

## ПРЕДГОВОР

Заглавието на настоящия труд „Полифонична хармония“ показва намерението на автора да обясни онези полифонически закономерности, посредством които ще можем да оживим гласовете на дадена хармония до степен, щото същите тези гласове да придобият мелодическа самостоятелност. Ако се вслушахме аналитично например в музиката на Й. С. Бах, ние без друго ще открием сложния комплекс от едновременно звучащи мелодии и една залегнала в основата на всичко хармония. Историческият развой на музикалното изкуство показва, че хармонията и полифонията са се развивали неотлъчно една от друга и че тяхното отделяне като самостоятелни фактори в процеса на историческото им развитие е немислимо. Въпреки това обаче, тези два първоначални принципа на многогласие са ясно осъзнавани и разграничавани от композиторите през различните епохи на музикалния развой и всеки композитор, в зависимост от творческите си предразположения, е давал превес на единия или другия принцип в своето творчество. Въвеждането на практиката на генералния бас насочи музикалните творци към нов метод на композиране — под нотния текст на дадена или съчинена мелодия се е слагала основна хармония, изразена чрез цифрован бас, който по-нататък се е реализирал. Добрите реализатори са се отличавали именно с това, че са могли да осмислят творчески даден цифрован бас до степен, щото отделните му гласове да се движат свободно и да се съгласуват по начин, че да дават интересни хармонически съчетания — резултат от употребата на различни видове дисонанси по пътя на полифонията. Епохата на цифрвания бас създава редица прочути майстори в това отношение. Измежду тях Й. С. Бах е признат за ненадминат. Неговият ученик Мицлер пише: „Който иска да разбере финото в цифрвания бас и какво значи да се акомпанира превъзходно, трябва да чуе големия Йохан Себастиан Бах, който акомпанира какъвто и да е цифрован бас към някое соло така, че човек би помислил, че това е концерт, грижливо и предварително подготвен...“ Този малък цитат, който охарактеризира великото изкуство на Бах, определя недвусмислено отношението, което заемат в композиторската практика споменатите по-горе два принципа — хармоническият и полифоническият. В това в същност ние откриваме един от методите за музикално изграждане на композиторите от тази епоха. Този именно метод е проведен в настоящия труд, защото го смягаме за извънредно подходящ за нашата цел. Чрез него ще можем да сведем сложните хармонически и полифонически форми до най-простите им формули — тризвучието и мелодическата фигура.

При изложението на материята авторът се е ограничил с разглеждането на онези положения в хармонията и в контрастната

полифония, които не са дадени в достатъчно развита форма в различните ръководства по хармония и по полифония, но които се срещат в композиционната практика. Всеки композитор има предпочитание към едни или към други хармонически и полифонически средства, които, употребени творчески, очертават облика на неговия стил. Едновременно с това ние често пъти откриваме в творчеството на композиторите и някои практически разработени хармонически и полифонически проблеми — нещо, което допринася за обогатяването и разширяването на музикалните изразни средства. Примерите, дадени в този труд, изразени в най-различни хармонически форми, са отчасти подсказани на автора именно от творчеството на майсторите на композицията. Тия форми, взети като идея, авторът по-нататък е стилизирал в четиригласна хармония, изследвал ги е всестранно и накрая ги е систематизирал с цел да разкрие техните теоретически възможности и да ги представи във форма, пригодна за практическото им овладяване.

Авторът намира за необходимо да обърне внимание на читателите върху разработената от него материя за умаления септимов акорд, за нонакорда, за ундецимовия и терцецимовия акорд, за формите на сложни разрешения на септакорда и нонакорда, за различните видове хроматизми, употребими в хармонията, и други.

Необходимо е да отбележим, че изучаващите този труд трябва да са запознати предварително с основните проблеми на хармонията и на полифонията. Авторът се надява, че проучването на труда ще помогне на младите композитори, музиковеди и други да разширят обсега на своите теоретически познания и практически възможности, а по-нататък — чрез анализ да вникнат по-дълбоко в произведенията на великите майстори на композицията.

София, 30 януари 1959 г.

Авторът

## У В О Д

### Кратък очерк върху историческия развой на хармонията

Първите исторически сведения за понятието хармония срещаме в писанията на Исидор Севилски (поч. в 636 г.). Същият определя понятието „хармония в музиката“ (*Harmonica musica*) като едновременно съгласуване на няколко звука. Във връзка с това той разделя интервалите на консонантни и дисонантни (симфонии и диафонии), като към консонантните интервали, т. е. към „симфонии“, причислява октавата, квинтата, квартата, дуодецимата, двойната октава. Подобна класификация на интервалите ни дава Хукбалд (живял към края на IX век). Той утвърждава шест консонантни интервала, които разпределя на прости интервали — октава, квинта и кварта и съставни интервали — двойна октава, дуодецима, ундецима. Освен това Хукбалд говори за съществуващите тогава начални форми на многогласие, като дава определение, че „органум“ или „диафония“ се нарича пеене, съставено от „симфонии“, т. е. от консонантни интервали. Какво е представлявала от себе си диафонията ние научаваме от И. Котоний (живял в края на XI и началото на XII век), който ни я описва по следния начин: „Диафонията се нарича обикновено органум поради това, че човешкият глас умело дисонира с другите гласове, което наподобява на инструмента, наречен орган. Диафонията това е съчетаване по определени начини на различни звукове, които съчетания се изпълняват от не по-малко от двама певци. През времето, когато единият от тях изпълнява главната мелодия, другият умело се движи около тази мелодия, изпълнявайки други звуци; при всеки завършек двата гласа се съединяват в унисон или октава.“

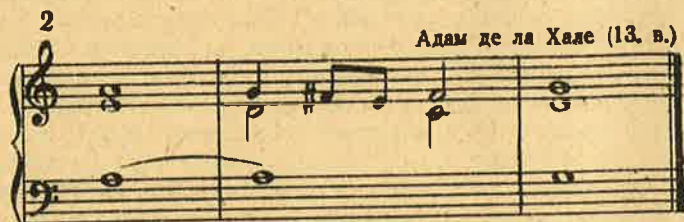
След съчинението на И. Котоний от голяма важност за историята на хармонията се явява съчинението на Франко Кьолнски (живял през първата половина на XIII век), който в „*Compendium discantus*“ ни описва състоянието на хармонията през XI и XII век. Франко Кьолнски разделя интервалите на консонантни и дисонантни. Консонантните интервали той разделя на три вида: 1. свършени — унисон и октава; 2. несвършени — голяма и малка терца; 3. средни — кварта и квинта. Дисонантните интервали той разделя на: 1. свършени — малка секунда, тритон, голяма и малка септими и 2. несвършени — голяма и малка сексти. Относно гласоводенето Франко Кьолнски установява правило, според което при случаи на противоположно движение на гласовете могат да бъдат употребявани дисонанси, когато същите са предшествувани от консонанс.

Установяване на принципа на противоположното движение на гласовете става причина да се изостави постепенно механичният начин на съставяне многогласие, какъвто е бил органумът. В музиката на XII и XIII век,

така наречената „Ars antiqua“, ние виждаме постепенно да залягат основни принципи за употребата на дисонанса, т. е. принципи за проникване на дисониращи мелодически елементи в консонираща тъкан.



Въпреки това обаче не може да се твърди, че през тази епоха музиката е почивала на установени принципи, които да дадат насока за бъдещото развитие на хармонията. В тази музика мелодическите линии са се разгръщали безконтролно, в следствие на което са се получавали произволни звукосъчетания и като краен резултат — взаимоунищожаване на мелодичното оформяване на различните едновременно звучащи мелодии. Непрекъснатият развой на музиката в края на краищата довежда дотам, щото към края на XIII век да видим в произведенията на тогавашните композитори ясни зачатъци на чувство за хармония в съвременен смисъл на думата, без обаче да е съществувала от страна на композитора някаква представа за акордите.




Паралелно с това възниква и едно от най-важните правила на гласоводенето, а именно забраната най-напред на октавовите паралелизми, а след това и на квинтовите. Употребата на терците и секстите през тази епоха има повече случаен характер. Тези интервали заемали неакцентованите времена и са били третираны повече като дисонанси, тъй като върху акцентованите времена е трябвало да прозвучи квинтата или същата, комбинирана с октава. Затова може да се заключи, че „Ars antiqua“ е имала безразлично отношение към съзвучията. Консонансите, които са се явявали върху акцентованите времена, са имали значението на белези за маркиране, с които да се обърне внимание на слушателя за силното тактово време.

Едва към края на XIV и началото на XV век в произведенията на тогавашните композитори се забелязва необичаен дотогава интерес към консонантните съзвучия.

Голямо значение за по-нататъшния развой на хармонията има фобурдонът, появил се в Англия през XII век, след което бърже се разпространил във Франция и Италия. Като стилизирана форма на многогласие, фобурдонът представлява от себе си дадена мелодия, която се съпровожда от други две мелодии в паралелно движение така, че да се образуват интервали от терци и сексти във форма на паралелни секстакорди. В нача-

лото и края на произведението, а така също и при завършванията на отделните откъси (т. е. при междинните заключения), се е употребявала квинта в съчетание с октава. Фобурдонът допринася извънредно много за изработване на чувство към несъвършените консонанси. Формата на фобурдона, отначало доста примитивна, впоследствие (в началото на XV век) се среща разработена в произведенията на композиторите от тази епоха.

3 Johannes de Lymburgia



4 Гийом Дюфай (15. в.)



Като съдим по трактатите върху хармонията от тази епоха идваме до заключение, че тогавашните композитори още не са имали ясна представа за съзвучия от три или четири звука. Тригласът или четиригласът се е получавал върху основата на линейния принцип на контрапункта: към двугласното първоначално производно се прибавяла трета и четвърта мелодия, като се съблюдавало същевременно правилното съотношение на кантус фирмуса с останалите гласове.

Тъй като хармонията в произведенията от тази епоха се е опирала изключително върху консонанса, като се е гледало, щото употребата на консонанса (съвършен или несъвършен) да става на силно време, то употребата на дисонанса се е явявала на слабо време в качеството на проходящ или съседен дисонанс, или пък в качеството на камбиата (скачаш дисонанс). През тази епоха се забелязва също употребата на синкопирания дисонанс.

5

Гийом Дюфай (15. в.)

6

Жан Окегем (15. в.)

Необходимо е да отбележим, че в първата половина на XV век вече се забелязва подчертаното явяване на доминантата, чието разрешение в отделните завършъци на произведенията дава вече представа за автентична каденца. В следващите примери намираме характерни за тази епоха каденци:

7

Джон Дънстейбл (15. в.)

8

Жан Окегем (15. в.)

9 Гийом Дюфай (15. в.)

10 Якоб Обрехт

Към края на XV век и в началото на XVI век в полифоничното изкуство се забелязва стремеж към хармоническа яснота. Това нещо става причина, щото мелодията да се преобрази в нейните основи. В резултат на това тя става по-проста и ладово по-определена. Различните съзвучия започват да придобиват самостоятелен смисъл.

11 Жан Консей (Консилиум) (16. в.)

Както е известно, през XVI век контрапунктичното изкуство достига до пълен разцвет. Художествените форми на вокалната полифония, застъпвани в предишното столетие най-много от англичани, французи, нидерландци, намират по-нататъшно развитие в Италия, главно в Рим, в лицето на недостигаемия майстор на полифонията на строгия стил, Палестрина, както и на майстори от други нации, като напр. нидерландецът Орландо Ласо,

испанците Моралес и Витория, които са учили в Италия. Музикалното развитие през XVI век довежда до окончателно оформяване на тонално чувство в съзнанието на композитора. Употребяват се алтерации с тенденция да се нивелират старинните гами към зараждащите се основни мажорна и минорна гами, които едва към средата на XVII век добиват своето окончателно затвърдяване. Именно през този период алтерациите видоизменят постепенно старинните ладове в полза на оформяващото се чувство на мажор — минор в съвременен смисъл на думата. В музикалните творби от този период може да се установи съществуването на готови акордови форми, определен начин за свързване на акордите, изработен усет към доминантно напрежение, чувство за модуляция в близки тоналности и др., неща от които може да се заключи, че пътят към оформяването на бъдещата класика е открит.

Ако се опитаме да прокараме паралел между хармонията в музиката на XV и тази на XVI век, ние ще видим, че в хармонията на XV век още личат следите от господството на празните квинти, често пъти съчетани с октави, докато в хармонията на XVI век (главно през втората му половина) хармоничната звучност е наситена с пълни консонантни съзвучия. С други думи казано, на мястото на празните (лишени от терца) квинти и сексти се явяват консонантни квинтакорди и сектакорди. През същия този период ние виждаме, че дисонансът в различните му форми е предмет на особено внимание. Особено характерно за стила на тази епоха е необичайно честото и съзнателно използване на синкопирания дисонанс, който във формата на подготовка, встъпление и разрешение внася равновесие и мекота в хармонията на това време. Какво е било отношението на тогавашните композитори към дисонанса ние можем да заключим по следната извадка из „*Instituzioni harmoniche*“ (1558 год.) от Джозефо Царлино (1517—1590 год.): — „Макар че полифонията и хармонията на всяка композиция се опира главно на консонансите, не по-малко се употребяват, с цел да украсим и оцветим композицията и дисонансите. Във всеки случай използването на последните стои на втори план. Дисонансите, макар че когато ги употребим изолирано звучат неприятно, са не само поносими, но и освежават произведението и радват слуха, когато са вилетени по подходящ начин, съобразно правилата на хармонията. Тези дисонанси откриват за композитора две възможности със значителна стойност: първо — с помощта на един дисонанс може да се премине от един консонанс към друг, второ — дисонансите увеличават приятното въздействие на следващите след тях консонанси, които ухото приема с такава радост, както околото се радва на светлина след тъмнина или както спокойствието е по-приятно след горчивини. Нашият опит ни учи, че накърненият от дисонанса слух намира идващия след него консонанс по-приятен, по-красив.“

Завоеванията, които виждаме в произведенията на италианските композитори в края на XVI и първата половина на XVII век, добиват пълноценна стойност с решителната крачка към осъзнаването на доминантното напрежение на хармоничния тритонус, който се включва между четвърта и седма степен на мажорната гама, завоевание, което е от голямо значение за по-нататъшното развитие на музикалното изкуство. Обобщаване на постиженията в областта на хармонията от тази епоха ние дължим безспорно на Монтеверди (1567—1643 г.), който решително започва да употребява в своето творчество съвременните мажорни и минорни тоналности. Монтеверди се смята за откривател на доминантния септимов акорд или поне той пръв го въвежда заедно с други дисониращи акорди в своята композиторска практика.



Хармонията, която Монтеверди прокарва в своите произведения, е смела. В нея ние срещаме едновременни задържания на два и три дисонанса, смели модулирания в далечни тоналности, внезапни преходи в различни гами.

12 Клаудо Монтеверди — Орфей



Measure 12 of Claudio Monteverdi's 'Orfeo'. The score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano part features complex, dissonant chords and chromatic movement.



Continuation of measure 12. The vocal line continues with a melodic phrase, and the piano accompaniment maintains its complex harmonic texture.

13 Клаудо Монтеверди



Measure 13 of Claudio Monteverdi's 'Orfeo'. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Tor-на, тор-на, тор-на, deh тор-на, тор-на U-lis-se".

14 Клаудо Монтеверди



Measure 14 of Claudio Monteverdi's 'Orfeo'. The score consists of a piano accompaniment on two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano part features complex, dissonant chords and chromatic movement.

Както вече споменахме, музикалното изкуство в началото на XVII век отбелязва завоевания, които откриват пътя към по-нататъшното развитие на музиката. Установяването на съвременния мажор — минор, осъзнаването на акордовите комплекси и функционалната зависимост между тях, принципите на модулацията и др. показват нов метод на музикално мислене и творчество у тогавашните композитори, несъвместим с методите, препоръчвани в трактатите върху музиката от онова време. Музикалната теория (респ. наука за хармонията) е обяснявала наличността на тризвучието (в качеството му на квинтакорд или секстакорд) като едновременно съчетание на два консонантни интервала по отношение на трети, без обаче да вземе предвид обстоятелството, че три различни по височина тонове могат да се намират в закономерна зависимост помежду си, която да дава в края на краищата хармоничен комплекс, който ние днес наричаме квинтакорд, въпреки че тогавашното състояние на композиционната практика показва, че композиторите са осъзнавали и използвали акордите и техните взаимоотношения така, както съвременната теория за хармонията ги обяснява. Голямото приложение, което цифрованият бас намира в стила на акомпанираната монодия, който стил именно се явява в началото на XVII век, потвърждава ясно това.

15

Емилио де Кавалиери (1550—1602)

The musical score consists of two systems. The first system has a melody on a treble clef staff and a figured bass on a bass clef staff. The figures are 6, #, 6, #. The second system also has a melody on a treble clef staff and a figured bass on a bass clef staff. The figures are 11, 13, 11, #, with sub-figures 6 and 12 under the first two notes.

Акомпанирането на мелодия по зададен цифрован бас изисквало основно познаване и сърчно използване на акордовите комплекси, нещо което се явило като необходимост и сърчно се прилагало в тогавашната акомпаниаторска практика.

Генералбасовата практика насочва композиторите към нови форми на музикалното творчество. Това нещо постави нови проблеми из областта на музикално-теоретичните изследвания, разрешението на които се възпираше от обстоятелството, че за теоретиците не съществуваше понятието акорд като самостоятелно построение. Едва в 1634 год. излиза в Берлин книгата на Йохан Крюгер (1598—1662 г.) „Synopsis musicae“, в която той споменава за „хармоническата триада“ (т. е. за консонантното тризвучие). Както това, така и други подобни изнамирания от онова време спомагат, щото теоретичната хармония да открие и обясни залегналите в тогавашната композиторска практика закони на музикалното творчество. Едва в 1722 год. Жан Филип Рамо в труда си „Traité

d'harmonie" поставя основите на съвременното учение за хармонията в музиката. Като се има предвид, че през същата година е издадена първата част на „Добре темперовано пиано“ от Й. С. Бах, може да се заключи, че появата на този труд върху хармонията се явява по време, когато хармоническите проблеми в своята цялост са били вече практически разрешени.

Въпреки това обаче приносят, който Жан Филип Рамо прави в областта на хармонията, се явява от голямо значение за по-нататъшното развитие на музикалното изкуство. Рамо успя да въведе в стройна система откритите преди него хармонически явления в музиката, които преди това се срещаха описани в различните закономерности върху хармонията като изолирани случаи на хармонически закономерности без каквато и да било причинна връзка помежду им. За изграждане на своята хармоническа система Рамо изхожда от потенциално съдържащото се във всеки основен тон акордово начало, което съществува в природата в поредицата на обертоновете. Рамо установи, че тризвучието (консонантното тризвучие), в качеството му на квинтакорд, посредством обръщение, придобива формите на секстакорд и квартсекстакорд и че неправилно тези две форми на обръщение на квинтакорда са се смятали по-рано като отделни съзвучия. По такъв начин Рамо достига до принципа за обръщането на акордите, като приема за изходно начало основното положение на акорда (т. е. положението, при което тоновете на акорда са терцово наслоени) и установява разлика между басов и основен тон на акордите, т. е. той достига до теорията за основния бас. Значението на утвърдяването на тази теория е, че основният тон на акорда (основният бас) дава указание за определяне на устройството на акорда и неговото отношение към останалите съзвучия. Във връзка с това Рамо пръв обръща внимание върху значението на каденциращите свързвания на акордите, като изтъква, че придвижването на основния бас на интервал квинта (респ. кварта) поражда необходимост от смяна на съзвучието. Тези принципи на квартквинтово свързване на акордите обясняват функционалните взаимоотношения, които още преди Рамо са ясно очертани в музикалните произведения на различните композитори. Рамо определя тези взаимоотношения посредством установяването на три основни хармонически функции — тоническа, субдоминантна и доминантна (T, S, D) и утвърждава тоническата функция (тоническото тризвучие) като изходно начало, към което се свеждат както останалите основни функции, така и другите второстепенни, т. е. функциите, намиращи се в медиантно отношение спрямо главните функции.

Освен тоническото, доминантното и субдоминантното тризвучие, които Рамо счита за основни, като такива той признава и септакордите на V и II степен. Септакорда на V степен той получава от квинтакорда на същата степен посредством прибавяне на една малка терца отгоре и му определя доминантна функция, а септакорда на II степен, считайки го субдоминантен, той получава по обратен път, т. е. чрез прибавяне на малка терца под субдоминантното тризвучие.

Това нещо, а именно прибавяне на малка терца под субдоминантното тризвучие (напр. d-f-a-c в C-dur) не изяснява въпроса, кой от тоновете на така получения септакорд е основен тон. Ако приемем положението, че въпросният септакорд има за основа субдоминантното тризвучие, от което Рамо изхожда, то е равностойно да признаем, че квинтсекстовото обръщение на този акорд (f-a-c-d) има за бас и за основа един и същи тон. Този въпрос при Рамо остава неизяснен. Изразът „accord de la sixte ajoutée“ (акорд с прибавена секста), с който Рамо назовава именно квинтсекстовото обръщение на септакорда на II степен, във всеки случай показва здравия усет

на Рамо към функционалните тежнения на акордите в хармоническата система, която той създава. Рамо намира, че каденциращото разрешение на доминантния септимов акорд в първата степен на гамата се явява основен двигател в хармонията и че хармоническата логика в музиката изисква, щото преминването на хармонията през другите степени на гамата да става по същия каденцов принцип, а именно — по принципа на квартквинтовото съотношение. При случаи, че в интереса на разнообразието се налага отклонение, то това може да стане посредством замяна на акорда, в който трябва да стане разрешението, с акорд от съседна степен. По такъв начин Рамо обяснява лъжливата каденца, т. е. замяната на тоническото тризвучие с тризвучието на VI степен на гамата, като подчертава, че е наложително да се удвои терцовия тон на тризвучието на VI степен, понеже този тон представлява основен тон на замененото тризвучие, т. е. основен тон на тризвучието на I степен на гамата.

Принципите в хармонията, които установи Рамо, остават в основните си линии от значение и за по-нататъшното развитие на хармонията.

Обособяването на хармонията като наука и свързването ѝ с музикалната практика става причина да се осъзнае огромното значение, което тя има с въздействието си върху тази практика.

Обяснявайки различните хармонически явления в творчеството на композиторите, Рамо установява редица основни положения, върху които се гради по-нататък цялата теория на хармонията на класическата и съвременна музика.

Както вече споменахме, през същата година, когато Рамо издава своето „Traité d'harmonie“, излиза на бял свят и I част на „Добре темперовано пиано“ от Й. С. Бах. Самото заглавие „Добре темперовано пиано“ и основната тенденция, прокарана в този труд, показват, че около това време (1722 год.) въпросите за темперования строй и за транспонирания тоналности са били практически съвсем изяснени. Задачите, които си е поставил Бах в това произведение и начина, по който той е разрешил тези задачи, говорят ясно за взаимното влияние на хармонията върху полифонията и обратно, за всестранното и изчерпателно използване на различните акордови форми и показват до каква степен на свършенство на композиционна техника е било музикалното изкуство по времето, когато Рамо установява, че квинтакордите, секстакордите и квартсекстакордите са различни акордови форми на едно и също тризвучие и че акордите върху различните степени на гамата изпълняват в музикалните произведения определена хармоническа функция.

\*

В изложениия кратък исторически очерк за развитието на хармонията се проследяват главните линии в развитието на хармонията в творчеството на композиторите до Йохан Себастиан Бах. Тъй като голяма част от хармоническите средства, които срещаме в музиката на Бах и на по-късните композитори, не са изгубили и до днес своето значение в практиката на съвременния композитор, считаме за необходимо по-нататъшното развитие на хармонията да се разгледа, като се спрем предимно на отделни хармонически явления и анализираме теоретическите възможности за тяхното практическо приложение в композиторското творчество.

# I. ЗА НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА ПОЛИФОНИЧНАТА ХАРМОНИЯ

Значението на консонантното тризвучие при полифоничната хармония.  
Знаци за отбелязване на чужди на акордите тонове и мелодически  
фигури, свързани с употребата им.

16

Йохан Себ. Бах — Хорал

The first system of musical notation shows measures 1, 2, and 3 of a chorale. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with various intervals and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

The second system of musical notation shows measures 4, 5, and 6. The treble staff continues the melody with some chromaticism, and the bass staff continues the accompaniment. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with accidentals.

The third system of musical notation shows measures 7, 8, and 9. A box containing the number '6' is placed above the first measure of the treble staff. The notation continues with the same melodic and harmonic patterns as the previous systems.

15

11

Handwritten musical notation for measures 11 and 12. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure 11 is marked with a box containing the number '11'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several accidentals, including flats and naturals. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation for measures 13, 14, and 15. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music continues with similar rhythmic patterns and accidentals as the previous system. It ends with a double bar line and repeat dots.

16

Handwritten musical notation for measures 16, 17, and 18. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure 16 is marked with a box containing the number '16'. The notation includes various note values and accidentals. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation for measures 19 and 20. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music continues with the same style of notation. It ends with a double bar line and repeat dots.

21

Handwritten musical notation for measures 21, 22, and 23. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure 21 is marked with a box containing the number '21'. The notation includes various note values and accidentals. The system concludes with a double bar line and repeat dots.



Ако разгледаме внимателно цитирания по-горе хорал от Й. С. Бах (Choralgesänge — № 36, изд. Брайткопф-Хертел), ще забележим, че хармонически той е изграден върху основата на консонантното тризвучие. Гласоводенето обаче се характеризира със свобода и размах на движението, нещо, което способствува за мелодическото осмисляне и оживяване на всеки отделен глас. Мелодическото раздвижване на гласовете се постига най-често чрез използването на най-разнообразни форми на задържания, аподжиатури, проходящи, съседни, арпжни и други тонове. Широкото приложение на тези и други полифонически похвати довежда до образуването на доста сложни хармонични съчетания. Така например в деветия такт на третото време имаме съзвучие, съществуването на което можем да си обясним само по пътя на полифоническия анализ.

Мелодически осмислено гласоводене понякога довежда до някои необичайни хармонически явления. Необичаен е например случаят в третото време на предпоследния такт, където алтът и тенорът се движат в паралелни секунди. В дванадесетия такт между тенора и баса имаме секундово задържане, което се разрешава в прима, а на четвъртото време на двадесет и четвъртия такт и първото време на двадесет и петия такт имаме непълни съзвучия. Като проследим хармонията, която лежи в основата на въпросния

хорал виждаме, че тя се опира на консонантното тризвучие. За да се убедим в това, достатъчно е да дадем хармоническата схема на първите няколко такта.

17

За да анализираме и обясним мелодическото раздвижване на отделните гласове на хармонията, налага ни се да си служим с условни знаци за отбелязване на различните мелодически елементи, които именно осъществяват това раздвижване. Понеже основната хармония е носител на консонанса, ясно е, че като носители на дисонанси ще се явят именно мелодичните елементи, чрез които, както казахме, се оживяват мелодически гласовете на хармонията. Употребата на даден дисонанс става с помощта на присъщата му мелодическа фигура. Дисонансите могат да се разделят на две групи — едни, които се явяват на силните моменти на такта, а други — на слабите.

(Забележка — Приемаме, щото определеното „дисонанс“ да обхваща и така наречените „привидни дисонанси“, т. е. консонанси, които се явяват в качеството на чужди на акорда тонове.)

Към първата група принадлежат:

а) Синкопираният дисонанс, който в зависимост от посоката на разрешението му бива с възходящо разрешение и с низходящо разрешение. Знаците, с които ги бележим, са:  $\dashv$  — за синкопиран дисонанс с възходящо разрешение и  $\dashv$  — за синкопиран дисонанс с възходящо разрешение. Пример.

18

б) Аподжиатурният дисонанс, който в зависимост от посоката на разрешението му бива също низходящ (с низходящо разрешение) и възходящ (с възходящо разрешение). Бележим го с  $\dashv$  — за низходящ аподжиатурен дисонанс и  $\dashv$  — за възходящ аподжиатурен дисонанс. Пример.

19

Към втората група, т. е. към дисонансите, които се явяват на слабите моменти на такта, принадлежат:



а) Проходящият дисонанс, който в зависимост от посоката на движението му бива низходящ и възходящ. Знаците, с които ги бележим, са: \ — за низходящия проходящ дисонанс и / — за възходящия проходящ дисонанс. Пример.



б) Съседният дисонанс — Него го бележим със знака ^ (право ъгълче с върха нагоре) — за възходящ съседен дисонанс и v (право ъгълче с върха надолу) — за низходящ съседен дисонанс. Пример.



в) Антисипираният дисонанс (антисипация) — със знака + (кръстче).



г) Скачащият дисонанс — със знак ↗ — за възходящ скачащ дисонанс и със знак ↘ — за низходящ скачащ дисонанс. Пример.



д) Възвратният дисонанс — със знак ^ (право ъгълче с отвора надолу и стрелка) при низходящо разрешение и v (право ъгълче с отвора нагоре и стрелка) при възходящо разрешение. Пример.



е) Лежаният дисонанс — със знака √ Пример.



Освен изброените дотук дисонанси необходимо е да споменем и за арпеджния дисонанс, който може да се яви както върху силните, така и върху слабите моменти на такта. Знакът, с който го бележим, е \* (звездичка).



## II. ЧЕТИРИГЛАСНОТО СЛОЖЕНИЕ НА АКОРДИТЕ И ПРЕДПОСТАВКИ ЗА МЕЛОДИЧЕСКО РАЗДВИЖВАНЕ НА ГЛАСОВЕТЕ

Удвоявания на терцата и на квинтата на тризвучията. Непълни акорди. Необичайно отдалечаване на гласовете. Промяна на разположението на гласовете при свързвания на квинтакорди. Промяна на разположението на гласовете при употребата на сектакорди.

В учението за хармонията съществуват редица правила, които позволяват или забраняват удвояването или изпускането на този или онзи тон на акорда. Това нещо безспорно дава отражение при оформяне на мелодическото движение на гласовете. Удвояването на този или онзи тон определя по-нататъшните възможности при свързване със следващия акорд. Удвояванията на терцата или квинтата на квинтакорда, вместо на основата, дават възможност за нови мелодически придвижвания на гласовете. В следващите примери а, б, имаме удвояване на терцата на квинтакорда, а при примери в, г — на квинтата.

27

От голямо значение за мелодическото раздвижване на гласовете се явява също и употребата на непълни акорди. Непълните акорди обикновено се явяват с изпуснатата квинта и удвоени основен тон и терца или пък — с утроен основен тон и терца.

Следват два примера за непълно тризвучие с удвоявания на основния тон и терцата.

28



Непълно съзвучие, което може да бъде тълкувано като непълен квинтакорд с изпуснат основен тон и удвоени терца и квинта.

Хармоническа схема



Мелодически раздвижена



Пример с утрояване на основния тон и терца.

31



Употребата на непълния септакорд на V степен и свързването му с VI дава възможност на V мелодическа степен да се придвижи в I или непосредствено, или чрез проходящи тонове.

32



V

VI

Учението за хармонията налага също редица ограничения и по отношение на интервала, който се включва между съседните гласове. Така например отдалечаване на сопрана от алта или на алта от тенора на интервал по-голям от октава не се препоръчва в учението за хармонията. В същност необичайното отдалечаване освобождава простор за придвижване на гласовете един към друг. Следват примери за необичайно отдалечаване между сопран и алт.

33 а) б)

Следва пример за необичайно отдалечаване между алта и тенора.

Йохан Сзб. Бах — Хорал

34

Както се вижда от примера, отдалечаването на алта от тенора достига до интервал ундесима (вж. първия такт). Това дава възможност по-нататък гласовете да се придвижат безпрепятствено в противоположна посока.

Друг начин за създаване предпоставки за мелодическо раздвижване на гласовете е промяна на разположението на хармонията. Такава промяна при свързвания на квинтакорди можем да имаме, когато терцата на единия акорд се придвижи в терцата на другия. Това правило важи еднакво за всички видове свързвания, независимо от това дали те са кварт-квинтови, терц-секстови, или секунд-септимови. При кварт-квинтовите свързвания най-голямо приложение намират случаите, когато преходът от терца се намира в сопрана (прим. а), а по-рядко в тенора (прим. б).

35 а) б)

Мелодически раздвижено

35а а) б)

Случаите, при които преходът от терца в терца се явява в алта, се характеризират с известно необичайно отдалечаване на същия глас от сопрана или тенора. Независимо от това обаче този вид свързване дава много интересни мелодически раздвижвания.

Хармоническа схема

Мелодически раздвижено

36

36a)

Следват примери за промяна разположението на гласовете чрез преход от терца в терца при терцсекстови и секундсептимови свързвания.

При терцсекстови свързвания.

37

I VI I VI V III IV VI

38

Йохан Себ. Бах — Хорал

h: VI IV

При секундсептимови свързвания.

39

C: IV V I II V VI VI V

се  
со-  
ава

40

IV V

Както е известно, сектакордът има изключително важно значение при изграждане на хармонията. Той спомага извънредно много за оформяване на мелодическата линия на различните гласове и за пластичност във взаимодействията им. Това негово качество се дължи преди всичко на обстоятелството, че при неговата употреба ние можем да удвояваме по избор един от тоновете му, а това по-нататък спомага при случаи, когато желаем, да променим разположението на гласовете.

пре-  
ания.

41

6 6

Използването на сектакорда както при квартквинтовото, така и при терцсекстовото свързване може да стане с употреба на общи тонове и без употреба на общи тонове. Като пример ще дадем някои по-рядко употребими свързвания на квинтакорд със сектакорд без използване на общи тонове

Хорал

Хармоническа схема      Варианти на мелодическо раздвижване.

42

Хармоническа схема      Варианти на мелодическо раздвижване.

43

Следва пример за свързвания на сектакорди помежду им, намиращи се в квартквинтово съотношение, при участието на един общ тон.

Хармоническа схема      Варианти на мелодическо раздвижане.

44

The exercise consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The second measure has a half note chord (F, A, C, E, G, B-flat) followed by a quarter note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The third measure has a whole note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The fourth measure has a half note chord (F, A, C, E, G, B-flat) followed by a quarter note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat. It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The second measure has a half note chord (F, A, C, E, G, B-flat) followed by a quarter note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The third measure has a whole note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The fourth measure has a half note chord (F, A, C, E, G, B-flat) followed by a quarter note chord (F, A, C, E, G, B-flat). Below the first two measures of the bass staff are the numbers '6' and '6'.

Богати възможности за мелодическо раздвижане на гласовете се получават също и при терцсекстовите свързвания между сектакорди без използване на общи тонове.

45

The exercise consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The second measure has a half note chord (F, A, C, E, G, B-flat) followed by a quarter note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The third measure has a whole note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The fourth measure has a half note chord (F, A, C, E, G, B-flat) followed by a quarter note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat. It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The second measure has a half note chord (F, A, C, E, G, B-flat) followed by a quarter note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The third measure has a whole note chord (F, A, C, E, G, B-flat). The fourth measure has a half note chord (F, A, C, E, G, B-flat) followed by a quarter note chord (F, A, C, E, G, B-flat). Below the first two measures of the bass staff are the labels 'C: VI<sub>6</sub>' and 'I<sub>6</sub>'. Below the last two measures of the bass staff are the labels 'III<sub>6</sub>' and 'I<sub>6</sub>'.



### III. НЯКОИ ОСОБЕНИ СЛУЧАИ ПРИ МЕЛОДИЧЕСКОТО РАЗДВИЖВАНЕ НА ОТДЕЛНИТЕ ГЛАСОВЕ НА ОСНОВНАТА ХАРМОНИЯ

Квартсекстакордови образувания, които се явяват като резултат на мелодическо раздвижване на хармонията. Възможни квинтови паралелизми. Възможни септимови, нонови и секундови паралелизми. Мелодическо раздвижване на гласовете на даден хармонически откъс.

→ Една от основните задачи на хармонията е да озвучи силните и слаби моменти на пулсиращия метрум. Това нещо се осъществява посредством смяната на хармонията в началото на всеки нов такт чрез употребата на дисониращи акорди, чрез смяна на функцията и други. И така, пулсиращият метрум се озвучава посредством основни хармонии, които по-нататък се подлагат на мелодическо раздвижване и обогатяване чрез различни мелодически прийоми, между които и употребата на чужди на акордите тонове. При използването на такива тонове ние се изправяме често пъти пред случаи, които ако се явяваха само като резултат на основни хармонии, не биха били препоръчителни, но които същевременно са много интересни поради мелодическото им обогатяване чрез употреба на чужди на акордите тонове. Във връзка с това ще споменем за квартсекстакордовите образувания, които се явяват като резултат на мелодическо раздвижване на хармонията, както и за квинтовите и други паралелизми, също резултат на такава раздвижване.

В композиционната практика ние срещаме като резултат на мелодическо раздвижване на хармоническите гласове главно два вида квартсекстакордови образувания. Едните се явяват в момент на появяването на чужди на акорда тонове, а другите — в момента на разрешението на чуждите на акорда тонове. Следват примери.

1) Квартсекстови акорди, получени в момент на появяването на чуждите на акорда тонове.

а) Квартсекстов акорд, получен чрез употребата на низходяща аподжиатура (→).

46

The musical notation shows a two-staff system in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains a half note G4 in the treble clef and a half note D3 in the bass clef. The second measure contains a half note F4 in the treble clef and a half note D3 in the bass clef. The third measure contains a half note E4 in the treble clef and a half note D3 in the bass clef. The fourth measure contains a half note D4 in the treble clef and a half note D3 in the bass clef. A handwritten '4' is written below the bass staff between the second and third measures, and a handwritten '6' is written below the bass staff between the third and fourth measures, indicating the intervals between the upper and lower voices.

б) Квартсекстов акорд, получен чрез употребата на възходяща аподжиатура (↘).

47

↘  
6  
4

в) Квартсекстов акорд, получен чрез употребата на двойна низходяща аподжиатура (↗).

48

↗  
6  
4

49 Йохан Себ. Бах — Хорал

↗  
6  
4

г) Квартсекстов акорд, получен чрез употребата на синкопиран дисонанс с възходящо разрешение (↘).

50

F: V  
↘  
6  
4

д) Квартсекстов акорд, получен чрез употребата на акордичен тон (\*).

51

C: II  
\*  
6  
4

е) Квартсекстов акорд, получен чрез употребата на антисипация (+)  
(антисипирана подготовка на синкоп).

52 Йохан Себ. Бах

2. Квартсекстови акорди, получени в момента на разрешението на чуждите на акорда тонове.

а) Квартсекстов акорд, получен в момента на разрешението на употребена аподжиатура.

53

б) Квартсекстов акорд, получен в момента на разрешението на употребен синкопиран дисонанс с низходящо разрешение (-).

54

в) Квартсекстов акорд, получен след употребата на антисипиран (+)  
басов тон.

55

Често пъти при употребата на мелодически елементи, които имат за цел раздвижване на основната хармония, ние можем да се натъкнем на различни необичайни паралелизми, като паралелни квинти, секунди, септими, нони, които, употребени умело не само че са допустими, но са и много интересни. Подобни волности срещаме доста често в произведенията на Йох. Себ. Бах, както и в произведенията на други майстори на полифонията. Появата на тези паралелизми се предизвиква от действието на единични и двойни дисонанси или пък от непосредственото редуване на два дисонанса в един и същи глас. Въобще случаите, при които се явяват подобни паралелизми, са доста разнообразни. Следват примери из творчеството на Йох. Себ. Бах.

а) Паралелни възходящи квинти, получени чрез употребата на низходящ съседен дисонанс (∨).

56

The musical score for example 56 consists of two staves. The upper staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A bracket groups the last three notes (F5, G5, A5) with a checkmark symbol (∨) above it, indicating a descending adjacent dissonance. The lower staff shows the corresponding bass line with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

The musical score for example 56 continues with two staves. The upper staff shows notes: G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. A bracket groups the last three notes (E6, F6, G6) with the word 'вместо' (instead) above it. The lower staff shows notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

б) Паралелни възходящи квинти (от умалена към чиста), получени чрез употребата на низходящ съседен дисонанс.

57

The musical score for example 57 consists of two staves. The upper staff shows notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A bracket groups the last three notes (F5, G5, A5) with a checkmark symbol (∨) above it. The lower staff shows notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

в) Паралелни низходящи квинти, получени чрез едновременната употреба на антисипация (+) с низходящ проходящ тон (—).

58



Следват други два примера (също от Йох. Себ. Бах) с квинтови паралелизми, получени чрез употребата на проходящ дисонанс (прим. г) и чрез употребата на синкопирана кварта пред квинта (прим. д).

Пример г.

59



Пример д.

60



Употребата на приемите, показани при примерите г, д, са частични случаи в творчеството на Йох. Себ. Бах. Тези прийоми са въобще доста слабо застъпени в композиторската практика, а още по-малко при обучението по контрапункт.

Следва пример от възходящи паралелни квинти, получени чрез непосредствено редуване на низходящ съседен дисонанс (∨) с възходяща аподжиатура (↘).

61

Мелодическото раздвижване на дадена основна хармония може да даде като резултат хармонически движения от паралелни септими, нони, секунди. Пример от паралелни септими.

Основна хармония      Мелодически раздвижено

62

Пример от паралелни нони

Основна хармония      Мелодически раздвижено

63

Пример от паралелни секунди из хорал на Йох. Себ. Бах.

64

Основна хармония

2 2

The image shows a musical score for a chorale by Johann Sebastian Bach. The score is written for two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The number '64' is written in the top left corner. The music consists of several measures. In the second measure, the bass line features two parallel seconds, indicated by the number '2' written below the notes. The text 'Основна хармония' (Basic harmony) is written above the treble staff in the final measure. The score is printed on aged, yellowed paper.

#### IV. СЕПТИМОВИЯТ АКОРД

Местоположението му в ладотоналността. 24 положения, разположения и обръщения на септимовия акорд. Четирите гами, които образуват върху петата си степен доминантен септимов акорд. Видове разрешения на септимовия акорд. Разширяване функционалното значение на доминантния септимов акорд. Странични доминанти и всестранното им практическо овладяване. Втора субдоминанта и трета доминанта.

Измежду акордите, които съдържат дисониращи интервали, септимовият акорд заема изключително важно място. Септимовият интервал, който го охарактеризира, налага редица ограничения при неговото използване. Измежду познатите седем вида септимови акорди най-употребим е главният (мажорно-малкият), а след него следват второстепенните септакорди: минорно-малкият, умаленият и полуумаленият, мажорно-големият, минорно-големият и увеличеният.

Подобно на мажорното и минорното тризвучие, чието функционално значение се определя от местоположението в ладотоналността (гамата), в която се намира, така и септимовите акорди приемат определена функция в зависимост от местоположението, което заемат в дадена ладотоналност. Това нещо особено ясно проличава, когато проследим устройството на септимовите акорди върху различните степени на гамите на старинната и други ладови системи. Ето защо устройството на септакорда не предвижда определена функция. Теорията на класическата хармония определя установени места на различните септимови акорди в мажорно-минорната тонална система: — за главния — V степен на гамата и го нарича доминантен, за умаления — VII степен и т. н. Във връзка с това нека споменем, че главният септакорд можем да го срещнем като септимов акорд на I ст. на миксолидийската гама или като септимов акорд на VII ст. на еолийската гама и пр. Същото нещо е и с останалите видове септакорди.

От съществено значение при разрешението на септимовия акорд е състава на тризвучието, което лежи в основата му. Също така функционалните взаимоотношения, които съществуват при квинтакордите на дадена гама, остават непроменени и при септакордите.

Поради това че септимовият акорд е съставен от четири звука, то същите, пермутирани в хармоничен ред, дават 24 положения, разположения и обръщения.



Измежду седемте вида септимови акорди, които наброява учението за хармонията, на първо място стои главният септимов акорд, който, както споменахме, в хармонията на мажорно-минорната тонална система се нарича „доминантен“. Той се явява като построение върху V ст. на следните гами: йонийската, мелодичната минорна, хармоничната минорна и хармоничната мажорна. Че това е така можем да се убедим: от следната таблица:

66

Йонийска	мелодична минорна	хармонична минорна	хармонична мажорна
V	V	V	V

Както е известно, по правило доминантният септимов акорд се разрешава в тризвучието на първата или в това на шестата степен на гамата, като в първия случай разрешението се нарича каденциращо, а във втория — лъжливо. Този принцип на каденциращо и лъжливо каденциращо свързване при класическата хармония е от значение и при разрешаване на септимовите акорди, намиращи се на другите степени. Въз основа на този принцип септимовият акорд на I степен ще се разреши каденциращо в тризвучието на IV степен и лъжливо — в тризвучието на II степен; септимовият акорд на II степен в V или в III степен и т. н.

Освен тези два вида разрешения на септимовия акорд, възможни са още така наречените плагални (когато септимата остава да лежи) и елиптически разрешения (които водят към модулативни отклонения). В следващата таблица ще дадем всички видове споменати разрешения:

68

каденцово      лъжливо      плагално      елиптически

C: V<sup>7</sup>      V<sup>7</sup>      V<sup>7</sup>      V<sup>7</sup>      V<sup>7</sup>      и т. н.

Тези видове разрешения на септимовия акорд са в зависимост от интервалния състав на акорда, от начина на свързването и от начина на воденето на гласовете.

Следват примери със септимови акорди на II, III, IV и VI степени в мажор и в минор.

69

C-dur

III<sup>7</sup>      VI<sup>7</sup>      IV<sup>7</sup>      II<sup>7</sup>

c-moll

III<sup>7</sup>      VI<sup>7</sup>      IV<sup>7</sup>      II<sup>7</sup>

Примери с употреба на обръщания на септимови акорди на I, II и IV степени.

70

G: I      IV<sub>3</sub><sup>4</sup>      I<sub>2</sub>      IV<sup>7</sup>      II<sub>3</sub><sup>4</sup>      II<sub>5</sub><sup>6</sup>

Музикална нотация за страница 71. Показва се пиано акордово придружение с четири такта. Горният регистър съдържа акорди, а долният регистър съдържа басова линия. Под нотите са дадени символите II<sup>2</sup>, I<sup>2</sup> и II<sup>5</sup>.

Посредством алтерование на диатоничните степени на гамата се получават нови акордови образувания, които вследствие видоизменяне качеството на интервалите на акордите, от които са произлезли, придобиват нови функционални свойства. Измежду акордите, които се образуват, има и такива, които имат устройството на главния септимов акорд и които в зависимост от разположението на консонантните съзвучия, в които биха могли да се разрешат, изпълняват функцията на доминанта. Акорди с такива качества се наричат странични доминанти. Ние можем да построим странична доминанта по отношение на което и да било диатонично консониращо съзвучие, намиращо се по степените на гамата. Същото важи и по отношение на доминантното тризвучие, чиято странична доминанта, както е известно, се нарича втора доминанта. Понеже употребата на страничните доминанти е свързана с използването на алтеровани степени и неизбежните във връзка с тях хроматизми, присъствието на страничната доминанта става причина за проява на модулативни тенденции или модулативни отклонения. Значението на страничните доминанти се състои главно в това, че каквито и да са консонантни тризвучия, намиращи се на една и съща диатонична основа, могат да бъдат свързани посредством странични доминанти. Във връзка с това, необходимо е да припомним, че при използване на странични доминанти, същите се строят с оглед на акордите, в които ще се разрешат, и следователно принадлежат към тях. Като имаме предвид, че консонантните тризвучия, построени по степените както на мажорните, така и на минорните гами се намират едно от друго на различни интервали (секунда, кварта, терца и пр.), ясно става, че свързването на две консонантни тризвучия, намиращи се на определен интервал, изисква също определен начин на употребана странична доминанта, принадлежаща към акорда на разрешението.

Предвид на особената важност, която имат страничните доминанти в хармонията, ще си позволим да дадем начини за тяхното всестранно практическо овладяване.

1. Странични доминантни септимови акорди, свързващи по възходящ ред мажорни тризвучия, които отстоят едно от друго на малка секунда (напр. V — VI ст. в минор).

При свързване на изходния акорд със страничния доминантен септимов акорд се явява двоен низходящ хроматизъм: квинтата се превръща в септима, а терцата в квинта.

Музикална нотация за страница 72. Показва се пиано акордово придружение с четири такта. Горният регистър съдържа акорди, а долният регистър съдържа басова линия. Нотите са свързани с хоризонтални скоби, което подчертава хроматичния ход на квинтите и терците.



2. Странични доминанти, свързващи по низходящ ред мажорни тризвучия, които отстоят едно от друго на малка секунда (напр. VI—V ст. в минор).

Терцата на изходния акорд в качеството си на общ тон се превръща в септима на страничната доминанта. Основният тон на изходния акорд прави скок от умалена квинта в основния тон на страничния септимов акорд. Не по-малко е характерен мелодическият ход от умалена терца, образуван между основния тон на изходния акорд и терцовия тон на страничния доминант септимов акорд.

73



3. Странични доминанти, свързващи по възходящ ред мажорни тризвучия (също мажорни с минорни), които отстоят едно от друго на голяма секунда (напр. IV—V степен в мажор или I—II степен също в мажор).

При този случай се явява единичен възходящ хроматизъм между основния тон на изходния акорд и терцовия тон на страничната доминанта.

74

4. Странични доминанти, свързващи по низходящ ред мажорни тризвучия, които отстоят едно от друго на голяма секунда (напр. V—IV степен в мажор).

Характерен белег на този вид свързване е единичният низходящ хроматизъм между терцата на изходния акорд и септимата на страничната доминанта.

75



5. Странични доминанти, свързващи по възходящ ред мажорни тризвучия (също минорни с мажорни), които отстоят едно от друго на малка терца.

а) С използване на тризвучие в качеството на странична доминанта.

76



б) С използване на главен септимов акорд в качеството на странична доминанта.

77





6. Странични доминанти, свързващи по низходящ ред мажорни тризвучия с минорни, отстоящи едно от друго на малка терца (напр. I—VI степен в мажор).

Квинтата на изходния акорд чрез преход от хроматичен полутон се превръща в терца на страничната доминанта.



7. Странични доминанти, свързващи по възходящ ред мажорни тризвучия с минорни (също и мажорни тризвучия помежду им), отстоящи едно от друго на голяма терца (напр. I—III степен в мажор).

79

От С

От Ces

От В

От А

8. Странични доминанти, свързващи по низходящ ред мажорни тризвучия (също минорни с мажорни), които отстоят на голяма терца.

80

От С (с)

(с)

вариант

От Н (h)

От В (b)



От А (а)

9. Странични доминанти, свързващи консонантни тризвучия, второто от които е разположено на кварта горе или квинта долу по отношение на първото.

81 а) от мажор  
в мажор

и т. н.  
във всички  
тоналности

б) от мажор  
в минор

и т. н. във  
всички  
тоналности

в) от минор  
във минор

и т. н.  
във всички  
тоналности

г) от минор  
в мажор

и т. н. във  
всички  
тоналности

10. Странични доминанти, свързващи консонантни тризвучия, второто от които е разположено на квинта горе или кварта долу по отношение на първото.

82 а) от мажор  
в мажор

и т. н.  
във всички  
тоналности

б) от мажор  
в минор

и т. н. във  
всички  
тоналности

в) от минор  
в минор

и т. н.  
във всички  
тоналности

г) от минор  
в мажор

и т. н. във  
всички  
тоналности

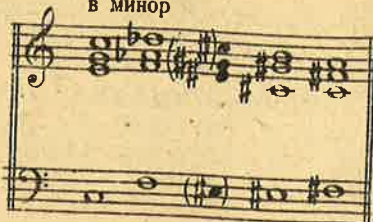
11. Странични доминанти, свързващи консонантни тризвучия, разположени едно от друго на увеличена кварта или умалена квинта.

83 а) от мажор  
в мажор



и т. н. по  
всички  
степени на  
хроматичната  
гама

б) от мажор  
в минор



и т. н. по  
всички  
степени на  
хроматичната  
гама

в) от минор  
в мажор



и т. н. по  
всички  
степени на  
хроматичната  
гама

г) от минор  
в минор



всички  
степени на  
хроматичната  
гама

Главният септимов акорд може да се яви и като втора субдоминанта (SS), а по-нататък и като трета доминанта (доминанта на втората доминанта — DDD). В третия такт на следващия пример имаме втора субдоминанта, която се разрешава лъжливо в тониката. На второто време на четвъртия такт се явява акорд, изпълняващ функцията на странична доминанта по отношение на нонакорда на втората доминанта. Ясно става, че тук имаме случай на трета доминанта. Пример.

84

C-dur



T

SS<sub>7</sub>

T

DDD<sub>7</sub> DD<sub>9</sub>

D<sub>7</sub>

## V. УМАЛЕНИЯТ СЕПТИМОВ АКОРД

Три енхармонични групи на умалените септимови акорди. Петте вида разрешения на умаления септимов акорд. Дадено мажорно тризвучие като резултат от разрешение на три различни умалени септимови акорди и дадено минорно тризвучие като резултат от разрешение на два различни умалени септимови акорда. Диатонични и елиптически разрешения на умаления септимов акорд. Употребата на хроматизъм (единичен и двоен) при встъпването на умаления септимов акорд. Хроматизмът и разрешаването на умаления септимов акорд. Енхармоничната замяна и възможности за употреба на единичен, двоен и троен енхармонизъм. Таблица за възможни разрешения на умаления септимов акорд чрез използване на енхармонизъм. Видове превръщания на умаления септимов акорд в доминантен. Превръщане на умаления септимов акорд в доминантен нонакорд. Разновидности при разрешенията на умаления септимов акорд. Преминаване на даден умален септимов акорд от една акордова форма в друга и начини за раздвижване на гласовете. Примери за различни начини на използване на умаления септимов акорд.

Построените по степените на хроматическата гама умалени септимови акорди могат да се подредят в три енхармонични групи:

### 85 I енхармонична група

The image shows three staves of musical notation, each representing a group of diminished seventh chords. The first staff is labeled 'I енхармонична група' and contains four chords: C7b9, F#7b9, G#7b9, and A7b9. The second staff is labeled 'II енхармонична група' and contains four chords: D7b9, Eb7b9, F7b9, and Gb7b9. The third staff is labeled 'III енхармонична група' and contains four chords: Ab7b9, Bb7b9, Cb7b9, and Db7b9. The chords are arranged in a sequence that demonstrates their enharmonic relationships across the chromatic scale.

Построени върху тона „с“ (his)

Построени върху тона „сiс“ (des)

Построени върху тона „d“ (cisis, eses)

Понеже умаленият септакорд има в състава си две умалени квинти и една умалена септима, то напрежението, което предизвикват тези интервали, довежда до разрешение, при което различните тонове на акорда или се придвижват до най-близките степени, или пък остават да лежат. Във връзка с това, дали при разрешението на умаления септакорд всички тонове се придвижват или пък някои остават да лежат, различаваме:

а) Разрешения без общи тонове — две (едно в мажорно тризвучие и едно в минорно). Акордът на разрешението се намира на малка секунда горе от основния тон на умаления септакорд (прим. а).

б) Мажорно разрешение с два общи тона — лежащите тонове се превръщат в терца и квинта, а останалите два тона се отвеждат по начин, че образуват основен тон на мажорно тризвучие (прим. б).

в) Мажорно разрешение с един общ тон — септимата, която остава да лежи, се превръща в основен тон на мажорно тризвучие, а останалите три гласа се отвеждат по начин, че образуват терца и квинта на това тризвучие (прим. в).

г) Минорно разрешение с два общи тона — лежащите тонове се превръщат в основен тон и терца на минорно тризвучие, а останалите два тона се отвеждат в квинтовия тон на това тризвучие (прим. г).

д) Минорно разрешение с един общ тон — неупотребимо поради тоналната отдалеченост на двата акорда (прим. д).

86

а) б) в) г) д) неупотребимо

С (с) G As f

Всяко едно от тези разрешения може да се яви в различни мелодически и хармонически положения и разположения.

87

и т. н.

Понеже умаленият септакорд и неговите обръщения имат три разрешения в мажорен квинтакорд и две в минорен, то даден мажорен квинтакорд може да се яви като разрешение на три различни по вид умалени септакорди (респ. и техните обръщения), взети от различните енхармонични групи, а даден минорен квинтакорд — на два различни по вид умалени септакорда.

88

Разрешения в мажорен квинтакорд | Разрешения в минорен квинтакорд

Следват обръщенията | Следват обръщенията

Преди всичко необходимо е да отбележим, че в класическата тонална система съществуването на умаления септимов акорд е възможно там, където тоновете на последния ще окръжат тоновете на някакъв консонантен квинтакорд. Дадена гама има толкова умалени септимови акорди, колкото консонантни квинтакорди съдържа. Затова в мажорната (йонийската) гама те са шест, а в хармоничната минорна гама — четири.

От ладотонално гледище, разгледаните възможни разрешения на умаления септимов акорд могат да се разделят на две групи: а) диатонични — т. е., акордите, в които се разрешават, са диатонични (нямат алтеровани тонове) и б) елиптични — с разрешения в алтеровани консонантни тризвучия. В следващия пример елиптичните разрешения са отбелязани със знака x, а останалите са диатонични.

89

2 C-dur: VII I I < II II < III III < IV IV < V V < VI

3 VII < V III < I

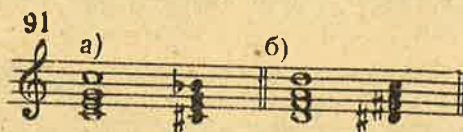
4 II < I V < IV

II < VI V < II 47

Встъпването на умаления септимов акорд става по два начина: без хроматизъм



и с употребата на хроматизъм. Нуждата от употребата на хроматизъм (единичен или двоен) се явява например, когато свързваме консонантен квинтакорд с умален септакорд, основните тонове на които отстоят на възходящ хроматичен полутон



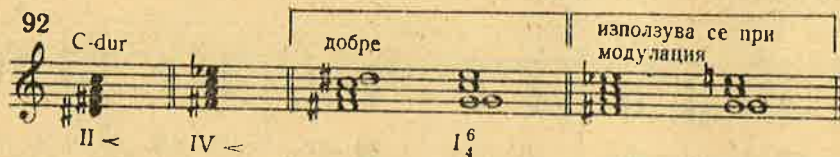
или когато квинтата на квинтакорда, придвижвайки се на хроматичен полутон надолу, се превръща в септима на умален септимов акорд.

91 а)



От горните примери виждаме, че встъпването на умаления септимов акорд дава единичен възходящ хроматизъм, когато изхождаме от мажорно тризвучие (прим. а), и двоен възходящ хроматизъм, когато изхождаме от минорно тризвучие (прим. б). При низходящо хроматизиране на квинтата на квинтакорда в септима на умален септимов акорд единичен хроматизъм получаваме, когато изхождаме от минорно тризвучие (прим. в), а двоен хроматизъм — когато изхождаме от мажорно тризвучие (прим. г).

Разрешаването на умаления септимов акорд в консонантно тризвучие става обикновено по диатоничен път. Последното даже определя начина на записването на умалените септимови акорди.



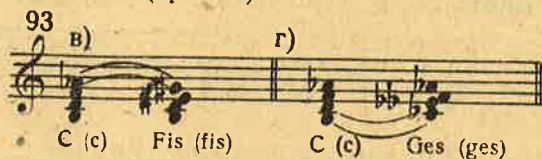
Отвеждането на тоновете на умаления септимов акорд по хроматичен път се практикува обикновено при случаи, когато след употребата му не следва консонантно съзвучие. Обикновено това се явява при свързването му с други септимови акорди.

Както видяхме в таблицата, дадена в началото на тази глава, умаленият септимов акорд има още пет други енхармонични видоизменения. Енхармоничната замяна пренася умаления септакорд от една степен на гамата в друга или от една тоналност в друга. Поради това различаваме енхармонична замяна в границите на тоналността и такава, която води към преминаване в друга тоналност. Енхармоничната замяна може да стане посредством единичен, двоен или троен енхармонизъм, т. е. посредством енхармонизиране на един, два или три тона. При единичен енхармонизъм е

възможно енхармонизирането на септимовия тон, който се превръща в основен (прим. а), или обратното — на основния тон, който се превръща в септимов (прим. б). 93



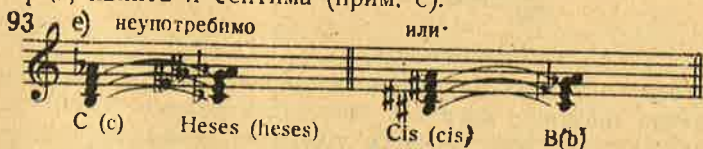
При двойния енхармонизъм е възможно енхармонизирането на квинтата и септимата, които се превръщат в основен тон и терца (прим. в), или обратното — енхармонизирането на основния тон и терцата, които се превръщат в квинта и септима (прим. г).



При тройния енхармонизъм е възможно енхармонизирането на терцата, квинтата и септимата, които се превръщат в основен тон, терца и квинта (прим. д)



и енхармонизирането на основния тон, терцата и квинтата, които се превръщат в терца, квинта и септима (прим. е).



Понеже умаленият септимов акорд има пет разрешения (две без общи тонове, едно с един общ тон и две с два общи тона), то енхармонизирането на даден умален септимов акорд ще ни доведе в областта на нови тоналности. Следва таблица от възможни разрешения на умаления септимов акорд във връзка с използване на енхармонизъм.

94 А. Без използване на енхармонизъм



95 Б. С единичен енхармонизъм

95

(с енхармонизиране на септимата)



(с енхармонизиране на основния тон)



### В. С двоен енхармонизъм

96 (с енхармонизиране на квинтата и септимата)

96 а) (с енхармонизиране на основния тон и терцата)

(По-нататък неупотребимо в случая)

96 (същото върху друг умален септакорд)

### Г. С троен енхармонизъм •

97 (с енхармонизиране на терцата, квинтата и септимата)

(с енхармонизиране на основния тон, терцата и квинтата)

(Основа flsis)

Използуването на енхармонизма при употребата на умаления септимов акорд придобива значение, когато с това преминаваме границите на тоналността. В такъв случай вместо да се усложнява фактурата с енхармонични ноти, може да се премине направо към използване на хроматизъм.

98

От особено значение в композиторската практика е използването на умаления септимов акорд като модулативно средство чрез преминаването му в доминантен септимов акорд. Всеки умален септимов акорд може да се превърне в доминантен по два начина:

1. При единия начин три от гласовете му лежат, а един се придвижва полутон надолу и се превръща в основен тон на доминантен септимов акорд. В такъв случай се явяват четири разновидности на това превръщане:

а) Диатонично превръщане — когато придвижим септимата малка секунда надолу (прим. а).

б) Хроматично превръщане — когато придвижим основата хроматичен полутон надолу (прим. б).

в) Диатонично превръщане с енхармонизъм, когато придвижим квинтата малка секунда долу (прим. в).

г) Хроматично превръщане с енхармонизъм, когато придвижим терцата хроматичен полутон долу (прим. г).



99 a) b) в) г)

$D_5^6$   $D_7$   $D_3^4$   $D_2$

Следва пример из музикалната литература

Fr. Danzi 1763—1826)

100

2. При другия начин три от гласовете на умаления септимов акорд се придвижват полутон нагоре, а лежащият звук се превръща в основен тон на доминантен септимов акорд.

101

D  $D_3^4$   $D_5^6$   $D_2$

Функционната теория тълкува умаления септимов акорд като доминантно нонакордово образувание с малка нона, на което липсва основният тон. В същност известна е присъщата на умаления септимов акорд доминантна функция. Това нещо се използва от композиторите, които за да осъществят някои свои творчески намерения, понякога прибавят към даден умален септимов акорд основен тон на доминантен нонакорд. Понеже умаленият септимов акорд представлява наслоение от три малки терци, а от друга страна, енхармоничният начин на записване не променя същината на звучението, то трансформирането на умаления септимов акорд в съставна част от доминантен нонакорд с малка нона става, като прибавим липсващата основа на нонакорда, а именно — като прибавим голяма терца под основния тон на умаления септимов акорд.

102

$c^{\flat} V$   $a V$   $f^{\sharp} V$   $e^{\sharp} V$

В следващия пример имаме друга форма на използване на умаления септимов акорд като съставна част на следващ доминантен нонакорд.

104

VII<sub>2</sub> V<sub>9</sub>

От голямо значение за хармонията се явяват разновидностите, които срещаме при разрешенията на умаления септимов акорд. Поради това, че в интервалния му състав има два тритонуса (във формата на умалени квинти и увеличени кварта), то същите се налагат и в мелодическо отношение в някои случаи на споменатите разрешения. Следват примери от различни разрешения на умаления септимов акорд в консонантен квинтакорд. Като особеност в тези разрешения се явяват:

а) Мелодическият ход от увеличена кварта в партията на баса. Диатонично свързване с един общ тон (прим. а).

б) Същото както при а) с тази разлика, че в баса имаме скок на голяма секста (прим. б).

в) Единичният хроматизъм и секстовият скок в баса (прим. в).

г) Терцовият скок (в сопрана) и двойният хроматизъм (в алта и тенора). При това септимовият тон се провежда хроматически нагоре (прим. г).

д) Същото като при г) с тази разлика, че вместо терцов скок в сопрана, се явява в баса скок на голяма секста (прим. д).

105

Преминаването от една акордова форма на даден умален септимов акорд в друга създава условия за едновременно провеждане в противоположна посока на проходящи и аподжиатурни тонове в два от гласовете. В такива случаи като изходно положение служи секстовият интервал на акорда, който чрез проходящи тонове преминава в децимов или обратно — при акорд с децимов интервал същият чрез проходящи тонове преминава в секстов. Понеже умаленият септимов акорд има обширна многостранност, то верига от такива преминавания на една акордова форма в друга неми- нуемо ни отклонява от изходната тоналност. Пример.

106



Следва друг пример, който има за изходно начало същият умален септимов акорд, но който по-нататък преминава през тоналности, различни от тези на предишния пример.

107



Освен употребата на проходящи тонове за случая могат да се използват в низходящо движещите се гласове и проходящи низходящи аподжиатури, които изместват низходящите проходящи тонове.

108



Следва пример, при който горните два гласа се движат низходящо, а долните — възходящо.

109



Единият от гласовете на умаления септимов акорд може да бъде раздвижен по начина, по който се раздвижва примата (вж. гл. X).

110



От примера се вижда, че раздвижването на септимата чрез възходящ съседен или низходящ аподжиатурен тон образува с основния тон на акорда интервал умалена октава.

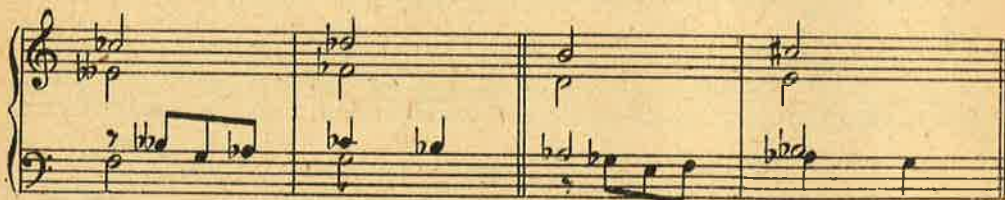
Следват примери:

1. Раздвижване на всеки един от гласовете на възходяща поредица от два умалени септимови акорда, отстоящи един от друг на интервал голяма секунда.

Модел 111



Варианти



2. Раздвижване на гласовете на низходяща поредица от два умалени септимови акорда, отстоящи един от друг на интервал малка секунда.

112

Хармоническа схема



ум. 7 ак.

ум. 7. ак.

Полифонически раздвижено



3. Диатонично разрешение на умаления септимов акорд без участието на общи тонове.

113



4. Закъсняло разрешение на умален септимов акорд поради двойно противоположно задържане (□).

114



a: I ум. 7

I<sub>6</sub>

5. Разрешение на умален септимов акорд със запазване на два общи тона (а) и закъсняло разрешение с двойно противоположно задържане (б). (□)

115



ум. 7 ак. ум. 7 ак.

6. Мелодическо раздвижване чрез аподжиатури ( $\rightarrow$ ) при употреба на умален септимов акорд.

116

First system of musical notation for exercise 116. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff features a sequence of notes with slurs and accents, including a sharp sign above a note in the second measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Below the bass staff, the text "ум. 7 ак." is written twice, once under the first two measures and once under the last two measures.

Second system of musical notation for exercise 116. It continues the two-staff format from the first system. The treble staff shows further melodic development with slurs and accents. The bass staff continues with harmonic support. The text "ум. 7 ак." is written below the first two measures of this system.

7. Елиптически разрешение на умаления септимов акорд със скок на голяма секста в баса.

117

First system of musical notation for exercise 117. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff is primarily chordal. The bass staff features a prominent melodic line with a large leap (skip) in the final measure, moving from a lower note to a higher one. The text "ум. 7 ак." is written below the first two measures.

Second system of musical notation for exercise 117. It continues the two-staff format. The treble staff shows further chordal development. The bass staff continues with its melodic line, including the large leap mentioned in the text. The text "ум. 7 ак." is written below the first two measures.

## VI. НОНАКОРДИ

**Нонакорд и видове. Четиригласното сложение и акордовите форми на наонакорда. Видове подготовки и разрешения. Пряко и косвено разрешение. Видове косвено разрешение. Възходяще разрешение на ноната. Второстепенните наонакорди и тяхната употреба. Странични доминанти с наонакорди. Секстнаонакорд и квартсекстнаонакорд. Нонакордови образувания, получени чрез появата на чужди на акорда тонове. Хроматично встъпване на ноната и септимата на наонакорда. Хроматично отвеждане на голямата нона в малка, при разрешаването на наонакорда върху втора доминанта.**

Известно е, че ноновият акорд се получава от септимовия, като прибавим към интервалния му състав малка или голяма нона, считана от основния му тон. Понеже различаваме седем вида септимови акорди, то от тях, чрез прибавяне на нонов интервал, ще получим 14 различни по устройство нонове акорди — седем с малка нона и седем с голяма — включително и наонакордите, построени върху умаления септимов акорд, които в същност нямат практическо значение. Класическо правило е, че при обръщенията на ноновия акорд, ноновият интервал не се превръща в септима, а остава при всички случаи на обръщения на акорда непроменен, т. е. нона. Поради тази причина, неупотребими се явяват акордовите форми, при които ноновият тон заема басовата партия. И затова общото число на различните положения, разположения и обръщения на наонакорда възлиза на 96 вместо на 120. При четиригласното сложение общото число на различните акордови форми на наонакорда значително намалява.

За да употребим даден наонакорд в четиригласната му форма, необходимо е да изоставим един от неговите тонове, като запазим същевременно основния му тон и ноната, които в същност го характеризират като наонакорд. В такъв случай ние имаме възможност да избираме един от останалите три тона, а именно терцата, квинтата или септимата. Общопризнато положение в хармонията е, че най-употребима четиригласна форма на наонакорда е, когато изоставим квинтата, като по такъв начин получим съзвучие, съставено от основен тон, терца, септима и нона. В този си четиригласен вид наонакордът е най-убедителен в хармоническо отношение и същевременно е най-употребим. В полифонията, където линейният принцип оказва голямо влияние при мелодическото оформяване на гласовете, наонакордовите форми с изпусната терца или септима са също така употребими.

Формите на наонакорда, употребими при четиригласното сложение, могат, в зависимост от състава на интервалите им, да се разделят на три групи:

- а) Нонакорди с изпуснат квинтов тон.

118

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

9 7 (3) 7 6 (5) 2

б) Нонакорди с изпуснат терцов тон.

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

9 7 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

5 4 (3) 6 3 2

в) Нонакорди с изпуснат септимов тон.

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9

(5) 3 7 6 3 6 5 4

Дадените 36 акордови форми на нонакорда обхващат всички негови положения, разположения и обръщения.

Употребата на нонакорди става обикновено посредством подготовка на септимата и ноната. При употреба на нонакорди с изпусната септима, на подготовка подлежи само ноната. Възможна е употребата на нонакорда посредством подготовка на основния тон и терцата. В такъв случай употребата на ноната става със свободно встъпление.

119

Измежду различните видове нонакорди най-употребим е доминантният му вид в качеството на първа или втора доминанта. След това по значимост следват ноновият акорд на IV ст. (в мажор и в минор), този на втора степен, а след тях и на останалите степени.



Както е известно, доминантният нонакорд се разрешава каденциращо в тризвучието на I степен. Ноновият и септимовият тон слизат степен долу като квинта и терца на тоническо тризвучие. Такова разрешение се нарича пряко (непосредствено).

120

The exercise is written in two systems. The first system shows a dominant ninth chord (V<sup>9</sup>) resolving to the tonic triad (I). The second system shows a progression: II - V<sup>9</sup> - I<sup>6</sup><sub>4</sub>. The notes in the first system are G4, B4, D5, F#4, A4 in the treble clef and C4, E3, G2 in the bass clef. The second system shows a sequence of chords: II (D4, F#4, A4), V<sup>9</sup> (G4, B4, D5, F#4, A4), and I<sup>6</sup><sub>4</sub> (C4, E3, G2, C3, E2).

Понякога употребата на нонакорда става и посредством предварително разрешаване на ноната в основния тон на доминантния септимов акорд, след което иде разрешението на последния в тоническото тризвучие. Такова разрешение се нарича косвено (посредствено).

121

The exercise shows a dominant ninth chord (V<sup>9</sup>) resolving to the tonic triad (I). The notes in the treble clef are G4, B4, D5, F#4, A4. The notes in the bass clef are C4, E3, G2. The resolution is indirect, with the nona (F#4) moving to the tonic (C4) and the septima (A4) moving to the second (E3).

Освен посочения пример, възможни са и други начини на косвено разрешение.

а) Посредством разрешаване на ноната и септимата степен долу, при положение, че основата и терцата на нонакорда остават да лежат. По този начин се преминава през секстакорд на III степен, след който следва квинтакорд на I степен.

122

The exercise is in C major (C-dur). It shows a progression: IV (F4, A4, C5) - V<sup>9</sup> (G4, B4, D5, F#4, A4) - III<sub>0</sub> (F4, A4, C5) - I (C4, E3, G2). The notes in the treble clef are F4, A4, C5, G4, B4, D5, F#4, A4, F4, A4, C5, C4, E3, G2. The notes in the bass clef are C4, E3, G2, C4, E3, G2, C4, E3, G2, C4, E3, G2.

б) Случаят е сходен с предишния пример а) с тази разлика, че вместо след секстакорд на III степен да последва квинтакорд на първа степен, явява се доминантен септимов акорд, който след това се разрешава в I степен.

123

c-moll

(Забележка: Цифра, поставена над нонаккорд, означава акордовата форма, с която той е отбелязан в таблицата за нонаккордите, дадена малко по-горе в настоящия труд. Това е направено с цел да могат да се видят и сравнят начините за употребата на различните нонаккордови форми).

Същият случай в други мелодически положения и разположения.

124

C-dur

125

P. Вагнер — ув. към Die Meistersinger von Nürnberg

126

или

в) Посредством скок на ноната в септимата на същия акорд.

127

60

9

7

г) Посредством свързването му със септимов акорд на VI степен.

128 4

V<sub>9</sub> VI

Освен низходящо разрешение на ноната на нонакорда напълно възможно и употребимо е косвено разрешение с възходящо отвеждане на ноната. Примери:

а) При нонакорд с изпусната квинта посредством сектакорд на III степен.

129 (само в мажор)

V<sub>9</sub> III<sub>6</sub>

б) При нонакорд с изпусната терца. Отвеждането на ноната става в терцата на същия акорд.

130 19 20

5     6  
4     —  
3     —

Промяна на хармоническото положение на акорда.

22

6  
3  
2

Следва пример от акордова форма 19, дадена в минор.

131

Следва подобен пример в мажор с акордова форма 14.

132

Употребата на второстепенните нониви акорди почива на същите принципи, на които почива и употребата на главния нонакорд. Затова при тях можем да приложим същите форми на употреба, каквито видяхме при разглеждане на доминантния нонакорд.

Най-употребим от второстепенните нонакорди е нонакордът на IV степен, чието свързване по-нататък с нонакорда на V степен и разрешаването на последния в тризвучие на I степен дава каденцата I-IV<sub>9</sub>-V<sub>9</sub>-I или T-S<sub>9</sub>-D<sub>9</sub>-T.

133 а)

133 б)

Нонакордът на IV степен може непосредствено да се свърже със септимовия акорд на V степен.

134                      5    4

I    IV<sub>9</sub>    V<sub>7</sub>    I    I    IV<sub>9</sub>    V<sub>7</sub>    VI

Следва пример от нонакورد на IV степен, свързан със сектакорд VII степен.

135                      29

IV<sub>9</sub>    VII<sub>6</sub>

След нонакорда на IV степен по употребимост идва нонакордът на II степен. Подобно на нонакорда на IV степен, по-нататъшното му разрешаване в нонакورد на V степен и със заключение на тризвучие на I степен, дава каденцата I-II<sub>9</sub>-V<sub>9</sub>-I или T-SII<sub>9</sub>-D<sub>9</sub>-T.

136

I                      II<sub>9</sub>                      V<sub>9</sub>                      I

137                      ♩ = 80                      Charpentier — Impressions d'Italie

F: V<sub>5</sub><sup>6</sup>    II<sub>9</sub>                      V<sub>7</sub>

Пример за употребата на нонакورد на I степен.

138

II<sub>9</sub>                      I<sub>9</sub>                      и т. н.

Следва пример за употребата на второстепенни нонакорди във формата на секвенция.

Мелодически раздвижено чрез употребата на нонакорди:

139

Хармоническа схема

Същото в минор

С появата на романтизма в музиката, на мястото на второстепенните ноновни акорди се явяват главни ноновни акорди с качеството на странични доминанти.

140

3  
2

Следва пример от нонакорд на IV степен доминантен вид.

141

5  
IV<sub>9</sub>

Пример за нонакорд доминантен вид I степен, който придава миксолидийски характер на каденцата.

142

V  
I<sub>9</sub>

Ще споменем за други две нонакордови форми, които имат повече характер на задържания, отколкото на самостоятелно акордово съчетание. Това са секстнонакорда (прим. а) и квартсекстнонакорда (прим. б).

143

а)

9

б)

6

Употребата на нонакорда може да стане и чрез встъпването на ноната в качеството ѝ на чужд на акорда тон. Освен задържането, чиито възможности разгледахме, такива са още и антисипацията, арпежният дисонанс, лежащият дисонанс, аподжиатурата.

Следват примери:

а) Посредством антисипирана нона се получава нонакорд без квинта.

144

10 9

б) Посредством антисипирана нона и арпежна терца — нонакорд без квинта.

145

7 9

в) Посредством арпежна нона.



г) Посредством арпежна септима и нона.

147

A musical score for exercise 147, numbered 147 in the top left. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in 3/4 time and G major. The treble staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including some accidentals (sharps and naturals). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures. There are two asterisks (\*) above the treble staff, one at the beginning of the fourth measure and one above a note in the fifth measure.

д) Посредством арпежен основен тон при лежащи терца, септима и нона.

148

A musical score for exercise 148, numbered 148 in the top left. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in 3/4 time and G major. The treble staff has a melodic line with a long slur over the first three measures. The bass staff has a steady accompaniment. Below the bass staff are the following chord symbols: C: T, DDD, DD \*, D, T. There is an asterisk (\*) above the second measure of the bass staff.

е) Посредством лежащ дисонанс.

149

A musical score for exercise 149, numbered 149 in the top left. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in 3/4 time and G major. The treble staff has a melodic line with slurs over the first three measures. The bass staff has a steady accompaniment. There are three '9' symbols below the bass staff, corresponding to the first three measures.

ж) Посредством нонова аподжиатура в баса.

150

A musical score for exercise 150, numbered 150 in the top left. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in 3/4 time and G major. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff has a steady accompaniment.

з) Посредством задържане при непълно тривучие с удвоени основен тон и терца и изпусната квинта.

151

A musical score for exercise 151, numbered 151 in the top left. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in 3/4 time and G major. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff has a steady accompaniment. There are '9' and '8' symbols below the bass staff, corresponding to the first two measures.

Встъплението на ноновия тон на нонакорда може да стане освен посредством общ тон с подготовката, още и чрез възходящ хроматизъм. Следствие на това, при очакването да чуем доминантен нонакорд с малка нона, явява се такъв с голяма нона. При първия случай нонакордът с малка нона ни води в минорна тоналност, а при втория случай с употребата на възходящ хроматизъм (↗) — в мажорна тоналност.

152

9 a-moll

9 A-dur

Следва секвенция с подобен хроматизъм.

153

Встъплението на септимовия тон на нонакорда може също да стане чрез низходящ хроматизъм (↘).

154

9  
7

Обратно на хроматичното встъпление на ноната на нонакорда чрез възходящ хроматизъм се явява хроматичното отвеждане на голямата нона в малка. Този вид хроматично отвеждане е особено убедителен при участието на нонакорд върху втора доминанта.

155

h: IV

DD<sub>9</sub>

## VII. УНДЕЦИМОВИ И ТЕРЦДЕЦИМОВИ АКОРДИ. БИФУНКЦИОНАЛНИ СЪЧЕТАНИЯ

Ундецимовите и терцдецимовите акорди като единично и двойно задържане на тоновете на септимовия акорд. Пълните акордови форми на ундецимовия и терцдецимовия акорд и общи условия при употребата им като четиригласно сложение. Ундецимовият акорд и неговите три четиригласни форми. Особености при разрешението им. Ундецимовите акорди върху различните степени на гамата и някои техни алтерирани видове. Други възможни форми на употреба на ундецимовия акорд. Терцдецимовият акорд и неговите три акордови форми. Видове встъпления и разрешения при употребата на различните акордови форми. Особености при употребата на терцдецимов акорд на I степен в прелюд „b-moll“ из I част на „Добре темперовано пиано“ от Й. С. Бах. Други възможни форми на употреба на терцдецимовия акорд. Употреба на акордична септима, нона, ундецима и дуодецима в областта на една обща функция. Бифункционални съчетания.

Обикновено ундецимовите и терцдецимовите акорди се смятат за дисониращи съчетания, встъпили в момент на единично задържане на терцовия или квинтовия тон на даден септакорд или цък в момент на двойно задържане на същите тези два тона

156

11 13 13

Ундецимовите и терцдецимовите акорди притежават някои особености, които не могат да се обяснят чрез септимовия акорд. Тези особености обаче могат да се забележат, когато акордите се разглеждат като построения, получени по пътя на терцовите наслоения. В такъв случай ундецимовият акорд се явява като наслоение на пет терци, а терцдецимовият — на шест.

157

11 13

За да употребим тези два акорда в четиригласно сложение, необходимо е при ундецимовия акорд да изпуснем два тона, а при терцдецимовия — три. Освен това необходимо е при различните мелодически положения по възможност да запазим интервала, който се включва между основния тон на

акорда и най-горния му такъв, т. е. да запазим ундецимата и тердецимата, като същевременно основният тон както на единия, така и на другия акорд заема винаги положението на басов тон.

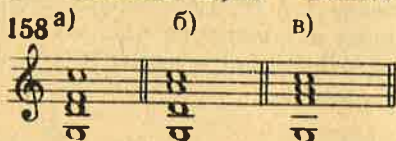
Това говори ясно, че употребата на ундецимовите и тердецимовите акорди изключва възможностите за обръщения, каквито имаме при употребата на квинтакордите, септакордите и нонакордите.

Освен горепоменатите условия, друго съществено условие е, че придвижването на тонове, подлежащи на разрешаване или отвеждане, става в свободни степени. С други думи казано, тонът на разрешението не трябва да се среща в друг глас. Например, ако решим в по-горе цитирания ундецимов акорд ноната „а“ да я отведем в интервал децима, т. е. в „h“, то в такъв случай тонът „h“ като терца на акорда трябва да отпадне. Изключение в това отношение прави ноната, когато нейното разрешение включва октавов интервал с основния тон на акорда. При тези условия възможностите на четиригласното сложение на ундецимовия и тердецимовия акорд са различни от тези, които имаме при използване на септимовия акорд.

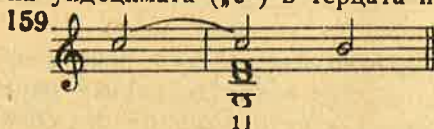
### Ундецимовият акорд

Общо правило при употребата на ундецимовия акорд в четиригласно сложение е, че основният и ундецимовият му тон се запазват, а терцата се изпуска. Следователно четиригласното му сложение ще бъде в следните три разновидности:

- а) Акордова форма с липсващи терца и нона;
- б) Акордова форма с липсващи терца и септима;
- в) Акордова форма с липсващи терца и квинта.



Използването на акордовата форма, отбелязана с „а“ може да стане чрез разрешаването на ундецимата („с“) в терцата на септимовия акорд.



Тази форма на разрешение на въпросния акорд може да се обясни като задържане на кварта пред терца при употреба на септимовия акорд. В следващия пример обаче ундецимовият акорд се разрешава косвено през сектакорд на трета степен. В случая употребата на ундецимовия акорд не ни е подсказана от септимовия акорд, в който даденият ундецимов тон да се разреши, тъй като на мястото на „очаквания“ септимов акорд се явява консонантен сектакорд. Пример.



Една друга особеност, която виждаме в дадения пример е, че септимият тон „f“ се отвежда степен горе. Това се дължи на бифункционалния характер на съзвучието, при което същият този тон се явява като основен тон на субдоминантно тризвучие.

Подобно на нонакордите, така и ундецимовите акорди могат да се явят върху различни степени на гамата. В последния пример имаме случай на поява на ундецимов акорд на V степен.

В следващия пример имаме случай на употреба на ундецимов акорд върху II степен. Ундецимовият му тон се явява в качеството на низходяща аподжиатура в сопрана и се разрешава в терцата на септакорда също на втора степен.

161

a-moll II<sub>11</sub>

162 Пример за употреба на ундецимов акорд върху шеста степен.

D: I VI

Пример за употреба на алтерован (чрез повишаване на квинтата и септимата) ундецимсов акорд на пета степен.

163

VII<sup>11</sup>  
7  
5

Използуването на акордовата форма, отбелязана с „b“, а именно — с липсващи терца и септима, става посредством задържане на ноната и ундецимата и с разрешаване на същите в октава и децима. В следващия пример имаме случай на употреба на ундецимов акорд, който се разрешава в консонантен квинтакорд (секстакорд).

164

a: V I<sub>11</sub> I<sub>6</sub>

Употребата на акордовата форма, отбелязана с „в“, а именно — с липсващи терца и квинта става също с двойно задържане, осъществено чрез задържане на ноната и ундецимата и с разрешение на същите в септимов акорд на същата степен.

165

Musical notation for exercise 165, showing a sequence of chords in the bass clef with a treble clef staff above. The chords are marked with  $V_{11}$  below them.

Следват други възможни форми за употреба на ундецимовия акорд.  
1. Ундецимов акорд с липсващи терца и нона.

166

Musical notation for exercise 166, showing three variations (a, б, в) of chords in the bass clef with a treble clef staff above. Each variation is marked with  $V_{11}$  below it.

2. Ундецимов акорд с липсващи терца и септима

167

Musical notation for exercise 167, showing four variations (a, б, в, г) of chords in the bass clef with a treble clef staff above. Each variation is marked with  $V_{11}$  below it. Variation г) is followed by "и др."

Забелжка: При в) имаме възможни квинтови паралелизми, получени чрез участието на аподжиатурни тонове (вж. гл. III).

### 3. Ундецимов акорд с липсващи терца и квинта

168

а) б)

$V_{11}$  и др.

Забележка: При б) се получават допустими квинти, дошли със закъснение чрез възходящо разрешение на задържане.

### Тердещимовият акорд

При четиригласната употреба на тердещимовия акорд по правило се изпуска квинтата, а от останалите тонове се запазват основата, септимата и тердещимата. Последните три звука представляват от себе си наслоение от две септими.

169

С прибавяне на един от изпуснатите тонове (без квинтата, разбира се) се получава четиригласно сложение на акорда. И така, чрез прибавяне на ундецима (прим. а), или на нона (прим. б), или пък на терца (прим. в), се получават следните три акордови форми:

170

а) б) в)

Неизползуването на квинтовия тон при употребата на тердещимовия акорд се обяснява с обстоятелството, че присъствието на квинтата създава пречка при разрешаването на тердещимата. Липсата на квинтовия тон освобождава степен, в която по-нататък се разрешава тердещимовият дисонанс.

Най-употребима от посочените акордови форми е първата от трите, а именно тази, отбелязана с „а“. Най-обичайното ѝ разрешение е под формата на двойно задържане: ундецимата и тердещимата се разрешават степен долу — ундецимата в децима, а тердещимата в дуодецима.

171

Следва извадка из „Добре темперовано пиано“ I част от Й. С. Бах като пример за употреба на тердещимов акорд на I степен. Интересното в него, както и във всички случаи на употреба на тердещимов акорд на I степен е, че имаме бифункционално съчетание на основен тон в качеството му на тоника, с умален септимов акорд на VII степен. Както при употребата на всички ундецимови и тердещимови акорди, така и тук лежащият основен тон в баса остава непроменен.

172

Освен чрез подготовка въпросната форма на терцецимовия акорд, означена с „а“ се употребява още и чрез свободно встъпване на ундецимата и терцецимата, а по-нататък отвещането на тези два тона става посредством терцов скок или посредством проходящи тонове в ноната и ундецимата на ундецимовия акорд от същата степен.

Следва пример за отвещане на ундецимата и терцецимата чрез низходящ терцов скок в ундецимов акорд на същата степен (V степен), след което следва разрешение в септимов акорд.

Друг пример, при който низходящият терцов скок е запълнен с проходящи тонове.

174

Употребата на терцецимовата форма „а“ може да стане като терцецимата скочи в някоя от свободните степени на същия акорд. В следващия пример имаме скок на терцецимата в квинта, след което идва акордът на



разрешението, а именно тризвучието на първата степен, към която принадлежи и употребения преди това терцдецимов акорд. И тук, както при дадения преди малко пример от Бах, имаме бифункционално съчетание в минор на лежаща I степен в баса с умален септимов акорд на VII степен.

175



I<sub>3</sub>

В следващата акордова форма, отбелязана с „б“ виждаме, че вместо с изпуснатата ундецима, четиригласът се попълва с нона. Квинтовият интервал, който се включва между ноната и терцдецимата дава простор за движение на тези два тона: — Терцдецимата („e“) може да се придвижи в „d“ или в „h“, ноната „a“ — в „g“ или „h“.

Следва пример, при който терцдецимовият акорд на V степен се разрешава в септимов акорд също на V степен. Като посредник за това се явява сектакордът на III степен.

176



13

9

При употребата на тази форма ноновият тон може да се отведе по възходяща посока в степен горе, понеже липсата на ундецимовия тон освобождава простор за нейното възходящо движение. Пример.

177



13

Следват два примера във връзка с употребата на акордова форма „в“. В първия от тях имаме аподжиатурно встъпление на терцдецимовия тон с пряко разрешение в квинтата на септимовия акорд върху същата (в случая V) степен, а при втория пример имаме употреба на терцдецимови акорди с подготовка от антисипирана (+) нона. В последния такт встъпването на терцдецимата (\*) има акордичен характер.

178

F: II

13

V

179

13

13

13

Следват други възможни форми за употреба на терцедецимовия акорд.

1. Терцедецимов акорд с липсващи терца, квинта и нона.

180

а) б) в)

V<sub>13</sub> V<sub>13</sub> V<sub>13</sub> и др.

2. Терцедецимов акорд с липсващи терца, квинта и ундецима.

181

а) б) в)

V<sub>13</sub> V<sub>13</sub> V<sub>13</sub> и др.

3. Терцедецимов акорд с липсващи квинта, нона и ундецима.

182

а) б) в) г)

V<sub>13</sub> V<sub>13</sub> V<sub>13</sub> V<sub>13</sub> и др.

Необходимо е също да се обърне внимание и на обстоятелството, че горните напластявания на ундецимовите и терцдецимовите акорди, а така също и на септимовите и ноновите, изгубват в голяма степен дисониращото си влияние по отношение на основния и терцовия тон на акорда, когато се употребяват в качеството на акордични тонове, обединени около една обща за дадена група акорди функция. При използването на арпеджната техника за употреба на подобни дисонанси, необходимо е да се спази разстоянието, което би се получило посредством терцово разположение на акордите, принадлежащи към дадена обща функция.

183  $\Rightarrow$

C: D<sub>11</sub> 9                      D<sub>1</sub> 11 13                      D 13 11

### Бифункционални съчетания

Под бифункционалност се разбира едновременно съчетание на два акорда от различни функции. Най-употребими форми на бифункционални съчетания са тези на тониката с доминантата. Тоническата функция се изявява чрез основния и квинтовия си тон, като последният служи по-нататък за основа за построяване на доминантен септимов акорд. По такъв начин квинтовият тон на тоническото тризвучие служи за обединяващо звено между тоническото тризвучие (което в случая се употребява винаги с изпуснат терцов тон) и наслоения доминантен септимов акорд. Такива построения са възможни също и при съчетание на доминантата със субдоминанта, а така също и на доминанта с втора доминанта.

Следва пример от съчетание на T с D<sub>7</sub>

184

Л. Бетховен — I Соната

D<sub>7</sub>  
T

Подобно нещо имаме и в следващия пример, при който тониката се представява посредством основата и квинтата (G-d), върху което имаме наслоение от доминантен септимов акорд.



Следва пример за бифункционално съчетание на доминанта със септимов акорд на втора доминанта.

189

V DD D  
D

Подобно на бифункционалните съчетания, при които тоническият лежащ бас се съчетава с умаления септимов акорд на VII степен, така и върху лежащ бас на доминанта можем да наслоим умален септимов акорд на VII степен на доминантната тоналност. Следват два примера за подобни съчетания.

190

DD  
D

191

DD  
D

От дадените дотук примери във връзка с бифункционалните съчетания се вижда, че за бифункционалност може да се говори още при ундецимовите и терцдецимовите акорди, а именно там, където те се явяват в доминантен вид и се разрешават каденциращо. Ундецимовите форми се явяват с липсваща терца, а терцдецимовите — с липсваща терца и квинта.

## VIII. ФОРМИ НА СЛОЖНИ РАЗРЕШЕНИЯ НА НОНОВИТЕ АКОРДИ

Известно е от учението за контрапункта, че разрешението на дисонантния синкоп може да стане освен по общоупотребимия начин (прим. а) още и чрез раздробяване на дисонанса посредством низходящ скок в консонанс, след което идва решението (прим. б).

192



Моментът на разрешението както при а), така и при б), може да се оживи чрез раздробяване на кантус фирмуса по начин, че в момента на разрешението да се срещне друг консонантен интервал (прим. в).



От примерите б) и в) виждаме, че при разрешението на дисонантния синкоп може да имаме два вида раздвижване: 1. на задържания дисонанс, 2. на лежащия тон, в който този дисонанс се разрешава.

В предпоследния такт на следващия пример

193



имаме септимова задържане в секстакорд. В момента на разрешението тонът „g<sup>1</sup>“ вместо да лежи скача в „с<sup>2</sup>“.

Този принцип на полифонично раздвижване може да се проведе особено успешно при употребата на септимови акорди. Например в следващия хармонически откъс

194

имаме редуване на секундов с квинтсекстов акорд във форма на секвенция. Следват два примера, при които дисонантният тон на въпросния хармонически откъс е раздвижен посредством арпеджи тонове, след което следва разрешението му.

194 а) Първи вариант

194 б) Втори вариант

Раздробяването на дисонантния синкоп може да стане и посредством възходящо отвеждане в консонанс. В следващия пример септимовото задържане, което в случая се намира в баса, се отвежда степен горе, след което следва разрешението. В началото на третия такт имаме септимов акорд, който се отвежда арпеджино и се разрешава на третото тактово време. Раздвижване имаме също и в сопрановата партия.

195

Следва друг пример.

196

Пример с низходящо раздробяване на септимата и раздвижване на основния тон на септакорда чрез възходящ терцов скок.

197



Следва друг пример.

198 Хармоническа схема.

198<sup>a</sup> Полифонически раздвижено

Същото в минор

Богати възможности за сложни разрешения откриваме също и при употребата на ноновия акорд. Тези възможности се крият преди всичко в раздвижване на консонантните му тонове. Измежду различните четиригласни форми на ноновия акорд най-употребима за тази цел е тази с изпуснат септимов тон.

Следват примери за сложни разрешения при употреба на нонакорд с изпуснат септимов тон.

а) Раздвижване на задържаната нона.

199

и др.

б) Раздвижване на останалите гласове.  
200

и др.

в) Едновременно раздвижване на ноната и на останалите гласове.  
201

202

Примери

203

h: IV

204

205 Хармоническа схема

Harmonic scheme in G major. The first measure shows a VI chord (F#-A-C). The second measure shows a 9th chord (G-B-D-F#-A). The third measure shows a G major triad (G-B-D).

G: VI 9

Полифонически раздвижено

Polyphonic development of the harmonic scheme. The first measure shows a VI chord (F#-A-C). The second measure shows a 9th chord (G-B-D-F#-A). The third measure shows a G major triad (G-B-D).

G: VI 9

Следват примери за сложни разрешения при употребата на нонакورد с изпуснат квинтов тон.

206

Complex resolution of a 9th chord. The first measure shows a 9th chord (G-B-D-F#-A). The second measure shows a 7th chord (G-B-D-F#). The third measure shows a G major triad (G-B-D).

9  
7

207

Complex resolution of a 9th chord with a 'вместо' (instead) marking. The first measure shows a 9th chord (G-B-D-F#-A). The second measure shows a 7th chord (G-B-D-F#). The third measure shows a G major triad (G-B-D).

9  
7

208

Complex resolution of a 9th chord. The first measure shows a 9th chord (G-B-D-F#-A). The second measure shows a 9th chord (G-B-D-F#-A). The third measure shows a 9th chord (G-B-D-F#-A). The fourth measure shows a 9th chord (G-B-D-F#-A). The fifth measure shows a 7th chord (G-B-D-F#).

9  
7

9

9

9  
7

## IX. ПОЛИФОНИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ В ХАРМОНИЯТА

Единични, двойни и тройни дисонанси. Разновидни дисонанси. Дисонанси, които се явяват на силно време. Задържане на септима при употреба на секстакорд. Верига от задържания. Двойни задържания. Тройни задържания. Противоположни двойни и тройни задържания. Аподжиатури. Единична аподжиатура. Таблица на аподжиатурно раздвижване на тоновете на квинтакорда и секстакорда. Проходяща аподжиатура при умаления, полуумаления и доминантния септимов акорд. Верига от единични аподжиатури. Двойна аподжиатура. Тройна аподжиатура. Някои особени случаи при дисонансите, които се явяват на слабо време. Двойни и тройни разновидности дисонанси. Дълготрайни и краткотрайни чужди на акорда тонове и едновременното им съчетаване.

В глава първа на настоящия труд ние разгледахме различните чужди на акорда тонове и съобразно с тяхното метрическо значение ги разделихме на две групи. Едни, които се явяват на силно време (задържането , и аподжиатурата , ) и други, които се явяват на слабо време) прохоящият тон , ; съседният тон , ; скачащият дисонанс , ; възвратният дисонанс , ; лежащият дисонанс и антисипацията +). Освен тях споменахме също и за така наречения арпежен дисонанс \*, който се явява както на силно, така и на слабо време.

(Забележка. Освен посочените чужди на акорда тонове в музикалната практика се срещат и други такива във формата на мелодична украса, каквито са форшлагът, двойният форшлаг, групето и др. п. Те няма да бъдат разгледани в настоящия труд, понеже стоят извън обсега на нашата задача.)

Всичките тези дисонанси се употребяват по единично или по двойки, или пък по тройки. Те могат да действуват едновременно по различни посоки (противоположно), независимо дали са от един вид или са различни по вид. Във връзка с това употребяваме освен наименованието единични дисонанси още и наименования като двойни дисонанси или тройни дисонанси според числото на дисонансите, които действуват едновременно. Освен едновременно действие на два или три дисонанса еднакви по вид възможно е също и такова с дисонанси различни по вид. В такъв случай имаме действие на разновидности дисонанси.

### А. Дисонанси, които се явяват на силно време. Задържане

При разглеждането на ноновите, ундецимовите и терцдецимовите акорди ние видяхме от многобройните примери, че употребата на техните дисонантни тонове става във формата на задържане.

Известно е, че основно условие за употреба на дадено дисониращо задържане е то да се разреши в консонанс. Като имаме предвид, че възможните консонанси, в които могат да станат тези разрешения са терца и секста, а по-нататък октава, децима и дуодецима, виждаме, че остават

неразгледани случаите на задържане, при които терцата или секстата на квинтакорда се явяват като разрешение на задържан дисонанс. Такива задържания можем да имаме и при употребата на някои форми на септакорда. Следват примери за единично, двойно и тройно задържане.

### 1. Единично задържане

а) При употреба на квинтакорди

209 Задържане пред терца

Обръщение

Задържане пред секста

Обръщение

4 3

7 6

Септимово задържане пред секстата на сектакорда.

210

7 6 7 6 7 6

б) При употребата на септимови акорди  
Следват два примера за задържана септима в баса.

211

212

Пример за единично задържане на секста пред квинта при свързване на септимов акорд на V степен със септимов акорд на VI степен.

213

Musical score for exercise 213, showing a single suspension of the sixth before the fifth in a sequence of chords. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The first measure shows a chord with a suspended sixth (V), which resolves to a chord with a suspended fifth (VI) in the second measure. The bass line is marked with 'V' and 'VI' below the notes.

214 Пример за верига от единични задържания.

Musical score for exercise 214, illustrating a chain of single suspensions. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The first measure shows a chord with a suspended sixth (III<sub>6</sub>), which resolves to a chord with a suspended fifth (III<sub>5</sub>) in the second measure, and so on.

215 Пример за възходящо разрешение на задържана нона.

Musical score for exercise 215, showing an ascending resolution of a suspended ninth. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The first measure shows a chord with a suspended ninth (T<sub>9</sub>), which resolves to a chord with a suspended eighth (T<sub>8</sub>) in the second measure, and so on.

## 2. Двойни задържания

Пример за двойно задържане на кварта и секунда пред терца и прима.

216

Musical score for exercise 216, showing double suspensions of the fourth and second before the third and first. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The first measure shows a chord with double suspensions (4 and 2), which resolves to a chord with double suspensions (3 and 1) in the second measure. The bass line is marked with '4 3' and '2 1' below the notes.

Пример от двойно противоположно задържане.

217

B: V

Пример от двойно задържане при употреба на секундакорд.

218

C: II V<sub>2</sub> I<sub>6</sub>

или

### 3. Тройни задържания

Пример за тройно задържане при свързване на IV с V степен в мажор или минор.

219

IV V

Пример от тройно задържане при свързване на умален септимов акорд на V повишена степен с VI степен.

220

G: I<sub>6</sub> V VI

Следват четири примера за тройно противоположно задържане.  
 а) При свързване на V — VI в минор

221

a: III<sup>6</sup> V<sub>7</sub> VI

б) При свързване на VII — I в минор

222

а: I VII<sub>7</sub> I

вместо

в) При свързване на V — VI в мажор.

223

F: V VI d: V I

г) При свързване на V — VI в минор

224

C: I IV<sub>9</sub> V<sub>7</sub> VI 13



## Аподжиатури

Подобно на задържания дисонанс, така и аподжиатурата се разрешава в свободна степен, т. е. тонът на разрешението не се среща в друг глас. Изключения имаме при случаи на октавно повторение при употребата на възходяща септимова или низходяща нонова аподжиатура. В зависимост от посоката на движението аподжиатурата бива възходяща или низходяща, а в зависимост от броя на едновременно действащите аподжиатури различаваме единични, двойни или тройни възходящи или низходящи аподжиатури. Освен това възможно е и едновременно действие на противоположни аподжиатури.

### 1. Единична аподжиатура

Поради това, че аподжиатурата в качеството си на чужд на акорда тон встъпва без подготовка на силно (или относително силно) тактово време и се разрешава на слабо, то на аподжиатурно мелодическо раздвижване подлежат само консонантните тонове на акордите, а именно основният, терцовият или квинтовият тон.

Следва таблица на аподжиатурно раздвижване на тоновете на квинтакорда и септакорда.

#### а) Аподжиатурно раздвижване на основния тон

225

Варианти

Exercise 225 consists of two systems of musical notation. The first system shows a quintard (V) and a septard (I<sub>b</sub>) with their respective fundamental tones moving. The second system, labeled 'Варианти' (Variants), shows three different ways to move the fundamental tone: a half-step up, a whole step up, and a half-step down.

226

Варианти

Exercise 226 consists of two systems of musical notation. The first system shows a second (II) and a seventh (V<sup>7</sup>) with their respective fundamental tones moving. The second system, labeled 'Варианти' (Variants), shows three different ways to move the fundamental tone: a half-step up, a whole step up, and a half-step down.

#### б) Аподжиатурно раздвижване на терцата

227

Exercise 227 shows a single system of musical notation for the movement of the third tone. It features a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The notation shows the third tone moving in various ways, including half-step and whole-step movements.

228

Вариант

в) Аподжиатурно раздвижване на квинтата

229

230

4  
3

7

г) Аподжиатурно раздвижване на септимата или на друг от тоновете на умаления септакорд.

231

или

8 7 7 6

Пример за проходяща аподжиатура при употреба на умалени септакорди.

232

1

Същото с преминаване в полуумален септимов акорд.

233

Примери за проходяща аподжиатура при доминантния септимов акорд

234

вместо или вместо

В: V

235 Основна форма Варианти

Пример за верига от единични аподжиатури

236

Хармоническа схема

Пример за раздвижване на основния тон на септимовия акорд чрез аподжиатура от увеличена прима.

237

238

А. Скрябин - Етюд ор. 8 № 11

Пример за раздвижване на квинтата на квинтакорда чрез възходяща аподжиатура, която по отношение на басовия тон образува интервал голяма септима с разрешение в октава. Също раздвижване на квинтата на доминантния септимов акорд чрез низходяща аподжиатура.

239

Пример за раздвижване на терцата на квинтакорда чрез възходяща аподжиатура. Характерното в този пример е октавовото удвояване на терцата, което се явява между сопрана и алта в момента на аподжиатурното разрешение.

240

Пример за раздвижване сектата на сектакорда чрез низходяща аподжиатура.

241

Musical notation for example 241, showing a six-note chord being shifted down by a descending appoggiatura. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

При употребата на аподжиатурата е възможно разрешението ѝ да се яви в момент на промяна на хармонията. Пример.

242

Musical notation for example 242, showing a chord resolution with an appoggiatura. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (Bb).

Musical notation for example 242, showing a chord resolution with an appoggiatura. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (Bb).

## 2. Двойна аподжиатура

Под двойна аподжиатура разбираме едновременно раздвижване на два гласа чрез аподжиатури. В зависимост от посоката на разрешението ние можем да имаме двойна низходяща аподжиатура, двойна възходяща и двойна противоположна.

Пример за двойна низходяща аподжиатура

243 Хармоническа схема

Musical notation for example 243, showing a harmonic scheme. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of two flats (Bb, Eb).

Раздвижено чрез двойна низходяща аподжиатура

Musical notation for example 243, showing a harmonic scheme with a double descending appoggiatura. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of two flats (Bb, Eb).

Два примера за двойна възходяща аподжиатура  
а) Раздвижване на терцата и квинтата на квинтакорда.

244

Musical notation for exercise 244, showing a double ascending appoggiatura on a quint chord. The notation is in 3/2 time, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The exercise consists of two measures. In the first measure, the right hand plays a quarter note G4, followed by a dotted quarter note G4 with a slur over it, and a quarter note G4. The left hand plays a quarter note F#3, followed by a dotted quarter note F#3 with a slur over it, and a quarter note F#3. In the second measure, the right hand plays a quarter note A4, followed by a dotted quarter note A4 with a slur over it, and a quarter note A4. The left hand plays a quarter note F#3, followed by a dotted quarter note F#3 with a slur over it, and a quarter note F#3. The exercise ends with a double bar line.

б) Раздвижване на терцата и квинтата на септакорда.

245

Musical notation for exercise 245, showing a double ascending appoggiatura on a seventh chord. The notation is in 3/2 time, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The exercise consists of two measures. In the first measure, the right hand plays a quarter note G4, followed by a dotted quarter note G4 with a slur over it, and a quarter note G4. The left hand plays a quarter note F#3, followed by a dotted quarter note F#3 with a slur over it, and a quarter note F#3. In the second measure, the right hand plays a quarter note A4, followed by a dotted quarter note A4 with a slur over it, and a quarter note A4. The left hand plays a quarter note F#3, followed by a dotted quarter note F#3 with a slur over it, and a quarter note F#3. The exercise ends with a double bar line.

Пример за двойна противоположна аподжиатура.

246

Musical notation for exercise 246, showing a double opposite appoggiatura. The notation is in 3/2 time, with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The exercise consists of two measures. In the first measure, the right hand plays a quarter note G4, followed by a dotted quarter note G4 with a slur over it, and a quarter note G4. The left hand plays a quarter note F#3, followed by a dotted quarter note F#3 with a slur over it, and a quarter note F#3. In the second measure, the right hand plays a quarter note A4, followed by a dotted quarter note A4 with a slur over it, and a quarter note A4. The left hand plays a quarter note F#3, followed by a dotted quarter note F#3 with a slur over it, and a quarter note F#3. The exercise ends with a double bar line.

### 3. Тройна аподжиатура

Пример за тройна възходяща аподжиатура

247

Musical notation for exercise 247, showing a triple ascending appoggiatura. The notation is in 3/2 time, with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The exercise consists of two measures. In the first measure, the right hand plays a quarter note G4, followed by a dotted quarter note G4 with a slur over it, and a quarter note G4. The left hand plays a quarter note F#3, followed by a dotted quarter note F#3 with a slur over it, and a quarter note F#3. In the second measure, the right hand plays a quarter note A4, followed by a dotted quarter note A4 with a slur over it, and a quarter note A4. The left hand plays a quarter note F#3, followed by a dotted quarter note F#3 with a slur over it, and a quarter note F#3. The exercise ends with a double bar line.

Два примера за тройна противоположна аподжиатура с два възходящи гласа и един низходящ.

248

Musical notation for example 248, showing a triple counterpoint with two ascending voices and one descending voice. The notation is in treble and bass clefs, with a common time signature. The piece consists of four measures, with a large brace under the first two measures.

249 Хармоническа схема Полифонически раздвижено

Musical notation for example 249, showing a harmonic scheme and a polyphonic development. The notation is in treble and bass clefs, with a common time signature. The piece consists of two measures, with a double bar line between them.

Пример за тройна противоположна аподжиатура с два низходящи гласа и един възходящ.

250

Musical notation for example 250, showing a triple counterpoint with two descending voices and one ascending voice. The notation is in treble and bass clefs, with a common time signature. The piece consists of four measures.

## Б. Дисонанси, които се явяват на слабо време (Някои особени случаи)

### 1. Проходящи дисонанси

а) Пример за четворни проходящи тонове, които се движат по двойки в противоположна посока.

251

Musical notation for example 251, showing four passing tones moving in opposite directions. The notation is in treble and bass clefs, with a 3/4 time signature. The piece consists of four measures.

б) Хроматически проходящ тон, който включва умалена октава с един от по-високостоящите гласове.

252

Musical score for exercise 252, showing a chromatic passing tone in a piano accompaniment. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a chromatic line of notes that passes through a diminished octave interval.

## 2. Съседни дисонанси

а) Пример за низходящ съседен дисонанс, който включва с един по-низкостоящ глас интервал двойно увеличена октава.

253

Musical score for exercise 253, illustrating a descending adjacent dissonance. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a descending line of notes, while the left hand plays a series of chords. A double octave interval is marked with a 'V' above the notes.

б) Пример за възходящ съседен дисонанс, който включва интервал умалена октава, а след това — увеличена прима.

254

Musical score for exercise 254, illustrating an ascending adjacent dissonance. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays an ascending line of notes, while the left hand plays a series of chords. A diminished octave interval is marked with a '^' above the notes, and an augmented prime interval is marked with a '^' above the notes.

в) Примери за тройни съседни дисонанси.

255 Хармоническа схема

Musical score for exercise 255, showing a harmonic scheme for triple adjacent dissonances. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a series of notes.

Полифонически раздвиженс

Musical score for exercise 255, showing a polyphonic scheme for triple adjacent dissonances. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a series of notes.



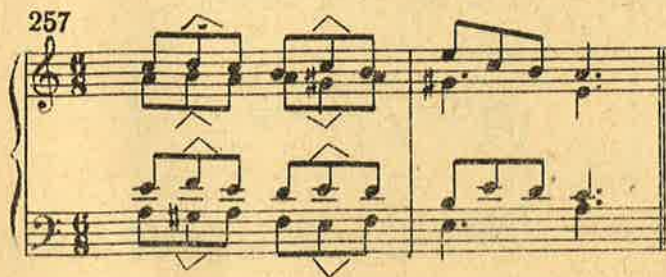
256 Хармоническа схема



Полифонически раздвижено



г) Пример за четворни съседни дисонанси.



### 3. Скачащи дисонанси

а) Пример за низходящ скачащ дисонанс.



б) Пример за възходящ скачащ дисонанс.



#### 4. Възвратни дисонанси

а) Пример за низходящ възвратен дисонанс.

260

б) Пример за възходящ възвратен дисонанс.

261

#### 5. Антисипирани дисонанси

Примери

а) Полифоническо раздвижване чрез антисипация.

262

б) Антисипация като подготовка на задържане.

263

## 6. Арпежни дисонанси

а) Пример за двойни и тройни арпежни тонове.

264 а. Основна хармония

б. Раздвижване

в. Раздвижване

б) Пример за арпезно отвеждане на ноната на нонакорда в септима.

265

9 9 7

## В. Двойни и тройни разновидни дисонанси

Под двойни и тройни разновидни дисонанси разбираме едновременното съчетание (действие) на два или три различни по вид дисонанса. Такива съчетания са употребими най-вече между еднородни дисонанси, т. е. съчетания само между силни дисонанси и съчетания само между слаби дисонанси. В такъв случай възможно едновременно действие между силни дисонанси ще бъде това на задържане с аподжиатура.

Пример за едновременно действие на задържан дисонанс с аподжиатура.

266

13

Пример за едновременно действие на задържан дисонанс с двойна аподжиатура.

267 Хармоническа схема Полифонически раздвижено

Example 267 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'Хармоническа схема' (Harmonic scheme) and shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 2/2 time signature. The second system is labeled 'Полифонически раздвижено' (Polyphonically developed) and shows the same key signatures and time signature. The notation includes chords and moving lines in both hands. Below the first system, the Roman numerals 'e: V' and 'I' are written under the first and second measures respectively. The number '13' is written at the end of the second system.

e: V I 13

Пример за едновременно действие на аподжиатура с проходящ дисонанс.

268

Example 268 shows a piano accompaniment with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The notation features arpeggiated chords in both hands, with a passing dissonance in the treble line.

Пример за едновременно действие на двоен проходящ дисонанс с антисипация.

269

Example 269 shows a piano accompaniment with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The notation features double passing dissonances in both hands, with an anticipation mark (+) above the treble line.

Пример за едновременно действие на двоен проходящ дисонанс с арпежен.

270

Example 270 shows a piano accompaniment with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The notation features double passing dissonances in both hands, with arpeggiated accompaniment.

G: V

Пример за едновременно действие на двоен съседен дисонанс с арпежен.

271

Example 271 shows a piano accompaniment with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The notation features double adjacent dissonances in both hands, with arpeggiated accompaniment.

Пример за едновременно действие на четири дисонанса — два проходящи и два арпеджи.

272

### Г. Дълготрайни и краткотрайни чужди на акорда тонове и едновременното им съчетание.

В зависимост от съотношението между нотната стойност, с която е означен даден чужд тон и единицата тактово време, с която той се отмерва, различаваме дълготрайни и краткотрайни чужди тонове. В общи черти казано, дълготраен чужд тон и неговото разрешение заемат обикновено две от тактовите времена, докато краткотрайният чужд тон заедно с неговото разрешение се разпростира върху силната и слабата част на едно тактово време. Като изключим синкопирания дисонанс, чието метроритмическо устройство е строго определено от учението за полифонията, от силните дисонанси остава единствен аподжиатурният, който може да се употреби като дълготраен. Що се отнася до слабите дисонанси, единствен проходящият дисонанс може да бъде употребен в дълготрайна форма.

Особено интересно се явява едновременното съчетание на дълготраен и краткотраен дисонанс. При едновременното действие на тези два вида, в качеството на краткотрайни дисонанси могат да участвуват въобще и всички видове дисонанси.

Следват примери.

Пример от дълготрайна аподжиатура, чиито встъпление и разрешение са разположени на четири тактови времена.

273

Особено интересно се явява съпоставянето на краткотрайната с дълготрайната форма на даден дисонанс. В следващия пример имаме съпоставяне на краткотрайна с дълготрайна аподжиатура.

274 Хармоническа схема

Полифонически раздвижено

Пример за съпоставяне на краткотраен с дълготраен проходящ дисонанс.

275

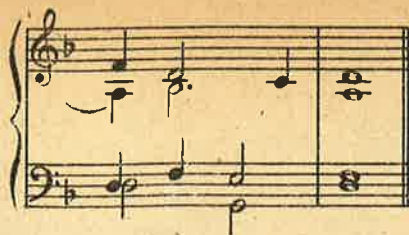
Пример за едновременно действие на дълготрайна аподжиатура и краткотраен съседен дисонанс (третия такт). В първия такт на същия пример имаме дълготраен проходящ дисонанс.

276

d: I

Пример за едновременно действие на два различни дълготрайни слаби дисонанса (първия такт) и също — на проходящ дълготраен дисонанс с краткотрайна аподжиатура. Проходящият дисонанс има стойност от половина нота, а аподжиатурния — четвъртина (втория такт).

277



Пример за едновременна употреба на дълготрайно задържане и арпеджен дисонанс (първото време на четвъртия такт) и на дълготраен проhodящ дисонанс с краткотрайна аподжиатура (третото време на четвъртия такт).

278

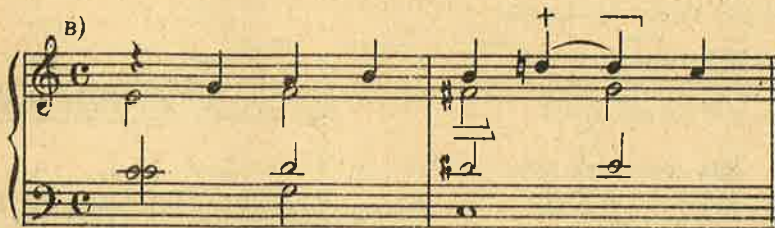


Хармоническа схема



Пример за употреба на тройна възходяща дълготрайна аподжиатура (прим. б). Видоизменение на прим. б), при което се явява двойна възходяща дълготрайна аподжиатура в съчетание със синкопиран дисонанс, подготвен чрез антисипация (прим. в).

279 Хармоническа схема



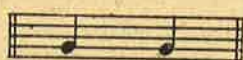
## X. МЕЛОДИЧЕСКИ ФИГУРИ С ДВА И ПОВЕЧЕ ДИСОНАНСА

При мелодическото раздвижване на някакъв глас можем да употребяваме непосредствено редуване на два различни по метрично значение дисонанса. Естеството на употребените дисонанси зависи в голяма степен от мелодическия интервал, който подлежи на раздвижване. Изходното хармоническо положение за употребата на първия дисонанс, както и момента на разрешението или отвеждането на втория, изисква употребата на две различни хармонии. Затова първият и последният тон на мелодическата фигура, носеща тези два непосредствено редуващи се дисонанса, са носители на хармония, а останалите два тона (вторият и третият тон) представляват от себе си мелодическа украса.

Следват примери от мелодически фигури — носители на непосредствено редуващи се дисонанси.

### а) Раздвижване на примата

280 Модел



Варианти

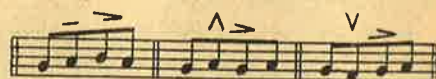


### б) Раздвижване на секундата

281 възходяща секунда



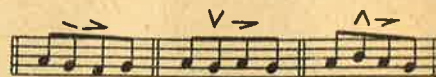
Варианти



282 низходяща секунда



Варианти



### в) Раздвижване на терцата

283 възходяща терца



Варианти



284 низходяща терца

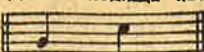


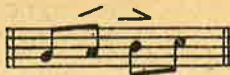
Варианти





г) Раздвижване на квартата

285 възходяща кварта  
Модел 

Варианти 

286 низходяща кварта  
Модел 

Варианти 

Ако съпоставим дадените модели с техните варианти, ще видим, че първият и последният тон на вариантите са еднакви с тези на моделите. Този факт е от голямо значение при раздвижването на даден мелодически интервал.

Примери за употребата на горепосочените мелодически фигури — носители на непосредствено редуващи се дисонанси в четиригласната хармония.

Раздвижване на прима

287 

Раздвижване на възходяща секунда

288 

Раздвижване на низходяща секунда

289 

290 Раздвижване на възходяща терца



291 Раздвижване на низходяща терца



292 Раздвижване на възходяща и низходяща кварта



Необходимо е да споменем, че е възможна употребата и на непълни мелодически фигури. Те се получават, като изпуснем началния тон на дадена мелодическа фигура и вместо него сложим пауза. В такъв случай мелодическата фигура започва с присъщия на нея дисонанс. Като пример ще дадем някои от най-употребимите случаи.

293



(Забележка: Освен с присъщите за дадени дисонанси знаци, ще бележим мелодическите фигури — носители на непосредствено редуващи се дисонанси, още и със знака или ).

Следват примери:

Пример за раздвижване на низходяща секунда.

294 Хармоническа схема

Полифонически раздвижено

295 Същото при  $\frac{6}{8}$  такт.

296 Пример за раздвижване на възходяща секунда в баса.

вместо

DII

Пример за непосредствено редуващи се проходящ и аподжиатурен дисонанс. Раздвижване на възходяща умалена кварта.

297

Пример за непосредствено редуване на антисипация с аподжиатура.

298

Пример за раздвижване на възходяща секунда чрез антисипация и възходящо задържане.

299

Пример за раздвижване на прима, а след това на възходяща голяма секунда.

300

Хармоническа схема

Мелодически раздвижено

Пример за раздвижване на прима, а след това на възходяща малка секунда.

301

Пример за раздвижване на низходяща голяма секунда в баса.

302

Example 302 shows a piano accompaniment in 8/8 time. The bass line features a descending major second interval (G4 to F4) which is then shifted to a different register (F3 to E3) in the following measure, illustrating the concept of 'shifting' the interval.

Пример за раздвижване на низходяща малка секунда в сопрана, а след това в тенора.

303 Хармоническа схема

Раздвижен сопран

303<sup>a</sup> Раздвижен тенор

Example 303 consists of two parts. The first part, '303 Хармоническа схема', shows a piano accompaniment with a descending minor second interval (G4 to F#4) in the soprano line. The second part, 'Раздвижен сопран', shows the soprano line shifted to a higher register (G5 to F#5). Below this, '303<sup>a</sup> Раздвижен тенор' shows the tenor line shifted to a lower register (G3 to F#3).

Пример за раздвижване на низходяща малка терца.

304 Хармоническа схема

Раздвижване на баса.

Example 304 consists of two parts. The first part, '304 Хармоническа схема', shows a piano accompaniment with a descending minor third interval (G4 to E4) in the bass line. The second part, 'Раздвижване на баса.', shows the bass line shifted to a lower register (G3 to E3).

Пример за непосредствено редуване на дълготрайна аподжиатура, проходящ дисонанс и краткотрайна аподжиатура.

305

Р. Вагнер — Тристан и Изолда

Example 305 is a vocal line from Wagner's 'Tristan und Isolde'. It shows a transition from a long appoggiatura (a half note) to a short appoggiatura (a quarter note), with a dissonance occurring in the process.

Следват други примери.

306

Musical score for exercise 306. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure in the second measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

307

Musical score for exercise 307. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and some slurs. The bass staff has a more active accompaniment with eighth-note patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

308

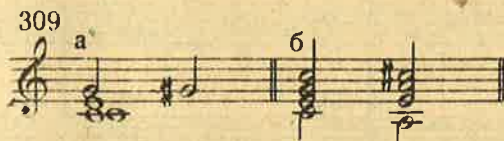
Musical score for exercise 308. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff features a simple accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

## XI. ОБЩО ЗА ХРОМАТИЗМА. ХРОМАТИЗЪМ ЧРЕЗ АЛТЕРОВАНЕ ТОНОВЕТЕ НА ДАДЕН АКОРД.

Два вида хроматизъм в хармонията. Основно различие между тях. Единичен хроматизъм от първи вид. Хроматизъм при алтерование на основния или квинтовия тон на квинтакорда. Алтерование на терцата чрез повишаване или понижаване и особеностите на свързаните с това хроматизми и срещупоставените на тях характерни мелодически обороти. Хроматизиране на терцата без по-нататъшно отвеждане на терцовия тон. Двоен хроматизъм от първи вид. Правила за употребата на двоен хроматизъм. Двоен хроматизъм в противоположно движение. Възходящо хроматично отвеждане на септимата на септимовия акорд.

Хроматизмът в хармонията може да се раздели на два вида: Хроматизъм от първи вид, който се получава чрез алтерование на тоновете на даден акорд (прим. а).

Хроматизъм от втори вид, който се явява при свързването на два акорда (прим. б).



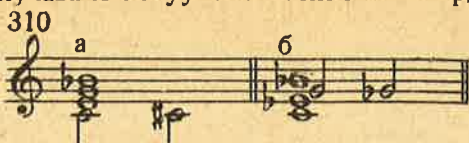
Основното различие между тези два вида хроматизми е, че при първия вид появата на алтерования тон подсилва (изостря) функцията на акорда, без да я променя, докато при втория вид — хроматизмът, чрез алтерацията довежда до нова акордова функция.

### 1. Хроматизъм, получен чрез алтерование тоновете на даден акорд. Единичен хроматизъм от първи вид

Обикновено хроматизъм от първия вид получаваме като видоизменим посредством алтерация един или два от тоновете на даден акорд. За целта е необходимо да се съобразим с обстоятелството, че хроматичното придвижване на полутон изисква по-нататъшното отвеждане на алтерования тон в съседна степен, отстояща на диатоничен полутон.

Най-обичаен хроматизъм от този вид се получава чрез алтерование посредством повишаване на основния тон на мажорното тризвучие или чрез понижаване на квинтовия тон на минорното тризвучие. И при двата случая, като краен резултат се получава умалено тризвучие, функционалните свойства на което са ни познати. Подобен начин на алтерование може да се приложи и при употребата на септимови акорди с малка септима. При повишаване на

основния тон на главния (доминантния) септимов акорд, получаваме умален септимов акорд (прим. а). При понижаване на квинтовия тон на минорния септимов акорд получаваме полуумален септимов акорд (прим. б).



Освен с повишаване на основния тон и понижаване на квинтата на тризвучието, често употребим е също и хроматизъм, получен чрез повишаване на квинтата.



Повишаването на терцата на минорното тризвучие с цел чрез възходящ хроматизъм същото да се превърне в мажорно, се среща обикновено при случаи, когато употребяваме странични доминанти (прим. а). Обратното нещо имаме при понижаване на терцата на мажорното тризвучие, което чрез низходящ хроматизъм се превръща в минорно (прим. б).



с: II

Следват примери из музикалната литература.

313

Antonio Lotti (1667—1740)





## Allegretto

Л. Бетховен — VII симф., част II

От цитираните по-горе примери виждаме, че употребата на подобни хроматизми е свързана с мелодическо придвижване на един от гласовете на интервал възходяща или низходяща кварта (еднакво допустимо е и на интервал квинта). Същото явление срещаме и при дадените преди това примери а) и б). В следващите примери ще дадем някои от характерните мелодически последования, които обикновено се срещупоставят на подобни хроматизми.

317



Следват две четиригласни стилизации:

318

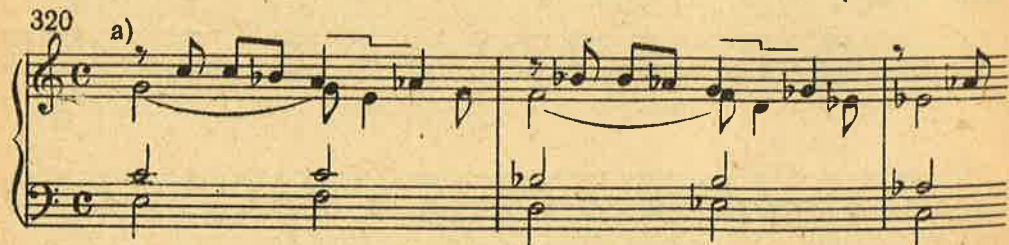


319



Хроматизирането на терцата на квинтакорда може да се подчертае и с друг вид движение на срещупоставените гласове. В следващите два примера имаме: а) Закъсняло разрешение на ноната в октава; б) Подчертаване на алтерацията чрез удвояване в баса на алтерования тон.

320



Основни хармонии



Хроматизирането на терцата е възможно и без по-нататъшното отвеждане на алтерования тон в съседна степен, отстояща на диатоничен полу-тон. В такъв случай алтерованият тон, който в същност променя тризвучието в ладово отношение, придобива устойчив характер.

322



Двоен хроматизъм от първи вид

При употребата на двоен хроматизъм от първи вид се използва участието на септимовите акорди. В такъв случай два от гласовете се придвижват хроматично, а останалите два гласа лежат. Едновременното движение на двата хроматизма може да стане във формата на паралелни терци, сексти, даже и септими. Най-употребим двоен хроматизъм от първи вид е когато чрез низходящо движение на квинтата и септимата се преминава от главен (доминантен) септимов акорд в полуумален.

323

Musical score for exercise 323, showing a piano accompaniment with chromatic movement in both hands.

Следват други два примера: а) Двоен хроматизъм, който изхожда от минорен секстакорд, чиито основен и терцов тон се придвижват чрез възходящ хроматизъм в терцата и квинтата на минорен септимов акорд, който в случая се намира в секундово обръщение.

324

Musical score for exercise 324, showing a piano accompaniment with chromatic movement in both hands.

б) Двоен хроматизъм, който изхожда от доминантен септимов акорд, чиито основен и септимов тон, движейки се в паралелни септими, се придвижват по възходяща посока също в основен и септимов тон, но този път на полуумален септимов акорд. Както при всички подобни хроматизми, така и тук два от гласовете лежат.

325

Musical score for exercise 325, showing a piano accompaniment with chromatic movement in both hands.

Освен в паралелно движение, възможен е двоен хроматизъм от първи вид и в противоположно движение. За да употребим такъв хроматизъм, необходимо е, акордът, от който изхождаме да съдържа интервал малка секста. Последната, преминавайки по хроматичен път през увеличена секста, се утвърждава в интервал октава. Затова в употреба могат да влезат такива квинтови и септимови акорди, които имат в състава си голяма терца. Последната при обръщението си ще даде малка секста. Следващата таблица ще ни даде представа за възможностите, които имат квинтовите и септимовите акорди при употребата на двойния противоположен хроматизъм (прим. а, б, в, г).

326 а) б) в) г)

Musical score for exercise 326, showing four examples (a, b, c, d) of double chromaticism in chords.

Следват съответни примери за употреба на двоен противоположен хроматизъм.

а) Изходно положение — мажорен сектакорд.

327

или

6 6

Detailed description: This musical example shows a piano accompaniment in two staves. The right hand starts with a whole note chord (F4, A4, C5) and then moves to a half note chord (G4, B4, D5). The left hand starts with a whole note chord (F3, A3, C4) and then moves to a half note chord (G3, B3, D4). The word 'или' is written above the second measure of the right hand. Below the staves, the number '6' is written under the first and fifth measures.

б) Изходно положение — доминантен квинтсектакорд.

328

$V_5^6$  p

Detailed description: This musical example shows a piano accompaniment in two staves. The right hand starts with a half note chord (F4, A4, C5) and then moves to a half note chord (G4, B4, D5). The left hand starts with a half note chord (F3, A3, C4) and then moves to a half note chord (G3, B3, D4). Below the staves, the symbol  $V_5^6$  is written under the first measure and 'p' is written under the second measure.

в) Изходно положение — голям секундакорд.

329

a: V  $VI_2$

Detailed description: This musical example shows a piano accompaniment in two staves. The right hand starts with a half note chord (F4, G4) and then moves to a half note chord (G4, A4). The left hand starts with a half note chord (F3, G3) and then moves to a half note chord (G3, A3). Below the staves, the symbol 'a: V' is written under the first measure and  $VI_2$  is written under the second measure.

г) Изходно положение — двойно умален септимов акорд.

330

Detailed description: This musical example shows a piano accompaniment in two staves. The right hand starts with a half note chord (F4, G4, A4, B4) and then moves to a half note chord (G4, A4, B4, C5). The left hand starts with a half note chord (F3, G3, A3, B3) and then moves to a half note chord (G3, A3, B3, C4). Below the staves, there are some markings, possibly indicating fingerings or articulation.

Накрая, необходимо е да споменем за възходящото отвеждане на септимата на доминантния септимов акорд чрез хроматизъм. Алтерацията за повишение превръща доминантния септимов акорд в голям, а отвеждането на голямата септима в октава ни довежда до квинтакорд.

Подобно нещо имаме в следващия пример, при който въпросното възходящо хроматично разрешение се явява в сопрана (във втория и осмия такт) и в тенора (в седмия такт).

331

5 6

7 8 7 8

Хроматично отвеждане можем да имаме и при случаи, когато септима на доминантния септимов акорд се намира в баса.

332

2

## XII. ХРОМАТИЗМИ ПРИ СВЪРЗВАНЕ НА ДВА АКОРДА (ХРОМАТИЗМИ ОТ ВТОРИ ВИД)

Диатонични и хроматични свързвания между консонантни тризвучия. Медиантна хроматика с единичен хроматизъм. Значението на енхармонизма при медиантната хроматика и преобразуване на различните интервали посредством употребата на енхармонизми. Участието на септимовите акорди при употребата на медиантната хроматика. Големият и малкият терцов кръг. Медиантна хроматика с двоен хроматизъм и възможните свързвания между консонантни тризвучия. Троен хроматизъм при терцсекстовите свързвания. Особени случаи на хроматизъм посредством употребата на чужди на акорда тонове.

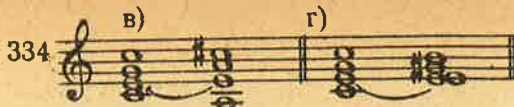
Както е известно, съществуват само две консонантни тризвучия — мажорното и минорното. При използването им в хармонията можем да ги употребим било като последование на две еднородни тризвучия, т. е. като последование на мажорно тризвучие с мажорно, или на минорно с минорно, или пък като последование на две разнородни тризвучия. В зависимост от това можем да имаме следните непосредствени редувания, а именно: 1. Редуване на мажорно тризвучие с мажорно; 2. На минорно тризвучие с минорно; 3. На мажорно тризвучие с минорно; 4. На минорно тризвучие с мажорно. В зависимост от интервалите, които определят разстоянието между основните тонове на съзвучията, които свързваме, различаваме кварт-квинтови, терц-секстови, секунд-септимови свързвания.

Забележка: Интервалът на свързването пресмятаме (считаме) винаги по възходяща посока. Например тризвучията C-dur — a-moll смятаме, че са свързани секстово (прим. а), а C-dur — e-moll — терцово (прим. б).



От само себе си се разбира, че можем да тълкуваме интервалите на свързванията в техните обръщения, а именно — да тълкуваме възходящата секста като низходяща терца, възходящата септима — като низходяща секунда и т. н.

Две консонантни тризвучия могат да се свържат по два начина — диатонично и хроматично. Диатонично свързване е това, при което нямаме хроматичен полутон, а при хроматичното свързване този ход е характерен. Дадените в забележката примери а) и б) представляват диатонично свързване на консонантни съзвучия, докато при следващите примери в) и г) имаме хроматично свързване.



В зависимост от ладовото естество на акордите, които свързваме и от интервала на който се извършва това свързване, хроматичните свързвания биват с единичен, с двоен или с троен хроматизъм. При изследване на различните видове хроматични свързвания може да се види, че единствено от значение за хроматиката се явяват терц-секстовите свързвания. Поставено на диатонична основа, терцовото (респ. секстовото) съотношение на едно консонантно съзвучие към друго се нарича още медиантно съотношение, а хроматиката, която се явява при хроматичните свързвания се нарича медиантна. Към медиантната хроматика принадлежат всички единични и двойни хроматизми, които се явяват при свързване на два консонантни квинтакорда.

1. Медиантна хроматика с единичен хроматизъм.

Медиантна хроматика с единичен хроматизъм получаваме, когато свързваме две мажорни (прим. а, б, в, г) или две минорни (прим. д, е, ж, з) тризвучия, отстоящи едно от друго по възходяща или низходяща посока на малка или голяма терца.



Както виждаме от примера, при медиантната хроматика с единичен хроматизъм, свързаните акорди имат по един общ тон, за разлика от диатоничните терцсекстови свързвания, които имат по два общи тона. На мястото на единия от общите тонове се явява хроматичното придвижване. Често пъти при употребата на медиантна хроматика сме принудени да прибегнем до използването на енхармонизъм. При енхармонизиране на общия тон, хроматичният полуто̀н се превръща в диатоничен, диатоничният — в хроматичен, мелодическият ход на голямата терца се превръща в ход на умалена кварта, този на малката терца — в увеличена секунда, а мелодическият ход на голямата секунда — в ход на умалена терца.

Пример





Освен между консонантни съзвучия, медиантна хроматика можем да имаме и при свързвания на квинтакорди със септакорди, на септакорди с квинтакорди, на септакорди помежду им, а също и при участието на нон-акорди. Във връзка с това трябва да отбележим, че медиантното съотношение в такъв случай, се определя като се вземе предвид тризвучието, което лежи в основата на септимовия или ноновия акорд, който употребяваме.

Медиантната хроматика се използва доста често при употребата на странични доминантни (вж. гл. IV. Септимовият акорд).

Изложените в дадената по-горе таблица осем форми на медиантни свързвания с единичен хроматизъм, означени с буквите от а) до з), ще свържем с примери из музикалната литература.

а) Свързване на две мажорни съзвучия (второто от които е залегнало в основата на доминантния септимов акорд). Основните им тонове отстоят на интервал малка терца.

(Allegro vivace)

337 Фр. Шуберт — Соната оп. 53

Основни хармонии

(7 ак.)

б) Свързване на две мажорни тризвучия, основните тонове на които отстоят на интервал голяма терца.

338 Фр. Шуберт — Die Sterne

Основни хармонии

в) Свързване на две мажорни тризвучия, основните тонове на които отстоят на интервал малка секста (низходяща голяма терца).

339 Фр. Шуберт — Die Sterne

Основни хармонии

г) Свързване на два септимови акорда (в доминантен вид), основните тонове на които отстоят на интервал голяма секста (низходяща малка терца).

Фр. Шуберт — Соната оп. 53

340 (Con moto)

*mf*

Основни хармонии

д) Свързване на две минорни тризвучия, основните тонове на които отстоят на интервал малка терца.

341 (За мъжки хор)

*f*

Ф. Лист — Saatengrün

Основни хармонии  
(2 и 3 такт)

е) Свързване на две минорни тризвучия, основните тонове на които отстоят на интервал голяма терца.

342 Фр. Шуберт — Емпромтю es-moll

Основни хармонии (2-3 такт)

ж) Свързване на две минорни тризвучия, основните тонове на които отстоят на интервал малка секста (низходяща голяма терца).

343 Фр. Шуберт — Der Wegweiser

Основна хармония (2-3 такт)

з) Свързване на две минорни тризвучия, основните тонове на които отстоят на интервал голяма секста (низходяща малка терца).

344 Х. Берлиоз — Проклятието на Фауст

Основни хармонии (1-2 такт)

Следват четиригласни стилизации с единичен хроматизъм.

Пример за свързване на две минорни тризвучия, основните тонове на които отстоят на интервал малка секста (низходяща голяма терца — свързване „ж“).

345

345

вместо

Пример за свързване на минорен квинтакорд с малък септимов акорд, основните тонове на които отстоят на малка терца (свързване „д“).

346

346

д д

5

Свързването на акордите посредством медиантна хроматика с единичен хроматизъм може да стане и при верига от съзвучия, отстоящи едно от друго на малка или голяма терца, по пътя на малкия (прим. а, б) или големия терцов кръг (прим. в, г).

347 а) б) в) г)

Във връзка с това тук ще дадем няколко примера за свързване на квинтакорд със септакорд и обратно. Необходимо е да си припомним казаното преди малко, че при свързването на два акорда, употребата на енхармонизъм става причина, диатоничният полутон да се превърне в хроматичен

и обратно — хроматичният в диатоничен. В следващия пример имаме свързване на доминантен септимов акорд с мажорен квинтакорд, отстоящи един от друг на интервал голяма терца — H-Dis (Es). Разрешаването на септимата при този вид свързване на септакорд с квинтакорд налага възходящото отвеждане на септимата. При използването на енхармонизъм (1—2; 2—3 тактове) септимата се води диатоничен полутоп нагоре, а при наличиостта на общ тон (3—4 такт) се явява двоен хроматизъм — единият по линията на терцовото свързване, а другият, поради отвеждането на септимата — на хроматичен полутоп нагоре.

348

C Es Ges A C

Както се вижда от примера, медиантното хроматично свързване става между последното време на всеки такт и началното време на следващия. По такъв начин се получава секвенция с еднотактов модел, който се пренася на интервал малка терца във възходяща посока. Следва подобен пример със секвенционно звено от четири такта.

349

C Es Fis

Следва пример от свързване по възходяща посока на мажорен квинтакорд с доминантен септимов акорд, който от своя страна се свързва по-нататък непосредствено с мажорен квинтакорд. Между първия и втория такт имаме свързване на малка терца, а между втория и третия — на голяма.

350

Основни хармонии

Следва друг пример, при който моделът, образуван от свързване на мажорно тризвучие с доминантен септимов акорд, се пренася на половин тон по възходяща посока. При това пренасяне се явява свързване на доминантния септимов акорд с мажорен квинтакорд, отстоящи един от друг на голяма терца (респ. умалена кварта).

351



## 2. Медиантна хроматика с двоен хроматизъм

Медиантна хроматика с двоен хроматизъм можем да получим, като свържем: мажорно тризвучие с минорно, основните тонове на които отстоят на интервал малка терца или малка секста (прим. а, б) или минорно тризвучие с мажорно, основните тонове на които отстоят на интервал голяма терца или голяма секста (прим. в, г).



Следват примери из музикалната литература:

а) Свързване на мажорно тризвучие с минорно, основните тонове на които отстоят на интервал малка терца.

Р. Щраус — Ариадна

353



Основни хармонии



б) Свързване на мажорно с минорно тризвучие, основните тонове на които отстоят на интервал малка секста.

354

В. А. Моцарт — Фантазия

Основни хармонии  
(1-2 такт)

Следват два примера за двоен хроматизъм от стари майстори на композицията.

355 Lento

а)

Лука Маренцио (1560-1599) — Мадригал

Забележка: а, б, в, г, сложени към някои от тактовете на примерите, съответстват на свързването, отбелязано в дадената по-горе таблица.

356

Хайнрих Шуц (1385-1672)

Следват два примери от четиригласни стилизации с двоен хроматизъм

357

Example 357 is a four-part setting in 2/4 time, key of B-flat major. The treble clef part features a melodic line with chromaticism, while the bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines.

358

Example 358 is a four-part setting in 2/4 time, key of B-flat major. The treble clef part has a more active melodic line with chromaticism, and the bass clef part features a steady harmonic accompaniment.

Основна хармония

The basic harmony is shown in a single staff with a treble clef. It consists of a sequence of chords: a triad of B-flat, D-flat, and F, followed by a dyad of B-flat and D-flat, and finally a triad of B-flat, D-flat, and F.

Освен употребата на единичния и двойния хроматизъм, които се явяват при терцсекстовите свързвания, възможна е също и употребата на троен хроматизъм, който може да се получи при секунд-септимвите свързвания.

Обикновено тройният хроматизъм се употребява по възходяща посока, като на движещите се гласове се срещупоставя в баса проходяща септима, която ведно с горните три гласа образува секундакорд, след който следва разрешение в сектакорд. Пример.

359

Example 359 is a four-part setting in 2/4 time, key of B-flat major. It illustrates a triple chromaticism through a sequence of chords: a triad of B-flat, D-flat, and F, followed by a dyad of B-flat and D-flat, and finally a triad of B-flat, D-flat, and F. The bass clef part features a passing seventh chord that resolves into a second chord.

Освен този случай на троен хроматизъм, възможни са и други случаи при свързвания на квинтакорди. В следващия пример имаме възходящ троен хроматизъм благодарение на проходящия тон (des), който се явява между две тризвучия, свързването на които дава двоен хроматизъм. Хроматичното придвижване на проходящия тон (des) прави свързването на двата акорда с троен хроматизъм.



360



Следва пример с низходящ троен хроматизъм

361



Хроматизмите, които се явяват при свързването на два акорда, могат да бъдат най-различни. Последното зависи от естеството на акордите, които свързваме. Употребата на различните видове септакорди, нонакорди, умалени и увеличени квинтакорди може да доведе до най-различни хроматизми. Ние вече имаме подобни случаи при разглеждането на септимовите и ноновите акорди. Например случаят с низходящото хроматизиране на терцата на квинтакорда на втората доминанта, която се превръща в септимов тон на септакорда на първа доминанта, или случаят с хроматизмите, които се явяват при разглеждане на умаления септимов акорд, или пък при хроматическата подготовка и разрешение на ноната на доминантния нонакорд и други. Разнообразие при употребата на хроматизми се получава също и при използването на чужди на акорда тонове (какъвто беше случая с последния пример за троен хроматизъм).

Следват някои особени случаи на хроматизъм.

а) Употреба на двоен възходящ хроматизъм, единият от които се явява поради появата на доминантната септима (f).

362



б) Употреба на двоен низходящ хроматизъм в паралелни септими. Проходящият тон в баса „а“ преминава хроматически в „ас“.

363

Musical score for exercise 363. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The melody in the treble clef features a double chromatic descent in parallel septims: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The bass clef accompaniment consists of chords: G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter).

в) Употреба на двоен низходящ хроматизъм, който се явява след промяна на мелодическото положение на акорда. Последното създава условия за неговото използване.

364

Musical score for exercise 364. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The melody in the treble clef features a double chromatic descent in parallel septims: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The bass clef accompaniment consists of chords: G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter).

г) Полифонично раздвижване на сопрана и баса при медиантни свързвания на мажорни квинтакорди.

Хармоническа схема.

365

Musical score for exercise 365, labeled "Хармоническа схема". It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The melody in the treble clef features a sequence of major triads: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The bass clef accompaniment consists of chords: G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter).

Мелодически раздвижено.

365<sup>a</sup>

Musical score for exercise 365<sup>a</sup>, labeled "Мелодически раздвижено". It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The melody in the treble clef features a sequence of major triads: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The bass clef accompaniment consists of chords: G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter).

д) Преминаване чрез двоен хроматизъм в минорно трезвучие вместо в мажорно.

366

гед  
до-

вместо

g f

G F

XIII. ОСОБЕНИ СЛУЧАИ НА КАДЕНЦИ, ЕЛИПСИСИ,  
ЕНХАРМОНИЗМИ И ДР.

1. Каденци

а) Еолийска плагална каденца.

367

S — T

б) Еолийска плагална каденца с терцквартакорд върху VII степен, който по вид представлява обръщение на главен (мажорно-малък) септимов акорд, но в случая изпълнява субдоминантна функция.

368

S VII<sub>4</sub>T

в) Дорийска плагална каденца със септимов акорд върху IV степен, който по вид е главен, но в случая изпълнява субдоминантна функция.

369

S IV

г) Еолийски минор с фригийско плагално полузаклучение.

370

a: I VI<sub>6</sub> 5 V

д) Каденца в екзотичен минор.

371

е) Мажорна каденца с плагално разширение.

372

D: I V I (IV) I

ж) Минорна каденца с двойно умален септимов акорд върху втора доминантна в квинтсекстово обръщение.

373

6 4 DD VI<sub>6</sub> 5

з) Мажорна каденца с плагално разширение в мелодичен мажор при лежащ бас.

374

Musical score for exercise 374. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody in the treble staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a final chord in the treble staff.

и) Мажорна каденца с плагално разширение в мелодичен мажор с употреба на дълготрайна аподжиатура в баса.

375

Musical score for exercise 375. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The melody in the treble staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a final chord in the treble staff. Below the bass staff, there are markings: "SH<sub>4</sub>" and "T".

к) Плагална каденца с втора доминанта в мелодичен мажор.

376

Musical score for exercise 376. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The melody in the treble staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a final chord in the treble staff. Below the bass staff, there are markings: "DD", "S", and "T".

л) Каденца, при която заключителният акорд (тониката) се предшества от втора доминанта. Характерен за случая е двойният хроматизъм, с който се преминава от втората доминанта в тониката.

377

Musical score for exercise 377. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The melody in the treble staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a final chord in the treble staff. Below the bass staff, there are markings: "DD" and "T".

## Елипсиси

а) Елипсис, получен чрез замяна на заключителния акорд на I степен със септимов акорд на V степен на субдоминантната тоналност.

378 Й, Хайдн ор. 42

c-moll: II      V      f: V<sup>7</sup>

б) Елипсис, получен чрез замяна на заключителния акорд на I степен с нонакорд на V степен на субдоминантната тоналност.

379

c-moll      f: V<sup>9</sup>      I    C    II      V<sup>7</sup>      I

В приведеня по-горе пример елиптичното встъпване на нонакорда в началото на четвъртия такт става посредством двоен хроматизъм.

в) Елипсис, при който доминантният септимов акорд се разрешава в умален квартсекстакорд, имащ характер на доминантен секундов акорд.

380

D<sup>7</sup>       $\frac{6}{4}$       D<sup>7</sup>       $\frac{6}{4}$       D<sup>7</sup>       $\frac{6}{4}$

### 3. Енхармонизъм

а) Енхармонична модулация посредством консонантни квинтакорди.

381 (E — Es)

или

Detailed description: This exercise shows a modulation from E major to E-flat major. It starts with a sequence of consonant quintads in E major: E2-G2-B2, E3-G3-B3, E4-G4-B4. The second part shows the transition to E-flat major: E2-Gb2-Bb2, E3-Gb3-Bb3, E4-Gb4-Bb4. The word 'или' (or) is written above the second part, indicating an alternative path or a specific interpretation of the transition.

Същественото в различието между енхармоничната и диатоничната модулация е пътят, който преминаваме между изходната и желаната тоналност. За да сравним двата случая, ще дадем и диатоничния вид на модулацията E — Es.

382

Detailed description: This exercise shows a diatonic modulation from E major to E-flat major. The first part shows the E major scale: E, F#, G, A, B, C, D. The second part shows the E-flat major scale: E, F, G, A, Bb, C, D. The modulation is achieved by changing the second degree of the scale from F# to F.

б) Пример за единичен енхармонизъм при употреба на умален септимов акорд.

383

уп. 7

Detailed description: This exercise illustrates a single enharmonic change of a diminished seventh chord. It shows a sequence of chords: Bb7, F#7, Eb7, and D7. The Bb7 chord is enharmonically equivalent to the F#7 chord, and the Eb7 chord is enharmonically equivalent to the D7 chord. The exercise is labeled 'уп. 7' (exercise 7).

в) Пример за превръщане на доминантния септимов акорд в увеличен квинтсектакорд.

384

Detailed description: This exercise shows a dominant seventh chord being transformed into an augmented quintad. It starts with a G7 chord (G, B, D, F) and shows its transformation into a G augmented quintad (G, B, D, F#). The exercise is labeled '384'.



#### 4. Акорди на втора понижена степен (Неаполитански акорди)

а) Неаполитански секстакорд, получен посредством хроматизъм.

389

б) Неаполитански секстакорд, който се разрешава в квинтакорд на VI понижена степен.

390

В последния такт на горния пример терцквартовото обръщение на двойно умаления септимов акорд има характер на неаполитански акорд и същевременно може да се тълкува като такава.

в) Неаполитански септимов акорд.

391

г) Неаполитански секундакорд

Хармоническа схема.

392

Мелодическо раздвижване на сопрана.

д) Неаполитански нонакорд.

393

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A slur covers the last three notes. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. It starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. A slur covers the last two notes. The piece concludes with a final chord in both staves: a whole note G4 in the treble and a whole note E3 in the bass. The label 'N<sub>9</sub>' is positioned below the bass staff at the end of the piece.

N<sub>9</sub>

## С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

	Стр.
УВОД. Кратък очерк върху историческия развой на хармонията . . . . .	5
<b>I. ЗА НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА ПОЛИФОНИЧНАТА ХАРМОНИЯ</b>	
Значението на консонантното тризвучие при полифоничната хармония. Знаци за отбелязване на чужди на акордите тонове и мелодически фигури, свързани с употребата им . . .	15
<b>II. ЧЕТИРИГЛАСНОТО СЛОЖЕНИЕ НА АКОРДИТЕ И ПРЕДПОСТАВКИ ЗА МЕЛОДИЧЕСКО РАЗДВИЖВАНЕ НА ГЛАСОВЕТЕ</b>	
Удвоявания на терцата и на квинтата на тризвучията. Непълни акорди. Неособичайно отдаляване на гласовете. Промяна на разположението на гласовете при свързвания на квинт-акорди. Промяна на разположението на гласовете при употребата на секстакорди . . . . .	21
<b>III. НЯКОИ ОСОБЕНИ СЛУЧАИ ПРИ МЕЛОДИЧЕСКОТО РАЗДВИЖВАНЕ НА ОТДЕЛНИТЕ ГЛАСОВЕ НА ОСНОВНАТА ХАРМОНИЯ</b>	
Квартсекстакордови образувания, които се явяват като резултат на мелодическо раздвижване на хармонията. Възможни квинтови паралелизми. Възможни септимови, нонови и секундови паралелизми. Мелодическо раздвижване на гласовете на даден хармонически откъс. . . . .	27
<b>IV. СЕПТИМОВИЯТ АКОРД</b>	
Местоположението му в ладотоналността. 24 положения, разположения и обръщения на септимовия акорд. Четирите гами, които образуват върху петата си степен доминантен септимов акорд. Видове разрешения на септимовия акорд. Разширяване функционалното значение на доминантния септимов акорд. Странични доминанти и всестранното им практическо овладяване. Втора субдоминанта и трета доминанта . . . . .	34
<b>V. УМАЛЕНИЯТ СЕПТИМОВ АКОРД</b>	
Три енхармонични групи на умалените септимови акорди. Петте вида разрешения на умаления септимов акорд. Дадено мажорно тризвучие като резултат от разрешение на три различни умалени септимови акорди и дадено минорно тризвучие като резултат от разрешение на два различни умалени септимови акорда. Диатонични и елиптически разрешения на умаления септимов акорд. Употребата на хроматизъм (единичен и двоен) при встъпването на умаления септимов акорд. Хроматизмът и разрешаването на умаления септимов акорд. Енхармоничната замяна и възможности за употреба на единичен, двоен и троен енхармонизъм. Видове превръщания на умаления септимов акорд в доминантен. Превръщане на умаления септимов акорд в доминантен нонакорд. Разновидности при разрешенията на умаления септимов акорд. Преминаване на даден умален септимов акорд от една акордова форма в друга и начини за раздвижване на гласовете. Примери за различни начини на използване на умаления септимов акорд . . . . .	45
<b>VI. НОНАКОРДИ</b>	
Нонакорд и видове. Четиригласното сложение и акордовите форми на нонакорда. Видове подготовки и разрешения. Пряко и косвено разрешение. Видове косвено разрешение. Възходящо разрешение на ноната. Второстепенните нонакорди и тяхната употреба. Странични доминанти с нонакорди. Секстнонакорд и квартсекстнонакорд. Нонакордови образувания, получени чрез появата на чужди на акорда тонове. Хроматично встъпване на ноната и септимата на нонакорда. Хроматично отвеждане на голямата нона в малка, при разрешаването на нонакорда върху втора доминанта . . . . .	57

## VII. УНДЕЦИМОВИ И ТЕРДЕЦИМОВИ АКОРДИ. БИФУНКЦИОНАЛНИ СЪЧЕТАНИЯ

Ундецимовите и тердецимовите акорди като единично и двойно задържане на тоновете на септимовия акорд. Пълните акордови форми на ундецимовия и тердецимовия акорд и общи условия при употребата им като четиригласно сложение. Ундецимовият акорд и неговите три четиригласни форми. Особенности при разрешението им. Ундецимовите акорди върху различните степени на гамата и някои техни алтеровани видове. Други възможни форми на употреба на ундецимовия акорд. Тердецимовият акорд и неговите три акордови форми. Видове встъпления и разрешения при употребата на различните акордови форми. Особенности при употребата на тердецимов акорд на първа степен в прелюд „b-moll“ из първа част на „Добре темперовано пиано“ от И. С. Бах. Други възможни форми на употреба на тердецимовия акорд. Употреба на акордична септима, нона, ундецима и дуодецима в областта на една обща функция. Бифункционални съчетания . . . . . 69

## VIII. ФОРМИ НА СЛОЖНИ РАЗРЕШЕНИЯ НА СЕПТИМОВИТЕ И НОНОВИТЕ АКОРДИ 80

### IX. ПОЛИФОНИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ В ХАРМОНИЯТА

Единични, двойни и тройни дисонанси. Разновидни дисонанси. Дисонанси, които се явяват на силно време. Задържане на септима при употреба на секстакорд. Верига от задържания. Двойни задържания. Тройни задържания. Противоположни двойни и тройни задържания. Аноджиатури. Единична аноджиатура. Таблица на аноджиатурно раздвижване на тоновете на квинтакорда и секстакорда. Проходяща аноджиатура при умаления, полуумаления и доминантния септимов акорд. Верига от единични аноджиатури. Двойна аноджиатура. Тройна аноджиатура. Някои особени случаи при дисонансите, които се явяват на слабо време. Двойни и тройни разновидни дисонанси. Дълготрайни и краткотрайни, чужди на акорда тонове и едновременното им съчетаване . . . . . 86

### X. МЕЛОДИЧЕСКИ ФИГУРИ С ДВА И ПОВЕЧЕ ДИСОНАНСА . . . . 106

### XI. ОБЩО ЗА ХРОМАТИЗМА. ХРОМАТИЗЪМ ЧРЕЗ АЛТЕРОВАНЕ ТОНОВЕТЕ НА ДАДЕН АКОРД

Два вида хроматизъм в хармонията. Основно различие между тях. Единичен хроматизъм от първи вид. Хроматизъм при алтероване на основния или квинтовия тон на квинтакорда. Алтероване на терцата чрез повишаване или понижаване и особеностите на свързаните с това хроматизми и срещуопоставените на тях характерни мелодически обороти. Хроматизиране на терцата без по-нататъшно отвеждане на терцовия тон. Двоен хроматизъм от първи вид. Правила за употребата на двоен хроматизъм. Двоен хроматизъм в противоположно движение. Възходящо хроматично отвеждане на септимата на септимовия акорд . . . . . 113

### XII. ХРОМАТИЗМИ ПРИ СВЪРЗВАНЕ НА ДВА АКОРДА (ХРОМАТИЗМИ ОТ ВТОРИ ВИД)

Диатонични и хроматични свързвания между консонантни тризвучия. Медиантна хроматика с единичен хроматизъм. Значението на енхармонизма при медиантната хроматика и преобразуване на различните интервали посредством употребата на енхармонизми. Участието на септимовите акорди при употребата на медиантната хроматика. Големия и малкия терцов кръг. Медиантната хроматика с двоен хроматизъм и възможните свързвания между консонантни тризвучия. Троек хроматизъм при терцесекстовите свързвания. Особени случаи на хроматизъм посредством употребата на чужди на акорда тонове . . . . . 121

### XIII. ОСОБЕНИ СЛУЧАИ НА КАДЕНЦИ, ЕЛИПСИСИ, ЕНХАРМОНИЗМИ И ДРУГИ . 134