

АНДРЕЙ ДИАМАНДИЕВ

ТЕОРЕТИЧНИ АСПЕКТИ
НА ФУНКЦИОНАЛНАТА ХАРМОНИЯ



Изданието е осъществено по проект на
Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

©Андрей Диамандиев, *автор*
Наташа Япова, *редактор*

©Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Издава „Марс 09“ ЕООД, 2013

ISBN 978-954-2925--

АНДРЕЙ ДИАМАНДИЕВ

**ТЕОРЕТИЧНИ АСПЕКТИ
НА ФУНКЦИОНАЛНАТА
ХАРМОНИЯ**

**СОФИЯ
2013**

СЪДЪРЖАНИЕ

ПРЕДГОВОР	7
------------------------	---

ПЪРВА ГЛАВА:

ОНТОГЕНЕЗИС НА ФУНКЦИОНАЛНАТА ХАРМОНИЯ

Онтогенетичен и онтологичен аспект на функционалната хармония.	9
Тоновы субстанции на акордите от мажороминорната тонална система – диатоника	17
1. Субстанции на главните тризвучия	17
1.1. Главните тризвучия в мажор	18
1.2. Главните тризвучия в минор	24
1.3. Субстанционални септакорди	29
1.4. Субстанционални нонакорди	32
2. Акорди в субстанциите на второстепенните тризвучия	42
2.1. Тризвучие на седма степен	43
2.2. Тризвучие на втора степен	46
2.3. Тризвучие на шеста степен	54
2.4. Тризвучие на трета степен	75
3. Второстепенни четиризвучия	95
3.1. Четиризвучие на първа степен	95
3.2. Четиризвучие на трета степен	102
3.3. Четиризвучие на четвърта степен	110
3.4. Четиризвучие на пета степен	113
3.5. Четиризвучие на шеста степен	114
4. Многозвучни акорди	119
4.1. Второстепенни петзвучия	119
4.2. Шестзвучия	128
4.3. Седемзвучия	133
5. Субстанции на чуждите тонове	139
5.1. Акорди с изместена прима	141
5.2. Акорди с изместена терца	147
5.3. Акорди с изместена квинта	155
5.4. Акорди с изместен характеристичен дисонанс	168

ВТОРА ГЛАВА: ХАРМОНИЯ И ФУНКЦИОНАЛНОСТ

Феноменологичен аспект на функционалната хармония	169
1. Функции на акордите от мажороминорната тонална система	169
1.1. Функции на акордите и техните субстанциални основания	169
1.2. Определяне на функциите	171
1.3. Възприемане на функциите	177
2. Основания на функционалността	178
2.1. Философски основания	178
2.2. Психологически основания	179
2.3. Исторически основания	180
2.4. Музикални основания	182
2.5. Математически основания	252
3. Идеята за функционалност в българското музикознание	256

ТРЕТА ГЛАВА: МЕТОДОЛОГИЯ И ПРАКТИКА НА ФУНКЦИОНАЛНАТА ХАРМОНИЯ

Методологичен аспект на функционалната хармония	267
1. Структура на акордите от мажороминорната система в обучението по хармония в диатониката	267
1.1. Структура на учебния материал	267
1.2. Структура на музикалното построение	268
1.3. Акордова структура	269
2. Методика и практика на функционалната хармония в българското музикознание	274

ПРИЛОЖЕНИЯ

Метод за решаване на задача по хармония, хармоничен анализ, изработване на хармонична каденца, цифрован бас, фигурация на хорал и изсвирване на магнетофон чрез един и същ пример от музикалната литература	277
<i>Приложение 1</i> Метод за решаване на задача по хармония чрез примера от музикалната литература	277
<i>Приложение 2</i> Метод на хармоничен анализ на музикално построение чрез примера от музикалната литература	284
<i>Приложение 3</i> Метод за изработване на хармонична каденца чрез примера от музикалната литература	287
<i>Приложение 4</i> Метод за изработване на цифрован (генерал) бас чрез примера от музикалната литература	288
<i>Приложение 5</i> Метод за фигурация на хорал чрез примера от музикалната литература	289
<i>Приложение 6</i> Метод за свирене на магнетофон чрез примера от музикалната литература	290
Терминологичен речник и показалец	291
Литература	295

ПРЕДГОВОР

В чуването на хармонията реално възприемаме конкретните тонове или тонови субстанции¹ независимо от техните значения. Когато едни и същи акорди придобият различни значения, ги определяме с различни функции, но тоновете и м субстанции остават същите. В системата на до мажор акордът доми-сол може да придобие значение на доминанта спрямо фала-до и субдоминанта спрямо сол-си-ре, но остава един и същ акорд. Затова значенията на акордите назоваваме с функции, а не със субстанции, защото те се променят като значения, но остават едни и същи акорди. Като аргумент на функцията се получават акордите, които са във взаимодействие с конкретния акорд. Ако променим конфигурацията на взаимодействащите акорди по отношение на хармоническо, мелодическо положение, метричен момент, страничен акорд и т.н., функцията на конкретния акорд се променя. Създава се илюзията, че чуваме само функции, защото едни и същи акорди променят значението си, а техните субстанции са нещо вторично — тонов материал, от който се конструират различните функции. Всъщност се получава точно обратното — функциите са нещо вторично и спекулативно, а единствено реалното са тоновете субстанции. Във феномена на образуването на тонов център между две срещуположни квинти в нашето съзнание стои отново тонова субстанция, но в синтез. Тонов център не може да се образува в нас от два, а само от три акорда. Тогава ние усещаме тоновата субстанция на този център по необходимост „разчистен“ във времето единствено в нашата представа като „логична активност“, а не само като възприятие². Така, ако говорим за субстанцията на доминантата, имаме предвид изкуствено отде-

¹Диамандиев, А. Функционални явления на границите на мажороминорната тонална система. Докторска дисертация, НМА „Панчо Владигеров“, 2002, с. 46.

²Riemann, H. Ideen zu einer ‘Lehre von den Tonvorstellungen’, FZMw Jg. 2 (1999) S.1–2.

леният, откъснат от обертоновата редица на тониката тон, който звучи със собствена обертонова редица и като дисонантен акорд се стреми да се разреши. Изваждайки акорда от неразчленимата триада тоника, доминанта и субдоминанта, както и тона от неразчленимия акордов комплекс, ние ги конструираме априорно според нашата представа. Субстанцията е усещането на тоновия център, а функцията – възприятието на акорда, отделен от центъра. Така за тонови субстанции можем да говорим само в смисъла на акустически център и образувалите го по необходимост акорди. Те не могат да блуждаят като неопределени или като такива, каквито ние ги възприемаме, но ако говорим за функции, те вече могат да имат различни тълкувания – дали даден акорд има същата функция като друг, до каква степен звучи като него и т.н. Затова в настоящия труд се предлага методът на извеждане на тоновите субстанции на акордите, които нямат задължително едни и същи функции. Това на практика при някои теоретични системи е методът за определянето на функциите. Поради това **функциите ще бъдат означавани в оригиналния си вид спрямо съответните теоретични системи.** Чрез този метод различните тонови центрове се свеждат до един център в йерархията на тоналните планове, от което следва, че най-накрая остават само две субстанции – на мажора и минора, спрямо които определяме акордовите функции. Без реалната координатна система на обертоновия ред усещането на функциите увисва в сферата на субективното и рационално спекулативното. Така стигаме до онтогенезиса на функционалната хармония.

ПЪРВА ГЛАВА: ОНТОГЕНЕЗИС НА ФУНКЦИОНАЛНАТА ХАРМОНИЯ

Онтогенетичен и онтологичен аспект на функционалната хармония

Корените на функционалната хармония трябва да търсим в *акустическата природа* на тона като *произход* и *битие*. Независимо от определяните от Холопов като „натуралистичнопозитивистични методически предпоставки“³ на Риман, тук става въпрос за едно по-дълбоко проникване в същността, *субстанцията* на хармонията, тоналността и акорда, *друг* начин на мислене, а не само за *външна връзка, прототип*, подобие на акорда и *функцията* с *обертоновия ред*. Затова *дуалистичната* теория на Риман може да се разглежда и в *онтогенетичен* аспект като *произход* и *развитие* на акорда, функцията и тоналността от *природно* дадените според него *обертонов* и *унтертонов ред* (Oberklang – Unterklang)⁴, върху които се откриват не случайно наричаните в немския език *тонови родове* (Tongeschlecht)⁵ – *мажор* и *минор* (Dur – Moll). В руското музиковедение, както и у нас е възприет терминът *наклонение*: за него споменава Пенчо Стоянов в учебника си по хармония⁶ – ясно се диференцират мажорът и минорът като „ладови, почиващи на интонационната основа явления, не акустически“⁷, от една страна, а от друга – *изтъква* се тяхната *монистична*, а не *дуалистичната* им природа, обуславяща *минора* като разновидност на *мажора*. За Риман и неговите последователи Херман Ерпф, Карг Елерт *диадата* Dur – Moll придобива *онтогенетичен* смисъл на *тонови*

³ Холопов, Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988, с. 256.

⁴ Riemann, H. Handbuch der Harmonielehre. Leipzig, 1920, S. 2-20.

⁵ Riemann, H. Elementar-Schulbuch der Harmonielehre. Berlin, 1919, S. 94.

⁶ Стоянов, П. Хармония. С., 2010, с. 38.

⁷ Пак там, с. 39.

родове. Понятието *род* Холопов разглежда като *интервалова структура*, за разлика от *акустическата природа на строя и функционалната на лада*⁸. За Пенчо Стоянов в учебника му по хармония⁹ *род* също „е интервалова система, в рамките на която се развиват звукоредите“¹⁰, т.е. *звукоредите на мажора и минора* се развиват на основата на *рода (интерваловата система) диатоника*: те са *самите субстанциално не са родове*. На пръв поглед тук може да се създаде впечатление само за терминология. Проблемът се състои в различните възгледи относно *произхода на акордите и звукоредите*. Според Шьонберг първични са *акордите*, които се *раждат* единствено у композитора, а след това идват *звукоредите* само като тяхна *структура, подреждане*, а не като *субстанция*¹¹. Това кореспондира със *структуралистичния възглед на Холопов за интерваловите системи като родове*, които възникват *исторически* и се *структурират рационално*, а не като *природно дадени* във и извън нас *тонови родове Dur – Moll*, върху които ние само *преоткриваме онтогенетично и феноменологично акордите*, както е според Риман¹². *Метаисторически* Римановият възглед за първоосновата на хармонията се определя като *феноменологичен* поради това, че хармонията се възприема като *трифункционална тонална система* единствено в *акта на сетивния опит*¹³. Затова и до днес няма единство по отношение на това кое е първично в *онтологичен и онтогенетичен смисъл* – *тризвучието или тоновият ред, хоризонталът или вертикалът, функционалният или степенният подход, мелодичният или хармоничният слух*, защото знаем исторически, че *монодията* предшества различните видове *многогласна фактура*. В това отношение Борис Тричков, застъпвайки метода на *тоновата стълбца* като изходна точка на музикално ограмотяване и оспорвайки първенството на *тризвучието*, изказва мнението, че чрез неговия метод *онтогенезисът* ще повтори *филогенезиса*¹⁴. Така, установявайки *генезиса на функционалната хармония в акустическата природа на тона* чрез *обертоновия и унтертоновия ред* в контекста на теорията на Риман, можем да констатираме, че *функционалната хармония е*

⁸ Холопов, Ю. Цит. съч., с.115.

⁹ Стоянов, П. Цит. съч., с. 15.

¹⁰ Пак там, с. 16.

¹¹ Schönberg, A. Harmonielehre. Leipzig, 1977, S. 474.

¹² Riemann, H. Hadndbuch der Harmonielehre..., S. 2-20; Riemann, H. Ideen..., S. 1–10.

¹³ Riemann, H. Ideen..., S. 1–2.

¹⁴ По Булева, М. Развитие на учението за хармонията в България. История, настояще, перспективи. Велико Търново, 1999, с. 18.

хармония на мажора и минора, заради което наричаме *тоновата система на функционалната хармония мажороминорна тонална система*.

В българското музикознание проблемът за *мажора и минора* теоретично е застъпен доста бегло в трудовете по хармония, като изключим съвсем наскоро издадения учебник по хармония на Пенчо Стоянов, с отделен раздел за *мажора и минора*¹⁵, и „Теория на музикалните елементи“ на Парашкев Хаджиев, при когото мажорът и минорът се определят като *ладове* (при Пенчо Стоянов са наречени *тонални ладове*). Разбира се, в методологичен план в различните учебници по хармония винаги се прави разграничение между *мажора и минора*, спецификата на *хармонизацията, гласоводенето, звученето на мажора и минора*, но без да се отчита *субстанциално контрастът Dur – Moll*, а в смисъл на *наклонение*. Интересно е да се отбележи, че при по-старите учебници по хармония е направен опит за по-дълбоко проникване в *природата на мажора и минора*. Например при Цанко Цанков не само че се търси *генетично* произходът на *мажора и минора* в *обертоновия ред*, но и чрез *сетивно-акустически* експеримент се откриват *мажорното и минорното тризвучие* в първите девет частични тона, структурно обединени като *доминатов нонакорд с голяма нона*¹⁶. Интересни са и *субективнопсихологическите* наблюдения за *мажора* „като примитивен, по-конвенционален“ и за *минора* като „по-субтилен, по-възвишен“¹⁷, заради *онтогенетичния* контекст на *произход и развитие на минора от мажора*. Разбира се, това се прави повече в *експериментален* план, отколкото като *феноменология на мажора и минора*, от която да се извежда дълбочинно цяла теоретична система, както е при Риман. Димитър Радев терминологически подрежда *гамите* като *мажорен и минорен род гами*¹⁸, без да се задълбочава в техния произход (в библиографията на неговия учебник преобладава немска литература). В учебника на Парашкев Хаджиев още от 1947 г., както и в последната му редакция *обертоновият ред* е показан единствено във връзка със *структурата* на акорда – удвояването при четиригласен строеж¹⁹. Така в българското музикознание се налага повече *практиката*, отколкото *теорията* в обучението по хармония, *структурният* и в частност *функционалният*, за сметка на

¹⁵ Стоянов, П. Цит. съч., с. 41.

¹⁶ Цанков, Ц. Систематичен курс по хармония (записки). С., 1935, с. 37.

¹⁷ Пак там, с. 39.

¹⁸ Радев, Д. Музикална хармония. С., 1936, с. 14.

¹⁹ Хаджиев, П. Хармония. С., 1947, с. 8.

субстратния подход на научно изследване.

По отношение на природата на минорния акорд можем да кажем, че той стои във виртуалното пространство на изкуствено построения унтертонов ред само при наличието на два звукоизточника, заради което Риман е бил много критикуван, а и самият той се отказва в края на живота си от системата на означаване на акорда съобразно унтертоновия ред. Обратно, идеята за огледалната симетрия на мажорния и минорния акорд, която Риман взема от Царлино, Хауптман и Етинген, се оказва основополагаща за субстанцията на минора и за неговата функционалност, а не само за неговата структура. Показателно е, че Херман Ерпф, който върви по стъпките на Риман, вече строи минорния акорд от основния тон нагоре, но, отбелязвайки интервалите от минорната прима с римски цифри по Римановата система, третира квинтовия тон на акорда в смисъл на главен тон (Hauptton), както е при Риман като минорна прима²⁰, към който има мелодическо тежнение чувствителният, водещ тон (Leitton) на минора²¹.

Пример за различното тълкуване на минора не само в структурен смисъл е обяснението на акорда, построен на шеста степен в минор и шеста ниска степен в мажор с повишен секстов тон или с увеличена секста, която Холопов нарича „секста на Чайковски“. Той го обяснява като долна медианта с увеличена секста $W^{<6}$ или като двойна доминанта върху шеста ниска степен с увеличена секста $D_H VI^{6<}$. Чрез тълкуването на акорда като долна медианта с увеличена секста $W^{6<}$ Холопов отнема точно медиантната, междинна функция на долната медианта, която би се получила при по-голям контраст с тониката Т; в случая заради водещия тон възникват на функционалното тежнение се наклонят към нея. Докато ако акордът се изтълкува като функционален дубъл на двойната доминанта (терминът е на Холопов), чувствителният тон на двойната доминанта става субстанциално чужд на акорда. Субстанциално той би трябвало да се третира като страничен неаполитански акорд със секста към доминантата $N^6 \rightarrow D^{22}$. Риман и Ерпф проникват в онтогенезиса на акорда в смисъла му на минорна тоника с водещ тон и увеличена секста $F^{6<}$ при Риман (в соната оп. 10 №1 от Бетховен, трета част, такт 42) и минорна тоника с два водещи тона $\flat F$ при Ерпф (в същия пример и в соната оп. 13 от Бетховен,

²⁰ Riemann, H. Handbuch der Harmonielehre..., S.6.

²¹ Erpf, H. Studien zur Harmonie und Klangtechnik neueren Musick. Leipzig, 1927, S. 51.

²² Холопов, Ю. Цит. съч., с. 350.

първа част, такт 17). В този смисъл Ерпф, за разлика от Холопов, разглежда същия акорд като *минорна тоника с два водещи тона* $\text{II}_6^{\flat}$ в 14-ти такт на втора част на Недовършената симфония в си минор на Шуберт²³, а не като *заместник на двойната доминанта*²⁴. В нашата *степенна система* на означаване акордът може да се обясни *функционално* като *тоника на шеста ниска степен с повишен секстов тон* $^{\circ}\text{T}_{\text{VI}}^{\#6}$, но не и *структурно*. В учебника на Жорж Бонев „Класическа хармония“ много ясно е дефинирано, че например акордът *субдоминанта с прибавена секста*, както го нарича Рамо, “е първо обръщение на четиризвучието на II степен”²⁵, като се уточнява, че в някои теоретични трудове „акордът не се възприема като обръщение, а се третира като отделен самостоятелен представител на субдоминантата”²⁶. За Рима *субдоминанта с прибавена секста* означава акорд с *характеристичен дисонанс*, който е *субстанциално чужд*, но *функционално акордов тон* независимо от *хармоническото положение* на акорда. В този смисъл *водещите тонове* в разглеждания акорд са *функционално акордови тонове*. В учебника на Пенчо Стоянов е показан същият пример за соната оп. 13 от Бетховен като при Ерпф, но акордът е обяснен като *двойна доминанта на седма степен с понижен терцов тон* $\text{D}_{\text{VII}}^{\flat 3}_{\text{VI}}_{\text{5}}$:

Пример 1

Бетховен, Соната оп. 13 „Патетична“, I част

Allegro di molto e con brio

II₆ K₆ D₅ VII → D VII₇ D T

²³ Ерпф, Н. Ор. cit., S. 162.

²⁴ Холопов, Ю. Цит. съч., с. 364.

²⁵ Бонев, Ж. Класическа хармония. С., 2008, с. 35.

²⁶ Пак там.

При Ерпф:
Пример 2

Виждаме, че за определянето на *функцията* на акорда не е достатъчна само неговата *структура*, но е важна и неговата *субстанция*. Погрешно е да се мисли, че *онтогенезисът* на акорда представлява неговият *основен тон*, въпреки че Холопов разграничава *примата* на акорда като *отчетноинтервалово*, *външноформално* понятие, за разлика от *основния му тон* като *същностно*, *хармоничнологическо* понятие²⁷ в четири степени: 1. Основен тон на *тоналността*. 2. Основен тон на *функцията*. 3. Основен тон на *акорда*. 4. *Мним* основен тон²⁸. *Субстанцията е комплекс от всичките основни тонове, звученето на акорда между всички негови основни и променливи функции*. Това *звучене на акорда като действие* представлява неговата *интерфункция*²⁹, а *онтогенетично* – неговата *субстанция*. Това, че акордът се строи на *шеста ниска степен*, има същия тонов състав и *функционално* се дублира с *двойната доминанта* с *изпусната прима* върху *втора степен*, не означава още, че има *субстанцията* на *двойната доминанта*, която е на *мажора* и на *автентичната хармония доминанта* – *тоники* D T в *доминантовата тоналност*. Аналогичен случай е *доминанта на втора ниска степен* с *увеличена секста* DnII^{6<}, която се дублира с *доминанта на пета степен*³⁰. Ерпф третира този акорд като *минорна долна доминанта* (*субдоминанта*) с *два водещи тона* D₀, който в нашата система би трябвало да се отбележи като *неаполитански акорд със секста* N⁶. В примера на Холопов³¹ (виж пр. 3) може да усетим по-ясно *плагалната хармония* N⁶ T и °S T на *втори план* в *доминантовата тоналност* съответно като °T_{VI}^{#6+} D и K₄⁶⁺ D в *основната тоналност*, отколкото *автентичната хармония*

²⁷ Холопов, Ю. Цит. съч., с. 48.

²⁸ Пак там, с. 266.

²⁹ Диамандиев, А. Цит. съч., с. 10, 12.

³⁰ Означаването е по системата на Холопов.

³¹ Холопов, Ю. Цит. съч., с. 350.

$\text{D}_{\text{HVI}}^{6<} \text{D}_4^6$. От друга страна, *неаполитанският акорд* в доминантовата тоналност е свързан повече със субстанцията на минора, отколкото двойната доминанта, която е свързана с мажора. Акордът може да се изтълкува и като субдоминантов квинтсексакорд с повишен основен тон в минор, но Холопов оспорва третирането му като алтерован, поради това, че „секстата на Чайковски се строи и в мажор, и в минор на основния тон h^6 ; така се чува, така трябва и да се определи“³²:

Пример 3

Чайковски, „Евгени Онегин“, 5 картина, схема

В този смисъл на друго място акордът е обозначен като субдоминанта на шеста ниска степен с увеличена секста $\text{ShVI}^{6<}$, но тогава излиза, че основният тон на функцията е субстанциално чужд на акорда³³. Функционалните дубли – термин, който въвежда Холопов, се обясняват функционално, като структурно правилно се отчита основният тон на акорда сам по себе си. Според Холопов тоналността се разширява с още два фундаментални тона – втора ниска и шеста ниска степен – спрямо основните тонове на главните функции и двойната доминанта³⁴. Така обаче не може да се обясни субстанцията на акордите върху втора ниска и шеста ниска степен с увеличена секста. Тези акорди се третират с доминантова функция като дублиращи доминантата и двойната доминанта, но по този начин се пренебрегва тяхната интерфункция между доминанта и субдоминанта. Не случайно Ерпф нарича двойни доминанти акордите, включващи тонове от двете доминанти (горна и долна доминанта)³⁵. От друга страна, по подобие на двойната доминанта на шеста ниска степен с увеличена секста $\text{D}_{\text{HVI}}^{6<}$ при доминанта на втора ниска степен с увеличена секста $\text{D}_{\text{HII}}^{6<}$ чувствителният, водещ тон на мажора се явява субстанциално

³² Пак там, с. 349.

³³ Пак там, с. 339.

³⁴ Пак там, с. 349.

³⁵ *Erpf, H. Op. cit., S. 39.*

чужд на акорда. Това се получава, защото Холопов третира акордите *структурно* и *функционално*, но не и *субстанциално* по метода на Риман и Ерпф. В нашето музиковедение тези несъответствия са преодолявани чрез *степеннофункционалния подход*, при който чрез принципа на *терцовото сродство* става невъзможно *основният* и *чувствителният*, *водец* *тон* на *функцията* да бъдат *субстанциално чужди* на акорда. Този подход също така има *преимущество* чрез *обозначаването* на *степеня* да се отчете *субстанцията*, а оттам и *функцията* на *втори план* – така наречените *лъжливи хармонии* и *променливите функции*. *Функционалният подход* в своя чист вид третира акордите като *модификации* на *главните акорди*. Така например при *субдоминанта* с *прибавена секста* не може да се отчете *подчинената субстанция* на *втора степен*, която в нашата система се отчита като *четиризвучие* на *втора степен*. Ерпф прави *разграничение* между *съзвучие* от *главната* и *паралелната* *долна доминанта* в смисъла на *четиризвучие* на *втора степен* D_{+0} и *долна доминанта* с *квинтата* на *горната доминанта* D_{+}^5 в смисъла на *субдоминанта* с *прибавена секста*³⁶.

Ще приведа и още един пример на *структурно* и *функционално* тълкуване на *основния тон* във *феноменологичен аспект* на чуване и възприятие на основните тонове на две акордови последования: $f-a-c^1-dis^1 - c-g-c^1-e^1$ и $des-as-f^1-h^1 - c-g-e^1-c^2$, където според Холопов най-естествено се възприемат тоновете $f-c$ и $des-c$ като *основни*, защото имат *квартово-квинтова връзка*³⁷, докато „немислимо сложното отношение“ на *увеличена секунда* $dis-c$ според него въобще не може да бъде възприето. Така акордът се възприема *сам по себе си* спрямо неговия *основен тон* като *отделен от цялото*. Той се възприема *повече акустически самоцелно*, отколкото *субстанциално акустически*. Холопов говори за *голямото разминаване* между *прима* и *основен тон*, но знаем, че за Риман *примата* има *смисъл* на *главен тон*, а не само на *структура*; така *хармонията* не се *откъсва* от своя *произход*, за да не си *въобразим*, че *можем* да я *чуваме* по *всякакъв начин*, да си *измисляме* *всякакви акорди* и в *нашите представи* да я *структурираме*, както си *искаме*. Парашкев Хаджиев, за да избегне тези несъответствия между *прима* и *основен тон*, следвайки *повече структурния подход* в *методологичен план*, *отбелязва* акордите по *генералбас*, при което може да се получи и *чисто структурно несъответствие*, като например *субдоминан-*

³⁶ Ibid., S. 50.

³⁷ Холопов, Ю. Цит. съч., с. 49.

тов секстакорд и субдоминантата с чужд тон секста на мястото на квинтата могат да бъдат изписани по един и същи начин³⁸: $S_6; S_{6-5}$.

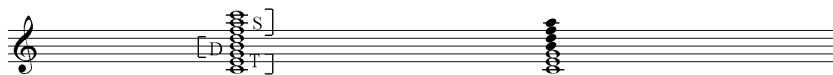
Онтологичен аспект функционалната хармония стои компромисно в изкуствено създадената *темпераирана система*, докато онтогенезисът на музиката е в *пеенето и словото*. „В Начало бе Словото“. Възможно ли е да има по-велика музика, а оттам и хармония от Словото, ако го разбираме в този *изначален смисъл*? Затова, без да се слага знак на равенство между *натурален строй* и *изначална субстанция*, функционалната хармония не прекращава границите на *рационалния свят*, независимо от претенцията за нейната *изначална природна даденост*. Чистота на тона е възприятие спрямо *темпераираната система* и невъзможност за чуване *извън* нея. Първите *шест* *частични тона* ние наричаме *основа* на хармонията, а тя в нас представлява невъзможност за чуване на *безкрайните обертонове*. Редуцирането на *безкрайното* в *основния тон*, *акорда*, *тоналния център* е само *сетивна конструкция*, *феномен*, от който въобще не трябва да си правим заключението, че сме си възвърнали изгубените способности да *виждаме* и *различаваме*, а все още, че имаме някаква способност да възприемаме част от творението, чрез което да познаем Твореца.

Тонове субстанции на акордите от мажороминорната тонална система – диатоника

1. **Субстанции на главните тризвучия..** За субстанции на *главните тризвучия* можем да говорим *относително* в няколко пункта: **а.** Във *физически* и *акустически смисъл* става въпрос за *реално звучащи тонове* от *реални тембри* и *звукови вълни*, докато за *материални субстанции* – за *звукпроводима материална среда*. **б.** В *тонален* и *функционален смисъл* това са *три неразривно свързани фундаментални тона*, *три акорда*, които са *конкретни тонове* и *акорди* – например за *до мажорно*, *сол мажорно* и *фа мажорно тризвучие*, а не за *някои други*. Ако ги откъснем един от друг, няма да се получи *субстанцията на тоналния център*, а от там и *субстанциите на главните тризвучия*, които ние наричаме *тоника*, *доминанта* и *субдоминанта* във *функционален смисъл*. *Субстанциалният* и *функционалният пласт* на хармонията са *неразривно свързани*. Ако променим *тоновите височини* на *тризвучията*, попадаме в *субстанциите на друга тонална сфера* – например на *тоналностите от дизезния* или *бе-*

³⁸ Хаджиев, П. Хармония. С., 1973, с. 112.

молния кръг. Затова под категорията **субстанция** ние разбираме, *повече или по-малко относително, звученето на акорда и на тоналността независимо от тяхната функционалност*, което в абсолютен смисъл е невъзможно. Така усещаме **тоналния център** в контекста на *три акорда независимо от степента на тяхната устойчивост или неустойчивост*, което заблуждава някои теоретици, за които ще споменем, че **тониката** е единствена и *незаменима*. Субстанциално да, но функционално не. Единствен и *незаменим* е **тоналният център. с.** От друга страна, това не са *натуралните четвърти, пети и шести частични тонове*, а *тонове от темперираната система*, заради което **абсолютният слух** всъщност е *релативен* — той се нагажда спрямо *зададените реалности на строя*. *Всички тонове от една обертонова редица се редуцират в един тон в нашето възприятие*, а *всички акорди от една тоналност в един тонален център като субстанциален акорд от обертонове* (виж терминологичен речник). *Главните тризвучия като отделени обертонове са подчинени субстанции (центрове) на тоналния център*. Субстанциално само **тониката** е *консонантен акорд от първите шест частични тона*, докато *двете доминанти са дисонантно производни обертонове*, които *отделяйки се от центъра, отново се стремят към него*:



1.1. Главните тризвучия в мажор

1.1.1. Квинтакорди. Тук трябва да разграничим *главните квинтакорди в основно, терцово и квинтово мелодическо положение*: *никога едно съзвучие не звучи абсолютно в чистата субстанция на един тон*, защото *заедно с основния тон звучат субстанциите на останалите тонове в техните обертонови редици*.

1.1.1.1. Квинтакорд на първа степен. Когато акордът звучи в *терцово мелодическо положение*, *латентно влияние има субстанцията на третата степен в лада*, която субстанциално е в сферата на **тониката** като *степен*, на **тониката** и *доминантата* като *акордостепен* и на *доминантата* като *тоналност*. Във *функционален смисъл третата степен в състава на тоническото тризвучие* може да изпълни и *доминантова функция*. Някои теоретици³⁹ я *откъсват от функцията на акорда* и я *свързват само с ладовото му наклонение*, но *функцията е немислима без субстанцията*, защото и да *липсва терцовият тон*, той *присъства субстанциално като обертон*. *Функционално третата степен*

³⁹ Холопов, Ю. Цит. съч., с. 256.

има по-отслабено *хармоническо* и по-засилено *мелодическо теж-
нение*, но и двете се дължат на *присъствието ѝ в тониката за-
едно със собствената си обертонова редица*. Субстанциално тя
е *дисонантно производна акордостепен* и *консонантно основна
степен* (виж терминологичен речник). При звученето на акор-
да в *квинтово мелодическо положение* има по-силно влияние на
пета степен, която е в субстанцията на *тониката* и *доми-
нантата*, а като *акордостепен* и *тоналност* – в субстанцията
на *доминантата*. В *основно мелодическо положение* субстан-
цията на *тониката* се усеща най-убедително, но във *функцио-
нален смисъл* това може да се промени от други обстоятелства
като например *метричен момент* и *функционална инверсия*. Ще
покажем пример, при който *мелодическите положения* на *то-
никата* придобиват различни *функционални значения*. В основа-
та им стоят техните *субстанции*, а не формалното обяснение за
преместване на една *функция*:

Пример 4

Бетховен, Соната за пиано оп. 101, край



1.1.2. Квинтакорд на пета степен. За разлика от *тризвучието
на първа степен* *тризвучието на пета степен* като субстанциал-
но *дисонантно* става най-характерно в *терцово*, по-малко в *квин-
тово* и най-малко в *основно мелодическо положение* заради сте-
пента на отдалеченост на *терцовия*, *квинтовия* и *основния тон*
от *основния тон* на *обертоновата редица* на *тониката*:

Пример 5



1.1.1.3. Квинтакорд на четвърта степен. *Тризвучието на чет-
върта степен* звучи двояко: като *консонантно основно* на *триз-
вучието на първа степен* и *дисонантно производно* на него. Като

дисонантно производно на тониката е най-характерно в *терцово*, след това в *основно* и най-малко в *квинтово мелодическо положение*, а като *консонантно основно* се *неутрализира* неговата *неустойчивост* в *обратната посока*:

Пример 6

1.1.2. Сектакорди. Главните тризвучия в *терцово хармоническо положение* функционално са *сектакорди*, а субстанциално *квинтакорди*.

1.1.2.1. Сектакорд на първа степен. Сектакордът на първа степен има засилено влияние на третата степен, която звучи двояко: в *обертоновата редица* на основния тон и в *собствената си обертонова редица*. Във втория случай се подчертава нейната субстанция като дисонантно производна в *басовия тон* с неговите обертонове спрямо основния и *квинтовия тон* на акорда. Ето защо *тоническият сектакорд* звучи субстанциално дисонантно по подобие на *неустойчивите функции*, а, от друга страна, се замества от *тризвучието на трета степен* като съзвучие с *водец тон* (виж пр. 107).

1.1.2.2. Сектакорд на пета степен. Сектакордът на пета степен има влияние на седмата степен, която звучи повече като дисонантно производна на пета степен — дисонантно производна на първа степен, с което *доминантовият сектакорд* става по-характерен от *квинтакорда*.

1.1.2.3. Сектакорд на четвърта степен. Сектакордът на четвърта степен има засилено влияние на шестата степен, която звучи двояко: в *обертоновата редица* на основния тон и в *собствената си обертонова редица*. Така *субдоминантовият сектакорд* звучи субстанциално дисонантно, а, от друга страна, се за-

мества от тризвучието на шеста степен като съзвучие с водещ тон (виж пр. 82).

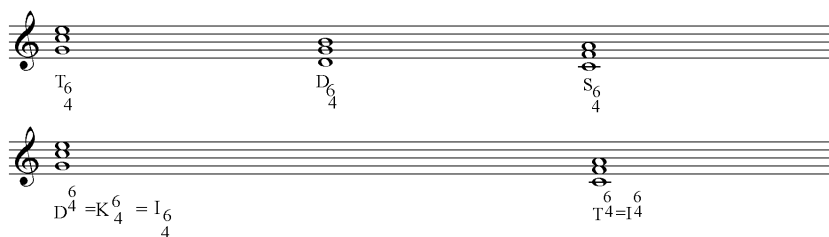
1.1.3. *Квартсекстакорди.* Главните тризвучия в квинтово хармоническо положение функционално са квартсекстакорди, а субстанциално квинтакорди.

1.1.3.1. Квартсекстакорд на първа степен. Квартсекстакордът на първа степен има особено засилено влияние на петата степен, която звучи двояко: в обертоновата редица на основния тон и в собствената си обертонова редица. Във втория случай нейната субстанция в зависимост от конкретните условия може да се превърне от дисонантно производна в консонантно основна – от квинтакорд в квартсекстакорд.

1.1.3.2. Квартсекстакорд на пета степен. Квартсекстакордът на пета степен има влияние на втората степен, която звучи повече като дисонантно производна на пета степен. Доминантовият квартсекстакорд субстанциално е по-нехарактерен от квинтакорда и секстакорда, а функционално е в зависимост от метричния момент – той може да стане субстанциален квартсекстакорд в доминантовата тоналност.

1.1.3.3. Квартсекстакорд на четвърта степен. Квартсекстакордът на четвърта степен има засилено влияние на първата степен, която звучи двояко: в обертоновата редица на основния тон на тониката и на субдоминантата. Във първия случай се превръща в субстанциален квартквинтсекстакорд с изпусната терца и квинта в категорията на чуждите тонове:

Пример 7



1.1.4. *Удвояване при четиригласен и многогласен строеж.*

1.1.4.1. Квинтакорди. При удвояване на квинтовия тон се засилва субстанцията на доминантата в тризвучието на първа степен, на тониката в тризвучието на четвърта степен и на втората степен в тризвучието на пета степен. Втората степен има влияние от субстанцията на двойната доминанта, но може да се свърже и с акордите от субдоминантовата група:

Пример 8

Largo, con gran espressione Бетховен, Соната за пиано оп. 7, II част

The musical score for Example 8 consists of three systems of piano music. The first system shows a piano introduction with dynamics *p*, *sf*, and *sf*. The second system includes a *ten.* (tension) marking and dynamics *sf* and *sfz*. The third system features *sfz* and *ppp* dynamics. Chord symbols such as D_4 , D , and D_4 are indicated below the bass staff.

Пример 9

Andante Бетховен, Соната за пиано оп. 27 №1

The musical score for Example 9 shows a single system of piano music in Andante tempo. Chord symbols K_4 , D , T , K_4 , D , and T are indicated below the bass staff.

В соната оп. 27 №1 на Бетховен много ясно се откроява субстанцията на доминантата при удвояването на квинтовия тон в тризвучието на първа степен, което в първи такт е с функция на каденцов квартсектакорд, а в трети такт с тоническа функция. При удвояване на терцовия тон се засилва субстанцията на третата степен в тризвучието на първа степен, шестата степен в тризвучието на четвърта степен и седмата степен в тризвучието на пета степен. Терцовите тонове са дисонантно производни субстанции на съответните степени, заради което променят тяхната сонантност. При тризвучието на пета степен се получава удвояване на чувствителния тон, чрез който се засилва субстанцията на лидийския акорд, който може да разколебае тоналния център, защото се отнема дисонантно про-

изводното звучене спрямо тониката. То се измества вътре в доминантата. Най-естествено е удвояването на основния тон, което е и нормативно.

1.1.4.2. Сектакорди. При сектакордите тенденцията да се засилват субстанциите на терцовите тонове е в по-голяма степен. Заедно с основния тон нормативно се удвоява квинтовият тон. Тогава субстанцията на основния тон се засилва в относително по-голяма степен, отколкото при съответното удвояване в квинтакордите. При тях превес имат по-честите октавови удвоявания на основния тон, докато при сестакордите те се изравняват с октавовите удвоявания на квинтовия тон като трети частичен тон в обертоновата редица:

Пример 10

Largo appassionato (2) Бетховен, Соната за пиано оп. 2 №2, II част

tenuto sempre

p

staccato sempre

(4) T - 6 - 6 D₂₋₅ T₆ (6) *sf* 6 D₆ T

(8) D T - 6 - 6 - 5 S - 6 (D)_{VII} T₆ S_{II} K₄ D₇

tenuto sempre

staccato sempre

f

ff *p*

S₆ D₆₅ T₆

1.1.4.3. Квартсекстакорди. При *квартсекстакордите* нормативно е удвояването на квинтовия тон, защото чрез басовия тон се подчертава дисонантно производната субстанция на един от двата акустически центъра в *квартсекстакорда*. Удвояването на терцовия тон променя тяхната сонантност в обратната посока в сравнение със *секстакордите*, като намалява дисонантното звучене, а при удвояването на основния тон – като засилва консонатното и.м. звучене:

Пример 11

Бетховен, Соната за пиано оп. 14 №1

Allegro

Chords: T, S₆, D⁷, T

Dynamic: *pp*

Measure numbers: 1, 2, 3, 4

1.2. Главните тризвучия в минор. a moll

Chords: D, D

1.2.1. Квинтакорди.

1.2.1.1. Квинтакорд на първа степен. За разлика от *мажорния* акорд, при който *трите тона* се обединяват в една *обертонова редица*, а при *минорния* акорд *три обертонovi редици* се обединяват в един обертон. *Субдоминантата* се обединява в *тоническата прима*, а *тониката* – в *доминантовата прима*, чрез която се *центрира тоническата квинта*. Това кара Риман да *строи минорния акорд по унтертоновия ред* и да нарича *общия обертон за трите обертонovi редици минорна прима*. Действително тя не може да се усети като *акустически основен тон*, който Риман диференцира като *структурен основен тон* (Grundton)⁴⁰,

⁴⁰ Riemann, H. Elementar..., S. 18.

а като субстанциален център в смисъл на главен обединяващ тон (Hauptton)⁴¹ на натуралния минор. Основният тон на мажорния акорд звучи **във**, а на минорния акорд **чрез** главния тон, към който чувствителният водещ тон (Leitton) на минора има субстанциално мелодическо тежнение, аналогично на мажора. Така минорната субдоминанта съответства на мажорната доминанта:

Пример 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

a moll

Т

17 18 19 20 21 22 24 26 27

13 21 S

Главният (квинтовият) тон на минорната субдоминанта съвпада с основния тон на тониката, а чувствителният тон е с номер 13. Главният (основният) тон на мажорната доминанта съвпада с квинтовия тон на тониката, а чувствителният тон е с номер 15. Разликата е в квинтовия тон на мажорната доминанта с номер 9 и основния тон на минорната субдоминанта с номер 21. В това се проявява асиметрията на контраста Dur – Moll, защото субдоминантата за разлика от доминантата може да бъде консонантно основна субстанция на тониката. Мелодическите положения на тризвучието на първа степен са идентични със съответните в мажора. Разликата е в обръщането на натуралната доминантата и субдоминанта. Главният тон на минорния акорд се явява основен тон в своята обертонова редица, 5-ти частичен тон в терцовия тон и 3-ти частичен тон в основния тон като огледало на мажорния акорд. Така минорният акорд не може да се обедини в една обертонова редица, а се обединява от един тон в комбинационна призма, терца и квинта като субстанциални комбинационни тонове. Суб-

⁴¹ Riemann, H. Ibid., S. 10.

станциално акордовата прима е комбинационна квинта, терцата — комбинационна терца, а квинтата — комбинационна прима, защото съответните тонове на минорния акорд звучат като различни акустически центрове точно заради съответните комбинационни интервали (виж терминологичен речник). Така всички акустически центрове се събират в един център в минор и в мажор, защото субдоминантовата квинта става комбинационна и тоническа прима, а тоническата квинта — комбинационна и доминантова прима:

$$\begin{matrix} {}^{(o)}S & {}^{(o)}T & {}^{(o)}D \\ 1, 3, 5 = 1, 3, 5 = 1, 3, 5 \end{matrix}$$

Комбинационните интервали на мажорния акорд са два (1; 5), заради което ще се подразбират само тези на минорния акорд.

1.2.1.2. Квинтакорд на четвърта степен. Като консонантно основно тризвучие на тониката е най-характерно в квинтово, след това в основно и най-малко в терцово мелодическо положение, а като дисонантно производно неустойчивостта му нараства в обратната посока. Прави впечатление, че като отдалеченост от основния тон на тониката основният и терцовият тон на акорда се обръщат като двадесет и първи и тринадесети частичен тон в нейната обертоновата редица, но се подреждат в обертоновата редица на субдоминантата като първи и деветнадесети частичен тон:

Пример 13

The musical notation for Example 13 illustrates the overtone series of a D minor triad. The top staff displays the first 16 partials (1-16) in D minor (d moll). The notes for the triad (D, F, A) and their overtones are shown. The bottom staff displays the next 11 partials (17-27), including the overtone of the tonic (D) at partial 19. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a common time signature.

Така се получава двойствената природа на субдоминантата на неустойчива функция по посока към чувствителния тон на минора и неутрално неустойчива функция по посока към главния тон на мажора.

1.2.1.3. Квинтакорд на пета степен. Като дисонантно производно тризвучие на тониката е най-характерно в квинтово, след

това в *терцовово* и най-малко в *основно мелодическо положение*. Не случайно *квинтовият тон* се превръща в *чувствителен тон* на *паралелната тоналност*. Така се проявява в *по-малка степен двойствената природа* на *доминантата* на *неустойчива функция* по посока към *чувствителния тон* на *мажора* и *неутрално неустойчива функция* по посока към *главния тон* на *минора*:

Пример 14

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

a moll

Т

17 18 19 20 21 22 24 26 27

9
7
3
D

1.2.2. *Сектакорди*. При *сектакордите* се *засилва субстанцията* на *терцовия тон* на *съответните степени*, защото той *съвпада* с *основния тон* на *главните тризвучия* в *паралелния мажор*, който има *засилено влияние* в *минора*. *Субстанцията* на *терцовите тонове* е *консонантна основна* на *акустическата субстанция* на *основните тонове*. *Акустическата (мажорната) терца* на *минорния акорд* се *строи* от *терцовият тон* (виж терминологичен речник):

Пример 15

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

a moll

III

акустическа терца на минорния акорд

акустическа субстанция на терцовия тон

17 18 19 20 21 22 24 26 27

акустическа терца на основния тон

акустическа субстанция на основния тон

реално звучаща минорна терца

Основният тон не може да обедини акордовата и акустическата терца в своята обертонова редица. Минорната терца е дисонантно производна като деветнадесети частичен тон, но тя има превес на реално звучащ акустически център (виж пр. 15):

Пример 16



При сектакорда на пета степен се засилва субстанцията на седма степен, която е на паралелната доминанта, а на четвърта степен – на паралелната субдоминанта⁴²:

Пример 17

Es woll' uns Gott genädig sein Й.С. Бах, Хорал №16

h:D₆ S₆ D D:T₆ S-II₆ T₆ h:D₆ VI₆ T_{III} D:D₆ T D S VI₆ III D VII

1.2.3. Квартсектакорди. Квартсектакордите запазват същите закономерности от мажора, като в квартсектакорда на пета степен се засилва субстанцията на втора степен заради отсъствието на чувствителен тон в доминантата. Той се превръща в субстанциален квартсектакорд или квартквинтсектакорд като несамостоятелна акордова структура в доминантната тоналност:

⁴²Номерацията на всички хорали е по Bach J.S., 371 vierstimmige Choralgesänge, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig.

Пример 18

Alla turca
Allegretto

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.В.№331, III част

1.2.4. Удвояване при четиригласен и многогласен строеж. При удвояването се запазват същите закономерности от мажора. Когато се удвоява чувствителният тон на минора, особено се засилва субстанцията на паралелната субдоминанта, което веднага накланя възникне към паралелната тоналност (виж пр. 17):

Пример 19

Grave

Бетховен, Соната за пиано оп. 13 „Патетична“

1.3. Субстанционални септакорди. Това са септакорди, които включват в състава си двете главни дисонантни производни субстанции на тониката – доминантата и субдоминантата. Затова дисонансът между техните тонове е субстанционален, като не търси разрешение в самия акорд, а встрани – в консонатно основната субстанция на тониката – пряко или чрез друг акорд. Като акустическа септима дисонансът става характеристичен с подчертаването на акустическия център на акорда и взаимното изостряне в интерфункцията между доминантата и субдоминантата.

1.3.1. Четиризвучие на пета степен. Четиризвучието на пета степен единствено от останалите четиризвучия се нарича до-

минантово, както и септакордът – доминантов, заради характеристиката му на дисонантен акорд, който има такова звучене и извън тоналния контекст. Понякога така се нарича и четиризвучието на втора степен като субдоминантов септакорд, както е при Риман⁴³. Субстанцията на пета степен се променя в две посоки: тя се засилва чрез прибавянето на още един частичен тон, от една страна, а от друга страна, се отнема възможността на доминантата да бъде потенциална тоника – тя звучи само като доминанта независимо от контекста, точно заради несъвпадението със седмия натурален частичен тон като доста по-различен от темперираната малка септима и заради субстанцията на субдоминантата.

1.3.1.1. Септакорд на пета степен. При него се усеща най-силно субстанцията на пета степен като сродство и контраст с първа степен, което е най-характерно за край на хармоническото последование (виж пр. 19). Между терцовия и септимовия тон се образува втори дисонанс умалена квинта. Заради характеристиката дисонанс малка септима Риман⁴⁴ нарича септакорда на пета степен в субстанциален смисъл *Dur-Septimenakkord*.

1.3.1.2. Квинтсекстакорд на пета степен. Той е функционален квинтсекстакорд и субстанциален септакорд. В сравнение със септакорда на пета степен степенята на сродство с тониката намалява, а контрастът се увеличава, докато в сравнение със секстакорда контрастът и степенята на сродство се увеличават. Това отслабва субстанцията на седма степен в сравнение със секстакорда, но я засилва като дисонантно производна в сравнение със септакорда, заради което разрешението може да не се повлияе от метричния момент или от края на построението:

Пример 20

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.В.№283, I част, II тема на експозицията

Below the musical notation, the following chords are indicated:

- D_{VII}, T
- D_{VII}, D
- $D > S$
- D_{VII}, D
- D_{VII}, S

⁴³ Riemann, H. Elementar..., S. 160.

⁴⁴ Ibid.

1.3.1.4. Секундакорд на пета степен. Акордът запазва същите характеристики на квинтсектакорда и терцквартакорда като субстанциален септакорд и трето обръщение като функционален секундакорд. При него степента на сродство с тониката нараства, което при определени обстоятелства засилва субстанцията на субдоминантата като неутрализиране на неустойчивостта:

Й.С. Бах, Хорал № 43

Lieberster Gott, wann werd ich sterben

И.С. Бах, Хорал № 43

Figured bass: T W-D- D₅ VII₆ I₃ W D₅-S-₅ VII₆ IV₃ III₃-6-6 A VII₆ IV₃ D₅

Пример 22

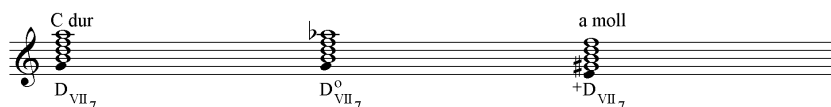
Бетховен, Соната за пиано оп. 13 „Патетична“, II част

1.4. Субстанциални нонакорди. Субстанциалните нонаакорди, както септакордите, включват в състава си двете главни дисонантно производни субстанции на тониката – доминантата и субдоминантата, но субстанцията на втори план е вече с два тона заради увеличаването на акордовите тонове. Засилването на втората субстанция може да доведе при определени обстоятелства до обръщане на двете функции в интерфункцията на акорда (виж пр. 21). В случая умаленото четиризвучие на седма степен в мажор е със субдоминантова функция. Доминантовата функция се обръща на втори план.

1.4.1. Четиризвучие на седма степен. Четиризвучието на седма степен представлява субстанциален нонакорд с изпусната (комбинационна) прима на двете доминанти (горна и долна) и функционален септакорд на седма степен.

1.4.1.1. Четиризвучието на седма степен – субстанциален доминантов нонакорд. Четиризвучието на седма степен съдържа субстанциите на доминантата и субдоминантата. С чувствителния тон на мажора доминантата има превес пред субдоминантата. Тогава седмата степен се явява полуумалено четиризвучие в мажор и умалено четиризвучие в мажор и минор като функционален нонакорд с голяма или малка нона:

Пример 23



1.4.1.1.1. Хармонически и мелодически положения на полуумаленото четиризвучие на седма степен в мажор. Хармонически и мелодическите положения на доминантовото четиризвучие на седма степен отговарят на тези в доминантовия септакорд. Между седма и трета степен се получава субстанциална връзка като променливи функции в паралелната на доминантовата тоналност (вж. терминологичен речник):

Пример 24

Й.С. Бах, Йоханес пасион, Хорал №68

Soprano
Flauto trav. I
Oboe I Violino I
col Soprano

Alto
Flauto trav. II
Oboe II Violino II
coll' Alto

Tenore
Viola col Tenore

Basso

Organo e Continuo

Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End' die
Den Leib in sein'm Schlaf kām - mer - lein gar sanft, ohn ein' - ge

Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End' die
Den Leib in sein'm Schlaf kām - mer - lein gar sanft, ohn ein' - ge

Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End' die
Den Leib in sein'm Schlaf kām - mer - lein gar sanft, ohn ein' - ge

Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End' die
Den Leib in sein'm Schlaf kām - mer - lein gar sanft, ohn ein' - ge

$D_4 \rightarrow S$
(SII⁷)

$S - VII_4^T$
3

S.
Fl. I
Ob. I Vl. I

A.
Fl. II
Ob. II Vl. II

T.
Vla.

B.

Org. e
ont.

See - le mein in A - bra - hams Schoß tra - gen; Als -
Qual und Pein, ruhn bis am jūng - sten Ta - ge!

See - le mein in A - bra - hams Schoß tra - gen; Als -
Qual und Pein, ruhn bis am jūng - sten Ta - ge!

See - le mein in A - bra - hams Schoß tra - gen; Als -
Qual und Pein, ruhn bis am jūng - sten Ta - ge!

See - le mein in A - bra - hams Schoß tra - gen; Als -
Qual und Pein, ruhn bis am jūng - sten Ta - ge!

$D_{VII_4^T} III$
3

1.4.1.1.1. Септакорд на седма степен. При основното (субстанциално терцово) хармоническо положение субстанцията на седма степен се засилва повече от тази на квинтсектакорда и сектакорда на пета степен, и на умаленото четиризвучие на седма степен. Когато следва тризвучието на първа степен, удвояването на терцовия тон засилва субстанцията на трета степен, както при тризвучието на трета степен (виж пр. 10, 24).

1.4.1.1.2. Квинтсекстакорд на седма степен. При *терцовото* (субстанциално квинтово) хармоническо положение на полу-уменьшеното четиризвучие се засилва субстанцията на втора степен като паралелна субдоминанта в по-голяма степен от терцквартакорда и квартсекстакорда на пета степен. Субстанциалните нонакорди и септакорди се обръщат като променлива функционалност в паралелните тоналности. В зависимост от мелодическите положения и мястото на акорда субстанцията на четиризвучието на втора степен от паралелния минор се засилва или отслабва:

Пример 25

Й.С. Бах, Хорал №11

Jesu, nun sei gepreiset

1.4.1.1.3. Терцквартакорд на седма степен. В *квинтово* (субстанциално септимово) хармоническо положение субстанцията на субдоминантата се засилва в по-голяма степен отколкото в септимовото хармоническо положение на доминантовия секундакорд. В зависимост от конкретните условия надделява субстанцията на субдоминантата като при уменьшеното четиризвучие на седма степен (виж пр. 21, 24).

1.4.1.1.4. Секундакорд на седма степен. В *септимово* (субстанциално ноново) хармоническо положение заедно със субдоминантата се засилва субстанцията на шеста степен по подобие на субдоминантовия секстакорд. Това значително отслабва доминантата и засилва субдоминантата в главната и в паралелната тоналност:

Пример 26

Jesu, der du meine Seele

Й.С. Бах, Хорал №37

1.4.1.1.5. Основно (субстанциално терцово) мелодическо положение. Мелодическите положения на субстнциалните нонакорди и септакорди от паралелните тоналности взаимно си влияят. Неустойчивостта на четиризвучието на втора степен от паралелния минор като променлива функция нараства по посока на отдалечаване от паралелната тоника и обратно. В неговия основен тон основният тон на паралелната тоника е 7^{-ми}, в терцовия – 3^{-ти}, в квинтовия – 5^{-ти} и в септимовия – 1^{-ви} частичен тон. Най-характерно мелодическо положение става основното, а най-нехарактерно – септимовото. Неустойчивостта на четиризвучието на седма степен нараства по посока на отдалечаване от главната тоника, в основния тон на която септимовият тон е 27^{-ми}, квинтовият – 21^{-ви}, терцовият – 9^{-ти} и основният – 15^{-ти} частичен тон. Тогава субстанцията на паралелния минор ще се усети най-силно в основно и най-слабо в септимово мелодическо положение, а на натуралния мажор – най-силно в септимово и най-слабо в терцово мелодическо положение (виж пр. 25 за основно, пр. 20, 24 за септимово мелодическо положение).

1.4.1.1.6. Терцово (субстанциално квинтово) мелодическо положение. В терцово мелодическо положение доминантата и паралелната субдоминанта се изравняват:

Пример 27

Christus, der ist mein Leben

Й.С. Бах, Хорал № 6

1.4.1.1.7. Квинтово (субстанциално септимово) мелодическо положение. Като променлива функционалност в мелодията субстанциите на доминантата и субдоминантата от четиризвучието на седма степен се обръщат. Тонове на доминантата зазвучават повече със субдоминантова, а на субдоминантата – с доминантова функция. Така квинтовото мелодическо положение характеризира доминантовата функция в по-голяма степен от терцовото, но в по-малка степен от септимовото мелодическо положение на четиризвучието на пета степен (виж пр. 25 за седма степен, пр. 20 за пета степен).

1.4.1.1.8. Септимово (субстанциално ноново) мелодическо положение. Септимовото мелодическо положение става най-характерно и затова се среща най-често в музикалната практика:

Пример 28

Бетховен, Соната за пиано ор. 111, I част, край на II тема в експозицията

ritard. ... Adagio ... Tempo I ... ff

D_{VII}^7 T_{VI} $D_{VII}^4_3$ T_6

1.4.1.1.2. Хармонически и мелодически положения на полууменото четиризвучие на седма степен в минор. То се среща много рядко само по степените на мелодичния минор като несамостоятелна акордова структура на субстанциален доминантов септакорд с чужд тон голяма секунда. В противен случай звучи повече в модален и разширенотонален контекст заради дорийската секста, която се явява неговият септимов (субстанциално нонов) тон:

Пример 29

Й.С. Бах, Хорал №119

Christ, unser Herr, zum Jordan kam

T D_{VII}^7 D_{VII}^7 $S-T$ S_{VII}^7 K_1

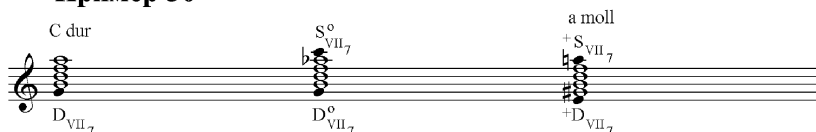
Полууменото четиризвучие на седма степен в субстанцията на субдоминантата в мажор е субстанциален терцкварт-септакорд (виж пр. 24).

1.4.1.1.3. Хармонически и мелодически положения на умаленото четиризвучие на седма степен в мажор. Хармоническите и мелодическите положения на умаленото четиризвучие на седма степен се приближават до тези на доминантовия септакорд заради чувствителният тон на едноименния минор като септимов (субстанциално нонов) тон. По този начин се отнема влиянието на паралелния минор, като умаленото четиризвучие на седма степен става характерно с чувствителните тонове на мажора и минора в субстанцията на доминантата, а понякога и на субдоминантата (виж пр. 20, 21).

1.4.1.1.4. Хармонически и мелодически положения на умаленото четиризвучие на седма степен в минор. Умаленото четиризвучие на седма степен звучи в субстанцията на хармоничния минор, който центрира минора в тонален лад, без да нарушава неговата субстанция, докато при хармоничния мажор се

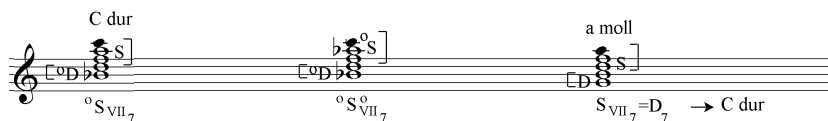
внся по-голям контраст в субстанцията на мажора, заради което то става *относително по-характерно* в минор (виж пр. 19, 28, 29). Хармоническите и мелодическите положения на *умаленото четиризвучие на седма степен* в хармоничния минор и мажор съвпадат. В зависимост от тях се засилва субстанцията на доминантата или субдоминантата. Умаленото четиризвучие на седма степен в субстанцията на субдоминантата е субстанциален субдоминантов наонакорд с малка нона. Неговата акустическа субстанция звучи в доминантовия ундецимакорд с малка нона:

Пример 30



1.4.1.2. Четиризвучието на седма степен – субстанциален субдоминантов наонакорд.

Пример 31



Като *мажорно-малко четиризвучие* субстанцията на минорната доминанта се изгубва в тази на минорната субдоминанта, а с доминантова функция се усеща най-ярко в субстанцията на странична доминанта от паралелната тоналност (виж пр.19). Още по-малко ще се усети субстанцията на минорната доминантата в мажор като *мажорно-малко* и *мажорно-голямо четиризвучие* в мелодичен или миксолидийски мажор:

Пример 32

Брамс, Симфония №4 ор. 98, II част, такт 5

1.4.1.2.1. *Хармонически и мелодически положения на мажорно-малкото четиризвучие на седма степен в мажор. Субстанцията на субдоминантата се усеща най-ярко, когато основният тон на субдоминантата е в баса, а характеристикният дисонанс – в мелодията (виж пр. 32). Субстанциалният субдоминантов нонакорд обединява акустически в себе си септакорда и квинтакорда като седма, втора и четвърта степен. Нонакордът се състои от комбинационна нона, равна на акордовата прима, комбинационна малка септима – на акордовата терца, комбинационна квинта – на акордовата квинта, комбинационна терца – на акордовата септима и комбинационна прима – на акордовата нона.*

1.4.1.2.2. *Хармонически и мелодически положения на мажорно-малкото четиризвучие на седма степен в минор. Хармоническите и мелодическите положения на мажорно-малкото четиризвучие на седма степен в натуралния минор и мелодичния мажор съвпадат, с тази разлика, че в минор можем да го срещнем в много по-ранни образии:*

Пример 33

Й.С. Бах, Хорал №15

Christ lag in Todesbanden

1.4.1.2.3. *Субстанция на мажорно-голямото четиризвучие на седма степен в мажор и минор. Мажорно-голямото четиризвучие на седма степен вече излиза от тоналния контекст, а трябва да го търсим в модален или разширенотонален тип хармония като субстанциален терцквартсекстакорд от четвърта степен с миксолидийска септима в мажор и с дорийска секста в минор. В тоналната хармония то попада в субстанцията на двойната субдоминанта като субстанциален септакорд с водещ тон. Ако мажорно-малкото и мажорно-голямото четиризвучие на седма степен е със субстанцията на доминантата, е субстанциален квинтсекстсептакорд.*

1.4.2. **Петзвучие на седма степен.** Петзвучието на седма степен можем да срещнем в музикалната практика като субстанциален субдоминантов нонакорд с малка нона:

Пример 34

Ф. Шуберт, Импромтю оп. 90 №2, край на втори дял

Като нонакорд на седма степен с голяма нона звученето му се измества повече в паралелния мажор като доминантов нонакорд с голяма нона (виж пр. 46). Виждаме, че субстанциалният доминантов и субдоминантов нонакорд имат еднаква акордова структура в паралелните тоналности (виж пр. 31).

1.4.3. **Петзвучие на пета степен.** Петзвучието на пета степен като субстанциален доминантов нонакорд с голяма нона е в смисъла на полуумаленото четиризвучие на седма степен, а с малка нона – на умаленото четиризвучие на седма степен. В натуралния минор е субстанциален квинтсекстсептакорд от седма степен. Като умалено четиризвучие на седма степен характерен е доминантовият нонакорд с малка нона:

Пример 35

Брукнер, Симфония №1, кода на първа част

The musical score is for the coda of the first movement of Bruckner's Symphony No. 1. It is written for a full orchestra and includes parts for woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is D major, and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

The instruments and parts included are:

- Fl. 1. and 2.
- Ob. 1. and 2.
- 1. in B
- Klar.
- 2. in B
- Fag. 1. and 2.
- 1. 2. in F
- Hrn.
- 1. 4. in E
- Tcomp.
- 1. 2. in C
- A. T.
- Pos.
- B.
- Pk.
- Viol. 1.
- Viol. 2.
- Via.
- Vc.
- Kb.

The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). It also includes articulations like *divisi* and *staccato*. The score is marked with a *+D₉* at the bottom left and a *340* at the bottom right.

Нонакордът с голяма нона се среща по-рядко в класическата хармония като предвестник на по-романтичен тип хармония:

Пример 36

Бетховен, Соната за пиано оп. 109, III част

Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante, molto cantabile ed espressivo
mezza voce

T-6 S-II₆D -₅
SII-2 D₆

В доминантовия нонакорд, както при четиризвучието на седма степен, най-характерно е ноновото мелодическо положение, а от хармоническите положения — основното, защото тогава ноната ще се усети в най-голяма степен. Така и липсващата нона в четиризвучието на седма степен ще се усети след доминантовия септакорд (виж пр. 20 — т. 4 и т. 5). По подобие на полуумаленото четиризвучие на седма степен във всички мелодически положения на доминантовия нонакорд (в по-малка степен в ново мелодическо положение) има засилено влияние на паралелната субдоминанта, заради което звученето на акорда вече не е толкова характерно за класическите образци:

Пример 37

Брукнер, Симфония №8, кода на трета част

1.2. in F
Hrn.
3.4. in B
Ten.-Tb.
1.2. in B
B.-Tb.
1.2. in F
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vc.
Kb.

D₉ → (S)

Субстанциално всички хармонически и мелодически положения на четиризвучието на седма степен и нонакорда са възможни, докато функционално ноновото хармоническо положение е невъзможно, защото не може да се образува ноната.

2. Акорди в субстанциите на второстепенните тризвучия. Второстепенните тризвучия са в смисъла на главните тризвучия с прибавени тонове. Когато са самостоятелни акорди, те зазвучават със своите подчинени субстанции на втори план. Когато същите акордови структури са несамостоятелни, те попадат в категорията на чуждите тонове:

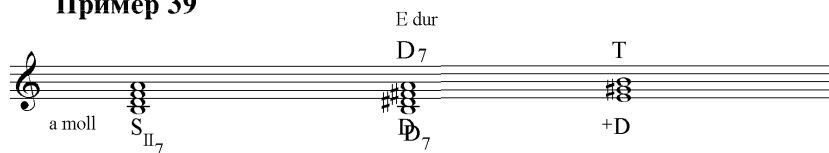
Пример 38



Когато заменим квинтовия тон на главните тризвучия на мажора със секстов, се получават акордите на шеста, втора и трета степен, а когато заменим основния тон на главните тризвучия в паралелния минор със септимов, се получават акордите на трета, шеста и седма степен. Така в терцовия тон на минорния акорд звучи акустическата субстанция на паралелните съзвучия (виж пр. 15). Получават се субстанциални сектакорди в мажор и квинтсектакорди в минор. Субстанциално се заменят акустическата с колбинационната квинта, поради което получените тризвучия като подчинени субстанции са квинтакорди. Когато заменим основния тон на главните тризвучия на мажора със септимов, се получават акордите на трета, шеста и седма степен, а когато заменим квинтовия тон на главните тризвучия в паралелния минор със секстов, се получават акордите на трета, шеста и втора степен. В основния тон на мажорния акорд звучи акустическата субстанция на съзвучията с водещ тон и субстанциалните септакорди, нонакорди, ундецимакорди и теридецимакорди. Така се получават тризвучията на първа и четвърта степен в мажор, трета и шеста степен в паралелния минор като субстанциални септакорди с водещ тон, на седма степен в мажор и втора степен в паралелния минор като субстанциални септакорди с изпусната (комбинационна) прима, като втора и седма степен в минор се обединяват в една акустическа субстанция в нонакорда на седма степен с характеристичен дисонанс малка септима от основния тон на втора степен. Това създава субстанциална връзка на втора и пета степен като променливи функции в доминантовата то-

налност (виж четиризвучието на втора степен под влияние на минора като алтерационна форма на двойната доминанта при Риман⁴⁵ в пр. 8):

Пример 39



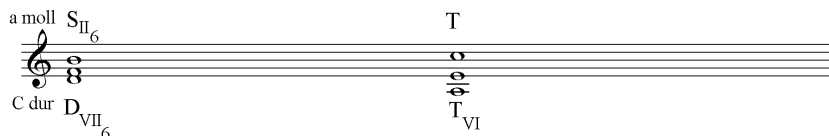
Прибавените тонове в минор са акустически акордови, а в мажор – акустически прибавени (виж терминологичен речник).

2.1. Тризвучие на седма степен.

2.1.1. Тризвучието на седма степен – субстанциален септакорд. Като субстанциален доминантов септакорд с изпусната прима тризвучието на седма степен донякъде запазва характеристиките на четиризвучията на пета и седма степен.

2.1.1.1. Хармонически положения. Най-характерно е терцовото (субстанциално квинтово) хармоническо положение, при което се засилва субстанцията на втора степен, която е на паралелната субдоминанта и може да се създаде субстанциална връзка на седма и шеста степен като променливи функции в паралелната тоналност:

Пример 40



Пример 41



⁴⁵Riemann, H. L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten. B-d 1. Berlin, 1918, S. 252.

В основно (субстанциално терцово) и квинтово (субстанциално септимово) хармоническо положение се получават нестабилни фонични структури, поради което в основно хармоническо положение седма степен е функционален септакорд с изпуснат основен тон (виж пр. 20, т. 4), а в квинтово хармоническо положение заради засилването на субстанцията на субдоминанта може да попадне в категорията на чуждите тонове:

Пример 42

Nun lob', mein Seel', den Herren Й.С. Бах, Хорал №7

T Svi TIII S SII₆ SII₆ S(VII₆)T

2.1.1.2. Мелодически положения. Най-характерно е основното (субстанциално терцово) мелодическо положение като при тризвучието на пета степен:

Пример 43

В.А. Моцарт, Соната за пиано K.V.№.№553, II част

Andante

D VII₆ SII D VII₆

При терцовото (субстанциално квинтово) мелодическо положение по подобие на терцовото хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната субдоминанта, но в по-малка степен от другите мелодически положения. То се явява в смисъла на доминантовия терцквартакорд на пета степен:

Пример 44

Й.С. Бах, Хорал №30

D VII₆ T-2 Svi TIII Svi TIII S S-II₆ T-2 D-6 S VI G: D VII₆ T III

В терцово мелодическо положение седма степен може да се възприеме като фонично тризвучие в доминантовия терцквартакорд на пета степен:

Пример 45

Бетховен, Соната за пиано оп. 7, I част, втора тема

При квинтовото (субстанциално септимово) мелодическо положение по подобие на квинтовото хармоническо положение се засилва субстанцията на субдоминантата за разлика от четриризвучието на пета степен (виж. пр. 27).

2.1.1.3. Удвояване. Удвояването на основния (субстанциално терцов) тон е аналогично на доминантовото четриризвучие на пета степен, но за разлика от него може да се засили субстанциалната връзка на седма и трета степен. Най-характерно е удвояването на терцовия (субстанциално квинтов) тон като при втора степен – субстанциален септакорд от паралелния минор. Субстанциалните септакорди с изпусната (комбинационна) прима се обръщат като променлива функционалност в паралелните тоналности (виж пр. 40). При удвояването на квинтовия (субстанциално септимов) тон се засилва субстанцията на субдоминантата. Различните удвоявания съответстват на различните мелодически и хармонически положения. Например при квинтовото мелодическо и хармоническо положение най-подходящо е удвояването на квинтовия тон. Основната причина за удвояванията е доброто гласоводеене, която стои във функционалния пласт на хармонията.

2.1.2. Тризвучието на седма степен – субстанциален квинтсектакорд. Като субстанциален квинтсектакорд с изпусната комбинационна квинта седма степен е паралелна доминанта в минор, където се създава субстанциална връзка на седма и трета степен като променливи функции в паралелния мажор (виж пр. 17).

2.1.2.1. Хармонически положения. Хармоническите и мелодическите положения са в смисъла на главната доминанта на пета степен на натуралния минор. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на седма степен на паралелна доминанта (виж пр. 17), а в квинтово хармоническо положение – на субдоминантата. За разлика от умаленото тризвучие на седма степен, натуралната седма степен звучи относително по-

самостоятелно във функционалната логика на минора – D S. В пример 32 се открива квартсектакорд на седма степен в субстанцията на субдоминантата – доминантата е на втори план. В терцово хармоническо положение последованието D S може да се открие:

Пример 46

Wer nur den lieben Gott läßt walten Й.С. Бах, Хорал №104

D-III₆-VII₆ S-II₂ T-III₇-VI-III S-IIV₇ D₇ T-VI₆ D₄ T-III-I

2.1.2.2. Мелодически положения. Най характерно е основното мелодическо положение със стремеж към чувствителния тон на субдоминантата (виж пр. 46). В терцово и квинтово мелодическо положение се засилва субстанцията на седма степен на паралелна доминанта (виж пр. 17), но те могат да бъдат във функционалната логика на минора:

Пример 47

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut Й.С. Бах, Хорал №73

S-II₆ +D₇ T-VI S-II₆ K₄ +D₇ T S₂ D VI S₆ II D S₆ II D

2.1.2.3. Удвояване. При натуралната седма степен субстанцията на втора степен като паралелна субдоминанта се губи, а удвояването на основния тон засилва нейната субстанция на паралелна доминанта (виж пр. 17). Спрямо нейното влияние може да се удвои основният или терцовият тон. Удвояването на квинтовия тон има подобно значение като при умаленото тризвучие на седма степен.

2.2. Тризвучие на втора степен.

2.2.1. Тризвучието на втора степен – субстанциален сектакорд. Като субстанциален сектакорд втора степен е паралелна субдоминанта в мажор. За разлика от тризвучието на седма степен като паралелна доминанта, тризвучието на втора степен не създава характерна паралелна връзка с шеста степен като субдоминанта – тоника (виж пр. 49), а като тоника – субдоминанта (виж пр. 48). В първия случай се нарушава субстанцията на мажора, защото паралелният минор е субстанциално чужд, докато при паралелната връзка доминанта – тоника в минор

не се нарушава субстанцията на минора, защото тя е заложена генетично в минорния акорд. Субстанциалната връзка на седма и шеста степен в мажор се осъществява чрез характеристичните дисонанси на мажора и паралелния минор, които звучат едновременно в тризвучието на седма степен и подчертават субстанцията на мажора (виж пр. 35, 36).

Пример 48

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.V.№ 332, заключителна на тема в репризата

D, Tvi Si2 1 K⁶ D T

Пример 49

Й.С. Бах, Хорал №2

T SiDvii₆T SiTvi-iii₆Si₂

Виждаме граничното състояние на преход от модална към тонална хармония при Бах, където се нарушава субстанцията на мажора, за разлика от тоналния контекст при Моцарт.

2.2.1.1. Хармонически положения. Тризвучието на втора степен е субстанциален, а оттам – характерен функционален секстакорд (виж пр. 48). В основно хармоническо положение (виж пр. 25) се получава нехарактерна субстанциална връзка с тониката (виж пр. 49) и характерна със субдоминантата като сродство на главна и подчинена субстанция (виж пр. 45). В квинтово хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната тоника. Заради нестабилната структура може да се премине в категорията на чуждите тонове или да се измести тоналният център като нехарактерна връзка с доминантата (виж пр. 25):

Пример 50

Andante cantabile

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.V.№ 330, II част

D₇ Tvi 6-5 4-3

2.2.1.2. Мелодически положения. Втора степен е дисонантно производна субстанция на доминантата като трети частичен тон. Така неустойчивостта на тризвучието на втора степен нараства по посока на приближаването към доминантата и обратно – спада по посока на отдалечаването към субдоминантата в обертоновата редица на тониката, където основният тон е 9-ти, терцовият – 21-ви, квинтовият – 27-ми частичен тон. Това означава, че най-характерно става основното (виж пр. 10), след това терцовото (виж пр. 48) и накрая квинтовото мелодическо положение (виж пр. 51), докато с отдалечаването към субдоминантата неговата неустойчивост се обръща.

Пример 51

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.В.№ 279

Allegro

II₆ D 6-5 T₆ II₆D T

Като консонатно основна субстанция на тониката най-характерно става терцовото мелодическо положение (виж пр. 49), където основният тон на тониката е 3-ти частичен тон в обертоновата редица на терцовия тон на акорда, след това е основното мелодическо положение (виж пр. 52), при което основният тон на тониката е 7-ми в обертоновата редица на основния тон на акорда, и накрая квинтовото мелодическо положение (виж пр. 53), при което основният тон на тониката е 19-ти частичен тон в обертоновата редица на квинтовия тон на акорда.

Пример 52

Брукнер, Симфония №5, финал, III тема

а

T S T₆ S T₆ D T W S D N D T T S T₆ S T₆ D T W S D N D T D VII₆

Пример 53

Й.С. Бах, Хорал №205

Herr Gott, dich loben wir (3 mal)

C: T III a: D S II T S II T VI

Неустойчивостта се неутрализира в обратна посока при мелодическите положения на субдоминантата от паралелната тоналност, където най-характерно е квинтовото, след това основното и накрая терцовото мелодическо положение спрямо паралелната тоника, поради която се измества тоналният център (виж пр. 53). Както главната, така и паралелната субдоминанта имат двойствена природа на дисонантно производна и консонантно основна субстанция, на неустойчива и неутрално неустойчива функция. За разлика от главната, паралелната субдоминанта проявява по-голяма степен на неустойчивост заради втората степен, която е дисонантно производна субстанция на доминантата. Затова плагалната хармония T S T е нехарактерна при тризвучието на втора степен като T S_{II} T.

2.2.1.3. Удвояване. Когато се удвоява терцовият тон, се засилва субстанцията на четвърта степен в главната и отслабва в паралелната субдоминанта, защото той е чувствителен тон в паралелната тоналност. При удвояването на основния тон се засилва субстанцията на втора степен в паралелната и отслабва в главната субдоминанта. При удвояването на квинтовия тон се засилва субстанцията на шеста степен на паралелната тоника в паралелната и отслабва в главната субдоминанта. Удвояванията съвпадат с хармоническите положения, като при основното хармоническо положение е най-подходящо удвояването на основния тон, при терцовото – терцовия, при квинтовото – квинтовия. При различните удвоявания се засилва повече или по-малко субстанцията на втора степен на паралелна субдоминанта. Приближаването ѝ до главната субдоминанта я поставя повече в тонален, а до паралелната субдоминанта – в модален контекст. Получава се обръщане на ладовите характеристики на паралелните и главните тризвучия на субдоминантата в мажор и доминантата в минор. Субстанцията на паралелната доминанта характеризира минора повече като тонален, а на натуралната доминанта като модален лад, докато субстанцията на паралелната субдоминанта характеризира мажора повече като модален, а на главната субдоминанта като тонален лад.

2.2.2. Тризвучието на втора степен – субстанциален септа-

корд. Втора степен е субстанциален септакорд в минор и сектакорд в мажор. Като субдоминанта с изпусната комбинационна прима и характеристичен дисонанс малка септима тя се покрива до голяма степен с втора степен в мажор по отношение на удвояванията, хармоническите и мелодическите положения. С това се потвърждава асиметричната природа на мажора и минора.

2.2.2.1. Хармонически положения. Тризвучието на втора степен е субстанциален минорен септакорд и характерен функционален сектакорд, защото септимата не звучи реално. Като дисонантно производна субстанция на тониката хармоническите положения се подреждат като терцово – 21^{-ви}, квинтово – 13^{-ти} и основно – 9^{-ти} частичен тон. Тризвучието на втора степен в основно (виж пр. 53) и квинтово хармоническо положение (виж пр. 47) се явява нестабилна акордова структура, заради което най-характерно остава терцовото хармоническо положение (виж пр. 47).

2.2.2.2. Мелодически положения. Като приближаване към мажорната доминанта в обертоновата редица на тониката мелодическите положения се подреждат като основно (виж пр. 47), квинтово и терцово (виж пр. 33). Заради по-нестабилната акордова структура на тризвучието на втора степен квинтовото мелодическо положение не е толкова характерно:

Пример 54

Ф. Шуберт, Импромтю оп. 142 №2, край на втори дял



Като консонантно основна субстанция на тониката мелодическите положения се подреждат като терцово, (виж пр. 17) квинтово (виж пр. 55) и основно (виж пр. 41).

Пример 55

Й.С. Бах, Хорал №168



2.2.2.3. Удвояване. При удвояване на основния тон се засилва субстанцията на двойната доминанта, на терцовия – на главната субдоминанта, а на квинтовия – на паралелната субдоминанта, поради което може да се измести тоналният център. Тъй като шестата степен е чувствителният тон на минора, удвояването на квинтовия тон става нехарактерно. Най-характерно остава удвояването на терцовия тон (виж пр. 47, 33).

2.2.3. Четиризвучие на втора степен.

2.2.3.1. Четиризвучието на втора степен – субстанциален квинтсектакорд. Като субстанциален квинтсектакорд четиризвучието на втора степен е субдоминанта с прибавена секста в мажор. То е характерен функционален квинтсектакорд като първо обръщение, защото има подчинена субстанция на паралелна субдоминанта, но в по-малка степен от тризвучието на втора степен.

2.2.3.1.1. Хармонически положения. Като дисонантно производна субстанция на тониката хармоническите положения се подреждат като квинтово – 27^{-ми} (виж пр.56), терцово – 21^{-ви} (виж пр. 41,42), основно – 9^{-ти} (виж пр. 27) и септимово – 1^{-ви} частичен тон (виж пр. 11).

Пример 56

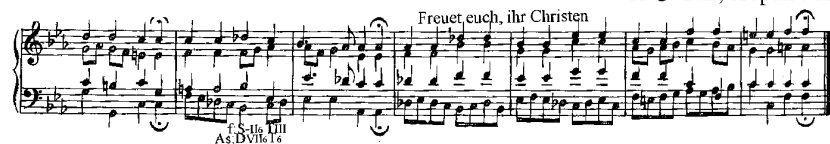
Бетховен, Соната за пиано ор. 2 №3, втора част, реприза, втора тема



С приближаването към доминантата като частичен тон хармоническите положения се обръщат. В септимово хармоническо положение в най-голяма степен се усеща неутрализирането на неустойчивостта, но и близостта с доминантата като трети частичен тон на тониката (виж пр. 11). В основно хармоническо положение втора степен става общ басов тон за субстанциите на субдоминантата и доминантата (виж пр. 27). Така се получава обръщането на втора и седма степен като променливи функции в паралелните тоналности (виж пр. 49):

Пример 57

Й.С. Бах, Хорал №8



Възможно е връзката на втора и седма степен да се прояви като несамостоятелна акордова структура:

Пример 58

В.А. Моцарт, Соната за пиано K.V.№545



В терцово хармоническо положение се засилва субстанцията на субдоминантата и се постига баланс в четиризвучието на втора степен като дисонантно производна и консонантно основна субстанция, защото в квинтово хармоническо положение се изостря звученето на акорда (виж пр. 56, 58). Като консонантно основна субстанция хармоническите положения на четиризвучието на втора степен се подреждат като септимово, терцово, основно и квинтово, но стават по-малко характерни от тризвучието на втора степен заради по-голямата степен на дисонантност на четиризвучието:

Пример 59

Бетховен, Соната за пиано оп. 110



2.2.3.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения стават по-характерни като приближаване към доминантата. Те се подреждат като септимово (виж пр. 24), основно (виж пр. 11, 42, 56), терцово (виж пр. 27, 59) и квинтово (виж пр. 36). Като консонантно основна субстанция се подреждат като септимово, терцово (виж пр. 59), основно и квинтово. Септимовото

мелодическо положение може да се възприеме двояко, заради което не е толкова характерно:

Пример 60

Бетховен, Соната за пиано оп. 31 №3, I част, преход

2.2.3.2. Четиризвучието на втора степен – субстанциален септакорд. Като субстанциален минорен септакорд е субдоминанта с комбинационна малка септима. Като мелодическа структура може да е функционален квинтакорд с прибавен секстов тон, но хармонически е самостоятелен акорд заради характеристичния дисонанс малка септима (виж пр. 55). Четиризвучието на втора степен в минор според Риман е аналог на доминантовия септакорд като Mollseptimenakkord⁴⁶ и субстанциален субдоминантов септакорд. За разлика от четиризвучието на втора степен в мажор, в минор то е характерно във всички хармонически и мелодически положения.

2.2.3.2.1. Хармонически положения. Като дисонантно производна субстанция на тониката хармоническите положения се подреждат като терцово – 21-ви (виж пр.46, 47), квинтово – 13-ти (виж пр.44), основно – 9-ти и септимово – 1-ви частичен тон (виж пр. 47). С приближаването към доминантата хармоническите положения се обръщат. За разлика от тризвучието на втора степен в минор при четиризвучието се получава стабилна акордова структура в основно хармоническо положение:

Пример 61

Бетховен, Соната за пиано оп. 31 №3, I част, 33-38т.

2.2.3.2.2. Мелодически положения. Мелодическите положения стават по-характерни като приближаване към доминантата. Те се подреждат като септимово (виж пр. 47), основно (виж

⁴⁶ Riemann, H. Elementar..., S.160.

пр. 46, 47, 61), квинтово (виж пр. 61) и терцово (виж пр. 44, 61). Като консонатно основна субстанция се подреждат като септимово, терцово, квинтово и основно (виж пр. 55). Септимовото мелодическо положение се възприема двояко:

Пример 62

Бетховен, Соната за пиано оп. 28, II част

2.3. Тризвучие на шеста степен.

2.3.1. Тризвучието на шеста степен със **субстанцията на тониката**.

2.3.1.1. Тризвучието на шеста степен – субстанциален секстакорд. Като субстанциален секстакорд шеста степен е паралелна тоника в мажор. Тя не е характерен функционален секстакорд, защото тогава може да се превърне в главна тоника.

2.3.1.1.1. Хармонически положения. В терцово хармоническо положение тризвучието на шеста степен се среща по-често като тоника със секста, която е субстанциален квинтсекстакорд от първа степен с изпусната квинта, отколкото като функционален секстакорд на шеста степен. Тоника със секста често се заменя с тоника с прибавена секста като субстанциален квинтсекстакорд от първа степен:

Пример 63

Бетховен, Соната за пиано оп. 14 №2, I част, II тема

Втора степен не търси разрешение в субдоминантата, а в тониката като квинта на доминантата, докато шеста степен – като секста на тониката. Затова тризвучието на втора степен има самостоятелна акордова структура, а при квинтсектакорда и сектакорда на шеста степен се изискват определени условия, за да се възприемат самостоятелно:

Пример 64

Бетховен, Соната за пиано оп. 28, I част, 40 - 44т.

Tr₅ D₆ = T₆ D₃ T

Пример 65

Бетховен, Соната за пиано оп. 53

Allegro con brio

T

D₂ → D₆

SII

D₂ →

TVI₆

От друга страна, *тони́ка със секста* е *относително стабилна акордова структура* заради еднакъв тонов състав с *паралелната тоника* и е много тънка *границата* между тях. Така *йерархията на акордовата самостоятелност* може да се *променя* и в *субстанцията на тониката*:

Пример 66

Брукнер, Ave Maria

Andante (Sehr langsam)

Sopran

Alt

Tenor

Baß

T 6 - 5 6 - 5 -VI -I

Най-характерно е *основното хармоническо положение*, с което се *засилва подчинената субстанция на шеста степен* като *паралелен тонически квинтакорд* в *субстанциално акустическа връзка* (виж терминологичен речник) на *пета и първа* и на *трета и шеста степен* като *доминанта — тоника* (виж пр. 48, 50):

Пример 67

Й.С. Бах, Хорал №85

T₆ S T₆ SII 6-5 7^b 7^b 7^b

Създава се *нехарактерна субстанциална връзка* на *втора* и *шеста степен* като *субдоминанта — тоника* (виж пр. 49, 53). *Паралелната и главната тоника* могат да *застанат* на *напълно аналогични места* като *непълнен край* на *музикалното построение*:

Пример 68

Край на експозицията на I част от соната за пиано
K.V. №311 от В.А. Моцарт:

T D7 T S D T

Пример 69

Край на репризата:

T D_{VII₇} T_{VI} *p* S D T

В квинтово хармоническо положение паралелната тоника е по-нестабилна акордова структура:

Пример 70

Й.С. Бах, Йоханес пасион, Хорал №68

S#TviS#II₆ D₆ → Tvi D₆ D T

2.3.1.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения на тризвучието на шеста степен стават най-характерни в приближаване към тониката като консонатно основна субстанция. Те се подреждат като терцово (виж пр. 50, 67, 69), квинтово (виж пр. 28, 49, 50) и основно, което става характерно като дисонантно производна субстанция, защото тогава съзвучието на шеста степен попада най-често в категорията на чуждите тонове като относително самостоятелна акордова структура (виж пр. 63 – 66) или се измества тоналният център (виж пр. 53).

2.3.1.1.3. Удвояване. Когато се удвоява терцовият тон, се засилва субстанцията на първа степен в главната и отслабва в паралелната тоника (виж пр. 50, 67, 69). При удвояването на основния тон се засилва субстанцията на шеста степен в паралелната и отслабва в главната тоника (виж пр. 49, 53, 65). При удвояването на квинтовия тон се засилва субстанцията на трета степен на паралелна доминанта в паралелната и отслабва в главната тоника (виж пр. 70).

2.3.1.2. Тризвучието на шеста степен – субстанциален септакорд с водещ тон. Като субстанциален септакорд с изпусна-

та комбинационна прима шеста степен е тоника с водещ тон в минор. Акустическата терца се измества в основния тон на тониката.

2.3.1.2.1. Хармонически положения. Като субстанциален септакорд тризвучието на шеста степен става характерен функционален квинтакорд (виж пр. 47). Създава се субстанциално акустическа връзка на пета и първа и на трета и шеста степен като мажорна доминанта – тоника:

Пример 71

Verleih' uns Frieden gnädlich (Vergl. Nr. 259) Й.С. Бах, Хорал №91

При връзката с натуралната доминанта функционалната логика на минора е на втори план като доминанта – субдоминанта:

Пример 72

Christ, unser Herr, zum Jordan kam Й.С. Бах, Хорал №66

В терцово хармоническо положение тоника с водещ тон може да е несамостоятелна акордова структура на първа степен, която субстанциално е тоника с комбинационна септима, а функционално – тоника със секста:

Пример 73

Бетховен, Соната за пиано оп. 90, I част, 65-83 т.

Като самостоятелна акордова структура се получава суб-
станцииален септакорд с изпусната комбинационна прима и фун-
кционален секстакорд на шеста степен:

Пример 74

Брамс, Симфония №4 оп. 98, финал

260 265

Fl. marc. a2

Ob. marc. a2

Cl. marc. a2

Fg. marc. a2

Cfg. marc. a2

Cor. marc. a2

Tr. marc. a2

Trb. marc. a2

Timp. marc. a2

Vi. I pizz. arco

Vi. II pizz. arco

Vi. pizz. arco

Vlc. pizz. arco div. marc. a2

Cb. pizz. arco marc. a2

260 265

e:K₄⁶ TVI=D-7 °TVI = D -7 °TVI₆=D -7

В квинтово хармоническо положение тоника с водещ тон може да се срещне най-вече като преместване на акордовата структура:

Пример 75

Бетховен, Соната за пиано оп. 81a, II част

+D-7 TVI (6)

2.3.1.2.2. Мелодически положения. Мелодическите положения на тризвучието на шеста степен стават най-характерни в приближаване към тониката като консонантно основна субстанция. Те се подреждат като терцово (виж пр. 47, 71, 74, 75), основно (виж пр. 74) и квинтово (виж пр. 72). Основното мелодическо положение не се усеща толкова силно като дисонантно производна субстанция, защото в основния тон звучи акустическата субстанция на шеста степен в минор. Независимо от това то не е толкова характерно, защото в шеста степен се засилва субстанцията на паралелната субдоминанта. Йерархията в подреждането на мелодическите положения остава същата като при паралелната тоника.

2.3.1.2.3. Удвояване. Когато се удвоява терцовия тон, се засилва субстанцията на първа степен в главната тоника (виж пр. 47, 71, 72, 74, 75). При удвояването на основния тон се засилва субстанцията на шеста степен в паралелната субдоминанта и отслабва в главната тоника (виж пр. 74). При удвояването на квинтовия тон се засилва субстанцията на трета степен на паралелната и отслабва в главната тоника (виж пр. 75).

2.3.1.3. Съзвучието на шеста степен – субстанциален септакорд с дорийска секста. Като субстанциален минорен септакорд шеста степен е тоника с дорийска секста. На втори план като променлива функция е субстанциален субдоминантов септакорд към доминантата:

Пример 76

e moll SII
a moll +TVI°

2.3.1.3.1. Тризвучието на шеста степен – субстанциален септакорд с дорийска секста. Като субстанциален минорен септа-

корд е умалено тризвучие върху шеста висока степен.

2.3.1.3.1.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение тризвучието на шеста степен не е характерно заради нестабилната акордова структура. Най-характерно е в терцово и по-рядко в квинтово хармоническо положение:

Пример 77

Й.С. Бах, Хорал №45

Kommt her zu mir, spricht

$T-VI_3^o D VII_3$ $+S_5^+ D_3^+ T-VI_3^o D$

Пример 78

Allein zu dir, Herr Jesu Christ

Й.С. Бах, Хорал №13

$T_6-VI_6^o D VII_6$

2.3.1.3.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в консонатно основна субстанция на доминантата като терцово (виж пр. 78), квинтово (виж пр. 77) и основно, а като дисонантно производна субстанция са в обратен ред. В основно мелодическо положение се засилва субстанцията на страничната субдоминанта на доминантата:

Пример 79

Й.С. Бах, Хорал №244

Jesu, Jesu, du bist mein

$T_6-VI_6^o D VII_6^b2$

2.3.1.3.1.3. Удвояване. Удвояването на основния тон засилва субстанцията на тройната доминанта, на терцовия тон – на тониката (виж пр. 77, 79), а на квинтовия тон – на паралелната тоника (виж пр. 78).

2.3.1.3.2. **Четиризвучието на шеста степен** – субстанциален септакорд с дорийска секста. Като субстанциален минорен септакорд е полуумалено четиризвучие върху шеста висока степен.

2.3.1.3.2.1. Хармонически положения. Хармоническите положения се подреждат в консонатно основна субстанция като основно (виж пр. 77), квинтово (виж пр. 77), септимово и терцово. В терцово и септимово хармоническо положение тоника с дорийска секста най-често се обръща в субстанцията на доминантата като нейна страничната субдоминанта във функционалната логика на минора – S T:

Пример 80

Й.С. Бах, Хорал №205

Auf dich hoffen wir

$+D_6 -6-7 T -6$ $+D_6^{+3-42} -3$
 $(T_6 -VI_2)$
 $E^{\circ}S -II T$

Пример 81

Брамс, Симфония №4 оп. 98, финал

Allegro energico e passionato

Flauti
 Oboi
 Clarinetti in $\left[\begin{smallmatrix} A \\ La \end{smallmatrix} \right]$
 Fagotti
 Contrafagotto
 Corni in $\left[\begin{smallmatrix} E \\ Mi \end{smallmatrix} \right]$
 Corni in $\left[\begin{smallmatrix} C \\ Do \end{smallmatrix} \right]$
 Trombe in $\left[\begin{smallmatrix} E \\ Mi \end{smallmatrix} \right]$
 Tromboni
 Timpani in $\left[\begin{smallmatrix} G & H & E \\ Sol & Si & Mi \end{smallmatrix} \right]$

(2) (4) (6) (8)

$e.S -II_6 T S_6 D_7 K_6 D_6^{+5} T$
 $a.T -VI_2^{\circ} D$

2.3.1.3.2.2. Мелодически положения. *Мелодическите положения се подреждат в консонатно основна субстанция на доминантата като септимово (виж пр. 77) терцово (виж пр. 78), квинтово (виж пр. 77) и основно (виж пр. 78).*

2.3.2. Тривзвучието на шеста степен със **субстанцията на субдоминантата**.

2.3.2.1. Тривзвучието на шеста степен – субстанциален септакорд с водещ тон. Като субстанциален септакорд с изпусната прима шеста степен е субдоминанта с водещ тон в мажор. Шестата степен на мажора и паралелният минор си заменят главните тонове, които отстоят на полутон и стават съзвучия с водещ тон. Те са свързани субстанциално като два акустически центъра в един акорд, които си заменят водещия тон:

Пример 82

Diagram illustrating the chromatic scale from a moll to C dur. The scale is marked with 'a moll' at the start and 'C dur' at the end. Below the staff, the chords are labeled: T_{VI} (S) C dur on the left and S_{VI} (T) a moll on the right.

Във водещия тон към мажорната субдоминанта звучи на втори план паралелната тоника, а във водещия тон към минорната тоника – паралелната субдоминанта:

Пример 83

Бетховен, Симфония №5 оп. 67, II част

Diagram illustrating the harmonic progression in the second movement of Beethoven's Symphony No. 5, Op. 67, Part II. The progression is shown as: D, S_{6-VI} (T), T₆, D₇, 15T.

2.3.2.1.1. Хармонически положения. Като субстанциален септакорд с изпусната прима субдоминанта с водещ тон е характерна като квинтакорд. В терцово и квинтово хармоническо положение шеста степен попада повече в субстанцията на тониката:

Й.С. Бах, Хорал №21

Herzlich tut mich verlangen

Пример 85

Ф. Шуберт, Импромтю оп. 142 №2, първи дял

The musical score for "The Rose Tree" is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and a 4-measure rest. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece, featuring a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a time signature change to 3/4. It includes dynamic markings such as *ff*, *ffz*, *p poco rit.*, and *ffz*. The score concludes with a final chord and a double bar line.

Субдоминанта с водещ тон се среща в нехарактерна плагална връзка с тоника с водещ тон $S_{VI} T_{III}$. Водещите тонове се заменят в модален контекст като променлива функционалност от паралелната и паралелната на доминантовата тоналност (виж пр. 42). Плагална връзка между първа и шеста степен се

получава на втори план в субстанцията на тониката (виж пр. 66) или на долната медианта:

Пример 86

Й.С. Бах, Хорал №2



Тризвучието на шеста степен може да се свързва с тониката и доминантата чрез разрешение на водещия тон в субдоминантата:

Пример 87

Й.С. Бах, Хорал №31



Пример 88

Й.С. Бах, Хорал №5



Виждаме замяна на водещия тон в двете посоки между тризвучията на четвърта и шеста степен, субдоминантов септакорд със и без изпусната прима, връзка между втора и шеста степен в петзвучието на втора степен, както и по-рядко срещаното последование субдоминанта – паралелна тоника при по-голям контраст между тях.

Пример 89

[illegible]

1. & 2. Violins, Viola, Violoncello, Bass, Piano, Grand Piano, Organ, and various woodwinds. The score includes dynamic markings such as *poco a poco cresc.* and *immer hehrer*. The bottom of the page shows the tempo *T*, key signature *K6*, and the word *S*.

В основно мелодическо положение заради по-малкия контраст тризвучието на шеста степен може да остане в субстанцията на тониката или да стане субстанциален медиантен квинтакорд (виж пр. 21):

Пример 90

Ф. Шуберт, Соната за пиано оп. 120, II част

Andante

Harmonic analysis labels below the score:

System 1: TVI6-I, DVII7-6, -6-6-6, TVI6-I, D7

System 2: TVI, D6-9,8, T, TVI6-I, -VI6-5, S6-VI

System 3: T6, D7-5, T

Виждаме особено дълбокото проникване на паралелните тоналности при Шуберт, което при него е много характерно като паралелна и едноименна връзка на тоновите родове мажор и минор (виж пр. 54). Така се получава преобразуването на шеста степен като паралелна тоника и субдоминанта с водещ тон (на втори план като тоника с водещ тон от паралелния минор), тоника със секста и паралелен тонически сектакорд и квинтакорд.

2.3.2.1.3. Удвояване. Когато се удвоява терцовият тон, се засилва субстанцията на първа степен в тониката и отслабва в субдоминантата (виж пр. 5, 31, 87, 87). При удвояването на основния тон се засилва субстанцията на шеста степен в паралелната и отслабва в главната тоника, което засилва субстанцията на субдоминантата (виж пр. 85, 88, 89). При удвояването на квинтовия тон се засилва субстанцията на трета степен на паралелна доминанта и на водещия тон от тониката, което отслабва субстанцията на субдоминантата (виж пр. 90).

2.3.2.2. Тризвучието на шеста степен — субстанциален квинтсектакорд. Като субстанциален квинтсектакорд с изпунс-

та комбинационна квинта шеста степен е паралелна субдоминанта в минор. Тя е характерна при по-голям контраст с тониката пред мажорната доминанта. Паралелната субдоминанта е акустическа субстанция на главната субдоминанта и по подобие на паралелната доминанта до голяма степен засилва субстанцията на паралелния мажор:

Пример 91

Бетховен, Соната за пиано оп. 10 №1

Molto Allegro e con brio

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Molto Allegro e con brio'. The second system includes the harmonic analysis label $T\bar{6}DVII_6SVI_6D_6$. The third system includes the harmonic analysis label $D_2 \rightarrow SVI_6 D_4 \rightarrow SVI$. The fourth system includes the harmonic analysis label $D_2 \rightarrow S_6 D_4 \rightarrow S D_2 \rightarrow N_6 D_4 \rightarrow N D_4 \rightarrow D DVI_7 \rightarrow$. The fifth system includes the harmonic analysis label $D -7 T D -7 T D_7 T D_7 T$. The sixth system includes the harmonic analysis label $D -7 T D -7 T D_7 T D_7 T$.

2.3.2.2.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната субдоминанта (виж пр. 91), в терцово – на тониката (виж пр. 91), а в квинтово – на паралелната тоника (виж пр. 61). Паралелната субдоминанта може да бъде във функционалната логика на минора (виж пр. 17, 44, 47), където се създава субстанциална връзка на трета и шеста степен като субдоминанта – тоника от паралелната тоналност (виж пр. 17, 44) и обединяване в субстанцията на субдоминантата на шеста и втора степен (виж пр. 44, 47).

2.3.2.2.2. Мелодически положения. Като консонантно основна субстанция на тониката те се подреждат като терцово (виж пр. 44, 85), основно (виж пр. 17) и квинтово (виж пр. 44, 47, 91). Като дисонантно производна субстанция на тониката в приближаване към мажорната доминанта те се подреждат като квинтово (виж пр. 44, 47, 61), основно (виж пр. 91) и терцово:

Пример 92

Й.С. Бах, Хорал №33



Пример 93

В.А. Моцарт, Соната за пиано K.V. № 332, преход в експозицията на първа част



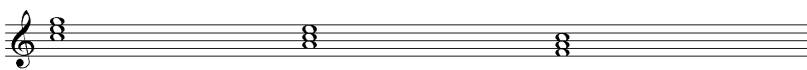
2.3.2.2.3. Удвояване. При удвояване на основния тон се засилва субстанцията на паралелната субдоминанта (виж пр. 91), на терцовия тон – на тониката (виж пр. 17, 92, 93), а на квин-

товия тон – на паралелната тоника (виж пр. 61, 91).

2.3.3. Тризвучието на шеста степен – субстанциален медиантен квинтакорд.

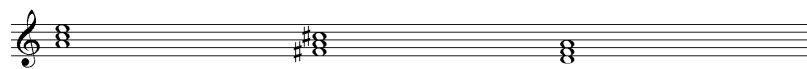
2.3.3.1. Тризвучието на шеста степен – субстанциален медиантен квинтакорд в мажор. Когато тризвучието на шеста степен функционално се явява междинен акорд, субстанциално се получава местен център-среда, заради колебанието между двете главни тризвучия на първа и четвърта степен. Това е субстанцията на шеста степен между паралелната тоника и субдоминанта с водещ тон на долна медианта:

Пример 94

		
C dur: T	W T S ^{VI}	S
a moll: D ^{III}	T	S ^{VI}

В средата между субстанциален сектакорд и септакорд с водещ тон се получава медиантен квинтакорд. Терминологично под медианта разбираме подчинена субстанция, а оттам и функция на местен център, който е получен комбинативно от субстанциите на главните хармонии, а не само акорд със собствен център. Тя може да бъде в много близко или далечно сродство с тях като междинна хармония. Не степенята на сродство, а сродството като среда я определя като медианта. Когато например говорим за медианта на медиантата, разбираме акорд, който има субстанция между тоналните центрове и между медиантата и нейната горна или долна доминанта:

Пример 95

		
C dur: W	W ^{VI}	S ^{II}
a moll: T	+W	S
fis moll:	T	

Така можем да диференцираме долна медианта на паралелната тоника като акорд с различна субстанция (виж пр. 142):

Пример 96

C dur: T_{VI} wT_{VI} S_{II}

a moll: T $+T_{VI}$ S

fis moll: T

Паралелната на едноименната на паралелната тоника няма пряка връзка в главната тоналност, но с подчинена субстанция на долна медианта има.

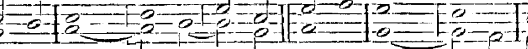
2.3.3.1.1. Хармонически положения. Като *медианта шеста степен* е субстанциален и характерен функционален квинтакорд:

Пример 97

[illegible]

Като *секстакорд* и *квартсекстакорд* *тризвучието* на *шеста степен* веднага преминава в субстанцията на *паралелната тоника*. За да се усети субстанцията на *медианта* *тризвучието* на *шеста степен* трябва да звучи *между* своите *доминанти* (виж пр. 21, 94) или *паралелните тоники* като *тоналнопаралелна връзка* (виж пр. 86). Риман определя *паралелните тоники* като *междинни акорди* за разлика от *паралелните доминанти*⁴⁷:

Пример 98



T F T^b S Sp D D^p T °T F °T^b °D °D^p °S °Sp °T

⁴⁷ *Riemann, H.* Elementar..., S. 100.

2.3.3.1.3. Удвояване. При удвояване на основния тон се засилва субстанцията на долната медианта (виж пр. 86), на терцовия – на тониката (виж пр. 21), а на квинтовия – на паралелната доминанта (виж пр. 97).

Пример 99

Това дава основание на някои теоретици да я поставят в *субстанцията на паралелната субдоминанта*. Така Холопов⁴⁸ определя *функцията на шеста степен* в началото на Лунната соната на Бетховен:

Пример 100

Бетховен, Соната за пиано оп. 27 №2, схема

194

(A)

cis

Т Sp — Sⁿ D 7 6 5 3 4 3 Т

ОСН. ТОНЫ:

⁴⁸ Виж Холопов, Ю. Цит. съч., с. 304.

Пример 101

Бетховен, Соната за пиано оп. 27 №2

Adagio sostenuto
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini

sempre *pp* e senza sordini

T -2 W N₆

Независимо че е по-близо до паралелната субдоминанта, при определени условия долната медианта може да се усети по-ясно като вторичен център спрямо паралелната тоналност:

Пример 102

Брукнер, Симфония №3, II част, трета тема

C Misterioso, langsamer

Ges: T D T S D T -2 S₆ T S II 6-5 K₆ D S II Ces: T -2 S₆ T₆ S II 6-5
Des: S T as: T⁺ D T W T III Fes: T D

В модалнотоналния тип хармония на Брукнер ясно се откроява самостоятелният център на паралелната на субдоминантовата тоналност като тоналнопаралелна връзка (виж терминологичен речник).

2.3.3.2.1. Хармонически положения. По отношение на хармоническите положения долната медианта в минор е характерен функционален квинтакорд. Като сектакорд и квартсектакорд не е характерна заради чувствителния тон в нейния състав, който веднага променя тежненятия по посока на паралелната субдоминанта или тоника с водещ тон, освен ако не се получава тоналнопаралелна връзка в модалнотонален тип хармония:

Пример 103

Й.С. Бах, Хорал №113

Christus, der uns selig macht

T S D-W -6 -D -7 S⁺ D⁺ T D

2.3.3.2.2. Мелодически положения. Мелодическите положения на долната медианта се подреждат в консонантно основна субстанция на тониката като терцово (виж пр. 103, 104), основно (виж пр. 102) и квинтово (виж пр. 71, 101).

Пример 104

Бетховен, Соната за пиано оп. 26, II част

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe
(Maestoso)

D ← W S-T VI VII⁶ D⁷ T

2.3.3.2.3. Удвояване. При удвояване на основния тон, се засилва субстанцията на долната медианта (виж пр. 71, 101–104), на терцовия – на тониката (виж пр. 103), а на квинтовия тон – на паралелната тоника (виж пр. 100). Виждаме, че удвояванията на терцовия и квинтовия тон по подобие на терцовото и квинтовото хармоническо положение са нехарактерни, защото тризвучието на шеста степен преминава в субстанциите на паралелната субдоминанта (виж пр. 92) или тоника с водещ тон:

Пример 105

Й.С. Бах, Хорал №37

Jesu, der du meine Seele

D⁷ W⁶ S⁶ T⁶ T - VI⁶ VII⁶ DS⁶

Пример 106

Й.С. Бах, Хорал №227

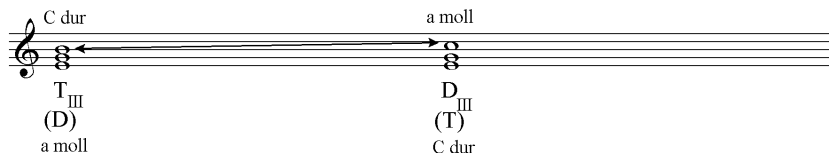


2.4. Тризвучие на трета степен.

2.4.1. Тризвучието на трета степен със субстанцията на тониката.

2.4.1.1. Тризвучието на трета степен – субстанциален септакорд с водещ тон. Като субстанциален септакорд с изпусната прима трета степен е тоника с водещ тон в мажор. Третата степен на мажора и паралелният минор си заменят главните тонове, които отстоят на полутона и стават съзвучия с водещ тон. Те са свързани субстанциално като два акустически центъра в един акорд, които си заменят водещия тон:

Пример 107



Във водещия тон към мажорната тоника звучи на втори план паралелната доминанта, а във водещия тон към минорната доминанта – паралелната тоника. Така вече чувствителният тон може да бъде отведен в субдоминантата:

Пример 108

Ф. Шуберт, Импротю оп. 90 №4, II тема на първи дял



2.4.1.1.1. Хармонически положения. Като субстанциален септакорд с изпусната прима тоника с водещ тон е характерна като квинтакорд. В терцово хармоническо положение се засилва субстанцията на доминантата:

Пример 109

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.В.№ 284, II тема
на експозицията на I част

В случая тоника с водещ тон застава на мястото на тоническия квартсектакорд.

В квинтово хармоническо положение става по-нехарактерна заради чувствителния тон в баса (виж пр. 49):

Пример 110

Бетховен, Соната за пиано оп. 14 №1, край на разработката на I част

2.4.1.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения на тоника с водещ тон се подреждат в дисонантно производна субстанция на тониката като квинтово (виж пр. 42, 108), основно (виж пр. 109, 110) и терцово (виж пр. 113), а в приближаване към доминантата – като терцово (виж пр. 21, 24, 111), квинтово (виж пр. 21) и основно (виж пр. 49, 112), когато водещият тон се разрешава в първа степен:

Пример 111

Бетховен, Соната за пиано оп. 106, III част, II тема



Пример 112

Й.С. Бах, Хорал №1



Виждаме, че в *терцово мелодическо положение* тоника с *водещ тон* застава на мястото на *тоническия сектакорд*:

Пример 113

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.В.№332, заключителна тема в репризата на I част



2.4.1.1.3. Удвояване. При удвояване на *основния тон* се *записва субстанцията* на *паралелната доминанта* (виж пр. 108, 112, 13), на *терцовия тон* на *главната доминанта* (виж пр. 111), а на *квинтовия тон* на *седма степен* (виж пр. 110).

2.4.1.2. Тризвучието на *трета степен* – *субстанциален квинтсектакорд*. Като *субстанциален квинтсектакорд* с *изпусната комбинационна квинта* *трета степен* е *паралелна тоника* в *минор*.

2.4.1.2.1. Хармонически положения. *Паралелната тоника* е характерен квинтакорд като квинтсектакорд с изпусната комбинационна квинта (виж пр. 17). В терцово хармоническо положение се засилва субстанцията на доминантата (виж пр. 44, 57, 106), а в квинтово – на паралелната доминанта (виж пр. 117). *Паралелната тоника* е в субстанциална връзка с паралелната субдоминанта (виж пр. 17, 44) и доминанта (виж пр. 17). В последование с главната тоника и субдоминанта тризвучието на трета степен звучи повече в модалнотонален тип хармония в тоналопаралелна връзка (виж пр. 53, 115). В последование с натуралната доминанта тризвучието на трета степен преминава в субстанцията на горна медианта:

Пример 114

Й.С. Бах, Хорал №167

Du großer Schmerzensmann

e: T - III₆ SVI III₆ S-III₆ T III M-2 T DVII₆ SVI III G: D - 7 T=III

Пример 115

Й.С. Бах, Хорал №138

Jesu, meine Freude

T DIII-7 S₆ T T -III SII DVII₃ T₆ D₅ D

2.4.1.2.2. Мелодически положения. *Мелодическите положения на паралелната тоника* се подреждат в консонантно основна субстанция на доминантата като терцово (виж пр. 17, 114), основно (виж пр. 114, 117) и квинтово (виж пр. 116), а в дисонантно производна субстанция на тониката – като основно (виж пр. 114), терцово (виж пр. 115) и квинтово (виж пр. 118).

Пример 116

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.В.№ 330, II част, среден дял

T -VI₆ -₆ D₆ -₇ TIII-T

Виждаме, че при квинтовото мелодическо положение се засилва паралелната доминанта и субстанцията на паралелния мажор. В квинтово хармоническо положение паралелната тоника може да премине в субстанцията на доминантата на паралелната тоналност:

Пример 117

Й.С. Бах, Хорал №364



Пример 118

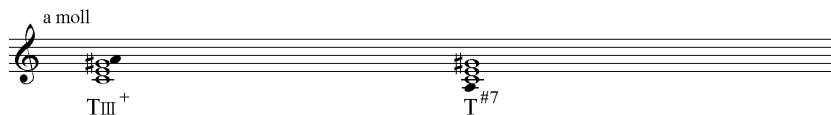
Й.С. Бах, Хорал №352



2.4.1.2.3. Удвояване. При удвояване на основния тон се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр. 114, 115, 117, 118), на терцовия тон – на доминантата (виж пр.114), а на квинтовия тон – на паралелната доминанта (виж пр. 117).

2.4.1.3. Тризвучието на трета степен – субстанциален квинтсектакорд с водещ тон. Увеличеното тризвучие носи три акустически субстанции – на паралелната тоника, на мажорната доминанта и на водещия тон на мажора. Когато се образуват два акустически центъра, то е субстанциален тонически квинтсектакорд, а когато центърът е един – септакорд с водещ тон:

Пример 119



В първия случай увеличеното тризвучие е самостоятелен акорд със субстанцията на трета степен в минор, а във втория – несамостоятелна акордова структура на първа степен с чужд тон повишена септима (виж пр. 47). Тогава акустическата терца на главния тон става чужда на акорда като частичен тон на

обция частичен тон.

2.4.1.3.1. Хармонически положения. Заради нестабилната акордова структура увеличеното тризвучие на трета степен е възможно във всички хармонически и мелодически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр. 120), в терцово – на мажорната доминанта (виж пр.105), а в квинтово – на седма висока степен, която е със субстанцията на лидийска хармония, поради което то е най-нехарактерно (виж пр.121).

Пример 120

Брамс, Симфония №4 оп. 98, I част

Fl. *p dolce*

Ob.

Cl. (A)

Fg.

Cor. (C) *pp*

Tr. (E) *pp*

Timp. *pp*

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Vle. *pp*

Vlc. *arco pp*

Cb. *pp*

250 255

$S_{VI6}^+ \rightarrow W$ $D_{III}^+ \rightarrow S - II^+ D_{VII} T_{III}^+ - 7 - I_6$

Пример 121

Andante con espressione. Брамс, Соната за пиано оп. 2, II част

sempre ben marcato ed espress. la melodia.

T -III + -9 + D VII7 T S

2.4.1.3.2. Мелодически положения. Те се подреждат в консонантно основна субстанция на доминантата като терцово (виж пр. 105, 120), квинтово (виж пр. 122) и основно (виж пр. 121).

Пример 122

Бетховен, Соната за пиано оп. 111, II част, Ариета

D T₄ -III₆ -I₄ -III₆ -I₄

2.4.1.3.3. Удвояване. При удвояване на основния тон се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр. 120), на терцовия тон – на доминантата (виж пр. 122), а квинтовия тон – на седма висока степен (виж пр. 121).

2.4.2. Тризвучието на трета степен със субстанцията на доминантата.

2.4.2.1. Тризвучието на трета степен – субстанциален секстакорд.

2.4.2.1.1. Тризвучието на трета степен – субстанциален секстакорд в мажор. Като субстанциален секстакорд трета степен е паралелна доминанта. Паралелната доминанта е характерен функционален секстакорд:

Пример 123

Й.С. Бах, Хорал №38

Straf' mich nicht in deinem Zorn

T S₆ D₆ -III₆ -I₄ T VII S₆ D₆ -III₆ -I₄ T

Създава се субстанциалноакустическа връзка на трета и шеста степен като доминанта — тоника. Връзката с първа степен е по-малко характерна:

Пример 124

Nun ruhen alle Wälder

Й.С. Бах, Хорал №103

T D6 -5 -III6 T6

Тризвучието на трета степен се среща по-често в несамостоятелна акордова структура като доминанта със секста (виж пр. 67):

Пример 125

Wie schön leuchtet der Morgenstern (Vergl. Nr. 195 und 303.)

Й.С. Бах, Хорал №86

SII6 D-5 T

Доминантовият септакорд със секста е относително стабилна акордова структура, а квинтакордът не е, защото характеристикната септима центрира петата, а не третата степен, която като терца на тониката и паралелна доминанта не търси разрешение в доминантата, а през доминантата. Така се получава характерно функционално нарастване в доминантата чрез паралелната доминанта:

Пример 126

Брамс, Симфония №4 оп. 98, II част – край

musical score for Example 126, showing the final section of the second movement of Brahms' Symphony No. 4, Op. 98. The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. The tempo is marked *poco rit.* (rushing). The key signature is D major (two sharps).

The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Fg.), Horn in C (Cor. (C)), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Key markings and dynamics include:

- poco rit.* (rushing) at the beginning of the section.
- f* (forte) dynamic markings.
- sempre* (always) marking.
- arco* (arco) marking for the strings.
- Rehearsal marks 1, 3, 4, and a 2.
- First ending (1.) and second ending (2.) markings.

The score concludes with a final chord in D major, marked with a 6-5T interval.

Below the score, the following notation is present:

$$K_4^6 \quad D_{III-V}^{6-5T} \quad 6_7$$

Паралелната доминанта се среща по-рядко след тониката или субдоминантата (виж пр. 128):

Пример 127

Брамс, Романс оп. 118 №5

Andante.
espressivo

T D-III⁶ W TIII-I⁶ S T SII W D-VII⁶ W D

T M D-7 T DIII⁶ W T₅⁶ S T D> W D₃⁴ W

Тризвучието и четиризвучието на трета степен звучат в една и съща субстанция в модаленотонален тип хармония.

Пример 128

Брамс, Вариации и fuga върху тема от Хендел оп. 24

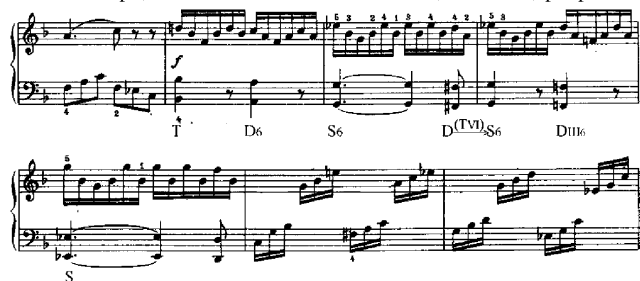
Aria.

T₆ SII⁶ DIII⁶ S₆ D₆ T

Паралелната доминанта се явява в прекъснато последование със субдоминантата в характерна връзка на паралелни сектакорди:

Пример 129

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.V.№ 332, III част, разработка



2.4.2.1.1.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната доминанта, в терцово – на главната доминанта, а в квинтово – на седма степен, която има субстанция на лидийска хармония. Най-характерно е терцовото хармоническо положение (виж предишните примери от настоящия раздел), след това основното, което вече не е толкова характерно, защото, от една страна, паралелната доминанта е натурална в паралелния минор, а, от друга – се засилва субстанцията на тониката:

Пример 130

Бетховен, Соната за пиано оп. 14 №2, II част, край на темата



Квинтовото хармоническо положение може да се получи при преместване на акорда (виж пр. 123) или като относително по-несамостоятелна акордова структура:

Пример 131

Й.С. Бах, Хорал №70



2.4.2.1.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат по посока на приближаване към паралелната и главната доминанта в обертоновата редица на тониката в основно (виж пр. 126, 128, 129), терцово (виж пр. 123) и квинтово (виж пр. 127) като секстакорд и в отдалечаване от тях в квинтово (виж пр. 132), терцово (виж пр. 133) и основно мелодическо положение (виж пр. 130) като квинтакорд. Така се получава контраст между главната и паралелната доминанта по отношение на хармоническото и мелодическото положение.

Пример 132

Й.С. Бах, Хорал №127

Dies sind die heil'gen zehn Gebot'

T D -III-V4T

Пример 133

Й.С. Бах, Хорал №65

Was Gott tut, das ist wohlgetan

D6 -III TVI

2.4.2.1.1.3. Удвояване. При удвояване на основния тон се засилва субстанцията на паралелната доминанта (виж пр. 130, 133), на терцовия тон – на главната доминанта (виж пр. 123, 126, 127, 129, 131, 132), а на квинтовия тон – на седма степен (виж пр. 124).

2.4.2.1.2. Тризвучието на трета степен – субстанциален секстакорд в минор. Като субстанция на паралелния мажор трета степен е субстанциален секстакорд, а на едноименния мажор – квинтсекстакорд от пета степен с изпусната квинта или доминанта със секста:

Пример 134

a moll $+D^6$

DIII+

Увеличението тризвучие на трета степен става аналог на субстанциалния секстакорд от пета степен в мажор:

Пример 135

O Ewigkeit, du Donnerwort

Й.С. Бах, Хорал №26



В много случаи *уменьшеното тризвучие на трета степен в минор* е *несамостоятелна акордова структура на доминанта със секста*:

Пример 136

Й.С. Бах, Хорал №13



2.4.2.1.2.1. Хармонически положения. *В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната тоника* (виж пр. 137), *в терцово – на мажорната доминанта* (виж пр. 135, 136) и *в квинтово – на седма висока степен* (виж пр. 139, 140).

Пример 137

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut

Й.С. Бах, Хорал №73



2.4.2.1.2.2. Мелодически положения. *Мелодическите положения се подреждат в дисонантно производна субстанция като основно* (виж пр. 135), *квинтово* (виж пр. 138) и *терцово* (виж пр. 136).

Пример 138

Й.С. Бах, Добре темперирани клавир, I том, Прелюд №22



Пример 139

Ф. Шуберт, Соната за пиано DV 960, първа част

Т DIII₄⁺ Т

2.4.2.1.2.3. Удвояване. При удвояване на терцовия тон се засилва субстанцията на мажорната доминанта (виж всички примери от настоящия раздел), на основния тон – на паралелната тоника (виж пр. 139). Квинтовият тон се удвоява при преместване на акорда:

Пример 140

Бетховен, Соната за пиано оп. 2 №3, край на I част

Т DIII₄⁺ TVI S D T

2.4.2.2. Субстанциален квинтсекстсептакорд с изпусната квинта.

Субстанциалният квинтсекстсептакорд от пета степен с изпусната квинта е доминанта със секста в мажор и минор с подчинена субстанция на трета степен (виж пр. 85, 90; сравни с пр. 141):

Пример 141

Ф. Шуберт, Соната за пиано оп. 120, II част

+D₇⁶⁻⁵ Т

Доминанта със секста може да има различна степен на самостоятелност на секстовия тон:

Пример 142

Брукнер, Симфония №4, II част

Пример 143

Брукнер, Симфония №8, финал

Obl. 1, 2
Klar. 1, 2 in B
Horn 1 in F
Tr./Th. 1 in B
B.-Th. 2 in F
Viol. 1
Viol. 2

T D⁷ T

2.4.2.2.1. Хармонически положения. Хармоническите положения на доминанта със секста съответстват на тези на доминантовия септакорд. Най-характерно е основното хармоническо положение (виж пр. 85, 90, 141 – 143). Възможно е терцовото (виж пр. 144), септимовото (виж пр. 145), по-рядко квинтовото (виж пр. 162) и секстовото хармоническо положение (виж пр. 25, 146, 147).

Пример 144

Бетховен, Соната за пиано оп. 10 №1, II част

Adagio molto

T D⁵ T

Пример 145

Бетховен, Соната за пиано оп. 109, трета част

Var I
molto espressivo

T₆₋₆ D₂

Пример 146

Бетховен, Соната за пиано оп. 106, III част, II тема

tutte le corde
una corda

T₆₋₆ D₅ T

Бетховен, Соната за пиано оп. 10 №2, III част

Musical score for "Dixie" by D. J. Dixie. The score is written for piano and guitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is played by the piano, and the guitar provides a rhythmic accompaniment. The score includes a "cresc." marking and a final chord of D7.

2.4.2.2.2. Мелодически положения. *Най-характерно е секстовото мелодическо положение* (виж всички примери от настоящия раздел). Възможно е *основното* (виж пр. 148) и *терцовото мелодическо положение* (виж пр. 146). *Септимовото* и *квинтовото мелодическо положение* заради акустичиската *нестабилност* могат да се срещнат, но не са характерни (виж пр. 147).

Брукнер, Симфония №8, начало на III част

[illegible]
$$S \xrightarrow{D_7} S^{6(T_{VI})}$$

2.4.2.3. *Тризвучието на трета степен* – субстанциален септ-акорд с водещ тон. Като субстанциален трета степен септ-акорд с изпусната комбинационна прима е доминанта с водещ тон в минор. Третата степен на минора и паралелният мажор си заменят главните тонове, които отстоят на полутон и стават съзвучия с водещ тон. Те са свързани субстанциално като два акустически центъра в един акорд, които си заменят водещия тон (виж пр. 108).

2.4.2.3.1. *Хармонически положения.* В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр.149), в терцово – на доминантата (виж пр. 46, 114), а в квинтово – на паралелната доминанта (виж пр. 47).

Пример 149

Herzlich tut mich verlangen Й.С. Бах, Хорал №21

DIII-7 S TIII6 D₆→DVII D₆ T D

2.4.2.3.2. *Мелодически положения.* Мелодическите положения се подреждат в дисонантно производна субстанция като основно (виж пр.47), квинтово (виж пр. 149) и терцово (виж пр. 47).

2.4.2.3.3. *Удвояване.* При удвояване на основния тон се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр.149), на терцовия тон – на доминантата (виж пр. 47), а на квинтовия тон – на паралелната доминанта (виж пр. 114).

2.4.3. *Тризвучието на трета степен – субстанциален медиантен квинтакорд.*

2.4.3.1. *Тризвучието на трета степен – субстанциален медиантен квинтакорд в мажор.* Това е субстанцията на трета степен между тоника с водещ тон и паралелната доминанта на горна медианта:

Пример 150

C dur: T	M	D
	T _{III}	
	D	
a moll: DIII	D	DVII
e moll: SVI	T	DIII

2.4.3.1.1. Хармонически положения. Като субстанциален медиантен квинтакорд е функционален квинтакорд (виж пр. 127). Като сектакорд и квартсектакорд тризвучието на трета степен преминава в субстанцията на паралелната доминанта или тоника с водещ тон (виж пр. 127).

2.4.3.1.2. Мелодически положения. В основно мелодическо положение се засилва субстанцията на паралелната доминанта (виж пр. 127), в терцово – на доминантата, (виж пр. 151) а в квинтово – на седма степен (виж пр. 127). Горната медианта може да се усети в тоналнопаралелна връзка с паралелната на доминантовата тоналност:

Пример 151

Брамс, Рапсодия оп. 19 №4

Allegro risoluto.

T D T, W S, W M S, M=T

+D T

2.4.3.1.3. Удвояване. При удвояване на основния тон се засилва субстанцията на паралелната доминанта (виж пр. 151), на терцовия тон – на доминантата (виж пр. 127, 50), а на квинтовия тон – на седма степен (виж пр. 151).

2.4.3.2. Тризвучието на трета степен – субстанциален медиантен квинтакорд в минор. Това е субстанцията на трета степен между паралелната тоника и доминанта с водещ тон:

Пример 152

a moll: T M D

T_{III} D T D_{III}

C dur: SVI T D_{III}

2.4.3.2.1. Хармонически положения. Като субстанциален медиантен квинтакорд горната медианта в минор е характерен функционален квинтакорд (виж пр. 114). Сектакордът е възможен при преместване:

Пример 153

Й.С. Бах, Хорал №79



2.4.3.2.2. Мелодически положения. В основно мелодическо положение се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр. 153), в терцово – на доминантата, (виж пр. 114, 153) а в квинтово – на паралелната доминанта (виж пр. 155). Горната медианта може да се усети в тоналнопаралелна връзка с паралелната (виж пр. 114, 153) и паралелната на субдоминантовата тоналност:

Пример 154

Й.С. Бах, Хорал №100



Пример 155

Й.С. Бах, Хорал №120



2.4.3.2.3. Удвояване. При удвояване на основния тон се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр. 154, 155), на терцовия тон – на доминантата (виж пр. 152), а квинтовия тон – на паралелната доминанта.

3. Второстепенни четиризвучия.

3.1. Четиризвучие на първа степен.

3.1.1. Субстанция на четиризвучието на първа степен в мажор.

Четиризвучието на първа степен — субстанциален септакорд с водещ тон. То е в смисъла на тризвучието на трета степен на субстанциален септакорд с водещ тон.

3.1.1.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на тониката (виж пр. 156), в терцово — на паралелната доминанта (виж пр. 145), в квинтово — на доминантата (виж пр. 41, 189), а в септимово — на чувствителния тон, чрез който — на доминантата (виж пр. 86). В терцово хармоническо положение четиризвучието на първа степен застава на мястото на сектакорда на първа степен и квинтакорда на трета степен (виж пр. 111, 145), в квинтово — на квартсектакорда на първа степен и сектакорда на трета степен (виж пр. 41, 112, 189), а в септимово — на квартсектакорда на трета степен (виж пр. 86).

Пример 156

Aus meines Herzens Grunde

Й.С. Бах, Хорал №1



3.1.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в дисонантно производна субстанция на тониката като септимово (виж пр. 159, 189) терцово (виж пр. 156) квинтово (виж пр. 158) и основно (виж пр. 160 в паралелния мажор), а в приближаване към доминантата — като квинтово (виж пр. 157, 158), септимово (виж пр. 145), основно (виж пр. 159) и терцово мелодическо положение (виж пр. 159), когато водещият тон се разрешава в първа степен. В септимово мелодическо положение се засилва субстанцията на чувствителния тон (виж пр. 145). Когато бъде отведен с посока нагоре, се засилва субстанцията на доминантата (виж пр. 145, 157, 158), а надолу — на тониката (виж пр. 41, 86, 156, 159). Отвеждането и в двете посоки може да се изтълкува като несамостоятелна акордова структура в субстанцията на тониката (виж пр. 157). В квинтово мелодическо положение се засилва субстанцията на доминантата (виж пр. 157), в терцово — на паралелната доминанта (виж пр. 156), а в основно — на тониката (виж пр. 163 в паралелния мажор).

Пример 157

Брукнер, Симфония №5

Adagio

1. Flöten
2. Flöten
boen 1. 2.
1. in B
larinetten
2. in B
agotte 1. 2.
1. 2. in F
Hörner
3. 4. in F
1. 2. in F
trompeten
3. in F
Alt, Tenor
Posaunen
Baß
Baß - Tuba
Pauken
n B u. F tief
(Des Es)

(2) (4)

Violine 1
Violine 2
Viola
Violoncelli
Kontrabaß

plac.
plac.
plac.
plac.
plac.

Adagio

T D T₃(D T T₃ -)S₃+D₃
III₄ VI₃ III₃ II₇ 2-7

Пример 158

Бетховен, Соната за пиано оп. 31 №3, финал

Presto con fuoco

p

T -6 2 -6 -2 -7 -4 -6 -2
4 4 4 3 4

Пример 159

Брукнер, Градуал

Allegro moderato

Sopran *p* Lo-cus i-ste a De-o fa-ctus est *mf* lo-cus i-ste a De-o *f*

Alt *p* Lo-cus i-ste a De-o fa-ctus est *mf* lo-cus i-ste a De-o *f*

Tenor *p* Lo-cus i-ste a De-o fa-ctus est *mf* lo-cus i-ste a De-o *f*

Бас *p* Lo-cus i-ste a De-o fa-ctus est *mf* lo-cus i-ste a De-o *f*

T -7 -VI6-I

3.1.2. Четиризвучието на първа степен в минор.

3.1.2.1. Четиризвучието на първа степен – субстанциален квинтсектакорд. То е в смисъла на тризвучието на трета степен на субстанциален квинтсектакорд, а не на септакорд, защото в него преобладава акустическата субстанция на терцовия тон. Така се образуват два центъра: единият основен на акорда, но чужд на акустическата му субстанция (под „чужд“ се има в предвид, че той не съвпада с първите седем частични тона в съответната обертонова редица), а другият – чужд в обертоновата редица на основния тон, но без който минорът акустически е невъзможен. Когато минорната терца липсва, вече реално звучи акустическата (мажорната) терца на основния тон като пети частичен тон. Тогава свършените консонанси октава и квинта имат особено „апокалиптично“ звучене, заради по-голямата плътност на тези интервали в оркестъра и реалното съвпадение с обертоновия ред. Да си припомним последния акорд в края на Реквием на Моцарт, на първа част на Трети клавирен Концерт на Бетховен, на Девета симфония на Брукнер и началото на Пета симфония на Бетховен. В началото на сонатната експозиция на първа част на Соната оп.13 от Бетховен минорната тоника е субстанциално чужда на реално звучащата мажорна тоника, която се обръща във функционалната логика на мажора като странична доминанта към субдоминантата:

Пример 160

Бетховен, Соната за пиано оп. 13 „Патетична“,
I част, I тема

Allegro di molto e con brio

$T^+ - D_7 \rightarrow S_4$

Пример 161

a moll

Акустическа субстанция на основния тон

Акустическа субстанция на акорда →

Доказателство за акустическите субстанции на минора е диатоничната секвенция, при която второстепенните тризвучия звучат в акустическите си субстанции от паралелния мажор:

Пример 162

Й.С. Бах, Добре темперирани клавир, I том, Прелюд №4

T^+_{12} S_{116} D_2 T_6
E: S_2 Dv_{116} $-III_2$ TV_{16}

cis: S_2 Dv_{116} Ossia: 6 D_6 T $D_6 - 4$ $6 - 7$ $4 \ 3$

Само моделът е свързващото звено, в което субстанциите на паралелните тональности се колебаят чрез водещия тон към тониката и субдоминантата, а след това се обединяват в субстанциите на паралелния мажор.

3.1.2.1.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на тониката (виж пр. 165, 168), в терцово – на паралелната тоника (виж пр.162-164), в квинтово – на доминантата (виж пр. 46), а в септимово – на паралелната доминанта (виж пр. 44). Четиризвучието на първа

степен в минор не е аналогично на четиризвучието на първа, а на шеста степен от паралелния мажор, където на първа степен съответства трета степен от паралелния минор:

Пример 163

Брукнер, Симфония №5, I част, начало на разработката

Музикален пример 163: Брукнер, Симфония №5, I част, начало на разработката. Изображението показва музикален фрагмент с нотни стилове за Fl. 1, Fl. 2, Viol. 1.2, Klar. и Viol. 2. Под нотите са дадени хармонични анализи: c: T₆₋₆ -₆ S₂ и Es: VI 5 5 - II, както и D VII₆₋₆ -₆ T III₂ и - V 5 5 - I.

Показаните случаи се колебаят между различна степен на несамостоятелност на акордовата структура, но е възможно по-самостоятелно звучене, при което се засилва акустическият контраст между двата центъра:

Пример 164

Брамс, Интермеццо оп. 117 №1, среден дял

Музикален пример 164: Брамс, Интермеццо оп. 117 №1, среден дял. Изображението показва музикален фрагмент с нотни стилове за пиано. Под нотите са дадени хармонични анализи: T₆ 4, +D7, TVI₂, SII₆ 5, D₂ и T₆ 5.

По този път второстепенните четиризвучия могат да придобият особена степен на самостоятелност и от секвенцакорди да се превърнат в акорди, които да променят типа хармония:

Пример 165

Дебюси, Прелюдии, втора тетрадка, Прелюд №10

Т -2 -5 -7

В разширенотоналния тип хармония на Дебюси второстепенните четиризвучия придобиват звучене на самостоятелни акустически центрове в лада чрез взаимодействието на паралелния мажор и минор – особено подходящи за импресионистичната естетика на автора.

3.1.2.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в консонантно основна субстанция на доминантата като квинтово (виж пр. 166), терцово (виж пр. 163), основно (виж пр. 164, 165) и септимово мелодическо положение (виж пр. 162). Четиризвучията на първа и четвърта степен в минор могат да се обръщат като променливи функции в главната и в субдоминантовата тоналност:

Пример 166

Christ lag in Todesbanden Й.С. Бах, Хорал №15

a:S-7
d:T-7

3.1.2.2. Четиризвучието на първа степен – субстанционален квинтсектакорд с водещ тон. Като субстанционален септакорд с водещ тон четиризвучието на първа степен е несамостоятелен акорд. Когато акордът е самостоятелен, трябва водещият тон да се усети като акустическа терца на акустическата терца (комбинационните интервали са комбинационна прима, терца, квинта и малка секста, а акустическите интервали – прима, терца, увеличена квинта от две акустически терци и прибавена секста):

Пример 167

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.В.№330, втора част, среден дял

3.1.2.2.1. Хармонически положения. *Самостоятелен акорд* се получава предимно в *основно хармоническо положение* (виж пр. 167).

3.1.2.1.2. Мелодически положения. *Мелодическите положения* се подреждат в *консонантно основна субстанция* на *доминантата* като *квинтово* (виж пр. 167), *основно, терцово и септимово*. В практиката *четиризвучието* е *несамостоятелен акорд*:

Пример 168

Брамс, Интермеццо оп. 117 №2

3.1.3 *Четиризвучието на първа степен – субстанциален полиакорд*. Като *полиакорд* има *единна субстанция* на *тонически* и *медиантен квинтакорд*:

Пример 169

При *медиантите* имаме *среда* между *два акорда* а при *четиризвучията* – *два акорда* в *един полиакорд*:

Пример 170

Дебюси, Прелюдии, втора тетрадка, Прелюд №3

des: T^M +S D S T vS vM M vM vS N vM M vM N T

В хармонията на Дебюси установяваме разширенотонален тип хармония в разширено терцово сродство, модален тип хармония чрез дорийски, лидийски и фригийски акорд и политонален тип хармония чрез едновременно звучене на тоналните центрове des, Es, F, G, D, Des, където се прекрачва границата на функционалната хармония. В конкретния случай четиризвучието на първа степен е представено като субстанциален полиакорд в минор – T^M и в мажор – +T^M.

3.2. Четиризвучие на трета степен.

3.2.1. Субстанция на четиризвучието на трета степен в мажор.

3.2.1.1. Четиризвучието на трета степен – субстанциален квинтсектакорд. Като субстанциален квинтсектакорд четиризвучието на трета степен е доминанта с прибавена секста в смисъла на тризвучието на трета степен. По подобие на съзвучието на втора степен в мажор четиризвучието на трета степен (като 5^{ти} частичен тон на тониката) е самостоятелен акорд като функционален септакорд на трета степен. Доминанта със секста е септакорд на пета степен с несамостоятелна, но относително стабилна акордова структура.

3.2.1.1.1. Хармонически положения. Четиризвучието на трета степен в мажор като паралелна доминанта съответства на четиризвучието на пета степен в паралелния минор. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната доминанта (виж пр. 171, 172), в терцово – на доминантата (виж пр. 127), в квинтово – на чувствителния тон, чрез който на доминантата (виж пр. 157), а в септимово – на втора степен, чрез която на доминантата (виж в пр. 162 и 164 четиризвучието на пета степен в паралелния минор като аналог на четиризвучието на трета степен в паралелния мажор).

3.2.1.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат по посока на приближаване към паралелната и главната доминанта в обертоновата редица на тониката като основно (виж пр. 162 в паралелния мажор), терцово (виж пр. 157), септимово (виж пр. 46 в паралелния мажор) и квинтово

(виж пр. 164 в *паралелния мажор*) и в *отдалечаване* от тях като *квинтово, септимо, терцово* и *основно*, когато акордът е в *основно хармоническо положение*:

Пример 171

Р. Шуман, Песни оп. 48 №2

mei - ne Seufzer wer - den ein Nach - ti - gal - len - chor. Und wenn du mich lieb hast,

pp p

T D -III7 -V₄

Пример 172

Й.С. Бах, Хорал №346

Meines Lebens letzte Zeit

D₆- S₆
III₇

3.2.1.2. *Четиризвучието на трета степен* – субстанциален *нонакорд* с *водец тон*. Като субстанциален *нонакорд* с *водец тон* *четиризвучието на трета степен* е в *смисъла на тризвучието на трета степен* на субстанциален *септакорд* с *водец тон*.

3.2.1.2.1. *Хармонически положения*. В *основно хармоническо положение* се *засилва субстанцията на паралелната доминанта* (виж пр. 111), в *терцово* – на *доминантата*, в *квинтово* – на *чувствителния тон*, чрез който – на *доминантата*, а в *септимо* – на *втора степен*, чрез която – на *доминантата*, заради което *четиризвучието на трета степен* най-често е в *субстанцията на доминантата*. В *субстанцията на тониката* то е в *пряка връзка с тризвучието на трета степен* или *застава на негово място*:

Пример 173

Й.С. Бах, Хорал №268

T-2 W III-7 S T

Пример 174

Р. Шуман, Песни оп. 42 №6

mei-ne Lust. Weisst du nun die

Thrä-nen, die ich wei-nen kann, sollst du nicht sie

se-hen, du ge-lieb-ter, gelieb-ter Mann? Lebhafter.

Bleib an mei-nem Her-zen, füh-le des-sen

Harmonic analysis labels: TVI6 S7, DIII6+, SII, -#5, DVII6-V7, D6, -III, TIII, -7, -I6, -III, S, T6, SII, -2, D6, 5

3.2.1.2.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в дисонантно производна субстанция на тониката като квинтово (виж пр. 173), септимово (виж пр. 174), основно и терцово (виж пр. 111), а в приближаване към доминантата – като терцово, основно, септимово и квинтово, когато водещият тон се разрешава в първа степен (виж пр. 111).

3.2.2. Субстанция на четиризвучието на трета степен в минор.

3.2.2.1. Четиризвучието на трета степен – субстанциален септакорд с водещ тон.

То е в смисъла на тризвучието на трета степен на субстанциален септакорд с водещ тон. В диатоничната секвенция четиризвучието на трета степен в минор става аналогично на четиризвучието на първа степен от паралелния мажор, но тогава то преминава в субстанцията на паралелната тоника, с която си заменя водещия тон (виж пр. 163) в хармоническите и мелодическите положения на първа степен.

3.2.2.1.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва и най-често надделява субстанцията на паралелната тоника – доминантата надделява под влияние на мажора (виж пр. 46, 72), в терцово – на доминантата (виж пр. 44), в квинтово – на паралелната доминанта (виж пр. 175), а в септимово – на втора степен, чрез която – на доминантата (виж пр. 176).

3.2.2.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в дисонантно производна субстанция като основно (виж пр. 44, 175, 176), септимово, квинтово и терцово (виж пр. 137).

Пример 175

Й.С. Бах, Хорал №23

Zeuch ein zu deinen 'Toren (Vergl. Nr. 88.)

T D III 4 T VI - I 6 3 4

Пример 176

Й.С. Бах, Хорал №34

Erbarm' dich mein, o Herre Gott

T-2 W-2 S-2 D-2 T III III2

В основно и септимово (виж пр. 159 в паралелния мажор като четиризвучие на първа степен) мелодическо положение се усеща най-силно водещият тон, докато в терцово и квинтово мелодическо положение се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр. 156 и 163 в паралелния мажор като четиризвучие на първа степен).

3.2.2.2. Четиризвучието на трета степен – субстанциален квинтсектакорд. Като субстанциален квинтсектакорд четиризвучието на трета степен е мажорна доминанта с прибавена секста в минор:

Пример 177



3.2.2.2.1. Хармонически положения. Заради нестабилната акордова структура най-характерно е основното хармоническо положение (виж пр. 72, 177). В другите хармонически положения се получава несаможителна акордова структура:

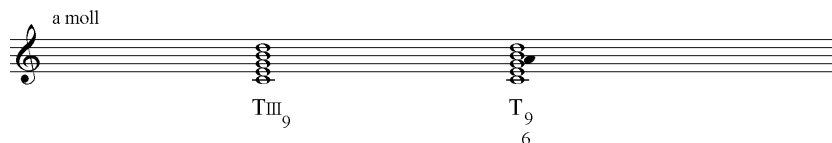
Пример 178

Брукнер, Симфония №8, финал

3.2.2.2.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в дисонантно производна субстанция като основно, квинтово, септимово и терцово (виж пр. 72).

3.2.2.3. Четиризвучието на трета степен – субстанциален квинтсекстсептакорд. То е в смисъла на тризвучието на трета степен на субстанциален септакорд и квинтсектакорд с изпусната комбинационна квинта:

Пример 179



Водещият тон се обръща към паралелната тоника, с което неговото тежжение се неутрализира, защото крайната му цел е главната тоника:

Пример 180

В.А. Моцарт, Соната за пиано К. V. № 332, I част, II тема в репризата



В диатоничната секвенция четиризвучието на трета степен в минор става аналогично на четиризвучието на първа степен (виж пр. 163). Възможна е самостоятелната му употреба (виж пр. 46).

3.2.2.3.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр. 46, 180, 181), в терцово — на доминантата, в квинтово — на паралелната доминанта (виж пр. 175 в несамостоятелна акордова структура), а в септимово — на втора степен, чрез която на доминантата (виж пр. 163).

Пример 181

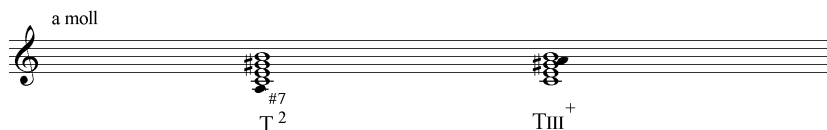
Ф. Шуберт, Музикален момент оп. 94 №2, втори дял



3.2.2.3.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в консонантно основна субстанция на доминантата като терцово (виж пр. 46, 180, 181), основно (виж пр. 163), септимово и квинтово (виж пр. 163).

3.2.2.4. Четиризвучието на трета степен — субстанциален квинтсекстсептакорд с водещ тон:

Пример 182



Като самостоятелен акорд е с подчинена субстанция на трета степен, а като несамоостоятелен е в субстанцията на първа степен в минор:

Пример 183

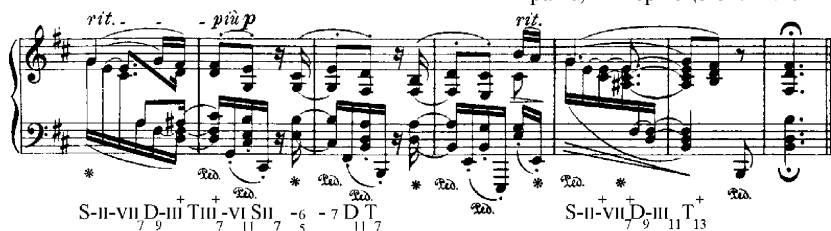
В.А. Моцарт, Соната за пиано К.V.№553, бавна част, доминантов предикт преди репризата



3.2.2.4.1. Хармонически положения. Като субстанциален квинтсекстсептакорд с водещ тон е в смисъла на четиризвучието на първа степен на септакорд с водещ тон. Акустическата субстанция на акорда се усеща в най-голяма степен в основно хармоническо положение (виж пр. 120, 185, 205):

Пример 184

Брамс, Интермецо оп. 119 №1



3.2.2.4.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в консонантно основна субстанция на доминантата като терцово (виж пр. 184), основно, септимово и квинтово. В септимово мелодическо положение се засилва като подчинена дисонантно производна субстанция (виж пр. 205):

Пример 185

В.А. Моцарт, Симфония Концертанте К.В.364 №52, II част

Т III 7-16 -3

3.2.3 Четиризвучието на трета степен – субстанциален медиантен полиакорд. Като полиакорд четиризвучието на трета степен има единна субстанция на медиантен и доминантов квинтакорд:

Пример 186

C dur a moll
M7 M7

Като субстанциален медиантен полиакорд четиризвучието на трета степен звучи с по-голяма степен на самостоятелност и прекрачва границата на функционалната хармония:

Пример 187

Дебюси, Прелюдии, втора тетрадка, Прелюд №1

D_5^{NVII} M^{oSi7} - $7 D^{oM^M}$ M^{oSi7}

3.3. Четиризвучие на четвърта степен.

3.3.1. Субстанция на четиризвучието на четвърта степен в мажор.

Четиризвучието на четвърта степен – субстанциален септакорд с водещ тон. То е в смисъла на тризвучието на шеста степен на субстанциален субдоминантов септтакорд с водещ тон.

3.3.1.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на субдоминантата (виж пр.88,189), в терцово – на паралелната тоника (виж пр. 188), в квинтово – на тониката (виж пр.189), а в септимово – на паралелната доминанта (виж пр.190).

Пример 188

Й.С. Бах, Хорал №366

U Weit, sieh hier dein Leben



Пример 189

Р. Шуман, Песни оп. 48 №7

e - wig ver - lor - nes Lieb, e - wig ver - lor - nes Lieb! ich



Пример 190

Й.С. Бах, Добре темперирани клавири, I том, Прелюд №1

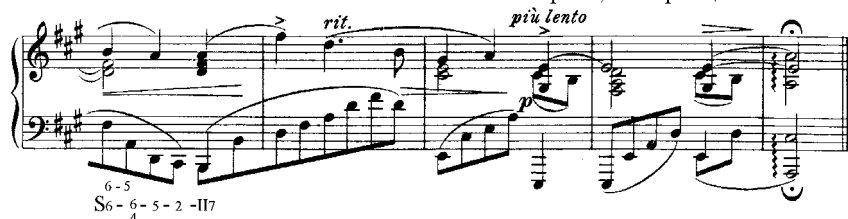


3.3.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в дисонантно производна субстанция като терцово (виж пр. 88), основно (виж пр. 190), септимово (виж пр. 189)

и квинтово (виж пр. 191), а в консонантно основна субстанция на тониката — като квинтово, основно, терцово (виж пр. 189) и септимово.

Пример 191

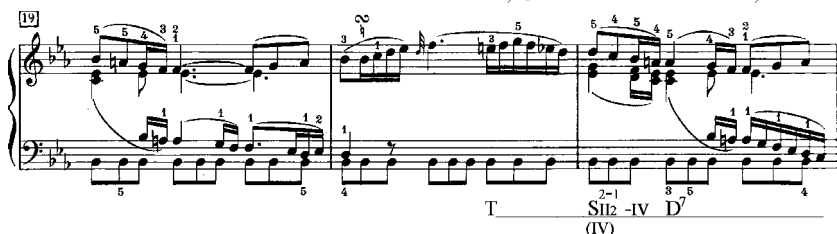
Брамс, Интермецо оп. 118 №2



Често четиризвучието на четвърта степен се превръща в несамостоятелна акордова структура пред четиризвучието на втора степен:

Пример 192

Бетховен, Соната за пиано оп. 22, II част



3.3.2. Субстанция на четиризвучието на четвърта степен в минор.

Четиризвучието на четвърта степен — субстанциален квинтсектакорд. То е в смисъла на тризвучието на шеста степен на субстанциален квинтсектакорд. Четиризвучието на четвърта степен в минор е аналогично на четиризвучието на втора степен от паралелния мажор (виж пр. 162). В терцово хармоническо положение четиризвучието на четвърта степен най-често модулира в паралелния мажор:

Пример 193

Й.С. Бах, Хорал №25



3.3.2.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на субдоминантата (виж пр. 46, 117, 166, 168, 180), в терцово – на паралелната субдоминанта (виж пр. 193), в квинтово – на тониката (виж пр. 194), а в септимово – на паралелната тоника (виж пр. 162, 163). В изравняването на акустическите центрове се получава самостоятелно звучене на четиризвучията, което отслабва функционалната и засилва фониичната страна на хармонията, като подготвя нов тип хармония (виж пр. 164, 165, 170, 184):

Пример 194

Брамс, Интермеццо оп. 118 №2, среден дял

a tempo

T -7 -VI₆ -I₇ S₃⁴ -7 -₃⁴ T -III₅⁶ -VI₇ SII₇ +D₇

3.3.2.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в дисонантно производна субстанция като основно (виж пр. 162, 193), септимово (виж пр. 72), терцово (виж пр. 163, 166, 168) и квинтово (виж пр. 163, 166), а в консонантно основна субстанция на тониката – като квинтово (виж пр. 194), основно (виж пр. 194), терцово (виж пр. 194) и септимово (виж пр. 195). Септимовото мелодическо положение на четиризвучието на четвърта степен е по-дълбоко свързано със субстанцията на минора, отколкото на съответното четиризвучие в мажора заради акустическата връзка с паралелната субдоминанта и мекотата на малката септима (виж пр. 189):

Пример 195

Ф. Шопен, Ноктюрно оп. 15 №3

Lento

T SII₂-IV₄T

3.3.3 Четиризвучието на четвърта степен – субстанциален медиантен полиакорд. Като полиакорд четиризвучието на четвърта степен има единна субстанция на субдоминантов и медиантен квинтакорд:

Пример 196

C dur a moll

S^M W-M S^M W-M

Медиантният квинтакорд спрямо четиризвучието на четвърта степен е горна, а спрямо лада — долна медианта, което го прави още по-неутрално в контекста на друг тип хармония:

Пример 197

Дебюси, Прелюдии, втора тетрадка, Прелюд №2

Plus lent

ppp p marqué en dehors mf

3 7

D⁶ S -5 3^M -7 3^M N vW N vW

3.4. Четиризвучие на пета степен.

Четиризвучието на пета степен — субстанционален квинтсектакорд в минор. То е в смисъла на тризвучието на седма степен на субстанционален квинтсектакорд. Четиризвучието на пета степен в минор е аналогично на четиризвучието на трета степен от паралелния мажор (виж пр. 162).

3.4.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на доминантата (виж пр. 92), в терцово — на паралелната доминанта (виж пр. 198), в квинтово — на втора степен, чрез която — на доминантата (виж пр. 46), а в септимово — на субдоминантата (виж пр. 162, 164). В изравняването на акустическите центрове четиризвучието на пета степен придобива самостоятелно звучене, като по-осезаемо в сравнение тризвучието на пета степен може да се усети неутралността на минорната доминанта (виж пр. 164). В терцово хармоническо положение по подобие на четиризвучието на четвърта степен субстанцията на паралелния мажор се засилва в по-голяма степен:

Пример 198

Verleih' uns Frieden gnädlich (Vergl. Nr. 259) Й. С. Бах, Хорал №91

firs: T DVII-V6
A:D 5 6
-4

3.4.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в дисонантно производна субстанция като септимово (виж пр. 46, 92), квинтово (виж пр. 164), терцово (виж пр. 199) и основно (виж пр. 162, 198). В терцово мелодическо положение се засилва неутралността на седма натурална степен:

Пример 199

Was mein Gott will, das Й. С. Бах, Хорал №41

T D-7SVI-II, T III
3

3.5. Четиризвучие на шеста степен.

3.5.1. Субстанция на четиризвучието на шеста степен в мажор.

3.5.1.1. Четиризвучието на шеста степен – субстанциален квинтсекстакорд. Като субстанциален квинтсекстакорд четиризвучието на шеста степен е тоника с прибавена секста. За разлика от съзвучието на втора степен в мажор четиризвучието на шеста степен няма толкова самостоятелна акордова структура (виж пр. 63, 64). Като 27-ми частичен тон на тониката шеста степен може да е чужд тон и неустойчива степен в лада, докато втора степен като 3-ти частичен тон на доминантата е характеристична секста на субдоминантата към тониката. Затова втора степен звучи като неустойчива степен в лада, а не като акордово чужд тон. Четиризвучието на шеста степен от мажора е аналогично на четиризвучието на първа степен от паралелния минор (виж пр. 162, 164).

3.5.1.1.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр. 157), в терцово – на тониката (виж пр. 64), в квинтово – на трета степен, чрез която на тониката (виж пр. 189), а в септимово – на доминантата. Тогава четиризвучието на шеста

степен може да бъде несамостоятелен акорд в субстанцията на доминантата (виж пр. 261):

Пример 200

Бетховен, Соната за пиано оп. 14 №2, I част, I тема

Т Sii6 K⁶/₄ D7 Т 5

(VI2)

Пример 201

Й.С. Бах, Хорал №135

Gott der Vater wohn' uns bei

Т Sii6 K⁶/₄ D7 Т 5

3.5.1.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в дисонантно производна субстанция за разлика от тризвучието на шеста степен като основно (виж пр. 64, 189), квинтово (виж пр. 202), септимово (виж пр. 157) и терцово (виж пр. 202). В основно мелодическо положение се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр. 64), а в останалите на тониката, заради което в повечето случаи се получава несамостоятелна акордова структура:

Пример 202

Бетховен, Соната за пиано оп. 2 №3, I част, II тема

Т6 -5(vi)=S⁶ D7 Т=D

3.5.1.2. Четиризвучието на шеста степен – субстанциален нонакорд с водещ тон. Като субстанциален нонакорд с водещ тон четиризвучието на шеста степен е в смисъла на тризвучието на шеста степен на субстанциален септакорд с водещ тон.

3.5.1.2.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната тоника (виж пр. 203), в терцово – на тониката, в квинтово – на трета

степен, чрез която – на тониката, а в септимово – на доминантата. Четиризвучието на шеста степен като субстанциален нонакорд с водещ тон може да се усети най-вече в основно хармоническо положение, защото в останалите попада в субстанцията на тониката:

Пример 203

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.В.№ 331, I част

Var. I

Т - 6 D₆ - 4 S₆ - V17 D₆

3.5.1.2.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в консонатно основна субстанция като терцово (виж пр. 203), квинтово, септимово и основно. В субстанцията на субдоминантата мелодическите положения се подреждат по посока на приближаване към тониката, а хармоническите положения – към субдоминантата. В субстанцията на тониката мелодическите положения се подреждат по посока на приближаване към субдоминантата, а хармоническите положения – към тониката.

3.5.2. Субстанция на четиризвучието на шеста степен в минор.

3.5.2.1. Четиризвучието на шеста степен – субстанциален септакорд с водещ тон. То е в смисъла на тризвучието на шеста степен на субстанциален септакорд с водещ тон. В диатоничната секвенция четиризвучието на шеста степен в минор става аналогично на четиризвучието на четвърта степен от паралелния мажор, но тогава то преминава в субстанцията на паралелната субдоминанта, с която си заменя водещия тон (виж пр. 162). Затова четиризвучието на шеста степен проявява тенденцията да се обръща в субстанцията на субдоминантата в септимово мелодическо положение (виж пр. 44, 180).

3.5.2.1.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната субдоминанта (виж пр. 204, 205), в терцово – на тониката (виж пр. 116), в квинтово – на паралелната тоника (виж пр. 162), а в септимово – на доминантата (виж пр. 73, 162).

3.5.2.1.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в консонатно основна субстанция като терцово (виж пр. 162), септимово, основно (виж пр. 116, 162) и квинтово (виж пр. 205):

Пример 204

Й.С. Бах, Хорал №39

Ach was soll ich Sünder machen

T -6 -5 -2 -VI7 -I⁶ S

Пример 205

В.А. Моцарт, Соната за пиано К.V.№280, II част, реприза

+D TVI 6-5-4-5 4-3-#2-3 -7- K₄+D-⁶ 4 6-7 4-7 T

T DVII₃ TIII₇⁺ S₆ T₄ N (simile) DVII₇ K₄ +D

Септимовият тон може да се усети като чужд към субдоминантата, защото преминава в нейната субстанция:

Пример 206

Й.С. Бах, Добре темпериран клавир, I том, Прелюд №8

K₄+D₇ SVI₇-IV₆

3.5.2.2. Четиризвучието на шеста степен – субстанциален квинтсекстсептакорд. Като субстанциален квинтсекстсептакорд четиризвучието на шеста степен е в смисъла на тризвучието на шеста степен на субстанциален септакорд и квинтсекстакорд с изпусната колбинационна квинта:

Пример 207



Водещият тон се обръща към паралелната субдоминанта, с което неговото тежжение се неутрализира, защото крайната му цел е главната субдоминанта (виж пр. 206). В диатоничната секвенция четиризвучието на шеста степен в минор става аналогично на четиризвучието на четвърта степен от паралелния мажор (виж пр. 180).

3.5.2.2.1. Хармонически положения. В основно хармоническо положение се засилва субстанцията на паралелната субдоминанта (виж пр. 44, 180, 205), в терцово — на тониката, в квинтово — на паралелната тоника, а в септимово — на доминантата. Ако акустическата субстанция на субдоминантата не се подчертава в основно хармоническо положение, четиризвучието на шеста степен най-често преминава в субстанцията на тониката.

3.5.2.2.2. Мелодически положения. Мелодическите положения се подреждат в консонантно основна субстанция на тониката като терцово (виж пр. 205), основно, септимово (виж пр. 44, 180) и квинтово, защото като подчинена субстанция тониката преминава в субдоминантата (виж всички примери в настоящия раздел).

3.5.3 Четиризвучието на шеста степен — субстанциален медиантен полиакорд. Като полиакорд четиризвучието на шеста степен има единна субстанция на медиантен и тонически квинтакорд:

Пример 208



Тоническият квинтакорд спрямо четиризвучието на шеста степен е горна медианта. Тогава то звучи с още по-голяма степен на самостоятелност и прекрачва границата на функционалната хармония:

Пример 209

Дебюси, Прелюдии, втора тетрадка, Прелюд №2

pp lointain

p

m.g.

vW

8 N F M N M vW -7

4. Многозвучни акорди.

4.1. Второстепенни петзвучия.

4.1.1. Петзвучие на първа степен.

4.1.1.1. Петзвучието на първа степен – субстанциален нонакорд с водещ тон в мажор. То е в смисъла на четиригвучието на трета степен на субстанциален нонакорд с водещ тон. Петзвучието на първа степен в мажор, както и всички останали второстепенни петзвучия, се проявява най-често в основно хармоническо и ново мелодическо положение:

Пример 210

Ф. Шопен, Ноктюрно оп. 15 №1

a tempo

delicatiss.

p

T

-7 -9

4.1.1.2. Петзвучието на първа степен в минор.

4.1.1.2.1. Петзвучието на първа степен – субстанциален квинтсекстсептакорд. То е в смисъла на четиригвучието на трета степен на субстанциален квинтсекстсептакорд. Петзвучието на първа степен носи субстанцията на натуралния минор, където се подготвя нов тип хармония с отсъствието на чувствителния тон: