

ТЕРМИНОЛОГИЧНИ НЕСЪОТВЕТСТВИЯ ВЪВ ФУНКЦИОНАЛНАТА ТЕОРИЯ В МЕТОДИКАТА НА НЕЙНОТО ПРЕПОДАВАНЕ

Андрей Диамандиев

Базисна категория във функционалната теория е терминът *функция*. В различните хармонични теории той придобива различни значения. В този смисъл като терминологични несъответствия могат да се отчитат едни и същи термини с различни значения, както и обратното – различни термини с едно значение. Така възниква проблем с намирането на точна терминология, защото т.н. *функция* като понятие, взето откън във: философски смисъл на функционалност, функционален подход, систематичен – на отношението на даден елемент към цялото, математически – на променлива величина в зависимост от друга величина, на биологичен – на действие (*функциониране*) на даден орган или система, *преносен* – на явление, свързано с развитието на друго явление или *произтичащо* от него, както и в ежедневен смисъл – на *роля*, *служба*, *действие*, не намира съответствие точно на музикалния смисъл на *уникално битие*, което не може да бъде проникнато *откън*. Проблемът не се състои в *несъответствието*, което е неминуемо, а в претенцията за по-строга *научност* или за по-висша *категориалност*, заради *невъзможността* за намиране на *точно съответстваща терминология*. Именно такава *невъзможност* създава предпоставките за подобни претенции. От това следва един много съществен въпрос, свързан с *методиката на преподаване на функционалната теория*: как да сведем *абстрактните категории и понятия* до начин, който да не обърква обучаващите се, а да им помага да постигат по-дълбоко чисто музикалното проникване в *същността* на *хармонията*. Строго погледнато, в обучението по хармония терминът *функция* има винаги *преносен (метафоричен) смисъл*, защото той се проверява през музикалния (*слуховия*) *опит*, а не през *точните количествени величини*, както например се проверява математическото уравнение. При „музикалното уравнение“ много често едно плюс едно буквално не е равно на две. От друга страна, претенцията на една *теория* да бъде *наука* изисква в по-голяма или по-малка степен *стремеж към строгост и точност на количествените величини и характеристики*. Такава претенция откриваме още в първото изречение от учебника по хармония на Парашкев Хаджиев

от 1973 г., че „хармонията е наука (курсив мой) за строежа, значение-то и взаимоотношението на акордите“¹. В такъв смисъл можем да разберем идеите на Карл Шумпф, заедно с Херман фон Хелмхолц, Мориц Хауптман, Артур Етинген и особено на Хуго Риман, за намиране на връзки между *физика*, *психология* и *физиология* в контекста на *акустиката*, която се издига едва ли не в култ, защото тя е мостът, по който се преминава от *физическия* към *акустическия* звук, за който *акустиката* има претенцията, че е *музикален*. Не случайно терминът *Klang* в немския език, въведен от Риман в неговата *хармонична теория*, означава *сложен* звук със *своите части*, които също не случайно се наричат и *хармоници*, а също така и *прекъснати функции* като *редове на Фурие*. Те на практика са т.н. *обертонове*, т.е. сума от много *прости чисти тонове*, които се възприемат заедно *с и в един тон* на музикален инструмент. Строго погледнато от акустическа гледна точка *тонът* е слухово усещане от трептения с *постоянна честота*², т.е. от *една честота*, което означава *прост (синусоидален)* звук. Така акустически се отчита разликата между *тон* и *звук*. Това е, типичен пример за дефиниция, *абстрахирана* от действителността, защото на практика звуците като реално чути тонове почти винаги са *сложни*, т.е. те се възприемат заедно със *своите хармоници*. И така, при наличието на споменатите строги математически термини *хармоници* и *прекъснати функции*, спрямо *редовете на Фурие*, ние можем да възкликнем: ето пряката връзка с термина *хармонични функции*. Но, колкото и да ни е неприятно, връзката е само външна, независимо от точното съответствие на третия *хармоник (частичен тон)* с *доминантата*, вече въведена от Хуго Риман като *функция*³. Логиката на т.н. *хармонични функции* в музикалния контекст е съвсем друга. Терминът *функция* при Риман означава *местоположението, позицията (die Stellung)* на акордите от тоналността във формата на *конкретни акорди* като *места*, наречени още и *главни тризвучия*: *тоника* Т, *доминанта* D и *субдоминанта (долна доминанта)* S. Строго погледнато това е *генезисът на функционалната теория* като *трифункционална система* спрямо термина *функция* в смисъл на *променлива величина*. Тя има своеобразна „стойност“ на една от *трите*

¹ Хаджиев, Парашкев. Хармония. София: Наука и изкуство, 1973, с. 3.

² Сравни Георгиев, Емил. Музикална акустика. София: Наука и изкуство, 1975, с. 8.

³ Riemann, Hugo. Elementar-Schulbuch der Harmonielehre. Berlin: M. Hesse, 1919, S. 13: „Die Anfangsbuchstaben dieser Namen werden nun aber kurzweg als bequemes Mittel gebraucht, die Stellung der Akkorde in der Tonart ihre Funktion, anzuzeigen“.

функции в зависимост от обкръжаващите я акорди като своеобразни нейни „аргументи“. Иначе *троичността* на *тоникулата*, *доминантата* и *субдоминантата* се заражда още при Рамо в смисъл на *три основания* на лада⁴. Но, точно заради *несъвпадението* на термина *хармонична функция* с *точните* математически термини *хармоници* и *прекъснати функции* в *редовете* на *Фурие*, в различните *хармонични теории* съвсем естествено възникват различни *значения* на основната категория *функция*. Това се обяснява най-вече с факта, че придаването на *музикално битие* на тази категория става единствено чрез *възприемането* (*усещането*) на *конкретен акорд*. Пренебрегването на този факт, като надценяване на *функцията* като *по-висша* или *свърхстойностна* категория в сравнение с категорията *акорд*, е, за съжаление, само едно *рационално* изхвърляне. Така различните теории, освободени от оковите на *математическата точност*, започват, повече или по-малко *спекулативно*, да се заиграват с термина *функция* в зависимост от някакви собствени *методически предпоставки*, които вече са с претенцията за *музикално методически основания* в обучението по *хармония*. Може би Риман, независимо от неговото авторство на *функционалната теория*, най-много се доближава точно до *математическия смисъл* на термина *функция*, без обаче да се губи нейното *музикално битие*, във *възприемането*, *свеждането* (*усещането*) на *всички акорди* като *доближаване* (*подобие*, *сродство*) с *трите главни функции* (*акорди*). Още повече, той смята, диференцирайки се от своите колеги по пътя на *феноменологичното тълкуване*, че в слушателя съществува *логическа активност*⁵, т.е. той може да *оценява чутото* като *очаквано* от него, а не само *пасивно* да го констатира като *вече чуто*. По подобен начин – по пътя на *слуховия експеримент* – той създава *дуалистичната* си *хармонична система* и *ямбичната* си *теория*. Разбира се, както казахме в началото, *преносният метафоричен смисъл* на понятието не може да се прескочи в *музикалния контекст*, но в по-голяма или по-малка степен може да се проникне в *дълбочината* на *музикалното* в зависимост от *различните методики на преподаване* на *функционалната теория*. Много показателно потвърждение в полза на

⁴ По **Холопов**, Юрий. Субдоминанта. Музыкальная Энциклопедия. т. 4, Москва: Советская энциклопедия, 1978, с. 343.

⁵ **Riemann**, Hugo. Ideen zu einer, Lehre von den Tonvorstellungen, FZMw Jg. 2 (1999) S.1: „Die von mir schon 1873 geforderte, logische Aktivität des Musikhörens spielt in, seinen Arbeiten keine Rolle“ (става въпрос за позициите на Карл Шумпф и Херман фон Хелмхолц). <http://european-musicology.eu/assets/Volumes/1999/19991.pdf> (посетен на 09.03.2017).

уникалното музикално битие е отказът на Риман в края на живота си от дуалистичната си теория – не само по отношение на *унтертоновете*, но и на *обертоните*. В такъв контекст някои дефиниции като: „за тоническия, доминантния и субдоминантния акорди се разбира, че на тях са възложени най-важните и отговорни задачи – функции – при хармоническото изграждане, поради което ги наричаме и главни функционални акорди или накратко – главни функции“⁶, „функция – това е значението, ролята на отделния елемент по отношение на целостта“⁷, „всеки акорд, влязъл в някаква ладотонална организация, започва да функционира, да изпълнява някаква роля, затова се нарича хармонична функция“⁸, или „хармоническата функция ни показва смисловото значение на звука и на група звуци в рамките на дадена система“⁹, стават разбираеми и ни освобождават *по-свободно* да тълкуваме термина и да можем да възприемаме всеки акорд като *отделна функция* вече в един *по-общ* смисъл, въпреки че точно при методиките на тези автори – Хаджиев, Райчев и Холопов – се подразбира в по-голяма или по-малка степен учението на Риман за главенство на три акорда във *функционалната хармония*. Въпросът е, че по този начин ние вече можем по *наше усмотрение* да *моделираме функционалните групи*. Така възниква и разединението между *функционалната* и *степенната теория* в смисъл: *колко акорда могат да определят лада* – три, седем или повече – например дванадесет при *разширената тоналност* (*омнитоналност* или *пантоналност* при Холопов¹⁰)? От друга страна, това може да бъде и тяхното *сближаване* – *степените* да се осмислят като *функции*, независимо от техните *йерархии*. Има хармонични системи, при които само начинът на *отбелязване* е *степенен*, докато смисълът е изцяло *функционален*. Такава е например *системата* в учебника на Рудолф Луис и Лудвиг Тюил¹¹, от която в много голяма степен е повлияна *хармоничната система* на Парашкев Хаджиев в учебника му за музикалните училища, където начинът на *отбелязване* на акордите е *сте-*

⁶ Хаджиев, Парашкев. Хармония. София: Народна просвета, 1947, с. 7.

⁷ Хаджиев, Парашкев. Хармония. София: Наука и изкуство, 1973, с. 11 (дефиниция по Х. Грабнер).

⁸ Райчев, Александър. Хармония. София: Наука и изкуство, 1974, с. 20.

⁹ Холопов, Юрий. Гармония. Теоретический курс. Москва: Музыка, 1988, с. 242: «Гармоническая функция указывает смысловое значение звука и группы звуков в рамках данной системы».

¹⁰ Холопов, Юрий. Цит. съч., с. 418, 419.

¹¹ Louis, R. & Thuille, L., Harmonielehre. Stuttgart: C. Grüniger, 1925.

пенно-функционален. В това отношение от голямо значение, особено от методична гледна точка, е начинът на отбелязване на акордите. Основна теоретична позиция на настоящото изследване е, че функцията спрямо нашия музикален опит е възприятие на конкретен акорд, а не – на абстрактна категория, т.е. – с ухото, а не – с ума. Той само констатира впоследствие създадите се връзки (функции). В този смисъл преподаващият хармония трябва максимално да облекчи и съкрати изминатия път от прозвучаването на акорда-функция до възприятието му в ухото на учащия. В тази връзка ще дадем пример от хармоничните анализи на Евгений Аврамов за изкуствено удължен път¹²:

Пример 1а. Й.С. Бах, Прелюд №6, ДТП, 1.Т



Чрез предложената функция доминанта на първа степен DI в такт 13 на прелюд №6 от Първи том на цикъла „Добре темперираният клавир“ от Й.С. Бах от методична гледна точка се установяват два момента: 1. Асинхронност между функция и акорд. Функцията е като че ли независима от акорда, защото акордът на първа степен е главен представител на тониката, а не – на доминантата. 2. Установяване на 2 акорда – на първа и на пета степен, от които единият е функция, а другият – изпълняващ тази функция. Ако това не е така, то тогава какво е доминантата D? Акорд ли е или не е? Въпросът е как да обясним това на начинаещия по хармония ученик или студент? Можем да означим акорда с една буква и цифровка, с които да подскажем и неговата субстанция. При Риман това е т.н. *квартсектакорд* D_4^6 като форма на доминантата (виж с. 8), а при нас – *каденцов квартсекстакорд с чужд тон*:

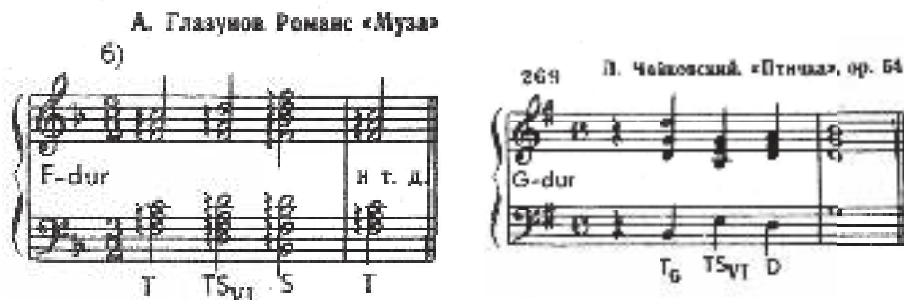
¹² **Аврамов**, Евгений. Ръководство по практика на хармоничния анализ. Диатоника. Ч. 1. София: Наука и изкуство, 1974, с. 14.

Пример 16. Й.С. Бах, Прелюд №6, ДТП, I.T



Има и чисто *ортографически* несъответствия като например TS_{VI} в учебника на Парашкев Хаджиев за музикалните училища¹³, както и в бригадния учебник на И. Дубовски, С. Евсеев, И. Способин и В. Соколов¹⁴, където учащият се може да се обърка, че в случая става въпрос отново за *два акорда*: Т и S_{VI} , от една страна, а, от друга, няколко *различни функции* да се отбелязват по *един и същи начин* (в бригадния учебник):

Пример 2. Дубовский, И. Евсеев, С. Способин, В. Соколов. Учебник гармонии



В това отношение по-удачно е да се употреби само *една буква*, но в смисъла на *преобладаваща функция* – W или S_{VI} .

Можем да открием и по-сложни *терминологични несъответствия* от типа на: *ултрадоминантът* със *субдоминантова функция* U за акорда на *втора степен* и *ултрасубдоминантът* с *доминантова*

¹³ Хаджиев, Парашкев. Хармония. (1973), с. 72.

¹⁴ Дубовский, И. Евсеев, С. Способин, В. Соколов. Учебник гармонии. Москва: Музыка, 1983, с. 111.

функция за акорда на седма степен в записките на „Систематичен курс по хармония“ на Цанко Цанков¹⁵. Тук бихме предположили, че се смесват категориите акорд и функция, но това не е само така. Тук се сблъскват две функции, защото едната отбелязва акорда между останалите функции, а другата е действаща, но не е отбелязана като такава. Проблемът се състои в това, защо Цанко Цанков не диференцира двете функции като различни акорди, както е при Зигфрид Карг Елерт¹⁶, а ги смесва:

Пример 3. Схема от Зигфрид Карг Елерт

$C_p C^i$	$F_p F^i$	$D_p D^i$	$G^p G^i$	$B^p B^i$	$A^p A^i$
-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

p resp. p = Parallele

i resp. i = Leittonwechsel

} Mollakk. in Dur, Durakk. in Moll

Große Buchstaben über, bzw. untereinander [Durakk. in Dur, Mollakk. in Moll]

$\overset{d}{C}$	$\overset{B}{B}$	„Ultradominanten“	$\overset{3}{B}$	$\overset{4}{A}$
------------------	------------------	-------------------	------------------	------------------

2. Contradom. resp. 2. Dominante. Die erste ist übersprungen (ausgelöscht, daher durchstrichen).

Kleine Buchstaben über und unter den Prinzipalsignen:

$\overset{d}{B}$ $\underset{c}{C}$	variierte Ultradom. und - Ultracontr.	$\overset{3}{B}$ $\underset{A}{A}$	Durakk. in Moll Mollakk. in Dur
---------------------------------------	---------------------------------------	---------------------------------------	------------------------------------

Това методически е неправилно, защото учащият се може да се обърка от обозначението на акорда като действителна функция. Същият проблем откриваме отново при Цанко Цанков, както и при Па-

¹⁵ Цанков, Цанко. Систематичен курс по хармония (записки). София, 1935, с. 89.

¹⁶ Карг Елерт ги диференцира например в мажор като вариант на ултрадоминанта $\overset{d}{B}$ и паралелна контра (доминанта) $\overset{3}{B}$ **Karg-Elert**, Sigfrid. Polaristische Klang- und tonalitätslehre (Harmonologik). Leipzig: F.E.C. Leuckart, 1931, S. 38, 66.

рашков Хаджиев в учебника му от 1947 г., когато говорят например за *медианта М с тоническа функция*¹⁷. Подобни несъответствия могат да се примирят с термина *интерфункция* – *мястото* на един акорд между *няколко функции*, – но при всички случаи трябва да има *синхронност* между *акорд* и *функция* чрез отбелязването на *преобладаващата функция*. Такива са случаите например с *неаполитанския* и *лидийския акорд N; L* като *гранични функции* между *вътрешни* и *странични акорди*. От всичко това можем да направим важно *методическо уточнение*: *Не винаги един акорд е функция, докато една функция винаги е конкретен акорд*. Затова, независимо от начина на отбелязване на акордите, в *музикалния контекст* ние ги отчитаме като *функции*. Много от *степенните подходи* намират своето оправдание по-скоро в *удобството* учащите се да не се замислят в *отбелязването* на акордите, *функциите* на които могат да бъдат дообяснени, но не отчитат факта, че *степенното означаване* също е *функционално*, но с *друга формула*, поради което те на практика удължават и усложняват пътя за *овладяването* и *тълкуването* на *акордите*. Така всяко *последование* на даден акорд се превръща в *различна функция*. *Смесените подходи* на *компромисно означаване* на акордите – едни да се означават *функционално*, а други – *степенно*, от една страна са *несистематични*, а от друга – *функциите* вече стават повече с *прибавените степени*, което ги доближава повече или по-малко до *степенната теория*. Такива подходи откриваме например в учебните пособия на Андрей Мутли¹⁸ и Бенцион Елиезер¹⁹, и частично при Евгений Аврамов²⁰ (вж. първия пример на с. 5), Пенчо Стоянов²¹ и Жорж Бонев²². *Функционалната теория* пък се стреми да *обедини всички акорди* в *три функционални значения* и *групи*, като по този начин обучаващите се да може по-лесно да обхванат *многообразните акордови последования* и *каденци* (така например *всички каденци* могат да се разглеждат като *модификации на една каденца*), от една страна, а от друга – да насочи вниманието му да чува *акордите* в *субстанциите* на *главните акорди*. Например да усети *мажорното звучене* на *паралелните минорни акорди* в *мажор* и обратно – *минорното звучене* на *паралел-*

¹⁷ Хаджиев, Парашкев. Хармония. (1947), с. 43.

¹⁸ Мутли, А. сборник задач по гармонии. Москва: Музыка, 1986, с. 17, 18.

¹⁹ Елиезер, Бенцион. Задачи по хармония. София: Наука и изкуство, 1995, с. 40.

²⁰ Аврамов, Евгений. Ръководство..., с. 14.

²¹ Стоянов, Пенчо. Хармония. София: Булвест 2000, 2010, с. 117, 118.

²² Бонев, Жорж. Класическа Хармония. София: Автооказион, 2008, с. 26, 36.

ните мажорни акорди в минор. Така показаният пример на Евгений Аврамов трябва да бъде коригиран (вж. втория пример на с. 5). От друга страна, точно функционалните теоретични системи допускат някои неточности и несъответствия, които е желателно да бъдат коригирани, за да се постигне възможно най-добрия резултат в преподаването на функционалната теория. Така при Риман понякога се получава разминаване между структурата на акорда и неговата функция. Той действително смята, че тониката с квинтов тон в баса при определени условия само привидно е тоника – „всъщност това въобще не е тоника, а особен, дисониращ вид на доминантата, така наречения „квартсекстакорд“²³ D_4^6 – при нас каденцов квартсекстакорд K_4^6 ; но в своя труд „Музикална логика“ го нарича *квартсекстакорд на тониката*“²⁴, което от методична гледна точка е объркване. Иначе той е разтълкуван много точно като „противоположност между музикално и физическо консониране“²⁵, т.е. само в музикалния контекст придобива доминантова функция на дисониращ акорд, докато сам по себе си е несъмнено консонантен. Може би това е допуснато заради тълкуването му в музикалната логика на антитеза заедно със субдоминантата, но двойствеността по отношение на неговата идентификация е несъмнена. Въвеждането на нова буква в нашата система е много подходящо, за да може да се открие от тоническия квартсекстакорд T_6 .

Херман Ерпф, от своя страна, ортографически структурира функционалната триада в двоична система от тоника T и двете доминанти, обединени в един символ D , като ладовите индекси и цифрите горе са за горната доминанта (например D^+), а долу – за долната (например D_0)²⁶. Така учащият се не може да усети в пълнотата троичността и нейният субстанциален смисъл, но за сметка на това може по-лесно да се ориентира в поляритета устойчивост-не-

²³ Риман, Гуго. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях акордов. Перев.: Ю. Энгеля, Москва: Юргенсон, 1893, с. 33, 34.

²⁴ MDZ-Reader | Band | Musikalische Logik / Riemann, Hugo, S. 53. http://reader.digital-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11162079_00031.html: „Quartsextaccord der Tonika“.

²⁵ Риман, Гуго. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. Перев.: Ю. Энгеля, Москва: Юргенсон, 1898, с. 69: „Квартсекстакордъ можетъ служить глубоко-философскимъ объяснениемъ противоположности между музыкальнымъ и физическимъ консонированіемъ“.

²⁶ Erpf, Hermann. Studien zur Harmonie und Klangtechnik neueren Musick. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, S. 19, 20.

устойчивост, като се има предвид, че Ерпф, вървейки по стъпките на Риман, се опитва да обясни новата музика и хармония на XX век чрез функционалната теория. От друга страна, някои акорди се усложняват, като например тълкуванията на лидийския и неаполитанския акорд (при нас), като доминанти с водещи тонове и паралелни втори доминанти, както и техните варианти²⁷ – при Ерпф двойната доминанта е акорд, който включва двете доминанти²⁸. Така обаче не може точно да се диференцира преобладаващата функция. Например Риман обозначава малките нонакорди с изпусната прима²⁹ с различни функции – $D^>$ или $S^{XI<}$, докато при Ерпф това не е ясно – D_x^{f30} (при нас това е умаленото четиризвучие на седма степен с доминантова или субдоминантова функция – $+D_{VII7}$; $+S_{VII7}$):

Пример 4. Означенията при Ерпф в Лудвиг ван Бетховен, Соната за пиано № 8, Първа част, първа тема



Ерпф запазва от Риман субстанцията на квинтата в координатната система на квинтови, паралелни и вариантни редици заедно с някои съвпадащи съзвучия с водещ тон³¹:

²⁷ Ibid., S. 32.

²⁸ Ibid, S. 43: „Doppeldominanten“.

²⁹ Riemann, Hugo. Elementar..., S. 164.

³⁰ Erpf, Hermann. Op. cit., S. 43.

³¹ Ibid., S. 32.

Пример 5. Схема за акордовите сродства на Херман Ерпф

Figure 5.

	1. 2. 3. 4.	5. 6. 7.	8. 9. 10.	11. 12. 13.	14. 15. 16.	17. 18. 19.	20. 21. 22.	23. 24. 25.
1. 2. 3. 4.	—	—	—	—	1. 2. 3.	4. 5. 6.	7. 8. 9.	10. 11. 12.
5. 6. 7.	—	—	—	—	1. 2. 3.	4. 5. 6.	7. 8. 9.	10. 11. 12.
8. 9. 10.	—	—	—	—	1. 2. 3.	4. 5. 6.	7. 8. 9.	10. 11. 12.
11. 12. 13.	—	—	—	—	1. 2. 3.	4. 5. 6.	7. 8. 9.	10. 11. 12.
14. 15. 16.	—	—	—	—	1. 2. 3.	4. 5. 6.	7. 8. 9.	10. 11. 12.
17. 18. 19.	—	—	—	—	1. 2. 3.	4. 5. 6.	7. 8. 9.	10. 11. 12.
20. 21. 22.	—	—	—	—	1. 2. 3.	4. 5. 6.	7. 8. 9.	10. 11. 12.
23. 24. 25.	—	—	—	—	1. 2. 3.	4. 5. 6.	7. 8. 9.	10. 11. 12.

Можем да направим два много основни *извода* по отношение на *системата* на Ерпф: 1. При Ерпф може да има само *варианти* на *паралелните съзвучия*, но не и на *съзвучията с водещи тонове*. Това е важно от *методична гледна точка*, защото при нас в учебника на Парашкев Хаджиев за музикалните училища е напълно възможен *вариантът на тоника на трета степен в мажор* като *тоника с водещ тон* $\sqrt{T_{III}}$, докато при Ерпф *не е*, защото вече се губи усещането за *водещия тон вътре в акорда*. 2. Спрямо Риман Ерпф променя *структурата на минорния акорд* да се строи *отдолу нагоре*, като по този начин се *разграничава* от *строгия дуализъм* на Риман, но от друга страна го запазва по отношение на *мажора и минора, водещите тонове* и *начина на отбелязване с арабски и римски цифри*, което *методически* е много ценно. Всъщност това е първо заслуга на Риман, но Ерпф коригира *неестествената тонова подредба отгоре надолу*, при която *най-високият тон е прима*, а *най-ниският – основен (Grundton)*.

Пример 6. Акордови сродства в хармоничен анализ при Ерпф,
Антон Брукнер, Симфония №4, Втора част

Beispiel Nr. 12, Bruckner, IV. Symphonie, 2. Satz, Buchstabe A—C:

6T 6T 11b1 6T 7b

6T (D⁺) 6+T D₀ D⁺ D₁ 6T D⁺ 6T (D₁) D₀ 11b1

6T : (D₁) D₀ (D⁺ 6T D₁) 6+T (D⁺) 6+T (D⁺)

За разлика от Ерпф, Зигфрид Карг-Елерт запазва и *троичността*, и *дуализма* на Риман, но вече изведен в *полярна крайност* на всички нива: *между мажора и минора, двете доминанти, различните чужди и водещи тонове* (вж. техните означения при Ерпф³²), *паралели, варианти, медианти, тритонанти, конкорданси, доминант-септакорди*³³:

³² Ibid., S. 55-59.

³³ Karg-Elert, Sigfrid. Op. cit., S. 52, 53.

Пример 7. Схема за акордовите сродства на Зигфрид Карг-Елерт

XIII.
Allgemeintheorie der Verwandtschaften
und Form der Verwandtschaft.

Schritt 1. Die Akkorde sind in Gruppen von 7 Akkorden eingeteilt, die in der folgenden Tabelle dargestellt sind. Die Akkorde sind in Gruppen von 7 Akkorden eingeteilt, die in der folgenden Tabelle dargestellt sind.

A. **PRIMÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

B. **SEKUNDÄRVERWANDTSCHAFT**
a. sekundärverwandte Akkorde
b. primärverwandte Akkorde

C. **TERZIÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

D. **QUARTÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

E. **QUINTÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

F. **SEXTÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

G. **SEPTIMÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

H. **OKTAVÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

I. **NONÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

J. **DEKÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

K. **UNDZEHNERVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

L. **ELFVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

M. **ZWÖLFVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

N. **DRÖSSIGVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

O. **SECHSZEHNVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

P. **NEUNZEHNVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

Q. **ZWANZIGVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

R. **UNTERSCHIEDLICHE VERWANDTSCHAFTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

S. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

T. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

U. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

V. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

W. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

X. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

Y. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

Z. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

1. **PRIMÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

2. **SEKUNDÄRVERWANDTSCHAFT**
a. sekundärverwandte Akkorde
b. primärverwandte Akkorde

3. **TERZIÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

4. **QUARTÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

5. **QUINTÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

6. **SEXTÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

7. **SEPTIMÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

8. **OKTAVÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

9. **NONÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

10. **DEKÄRVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

11. **UNDZEHNERVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

12. **ELFVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

13. **ZWÖLFVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

14. **DRÖSSIGVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

15. **SECHSZEHNVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

16. **NEUNZEHNVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

17. **ZWANZIGVERWANDTSCHAFT**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

18. **UNTERSCHIEDLICHE VERWANDTSCHAFTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

19. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

20. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

21. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

22. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

23. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

24. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

25. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

26. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

27. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

28. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

29. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

30. **VERWANDTSCHAFTEN MIT VERWANDTEN**
a. primärverwandte Akkorde
b. sekundärverwandte Akkorde

1090 *quartär:* *> Septgleichheit <* 1091

letzte und reinste Konsequenz
der Septverwandtschaft.

- äußerste Grenze der einfachen (direkten) Verwandtschaft -

1092 *his: @ | è: fas* *oder* *his: c | @: fas* entspricht der normalen
Linear-Auffassung:
his: höher als c | fas: tiefer als c.

При Карг-Елерт учащият се може много удачно да проследи огледалната симетрия на всички акорди и сродства, но чисто ортографически за него вече се губят субстанциите на доминантата и субдоминантата – за Карг-Елерт контра(доминан)нта, защото в мажора и минора те съответно си сменят имената, особено ако имаме предвид асиметрията на двете доминанти и на тоновите родове мажор и минор. В това отношение Риман и отчасти Ерпф са по-точ-

ни. Карг-Елерт, продължавайки т.н. *Ober(unter)terzklang* на Риман³⁴, въвежда като аналог термина *медианта* за *терцово сродство* на *еднородни съзвучия* (например два *мажорни акорда*). Така той, за разлика от Ерпф, въвежда *голямата терца* в координатната система на *акордовите сродства* за т.н. *медианти*, а *вариантните паралели* на *малка терца* нарича *странични медианти*. По този начин *невъзможните варианти* на *акордите* с *водец тон* при Ерпф стават *възможни* при Карг-Елерт като *медианти* – например при нас *vM*, но тук възникват отново някои *несъответствия*. Чисто *ортографически* *T^M* може да създаде впечатление, че е с *тоническа функция*, но тя е с *функция* на *медианта*, от една страна, а от друга – да се обърка с *полиакорд* – като *акорд*, който звучи заедно със *своята медианта*. Разбира се, *медиантата* е в *субстанцията* и на *тониката* като *сродна* с нея, но не става ясно коя е *преобладаващата функция*: *медиантата* или *тониката*. В това отношение Риман е по-точен, като отбелязва *терцовото съзвучие* само с *числов индекс* – например за *мажор* с *3+* за *горно* и с *III+* за *долно терцово съзвучие*³⁵. Карг-Елерт за *първи път* въвежда и термина *еднотерцовост* (*Terzgleicher*) за *паралелите* на *медиантите*, които имат *един и същи терцов тон* с *родовия главен акорд*. Така се получават *еднотерцовите съзвучия* на *тониката*, *доминантата* и *контрантата*³⁶, които като *функции* са *медианти*, но, в съпоставка с *таблицата* на Ерпф, са с *различни сродства*, например в *мажор*: $T^{Mp} = D^{**q}$, $D^{Mp} = \text{D}^{**q}$, $C^{Mp} = o^{**T}$ (при Карг-Елерт означенията са от ляво, а при Ерпф – отясно). Освен това, при Ерпф те са *двойни паралели* с *функцията* на *родовия акорд*. При Карг-Елерт *сродствата* изглеждат *по-систематични*, защото при Ерпф те стоят на *границата* със *страничните акорди*, но са *по-близки* като *варианти* на *паралелите*, докато при Карг-Елерт те са *по-далечни* чрез *извеждането* в *крайност* на *функционалноструктурния пласт* на *хармонията*. Трябва много точно да се проследи *музикалният контекст*, за да се види дали има *съответствие* на *акордовите сродства* – иначе *структурно акордите* и техните *означения* могат да бъдат *подредени* перфектно, но да не *съответстват* на *действителната хармония*.

³⁴ **Riemann**, Hugo. L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten. B-de 1. Berlin: Hesses Verlag, 1918, S. 303: „Über folge Möglichkeit, den E-dur-Akkord in C dur direct als Oberterzklang zu verstehen“.

³⁵ Ibid.: „Unterterzklang“.

³⁶ **Karg-Elert**, Sigfrid. Op. cit., S. 201.

Пример 8. Акордови сродства в хармоничен анализ на Карг Елерт, Антон Брукнер, Симфония № 9, Втора част

The image displays two systems of musical notation with harmonic analysis. The first system is marked 'ind. d. moll.' and shows a sequence of chords: T (D), T (C#), (D), D, (D), and T. The second system continues the progression with chords like T (C#), (D), T, and T#.

Юри Холопов, без да стига до крайностите на Карг-Елерт, върви по неговите стъпки да търси повече функционалноструктурните връзки, отколкото субстанциите на акордите. Без да проследяваме доста сложната функционална система на Холопов, както за тоналната, така и за разширено-тоналната хармония, ще отбележим един случай на терминологично несъответствие. Например т.н. и въведени от него функционални дубли³⁷, поради симетрията на тритоновата смяна на основните им тонове, стават взаимнозаменяеми, според Холопов, и имат еднакви функции. Така се получава например доминанта на втора ниска степен с увеличена секста $DnII^{6\angle}$. На пръв поглед – много ясна и точна формулировка, неподлежаща на съмнение, но методически възниква проблем, защото тоновият състав на този акорд съвпада напълно с доминантовия септакорд с изпусната прима и умалена квинта $\frac{7}{b5}^{\sharp}$ – при нас $D_{VII}b3$. Отново се получава асинхронност между акорд и функция, от една страна, а от друга, неговият аналог, особено като двойна доминанта, има много голяма употреба в хармонията на виенските класици, и може би непосредствената връзка между функционалните дубли в по-късни

³⁷ Холопов, Юрий. Цит. съч., с. 362: „Функциональные дубли“.

исторически етапи може да оправдае евентуално такъв тип функционалност, заради която Холопов класифицира акорда в разширената тоналност. От трета страна, такава акордова структура ни подсказва друга функция – на неаполитански акорд с увеличена секста, т.е. на минорна субдоминанта с два водеци тона. При двоичната система на двойните доминанти на Ерпф този проблем ортографически се решава много лесно, но все пак при него превес има повече долната, отколкото горната доминанта $\mathbb{D}_0$. С такъв функционален индекс се получава синхронност между акорд и функция. Риман, от своя страна, нарича алтерованите акорди увеличени сектакорди, независимо от историческия контекст, но с такава структура и субстанция на втори план³⁸. В подобна полемика може да се създаде впечатление за спор: кое означение е по-вярно? Тук не става въпрос кое е по-вярно и кое не е от чисто музикална гледна точка, а до каква степен учащият се може да бъде объркан или обратно: насочен правилно в по-голяма или по-малка степен? До каква степен можем да си измисляме акорди и функции, за да си оправдаем идеите, защото ръцете ни са развързани по необходимост от невъзможността за действителна математическа строгост, и което е още по-лошо – да претендираме за нея с цел да покажем превъзходството си на по-компетентни и по-знаещи.

Пример 9. Схема на Юрий Холопов за функционалните означения при разширената тоналност

2.2. Функциональные знаки расширенной тоналности

N	— фригийская II (— незаполненное трезвучие nII)
M	— большая медianta (E dur в C dur)
m	— малая медianta (Es dur в C dur)
M	— большая субмедianta (As dur в C dur)
m	— малая субмедianta (A dur в C dur)
DM	— от доминанты большая медianta (H dur в C dur)
L	— (— «лидийская») II мажорная (не $\mathbb{D}$)
D	— дубль-доминанта, то есть аккорд D не на V, а на nII (например, des-f-a-g-h в C dur)
$\mathbb{D}$	— дубль-D, т. е. аккорд $\mathbb{D}$ не на II, а на nVI (например, as-c-es-fis-b в C dur)
S	— дубль-S, то есть аккорд S не на IV, а на nVII
T	— дубль-тоника, то есть аккорд T не на I, а на nV (например, ges-b-des-e в C dur)
A	— прилегающая на полутон снизу (то есть инволюционно стремящаяся вверх; nVII)
V	— прилегающая на полутон сверху (то есть инволюционно стремящаяся вниз; nII)
L	— тритоника (nV или nIV)

³⁸ Riemann, Hugo. Elementar..., S. 166-168: „übermäßigen Sextakkorde“.

Има и много други терминологични несъответствия, като например т.н. *странични доминанти (Nebendominanten)*³⁹ на Арнолд Шьонберг, които той означава като *вътрешни акорди*, за разлика от *междинните доминанти (Zwischendominanten)*⁴⁰ на Риман, които той означава в смисъла на *странични акорди*, но ще спрем дотук, за да оставим въпросите отворени, за да могат тези, които искат съвестно и безкористно да обучават другите да могат да си ги зададат, докато тези, които се обучават – да могат по-добре да се ориентират да питат, както и да търсят коректно и високо професионално обучение.

³⁹ Schoenberg, Arnold. Harmonielehre. Leipzig: Edition Peters, 1977, S. 213.

⁴⁰ Riemann, Hugo. Elementar..., S. 148.

REFERENCES

- Avramov, Evgeni. *Ръководство по практика на хармоничния анализ. Диатоника* (Practical Handbook of Harmony Analysis. Diatonic) Part 1. Sofia: Nauka i izkustvo, 1974.
- Bonev, George. *Класическа Хармония* (Clasical Harmony). Sofia: Autookasion, 2008.
- Georgiev, Emil. *Музикална акустика* (Musical Acoustic). Sofia: Nauka i izkustvo, 1975.
- Dubovsky, I., Evseyev, S., Sposobin, S., Sokolov, V. *Учебник гармонии* (Harmony). Moscow: Musica, 1983.
- Eliezer, Benzion. *Задачи по хармония* (Exercises on Harmony). Sofia: Nauka i izkustvo, 1995.
- Erpf, Hermann. *Studien zur Harmonie und Klangtechnik neueren Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927.
- Hadjiev, Parashkev. *Хармония* (Harmony). Sofia: Narodna prosveta, 1947.
- Hadjiev, Parashkev. *Хармония* (Harmony). Sofia: Nauka i izkustvo, 1973.
- Kholopov, Yuri. „Субдоминанта“ (Subdominant). In: *Музыкальная Энциклопедия* (Musical Encyclopedia). т. 4, Moscow: Sovetskaya enziklopedia, 1978.
- Kholopov, Yuri. *Гармония. Теоретический курс* (Harmony. Theoretical Course). Moscow: Musica, 1988.
- Karg-Elert, Sigfrid. *Polaristische Klang- und tonalitätslehre (Harmonologik)*. Leipzig: F.E.C. Leuckart, 1931.
- Louis, R. & Thuille, L., *Harmonielehre*. Stuttgart: C. Grüniger, 1925.
- Mutli, Andrei F. *Сборник задач по гармонии* (A Book of Harmony). Moscow: Musica, 1986.
- Raychev, Alexander. *Хармония* (Harmony). Sofia: Nauka i izkustvo, 1974.
- Riemann, Hugo. *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*. Berlin: M. Hesse, 1919.
- Riemann, Hugo. *Ideen zu einer, Lehre von den Tonvorstellungen, FZM wJg. 2* (1999). Available at: <http://european-musicology.eu/assets/Volumes/1999/19991.pdf> (accessed on 15 May 2017).
- Riemann, Hugo. *L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten*. B-de 1. Berlin: Hesses Verlag, 1918.

Riemann, Hugo. *Упрощенная гармония или учение о тональных функциях акордовъ* (Simple Harmony or Study on Chord Tonal Functions). Перев.: Ю. Энегеля (Translated by Yu. Engel). Moscow: Jurgenson, 1893.

Riemann, Hugo. *Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формахъ* (Systematic Study on Modulation as a Fundamental of Musical Forms). Перев.: Ю. Энегеля (Translated by Y. Engel) Moscow: Jurgenson, 1898.

Schoenberg, Arnold. *Harmonielehre*. Leipzig: Edition Peters, 1977.

Stoyanov, Pencho. *Хармония* (Harmony). Sofia: Bulvest 2000, 2010.