармонических последований, можно заметить, что все они стремятся затем привести модуляцию к строю одного из пропущенных в последовании созвуков, и именно к строю того созвука, который находится в близком родстве со вторым [2]). Поэтому, при ходах, как напр., $f^+\ h^7$ вовсе не нужно септимы для того, чтобы характеризовать второй аккорд, как доминанту,—так как h^+ и без того указывает на ^0h или e^+; настолько же не нуждается

[1]) Напр. в случае 1 к e^+, как и показано в скобках.

[2]) Вторым—из двух созвуков, составляющих данный ход; напр., b^{VII} в последовании $c^+\ b^{VII}$. *Прим. переводч.*

в септиме и второй созвук последования g^7—f^{VII}, так как и без того ^0f после g указывает на f^+ или на ^0c. Это наблюдение нисколько не умаляет цены наших предшествовавших указаний и не подвергает сомнению связи тональных каденций, о которой мы раньше говорили[1]). Напр., если мы, идя от тоники, сделаем смену противоположного целого тона (которая до сих пор применялась нами только при обращении субдоминанты во вторую доминанту, или, наоборот, доминанты во вторую субдоминанту)—то, конечно, с помощью указанной выше приметы, мы только скорее увидим, куда приведет нас эта смена, но полное уразумение ее будет зависеть все-таки от понимания имеющегося налицо обращения:

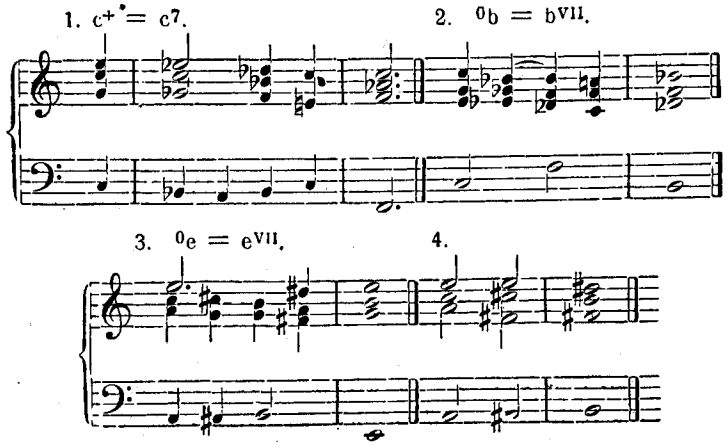
c^+ b^{VII} (f^7) ^0f = c^+
(b^+) |
c^7 (^0c)
/
(^0f) b^{VII} f^7 ^0f.
или: (b^+) b^{VII} f^7 b^+.
^0e fis h^+ = ^0e
|
e^{VII} (^0h)
/
(h^+ h^{VII}) fis^7 h^+
или: (^0fis h^{VII}) fis^7 ^0fis

т. е. c^+ и ^0b стоят рядом, причем c^+ имеет доминантовое значение, ^0b — субдоминантовое; точно также стоят рядом ^0e и fis^+, причем ^0e имеет субдоминантовое значение, fis^+ — доминантовое,— как мы и познакомились впервые с этими ходами в § 14—15. В самом деле, от воли композитора, соответственно тем метрически-ритмическим формам, в которые он отливает такие последование, зависит определить строй, к которому действительно приведет каденция. Строй этот может определиться или соответственно субдоминанто-

[1]) И заключающейся в том, что совокупная (модулирующая) каденция составляется из частей тональных каденций.
Прим. переводч.

вому значению одного созвука или доминантовому значению другого; говоря точнее: в последовании c^+ (тоника)—b^{VII} первый созвук c^+ может иметь значение доминанты, второй b^{VII}—значение субдоминанты, и таким образом остается открытым вопрос, какой же из созвуков, лежащих между ними и служащих посредствующими для их понимания, счесть за тонику[1]): ^0c, f^+ (если $^+$ с дом.) или ^0f, b^+ (сли b^{VII} субдом.)?

Во всяком случае, за ходом c^+—b^{VII} должно следодовать указанное в § 15 обращение. Точно также и последование ^0e (тоника)—fis^7 обусловливает для ^0e значение субдоминанты, для fis^7 — доминанты; но соответствено какому из этих двух значений определится новая тоника,—это будет зависеть от ритма. Если в последовании c^+—b^{VII} осуществится доминантовое значение c^+, то b^{VII} будет тогда *второй субдоминантой*; если же осуществится субдоминантовое значение b^{VII}, то c^+ будет второю доминантою; то же самое произойдет и с последованием ^0e — fis^7: в случае применения субдоминантового значения ^0e—fis^7 становится *второй доминантой*; если же в каденции fis^7 употреблено в значении доминанты, то ^0e становится *второй субдоминантой*.



[1]) Того строя, куда ведет модуляция. *Примеч. переводч.*

§ 18. **Обозрение пройденных способов модуляции.**

Значительно возросшее число рассмотренных нами модулирующих гармонических последований можно распределить на несколько легко обозримых групп: 1) мажорный или минорный аккорд меняет свое значение (тоники, доминанты или субдоминанты) посредством присоединения к нему характерного добавочного тона;

c^{+} [T.] — c^{6} [S.]; c^{+} — c^{7} [D.] ^{0}e [T.] — e^{VII} [S.];

2) Мажорный аккорд обращается в минорный посредством понижения терции, или минорный превращается в мажорный посредством повышения терции; при этом, конечно, изменяется и их значение:

c^{+} [T.] — g^{VII} [S.]; ^{0}e [T.] — a^{7} [D.]; ^{0}e [T.] — a^{6} [S.];

3. Мажорный или минорный аккорд превращается в созвук терцовой смены.

f^{6} [S.] — a^{VII} [S.], c^{+} [T.] — e^{VII} [S.];

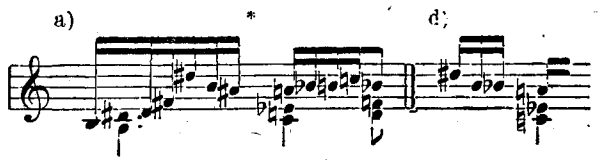
4) Мажорный или минорный аккорд обращается в другой посредством хроматического изменения одного (но не терции, см. 2) или нескольких тонов.

$$\overset{6}{f}{}^{1<} = d^{7},\ \overset{6}{c}{}^{1<} = a^{7},\ \overset{\text{VI}}{e}{}^{1>} = g^{\text{VII}},\ \overset{\text{VI}}{h}{}^{1>} = d^{\text{VII}},\ \overset{\text{VII}}{c}{}^{\text{III}<}_{\text{V}<} = d^{7},$$
$$e^{\overset{7}{5}>}_{3>} = d^{\text{VII}};$$

5) Рядом ставятся два далеко отстоящие друг от друга созвука, обусловливающие посредничество и обращение исходного созвука: b^{+} ($= {}^{0}a^{2>}$) e^{7}; в этом случае можно начинать с любого момента каденции, при чем начальный созвук получает значение субдоминанты.

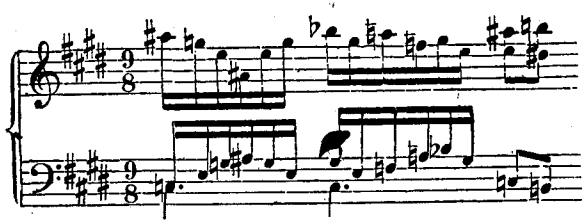
^{0}e [S.] — fis^{7} [D.], c^{+} [D.] — ^{0}b [S.].

Имея налицо 5 этих способов, мы не будем ощущать недостатка в средствах и путях модуляции, когда нам придется на практике модулировать в известную тональность; теперь для нас важнее всего практически изучить те ритмические условия, при которых выше рассмотренные пути действительно приводят к известной модуляции. В виде предварительного упражнения и вообще, чтобы гарантировать более уверенное обладание модуляционными средствами, следует транспонировать рассмотренные в этой главе модулирующие каденции в несколько других строев; при этом не раз может оказаться необходимым сделать *энгармоническое переложение* аккорда, чего не следует смешивать с энгармоническим обращением его. Если, напр., нам пришлось бы переложить каденцию c^{+} .... $^{7<}$ fis^{7} h^{+} в H-dur, то, не употребив энгармонического переложения, мы попали бы в Ais-dur (h^{+}....$^{7<}$ eis^{7} ais^{+}). Конечно, лучше в этом случае вместо eis написать f^{7} : h^{+}...$^{7<}$ $f^{7}b^{7}$. В фигурованном стиле почти всегда в подобных случаях являются недоразумения, напр.



Как следует писать: как в случае a) или как в случае b)? Последнее провописание имеет за себя то обстоятельство, что здесь правильно написано b, очевидно ведущее в a; таким образом мы здесь вводим энгармонизм на таком месте, где проходящий тон идет от аккордового; но вследствие этого происходит та неправильность, что нам приходится читать b, как составную часть H-dur'ного аккорда. Поэтому, здесь раз навсегда рекомендуется *при энгармоническом переложении*

аккорда всегда вступать[1]) *всеми голосами одновременно.* У Бетховена, в ор. 109, есть знаменитое место, где композитор как бы вдохновенно играет звучащими одинаково аккордами: малым терцнонаккордом с уменьшенной квинтой ($fis^{9>}_{5>}$) и мажорным септаккордом (c^7), причем для первого аккорда употреблены проходящие ноты второго. Это место неудобно было бы ни написать, ни прочесть без энгармонического переложения c e g ais в c e g b (вследствие чего и могут появиться в качестве проходящих нот f и a). Бетховен написал это место так, как его всего удобнее можно прочесть, однако, энгармоническое переложение он отодвинул на середину такта:



Мы ограничимся сказанным относительно этого отдела орфографии; этого достаточно будет для руководства во всех сомнительных случаях. Я хотел бы все-таки указать на те прелестные эффекты, которые достигаются таким уменьем воспользоваться на момент способностью некоторых гармоний иметь несколько значений; с другой стороны, я настойчиво предостерегаю от применения настоящей энгармонической модуляции, так как такая модуляция теряет руководящую нить и представляет произвольное смешение строев, вследствие употребления гармоний одинаково звучащих, но различно понимаемых, как, наприм., ^0e $^{\varepsilon 9}$ ($^{\frown\flat 9>}$) es+, или as $^{\varepsilon s^{1x>}}$ ($^{\frown\varepsilon 9>}$) ^0e и т. п. Такие модуляции можно оправдать только в том случае, если немедленно за ними аккорду возвращается его настоящее значение, напр., ^0e $^{\varepsilon 9>}$ ($^{\flat 9>}$) es+ ($^{\frown}$dis+) h^7e+ или as $^{\varepsilon s^{1x>}}$ ($^{\frown\varepsilon 9>}$) ^0e ($^{\frown 0}$fes) es^7 as^7 и т. п.

[1]) В аккорде с измененным правописанием.

Примеч. переводчика.

ГЛАВА VI.

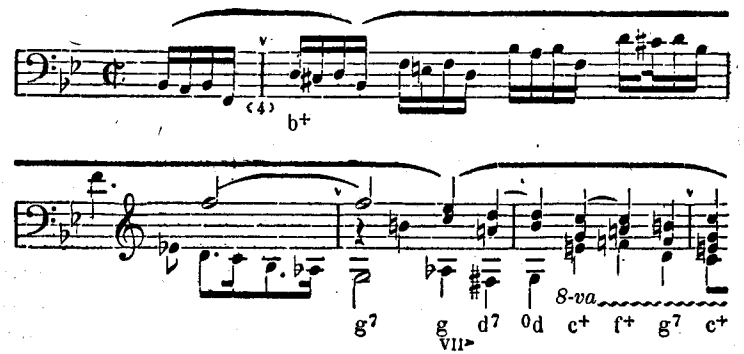
Модуляция в строй второй темы.

§ 19. Ритмическое построение.

Еще в § 1 указано было на то, что главные мысли какого-либо музыкального произведения, так называемые темы, особенно заметны благодаря строгой симметрии их строения. Напротив, находящиеся в промежутках между темами переходные части и части, посвященные разработке, строятся ритмически свободнее и с меньшей правильностью; в них встречаются повторения, расширения и т. д., так что новое вступление темы должно снова выделиться от промежуточных частей яснее выраженной правильностью ритмического построения. Нельзя, конечно, указать в данном случае на какой-нибудь тип, как на нормальный; если бы мы даже указали несколько главных типов,—и это было бы также неверно. Довольно часто встречаем мы у композитора после изложения темы построение с широким размахом, которое ведет нас повидимому к модуляции в строй второй темы, но вместо этого делается вдруг половинная каденция на доминанте, чтобы еще раз повторить начало первой темы, на этот раз, однако, с быстрым поворотом в строй второй темы. Так, напр., поступает Бетховен в первых частях сонат ор. 22 и ор. 31, I.

В ор. 22 мы видим следующее построение (такты отсчитываются, как если бы они соответствовали обозначению ₵):1 + 1 + 2 ‖ + 2 + 2 ‖ 1 + 1 + 1 (половинная каденция): затем вступающий на месте тяжелого такта высшего порядка 4-й такт + 4 (половинная каденция

на доминанте от доминанты) $+2+2+{}^1/_2+{}^1/_2$; здесь следует как бы возвратный ход от второй доминанты к первой (посредством обращения c^+ в c^7) и закрепление нового строя в распространенной каденции, построенной следующим образом: 2-й такт (следующий за ${}^1/_2+{}^1/_2$)$+2+6$ (с сильным расширением в средине на доминантаккорде терцовой смены субдоминанты (d^7): он выдерживается вместо ${}^1/_4$ такта целых $2{}^1/_4$ такта). Только тут вступает собственно ядро второй темы, построенной $1+1+2+4$ (дважды; второй раз с ложной каденцией и переходом к заключительной партии). Вся модуляция заключается здесь в четырех тактах после первой половинной каденции:



Модуляция здесь посредством обращения b^+ (тоники) в g^7 (доминанту) направляется в сторону второй доминанты (c^+), но первое заключение (g^7—as^+) затягивает модуляцию, делая ложный поворот в as^+, какой свойственен был бы строю квинтовой смены c^+ (${}^0c$), (для чего уже в предыдущем такте подготовлено as); таким образом, присоединенная вслед за тем, определяющая или поправляющая каденция выработана так, как если бы она исходила от строя квинтовой смены. D^7—только промежуточная гармония к минорной доминанте (${}^0d$), c^+ играет эту же роль по отношению к субдоминанте (взятой, однако, с повышенной секстой, — дорийская

секста); эта же субдоминанта служит затем в качестве настоящей мажорной субдоминанты для каденции в c^+. Нет никакого сомнения, что только благодаря первому строго тональному построению, чувство тональности настолько сильно закрепляется, что руководит нами в этом пути к строям C-dur и F-dur через кажущийся C-moll. Ибо, несмотря на обилие каденций в строе C-dur (две двутактные и две полутактные), новая тоника (c^+) рядом со старой (b^+) приобретает все-таки значение доминанты. Ход тональности на целый тон настоятельно указывает на пропуск прямого квинтового созвука.

Такая форма модуляции,—более или менее закрепленная каденция на доминанте того строя, в котором должна появиться вторая тема,—самая общеупотребительная; и не только в том случае, когда строй доминанты представляет собою конечную цель, но и во всех других случаях. Очень часто употребляется также половинная каденция в строе второй темы, особенно в менее широко намеченных произведениях. Реже применяется совершенная каденция в строе второй темы, без предварительной половинной каденции на доминанте. Не вполне логично воспользоваться строем доминанты для второй темы, когда перед этим половинная каденция была сделана в главном строе; ибо половинная каденция всегда заставляет нас ожидать продолжения в том же строе.

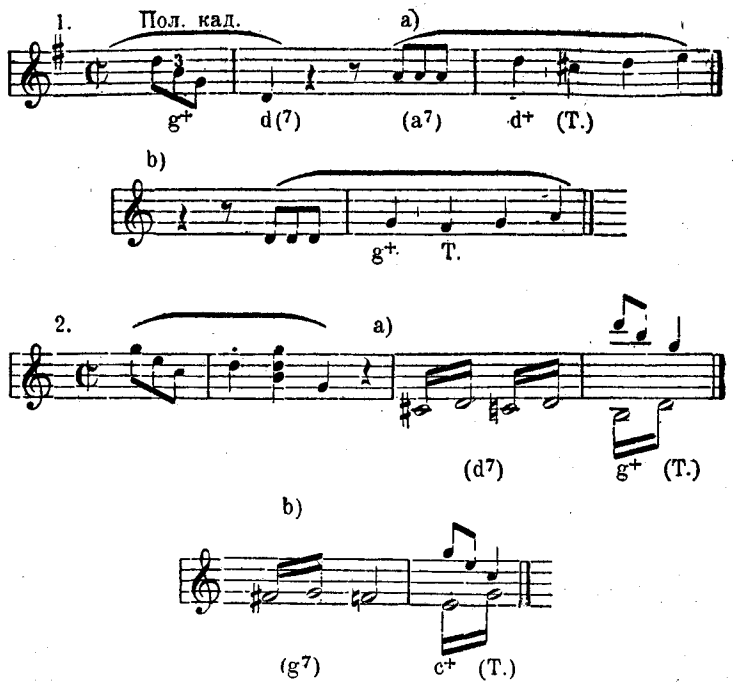
Мы не советуем подражать единичным подобным случаям, как, напр., у Бетховена ор. 49 № II, у Моцарта «Sonata facile» и др.

В обоих этих случаях, при повторении вторых тем (после разработки), когда после той же самой половинной каденции продолжение идет уже в главном строе,—обнаруживается неестественность первого сочетания [1]).

---

[1]). Т. е. того случая, когда после половинной каденции в главном строе следовало продолжение в строе второй темы.

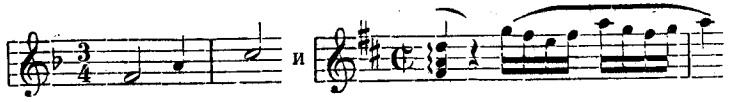
Примеч. переводч.



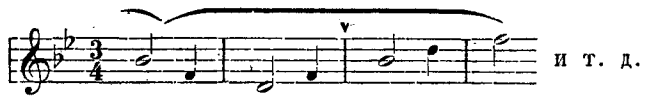
Заметим, кстати, что у Моцарта в этой сонате повторение первой темы совершенно необычно происходит в строе субдоминанты (F-dur), но вместо того, чтобы продолжать затем дальше подобно тому, как было до репризы, т. е. после половинной каденции на доминанте в F-dur'е, провести вторую тему в C-dur'е,—Моцарт, посредством транспонирующего повторения двух тактов, поворачивает обратно в C-dur, и уже в этом строе делает половинную каденцию,—конечно, к выгоде всего произведения.

Один взгляд на музыкальную литературу (напр., сонаты Моцарта и Бетховена), убедит нас в том, что невозможно точно определить ритмическую мерку ни для тем, ни для промежуточных частей: до того велико

разнообразие в протяжении как отдельных тем, так и переходных и заключительных групп. Однако, и здесь остается в силе все, что мы говорили относительно величины симметрий, соблюдение которых еще возможно с успехом (8+8). Даже 16-тактовые образования распадаются в большинстве случаев на две части, не только резко разделенные друг от друга каденцией (напр., половинная или другая каденция первой части), но и заметно отличающиеся одна от другой; напр., первые темы в сонатах Моцарта

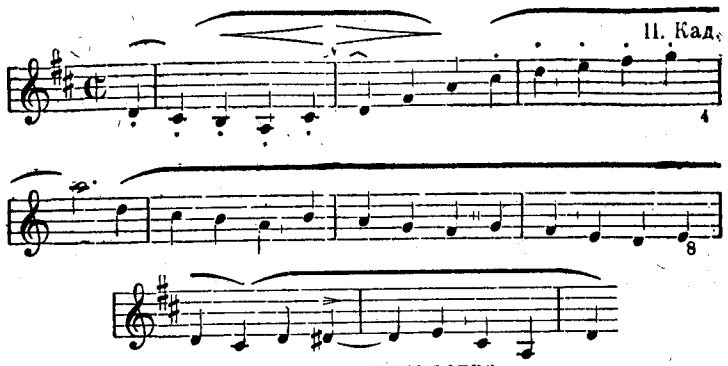


(во втором примере мы видим совпадение 8-го такта первого периода с 1-м тактом второго); затем

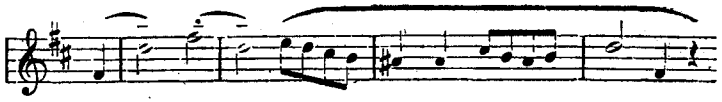


Это различие нескольких самостоятельных групп в пределах одной темы нередко делает затруднительным определение главного зерна темы. При этом кстати напомнить разницу между зерном и оболочкой во фруктах и в орехах: в то время, как в орехе главную роль играет зерно, в яблоке, наоборот, о нем вовсе забывают из-за мясистой оболочки, хотя она и существует только ради зерна. Как характерный признак типического тематического ядра мы рассматривали раньше кристаллическое построение (по формуле 1+1+2+4). Если подобное построение ясно и недвусмысленно заполняется новым мелодическим материалом, то никакие теоретические соображения, никакие обращения к предписаниям учения о формах не могут заставить нас отказаться от факта, что перед нами налицо имеется тема.

Обратимся, напр., к сонате Бетховена ор. 10, III; ее первая тема.



После этого заключения следует повторение начала, причем половинная каденция на a^7 посредством двух прибавленных тактов изменяется в таковую же на fis^7. Вследствие этого созвук терцовой смены тоники выступает на первый план и тотчас, вслед за этим, делается в самом деле тоникой; ибо следующие такты являются в виде настоящей тематической группы—ее можно бы назвать промежуточной темой:



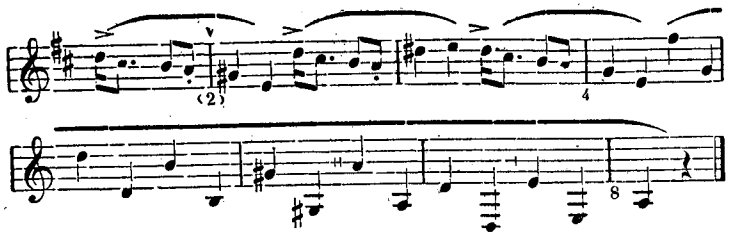
4-тактное последующее предложение начинается таким же образом, но модулирует в Fis-moll; затем следуют большие построения, не имеющие тематического значения:

cis^7 | .. | ^0cis | .. | e^7 | | a+ | .. | d^6 | .. | e^7 | .. |

a | cis^7 | ^0cis | h^7 | e+ | e^7 | a+ | d^6 h^7 | $\overset{4}{e}$ | e^7 | a, ...

т. е. выдержанные впродолжение двух тактов гармонии соответствуют по времени своего вступления тяжелому такту, так что легкий такт выпадает на 16-м такте; вместо давно ожидаемого заключения в A-dur, снова выступает ложная каденция на ^0cis, так что еще раз является возможным прибавление периода в 8 тактов.

Если мы оглянемся теперь на эту образцовую модуляцию, то увидим, что самая остановка на H-moll оказывается стадией модуляции в строй доминанты; в самом деле, мы уже видели, что обращение d+ ^0fis (d^6) заставляет нас ожидать, что d+ сделается субдоминантой. Настоящая вторая тема вступает с тяжелого такта, выпуская легкий:



Эта мысль повторяется в A-moll вместо A-dur, но прерывается на середине последующего предложения (на 6-м такте); такт паузы не идет в счет; он представляет собой только резкую цезуру,—так как следующее, снова тематически построенное образование, строится симметрично, начинаясь с легкого такта (его нижний голос заимствован однако из 1-й темы, так что его можно было бы считать проведением). Длинное заключение первой части все построено из мелодического материала первой темы, но крепко держится строя второй темы (A-dur); мы видим здесь только одну растянутую, очень далеко отклоняющуюся каденцию, содержание которой составляет модулирующая секвенция (об этом ниже), приводящая к аккорду неаполитанской сексты в A-dur'е, и после доминанты заканчивающаяся:

a+ e^7, a^7 d+, g^7 c+, a^7 ^0a, f^7 b+, e^7 a+.

Постепенно укорачивающиеся повторения заключения соответствуют приблизительно обратно взятой схеме построения первой темы (4+2+1+1); мы видим здесь сначала пять четырехтактных заключений, затем три двухтактных, и наконец, в виде возвращения к началу (a^7), четыре однотактных. Понятно, что учение о модуляции следует иллюстрировать, практически знакомясь с классиками именно посредством такого анализа, которому в этой книге отведено весьма ограниченное место.

В моих изданиях с фразировкой, особенно новейших, где обозначены тяжелые такты, сделана уже значительная часть предварительной работы для подобного анализа; поэтому, их можно рекомендовать для упражнений в анализе.

§ 20. **Модуляция в строй доминанты.**

Предыдущий § существенно расширил наш кругозор. Мы увидели, что для того, чтобы на время оставить главную тональность, требуется более сильное средство, чем простая каденция, переводящая из старого строя в новый; мы узнали, что надо предварительно зайти дальше намеченной тональности, если только желательно стать в ней действительно твердой ногой.

Закрепление в строе доминанты требует предварительного перехода в строй второй доминанты, так чтобы после этого строй доминанты появился как бы после возвратного хода. Вот причина того, что мы посвятили столько времени рассмотрению „возвратных ходов“ (§ 11), прежде чем перейти к изучению всякого рода модуляций. Можно было бы рассматривать подобную модуляцию, метящую дальше цели и потому наверняка в нее попадающую, как расширение в большем масштабе простой модулирующей каденции, идущей от тоники одного строя к тонике другого, через доминанту последнего; т. е. последование строев

C-dur—D-dur—G-dur

в основе представляет собою только видоизмененное в широком масштабе последование аккордов

$$c^+ — d^+ — g^+.$$

Нашей ближайшей задачей будет теперь рассмотрение способов модуляции из главного строя в строй доминант.

Сначала мы займемся, как и всегда, прямыми путями. Делать обходы мы уже отчасти научились (§ 3—8), отчасти ниже нам предстоит еще познакомиться с новыми средствами для художественного удлинения модуляции. Держась принятой нами до сих пор методы, мы займемся изучением вопроса, каким образом перейти из главного строя в строй второй доминанты посредством обращений (с хроматическими изменениями, или без них), или же посредством далеко заходящих гармонических ходов (§ 17). Предыдущие наши изыскания могут указать нам для этого много путей. Если мы для начала сравним системы трех главных созвуков, то

f a c e g h d

g h d fis a cis e

общим у них окажется только один созвук g^+, служащий в C-dur доминантой, а в D-dur субдоминантой. Простой прыжок из почти конченной C-dur'ной каденции в только что начатую D-dur'ную

$$\begin{matrix} c^+ & f^6 & g^7 & (c^+) \\ & & / & \\ (d^+) & g^6 & a^7 & d^+ \end{matrix} = c^+ \; f^6 \; g^7 \; (=g^6) \; a^7 \; d^+.$$

был бы опасным; настоящее обращение g^7 в g^6 непосредственно после f^6 едва ли возможно; слишком уж определенно ждем мы заключения на c^+, чтобы e, поставленное вместо f, могло бы показаться нам чем-либо иным, кроме проходящего тона (в g^7), или, в крайнем случае, предъема (от c^+). Поэтому, если нам необходимо, чтобы обращение g^7 в g^6 было в самом деле понято

как обращение доминанты в субдоминанту, то не следует вовсе сначала ставить субдоминанты f^6, да и септимы f не надо показывать, так как ее характерное значение и служит главной препоной для должного обращения. Другими словами, следует постараться придать доминанте такой вид, в каком она появится характерной субдоминантой D-dur'a, т. е. вид секстаккорда с квинтой или без нее (g^6_5). Чтобы приготовить таким образом модуляцию, особенно пригодным оказывается созвук терцовой смены доминанты (^0h); если мы захотим придать ему бóльшее значение и подготовить предназначенную для него роль, то стоит только предпослать ему его доминанту (или ее терцнонаккорд), или его минорную субдоминанту; таким образом у нас получается каденция:

$$c^+ \begin{cases} e^{VII} \\ h^7 \ {}^0h \ (= c^{7>}) \end{cases} \text{etc.} \qquad = c^+ \begin{cases} e^{VII} \\ h^7 \ {}^0h \ (= g^6) \end{cases} a^7 \ d^+$$
$$(d^+) \ g^6 \ a^7 \ d^+$$

Вспомним, что в мажоре можно всегда употребить минорную доминанту; это даст нам новое важное средство для модуляции: стоит только обратить доминанту в минорный аккорд (субдоминанту строя D-dur):

$$c^+ \ (f^6) \ g^+ \ \text{etc.} \qquad = c^+ \ g^+ \ d^{VII} \ a^7 \ d^+$$
$$(d^+) \ d^{VII} \ a^7 \ d^+$$

Здесь снова следует обратить внимание на то, что мы считаем квартсекстаккорд всегда возможной и действительной формой доминанты, т. е. что здесь на месте a^7 могло бы быть и $^6_4a....^7$, точно также, как $a^{9>}$ и тому подобные формы.

С помощью одного хроматического изменения, тоника старого строя обращается в доминанту нового

$$c^+ \ (f^6 \ g^7 \ c^+) \qquad = c^+ \ a^7 \ d^+$$
$$(d^+ \ g^6) \ a^7 \ d^+$$

Следует напомнить здесь, что в случае необходимости обратить c^+ в a^+, следует для облегчения понимания употребить первый аккорд в виде c^6 или ^0e; не

следует также забывать, что всегда полезно выдвинуть на первый план гармонию, которую желательно обратить или хроматически изменить; это достигается постановкой ее на ритмически тяжелое время (тяжелый такт; начало такта). Из далеко заходящих гармонических ходов, можно воспользоваться для модуляции (кроме уже указанных здесь) ходом на тритон от тоники; этот ход придает ей значение аккорда неаполитанской сексты, напр., из C-dur'a ведет в H-moll или H-dur; H-moll в этом случае следует рассматривать, как d^6, т. е. продолжать дальше $g^6 \ a^7 \ d^+$; H-dur приводит к ^0h; и ^0h, в качестве g^6, приводит нас к d^+ через a^7.

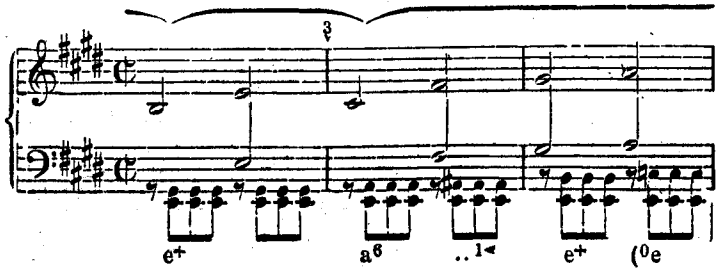
$$c^+ \ (f^6 \ \text{etc.})$$
$$(^0fis) \ {}^0h^{2>} \ fis^7 \ {}^0fis \qquad = c^+ \ fis^7 \ {}^0fis \ g^6 \ a^7 \ d^+$$
$$d^+ \ {}^6 \ g^6 \ a^7 \ d^+$$
$$c^+ \ (f^6 \ \text{etc.})$$
$$(h^+ \ {}^0h^{2>} \ fis^7 \ h^+ \qquad = c^+ \ fis^7 \ h^7 \ {}^0h \ a^7 \ d^+$$
$$d^+ \ h^7 \ {}^0h \ a^7 \ d^+$$

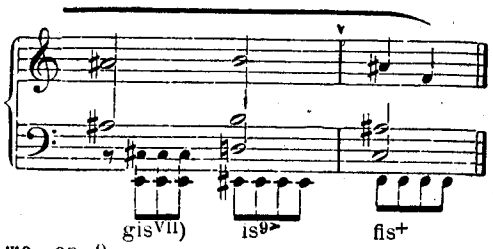
Эту же модуляцию можно сделать, применив терцнонаккорд: $c^+ \ fis^{9>} \ h^{9>} \ {}^0h \ a^7 \ d^+$, или же подготовив ^0fis его минорной субдоминантой: $c^+ \ h^{VII} \ {}^0fis \ g^6$ (или d^{VII}) $a^7 \ d^+$.

Примеры.

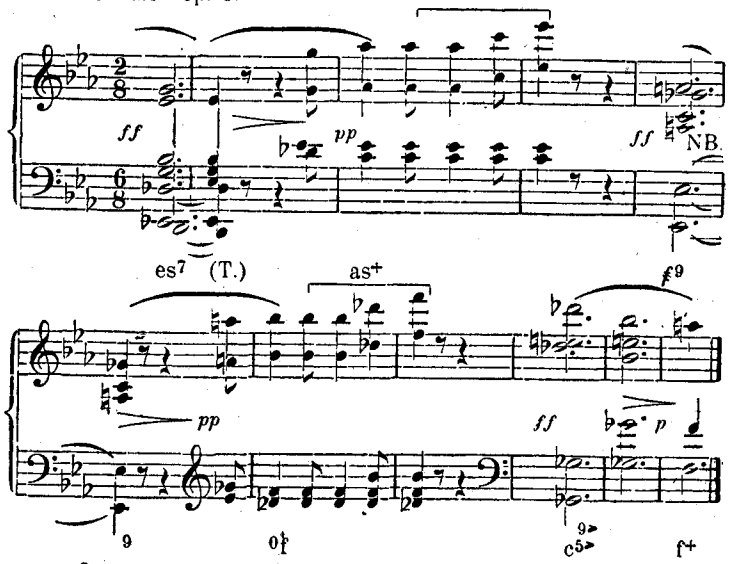
А. Каденция на второй доминанте.

1. Бетховен, ор. 14. I.

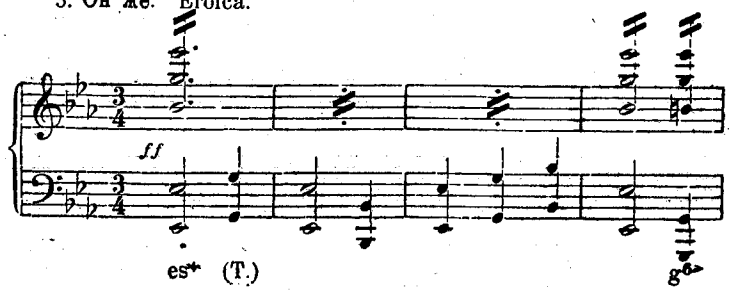


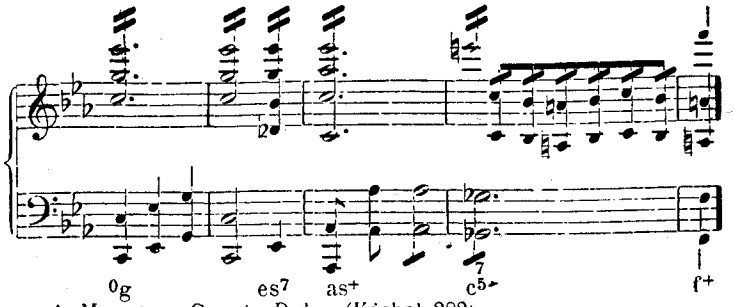


2. Он же. op. 9.

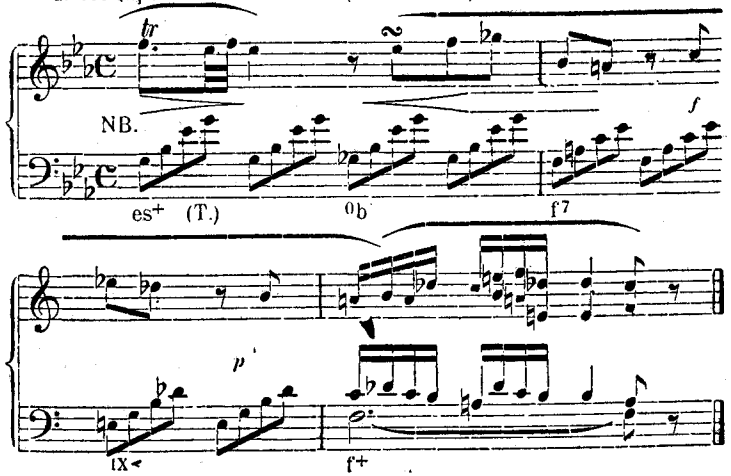


3. Он же. Eroica.



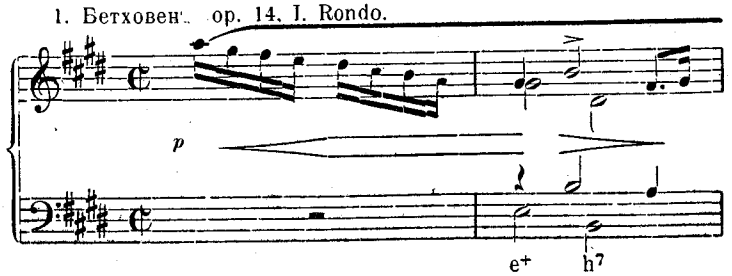


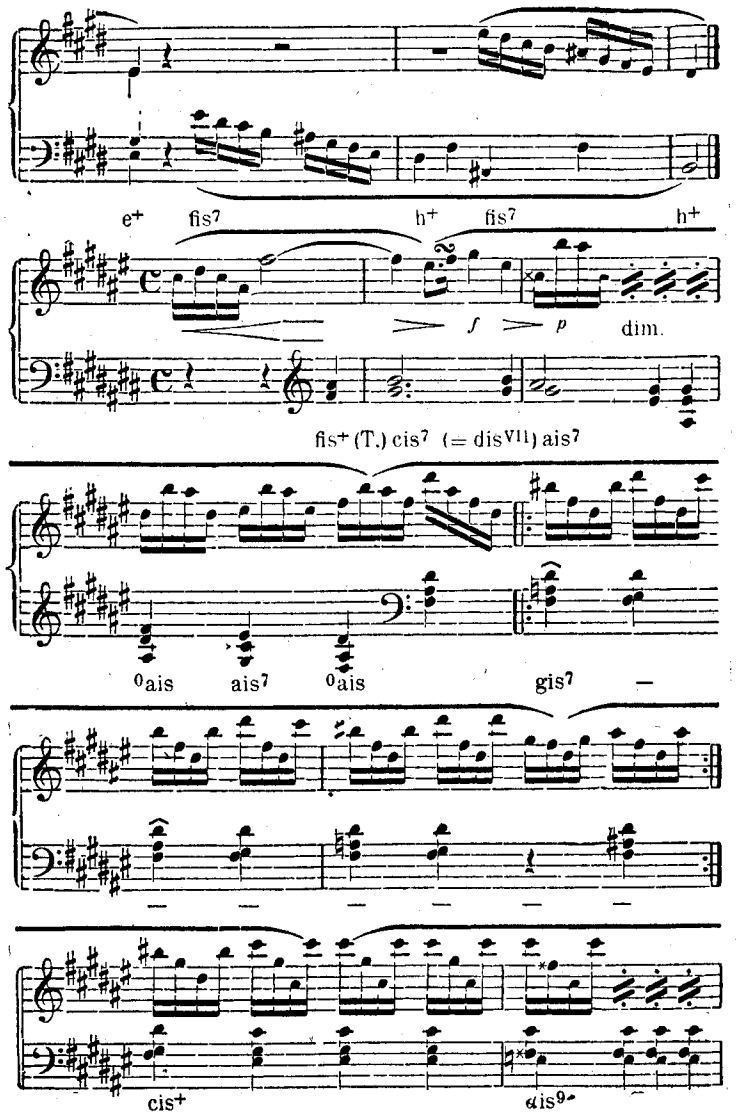
4. Моцарт. Sonate D-dur (Köchel 282)

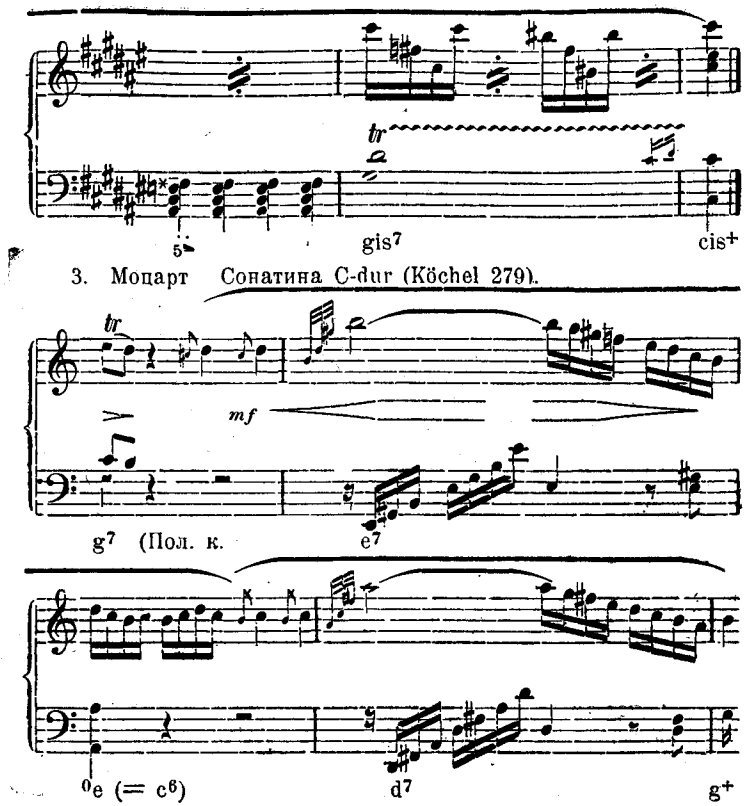


В. Полная каденция на первой доминанте.

1. Бетховен. op. 14. I. Rondo.

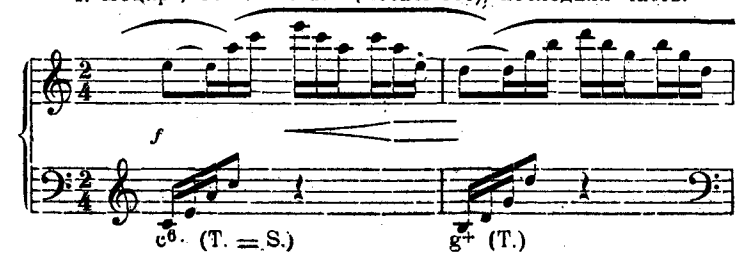


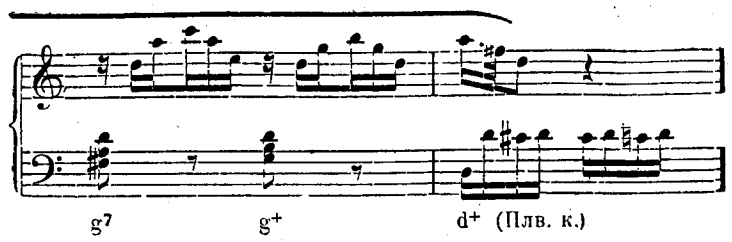




C. Половинная каденция в строе доминанты.

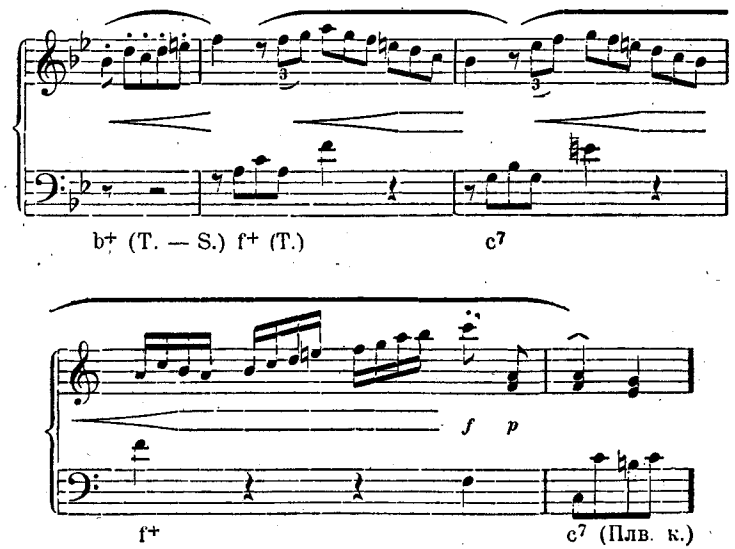
1. Моцарт, Соната C-dur (Köchel 330), последняя часть.





D. Половинная каденция на доминанте главного строя.

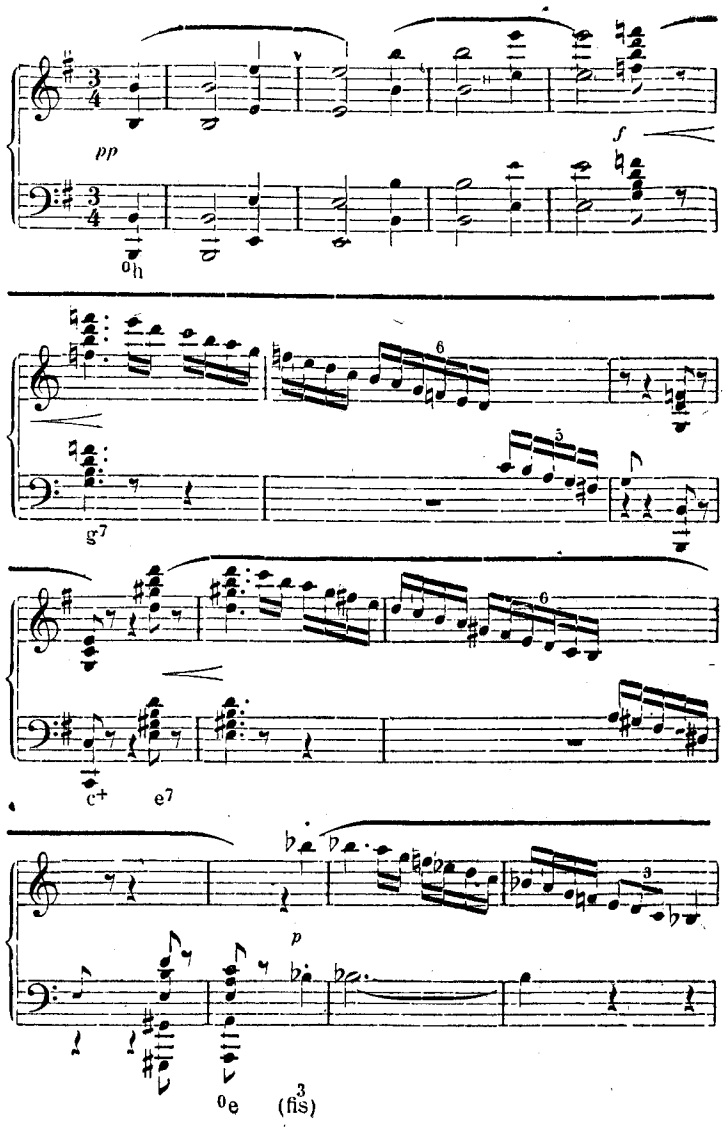
2 Моцат. Соната D-dur $\frac{4}{4}$ (Köchel 333) Финал.

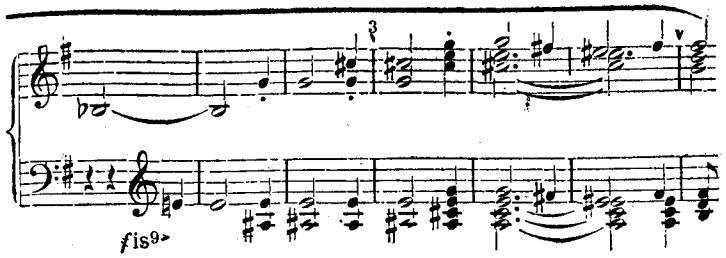


Примеры смотри выше (стр. 134) ср. также сонаты Моцарта: C-dur $^2/_4$ (Köchel 330), I-я часть; F-dur $^3/_4$ (Köchel 280); C-dur $^4/_4$ (Köchel 309), последняя часть; B-dur $^4/_4$ Köchel 333); Andante, и др.

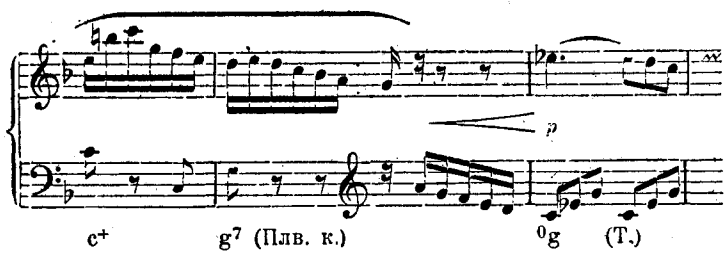
Модуляция из минорного строя в строй его доминанты только немногим отличается от рассмотренных мажорных модуляций. Ученик должен сравнить выше рассмотренные каденции и изменить их, подставив вначале вместо мажорного строя минорный; легко заметить, что число хроматических изменений при этом увеличится (^{0}g — a^7): не следует также забывать, что при этом можно ввести в строй второй доминанты и аккорд неаполитанской сексты (es+ — a^7 — d+; es — созвук терцовой смены минорной тоники ^{0}g).

Как нам известно, *в минорных пьесах вторая тема появляется не в строе доминанты, а в параллельном строе*; только в исключительных случаях вторая тема пьесы является в строе доминанты, как, напр., у Бетховена в сонатах ор. 31, II (d-moll) и ор. 90. В первой сонате Бетховен модулирует при помощи хода ^{0}a (тоника) e^7 в A-moll; затем, поднимаясь постепенно секвенцеобразно по секундам, он достигает заключительного действия и делает каденцию на e+ при помощи хода ^{0}e — h$^{9>}$; естественно, каденция эта производит впечатление половинной. Таким образом, модуляция совершается здесь, собственно говоря, постепенно: сначала она приводит к первой доминанте, и потом уже ко второй (о чем мы впоследствии поговорим подробнее). В последней части этой же сонаты, где вторая тема также в строе минорной доминанты, композитор через C-dur приходит к каденции на e+: (^{0}a [= f^6] — g^7 c+; c+—f^6—h$^7_{5>}$—e+). В ор. 90 Бетховен делает полную каденцию прямо в новом строе, и всего только посредством обращения субдоминанты ^{0}e в новую доминанту fis^7. При этом происходит такая же точно красивая игра аккордами, имеющими энгармонически двоякое значение, как и в ор. 109 (см. выше, § 18). Сначала вступает тон Ais (в виде B), самый важный в последовании ^{0}e fis^7; затем пробегает вся его мажорная гамма (в виде B-dur), и только после этого выясняется его истинный гармонический смысл:





Как пример редкого и не заслуживающего подражания противопоставления строя минорной доминанты мажорному строю, можно привести последнюю часть из сонаты Моцарта F-dur (Köchel 332). Моцарт употребляет здесь для второй темы строй c-moll, после половинной каденции в строе C-dur.



§ 21. **Модуляция в параллельный строй.**

Самым обыкновенным строем для второй темы является в мажорных пьесах доминантовый, а в минорных—параллельный. Поэтому мы рассмотрим пути, открывающиеся для модуляции, направляющей каденцию к доминанте параллельного строя. Поступая таким же образом, как и до сих пор, мы ставим каденции обоих строев рядом: ^0e $a^{VII}e^7$ ^0e и ^+g c^6 (или g^{VII}) d^7 g^+, и тотчас видим два главных пути: обращение ^0e в c^6 или g^{VII}, и обращение ^0a в d^7:

$$\begin{array}{l} {}^0e \quad (a^{VII}\ e^7\ {}^0e \\ (g^+)\ \left\{\begin{array}{l} c^6 \\ g^{VII} \end{array}\right.\ d^7\ g^+ \end{array} = {}^0e\ c^6\ (\text{или } g^{VII})\ d^7/g^+$$

и (придавая бо́льшее значение аккорду ${}^0a$ посредством a^7; см. § 6).

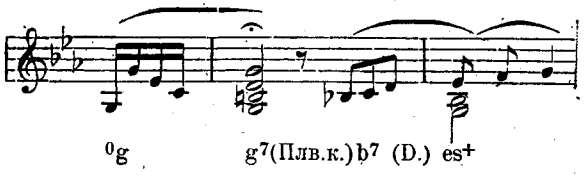
$$\begin{array}{l} {}^0e\ a^7\ {}^0a\ (e^7\ {}^0e) \\ (g^+\ c^6)\ d^7\ g^+ \end{array} = {}^0e\ a^7\ {}^0a\ d^7\ g^+$$

Понятно, что возможен также и путь через минорную доминанту, которая в данном случае является созвуком терцовой смены тоники искомого строя:

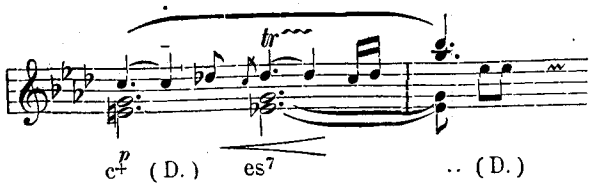
$$\begin{array}{l} {}^0e\ ..\ {}^{VII}\natural\ (\text{od. } h^{9>})\ {}^0h\ a^{VII}\ e^7\ {}^0e \\ (g^+)\ ..\ {}^6\ c^6\ d^6\ g^+ \end{array} = {}^0e\ ..\ {}^{VII}\natural\ {}^0h\ (=g^6)\ c^6\ d^7\ g^+$$

Менее употребительны: прямой переход от доминанты главного строя в доминанту параллельного (e^+—g^+); как было уже указано в «Музыкальном Синтаксисе» (стр. 24) последование двух созвуков, находящихся в соотношении хода малой терции, производит впечатление возвратного хода от прямого терцового созвука к квинтовому, т. е. последование e^+ — g^+ ведет в C-dur (хотя бы в g^+ и отсутствовало f). Такой способ модуляции применен Бетховеном в сонате ор. 10 в финале, и в ор. 57.

В первом случае он даже не модулирует, а просто делает половинную каденцию на доминанте главного строя, и непосредственно вслед за тем начинает вторую тему с ее доминанты:



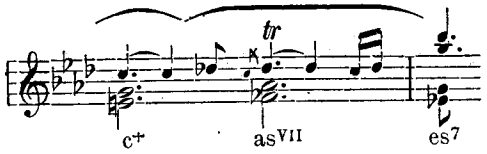
В Sonata appassionata Бетховен начинает новую фразу на старой доминанте и превращает ее в новую доминанту.



(ср. каденции

$$\begin{array}{l} {}^0e\ a^{VII}\ e^7\ ({}^0e) \\ (e^+\ e^+)\ g^7\ c^+ \end{array} = {}^0e\ e^7\ g^7\ c^+.$$

Как я уже указал в своем издании с фразировкой, можно, не боясь впасть в ошибку, предположить, что мысль эта явилась Бетховену первоначально в таком виде:

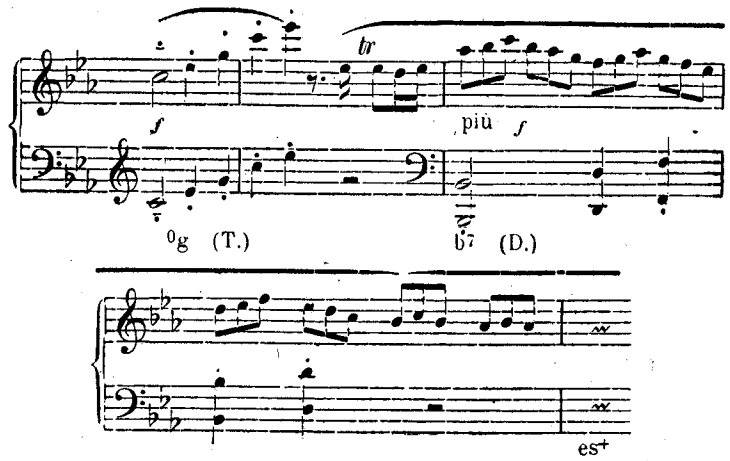


что представляло бы собой скачок от мажорной доминанты главного строя к минорной субдоминанте параллельного посредством энгармонически одинаково звучащего созвука. Во всяком случае, независимо от того, так ли или иначе думал Бетховен, мы имеем в этом обороте отличное модуляционное средство; ср. каденции.

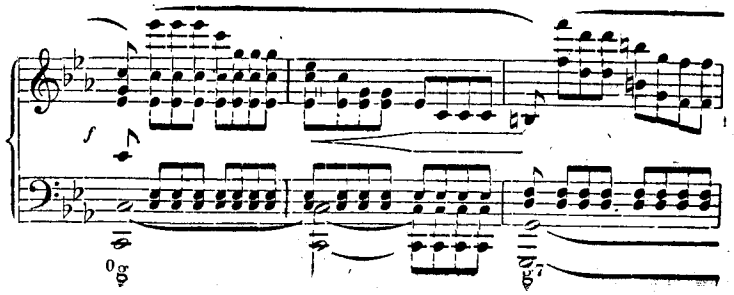
$$\begin{array}{l} {}^0e\ [a^{VII}]\ e^7\ ({}^0e) \\ (c^+)\ c^{VII}\ g^7\ c^+ \end{array} = {}^0e\ e^7\ c^{VII}\ g^7\ c^+.$$

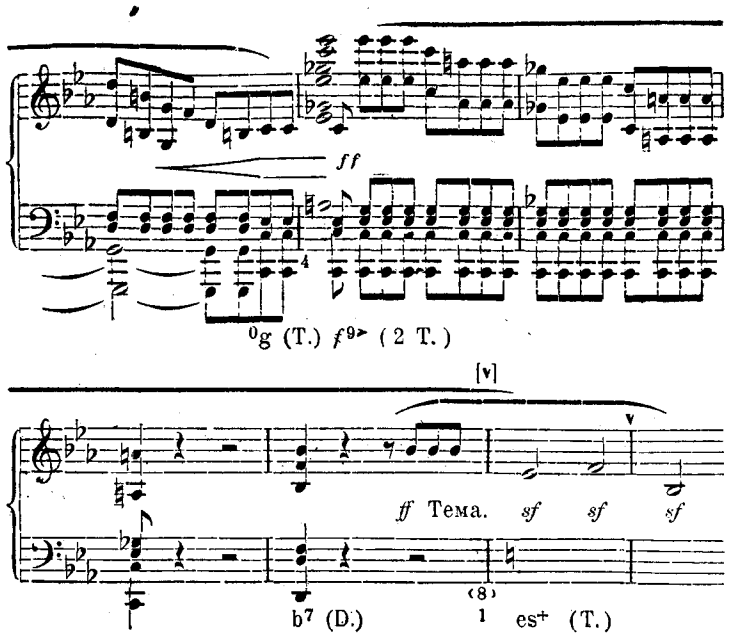
Следует обратить внимание на то, что обыкновенно избегают помещать непосредственно перед доминантой субдоминанту, если первая подлежит обращению (как мы уже и раньше видели это); в тональной каденции субдоминанта обращает на себя слишком много внимания, чтобы можно было успешно ввести ее еще и в модулирующую каденцию, если только она сама по себе не должна послужить модуляционным средством.

Конечно, возможна и простая модуляция в параллельный строй (см. § 16, посредством обращения созвука терцовой смены), в тех случаях, когда надобно закрепить строй второй темы; но великие мастера, достигнув нового строя, делают в нем несколько каденций, и наконец, только после половинной каденции вступают со второй темой. Так поступает, напр., Моцарт в сонате c-moll; здесь переход в параллельный строй довольно прост:

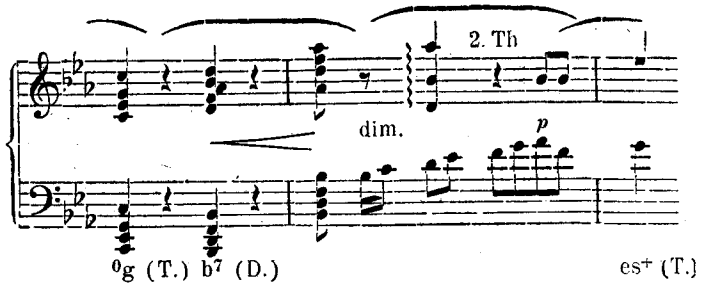


У Бетховена в симфонии c-moll мы встречаем столь же быструю модуляцию; вторая тема вступает здесь даже без предварительных подготовляющих каденций, а только посредством обращения тяжелого такта (8) в легкий (1).



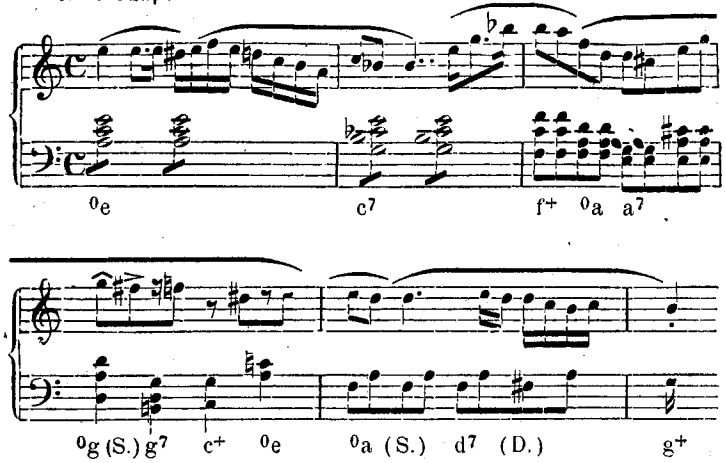


Еще более короткий процесс модуляции видим мы у него же в скрипичной сонате (ор. 30, II)

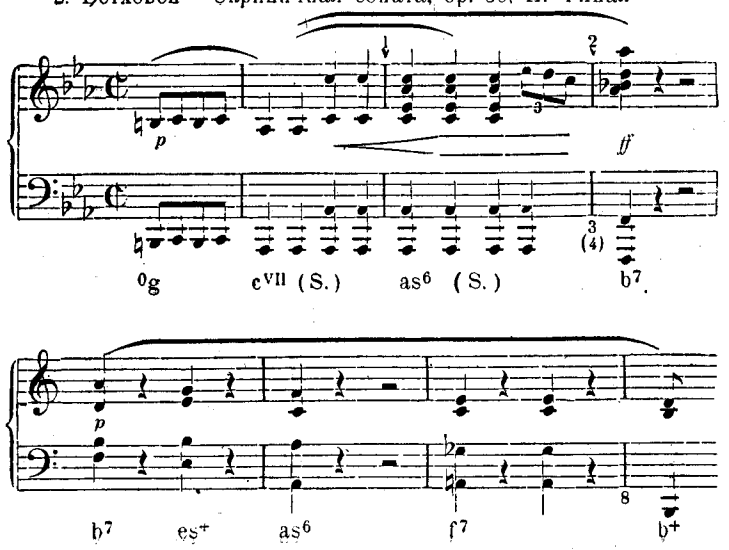


Вот несколько примеров настоящей модуляции с каденцией на доминанте параллельного строя, иллюстрирующих вышесказанное:

1. Моцарт Соната A-moll.

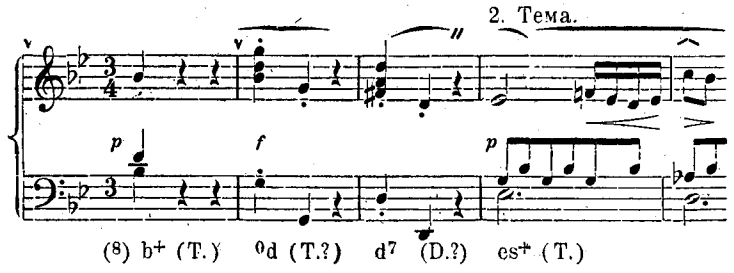


2. Бетховен Скрипичная соната, ор. 30, II. Финал

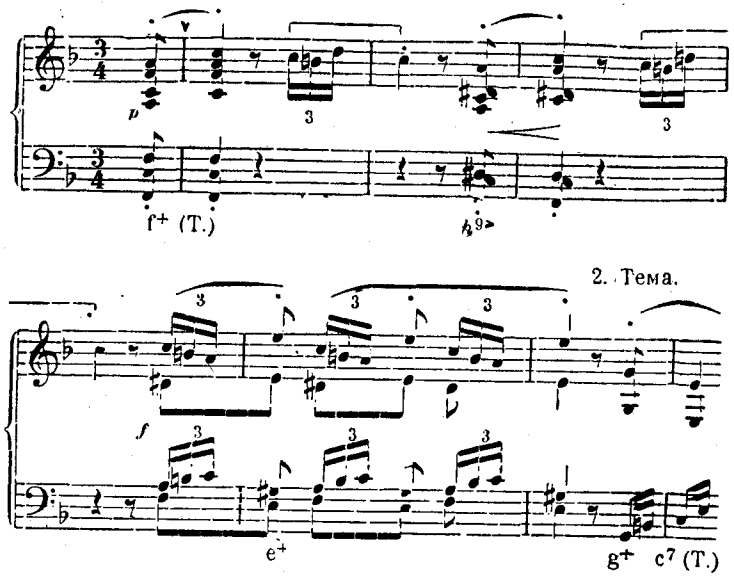


§ 22. Реже встречающиеся близкие тональности.

Мы уже упоминали о том, что строй субдоминанты противопоставляется главному строю почти только посредством тонального скачка; мы объясняли это тем, что поворот в сторону субдоминанты всегда более или менее носит характер возвратного хода; т. е. строй субдоминанты получает как бы значение главной тональности, а это грозит опасностью единству гармонического построения. Только один странный пример подобного рода встречаем мы у Моцарта в сонате B-dur 3/4 (Köchel 570); в этой сонате первая тема B-dur заканчивается совершенной каденцией; следующие два переводящих такта наводят на мысль, что композитор намерен сделать затем тональный скачок в g-moll (параллельный строй), но тут вступает внезапно, без продолжения посредствующей части, вторая тема в Es-dur'е.



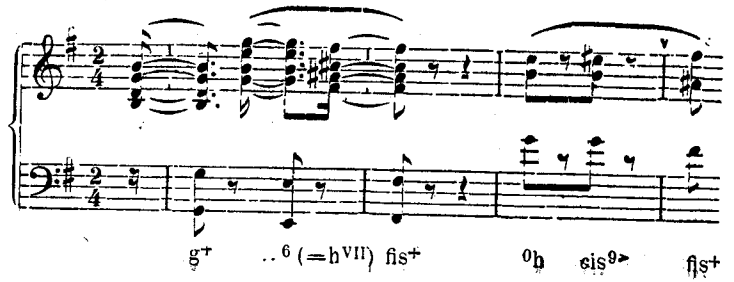
Такую же посредствующую часть, или, вернее, такой же ошеломляющий прыжок вовсе не в тот строй, который подготовлен модуляцией, мы встречаем у Бетховена в сонате F-dur, ор. 10, II, часть 1-я. Сделав заключение на доминанте строя вводной смены, имеющее значение половинной каденции, он, однако, вступает после него со строя прямой доминанты (C-dur), и именно с доминанты этого строя, так что получается возвратный ход от созвука прямой терции (см. о нем в § 21) через созвук прямой квинты (e^+ g^+ c^+).



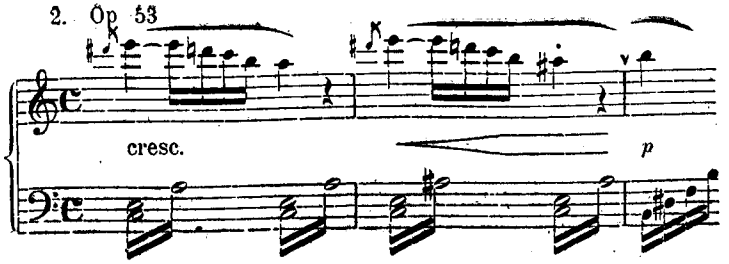
У Бетховена, в ор. 31, I и ор. 13, вторая тема является в строе прямой терции (при главном мажорном строе).

В обоих случаях употреблен один и тот же способ модуляции, а именно: заключение на доминанте строя прямой терции посредством превращения старой тоники в новую доминанту (в C-dur'е: c+—fis+—h+).

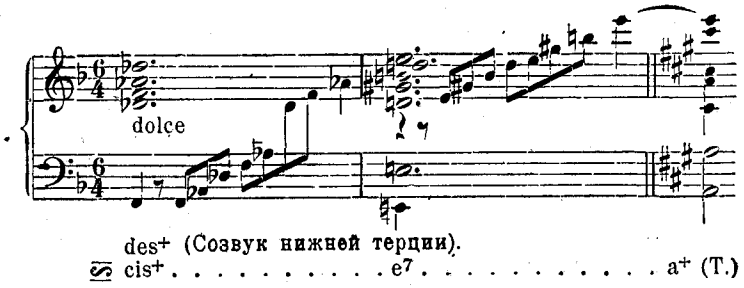
1. Op. 31. I.



2. Op. 53



У Брамса, в его третьей симфонии (F-dur, op. 90), вторая тема также в строе прямой терции; он приходит к этому строю новым и смелым путем. Сначала он делает легкий поворот в сторону строя нижней терции (Des-dur), и применяет затем возвратный ход, не раз уже употреблявшийся в качестве возможного и легко понимаемого: созвук прямой терции, созвук прямой квинты, главный созвук; при этом он энгармонически обращает строй нижней терции в строй второй доминанты (Des-dur ≙ Cis-dur).



Чрезвычайно редкий случай применения для второй темы строя прямой малой терции (в миноре), встречаем мы у Бетховена в сонате c-moll (op. 13, pathéthique). Бетховену нужны были более мрачные оттенки, чем какие мог ему доставить строй минорной доминанты (0d) или тем менее параллельный строй (es+); поэтому, вместо последнего, он употребил строй его сторонней смены

(^{0}b). Модуляция поведена совершенно так, как если бы была направлена к мажорному параллельному строю; после несколько раз повторенного заключения на доминанте (g^+) следуют каденции (g^+) es^7 as$^+$; $f^{9>}$ b$^+$, после чего вступает вторая тема прямо с тоники. После разработки, композитор проводит вторую тему то же не так, как обыкновенно принято,—в главном строе (^{0}g), или в строе его терцовой смены (es$^+$), но в более мрачном строе субдоминанты главного строя (строй прямой квинты), к которому ведет подробно разработанная каденция:

(^{0}g) as^7 des$^+$ ges^6 as$^{\overset{6}{4}}$ ∴ b (!)

b^7 ^{0}b es^{VII} b$^{\overset{6>}{4}}$ ∴ $\overset{7}{c}$^{7} (!)

c^7 ^{0}c ^{0}f $g^{\overset{7}{5}>}$ c$^+$

Странные замещения ожидаемых заключающих тоник d$^+$ и ^{0}b гармониями b^7 и c^7 (каждый раз на 4-м такте) следует считать ложными каденциями, и вполне основательно, так как мы можем их обозначить, как настоящие прерванные заключения.

as^7 — des$^{1<}_{6}$ и b^7 — b$^{\overset{III<}{V<}}_{VII\flat}$

т. е. в первом случае мы видим легкое видоизменение рассмотренной еще на стр. 43 обыкновенной формы ложной каденции; второй случай представляет дальнейшее усложнение также расмотренной нами формы c^7 e$^{III}_{VII\flat}$. Оба эти места интересны тем, что композитор воспользовался здесь ложными каденциями для модуляции; заключительная же тоника делается третьей доминантой (таким образом как мы объяснили в § 16); ее действительное обращение подкрепляется эффектом piano subito на заключительном такте после постепенного crescendo; это piano subito, как бы волшебством, дважды переносит нас нежданно-негаданно в новые страны, чтобы и в третий раз поразить нас совсем новым эффектом.

§ 23. **Систематический обзор** (строев второй темы).

Для противопоставления в качестве строя второй темы особенно пригодны.

А. Идя от мажора (c$^+$):

1) Строй доминанты (строй прямой квинты g$^+$).
2) Строй параллели доминанты (строй вводной смены, ^{0}h).
3) Строй доминанты параллели (терцовый строй, e$^+$).

В. Идя от минора (^{0}e):

4) Строй параллели (строй терцовой смены, c$^+$).
5) Строй минорной доминанты (строй противоположной квинты, ^{0}h)
6) Строй мажорной доминанты (строй сторонней смены, e$^+$).

Строй параллели субдоминанты (строй вводной смены, f$^+$).

Это перечисление охватывает те группировки тональностей, которые находят себе подтверждение в примере классиков и вообще в чувстве музыкантов, подвергшемся, конечно, влиянию воспитания. Для оправдания этих группировок и объяснения заметной в нашей терминологии односторонности, можно привести два замечания:

a) В циклических произведениях субдоминантовые строи (идем ли мы от мажора или от минора) охотнее сберегаются для употребления в качестве главных строев отдельных частей, и вследствие этого избегаются при сопоставлении тональностей в пределах одной части.

b) Строи стороны +[1]) требуют мощного подъема, поэтому они желательны в начале музыкального про-

[1]) Т. е. идущих вверх по квинтовому кругу, в сторону ♯♯.
Прим. переводч.

изведения, как следствие могучего развития первой темы; в строях стороны ^{0} [1]) появляется надобность для возвратного хода к главному строю (этого подъема), т. е. для возвращения к прежнему состоянию (ср. стр. 97—98).

Следует, однако, заметить, что субдоминанта и доминанта подлежат совсем особому обсуждению, смотря по тому, взяты ли они в миноре или в мажоре. Причисление строя вводной смены к числу строев, предпочтительно употребляемых в миноре для второй темы, зависит именно в этой разницы: даже строй субдоминанты в миноре может быть употреблен порой в качестве строя второй темы, — предполагая, конечно, что в этом случае в циклическом произведении минорная доминанта примет на себя ту роль, которую в мажоре играет обыкновенно субдоминанта, т. е. сделается главной тональностью новой контрастирующей части. Конечно, в эти чисто гармонические отношения, с их безупречной логикой, вмешивается и мелодический принцип, компенсирующий их в смысле современной практики, как уже было выше указано. Мы уже видели, что в мажоре неоспоримо важная роль основного тона находит себе объяснение в самом созвуковом принципе; наоборот, в миноре необходимо еще сообразоваться с понятиями «высоко» и «низко», иначе говоря, необходимо обращать внимание и на мелодический принцип (именно, и в минорном аккорде, хотя он строится сверху вниз, самый низкий тон является, однако, основой, фундаментом, опорой аккорда). Подобно этому, и в минорных модуляциях элементарное действие мелодического принципа получает значение наряду с действием принципа гармонического; напр., переход в строй субдоминанты, несмотря на то, что представляет наиболее естественное в гармоническом отношении дальнейшее развитие предыдущего строя (прямой квинтовый

[1]) Т. е. идущих вниз по квинтовому кругу, в сторону ♭♭.

Прим. переводч.

ход), кажется нам погружением вниз [1]), закреплением, усилением минорного принципа в его характерной, противоположной мажорному принципу, особенности. Поэтому, мы отлично понимаем, почему Бетховен в патетической сонате дал второй теме строй прямой терции; мысль дать развитие минору, подобно мажору— но только в противоположную сторону—была, конечно, далека от него; скорее всего он хотел придать более мрачный колорит естественному в данном случае мажорному параллельному строю, и потому подставил на его место строй его сторонней смены. Точно также выбор строев верхней терции в ор. 31, I и ор. 53 можно просто объяснить, как замену строя, параллельного доминанте, строем его квинтовой смены ($c^+ — g^+ \ ^0h — e^+$); или же можно, пожалуй, сказать и так, что Бетховен здесь вместо доминанты главного строя употребил в виде исключения доминанту параллельного строя ($c^+ — \ ^0e — e^+$).

В конце концов, от характера и специфического внутреннего содержания пьесы зависит, предпочесть ли при модуляции из минора усиление минорного действия (пойти в сторону ^{0}), или же, наоборот, отдать преимущество гармоническому контрасту, ослабляющему действие минора (пойти в сторону $^+$). Понятно, конечно, что и в мажоре возможны такие соображения. Говоря о тональных скачках, мы имели уже случай заметить, что композиторы с успехом применяют в мажоре строи минорной стороны. Но зачем, однако, до сих пор так ограничивают введение в мажоре строев минорной стороны только пьесами песенного и танцовального рода? Та причина, что субдоминанту следует сберегать, как главный строй для второй части произведения,— в одночастных пьесах вовсе отпадает, как, напр., в увертюрах; однако же мы редко видим случаи применения строя субдоминанты для второй темы (у Бетхо-

[1]) А не подъемом, как такой же прямой квинтовый ход в мажоре.

Прим. переводч.

вена только в увертюре «Афинские развалины» [G-dur, вторая тема—C-dur]). Почему так предпочтительно избирается в минорных пьесах для второй темы строй параллели? Единственный исторически и технически правильный ответ будет следующий: потому что строй доминанты не вполне пригоден для контраста. Если мы сравним каденции:

$$^0e\ a^{VII}\ e^7\ ^0e \text{ и } e+ \begin{cases} a^6 \\ e^{VII}\ h^7\ e+ \end{cases}$$

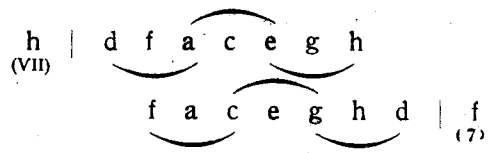
и применим еще расширение каденции посредством введения доминантовых шагов к отдельным моментам ее, то мы увидим, насколько далеко простирается общность средств этих обеих каденций:

$$\begin{array}{cccccc} ^0e & a^7 & ^0a & h^7 & e^7 & ^0e \\ \hline e+ & e^7 & \begin{cases} a^6 \\ ^0e \end{cases} & fis^7 & h^7 & e+ \end{array}$$

Надо принять во внимание еще и следующее. Минорный строй нашего времени, благодаря смешению минорных и мажорных гармоний, особенно же благодаря частым сторонним сменам, представляет слишком пестрый вид, страдает излишком выразительности,— чему в высшей степени благотворно можно противопоставить чистый мажорный строй.

Но мажорный строй доминанты в этом случае нисколько не уничтожает этого пестрого характера; наоборот, он еще расширяет его рамки, так как вместо сторонней смены гармоний в пределах главного строя он приносит с собою стороннюю смену тональности. Перешедши из a-moll в E-dur, мы все-таки сохраняем воспоминание об a-moll, как о главном строе; поэтому всегда будет слышаться несомненное переченье, если только строй доминанты E-dur не будет обнаруживать своей близости к покинутому главному строю a-moll посредством уместного употребления минорной субдоминанты; a+ всегда будет казаться как бы аккордом дорийской сексты (§ 33).

Наоборот, переход в параллельный строй влечет за собою полное изменение всего гармонического аппарата. Несмотря на абсолютную параллельность средств чистого минора и его параллельного строя, каждая гармо-



ния, каждая комбинация тонов в них имеет различное значение. Вспомним, что даже в C-dur возожно прямое последование трех, построенных из тонов гаммы, минорных аккордов, и при этом ни один из них не будет понят в качестве настоящего минорного аккорда; и если аналогичное последование в миноре и не безусловно возможно (особенно это можно сказать по отношению к созвуку терцовой смены минорной доминанты), то минор и не нуждается в этом, так как он может воспользоваться мажорной доминантой. Последней совершенно нет в параллельном строе.

Итак, мы видим, что несмотря на кажущуюся противоположность [1]), минорный строй по своим средствам отличается радикальнее от своего параллельного строя, чем от строя мажорной доминанты.

Поэтому, мы придадим мало цены и строю минорной субдоминанты в мажоре, как строю второй темы. В этом случае почти не окажется переченья, аналогичного тому, которое мы заметили при последовании строев a-moll—E-dur. В самом деле, при последовании строев C-dur—f-moll, применяя минор в современном его виде, мы можем употребить минорную доминанту (^0g) в качестве аккорда только второстепенного [2]), и тем несомненнее

[1]) Строю мажорной доминанты. *Прим. переводч.*

[2]) Большей же частью мы употребляем в миноре мажорную доминанту,—в данном случае c+, причем не обнаружится никакого переченья по отношению к предыдущему строю. *Прим. переводч.*

обнаружится общность средств обоих строев. Почему же минорный параллельный строй не противопоставить главному мажорному, подобно тому, как это делается с параллельным мажорным строем относительно главного минорного? Эти соображения приводят нас к постановке следующих положений (ср. § 23).

Следующие строи годны для употребления в качестве строев второй темы:

А. Идя от мажора (*c*+).:

1) *Строй прямой квинты* (доминанты, g+). В эстетическом отношении строй этот представляет собою усиление мажорного характера, и производит впечатление естественного следствия жизненно-сильного развития первой темы. Общеупотребителен.

2) *Строй прямой терции* (доминанта параллели, e+). Характер этого строя родственен характеру предыдущего, но представляет еще больший подъем мажора. Средства его отчасти тождественны со средствами параллельного строя [1]), и потому, даже в случае применения минорной субдоминанты, совершенно отличаются от средств главного строя. Не избегается, но применяется только изредка, и вполне основательно.

3) *Строй вводной смены* (параллели доминанты, ^{0}h). Этот строй также представляет подъем по отношению к главному, но его созвук смягчен минорным наклонением, подъем кажется слабее; средства его отчасти тождественны средствам параллели [1]), но совершенно противоположны средствам главного строя. Очень рекомендуется там, где желателен эффект мягкого контраста.

4) *Строй терцовой смены* (параллели, ^{0}e). Этот строй весь образуется из созвуков, которые употребительны (хотя и в другом значении) также и в главном

[1]) Параллельного—по отношению к главному.
Прим. переводч.

строе (исключение составляет мажорная доминанта,—прямой терцовый созвук главного строя).

Все эти созвуки, однако, подвергаются в строе a-moll обращению [1]), так что строй этот представляет нам полное изменение всех тоновых комбинаций, что имеет свою совершенно своеобразную прелесть. Так как параллельный строй после главного минорного сплошь и рядом употребителен, то нет никакого основания избегать его после главного мажорного в тех случаях, когда желательно первой мощной теме противопоставить вторую мягкую, но не резко контрастирующую. Этот строй не производит эффекта подъема; в этом отношении действие его еще слабее, чем строя вводной смены; за то он, несмотря на кажущуюся общность средств, вознаграждает особым эффектом, благодаря своему мистическому элементу. В тех случаях, когда вторая тема сонаты была в строе вводной смены, можно счастливо применить после разработки для второй темы строй терцовой смены, если желательно некоторое ослаблении контраста между строями.

5) *Строй сторонней смены* (минорной субдоминанты, ^{0}c). Вместо подъема мы видим здесь опускание, которым можно весьма удачно воспользоваться с художественными целями. Общность части средств ослабляет противоположность наклонения; но этому недостатку можно помочь, избегая средств, общих обоим строям.

6) *Строй противоположной квинты* (субдоминанты, f+). Этот строй, как и предыдущий, представляет собой опускание, и поэтому весьма пригоден для второй темы, скромно вступающей и образующей настоящий контраст с первой мощно-развитой темой. Как и строй сторонней смены, строй субдоминанты родственен стороне ^{0}, и потому дает возможность развить первую тему в сторону +. Выбор этого строя для второй темы очень рекомендуется в тех случаях, когда его незачем беречь для второй части произведения (потому ли, что

[1]) Сравнительно с тем значением, которое они имели в C-dur'е.
Прим. переводч.

ее вовсе нет, или же потому, что она задумана в миноре, или в другом строе, еще дальше уходящем в сторону [0]). При этом надо соблюдать условие, чтобы там, где намечено повторение тем, вместо спокойного возвращения к главному строю, был сделан к нему стремительный подход,—и его появление в таком случае может произвести прекрасный эффект.

7) *Строй противоположной терции* (параллели минорной субдоминанты, as+). Строй этот, получивший, благодаря Шуберту и Шуману, право гражданства в пьесах песнеобразных и танцеобразных, никоим образом не должен быть исключен из употребления в сонатной форме; наоборот он может давать в высшей степени могучие эффекты. Из всех родственных строев стороны [0], строй этот в наибольшей степени обнаруживает противоположный характер, при одинаковом наклонении, и соединяет в себе, вместе с прямой удобопонятностью гармонических отношений к главному строю, полное различие в средствах. Он не исключает возможности применения строя субдоминанты вовторой части пьесы; но не следует забывать, что еще больший эффект производит употребление строя субдоминанты для второй темы первой части, а строя нижней терции для второй части произведения.

8) Едва ли можно рекомендовать заходить еще дальше при выборе строя для второй темы. Во всяком случае, здесь обращают на себя внимание *строи малых терций*, противоположной и прямой: (es+ и a+). Первый можно назвать также параллелью строя квинтовой смены, второй—строем квинтовой смены параллели.

До сих пор мы оставляли в стороне строй *квинтовой смены*, так как его три главных созвука отличаются от соответствующих созвуков главного строя только терциями, доминанты же их совершенно тождественны (да и субдоминанты могут быть также тождественны).

$$\begin{array}{cccc} c^{+} & c^{VII} & g^{7} & c^{+} \\ & | & | & \\ {}^{0}g & c^{VII} & g^{7} & {}^{0}g, \end{array}$$

Строй квинтовой смены появляется поэтому в сонатной форме в качестве строя второй темы почти исключительно после разработки, т. е. тогда, когда противоположность между обеими темами должна быть по возможности сглажена. Хотя смысл интервала квинты c : g совершенно противоположен c+ и [0]g, но благодаря установившейся практике, музыкант слышит c-moll только как особую окраску (хроматическое изменение) C-dur'a, так что в эстетическом отношении c-moll [1]) представляет собою главный строй, покрытый как бы вуалью. Такое понимание поддерживается еще тем, что мы сказали выше о значении основного тона (стр. 155), а именно,—что, хотя в гармоническом отношении контраст между [0]g и c+ больше, чем между [0]e и c+, но в мелодическом отношении [0]e и c+ контрастируют больше, чем [0]g и c+, т. к. у c+ один и тот же основной бас C. Ход c+—es+ соединяет в себе до известной степени особенности ходов c+—[0]g и c+ [0]e, так как мы можем проследить в нем средства строя квинтовой смены, но в обращении, без которого они не представляли бы достаточно контраста. Однако, уже в музыкальном синтаксисе и других местах я указывал на то, что ход на малую терцию не удобопонятен, не годен для заключения, ибо он ведет нас к третьему, главному созвуку, по отношению к которому этот ход будет понят нами, как последование терцового и квинтового созвуков:

$$\begin{array}{ccccc} & c^{+} & es^{+} & \longrightarrow & as^{+} \\ & {}_{3} & {}_{5} & & {}_{1} \\ \text{и} & c^{+} & a^{+} & \longrightarrow & e^{+} \\ & {}_{III} & {}_{V} & & {}_{I} \end{array}$$

т. е. в конце концов Es-dur, противопоставленный строю C-dur всегда производит впечатление доминанты As-dur; A-dur же, после C-dur, всегда покажется субдоминантой строя E-dur. Поэтому, строи малой терции не годятся для вторых тем (для которых годятся,—по крайней мере

---

[1]) Как строй второй темы.

Прим. переводчика.

в широкозадуманных сочинениях,—только строи созвуков, годных для заключения). Место строев малой терции, наоборот, в проходящих модуляциях, т. е. в частях, посвященных разработке,—о чем будет сказано ниже.

В. Идя от минора (⁰e),

вот какие строи пригодны для второй темы:

1) *Строй противоположной квинты* (минорной доминанты, ⁰h). Наперекор установившейся практике, мы называем этот строй первым, так как благодаря его прекрасным особенностям, ему действительно принадлежит первое место.

В самом деле, с эффектом противоположности (несомненно свойственным ему, как строю противоположной квинты), он соединяет в себе еще и эффект мелодического подъема (в вышеопределенном смысле); идя к нему, мы как бы стремимся к мажору; он проясняет мрачность главного строя, не меняя, однако, наклонения. Понятно, что этот строй уместен только тогда, когда второй теме желательно придать не абсолютно противоположный характер,—последнего можно достигнуть только с помощью мажорного строя. Не избегается, но употребляется сравнительно редко.

2) *Строй терцовой смены* (параллели, c+). Характеристика этого строя выяснится из замечаний, сделанных в А. 4. относительно соответственного хода из мажора. С полным изменением средств, здесь соединяется светлый характер мажора; этому ходу нельзя также совершенно отказать и в подъеме.

Общеупотребителен. Если вторая тема до репризы была в строе терцовой смены, то после репризы она обыкновенно появляется в строе квинтовой смены (ср. А. 8).

3) *Строй прямой квинты* (субдоминанты, ⁰a). Он является естественным продолжением главного строя в направлении минора, и допускает простой возвратный ход к главному строю, как строй доминанты в мажоре.

В мелодическом отношении он представляет собой опускание, шаг вниз, и потому уместен в тех случаях, когда желательно усиление минорного характера. Употребляется редко, но с хорошим эффектом.

4) *Строй вводной смены* (параллели субдоминанты, f+). По характеру он родственен предыдущему; появляется, как результат естественного продолжения в направлении минора и обращения средств; но усиление минорного действия, благодаря перемене наклонения, исчезает, что дает мягкий эффект. Выбор этого строя для второй темы дает возможность повторить ее после репризы в параллельном строе (ср. А. 8), который кажется тогда приближением к главному строю. Не избегается, и производит отличный эффект.

5) *Строй прямой терции* (субдоминанты [1]) параллели, ⁰c). Хотя этот строй является естественным следствием дальнейшего развития в направлении минора и в эстетическом отношении представляет собою весьма сильное усиление минорного действия, но он совершенно неупотребителен. Однако, употребление его столь же мыслимо, как и употребление строя, примененного Бетховеном в его патетической сонате для второй темы.

6) *Строй прямого терцового хода* (квинтовой смены параллели, ⁰g). По характеру он близок предыдущему, но не так легко понимается, как тот (см. А. 8).

7) *Строй сторонней смены* (мажорной доминанты, e+). О нем говорилось подробно раньше (стр. 147).

8) *Строй смены малой терции*, упоминается здесь только как имеющий близкое отношение к общеупотребительным модуляциям (доминанта параллели, g+); не следует забывать, однако, что обе тоники, поставленные рядом, не понимаются прямо одна по отношению к другой.

Этой тональности следует предпочесть все остальные, здесь перечисленные, кроме В. 6.

---

[1]) Минорной.

Примеч. переводчика.

9) *Строй противоположной терции* (терцовая смена мажорной доминанты, ^{0}gis). Не рекомендуется для употребления. Наше понимание минорных ходов слишком неразвито, чтобы мы могли сразу понять подобные ходы тональностей,—а это необходимое условие для их удачного применения.

10) Относительно *квинтовой смены* тональности самое главное сказано было уже выше, А. 8. Строи квинтовой смены рассматриваются, как строи с одним и тем же основным (заключительным) тоном; поэтому, связать эти два строя, применив их для двух различных тем, возможно только после разработки, когда конфликт уже разрешен.

Во все эти тональности можно придти модуляционными путями, рассмотренными в этой и предыдущей главе, т. е.

a) Можно сделать каденцию, приводящую к новой тонике; последняя при этом будет хотя и достигнута, но не достаточно характеризована в своем значении, как тоника; надо еще дальше закрепить ее, для того, чтобы она потеряла значение, свойственное ей в старом строе. Редко вступает композитор с ядром второй темы прямо после каденции, приводящей из старого строя в новый; и это понятно, так как не вполне точно направленное ухо слушателя легко может понять гармонии в обратном смысле. Отсюда происходят частые случаи сомнений: где собственно, начинается вторая тема? (ср. стр. 135, 136).

b) Более или менее расширенная модулирующая каденция приводит к заключению на новой тонике, обыкновенно с ritardando в конце; на месте заключительного аккорда появляется начало новой темы, обыкновенно после предварительной паузы, с контрастирующей динамикой и обращением тяжелого такта в легкий (см. стр. 153, пример из симфонии c-moll, Бетховена).

c) Модуляция приводит к половинной каденции в строе второй темы (прим. стр. 145, 146, Моцарт).

d) Модуляция приводит к половинной каденции в старом строе, и непосредственно за этот новый строй

с одной из своих доминант[1]). Об этой комбинации мы еще не говорили, но для нее достаточно будет нескольких указаний. Понятно, что она тогда только может дать хорошие результаты, когда вслед за половинной каденцией в старом строе, другая каденция, переводящая в новый строй, следует таким образом, что обе они вместе образуют осмысленную модуляционную каденцию, напр., c+—g+ (половинная кад.), e^{VII} — h^7 — ^{0}h; здесь доминанта C-dur'a, g+, обращается в созвук терцовой смены e-moll'я. Этой модуляции родственна

e) Половинная каденция в строе, находящемся посреди старого и нового строев; после чего вступает новый строй с тоники, или с одной из своих доминант (прим. стр. 155).

f) В главном строе делается половинная каденция и вслед за ней вступает новый строй с тоники. Этот способ также родственен способу d), но нелогичен.

Наиболее совершенно подготовительными оказываются:

g) Те модуляции, которые не ставят себе очевидной ближайшей задачей достижение тоники нового строя, а наоборот, стремятся к той из его доминант, которая лежит по ту сторону нового строя (считая от старого строя); т. е. при модулировании в сторону + стараются достигнуть доминанты, при модулировании в сторону ^{0}—субдоминанты. Таким образом, для выше рассмотренных последований строев можно наметить следующие промежуточные станции:

A.

1. c+—g+,	подготовительное	заключение	на	d+.
2. c+—e+,	„	„	„	h+.
3. c+—^{0}h,	„	„	„	h+.
4. c+—^{0}e,	„	„	„	e+ (? или ^{0}a).
5. c+—^{0}c,	„	„	„	^{0}f.
6. c+—f+,	„	„	„	b+ (или ^{0}f).
7. c+—as+,	„	„	„	des+ (см. стр. 143).
8. c+—^{0}g,	„	„	„	g+ или ^{0}c.

[1]) Верхней или нижней. *Прим. переводч.*

В.

1.	^{0}e—^{0}h,	подготовительное	заключение	на	h+.
2.	^{0}e—c+,	„	„	„	g+ (? или f+).
3.	^{0}e—^{0}a,	„	„	„	^{0}d (не употр.).
4.	^{0}e—f+,	„	„	„	b+ „
5.	^{0}e—^{0}c,	„	„	„	^{0}f „
6.	^{0}e—^{0}g,	„	„	„	^{0}c „
7.	^{0}e—e+,	„	„	„	h+.
8.	^{0}e—g+,	„	„	„	d+ (?).
9.	^{0}e—^{0}gis,	„	„	„	gis+ (?).
10.	^{0}e—a+,	„	„	„	e+ или ^{0}a.

Все эти, заходящие дальше цели, модуляции мы легко сумеем применить, руководствуясь предыдущими §§; вместо них весьма охотно применяется другой способ перехода — и именно в тех случаях, когда тональности, которые нам предстоит связать друг с другом, особенно чужды друг другу, или сочетание их кажется нам необычным (А, 5 и 7; В, 3—6 и 9). Способ этот заключается во вставке посредствующего строя, лежащего между старым и новым строем; эта посредственная модуляция может быть применена и для перехода в любой строй.

А.

1.	c+—d+,	сначала	повор.	в	g+	и только	затем	мод.	в d+.
2.	c+—e+,	„	„	„	^{0}e	„	„	„	„ h+.
3.	c+—^{0}h,	„	„	„	^{0}e	„	„	„	„ h+.
4.	c+—^{0}e,	„	„	„	^{0}a	„	„	„	„ e+.
5.	c+—^{0}c,	„	„	„	f+	„	„	„	„ ^{0}f.
6.	c+—f+,	„	„	„	f+	„	„	„	„ b+.
7.	c+—as+,	„	„	„	^{0}c	„	„	„	„ des+.
8.	c+—^{0}g,	„	„	„	^{0}g	„	„	„	g+(^{0}c).

В.

1.	^{0}e—^{0}h,	сначала	поворот	в	^{0}h(e+)	и затем	только	мод.	в h+.
2.	^{0}e—c+,	„	„	„	c+	„	„	„	„ g+.
3.	^{0}e—^{0}a,	„	„	„	^{0}a	„	„	„	„ ^{0}d.
4.	^{0}e—f+,	„	„	„	^{0}a	„	„	„	„ b+.
5.	^{0}e—^{0}c,	„	„	„	f+	„	„	„	„ ^{0}f.
6.	^{0}e—^{0}g,	„	„	„	c+	„	„	„	„ ^{0}c.
7.	^{0}e—e+,	„	„	„	^{0}h	„	„	„	„ h+.
8.	^{0}e—g+,	„	„	„	^{0}h	„	„	„	„ d+.
9.	^{0}e—^{0}gis,	„	„	„	e+	„	„	„	gis+(?).
10.	^{0}e—a+,	„	„	„	a+	„	„	„	„ e+.

Здесь мы вступили в область проходящей модуляции, направляющейся в известный строй не ради него самого, а только как в промежуточную станцию на пути к строю, лежащему дальше, и достижимому только посредством продолжения модуляции.

Задача. Для того, чтобы достаточно набить себе руку в модуляциях в строй второй темы, ученик непременно должен уяснить себе средства и пути модуляций в каждый из рассмотренных строев. При этом не следует забывать того, что было сказано на стр. 129 относительно энгармонического переложения. Композиции ученика можно теперь расширить, так что бы он набрасывал песнеобразные формы с двумя темами, при чем так намечал бы их, чтобы можно было применить к ним все выводы этой главы, т. е. после того, как найдены два контрастирующих друг с другом мотива, годных для дальнейшего развития и одобренных учителем, назначается строй для второй темы; и затем уже следует приступить к выработке тем. Вот несколько типичных образцов разрешения этой задачи:

а) 1-я тема (мажор): 1+1+2+4 (каденция на доминанте с заполняющим возвратным ходом; затем снова начало первой темы, но с иным поворотом), 1+1+2+4 (заключение на второй доминанте). Вторая тема, начинающаяся с тяжелого такта: 2+2+4 (половинная каденция, затем начало второй темы с модуляцией

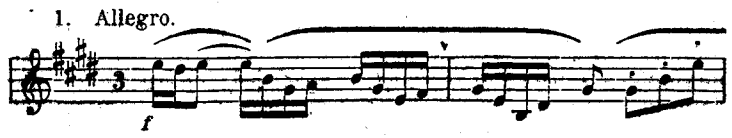
в главный строй), 2+2+4 (каденция в главном строе, при чем повторение первой темы вступает на заключительном аккорде; следовательно, происходит обращение тяжелого такта в легкий); снова 1-я тема (но выдержанная уже вся в главном строе), 1+1+2+4 (половиная каденция) + 4 (полная каденция) +2+1+1.

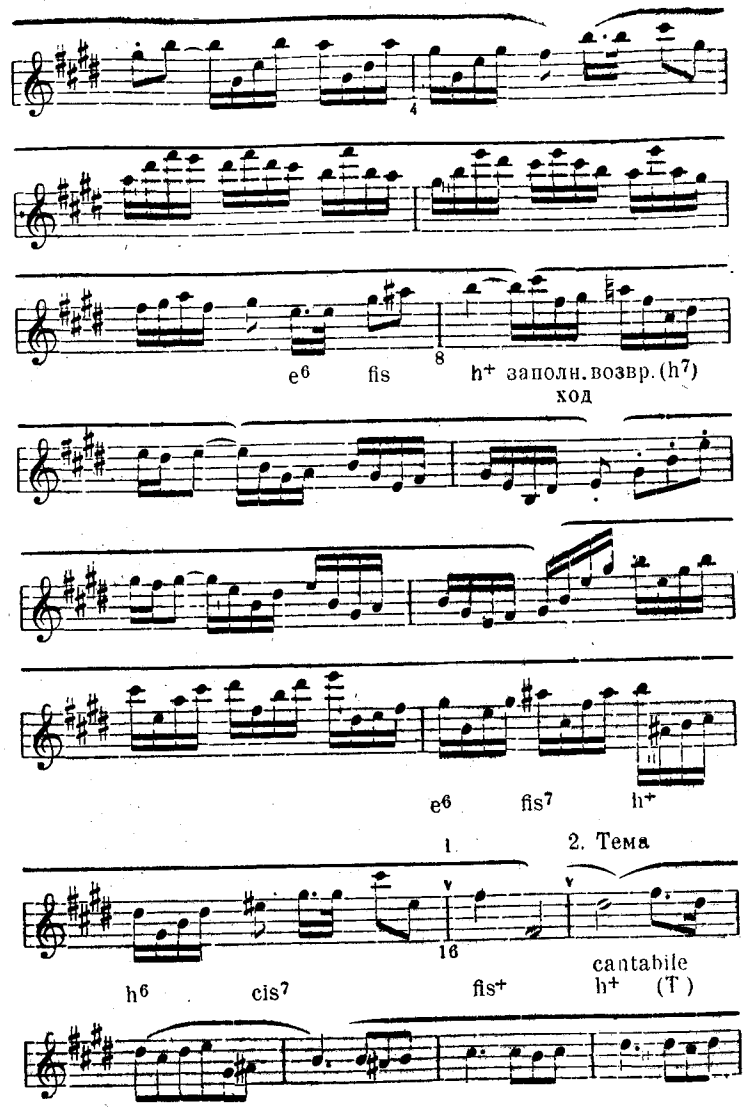
b) 1-я тема (минор): 2+1+1 (начало ex abrupto, как будто ему предшествовало довольно длинное развитие темы; после него продолжение, вступающее с тяжелого такта): 2-й такт + 2+4 (полная каденция), + 2 (подымающаяся имитация двух последних тактов с полной каденцией на доминанте параллели; затем заполняющий возвратный ход к строю параллели). 2-я тема: 1+1+2+4 (половинная каденция, после нее поворот к строю первой темы), 2+1+1+1 (обрывается на субдоминанте главного строя, после однотактной, не входящей в счет, паузы повторение первой темы в ее прежнем виде 2+1+1; 2-й такт +2+4 (полная каденция) +2+1+1.

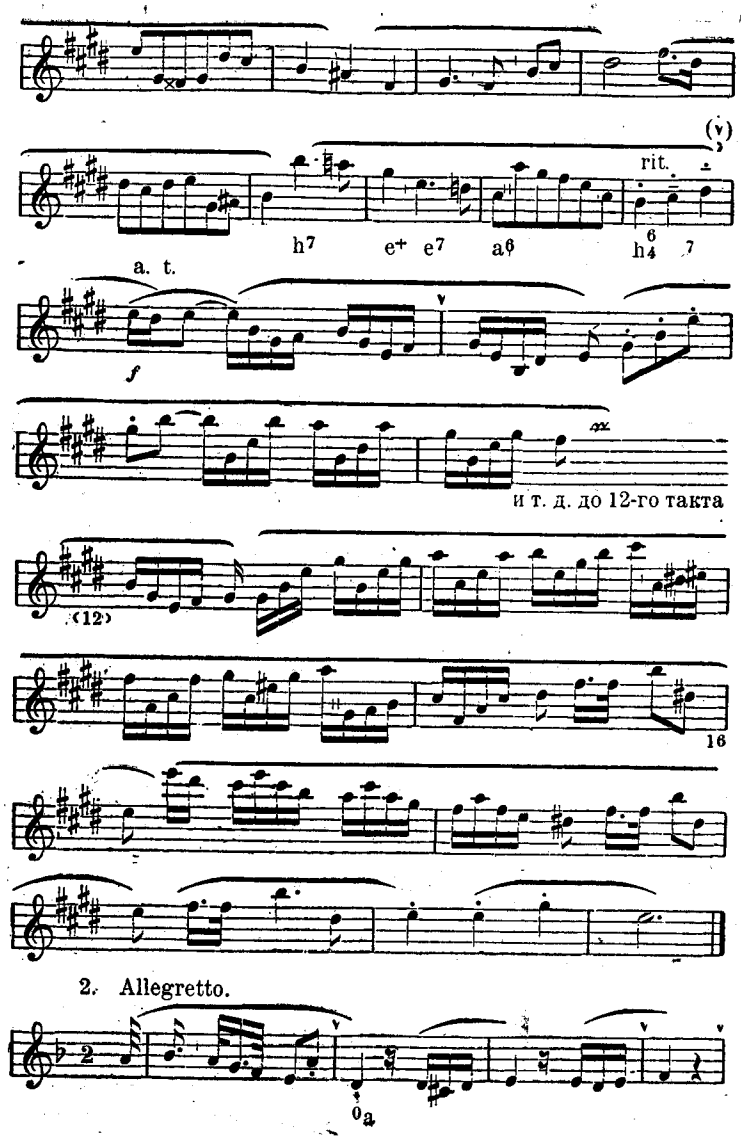
c) Вступление (мажор): 2+2 (обе каденции открыты, т. е. не заканчиваются тоникой); 1-я тема: 1+1+2+2 (подымаясь, делает заключение на параллели), + 4 заключение на доминанте), + 2 + 2 (полная каденция и половинная в строе параллели доминанты). 2-я тема (строй вводной смены): 1+1+2+4 (субдоминанта), + 2 (полная каденция), затем воспроизведение вступления (2+2) в виде возвратной модуляции, и повторение первой темы: 1 + 1 + 2 + 2 (подымаясь, она делает заключение на доминанте), + 4 (полная каденция на тонике), + 2 (открытая каденция), + 2 (заключительная каденция).

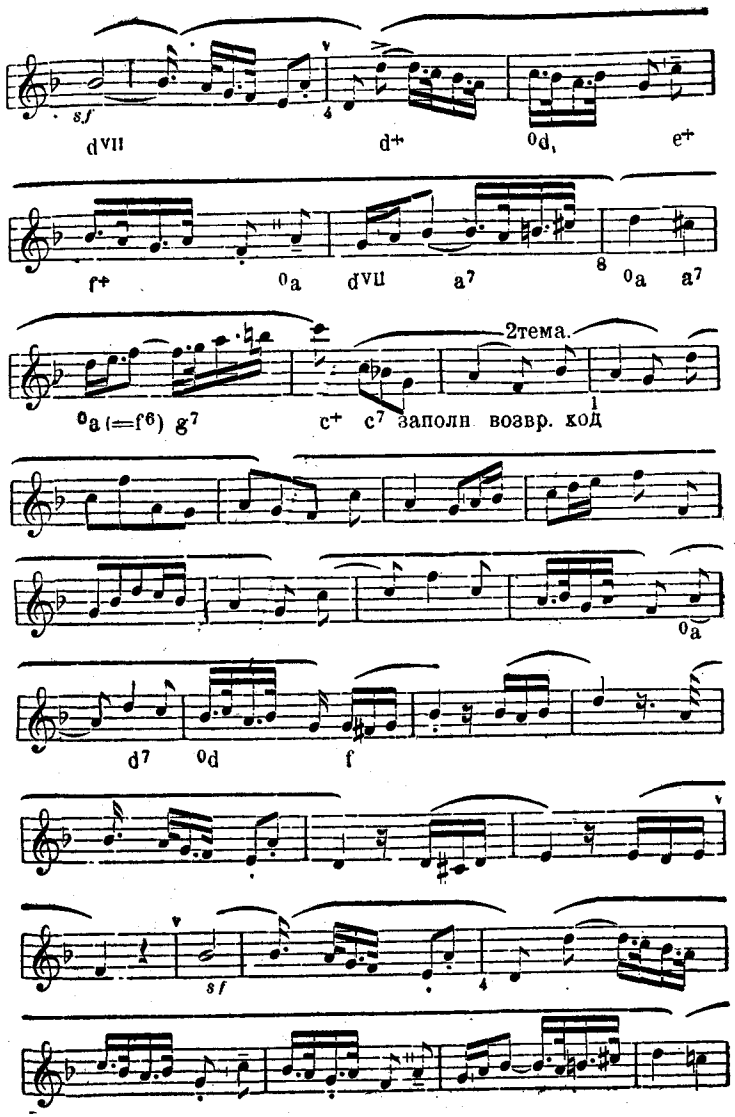
Вот несколько набросков, могущих служить примерами того, как придать жизнь этим схемам (самые схемы можно разнообразить посредством выбора других строев для второй темы, и соответствующих этому выбору модуляций).

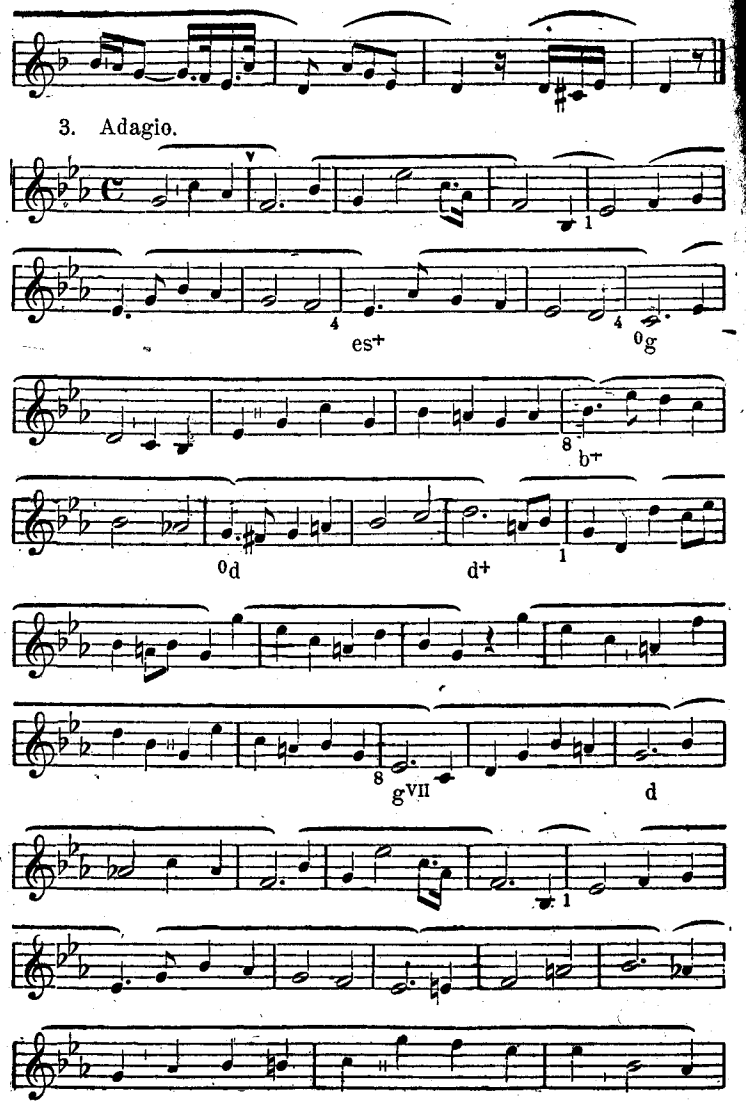
1. Allegro.






(v)
rit.
h7 e+ e7 a6 h4 7
a. t.
f
и т. д. до 12-го такта
(12)
16
2. Allegretto.
0a


sf
dVII d+ 0d, e+
f+ 0a dVII a7 0a a7
2тема.
0a (=f6) g7 c+ c7 заполн. возвр. ход
0a
d7 0d f
sf

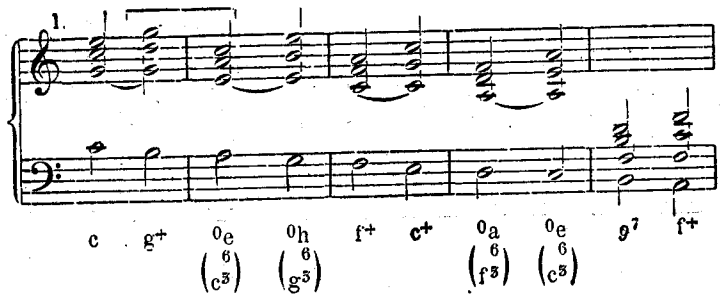


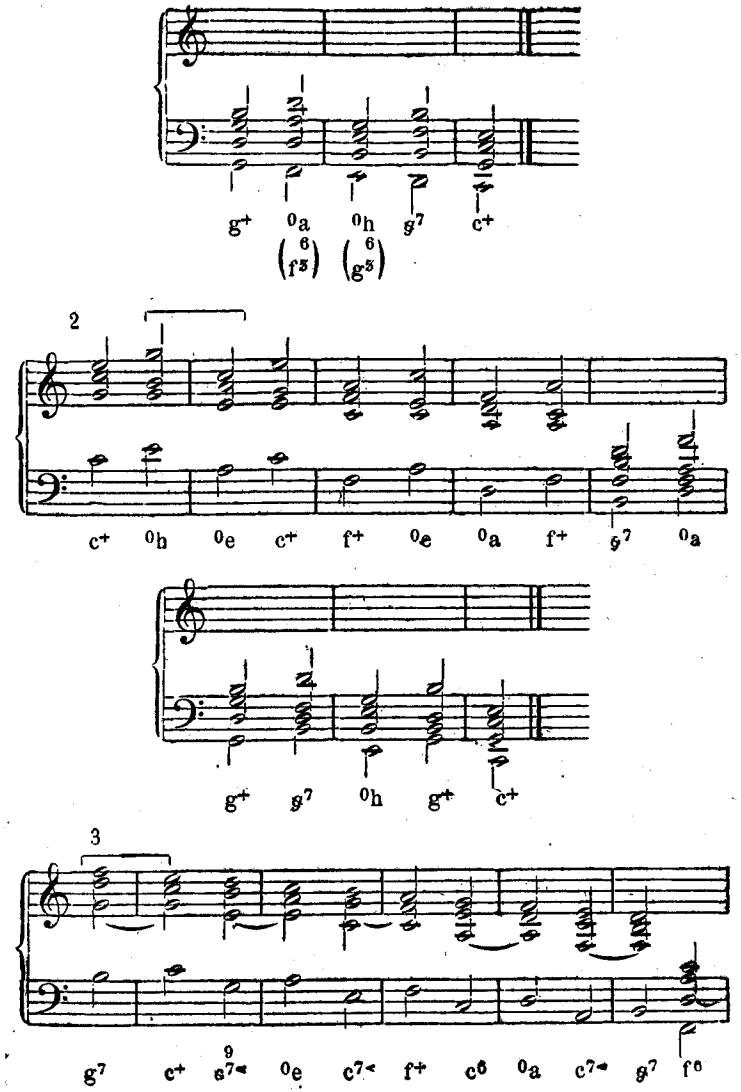
ГЛАВА VII.

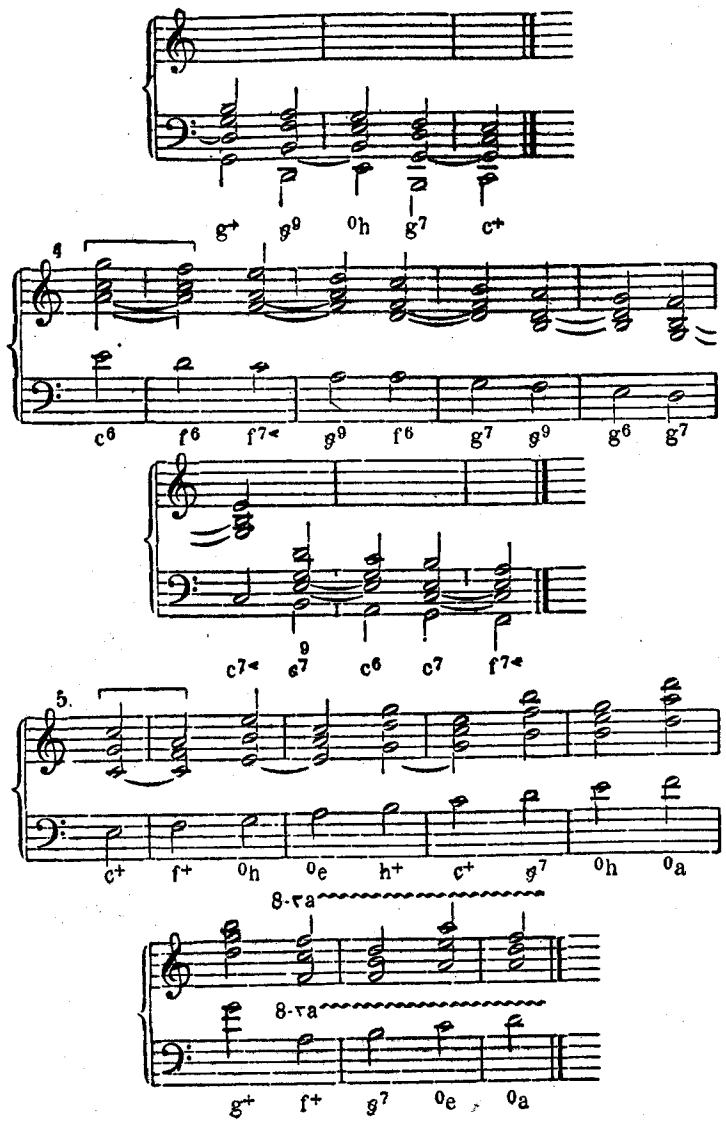
Проходящие модуляции.

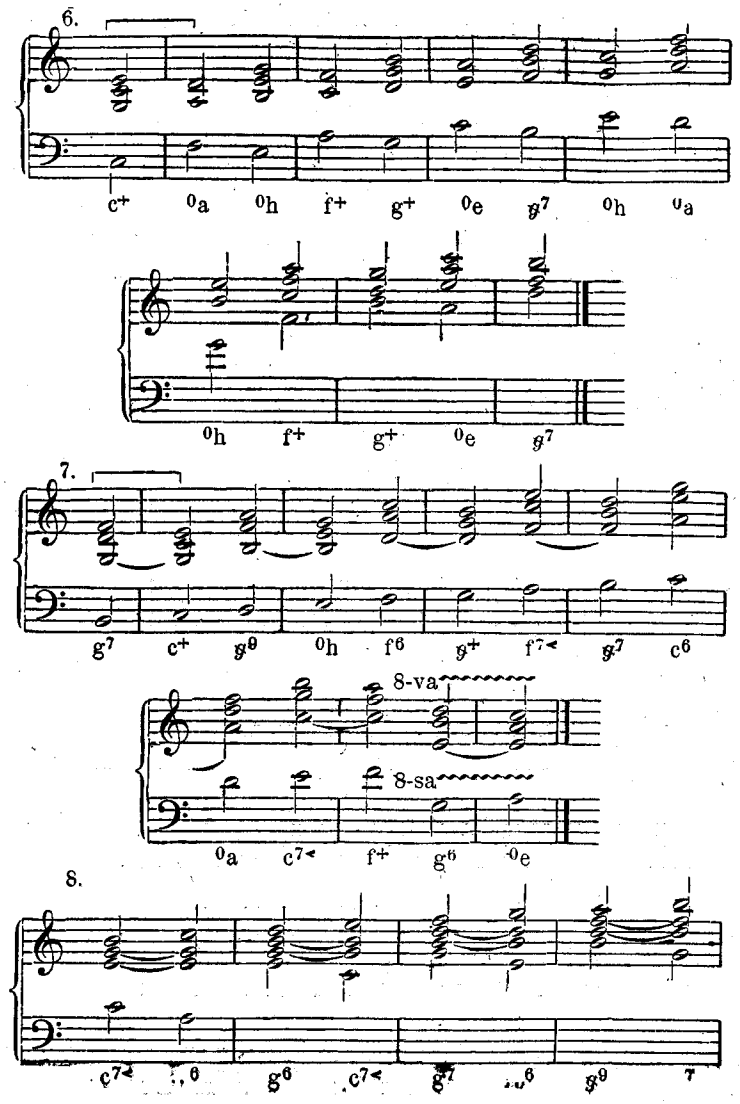
§ 24. Секвенцеобразные ходы.

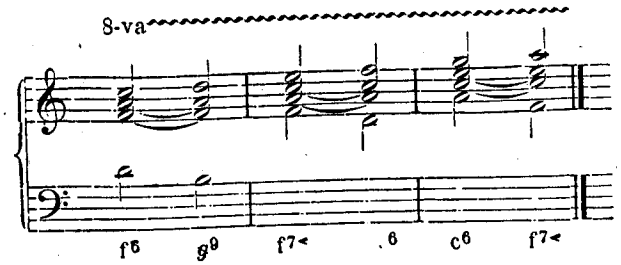
В § 4 был подробно разъяснен смысл тональных секвенций, и там же было указано на их значение. Мы рассмотрим теперь некоторые образования, родственные секвенциям и по содержанию и по виду; многие смешивают их с секвенциям, хотя им и не хватает как раз того, что мы считаем характерным признаком секвенций, а именно строгого тонального единства. Мы определили секвенцию, как подымающийся или опускающийся по ступеням гаммы ряд воспроизведений тонально-логического гармонического последования. Конечно, нам покажется, что следующие ходы, подобным же образом получившиеся от воспроизведений тонально-логического последования, в высшей степени близки секвенциям, и отличаются от секвенций только тем, что там воспроизведение делалось по ступеням, здесь же скачками.




g+ 0a 0h g7 c+
(6 f5) (6 g5)
2
c+ 0h 0e c+ f+ 0e 0a f+ g7 0a
g+ g7 0h g+ c+
3
g7 c+ 9 e7< 0e c7< f+ c6 0a c7< g7 f6

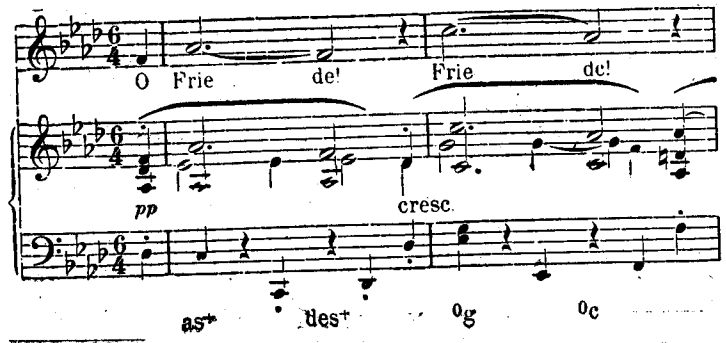

g+ g9 0h g7 c+
4
c6 f6 f7< g9 f6 g7 g9 g6 g7
c7< 9 e7 c6 c7 f7<
5.
c+ f+ 0h 0e h+ c+ g7 0h 0a
8-va
8-va
g+ f+ g7 0e 0a



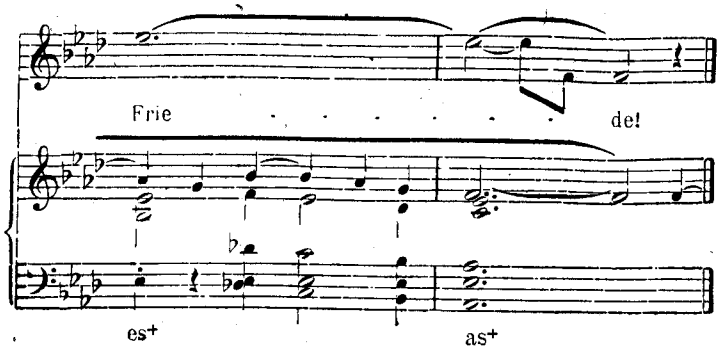


Можно пойти дальше и рассматривать эти образования как настоящие секвенции, полученные из секвенций, что на стр. 38, посредством пропуска каждого второго мотива, т. е. посредством воспроизведения мотива не по ступеням, а скачками на терцию.

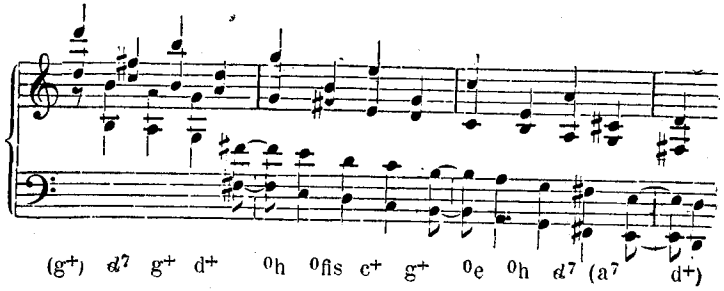
Вследствие шага на секунду в самом мотиве, мы видим и здесь каждый раз—по крайней мере в одном голосе—движение по секундам (а в № 4, также в № 1,—если только повести в нем верхний голос к унисону с альтом, а не в кварту [1]),— мы видим такое движение даже в двух голосах). Таким образом, здесь имеется налицо даже характеристический признак настоящей секвенции: непрерывное движение через всю гамму. Не следует пренебрегать этими чисто тональными терцовыми секвенциями; они могут производить эффекты не хуже строго-секундовых секвенций. Так, напр., у Макса Бруха, в первой арии Андромахи («Ахиллес»), мы встречаем следующее место, соответствующее схеме 5:



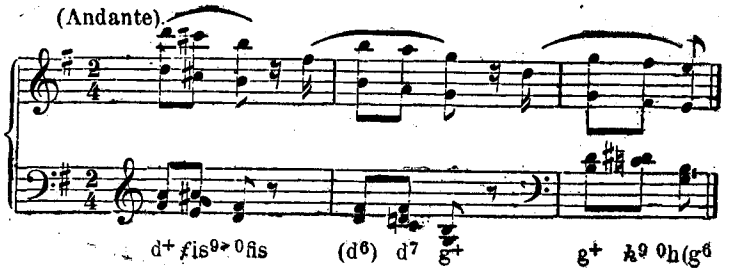
[1]) Т. е. в d, а не в g. *Прим. переводч.*



Совершенно точный пример формы 1, и при том довольно длинный, мы видим у Бетховена, в 1-й части сонаты ор. 2, III:

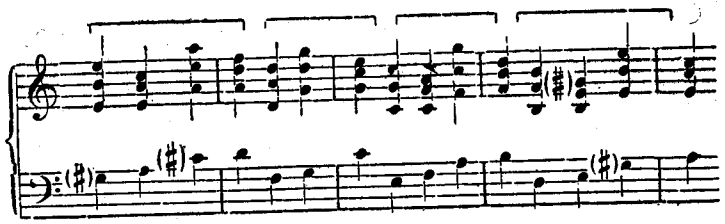


Следующий пример из Моцарта (соната D-dur, 3/4, Köchel 311), также представляет не что иное, как такую же тональную терцовую секвенцию, с применением известных нам из § 6 промежуточных хроматических гармоний:

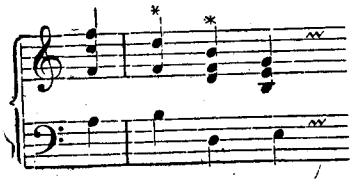


Мы не станем перечислять здесь все подобные случаи; не это составляет задачу нашей книги. Достаточно, если мы обратили внимание читателя на возможность таких образований и на их значение. При занятиях анализом не раз обнаружатся примеры, иллюстрирующие наши объяснения (см., напр., Scherzo Бетховена в ор. 106).

Терцовая секвенция, как мы видели, очень скоро приводит нас к слишком высокому или слишком низкому положению, тем более это можно сказать про квартовую секвенцию. Квартовая секвенция со второго шага приводит нас к границе октавы и поэтому производит впечатление чего-то неуклюжего, нескладного; она может избежать этого, если с каждым вторым воспроизведением станет возвращаться в пределы первоначальной октавы,—но тогда она превратится в секундовую секвенцию в широком масштабе, напр.

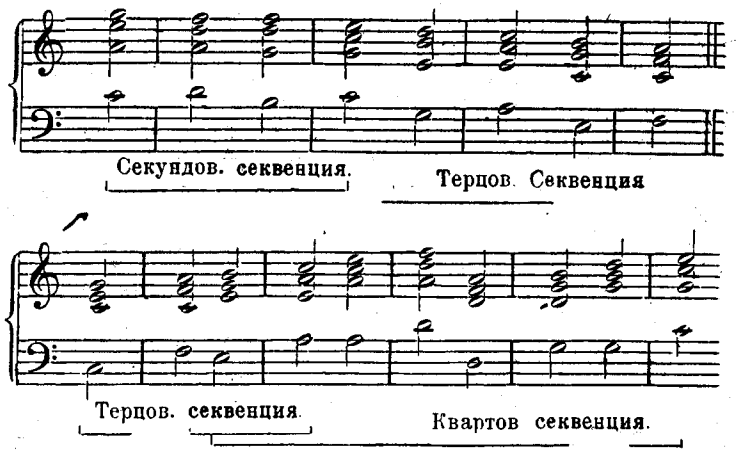


Знаки, заключенные в скобки, указывают, как можно видоизменить эту секвенцию с помощью хроматических промежуточных гармоний; иногда предпочитают избегнуть самого резкого последования при воспроизведении мотива секвенции,—а именно удвоения вводного тона, хотя это делается в ущерб точности воспроизведения.

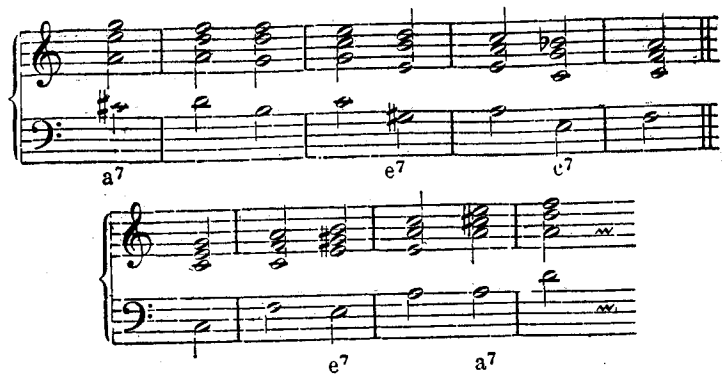


Вообще можно сказать, что применение далеко идущих квартовых или даже квинтовых секвенций возможно только в том случае, если их сомкнуть по две в секундовую секвенцию.

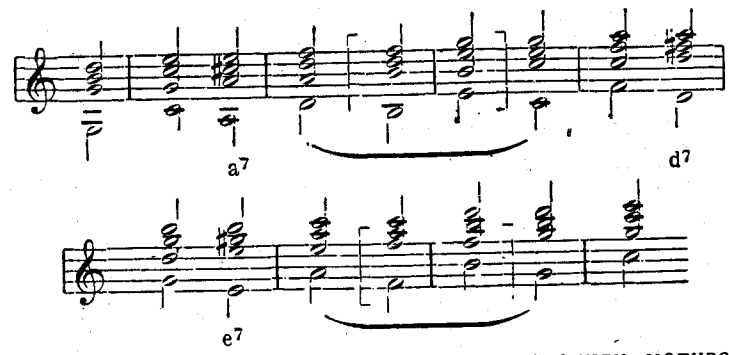
Следует еще заметить, что из строго секундовой секвенции можно перейти в одну из других форм, напр.



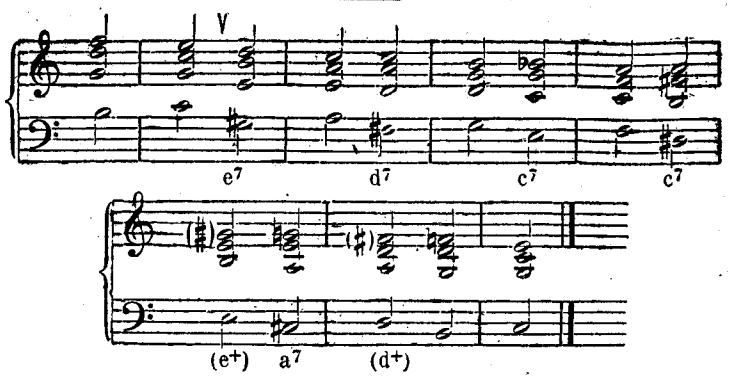
Выше мы уже заметили, что можно изменить строго тональную физиономию секвенции при помощи промежуточных гармоний, смягчающих ее аскетическую замкнутость и придающих легкость ее течению. Из всего, что мы до сих пор знаем, легко догадаться, что изменения эти будут заключаться в превращении секстаккордов и больших септаккордов в доминантсептаккорды. Как мы имели случай заметить еще в § 6, смысл подобных промежуточных септаккордов заключается главным образом в том, что они придают бо́льшее значение следующим за ними аккордам (построенным из тонов гаммы); поэтому они и помещаются на ритмически легких частях такта. Обе предыдущие секвенции могут, следовательно, принять и такой вид:



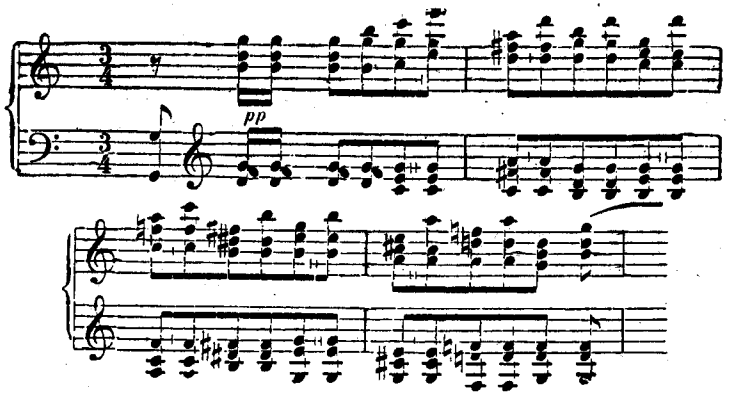
Строгие секвенции § 4 оказываются, конечно, мало подходящими для изменений подобного рода; уже в первой из них (стр. 38, I):



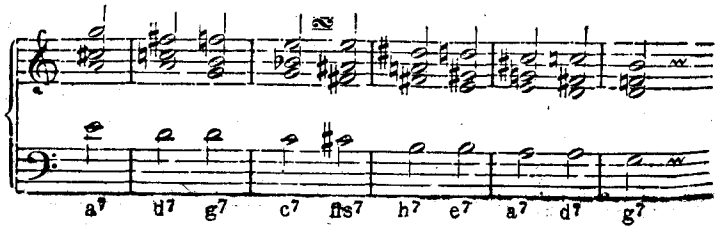
Мы терпим крушение в тех повторениях мотива, где встречается уменьшенное трезвучие, и предпочитаем выбрасывать их вовсе, так как изменение g^7 в b+ невозможно в виду дальнейших последований ($^{6}7$? es+?); изменить же g^7 в 0fis или h+ также неудобно. Последнее все-таки с грехом пополам возможно (впрочем, только в 3-м повторении мотива; в 7-м же повторении и этого нельзя сделать). Если мы подобным же образом захотим придать гладкость посредством хроматизма и второй секвенции, то и здесь придется выпустить второе повторение мотива:



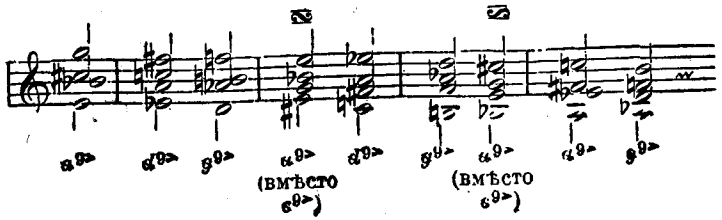
Подобный же, хотя несколько отличающийся пример (без выпусков), с хроматическими изменениями, мы встречаем у Бетховена, Polonaise, op. 89.



О третьей секвенции мы не станем говорить; четвертая еще глубже затягивает нас в хроматизм.



Отсюда только шаг к чисто хроматическому последованию:



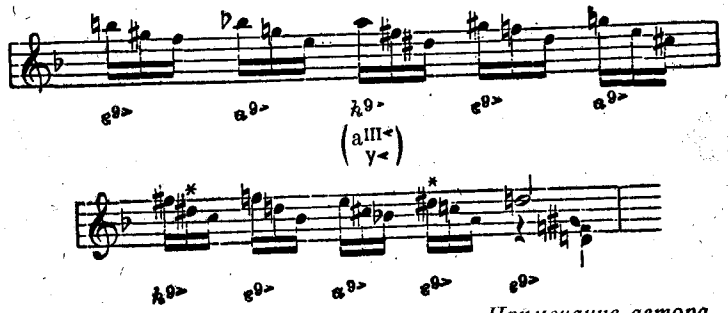
Это последование, справедливо считающееся секвенцией, можно также считать тональным,—как это и видно из примененной здесь орфографии и цифровки; в последней мы употребили энгармоническую замену ($e^{9>} = a^{9>}$).

Если то же самое процифровать в зависимости от смысла трех главных созвуков,—что, как мы знаем, всегда возможно,—то обозначение приняло бы такой вид:

$$e^{1<}_{\overset{7}{\sharp}} (=a^{9>})\ f^{1\vee}_{\overset{7}{\sharp}} (=d^{9>})\ g^{9>}\ e^{1<}_{\overset{7}{\sharp}} \text{ и т. д.}$$

с постоянным повторением того же самого [1]). Таким образом, хроматическая гамма из уменьшенных септ-

[1]) Известное место в конце в-moll'ной прелюдии Баха (Wohltemperiertes Klavier, 1-я часть), поэтому следовало бы собственно говоря, писать так:



Примечание автора.

аккордов нисколько не нуждается для своего объяснения в ссылках на квинтовый круг (об этом ниже); она вполне понятна, если ее рассматривать как ряд непрерывно переставляемых тональных каденций $c^+—f^+—g^+—c^+$.

Здесь мы снова столкнулись с осуществлением чувства тональности, сила и последовательность которого поистине достойны удивления. Сознание этого чувства должно руководить нами, когда мы, вслед за этим, перейдем к изучению комбинаций, противоположных рассмотренным, где будут повторяться быстрые смены тональностей. Снова и снова мы повторяем, что настоящего, окончательного забвения главного строя нет и не должно быть, и что бегло затронутые и пестро меняющиеся строи разработки, также точно—смеем утверждать—или даже еще более, чем строй второй темы, должны слышаться и пониматься с точки зрения их отношения к главному строю; так что, наконец, целое музыкальное произведение представляется нам ничем иным, как громадным расширением тональной каденции. Нельзя безнаказанно блуждать без плана и мысли по чуждым строям; и если в композиции не хватает внутреннего единства и логической необходимости—справедливый художественный суд над общим духом произведения не замедлит произнести свой осуждающий приговор.

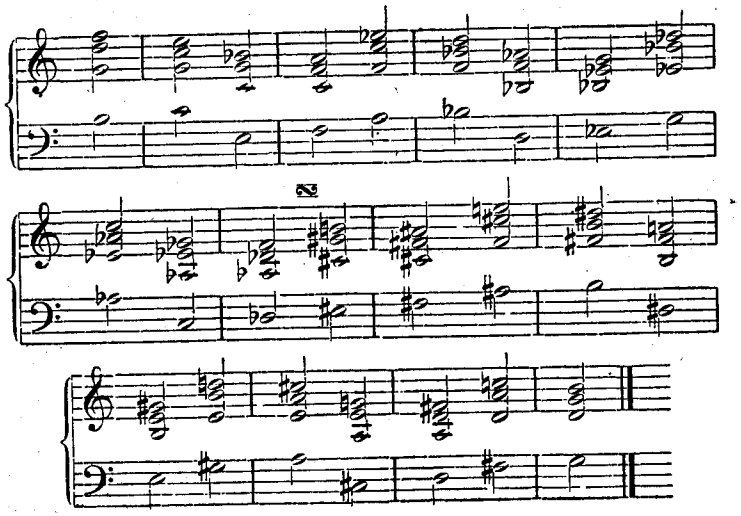
§ 25. **Квинтовый круг. Таблицы родства.**

Если какое-либо гармоническое последование воспроизводится не только мелодически, т. е. принимая во внимание то или иное направление секвенции, но и гармонически, т. е сохраняя созвуковое взаимоотношение входящих в его состав аккордов, то вместо тональной секвенции получается секвенция модулирующая. В виду того, что такая секвенция не связана с гаммой (ее отличие от тональной и состоит именно в том, что она не строится по ступеням гаммы),—для нее нельзя указать какой-либо основной формы.

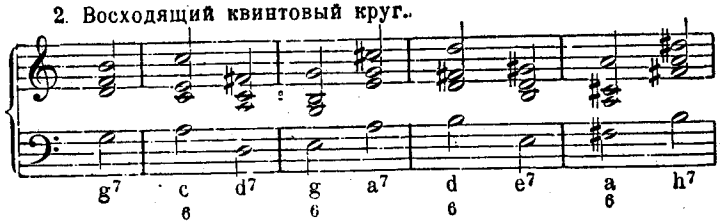
Если допустить в секвенции возможность непрерывной смены тональностей, то, естественно, каждую новую тонику необходимо связать с заключением. Простейшими формами модулирующей секвенции будут, поэтому, те, которые воспроизводят заключительный ход (доминанта [с септимой или без нее] — тоника), преимущества которого выяснены нами уже на стр. 37.

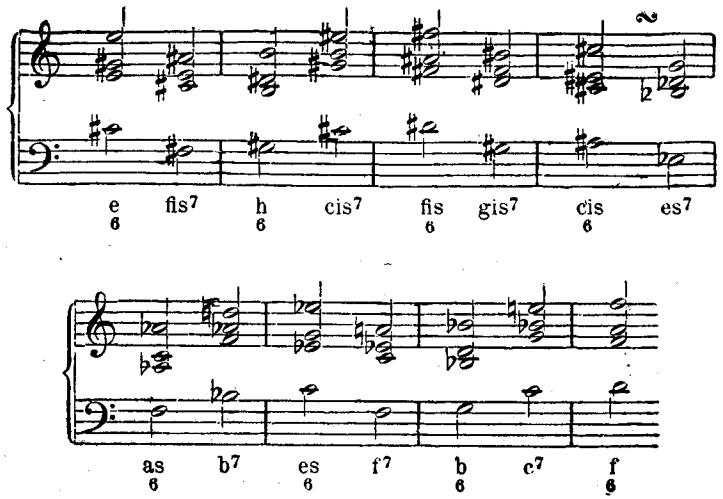
Сначала мы поведем воспроизведение, сообразуясь с гармонической связью следующих друг за другом строев,—поднимаясь или опускаясь по квинтам: тогда мы получим две формы:

1. Нисходящий квинтовый круг.



2. Восходящий квинтовый круг.





Вторую секвенцию я представил в самом сжатом виде, положив в ее основание вместо каденции g^7—c^+ ложную каденцию g^7 — $\underset{6}{c}$. Благодаря этому, заключительный аккорд[1]) легко поддается обращению в субдоминанту (следующего строя); таким образом, последование мотивов кажется нам рядом впадающих одна в другую каденций:

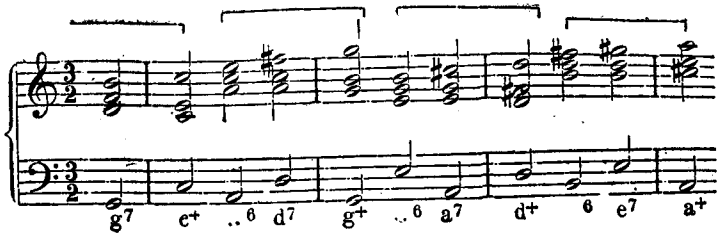
$$g^7 - \underset{6}{c} \quad d^7 - \underset{6}{g} - a^7 - \underset{6}{d}$$

Само собой разумеется, что эта секвенция будет также хорошо звучать и еще лучше пониматься, если в ее основу положить три аккорда, причем обращение заключительного аккорда произойдет тогда уже на третьем, добавочном аккорде.

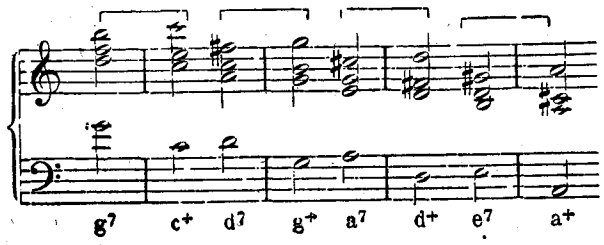
---

[1]) Каждого мотива.

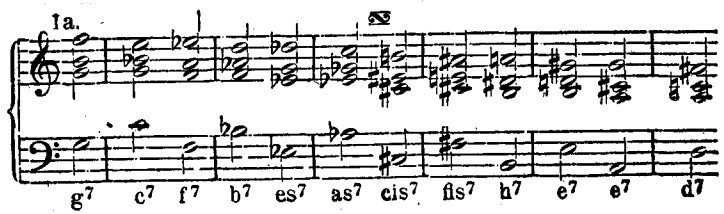
Примеч. переводч.



Та же секвенция, но без секст, требует для своего понимания уже большего труда.

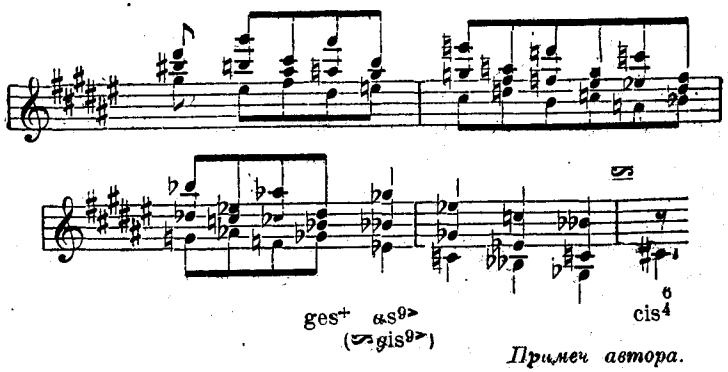


Первую секвенцию (нисходящий квинтовый круг), можно представить в более сжатой форме, которую можно объяснить пропуском каждого второго мотива. Впрочем, можно объяснить эту форму—гораздо правильнее—иначе. Мы можем видеть в ней, — подобно обращению заключительной тоники в субдоминанту (стр. 192, 128),—обращение заключительной тоники в доминанту, что дает последней возможность сделаться начальным аккордом следующего мотива. В этом случае едва ли можно, конечно, говорить о мотивах, так как представителем каждого строя является, собственно говоря, только один аккорд (доминантсептаккорд):



Такое движение через квинтовый круг имеет мало значения. Пройти весь круг и утомительно и нехудожественно; это возможно разве там, где сочинение задумано на половину в виде шутки[1]). Односторонне влекущее вперед гармоническое развитие уже после немногих тактов кажется монотонным и неинтересным, так как оно лишено внутренней мотивировки. Хороший эффект производит небольшой отрывок нисходящего квинтового круга, если им воспользоваться для возвратного хода из отдаленных строев (отдаленных, — если отсчитывать их по квинтовому кругу). Напомним здесь еще раз, что не только темперация и фактическая звучность, но и практика композиторов с вытекающей из нее теорией заставляют нас отождествлять родственные строи, построенные по терциям, с одноименными родственными построенными по квинтам. Отождествление это надо понимать не в том смысле, что оставляется без внимания различие их эстетической ценности, но совершенно таким же образом, как мы понимали отождествление (посредством энгармонической замены) далеких строев стороны + с далекими строями стороны 0·**). Таким образом, напр., композитор, после непосредственного

[1]) Напр., в моем вальсе Fis-dur, op. 6, I.



Примеч автора.

**) Напр. 0ais=0b и т. д

Прим. переводчика.

введения строя верхней терции, как близко родственного терцового строя, может так повести возвратный ход к главному строю, как если бы этот терцовый строй был строем четвертой верхней квинты (c—g—d—a—e). Чтобы дать возможность хорошо ориентироваться в этом двояком значении тонов, мы приводим здесь таблицу терцового и квинтового родства (впервые предложенную А. фон-Эттингеном (A. v. Oettingen) в его «Harmoniesystem»).

his^{4}	fisis^{4}	cisis^{4}	gisis^{4}	disis^{4}	aisis^{4}	eisis^{4}	hisis^{4}	^{3}♯f
gis^{3}	dis^{3}	ais^{3}	eis^{3}	his^{3}	fisis^{3}	cisis^{3}	gisis^{3}	disis^{3}
e^{2}	h^{2}	fis^{2}	cis^{2}	gis^{2}	dis^{2}	ais^{2}	eis^{2}	his^{2}
c^{1}	g^{1}	d^{1}	a^{1}	e^{1}	h^{1}	fis^{1}	cis^{1}	gis^{1}
as	es	b	f	c	g	d	a	e
$_{1}$fes	$_{1}$ces	$_{1}$ges	$_{1}$des	$_{1}$as	$_{1}$es	$_{1}$b	$_{1}$f	$_{1}$c
$_{2}$deses	$_{2}$asas	$_{2}$eses	$_{2}$heses	$_{2}$fes	$_{2}$ces	$_{2}$ges	$_{2}$des	$_{2}$as
$_{3}$♭h	$_{3}$feses	$_{3}$ceses	$_{3}$geses	$_{3}$deses	$_{3}$asas	$_{3}$eses	$_{3}$heses	$_{3}$fes

(Цифры—наверху таблицы, справа и внизу ее, слева—обозначают число терцовых шагов от среднего ряда).

Эта таблица самым настоятельным образом рекомендуется вниманию всех, желающих поглубже вникнуть в теорию модуляции. В горизонтальном направлении идут квинтовые шаги, в вертикальном—терцовые; тоны, энгармонически тождественные тону c, принятому за исходный пункт, обведены жирной рамкой. Понятно, что каждый двенадцатый шаг на квинту приводит нас к энгармонически тождественному тону (12-я верхняя квинта his, 12-я нижняя квинта deses). Наиболее близко родственные тоны находятся не в одном ряду с исходным тоном, а вокруг него:

	a	e	h
	f	c	g
	des	as	es

Если мы снабдим эти тоны созвуковыми знаками (+, °), чтобы эти созвуки получили значение тоник родственных строев, то получим следующую модуляционную таблицу для C-dur'a.

a+	°e+	°h+
f+	°c+	°g+
des+	as+	es+

Можно составить такую же табличку и для всякого другого мажорного строя; надо только приставить к тонам четыреугольника, в котором находятся 3 тона тонического аккорда,

e .
c g

по два знака: + и °, ко всем же остальным тонам по одному +. Вот, напр., таблица родства для строя Des-dur, с энгармонической заменой всех строев, имеющих более шести ♯♯ или шести ♭♭.

c+	°f+	°c+
ges+	des+ °cis	as+ °gis
d+	a+	e+

Несколько иной вид примет таблица, если мы захотим представить, какие гармонии находятся в нашем распоряжении для каждого данного строя.

Сперва, конечно, гармонии, построенные из тонов гаммы:

°a	°e	°h
f+	c+	g+

Затем, гармонии расширенной каденции (§ 6):

°a+	°e+	°h+	
f+	°c+	°g+	d+
des+	as+		

Табличка близко родственных строев минора имеет следующий вид:

°cis	°gis	°dis
°a+	°e+	°h
°f+	°c+	°g

Таблица гармоний, построенных из тонов гаммы (включая дорийскую сексту):

°a	°e+	°h	°fis
f+	c+	g+	d+

Наконец, таблица гармоний расширенной каденции (включая неаполитанскую сексту):

	°a+	°e+	°h+	° is+
b+	f+	c+	g+	d+

Задача. Выработать таблицы для всех минорных и мажорных строев с энгармонической заменой или же двояким обозначением всех строев, имеющих в ключе более шести ♯♯ или шести ♭♭,

§ 26. Полутоновые и тоновые секвенции.

В имитациях по квинтам вверх или вниз мы заботились только о выдержанности гармонической прогрессии (причем, чтобы достигнуть лучшего положения, т. е. чтобы не заходить слишком высоко или слишком низко, мы чередовали подъем на квинту с опусканием на кварту, или наоборот).

В противоположность этому, при некоторых других формах модулирующих секвенций, а именно, при секвенциях, идущих по полутонам или по целым тонам, снова приобретает значение мелодическая точка зрения. Движение мотива шагами на полутон или на целый тон есть средство для достижения эффекта чисто мелодического; отсюда нам ясно родство таких секвенций с тональными, точно также, как и их отличие от прогрессий по квинтовому кругу. В самом деле,—в тональной секвенции гармоническое последование обусловливается только соседством по высоте гаммы, а вовсе не сходством гармонического действия [1]); (в тональной секвенции, двигаясь соответственно мелодической последовательности гаммы, мы встречаем рядом самые разнообразные гармонические действия [2]). Точно также и в полутоновой секвенции мы встречаем ряд гармонических последований, производящих такое же впечатление; но эти гармонические последования стоят по отношению к начальному в самых разнообразных степенях родства [3]); они не движутся с гармонической выдержанностью в сторону $^{+}$ или в сторону ^{0} [4]), а перемешиваются самым пе-

[1]) Мотива, положенного в основание секвенции, с гармоническим действием любого повторения мотива. *Прим. переводч.*

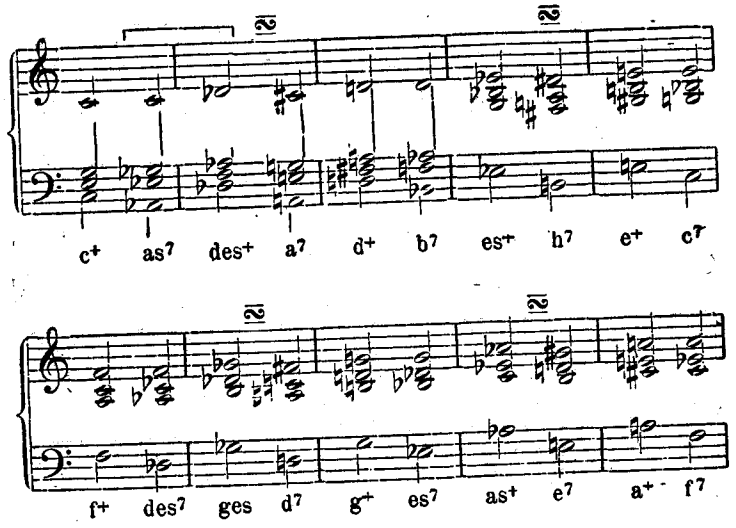
[2]) Напр., см. § 4, I. В этой секвенции первый мотив составился из последования двух мажорных аккордов g^{+}—c^{+}; второй мотив—двух минорных ^{0}e—^{0}a; третий—уменьшенного трезвучия и малого и т. д. *Прим. переводч.*

[3]) В этом отличие полутоновой секвенции от тональной. *Прим. переводч.*

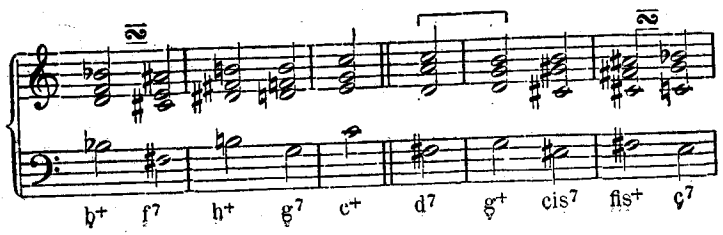
[4]) В этом отличие полутоновой секвенции от секвенции, построенной по квинтовому кругу. *Прим. переводч.*

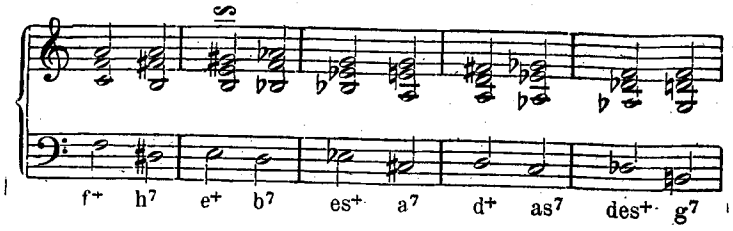
стрым образом, находясь в полной зависимости от мелодической последовательности. Секвенцию по целым тонам (тоновую) можно почти также считать мелодической, но в ней строи сторон $^{+}$ и ^{0} не перемешиваются пестро, как в полутоновой секвенции, а заменяются один другим, как только секвенция зашла слишком высоко в сторону ♯-ных строев, или слишком низко в сторону ♭-ных.

1. Восходящая полутоновая секвенция.

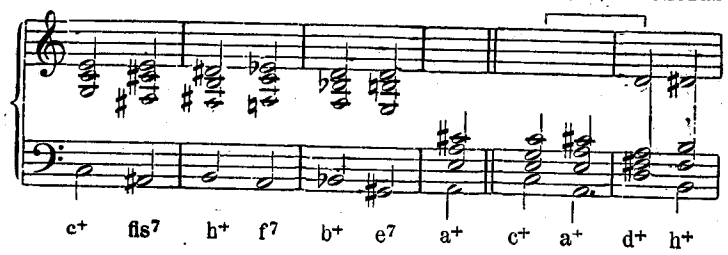


2. Нисходящая полутоновая секвенция.

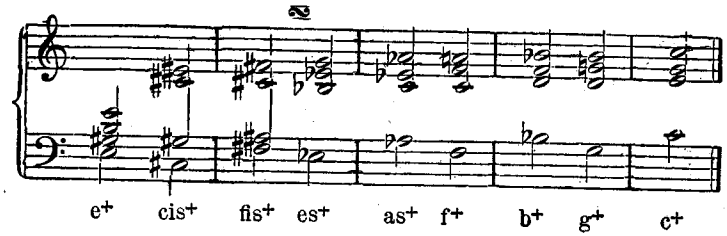




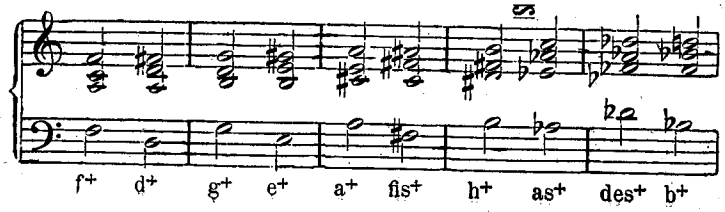
3a. Восходящая тоновая



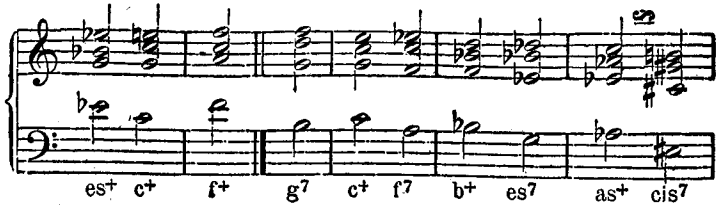
секвенция.



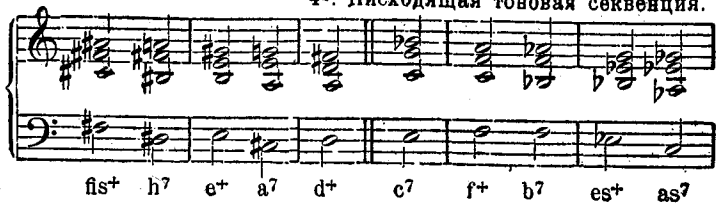
3b Восходящая тоновая секвенция

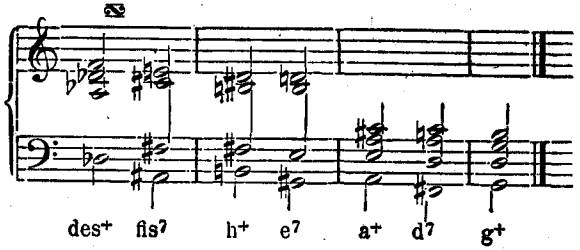


4a. Нисходящая тоновая секвенция.



4b. Нисходящая тоновая секвенция.



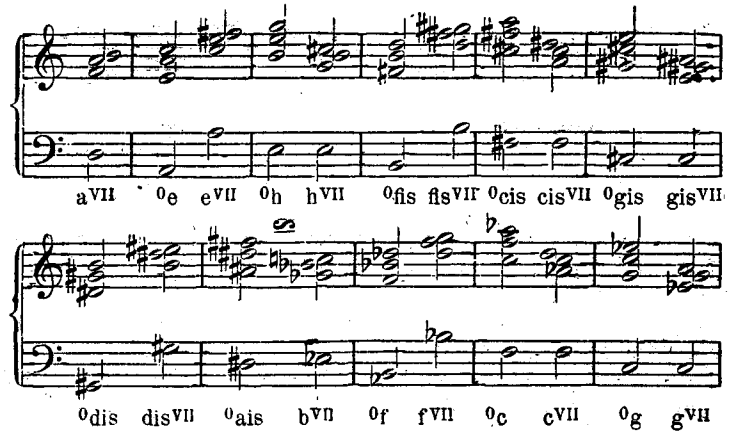


§ 27. **Модулирующие секвенции минора.**

Я преднамеренно не упоминал до сих пор о минорном наклонении при рассмотрении секвенций, и по весьма простой причине: строгая секвенция вовсе не допускает смешения минорных и мажорных гармоний, свойственного современному минору. Так как мы не раз имели возможность познакомиться с мелодическим значением такой секвенции, то нам не покажется странным, что немелодический интервал чрезмерной секунды служит важным препятствием для построения секвенции в миноре. Дорийская секста может только иногда помочь делу, зачастую же производит странное и неприятное впечатление.

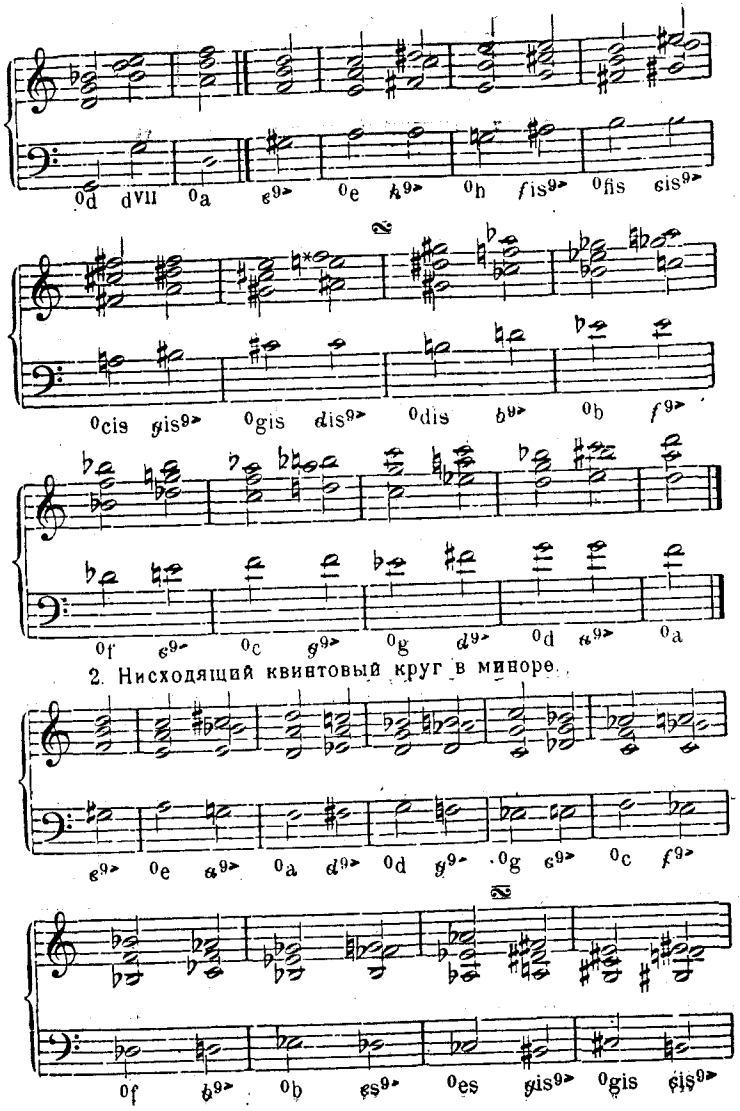
Поэтому, лучше всего звучат нисходящие минорные секвенции, т. е. именно такие, которые по наружному виду ничем не отличаются от мажорных. Другими словами, приведенные выше нисходящие тональные секвенции и секвенцеобразные ходы могут одинаково хорошо применяться и в качестве мажорных и в качестве минорных; разница только та, что в последнем случае минорные гармонии (^{0}e ^{0}a ^{0}h) и будут пониматься в своем видимом минорном значении, мажорные же гармонии—в значении минорных секстаккордов ($\frac{\text{VI}}{\text{V}}$)[1]. Секвенции с промежуточными хроматическими гармониями при ближайшем рассмотрении оказываются также годными для употребления в миноре. Секвенции по квинтовому кругу в миноре неупотребительны,—хотя, конечно, возможны, и притом в двояком виде: как чисто минорные (с минорным нижним септаккордом), и с мажорным верхним септаккордом.

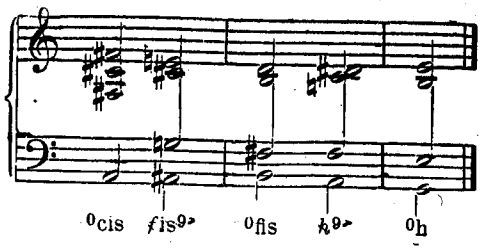
1а. Восходящий квинтовый круг в миноре.



[1]) Тогда как в этих же самых секвенциях, применяемых в качестве мажорных, мажорные гармонии понимаются в своем видимом значении, минорные же—в значении мажорных секстаккордов ($\frac{6}{5}$). *Прим. переводч.*

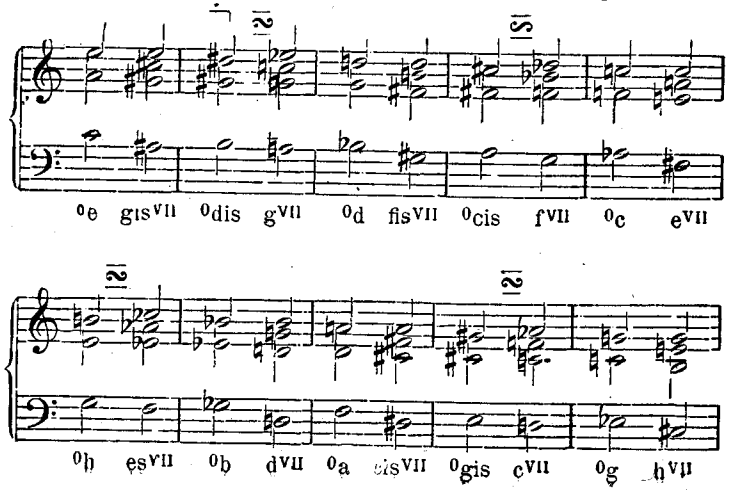
1b. Восходящий квинтовый круг в миноре.

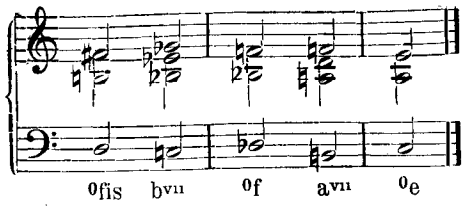




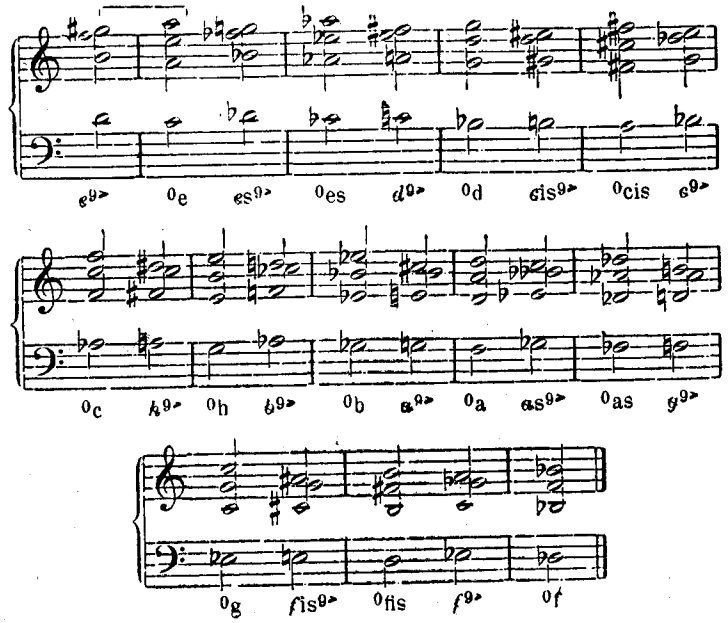
Нельзя отрицать того, что в этих секвенциях точное понимание каждого нового минорного строя дается лишь с некоторым трудом, чего нельзя сказать про мажорные секвенции. Однако, несомненно, что небольшие отрывки таких прогрессий производят прекрасный эффект, если только они не слишком быстро следуют друг за другом, и оставляют достаточно времени для своего уразумения, благодаря воспроизведению тематического мотива. Полутоновые и тоновые секвенции также возможны в миноре, хотя, конечно, как и предыдущие, довольно трудно поддаются пониманию:

1а. Нисходящая полутоновая секвенция в миноре.

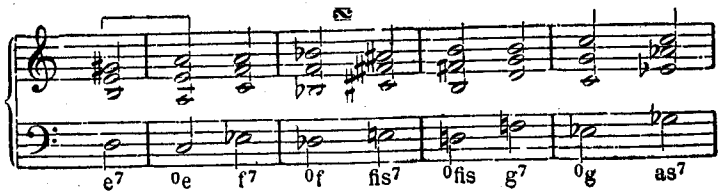


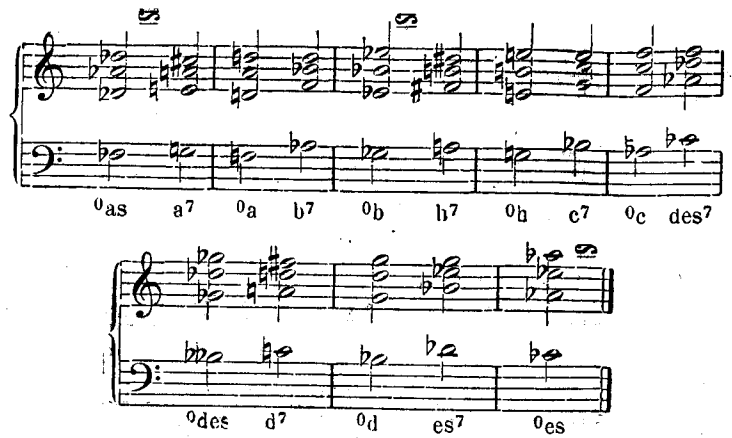


1b. Нисходящая полутоновая секвенция в миноре.

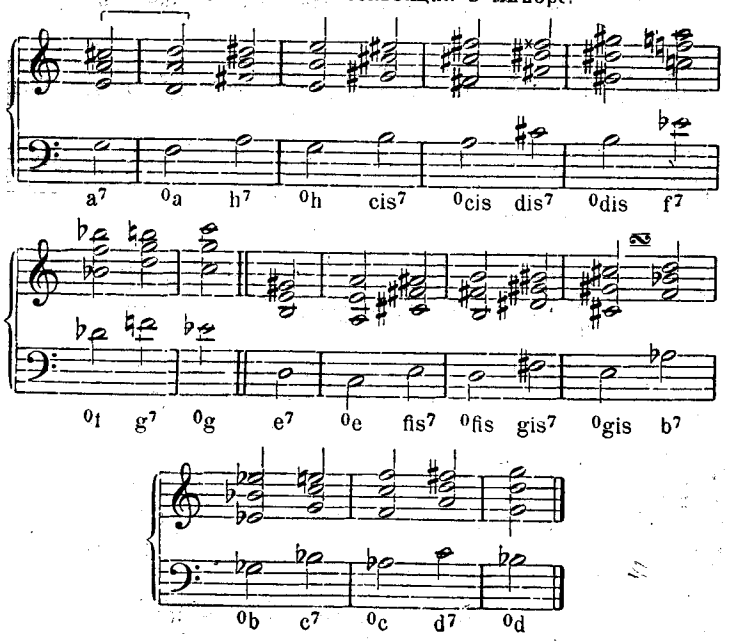


2. Восходящая полутоновая секвенция в миноре.

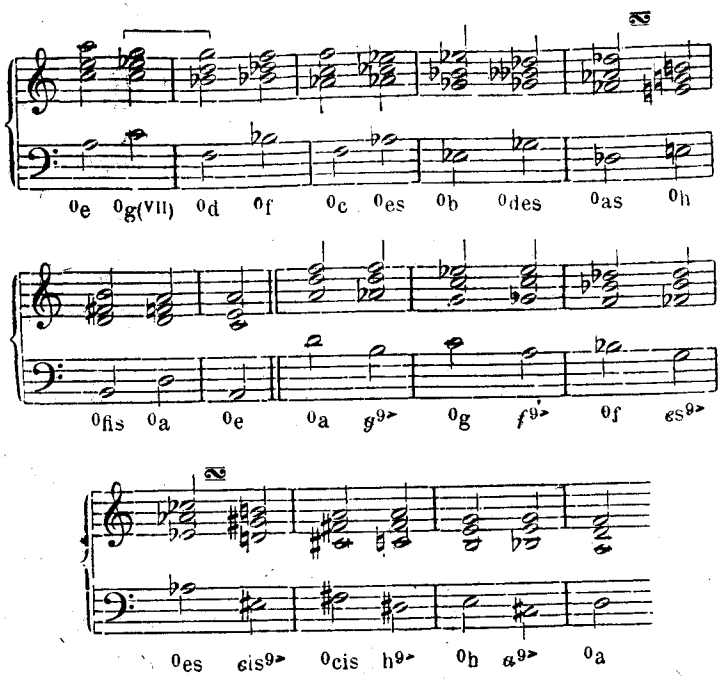




3 Восходящая тоновая секвенция в миноре.



4. Нисходящая тоновая секвенция в миноре.



§ 28. Сближение модулирующих секвенций с тональными.

Все эти секвенции производят впечатление чего-то насильственного; и притом тем сильнее, чем дальше поведена секвенция; наоборот, прогрессии из двух, трех повторений мотива всегда дают прекрасный эффект, особенно, если мотив не слишком короток. И это вот почему.

Тоновые секвенции движутся вперед в ту же сторону и в том же направлении, как и квинтовые прогрессии, но с гораздо большей интенсивностью, так как каждый шаг на целый тон равен двум шагам на

квинту [1]). Однако, мы все-таки стоим за применение тоновых секвенций (к чему нас побуждает и практика композиторов); и это потому, что при каждом шаге вперед тоновой секвенции мы получаем все-таки впечатление заключительного действия, объяснимое только в связи с мелодическим действием шага на целый тон.

Это действие, производящее впечатление заключения или разделения, можно объяснить в восходящем порядке — как переход от секунды к терции мажорного аккорда [2]) или от секунды к приме минорного; [3]) в нисходящем же порядке—как переход от секунды к приме мажорного аккорда или от секунды к терции минорного.

	5	3			V	I
C-dur—D-dur сравн.	g	c	a-moll—h-moll	сравн.	a	e
	5	1			V	III
C-dur — B-dur »	g	c	a-moll—g-moll	»	a	e

Такое объяснение подтверждается, может быть, тем, что в мажоре предпочтительно употребляется нисходящая тоновая секвенция (об'ясняемая в связи с мелодическим действием $\overset{5}{g}\ \overset{1}{c}$), в миноре же — восходящая тоновая секвенция (объясняемая в связи с мелодическим действием $\overset{V}{a}\ \overset{I}{e}$). Раньше мы видели уже, что тональный скачок на целый тон вниз возможен и удобопонятен (стр. 93).

Два таких шага тональности на целый тон (под ряд) также нисколько не затрудняют понимания; они, наоборот, поддерживают и укрепляют его, так как второй шаг приводит нас к терцовому строю начального строя:

---

[1]) Напр., c—d=c—g—d.

[2]) Напр., d—e; d—секунда от примы маж. аккорда c^+, e—терция. *Прим. переводчика.*

[3]) Напр., d—e; d—секунда от примы мин. аккорда °e, e—прима. *Прим. переводчика.*

C-dur — D-dur — E-dur	сравн.	c	d	e	(1 2 3)
C-dur — B-dur — As-dur	„	c	g	as	(3 2 1)
a-moll — h-moll — cis-moll	„	a	h	cis	(III II I)
a-moll—g-moll — f-moll	„	a	g	f	(I II III)

Напротив, третий шаг на целый тон приводит нас к строю, лежащему на тритон выше или ниже начального строя, — т. е. порождает чрезмерную напряженность и дальнейшее движение шагами на целый тон кажется все искусственнее и насильственнее.

3-й шаг на целый тон приводит нас к строю чрезмерной кварты,

4-й шаг на целый тон приводит нас к строю чрезмерной квинты,

5-й шаг на целый тон приводит нас к строю чрезмерной сексты.

Всякий, кто внимательно следил за моим изложением, наверно давно уже нашел средство, каким образом помочь натянутости некоторых прогрессий,— это именно посредством смягчения в некоторых случаях строгой последовательности в секвенциях.

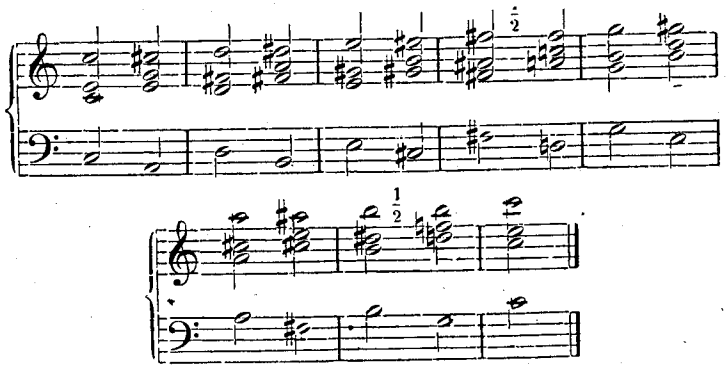
Мы рассмотрим два способа такого смягчения, как два одинаково важных фактора, с помощью которых мы сделаем последний шаг к тому, чтобы свободно овладеть секвенцевидными образованиями, как художественным средством; эти два средства:

a) изменение интервала прогрессии,

b) перемена наклонения строев, входящих в состав прогрессии.

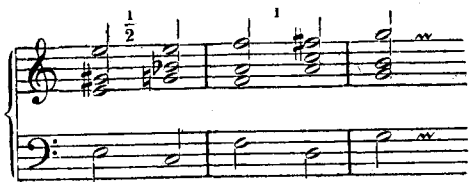
Само собой разумеется, что мы станем искать руководящих точек зрения для обоих этих способов, не выходя из тесного круга связанных между собою строев. Мы видели уже в § 24, что изменение интервала прогрессии может дать хороший эффект; там переход от тональной секундовой секвенции к тональной терцовой прекрасно связал обе секвенции. Теперь нам предстоит убедиться, что не только стремление к разнообразию и опасение монотонности, но и внутренняя логика гармонических отношений и тональности побуждают нас

порой к изменению интервала прогрессии. В самом деле, уже третий шаг на целый тон приводит нас, как мы видели, в строй тритона; следующие же шаги приводят в еще более далекие строи, т. е. в такие, которые надо было бы энгармонически переложить, чтобы вернуться к начальному строю. Если же мы после третьего шага на целый тон сделаем полутоновый шаг, то попадем внезапно в строй, наиболее близкий начальному, а именно в квинтовый строй; следующие же затем шаги на целый тон снова будут приводить нас в близкие строи:

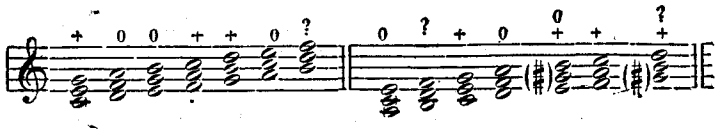


Уже здесь принцип, о котором идет речь, становится ясен, как день.

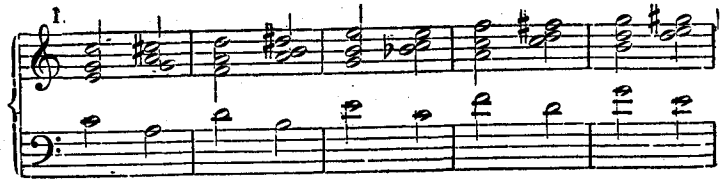
Сущность диатоники заключается, как известно, в попеременном чередовании двух и трех шагов на целый тон с одним шагом на полутон. Следовательно, мы могли бы в нашей секвенции уже после второго шага на целый тон поместить один шаг полутоновый:

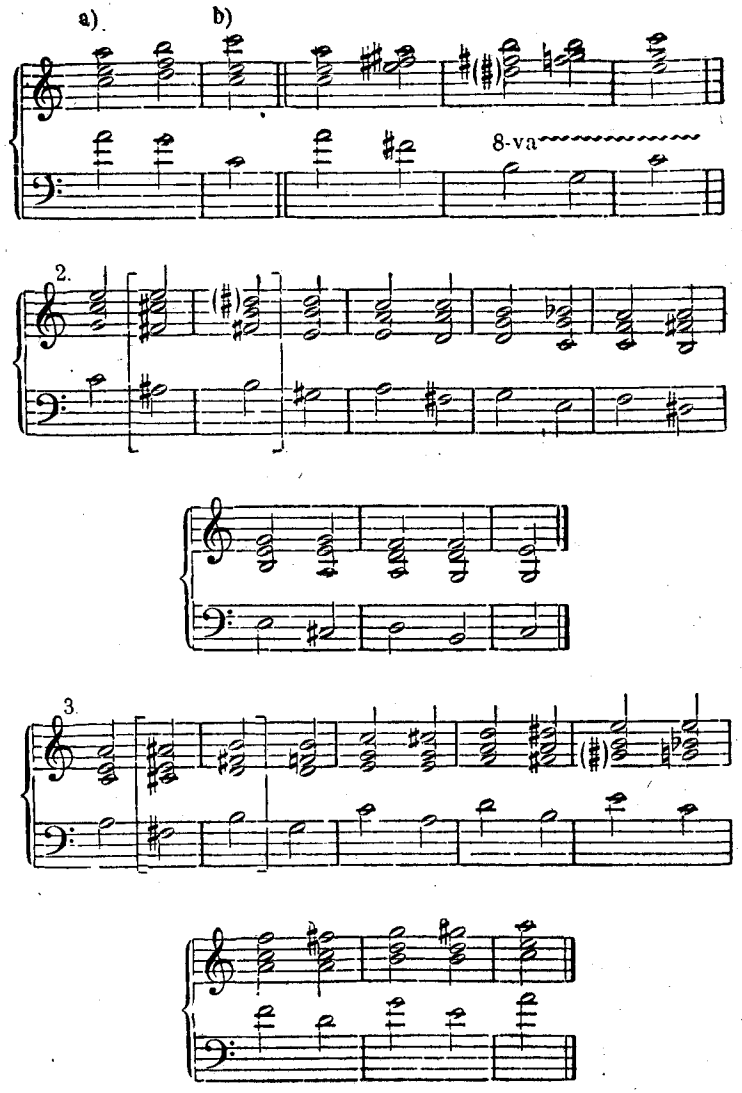


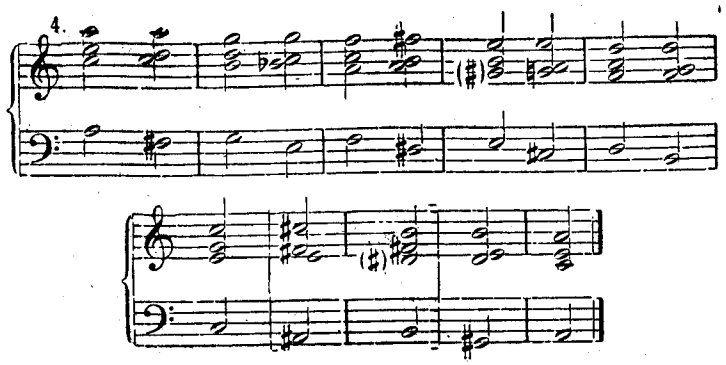
Второе из упомянутых средств для смягчения строгости модулирующих секвенций,— перемена наклонения связанных прогрессией строев,—можно применять гораздо свободнее, чем изменение интервала прогрессии. Ибо выдержанность наклонения вообще стала нам известной лишь посредственно, через обращение тональной секвенции в модулирующую. Теперь же мы видим, что мы зашли слишком далеко, и что обе эти секвенции: и тональная (воспроизводящая мотив только мелодически), и модулирующая (строго воспроизводящая гармоническое действие) хотя и возможны, но смешение этих двух принципов не только не должно быть исключено из употребления, но, наоборот, весьма желательно. Мы уже знакомы с видоизменением тональной секвенции (в сторону модулирующей) посредством увеличения в ней числа доминантовых ходов. Теперь мы попытаемся сделать противоположное: видоизменить модулирующую секвенцию соответственно отношениям, вытекающим из тональной гармонии. Стоит нам бросить взгляд на гармонии, построенные на ступенях мажорного и минорного строев:



и мы сейчас же увидим, какими путями должна идти модулирующая секвенция, если только нам желательно избегнуть в ней недостатков, которые мы неоднократно замечали. Это и будет естественная полутональная прогрессия:



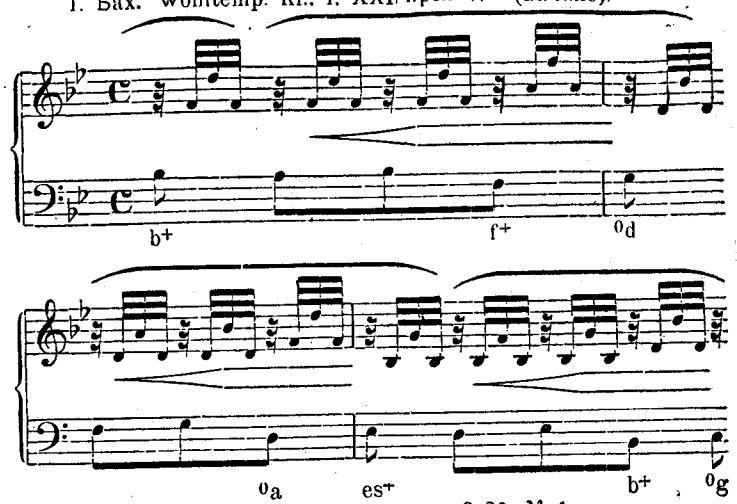




Таким образом, мы снова возвращаемся к той точке зрения, на которой стояли при изучении расширенной каденции (§ 6); при этом, нам даже нет необходимости отказаться от употребления неаполитанской или дорийской сексты, минорной субдоминанты и других, ставших нам с той поры известными, драгоценных гармонических средств. Очевидно, конечно, что мы лишаемся очень многого, перекраивая модулирующие секвенции сообразно тональной схеме. Но разве это всегда необходимо? Ведь совершенно от нас зависит, сообразуясь каждый раз с характером произведения,— применить ли строго тональную секвенцию с ее угловатостью и твердостью, предпочесть ей секвенцию с строго гармоническим воспроизведением мотива, или же избрать среднюю, уравновешивающую форму.

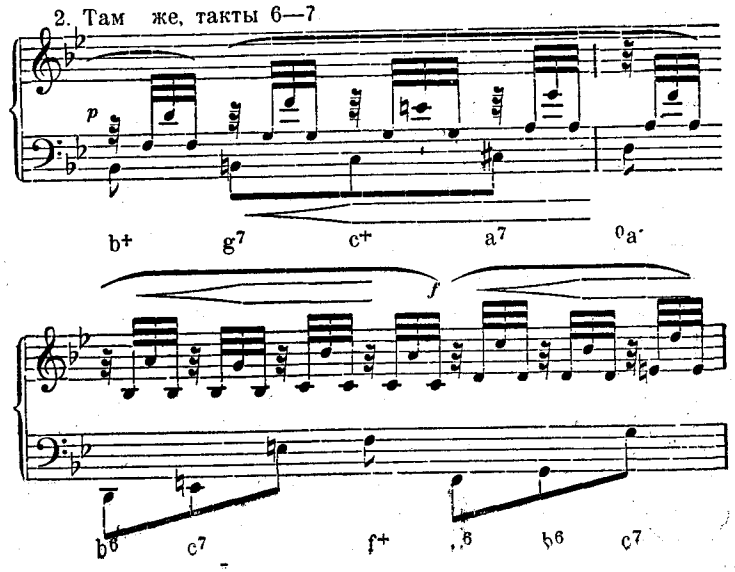
И в самом деле, самые смелые модуляционные комбинации великих мастеров одинаково часто основываются на смешанных формах, как и на чисто тональных секвенциях или на строго гармонических прогрессиях (впрочем, я, конечно, не претендую в этом отношении на точную статистику). Несколько примеров укажут нам, какими путями следует идти, чтобы суметь в этой области свободно двигаться и находить новые эффекты, избегая бесплодных экспериментов и дешевого подражания:

1. Бах. Wohltemp. Kl., I: XXI прелюдия (начало).



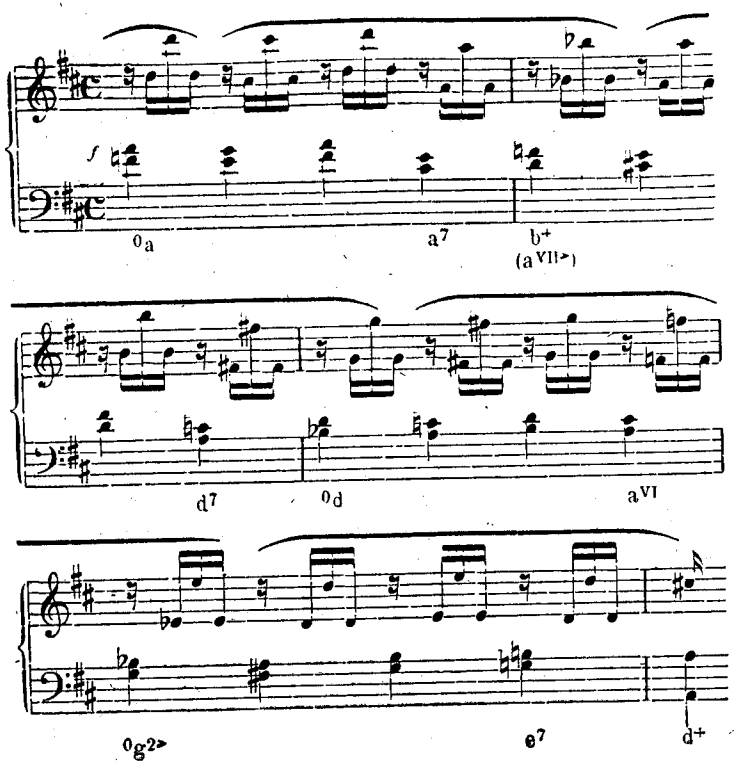
Тональная терцов. секвенция см § 29, № 1.

2. Там же, такты 6—7



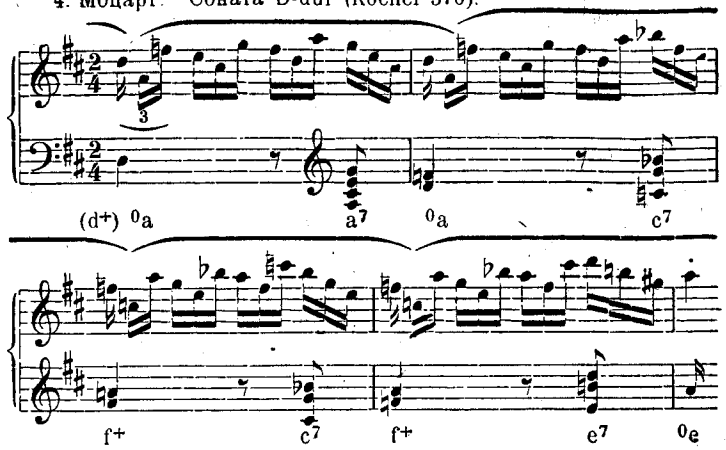
Восходящая тоновая секвенция, с окраскою тональности в F-dur (модулирующая из B-dur в F-dur); сначала идет из B-dur через C-dur в d-moll (вместо D-dur), и затем уж продолжается строго тонально.

3. Моцарт, Соната D-dur (Köchel 248).



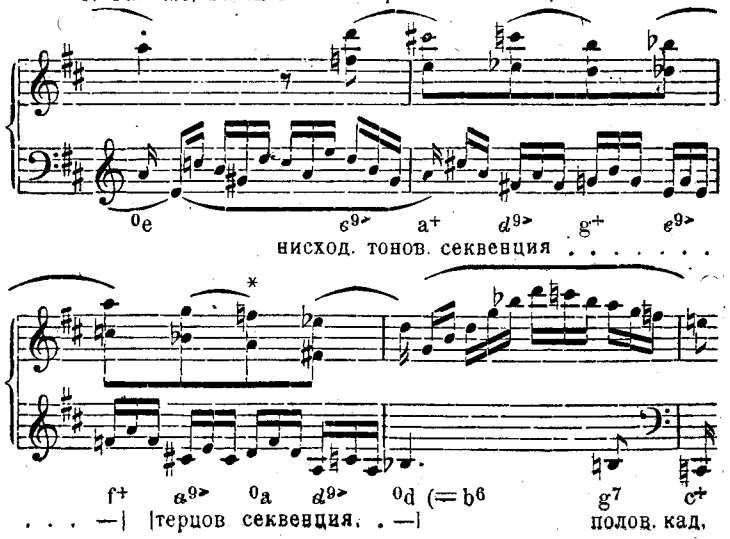
Тональная терцовая секвенция (в d-moll) с неаполитанской секстой и известными нам промежуточными доминантами (отрывок этот представляет собой возвратный ход к главной теме в D-dur).

4. Моцарт. Соната D-dur (Köchel 576).



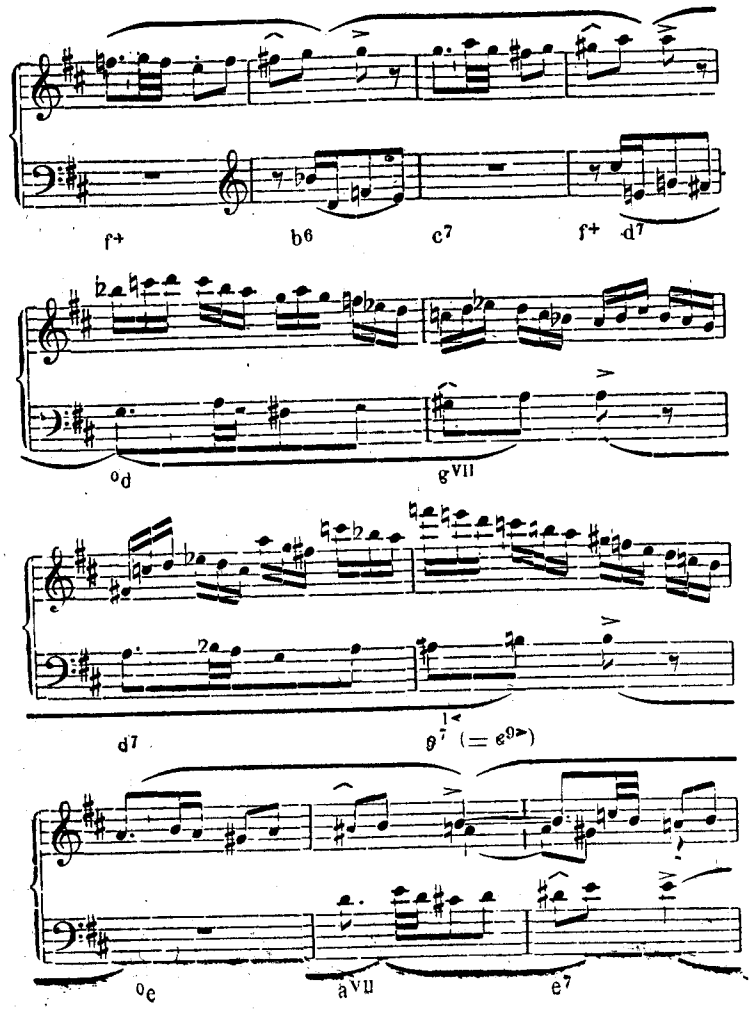
Терцовая секвенция, смягченная посредством видоизменений, соответствующих строю квинтовой смены (^0a) или главному строю (d^+).

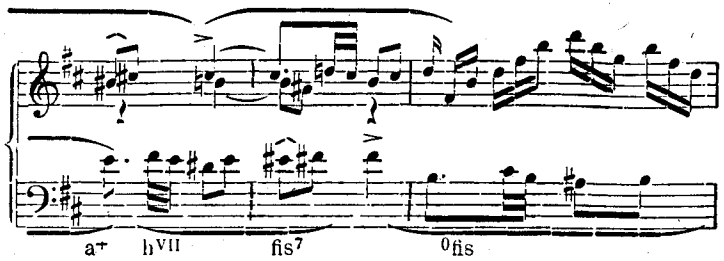
5. Там же, вслед за вышеприведенным отрывком:



Нисходящая тоновая секвенция, переходящая в терцовую; тонально выдержана в D-dur и d-moll (a^+, g^+, f^+, ^0a, ^0d):

6. Там же, несколько тактов дальше:

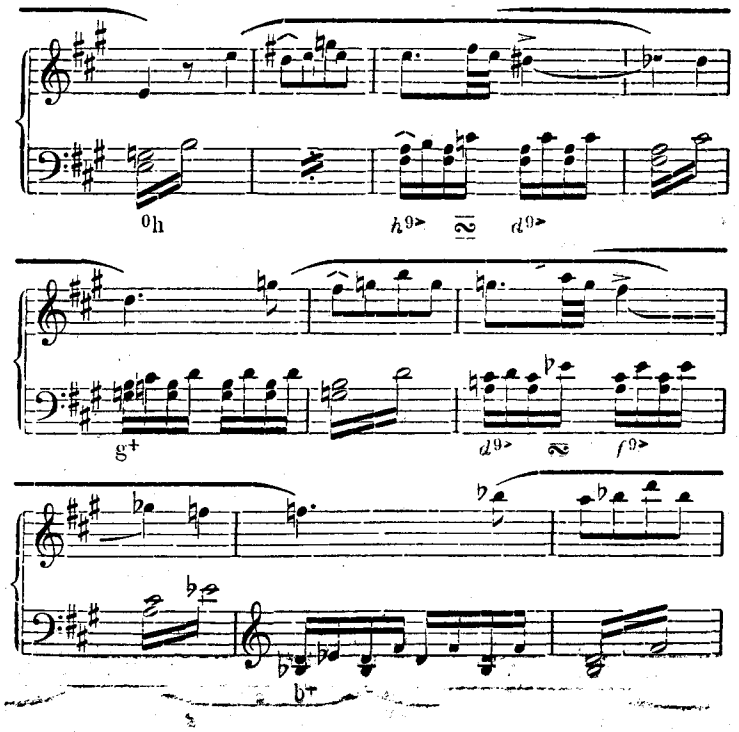


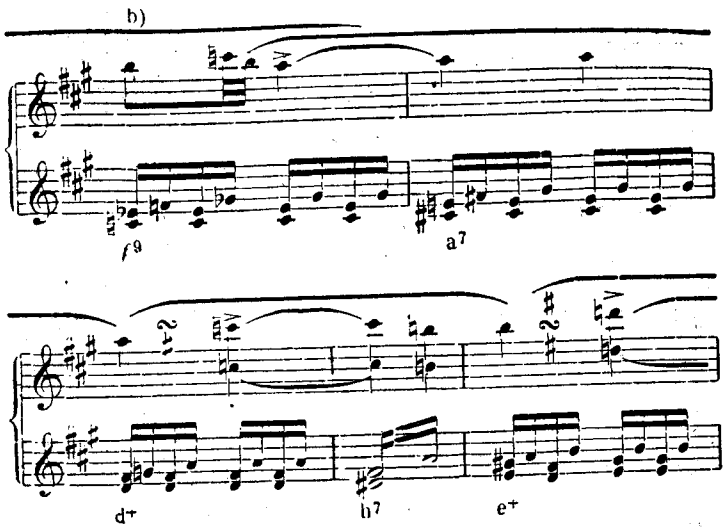


Восходящая тоновая секвенция, полутонально выдержанная в D-dur и d-moll (F-dur, g-moll, a-moll и h-moll).

7. Бетховен, Соната A-dur, op. 2, II.

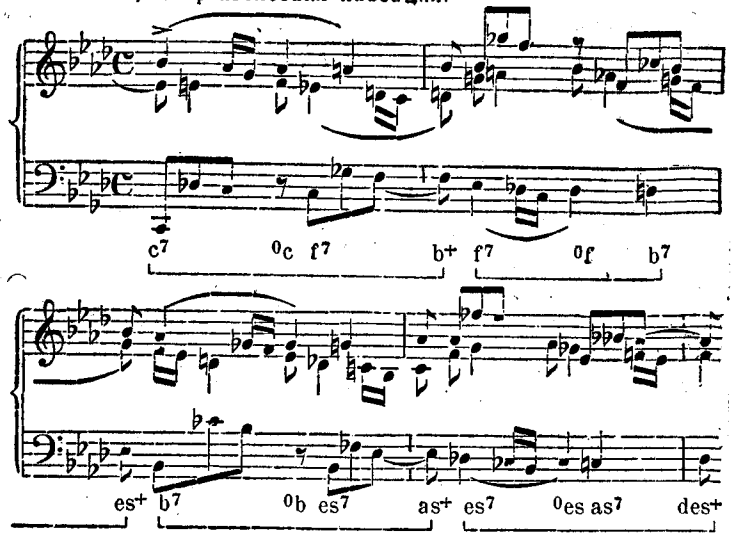
a)





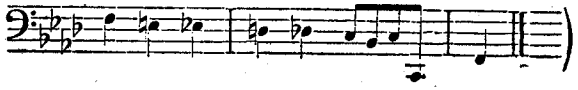
От a) до b) восходящая терцовая секвенция (e-moll, G-dur, B-dur); начиная с b) тоновая секвенция, могучим подъемом (9> a7), ведет в строй большой терции (вместо строя малой терции) (D-dur, E-dur, fis-moll); последний ход снова приводит вниз ([0cis] eVII h7 0h). Эта модуляция, как мы видим, начинается интенсивно выраженным строем e-moll, т. е. строем минорной доминанты, который, как мы знаем, совершенно непонятен, если его поместить непосредственно вслед за главным строем. Но так как Бетховен приходит к нему через 2-ю доминанту (H-dur), то изменение мажорной доминанты в минорную кажется нам как бы внезапной переменой окраски. Эта перемена производит влияние и в обратном направлении, на главный строй, т. е. мы перестаем уверенно чувствовать главным строем A-dur, и склонны главным строем считать a-moll; только энергический подъем тоновой секвенции f9> — a7 — d+ и т. д. снова пробуждает в нас сознание главной тональности (A-dur).

8. Бах, 6. Трехголосная инвенция.



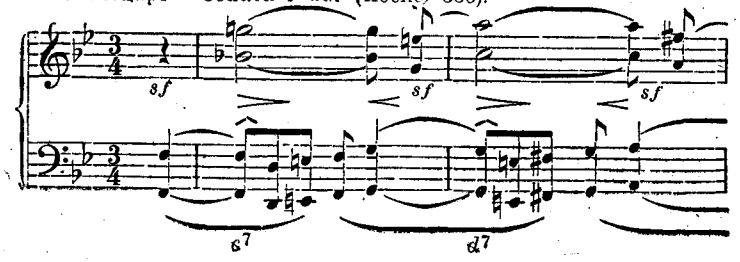
Нисходящий квинтовый круг (B-dur, Es-dur, As-dur, Des-dur), удлиненный и прикрашенный посредством вставки квинтовой смены пред обращением каждой новой тоники в доминанту; хроматический характер этой пьесы

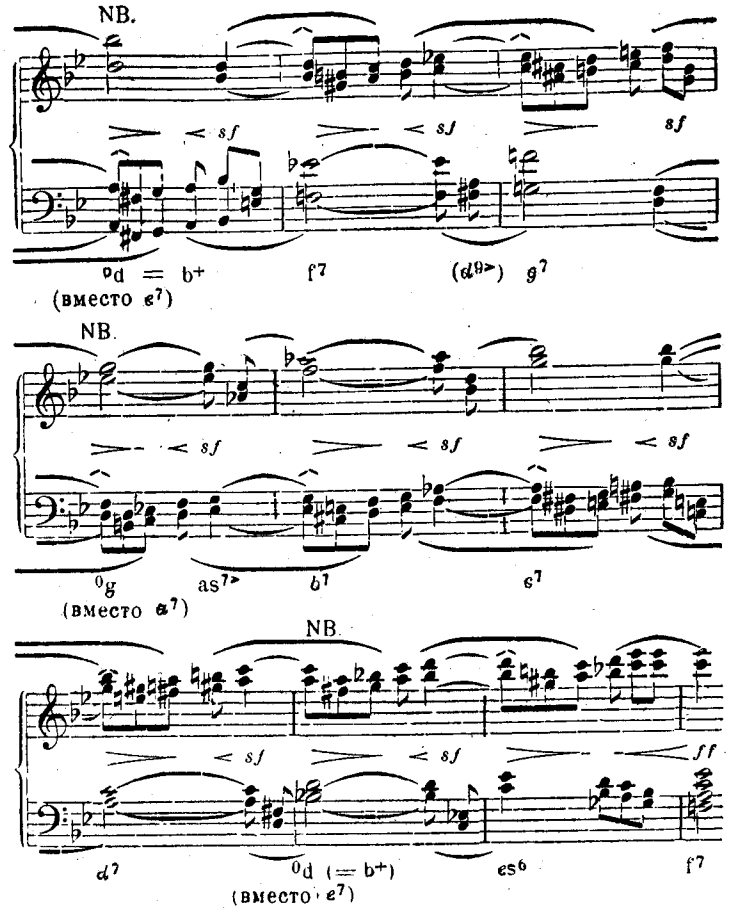
Тема



делает такой прием особенно соответствующим идее целого произведения.

9. Моцарт Соната F-dur (Köchel 533).

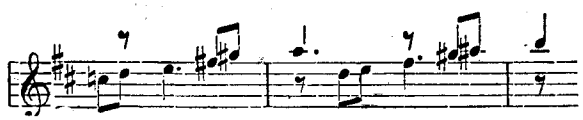




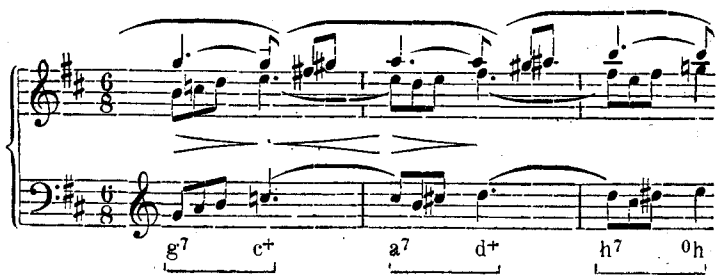
Тоновая секвенция (каждый строй выражен только через доминантсептаккорд); мы видим здесь три изменения (где NB), сделанных, имея в виду главную тональность; благодаря этим изменениям, вместо уменьшенного трезвучия (терцсептаккорда) получается минорный аккорд (гармонический ход этих изменений следующий: вместо

e^7—^0d; вм. a^7—^0g, т. е. смена противоположного целого тона); подставленный аккорд есть просто созвук сторонней смены предыдущей гармонии: d^7 и ^0d g^7 и ^0g; тотчас же он обращается в тонику для последующей доминанты (терцовая смена). Таким образом получается следующее последование строев: F-dur — G-dur — g-moll (B-dur)—C-dur—c-moll (Es-dur)—F-dur—g-moll (B-dur).

Поразительную прогрессию встречаем мы у Бетховена в последней части сонаты ор. 28 (пасторальной). Сам мотив состоит из четырех шагов на целый тон и одного на полутон; таким образом eo ipso он уже является модулирующим (см. стр. 209):



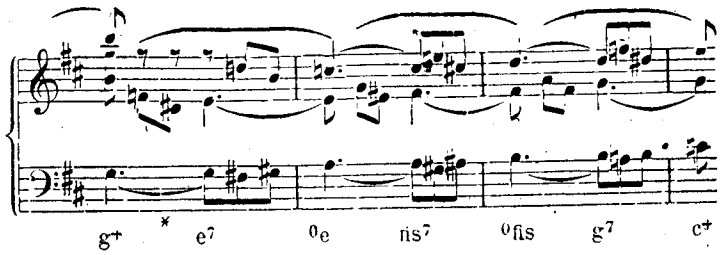
Впрочем, о гармоническом смысле деталей этого места можно спорить. На первый взгляд кажется наиболее подходящим такое чтение:



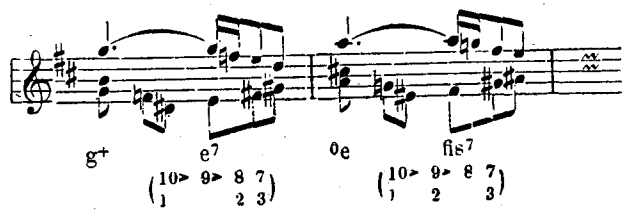
Оно соответствует также и другому месту несколькими тактами дальше: d^7—g^+; e^7—a^+; fis^7—^0fis. Но против такого чтения можно иметь кое-что:

1) При нем трудно будет понять ритмическое построение данного места (начало которого содержит в себе еще заключительные ноты предыдущего);

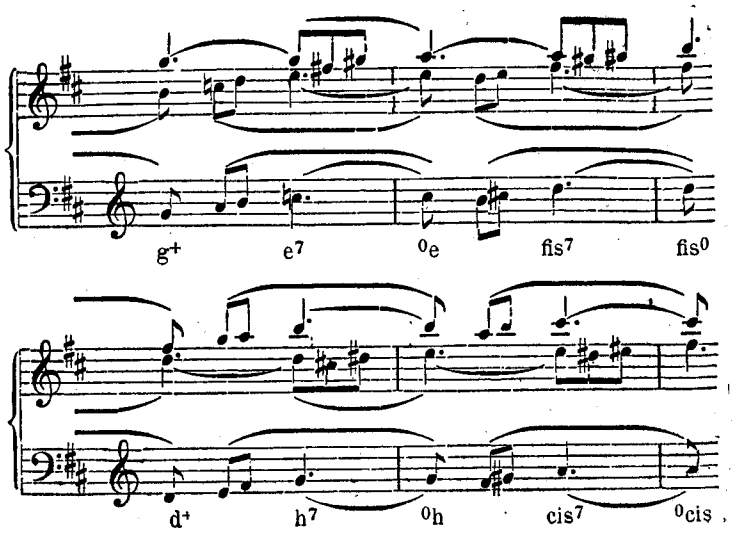
2) третья прогрессия, производящая на непредубежденного слушателя несомненно аналогичное впечатление, построена, очевидно, не из мотивов с женским окончанием, но из мотивов с исключительно мужским окончанием:



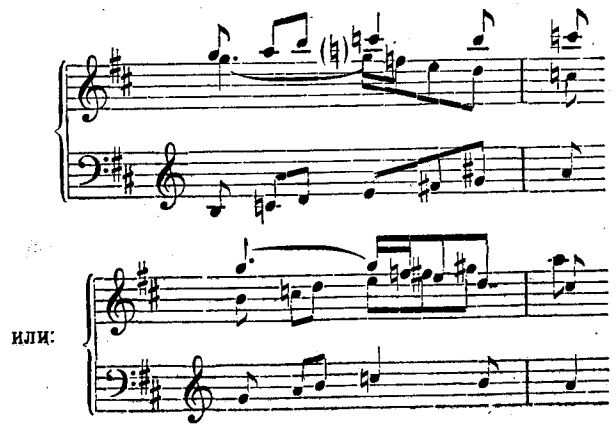
Очевидно, уже со второй осьмушки вступает средний голос, модуляция; смелым движением берет он основной тон новой доминанты; на середине такта мы видим несомненно новую гармонию, хотя в басу остается прежний основной тон, хроматически повышающийся вслед за тем в первом и во втором тактах. Можно думать, что это g обращается в fisis, долженствующее затем пойти в gis, но предварительно снова измененное в fis; это понимание было бы вернее по отношению к гамме. Можно видеть здесь еще более сложные подстановки и выпущения, которые в упрощенном виде можно было бы объяснить так:



Аналогично с этим мы можем и первую форму этой восходящей тоновой секвенции понимать, как составленную из мотивов с мужским окончанием:



т. е. нижний голос упорно выдерживает малую сексту новой доминанты и непосредственно вслед затем делает ее терцией тоники; ведение верхнего голоса объяснено уже выше; таким образом, вот это место в более подробном виде:

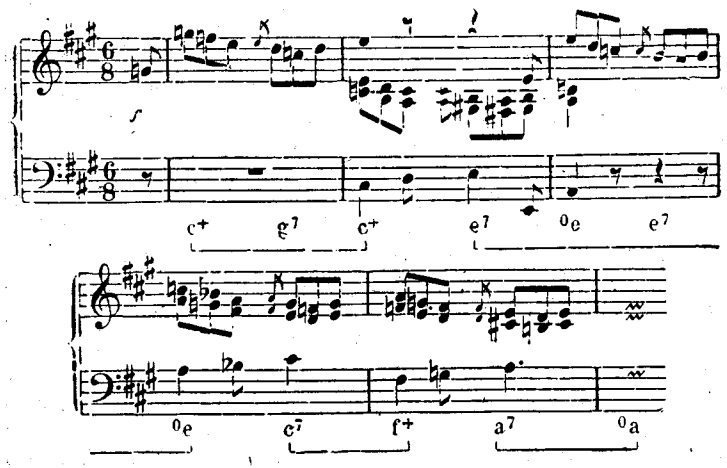


т. е. малая септима (g) вместо того, чтобы идти в малую нону (f), идет в большую секунду (fis, дорийскую сексту в a-moll) и перенимает движение среднего голоса; средний же голос остается лежать на месте.

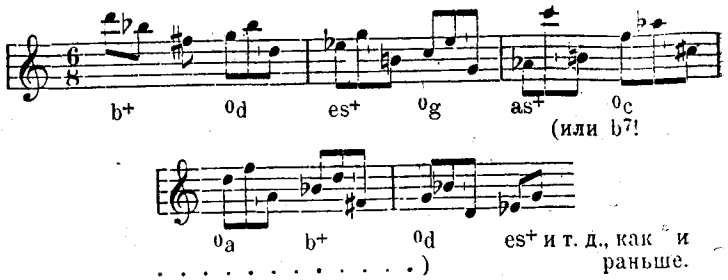
Частое употребление тоновых секвенций бросается в глаза всякому наблюдателю; оно достаточно объясняется их отношением к тональным секвенциям. В самом деле, тоновая секвенция тональности в таком виде, как мы ее обыкновенно встречаем, представляет собою только расширение тональной секвенции, иногда, конечно, с подстановкой близкой тональности на место главной (напр., c-moll вместо C-dur); а иногда даже с модулирующей переменой главной тональности (напр., сначала в основу секвенции кладется главная тональность C-dur, но затем ее заменяет a-moll или c-moll).

Частое употребление терцовых секвенций тональности имеет еще и другое основание, а именно, легкую обращаемость (как нам известно) всякого аккорда в созвук терцовой смены: почти всегда в терцовых секвенциях с каждым шагом вперед, меняется и наклонение, напр.

10. Бетховен, Скрипичная соната. ор. 12, II.



или у него же в сонате для ф.-п., ор. 2, III.



§ 29. **Заключение.**

Мы видели, что главная тональность не теряет своего значения даже при самых смелых и далеко заходящих модуляциях. Поэтому, если мы оглянемся теперь в заключение на пройденный нами путь, то увидим, что мы, собственно говоря, учились только описывать все бо́льшие и большие круги вокруг неподвижного центра. Разница между субдоминантой, подготовленной в тональной каденции посредством ее доминанты, и между второй темой в строе противоположной квинты (или в другом, более далеком), подготовленной посредством модулирующей переходной группы,— эта разница касается только размеров, степени, но не сущности. При модуляциях частей какого-либо произведения, которые не заключают в себе новых тем, но приводят к ним, или же разнообразно разрабатывают прежний тематический материал,— точно также необходимо твердо помнить и не выпускать из вида главной тональности; иначе получается впечатление произвольного, бесцельного и лишенного единства блуждания по тональностям. Соответственно размерам задуманного произведения более уместными являются то сжатые, короткие непосредственные модуляции в желательные строи, то более расширенные, посредственные модуляции. Теперь

для нас не должно уже представлять сомнений, какой путь избрать в последнем случае. Нужно представить себе строй, которого мы хотим достигнуть, в виде рядом стоящего центра, и для модуляции к нему избрать родственные ему строи, и именно те, которые реже встречаются в самой теме. Относительно частей, предназначенных для разработки, следует заметить еще одно обстоятельство: для того, чтобы возвращение главного строя и тем произвело надлежащее впечатление и звучало свежо, надобно в разработке избегать главного строя (но отнюдь не выпускать его все время из вида). Вовсе не обязательно ограничиваться при разработке строями только одной стороны ($^{+}$ или ^{0}); хотя при коротеньких разработках, захватывающих только один близкий строй, само собой разумеется, что строй этот не должен быть строем второй темы; пусть лучше он будет одним из строев противоположной стороны. Более длинные разработки нередко ясно распадаются на несколько частей, как в отношении группировки строев, так и относительно распределения тематического материала, подлежащего разработке. Части эти или противопоставляются друг другу, или же распределены в известной градации.

Мы не намерены давать в этой книге руководства к сочинению больших инструментальных произведений и давать наставления, как следует разрабатывать темы в соответствующих тому частях (хотя попутно мы сделали несколько полезных наблюдений и в этой области). Сообразно нашей более тесной задаче, для нас важнее всего было приобрести правильный взгляд на сущность и на средства модуляции; и, таким образом, как при сочинении тем, так и при свободной разработке их, не подчиняться слепо случайному полету фантазии, но руководиться незыблемыми законами эстетики: единством и последовательностью.

Едва ли нужно прибавлять что-либо к сказанному; я ограничусь только тем, что еще раз укажу на значение таблиц родства (стр. 195 и дал.), и самым настоятельным образом обращу внимание читателя на то,

что таблицы эти совершенно исчерпывают все, что только можно себе в этом отношении музыкально представить. Покуда ученик еще недостаточно свободно умеет вращаться во всех строях, один взгляд на эти таблицы или же на быстро составленную табличку строев, родственных избранному,— может сослужить порой бесценную службу. Пусть не сочтут такой полумеханический прием нехудожественным. Может быть он и недостоин законченного художника, но для ученика он во всяком случае полезен, а иногда и необходим.

Впрочем, знакомство с некоторыми сторонами родства созвуков (терцовое родство) еще столь недавнего происхождения, что и образованный художник нисколько не должен стыдиться обогащать силу своей фантазии посредством познаний, которых он не мог еще получить во времена своего обучения. Стоит только вспомнить о разбросанных там и сям «рискованных» попытках Бетховена, Шумана в деле выбора строя для второй темы! Во всяком случае, благодаря усовершенствованному ученью о родстве созвуков, мы имеем в руках верный масштаб и путеводитель для всевозможных комбинаций; и лучше руководиться этими данными, которые всегда могут указать нам, насколько мы удалились от простого, естественного,—чем пускаться на авось, повинуясь только случайным толчкам фантазии. Уместным заключением нашего труда, поразительным указанием на то, как далеко может зайти композитор, не нарушая в то же время единства тональности,— может служить краткий обзор модуляционного плана первой части большой C-dur'ной сонаты Бетховена, ор. 53.

Эта же соната представляет практическую иллюстрацию того, как непрерывное, насильственное отрицание тональности, преднамеренное блуждание, быстрая смена тональностей могут сделаться художественным средством,—опасным в руках начинающего или кропателя, но дающим величайшие результаты в руках мастера.

1-я часть (экспозиция).

Такты	1— 4:	G-dur.	1 тема; главный строй (C-dur) только обозначен, но ни в одной каденции не представлен в чистом виде.
„	5— 8:	F-dur.	
„	9—13:	c-moll (половинная каденция).	
„	14—17:	G-dur.	
„	18—21:	a-moll.	
„	22—30:	H-dur.	Модуляция в строй 2-й темы.
„	31—33:	h^7 (возвратный ход).	
„	34—49:	E-dur. 2-я тема.	
„	50—73:	E-dur. Заключительные добавления.	
„	74—83:	e-moll.	Возвратный ход.
„	84—85:	C-dur.	

Таблица затронутых тональностей.

	$^0e^+$	$^0h^+$
f^+	c^+	$^0g^+$

2-я часть (разработка).

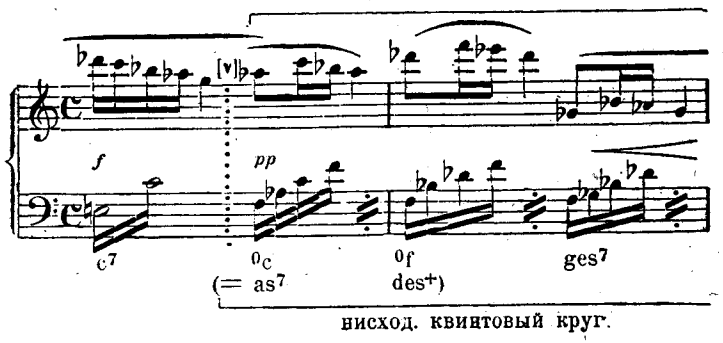
Такты	88— 91:	F-dur.
„	92— 93:	C-dur (в первый раз главный мотив появляется в главном строе).
„	94—100:	g-moll.
„	101—104:	c-moll [1]).
„	105—111:	f-moll (нисходящий квинтовый круг; посредством включения двух ходов на тритон в ритмические единицы высшего порядка (2 такта + 2 такта) он образует нисходящую терцовую секвенцию, сохраняя связь с тональностью f-moll).

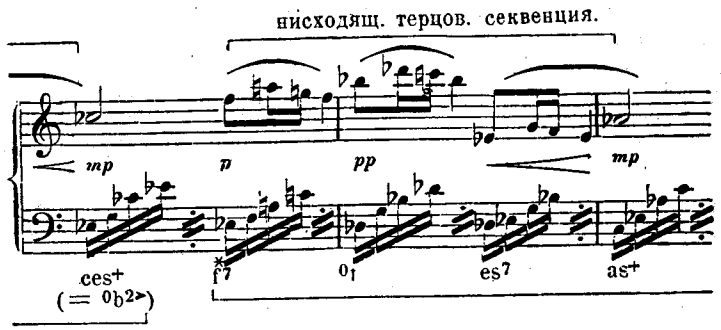
[1]) Следующее место неправильно обозначено мною в издании сфразировкой; я не доглядел, что pp subito производит действие

Квинтовый круг с 2 скачками.

Такты 112—114: C-dur.
„ 115—118: F-dur.
„ 119—122: B-dur.
„ 123—126: es-moll.
„ 127—130: h-moll (посредством энгармонической замены ges^7 через fis^7).
„ 131—134: c-moll.

обращения и делает тяжелый (полу-) такт легким; поэтому, тактовая черта для ближайших 7 тактов должна быть передвинута:





Такты 135—137: Половинная каденция на g^+ (посредством гармоний: des^+ [$=^0c^{2>}$] d^{9V} g^+).
„ 138—143: Закрепление половинной каденции на g^+.
„ 144—157: Возвратный ход (g^+ или g^7 все время неизменно выдерживаются и оживляются только ритмически и мелодически).

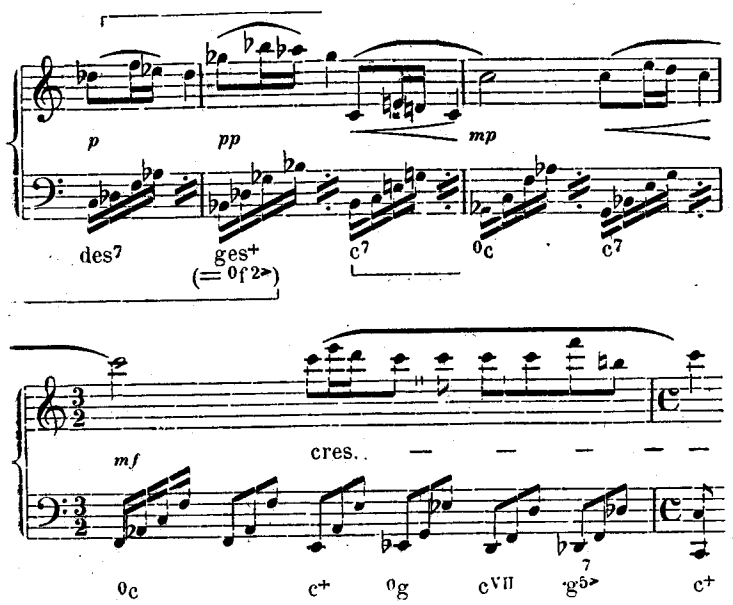


Таблица строев этой модуляции

	^0b	^0f	$^0c^+$
ces^+	ges^+	des^+	es^+

т. е. здесь затронуты строи, родственные C-dur (главному строю) только со стороны ^{0}.

Прим. автора.

3-я часть (повторение тем и заключение).

Такты 158—161: G-dur
„ 162—165: F-dur } как и в 1-й части.
„ 166—169: c-moll

„ 169—176: Восходящая секундовая секвенция: c-moll (промежуточная гармония as^7), Des-dur (промежуточная гармония b^7), Es-dur с внезапным заключением, ведущим к C-dur (es^+ as^6 [$= c^{VII}$] d^7 g^7 c^+); т. е. мы видим здесь круг строев, родственных c-moll.

„ 177—179: (G-dur, как и сначала).

„ 180—183: a-moll
„ 184—194: E-dur
„ 195—198: e^7 (возвратный ход) } Модуляция в строй второй темы.

„ 198—201: A-dur
„ 202—213: C-dur } 2-я тема.

„ 214—247: C-dur. Заключительные добавления.

Кода.

„ 248—249: F-dur (с подстановкой в конце ^0c всесто f^+).

„ 250—251: f-moll (с ложной каденцией на des^+ [$= c_{VII}$]).

„ 252—261: Сначала восходящая тоновая секвенция: As-dur (f^7) b-moll (g^7) c-moll; затем переход восходящей терцовой секвенции, c-moll [$c^{VII} = as^6 - b^7$] Es-dur [as^6 d^7] G-dur; т. е. мы видим, что секвенция тонально выдержана в круге строев, родственных c-moll (строю квинтовой смены главного строя).

Схема.

^0f	^0c	^0g
	as^+	es^+

„ 262—305: C-dur.

Мы советуем подвергнуть такому анализу следующие затем Intermezzo (introduzione) и Rondo; удивительно, какой своеобразный характер сумел придать всей сонате Бетховен, ограничив модуляцию кругом строев, ближайших главному строю и его параллели (в строе доминанты параллели появляется первоначально вторая тема), и только иногда расширяя поле модуляции в сторону ^{0}. Строй второй доминанты ни разу не затронут.

Стоит сравнить результаты модуляционного анализа других сонат, симфоний, квартетов и т. д., и мы увидим всю стереотипность модуляционного порядка в большинстве случаев; тем более научимся мы ценить гениальные уклонения от обыкновенного в некоторых отдельных случаях.

Итак, пути — думается мне — достаточно указаны; отдельным образованиям даны определенные, легко запоминаемые, названия; бóльшего я и не думал достигнуть; но теория модуляции навсегда останется для ученика мертвым учением, если только он не будет применять ее практически в своей композиторской деятельности. Кроме того, мы еще раз настойчиво и от всего сердца советуем заниматься анализом классических произведений: это дисциплинирует познание и обогащает фантазию новыми образами.

Нужно научиться понимать то, что великие мастера делают постоянно, и то, к чему они прибегают в виде исключения, соответственно общему смыслу каждого данного случая и его особенному значению; и то, и другое должно войти в собственное знание и умение ученика, не заставляя его, однако, прибегать к слепому подражанию, но сливаясь впору с ходом его собственных мыслей. Если я облегчил хотя немного эту задачу,—я достигнул своей цели. Ибо, как сказал поэт,

Was du von deinen Vätern hast
Erwirb es, um es zu besitzen:
Was man nicht nützt, ist eine schwere Last:
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen![1])

[1]) Восприми в себя все унаследованное от предков, и ты овладеешь им; все, чем не пользуются—только тяжелое бремя, а ведь каждое мгновение может пускать в дело только то, что им же и создано.

Объяснение цифровки и терминологии.

(В алфавитном порядке).

Буквы (малые) обозначают примы созвуков, напр., c^+ = верхнему созвуку c (т. е. созвуку, построенному вверх от c,—C-dur'ному аккорду); ^0e=нижнему созвуку e (т. е. созвуку, построенному вниз от e,— a-moll'ному аккорду). Если при букве нет обозначения наклонения ($^+$, ^{0}) [1], и при этом нет римской цифры, указывающей на минор (см. цифры), то всегда подразумевается $^+$ (мажор) [2].

Большие буквы T, D и S обозначают, что созвук исполняет функцию: (T) *тоническую*, (D) *доминантовую* (S) *субдоминантовую* [3].

Вторая доминанта, т. е. доминанта от доминанты, обозначается $\mathcal{D}$; вторая субдоминанта, т. е. субдоминанта от субдоминанты обозначается $\mathcal{S}$.

Гармонические последования. Их терминология обозначения интервала между основными тонами [4]. Интервал этот, в зависимости от исходного созвука гармонического последования, может быть прямым и противоположным (см. эти слова). Последования созвуков одинакового наклонения называются *ходами* [5], различного—*сменами*.

---

[1]) $^+$ обозначает построение вверх, т. е. мажор; ^{0} обозначает построение вниз, т. е. минор. *Примечание переводчика.*

[2]) Отсюда следует, что для обозначения созвуков, построенных вверх (верхних созвуков, мажорных аккордов), можно и вовсе не употреблять крестика справка ($^+$), — разве для большей ясности в некоторых случаях; для созвуков же, построенных вниз (нижних созвуков, минорных аккордов), необходимо применение кружка слева (^{0}), кроме тех случаев, когда при букве стоит еще римская цифра,—так как такая цифра, по цифровке автора, уже сама по себе указывает на минор, и, следовательно, кружок является при ней лишним. (Исключения см. стр. 240). *Примечание переводчика.*

[3]) Там, где автор говорит во множественном числе: „доминанты", следует подразумевать обе доминанты, верхнюю, (нашу доминанту) и нижнюю (нашу субдоминанту). *Примечание переводчика.*

[4]) Двух созвуков, образующих гармоническое последование. Верхние созвуки (мажорные аккорды) строются вверх от основного тона, нижние созвуки (минорные аккорды)— вниз от основного тона. *Примечание переводчика.*

[5]) Слово „ход" употребляется в предлагаемой книге и в обыкновенном, не специальном (как в данном случае) смысле. *Примечание переводчика.*

Пусть, напр., интервал между примами будет c — g, тогда, если принять за исходный созвук c^+, то g—прямая квинта,
^0g „ c „ „
^0c „ g—противополож. квинта.
g^+ „ c „ „

Сообразно этому и последования:

c^+—g^+ и ^0g—^0c мы назовем прямыми квинтовыми (прямоквинтовыми) ходами,
g^+—c^+ и ^0c—^0g — противоположными квинтовыми (противоквинтовыми) ходами,
c^+—^0g и ^0g—^+c — прямыми квинтовыми (прямоквинтовыми) сменами,
^0c—^+g и g^+—^0c — противоположными квинтовыми (противоквинтовыми) сменами.

Прямыми,—если идти от мажора,— называются все интервалы, образованные шагами вверх на квинту и на терцию; если идти от минора—все интервалы, образованные шагами вниз на квинту и терцию.

Целый тон следует понимать, как происшедший от двух шагов на квинту (напр., c — d = c — g — d); шаг на полутон (вводный тон) получается из комбинации двух шагов: на квинту и на терцию в одном направлении (напр., c — h = c — g — h). Шаг на тритон получается от комбинации двух квинтовых шагов и одного терцового (напр., c — fis = c — g — d — fis). Малую терцию следует представлять себе так же, как и большую сексту, т. е. как комбинацию квинтового тона [1]) с терцовым тоном [1]), напр., e — g можно себе представить как [c] — g—e′ [2]) или же как [h′′]—e′—g [3]). Интервал следует считать прямым, когда он получается вследствие движения от квинтового созвука (напр., от g^+, при C — g — e′) к созвуку терции (в данном случае в направлении поднимающейся гармонической натуральной гаммы); или, что легче запомнить и скорее можно применить,—*прямым, идя от мажора, будет всякое движение в сторону диезов, если идти от минора—всякое движение в сторону бемолей*. Поэтому, прямыми будут, напр., терцовые ходы c^+—e^+ и ^0c—^0as; ходы на малую терцию c^+ — a^+ и ^0c — ^0es; хроматические ходы c^+—cis^+ и ^0e — ^0es; двойная терцовая смена и т. п. Можно себе представить всякое гармоническое последование происшедшим от движения в обратном направлении (ретроградным) [4]); тогда все ходы, которые раньше были прямыми, сделаются противоположными, и наоборот. Только смены — прямые и противоположные—не поменяются ролями (напр., прямоквинтовая смена, происшедшая от движения в обратном направлении, все-таки будет

---

[1]) Натуральной гармонической гаммы (см. созвук).
[2]) При построении вверх (мажорном построении).
[3]) При построении вниз (минорном построении).
Примечание переводчика.

[4]) Т. е. принять за исходный созвук не первый из двух, а второй. *Примечание переводчика.*

прямой, а не противоположной [1]). Противоположные смены—самые сложные из всех последований, могущих образоваться при наличности одного и того же интервала между примами.

Знаки: < (при цифре) обозначает повышение на полтона, >— понижение на полтона.

$\overline{\underline{\ }}$ и т. д., сокращение вместо „обращается в"; обозначает всегда перемену тональной функции аккорда [2]), т. е. модуляцию, напр., $T^6 = S^6$ (т. е. „тоника с секстой" обращается в „субдоминанту" с секстой).

$\overset{3}{\approx}\overset{9>}{\approx}$ и т. д., сокращение, вместо „энгармонически заменяется", напр., $D^{9>}$ (в a-moll) обозначает, что аккорд gis — h — d — f превращается в аккорд h—d—f—as [посредством замены терции (3) gis малой ноной ($9^>$) as] [3]); таким образом, здесь происходит модуляция в строй C-dur или c-moll, так как именно их доминанте с малой ноной, без примы ($D^{9>}$) и соответствует данный аккорд в своем новом правописании.

( ), полукруглые скобки, обозначают, что заключенная в них тоника перестает исполнять свою тональную функцию.

..... многоточие, обозначает повторение предыдущей гармонии; при более сложных обозначениях с диссонансами многоточие указывает только на то, что выдерживается (повторяется) главная гармония, а не диссонансы, напр.. $D^6_4 \overset{+}{\cdot}\cdot\cdot$ обозначает продолжение доминантовой гармонии, но при этом $^6_4$ идут в $^5_3$; наоборот, $D^6_4 \cdot\cdot\cdot\cdot$ (без цифр или без +) обозначает продолжение квартсекстаккорда [4]).

Интервалы (секунды, терции и т. д.) и их цифровое обозначение (2, 3 и т. д.) в этой книге, как и вообще в сочинениях автора, редко принимаются в расчет, как созвучие; наоборот, почти всегда они служат для обозначения и характеристики от-

---

[1]) Напр., если мы в последовании $c^+ — g^+$ (прямой квинтовый ход) примем за исходный созвук g^+ (т. е. представим себе это последование ретроградным), то оно сделается противоположным квинтовым ходом (так как, идя от g^+, интервал квинты g—c будет противоположным). Прямая же смена $c^+ — {}^0g$, если мы ее будем понимать ретроградно, все-таки остается прямой сменой: ${}^0g — c^+$ (так как, идя от ${}^0g$, интервал квинты g — c будет тоже прямым). *Примечание переводчика.*

[2]) Т. е. перемену того значения, которое до этого имел аккорд в тональности (T, D, S). *Примеч. переводч.*

[3]) As обозначена как малая нона, следовательно, за выпущенный основной тон аккорда надо уже считать не e (D в a-moll), а g (D в C-dur). *Примеч. переводч.*

[4]) Объяснения некоторых других знаков, служащих у Римана специально для обозначения фразировки, мы здесь не помещаем, так как непосредственного отношения к рассматриваемому предмету они не имеют. Желающие могут найти разъяснение их в книжках того же автора: „Musikalische Dynamik und Agogik" и „Ueber Phrasierung im Elementarunterricht". *Примеч. переводч.*

дельных тонов по месту их относительно примы верхнего или нижнего созвука. Вследствие этого, об увеличенных, уменьшенных и других более сложных интервалах приходится заводить речь лишь изредка, при указаниях относительно ведения отдельных голосов (для избежания неудобных в пении интервалов). Вообще, слово „терция", напр., обозначает всегда терцовый тон созвука (следовательно, только один тон, а не два); „секста" обозначает тон, отстоящий на ступень от квинтового и т. д.

Натуральными называются прямые интервалы (см. слово), представляющие собой составные части созвука, т. е. 1 (8), 3, 5 верхнего созвука (мажорного аккорда) и I (VIII) III, V нижнего созвука (минорного аккорда); кроме того еще малая септима (7, VII), т. е. в C-dur'ном аккорде b, в As-dur'ном аккорде ges, в ${}^0c$ (f-moll'-ном аккорде) d и т. д. В тех случаях, когда требуется особенно отметить натуральный интервал, как таковой (напр., если ему предшествовал, или за ним должен последовать его хроматически измененный вид), к нему присоединяется еще знак ♮, который однако, отнюдь не имеет в этом случае хроматически изменяющего значения, а только указывает на то, что здесь подразумевается натуральный интервал, совершенно такой же, как если бы этого знака и не было; напр., $T^{v\natural}$ = минорной тонике с натуральной (т. е. малой) нижней септимой (подсептимой); в a-moll, напр., это будет fis, a, c, e (VII, VII, V, III, I).

Противоположный—это слово, будучи приставлено к названию интервала, обозначает, что он строится в направлении, противоположном направлению исходного наклонения [1]), напр., a—противоположная квинта (V) E-dur'ного аккорда (см. прямой); h—малая противоположная секунда C-dur'ного аккорда ($II^<$).

Прямым называется интервал, если он отсчитывается от примы созвука в направлении этого созвука; т. е. если идти от мажора, то прямыми будут все интервалы вверх от примы; если идти от минора — все интервалы вниз от примы (напр., если идти от c^+, прямой секстой будет a (= 6); если идти от ${}^0e$, прямой секстой будет g (= VI); образованные же в противоположном направлении интервалы называются противоположными (см. это слово).

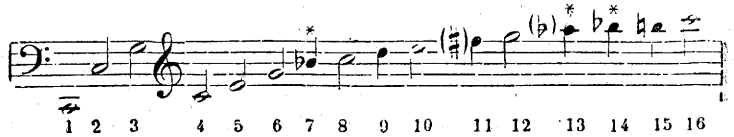
Со́звук (Klang). С тех пор, как известно, что каждый звук наших музыкальных инструментов представляет собою не простой тон, а состоит из целого ряда простых тонов, слово „звук" (Klang) приобрело в науке более широкое, охватывающее [2]) значение, тогда как под „тоном" (Ton) подразумевают простой тон,

---

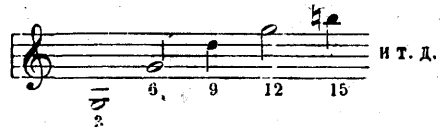
[1]) Направление мажорного наклонения—снизу вверх, так как мажорный созвук строится вверх от примы; направление минорного наклонения—сверху вниз, так как минорный созвук строится вниз от примы. Исходным наклонением называется наклонение исходного аккорда, от которого строится интервал. *Примеч. переводч.*

[2]) Совокупность составляющих его тонов. *Примеч. переводч.*

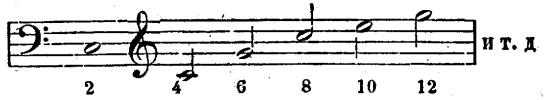
как составную часть звука [1]). Созвук получает свое название от самого нижнего (обыкновенно самого сильного и слышного) из составляющих его тонов, которые называются частичными, парциальными, аликвотными тонами. Так как все эти тоны лежат выше главного, основного (от которого созвук получает название), то они носят также название верхних тонов (обертонов). Они еще называются гармоническими тонами, так как находятся в родственном (гармоническом) отношении к основному тону. Вот, напр., ряд первых 16 верхних тонов созвука C (так называемая поднимающаяся натуральная гармоническая скала):



Тоны, обозначенные полунотами, суть составные части мажорного аккорда, построенного на основном тоне (аккорда C-dur); несомненно, что консонанс мажорного аккорда (мажорный консонанс) основан на ряде верхних тонов; т. е. что всякий мажорный аккорд, в каком бы положении ни были его тоны, следует понимать как созвук, в котором усилены те или другие верхние тоны [2]). Тоны, обозначенные звездочкой, не совсем точно соответствуют высоте озображающих их нот; тоны, обозначенные производными числами 6, 9, 12, 15 и т. д., можно считать верхними тонами 3-го верхнего тона (g),



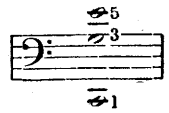
Тоны, обозначенные производными числами 4, 6, 8, 10, 12, 16 и т. д., можно считать верхними тонами 2-го верхнего тона (C).



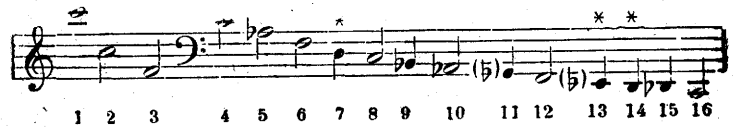
[1]) Поэтому я и счел более удобным называть такой сложный звук (Klang) созвуком; на этот термин, как на вполне подходящий в данном случае, указал мне также и профессор Н. Д. Кашкин (см. следующее примечание). *Примеч. переводч.*

[2]) Именно в таком значении всегда и употребляется мною слово „созвук“ в предлагаемой книге; его не всегда можно заменить словом „аккорд“, так как понятие „созвук“ шире понятия „аккорд“ и покрывает его. *Примеч. переводч.*

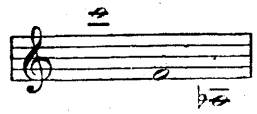
Если мы теперь вычеркнем из ряда верхних тонов C все неточные тоны (со знаком *), все производные и 2-й тон (c), как представляющий удвоение основного тона, только октавой выше,— то у нас останутся три тона, представляющие собою составные части мажорного консонанса верхнего созвука, это именно: основной тон (1), дуодецима (3) и септдецима (5). Таким образом, первообраз мажорного аккорда есть трезвучие в широком положении.



Что касается консонанса минорного аккорда (нижнего созвука), то он объясняется посредством ряда нижних тонов, построенного совершенно аналогично предыдущему, только не вверх, а вниз от основного тона. Вот ряд первых 16-ти нижних тонов (унтертонов) звука c''' [1]) (так называемая опускающаяся гармоническая натуральная скала).



Тоны, обозначенные полунотами, суть составные части минорного аккорда, построенного вниз от основного тона c (f-moll'ного аккорда). Консонанс минорного аккорда основан на ряде нижних тонов; т. е. всякий минорный аккорд, в каком бы положении ни находились его тоны, следует понимать, как созвук [2]), в котором усилены те или другие нижние тоны. Если мы вычеркнем из этого ряда неточные тоны (со знаком *), производные и удвоение основного звука на октаву вниз (2), то у нас получатся три тона, представляющих составные части минорного консонанса нижнего созвука, это именно: основной тон (1), нижняя дуодецима (3) и нижняя септдецима (5):



[1]) Акустический феномен нижних тонов гораздо менее исследован и признан наукой, чем предыдущий (верхних тонов). *Примечание переводчика.*

[2]) См. это примечание на стр. 238.

Созвуком вводной смены ($2^{>}$ при минорном аккорде, $II^{<}$ при мажорном) называется созвук, происходящий от перемещения примы на противоположную секунду. Он бывает всегда противоположного наклонения; напр., аккорд $^{+}D^{II<}$ — минорный, так как он произошел от изменения мажорного аккорда; аккорд $^{0}f^{2>}$—мажорный, так как он произошел от изменения минорного. При созвуке вводной смены надобно всегда ставить и обозначение наклонения ($^{+}$,^{0}), так как иначе цифра (см. слово) указывала бы на противоположное наклонение, напр., $^{+}c^{II<}$ = h [c] e g (= ^{0}h), тогда как $c^{II<}$ = f as h (c); $^{0}c^{2>}$ = f as [c] des (= des^{+}), тогда как $c^{2>}$ = =[c] des e g. Созвук вводной смены можно всегда легко узнать, так как вводный тон всегда особенно отмечен знаком $II^{<}$ (малая секунда вниз от мажорной примы [1]), или же знаком $2^{>}$ (малая секунда вверх от минорной примы [2]) Изменение же наклонения бросается в глаза, благодаря несоответствию между цифровым обозначением и обозначением наклонения.

Созвуком параллельным (сокращ. P) тоники, доминанты или субдоминанты называется созвук, находящийся к ним в таком же отношении, в каком тоника параллельного строя находится к тонике главного; напр., C-dur и a-molI параллельные строи, следовательно, g^{+} будет параллельным созвуком к ^{0}h (e-molI); c^{+}— параллельным созвуком к ^{0}e (a-moll) и т. д. Наклонение параллельного созвука всегда противоположно наклонению главного.

Созвуком противоположным (или созвуком **сторонней смены**) называется созвук, построенный от той же примы, как и исходный созвук, только в противоположную сторону (в противоположном направлении, — следовательно, и противоположного наклонения); напр., f as c (= ^{0}c) будет противоположным созвуком c e g (=c^{+}).

Черта поперек цифры указывает на выпущение в аккорде тона, соответствующего перечеркнутой цифре (1, 3, 5); напр., D^{6}_{5}=доминанте с секстой, но без квинты). Выпущение примы обозначается чертой поперек самого аккордового обозначения ($\mathscr{s}^{7}$, $\mathscr{D}^{7}$, $\mathscr{S}^{IX<}$ и т. д. [3]). Только при обозначении созвука вводной смены перечеркивание оказывается лишним, так как здесь выпуск примы обусловливается уже обозначениями $2^{>}$ и $II^{<}$.

Цифры (1—9, I—IX) обозначают тоны по их расстоянию от примы верхнего или нижнего созвуков; арабские цифры указывают на построение интервала вверх от основного тона (примы), римские—на построение вниз. Эти же цифры обозначают и наклонение мажорное и минорное; следовательно, там, где при буквах стоят цифры, знаки ^{0} и $^{+}$ излишни.

---

[1]) Т. е. примы мажорного аккорда.

[2]) Т. е. примы минорного аккорда. *Примеч. переводч.*

[3]) $\mathscr{s}^{7}$=e g b, $\mathscr{D}^{7}$ = доминантсептаккорду без примы (напр., в C-dur'e—h d f (без g), $\mathscr{S}^{IX<}$= минорной субдоминанте без примы, с малой ноной (вниз), напр., в c-moll'e—as f d h (без c) и т. д. *Примечание переводчика.*

1, 3, 5 (I, III, V) обозначают составные части созвука: приму, (большую) терцию, (чистую) квинту. 2 (II) обозначает большую секунду, 4 (IV) чистую кварту, 6 (VI) большую сексту, 7 (VII) малую (!) септиму, 8 (VIII) чистую октаву, 9 (XI) большую нону. Изменение размера этих интервалов, которые должны считаться нормальными (простыми), будет указано знаками < (= повышению на полутон) и > (=понижению на полутон). Место цифры под буквами (c, e и т. д.), или под заступающим место букв многоточием ($\overset{3}{\underset{ш}{\ldots}}$ $\overset{v}{}$), указывает на то, что обозначаемый цифрою тон должен находиться в басовом голосе; помещение же цифры над буквами или многоточием ($\overset{3}{c}$, $\overset{1}{e}$, $\overset{ш}{\ldots}$) обусловливает то же для верхнего голоса. Если цифра поставлена сбоку буквы, то это значит только, что означенный тон должен быть добавлен к гармонии, но в каком именно голосе—это все равно. Доказательством простоты этой системы обозначения служит то, что при ней никогда не встречаются тоны, для которых потребовались бы знаки двойного повышения или понижения (≲ или ≳), а следовательно, нет надобности и в самых этих знаках.

Оглавление.

Стр.

ГЛАВА I. *Образование строго-тональной каденции.*

§ 1. Значение симметрии в музыке 7
2. Каденции с тремя главными гармониями строя . 16
3. Расширение мажорной каденции посредством введения в нее побочных, построенных из тонов гаммы, гармоний 29
4. Секвенции 35
5. Тональные каденции и секвенции в миноре. 40

ГЛАВА II. *Расширение тональной каденции посредством включения в нее близких промежуточных гармоний. Органный пункт.*

§ 6. Новые вводные тоны 53
7. Органный пункт 65

ГЛАВА III. *Дальнейшее усиление самостоятельности отдельных моментов каденции. Отклонение. Воскрешение древних церковных ладов в современной музыкальной системе.*

§ 8. Частные каденции 72
9. Церковные лады и современная музыка . . 76

ГЛАВА IV. *Тональные скачки.*

§ 10. Тональные скачки 81
11. Возвратный ход 95

ГЛАВА V. *Обращение одного момента каденции в другой.*

§ 12. Тоника делается субдоминантой 102
13. Тоника делается доминантой 105
14. Субдоминанта делается второй доминантой. 118
15. Доминанта делается второй субдоминантой. 121
16. Обращение созвуков терцовых смен . . 122
17. Модуляция посредством далеко заходящих гармонических последований 125
18. Обозрение пройденных способов модуляции 128

ГЛАВА VI. *Модуляция в строй второй темы.*

§ 19. Ритмическое построение 131
20. Модуляция в строй доминанты 138
21. Модуляция в параллельный строй 149
22. Реже встречающиеся близкие тональности. 155
23. Систематический обзор 159

ГЛАВА VII. *Проходящие модуляции.*

§ 24. Секвенцеобразные ходы 179
25. Квинтовый круг. Таблицы родства 190
26. Полутоновые и тоновые секвенции 198
27. Модулирующие секвенции в миноре . . . 201
28. Сближение модулирующих секвенций с тональными 207
29. Заключение 226