

КРАТКІЙ
УЧЕБНИКЪ ГАРМОНИИ

ПРИСПОСОБЛЕННЫЙ
КЪ ЧТЕНІЮ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНЫХЪ
СОЧИНЕНІЙ ВЪ РОССИИ.

СОСТАВИЛЪ

П. ЧАЙКОВСКІЙ,
ПРОФЕССОРЪ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ.

СОБСТВЕННОСТЬ ИЗДАТЕЛЯ.

МОСКВА у П. ЮРГЕНСОНА.

1876.

Цена 1 руб.

КРАТКІЙ
УЧЕБНИКЪ ГАРМОНИИ

ПРИСПОСОВЛЕННЫИ

КЪ ЧТЕНІЮ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНЫХЪ
СОЧИНЕНІЙ ВЪ РОССИИ.

СОСТАВИЛЪ

П. ЧАЙКОВСКІЙ,

ПРОФЕССОРЪ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ.

СОБСТВЕННОСТЬ ИЗДАТЕЛЯ.

МОСКВА у П. ЮРГЕНСОНА.

1875.

Цена 1 р. 50 коп.

Предлагаемый очеркъ гармоніи есть не болѣе какъ сокращеніе моего *Учебника Гармоніи*, написаннаго для теоретическаго курса Московской Консерваторіи. При составленіи его я руководился желаніемъ способствовать сознательному отношенію хорошихъ учителей и регентовъ къ исполняемой у насъ церковной музыкѣ, нисколько не вдаваясь въ критическую оцѣнку произведеній нашихъ духовно-музыкальныхъ авторовъ. Какъ со стороны технической, такъ и съ точки зрѣнія художественности, только очень немногія изъ распространенныхъ у насъ и знаменитыхъ сочиненій этаго рода могутъ выдержать даже самую снисходительную критику. Если что-нибудь можетъ подорвать незаслуженный авторитетъ однихъ и упрочить справедливую знаменитость другихъ, такъ это только возможно большее распространеніе въ массахъ теоретическихъ свѣдѣній о музыкѣ. Я былъ-бы очень счастливъ еслибы

могъ хоть немного способствовать этому весьма желательному результату.

Считаю излишнимъ прибавить, что излагая правила гармоническихъ сочетаній, я имѣлъ въ виду лицъ, уже обладающихъ элементарными свѣдѣніями о теоріи музыки. *)

*) См. *Учебникъ элементарной теории Профессора Кашкина.*

ВВЕДЕНІЕ.

Ученіе объ интервалахъ.

Прежде чѣмъ начнемъ разсмотрѣніе законовъ, по которымъ различныя гармоническія сочетанія звуковъ соединяются между собою, необходимо изложить ученіе объ *интервалахъ*, изъ которыхъ строятся подлежаще нашему изученію *аккорды*.

Интерваллъ есть выраженіе относительной высоты двухъ звуковъ. Въ каждомъ интерваллѣ нижній звукъ называется *основнымъ*. Названія интервалловъ заимствованы изъ латинскаго языка и составляютъ буквальный переводъ словъ: *первая*, *вторая*, *третья* и т. д., послѣ которыхъ подразумѣваются слова: *ступень гаммы*. Напримѣръ *секунда*: вторая ступень; *терція* — третья ступень и т. д. Въ предѣлахъ октавы, мы можемъ образовать изъ различныхъ звуковъ гаммъ діатонической и хроматической восемь интервалловъ:

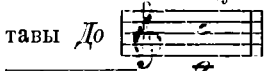
1. Прима.	2. Секунда.	3. Терція.	4. Кварта.
			
5. Квинта.	6. Секста.	7. Септима.	8. Октава.
			

Вслѣдствіе повышенія одного изъ двухъ звуковъ, интерваллъ не измѣняется, но разстояше между обоими звуками увеличивается или уменьшается. Вотъ для чего существуетъ второстепенное подраздѣленіе интервалловъ на чистые, большіе, малые, увеличенные и уменьшенные. Секунда, терція, секста и септима бываютъ *большими, малыми, увеличенными и уменьшенными*. Прима, октава, квинта и кварта бываютъ *чистыми, увеличенными и уменьшенными*. Тѣ интерваллы, которые выше мы построили на нотѣ *до*, суть чистые и большіе. Каждый изъ нихъ, посредствомъ знаковъ повышенія и пониженія, мы можемъ, по произволу, сдѣлать малымъ, увеличеннымъ и уменьшеннымъ, если онъ былъ *большой*, и только увеличеннымъ или уменьшеннымъ, если онъ былъ *чистый*. Малые интерваллы на полтона *) меньше большихъ; увеличенные на полтона больше большихъ и чистыхъ; уменьшенные на полтона меньше малыхъ и чистыхъ.

Посмотримъ сколько тоновъ и полутоновъ оказывается, по измѣреніи, въ интервалахъ большихъ и чистыхъ.

Въ большой секундѣ — цѣлый тонъ; въ большой терціи два тона; въ чистой квартѣ — два съ половиною тона; въ чистой квинтѣ — три съ половиною; въ большой секстѣ — четыре съ половиною; въ большой септимѣ — пять съ половиною; въ чистой октавѣ — шесть тоновъ.

Напишемъ теперь для уясненія всего вышеизложеннаго таблицу интервалловъ въ предѣлахъ ок-



*) Интерваллы измѣряются *тонами и полутонами*. Полутопъ есть ближайшее разстояніе между двумя различными звуками; тонъ состоитъ изъ двухъ полутоновъ.

1. Большая. Чистая. Малая. Увеличен. Уменьшен.
Примы.

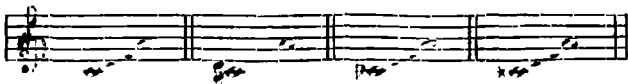
The image displays eight staves of musical notation, each representing a different interval. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The intervals are labeled in Russian: Примы (Prime), Секунды (Second), Терции (Third), Кварты (Fourth), Квинты (Fifth), Сексты (Sixth), Септимы (Seventh), and Октавы (Octave). Each staff contains four measures of music. The first measure of each staff shows a single note with the letter 'У' above it. The subsequent measures show the interval being formed by adding notes, with arrows indicating the direction of the interval. For example, the 'Примы' staff shows a single note, while the 'Октавы' staff shows two notes an octave apart. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems to indicate the specific pitch and direction of the intervals.

Вместо того, чтобы изменять верхний звук, а нижний оставлять на месте, мы можем поступить

*) Буквой У обозначены употребительные в гармонии интерваллы.

на оборотъ, т. е. повышать нижній звукъ для получения интервалловъ меньшихъ и понижать для интервалловъ большихъ, напр:

2. Секста большая. Малая. Увеличенная. Уменьшенная.



Интерваллы, переходящіе за предѣлы октавы, представляютъ повторенія отношеній, образуемыхъ интерваллами въ предѣлахъ октавы. Одна нона имѣетъ въ гармоніи самостоятельное значеніе.

Терц- децима децима децима.

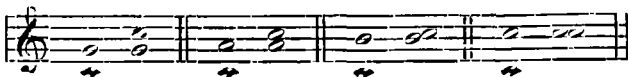
3. нона. децима. ундецима. децима. кварта. квинта. секста.



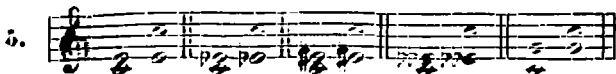
Обращеніе интервалловъ происходитъ черезъ перенесеніе верхняго звука на октаву внизъ или нижняго на октаву вверхъ. При этомъ получаютъ отношенія, выражающіяся слѣдующими рядами цифръ:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Прима въ обращеніи даетъ октаву; секунда — септиму; терція — сексту; кварта — квинту; квинта — кварту; секста — терцію; септима — секунду; октава — приму.



При этомъ большіе интерваллы даютъ въ обращеніи малые; малые — большіе; увеличенные — уменьшенные; уменьшенные — увеличенные; чистые даютъ чистые же; напр.



Интерваллы, по впечатлѣнію, которое они производятъ, дѣлятся на *консонансы*, выражающіе собою *покой*, удовлетворяюще сами себя, и *диссонансы*, представляющіе элементъ *движенія*, требующіе опоры въ слѣдующемъ за ними интерваллѣ. Къ консонансамъ принадлежатъ: чистыя прима, октавы и квинты, а также терціи и сексты, большія и малыя. Изъ нихъ чистая прима, октава и квинта суть консонансы *совершенные*; большая и малая сексты и терціи — консонансы *несовершенные*. Секунды, септимы и всё увеличенные и уменьшенные интерваллы принадлежатъ къ диссонансамъ. Чистая кварта есть нѣчто среднее между консонансомъ и диссонансомъ; однако же она ближе подходитъ къ послѣднимъ.

УЧЕНІЕ О ГАРМОНИИ.

Отдѣлъ первый.

Консонирующія гармоніи, трезвучія.

1. Сочетаніе изъ трехъ, или четырехъ, или пяти звуковъ, расположенныхъ на разстояніи терціи одинъ отъ другаго, называется аккордомъ.



Главнѣйшій изъ этихъ трехъ различнаго строенія аккордовъ есть (I) *трезвучіе*, состоящее изъ нижняго тона, называемаго *основнымъ*, средняго, называемаго *терцей* и верхняго, называемаго *квинтой* аккорда. Такъ напр. въ первомъ изъ приведенныхъ выше трехъ аккордовъ, который есть трезвучіе, нижняя нота *до* есть основной тонъ, *ми* терція, а *соля* квинта.

2. Трезвучіе различаются другъ отъ друга тѣмъ, изъ какихъ именно терціи и квинты они образованы. Трезвучіе, имѣющее большую терцію и чистую квинту, называется *большимъ* или *мажорнымъ*; трез-

вучіе, съ малой терціей и чистой-же квинтой — *ма-
лымъ* или *минорнымъ*; трезвучіе съ малой терціей
и уменьшенной квинтой есть *уменьшенное*; съ боль-
шой терцей и увеличенной квинтой — *чрезъмѣрное*.

Глава первая.

Трезвучія мажорной гаммы.*)

3. Если мы возьмемъ діатоническую мажорную гамму и будемъ строить на каждой ея ступени трезвучія, то получимъ слѣдующій рядъ *аккордовъ*.

7. Гамма Дс-мажоръ.

Большія трезвучія мы встрѣчаемъ на 1^й, 4^й и 5^й ступеняхъ гаммы.

8.

Эти аккорды носятъ названіе тѣхъ ступеней гаммы, на которыхъ они построены.

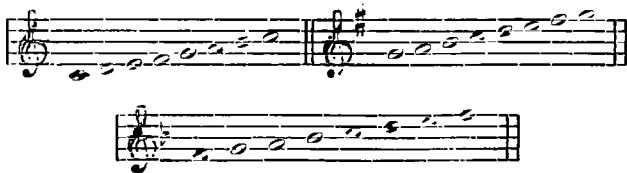
*) Предполагается, что учащемуся извѣстно подраздѣ-
лено гаммъ на мажорныя и минорныя. Въ мажорной гаммѣ
послѣдованіе звуковъ такое: первая ступень, черезъ тонъ
вторая ступень, черезъ тонъ третья ступень, черезъ полтона
четвертая, черезъ тонъ пятая, черезъ тонъ шестая, черезъ
тонъ седьмая, черезъ полтона восьмая, которая есть повто-
реніе первой, напр.

Трезвучіе на первой ступени называется *тони-ческимъ* (отъ наименованія этой ступени гаммы *тони-кой*); трезвучіе на пятой *доминантовымъ* (отъ слова *доминанта*, т. е. пятая ступень); трезвучіе на четвертой *субдоминантовымъ* (отъ слова суб-дом-нанта, т. е. четвертая ступень).

4. Малыя трезвучія въ мажорной гаммѣ мы находимъ на 2^й, 3^й и 6^й ступеняхъ. По впечатлѣнію эти аккорды отъ большихъ трезвучій отличаются меньшею силою, но за то бѣльшею мягкостью.

5. Извѣстно, что наибольшее родство встрѣчается между гаммами, различающимися одна отъ другой только однимъ знакомъ повышенія или пониженія. Такъ напр. ближайшее родство замѣчается между гаммами *До* и *Соль* потому, что въ первой изъ нихъ нѣтъ при ключѣ ни одного знака, а во второй одинъ *диезъ*; та же близость родства усматривается и между гаммой *До* и *Фа*, потому, что въ послѣдней имѣется только одинъ *бемоль*.

9.



Точно также изъ ученія о гаммахъ извѣстно, что подобная-же, ближайшая степень родства, существуетъ между двумя гаммами мажорной и минорной, имѣющими одно и тоже количество знаковъ въ ключѣ. Родство это называется *параллельнымъ*, и изъ двухъ гаммъ, находящихся въ подобномъ родствѣ, мажорная отстоитъ отъ минорной на разстояніи малой терціи вверхъ. Напр. гамма *Фа-ма-*

жоръ находится въ параллельномъ родствѣ съ гаммой Ре-миноръ; гамма Соль-мажоръ — съ гаммой Ми-миноръ.

10. Соль-мажоръ.

Фа-мажоръ.



Отраженіа какъ перваго рода родства, называемаго *доминантовымъ*, такъ и втораго, *параллельнаго*, мы находимъ и въ трезвучіяхъ мажорной гаммы, такъ какъ всё они суть тоническія трезвучія ближайшихъ по родству ладовъ. Нагляднѣе это родство представляется въ слѣдующей табличкѣ.

Фа*	До	Соль
ре	ла	ми

6. На седьмой ступени мажорной гаммы мы встрѣчаемъ трезвучіе уменьшенное, которое, по своему диссоннирующему характеру, рѣзко отличается отъ остальныхъ шести трезвучій. Мы обратимся къ нему впоследствии.

Примѣчаніе. Всѣ примѣрныя объясненія мы будемъ

*) Мажорныя гаммы и аккорды будемъ писать съ большой буквы минорныя — съ малой. До сихъ поръ мы употребляли только итальянскія названія нотъ; въ дальнѣйшемъ изложеніи будутъ встрѣчаться и иѣменкія: *Ре, Де, Е, Эфъ, Ге, А, Ха*, или латинскими буквами *C, D, E, F, G, A, H*.

прилагать для большей ясности къ гаммѣ До-мажоръ; но желающему уяснить себѣ прочитанное какъ можно тверже, советуемъ примѣнять все пройденное и къ другимъ гаммамъ.

Глава вторая.

Сочетанія связныя.

7. Аккорды располагаются, или по массамъ, съ многочисленными повтореніями однихъ и тѣхъ же интервалловъ, какъ это бываетъ въ сочиненіяхъ для оркестра или фортепьяно, или же распредѣляются на небольшое число самостоятельныхъ голосовъ. Такъ какъ мы имѣемъ въ виду приложение общихъ гармоническихъ законовъ къ русскому церковному пѣнію, то будетъ держаться сначала исключительно четырехголоснаго сложенія, которое преимущественно встрѣчается въ сочиненіяхъ Бортнянскаго, Львова и другихъ авторовъ. Къ тому же четырехголосная гармонія есть самая нормальная и встрѣчающаяся безъ всякаго сравненія чаще другихъ какъ въ духовной, такъ и въ свѣтской музыкѣ. Эти четыре голоса суть слѣдующіе: первый верхній голосъ, называемый *дискантомъ* или *сопрано*, второй, называемый *альтомъ*, слѣдующій за нимъ, третій — *теноръ*, и нижній — *басъ*. Басъ и сопрано носятъ названіе крайнихъ голосовъ; альтъ и теноръ — среднихъ.

8 Для того, чтобы расположить трезвучіе на четыре голоса, въ басу ставится основной тонъ. Въ верхнемъ голосѣ можетъ находиться или основной тонъ, или терція или квинта. Что касается среднихъ голосовъ, то, для облегченія себя, мы на

первое время будемъ обязательно придвигать ихъ непосредственно къ дисканту или другими словами, для альты и тенора будемъ занимать: *по направленію отъ сопрано внизъ, два ближайше интервала трезвучія*. Такимъ образомъ, взявъ изъ предѣловъ тона *C-dur* тоническое трезвучіе, мы расположимъ его на четыре голоса по одному изъ слѣдующихъ способовъ.

11.

Эти три различные вида трезвучія называются *положеніями* аккорда. Смотри потому, которая изъ нотъ трезвучія, лежитъ въ верхнемъ голосѣ, положенія эти называются первое — *положеніемъ основнаго тона*, или *положеніемъ октавы*; второе — *положеніемъ терціи*, а третье положеніемъ *квинты*.

Изъ разсмотрѣнія *положеній* трезвучій, мы замѣчаемъ, что во всѣхъ трехъ удвоенъ основной тонъ, тогда какъ терція и квинта встрѣчаются по одному разу. Это не всегда такъ бываетъ; однако же на настоящей точкѣ, будучи обязаны средніе голоса придвигать механически къ верхнему, мы не можемъ получить другаго удвоенія. Впрочемъ удвоение основнаго тона, какъ увидимъ ниже, есть самое естественное, благозвучное.

9. Прежде чѣмъ обратиться къ закону сочетанія трезвучій, замѣтимъ что сочетанія эти бываютъ *связныя* и *несвязныя*. Связныя суть тѣ, въ которыхъ два трезвучія имѣютъ одинъ и тотъ же или два тѣхъ-же звука; напр. сочетание трезвучія *C* съ трез-

вучіемъ *G* будетъ *связное* потому, что и въ томъ, и въ другомъ имѣется нота *g*; сочетание трезвучій *F* и *d* будетъ тоже *связное*, такъ какъ въ обоихъ имѣются ноты *f* и *a*. Несвязными сочетаніями называются тѣ, въ которыхъ, между двумя трезвучіями нѣтъ ни одного общаго тона, напр. въ трезвучіяхъ *C* и *d*, *F* и *e*, *a* и *G*, словомъ въ тѣхъ аккордахъ, основные тоны которыхъ, лежатъ въ гаммѣ рядомъ.

10. Для безусловной правильности сочетанія связнаго нужно, чтобы *общій тонъ*, или *оба общіе тоны* остались на мѣстѣ, въ томъ-же *голосѣ*. Приведемъ таблицу всѣхъ связныхъ сочетаній въ предѣлахъ лада *C-dur*. Мы увидимъ изъ нея, что выборъ положенія втораго аккорда будетъ зависѣть отъ соблюденія основнаго правила, сейчасъ изложеннаго. Для бôльшей ясности, поставимъ надъ каждымъ аккордомъ цифру, соответствующую его *положенію*.

1) Тон. трезв.

а) 8 3 б) 8 5 в) 8 3 8 5

12.

2) Дом. трезв.

а) 3 8 б) 3 5 в) 3 5 а) 5 8

4) Трезв. на 6ой ст.

4) Трева. на 6ой ст.

б) з в) з а) в б) н з

5) Трева. на 3той ст.

в) н б) з б) з н в) з в

6) Трева. на 2ой ст.

а) н з б) б) з в) з в

Мы видимъ, что ходъ верхнихъ голосовъ зависитъ здѣсь вполнѣ отъ *общихъ тоновъ*. Басъ можетъ свободно выбирать ходъ вверхъ и ходъ внизъ; но скачекъ на *терцію* во всякомъ случаѣ предпочитается скачку на сексту.

одинаково хорошо	лучше	хуже.
8 3 8 3	8 3	8 3

Глава третья.

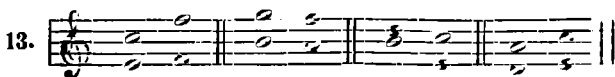
Сочетанія несвязныя.

11. Для того, чтобы сочетаніе двухъ несвязныхъ трезвучій было правильно, *нужно, чтобы три верхніе голоса шли въ движеніи противоположномъ къ басу.*

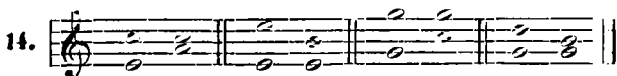
12. Но что означаетъ противоположное движеніе? Объяснимся.

Движенія голосовъ бываютъ троякаго рода:

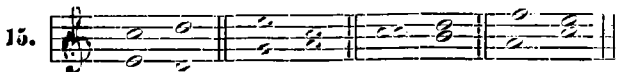
1) *Прямое движеніе* (motus rectus), когда два голоса идутъ въ одномъ направленіи, оба вверхъ, или оба внизъ, напр.:



2) *Косвенное движеніе* (motus obliquus), когда одинъ голосъ движется, а другой стоитъ на мѣстѣ, напр.:

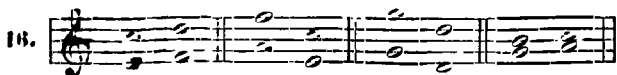


3) *Противоположное движеніе* (motus contrarius), когда одинъ голосъ идетъ вверхъ, а другой внизъ, напр.:

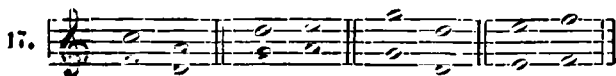


Всѣ эти различныя движенія встрѣчаются и допускаются при послѣдованіи всякаго рода гармоній. Однако же въ *прямомъ движеніи* слѣдуетъ различать такъ называемыя движенія *параллельныя*, когда голоса идутъ не только въ одномъ направленіи, но берутъ

при этомъ тѣ-же интерваллы; напр. оба идутъ на секунду или на кварту вверхъ или внизъ:



Изъ числа этихъ *параллелизмовъ*, иные отличаются чрезвычайною мягкостью, а потому допускаются наравнѣ со всѣми остальными движеніями, другіе-же потому ли, что оскорбляютъ требованія слуха, или противорѣчатъ условіямъ самостоятельнаго хода голосовъ, *запрещаются*. Сюда относятся ходы голосовъ параллельными *квинтами* и *октавами*.



13. Выше, въ § 11, мы сказали, что для правильнаго сочетанія двухъ несвязныхъ трезвучій необходимо противоположное движеніе. Необходимость эта вытекаетъ изъ того, что въ случаѣ нарушенія изложеннаго правила, т. е. употребленія *прямаго* движенія для всѣхъ голосовъ, мы получимъ запрещенное послѣдованіе *квинтъ* и *октавъ*, напр.:



Примѣчаніе. Подъ запрещенными октавами не слѣдуетъ подразумѣвать тѣ удвоенія голосовъ, которыя встрѣчаются въ фортепьянной и оркестровой музыкѣ. Здѣсь рѣчь идетъ о четырехъ самостоятельныхъ голосахъ.

Теперь мы имѣемъ возможность прибавить къ имѣющимся уже у насъ сочетаніямъ трезвучій мажорнаго лада съ общими тонами и такія сочетанія, въ которыхъ кромѣ внутренней связи, о которой было говорено въ § 10, не усматривается никакого родства.

19.

Глава четвертая.

Уклоненія отъ правилъ сочетанія связныхъ трезвучій.

Существенная красота гармоніи заключается въ самостоятельности и мелодической красотѣ голосоведенія. Если бы мы довели до послѣдней крайности тщательное соблюденіе правила изложеннаго въ § 10, то отъ этаго пострадало бы свободное развитіе голосоведенія, которое осталось бы всегда въ зависимости отъ обязательнаго оставленія *общаго тона* на томъ-же мѣстѣ и въ томъ-же голосѣ. Вотъ почему, допускаются въ иныхъ случаяхъ и укло-

ненія отъ главнаго правила; но при этомъ необходимо соблюдать слѣдующія предосторожности.

- 1) Какъ бы ни были близки по внутренней и внѣшней связи два трезвучія, они не могутъ находиться въ тѣхъ же положеніяхъ, такъ какъ такое сочетаніе произвело-бы послѣдованіе квинтъ и октавъ.



- 2) Верхній голосъ не долженъ дѣлать скачковъ болѣе чѣмъ на кварту:



- 3) Басъ и верхніе голоса, въ случаѣ отступленія отъ правила, должны идти въ противоположномъ движеніи, иначе произойдутъ некрасивыя послѣдованія *скрытыхъ квинтъ* или *скрытыхъ октавъ*.

Кромѣ параллельныхъ квинтъ и октавъ, называемыхъ *явными*, существуютъ еще квинты и октавы *скрытыя*, образующіяся при слѣдованіи двухъ голосовъ къ *квинтъ* или *октавъ* въ прямомъ движеніи.



Эти скрытыя послѣдованія вовсе не производятъ непріятнаго впечатлѣнія, если есть между аккордами общій тонъ, оставленный въ томъ-же голосѣ; напр.:



Если-же правило виѣшней связи нарушено, то скрытыя квинты и октавы весьма замѣтны; напр.:



Тѣ-же сочетанія дѣлаются возможныи и красивыи, если есть противоположное движеніе, предохраняющее отъ скрытыхъ послѣдованій.



Примѣчаніе. Въ сочетаніи трезвучій на доминантѣ и тоникѣ, терція перваго, находясь въ верхнемъ голосѣ,

въ качествѣ *вводнаго тона*,*) должна идти вверхъ, и въ такомъ случаѣ уклонене не дозволительно. Однакожъ, находясь въ среднемъ голосѣ, вводный тонъ можетъ идти на терцію внизъ.



Тоже самое слѣдуетъ сказать и о сочетаніи трезвучій на тоникѣ и на субдоминантѣ.

Глава пятая.

Гармоническая секвенція. Уменьшенное трезвучіе.

Подъ гармонической секвенціей подразумѣвается такое послѣдованіе аккордовъ, гдѣ мотивъ, состоящій изъ двухъ или большаго числа аккордовъ, нѣсколько разъ повторяется, но на другихъ ступеняхъ, постепенно понижаясь или повышаясь. При повтореніяхъ, голоса должны располагаться также точно какъ въ мотивѣ. Мотивъ составляется или изъ различныхъ положеній одного трезвучія, или изъ различныхъ трезвучій въ правильномъ сочетаніи.



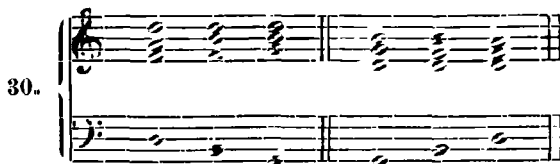
*) Вводнымъ тономъ называется седьмая ступень діатонической гаммы. Она имѣетъ стремленіе идти на полтона вверхъ къ тоникѣ, когда находится въ доминантовомъ трезвучіи.

16. Въ мѣстахъ, означенныхъ *NB.* мы встрѣчаемъ трезвучіе на 7-ой ступени. Уменьшенное трезвучіе имѣетъ диссонирующую уменьшенную квинту и поэтому не можетъ быть столь свободно употребляемо, какъ другія трезвучія лада. Пользованіе этимъ аккордомъ сопряжено вообще съ большими затрудненіями и мы будемъ обращаться къ нему

*) Здѣсь, несогласно съ правиломъ, изложеннымъ въ концѣ §. 10, басъ идетъ на сексту вверхъ. Это дозволяется ради точности повторенія мотива.

съ крайнею осторожностью. Появленіе его въ секвенци достаточно оправдывается тѣмъ, что повтореніе мотива и дальнѣйшая разработка секвенци часто были бы невозможны, еслибъ мы безусловно его избѣгали.

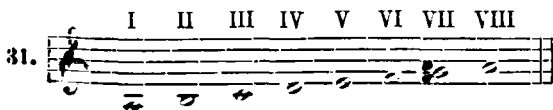
17. Здѣсь мы упомянемъ кстати, что въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ, уменьшенное трезвучіе можетъ встрѣтиться и внѣ секвенци. Это бываетъ, когда оно съ обѣихъ сторонъ окружено связными трезвучіями, причемъ общіе тоны должны обязательно оставаться въ тѣхъ-же голосахъ; напр.:



Глава шестая.

Гармонія минорной гаммы.

18. Гармонія минорнаго лада строится на такъ называемой минорной гармонической гаммѣ, имѣющей полутоны между второй и третьей, пятой и шестой, седьмой и восьмой ступенями и полтора тона между шестой и седьмой.

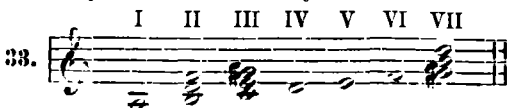


19. Построивъ трезвучія на ступеняхъ гармонической минорной гаммы, мы найдемъ, что она даетъ лишь четыре консонирующихъ трезвучія, изъ

конхъ два (тоническое и субдоминантовое) минорныя, а другія два (доминантовое и трезвучіе на шестой ступени) — мажорныя.



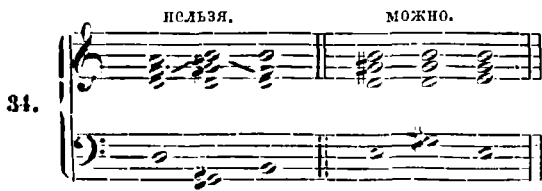
Остальныя трезвучія имѣютъ диссонирующіе интерваллы уменьшенныхъ и увеличеннойъ квинтъ.



Такъ какъ мы уже имѣли случай говорить, что сущность гармоніи составляютъ самостоятельныя, находящія въ самихъ себѣ удовлетвореніе, консонирующія трезвучія, то не станемъ доказывать, что минорная гармонія бѣднѣе, ограниченнѣе средствами, чѣмъ мажорная.

20. Для правильнаго употребленія диссонирующихъ трезвучій минорнаго лада существуютъ слѣдующія ограниченія.

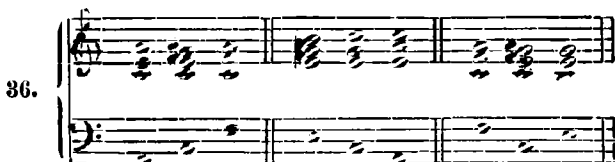
I. Уменьшенное трезвучіе на седьмой ступени встрѣчается весьма рѣдко, такъ какъ очень трудно поддержать его съ обѣихъ сторонъ консонирующими и притомъ связными трезвучіями, тѣмъ болѣе, что ходъ увеличенной секунды ни въ какомъ голосѣ не дозволяется.



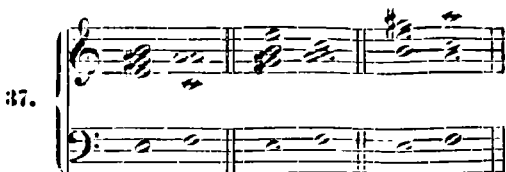
II. Уменьшенное трезвучіе на второй ступени можетъ участвовать въ сочетаніяхъ съ связными трезвучіями, съ тѣмъ однакоже, чтобы нигдѣ не встрѣчалась увеличенная секунда.



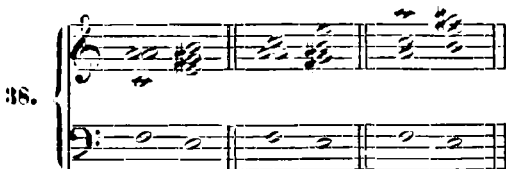
III. Увеличенное трезвучіе безъ затрудненія можетъ быть соединено съ трезвучіями на первой, пятой и шестой ступеняхъ. Замѣтимъ впрочемъ, что аккордъ этотъ, въ качествѣ діатоническаго трезвучія встрѣчается рѣдко. Мы встрѣтимъ его позже, въ качествѣ хроматическаго, часто употребляемаго аккорда.



21. Въ предъидущемъ § было упомянуто, что слѣдуетъ всячески избѣгать хода увеличенной секунды съ шестой на седьмую ступень. По этому, при весьма употребительномъ послѣдованіи трезвучій на пятой и шестой ступеняхъ, вводный тонъ (терцію перваго) ведутъ вверхъ, вслѣдствіе чего получается трезвучіе на шестой ступени съ удвоенной терцией и съ уклоняющимся отъ общаго правила расположеніемъ голосовъ.



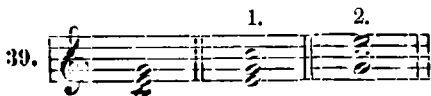
При обратномъ послѣдованіи этихъ аккордовъ, рѣже встрѣчаемомъ, дѣлается тоже самое, т. е. удваивается терція перваго аккорда.



Глава седьмая.

Обращенія трезвучій.

22. Если аккордъ покоится въ басу не на основномъ тонѣ, а на одномъ изъ другихъ, то аккордъ называется *обращеннымъ*, а самый процессъ перенесенія основнаго тона изъ баса въ одинъ изъ верхнихъ голосовъ, называется *обращеніемъ*. Трезвучіе имѣетъ два обращенія; первое лежитъ на терціи и называется *секстаккордомъ*, второе на квинтѣ и называется *кварт-секстаккордомъ*.



23. Въ сектаккордѣ преимущественно удваивается основной тонъ; рѣже квинта и въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ терція:

40. Очень рѣдко.

The musical notation for exercise 40 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and shows a six-note chord with the root note (C) doubled, followed by the fifth (G) and the third (E). The lower staff is in bass clef and shows the corresponding bass notes for the chord.

Выборъ того или другаго удвоенія зависитъ отъ распредѣленія голосовъ въ предъидущемъ аккордѣ, а также отъ сочетанія съ слѣдующимъ за нимъ аккордомъ. Въ сектаккордѣ отъ трезвучія на доминантѣ, терція, (вводный тонъ), ни когда не удваивается, если послѣ него слѣдуетъ трезвучіе на тоникѣ.

41. Нельзя. Нельзя. Нельзя.

The musical notation for exercise 41 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and shows three chords. The lower staff is in bass clef and shows the corresponding bass notes. The chords are labeled 'Нельзя.' (Not possible) above them, indicating that doubling the third note is not allowed in these contexts.

24. Въ квартсектаккордѣ удваивается преимущественно *квинта*.

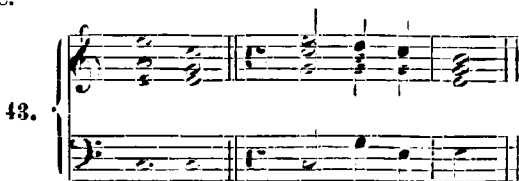
24.

The musical notation for exercise 24 consists of a single staff in treble clef. It shows a four-note chord with the fifth note (G) doubled. The notes are C, E, G, and G.

25. Умѣстное употребленіе обращеній находится въ зависимости отъ соблюденія слѣдующихъ правилъ.

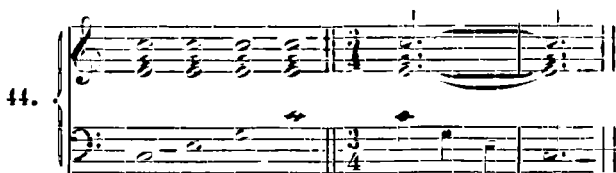
I. Сектаккордъ встрѣчается чаще всѣхъ другихъ обращенныхъ аккордовъ. Правильное употреб-

леніе его не сопряжено съ какими бы то ны было затрудненіями; нужно только, чтобы, въ качествѣ аккорда подвижнаго, онъ встрѣчался по преимуществу въ такихъ мѣстахъ, гдѣ басъ находится въ движеніи. Такія мѣста, гдѣ онъ стоитъ на мѣстѣ не пригодны для употребленія сектаккорда; такъ напр. онъ звучитъ чрезвычайно слабо, вяло, когда послѣ него на томъ-же басѣ строится основное трезвучіе.



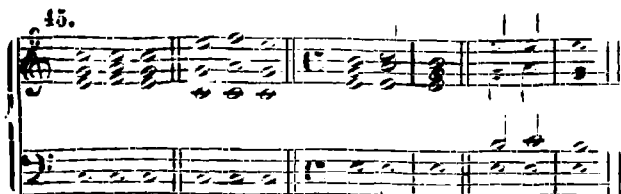
II. Квартсектаккордъ съ успѣхомъ употребляется въ весьма ограниченномъ числѣ случаевъ. Они суть слѣдующіе:

1) Когда басъ поочередно беретъ интерваллы трезвучія, начиная съ основнаго тона, при чемъ верхніе голоса остаются на мѣстѣ.

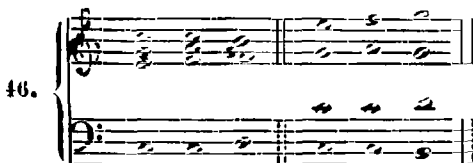


2) Когда квартсектаккордъ мажорнаго трезвучія находится между двумя повтореніями одного и того-же мажорнаго основнаго трезвучія, построеннаго на томъ-же басѣ, или когда квартсектаккордъ минорнаго трезвучія точно также съ обѣихъ сторонъ

опирается на трезвучіе одного съ нимъ наклоненія и на томъ-же басѣ.

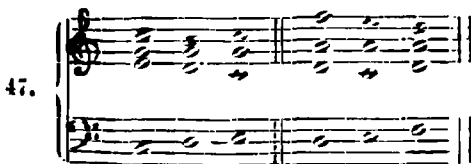


Видоизмѣненіе этого случая состоитъ въ томъ, что послѣ квартсекстааккорда басъ идетъ на ступень вверхъ или внизъ, при чемъ беретъ связную гармонію.

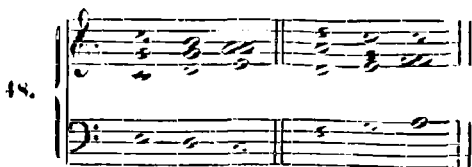


Вообще въ этомъ случаѣ квартсекстааккордъ большею частью появляется на слабомъ времени.

3) Когда басъ подводитъ и отводитъ квартсекстааккордъ по ступенямъ, при чемъ кварта его составляетъ общій тонъ съ двумя сосѣдними аккордами. Это бываетъ обыкновенно, когда квартсекстааккордъ находится между секстааккордомъ и основнымъ трезвучіемъ



Необходимо, чтобы по крайней мѣрѣ съ одной стороны *кварта* была общимъ тономъ сосѣдняго *аккорда*. Въ такомъ случаѣ, — съ другой, она должна быть отведена или приведена по ступенямъ.



Примѣчаніе. *Генералъ-басъ* или *цифрованный басъ* есть особый способъ обозначенія аккордовъ посредствомъ цифръ и другихъ знаковъ, приставляемыхъ къ басу. Трезвучіе, соотвѣтственно интерваламъ, изъ которыхъ оно составлено, обозначается посредствомъ 8, 5, 3, $\frac{3}{5}$, $\frac{5}{8}$; весьма часто, отдѣльныя цифры 3 или 5, или 8, ставятся для обозначенія положеній аккорда, напр:



Большею-же частью основное трезвучіе вовсе не цифруется. Секстаккордъ обозначается цифрой 6; квартсекстаккордъ цифрами $\frac{3}{6}$. Знаки повышения и пониженія, не выставленные при ключѣ, всегда должны быть выражены въ цифрованномъ басѣ, при чемъ, если знакъ относится къ терціи аккорда, онъ выставляется безъ цифръ; если же относится къ другому интерваллу, то ставится рядомъ (большею частью по лѣвую сторону) соотвѣтствующей цифры напр.:

49.

Горизонтальная черта, приставленная къ цифрѣ означаетъ, что нота выраженная цифрой продолжаетъ звучать. Косые черточки ставятся вмѣсто повторенія той-же цифры.

50.

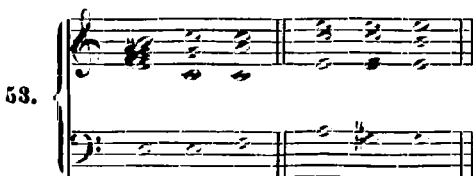
Цифра перечеркнутая употребляется иногда вмѣсто знака повышенія.

51.

26. Изъ обращеній диссонирующихъ трезвучій слѣдуетъ обратить особенное вниманіе на секстааккордъ отъ уменьшеннаго трезвучія на седьмой ступени. Когда онъ находится передъ тоникой, что весьма часто бываетъ, то во первыхъ, основной, (вводный тонъ), не можетъ быть удвоенъ, а во вторыхъ этотъ вводный тонъ долженъ обязательно идти на полтона вверхъ. Аккордъ этотъ гораздо употребительнѣе, чѣмъ его основной видъ и именно оттого, что въ видѣ секстааккорда онъ перестаетъ быть диссонирующимъ аккордомъ. Находясь передъ другимъ, не тоническимъ трезвучіемъ, онъ подлежитъ общимъ правиламъ.



Второе обращеніе этаго аккорда въ четырехголосномъ сложеніи неупотребительно. Тоже самое слѣдуетъ сказать и объ обращеніяхъ увеличеннаго трезвучія на третьей ступени минорнаго лада. По крайней мѣрѣ, по причинѣ трудности поддержать ихъ съ обѣихъ сторонъ связными трезвучіями, они встрѣчаются рѣдко.



Примѣчаніе. При сочетаніи обращеній съ основными трезвучіями слѣдуетъ по возможности избѣгать скрытыхъ квинтъ и октавъ. Особенно неблагозвученъ тотъ случай, когда скрытыя параллелизмы происходятъ вслѣдствіе скачка одного изъ верхнихъ голосовъ въ то время, какъ басъ движется на ступень вверхъ или внизъ.



Отдѣлъ второй.

Диссонирующие аккорды.

Глава восьмая.

Доминантаккордъ.

27. Если на ступеняхъ діатонической гаммы мы построимъ трезвучія и къ каждому трезвучію прибавимъ терцію сверху, то получимъ рядъ септаккордовъ.



Изъ всѣхъ этихъ септаккордовъ важнѣйшій и употребительнѣйшій есть тотъ, который находится на пятой ступени. Онъ называется *доминантъ-септаккордомъ*, или чаще *доминантаккордомъ*, и требуетъ разрѣшенія въ тоническое трезвучіе. Разрѣшеніе это дѣлается по слѣдующимъ законамъ: септима разрѣшается (какъ всѣ диссонансы) внизъ на одну ступень, въ терцію трезвучія; квинта — на ступень вверхъ или на ступень внизъ, въ приму или терцію трезвучія, гораздо чаще въ приму; терція (вводный тонъ) идетъ вверхъ на ступень, въ тонику, и наконецъ основной тонъ — въ основной же тонъ на кварту вверхъ или на квинту внизъ.

Доминантаккордъ. 

55. Трезвучіе. 

При разрѣшеніи доминантаккорда, основанномъ на требованіяхъ слуха, получается трезвучіе лишнее квинты, неполное; это видно изъ слѣдующихъ сочетаній различныхъ положеній доминантаккорда съ ихъ разрѣшеніями.

56. Положеніе терціи. Положеніе квинты. Положеніе септимы.

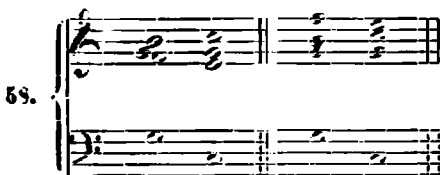


Чтобы получить доминантаккордъ въ положеніи основнаго тона, необходимо выпустить одинъ изъ

интервалловъ аккорда, такъ какъ удвоенный основной тонъ лишаетъ насъ возможности употребить въ остальныхъ двухъ голосахъ терцію, квинту и септиму. Почти всегда выпускаютъ квинту, какъ наименѣе существенный интервалль. Изъ двухъ основныхъ тоновъ верхній, въ такомъ случаѣ, остается на мѣстѣ.



Такимъ же образомъ допускается пропущеніе квинты съ удвоеніемъ основнаго тона въ положеніяхъ терціи и септимы.

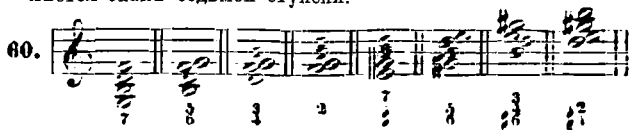


Примѣчаніе. Иногда встрѣчается доминантаккордъ съ пропущенной терцей. Это однакожъ лишаетъ его характерности и опредѣленности.

28. Доминантаккордъ имѣетъ три обращенія, изъ коихъ первое называется *квинтсектаккордомъ*, второе *терцквартаккордомъ*, третье: — *секундаккордомъ*.



Примѣчаніе. Основной доминантаккордъ, какъ и всѣ септаккорды, цифруется посредствомъ цифры 7; первое обращеніе — $\frac{7}{6}$; второе — $\frac{7}{5}$; третье 2. Въ минорѣ выставляется знакъ седьмой ступени.



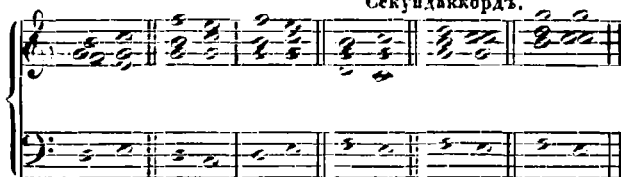
Разрѣшаются обращенія по законамъ изложеннымъ въ предъидущихъ §§, съ тою разницею, что основной тонъ, находясь въ среднихъ голосахъ или въ верхнемъ, остается на мѣстѣ, такъ что получается всегда трезвучіе полное, съ квинтою.

61. Квинтсектаккордъ

Терцквартаккордъ.



Секундаккордъ.



29. Правила разрѣшенія доминантаккорда не всегда соблюдаются съ абсолютною точностью. Допускаются нѣкоторыя уклоненія; напр.:

1) Основной тонъ въ басу идетъ на терцію внизъ, а септима во избѣжаніе скрытыхъ октавъ на ступень вверхъ:



2) Доминантаккордъ можетъ разрѣшиться въ квартсекстаккордъ, если басъ остается на мѣстѣ; въ случаѣ удвоенія основнаго тона, они остаются на мѣстѣ оба.



3) Въ основномъ - же доминантаккордѣ допускается разрѣшеніе септимы на ступень вверхъ и терціи на двѣ ступени внизъ, если эти интерваллы находятся въ среднихъ голосахъ. Въ особенности альтъ легко переносить это уклоненіе. Во избѣжаніе скрытыхъ квинтъ и октавъ, противоположное движеніе здѣсь необходимо.

64. Не такъ.

4) Въ третьемъ обращеніи, квинта, находясь въ сопрано или тенорѣ, можетъ идти на кварту вверхъ или на квинту внизъ въ основной тонъ, если отъ этого не происходятъ запрещенныя послѣдованія явныя или скрытыя.

65.

5) Въ болѣе рѣдкихъ случаяхъ встрѣчаются еще другія уклоненія при разрѣшеніи перваго и втораго обращеній; они дѣлаются ради требованій свободнаго голосоведенія еще намъ неизвѣстнаго.

66.

Глава девятая.

Секвенцаккорды.

30. Мы сказали, что главнѣйшій изъ септаккордовъ есть доминантаккордъ. Другіе септаккорды, подобно доминантаккорду, разрѣшаются въ трезвучія, лежащія квинтой ниже или квартой выше. Такъ какъ они, хотя и появляются подобно доминантаккорду самостоятельно, подѣ непремѣннымъ условіемъ приготовления септими*), однако же преимущественно встрѣчаются въ нисходящей *секвенции*, то и получили названіе секвенцаккордовъ. Въ секвенціи, чаще всего употребляется септаккордъ на второй ступени, такъ какъ онъ разрѣшается въ доминанту.

67.

7 7 7 7 7

и т. д.

7 7 2 2 2 2

*) Чтобы приготовить септиму нужно, чтобъ въ предъидущемъ аккордѣ таже нота находилась въ томъ-же голосѣ.

и т. д.

31. Секвенцаккорды могутъ также для большѣй связности и округленности разрѣшаться одинъ въ другой. При этомъ септима и квинта всегда опускаются на одну ступень, а основной тонъ и терція остаются на мѣстѣ. Въ секвенціи изъ однихъ основныхъ септаккордовъ басъ идетъ то на квинту внизъ, то на кварту вверхъ, причемъ аккорды полные чередуются съ аккордами безъ квинты.

68.

32. Въ минорѣ, секвенція изъ септаккордовъ встрѣчаетъ затрудненіе относительно веденія шестой ступени на седьмую или наоборотъ. Этотъ немелодическій ходъ препятствуетъ плавному разрѣшенію

нѣкоторыхъ септаккордовъ. Тѣмъ не менѣе отрывки секвенціи и самостоятельно взятые секвенцаккорды, въ особенности септаккордъ на второй ступени, встрѣчаются нерѣдко.

Глава десятая.

Нонаккорды и септаккорды малый и уменьшенный.

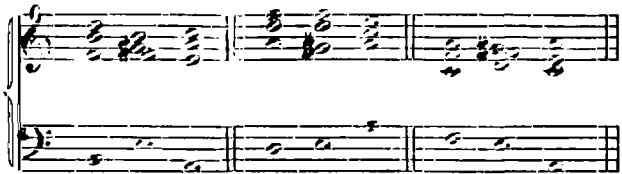
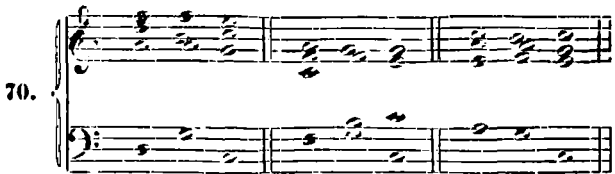
33. Какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ, на пятой ступени находится пятизвучный аккордъ, называемый *нонаккордомъ*, такъ какъ между основнымъ его звукомъ и верхнимъ образуется интерваллъ *нона*. Этотъ вдвойнѣ диссонирующий аккордъ имѣетъ въ мажорѣ *большую нону* и потому называется *большимъ нонаккордомъ*, а въ минорѣ *малую*, почему называется *малымъ*. Нонаккордъ разрѣшается въ тоническое трезвучіе, причемъ интерваллы, составлявшие доминантаккордъ, разрѣшаются по извѣстнымъ уже законамъ, а нона, подобно септимѣ, опускается на ступень внизъ.

Въ четырехголосной гармоніи квинта выпускается.



34. Въ качествѣ сильно диссонирующаго аккорда, нонаккордъ требуетъ *приготовленія*, т. е. нона его должна находиться въ предъидущемъ ак-

кордѣ и въ томъ-же голосѣ. Приготовленемъ могутъ служить трезвучія на 2-ой, 4-ой и 6-ой ступеняхъ.



35. Если отнять отъ нонаккорда основной тонъ, то образуется въ мажорѣ *малый*, въ минорѣ — *уменьшенный септаккордъ*. Послѣдній имѣетъ въ совершенной гармоніи большое значеніе. Въ отношеніи разрѣшенія эти аккорды подчиняются правиламъ, установленнымъ для нонаккорда и разсматриваются какъ части послѣдняго. Приготовленіе для нихъ если не необходимо, то весьма умѣстно.



The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system shows a treble staff with a more complex, arpeggiated texture and a bass staff with a simple accompaniment. The third system shows a treble staff with a complex, arpeggiated texture and a bass staff with a simple accompaniment. Below each system are numerical figures representing chord voicings or fingerings.

36. Изъ цѣлаго ряда диссонирующихъ аккордовъ, разсмотрѣнныхъ нами, слѣдуетъ отличить, какъ наиболѣе существенную и важную для опредѣленія тональности, такъ называемую доминантовую группу, состоящую изъ доминантаккорда, понакорда малаго и уменьшеннаго септаккордовъ*), а также уменьшеннаго трезвучія на седьмой ступени.

*) Слѣдуетъ отличать малый и уменьшенный септаккорды отъ секвенцаккордовъ на седьмой ступени имѣющихъ общій видъ, но различныхъ по происхожденію и разрѣшенію.



Между всѣми этими аккордами, въ ихъ различныхъ видахъ и положеняхъ, допускаются всякаго рода сочетанія съ тѣмъ только, чтобы не встрѣчалось запрещенныхъ послѣдованій, а также немелодическаго хода въ полтора тона въ минорѣ между шестой и седьмой ступенями. Септима и нона, въ послѣдованіи различныхъ аккордовъ этой группы должны, по возможности, оставаться въ томъ-же голосѣ или въ той же октавѣ. При сочетаніи нонаккордовъ и септаккордовъ на седьмой ступени съ доминантаккордомъ нужно, чтобы нона или септима опускалась на одну ступень въ основной тонъ доминантаккорда, а остальные етри голоса оставались бы безъ движенія, напр.:

73.

9 8 | 7 - | 7 6 | 9 8 | 7 - | 7 6 | 9 8 | 7 -

Глава одиннадцатая.

Голосоведеніе.

37. Мы уже знакомы съ тѣмъ способомъ распредѣленія голосовъ, которое состоитъ въ механическомъ придвиженіи альты и тенора къ верхнему го-

лосу. Этотъ способъ называется *тѣснымъ* веденіемъ голосовъ. Противуположное ему, но все еще не самостоятельное голосовое распредѣленіе, называется *широкимъ* расположеніемъ голосовъ. Оно заключается въ томъ, что альтъ отъ сопрано, а теноръ отъ альты отодвинуты на два интервала, напр.:

Тѣсное голосоведеніе. Широкое голосоведеніе.


74.

Однакожъ истинная красота гармоніи находится въ прямой зависимости отъ совершенной свободы среднихъ голосовъ такъ, чтобы каждый голосъ представлялъ самостоятельное, мелодическое послѣдованіе тоновъ. При этомъ соблюдается по возможности плавность, гладкость въ движеніи голосовъ. Скачки допускаются, но, во первыхъ съ тѣмъ, чтобы они не причиняли запрещенныхъ явныхъ и скрытыхъ послѣдованій интервалловъ, а во вторыхъ, чтобы отъ чрезмѣрнаго накопленія ихъ не образовалось голосовыхъ движеній угловатыхъ, жесткихъ, не удобныхъ для интонированія. Особенно средніе голоса страдаютъ отъ излишней подвижности. Имѣя въ виду хоръ человѣческихъ голосовъ, необходимо сообразоваться съ діапазономъ каждаго голоса т. е. строго держаться предѣловъ, указанныхъ для каждаго изъ нихъ природою. Предѣлы эти суть слѣдующіе: 1) Дискантъ можетъ опускаться до двухчертнаго *g* *) и

*) О раздѣленіи всѣхъ употребительныхъ звуковъ на октавы см. въ *Учебникъ элементарной теории* Кашкина.

подниматься до одночертнаго d ; 2) Альтъ вращается между малымъ a и одночертнымъ d ; 3) теноръ; между малымъ d и одночертнымъ g ; 4) басъ: между большимъ g и одночертнымъ c .

Дискантъ. Альтъ. Теноръ. Басъ.

75. 

Приводимъ нѣсколько примѣровъ гармоніи съ свободнымъ голосоведеніемъ.

Концертъ Бортиянскаго Nr. 35.

Adagio. NB.

76. 

Господи, кто обн - та-етъ въ жили-щѣ тво-



емъ Господи кто обн - та-етъ въ жилищѣ, жилищѣ твоемъ.

Примѣчаніе. Мѣста обозначенныя знакомъ (*), суть задержанія, о которыхъ будетъ говорено далѣе.

Тебе Бога хвалимъ № 3 Бортиянскаго.

Allegro.

77.

1. Хоръ.

Ты одес-ну - ю Бо - га съ-

2. Хоръ.

ди - ши до - сла - вѣ

Ты одес-ну - ю Бо - га съ - ди - ши

The first system of music features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a chordal accompaniment in the right hand.

от - чей во сла - вѣ от - чей

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern.

во сла - вѣ от - чей во сла - вѣ

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The piano accompaniment continues with the same accompaniment.

во сла - вѣ от - чей су - ди - я су - ди -

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The piano accompaniment concludes the system.

от - чей во сла - вѣ от - чей су - ди -

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G-clef, and the lower staff is a piano accompaniment in C-clef. The music is in 4/4 time and features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines.

л вѣ - - риши - ся при-

The second system of music consists of two staves, identical in notation to the first system, continuing the vocal and piano parts.

л вѣ - - риши - ся при-

The third system of music consists of two staves, continuing the vocal and piano parts.

ти, вѣ - - риши - ся при - й - ти.

The fourth system of music consists of two staves, continuing the vocal and piano parts.

ти, вѣ - - риши - ся при - й - ти.

Отче нашъ №. 2 Львова.

78. Умѣренно.

От - че нашъ, и - же е - си на не - бе - сѣхъ

да - свя - тит - ся и - мя - тво - е.

NB.

Примѣчаніе. Въ №. 76 и 78 въ мѣстахъ, обозначенныхъ знакомъ *NB*, встрѣчается послѣдованіе чистой и уменьшенной квинты. Это допускается. Послѣдованіе въ обратномъ порядкѣ не должно встрѣчаться, хотя для красоты голосоведенія, авторы дозволяютъ себѣ иногда подобныя отступленія отъ правилъ, какъ напр. въ нижеслѣдующемъ отрывкѣ при знакѣ *NB**

Отче нашъ Бортнянскаго.

79. Moderato.

*NB**

От - че нашъ, и - же е - си на не - бесѣхъ,

NB.°

да свя - ть - ся и - мя тво - е.

2 4 6 7 9 7

Отдѣлъ третій.

Глава двѣнадцатая.

Модуляція.

38. Гармонія не всегда остается въ предѣлахъ главнаго лада; она можетъ постепенно переходить изъ первоначальной тональности въ другія, болѣе или менѣе отдаленныя, съ тѣмъ, чтобы потомъ снова возвратиться въ главный ладъ. Этотъ переходъ гармоніи изъ предѣловъ одного лада въ другой называется *модуляціей*.

39. Модуляція совершается посредствомъ аккордовъ, имѣющихъ свойство точно опредѣлять извѣстную тональность. Къ таковымъ относятся всѣ аккорды строящиеся на доминантѣ, и принадлежаніе къ доминантовой группѣ*) по особенно *доминант-аккордъ*.

*) Сюда можно отнести и секстааккордъ уменьшеннаго трезвучія, такъ какъ всѣ три его звука входятъ въ составъ доминантааккорда.

40. Для правильности модуляции необходима абсолютная плавность голосоведения и связь между модулирующимъ аккордомъ и предъидущимъ. Два различные вида одной и той-же ступени должны находиться въ томъ же голосѣ. Нарушение этого правила производитъ противорѣчащее отношеніе двухъ голосовъ, называемое переченіемъ.



Если модуляция происходитъ черезъ посредство нонаккорда, или происходящихъ отъ него септаккордовъ на седьмой ступени, то нужно чтобы нона перваго и септима послѣднихъ была приготовлена.

Представляемъ примѣръ модуляцій изъ лада *C* во всѣ остальные посредствомъ доминантаккорда.

81. *C* — — *Des* *C* — — — *D* *C* — — — — — *Es*

C — — — — — *E* *C* — — — — — *F* *C* — — — — — *Ges* *C* — — — — — *G*



41. Въ русскомъ церковномъ пѣніи самая употребительная изъ модуляцій есть отклоненіе въ параллельный мажоръ изъ минора и наоборотъ, напр.:



Свя - тый Бо - же, свя - тый крѣп - кій.
(Львовъ).

Такого рода переходы совершаются иногда и безъ модулирующаго аккорда напр.:



Со свя - ты - ми у - по - кой Хри - сте и т. д.

42. Модуляція можетъ быть примѣнена и къ секвенціи, напр.:

84.

Сюда относятся также секвенции изъ однихъ доминантаккордовъ, причемъ разрѣшеніе происходитъ по правилу, изложенному въ § 31, но терція опускается на полтона внизъ въ пониженный видъ той же ступени, образующій септиму слѣдующаго септ-аккорда.

85.

7 b7 b7 b7 b7 b7 b7 b7 b 2 b5 b2 b5 b5
b5 7 6 6 b5 b5
b5 75

3 b7 b3 b7 b3 b7 2 b5 2 b5 b2 b5
4 4 b4 b5 6 b5 b4 b3
b5

Подобныя-же секвенци можно построить изъ нонаккордовъ и септаккордовъ на седьмой ступени.

Часть Вторая.

Случайныя гармоническія формы.

43. Кромѣ самостоятельныхъ гармоническихъ сочетаній звуковъ въ музыкѣ встрѣчаются такія явленія, которыя не составляютъ *аккордовъ* т. е. систематически построенныхъ другъ на другѣ тоновъ, а происходятъ вслѣдствіе мелодическаго движенія голосовъ, не измѣняющаго сущности гармоніи. Эти молодическія уклоненія голосовъ отъ аккорда происходятъ, или вслѣдствіе разновременнаго вступленія ихъ, и тогда происходятъ *задержанія* или *предгѣмы*, или-же вслѣдствіе чуждыхъ аккорду звуковъ, проникающихъ въ гармонію, и тогда происходятъ *проходящія* или *вспомогательныя ноты*.

Глава тринадцатая.

Задержанія.

44. Форма задержанія состоитъ въ томъ, что не всѣ голоса въ одно и тоже время вступаютъ въ аккордъ; одинъ или нѣсколько голосовъ опаздываютъ, вслѣдствіе чего образуется диссонирующее сочетаніе, разрѣшающееся въ аккордъ.

Задержанія могутъ встрѣчаться во всѣхъ голосахъ и именно въ такихъ мѣстахъ, гдѣ голосъ идетъ па ступень вверхъ или на ступень внизъ; отъ этого они подраздѣляются на: I) *задержанія сверху внизъ* и II) *задержанія снизу вверхъ*.

45. I. Задержанія сверху внизъ, какъ мы сказали, могутъ появляться вездѣ, гдѣ голосъ идетъ на ступень внизъ, все равно представляетъ-ли эта ступень *секунду большую* или *малую*. Задержание должно быть *приготовлено* и *разрѣшено*; приготовлене состоитъ въ томъ, что нота, составляющая задержание, находится въ предъидущемъ аккордѣ и въ томъ-же голосѣ; разрѣшене — въ томъ, что задержание, въ качествѣ диссонанса, опускается на ступень внизъ.

Вслѣдствіе соблюденія этихъ двухъ условій, задержание всегда находится на относительно-сильномъ времени, а разрѣшене на слабомъ.

86.

Въ трех-дольномъ дѣленіи, разрѣшене должно падать на второе слабое время, за исключеніемъ случая, когда на второмъ слабомъ времени находится новый аккордъ.

*) Это-же задержание можно было-бы цифровать такимъ образомъ:

47.

Example 47 shows two systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the same musical ideas. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

46. Если нота, въ которую задержаніе разрѣшается, уже находится въ одномъ изъ другихъ верхнихъ трехъ голосовъ, то оно *не дозволяется*. Причина этого запрещенія зависитъ отъ требованій музыкальнаго чувства, для котораго только тогда пріятенъ диссопирующий характеръ задержанія, когда оно разрѣшается въ ноту, потребность которой мы уже ощущаемъ, но которой еще нѣтъ въ аккордѣ. Басъ однакоже составляетъ исключеше въ томъ смыслѣ, что онъ не препятствуетъ задержанію одного изъ верхнихъ голосовъ, разрѣшающемуся въ его ноту.

нельзя.

48.

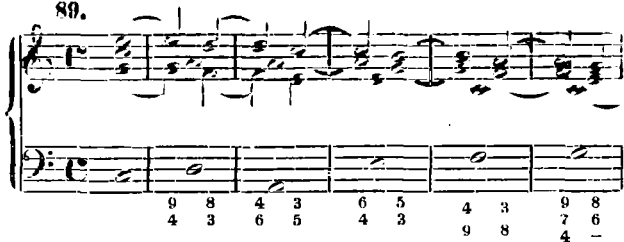
Example 48 shows two systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the same musical ideas. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



Въ рѣдкихъ случаяхъ уклоненіе отъ предъидущаго правила встрѣчается въ тенорѣ; онъ переноситъ задержаніе верхняго голоса разрѣшающагося въ его ноту, если это происходитъ отъ удвоенія основнаго тона или квинты въ сектаккордѣ и если, притомъ, задержаніе образуетъ его ноту, а не секунду.

47. Задержанія могутъ встрѣчаться въ двухъ и даже трехъ голосахъ разомъ.

89.



48. II. Задержание снизу вверхъ встрѣчается гораздо рѣже. Чаше всего оно употребляется при ходѣ вводнаго тона въ тонику.

90.



Оно благозвучно также во всѣхъ вообще случаяхъ, гдѣ голосъ идетъ на полтона вверхъ.

91.



49. Соединеніе въ одномъ аккордѣ задержаній того и другаго рода весьма благозвучно.

92.



Примѣчаніе. Въ генерал-басѣ должно быть выражено цифрой задержаніе, и разрѣшеніе его.

Глава четырнадцатая.

Предъёмъ.

50. Предъёмъ есть форма прямо противоположная задержанію. Онъ происходитъ, когда одинъ или большее число голосовъ берутъ ранѣе времени, ноты принадлежація имъ въ слѣдующемъ аккордѣ. Предъёмъ далеко не имѣетъ въ гармоніи того значенія, какое имѣетъ задержаніе.

93.

93. Musical notation for example 93, showing a piano score with treble and bass staves. The treble staff contains chords and some moving lines, while the bass staff has a simple accompaniment. The piece is in 4/4 time and consists of four measures.

Въ болѣе рѣдкихъ случаяхъ предъёмы берутся скачкомъ.

94.

94. Musical notation for example 94, showing a piano score with treble and bass staves. The treble staff features a melodic line with eighth notes and some chords, while the bass staff provides accompaniment. The piece is in 4/4 time and consists of four measures.

Глава пятнадцатая.

Проходящія ноты.

51. Проходящими нотами называются чуждые аккорду тоны, которыми пополняются интерваллы между двумя гармоническими нотами. Смотря потому, изъ какой гаммы заимствуются проходящія ноты, онѣ бываютъ: I) *диатоническими* и II) *хроматическими*.

52. I. Диатоническими проходящими нотами пополняются интерваллы терции и кварты; въ первомъ случаѣ между двумя аккордовыми нотами встрѣчается одна проходящая, во второмъ — двѣ.



По самому свойству своему, проходящія ноты всегда находятся на слабомъ времени частей такта. Онѣ могутъ встрѣчаться разомъ въ двухъ и даже въ большемъ числѣ голосовъ; при этомъ онѣ могутъ идти или параллельно (секстами или терциями), или же въ противоположномъ движенни; послѣднее предпочитается, такъ какъ параллельные ходы вредятъ самостоятельности голосовъ, что, какъ извѣстно, есть существеннѣйшее условіе гармонической красоты. Не слѣдуетъ, однакоже, вовсе пренебрегать терце- и сектеобразными ходами проходящихъ нотъ; будучи употребляемы умеренно, онѣ придаютъ голосоведенію текучесть и плавность.

96.

The image shows two systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system is labeled '96.'. The notation includes various note values, rests, and bar lines, illustrating a specific musical exercise or fragment.

Преобладаніе параллелизма въ голосоведеніи составляетъ существенный недостатокъ всѣхъ русскихъ церковно-музыкальныхъ композиторовъ. Особенно страдаютъ въ этомъ отношеніи произведенія второстепенныхъ авторовъ, какъ напримѣръ переложенія протоіерея Турчанинова.

53. II. Хроматическія проходящія ноты, пополняющія пространство между двумя нотами, образующими большую секунду, встрѣчаются въ церковной музыкѣ весьма рѣдко.

97.

The image shows two systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system is labeled '97.'. The notation is more complex than in exercise 96, featuring chromatic passing notes and a more active bass line.

Глава шестнадцатая.

Вспомогательныя ноты.

54. Вспомогательными нотами называются такія, которыя, подобно проходящимъ, встрѣчаются на слабыхъ временахъ частей такта и находятся между двумя повтореніями одной и той-же гармонической ноты. Каждая нота аккорда имѣетъ двѣ вспомогательныхъ ноты: одну сверху и другую снизу.

98.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The first system, labeled '98.', illustrates the concept of auxiliary notes. In the treble staff, a sequence of notes is shown with auxiliary notes (indicated by an accent) placed above and below the main notes on weak beats. The bass staff shows a similar sequence with auxiliary notes placed above and below the main notes. The second system shows a similar musical structure with different note values and auxiliary note placements, demonstrating how they function in a harmonic context.

Вспомогательныя ноты, находящіяся на разстоянн большой секунды, могутъ быть, посредствомъ знаковъ повышенія или пониженія, придвинуты къ своей гармонической нотѣ на малую секунду. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что нижнія вспомогательныя ноты обыкновенно повышаютъ на полтона; верхнія-же вспомогательныя ноты употребляются чаще всего диатонически.

99.

часто рѣдко

55. Относительно употребленія вспомогательныхъ нотъ въ двухъ голосахъ слѣдуетъ замѣтить, что сюда въ полной мѣрѣ примѣнимо сказанное о параллелизмѣ секстъ и терцій въ § 52. Приводимъ примѣръ гармоніи, украшенной проходящими и вспомогательными нотами преимущественно въ параллельномъ движеніи.

Изъ Октоиха знаменнаго распѣва въ переложени *Львова*.

100.

Внегда скор-бѣ - ти ми, у - слы - ши

мо - я бо - лѣз - ня: Гос - по - ди



Примѣчаніе. Въ видѣ уклоненія, вспомогагельныя ноты берутся иногда скачкомъ, а также онѣ встрѣчаются на сильныхъ временахъ такта и частей такта.

Глава семнадцатая.

Аккорды съ увеличенной квинтой.

56. Мы рассмотримъ теперь цѣлый рядъ аккордовъ, которые образовались черезъ сочетаніе хроматическихъ проходящихъ нотъ съ гармоническими. Всѣ эти аккорды, весьма пригодные для музыкальнаго воспроизведенія болѣзненно страстныхъ ощущеній человѣческаго сердца, весьма мало гармонируютъ съ духомъ твердой вѣры и упованія на Бога, которыми должно быть проникнуто пѣніе, въ православномъ хромѣ. Вслѣдствіе этой непригодности къ церковной музыкѣ, какъ разсматриваемые въ этой главѣ аккорды, такъ и аккорды съ увеличенной секстой, о которыхъ будетъ говорено въ слѣдующей главѣ, — весьма рѣдко встрѣчаются у нашихъ лучшихъ духовно-музыкальныхъ композиторовъ. Поэтому мы сдѣлаемъ только ихъ поверхностный очеркъ, не вдаваясь въ подробности.

57. I. *Увеличенное трезвучие*, называемое также *чрезмѣрнымъ*, происходитъ отъ мажорнаго трезвучья, въ которомъ квинта повышена на полтона. Увеличенная квинта должна непременно разрешиться на полтона вверхъ.

101.

The exercise consists of two staves. The treble staff shows a sequence of four chords: a triad with a raised fifth, a dyad with a raised fifth, a triad with a raised fifth, and a dyad with a raised fifth. The bass staff shows a sequence of four chords: a triad with a raised fifth, a dyad with a raised fifth, a triad with a raised fifth, and a dyad with a raised fifth. Below the bass staff are figured bass notations: ♯5, ♯5, ♯5, and ♯5.

58. II. *Доминантаккордъ съ увеличенной квинтой* употребляется исключительно въ мажорѣ и разрешается по установленнымъ правиламъ, при чемъ повышенная квинта какъ хроматическая нота восходящей гаммы, обязательно идетъ вверхъ. Септима должна во всякомъ случаѣ находиться ниже квинты.

102.

The exercise consists of two staves. The treble staff shows a sequence of three chords: a dominant chord with a raised fifth, a dominant chord with a raised fifth, and a dominant chord with a raised fifth. The bass staff shows a sequence of three chords: a dominant chord with a raised fifth, a dominant chord with a raised fifth, and a dominant chord with a raised fifth. Below the bass staff are figured bass notations: ♯5, ♯5, ♯5, and ♯5.

59. III. *Септаккорды съ большой септимой и увеличенной квинтой* встрѣчаются на первой и четвертой ступеняхъ въ мажорѣ и на шестой ступени въ минорѣ.

103.

Musical notation for exercise 103, consisting of two staves (treble and bass clef). The treble staff contains a sequence of chords: a triad (F4, A4, C5), a dyad (F4, A4), a triad (F4, A4, C5), and a dyad (F4, A4). The bass staff contains a sequence of chords: a dyad (F3, A3), a triad (F3, A3, C4), a dyad (F3, A3), and a triad (F3, A3, C4).

Глава восемнадцатая.

Аккорды съ увеличенной секстой.

60. IV. Они суть обращенія нѣкоторыхъ аккордовъ доминантовой группы съ пониженной второй ступеню гаммы въ басу.

а) Увеличенный *сектаккордъ* разрѣшается въ тонику.

104.

Musical notation for exercise 104, consisting of two staves (treble and bass clef). The treble staff shows three measures of chords: a triad (F4, A4, C5), a dyad (F4, A4), and a triad (F4, A4, C5). The bass staff shows three measures of chords: a dyad (F3, A3), a triad (F3, A3, C4), and a dyad (F3, A3). Below the bass staff, the letter 'б' is written under each measure.

б) Увеличенный *тери-кварт-секст-аккордъ* есть второе обращеніе доминантаккорда съ пониженной квинтой въ басу.

105.

Musical notation for exercise 105, consisting of two staves (treble and bass clef). The treble staff shows three measures of chords: a triad (F4, A4, C5), a dyad (F4, A4), and a triad (F4, A4, C5). The bass staff shows three measures of chords: a dyad (F3, A3), a triad (F3, A3, C4), and a dyad (F3, A3). Below the bass staff, the letter 'б' is written under each measure.

- в) Увеличенный *квинт-сектаккордъ* есть первое обращеніе уменьшеннаго септаккорда. При разрѣшеніи онъ даетъ послѣдованіе двухъ чистыхъ квинтъ, во избѣжаніе которыхъ нужно или (1.) употребить двойное задержаніе, или (2.) квинту опустити въ кварту и такимъ образомъ получить аккордъ б.

106.

1. 2.

б б б б б б

Аккорды съ увеличенной секстой изрѣдка встрѣчаются въ сочиненіяхъ Бортиянскаго, напр.:

107.

Гос-по-ди на вся-ко-е вре-мя!

б б б б б б

Часть третья.

Дополнительныя свѣдѣнія.

61. Мы окончили обзоръ всѣхъ возможныхъ гармоническихъ сочетаній, музыкальныхъ звуковъ. Для полноты очерка считаемъ не излишнимъ при-

вести нѣсколько свѣдѣній, необходимыхъ для аналитическаго изученія произведеній нашихъ отечественныхъ авторовъ.

Глава девятнадцатая.

Ученіе о каденціяхъ и о педали.

62. *Каденція* есть заключительное послѣдованіе двухъ аккордовъ, имѣющихъ свойство опредѣлять и утверждать гармонію въ данной тональности.

Онѣ раздѣляются на *полныя* (*автентическія*), *половинныя* и *прерванныя*.

Полная (автентическая) каденція состоитъ изъ гармоніи доминанты и тоникки; она называется совершенной, когда оба аккорда *основныя*, и притомъ, тоническое трезвучіе находится въ положеніи октавы; въ другихъ случаяхъ она называется *несовершенной*.

108.

совершенныя.			несовершенныя.		

Если басъ доминанты разрѣшается въ другую степень, то каденція называется прерванной *).

*) Въ обширномъ смыслѣ прерванная каденція есть всякое неправильное, но мелодическо-плавное разрѣшеніе аккорда.



Половинная каденція есть обратная сторона полной; первый аккордъ въ ней можетъ быть тоникой или однимъ изъ трезвучій субдоминантовой гармоніи; второй — трезвучіе на доминантѣ *).



Кромѣ того существуетъ еще каденція церковная (*плагальная*) состоящая изъ послѣдованія субдоминанты и тоникки. Дальнѣйшее развитіе ученія о каденціяхъ относится къ наукѣ о *формахъ сочиненія*.

Распространенная каденція есть усовершенствованная заключительная форма, представляющая въ сжатомъ видѣ всю гармоническую систему лада. Она бываетъ двухъ родовъ:

- а) Въ каденціи перваго рода аккорды слѣдуютъ въ такомъ порядкѣ
 - 1) Аккордъ субдоминантовой группы **),
 - 2) квартсекстааккордъ тоническаго трезвучія

*) Заключительныя аккорды въ примѣрѣ 107 составляютъ также половинную каденцію.

***) Подъ этой группой мы разумѣемъ субдоминанту, а также трезвучіе и септаккордъ на второй ступени.

ція, 3) доминантаккордъ или трезвучіе на доминантѣ и 4) основное тоническое трезвучіе.

б) Въ каденціи втораго рода слѣдуютъ:

1) Аккордъ тонической группы*), 2) аккордъ субдоминантовой группы, 3) доминантаккордъ или трезвучіе на доминантѣ 4) и основное тоническое трезвучіе.

Въ обѣихъ распространенныхъ каденціяхъ аккорды, обозначенные цифрами 2 и 4, должны находиться на сильномъ времени.

Благословлю Господа, Бортнянскаго.

III.

каденція 1^а рода.

Азъ ии - лу - іа!

Бортнянскій.

III.

каденція 2^а рода.

Ис - пол - ла э - ти дес - по - та.

*) Трезвучія на тоникѣ и шестой ступени.

64. Дальнѣйшее развитіе распространенной каденціи перваго рода есть такъ называемая *педаль*, или *органный пунктъ*. Она встрѣчается преимущественно въ концѣ пѣсы, значительно уклонившейся отъ главнаго лада. Для того, чтобы первенствующее значеніе главнаго лада опредѣлилось ясно, наше чувство требуетъ, чтобы двѣ послѣднія заключительныя ноты баса въ распространенной каденціи продлились и, чтобы на нихъ построились даже чуждыя имъ гармоніи, какъ главнаго, такъ и ближайшихъ побочныхъ ладовъ. Изъ сказаннаго достаточно уясняется, что педаль строится 1) на доминантѣ и 2) на тоникѣ.

Иже херувимы, Nr. 1 Бортнянскаго.

113.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It begins with a fermata over a whole note G4, followed by a half note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a quarter note G2, followed by a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The system concludes with a fermata over a whole note G2 in the bass staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a complex harmonic texture with multiple notes and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing a complex harmonic texture. The system concludes with a fermata over a whole note G2 in the bass staff.

Плотю уснувъ, Галуппи.

114.

Поже херувимы, Львова.

115.

Вечери твоя, Львова.

116.

Гораздо рѣже педали встрѣчаются въ началѣ и серединѣ сочиненія.

Глава двадцатая.

Гармонія трех-, двух-, и многоголосная.

65. Мы сказали въ § 7, что нормальное сложене гармоніи распредѣляется на четыре голоса, какъ въ свѣтской такъ и въ церковной музыкѣ. Тѣмъ не менѣе, она можетъ быть расположена какъ на меньшее, такъ и на большее число голосовъ.

I. Гармонія трехголосная представляетъ въ сравненіи съ нормальнымъ распредѣленіемъ голосовъ, лишь ту особенность, что въ септаккордахъ часто приходится пропускать квинту, а также, что въ ней свободно употребляется уменьшенное трезвучіе въ основномъ видѣ и въ видѣ квартсекстаккорда, которые имѣютъ здѣсь значеніе доминантаккорда.

Изъ херувими № 7 Бортиянскаго.



II. Двухголосная гармонія основана скорѣе на контранунктическомъ принципѣ, т. е. на консонансахъ, чѣмъ на законахъ аккордики. На сильныхъ временахъ ставятся терціи, сексты, квинты и октавы и даже кварты; на слабыхъ, вслѣдствіе проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ, могутъ встрѣчаться диссонансы. Послѣдніе являются и на силь-

ныхъ временахъ въ видѣ задержанія. Впрочемъ, въ смыслѣ консонанса, употребляется также уменьшенная квинта и ея обращеніе вмѣсто септаккордовъ доминантовой группы.

Бортнянскій.

я - - ко да царя всѣхъ поды - мемъ

118. 

я - ко да царя всѣхъ по-ды - - - м-мъ

Бортнянскій.



ложесна-ботво - я престолъ сотво - ри.

III. Въ пятиголосной гармоніи удваиваются преимущественно основной тонъ и квинта. Это расположеніе голосовъ встрѣчается весьма рѣдко, по крайнемъ мѣрѣ, проведенное въ цѣлой піесѣ.

Иже херувимы, Nr. 5 Бортнянскаго.

119. 

И - же хе - ру - ви - мы.

IV. Шести-, семи-, и осьми-голосная гармонія встрѣчаются нерѣдко; однакожь такъ, что не всѣ голоса самостоятельны. Это большею частію четырехголосная гармонія съ большимъ или меньшимъ числомъ удвоеній, напр.:

Бортнянскаго.

120.

The image shows a musical score for a piece by Bortnyanskiy. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature (C). The second staff is a piano accompaniment with a treble clef and a common time signature. The third staff is a piano accompaniment with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef and a common time signature. The music is written in a style characteristic of the 18th-century Russian church music tradition.

Да ис-пол-нятся ус - та на - ша хва-ле-ні - я.

Заключеііе.

Оканчивая нашъ краткій, хотя по возможности полный очеркъ законовъ гармоническихъ звукосочетаній, мы считаемъ долгомъ сказать, что ни это, и никакое другое руководство не могутъ исчерпать всѣхъ возможныхъ дозволенныхъ и недозволенныхъ случайныхъ сочетаній тоновъ между собою. Основанія на чистомъ эмпиризмѣ, музыкальная теорія покоится на весьма шаткомъ основаніи, такъ какъ въ выводахъ о благозвучіи тѣхъ или другихъ звуковыхъ комбинацій неизбѣжно принимаетъ участіе индивидуальное чувство наблюдателя, а индивидуальности разнообразны до безконечности. Поэтому, многое отвергаемое иными теоретиками, принимается и

дозволяется другими. Только тщательнымъ анализомъ существующихъ сочиненій и провѣркою собственнымъ музыкальнымъ чувствомъ годности предлагаемыхъ правилъ, можно усвоить себѣ трудную науку гармонизаціи. Вотъ почему, гораздо полезнѣе заучиванія теоретическихъ правилъ будетъ чтеніе и анализъ произведеній извѣстныхъ сочинителей. Настоящая книга есть только вспомогательное средство къ сознательному, критическому изученію гармоніи въ существующихъ и наиболѣе распространенныхъ у насъ образцахъ.

Лейпцигъ, въ Типографіи Бэра и Германа.

Во всѣхъ музыкальныхъ магазинахъ продаются:

	р. к.
Даргомыжскаго. Казачекъ. Партитура	2 —
въ 2 руки 1 р. 15 к. въ 4 руки 1 р. 50 к.	
Римскаго-Кореакова. Садко. Партит.	3 —
переложене въ 4 руки	2 —
Чайковскаго. 50 русскихъ народныхъ пѣсенъ	
въ 4 рук. 2 част. по	2 25
" " Танцы изъ Воеводы въ 4 руки.	2 —
" " Шесть романсовъ	2 25
Римскаго-Кореакова. Шесть романсовъ	2 25
Даргомыжскаго. Славянская тарантелла для	
игры въ 4 руки съ тѣмъ, кто вовсе не	
умѣетъ играть	— 75
Крамера. Этюды, пересмотрѣнные, выбранные	
и цифрованные Бюловымъ съ примѣчаниями	
его-же. 4 тетр. по	1 —
полн. въ 1 томѣ	3 —
Черни. Ор. 299 этюды	3 —
отдѣльныя тетради 1—3 по	— 75
" " 4	1 20
Черни. Ор. 740. Schule der Fingerfertigkeit 1 т.	3 30
въ 6 тетрадахъ по	— 90
Черни. 821. Восемитактныя упражнен. 1 т.	2 —
въ 4 тетрадахъ по	— 75
Клементи. Этюды избран. Таузигомъ.	2 —
Мошелеса. Знаменитыя этюды ор. 70 часть	
1, 2 р. 40 Часть II.	1 85

111

17

