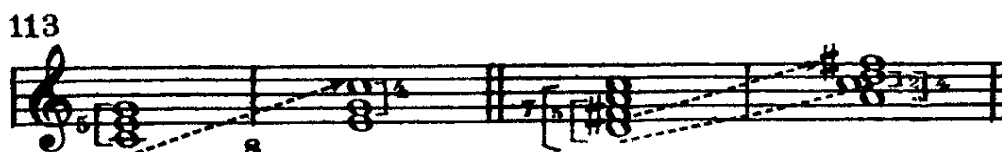


В данном примере во всех случаях основание *до* стало вершиной, а вершина *соль* стала основанием.

Из этого же примера видно, что простой интервал может обращаться не только в простой, но и в составной; а составной — не только в простой, но и в составной же. Во всех случаях, когда приходится иметь дело с составным интервалом, его следует мысленно приводить к соответствующему простому: независимо от количества дополнительных октав основные закономерности обращения простых интервалов не изменяются.

Обращение интервалов применяется в следующих целях:

1. Из каждого аккорда посредством обращения его интервалов могут быть получены производные аккорды, имеющие несколько иную звучность (подробнее — в главе V):



2. Сочетание двух мелодий, звучащих одновременно, часто изменяется путем передвижения на октаву так, что верхняя мелодия становится нижней, а нижняя — верхней. При этом все интервалы, образующиеся между мелодиями, обращаются:

114 I Бетховен, ор. 26, соната для ф.-п.

Такой прием называется двойным контрапунктом октавы (двойным, т. к. мелодий две и у каждой из них два положения, одно сверху, а другое снизу; контрапунк-

ращении простого интервала в простой же один звук входит и в обра- щаемый интервал и в его обращение (см. пример 111б), т. е. считается два раза вместо одного.

том — потому, что так называется сочетание мелодий, звучащих одновременно; октавы — по интервалу, на который переносятся мелодии).

3. Обращение может быть использовано для учебных целей, например, для построения или проверки широких интервалов посредством узких:

1) Для построения широкого интервала в ту или иную сторону (вверх или вниз) строится в эту же сторону чистая октава, а затем от нее откладывается обращение требуемого интервала в противоположном направлении:

115

требуется найти процесс решения м.2 результат
6.7 вверх

требуется найти процесс решения м.3 результат
6.6 вниз

2) Для проверки тоновой величины широкого интервала следует установить, какого интервала не хватает до октавы:

116 6.6 какая? процесс решения м.3 ч.8 результат
Большая секста и т.д.

Так как сумма взаимнообращающихся интервалов — октава — равна 6 целым тонам, то тоновая величина широкого интервала может быть получена посредством вычитания тоновой величины его обращения из шести.

§ 47. **Энгармонизм интервалов.** Энгармонически равными называются интервалы, которые, будучи взяты изолированно, звучат одинаково, но имеют разное значение и написание. Энгармонизм интервалов основан на энгармонизме входящих в них звуков.

Есть два типа энгармонического равенства интервалов:




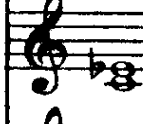



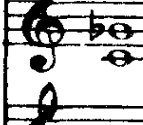





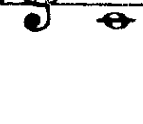
1. С энгармонической заменой обоих звуков интервала таким образом, что в результате не изменяется его ступеневая и тоновая величина (например, малая секунда остается малой секундой и звучит на той же высоте):

117

м.2 = м.2 6.3 = 6.3 ч.4 = ч.4 ув.2 = ув.2 ум.4 = ум.4

2. С энгармонической заменой одного или обоих звуков интервала таким образом, что изменяется его ступеневая величина:

118

Количество ТОНОВ	основн. интервалы		ув. и ум. интервалы
0	ч. 1		ум. 2
$\frac{1}{2}$	м. 2		ув. 1
1	б. 2		ум. 3
$1\frac{1}{2}$	м. 3		ув. 2
2	б. 3		ум. 4
$2\frac{1}{2}$	ч. 4		ув. 3
3	ув. 4		ум. 5
3	ум. 5		ув. 4
$3\frac{1}{2}$	ч. 5		ум. 6
4	м. 6		ув. 5
$4\frac{1}{2}$	б. 6		ум. 7
5	м. 7		ув. 6
$5\frac{1}{2}$	б. 7		ум. 8
6	ч. 8		ув. 7, ум. 9

Из приведенной таблицы видно, что каждому из основных, т. е. простейших и употребительнейших интервалов (чистому, большому и малому) энгармонически равен какой-нибудь увеличенный, уменьшенный и т. п. интервал.

Энгармонизм применяется главным образом в модуляции (см. главу XII).

§ 48. Диатонические и хроматические интервалы. Диатоническими называются интервалы тех видов, которые возможны между основными ступенями звукоряда (и, что важнее, между ступенями диатонических ладов, см. гл. IX), а именно, все чистые, большие, малые и тритон.

Выше эти интервалы были названы основными, поскольку они имеют в музыке преобладающее значение и исторически предшествуют другим видам интервалов.

Хроматическими называются все увеличенные и уменьшенные (кроме тритона), дважды увеличенные и дважды уменьшенные интервалы.

Диатонические интервалы обращаются в диатонические, хроматические — в хроматические.

§ 49. Консонирующие и диссонирующие интервалы. Гармонические интервалы, по впечатлению, производимому ими на слух, разделяются на две группы — консонансы и диссонансы

Консонансами называются интервалы, звучащие более мягко, звуки которых как бы сливаются друг с другом.

Есть три подгруппы консонансов:

1. Весьма совершенные консонансы, в которых имеет место полное слияние звуков, — чистый унисон и почти полное слияние — октава.

2. Совершенные консонансы, в которых имеет место значительное слияние звуков, — чистая квинта и отчасти чистая кварта.

3. Несовершенные консонансы, в которых имеет место незначительное слияние, — большие и малые терции и сексты.

Для весьма совершенных и совершенных консонансов характерна некоторая «пустота» звучания; несовершенные же консонансы звучат более полно.

Диссонансами называются интервалы, звучащие более резко, звуки которых не сливаются друг с другом. К ним относятся большие и малые секунды и септимы, отчасти чистая кварта, а также все увеличенные и уменьшенные интервалы.

Как было отмечено в § 47, все увеличенные и уменьшенные интервалы, кроме тритона, энгармонически совпадают с теми или иными основными интервалами, в частности консонирующими. Отсюда, казалось бы, вытекает то, что увеличенный или уменьшенный интервал, энгармонически равный консонансу, диссонансирует только теоретически. На самом же деле увеличенные и уменьшенные интервалы обычно приме-

няются в таких условиях¹, что диссонирование их в контексте несомненно. В двух следующих отрывках отмечены гармонические интервалы, которые равны энгармонически (м. 6 и ув. 5). Однако c^1-as^1 в первом отрывке звучит консонантно, а c^1-gis^1 во втором — диссонирует:

119

Все сказанное о простых интервалах относится и к соответствующим им составным.

Консонирующие интервалы обращаются в консонирующие (исключение — обращение квинты в кварту, которая имеет двойственную природу); диссонирующие интервалы обращаются в диссонирующие.

§ 50. Применение интервалов в музыке. В начале этой главы было указано, что интервалы бывают мелодические и гармонические.

В мелодии основное значение имеют диатонические интервалы. Интервалы можно разделить на узкие — прима, секунда, терция и широкие — кварта, квинта и т. д.

Многие прекрасные народные мелодии состоят из узких интервалов:

120

Былина, сб. Римского-Корсакова

Умеренно, но не слишком

Жил Святославдевяносто лет, жил Святославда переставился. Оставалось от него чадо милое,

¹ Имеются в виду ладовые условия (см. гл. VI и § 87); о диссонировании же такого интервала, взятого изолированно в условиях нашего темперированного строя, говорить нельзя.



мо - ло - дой Воль - га Свя - то - слав - го - вич.

Но большей частью в народных мелодиях узкие интервалы сочетаются с широкими, при некотором преобладании узких:

121 а)

Песня про татарский полон, сб. Римского - Корсакова

Andante



Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та -



- та - ро - ве ду - ван ду - ва - ни - ли.

Былина о Гришке Отрепьеве, сб. Истомина и Дютша

б)

Larghetto



На нас, братцы, гос - подь по - раз - гне - вал



- ся. На слав - но - е цар - ство Рос - сий - ско - е.



Дал нам ца - ря не - че - сти - во - го; на - зы -



- ва - ет - ся со - ба - ка пря - мы - им ца - рем.

в)

Народная песня, сб. Истомина и Дютша

Andante



Ты ре - ка ли мо - я



Сказанное относится и к громадному большинству мелодий в произведениях композиторов:

122

Чайковский, ор. 37 bis, № 10, „Октябрь“

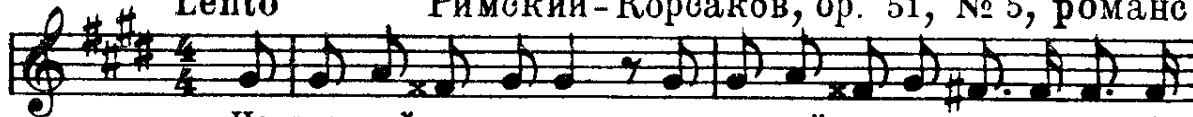


Однако музыка композиторов часто в некоторых отношениях сложнее народной музыки. Это относится, в частности, к интервальному строению мелодии, в которой применяются не только хроматические интервалы, но и в значительном количестве скачки:

123 а)

Lento

Римский-Корсаков, ор. 51, № 5, романс



Не-настный день по-тух, не-настной ночи мгла по не-бу



сте-лет-ся о - деж - до - ю сви - цо - вой;

б)

Глазунов, концерт для скрипки с орк.





Гармонические интервалы, как сказано выше, разделяются на консонирующие и диссонирующие.

В народной музыке, в том числе в русской песне, диссонансы применяются ограниченно:



В музыке композиторов-классиков основой тоже является консонирующая гармония. Вместе с тем, примерно с XVII века, в связи с развитием реалистического музыкального мышления, вошли в обиход и многие диссонирующие созвучия. Диссонирующие созвучия, не будучи самоцелью, обогащают мелодически музыку той или иной степенью напряженности и придают ей дополнительные краски. Практикой был выработан ряд приемов которые смягчают диссонирующие созвучия. Из них важнейшие: 1) участие диссонирующих интервалов в созвучиях вместе со смягчающими их консонирующими интервалами, 2) разрешение диссонанса, т. е. переход в следующий за ним консонанс (об этом подробнее в § 86), и пр. Применяемые на этих основах диссонансы могут быть даже почти незаметными.

В примере 125 нет совсем аккордов (см. § 51), содержащих в себе диссонирующие интервалы, и лишь в мелодии на слабых долях есть звуки, образующие тот или иной диссонанс по отношению к звукам аккордов:

Ой, ты тем - на - я дуб - ра - вуш - ка!

Рас - сту - пись, дай мне до - роженьку Сквозь туман сле -

- зу го - рю - чу - ю я не ви - жу све - та бе - ло - го

В примере 126, наоборот, во всех аккордах, кроме первого, есть диссонирующие интервалы, звучащие очень мягко:

126 **Moderato** Лядов, оп. 11, № 1, прелюдия.

Применение диссонирующих созвучий особенно характерно для драматической музыки:

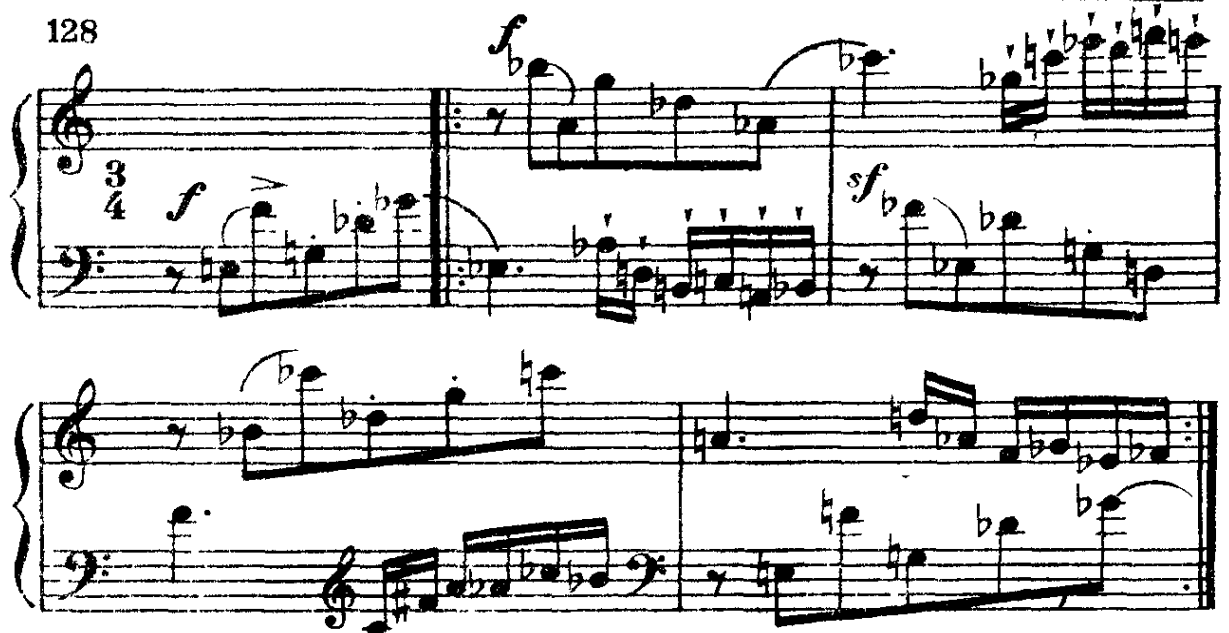
127 **Adagio** Чайковский, оп. 74, 6-я симфония



К концу XIX века всеобщий упадок буржуазной культуры отразился и в музыке. Формалистические буржуазные «школы» совершенно потеряли связь с народной музыкой, с традициями классиков-реалистов, предали забвению законы и нормы музыкального творчества, выработанные многовековым развитием культуры.

Наиболее характерной чертой буржуазной формалистической музыки является распад мелодии. Конкретно это выразилось в выдвигании ритма и гармонии (см. § 51) на первый план, в злоупотреблении хроматическими интервалами, в нагромождении широких интервальных скачков. Все это несколько противоречит вокальной (речь идет о происхождении) природе мелодии, что, по существу, является отрицанием мелодической красоты в музыке. Вместе с распадом мелодии развилось стремление к резким диссонансам, которые стали господствующими в формалистической музыке:

Шенберг, ор. 20, Менуэт



Пример 128 является иллюстрацией отсутствия ясной мелодии и отрицания благозвучия в упадочной формалистической буржуазной музыке.

А. М. Горький в статье «О музыке толстых» дал исключительно яркую характеристику современной буржуазной формалистической музыки: «...вдруг в чуткую тишину начинает сухо стучать какой-то идиотский молоточек — раз, два, три, десять, двадцать ударов, и вслед за ними, точно кусок грязи в чистейшую прозрачную воду, падает дикий визг, свист, грохот, вой, рев, треск: врываются нечеловеческие голоса, напоминая лошадиное ржание, раздаются хрюканье медной свиньи, вопли ослов, любовное кваканье огромной лягушки; весь этот оскорбительный хаос бешеных звуков подчиняется ритму едва уловимому, и, послушав эти вопли минуту, две, начинаешь невольно воображать, что это играет оркестр безумных... нечеловеческий бас ревет английские слова, оглушает какая-то дикая труба, напоминая обездоленного верблюда, грохочет барабан, верещит скверненькая дудочка, раздирая уши, крикает и гнусаво бубнит саксофон... Это радио в соседнем отеле утешает мир толстых людей, мир хищников... Это музыка для толстых»¹.

Влияние буржуазной формалистической, упадочнической музыки на некоторых советских композиторов принесло большой вред развитию советской музыкальной культуры. Наша партия, опираясь на многомиллионные массы советских людей, на передовых музыкантов, в течение многих лет вела и ведет решительную борьбу против буржуазных, формалистических влияний в советской музыке. Центральный Комитет Коммунистической партии в редакционных статьях газеты «Правда» неоднократно предостерегал советских композиторов от увлечения упадочнической, формалистической музыкой, враждебной и чуждой советскому народу.

В своем постановлении от 10 февраля 1948 года «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» ЦК партии разоблачил до конца антинародную сущность формалистической музыки и наметил правильные пути развития советской музыкальной культуры на основе теснейшей связи с народной музыкой и глубокого усвоения традиций русской классической реалистической музыки.

Постановление ЦК партии послужило мощным стимулом, обеспечившим новые крупные успехи советской музыки, самой идейной, народной, реалистической, национальной по форме и социалистической по содержанию.

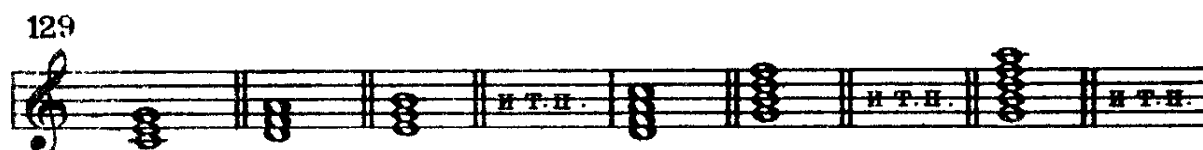
¹ А. М. Горький. Город желтого дьявола.

АККОРДЫ

§ 51. Созвучие. Аккорд. Гармония. Созвучием называется одновременное сочетание нескольких (двух и больше) звуков.

Таким образом, гармонические интервалы относятся к созвучиям.

Аккордом называется созвучие, состоящее не менее чем из трех звуков, которые расположены или могут быть расположены по терциям:



Это определение верно для подавляющего большинства случаев. Однако существуют аккорды, построенные по другим принципам. Например, в многоголосных русских народных песнях иногда встречаются аккорды, построенные по квартам:



Гармонией называется объединение звуков в созвучия и последовательность созвучий. Назначение гармонии — способствовать более полному выражению содержания мелодии (посредством сопровождения ее аккордами), а также объединять несколько одновременно звучащих мелодий (§ 126).

§ 52. Трезвучие. Важнейшие типы трезвучий. Трезвучием называется аккорд, который состоит из трех звуков, располагающихся по терциям.

Важнейшие типы трезвучий:

1. Большое или мажорное трезвучие, которое состоит из большой и малой терций или большой терции и чистой квинты (термин «мажорный» происходит от итальянского *maggiore* — «большой» и относится к нижней большой терции трезвучия):



2. Малое или минорное трезвучие, которое состоит из малой и большой терций или малой терции и чистой квинты (термин «минорный» происходит от итальянского *minore* — «меньший» и относится к нижней малой терции трезвучия):



Менее употребительные типы трезвучий:

1. Уменьшенное трезвучие, которое состоит из двух малых терций или малой терции и уменьшенной квинты (термин «уменьшенный» относится к квинте, образуемой между крайними звуками трезвучия):



2. Увеличенное трезвучие, которое состоит из двух больших терций или большой терции и увеличенной квинты (термин «увеличенный» относится к квинте между крайними звуками трезвучия):



Во всяком трезвучии, независимо от его типа, нижний звук, т. е. основание ряда терций, называется основным звуком или примой и обозначается цифрой 1, второй (по расстоянию от прима) — терцией и обозначается цифрой 3, а третий (также по расстоянию от прима) — квинтой и обозначается цифрой 5:



Для того чтобы построить трезвучие от данного звука, требуется знать порядок терций в нем (большое — б.з + м.з, малое — м.з + б.з, уменьшенное — м.з + м.з, увеличенное — б.з + б.з).

Пример построения малого трезвучия при том условии, что звук ля служит по очереди примой, терцией и квинтой, т. е. нижним, средним и верхним звуком:

136 заданн звук ля - прима ля - терция ля - квинта

§ 53. Основной аккорд и его обращения. Обращения трезвучия. Основным аккордом (в частности основным трезвучием) называется такое положение аккорда, в котором основной звук лежит ниже остальных его звуков.

Обращением аккорда называется такое его положение, в котором нижним звуком является терция или квинта основного трезвучия. Так как в трезвучии, кроме основного тона (примы), есть еще два звука, то трезвучие имеет два обращения. Обращения получаются посредством переноса звуков основного трезвучия вверх на октаву:

137

Первое обращение трезвучия с терцией аккорда внизу называется секста аккордом (обозначается б, иногда $\frac{6}{3}$). Название объясняется интервалом сексты, отличающим это обращение от основного трезвучия.

Второе обращение трезвучия с квинтой аккорда внизу называется кварта секста аккордом (обозначается $\frac{6}{4}$).

Для построения обращений трезвучий от любого звука необходимо знание порядка интервалов в основных трезвучиях.

Если требуется построить от данного звука секста аккорд определенного трезвучия, то от этого звука берется вниз такая терция, какая должна быть нижней в трезвучии этого типа. Тем самым будет найден основной звук. На нем строится основное трезвучие, которое затем обращается в секста аккорд:

138

требуется построить мажорный б-аккорд от фа	нахождение примы	построение основного мажорного трезвучия	получение из него искомого секста аккорда
---	------------------	--	---

требуется построить минорный б-аккорд от фа	нахождение примы	построение основного минорного трезвучия	получение из него искомого секста аккорда
---	------------------	--	---

Если требуется построить от данного звука квартсектаккорд определенного трезвучия, то для нахождения основного звука нужно взять от него вниз такую квинту, какая свойственна трезвучию данного типа (чистую квинту для мажорного и минорного квартсектаккорда, уменьшенную для квартсектаккорда уменьшенного трезвучия, увеличенную для увеличенного трезвучия). Когда таким образом будет найден основной звук, на нем строится основное трезвучие и обращается в квартсектаккорд:

139 построить от фа мажорный 6-аккорд нахождение примы построение основного маж. трезвучия искомый 6-аккорд

построить от фа минорный 6-аккорд нахождение примы построение основного мин. трезвучия искомый 6-аккорд

§ 54. Септаккорды. Малый мажорный септаккорд и его обращения. Септаккордом называется четырехзвучие, располагающееся по терциям:

140

Септаккорд может быть получен из трезвучия посредством добавления к нему одной терции сверху:

141

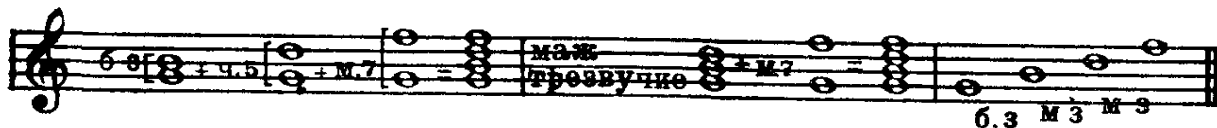
или септимы, считая от примы аккорда:

В септаккорде три нижних звука терцового ряда называются (как и в трезвучиях) примой или основным звуком, терцией и квинтой; четвертый звук, по его расстоянию от примы, называется септимой (обозначение 7).

Все септаккорды относятся к диссонирующим аккордам. Малым мажорным септаккордом называется септаккорд, состоящий из большой терции, чистой квинты и

малой септими, иначе говоря, из мажорного трезвучия и ма-
лой септими (порядок терций: большая, малая, малая):

142



Поскольку во всяком септаккорде, кроме примы, есть еще
три звука, септаккорды имеют три обращения: квинт-
секстаккорд (обозначается $\frac{6}{5}$, а иногда $\frac{6}{3}$), имеющий
внизу терцию основного аккорда; терцквартаккорд
(обозначается $\frac{4}{3}$, а иногда $\frac{6}{4}$), имеющий внизу его квинту,
и секундаккорд (обозначается 2, а иногда $\frac{4}{2}$ или $\frac{6}{2}$),
имеющий внизу его септиму:

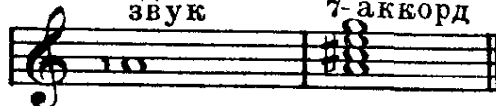
143 основной его обращения
7-аккорд



Для того чтобы строить основной септаккорд и его обра-
щения от данного звука, необходимо знать его интервальный
состав (б. 3, ч. 5, м. 7).

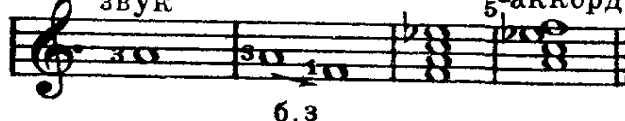
Для построения основного септаккорда от данного звука
(который считается в этом случае примой) последовательно
строятся все эти три интервала:

144 заданный искомый
звук 7-аккорд

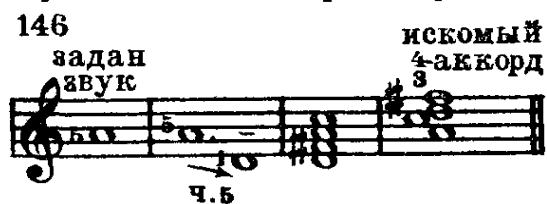


Для построения от данного звука первого обращения ма-
лого мажорного септаккорда — квинтсекстаккорда ($\frac{6}{5}$) — на-
ходится прима, которая должна лежать на большую терцию
ниже данного звука. На найденной таким образом приме
строится основной малый мажорный септаккорд, затем обра-
щаемый в квинтсекстаккорд:

145 заданный искомый
звук 6/5-аккорд



Для построения от данного звука второго обращения—терцквартаккорда ($\frac{4}{3}$)—прима берется на чистую квинту ниже данного звука. На ней строится основной малый мажорный септаккорд и обращается в терцквартаккорд:

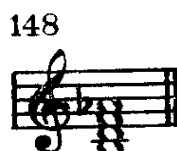


Наконец, для построения от данного звука секундаккорда (2) прима берется на малую септиму ниже данного звука. Построенный на ней основной малый мажорный септаккорд обращается в секундаккорд:



§ 55. Уменьшенный, малый и минорный септаккорды. Общее понятие о других септаккордах. Из септаккордов иного интервального состава наиболее употребительны:

1. Уменьшенный септаккорд, состоящий из м. 3, ум. 5 и ум. 7, иначе говоря, из уменьшенного трезвучия и уменьшенной септимы (порядок терций—малая, малая, малая):



2. Малый септаккорд, состоящий из м. 3, ум. 5 и м. 7, иначе говоря, из уменьшенного трезвучия и малой септимы (порядок терций—малая, малая, большая):



3. Минорный септаккорд, состоящий из м. 3, ч. 5 и м. 7, иначе говоря, из минорного трезвучия и малой септимы (порядок терций—малая, большая, малая):

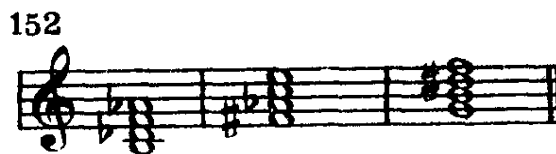


Эти септаккорды имеют обращения подобно малому мажорному септаккорду.

Общее понятие о других септаккордах. Кроме перечисленных выше септаккордов, существует еще значительное количество септаккордов с другим интервальным составом. Примерами могут служить септаккорды с большой септимой (названия которых здесь за ненадобностью не приводятся):



и септаккорды с уменьшенной терцией (названия также не приведены):



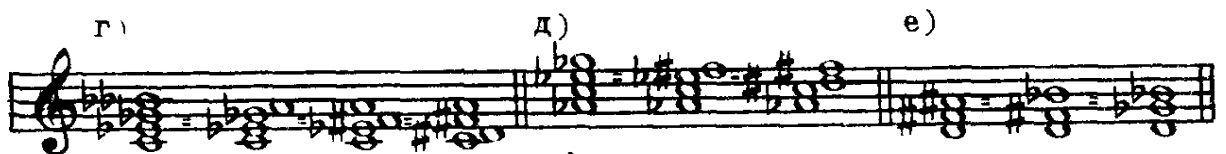
§ 56. Энгармонизм аккордов. Энгармонически равными называются аккорды, которые, будучи взяты изолированно, звучат одинаково, но имеют различное значение и написание. Энгармонизм аккордов основан на энгармонизме входящих в них отдельных звуков и интервалов.

Есть два типа энгармонического равенства аккордов:

1. С энгармонической заменой всех звуков аккорда таким образом, что его интервальное строение не изменяется:



2. С энгармонической заменой всех или некоторых звуков таким образом, что его интервальное строение меняется:



§ 57. Консонирующие и диссонирующие аккорды. Среди аккордов только мажорное и минорное трезвучия, состоящие исключительно из консонирующих интервалов, являются вполне консонирующими. Остальные аккорды относятся к диссонирующим.

§ 58. Применение аккордов в музыке. Во всякой музыке, в которой не меньше трех голосов, образуются аккорды. Их роль очень важна, так как они способствуют общей организованности движения голосов, тем более, что сами аккорды связаны друг с другом определенными закономерностями.

Аккорд очень часто излагается таким образом, что все или некоторые его звуки берутся одновременно в разных октавах. Такой прием называется удвоением (см. пример 154а).

Наоборот: аккорд может быть неполным. Для того чтобы его распознать, нужно мысленно пополнить его до наиболее вероятного состава (см. пример 154б):

154

а) вместо простейшего возможно

б) вместо возможно

С этой точки зрения, интервалы, образующиеся в двухголосной музыке, нередко могут рассматриваться как частичное проявление аккордов:

Allegro

155

Гайдна, соната для ф-п. Es-dur

подлинное двухголосие:

аккордовая основа:

Наконец, даже в одной мелодии гармония часто проявляется в движении голоса по звукам какого-нибудь аккорда:

156 а)

Шуберт, ор 89, № 14, „Седины“

6*

6) **Allegretto agitato** Глинка, оп. „Руслан и Людмила.“

Люб-ви рос-кош-на-я звез-да, ты за-ка-ти-лась навсег-да

в) Чайковский, „Лебединое озеро“, № 4, вальс

г) Шуберт, ор. 89, № 19, „Бурное утро“
Довольно быстро, но сильно

Был се-рый плащ на не-бе, но вихрь е-го со-рвал и
темных туч лох-моть-я трепать свирепо стал, трепать свирепо стал

Глава VI

ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ О ЛАДЕ И ЕГО ЭЛЕМЕНТАХ

§ 59. Понятие об устойчивости. Тоника. Один звук или одно созвучие, взятые изолированно, еще не выражают музыкальной мысли и воспринимаются как нечто неподвижное (инертное). Однако в музыке встречаются отрезки, и притом иногда довольно продолжительные, в которых повторяется один звук или одно созвучие.

В таких случаях повторяющийся элемент может что-нибудь выражать благодаря словесному тексту, ритму, тембру, постоянной или меняющейся громкости. Все же в громадном большинстве случаев для музыкальной выразительности необходимо объединение нескольких звуков или созвучий в систе-

му, основанную на определенных высотных соотношениях и связях:

157 а) Римский - Корсаков, * оп „Снегурочка.“



б) Глинка, романс „Не искушай“



В системах этого рода есть звуки, используемые как опора (в частности для окончания мелодии) в народной музыке и у композиторов-классиков. Опорные звуки системы называются устойчивыми.

Среди опорных звуков системы музыкальная практика большей частью выделяет один в качестве наиболее твердой, главной опоры. Главный устойчивый звук системы называется тоникой. В примере 157а тоникой системы *до—ре—ми—фа—соль—ля—си* является звук *до*.

Примеры на использование консонирующих и диссонирующих аккордов в музыкальном произведении здесь не приводятся, так как изложенные в § 50 общие сведения о роли консонансов и диссонансов были подкреплены преимущественно многоголосными образцами. Более же глубокое и подробное изучение этого вопроса не входит в задачи данного курса.

§ 60. Понятие о неустойчивости. Тяготение. Разрешение. Выше было сказано, что некоторые звуки системы применяются как устойчивые. Устойчивость звуков проявляется тогда, когда им противопоставлены другие звуки с иными свойствами, т. е. неустойчивые.

Неустойчивыми называются звуки системы, в которых выражается незавершенность музыкальной мысли.

Так, в примере 157б все двухтактовые части восьмитактового построения (кроме последней) выражают незавершенную мысль и оканчиваются явно неустойчиво. В предпоследнем звуке этого примера *gis*¹ проявлено тяготение к звуку *a*¹ — тонике, заканчивающей пример.