



Ю. Холопов

**ГАРМОНИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ**

**В 3-х частях
Часть первая**



Ю. Холопов

ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В 3-х частях

Часть первая

Москва
"Музыка"
1996

ББК 85.31
X 73

Издание осуществлено при поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

X $\frac{4905000000 - 050}{026(01) - 96}$ Без объявл.

ISBN 5-7140-0607-0 (Ч. I)
ISBN 5-7140-0608-9

© Ю. Н. Холопов, 1996 г.
© Издательство "Музыка", 1996 г.

Гораздо полезнее
заучивания теоретических правил
будет чтение и анализ
произведений известных сочинителей

П. И. Чайковский

Ваш слух всегда верно
направит вас,
но вы должны знать
— почему

А. Веберн

Это заставляет
не только слушать,
но и слышать

И. Стравинский

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга "Гармонический анализ" формально стоит в том же ряду, что и труды на эту тему отечественных и зарубежных теоретиков — Е. Аврамова, Ф. Весоловски, З. И. Глядешкиной, Д. Деспича, Н. Г. Привано, М. И. Ройтерштейна, О. Л. и С. С. Скробковых, К. Янечка и других. Однако задача книги другая. В ее замысел входит:

— развернуть панораму гармонических техник музыки от некоторых ренессансных стилей до поставангардного перигея конца XX века;

— дать минимально необходимые объяснения их на конкретных аналитических примерах;

— предоставить материал для гармонического анализа в различных техниках гармонии, тем самым с целью научить профессионально разбираться в них;

— в отношении научного метода — избавиться от распространенного повсеместно отождествления "гармонии" лишь с гармонией XVIII—XIX веков и благодаря этому — перейти на единственно возможную современную как *всесовременную* точку зрения на гармонию, ощущаемую как *исторически эволюционирующую*, но в своем корне единую сущность: *звуковысотную слаженность* музыки.

Работа предназначена для различных целей. Подготовленный музыкант может ее изучать *самостоятельно*, просто читая как книгу, и вникая в системы гармонических связей. Притом допустимо осваивать материал и не подряд, а по стилевым эпохам. Но главным образом предназначается работа для *вузовских курсов гармонии*, прежде всего на теоретико-композиторском факультете, но также и у исполнителей. Им, которым предстоит играть современную музыку, также необходимо глубокое понимание гармонии различных исторических стилей, как и представление ее эволюции.

Наука гармонического анализа в нашу эпоху составляет по существу достаточно развитое и чрезвычайно обширное ответвление учения о гармонии. Не будет преувеличением считать ее вполне сформировавшимся курсом в составе дисциплины гармонии, наряду с письменными работами и игрой-импровизацией на рояле.

Курс, представленный в данной работе, не является начальным. Для его успешного освоения необходимо знание того, что проходят в музы-

кальном училище. Таким образом, гармонический анализ в настоящей книге мыслится как *вторая ступень* этой науки. Отсюда особенности метода. На первой ступени главное внимание обращается на верность определения формы и тональности произведения, однотональный ли период или модулирующий, где предложения и каковы каденции в них, в чем гармонический замысел середины, каковы гармонические изменения в репризе; на правильность и легкость определения функций в гармонических оборотах, на умение видеть и сформулировать сущность гармонических процессов, спланирующих ряды аккордов в гармонические структуры определенного композиционного назначения; на умение схватывать развитие гармонии в целом произведении, умение обобщить стилевые и конкретно-художественные особенности данного произведения. Отсюда профиль или ядро отвечающих этим задачам пособий по гармоническому анализу: систематическая иллюстрация тем курса гармонии небольшими фрагментами (иногда даже по 2—3 такта), располагаемыми примерно в порядке проходимых тем. Целые произведения, большей частью имеющиеся в изобилии в любых библиотеках и у музыкантов дома, поэтому не приводятся, хотя в практике проведения экзаменов и зачетов принято все же давать на гармонический анализ либо целое произведение небольших размеров (этюды Шопена, романсы Чайковского, Рахманинова), либо относительно законченный фрагмент (например, из оперы Вагнера, или Чайковского, или Римского-Корсакова).

Вузовский гармонический анализ призван быть более высокой наукой, чем начальный его курс в музыкальном училище. Это необходимо и естественно со всех точек зрения. Преимущественное внимание музыке XX века дает возможность интенсивного *развития слуха* анализирующего, ибо слух в большой мере состоит в дальнейшем понимании звуковысотной структуры, а разбор ее облегчает дело правильным представлением того, что именно надо слышать. Вторая, вузовская ступень гармонического анализа позволяет поставить перед ним *более высокие задачи*. Первейшая из них, специально-гуманитарного плана, состоит в *конкретном познании красоты музыки*, исходя из де-

тального исследования гармонии, трактуемой в единстве с музыкальной формой, мелодикой, контрапунктом и тканью, тембровой структурой, как это завешано теоретическим музыкознанием прошлого¹. Конечно, в музыке есть и внемузыкальные слои, но значимы они лишь при условии, если одухотворены специфически художественным излучением музыкальной красоты.

Исходя из нашего метода ценностного анализа центральной проблемой его мы считаем вопрос эстетического (каллистического) плана: хороша музыка или плоха. И при таком ценностном подходе важнейшим компонентом познания искусства музыки является вживание в интонационный мир изучаемого произведения посредством гармонического анализа. Однако же не элементарного (наличие его, конечно, подразумевается само собой), а более высокого ("второй ступени"), входящего в состав ценностного анализа во всей его полноте, охватывающего все стороны произведения в целом.

К задачам более высокого плана относится выявление гармонического стиля, что требует дифференциации изучаемого материала по основным историко-стилевым эпохам (хотя, естественно, грани между стилевыми эпохами в гармонии часто весьма условны). Более того, для вузовского курса, сочетающего в себе изучение не только теории, но и истории гармонии, необходимо вообще построение корпуса курса гармонического анализа по принципу истории стилевых эпох. Отсюда расположение настоящего пособия в порядке исторических стилей:

- Ренессанс
- барокко
- венские классики
- зарубежные и } композиторы эпохи
- русские } романтизма
- музыка XX века.

Притом распределение материала по периодам неравномерно. Основное внимание естественно уделяется изучению самого сложного и вместе с тем наиболее остроактуального материала гармонии XX века. Автор убежден, что невероятные трудности с гармонией нашего столетия вызваны только недостаточной исследованностью и недостаточностью аппарата анализа, а не какими-то особыми ее свойствами. Из Новой Музыки XX ве-

ка особенно важно изучение серийности и так называемой атональности, от Шёнберга и Веберна. Кажущееся непропорциональным преимущественное внимание к гармонии XX века в действительности таковым не является с учетом действительных трудностей восприятия и анализа. Если гармонию Баха — Чайковского — Рахманинова мы в конце концов понимаем и слышим достаточно хорошо, этого нельзя сказать о Лирической сюите Берга, или Реквиеме Денисова, или "Молотке без мастера" Булеза. С этой коррекцией доля анализа Новой Музыки в настоящей книге едва ли преувеличена. Таков замысел настоящей работы: дать ключи к пониманию главнейших явлений гармонии, притом на более широком материале, чем в распространенных трудах подобного рода.

Методически целесообразно ввести изучение гармонии Новой Музыки в обязательные курсы теории музыки для всех специальностей, начиная уже с училища. Прежде всего это касается освоения 12-тоновой и серийной музыки, додекафонии. Сейчас, в конце XX века, совершенно ясно, что умение хорошо разбираться в серийной музыке — обязательный компонент профессионализма современного музыканта². Те или другие произведения должны стать хрестоматийными, своего рода эталонами музыкального мышления. Например: "Прометей" Скрябина, "Весна священная" Стравинского, 3-й концерт Прокофьева, 8-я симфония Шостаковича, "Микрокосмос" Бартока, "20 взглядов" Мессиана, Сюита ор. 25 Шёнберга, ор. 10 и 27 Веберна, "Воцек" Берга, 2-й скрипичный концерт Шнитке, Фортепианное трио Денисова, "Музыка для клавесина и ударных" Губайдулиной.

Но на новом уровне должна анализироваться и гармония XVIII—XIX веков; особенно важно исследование позднеромантической гармонии конца XIX — начала XX веков, быстро освобождающейся от прежних закономерностей и в своей стремительной эволюции порождающей закономерности новой гармонии XX века. Представляется необходимым и хотя бы минимально осветить гармонию Ренессанса, показав специфические проблемы и отвечающие им методы анализа.

Однако, в рамках задач настоящего труда немыслимо даже стремиться к какой бы то ни было, пусть и минимальной, полноте и равномерности освещения явлений истории музыки или музыкальных стилей. Тем более невозможна забота о сколько-нибудь достаточной представленности творчества того или иного композитора, в особенности современного. Выбор произведений диктуется совершенно иными принципами — *теоре-*

¹ Так, П. И. Чайковский подчеркивает значение гармонии для музыкальной красоты: правила гармонии представляются ему как "обуславливающие гармоническую красоту", неаккордовые звуки — задержания, проходящие и вспомогательные — "в высшей степени способствуют мелодической красоте голосов", а в хорошем голосоведении — "истинная красота гармонии" (Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Том III-А. М., 1957. С. 3, 138, 29, 43). Мысль, что главная основа музыкальной красоты — чистота гармонии и голосоведения — высказывалась и Римским-Корсаковым (см.: Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков//Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 2. Л., 1960. С. 43).

² События 1991 года надо использовать в позитивных целях. Автор этих строк еще в 1967 году выступил на Ленинградской музыковедческой конференции с предложением ввести изучение додекафонии в обязательные школьные курсы. Но тогда не было надежды даже опубликовать эту идею в печати, например, в журнале „Советская музыка“

тико-методической необходимостью. А стили — это материал, откуда берутся примеры, нужные для развития *техники гармонического анализа*.

В наше время ощущается необходимость не столько просто в *хрестоматии* по гармоническому анализу, сколько в *учебнике* такого анализа³. Приближением к такого рода пособиям является настоящая работа. Условий для анализа, как кажется, три: 1) хорошее слышание-понимание музыки, 2) основательная теоретическая подготовка и 3) практическая демонстрация самого процесса анализа и его изложение. Специфическим условием является третье из названных. По существу в полной мере практическое научение возможно лишь в порядке систематических занятий под руководством опытного педагога. В книге же возможно дать *образцы* анализов, которые должны служить ориентиром для самостоятельного гармонического анализа, для повышения квалификации педагогов. С этой целью в книге дано три с половиной десятка примерных фрагментарных анализов.

Конечно, хорошо было бы дать на все темы полные подробные анализы, но к сожалению это заняло бы невероятно большой объем, несовместимый с основной задачей — предоставить материал для анализа. По той же причине оказалось невозможным ввести теоретический материал, объясняющий явления гармонии в качестве научной базы практического анализа. Чтобы дать изложение теории классико-романтической гармонии, автору необходимо написать 30—40 печатных листов, для гармонии XX века — еще столько же. Лишь самые элементарные вводные сведения иногда предшествуют собственно анализу в качестве объяснения основных понятий, которыми надо оперировать при данном анализе. Однако многое из того, что автор хотел бы написать в этой работе в качестве теоретической подготовки, дано в других его работах⁴. Поэтому вместо *изложения* соответствующего теоретического материала в данной книге возможно попросту *указать* этот авторский материал в других книгах и статьях. Это дает легкую возможность присоединить сюда и работы других авторов (что невозможно при составлении только авторского теоретического текста в практическом учебнике гармонического анализа). Однако разумеется, что наиболее близкими к изложенным в этой книге методам анализа автор считает теоретические положения его собственных работ.

Специально следует оговорить необходимость указания в списке литературы *неопубликованных*

работ (хотя бы они и оставались недоступными для читателя). Факт неопубликования вовсе не говорит о меньшей ценности текстов. Некоторые, наоборот, не могут пройти в печать именно потому, что их авторы смело утверждают новые истины, пугающие самой своей новизной сторонников старых точек зрения. Могут быть и другие причины запрещения или задержки с публикацией⁵. И нет ничего проще, чем преградить такой работе путь к опубликованию. Едва ли хорошо в этическом отношении использовать либо учитывать материал неопубликованной работы и не упоминать ее вовсе. Если работа нам известна и учитывается в нашей деятельности, это значит, что она в каком-то смысле используется, пусть и без ее упоминания или цитирования. Ведь как раз неопубликованные труды *нуждаются* в ссылках на них, ибо уже вышедшие из печати работы всегда получают точную дату, благодаря чему использование их материала не подрывает приоритета ее автора.

Практическое назначение настоящей работы несколько не умаляет необходимости в применении научно выверенной теоретической терминологии, способов фиксации гармонии (*цифровки, теоретической нотации*) в полном соответствии с данным стилем. Особенно важен здесь вопрос о *функциональной нотации* классической и романтической гармонии. Научно недостоверной является методика разложения всякого аккорда на ряд терций, где нижний звук объявляется основным тоном; как правило при этом функциональная теория подменяется ступенной (оперирование цифрами-номераами "ступеней"). Правда, довольно долго этот метод не вступает в кричащие противоречия с наукой и со слуховым восприятием (пресловутые "6-аккорд VII ступени", "6-аккорд II ступени", "5-аккорд II ступени" — это не функциональная теория). Но по мере удаления от простейших диатонических гармоний противоречий появляется все больше. Так, "Поэма экстаза" Скрябина кончается аккордом $f \cdot a \cdot c \cdot dis$ с разрешением в тонику $C-dur$. Трактую его как $\#_1 II_5^6$, ступенная теория предполагает немислимо сложное отношение основных тонов $dis - c$ (9 квинт) вместо верного $f - c$ (одна квинта).

Чтобы увидеть, насколько важен для понимания гармонии способ адекватной гармонической нотации, а также насколько велики расхождения между распространенным смешанным ступенно-функциональным методом и собственно-функциональным (только он вполне адекватен функциональной гармонии XVIII—XIX веков), обратимся к конкретному сравнению. Возьмем фрагмент 1-й

³ Близко к этому жанру стоит книга С. С. Скребкова "Полифонический анализ" (М.: Л., 1940).

⁴ См., например: *Халатов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988.

⁵ Показательный пример: статья Денисова "Додекафония и проблемы современной композиторской техники" написана в 1962—63 гг., а опубликована лишь в 1969 (сб. "Музыка и современность". Вып. 6. М., 1969).

симфонии П. Чайковского (1866) и выпишем параллельно два анализа: первый — как обычно обозначают аккорды согласно смешанной нота-

ции; второй — согласно функциональной нотации, соответствующей эпохе романтической гармонии, 2-й половины XIX века:

II. Чайковский. 1-я симфония. II часть

Adagio cantabile ma non tanto (♩ = 63)

Piano

Archi con sord. p

1. смеш. нотация: Es T S II₁ T (As) S DVII₄-III D₂ III-VI II₃ T C-3

примы аккордов (по терцовой теории)

2. функцион. нотация: Es T W^{8<} Ts - 7> S D⁷ → S⁵⁻⁸ T

коренные трезвучия

Es Ces Es As Es As Es

[Двойные линии показывают мажорность лада]

Смешанная нотация — фактически ступенная, ибо корнем гармонии полагает приму (односвяз) терцового "столбика" и отсчитывает ее от тоники-звука по гамме вверх (I, II, III и т. д.; также с хроматическими видоизменениями). Где только можно, к ступеням прибавляются обозначения функции, например, D_{VII}. К главным трезвучиям номер ступени обычно не добавляется: T, D₂. Если же с определением функции дело не просто, то она обычно не указывается (в т. 4 аккорд III ступени при отклонении в субдоминанту и VI ступени при возвращении в главную тональность).

В результате этой механической игры в "терцовые кубики" получаются неверные, даже дикие функциональные соотношения. Например, в т. 1-2 — соотношение немыслимой отдаленности:

es — [b — f — c — g — d — a — e — h —] — fis (!!)

или:

es — g — d — fis

Причем подразумевается вовсе не отношение

аккордо-гармоническое, а ступенно-мелодическое, то есть

I — II — I
es — f — es

где вместо *f* берется его линейное видоизменение *fis* — вообще без всякой заботы о том, меняет ли эта "альтерация" звучание слышимого основного тона или нет, есть ли у этого *fis* как "основного тона" какое-нибудь отношение к тонике или нет.

Наконец, и это самое главное, ступенная нотация дает неверное слуховое представление о гармонии. Мы слышим аккорд с основным тоном *Ces* (как D⁷ в E-dur), а "терцовая считалка" принуждает нас говорить об основном тоне *fis*, которого в этом качестве никто, конечно, слышать не может. (См. также параллельный анализ гармонии в теме 13.)

При данном замысле дело с функциональной теорией затрудняется еще более и тем, что во времена Ренессанса этой функциональной гармонии в музыке еще нет, а во множестве явлений гармонии

XX века — уже нет, притом заполнены все промежутки между ренессансной модальной гармонией и классической функциональной, между классицистической и современной. К тому же функциональная теория в трудах ее создателя Римана страдает принципиальными недостатками (например, дуалистической трактовкой минора) и адекватно отражает лишь венскоклассическую систему гармонии.

Еще одна методическая трудность состоит в необходимости *единого подхода* ко всем явлениям и системным значениям гармонии вопреки коренным переменам в ходе ее эволюции. Автор мыслит возможность единого подхода на основе теории *центрального элемента системы* и функциональной связи его с другими элементами. При исторических сменах концепций гармонии этот фундамент музыкальной логики остается *неизменным*. Но в соответствии с исторически меняющимися структурами ЦЭ (старомодальный структурированный консонансами звукоряд, классическая тоника; в XX веке центральные аккорды, центральные группы, новомодальные звукоряды, ряды и серии, соноры), теория ЦЭ представляется единственной возможностью охвата всего процесса эволюции гармонии как единого целого.

Для того чтобы выйти из круга начального элементарного анализа *отдельных приемов* гармонии, необходимо разбирать непременно *целое произведение*, или по крайней мере вполне законченную форму в составе более крупного целого. Только при этом условии возможно возвысить гармонический анализ до *исследования музыки*. В гармонии XX века, когда законы могут действовать только в рамках данного целого, анализ отдельных фрагментов (что естественно для хрестоматий по начальному анализу гармонии, "первой ступени") часто становится просто технически невозможным. Дело в том, что суть определения гармонии как *музыкального элемента* состоит в установлении его *функции*, а вне универсально-обобщающей функциональной системы венских классиков эта функция зависит от контекста в *данном* целом; если целого нет, функция уверенно определена быть не может. Хрестоматия из целых произведений или законченных частей — дело обычное, например, в изданиях педагогического репертуара для тех или иных инструментов, для хорового дирижирования. Можно указать на аналогичный жанр хрестоматий по *полифоническому* анализу или по истории форм⁶, состоящей из целых форм (многие из тем этой книги не требуют полных пьес).

Наличие большого числа примеров особенно необходимо при изучении музыки XX века. Во-первых, подбор подходящих для анализа примеров здесь более труден. Во-вторых, очень часто, осо-

бенно в периферийных музыкальных вузах, необходимый нотный материал трудно получить. В-третьих, для лучшего усвоения метода анализа индивидуализированных гармонических структур надо иметь под рукой возможно большее количество разных образцов, чтобы не смешивать особенности данного произведения с законами гармонии вообще.

Разделение текстового материала книги на части включает момент намеренной хронологической неточности: к "старым стилям" отнесено все вплоть до начала собственно новой музыки XX века по признаку скорее гармонико-генетическому, гармонико-стилевому, чем хронологическому. Поэтому на стыке двух частей возникли неизбежные *методические* условности. "Поэма экстаза" Скрябина осталась в I части, хотя она написана в XX веке. В этих и в других подобных случаях это не означает, что такая гармония не принадлежит XX веку (ясно, что она — органическая часть музыки нашего столетия), а означает лишь, что она должна проходиться раньше, чем генетически более поздние стили XX века (например, 12-тоновая гармония).

Историческая эволюция явления музыкальной гармонии неминуемо входит в противоречие с инертной точкой зрения, отождествляющей "гармонию" только с тональной гармонией мажорно-минорной системы XVIII—XIX веков. Тогда получается, что гармонии не было ни у Палестрины, ни у Дюфай, ни у Стравинского, Булеза, Штокхаузена. С нашей же точки зрения это означает историческое развитие основополагающей эстетической и технической категории музыки, которое закономерно приводит к понятиям гармонии столь же несходным друг с другом, как и сами художественные стили. Так же закономерно анализ гармонии переходит во введение к анализу музыки в целом, в *общую теорию композиции*. Строго говоря, ситуация с изучением Новой Музыки требует иной структуры музыкально-теоретических курсов. Надо отделить от вузовских курсов гармонии, полифонии и музыкальной формы по одному семестру и выстроить теоретический курс "*Современная музыка*" (1 час в неделю лекционный, 1 час аналитический, 1 час для практических занятий). Задача эта все более актуальна в канун III тысячелетия.

Наконец, важное методическое напоминание.

Анализ гармонии всегда есть анализ музыки. Поэтому он не может излагаться, как инвентаризация: "тоника — VI ступень — далее субдоминанта". Это вообще не есть гармонический анализ. **Изложение анализа должно включать освещение проблем, мотивирующих гармоническую систему, а ядром анализа должно являться нахождение ценностей музыки и вслушивание-вбирание их.** Поэтому в последование разделов должны включаться вопросы:

⁶ Протопопов В. В. Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков: Хрестоматия. М., 1980.

— *стиль, жанр, содержание пьесы;*
— *общее гармоническое построение формы, где в одном предложении связаны определения гармонии и формы как целое (например: форма в целом и главная тональность, период (либо большое предложение) однотональный или модулирующий, предложения и каденции, гармонический план середины, что изменено в репризе, особенности гармонии и т. д. — в отношении песенной формы классической традиции;*

— *конкретное определение каждой гармонии, доходящее до отдельного звука; однако же с разной степенью подробности в частях формы (например, исчерпывающе подробно гармоническое ядро, но последующее — лишь в сравнении с проанализированным);*

— *нахождение и раскрытие лучших достижений композитора в данном произведении. В связи с этим характеристика музыкальной ценности сочинения, стиля композитора.*

Часть первая

ГАРМОНИЯ СТАРЫХ СТИЛЕЙ

ГАРМОНИЯ есть красота согласия между звуками многоголосной музыки. Там, где есть это качество, оно и есть гармония. Сегодня, в конце XX века, нам эстетически открыты широкие исторические пространства музыки и гармонии. Мы слышим ее не только в сочинениях величайших гениев музыки — И. С. Баха, Бетховена, Моцарта, Чайковского, Мусоргского, — но и Жоскена, Гильома де Машо, вплоть до безымянных творцов западного хора и русского знаменного распева. Мы слышим гармонию и в музыке композиторов XX века от Скрябина и Прокофьева до Булеза, Денисова и Штокхаузена.

Хотя категории классической функциональной гармонии основополагающи для нашего понима-

ния гармонии, их нельзя распространять на другие исторические стили. Гармония Ренессанса имеет *другие проблемы*, соответственно анализ гармонии Дюфаи и Палестрины отвечает на *другие вопросы* в сравнении с анализом гармонии Гайдна или Бородина. Да и гармония эпохи романтизма, хотя и относится в крупном историческом плане к одному блоку тональных стилей классико-романтического периода, имеет существенное различие в составе художественных проблем в сравнении с эпохой венских классиков.

Модальная гармония Ренессанса базируется на восьми (или двенадцати) церковных ладах, мелодической концепции лада, строгой системе подчинения диссонанса консонансу.

1.

МОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ РЕНЕССАНСА

Дж. Палестрина. 27-й мотет "Quam pulchra es"
из цикла "Песнь песней" (опубликован в 1583—1584)

Любое полифоническое произведение так же достойно гармонического анализа, как и гомофонное. Гармония в равной мере присуща обоим типам изложения — и полифонии, и гармонии. Г. А. Ларош прав, утверждая: "Никакой контрапункт не может быть без гармонии". С. И. Танеев правомерно говорил о "гармонии строгого письма", имея в виду контрапункт XV—XVI веков. Но только гармония в контрапунктической ткани — особого рода. Это *полифоническая гармония* (у Дюфаи, Жоскена, Палестрины, Баха, Моцарта, Стравинского, Хиндемита, Веберна).

27-й мотет Палестрины представляет стиль модальной гармонии Высокого Ренессанса. Образный строй поражает исключительной одухотворенностью, возвышенностью, совершенной красотой. Музыка соткана из нежных и изящнейших мелодий и созвучий. В ней сочетается абсолютная гармония с живостью и пластичностью движения. В духе эстетики времени можно сказать, что это искусство хочет "представить, какова должна быть сладость ангельских песнопений"¹.

Но вместе с тем сочинение написано на текст сугубо светского содержания. Нет сомнения в том, что автор вполне разделял взгляды своего времени на роль текста для музыки: поэзия "настолько связана с музыкой <...>, что тот, кто хотел бы ее отделить от нее, оставил как бы тело, отделенное от души"². Жанр текста — свадебная песня, где речь идет от имени жениха³.

- I. 1. Quam pulchra es et decora,
2. carissima, in deliciis!
- II. 3. Statura tua ad similitudinem est palmarum,
4. et ubera tua botris..

² Там же. С. 434.

³ Перевод текста:

I. 1. Как прекрасна, как сладостна ты,
2. возлюбленная, в наслаждениях!

II. 3. Этот стан твой похож на пальму,
4. а груди твои — на гроздь.

III. 5. Я сказал: заберусь на пальму

6. и ухватюсь за плоды ее;

7. и будут груди твои как грозди лозы,

8. и как аромат яблок — твое дыхание.

Перевод дается по изд.: Лирическая поэзия Древнего Востока. М., 1984. С. 211, 109.

¹ Царлино Дж. Основы гармонии (1558), цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения (сост. В. П. Шестаков). М., 1966. С. 426.

III. 5. Dixi: Ascendam in palmam

- 6. et apprehendam fructus ejus;
- 7. et erunt ubera tua sicut botri vineae,
- 8. et odor oris tui sicut odor malorum.

Три больших предложения ("стиха") оригинального текста в музыкальном произведении функционируют как три *строфы*. В старинной тексто-музыкальной форме, еще до сложения автономно-музыкальных форм (с XVII века), структура текста определяет и музыкальную форму. Текст — в самом деле "душа" музыкальной композиции в целом.

Деление строк (I—II—III) на *строки* (1—2, 3—4, 5—8), произведенное композитором, соответственно определяет музыкальную форму внутри крупных частей (строк). В частности — повторения строк целиком либо их частей (полустрочий, полустуший) создают те или иные формы мелких частей подобной *строочной формы* мотета.

Основная структурная единица такой формы — строка — подчиняется общей закономерности *i — m — t* (*initium — инициий*, "зачин", "ядро", головная часть музыкальной мысли; *motus — "посредие"*, развивающая часть, "движение" мысли; и *terminus — "предел"*, заключение, *каданс*).

Форма текста становится формой музыки. В основу каждой строки кладется своя мелодия, по принципу: "новый текст — новая мелодия".

Лад мотета в целом следует определить как F ионийский (F^{ion}), то есть как C^{ion} naturaliter транспонированный на одну квинту вниз, отсюда один бемоль при ключе. Начальный h¹ (такт 2 в кантуса) позволяет также усмотреть некоторое интонационное влияние лидийского F, впрочем, чрезвычайно эфемерное. Несомненно, автор, в согласии с содержанием текста, стремился придать этому произведению (как и всему циклу) характер светлый, жизнерадостный. Посвящая книгу мотетов "Песнь песней" папе Григорию XIII, Палестрина

сам написал: "Я избрал тон более радостный, чем для прочих церковных песнопений, ибо сама тема — как я ее понял — этого требует"⁴. Но ионийский ренессансный лад по своей сущности совершенно однороден с прочими ладами XVI века — дорийским, фригийским, миксолидийским, эолийским — и не сходен с классическим мажором.

Гармония пьесы в целом раскрывается во взаимодействии каденций тона, здесь — ионийского F. Каденционная структура ренессансного лада опирается на тщательно выверенную разветвленную градацию заключений по силе их завершающего действия. Общая систематика ренессансных каденций:

1. **ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ** — после двух или более строк, в конце произведения или крупной его части (при двух — или более — заключительных каденциях, последняя из них называется **ГЕНЕРАЛЬНОЙ**, то есть заключительной общей, а все прочие — заключительными местными);

2. **СТРОФНЫЕ** — в конце строк, то есть двустрочий, трехстрочий, четырехстрочий как самостоятельных разделов; сокращенное обозначение — "СТФ".

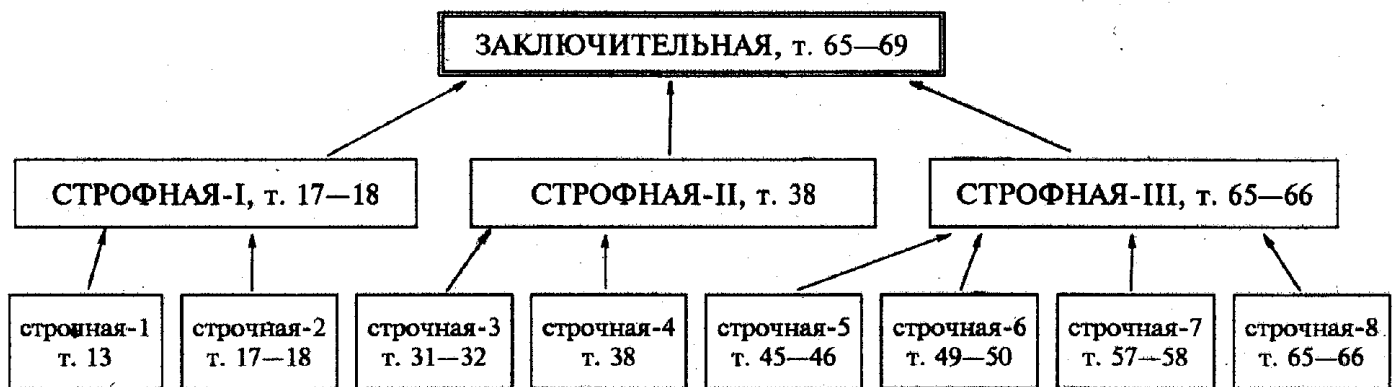
3. **строчные** — в концах строк (в том числе после повторений строк либо слов, полустрочий); сокращенное обозначение — "сч".

4. **полустрочные** или **срединные** — если строка (стих) делится на полустрочия (полустушия), функционирующие в качестве относительно самостоятельных структурных единиц;

5. **промежуточные** — перед повторением строки (если оно есть).

Гармоническая форма мотета в целом состоит в иерархически выстроенном соподчинении каденций данного тона в согласии со структурой текста.

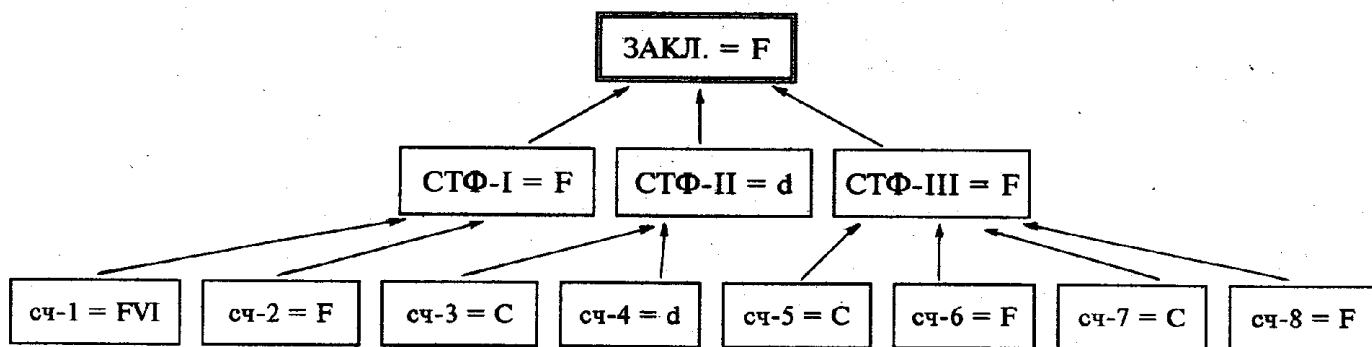
КАДЕНЦИИ:



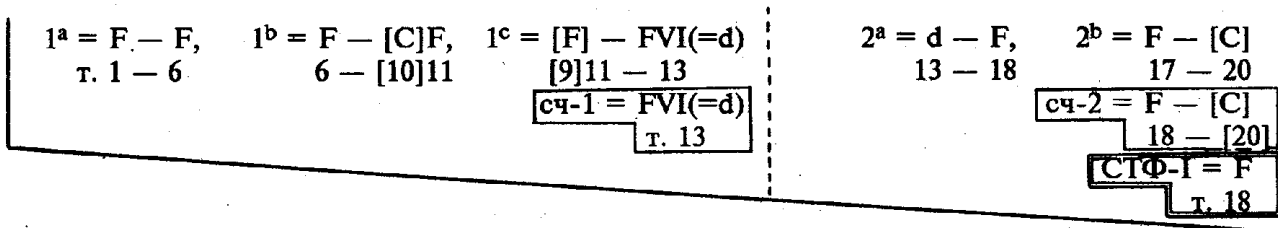
(промежуточные и полустрочные каденции здесь не отражены)

⁴ Jancovics A. Einführung, 1976 // G. P. da Palestrina, Canticum Canticorum. Budapest, s.a. S. [4].

Гармонически:

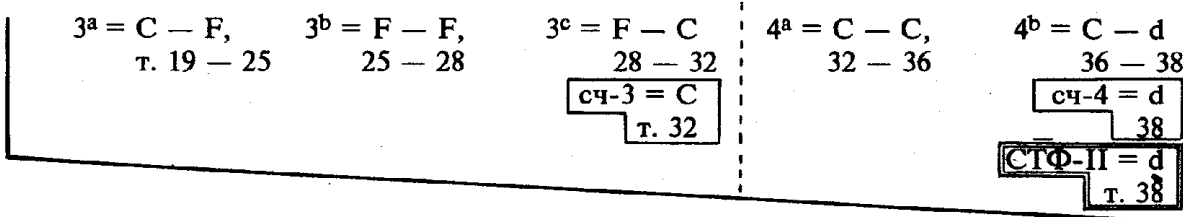


Гармоническая форма I строфы (с учетом внутрискладовых каденций, а также инициев; "1^a", "1^b" и т. п. обозначают повторения строк текста либо полустрофия):

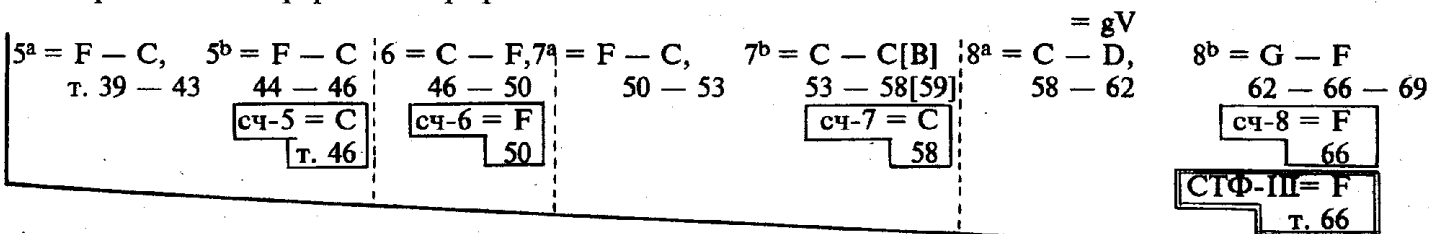


(Расхождения в местах окончаний и начал смежных построений обычны для полифонической формы, где постоянно применяются наложения; имеет значение и ракурс рассмотрения: в крупном плане — одна картина, на уровне деталей иногда оказывается другая.)

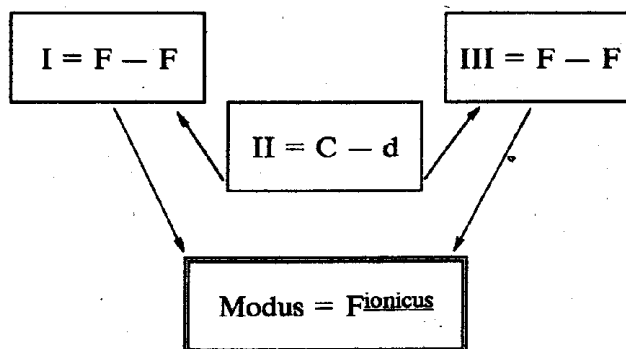
Гармоническая форма II строфы:



Гармоническая форма III строфы:



Гармонический план трех строф:



Нельзя не отметить стройности, уравновешенности, квинтизма и величавости целостной гармонической структуры произведения. Она сказывается не только в гармонических пропорциях трех крупных частей, но и во внутреннем их гармоническом содержании.

Так, I часть (I строфа) при достаточном разнообразии гармонии отмечена явным доминированием укрепляющих лад автентических оборотов с разрешением в главный тон F:

$$\begin{aligned} \text{т. 5-6} &= C \rightarrow F \\ 10-11 &= [G \rightarrow C \text{ и }] C \rightarrow F \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} 13 &= C \rightarrow d [= C \rightarrow FVI] \\ 17-18 &= C \rightarrow F \end{aligned}$$

II часть не только в целом уклоняется от главного звука F, но и на уровне строк дает — наряду с основной каденцией тона C → F (в т. 24—25) и ее особым вариантом e → F(!) в тактах 27—28 — каденции ближайшего к F тона C, необходимого для реперкуссии лада ионийского F, в тактах 31—32, 35—36. Схема каденционной реперкуссии лада F^{ion} в I—II частях:

Дж. Палестрина, мотет "Quam pulchra es"

И, конечно, подлинное украшение гармонии II части — два последних каданса, где впервые появляются еще ни разу не звучавшие в пьесе яркие гармонии D-dur (т. 35) и A-Dur (т. 38).

Растянувшаяся на большое протяжение линия квинтово-связанных трезвучий B — F — C — G продлевается здесь еще сразу на два звена вверх: [G] — D — A. Причем последнее звено — A (= ④) — есть "край" модального лада в транспозиции на один бемоль. Следующего аккорда — E-dur — уже не должно быть в ладовой системе F^{ion} (то же, что без транспозиции аккорд H-dur).

III часть замкнута основным тоном лада F — F, вместе с тем продолжает разработку квинты лада (C) и незадолго до заключительного каданса до-

стигает другого "края" лада, с бемольной стороны. В такте 59 появляется гармония Es-dur (= ②), быстро достигаемая шагами по мажорному ряду (т. 57—59):

$$\begin{array}{ccccc} G & C & F & B & Es \\ \textcircled{2} & \textcircled{1} & 0 & \textcircled{1} & \textcircled{2} \end{array}$$

Притом через три такта гармония оказывается уже на аккорде D-dur (т. 62). Скорость гармонических перемен в тактах 57—63 максимальна, что можно сравнить с гармонической кульминацией произведения. Далее (т. 64—66) следует заключительный каданс, завершающий всю форму.

Кадансовая реперкуссия III части и примечательна уклонением от квинты тона на предкадансовом участке, отражающем заключительную гармонию II части (d-moll → D-dur):

Особенность средневекового модального лада, вплоть до XVI века — его абсолютная заданность, непререкаемая "авторитарность". Лад в пьесе не имеет развития (наше сравнение т. 57—63 с кульминацией не должно быть понято как сближение с драматургической функцией тонального лада XVIII—XIX веков). Лад раскрывается, постепенно

вырисовывается во взаимодействии тонов реперкуссии и опорных каденционных тонов. И ренессансный лад, в общем, еще не знает модуляции в смысле тональной гармонии. Он знает каденции лада (см. примеры 1—2), а не модуляции. Отсюда и подход к гармонии в целом. Прежде всего это каденционная структура лада, а не "переход из

одной тональности в другую” — этого здесь нет, и не следует принимать *каденции тона F* (на C, d, a, B), то есть части лада F, за смену тональности. Вся пьеса трактуется как *последование в одном ладу*, а не дробится на участки то в одной, то в другой тональности.

Отсюда специфическая для ренессансной модальной гармонии постановка вопроса о *гармоническом амбитусе*, то есть о совокупности применя-

емых в модальном ладу созвучий (аккордов, точнее, *конкордов*, то есть созвучий, возникающих путем контрапунктического прибавления к звуку одного голоса звука другого голоса, далее третьего, четвертого). Напомним, что гармонический амбитус всех нетранспонированных ладов (дорийского, фригийского, лидийского и т. д.) один и тот же (указывается полный объем):

Большие (=мажорные) трезвучия:	B	— F	— C	— G	D	A	— E
то есть:	②	— ①	— 0	— ①	— ②	— ③	— ④
Большие терцсекстааккорды ⁵ :	B ⁶ ₃	— F ⁶ ₃	— C ⁶ ₃	— G ⁶ ₃	D ⁶ _{3<}	[A ^{6<} _{3<} — E ^{6<} _{3<}]	
Малые терцсекстааккорды:	d ^{6>} ₃	— a ⁶ ₃	— e ⁶ ₃	— h ⁶ ₃	fis ⁶ ₃	cis ⁶ ₃ — gis ⁶ ₃	
или:	g ^{6>} ₃	— d ⁶ ₃	— a ^{6<} ₃	— e ^{6<} ₃	h ^{6<} ₃		
Малые трезвучия:	g	— d	— a	— e			

При транспозиции лада гармонический амбитус соответственно сдвигается на то же число квинт в том же направлении. В мотете Палестрины он сдвинут на квинту вниз. Поэтому верхний ”край” лада (④) здесь — большое трезвучие A-dur (т. 38), а не E-dur; нижний (②) — не B-dur, а Es-dur (т. 59).

Необходимо отметить, что композитор, действуя в рамках гармонического амбитуса, естественно, не ставит своей целью охватить в одном сочинении непременно все ресурсы лада, от одного ”края” до другого, хотя случаи, подобные охвату больших трезвучий от ② до ④, как в этом мотете, нередки. Но, например, малые ⁶/₃-аккорды здесь представлены не в полном объеме — от g⁶₃ (т. 8) до fis⁶₃ (т. 61). Если неполнота выражается в отсутствии одного-двух созвучий данного ряда с недиадоническими звуками, это обычно незаметно для слуха и никакого значения не имеет. Способ же распоряжения композитором гармоническим богатством его лада (включая побочно-диатонические гармонии и ”гармонические доминанты”) — чрезвычайно важная область индивидуально-композиторской техники, как было показано в анализе мотета Палестрины.

⁵ То есть *конкорды* (полифонические созвучия), образованные консонансами терции и сексты от баса. Например, D⁶₃ = ⁶/₃-аккорд с большой терцией от баса (= d · fis · h); d⁶₃ с малой — (d · f · h или d · f · b). Большие ⁶/₃-аккорды A и E типичны больше для эпохи Маню — Ландини, чем для ”строгого” письма XVI века.

Здесь и везде далее тоны аккорда обозначаются через точку, тоны мелодий и звукорядов — через дефис.

От гармонической структуры произведения в целом перейдем теперь к уровню его гармонического материала. Методически главная трудность здесь в том, что это гармония полифоническая, модальная (до эпохи ”гармонической тональности” в смысле мажора и минора Нового времени) и в старых ладах.

В гармонии XVI века еще нет автономных диссонансирующих аккордов-неустоев, своими тяготениями предуказывающих направленность движения от всех аккордов к единому центру, тонике. Соответственно, нет и скрытых диссонансов (вроде S⁶₃ в C-dur *f-a-d* или — III ступени в функции тоники, то есть F), выполняющих ту же роль. Поэтому анализировать модальную гармонию как тонально-функциональное последование с тяготениями-разрешениями и переходами от одного тонального центра к другому, хотя и теоретически возможно, а местами даже вполне оправданно (особенно в каденциях и возле них), но это не раскрывает специфики такой системы.

Исходный материал модальной гармонии — не ”аккорды и их связи”, а *звукоряды* и их реализация — *мелодии*. Соответственно, и ”гармония” здесь — в несколько ином смысле, чем во времена Бетховена — Чайковского и даже И. С. Баха. Если понятие ”гармонии” как звуковысотной структуры многоголосной музыки полностью приложимо к такому стилю, то с точки зрения *реалий* гармонии типа XVIII—XIX веков здесь ”нет гармонии”, а есть ”полифония”. Не вдаваясь в рассмотрение и опровержение этого тезиса (полифония ”получается” только при условии хорошей гармонии — консонанса и диссонанса, гармонически-красивой вертикали, лада, каденций и так далее;

все это именно гармония), обратимся прямо к самому исходному материалу данного сочинения. В аккорде классической гармонии обычно выделяют только две стороны — функциональность и фони́зм. Между тем есть и еще одна, третья сторона. Это линейность тонов аккорда, созвучия, то есть функция аккордового тона как части соответствующего голоса, тона мелодии. В полифонической гармонии эта сторона созвучия резко выделена, подчеркнута, как и в мотете Палестрины. (В сущности этим полифоническая гармония отличается от гомофонной, но и то, и другое — гармония.)

Принцип структуры созвучий в этой музыке общеизвестен. Самостоятельны, то есть имеют свободное применение, все сочетания, образуемые совершенными и несовершенными консонансами, за исключением кварты по отношению к нижнему голосу. В числе созвучий равноправное место с трехзвучиями — терцквинтами (= "трехзвучиями") и терцсекстами (= "сектаккордами") занимают и двузвучия — квинта, терции, сексты, октава. Равноправны с ними и двузвучия с октавными удвоениями какого-либо из тонов — квинтоктава (типа $d \cdot a \cdot d^1$ или $d \cdot a \cdot a^1$, $d \cdot d^1 \cdot a^1$; см. т. 40, целевое созвучие (т. 38), отсутствующая терция тотчас же появляется в мелодии новой строки.

В простой экспозиционной строке 1^а (такты 1—6), излагающей головной мелодический материал мотета, — три участка, согласно логическому принципу $i - m - t$: *иниции* (т. 1—3) имеет согласно своему закону определенность и ясность мысли, однозначную четкость контура формы; *посредие* (т. 3—5) характеризуется "ходообразным" моментом движения; *каданс* (т. 5—6) — успокоением в заключении. Чаще всего 1-я строка начинается фугато; здесь оно захватывает 1-ю строку полностью — как $1^a + 1^b + 1^c$. В строке же 1^а — канон сопрано (так мы будем передавать оригинальный термин "кантус") и альты, в посредии канон становится "нулевым", то есть дублировкой. Каданс отмечен типичной фигурой задержания — "синкопацией" (*лат.* *syncopatio*, от *греч.* *συζωπή* — сокращение), содержащей три момента — консонантное приготовление, диссонанс на тяжелой доле и его разрешение во вводный тон (*subsemitonium modi*), который, в свою очередь, разрешается по тональному тяготению (действующему в кадансах) в приму местного главного аккорда, см. пример 5.

В *иниции* каждый из голосов поет звуки опорной квинты лада. Особый момент красоты полифонической гармонии состоит в функционировании линейно-мелодико-тематической стороны созвучия, которое поэтому воспринимается иначе, чем аналогичное чисто гомофонное. Созвучие "разъято" на тоны-части мелодии, при каноне — одной и той же мелодии. Для обозначения модальных функций тонов этой мелодии (система мелодического лада не знает здесь D^7 -аккорда и тритона; в сущности мелодика все еще остается гексахордовой) целесообразно пользоваться понятиями Гвидонова гексахорда *ut — re — mi — fa —*

sol — la, где функция "mi" предполагает сверху полутон, а функция "fa" — полутон снизу; остальные тоны — соответственно их положению в гексахорде. Интервальное отношение, на основе которого возникает особого рода красота взаимодействия мелодий в контрапункте, это прежде всего "сладость" высших консонансов — квинты, кварты, октавы. Отсюда красота гармонии в иниции строки 1^а ("СК" — "совершенный консонанс"):

Посредие также регулируется совершенными консонансами — здесь квинтой вверх и вниз. Пространство между созвучиями квартового соотношения заполнено ровным линейным движением (созвучия линейной функции — проходящие, также подчиняются логике мелодического начала). См. пример 4.

Каданс, как это типично для стиля XV—XVI веков, обнаруживает чисто тональную логику соединения созвучий — пример 5.

С точки зрения чисто гармонического процесса вне целостного сплошного тонального тяготения недействителен принцип тональной функции

каждого момента вертикали (как у Баха, Бетховена, Вагнера, Рахманинова, Скрябина). На месте этого принципа находится другой, назовем его "группировка". Смысл принципа в том, что собственно тональное значение имеют гармонии лишь только в кадансе, обычно также и в инициии, либо в первом или в первом опорном созвучии. "Края" строки, инициий и каданс, составляют рамку с собственно тональным значением гармоний. А все, что находится между ними, группируется вокруг кадансовых гармоний и имеет переходное значение, даже если без труда "расшифровывается" функционально, взятое само по себе. Главнейшие причины этого связаны не только с отсутствием тонально-функциональных диссонансов (септима в D⁷ и др.) и с отсутствием *ограничения* гармониями доминанто-субдоминантового значения, но также с отсутствием *метрической экстраполяции* и воплощающего ее метрического восьмитакта с его сильными *метрическими функциями* 1 2̄ 3 4̄ 5 6̄ 7 8̄. Отсутствие этого "тонального метра" не позволяет нам слышать на расстоянии те тонально-функциональные связи, которые, казалось бы, должны действовать.

Поэтому не следует преувеличивать значения связи и тяготения созвучий, представляющихся (вне контекста) "функциональными". Так, в тактах 1—3 соблазнительно усмотреть классическую формулу отклонения "в доминанту" и возвращения "в тонику":

F	T ⁵ -S ₁ -6	D		D	T
C:	(S)S ⁶	D		T	T

Однако в результате резкого выдвигания линейной стороны гармонии происходит "разъятие" созвучий-цельностей на *линии-мелодии*, и их гармо-

ния, а именно D в сопрано и T в альте (см. пример 3), и есть действительно воспринимаемый эффект, а не "отклонение" и "возвращение". Созвучия же прежде всего способ гармоничного сочетания мелодий, а не автономные комплексы. Благодаря интервальной и ритмической точности воспроизведения имитирующим голосом сопрановой темы подчеркивается *тождество модальных функций* (см. fa — sol — mi — fa в примере 3) между голосами, звучащими в теснейшей связи совершенного консонанса.

То же в середине: обозначенное у нас в примере 4 последование T — S — T не может звучать так, как в классической системе мажора и минора. Там — связь и тональное тяготение аккордо-гармонических комплексов, здесь — только связь и координация *ладомелодических* комплексов. Если угодно, в такой гармонии также можно слышать тяготение. Но природа его иная — не мощь и острота противоречий (подчас даже диалектических) между контрастами элементов тонального лада, а мягкая привязанность к единственной несдвигаемой опоре и плавному кружению возле нее.

Подобное ощущение центра-опоры можно называть *модальным тяготением*, в отличие от классического тонального, в описанном их различии.

Такая *группировка-кружение* и есть выражение модального тяготения, этой модальной привязанности к "бесконфликтной" и мягкой опоре — в противоположность "драме" тонального тяготения с тональной "ответственностью" каждого аккорда за однозначную направленность движения к тонике, даже если оно должно идти длинным кружным путем.

Для первой строки 1^a группировка основных тонов выглядит примерно следующим образом:

строка 1^a

осн. тоны

F T D - T T - D T

Безоговорочно тональное значение, как уже говорилось, имеют созвучия каданса (T — D — T) и начальная квинта (T). Всё между ними, не исключая и продолжение инициии, в принципе тонально инертно и значимо лишь как общий момент движения куда-то, все равно по каким ступеням, при условии верности звукоряда данного лада, размеренного его реперкусией. Но в данном

случае очень яркий автентический оборот в конце инициии (т. 3), к тому же возвращающийся на начальную квинту, выделяется силой тональной связи и объединяется с началом и концом строки 1^a. Гармонии же, например, 4-го такта носят характер зыбкий и неоднозначный: несмотря на "упорный" оттенок звучания S, ее можно истолковать и как вспомогательное созвучие к окружаю-

шему *f*¹ *c*. При одинаковости начальной и конечной гармонии строки, плавности движения по секундам, выделенности ладового остова (*f*¹ *c*) движение гармонии производит типичный модальный эффект пребывания в одной и той же ладовой

сфере. Отсутствие ярких контрастов и функциональных смен приводит в преобладающему над всеми "аккордами" общей звукорядной основы, облик которой устанавливает центральный консонанс *f*¹ — *c*². Это и есть модальная гармония:

Если бы каданс был не на главном тоне лада, а (как это нередко) на его квинте, характер модальной неподвижности оживился бы каким-то движением, сменами, однако в пределах одного и того же модуса, подобно "отклонению" в тактах 2—3 этого мотета.

Строка 1^b размещается в тактах 5—10 (11). В продолжение канона и дублировки (то и другое — виды повторения) строка 1^b обнаруживает еще одно поразительное явление полифонической гармонии: вся система повторений переносится в два нижних голоса! Правда, с измененным окончанием и с наложением той же самой мелодии в ка-

честве строки 1^c (сопрано в т. 1—5 и тенор в т. 5—9) на конец 2^b (ср. альт в т. 1—6 и квинтус в т. 9—13). К красоте совершенных консонансов в головном каноне строки здесь следовало бы добавить еще совершенство консонирования октав между тактами 1—6 и 5—10. Повторение целой гармонической структуры, обогащенное контрапунктом ранее вступивших сопрано и альты, есть впечатляющий случай гармонического варьирования. Притом вновь излагаемый вариационный контрапункт обогащает сам себя аналогичными отношениями консонирования имитируемых мелодико-звукорядных (модальных) структур:

При повторении в 1^b посредия из 1^a "нулевой канон"-дублировка становится трехголосным:

Если в строке 1^a каданс в т. 5—6 от ее начала был на той же гармонии, что и первое созвучие, то при повторении строки в виде 1^b каданс, также в т. 5—6 от начала этой строки дается уже на квинте лада (in C). И здесь обнаруживается, что каданс на доминанте с типичной синкопацией не более колеблет главенство модуса F, чем опевание его квинты в начале строки 1^a (ср. сопрано в т. 1—3 и бас в т. 9—10). Притом после явного каданса на квинте в т. 9—10 возникает кадансообразный оборот в т. 10—11, вследствие того, что в подходящих для каданса условиях басовый голос завершает свою линию:

Группировка основных тонов в строке 1^b:

II строка 1^b. Основные тоны

(Ср. с примером 6.)

В строке 1^c, начинающейся в т. 9 длительным "стретным" наложением, после вторгающихся в ее пространство каденции строки 1^b и quasi-каден-

ции баса в т. 10—11 (см. пример 10), также появляется регулируемая совершенными консонансами мелодико-звукорядная повторность:

Каданс строки 1^c — ложный⁶, типа V — VI:

13 т.13

Любопытно, что в условиях модальной системы, где нет ограничения ее лишь "тремя единственно существенными гармониями" (Х. Риман), где нельзя говорить о "мнимых консонансах" побочных трезвучий и, наоборот, вполне допустима ступенная нотация, ложный каданс именно вслед-

ствие условий полифонической гармонии с типичной для нее подчеркнутостью линейности голосов трактуется точно, как в функциональной тональной системе: три верхних голоса разрешаются в тонику F. Как раз *контрапунктическая* природа этого конкорда $f^1.f^1.a^1$ позволяет понимать его как несомненный результат разрешения в основной аккорд F^{ton}; по логике контрапункта звук баса свободно прибавляется к тонике F. Тем не менее усматривать в аккорде VI ступени основной тон функции тоники нет достаточных оснований; основной тон аккорда — d. Об этом свидетельствует и начало строки 2^a.

Группировка основных тонов в строке 1^c:

14 строка 1^c. Основные тоны

⁶ Терминологически представляется оптимальным называть каданс типа V—VI "ложным"; прерванным же считать его в том

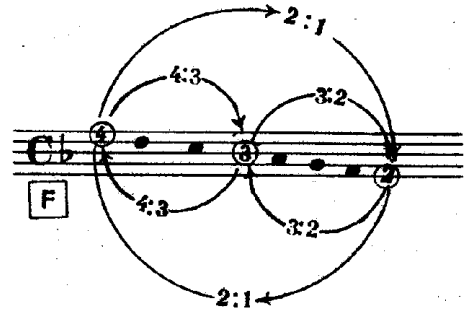
случае, когда после каданса V—VI следует продолжение с "поправкой" V—I (как в Ноктюрне Грига).

Гармония реперкуссии тона распределена между начальными звуками вступающих голосов всех инциев и усилена вертикальными созвучиями при каноническом изложении темы в парах голосов — сопрано + альт, тенор + бас. Образующий фугато мощный ствол реперкуссии является

одним из сильнейших факторов создания эффекта постоянной опоры музыки на центральный элемент модального лада — удерживаемый кварто-квинтовым костяком (*f* — *c*) *звукоряд*, в рамке которого струится все движение музыкальной мысли:

15 реперкуссия лада

Б) центральный элемент лада: звукоряд, пропорционированный совершенными консонансами



Явления гармонии, найденные при анализе первой строки (1^a , 1^b и 1^c), в принципе обнаруживаются и далее. Поэтому мы не будем с такой же подробностью разбирать дальнейшее развитие произведения. Но отметим некоторые детали следующего подраздела.

Вторая строка строится на новом тематическом материале (как уже говорилось, по принципу: "новое слово — новая мелодия"), в виде пятиголосного фугато: квинтус — бас — тенор — альт — сопрано, то есть точно в противоположность фугато первой строки (сопрано — альт — тенор — бас — квинтус), несомненно, намеренно. Блестящий образец полифонической гармонии — стреттно-каноническая форма фугато в тактах 13—16, красота гармонии которого — в совершенстве кон-

сонирования проводимых ладовых комплексов при безупречно выверенной стройности вертикальных созвучий. Завершая крупную I часть, строка 2 имеет каданс в начале такта 18, в то время как II часть начинается в конце такта 19⁷. Поэтому последнее вступление темы (т. 17—20), звучащее как относительно обособленное от прочих до него и сопровождаемое неточной имитацией двух моноритмических голосов с конца т. 17, и представляется строкой 2^b. По существу гармонически она — заполнение большого пространства между кадансом в т. 17—18 и началом II части (II строфы). В результате всего этого четкие тонально-функциональные отношения находятся здесь не в конце строки, а в середине. Группировка основных тонов во второй строке:

⁷ Окончания 2-й строки в теноре и басу (т. 17—18) и в трех верхних голосах (т. 20) далеко отстоят друг от друга. И можно было бы считать окончанием I части мотета не 18-й такт, а 20-й, в тоне квинты (C-dur). Однако ощущение глубокой цезуры в т.

18—19 и начало нового текста в т. 19—20 "ступенчатым" фугато от баса до сопрано (т. 19—25) не позволяет находить общую грань формы тактом позже уже начавшейся новой части.

Несмотря на подобные (нередкие) отклонения от простого соблюдения принципа *i — m — t*, необходимо признать за этой типичной модальной структурой определенный тонально-функциональный смысл. На участке посрединя и вокруг него гармоническая структура функционально рыхла и этим составляет устойчиво соблюдаемый контраст к резюмирующему кадансовому обороту. (Нельзя не усмотреть в этом некоторое сходство с гармоническими структурами рубежа XIX—XX веков и нашего столетия; отличие состоит в относительной строгости функционально рыхлой модаль-

ной гармонии на основе зависимости от ладозвучной стабильности модуса.) Постоянное колебание то в сторону функциональной рыхлости, то наоборот, крепкости и чеканности, составляет один из важных гармонических принципов модальной гармонии XV—XVI веков. Чередование функциональной размягченности с твердостью есть своеобразный *modus vivendi* этой музыки, систола и диастола ее гармонической жизнедеятельности. И в самой противоположности такого принципа венскоклассическому есть незаменимое своеобразие, своя живость и красота.

MOTET "QUAM PULCHRA ES"

Дж. ПАЛЕСТРИНА

CANTUS

S

ALTUS

AI

QUINTUS

AII

TENOR

T

BASSUS

B

5

9

13

ra,*)
 ra,
 ra, ca-ris-si-ma, in de-li-
 co-ra, ca-ris-si-ma, in de-li-
 ca-ris-si-ma, in de-li-ci-

17

ca-ris-si-ma, in de-li-ci-is!
 ma, ca-ris-si-ma, in de-li-ci-is!
 is, ca-ris-si-ma, in de-li-ci-is!
 is! Sta-
 is, ca-ris-si-ma, Sta-tu-ra tu-

21

Sta-tu- ra tu-
 tu- ra tu-
 Sta-tu- ra tu- a ad-
 tu- ra tu- a ad- si-mi-la-ta est pal-
 a ad- si-mi-la-ta est pal-

25

Sta-tu- ra tu- a ad- si-
 a, sta- tu- ra tu- a ad-
 si- mi- la- ta est pal- mac,
 mac, sta- tu- ra tu- a mac, sta- tu- ra

*) Orig.: die Silbe ra zu c²
 the syllable ra under c²

29

mae et u-be
 si-mi-la-ta est pal-mae et
 ad-si-mi-la-ta est pal-mae et
 tu-a ad-si-mi-la-ta est pal-mae

33

ra tu-a bo-tris,
 u-be-ra tu-a bo-tris,
 et u-be
 et u-be-ra tu-a bo-tris,
 et u-be-ra tu-a bo-tris,
 et u-be-ra tu-a bo-tris,
 et u-be-ra tu-a bo-tris,
 et u-be-ra tu-a bo-tris

37

bo-tris. Di-xi: A-scen-dam
 ra tu-a bo-tris. Di-xi: A-scen-dam
 a bo-tris. Di-xi: A-scen-dam
 a bo-tris. Di-xi: A-scen-dam

41

A-scen-dam in pal-mam,
 dam in pal-mam, A-scen-dam in pal-mam,
 dam in pal-mam, A-scen-dam in pal-mam,
 dam in pal-mam, A-scen-dam in pal-mam

45

in pal- mam et ap- pre- hen- dam
 et ap- pre- hen- dam fru- ctus e-
 mam et ap- pre- hen- dam fru- ctus e-
 pal- mam
 dam in pal- mam et ap- pre- hen- dam

49

fru- ctus e- ius; et e- runt u- be- ra tu- a
 ius; et e- runt u- be- ra tu- a
 ius; sic-
 et e- runt u- be- ra tu- a sic-
 et e- runt u- be- ra tu- a

53

sic- ut bo- tri vi- ne- ae,
 sic- ut
 ut bo- tri vi- ne- ae,
 ut bo- tri vi- ne-*) ae, vi-
 sic- ut bo- tri vi- ne- ae, sic- ut

57

et od- or o- ris tu-
 bo- tri vi- ne- ae, et od- or
 et od- or o- ris
 ne- ae, et od- or o- ris tu-
 bo- tri vi- ne- ae, et od- or

*) Orig.: die Silben *ne* und *ae* zu e^2 bzw. d^2
 the syllables *ne* and *ae* under e^2 and d^2

61

i, o- ris tu- i sic- ut od- or ma- tu- i sic- ut od- or, i, sic- ut od- or ma sic- ut od- or

65

od- or ma- lo- rum. lo- rum. sic- ut od- or ma- lo- rum. lo- rum, sic- ut od- or ma- lo- rum. ma- lo- rum, sic- ut od- or ma- lo- rum. (7/6-8)

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова Т. Б. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI—XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.
2. История гармонических стилей: Зарубежная музыка доклассического периода // ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 92. М., 1987.
3. Лебедев С. Н. О модальной гармонии XIV века // ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 92. М., 1987.
4. Лебедев С. Н. Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения. Дисс. М., 1987.
5. Лыжов Г. И. Проблемы гармонии, письма и формы в Magnum opus Орландо ди Лассо. Дипл. работа. Московская консерватория, 1995.
6. Поспелова Р. Л. Терминология в трактатах И. Тинкториса: Проблемы эстетики, ладовой и ритмической теории. Рукопись, деп. в НИО Информкультура ГБЛ, 1984, № 682.
7. Пузей Н. М. Формирование и развитие гармонии до И. С. Баха // Уральская гос. консерватория. Научно-методические записки. Свердловск, 1973.
8. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 1985.
9. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс. М., 1988. (С. 192—198.)
10. Холопов Ю. Н. О гармонии Шютца // Генрих Шютц. М., 1985.
11. Холопов Ю. Н. Средневековые лады // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
12. Шевлякова Л. Л. Ладогармонические особенности мадригалов Джезуальдо // Актуальные проблемы ладогармонического мышления. ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 63. М., 1982.
13. Bárdos L. Modális harmoniák. Budapest, 1961.
14. Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel. 1968.
15. Motte D. de la. Harmonielehre. Kassel, 1976.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. Данстейбл Дж. Мотет "Veni Sancte Spiritus".
2. Джезуальдо К. Мадригал "Mercé!".
3. Дюфай Г. Месса "L'homme armé", Kyrie.
4. Жоскен Дебре. Месса "Malheur me bat", Kyrie I.
5. Изак Х. Мотет "La mi la sol".
6. Орландо ди Лассо. Песня "Эхо".
7. Гильом де Машо. Рондо № 1.
8. Йоханнес Окегем. Месса пролаций, Kyrie I.
9. Палестрина Дж. Мадригал "S'i 'l dissi mai".

ГАРМОНИЯ БАРОККО

I. И. С. Бах. 49-й хорал
"Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin"

Гармония эпохи барокко (≈1600—1750) отражает становление мажорно-минорной тонально-функциональной системы. На ранних этапах (1-я половина XVII века, Х. Шютц) гармоническая система еще близко примыкает к модальности эпохи Возрождения. В период И. С. Баха (1-я половина XVIII века) — вполне совпадает в своих основах с раннеклассической, хотя все же и имеет немало отличий от нее. Система классической гармонии и метод ее анализа общеизвестны и не нуждаются в специальных пояснениях. Необходимо остановиться лишь на той специфике барочной гармонии, которая происходит от типичного для эпохи Баха смещения мажорно-минорной функциональности с элементами старой (ренессансной) модальности. У И. С. Баха такое смещение не редко (например: месса h-moll, Credo; Бранденбургский концерт № 1, II часть; 76-я кантата, части VII и XIV; 153-я кантата, I часть; 64-я кантата, II часть), особенно же в хоральных обработках.

Для упрощения гармонию такого рода следует представлять как симбиоз систем — модальной и

функционально-тональной. И метод анализа также сочетает проблематику, показанную в анализе музыки Палестрины, с обычной для гармонии мажорно-минорной системы.

Соответственно необходимо принимать за основу гармонии оба ЦЭ — *модальный* (гармонизованный совершенными консонансами звукоряд) и *тональный* ("совершенный аккорд" — консонирующее трезвучие), которые обычно мирно сочетаются друг с другом. В отличие от классической гармонии, где ладовость мелодии обычно полностью слита с функционально-аккордовым комплексом, барочная мелодика нередко обнаруживает способность окрашивать гармонию в целом особым образом, придавая ей местами модальный оттенок.

Если, как в нашем образце, явно заимствование старинной ладовости, то сначала необходим ладогармонический анализ мелодии, понимаемой как автономное целое. Приведем вид мелодии в более старой записи⁸:

М. Лютер. Й. Вальтер. Geystliche gesangk Buchleyn, 1524

17

1. Mit Fried und Freud ich fahr da - hin in Gotts Wil - le; ge - trost ist mir mein Herz und
Sinn, sanft und stil - le, wie Gott mir ver - hei - ßen hat; der Tod ist mein Schlaf wor - den.

Первооснова произведения Баха имеет строчную форму, одну из разновидностей текстомузыкальной формы⁹. Текст (всего в песне Лютера — Вальтера 4 строфы) имеет сложную, но определенную форму из шести строк:

1.	U	-	U	-	U	-	U	-	} рифма	
2.			-	U	-	U	-	} b		
3.	U	-	U	-	U	-	U			} a
4.			-	U	-	U	-	} b		
5.	U	-	Λ	-	U	-	U			-
6.	U	-	Λ	-	U	-	U	-		} d

⁸ Мелодия хорала "Mit Fried und Freud" появилась в первом сборнике, составленном М. Лютером и Й. Вальтером (кантором и композитором, музыкальным помощником Лютера), Виттенберг, 1524 (с предисловием Лютера). Текст принадлежит Лютеру (по латинскому Nunc dimittis, Lukas-2, 29sq; соответствует славянскому "Ныне отпускаеши"). Мелодия сочинена Вальтером.

⁹ Хорал относится к самым распространенным песенным формам. Определяющим моментом музыкальной формы

является в протестантском хорале влияние поэтической строфы, которая часто состоит из 4-х строк. В зависимости от доминирования уровней симметрии в четырехстрочной строфе (2 + 2 + 2 + 2, или 4 + 4, или 8 как цельность) возникают три формы метрической строфы:

из двутактов: 2 + 2 + 2 + 2 = строчная форма хорала,

из предложений: 4 + 4 = период (классический),

из одного предложения: 8 (= 2.2.1.1.2) = большое предложение (тоже классическая форма).

Группировка строк дает форму мелодии:

1. a — 2. b
3. a — 4. b
5. c — 6. d

Две пары строк — по типу двух столб и две непарные в конце — наподобие припева. Однако форма мелодии — не бар, а простая строчная.

Вслед за формой мелодии выстраивается каденционная структура:

1.2. a — a
3.4. d — F
5.6. A — D

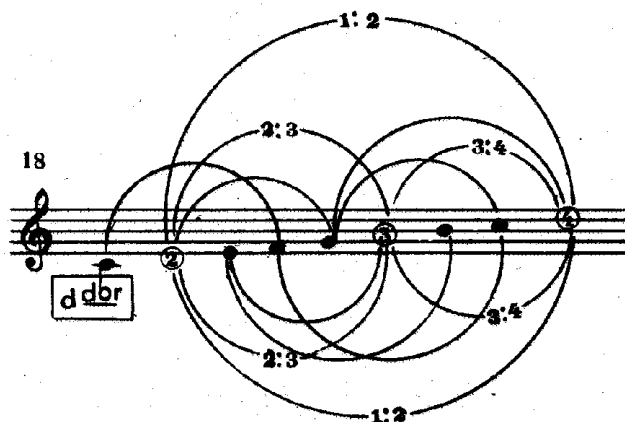
in d[dor]

Очевидным образом заключения строк представляют каденции тона *d*. В таком же виде блок строчных каденций повторяется в последующих

куплетах-строфах; последняя из строфных каденций (D) становится заключительной.

Оба варианта мелодии, различающиеся мелкими деталями, принадлежат дорийскому ладу. В оригинале (пример 17) есть типичная для древней мелодики ладовая переменность в виде "двойного *b*" — "*b* квадратное" и "*b* мягкое". (Напомним, что традиционный "церковный звукоряд", в котором написаны грегорианские мелодии, состоит не из 7, а из 8 звуков, за счет этого "двойного *b*".) Но ясно, что переменность эта — ладовое отклонение внутри дорийского *d* (ради избежания тритона *h*¹ — *f*¹). В баховском варианте мелодии отсутствует звук *b*¹, и дорийский лад избавлен от ладовой переменности. Но зато в заключительном кадансе появляется "глагол" тонального лада — вводный звук *cis* (здесь — наследие "ложной музыки" средневековья). Однако и в баховском варианте важная роль принадлежит модальной функции "субтона лада", звуку *c*¹ *b*, с его старинным колоритом.

Модальный ЦЭ вполне архаичен:



Опора на квинту и кварту, а не на трезвучие ощущается в начале мелодии: в ее конце терцовость несомненна, но все же завуалирована. Мелодическая структура в целом явно исходит не из классической модели D — T, а из старинного модального лада.

Причудливым образом гармоническая система также обнаруживает явное сходство со старинной модальной. Характеристично использование гармонии "пикардийской терции" (то есть замены минорного аккорда одноименным мажорным), правда, всего лишь один раз в конце пьесы. Аккордика интенсивно окрашивается модальными тонами кантуса фирмуса (*h*¹, *c*¹ *b*), которые определяют собой выбор гармоний, в том числе и каденционных. Использованы всего 11 различных высот в диапазоне (по квинтам) *b* — *gis*; отсутствует *es* и *dis*. Пять раз, то есть весьма интенсивно, использован звук *gis*. Все эти признаки говорят о дорийской основе *d*, а не об эолийской, для которой отсутствие *es* было бы странным. Не случайно поэтому и отсутствие ключевого знака "*b*".

В такой гармонии еще закономерен вопрос и о гармоническом амбитусе (см. с. 13). Принципы тональной гармонии с типичным для них сильным формообразующим действием основного тона ограничивают здесь количество типов созвучий за счет практически отсутствия старой категории "конкорда" (полифонического созвучия) — "терцсекстаккорда". Она вытеснена категорией обращения аккорда, убедительно обоснованной Ж.-Ф. Рамо в его трактате 1722 года. В результате гармонический амбитус приобретает в хорале Баха следующий вид:

② ① 0 ⑦ ② ③ ④

Dur: B F C G D A E

moll: g d a e

Внутри фраз-строк соблюдается принцип *i — m — t*. Однако в отличие от ренессансной гармонии функциональная связь гармоний у Баха является уже *сплошной* (см. нотацию под нотами об-

разца). Несмотря на это, в некоторых оборотах ощущается старомодальная ладовость: см. в такте 1 соединение $d - e$, в т. 5 натурально-ладовый переход в $d\text{-moll}$ $F - d$ и др. На основе тонально-функционального истолкования мелодии устанавливаются

гармонические поля, в рамках которых создается остов гомофонно-аккордовой композиции — совершенный *двухголосный простой контрапункт* сопрано + бас.

19 А гармония в звуках мелодии:

а: D⁷ T (S)D T

Б контурное двухголосие:

а: S D T

Следует сыграть полностью указанное контурное двухголосие.

Превращение идеально-ладовой структуры в реально звучащую гармонию осуществляется прежде всего через этот контрапунктический остов, обеспечивающий правильной гармонии благозвучие вертикали, крепкие противостоящие линии, разнообразие звучания, действенность ритмического тока и гибкость в распоряжении объемом регистров, занятых в каждый момент. Принципы же контурного двухголосия — начало (= i) с консонанса, доминирование терций и секст (также и разрешающихся в них диссонансов) в середине

(= m) и убедительные функциональные созвучия в кадансе (= t). (Чисто полифонические условия двухголосицы — противодвижение, параллелизмы, ритмическое противодействие и т. п. — здесь не рассматриваются.)

Хорошо выработанное контурное двухголосие при необходимой полноте вертикали обеспечивает убедительное гармоническое звучание, оправдывает рискованные комбинации (пример 20 А, Б), широко опирается на возможности удвоения консонансов, в том числе мажорных терций (типично для голосоведения барокко, пример 20 В):

20 А

Б

В

В данном хорале нет ярких гармонико-изобразительных моментов. Но отдельные блики-аллюзии все же, видимо, неслучайны. Наиболее частое движение в голосах здесь в первых фразах, а не ближе к концу, как обычно; возможно, это связано с упоминанием о движении в 1-й фразе

("fahr"). "Убаюкивающие" намеренные повторения в т. 4—5 выражают нежные утешения ("getrost"). "Кротость" (т. 6—7) отражается в шести мягких децимах подряд. "Тихо" звучит самый узкий по объему и единственный из кадансовых трехзвучной аккорд (начало такта 8). "Бог"

(т. 8) — единственное замедление движения аккордов во всем хорале.

Распределение каденционно-закрывающих гармоний в хорале иногда бывает вынужденным, зависящим от наличных звуков мелодии. Но Бах часто стремится создать из них определенную линию развития. Так и здесь. Первые две пары фраз завершаются гармониями, исполненными диатонической строгости. Последние две фразы заканчиваются аккордами с хроматическими звуками.

1	2	3	4	5	6
a	a	d	F	A	D

В хорале Бах иногда вводит и кульминационно яркие гармонии. Здесь нет кульминаций. Но в 3-й фразе и далее в 5-й заметно несколько напряженное звучание уменьшенных септаккордов (т. 6, 9). В предпоследнем такте дано самое необычное созвучие — увеличенное трезвучие.

Хорал "Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin"

И. С. БАХ

d dor T T — + Sp. $\overset{\circ}{D}3$ S — D T S — D — T₆ — s — S — D —

a: C: T — D — T — D — T — S

d dor S D Ṫ D T S → Ṫp D — T

a: C: D — T — D — T — S F: S — T

d dor S — + Ḋ D T .. $\overset{\circ}{D}3$ — T D⁷ + Ṫ

F: D — T — D D — T

И. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, том II (1744).

Фуга Es-dur

Гармония баховской фуги

Это произведение показательно как образец гармонии в полифоническом складе, типичном для Баха. Его гармония — доклассическая, полностью принадлежит эпохе барокко (≈1600—1750). Идейная концепция баховской формы еще не знает диалектического принципа выведения из мысли-тезиса его противоположности, борьбы этих противоположностей и восстановления начального единства на новой, более высокой основе. Бах предпочитает придерживаться старой (хотя и развитой в новых условиях) идеи плавного кругооборота, возвращающегося к исходной точке без возникновения в процессе движения нового контрастного качества и всех связанных с ним отношений. Отсюда типичная для Баха структурная идея — принцип *обхода тонального круга*. Коренится она в старинном понятии *modulatio* (от *modus* — лад) как раскрытия лада в музыкальном сочинении. Конкретно *modulatio* предписывало систему *каденций тона* (ср. с анализом мотета Палестрины, выше), сначала консонантно-родственных, вверх по трезвучию, затем более отдаленных, диссонантных к главному звуку лада.

К эпохе Баха *modulatio* как пребывание в едином ладу через обход его ступеней превратилось уже в генеральную модуляцию, идущую от главной тоники в доминанту, далее в субдоминантовую сторону с возвращением в тонику. Каденционный план стал тональным планом. Например (модуляция через ступени лада):

Мажор: I — V, II — I — IV — I
I — V, VI — IV — II — III — I¹⁰
Минор: I — III, V — VII — IV — VI — I
и т. п.

Важнейшее завоевание эпохи Баха в гармоническом выполнении формы — четкая дифференциация двух различных *структурных функций* частей формы и соответственно двух типов гармонического

(также тематического, структурного) их построения. Условно говоря, это типы:

”твердые” (устойчивые) и } части формы
текущие (неустойчивые) }

Различие между ними родственно разнице в изложении ”посредия” и каданса в *i — m — t* ренессансной формы, и, с другой стороны, соответствует достаточно точно паре ”предложение” и ”ход” в классической музыкальной форме. См. гармоническое строение концертной формы Баха (например, в первых частях Бранденбургских концертов).

В полифонических формах, фугах, целостность и как бы ”неделимость” полифонической темы воспринимается так, как если бы ее проведение было твердой ”негнущейся” пластинкой в составе целого. Интермедия же — в особенности секвентная, либо составленная из ”прекрасных лигатур” (выражение XVIII века), — где повторность наступает вдвое, вчетверо чаще, чем при имитации полной темы в фугато, в сравнении с темой звучит как часть подвижная, текущая.

В свою очередь, и устойчивые и неустойчивые части баховской формы *иерархически дифференцированы* в связи с контрастами тонально-гармонической структуры (также — с той или иной контрапунктической обработкой). Например, есть разница между неустойчивой частью переходномодулирующего типа и неустойчивой частью с обстоятельным кадансовым закреплением в конце.

Все эти гармонические тонкости служат оригинальной гармонической концепции баховской формы. Главное отличие баховской фуги от фуги XVII века (например, у Шейдта в его ”*Tabulatura nova*”) состоит в концепции *тональной фуги*, основанной на модуляции как смене тональностей в процессе развития, пришедшей на смену *модальной фуге*, где еще нет модуляции как движущей силы формы, и целое развивается в основном на базе чисто контрапунктических факторов артикуляции формы. Внешне тональная фуга выглядит как проведение темы во все новых тональностях. Напри-

¹⁰ В эпоху Баха параллельная к доминанте тональность ощущалась как самая далекая от (мажорной) тоники, например, *gis-moll* от *E-dur*.

мер, в Хорошо темперированном клавире, т. I, фуга № 21, B-dur:

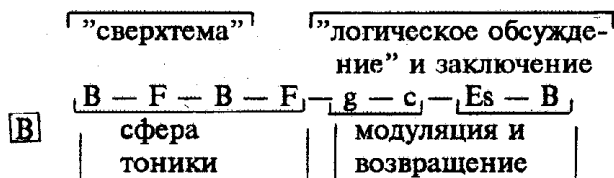
B — F — B — F — g — c — Es — B

Если эти тональности трактовать как простое модуляционное последование, то форма в целом оказывается несколько "плоской".

Дифференциацию тонального процесса следует усматривать в разнице между модулированием в экспозиции (к ней относится и контрэкспозиция) и в остальных частях. Первый этап — "изложение" мысли — символизирует устойчивость, экспозиционность, и может быть охарактеризован как *пропозиция* (*propositio*, термин учения о риторике¹¹). Второй — "логическое обсуждение" мысли — соответствует движению, собственно развитию (во многих случаях соответствует двум риторическим функциям частей — *конфутации*, *confutatio*, то есть "оспариванию", и *конфирмации*, *confirmatio*, утверждению).

Подобно тому, как для классических форм существенно различие между модуляцией "малой" (внутри темы) и "большой" (между темами, например, в связующей партии, в разработке), и в баховской фуге обнаруживается различие между собственно модуляцией (в самом деле воспринимаемой как *переход* из одной тональности в другую; это во втором крупном разделе фуги, например, в фуге B-dur — уход в g-moll, c-moll) и, да будет позволено так выразиться, "полумодуляцией" (из T в D, в экспозиционной части). Если у старых теоретиков (Царлино, Свелинк) все "каденции тона" признавались признаками одного, *немодулирующего* лада (например, каданс *gis — a* — один из признаков дорийского d), а у классиков, с середины XVIII века, все они стали звеньями генеральной модуляции (например, переходы: f — As — b — c — b — As — f — f), то в "промежутке" между ними, приходящемся на фугу Баха, правомерно образование системы, сочетающей принципы того и другого. Экспозиционные движения *однадазовых* ступеней T — D — T — D — ходы *внутри* тональности, не выходящие за пределы основной тоники (остатки этой трактовки сохранились в термине "однотональная фуга", *fuga del tono*, где чередование темы и ответа в T и D совместно считаются принадлежностью *одной* тональности) и переход к параллельному тону с его квинто-родственными — смена тональности, *модуляция*, движение *за пределами* сферы основной тоники. Хотя в экспозиции говорится обычно о "модуляции в доминанту", в действительности затраги-

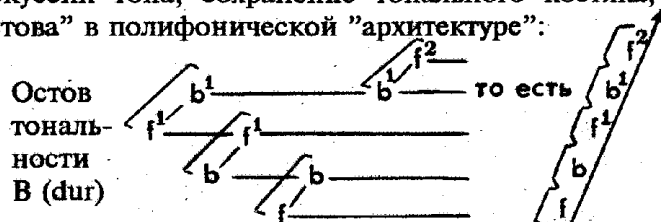
вание *отклонения* в доминанту имеет другой смысл (та же фуга B-dur):



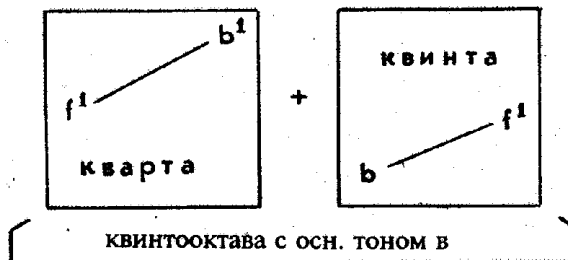
Доводы в пользу особой тональной устойчивости (в указанном смысле — "однотональности") экспозиции фуги следующие:

1. Особого рода близость именно доминантовой тональности к главной; доминанта поддерживает тонику подобно тому, как звуки *d* и *a* сливаются в квинту — интервал с общим основным тоном *d*.

2. Закон тонального ответа, шире — закон реперкуссии тона, сохранение тонального костяка, "остова" в полифонической "архитектуре":



По существу такая "доминанта" — второй из совершенных консонансов с основным тоном тональности¹².



3. Необязательность строгого соблюдения звучания доминантовой тональности в ответе (ХТК I, фуга Cis-dur).

4. Принципиальное избегание в ответе захода на доминанту к доминанте (B — F — C), во избежание действительной модуляции в доминантовую тональность (ХТК I, фуга e-moll, где в ответе могло бы быть последование h-moll — fis-moll, суммарно обрисовывающее тональность h-moll как

¹² Еще в XVIII веке звуки ответа отсчитывались от *единого* тонального центра (а не в "другой тональности"). Шайбе, называя его "Tonus fundamentalis", указывает принцип выбора звуков ответа так:

Dux — "вождь"	Comes — "спутник"
Октава фундаментного тона	→ Квинта фундаментного тона
Квинта фундаментного тона	→ Октава фундаментного тона
Терция фундаментного тона	→ Терция квинты фундаментного тона

(См.: Scheibe J. A. Compendium musices [ок. 1736] // Benary P. Die deutsche Compositionslehre des 18. Jahrhunderts. Lpz. [1961], Anhang. S. 44.)

¹¹ Существуют два значения этого слова, которые целесообразно разделить в написании. Если это наука об ораторской речи, то "риторика", а если выпретенная, пустая речь — тогда "риторика".

таковую, а не как область тональности e-moll; получилось бы $e = S, h = T, fis = D$.

5. Некоторые типы субдоминантовых ответов, когда они в действительности вызываются общим законом реперкуссии (ср. с пунктом 2; например, в органной токкате d-moll).

Таким образом, отсутствие настоящей модуляции при подчеркнутом доминировании главной тоники создает в экспозиции фуги большой сплоченный массив устойчивости, противостоящий всему дальнейшему тональному движению, собственно модуляции. В этом есть далеко идущая аналогия с классическими формами: отклонения и "малая модуляция" (они также — "полумодуляции") внутри изложения, экспозиции темы, не создают ухода из главной тональности, а только расширяют ее границы (Моцарт, финал симфонии g-moll, главная тема; Бетховен, соната ор. 106, Adagio, главная тема). Таким образом, возникает аналогия в принципах тональной структуры между мотивно многосоставной "песенной формой", в которую закругляется развернутое изложение классической темы (в рондо, сонатной форме), и всей экспозицией фуги как целого. Последующее развитие фуги подобных массивов более не образует. Как правило, наоборот, оно характеризуется дробностью тональной структуры, отсутствием заметного тонального остова в звуках реперкуссии (разве что в заключающей части). Для большинства фуг типичен выход за пределы тоники-доминан-

тового костяка лада (который мог бы рассматриваться как единый тональный комплекс) в сторону параллелей с их противоположностью ладового наклона.

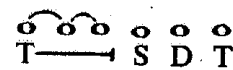
Образец подобного типового построения баховской фуги показан в книге автора "Гармония. Теоретический курс" (М., 1988) — см. 1-е приложение: фуга E-dur из I тома Хорошо темперированного клавира Баха (с. 495). Общеизвестно необыкновенное многообразие форм фуги у Баха, соответственно и конкретных гармонических форм ее построения. Поэтому в настоящем анализе целесообразно показать гармоническую форму совсем иного типа (в сравнении с фугами E-dur и B-dur из ХТК I), конечно без намерения охватить хотя бы в какой-то мере многообразие баховских форм.

Фуга Es-dur (ХТК II) примечательна доминированием не модуляционного, а контрапунктического принципа в развитии полифонической мысли (подобно построению, например, фуги b-moll из того же тома). Это не означает подмены одного принципа другим — и модуляционность и контрапунктичность есть во всех фугах, но указывает на то, какой из принципов принимается за определяющий в построении формы.

Тема фуги соответствует основному гармоническому закону "вождя" — недвусмысленное выражение главной тональности:

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, фуга VII

[Es]	T	(5 — 4 — 3)	6 — 5	S	D	8 — 7	T3
ладовый комплекс	=T1	— 5 — 4 — 3 — 6 — 5	S1 — 8 — 7 — 8 — 3	D5 — 8 — 7	T3		



Типична для гармонии Баха функциональная полнота при изложении основного ядра композиции (ср. с *прелюдиями* из I тома ХТК — C-dur, c-moll, cis-moll, D-dur, d-moll, Es-dur, es-moll и другие), а также четкость метрических смен в гармонии:

Строение фуги Es-dur основывается на принципе стретты¹³:

голоса:	Экспозиция	стретта 1	интерм.	репр., стретта 2	закл.
С	Такты: 1—6, 7—12, 14—19, 21—26	30—36, 37—43	44—53	53—58, 59—65	— 70
А					
Т					
Б					
Гарм.:	T → DT				T
	МЫСЛЬ	РАЗРАБОТКА МЫСЛИ			
	"сверхтема"	проведения	модуляция	репр.	репр.
		темы без	без провед.	темы	стретты
		модуляции	темы	одногол.	заключе-
					ние

¹³ Es⁵₁ означает позицию темы между $\hat{1}$ и $\hat{5}$ ступенями лада (как, например, в фуге C-dur ХТК I). Es¹₅ — позицию темы между $\hat{5}$ (внизу) и $\hat{1}$ (вверху) ступенями (как в фуге c-moll, там же).

В отличие от модуляционно развивающейся модальной фуги. Основание для этого — несменяемость реперкуссии тона-модуса:

реперкуссия:

Главный признак модальной фуги — отсутствие ладового контраста, то есть проведенний темы в параллельном ладу и родственных ему. В отличие от собственно-модальной фуги (у Шейдта во II части "Новой табулатуры", 1624, № 1, Fuga contraria, 194 такта; у Баха — 1-я пьеса из "Искусства фуги") данное сочинение содержит обычное для Баха модуляционное развитие формы (см. схему выше), но только в него не втянуты проведения темы.

С учетом вышесказанного о гармонии фуги общее тональное построение произведения таково:

I часть	II часть		
Тональная устойчивость	устойчивость	неустойчивость	устойчивость
T — D	T — T	модуляц.,	S — T

Даже в рамках доминирующей однотональности Бах следует стройному функциональному плану TD(T)ST, обогащая этот принцип тонального построения "прорывом" модуляционности в интермедии:

(Повторяемость в голосоведении 7-6-5 и 3-4-3³ отражает нисходящую по квинтам каноническую секвенцию.)

Хотя на 3-й доле тактов 47, 49, 51 и 53 звучат консонансы, в функциональном отношении каноническая секвенция в т. 46—53 — выражение гармонического напряжения типа доминантовой цепочки ④ — ③ — ② — ① — [0].

Яркий контраст окружающей уравновешенной гармонии есть истинное украшение фуги, ее тонально-функциональная кульминация, готовящая искусно выполненное репризное проведение темы (т. 53—58) в субдоминантовых тонах.

Помимо обычного, как и в гомофонии, тонального значения звуков и созвучий (см. пример 21 и ноты фуги), в полифонической гармонии действуют и собственные законы связей крупного плана, обусловленные специфически полифонической формой произведения, подобно тому, как ряд явлений гомофонной гармонии связан с ее формой. Проведения полифонической темы в фугато, особенно при удержанном противосложении, часто образуют особого рода гармонические вариации, встроенные в полифоническое целое. Гармония совершенных консонансов в соотношении ладовых комплексов¹⁴ (см. выше анализ мотета Палестрины) переходит здесь в сопряжение крупных гармонических построений, равных длине проводимой полифонической темы, на основе происходящей при этом повторности сопровождающих ее тонально-функциональных комплексов:

¹⁴ Две из главнейших полифонических форм — пассакалия и фуга имеют между собой с этой точки зрения чисто гармоническую обусловленность в связи с тем, что основной принцип пассакалии — повторение мелодии без транспозиции (то есть в унисон, октаву), а принцип головной части фуги (фугато) — повторение темы в транспозиции на квинту, кварту. То есть:

пассакалия	— тема в консонанс	1:1, 2:1
фуга	— тема в консонанс	3:2, 4:3

23 ладовый комплекс

А) темы

В: .. удерж. пр.-слож. .. (и т. д.)

T 6 - 5 S5 - 4 - 3 D3 - 2 - 3 T

Б) ладовый комплекс

В: .. удерж. пр.-сл. ..

T S [D7] S5 - 4 - 3 D3 - 2 - 3 T

Одна из сторон вертикального созвучия — линейность его тонов — в полифонии подчеркнута и, можно сказать, в отдельных случаях определяет выбор гармоний. Отсюда типичная черта полифонической гармонии — ладовый комплекс ведущей

мелодии предугадывает возможности тональной функциональности.

Приведем схему гармонических вариаций экспозиции (ср. с "темой" вариаций в примере 21):

Такты:	1	2	3	4	5	6
Es	T	T	T ⁶⁻⁵	S	D	T
B:	S	Sp D	T ⁶⁻⁵	S	D	T ⁸⁻⁷ [6-5]
Es	T S	D	T ⁶⁻⁵ D	Sp	D	T [TpSp]
B:	T ⁷⁻⁶⁻⁵	S ⁶ D	T Tr	Sp	D	T

Приведем соответствующие вариациям сравнительные схемы линейности тонов в созвучиях на примере голосов, излагающих тему, так как имен-

но ладовый комплекс темы определяет у Баха функциональное значение приходящихся на проведение темы гармоний.

Бас: T 1 - 5 - 4 - 3 - 6 - 5 S1-8 7 8 - 3 D5-8 - 7 T1

Тенор: S Sp3 D7 T3-6-5 S1-8 7 8 - 3 D5-8 - 7 T1

Альт: T1 D8 - 7 T3 S3 D7 Sp 3-2-3-5 D5-8 - 7 T3

Сопрано: T1 S1 D7 T3-6 D7 Sp 3-2-3-5 D5-8 - 7 T3

В случае удержанного противосложения (здесь в экспозиции оно проводится трижды) на него также распространяется тождество функциональ-

ных значений тонов всего ладового комплекса данного голоса.

Здесь нет обычного при удержанном противосложении двойного контрапункта, еще более подчеркивающего значимость для гармонии линейности тонов в созвучиях. Но и в таком виде заметно существенное различие между полифонической гармонией и гомофонией.

Вместо второго удержанного противосложения Бах завуалированно повторяет (транспонированно) гармонический бас.

Если сравнивать фугу с классической песенной формой, то экспозиция (фугато) подобна начальному периоду ("модулирующему") с его тоновой и структурной "крепкостью", системой интенсивных внутренних связей, "средитональными отклонениями", здесь — в доминанту, заключающим кадансом на доминанте. Как два предложения имеют сходные начала с разными продолжениями (в частности, с гармонически разными каденциями — на D и на T), так и пары проведений темы фугато начинаются разным положением одной и той же тоники $E_s \frac{5}{1}$ и $\frac{1}{5}$ и далее расходятся в направлении T и D, причем повторение ладовых комплексов (что редко в предложениях гомофонной формы) вскоре приводит к (транспонированному) повторению избранных композитором (вместе с темой) гармонических последований либо каких-то распределенных в

последовании опорных гармоний. Специфика гармонии начального баховского фугато также состоит в строгости, густоте и централизованности гармонических связей, "плотности" структуры (например, вариационного типа, как показано выше). Со стороны гармонии это способствует эффекту глубины и проникновенности музыкально-полифонической мысли, что мы и ощущаем при восприятии баховской музыки.

* * *

Аналогично решаются и прочие проблемы, изложение которых здесь поэтому не дается. Основной теоретический анализ может служить элементарный гармонический анализ (см. нотировку гармонии в нотном образце и схемы в этих пояснениях).

1 *Maestoso; serenoamente* (♩ = 63).

(a 4 voci)

dolce, ma sonoro

Es T 1-5 — 3 S — D — T T Tp D → D " 1 — 3
 B: D — T Sp — D — T S 5-4-3 —

Es D8 — 7-6 — 5 T D — T S — D — T8 — 7
 B: — D — T 6

Es -Tp — Sp — D — T6 D → D.. Dp D7 T..
 B: S6 — D — T8 — 6 Sp — D — T Tp D → S 3-5 1-3 5-7

Es D5 — 7 — T D8 — 7 — T S — D 8 — 7 — 6 — (5) — T
 B: — D — T

Es Tp — D → D⁸ — 7 — T D → Sp D → D⁸ — 7 — T Tp .. D — T — S —
 B: Sp — D — T c: T 6

Es C: — D⁷ — 6 — 5 — 3> Sp — D⁷ — 6 — 5 — 3> ..
 f: + Sp — D⁷ — 6 — 5 — 3> As: Sp —
 B: Sp — D⁷ — 6 — 5 — 3>

Es S — D⁴ — 3 — T 5 — 6 — D⁸ — 7 —
 As: D — T .. Tp 8 — 7 6 5 — Sp — D — T
 f: S — D — T

Es — T S — D⁸ — 7 — T 8 — 7> .. — 8 — 5 DpTp — Sp — D⁷ — D⁹ — D⁴ — 3 — T

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова Т. Б. Переход от модальности к тональности в европейской музыке XVI—XVII веков. Дисс. Московская консерватория, 1980.
2. Баранова Т. Б. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI—XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.
3. Власов А. В. Позднебарочная и раннеклассическая гармония: о стилевых критериях // *Laudamus*. М., 1992.
4. История гармонических стилей: Зарубежная музыка доклассического периода. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 92. М., 1987.
5. Катунян М. И. Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке. Дисс. Московская консерватория, 1984. (Глава II.)
6. Катунян М. И. Становление понятия тональности в музыкальной теории XVII—XVIII веков // Проблемы организации музыкального произведения. М., 1979.
7. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969. (С. 145—160.)
8. Степанов А. Ладогармонические основы русской хоровой музыки XVI—XVII столетий // Очерки по истории гармонии <...> Вып. 1. М., 1985.
9. Тюлин Ю. Н. Практическое пособие по введению в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Л., 1927.
10. Херсонская Н. "Новая табулатура" С. Шейдта. Дипл. работа. Московская консерватория, 1990.
11. Холопов Ю. Н. О гармонии Шютца // Генрих Шютц. М., 1985.
12. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983. (Глава II.)
13. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
14. Этингер М. А. Гармония И. С. Баха. М., 1963.
15. Этингер М. А. Раннеклассическая гармония. М., 1979.
16. Cholopow J. N. Prinzipien der musikalischen Formbildung bei J. S. Bach <...> // Beiträge zur Musikwissenschaft. Н. 2. Berlin, 1983.
17. Motte D. de la. Harmonielehre. Kassel, 1979.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. Бах И. С. Кантата № 159, ария баса "Es ist vollbracht".
2. Бах. Стусификс из Мессы h-moll.
3. Бах. Органный хорал "O Mensch, bewein' dein Sünde gross".
4. Бах. Сюита для виолончели c-moll, Сарабанда.
5. Бах. Фантазия для органа c-moll BWV-562.
6. Бах. Хорал "Aus tiefer Not" BWV-686.
7. Бах. Хорал "Es ist genug" BWV-60.
8. Бах. Хорошо темперированный клавир, I том, фуга B-dur.
9. Гендель Г. Ф. Клавирная сюита g-moll, Менуэт.
10. Гендель Г. Ф. Ксеркс, увертюра.
11. Гендель Г. Ф. Мессия, заключительный хор Amen.

3.

ЭПОХА ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

Л. Бетховен. Пятая симфония, I часть Гармония классической сонатной формы

Законы гармонии сонатной формы общеизвестны. Необходимо, однако, подчеркнуть некоторые выработанные венскими классиками, особенно Бетховеном, важные закономерности, касающиеся гармонических структур в различных функционально контрастных друг другу частях и разделах сонатной формы. Сформировавшись в эпоху венских классиков, законы связи формы сонаты с выявляющей ее гармонической структурой сохраняют свое значение и далее вплоть до "атонально"-додекафонных сонатных циклов Нововенской школы и современной нам музыки.

Пояснения требует уже сам статус "разделов" в сонатной форме. В противоположность песенной форме, основывающейся на стиховом метре и его строфах-кристаллах¹⁵, сущностью сонатной формы является сквозное развитие мысли, не только в специальной части — разработке, но и в экспозиции, даже при изложениях тем. Во времена венских классиков сонатная форма теоретически представлялась двухчастной с "репризами" (повторениями частей):

||: "первое колено": ||: "второе колено": ||

¹⁵ В песенных формах классической традиции существуют как равноправные две формы метрического восьмитакта (строфы):

4 + 4 = период (из двух предложений)
8 (= 2.2, 1.1.2) = большое предложение (как правило, с одним кадансом)

(Недопустимо то и другое называть одним словом "период", так как формы эти — разные.)

Напомним также наименования основных форм классической традиции:

I песенные — простая песенная (трехчастная, то есть с репризой; и двухчастная, то есть с припевом), сложная песенная (или составная; например форма менуэта), куплетная, форма темы с вариациями.

Эти формы с одной темой и в одной тональности, либо с их чередованием (однако без модуляционных переходов).

II рондо — большое рондо (как в финале сонаты Бетховена op. 2 № 2), малое рондо (как в медленной части 1-й симфонии Чайковского, в медленной части 3-й симфонии Чайковского, в медленном финале его же 6-й симфонии), рондо-соната (то есть с разработкой вместо 2-й побочной темы, как в финале сонаты Бетховена op. 90).

III сонатная форма; ее разновидности: форма I части концерта, сонатины.

Соотношение частей еще подчинялось иерархии старинных двух типов заключений: в конце 1-го колена — каденция "открытая" (apertum), в конце 2-го "закрытая" (clausum).

"Первое колено" сонатной формы содержало "первый главный период". Второе — еще один или два таких "периода". ("Период" — в смысле крупного раздела литературного текста, а не в нынешнем понимании). Форма в целом представлялась развертыванием лада (оно называлось традиционно "modulatio" — "модуляция"; не смешивать с нашей модуляцией) посредством каденций на различных его ступенях согласно общему типу:

||: :||: :|| (выражено в нынешних функциональных знаках)
T → D → не-T → T

Главной проблемой сочинения формы и было распределение каденций. Контрастные, побочные мелодические мысли (Nebengedanke) могли вводиться противовесом к главной мысли (главной теме) в разных местах — в побочной партии, в заключительной, в связующей и даже в главной (так называемый, "2-й тематический элемент" ее). Когда классики писали сонатную форму, они строили прежде всего гармонико-модуляционную композицию. Части "периода", заключающиеся "каденциями тона", назывались "абзацами" (опять-таки, термином из теории литературы).

Таким образом классическая сонатная форма как в первую очередь тонально-гармоническая композиция, и уж потом — тематическая, регулировалась порядком каденций. "Первый главный период" (то есть, по-нашему, экспозиция) предполагал "четыре основные пунктуационные части" или "четыре основные точки отдохновения духа" (Х. К. Кох, 1793), соответственно — четыре каденции. Две из них — основная и половинная в главной тональности: "в главном тоне находятся не более двух абзацев (основной и квинтовый абзац)". Третья — половинный каданс в тоне квинты. Четвертая — полная в тоне квинты (то есть в доминантовой тональности). Кроме того, после "первого главного периода" мог быть еще "разъясняющий период" (заключительная партия).

Главным событием экспозиции мыслилось не введение темы побочной партии (она, как и другие, полагалась производной от главной), а установление новой тональности (опять чисто гармо-

ническая проблема как суть сонатной формы). Вот как современник Бетховена описывает это событие в побочной партии: новая тональность "вводится как новый герой, который поистине затмевает предшественников, подавляет их и ввергает в забвение; притягивает к себе весь интерес и восседает на тонический трон" (Г. Вебер)¹⁶.

Таким образом, даже во времена Бетховена сонатная форма мыслилась "симфонично". Вместо типичной для песенной формы изрезанности рифмами-каденциями — ориентация на напряженное развитие, преодолевающее своим током простейшую метрическую симметрию кристаллических музыкальных строф 1 + 1, 2 + 2, 4 + 4 в пользу крупномасштабного сквозного развития музыкальной мысли.

С. И. Танеев принципиально противопоставлял два типа строения — "коленное" (соответствует песенной форме с ее гомофонной темой-мелодией, "коленами"-строфами, метрической симметрией в основе, тональной замкнутостью, подчиненностью "одному простому образу") и в виде "партии" — сложного комплекса мотивов в разных голосах, сочетающего метрически строгие части с ходообразными, тонально устойчивые части с модуляционными; "партии" свойственна зыблемость многих образов¹⁷.

В сонатной экспозиции Танеев находил две такие динамичные "партии" — главную (то есть главную тему и переход к побочной) и побочную (то есть побочную тему-тезис, ее "усугубление" как перевод в напряженно-неустойчивое состояние, возвращение к основному характеру, и далее заключение)¹⁸.

Описываемые старой и новой теорией особенности структуры (и гармонии) в разделах сонатной формы говорят о роли динамизма в самих понятиях, раскрывающих существо сонатной формы в противоположность "коленной" форме песни (и производных от нее форм).

Во вступлении возможно напряженное нащупывание основной тоники, активная и целенаправленная борьба за тонику — в противополож-

¹⁶ Теория сонатной формы XVIII века излагается по дипломной работе Л. В. Кирилпиной "Бетховен и теория музыки XVIII — начала XIX веков". Т. II. Москва, 1985. С. 157—167 и др. Рукопись, нотная библиотека Московской консерватории.

¹⁷ См.: Яворский Б. Л. Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве // С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. М., 1967. С. 90—91.

¹⁸ Важно отметить, что Танеев, видимо, был первым теоретиком, выделившим и рассмотревшим явление перелома в побочной партии (без этого термина). В момент "усугубления" и приближения к характеру главной темы возникает — как особая форма расширения побочной — "введение мотивов посторонних": из главной партии, а также новых (см. у Бетховена сонаты ор. 7, 57, симфонии № 1, 2, 4, 7 первые части). На приоритет Танеева в выработке понятия перелома (сдвига) указал Ф. Г. Арзаманов (см. его работу "С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм". М., 1984. С. 28, 30, 45, 92 — примечание 75).

ность пребыванию в тонике в главной теме (например, в I части 1-й симфонии Бетховена), длинный свободно-модуляционный ход, часто фантазийного характера, своей беспокойной долгой неустойчивостью мощно оттеняющий возникающую после него обретенную, наконец, тонику (Бетховен, I часть сонаты ор. 111, Глинка, Арагонская хота — вступления).

Главная партия — внушительный массив тоники, закрепленный в "твердой структуре", метроритмически "сильной" теме. Гармония главной темы сочетает силу тоники и общую устойчивость с функциональной активностью и динамикой аккордо-функциональных смен. Главная тема крепится сильным кадансом (либо даже двумя кадансами — Бетховен, I часть сонаты ор. 13; ор. 31 № 2, № 3). Основной формы главной темы обычно бывает тема, происходящая от песенного типа структуры, с отчетливыми функциями ее частей (мотивов, фраз): $1 \bar{2} \bar{3} \bar{4} \bar{5} \bar{6} \bar{7} \bar{8}$. Эти метрические функции песенной формы исключительно важны, ибо они обозначают гармонический смысл гармонических оборотов. Например: в такте 7 — гармонии заключительного полного каданса (часто $K^b_4 - D^7$), в такте 5 — гармонический ответ на 1-й, в такте 8 — устой заключительного каданса и т. д.

Связующая партия — это ход (*первый*), модуляция. Структурно часто оформляется в три слитных друг с другом раздела:

1) *продолжение главной темы* (с окончанием которой начало связующей обычно слито) либо *дополнения* к ней; гармонически — пребывание в тонике либо даже ее избыточность: шумное подчеркивание тоники часто отмечает начало ее устранения;

2) *собственно модуляция*, обычно идущая коротким, не круглым путем, точно нацеленная на тональность побочной партии (тоника последней нередко избегается либо маскируется своим одноименным вариантом, чтобы сохранить "свежесть" ее звучания в новой теме); модуляционные гармонии в связующей партии, при всем обновлении, специфичны непрерывным ощущением их тонально-функционального значения относительно предшествующего либо последующего тональных массивов;

3) *предыкт* (обычно на доминанте ожидаемой темы), специальная подготовляющая часть, сдерживающая, оттягивающая вступление побочной партии; сильнейшее тяготение, прямо-таки "желание" новой тоники, некоторое время остается неудовлетворенным ради эффекта долгожданного достижения в момент начала побочной темы (и то зачастую не сразу). Если главная тема опирается на метрическую твердость, то связующая в противоположность этому отмечена текучестью, структурной дробностью и рыхлостью, отсутствием высших слоев метрической экстраполяции

(метрических восьмитактов). В конце связующей как правило крупная цезура, обычно самая заметная во всей экспозиции (окончание первой ее "партии").

Побочная партия. Новая тональность побочной партии — основной драматургический конфликт сонатной экспозиции, выражающий переход музыкальной мысли к своему инобытию. Это снова массив тоники, но уже побочной. Однако характер его совсем иной. В качестве обширной площадки изложения темы с типично экспозиционной структурой побочная по другую сторону от связующей сильно контрастирует ей. Но побочная — в рамках устойчивости — контрастирует и главной. Главная — "твердая", динамичная, сплоченная, побочная — более "рыхлая", растекающаяся, свободная, легко меняющая характер. Соответственно и гармония побочной более разнообразна, богата занимательными либо яркими деталями, содержит *второй ход* — участок свободного развития, постепенно переходит ко все более усиливающемуся заключительному кадансированию. Естественные для последнего субдоминантовые отклонения часто связаны с напоминанием основной тоники, с

тем, однако, чтобы отвергнуть ее в пользу укрепления новой тоники.

Заключительная партия наступает после каданса побочной и по основной своей функции есть не самостоятельный раздел, а продолжение наращивания тональной устойчивости. Структурно заключительная партия имеет прообразом серию дополнений (пары которых могут быть внешне сходными с двумя предложениями периода, отличаясь от них по сути дела). Характерны повторное кадансирование, плагальные отклонения, сведение построений ко всё более кратким, выдерживание или повторение тоники, органнй пункт на тонике. В отличие от устойчивости в главной партии заключительная лишена (обычно) динамики развертывания лада, экспозиционного богатства гармонических смен. Главная партия — развертывание лада, заключительная — его свертывание и сведение к ЦЭ, к тонике. Слитность заключительной с побочной образует вторую "партию" экспозиции (в танеевском смысле, см. выше).

В итоге вся экспозиция так чередует песни и ходы (5 частей):

Главная тема	— ход (1-й)	— побочная тема	— ход 2-й	— заключение
тоника	— модуляция	— доминанта	— (движение)	— доминанта
песенная форма	— форма хода	— песен. форма	— ф. хода	— дополнения

Разработка — длинная модуляция, кружным путем направленная назад к тонике. Форма разработки — *большой ход*, состоящий из ряда *малых*. Ходообразности разработки не мешают возможные небольшие вкрапления площадок устойчивого изложения в тонально неустойчивых местах.

Разработочная модуляция классиков имеет драгоценные тонкие отличия от прочих модуляционных частей. Иногда встречающийся во *вступлениях* модуляционный ход (например, в бетховенской увертюре "Леонора" № 3) легко отрывается от устойчивой гармонии, еще не закрепленной положением сонатной главной темы, свободно идет через различные далекие гармонии, по той же причине не звучащие динамическими напряжениями, и имеет главной целью сосредоточиться на установлении основной тоники. Модуляция в *связующей* сжата, имеет перед собой близкую, достигаемую после краткой борьбы цель.

Модуляция в разработке имеет два назначения. Первое из них негативное: сбросить с плеч тяжесть привязанности к закрепленной в побочной партии тонике, сбросить и главную тонику, вообще освободиться от давления ("тяготения", притяжения) всякого центра-магнита. В сонатной разработке (особенно у классиков, у Бетховена) заключен самый сильный и самый восхитительный художественный эффект сонатной формы. Вслед за энергичной отстройкой от мощных устоев эк-

спозиции в динамике модуляционного потока начинается как бы "отрыв от земли" и беспрепятственный полет без ощущения тяжести притяжения к ней. С полной ясностью этот эффект ощущается лишь краткие мгновенья, но для настройки на него нужны предшествующие ходы-трамплины, равно как и последующие (обычно намного более краткие) участки возвращения. (В I части Пятой симфонии такая вершина бетховенского вдохновения приходится примерно на зону тактов 196—227, в особенности 209—216; разумеется, для наиболее полного переживания эффектов сонатной разработки необходимо непременно восприятие всей формы, начиная с самого первого такта экспозиции.)

Второе назначение модуляции сонатной разработки, наоборот, позитивное. В ответ на конфликтное нарушение тоники в экспозиции разработочная модуляция в высшем стратегическом замысле направлена к восстановлению главенства тоники, то есть к грандиознейшему, в масштабах всей формы, *разрешению* диссонанса-доминанты. Однако, и в этом суть динамики сонатной формы, это разрешение происходит не простым переходом доминанты в тонику (это — для низших форм с их "песнями"), а опять-таки парадоксальнейшим образом — *наоборот*: посредством наивысшего *обострения диссонантности*, напряжения. И уж потом, после доведения неустойчивости до максимальной

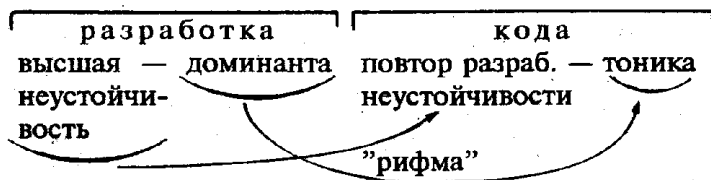
величины, напряжение разряжается в тонику репризы, опять-таки все в таких же гигантских размерах: не аккорд доминанты (тоники доминантовой тональности) разрешается в аккорд тоники следующей далее репризы (как в Adagio As-dur бетховенской сонаты ор. 10 № 1 — с его несонатным "рондо-песенным" спокойствием структуры), а функциональное напряжение большого раздела — разработки успокаивается столь же длительным звучанием господствующей тоники следующего раздела — репризы. Притом, несмотря на мощный "взлом" связей, тянущих разработку к тонике, и достижение в точке "упора" подчас полярной гармонии (в 5-й симфонии — тритона *fis* к тонике *c-moll*; ср. с финалом симфонии Моцарта *g-moll*), позитивным фактором оказывается обнаруживающаяся в конце концов функциональная зависимость от главной тоники всех кажущихся свободно-фантазийными и идущих нередко "напролом", вопреки естественным узам тонального родства, модуляционных ходов. Отсюда всегда достаточно строго организованный модуляционный план классической разработки.

Структурно "ход ходов" разработки образует отдельное построение (третью, "разработочную партию" по Танееву).

Реприза в сонатной форме стремится быть одной "партией" (по Танееву, "репризной"), а не двумя, как в экспозиции. В гармонической структуре преобладает тенденция устранить каденцию-грань между главной темой и связующей партией (как у Бетховена в I части сонаты ор. 13; в 5-й симфонии этого нет), слить их в одну часть и тем самым структурно сблизить первую "партию" (то есть главную вместе со связующей) и вторую (побочную с заключительной).

Кода. Выработанный в основном Бетховеном тип коды — второй разработки содержит отражение самого большого контраста формы (также и контраста гармонического) с тонким переосмыслением функции повторяемого (в транспозиции)

материала. Если разработка — высший разворот гармонических событий сонаты, то кода-разработка — напоминание о них с целью разрешения гармонического напряжения непосредственно в устойчивую тонику, выразительно занимающую в коде место, аналогичное месту доминанты в конце разработки. В результате образуется гигантская и лишь в сонате существующая каденционная "рифма":



Особая действенность и заметность этого отношения связана с участием в нем именно разработки — специально-неустойчивой и потому наиболее активно тяготеющей части (отражение спокойно-экспозиционных разделов песенного склада формы подобной настойчивостью воли к разрешению не обладает).

Специфика гармонической структуры классической формы, таким образом, связана с действием ведущих факторов формообразования, которым служит гармония, — с метром, мотивикой ткани, тематизмом.

I часть 5-й симфонии Бетховена, не будучи особенно сложной в отношении формообразования, все же требует теоретической интерпретации, чтобы иметь перед глазами адекватную картину. Прежде всего это связано с тем, что в темпе Allegro con brio $\text{♩} = 108$ метрический такт — не $\frac{2}{4}$, а $\frac{2}{2}$ (косвенное подтверждение — медленные смены гармонии в головной части основной темы). Восстановив истинный метр, мы получаем в руки метрические функции тактов во всех частях экспозиции, равно как и различия, контрасты между ее частями. Метрическая схема главной партии¹⁹:

метрическая схема главной партии

Л. Бетховен. 5-я симфония, I часть

¹⁹ Условные знаки: 01, 02 = метрические такты вступительной части; $\square \text{III}$ = метрические секции, метрические периоды; $\square \text{I}$ — первое предложение, $\square \text{2}$ — второе предложение.

(Функции их: $\hat{1}$ = предложение, $\hat{2}$ = ответное предложение.)

Из схемы явствует, что главная тема представляет собой "большой период", то есть период из двух больших предложений (каждое со структурой 2.2.1.1.2 и одним кадансом в конце). Соответственно, в теме два каданса — половинный в тактах I 7—8²⁰ и полный заключительный в II 7^a—8^a. Заключительный каданс завуалирован отклонением в II 7—8, отсутствием функциональных басов 4̂—5̂—1̂²¹ и отсутствием остановки на T₁, мгновенно сметаемой вырвавшимся потоком движения, устремленного к побочной партии. Это вуалирование — одно из гармонических средств симфонизации формы. Другое средство — усложнение структуры периода модификациями, отдаляющими его от простых песенных форм: каждое предложение начинается вставкой вступительных тактов с ферматами, нарушающими равномерность метрического течения (на уровне метрических тактов даже меняется дважды ²/₂ на ³/₂), второе предложение имеет расширение особого рода. Особо важно в процессе симфонизации загадочное гармоническое явление — органичный пункт "не на месте" в II 5—8^a. Вступление его за несколько тактов до каденции (а не после нее, как в I части 1-й симфонии Бетховена) разрушает типичную для песенной формы экстраполяцию настолько, что в состоянии

вслить сомнение в том, что 2-е предложение еще не закончилось. Загадка разрешается, очевидно, тем, что эта чрезмерность звучания T восполняет ее недостаточность в начальных тактах (01—02)²². Взаимодействие деталей формы, отклоняющихся от симметрии песенной структуры, взаимоусиливает напряженность мысли, что типично для сонатности.

Специфическая особенность гармонии главной темы — предельная сила и централизованность функциональных тяготений, предельная концентрированность всех аккордов вокруг тоники. Отклонения минимальны и служат исключительно интенсификации функционального контраста внутри главной тональности — вводный тон к D в конце 1-го предложения и дважды вводный тон к S во 2-м, согласно принципу T—D—[T—]—S—T. Гармония главной темы 5-й симфонии Бетховена с предельной ясностью демонстрирует основной закон этой части формы: тема — мощный массив тоники, воплощение исключительной силы и действенности функциональных тяготений, "одни мускулы".

Резкую противоположность главной теме составляет связующая.

²⁰То есть в тактах 7—8 первой метрической секции.
²¹ Знак ^ над арабской цифрой указывает ступень-звук (а не аккорд).
²² Начало главной темы сонатной формы без тонической примы в эпоху Бетховена было дерзостью, ибо нарушало правило недвусмысленного главенства тоники в (главной) теме.

В финале сонаты Бетховена op. 31 № 2 d-moll аналогичная ситуация в метре: резкое нарушение метрической экстраполяции "неправильными" сменами гармонии вдоволь (с избытком!) компенсируется в ряде дополнений. В результате нормативный метрический период в 8 тактов (на 6/8) разрастается ровно вдвое — до шестнадцати тактов.

Противоположность эта видна, однако, не в знаках тональных функций, а в гармонических структурах, особенно рельефно проступающих в связи с категориями метра как формообразующего фактора. Простая метрическая экстраполяция

1 2 3 4 5 6 7 8

естественна для экспозиционных, устойчивых частей, даже в симфонических формах (см. пример 27). Отсюда распределение в них каденций и микрозаключений, с чем связан выбор гармоний, их пульсация, их направленность к точкам заключений и соответственно гармонический смысл структуры. Модуляция же настоящая, большая, как выражение, наоборот, неустойчивости стремится к взламыванию метрических секций-кристаллов и образованию гармонических структур другой формы, что происходит и здесь. Начавшись, как очередная (третья) метрическая секция (смена гармонии во втором — тяжелом — такте,

повторение двутактовой фразы в противоположной гармонии T — D, D — T; ср. с начальной темой бетховенской сонаты ор. 2 № 3), мысль далее входит в противоречие с песенным метром. Если 5-й такт начинается как отвечающий на 1-й, то протянутость гармонии уменьшенного септаккорда в т. 4—5—6 действует как "взрыв", который разрушает метрическую постройку, после чего окончание ее на D Es-dur выглядит не столько кадансом, сколько остановкой: в басу нет основного тона, и доминантовая прима в начале побочной выглядит более основательной доминантой, чем конец связующей. Все это нарушает симметрию песенного метра.

Гармонически связующая оказывается отвечающей на начала обоих предложений, на двутактовые величины T и D в первом и на уменьшенный септаккорд во втором:

В примере 29 А и двух предыдущих (27 и 28) видно, в чем гармоническое нарушение симметрии в сравнении с метрически строгими фразами главной партии.

Главная партия: метрич. такты

1 — 2	3 — 4
T — D	D — T

Связующая партия: метрич. такты

1 — 2	3 — 4
T — D	D — T

Тип построения хода здесь — разрушение кристаллической песенной структуры. Чтобы быть

симметричным (как в сонате ор. 2 № 3), построение должно равномерно чередовать функции:

1 — 2	3 — 4
T — D	D — T

Вместо уравновешенных соотношений (считая в восьмых): T=15, D=1, D=15, T=1, здесь получается асимметрия:

$T=15, D=1, D=13, T=2, D=1+12$
 $=16 \quad =15(?) \quad =16(?) \quad =28(?)$

Ломающая перегородки метрической секции строфы, движение связующей приобретает *противоположные* качества. Это не твердый кристалл устойчивости, а вырвавшийся на свободу поток энергии.

Со стороны гармонии выражением этой противоположности и является показанное нарушение гармонической пульсации, образование *асимметричных* гармонических структур. Таким образом, контраст гармонической устойчивости и неустойчивости, метрики песни и хода, однотональности и модуляционности, пребывания и движения высшего порядка, консонантности и диссонантности обобщается парной категорией *симметрии и асимметрии*, одной из основополагающих общехудожественных полярностей.

Художественная роль и красота гармонии побочной партии раскрывается опять-таки не через

наименования функций, а в анализе *гармонических структур*. Со времен венских классиков, а в особенности Бетховена, эта сторона гармонии становится решающей в оценке гармонии-искусства.

Обращаясь к гармоническим структурам побочной партии, мы сталкиваемся с огромными трудностями в их истолковании. Конечно, ясен и лежит на поверхности художественный контраст гармонии побочной партии по отношению к главной. В главной — очевидные два крепких "куска" = предложения с типичными для периода кадансами на D и на T. В побочной — непрерывное гибкое и разнообразное течение, проходящее определенные стадии без гармонических каденций; лишь в самом конце наступает долгожданное, мощное заключение²³.

30^A

Es D1 — T1 D1 — D1 T D — T D — T

Es D — Sp .. D — S D⁹₅ 3 4 4 3 5

Es D⁷ T D T S D

Es D T D T S D₅ T

Но удивительным образом эта типичная песенная побочная тема ("Das Gesangsthema" по немецкой терминологии) не укладывается в простую песенную форму. В конце концов она обнаруживается (см. пример 30А), но оказывается почти сплошь деформированной: начинается со вставки, первый же двутакт — с повторением, после предложения нет второго, срединный восьмитакт с его

грозно-торжествующими ползущими голосами осложнен повторениями, наконец, заключительная часть начинается гармонически с 5-го такта (район заключительного каданса), а не с первого. Тем не менее побочная в конце концов гармонически устойчива. Таким образом возникает сильнейший контраст главной теме с ее устойчивостью и кристалличностью. Четкая гармоническая дифферен-

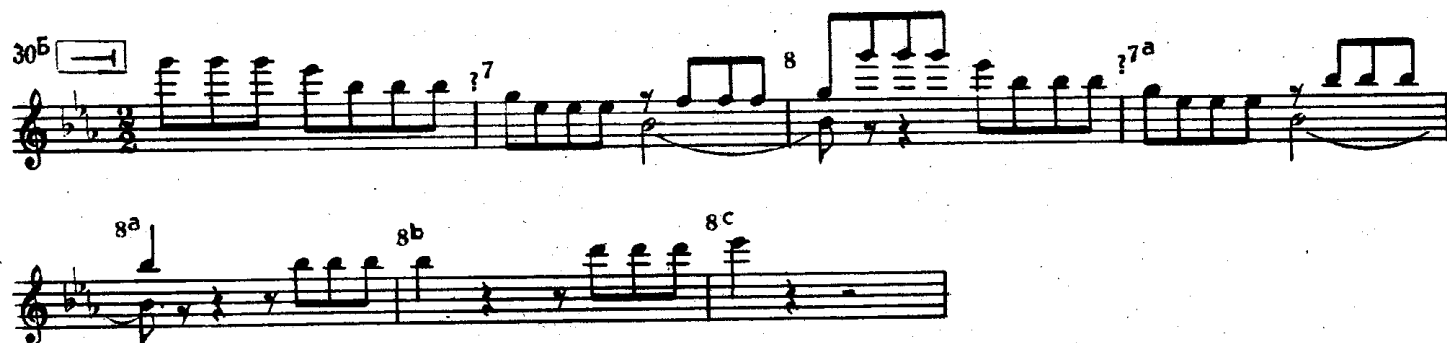
²³ Неверно мнение, будто побочная переходит в заключительную без каданса; см.: Мазель Л. А. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества // Бетховен. Вып. I. М., 1971. С. 122 (ср. с нашим примером 30А, метрические такты III 5, 6,

7, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8). В такте III 7 — типичное прерывание заключительного каданса ради придания его повторению огромной силы (ср. с прерыванием кадансов в заключениях главных партий первых частей сонат Моцарта KV — 280, 309).

циация каждой из частей дает драгоценное качество живости и активности музыкального целого.

Гармония выявляет и *масштабность* симфонической формы. Завершение главной темы подчеркнута развернутостью тонической педали (см. в образце графические такты 33—44), побочной — обширностью участка кадансирования (соответственно, т. 96—110).

Архитектоника экспозиции подчеркнута симметрией частей после окончания главной и побочной тем: вслед главной идут шумные низвергающиеся каскады связующей (т. 44—58), вслед побочной — мощные низвергающиеся каскады заключительной (т. 110—124).



Но особенная тонкость гармонической структуры состоит в том, что симметричным частям придается *противоположный смысл*: пассажи связующей (T — D, D — T) обладают эффектом начальности (начало свержения главной тоники), такие же пассажи заключительной (T, D — T) имеют завершающий эффект. Детали гармонического смысла указаны в обозначениях метрических тактов примера 30Б.

Великое искусство бетховенской формы в большой мере есть искусство гармонии, высоту которого и должен показать анализ.

Музыкальная форма — это и обширная *гармоническая конструкция*, причем именно на уровне формообразования, целой пьесы, действует высшая музыкальная гармония, которая только и дает высший смысл гармоническим последованиям.

Конкретно, мастерство гармонии состоит в умении придать ту или иную смысловую функцию каждой части формы. В экспозиции 5-й симфонии крупным планом, выделяются традиционные пять частей:

главная тема	связующая, 1-й ход	побочная тема	второй ход	заключительная партия
устойчива	неустойчива	относительно устойчива	неустойчив	подчеркнуто устойчива
динамически подвижна	текуча, подвижна	балансирует	текуч	неподвижна
симметрична	асимметрична	отчасти симметрична	асимметричен	асимметрична, как ход
целостна, кристаллична	дробна	собранны	дробен	дробна
однотональна	модуляционная	однотональна	избегает устоя	однотональна
главная тоника	переход	побочная тоника	переход	та же побочная тоника
песня	ход 1-й	видоизмен. песни	ход 2-й	дополнения

Огромная роль сквозного развития и текуче-разработочных построений отражает мощь бетховенского симфонизма. Выявление гармонией всех

этих оттенков смысла составляет ее художественную функцию и воплощает суровую красоту классической музыкальной концепции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляев В. М.* "Анализ модуляций в сонатах Бетховена" С. И. Танеева // Русская книга о Бетховене. М., 1927.
2. *Берков В. О.* Гармония Бетховена. М., 1975.
3. *Дьячкова Л. С.* Гармония Бортнянского // Очерки по истории гармонии <...> Вып. 1. М., 1985.
4. *Кириллина Л. В.* Бетховен и теория музыки XVII — начала XVIII веков. Дипл. работа. Рукопись. Московская консерватория, 1985 (как дисс. — 1989).
5. *Кириллина Л. В.* Формы некоторых произведений Бетховена в связи с музыкально-теоретическими учениями XVIII века // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. РАМ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 132. М., 1994.
6. *Риман Г.* Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. М., 1896. 2-е изд. 1901.
7. *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М., 1969. (С. 160—176.)
8. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
9. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Главы I, III, VIII.)
10. *Холопов Ю. Н.* Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен. Вып. I. М., 1971.
11. *Motte D. de la.* Harmonielehre. Kassel, 1979.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Бетховен Л.* Квартет ор. 59 № 1, I часть, экспозиция.
2. *Бетховен Л.* „Леонора”, увертюра № 3, вступление.
3. *Бетховен Л.* Соната ор. 7, II часть.
4. *Гайдн Й.* Квартет C-dur, ор. 76 № 3, Менуэт.
5. *Гайдн Й.* Симфония № 101, I часть, экспозиция.
6. *Гайдн Й.* Соната для скрипки и клавира A-dur, Менуэт.
7. *Глюк К. В.* „Орфей и Эвридика”, II акт, фрагмент 2-й сцены, до Гавота.
8. *Моцарт В.* Жига G-dur KV-574.
9. *Моцарт В.* Соната KV-284 D-dur, I часть, экспозиция.
10. *Моцарт В.* Фантазия c-moll KV-475.

4.

ГАРМОНИЯ ЭПОХИ ПОЗДНЕГО РОМАНТИЗМА

Проблематика романтической гармонии

Своеобразие гармонических стилей эпохи романтизма, особенно позднего, рубежа XIX—XX веков, в сравнении с классической гармонией коренится не в том, что они иначе решают проблемы классической гармонии (то есть стилей Гайдна — Моцарта — Бетховена), а прежде всего в том, что они имеют *другие проблемы*. Поэтому гармония изменяет здесь свою сущность, хотя остается по определению слаженностью звуковысотной структуры и согласием между звуками многоголосной музыки.

Сравнительная таблица проблематики классической и романтической гармонии²⁴.

Классическая гармония	Гармония периода романтизма. Новые техники гармонии
Тяготение к тональному центру. Знаки T, D и S и производные — D ⁷ , D ⁹ ; Dp, S ⁶ , Sp, S ⁶ , S ⁿ , Tr, D ⁷ , D ⁹ -Sp, и т. п.	— Тяготение к тональному центру в расширенной тональности. Знаки T, Tr, F ⁷ , D ⁷ , D ⁹ , D, S, S ⁶ , S ⁶ , Sp, D, D ⁹ , N, M, m, W, ш, W ⁶ , W ⁶ , D ⁶ ; V, A, J, D ⁹ -Sp, SS, N ⁷ -S, M ⁷ -M, S ⁶ -N и т. п. — Расслоение функционального тяготения.
—	— Дубль-функции как тритоновые замены (D, S, T, T). — Разработка аккорда. — Линеарные функции. — Колористические функции. — Функциональная инверсия. — Аккордовые ряды. — Добавочные конструктивные элементы гармонии (ДКЭ). — Модальность натуральных ладов. — Модальность симметричных ладов. — Расщепление категории тональности. Различные состояния тональности (рыхлая, диссонантная, парящая, инверсионная, переменная, колеблющаяся, многозначная, снятая, политональность). — Постальтерация. Возникновение принципа гемитоники и образование омнитонального круга ²⁵ .

Прибавление ряда новых гармонических техник показывает сильнейшую эволюцию музыки в направлении стилей XX века. Если взять лишь проблему классической гармонии — тяготение к тонике, то окажется, что между классической системой и Новой Музыкой XX века (атональностью, додекафонией) нет эволюционного пути, даже лежит пропасть. Если же взять одни только новые техники романтической гармонии, то не только обнаружится путь перехода (снятая тональность, эмансипация диссонанса, омнитональность, ДКЭ), но станет ясным, что Новая Музыка XX века не могла бы не возникнуть из тенденций позднего романтизма. В этом смысле позднеромантическая гармония — канун Новой Музыки XX века.

При анализе романтической гармонии важно не допустить распространенной методической ошибки — ответа на вопросы только классической гармонии (см. на таблице левый столбец). Понятно, что при этом мы вообще упустим из виду то, что составляет существо романтической гармонии и будем ошибочно разбирать произведение, как если бы оно принадлежало стилю венских классиков. Впасть в подобную ошибку легко потому, что начальное обучение приучает отождествлять понятия гармонии и классической гармонии. Становится привычным отождествлять гармонический анализ лишь с называнием функций каждого аккорда (а то и еще хуже того — ступеней: "тоника — доминантсептаккорд — VI ступень — ...").

Чтобы показать различие двух концепций, дадим сравнительный анализ некоторых деталей Вступления к "Тристану" Вагнера. Настоящий гармонический анализ занял бы десятки страниц. Нашей же целью является указание того момента, где начинается адекватный музыке разбор ее гармонии. Возьмем ее главную тему²⁶ и запишем функциональные обозначения, говорящие об отношении гармоний к тональному центру (это и есть чисто классическая проблема, пусть и по-новому решаемая у Вагнера), и кроме того слой анализа из проблем романтической гармонии, точнее только одну деталь — дополнительный конструк-

²⁴ Объяснения знаков функциональной нотации см. в книге автора "Гармония. Теоретический курс".

²⁵ Подробнее см. в кн.: Холотов Ю. Гармония. Теоретический курс. Глава 11.

²⁶ Следует признать ошибочным анализ гармонии и формы Вступления, данный Э. Куртом в его книге «Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане“ Вагнера». М., 1975. С. 298—307.

тивный элемент, которым является знаменитый "Тристан-аккорд". Опуская колористический фактор звучности, ограничимся только интервальной структурой ДКЭ (исчисление интервалов в количестве полутонов).

Аккорд ДКЭ $f \cdot h \cdot dis \cdot gis$ в собранном виде $f \cdot gis \cdot h \cdot dis$ имеет структуру 3.3.4. Используя для ДКЭ предложенный Танеевым символ "Р", обозначим им ДКЭ, читаемый снизу вверх как 3.3.4. Получится знак Рf. Далее оказывается, что второй мягко диссонирующий аккорд имеет точно

такую же структуру, но только читается сверху вниз, то есть в инверсии. Таким образом $e \cdot gis \cdot h \cdot d$ обозначается как перевернутое Р, то есть B с указанием исходного звука модели: B^d.

Таким образом при анализе ДКЭ получается в записи: Рf — B^d, далее Pas — B^f и так далее. Добавление этого слоя к анализу традиционной классической проблемы гармонии начинает фиксировать и особенности, специфику гармонии романтического стиля.

31

1 ① 2 3 ② 4 5 ③ 6 7 ④ 8 9 ⑤

pp p cresc.

а T 6-5 D⁷ D⁷ B⁷ D⁷

ДКЭ: Pf Pas — B^f

10 11 12 13 14 15 16 17 ⑧

sf p p pp sf più f ff-p

а Tp 2-3 D⁷ Tp 5< D⁷ D⁷ T₆

ДКЭ: 5< 4-3

Pd — B^a Pd — B^a B^d + P_{gis}

С точки зрения метода анализа нет необходимости всегда *вписывать* анализ новых гармонических техник параллельными строками, как в примере 31Б и В, где это целесообразно ввиду последовательности проведения нового принципа. Вместе с тем, тема Вагнера нуждается в аналогичном параллельном анализе и еще ряда техник. Это — функциональная инверсия (напри-

мер, опора на апподжиатуру в тонике 1-го такта), особое состояние тональности (например, в виде отсутствия тонического трезвучия в чистом виде, смещение художественного интереса на диссонанс и неустой), эмансипация полутоновых связей на месте диатонических (в частности, конструктивная роль полутона $f - e$ в начальном мотиве), неклассическое соотношение метра и гармонии (от-

сюда, в частности, разрастание песенной строфы до 17 тактов) и т. д.

Но и того, что зафиксировано в примере 31В достаточно, чтобы показать новую сущность романтической гармонии. Вагнер ставит тонику в начало и конец темы, что типично для функции главной темы в форме. Однако то, как он это делает, резко отличается от классической идеи. Устойчивость тоники завуалирована, в любимом вагнеровском прерванном кадансе даже подорвана (лейтинтонация $e - f$ в заключительном мотиве). Но то, чем живет гармония между начальным $T - D$ и итоговым $D - \overset{T}{6}$, совершенно чуждо

классической концепции. Отдав должное необходимому (тоника в начале и конце) и отвернувшись от мира необходимости, художник-романтик погружается в особо прекрасную сферу напряженно-ласкающих мягкодиссолирующих гармоний (в этом-то смысл введения еще одного слоя гармонии). Здесь он у себя, здесь очищенные от обуз и обязанностей прозаического мира с его пафосом

исполнения долга нежно лелеемое любовное томление и свободно изысканная себя любовная страсть. Это царство ничем извне не стесняемого чувства и выражают чувственные и возвышенные гармонии из другого мира. Они в действительности исходят не из скучного тонического трезвучия, а из волшебно-щемящей звучности²⁷ "Тристан-аккорда". Временно он становится центром. Функция его на участке между 1-м и 17-м тактами — Grundgestalt, основной образ. Движение исходит не от тоники (Вагнер хочет ее замаскировать), а от P 3.3.4. Таким образом общим принципом гармонии становится двухслойная структура:

Такты: 1 — 2 — — — — — — — 16 — 17
 Тональность: T—D D — T
 ДКЭ: P-Ь P-Ь P-Ь P-Ь P

(Анализ Вступления продолжить и закончить.)

Показанная деталь касается только цитированной темы Вагнера. Главная идея новых гармонических техник — способствовать индивидуализации гармонии, а не ее типизации.

I. М. Мусоргский. Картинки с выставки. Балет невылупившихся птенцов

Гармония конца XIX — начала XX веков развивается под знаком новых художественных идей, постепенно отдаляющих искусство от строгости образного строя, рационалистической универсальности норм стиля, оптимальности выверенных параметров (типов тематизма, оркестровых составов, модуляционных планов, типов фактуры) при простоте выражения, опоре на бытовые песенно-танцевальные жанры. В частности, вместо классической обобщенности образных типов искусство этой эпохи стремится к индивидуализированности, характеристичности, программности, достигая в музыкальной выразительности эффектов исключительной яркости и открывая новые возможности музыки, гармонии. Многие новшества позднеромантической гармонии стали нормами музыки XX века: "Вперед, к новым берегам" (Мусоргский).

К подобным произведениям относится и серия маленьких шедевров Мусоргского "Картинки с выставки". От Мусоргского и Листа можно вести линию нового гармонического мировоззрения, характерного для рубежа веков. "Картинки с выставки" (1874) местами открывают прозрения в XX век. Так, "Балет невылупившихся птенцов" содержит гармонические обороты, которые могли бы быть написанными и Прокофьевым (см. такты 5—8, 13—22). Известна запись Прокофьева-пианиста, великолепно исполняющего эту пьесу Мусоргского.

Стремление к яркости и характеристичности выражается в гармонии новым принципом избира-

тельности. Композитор предпочитает не пользоваться общим гармонико-интонационным фондом, а сочинять гармоническую структуру, как сочиняют тему для композиции. В данной пьесе эта тенденция выражена не столь ярко, как в некоторых других случаях (в частности, и у Мусоргского), но все же достаточно. Можно указать на особый лад в трио, на необычайный гармонический ход во втором четырехтакте главной темы. Тенденция сказывается в стремлении избегать наиболее ходовые, "классические" обороты гармонии $T - D$, $T - S - D$, $T - S$ и т. п. Для "Птенцов" Мусоргский избирает "гармонический мотив":

$T - \text{W}^{6^4}$

От аккорда W^{6^4} тянутся линии родства (и развития) к некоторым другим гармониям основной части и трио. Аккорд W^{6^4} первоначально мотивируется линейно:

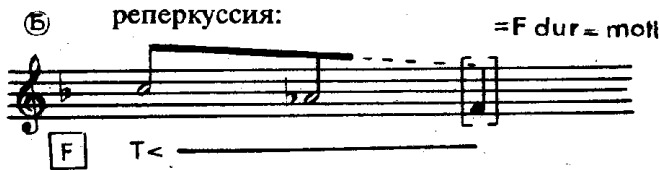
$T \begin{matrix} 5 - 6 - 5 \\ 5 - 4 - 5 \\ 3 - - - 4 \end{matrix}$

Далее (т. 2, 4) трезвучия шутивно перебрасываются, как легкие скорлупки, вниз-вверх, с новым гармоническим эффектом аккордового параллелизма (и с параллельными квинтами). Образующаяся в этой шутивной возне мелодия сама по себе не в мажоре, а в миноре (миноро-мажоре) при

²⁷ Меткое определение Курта.

32 **Vivo, leggiero**

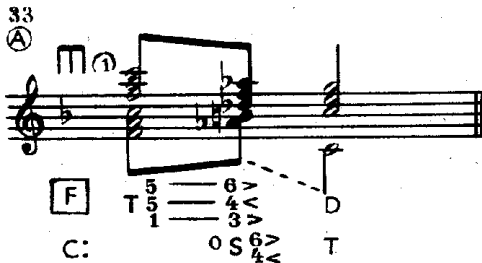
М. Мусоргский. Балет невылупившихся птенцов



К индивидуализированности гармонии можно отнести и яркий колористический момент — "пищачий" регистр фортепиано (*una corda, vivo, leggiero*). В I части самый нижний звук — *h*; основная позиция — в диапазоне $f^1 - c^3$. И форма тоже "уменьшенная": полная сложная трехчастная (точнее песня с трио), размещающаяся всего на двух страничках. I часть — повторенный период из двух предложений 8 + 14, без полного каданса в конце (зато каданс также вынут из интонаций начального индивидуализированного "гармонического мотива").

Пьеса Мусоргского примечательна еще рядом гармонических особенностей, из которых мы остановимся лишь на кратком объяснении 1-го предложения главной темы.

Весь оборот в тактах 5—8 в целом может считаться ярким образчиком единого линейного хода, см. бас $[h-]c^1 - e^2$. Тождество начального и заключительного аккордов позволяет трактовать пассаж как пролонгацию одного аккорда D. Тогда схема первого предложения будет разработкой двух аккордов — тоники (в положении квинты) и доминанты (тоже); см. пример 33А:



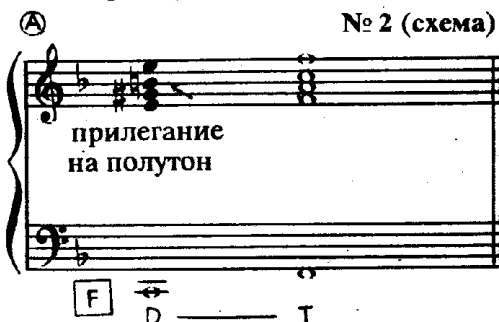
М. Мусоргский (принцип схематически)



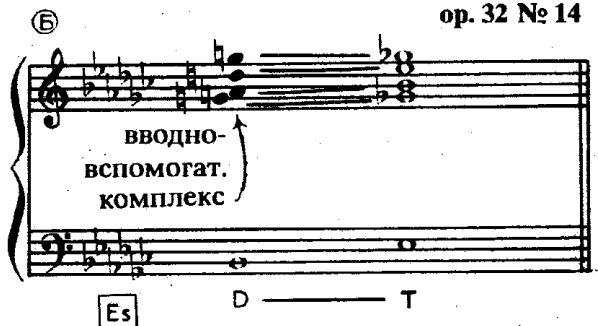
При этом выясняется, что вспомогательный аккорд W^6 , разрешаясь в D, выполняет роль "субдоминантового вводного терцквартаккорда", то есть побочной субдоминанты к доминанте наподобие $S^6_{4<}$ в 1-м предложении главной темы I части шубертовской *h-moll* симфонии (см.). Есть только одно отличие: секста здесь — низкая.

Благодаря этому возникает принцип структуры аккорда-диссонанса: 1) функциональный бас (тоника=побочная субдоминанта) и 2) вводный комплекс, прилегающий на полутон к звукам разрешающего аккорда (пример 33Б). Формующийся принцип аккордовой структуры станет одним из распространенных в гармонии XX века:

34 **С. Прокофьев. Ромео и Джульетта, № 2 (схема)**



Д. Шостакович. Прелюдия es-moll ор. 32 № 14



Оборот тактов 5—8 *двузначен* благодаря принадлежности к двум разнородным системам функциональных значений — к линейности и собственно тональной функциональности.

Линейно пассаж основывается на гамме в басу, тоны которой асимметрично распределены по "клеточкам" метрических ячеек (пример 35А). По воле же синкопических "клеваний" аккордов на

каждую четную (легкую) долю, действительной опорой гармонического последования становятся те тоны линии, которые приходятся на эти доли времени (см. гамму в примере 35Б). По закону линейности все аккорды копируют при этом структуру ключевого созвучия-источника *c · e · g*, образуя поток трезвучий в "детском" положении квинты:

В развитие параллелизма трезвучий в тактах 2, 4 пьесы получается целых пять трезвучий подряд (и опять-таки с "дурашливыми" параллельными квинтами).

Функциями линейного движения здесь являются:

- (i) = головной аккорд ("ключ", "модель")
- (m) = аккордовый ряд (повторение структуры ключевого аккорда)
- (t) = замыкание (часто, как и здесь, нарушающее избранный принцип, который "падает").

На кадансовом участке принцип ряда не соблюдается (трезвучия — в обращении), уступая место "обычному" кадансовому обороту:

Ges — Es — C (= N — .. — D).

Тонально-функциональное значение аккордов в тактах 5—8 служит той смысловой поддержкой, без которой линейная комбинация является вульгарным "линеаризмом" ("агармоническим" движением голосов). Функциональность есть золотое обеспечение линейности, колористики, рядов, модальности, "омнитональности" и прочих новаций позднеромантической гармонии.

Функционально пассаж имеет иной облик. Он распадается на три участка по принципу связанности с тремя тонально сильными гармониями — ① начальной D, ② T в такте 6 и ③ D в такте 8. Притом первый участок замкнут между D и T, второй уходит от сильной функции, третий, наоборот, приходит к ней.

симметричные ряды:

Тонический: D5 — 7 — 3 — Es

Доминантовый: Ges — Es — C

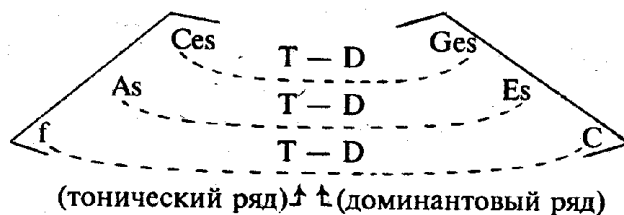
Таким образом D (т. 5) разрешается в T (т. 6), задавая одновременно модель C — Es для повторения-развития. Модель повторяется (несколько измененно) от тоники (т. 6) с продлением ее за счет того же малотерцового шага, достигая в этот

момент предельно далекой точки от тоники F три-тонанты Ces (тонального противоположуса, антипода, откуда есть только одно направление — назад к тонике).

Третий участок, каданс предложения, в основе

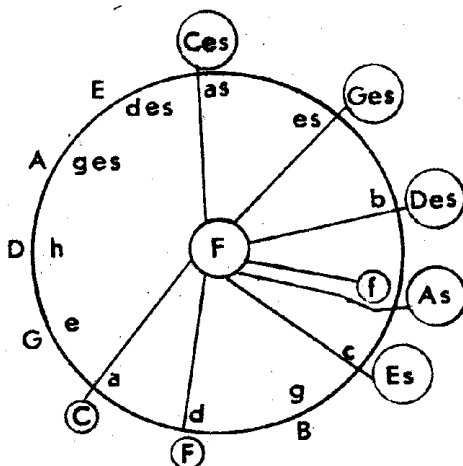
содержит функционально сильный элементарный оборот N — D (т. 7—8). Но он "разбит" движением между аккордами этой функциональной рамки еще одного промежуточного — Es (= ⁰Dp). В результате вместо элементарного полукаданса N — D получается еще один ряд; он приходит к доминанте, образуя попутно функционально-ракоходный оборот Es — C, зеркально-симметрично отвечающий на начальный оборот-модель C — Es (см. схему в примере 36).

Переходя друг в друга (Ces — Ges, т. 7), тонический и доминантовый малотерцовый ряды реализуют "омнитональное" родство между собой:



Гармонический ambitus пьесы уже в первом предложении обнаруживает омнитональную тенденцию к распределению гармоний по всему тональному кругу (учитываются консонансы либо консонантные основы диссонантных аккордов):

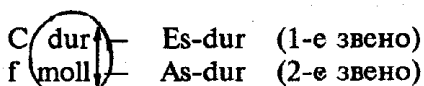
Первое предложение



В кругах — использованные гармонии

Примечательно, что использованные основные тоны концентрируются не вокруг диатонического центра (любопытно, что одного из двух ближайших к тонике "нормативных" неустоев — субдоминанты, B-dur — вообще нет), а скорее вокруг густобемольных гармоний — Des, As, Ges. Они-то и дают "омнитональное" родство Es — As — Des — Ges — Ces, "оторванное" от центрального C — F перерывом в звене "B". Можно сказать, что в такой особенности гармонического ambitуса сказывается индивидуализированность начального гармонического мотива, "задающего тон" гармонии пьесы. В этом мотиве вместо сопряжения с тоникой доминанты (или субдоминанты) сопрягается $\text{W}^{6\flat}$, то есть аккорд с основным тоном Des. Он и порождает гармоническое развитие, более исходящее от Des, чем от F. В этом внутренняя связь гармоний в пьесе вообще, определяемая избранной композитором моделью (своего рода "гармонической серией").

Попутно отметим различие между употреблением симметричных рядов у Мусоргского и Римского-Корсакова. Мусоргский, в отличие от своего друга, не стремится довести ряды до полного круга, до замыкания возвращением к энгармоническому унисону. Избегает он и "геометрии" точных повторений; выразительно нарушение пропорциональности, симметрии во втором звене:



Наконец, необходимо подчеркнуть, что функциональная ясность и кристалличность (см. пример 36) не должны преувеличиваться. Сгущенность отношений хроматической системы и сцепления звеньев 2-го и 3-го участков своими "омнитональными" частями в целом призваны создавать, наоборот, "прокофьевский" эффект дурашливой путаницы, где-то в тональной тьме "заблудившегося" движения, "вдруг" выбивающегося к простой "детской" доминанте-трезвучию с тем, чтобы вновь перейти к беззаботному щебетанию во втором предложении.

Гармония типа позднеромантической особенно красноречиво говорит о статистической формальности, неадекватности распространенной ступенной (смешанной функционально-ступенной) гармонической нотации. Например, в начальных тактах пьесы Мусоргского:

Такты	1	2	3
1. Смешанная	T #1V ⁴ ₃ ^{b7} ^{b3} (или: # III ^{b5} _{#3})	T #1V ⁴ ₃ ^{b7} ^{b3} T T (# III ^{b5} _{#3})	
основные тоны (звуки)	f h (или: gis)	f h f f (gis)	
2. Функциональная	T W ^{6♭}	T W ^{6♭}	T
осн. тоны (трезвучия)	F Des	F Des F F	

Scherzino.
Vivo, leggiero.

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with the tempo and character markings "Scherzino. *Vivo, leggiero.*" and includes the dynamic marking "pp" and the instruction "una corda". The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system also continues the piece. The fourth system includes the dynamic marking "mf" and the instruction "cresc".

Trio

ppp

Da Capo il Scherzino, senza Trio, e poi Coda

Coda

mf *p* *dim* *pp* *attacca*

(Продолжить анализ.)

1) Верхние голоса в автографе изложены следующим образом:
соргского означает трели, начинающиеся от основной ноты.

и т. д. что, согласно приемам нотной записи у Му-

П. Н. Римский-Корсаков. Кащей Бессмертный, Сцена снежной метели

Фантастику народной сказки Римский-Корсаков часто передает в звуках фантастической гармонической системы. Из запасников позднеромантической гармонии композитор извлекает вещи столь удивительные, что кажется, они имеют какое-то инородное происхождение. Симметричные лады, например, подчас вполне смыкаются с "ладами ограниченной транспозиции" француза XX века, дожившего почти до наших дней. Чуждые русскому фольклору, симметричные лады у Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Ребикова, Стравинского, А. Черепнина, Скрябина стали национальной особенностью русской музыки. (Например, следование Мессиана прообразам Римского-Корсакова и Стравинского является воздействием русской традиции.)²⁸

Сцена снежной метели примечательна тем, что симметричный лад является не красочным эпизодом, а господствующей ладовой сферой. Целая, притом весьма развернутая форма основывается на принципе, фактически лежащем за пределами мажорно-минорной системы, хотя и включает множество ее элементов. Тем не менее, как и всегда у Римского-Корсакова, модальная структура производна от мажорно-минорной тональной системы и представляет собой разросшийся и автономизировавшийся фрагмент ее. Отсюда метод анализа, состоящий в рассмотрении двойственности гармонической структуры: с одной стороны — полноразвитая модальность симметричного лада $a^{2,1}$, с другой — все же ответвление какой-то тональности. Ориентировка на модальность правомерна, но недостаточна; она не избавляет нас от необходимости анализировать типичную модальность с чисто тональной точки зрения.

Начальная проблематика анализа такого рода гармонии может быть следующей: 1. ЦЭ лада, 2. сложение мелодии, 3. вертикаль и голосоведение, 4. гармония как фактор формообразования и т. д.

1. Установление ЦЭ данного лада в виде ладового звукоряда вместе с принципом его гармонико-интервальной размерности. (Ср. с установлением ЦЭ старомодального лада, еще действительного для Палестрины, в нашем анализе его мотета.) Римский-Корсаков сам делает все по порядку. В первых звуках (ц. 32) он сначала дает ЦЭ-остов, гемидитонный аккорд $a-3-3-3$. Далее он заполняется симметрично:

от <i>es</i>	(т. 9—10)	—	<i>es — d — c</i>
от <i>ges</i>	(т. 19—20)	—	<i>ges — f — es</i>
от <i>a</i>	(т. 25—26)	—	<i>a — gis — fis</i>
от <i>c</i>	(т. 29—30)	—	<i>c — h — a</i>

Все вступление — это заполнение четырех ячеек ЦЭ-остова симметричного лада геометрически правильным имитированием мелодического ряда 1.2 (считая вниз по полутонам). В конце ЦЭ-остов мерно покачивается всеми четырьмя звуками, притом гемидитонный аккорд так и не превратился во вводный уменьшенный септаккорд. Ведь никакой из четырех его звуков так и не стал вводным тоном. В каждом из четырех можно найти энгармоническое замыкание, энгунисон:

es — d — c — h — a — gis — fis — eis — dis — ...
или: *ges — f — es — d — c — h — a — gis — fis — ...*
(Также и от *a*, от *c*.)

Таким образом, ЦЭ данного уменьшенного лада здесь (в полном виде, вместе со звукорядом):

Н. Римский-Корсаков. Кащей бессмертный (числа-интервалы в полутонах)

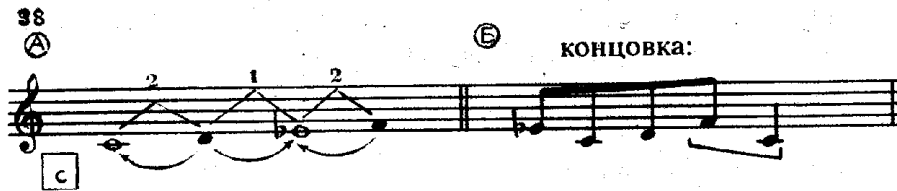
37 ЦЭ

Для модальности типична неподвижность устоя, каждый звук которого благодаря этому на-

иболее просто выполняет свою роль опоры для мелодического движения.

²⁸ "Русское ухо издавна привыкло к колокольным созвучиям и любит их сочетания, часто близкие к целотонным" (*Кастальский А.* Основы народного многоголосия. М., 1948. С. 268). Русский композитор И. Вышнеградский (1893—1979), до 1918 года живший в России, обращение к симметричным ладам охарактеризовал как "свойство русского мышления" (1976; см.: *Г. Березуцкая.* К проблеме национального в русской гармонии. Дипл. работа. Московская консерватория, 1978. С. 60.)

2. Способ структурирования каждой ячейки, по формуле (интервалы в полутонах) 2.1, открывает различные возможности построения темы-мелодии. В характере несколько мрачном — злое колдовство Кащей сочетается здесь с волшебными чарами русской зимы — Римский-Корсаков избирает для мелодии минорный тетракорд с отчетливой народнопесенной окраской, в частности с народно-ладовой каденцией $\hat{4} - \hat{1}$.



(Ср. с песней "Не было ветру", с мелодией вступления к "Борису Годунову" Мусоргского.) Олиготонность народножанровой мелодии позволяет особым образом продлить звукоряд вверх, превратив его в чистый вид ряда тон-полутон. Благодаря симметричной повторности ячеек 2.1.2 в рамках ладового ряда обеспечивается модальное родство местных устоев (квази-тональностей) на

расстояниях секций ЦЭ, то есть по триполутонам (гемидитонам): $c - es - fis - a$. Среди них в особенности эффективными оказываются связи на расстоянии шестерки (=тритона), что и становится исходным пунктом формообразования в отношении гармонии.

(Анализ сцены продолжить и закончить.)

Кащей бессмертный. Сцена снежной метели

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

Allegretto mosso $\text{♩} = 126$

32 Гусли-самогуды начинают звенеть. Темнота.
(входит в терем)

К.

Поднимается снежная метель.

510

The first system of the musical score, measures 510-511. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with a long slur, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

The second system of the musical score, measures 512-513. The right hand continues the melodic line with a slur, and the left hand has a more active accompaniment.

The third system of the musical score, measures 514-515. The right hand features a dense texture of sixteenth notes, while the left hand continues with a steady accompaniment.

520

The fourth system of the musical score, measures 516-520. The right hand has a complex texture of sixteenth notes, and the left hand has a more active accompaniment.

The fifth system of the musical score, measures 521-522. The right hand continues with a dense texture of sixteenth notes, and the left hand has a more active accompaniment.

530

The sixth system of the musical score, measures 523-527. The right hand continues with a dense texture of sixteenth notes, and the left hand has a more active accompaniment.

В глубине сцены кружатся белые призраки (балет). Царевна, кутаясь в шубку, стоит на вышке.

33 ХОР (за сценой)

Альты

Вью - га бе - ла - я. ме - тель, о - пу - ши сос - ну и ель

540

A.
на Ка - ше - е - вом дво - ре

mf *dim.*

pp

A.
об о - сен - ней о по - ре.

Сопрано

Вью га бе ла я, ме тель, о пу ши сос ну и ель

550

С.

на Ка ше е вом дво ре

dim.

pp

С.

об о сен ней о по ре.

560

С.

Тенора

Вью га бе ла я, ме тель, о пу ши сос ну и ель

C.
 на Ка - ше - е - вом дво - ре,
 Т.
 на Ка - ше - е - вом дво - ре,
p
dim.

C.
 об о - сен - ней о - по - ре.
 А.
 В пле -
 Т.
 об о - сен - ней о - по - ре.
 370

34

А.
 - ну и не - во - ле то -
dim.

C.
за - ме - тай,

A.
смер - ти се - до - му. нет

T.
снег в су - гро - бы за - ме - тай, пой, пля - ши, кру - жись, иг - рай

p

590

C.
пой, пля - ши, кру - жись, иг - рай на Ка -

A.
смер - ти Ка - ще ю.

T.
на Ка - ще - е - вом дво - ре об о - сен - ней о по - ре. На Ка -

S. ше е вом дво ре.

T. ше е вом дво ре.

600

S. Снег в су_гро_бы за_ме_тай, пой, пля_ши, кру_

A. Ка_шев_ны кра_со_

S. _жись, иг_рай на Ка_ше_е_вом дво_ре.

A. _ю пле_нил_ся тво_й ви_тязь, за_

610

С.
 А.
 Снег в су_гро_бы за_ме_тай, пой. пля_ши. кру_ жись, иг_рай об о_сен_ней
 бу дет Ца_рев ну И_ван-

Царевна
 37 (с вышки)
 Ла_ду за_бу_
 о по_ре.
 Ко_ро_ле_вич.

II.
 _дет пре_крас_ный же_них мой, за_вя_нет о_
 8

Ц. на, слов но трав ка под о сень жел

Ц. те я.

38 *ten. ad lib.* (плачет)

Т. Ой ли ран_ний

640

С. ты мо_роз, стой по_креп_че, Крас_ный нос!

А. Ой ли ран_ний ты мо_роз,

Т. ты мо_роз, стой по_креп_че, Крас_ный нос!

Б. Ой ли ран_ний ты мо_роз,

С. На Ка ше е вом дво

А. стой по_креп_че, Крас_ный нос!

Т. На Ка ше е вом дво

Б. стой по_креп_че, Крас_ный нос!

650

С. _ре об о сен ней о по ре.

А. В пле

Т. _ре об о сен ней о по ре.

Б.

A.

— ну и не во — ле то — ми —

p

660

A.

— ся, Ца — рев — на, нет смер — ти се —

p

A.

— до — му, нет смер — ти Ка — ще —

670

A.

— ю, нет смер — ти се — до — му, нет

Б.

Гул — ко, гром — ко не сту — чись, в дом те — со — вый не про — снь.

C. Гул - ко, гром - ко не

A. смер - ти Ка - ше - ю. Гул - ко, гром - ко

T. гул - ко. гром - ко. Нет смер -

Б. А гу - лям лишь на дво - ре об о - сен - ней о по - ре.

p

680

C. сту - чись, а гу - лям лишь

A. не сту - чись, в дом те - со - вый не про - сись, а гу - лям лишь

T. - ти се - до - му, нет смер -

С. на дво - ре.

А. на дво - ре об о - сен - ней о по - ре, об о -

Т. - ти Ка - ше ю.

С. Об о -

А. - сен - ней о по - ре.

Т. Об о -

40

690

С. - сен - ней о по - ре.

А. Нет смер - ти се - до - му. В объ -

Т. - сен - ней о по - ре.

С.
А.
Гул_ко, гром_ко не сту_чась, в дом те_со_вый не про_сись об о_сен_ней
я ти_ях жар_ких по_ник_нет гла_

700

Череп трясется от ветра, глаза их начинают светиться.

С.
А.
о по_ре.
во_ю.

Т.
Б.
Гря_сут че_ре_па_ми, сту_

700

Т.
Б.
_чат кос_тя_ны_ми ис_ка_те_ли смер_ти се_

710

С. Гул_ко, гром_ко не сту_чись, в дом те_со_вый не про_сись

А. Под ост_рой се_ки рой по_

Т. - до - го Ка - ще_я.

Б.

С. об о_сен_ней о по_ре.

А. - гиб - нет без бо_ю.

Т. И ждуг не до_ждуг_ся, ког_да Ко_ро_

Б.

T.
Б. - ле - вич, ког - да Ко - ро - ле - вич их до - лю раз -

The first system of the score consists of three staves. The top staff is for the voice (T.), with lyrics: "ле - вич, ког - да Ко - ро - ле - вич их до - лю раз -". The middle staff is for the piano (Б.), with lyrics: "ле - вич, ког - да Ко - ро - ле - вич их до - лю раз -". The bottom staff is for the piano accompaniment, showing complex rhythmic patterns and melodic lines.

T.
Б. - де - лит, их до - лю раз - де - лит сво - ей го - ло -

The second system of the score consists of three staves. The top staff is for the voice (T.), with lyrics: "де - лит, их до - лю раз - де - лит сво - ей го - ло -". The middle staff is for the piano (Б.), with lyrics: "де - лит, их до - лю раз - де - лит сво - ей го - ло -". The bottom staff is for the piano accompaniment, showing complex rhythmic patterns and melodic lines.

42 Царевна

730

Со - кол мой яс - ный, И - вац -

T.
Б. - во - ю.

The third system of the score consists of three staves. The top staff is for the voice (T.), with lyrics: "Со - кол мой яс - ный, И - вац -". The middle staff is for the piano (Б.), with lyrics: "во - ю.". The bottom staff is for the piano accompaniment, showing complex rhythmic patterns and melodic lines.

Ц. Ко - ро - ле - вич, не сы - щешь ты

8

Ц. смер - ти за - кля - той се - до -

740

8

Ц. - го Ка - ше

750

7

Ц. - я, Ка - ше -

Ц.

43

ten. ad lib.

C. *f* Ой! *ten. ad lib.*
 A. *f* Ой! *ten. ad lib.*
 T. *f* Ой! *ten. ad lib.*
 B. *f* Ой! *ten. ad lib.*

Сцена заволакивается облаками. Темнота. Перемена декорации без перерыва музыки.

dim. poco a poco

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings 'dim.', 'poco', and 'a poco' are placed above the music.

780

This system continues the musical piece with two staves. The notation includes various rhythmic values and slurs. The number '780' is centered below the lower staff.

This system consists of two staves of music, showing further development of the melodic and harmonic themes.

44

Для окончания 1-й картины

p *pp*

(788)

This system is marked with a box containing the number '44'. Below it, the text 'Для окончания 1-й картины' is written. The system includes two staves of music with dynamic markings '*p*' and '*pp*'. The number '(788)' is located at the bottom left of the system.

This system contains the final two staves of music on the page, featuring melodic and harmonic lines.

Musical score system 1, measures 785-788. Treble clef, bass clef. Measure 785 contains the number (800). The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Musical score system 2, measures 789-792. Treble clef, bass clef. Measure 791 contains the instruction *morendo*. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

44 Для перехода ко 2-й картине
L'istesso tempo

Musical score system 3, measures 788-790. Treble clef, bass clef. Measure 788 contains the dynamic marking *p*. Measure 790 contains the number 790. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Musical score system 4, measures 791-794. Treble clef, bass clef. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Musical score system 5, measures 795-798. Treble clef, bass clef. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

III. А. Скрябин. Поэма экстаза, экспозиция

Идея полета, пламенения, вселенского экстаза озаряет творческую эволюцию Скрябина, прямолинейно и стремительно уводя его от "песен земли" раннего периода к слепящему горнему свету позднего. Средний же период, которому принадлежит и Поэма экстаза, замечателен этой непрестанной революцией. На гребне ее Поэма экстаза прорисовывает критическую точку развития, когда аккумулированные качества позднеромантической гармонии в высокой их концентрации уже готовы, освободившись от инерции старой формы, спрессоваться и дать новое стилевое качество. И это произойдет уже очень скоро — через какие-нибудь два опусных номера (напомним, что у Скрябина нет сочинения под опусным номером 55). Притом типологически это будет не только новый стилевой период у композитора, но и "плавный скачок" к специфике *новой музыки XX века*.

Говоря о гармонии Скрябина, обычно широко пользуются терминами "альтерация" и "доминанта". Это вполне закономерно по отношению к

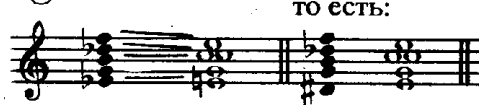
генезису скрябинского лада, но чем далее он развивается, тем менее соответствуют эти термины-штампы положению вещей. По отношению к гармонии позднего Скрябина они оба недействительны. В Поэме экстаза они практически девальвированы, однако, формально нередко еще могут быть идентифицированы как таковые. По существу же здесь всюду обильно прорастают иные структуры, не упустить из виду которые — одна из важных задач анализа.

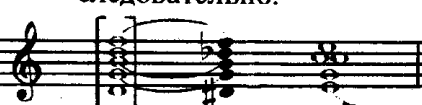
Взять первый аккорд вступления (см.). Кажется бы, это — образцовый, хрестоматийный образец "альтерированной доминанты"; в качестве такового он фигурирует в "бригадном учебнике". Соответственно — два метода его анализа:

1) сведение к непременной диатонико-гаммовой и элементарно-функциональной основе (39А) и

2) определение гармонии "на корню", по ее *основному тону* с последующим установлением его *тональной функции* (39Б).

39 А

то есть: 


следовательно: 

С

$D \begin{matrix} 7 \\ 3 \\ 5 \end{matrix} \begin{matrix} > \\ < \end{matrix} T$

диатоническая основа:

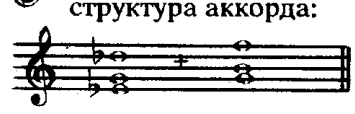
Б



осн. тоны

С III ————— V — I
Dc ————— D — T

В структура аккорда:



Полное расхождение методов налицо. Безумная нелепость прежнего метода (39А) в том, что он полагается на принципиально несуществующий в данном обороте диатонический аккорд. Скрябин хочет, чтобы его не было; мы хотим считать его главным действующим лицом. Отсюда расхождение со слухом: никто не может слышать в начальном аккорде основной тон *g*, но теория (отсталая) принуждает нас находить основной тон вопреки слуховому восприятию.

Метод функционального основного тона *исходит* из факта основного тона *es* в начальном аккорде: ясно, что *es* — главный звук; а чем он ока-

жется дальше, будет он диатоническим или нет, мы узнаем после. Правда, в *конце* обнаруживается наличие в составе аккорда помимо *es · g · des* еще *одного* субаккорда точно такой же структуры *g · h · f* (пример 39В). И когда происходит разрешение в консонанс С, мы успеваем схватить сильнейшую природную квинтовую связь G — С. Отсюда и слуховой эффект: все время *Es*, без *всякого тяготения* к С, и лишь при разрешении мимоходом появляется G (см. 39 Б). Связь G — С возникает ретроспективно, причем исключительно вследствие звучания субаккорда *g · h · f*, все время подчиненного основному тону *Es*.

С точки зрения проблемы альтерации "скандально" поведение якобы "альтерированного" *fis* в тактах 8—9. Если бы он был альтерацией *f*, то совершенно нелогично ведение его *вниз* в *e* (т. 8). Но в том-то и дело, что хроматика — не обязательно "хроматическое видоизменение звука диатонической ступени". Хроматика может быть и иной — смещением ладов (микстовой), вводнотоновой, натуральной. У Скрябина 50-х опусов отмирает диатоническая основа; в конце их ее уже не будет вовсе, в "Экстазе" она может не функ-

ционировать даже там, где, казалось бы, представлена.

О форме экспозиции. Скрябин мыслит в категориях классической, бетховенской формы, заметно схематизируя ее. Чтобы правильно ориентироваться в гармонии, надо сперва верно представлять себе форму разделов, распределение гармоний по истинным метрическим долям ее (по метрическим тактам). Метрический такт здесь — $\frac{4}{4}$. Тогда, например, главная тема будет выглядеть следующим образом:

главная тема

40 1 2 3 4

5 6 7 8

7^a 8^a

расширение

Как видно из схемы, гармоническая форма как распределение каденций следует традиционному плану Т — D — S — Т, с классической субдоминантой в такте 6 (как в бетховенском *Largo* из сонаты ор. 2 № 2). Период расширен элементарным образом: в тактах 7—8 каденция несовершенная (в мелодическом положении терции), а при повторе-

нии (расширение на два такта) тоника становится гораздо более весомой. Появляется новая проблема: если тоника в мелодическом положении *септимы*, какой же это вид каданса? Притом в данном случае есть ведь и приведение к примае (пример 41 А):

41

А

Б

Так как $\hat{7}$ опадает к $\hat{1}$ (камбиата *h* может не учитываться), то много ли отличий от каданса типа 41Б, который скорее относится к полным совершенным.

В гармонии примера 40 видно прорастание элементов уменьшенного лада, который станет преобладающим в скрябинской диссонантной тональности позднего периода. Любопытно, что в

данном случае прорастают уменьшенным ладом функции неустойчивости:

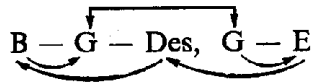
T: 1 2 3 4 5 6 7 8 7^a 8^a

G: B-G-Des, G-E, B-G-Des,

F: As-F

(А, например, в „соседнем” сочинении, 5-й сонате малотерцовое звено Fis — Dis захватывает ЦЭ композиции, в результате оказывающегося двутональным.)

Доминантовый ряд (G) дает уже полный круг гармоний:



Однако элементы уменьшенного лада остаются в подчинении у обычной функциональности.

Некоторые детали альтерации. В конце 2-го (метрического) такта „альтерированный” тон *dis* имеет вводно-вспомогательным к себе диатони-

ческий *d*: диатоника на службе хроматики (по принципу функциональной инверсии). Либо даже это „вторичная диатоника”, квази-диатоника, то есть в действительности энгармоника (не *d*, а *cisis*), совпадающая с диатоникой. Но тогда парадокс еще больше — (квази-)диатоника мотивируется хроматикой.

Замечания к связующей партии. Согласно классическому прототипу связующая должна давать более высокий уровень гармонического напряжения. У Скрябина, находящегося на границе старой тональности, попытка превысить уже критический уровень приводит к скачку в новую музыку XX века. Так, в начальных тактах связующей аккорд I ступени с септимой есть сложная (диссонантная) тоника, а не DГS, ибо он в S не разрешается. Тоникой же является и его тритоновый дубль (на *ges*), чем устанавливается дваждыладовая функциональная тождественность *c* и *ges*.

Соответственно модуляционный план связующей будет таким:

42

связующая партия (в метрических тактах)

В своей основе он классический, функционально не выходящий за пределы несложного мажороминорного родства: ⁰Tr = ⁰Sp. Единственное скрябинское усложнение — это дубль-функции.

Заметим также, что период главной темы какой-то упрощенный, не „симфонический”, как у

Бетховена (в 5-й симфонии, в 9-й симфонии, в сонатах ор. 13, ор. 31 № 1—2). Спокойствие его структуры напоминает скорее периоды из „Времен года” П. Чайковского — „Июнь”, „Январь” (тоже из двух предложений 4 + 6).

(Продолжить анализ.)

Поэма экстаза, экспозиция

А. СКРЯБИН

Andante. Languido

Piano

pp3 3 3 3 3 3 3

Fl.

V-no

dimin.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a 7-measure rest marked '7Cl.' and a dynamic marking of *pp dolce espress.*. The lower staff provides harmonic accompaniment. A *smorz.* marking is placed between the staves.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff features a complex melodic line with multiple triplets and a 7-measure rest. The lower staff continues the accompaniment. A *cresc.* marking is present.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a 7-measure rest and a dynamic marking of *mf*. The lower staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a 7-measure rest and a triplet. The lower staff continues the accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a 7-measure rest, a 3-measure rest, and dynamic markings *mf* and *p*. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a 3-measure rest and dynamic markings *dolciss.* and *ppp*. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a 3-measure rest and the tempo marking **Allegro volando**. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a 3-measure rest and dynamic markings *pp* and *ppp*. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a 3-measure rest and dynamic markings *pp* and *ppp*. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several triplet markings. The lower staff is in bass clef and provides harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

The second system of musical notation continues the piece. It features a piano dynamic marking (*p*) at the beginning. The melodic line in the upper staff includes more triplet figures and slurs. The bass staff continues with harmonic support.

The third system of musical notation shows further development of the melodic and harmonic themes. The upper staff has complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The bass staff maintains a steady accompaniment.

The fourth system of musical notation continues the melodic and harmonic progression. The upper staff features intricate triplet patterns and slurs. The bass staff provides a consistent accompaniment.

The fifth system of musical notation concludes the page. It includes the instruction *accel. molto* above the upper staff, indicating a significant increase in tempo. The melodic line becomes more active and complex. The bass staff continues with accompaniment.

Lento
V-vo

pp dolce espress.
caressando

molto languido

7 *mf*

f ma dolce *dimin.*

Allegro non troppo

Cor. con sord. *mp inquieto* Tr-ba

p

avec une noble et douce majesté

Tr-be

Ped.

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff is for the Trumpet (Tr-be) and the lower staff is for the Piano (Ped.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The trumpet part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line with triplets and slurs. Pedal markings (Ped.) are present at the beginning and end of the system.

Ped.

This system continues the musical score with two staves. The upper staff continues the trumpet part, and the lower staff continues the piano accompaniment. The piano part includes several triplet markings and slurs. A pedal marking (Ped.) is located at the end of the system.

V-ni

Moderato avec delice

p

* 3

This system introduces the Violin (V-ni) part in the upper staff. The tempo and mood are indicated as "Moderato avec delice". The piano part continues with slurs and a dynamic marking of *p* (piano). A triplet of eighth notes is marked with an asterisk (*). Pedal markings (Ped.) are present at the beginning and end of the system.

This system shows the continuation of the musical score with two staves. The upper staff continues the violin part, and the lower staff continues the piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line with slurs and a triplet of eighth notes.

musical score system 1, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The system includes the instruction *molto espress.* and contains several measures of music with slurs and accents.

musical score system 2, continuing the piece with a treble and bass clef. It includes the instruction *mp* and features a triplet of eighth notes in the final measure of the system.

musical score system 3, continuing the piece with a treble and bass clef. It includes the instruction *cresc. poco a poco* and features multiple triplet markings throughout the system.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляев В. М.* Мусоргский. Скрябин. Стравинский. М., 1972.
2. *Березуцкая Г. Н.* К проблеме национального в русской гармонии. Дипл. работа. Московская консерватория, 1978.
3. *Берков В. О.* Гармония Глинки. М., 1978.
4. *Будрин Б. В.* Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов//Труды кафедры теории музыки Московской консерватории. Вып. I. М., 1960.
5. *Глядешкина З. И.* Гармония Глинки//Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып. 2. М., 1985.
6. *Григорьев С. Г.* Теоретический курс гармонии. М., 1981. (С. 164—173, 342—356.)
7. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера. М., 1975.
8. *Мдивани-Воробьева Т. Г.* Проблемы гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX — начала XX веков. Дисс. Минск, 1983.
9. *Мирошникова Л. П.* Некоторые особенности гармонии Рахманинова//Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. I. М., 1967.
10. Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып. 2. М., 1985.
11. *Сарафанникова Н. В.* Равноинтервальные звукоряды в гармонии русских композиторов начала XX века. Дипл. работа. Московская консерватория, 1972.
12. *Сердечная Е. В.* О гармонии позднего Н. А. Римского-Корсакова на примере оперы "Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии". Дипл. работа. Московская консерватория, 1983.
13. *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М., 1969. (С. 176—212.)
14. *Трембовельский Е. Б. М. П.* Мусоргский: Принципы ладового развития. Воронеж, 1992.
15. *Тютманов И. А.* Некоторые особенности ладогармонического стиля Н. А. Римского-Корсакова//Саратовская гос. консерватория. Научно-методические записки. Вып. 1—4. Саратов, 1957—1961.
16. *Федорова Г. С.* Ладовая система русской монодии. Деп. рук. в НИО Информкультура ГБЛ. 1986, № 1186.
17. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
18. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Главы IV—VII.)
19. *Холопов Ю. Н.* Мусоргский как композитор XX века//Мусоргский и XX век. М., 1989.
20. *Цуккерман В. А.* Заметки о музыкальном языке Шопена//Фредерик Шопен. М., 1960. (С. 119—168.)
21. *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М., 1975.
22. *Шебалина Л. К.* Натуральные лады в музыке А. П. Бородина//Уральская гос. консерватория. Научно-методические записки. Свердловск, 1973.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Балакирев М.* "Исламей".
2. *Берг А.* Соната для фортепиано, экспозиция.
3. *Бизе Ж.* "Кармен", Сегидилья.
4. *Бородин А.* 2-я симфония, III часть, экспозиция.
5. *Бородин А.* "Морская царевна".
6. *Бородин А.* "Князь Игорь", Каватина Кончаковны.
7. *Брамс Й.* Вариации на тему Паганини, тема и 1-я вариация из II тетради.
8. *Брамс Й.* Песня "Глубже всё моя дремота".
9. *Вагнер Р.* "Тристан и Изольда", II акт, сцена 2, от *Mäßig langsam, As-dur*.
10. *Веберн А.* Пассакалия ор. 1, тема и I вариация.
11. *Верди Дж.* Четыре духовных песнопения, № 1.
12. *Вольф Х.* Песня "Благодарение парию".
13. *Вольф Х.* Песня "Шуточный заговор".
14. *Глинка М.* "Руслан и Людмила", Марш Черномора.
15. *Григ Э.* Ноктюрн C-dur.
16. *Григ Э.* "Гангар" пьеса для фортепиано.
17. *Даргомыжский А.* "Каменный гость", фрагменты заключительных сцен II и III действий оперы.
18. *Лист Ф.* Багатель без тональности.
19. *Лист Ф.* Песня "Безмолвен будь".
20. *Лист Ф.* "Рихард Вагнер. Венеция" для фортепиано.
21. *Лист Ф.* "Серые облака" для фортепиано.
22. *Лядов А.* "Волшебное озеро".
23. *Лядов А.* Пьеса для фортепиано ор. 64 № 3.
24. *Малер Г.* 5-я симфония, IV часть.
25. *Малер Г.* 9-я симфония, финал.
26. *Малер Г.* 10-я симфония, I часть (Andante. Adagio).
27. *Мусоргский М.* "Борис Годунов", Великий колокольный звон.
28. *Мусоргский М.* "Избушка на курьих ножках" из "Картинок с выставки".
29. *Мусоргский М.* "Самуэль Гольденберг и Шмуэле" из "Картинок с выставки".
30. *Мусоргский М.* Песня "Над рекой".

31. *Рахманинов С.* Романс "Ау!" ор. 38 № 6.
32. *Рахманинов С.* 3-я симфония, II часть.
33. *Римский-Корсаков Н.* "Снегурочка", I д., фрагмент от ц. 79.
34. *Римский-Корсаков Н.* "Сказание о невидимом граде <...>", ария князя Юрия "О, слава, богатство суетное".
35. *Римский-Корсаков Н.* "Золотой петушок", антракт к III действию.
36. Русская народная песня "Из-за лесу" из сборника А. Лядова (и другие песни из этого сборника).
37. *Скрябин А.* "Желание" ор. 57 № 1.
38. *Скрябин А.* 5-я соната, экспозиция.
39. *Стравинский И.* Песня "Чичер-Ячер".
40. *Стравинский И.* "Жар-птица", Пленение Жар-птицы Иваном-Царевичем.
41. *Чайковский П.* Серенада для струнного оркестра, Элегия.
42. *Чайковский П.* "Спящая красавица", симфонический антракт "Сон".
43. *Чайковский П.* "Иоланта", Вступление к опере.
44. *Чайковский П.* Всеношное бдение. (Полн. собр. соч. Т. 63.)
45. *Шопен Ф.* Мазурка ор. 17 № 4, a-moll.
46. *Шопен Ф.* Ноктюрн ор. 27 № 2 Des-dur.
47. *Шопен Ф.* Прелюдии e-moll, a-moll, F-dur.
48. *Штраус Р.* "Саломея"; Танец Саломеи.
49. *Штраус Р.* "Так говорил Заратустра", раздел "Von der Wissenschaft".
50. *Штраус Р.* "Кавалер розы", Вальс (конец II действия) и Заключительная сцена III действия.
51. *Шуберт Ф.* Баркарола ор. 72.
52. *Шуберт Ф.* Песня "Двойник".
53. *Шуман Р.* "Любовь поэта", № 1.
54. *Шуман Р.* Песня "Sur la Coupe d'un ami".

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Часть первая ГАРМОНИЯ СТАРЫХ СТИЛЕЙ	
1. МОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ РЕНЕССАНСА	10
<i>Дж. Палестрина.</i> Мотет « <i>Quam pulchra es</i> » из цикла «Песнь песней»	10
Нотный образец	20
Литература	24
Образцы для анализа	24
2. ГАРМОНИЯ БАРОККО	25
I. <i>И. С. Бах.</i> Хорал « <i>Mit Fried' und Freud fahr' ich dahin</i> »	25
Нотный образец	28
II. <i>И. С. Бах.</i> Хорошо темперированный клавир, т. II, фуга <i>Es-dur.</i> Гармония баховской фуги	29
Нотный образец	35
Литература	37
Образцы для анализа	37
3. ЭПОХА ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ	38
<i>Л. Бетховен.</i> Пятая симфония, I часть. Гармония классической сонатной формы	38
Нотный образец	46
Литература	48
Образцы для анализа	48
4. ГАРМОНИЯ ЭПОХИ ПОЗДНЕГО РОМАНТИЗМА	49
Проблематика романтической гармонии	49
I. <i>М. Мусоргский.</i> «Картинки с выставки». «Балет невылупившихся птенцов»	51
Нотный образец	55
II. <i>Н. Римский-Корсаков.</i> «Кашей бессмертной», сцена снежной метели	57
Нотный образец	58
III. <i>А. Скрябин.</i> «Поэма экстаза», экспозиция	79
Нотный образец	82
Литература	90
Образцы для анализа	90

Холопов Ю. Н.
X 73 Гармонический анализ: В 3-х ч. Ч. I — М.: Музыка, 1996. — 96 с.

ISBN 5-7140-0607-0 (Ч. I)
ISBN 5-7140-0608-9

Книга представляет собой опыт исследования-учебника по анализу гармонии. Главный упор сделан на музыкальные стили XX века.

В первой части анализируются музыкальные явления от Палестрины до Скрябина. Работа представляет собой пособие к современному курсу гармонии в вузе, прежде всего для музыковедов и композиторов, но также и для исполнителей. Может быть использовано в училищных курсах гармонии.

X 4905000000 - 050 Без объявл.
026(01) - 96

ББК 85.31

ISBN 5-7140-0607-0 (Ч. I),
ISBN 5-7140-0608-9

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 03 января 1992 г.

Учебник

Юрий Николаевич Колопов

ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В 3-х частях

Часть первая

Редактор В. Панкратова. Худож. редактор А. Головкина.
Техн. редактор С. Буданова. Корректор Л. Асеева.

ИБ № 4355

Подписано в набор 17.02.95. Подписано в печать 21.02.96. Формат 60х90 1/8.
Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Объем печ. л. 12,0. Усл. п. л. 12,0.
Усл. кр.-отт. 12,25. Уч.-изд. л. 13,98. Тираж 3000 экз. Изд. № 15300. Зак. № 77.

Издательство „Музыка“, 103031 Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Комитета Российской Федерации по печати,
109088 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24