Ю. Холопов

ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В 3-х частях
Часть вторая

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Ю. Холопов

ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В 3-х частях

Часть вторая

Издательство «Музыка» Москва
2001

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ББК 85.31

Федеральная целевая программа
книгоиздания России

Холопов Ю. Н.

Х 73 Гармонический анализ: В 3-х ч. Ч. 2.—М.: Музыка, 2001, 193 с., нот.

ISBN 5-7140-0618-6 (Ч. 2)

ISBN 5-7140-0608-9

Вторая часть книги «Гармонический анализ» посвящена аналитическому рассмотрению ряда проблем и техник тональной гармонии XX века. Анализируются сочинения крупнейших композиторов XX века, среди которых — К. Дебюсси, А. Скрябин, С. Прокофьев, Д. Шостакович, П. Хиндемит, И. Стравинский, О. Мессиан и др.

Предназначается для преподавателей и студентов — музыковедов, композиторов, исполнителей; также для всех, интересующихся теорией современной музыки.

Х $\frac{490500000 - 205}{026(01) - 01}$ Без объявл.

ББК 85.31

ISBN 5-7140-0618-6 (Ч. 2)

ISBN 5-7140-0608-9

© Издательство «Музыка», 2001 г.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Часть вторая

ГАРМОНИЯ XX ВЕКА

5. ВВЕДЕНИЕ

Об общих законах гармонии XX века

Наступление эпохи новой музыки XX века не ознаменовано каким-либо одним произведением-"событием". Нельзя также назвать и какой-нибудь точной даты, разделяющей эпохи. Гармоническое новаторство Листа и Мусоргского, скончавшихся лет за двадцать до новой музыки XX века, подчас превосходит достижения иных композиторов, родившихся после их смерти.

Но где-то ведь новая музыка все же началась. Поставив весьма условно дату "смены вех" около 1908, мы отнесем тогда к "событиям" вокальные пьесы А. Веберна на слова С. Георге (1908), финал 2-го квартета А. Шёнберга (1908), Багатели для фортепиано Б. Бартока (1908), "Наваждение" С. Прокофьева (1908). Однако в знак постепенности и органичности эволюции гармонии на рубеже веков мы начинаем анализ с сочинений, в которых уже есть дух новой музыки XX века, но преобладают идиомы языка позднеромантической музыки. И далее, уже без всяких скачков закономерно появляются все прочие специфические особенности гармонии XX века.

Естественно, у начала новой гармонии стоит множество явлений, развивающихся в эпоху позднеромантической музыки. Это модальность в ее различных видах, в том числе и симметричные лады; эмансипация линеарности и колористики, которые становятся самостоятельными факторами гармонии — особыми функциональными ее свойствами; разработка аккорда (в связи с линеарностью — использование соаккордов); свободное применение мягких диссонансов и тенденция к установлению многоступенной градации (кон- и дис-)*сонансов;* разветвление понятия тональности, развитие различных состояний тональности (рыхлая, колеблющаяся, многозначная, диссонантная, переменная, снятая и др.); хроматизация тональных функций (замещение системы трех функций TDS дифференцированными значениями, включая M, W, m, ш, N= ∀, A и др.) и превращение принципа "модификации трех единственно существенных гармоний" T, D, S в другой — принцип функциональной группировки основных тонов.

В гармонии XX века действуют новые законы. Они касаются, прежде всего, обоих основных измерений — вертикали и горизонтали, а также "святая святых" гармонии — функциональных значений созвучий, отдельных тонов, звуковых групп:

Закон вертикали в гармонии XX века — возможность свободного применения любого диссонантного сочетания, наряду с любым консонантным. *Эмансипация диссонанса.*

Закон гармонической горизонтали — возможность свободного применения каждого хроматического аккорда, любой хроматической звукоступени, наряду с традиционной диатоникой. *Эмансипация хроматики.*

Закон функционального значения гармонических элементов — *релятивность* (типология не всеобщая, а лишь в рамках данного рода систем, данной системы) в условиях *плюрализма* систем (против монистичности классической системы dur-moll).

Если в гармонии XVII—XIX веков была единая система функций, то в XX веке нет общей для всех гармонической системы, соответственно не может быть и единой *конкретной* системы самих функциональных категорий. Однако возможно указать на общую идею, *определяющую* конкретные значения гармонических элементов в *каждой* системе. Идея эта заключена в *общем принципе* новой гармонии XX века.

Сформулируем принцип гармонии XX века так: *образование системы отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента.* Свободная избирательность гармонии — одна из ведущих идей музыки нашего столетия (наиболее прямолинейное выражение она нашла в серийности), исключавшая возможность единообразия системы в XX веке. В зависимости от свободно избираемой композитором интонационной базы, *конкретных* звуковых элементов, на основе категорически необходимой в музыке *логической связи* между элементами устанавливается уже конкретная система отношений — *функциональная* система. То есть: *общий принцип* гармонии абстрактен, это — *абстрактное выражение лада* "вообще", применительно ко всем конкретным случаям. В каждом же *отдельном* случае он облекается в *конкретную* систему *смысловых* значений.

Абстрактная система функций, безотносительно к избранному интонационному материалу, представима следующим образом:

ЦЭ (центральный элемент) — интонационная звуковая группа, аккорд, ладовый звукоряд, серия, звучность и т. д.;

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ГЭ (главные элементы) — в системе мажора и минора это D и S (вместе с *аккордом* T), избираемые композитором вместе с ЦЭ сопряженные с ним другие основные элементы;

ПЭ (производные и побочные элементы) — в системе dur-moll модификации T, S, D (Tp, Sp, T^7, D^9 и др.), побочные функции;

КЭ (контрастные элементы) — в системе dur-moll их роль выполняют аналогичные элементы других тональностей (в побочной теме, в ходе), изредка — инородные элементы (например, контраст модальности, симметричных ладов); в новой гармонии — иные, противостоящие интонационные сферы (производные либо свободно вводимые звуковые элементы).

В рамках каждой системы гармонические элементы получают те или иные определения функциональной сущности, в зависимости от конкретной своей роли в данном "гармоническом организме". Среди этих систем видное, может быть, первое место принадлежит современной функциональной гармонии, базирующейся также на вышеуказанных общих законах и подчиняющейся общему принципу. Но рядом с тональной гармонией столь же закономерное место занимают и модальность, и серийность, и сонорика, и другие гармонические типы, сама множественность которых предопределена принципом свободного выбора желанного материала и привлекательной формы.

В соответствии с этими общими установками находится и *метод анализа* гармонии XX века. Во множестве случаев он сводится к установлению тональных функций (конечно, с позиций позднеромантической и современной гармонии, а не с точки зрения классической трехфункциональности). Это не противоречит излагаемым далее методическим рекомендациям, представляя современную тональность частным (хотя, конечно, и особым) видом систем, наряду с прочими.

Метод анализа всякой гармонии XX века содержит четыре логически необходимых компонента, предваряемых "нулевым" (не из области гармонии) — относящимся к форме.

0. Общее представление о форме пьесы или фрагмента (уточняемое здесь же или впоследствии).

1. Нахождение подлежащих анализу элементов — аккордов, звукорядов, проведений серии, звучностей, иных звуковых групп. Кодовое наименование — *элементы.*

2. Исследование свойств найденных элементов, прежде всего с точки зрения их интервалики, сонорных свойств, внутренней структуры, в аспекте непосредственной выразительности. Кодовое наименование — *свойства.*

3. Выявление связей между элементами и определенного в данном случае их характера, технически — с точки зрения сходства (повторности) и контраста; выразительность всего этого — в красоте логических связей. Аналогично обстоит дело в системе классических функций. Кодовое название — *связи* (функции).

4. Установление всеобщей системы отношений (то, что в классической гармонии нам известно заранее, а не устанавливается лишь в процессе анализа). Кодовое название — *система.*

Порядок действий при анализе не обязательно должен точно следовать указанному перечню пунктов, хотя и может быть таким. Например, в трудных случаях (сонорика, серийность) уже само нахождение элементов совмещается и с исследованием их свойств, и с выявлением связей между ними.

Описанная методика анализа рассчитана на все многообразие и всю сложность гармонии XX века. Понятно, что в более простых случаях тональной гармонии нет необходимости пускать в ход "тяжелую артиллерию" аналитического метода. Но все равно учет четырех пунктов может оказаться полезным.

К. ДЕБЮССИ. "ПРЕЛЮД К ПОСЛЕПОЛУДНЮ ФАВНА"

"Прелюд к послеполудню фавна" написан не на восемь лет позже, а на восемь лет раньше рубежного 1900 года — в 1892. Дебюсси начал в 1892 одно из наиболее значительных своих творений — оперу "Пеллеас и Мелизанда" (окончена в 1902), полностью принадлежащую эпохе новой гармонии.

Печать новой гармонии лежит и на его "Фавне" (П. Булез склонен датировать им начало новой музыки нашего времени).

Поэтичное, по-французски чувственное, гедонистическое образное содержание Дебюсси облек, тем не менее, в самую традиционную форму, типичную для лирической пьесы медленного темпа, — в форму трехчастную с переходами. Главная тема занимает 30 тактов и кончается кадансом не в тонике, а в доминанте. (Подобное построение изредка встречается и раньше: Р. Шуман, симфония B-dur, медленная часть; И. Брамс, интермеццо E-dur op. 116 № 4.) После перехода (20 тактов) — побочная тема в Des-dur (с романтически-красивым малотерцовым отношением к главной: E-dur — Des-dur), опирающаяся на звуки тритона в басу Des — G, заимствованные из начальных мелодических опор $cis^2 — g^1$ (см. т. 1—3). Далее возвратный ход и реприза главной темы.

Главная тема так же традиционно трехчастна:

$\hat{1}0$, $\breve{1}0$, $\hat{1}1$ (тип "трехчастного периода").

Следуя в основных логических категориях мысли классическим прообразам, Дебюсси в интонационном содержании внутренне переосмысливает их. Уже кадансы 1-го и 2-го предложений — на B^7 и на $F^{6<}$ — показывают логику хроматической системы: 1-е предложение оканчивается на тритоне (*ais=b*), 2-е — на *его* доминантовой септиме ($B^7 \rightarrow F^7$), с явным омнитональным родством (B и F близко родственны *между собой*, но оба чрезвычайно далеки от диатоники E-dur).

При всем том главная тема представляет собой хотя и разрыхленный, но и достаточно определенный массив тоники, согласно строгим законам классического формообразования. Причем тональный центр тяжести лежит в утверждающем реприз-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

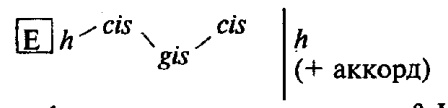
ном предложении, что отчленяет всю главную тему как устой от последующего развития. Любопытно, что Дебюсси стремится компенсировать уменьшающееся "количество" тоники в 1-м предложении "материальным представительством" основного звукового образа *в мелодии.* В результате типичные отношения предложений (сходные начала с различными окончаниями, см. все три предложения) объективно сближаются *с вариациями:* тема и два измененных повторения. Но это — вторичный план формы.

К гармонии 1-го предложения. Опыт вагнеровского "Тристана" сказывается и в музыке, весьма от него далекой по образному строю. Как и во Вступлении к опере Вагнера, в начале пьесы Дебюсси нет тоники-аккорда. Но если в 1-м такте *в мелодии* Вагнера есть несомненная тоника a-moll, у Дебюсси это проблематично. Здесь мы сталкиваемся с типичной методической трудностью при анализе гармонии XX века: сам вопрос "какая тут тональность?", казалось бы, неизбежный, может сразу *вводить в заблуждение,* ибо мы автоматически начинаем искать *известную* нам априорно *старую* тональность. У классиков E-dur как категория всегда самотождествен; в новой музыке — нет. E-dur может иметь тысячи *различных* составов; один E-dur может даже *резко контрастировать* другому, "тоже" E-dur. Сошлемся на острый контраст двух Es-dur друг другу в прелюдии Дебюсси "Танец Пёка".

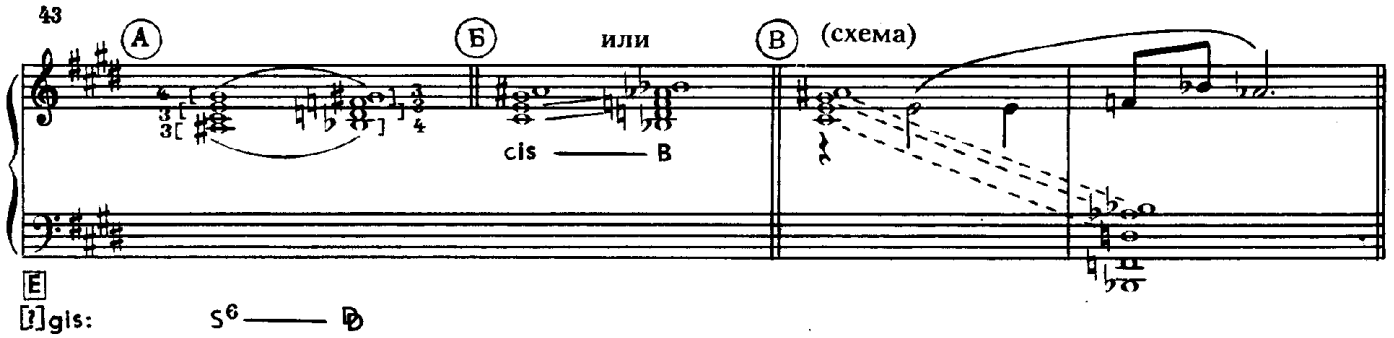
Мы не должны повторять ошибку Э. Курта, не нашедшего в начале "Тристана" *аккорда* тоники a-moll (его в самом деле нет) и объявившего об отсутствии функции тоники вообще.

Здесь дело сложнее. Но и речь идет уже о новой гармонии, а не просто о позднеромантической. В мелодии Дебюсси (см. такты 1—2) вообще *нет звука тоники* E-dur. Гармония XX века знает такой тип гармонической структуры — тоника без основного тона. Элементы подобной структуры подготовлены в прежней гармонии. Это уменьшенный септаккорд = $\mathfrak{D}^{9}\overline{\mathcal{T}}$ (например, в обороте T^8 — $\mathcal{T}^7$ — S), мелодия, где долго не берется звук T^1 (П. Чайковский, "Белые ночи"), заключительный аккорд без тонической примы (Рахманинов, окончание романса "Ау!"; позже Дебюсси).

Укажем очень похожий оборот из 4-го Скерцо Ф. Шопена, тоже без аккордовой поддержки:



Какая функция начального мотива? Несомненно $\mathcal{T}^{5\text{-}6\text{-}3\text{-}6\text{-}}|D^7$. Подобный принцип мелодики можно назвать *супертоновым.* Он и объясняет маняще загадочное звучание мелодии флейты. Секста в тонике *такого* лада может быть и ярким характеристическим ее признаком. Первый звук мелодии и есть впевание-упоение красотой его как тонической сексты. Связь этой сексты с тоникой побочной темы вещь, видимо, намеренная. Но в начальной мелодии начальные акцентированные тоны *cis—ais—g* также едва ли случайно прокладывают путь малотерцовой цепи основных тонов *E—cis—B.* Дебюсси, индивидуализируя гармонию темы, исключает все обычные "ходовые" аккорды, даже и тонический. Те, которые он дает (см. схему функций в примере 43А), лишь формально выполняют указанные их роли. По существу же — и это тоже принципиальный момент методики анализа — аккорды $cis^{6<}$ — B^7, единственные собственно-аккорды 1-го предложения, образуют *отклонение* особого рода. *Не в том смысле,* как обычно путем введения побочных функций ($\underline{D}\urcorner\rightarrow$ S и т. п.), а отклонение вообще *от системы* dur-moll, хотя бы с помощью ее средств. Назовем это отклонением в *лад* 4.3.3. Это значит, что центром такого лада в "отклонении" является не какое-нибудь *трезвучие* (Sp, Tp и т. п.), а диссонанс, септаккорд, точнее, аккорд 4.3.3 (интервалы в полутонах), обобщенно — *отклонение в диссонантный сублад.* Чарующее звучание его вместе с подчиненным ему аккордом-инверсией 3.3.4 и образует эту субсистему.



Общие звуки краевых тонов составляют достаточную связь, особенно с учетом мягко движущихся малых терций внутри этой рамки. Логика гармонии состоит в том, что если возможна диссонантная тональность в масштабе целого произведения (Скрябин, 6-я соната), то может быть и — в микромасштабе, на правах отклонения. Обратим внимание на опасность ограничения схемой $\mathfrak{w}^{6<} - \perp$ в подобном случае. Ограничение лишь ответом на *классический* вопрос: "Каков основной

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тон?" (так же и: "Какая тональность?") направляет анализ *мимо* основной проблемы. *Нужны другие вопросы* к анализу. Те, что возникают по методу "элемент — свойства — связи" (см. выше). Трактуя согласно этому методу аккорды $cis^{6<}$ и B^{7} как элементы и сравнивая между собой ("связи") их свойства, мы *переходим на другие пути анализа* даже при разборе таких, казалось бы, несложных структур, как начальное предложение "Фавна". В этом — аналитическое отражение духа новой гармонии, не исключающее прежних методов, но для выяснения истины требующее новой методики. Иначе — вследствие неадекватности вопросов! — мы в анализе незаметно для себя подменяем Дебюсси Бетховеном, и специфика новой гармонии остается не найденной. Старая методика всегда и абсолютно исходит из возможности *только одного* ЦЭ — консонирующего трезвучия. Новая же гармония в своем *основании* (см. законы новой гармонии, выше) предполагает наличие и множества других ЦЭ, в том числе и "незаметно" включаемых композитором не в головной части формы, а где-то в глубине ее, в подчинении консонантному ЦЭ.

Органичность новой гармонии Дебюсси состоит здесь в совпадении новизны двух параметров. Отклонение в диссонанс (т. 4—10) совпадает с "отклонением" в *метрических функциях* формы. Первые 4 такта — обычное предложение, впрочем, с разрыхлением структуры из-за нарушения такта:

Такты:	1	2	3	4 (тяжелый такт 4 вступает
величины:	9/8	9/8	12/8	6/8 вместе с аккордом $cis^{6<}$)

Далее нормативные функции 5 6 7 8 не прослушиваются — точно в месте отклонения в диссонантную систему. Формально возможное истолкование:

графические такты:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
метрические такты:	1	2	3	4=5	6	7	8	8^{a}	⊣	

не проясняет окончание предложения, так как вступает в расхождение с гармонией: выходит, что кадансовая гармония наступает в 6-м такте, а не в 8-м.

Новизна гармонии связывается с новизной формы данного построения в целом.

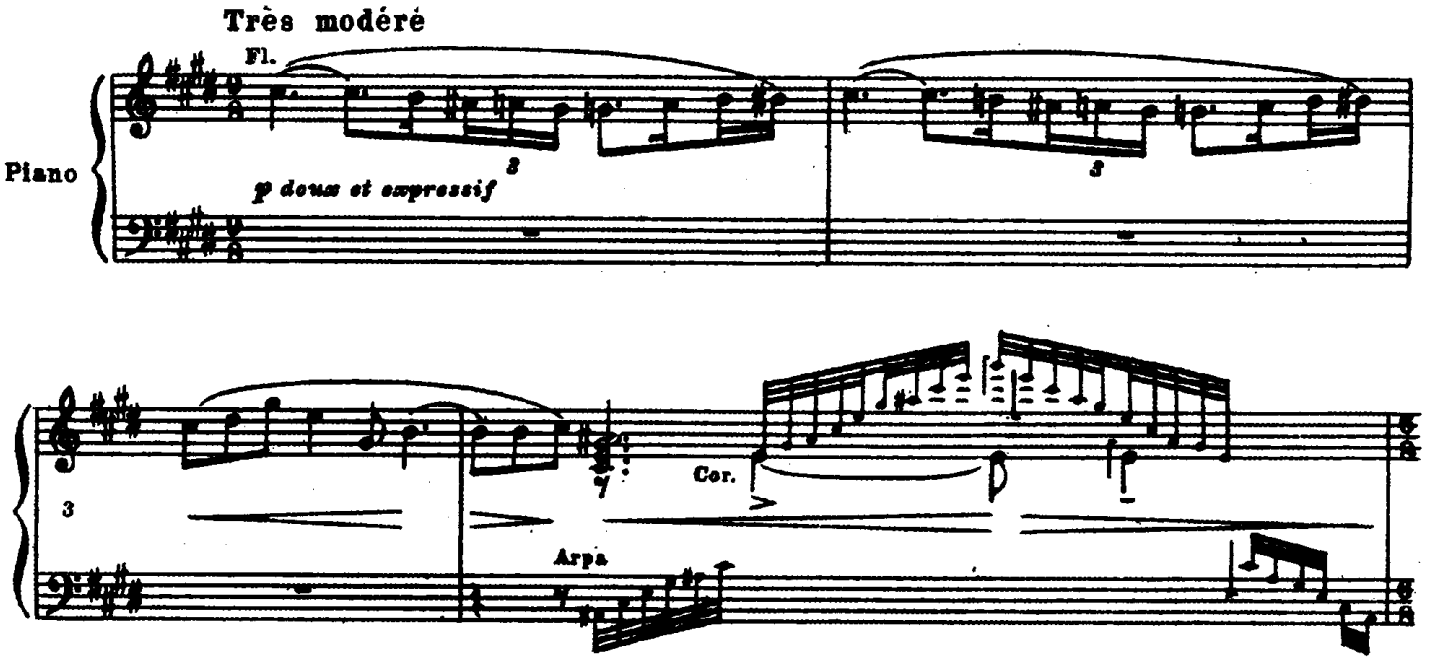
Внешне скромно, но очень сильно по существу выражена тенденция к *колористико-сонорной* трактовке гармонии. Сосредоточение на красочности звучания тембра солирующей флейты, с его изысканно-чувственным характером, гедонистическое отвлечение от метрической экстраполяции, от связи времен ("здесь и теперь") — образная подоснова этой тенденции.

Из проблем дальнейшего анализа отметим противопоставление консонантной основы гармонии в теме и рельефного контраста — диссонантной гармонии в начале хода (т. 31 и след.).

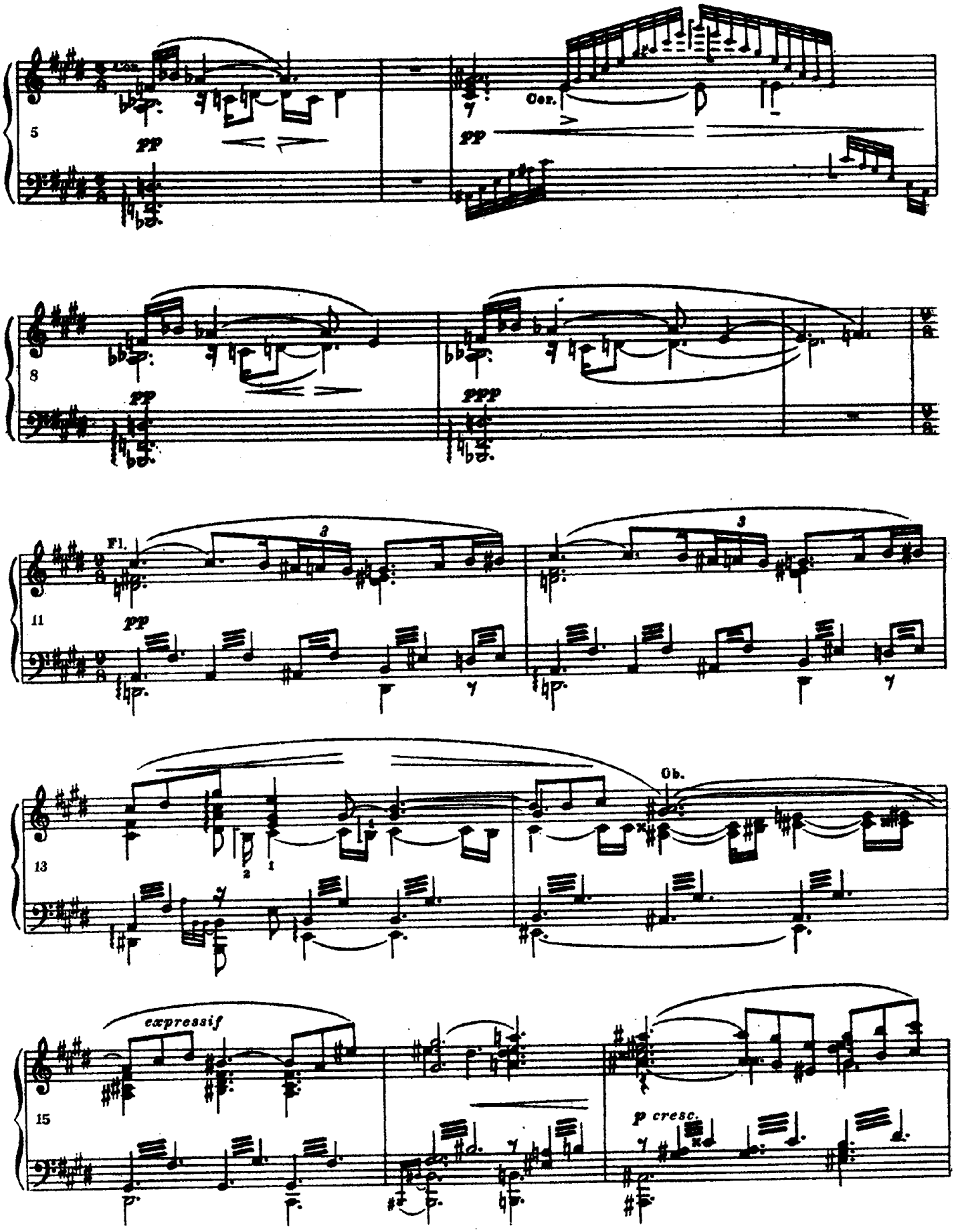
(Докончить анализ.)

Прелюд к послеполудню фавна
(фрагмент)

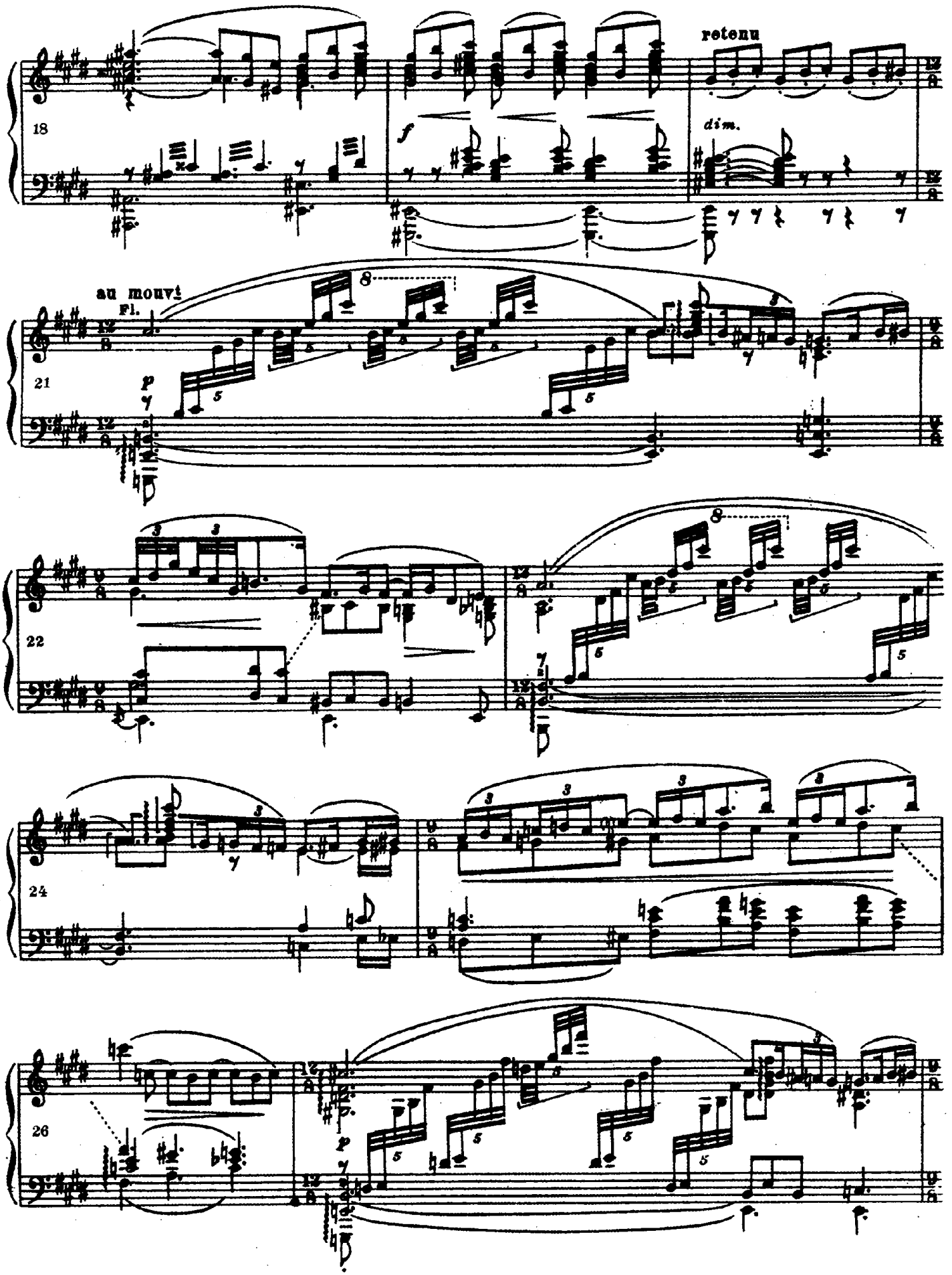
К. ДЕБЮССИ



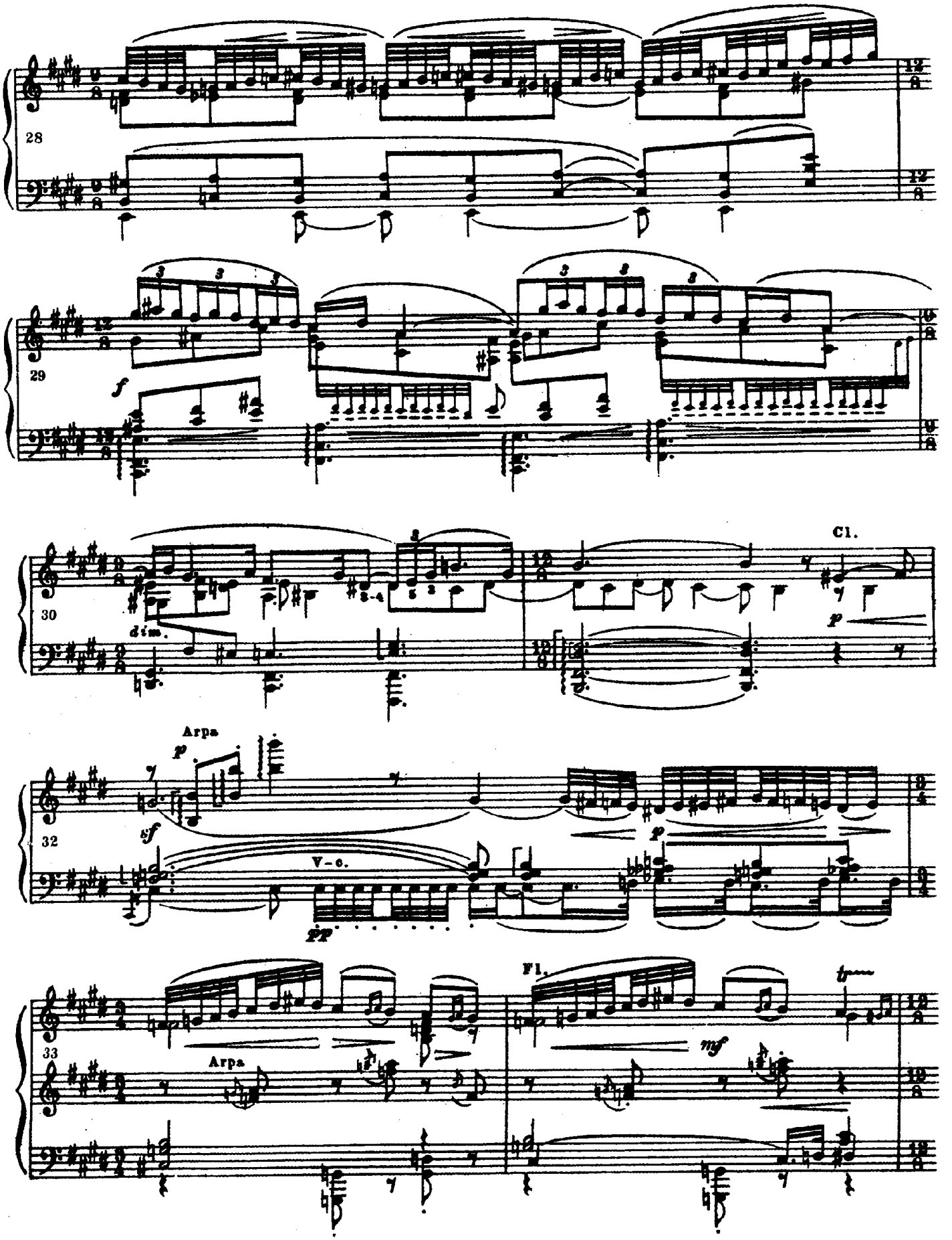
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



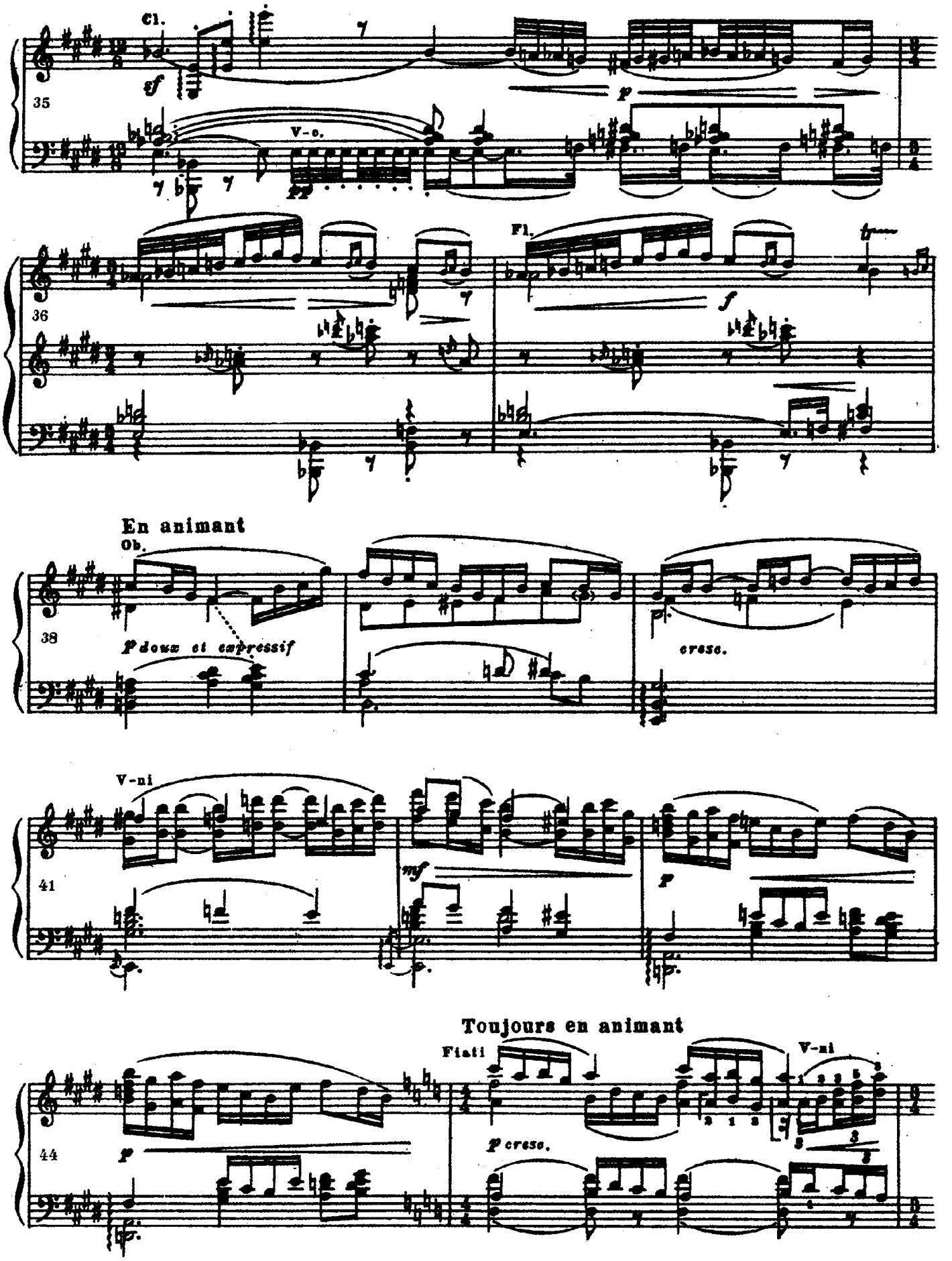
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



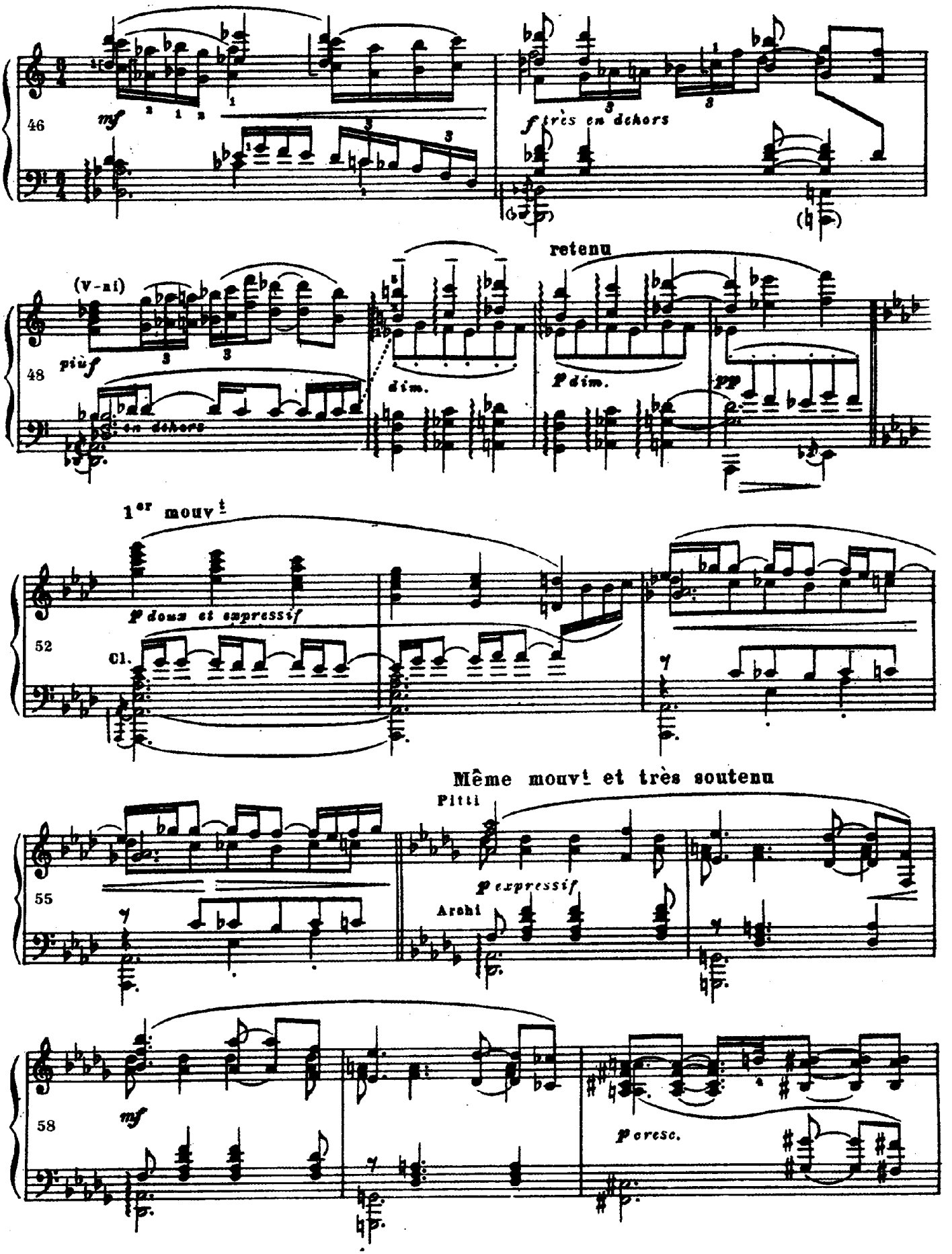
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



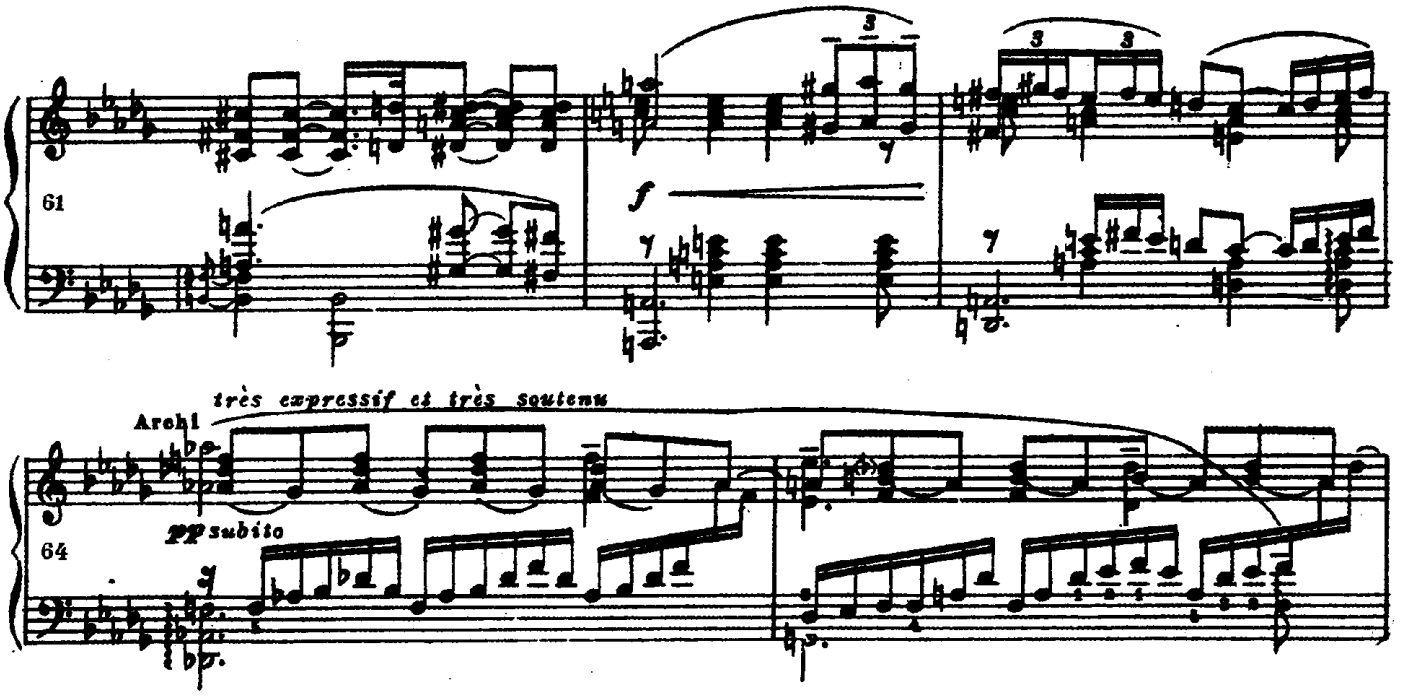
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



ЛИТЕРАТУРА

1. *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию. М., 1984. (Глава 1.)
2. *Ройтерштейн М. И.* Введение в анализ гармонии. М., 1984.
3. *Тараканов М. Е.* Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972.
4. *Тюлин Ю. Н.* Современная гармония и ее историческое происхождение // Вопросы современной музыки. Л., 1963; 2-е изд. // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
5. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XIV.)
6. *Холопов Ю. Н.* Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
7. *Холопов Ю. Н.* Об общих логических принципах современного музыкального мышления // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
8. *Холопов Ю. Н.* Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. Л., 1972.
9. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974. (Очерки 1-й и 4-й.)
10. *Холопов Ю. Н.* Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978.
11. *Холопов Ю. Н.* Веберн. Вариации за пиано ор. 27. Еволюция на традиционниете категории в европейската хармония // *Холопов Ю.* Проблеми на музикалната наука, част II // Музикални хоризонти, бр. 19—20. София, 1985.
12. *Ценова В. С.* Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов. Дисс. Московская консерватория, 1988.
13. *Motte D. de la.* Harmonielehre. Lpz., 1977. Раздел "Das Ende der Harmonielehre".

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Прокофьев С.* Опера "Любовь к трем апельсинам", марш.
2. *Стравинский И.* Балет "Сказка о солдате", пастораль и сцена у ручья.
3. *Шёнберг А.* Пьеса для ф-п. ор. 19 № 6.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

6.

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ЛАДОВАЯ СИСТЕМА

С. Прокофьев. "Мимолетности", № 10

Хроматическая тональность, основательно "разведанная" новаторами XIX века (Лист, Соната h-moll, окончание; Бородин, Половецкие пляски, заключительный каданс; Мусоргский, "Песня о блохе", вступление), предполагает расширение ладового круга до предела, когда гармония на любом звуке хроматической гаммы как основном тоне аккорда может принадлежать данному тональному центру. Если первый пояс расширения лада охватывает смешение ладов (аккорды I>, нVI, нIII, нII и др. в мажоре; в минор — I<, вIII, вVI, нII), то к хроматической системе относятся все другие оставшиеся — нV, вIV, вVII<, нII> и т. д.

Возникая первоначально как функции побочные (нV в сонате Листа = N(S), нV в опере Бородина= S(N)), гармонии хроматической системы получают далее возможность свободного применения — с сохранением этого функционального значения (Прокофьев, окончание балета "Ромео и Джульетта") или в качестве автономно-хроматического элемента системы (Прокофьев, окончание II акта оперы "Любовь к трем апельсинам").

И. В. Способин сформулировал критерий отнесения какой-либо гармонии к данной тональности — способность соответствующего аккорда (здесь нV, вIV, вVII< и др.) разрешаться непосредственно в тонику (см. в 10-й из "Мимолетностей" все три каданса).

Прокофьевская гармония характеристична применением функций хроматической системы на основе мажорного либо минорного лада.

В 10-й пьесе из "Мимолетностей" гармонии хроматической ступени вVI< — вIV< составляют сочный ярко красочный каданс. Объяснение гармонии хроматической системы часто включает выявление двух мотивировок их применения:

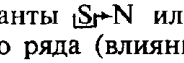
1) динамический смысл — превышение уровня диссонантности интервального отношения гармоний к тонике и

2) индивидуально-интонационный смысл — включение хроматических гармоний в линию интонационного развития данной пьесы.

Здесь динамика хроматических гармоний состоит в по-прокофьевски резком превышении начального уровня сложной тоники, включающей трезвучия b-moll+Ges-dur (=T⁶), сперва аккордом вVI<, решительно "опровергающим" два из трех звуков остинатно повторяющегося комплекса:

Аккорд вIV< достигает предельной точки удаления от тоники.

Он не имеет обычной функциональной мотивировки тритонанты S>N или N>S, а дается по логике терцового ряда (влияние уменьшенного лада):



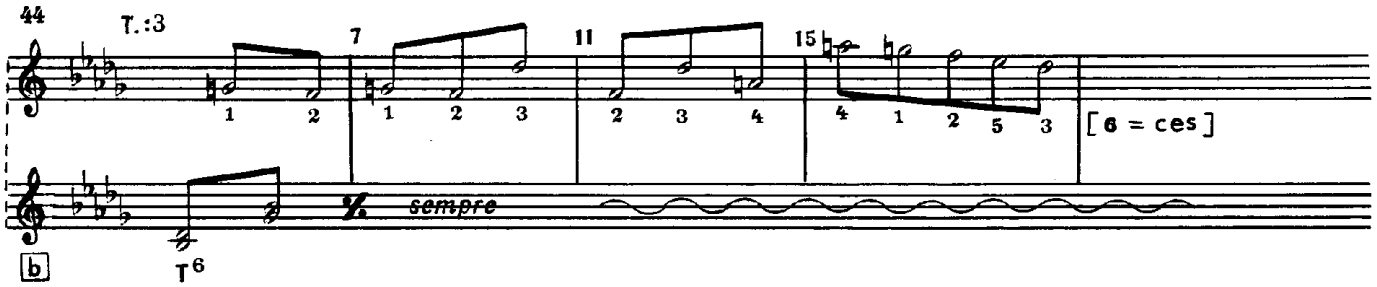
(Для полноты тригемитонного ряда недостает только ступени *des.*)

Тритонанта, казалось бы, неопределенно несвязная гармония, у Прокофьева с величайшей убедительностью, как-то "с размаха" разрешается в тонику, давая большой разряд энергии тональной неустойчивости. Понравившийся автору оборот еще дважды в том же виде звучит в пьесе, заканчивая два дополнения к периоду.

Замечания к другим аспектам гармонии. Два предложения периода (8 + 12)[1] построены необычно. Оба восьмитакта в предложениях не имеют гармонических каденций. Дело в том, что в них вообще нет смен гармонии. И тем эффектнее выглядят нарядные прокофьевские кадансы в хроматической системе. Принцип гармонии в предложениях — *разработка аккорда.* Зато аккорд для такой разработки избирается не элементарный — тоника с секстой (вместо квинты) и с различными "добавками". Логика "добавок" состоит в постепенном восполнении целотонного ряда.

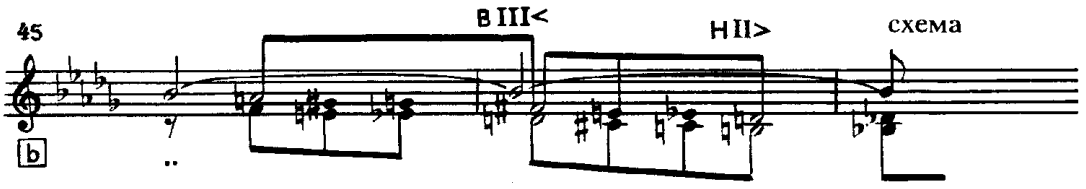
[1] Метрический такт равен четырем четвертям.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Не хватает одного — *ces*. Именно этот недостававший звук и появляется в момент кадансирования в мелодии, с непреложной убедительностью он интенсивно тяготеет вниз в $\hat{1}$.

В функционировании целотонного ряда как интонационного дополнения к основе T^6 и состоит индивидуально-интонационная мотивировка каданса с использованием *ces=h* в качестве терции (вVI), затем и квинты аккорда (вIV). Можно расслышать и *ces=h* в качестве примы — в проходящем движении на фоне заключительной тоники:

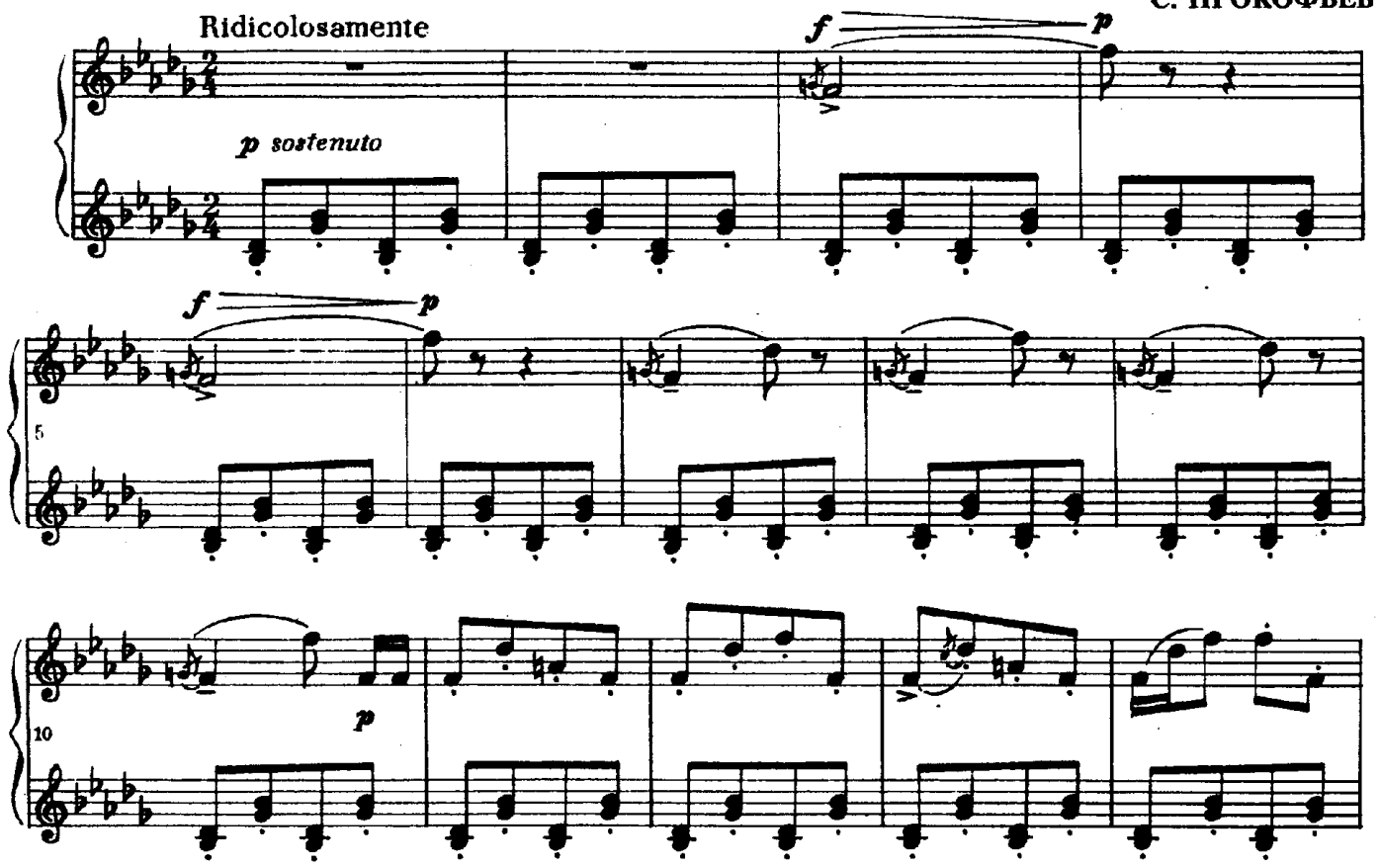


Активнейшую роль в образовании гармоний со звуком *ces=h* играет повсюду, конечно, секста тоники *ges=fis*.

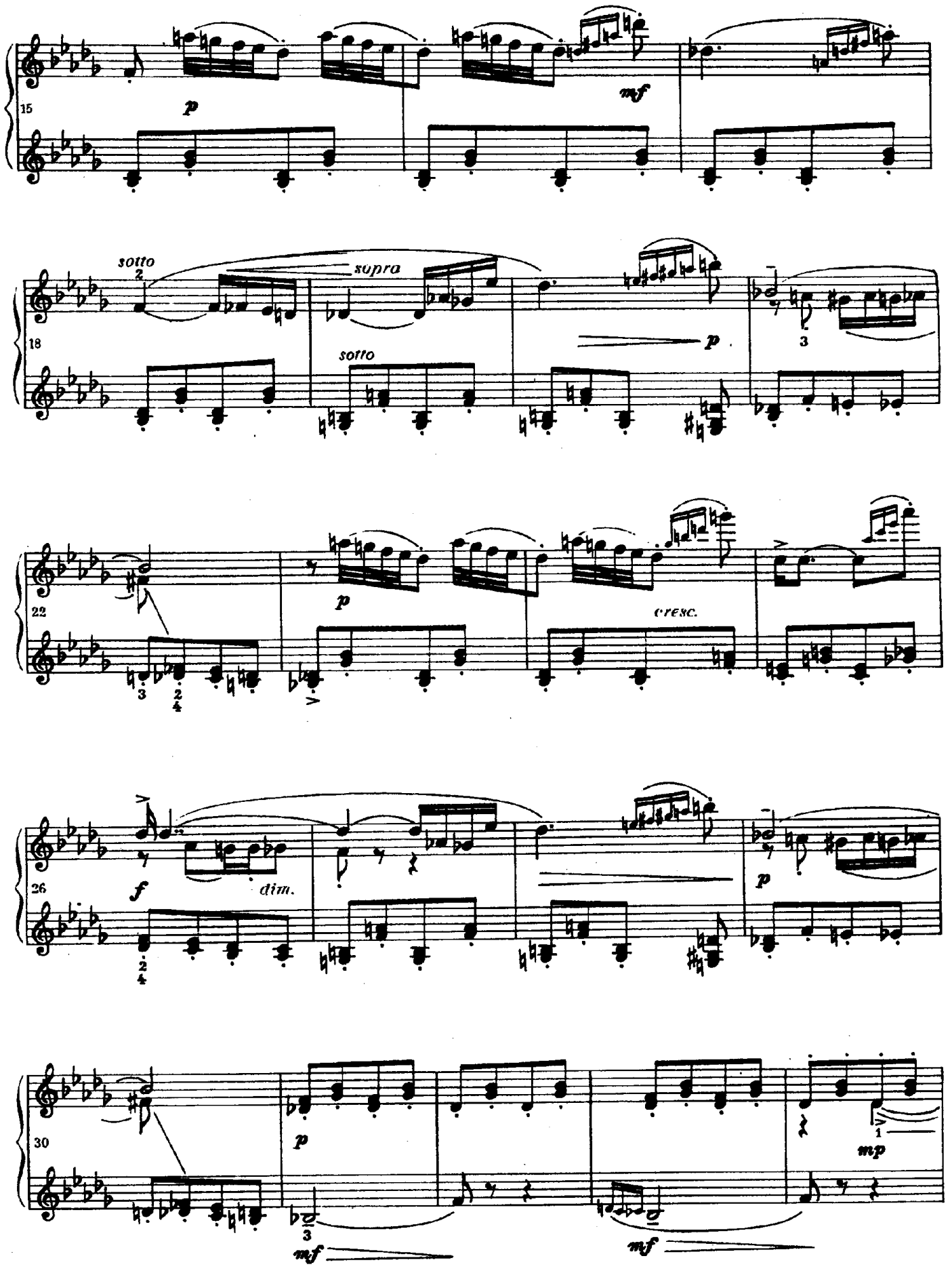
В первом дополнении восполняется ступень *des*, которой недоставало в кадансовой малотерцовой цепи.

"Мимолетности", № 10

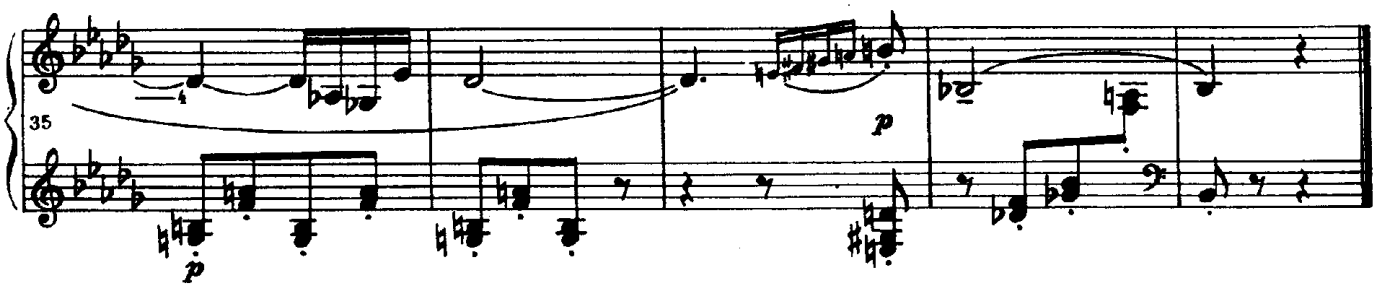
С. ПРОКОФЬЕВ



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



ЛИТЕРАТУРА

1. *Барский В. М.* К проблеме хроматической гармонии. Дипл. раб. Московская консерватория, 1977.
2. *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию. М., 1984. (Глава 4.)
3. *Гуляницкая Н. С.* Современная гармония. Лекции. М., 1977. (Лекция 3.)
4. *Карклиньш Л. А.* Гармония Н. Я. Мясковского. М., 1971.
5. *Катунян М. И.* К изучению тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983.
6. *Катунян М. И.* Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке. Дисс. Московская консерватория, 1984. (Глава II.)
7. *Ройтерштейн М. И.* Введение в анализ гармонии. М., 1984. (С. 16—37, 54—84.)
8. *Скорик М. М.* Ладовая система С. С. Прокофьева. Киев, 1969.
9. *Слонимский С. М.* Симфонии Прокофьева. М.; Л., 1964.
10. *Соколова Е. М.* К проблеме гармонического анализа позднего творчества Шостаковича // Современная музыка в теоретических курсах вуза. ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 51. М., 1981.
11. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава IX.)
12. *Холопов Ю. Н.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. (Раздел о системе Хиндемита.)
13. *Холопов Ю. Н.* Предисловие к изданию: *Хиндемит П.* Ludus tonalis. М., 1980.
14. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. (Раздел "Тональность".)
15. *Холопов Ю. Н.* Тональность // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
16. *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. Bde 1—3. Mainz, 1937, 1939, 1970.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Барток Б.* Сюита для ф-п. ор. 14, I часть.
2. *Прокофьев С.* Гавот fis-moll ор. 32.
3. *Прокофьев С.* "Мимолетности", № 5.
4. *Хиндемит П.* 3-я соната для ф-п., I часть.
5. *Шостакович Д.* "Из еврейской народной поэзии", "Зима".
6. *Шостакович Д.* Прелюдия H-dur ор. 87.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

7.

ВЕРТИКАЛЬ. АККОРДИКА

П. Хиндемит. Симфония "Художник Матис", II часть — "Положение во гроб"

Новая гармония XX века широко и систематично раскрыла возможности различных сторон гармонической вертикали:

1) *линейной* (в полифонической гармонии, модальности, серийной музыке);

2) *тонально-функциональной* (в хроматической тональности);

3) *фонической* (в колористике, сонорике).

Слом диссонантного порога открыл возможности практически любого звукового состава аккордов (то есть самостоятельных звукосочетаний). Отсюда взрывообразное распространение в XX веке всевозможных новых видов аккордовых структур — не только старых терцовых и многотерцовых, но также квартаккордов, квинтаккордов, кластеров, додекаккордов разных видов, квинтооктав, кварто-октав, различных двузвучий наравне с собственно аккордами, аккордов смешанной интервальной структуры и т. д. Кроме того, вертикальные созвучия XX века различны в другом отношении — по своим фактурным формам:

1) *[моно]аккорды;*

2) *полиаккорды;*

3) *полифонические вертикали;*

4) *соноры* (звучности).

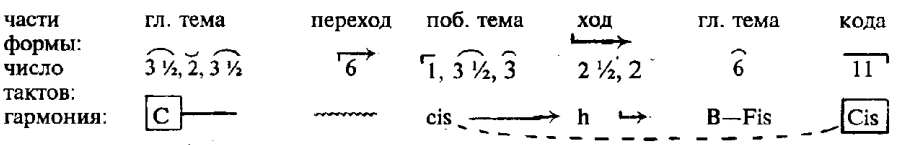
Первые два из них составляют собственно аккорды, как сплоченные, так и распадающиеся на слои (либо комбинированные из частей-субаккордов). В третьем и четвертом по-разному нарушается обычное единство двух компонентов аккордовой структуры — составляющей аккорд интервалики, звучания отдельных тонов и, с другой стороны, целостного впечатления. В полифонической вертикали умаляется значение аккорда как целостной единицы, в пользу отдельных составляющих его звуков и интервалов (полифония — сумма двухголосий). А в сонорах наоборот, умаляется значение составляющих компонентов-деталей в пользу целостного впечатления аккорда как особого рода единого "тембра".

В контексте этой общей ситуации и следует трактовать вертикаль, аккордику (также и интервалику) музыки XX века.

II часть симфонии П. Хиндемита обладает своим индивидуальным замыслом, на сей раз идущим от тональной концепции сочинения в целом. Симфония "Художник Ма́тис" — произведение двутональное, с острым соотношением окружающих II часть первого аллегро и финала:

I часть	III часть
in G	in Cis

И II часть оказывается двутональной. Ее начало — in C , окончание — in Des. Поэтому, используя для медленной II части традиционную классическую форму — трехчастную с переходами, композитор внутренне переосмысливает конкретное ее гармоническое построение (как и Дебюсси в "Фавне", Прокофьев в "Мимолетностях"). Если гармонический "жизненный нерв" классической формы заключался в привязанности главной темы к тонике, далее в модуляции ко второй теме и разрешающем возвращении к главной тонике в конце, то в условиях переменной тональности это все внезапно оказывается недействительным. Общая схема формы[2]:



В переменной тональности реприза перенимает тональность не главной, а побочной (!) темы. (Впрочем, в классическом образце переменной тональности — во 2-й балладе Шопена — то же самое.)

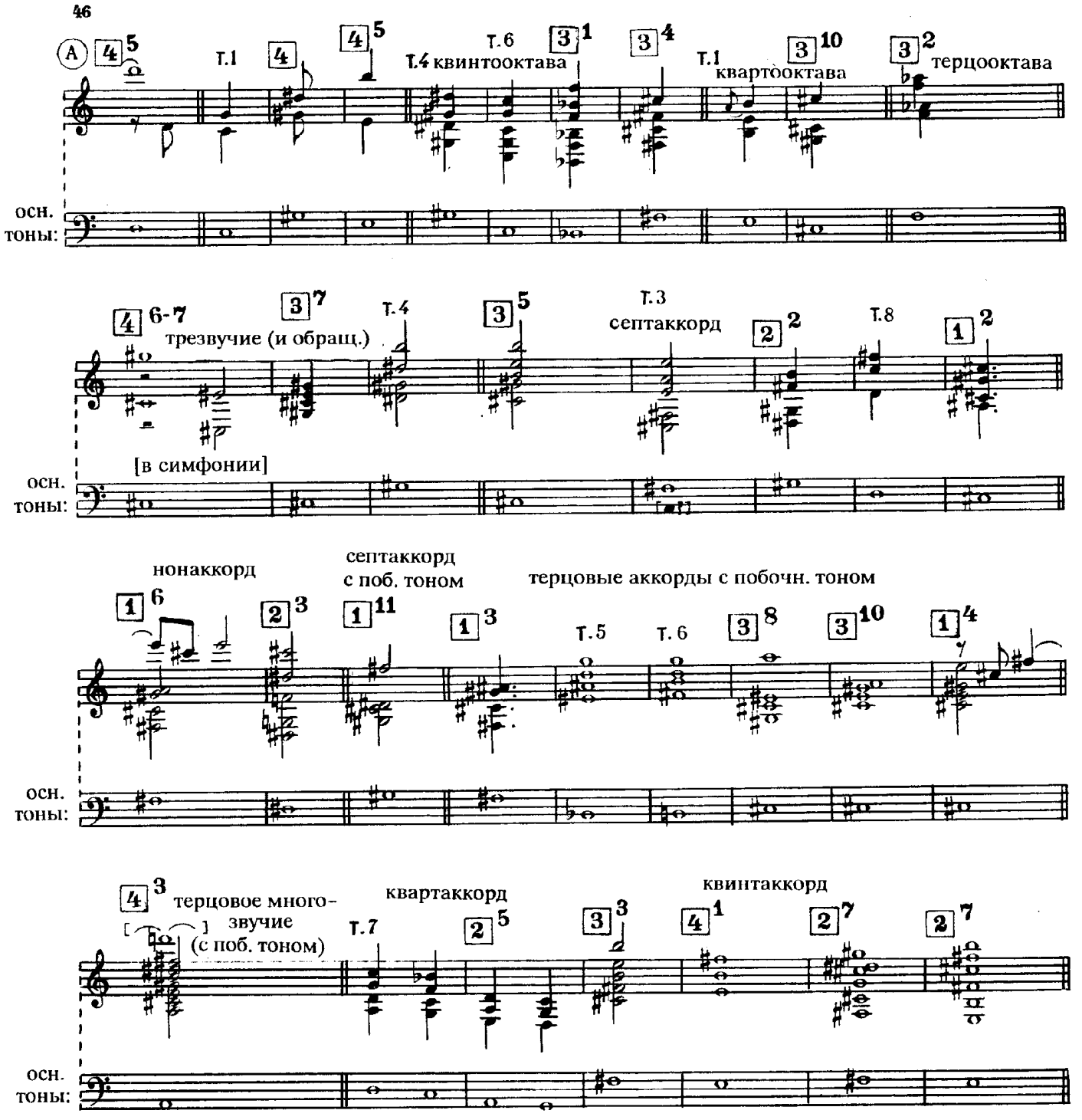
Отсюда тональный замысел каждой из тем, соответственно, частей формы, которые мыслятся как устойчивые. Как гармония, основные тоны аккордов выявляют эти основные тоны тональностей?

[2] Знаки обозначения формы см. в кн. автора: Гармония. Теоретический курс, приложение 2.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Аккордика Хиндемита характеризуется доминированием функционально-динамической стороны (через действие основных тонов), а также многообразием аккордовых структур, где терцовость — лишь один из принципов, наряду с другими. В целом аккордика Хиндемита, допускающая любые структурные типы, все же в трактовке отражает так называемый "неоклассицизм" как метод художественного мышления. Оперируя практически любыми современными аккордами, Хиндемит трактует их так, как поступал бы композитор старого времени (например, Брамс), но только имея в распоряжении иной комплекс аккордовых структур.

Так например, во II части симфонии используется довольно большой диапазон аккордовых структур: октава, квинта (и дуодецима), квинтоктава, квартоктава, терцоктава, консонирующее трезвучие, септаккорд, терцовое многозвучие, квартаккорд (разных видов), кварткинтаккорды, секунда, аккорды с побочными тонами, аккорды острых диссонансов:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Можно в целом согласиться с теорией основного тона самого Хиндемита, но с некоторыми поправками. По Хиндемиту, *основным тоном аккорда является основной тон гармонически сильнейшего его интервала.* То есть, если в аккорде есть квинта, то ее нижний звук — основной тон всего аккорда (например, в аккорде *c·e·g·a* основной тон — *c*)[3]. Если квинты нет, но есть кварта, тогда ее верхний звук — основной тон. Если нет ни квинты, ни кварты, то тогда основной тон лежит в основании большой терции; при отсутствии и ч.5, и ч.4, и б.3 основной тон — в вершине м.6. Основной тон сильнейшего интервала подчиняет себе прочие звуки аккорда. Если сильнейших интервалов два или больше, то принимается во внимание сильнейший из них (*d·a* в аккорде $d \cdot a \cdot f^1 \cdot c^2$).

[3] Звуки аккорда обозначаются через точку. Тоны мелодии — через дефис.

Поправки к теории Хиндемита:

1. Если в основе аккорда лежит *сильнейший субаккорд* — консонирующее трезвучие, его обращение; или комплекс 4.6 (интервалы в полутонах), например, *g·h·f,* — то его основной тон есть основной тон всего аккорда. Например, звук *a* в аккорде $c^1 \cdot e^1 \cdot a^1 \cdot h^1$, звук *g* в аккорде $g \cdot h \cdot f^1 \cdot cis^2 \cdot fis^2$. Такой субаккорд — более сильный комплекс, чем самый сильный интервал.

2. Имеет значение *регистр.* Нижний регистр обладает свойством подчинять себе верхний. В аккорде $G \cdot c \cdot c^1 \cdot fis^1 \cdot cis^2$ основной тон — *c* (а не *fis*).

3. В классической тональной гармонии мощный магнит основного тона тональности через систему *тональных функций* вносит аномалии в явление основного тона. В обороте T—$S^6{}_5$—K—D^7—T основной тон 2-го аккорда — S_1, а не Sp_1; в обороте T—Ŧ^7—S во 2-м аккорде основной тон — T_1 (отсутствующий в аккорде!), а не T_3 (основной тон

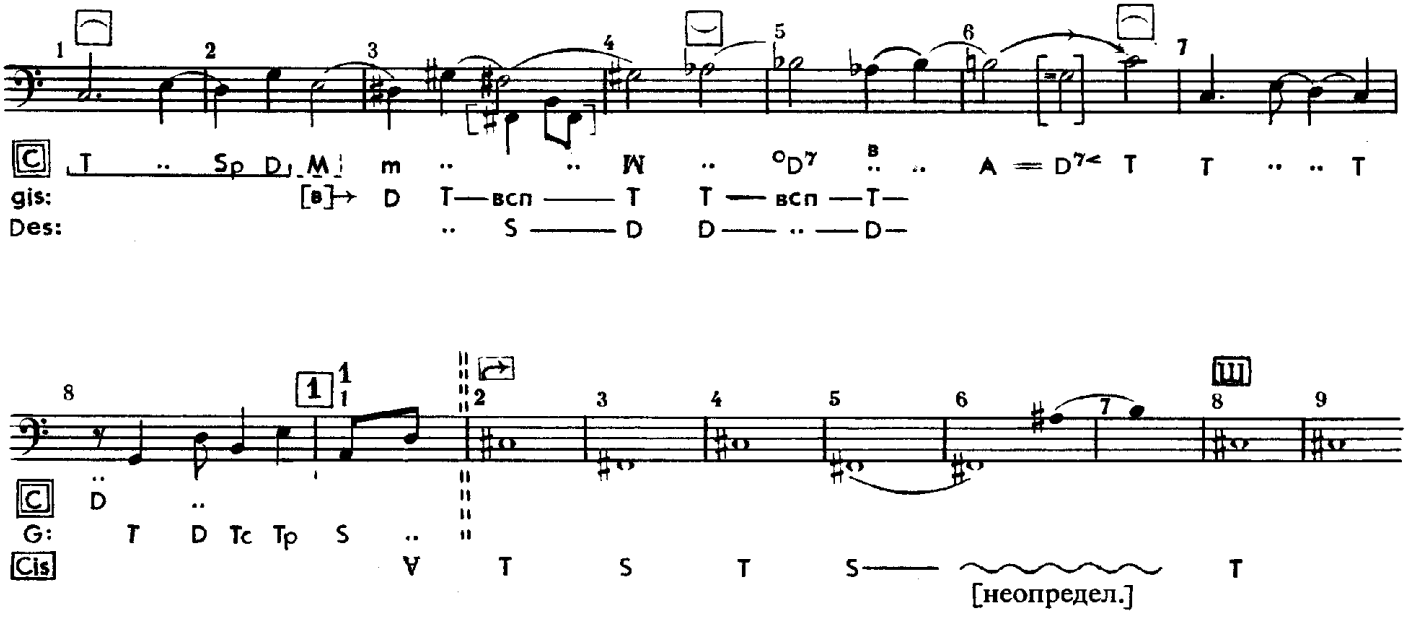
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

реально звучащего аккорда III ступени); основной тон уменьшенного септаккорда "VII ступени" — D_1 (звук *g* в C-dur), а не D_3. Распределение основных тонов аккордов в классической гармонии не элементарно, а сложно, тройственно подчиняется переплетающемуся взаимодействию основных тонов аккордов самих по себе, основных тонов функций (T_1, D_1, S_1) и основного тона тональности. С учетом принципов основного тона аккорда в созвучиях Хиндемита получается такая картина основных тонов, какая указана на аналитической строчке примера 46 (см.).

Любопытно, что автором метода параллельного изложения нотами основных тонов аккордов и тональностей (см. пример 47) является не Хиндемит (применивший его в своем "Руководстве по композиции"), а... композитор А. Н. Скрябин, не отличавшийся вообще никакими склонностями к теории и теоретическим методам. Фантастическим образом метод этот оказался примененным Скрябиным для... изображения партии луча (!) в симфонической "поэме огня" "Прометей". См. далее, при цитировании фрагмента этого произведения в разделе "Диссонантная тональность". Поэтому нет никакого преувеличения в том, чтобы называть такой способ анализа гармонии методом Скрябина.

Рассмотрим фундаментальный бас, то есть линию основных тонов (по Хиндемиту Stufengang — "ход ступеней") в главной теме II части симфонии "Художник Мáтис":

47 III фундаментальный бас (и группировка осн. тонов):



Основные тоны мы определяем согласно предлагаемой (в основном хиндемитовской) методике, разумеется, проверяя каждое созвучие нашим слуховым восприятием. При определении функциональности аккордов за основу следует принимать *метод функциональной группировки.* Под этим термином подразумевается тщательное исследование значений многоразличных функций и распределения основных тонов по их "весу" в гармоническом последовании с учетом линеарных их функций (проходящих, вспомогательных), с учетом широко применяемого колебания тоникальности (степени силы основного тона в отдельных аккордах и их цепочках на отдельных участках); в результате — дифференциация основных тонов и *их объединение вокруг сильных стержней,* как бы тональных магнитов.

В примере 47 видно, что главная тональность утверждается рядом сильных факторов:

— тем, что она находится в начале, "во главе" устойчивых частей формы (экспозиции и репризы внутри темы), благодаря чему тоника С занимает "командное" ("übergeordnete") положение;

— силой основного тона С в этих местах;

— поддержкой близкородственными основными тонами верхней квинты (т. 2, 8);

— линеарно подчиненным положением гармоний середины (т. 4—6), подвигающихся, "стремящихся" к тонике С и наконец вливающихся в нее (т. 6);

— тем, что никакая другая тоника в отклонениях близко не подходит к главной по своей силе.

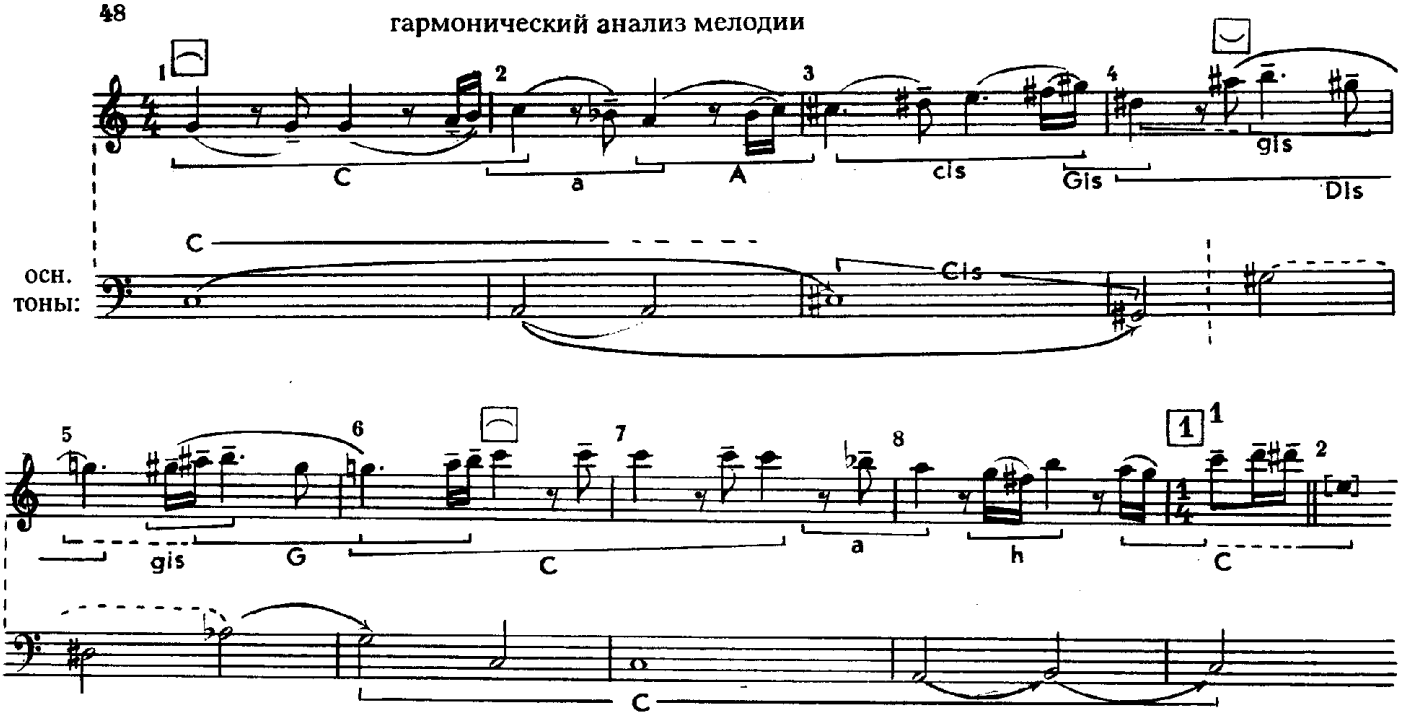
Функциональная группировка выражается в сплочении функционально слабых отношений основных тонов (секундовых, малотерцового, тритонового) вокруг сильных (квартоквинтовых). Так, секундовый ход *e-d* в т. 1—2 приводит к верхней квинте над доминантовым *g;* малосекундовый Gleitton — "соскальзывающий" вводноприлегаю-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

щий[4] — к доминантовому *dis* по отношению к устою отклонения в Gis[5] (см. на схеме примера 47).

К гармоническому анализу всегда относится и исследование основной мелодии (в ней ведь концентрируется музыкальная мысль); в гомофонии также — гармония контурного двухголосия как конспекта содержания музыкального произведения.

48

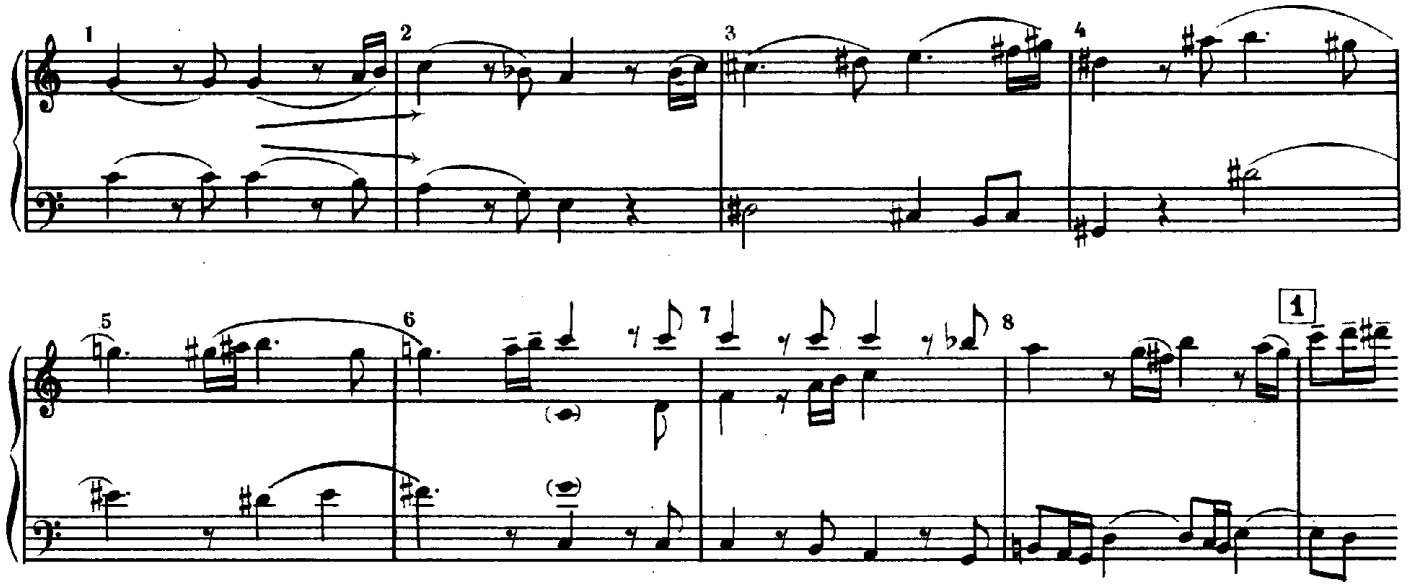


Гармонический анализ мелодии показывает картину несколько иную, однако также свидетельствует о господстве над всеми тона *C* и (это важно!) выявляет соперничающую тонику *cis*. Такой (индивидуализированный) тон *C* внутри себя несет свое уничтожение тоном *cis*. (Напомним, что и во 2-й балладе Шопена главная тема F-dur носит в себе роковой для него a-moll.)

Контурное двухголосие отличается неоклассически крепким контрапунктированием упругих и эластичных линий:

49

контурное двухголосие



[4] По-немецки "вводный тон" — Leitton, означающий ход на полутон *вверх*, имеет терминологическую пару Gleitton, что означает "соскальзывание" на полутон *вниз*.

[5] Принцип нотации тоник: при явном мажоре либо миноре следует применять большие и малые буквы (D, d). При нейтральном наклонении — большую (D).

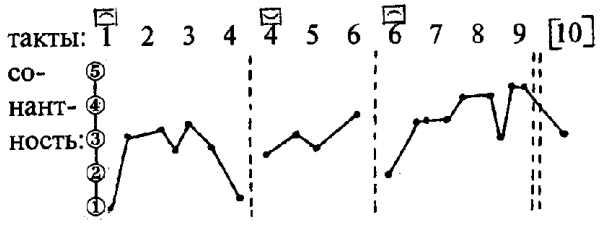
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Контурное двухголосие имеет черты гармонической логики, существенной для всей гармонии в целом. Преобладание спокойно-консонантных звучаний — несомненно, намеренное средство выразительности. Создается характер спокойный и уравновешенный, не лишенный какой-то аскетичной величавости.

Середина (т. 4—6) отмечена звучанием самого резкого диссонанса в ее конце (*fis-g* = 15/16), что соответствует неустойчивой функции этой крошечной части формы. Гармоническое напряжение 1-го предложения немного поднимается к такту 3 и опадает в кадансе (т. 3—4). Аналогично и репризное предложение: небольшой подъем от 6-го к 8-му такту, и далее спад.

Специально планируется Хиндемитом и сонантность (Хиндемит называет это "harmonisches Gefälle"[6]). Так же как в классической гармонии тщательно выверяется последовательность консонансов и диссонансов (двухступенная градация), заботливо рассчитывается она и в XX веке. Только градация теперь — многоступенна. Внутри консонансов — несколько ступеней подъема гармонического напряжения: от октавы через квинту (и квинтооктаву), далее кварту (квартооктаву), далее к терциям — секстам и трезвучиям, причем при положении основного тона в басу напряженность чуть меньше, чем при положении его не в басу. В разрыве между консонансами и диссонансами лежит "загадочное" увеличенное трезвучие —"не консонанс", но и "не диссонанс". Далее среди диссонансов сложная градация гармонического напряжения, верхом которого является "ревущий" полный двенадцатиполутоновый кластер на forte.

Спокойный характер темы не предполагает больших подъемов сонантности. Схема сонантности выглядит так:



Логика сонантности в том, что крайние части — устойчивые, опирающиеся на тонику, – имеют малое и среднее гармоническое напряжение; середина же "возвышается" над ними: в ней вообще нет совершенно-консонантных созвучий (квинт, квинтооктав); то есть середина "этажом выше" по сонантности, чем экспозиция и реприза. Причем реприза, над которой "нависает тень" перехода к дальнейшим разделам формы, чуть менее консонантна, чем экспозиционное предложение. Нельзя не увидеть во всем этом виртуозной и "легкой" работы мастера гармонии.

Одно замечание о других разделах. Форма всегда устанавливает *законы* для анализа гармонии отдельных частей. В пьесе Хиндемита двутональность создает совершенно особый режим и в каждом разделе, и в форме как целом. Уже было показано, что зародыш тоники Cis сокрыт в глубине гармонии главной темы. (Подобное неравновесие тоник при двутональности вообще возможно; в обратно-аналогичном случае в Crucifixus'е из мессы Баха первая тоника e-moll господствует почти на всем протяжении, и лишь заключительный каданс, то есть последние два такта, вводят вторую — G-dur.) В начале перехода (ц. 1, т. 2) возникает неожиданность: он исходит из тоники cis (!), то есть той самой, куда еще только идем. Подобное нарушение способно поколебать анализ формы пьесы: не начинается ли ее контрмысль, побочная тема не с pizz. и соло гобоя (ц.1; т.8), а с этого *cis?* Но, сравнив то и другое, приходится принять за новую тему соло гобоя (см.).

Что же тогда кантилена струнных (ц: 1, т. 2) с солирующей флейтой (т. 4—8)? Связующая часть может начинаться новым тематическим материалом (Бетховен, Largo 3-го концерта; II часть 4-й сонаты Прокофьева). Но тональность! Очевидно, такое необычайное решение происходит от общего тонального замысла пьесы. Ведь и двутональность — необычайна, и окончание в тональности *второй* темы — также. Хиндемит *не дает* главной тональности (ни C, ни Cis!) там, где *она "должна быть"* — в начале репризы, да и вообще в репризе (см.), зато дает ее *в местах контраста* — в связующей (ц. 1, т. 2 и след.), в побочной (тема гобоя). Дает ее и в коде.

Естественно, структура и звучание частей "в одной тональности" *совершенно различны.* Сравните ц. 1, т. 2—6 и ц. 1, т. 8—11. У них *разные элементы* (трезвучия — секунды, и т. д.), они *контрастны* друг другу. Как ни странно, подготовка новой темы ее *тоникой* встречается в новой музыке. Укажем на большой предыктовый раздел связующей партии в 9-й сонате Скрябина: предыкт стоит на тонике побочной партии, сохраняемой далее уже до конца экспозиции. В скрипичном концерте К. Караева I часть имеет сонатные отношения разделов, но главная и побочная — на одном и том же додекафонном комплексе, в той же высотной позиции.

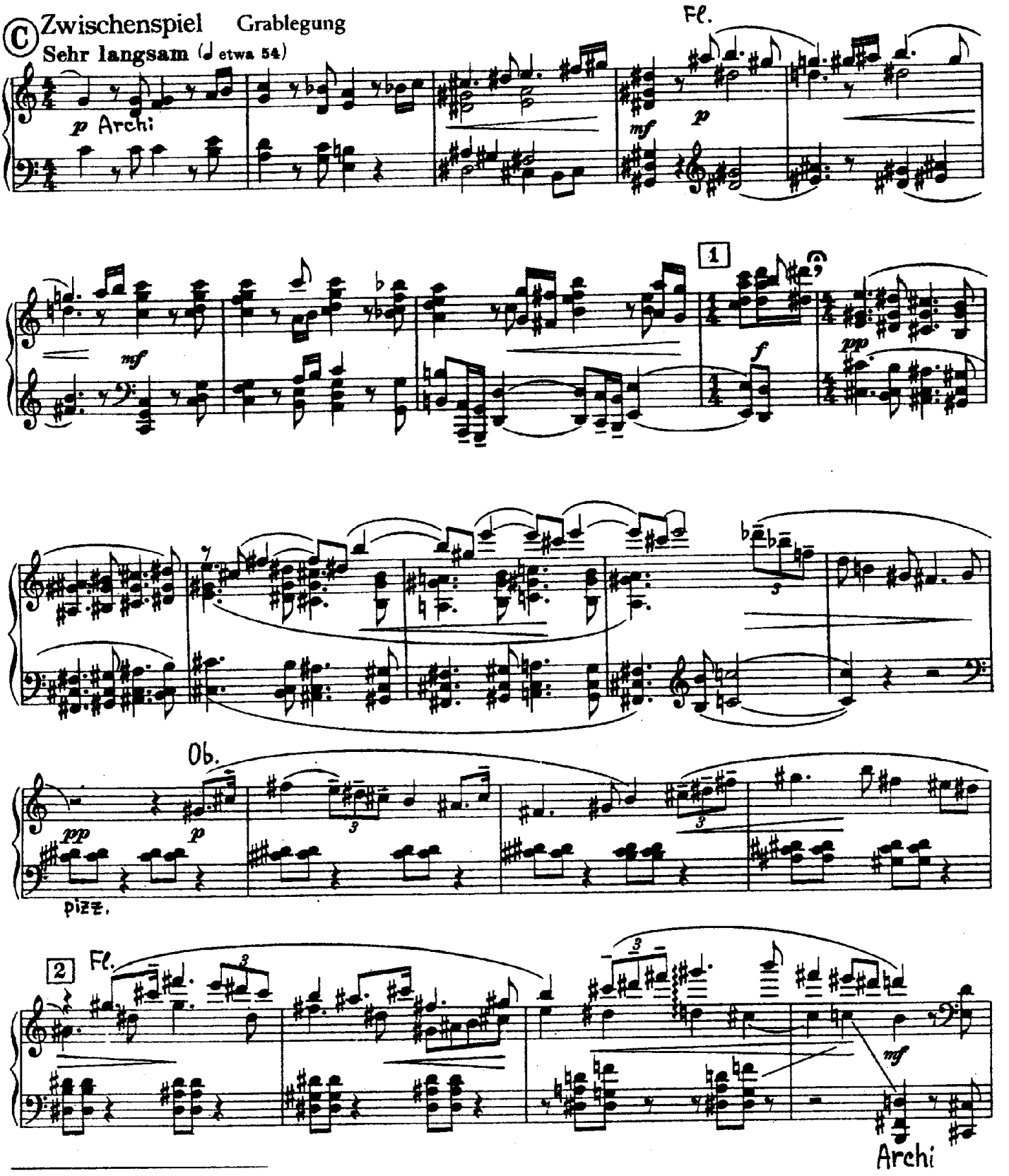
Рекомендуется сравнить изложние гармонии II части симфонии "Художник Матис" со сценами одноименной оперы. Это Антракт ко второму явлению (Auftritt) 7-й картины, литеры C — D ; см. также "последнее явление", от F до конца оперы.

[6] Термин трудно переводим: "гармонический рельеф"; можно представлять контуры крыш на улице — подъем и спад наклонных линий их рисунка, это и есть "Gefälle".

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

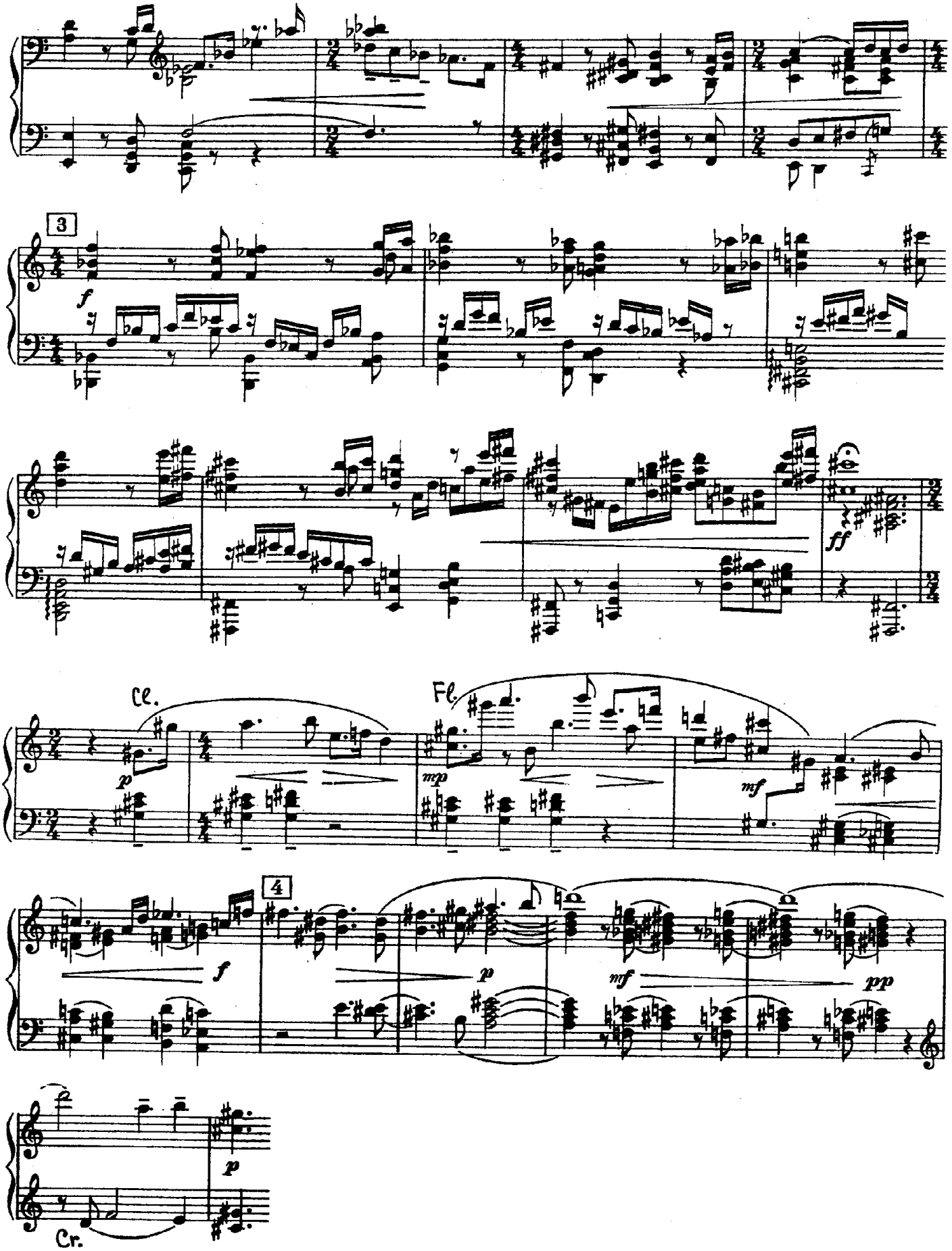
Симфония "Художник Матис", II часть — "Положение во гроб"*

П. ХИНДЕМИТ



* Клавир приводится по авторскому переложению в опере "Художник Матис".

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию. М., 1984. (Глава 2.)
2. *Гуляницкая Н. С.* Проблема аккорда в современной гармонии. О некоторых англо-американских концепциях // Вопросы музыковедения. Вып. 18. М., 1976.
3. *Гуляницкая Н. С.* Современная гармония. Лекции. М., 1977. (Лекция 1.)
4. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. (С. 45—57.)
5. *Паисов Ю. И.* Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
6. *Ройтерштейн М. И.* Введение в анализ гармонии. М., 1984. (С. 37—54.)
7. *Слонимский С. М.* Симфонии Прокофьева. М.; Л., 1964.
8. *Федулов В. И.* К проблеме основного тона интервала и аккорда // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
9. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава X.)
10. *Холопов Ю. Н.* Основной тон // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978.
11. *Холопов Ю. Н.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. (Разделы о Хиндемите и Мессиане.)
12. *Холопов Ю. Н.* Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. Вып. 1. М., 1962.
13. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. (Раздел "Аккордика".)
14. *Юзелюнас Ю. А.* К вопросу о строении аккорда. Каунас, 1972.
15. *Treibmann K. O.* Strukturen in neuerer Musik. Anregungen zum zeitgenössischen Tonsatz. Leipzig, 1981. (S. 91—112.)
16. *Zieliński T.* Problemy harmoniki nowoczesnej. Kraków, 1983. (S. 21—36.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Барток Б.* "На вольном воздухе", № 4 — "Звучания ночи".
2. *Губайдулина С.* "Семь слов", I часть.
3. *Дебюсси К.* "Пеллеас и Мелизанда", I действие, вступление и 1-я сцена.
4. *Денисов Э.* "На снежном костре", № 24 — "Последний путь".
5. *Денисов Э.* Три пьесы для клавесина и ударных, II часть — "Совпадения".
6. *Прокофьев С.* Фортепианная сюита "Ромео и Джульетта", "Маски".
7. *Ребиков В.* "Бездна", фрагменты.
8. *Свиридов Г.* Хор "Хорал".
9. *Стравинский И.* "Свадебка", 1-я картина.
10. *Стравинский И.* Симфония псалмов, III часть (от ц. 22).
11. *Хиндемит П.* Сюита для ф-п. "1922", "Nachtstück".
12. *Шнитке А.* Вариации на один аккорд для ф-п.
13. *Шнитке А.* 2-я симфония, II часть.
14. *Эшпай А.* Концерт для гобоя с орк., кода (от ц. 49).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

8.

ГАРМОНИЯ И ФОРМА

С. Прокофьев. Седьмая соната для фортепиано, I часть, экспозиция

В той мере, в какой композиторы XX века используют барочные и классико-романтические формы, они неизбежно соблюдают (в той или иной степени) и законы этих форм. Методически это обстоятельство может послужить важным ориентиром: зная заранее законы классической формы, мы уже тем самым многое понимаем в логике гармонии даже чрезвычайно сложного и заранее нам неизвестного гармонического стиля. Знание "точки отсчета" в той или иной части формы часто является важной "подсказкой" в анализе гармонии.

Напомним основные гармонические законы классической формы.

Формы образуются на основе двух структурных типов:

1) *тема* (песенная, устойчивая форма изложения) и

2) *ход* (неустойчивая форма из многочисленных повторений мотивов и фраз).

Темы гармонически устойчивы, однотональны.

Ходы — гармонически неустойчивы, модуляционны.

Полярные противоположности форм: бытовой танец, народная песня — песенные формы, и сонатная разработка — "ход ходов".

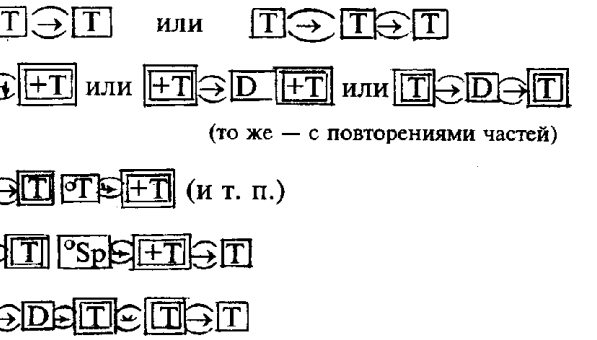
I. Песенные формы

Малые формы — простая (однотемная) двух- и трехчастная, их повторения (куплетная форма и вариации). Форма песни:

Составные формы (чередование песен) различного вида, главным образом по типу ABA[7]:

и т. д.

II. Формы типа "рондо" — песни, соединенные разработочными переходами (= ⟿), различных типов и видов:



(то же — с повторениями частей)

(и т. п.)

III. Сонатная форма — разработка мысли пронизывает существо формы, занимает специально ей отведенную большую часть:

В частности, из этого перенесения классических форм в сферу новой интонационности XX века следует развитие в новых условиях категорий устойчивости (например, массива *тоники, главной тональности*) — и в "сложнотональной" музыке, и в так называемой "атональной": а как же иначе может существовать, например, сонатная форма с ее контрастами *крепкой тоники* в главной партии, модуляции — в связующей, новой тоники — в побочной; с ее огромной *модуляционной* разработкой, где максимально раскрывается *само существо* сонатной формы?

Конечно, индивидуализация гармонии и индивидуализация формы идут рука об руку, но тем не менее *законы* взаимодействия классической формы и гармонии остаются важнейшим ориентиром при анализе гармонии XX века.

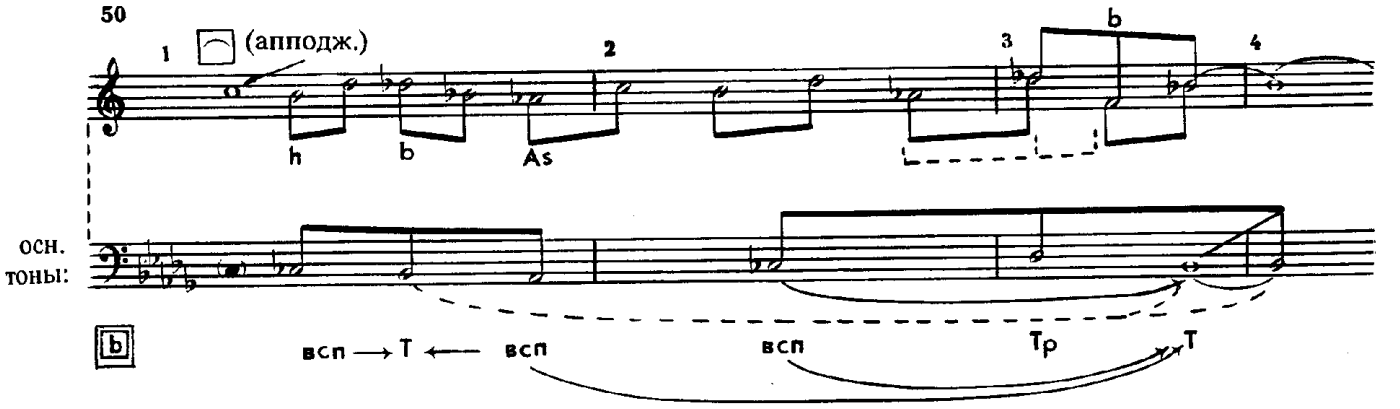
Прокофьевское представление о сонатной форме в общем следует классическому, бетховенскому. После динамичной главной темы, занимающей 44 такта, следует связующая из классических трех разделов: (1) продолжающего главную партию, т. 45—64, 2) краткого собственно модулирующего, т. 65—76 (—89), и 3) развернутого предыкта, т. 90—123) и трехчастная побочная (т. 124—152). Сама главная тема тоже трехчастна (9+18+17 т.), но построение ее совершенно иное, чем в побочной.

[7] В многотемных формах главная тема стоит в двойном квадрате, прочие в простых. Части неустойчивые (переходы, разработки) изображены изогнутыми линиями.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Метрическая структура ядра главной темы сложна, деформированна. Кадансирующий 4-й такт наступает синкопированно, как предъем. Конец периода обнаруживает ярко выраженные метрические функции заключительного каданса — 7 и 8 (графические 8-й и 9-й); так что на синкопу "срезанного" серединного каданса отвечает абсолютно уверенный и "непререкаемый" тон заключительного. Дополнение к 1-му предложению (т. 5—6, на фоне тонической сопрановой педали) гармонически контрастирует окружающей устойчивости и тоничности, превращая период в малый трехчастный[8].

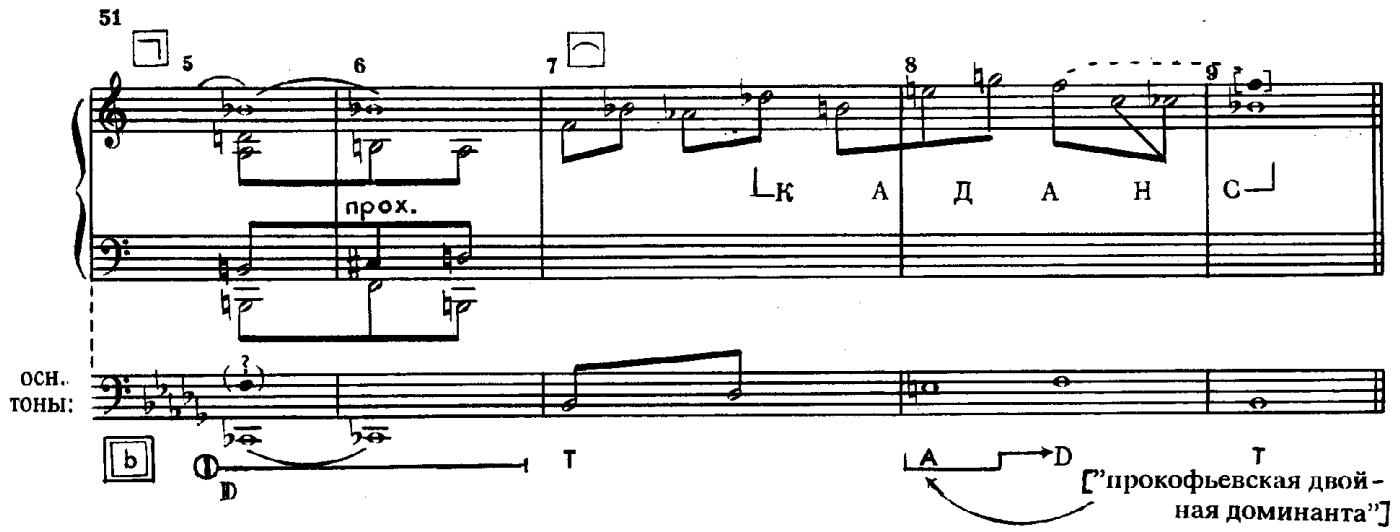
Особенность гармонии главной темы — изобилие фигурации, данной в одноголосии (с октавной дублировкой). Однако, как это вообще типично для Прокофьева, и одноголосие есть форма гармонического изложения:



Правда, фигурируются не столько аккорды, сколько двузвучия (либо "двузвучные аккорды"). Основные тоны их (прим. 50) показывают, во-первых, группировку вокруг стержня *b*, тоники; во-вторых, располагаются по фригийскому звукоряду, с чем связан сугубо мрачный характер лада, к тому же углубляемый малой терцией над нŝ2 (звук *eses*, разрешающийся в *des*).

Основные тоны — разной степени определенности. В первом такте они трудноразличимы (но звучат именно они!), при повторении в т. 2—3 — уже вполне отчетливы. Каденционные гармонии нIII — I "вдалбливаются" с большой силой.

Дополнение стоит на одной гармонии — дубль-доминанте b-moll. Второе предложение содержит сильнейшие основные тоны, как и полагается для заключительного каданса, тем более — прокофьевского. "Фирменная" гармония автора — "прокофьевская доминанта" (=вVII, идущая в T) здесь представлена как *двойная доминанта* (вIV, идущая в D, т. е. A → D).



[8] Малый трехчастный период (типа aa¹a) — вариант периода (другой пример — Дебюсси, "Девушка с волосами цвета льна", начальный период). Большой трехчастный период — разновидность простой трехчастной формы (Шопен, прелюдия E-dur; здесь далее побочная тема as-moll).

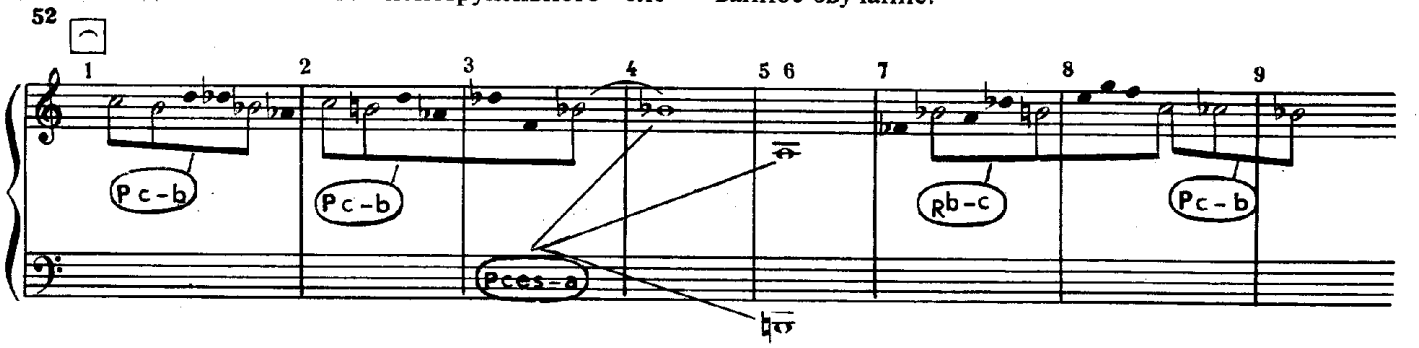
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Теперь видно, что вся I часть главной темы прочно стоит на тонике, появляющейся достаточно часто и группирующей вокруг себя все другие гармонии — нормальное, *классическое* соотношение между устоем и неустоем (по явному образцу бетховенской формы).

Индивидуализация гармонии сказывается в действии дополнительного конструктивного элемента (ДКЭ) в виде *мелодической* трехзвуковой полутоновой группы. Сперва она появляется в своем "экспозиционном" облике, приводя к тонической приме-устою (см. т. 1 примера 52):

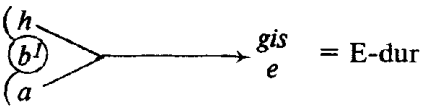
c — ces — b

Далее ДКЭ интенсивно развивается, придавая довольно обычным гармониям индивидуализированное звучание:

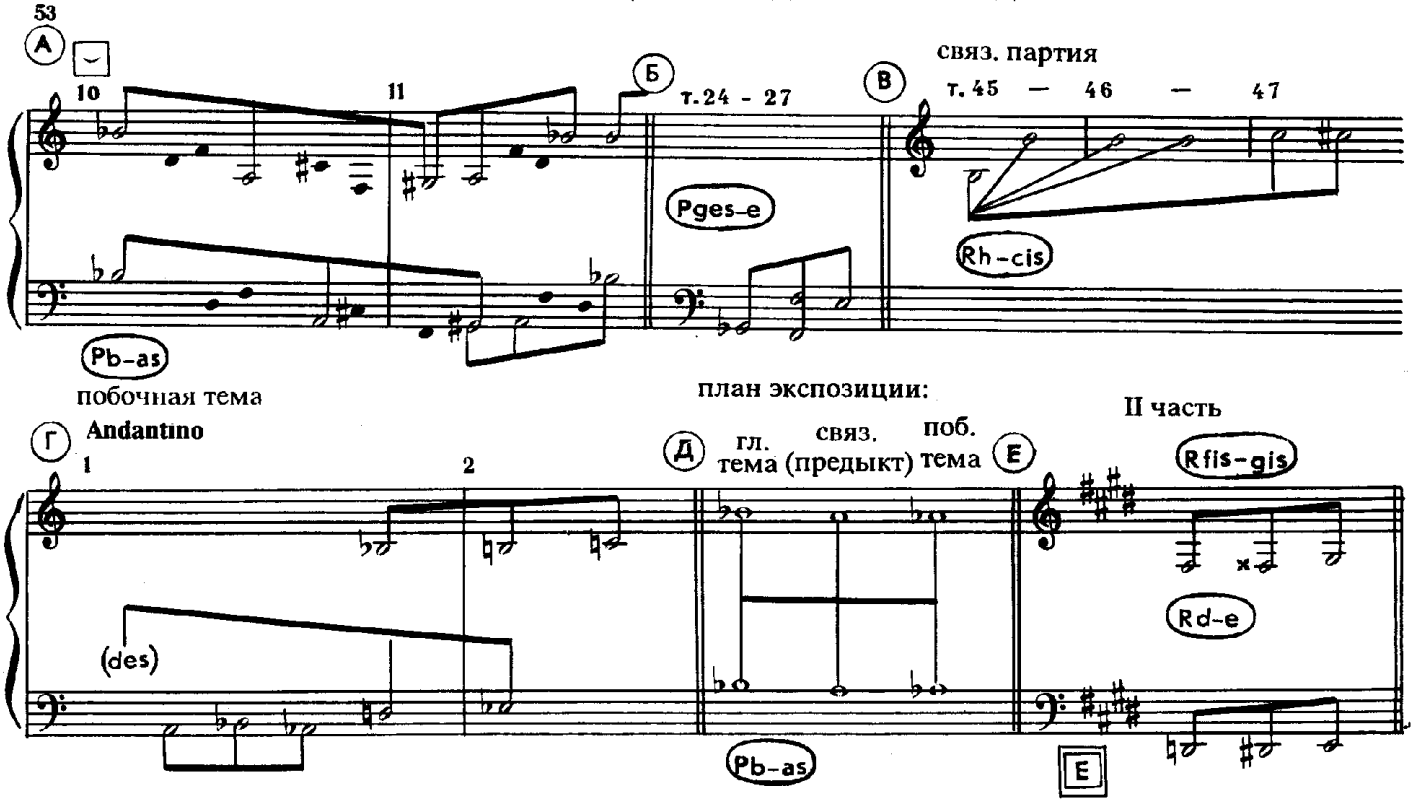


("P *c-b*" — *"прима"*, то есть первоначальная форма ДКЭ, с указанными начальным и конечным звуком; R — ракоход, то есть возвратное движение ДКЭ.)

ДКЭ 7-й сонаты оказывает мощное воздействие на дальнейшее, отражаясь даже и на музыке других частей. Эта ячейка пронизывает "разошедшиеся" в канон октавно дублированные мелодии середины, "свертывается" в громыхающий ("для устрашения бабушек". — *Прокофьев*) субаккорд на предыкте к репризе (т. 24—27), многократно повторяется в репризе темы, начинает связующую, начинает побочную. В продолжение "заглавного" вида *c — ces — b* в главной партии ДКЭ *составляет гармонический план экспозиции:* b —a (=heses) — as. ДКЭ начинает (дублировкой в дециму) II часть сонаты. Можно усмотреть даже действие его в тональном плане всей сонаты: из формы с прилегающими вводными полутонами вокруг $\hat{1}(=b)$ выходит как "разрешение" тональность II части E-dur (см. т. 5—6):

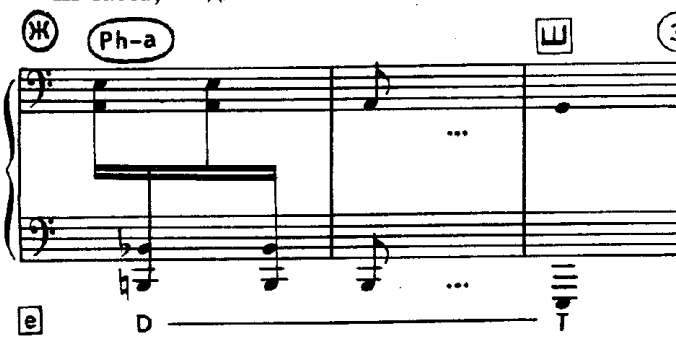


Как отражение срединного положения в цикле II части E-dur возникает срединное положение темы e-moll внутри финала (сходно с построением 3-го концерта Бетховена), причем она вводится сама и далее вводится реприза тем же комплексом: *h—(b)—a*, взятым из ДКЭ.



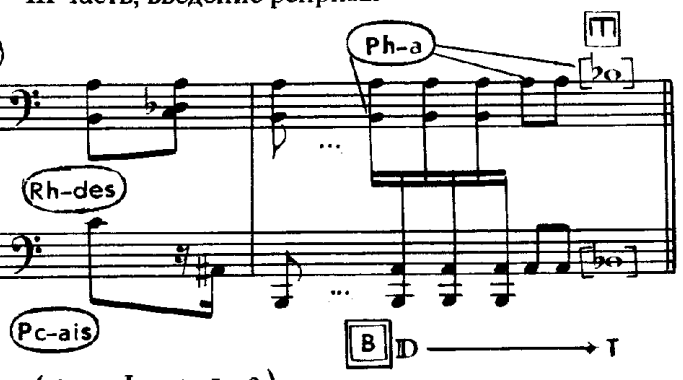
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

III часть, введение поб. темы



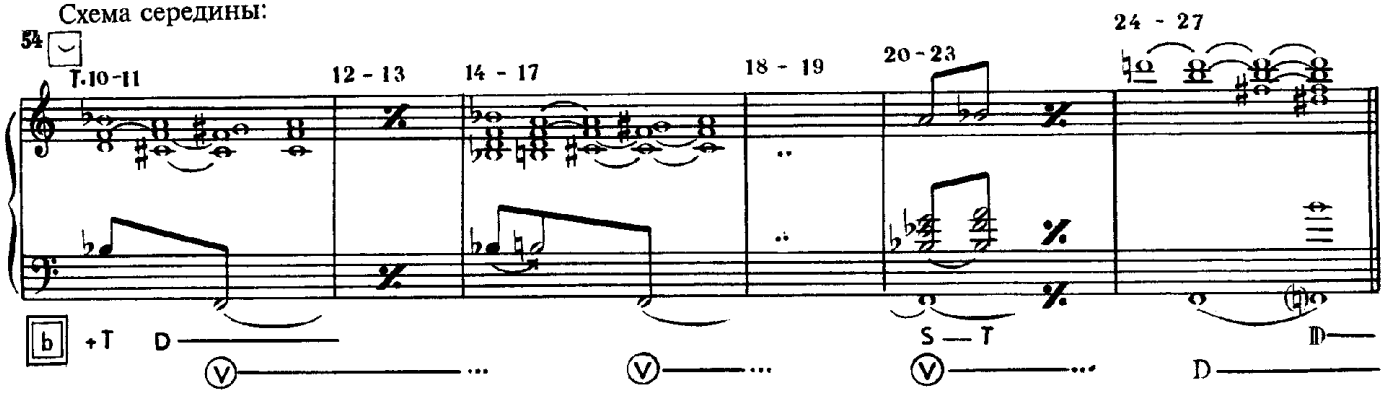
(ср. с I ч., т. 5-6)

III часть, введение репризы



(ср. с I ч., т. 5-6)

Схема середины:



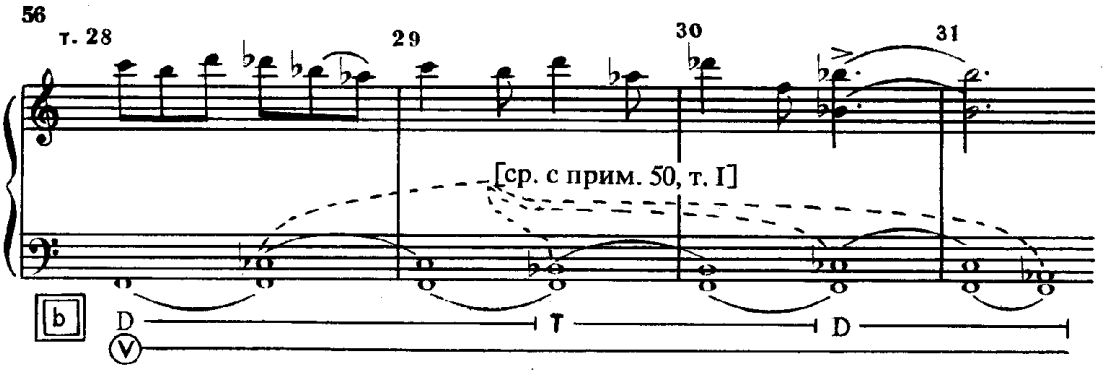
Середина опирается на нижнее *F*, как на доминантовый органный пункт. Чередующиеся гармонии подчеркивают осложненные ДКЭ самые сильные тональные функции: T и D (в т. 20—23—S—T).

Укрепление в репризе отмечено уникальным гармоническим приемом — постепенным расширением звукового пространства, отвоеванного тоникой, пока, идя сверху вниз, оно не вытеснит сопротивляющиеся этой экспансии остатки мощных доминант F+Ces:

55 СТАНОВЛЕНИЕ ТОНИКИ В РЕПРИЗЕ ГЛАВНОЙ ТЕМЫ:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Вся реприза — наступательное крешендо тоники. Затактовый к связующей пассаж (т. 44) окончательно "смывает", прямо-таки "стирает с лица земли" упрямый доминантовый *Ces* потоком гаммы лидийского B-dur (см.). Противоборство функций D и T в репризе полифункционально, по образцу разветвленного органного пункта на D. Трактовка гармонических смен зависит от мощных колебаний *нижнего* пласта:

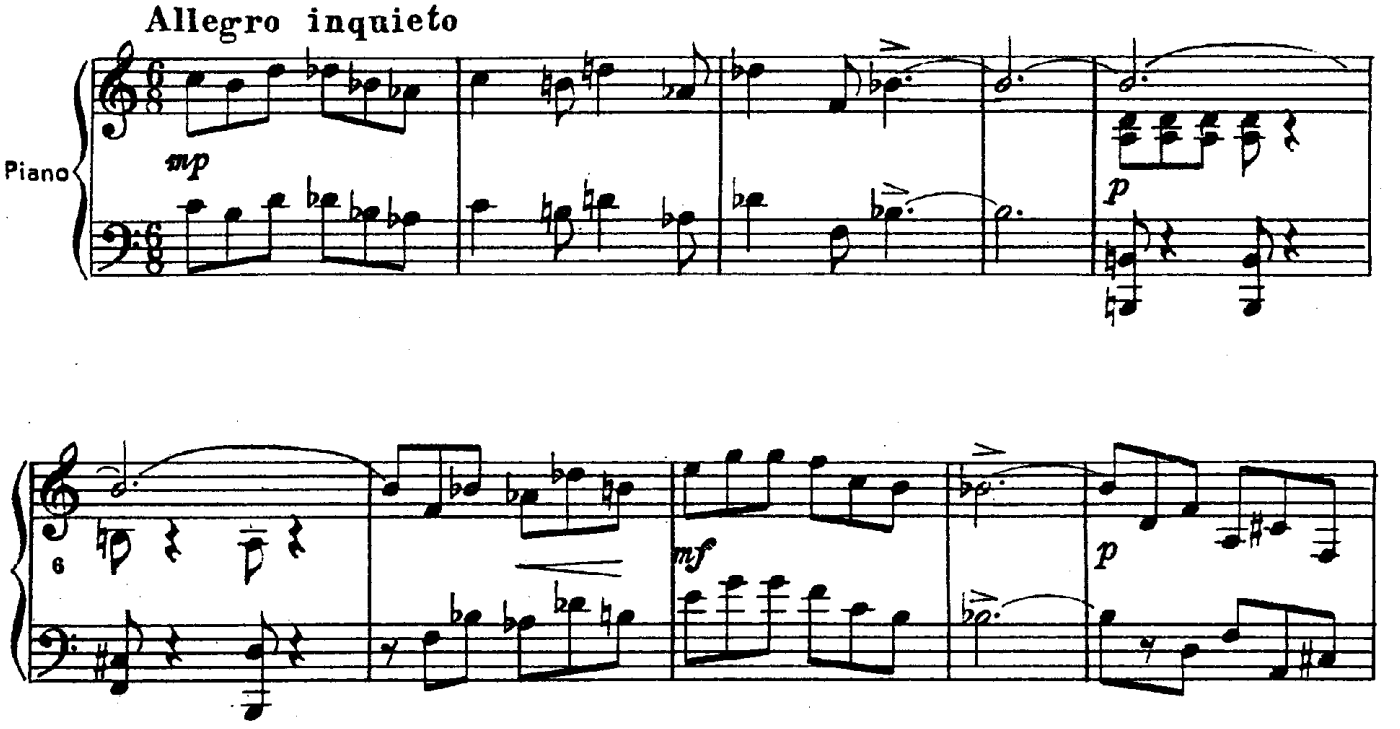


В целом главная партия оказывается мощнейшим массивом тоники, главной тональности. Такая сила в состоянии вынести любые "перегрузки" дальнейшего развития сонатной формы. Красота музыки, красота формы в большой мере зависит от построения главной темы как крепкого устоя, что́ выполнено Прокофьевым с блистательным мастерством. Яркую характерность придает гармонии темы и действие ДКЭ, в особенности подчеркивание благодаря ему "второй доминанты" *Ces,* всюду соперничающей с основной, "первой" — *F.* Сгущенно минорная окраска фригийской секунды накладывает отпечаток мрачного пламени на всю гармонию главной темы, воздействует и далее на все произведение.

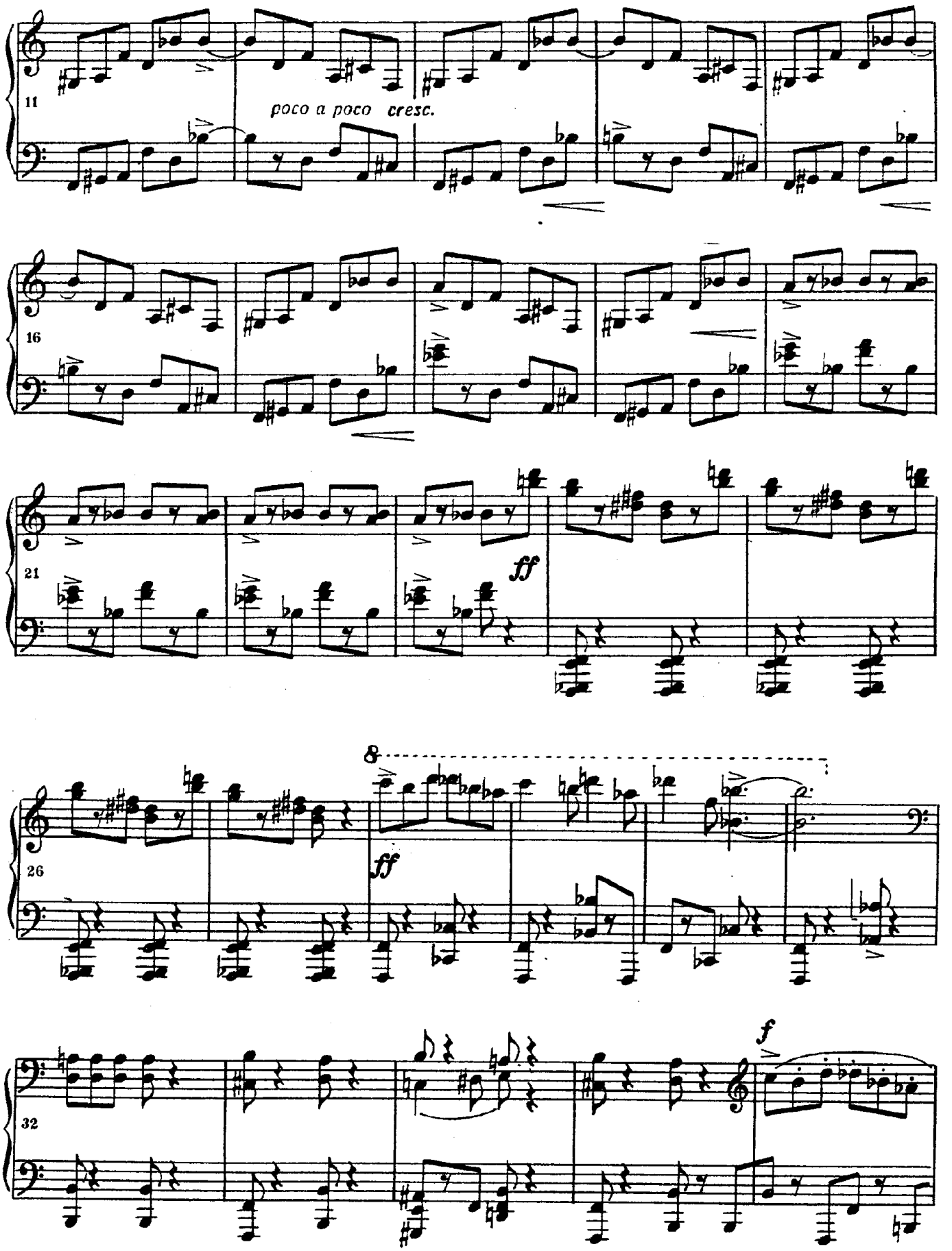
(Довести анализ до конца экспозиции.)

Соната № 7 ор. 83, I часть

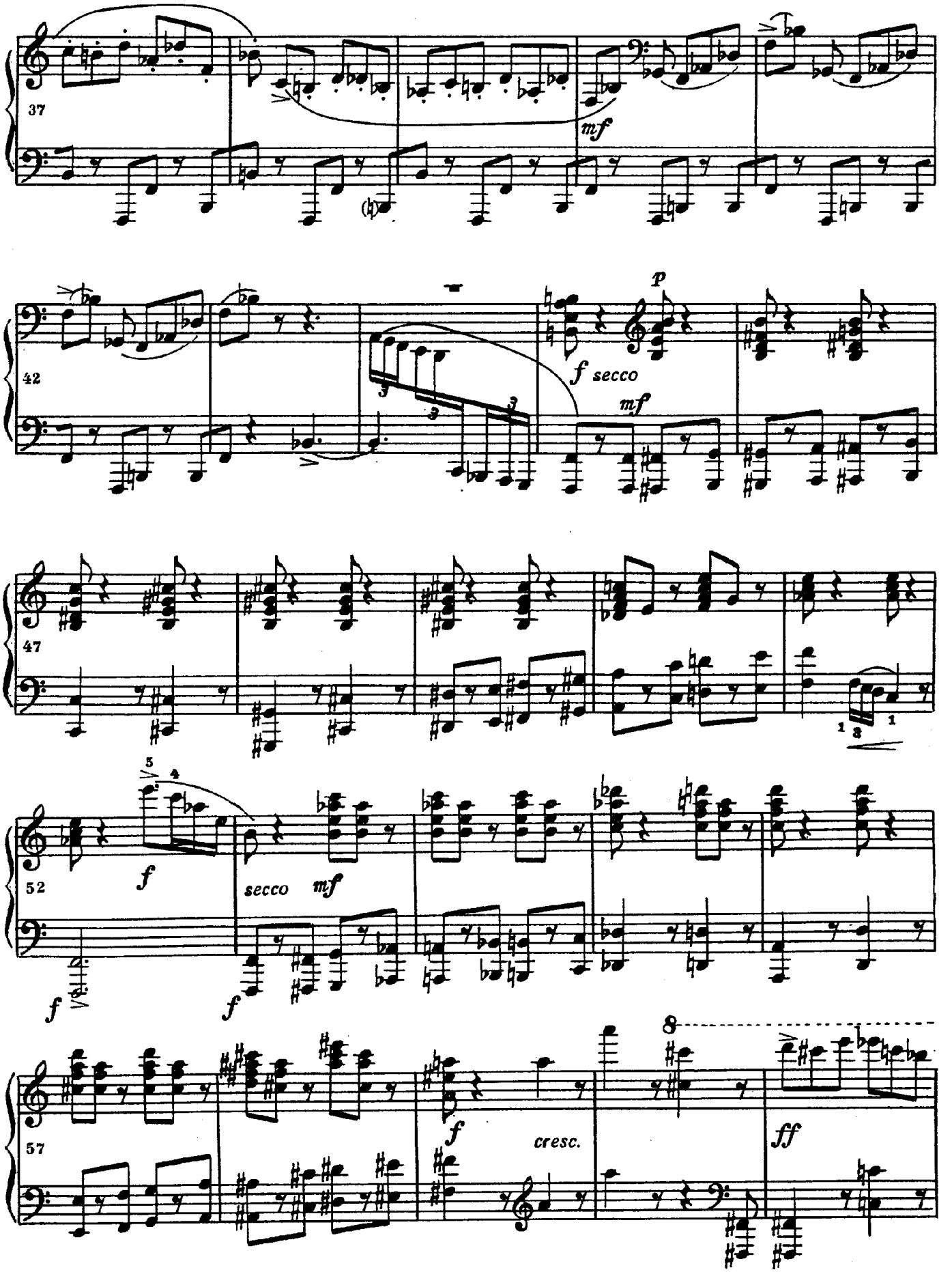
С. ПРОКОФЬЕВ



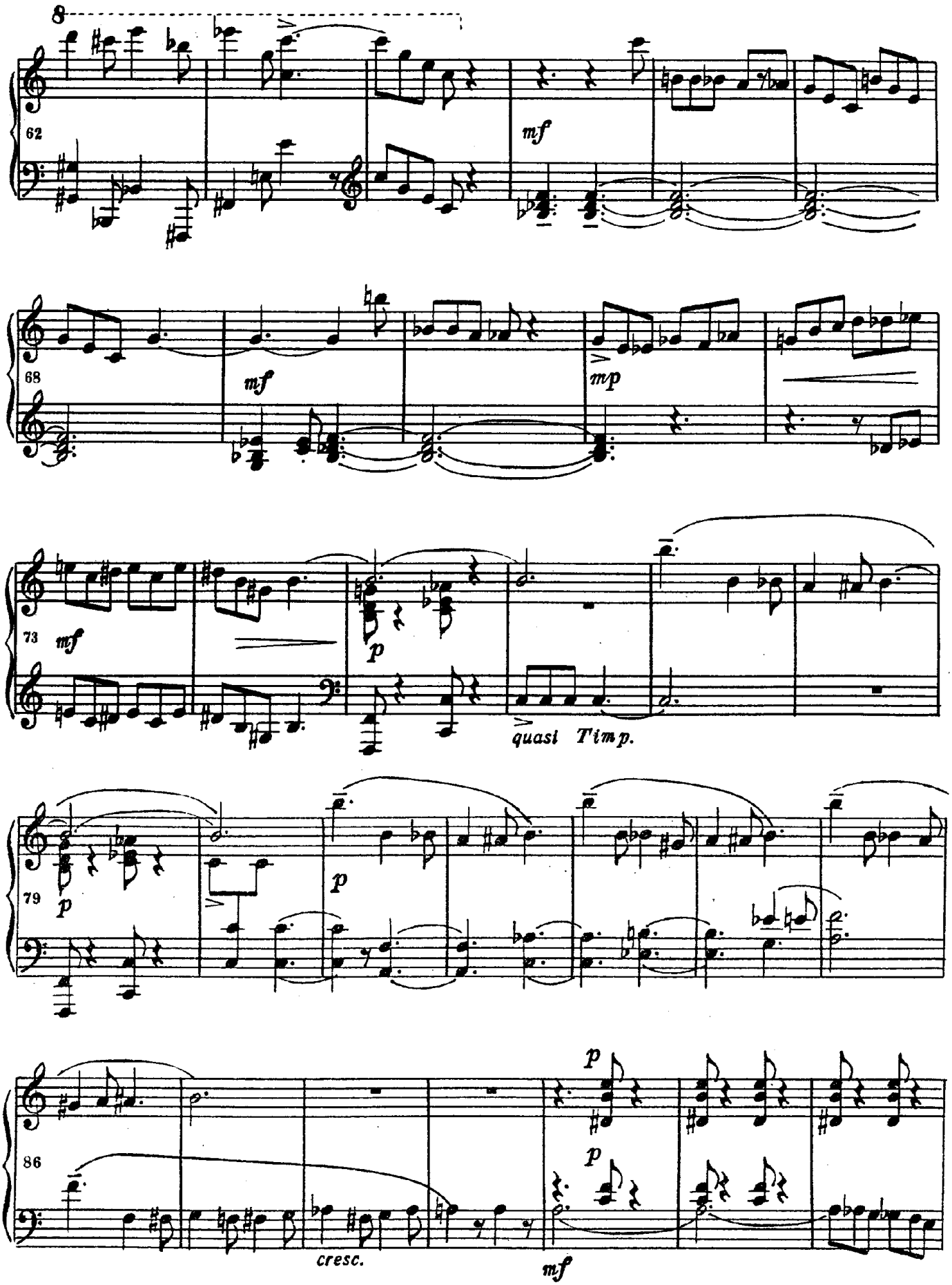
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



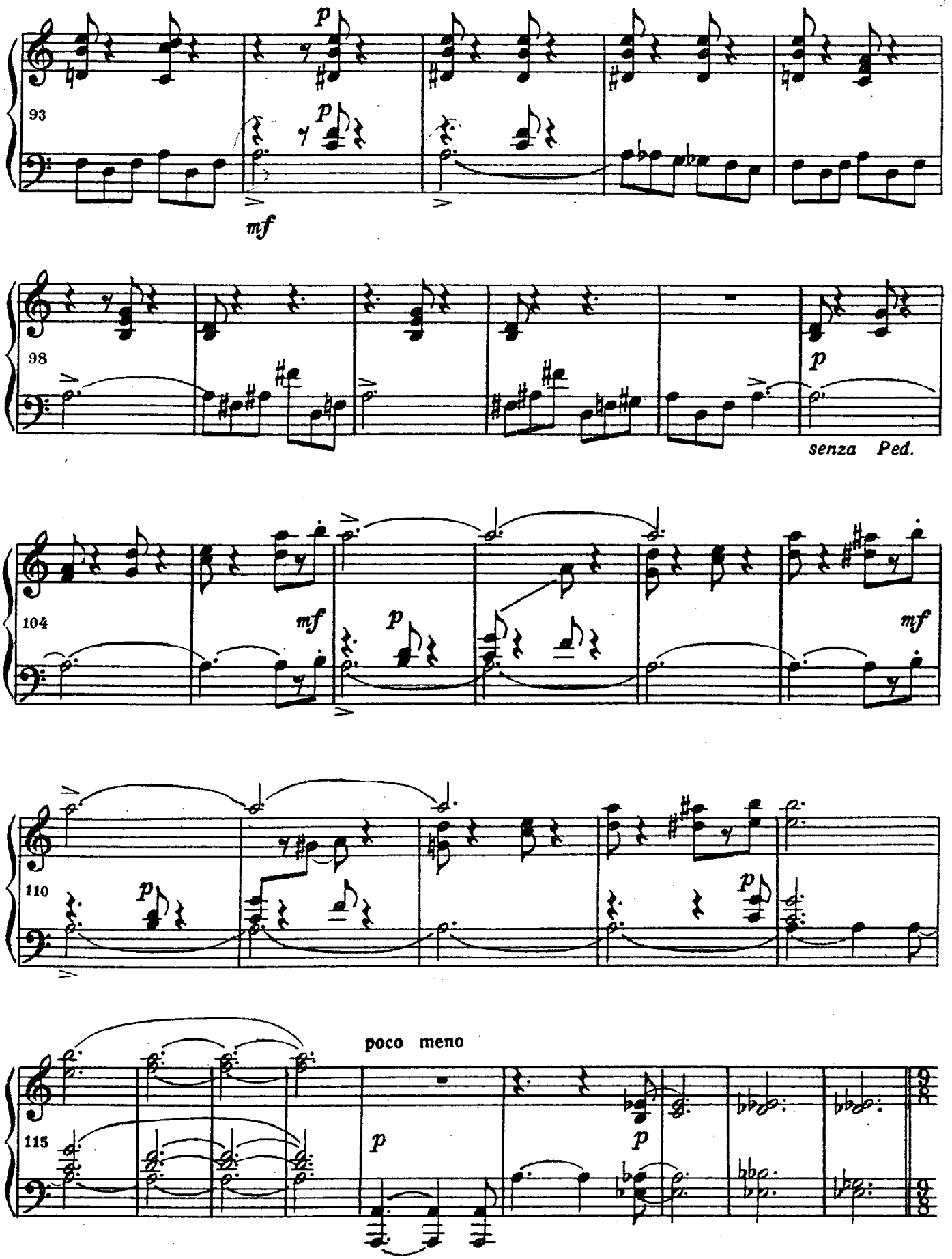
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



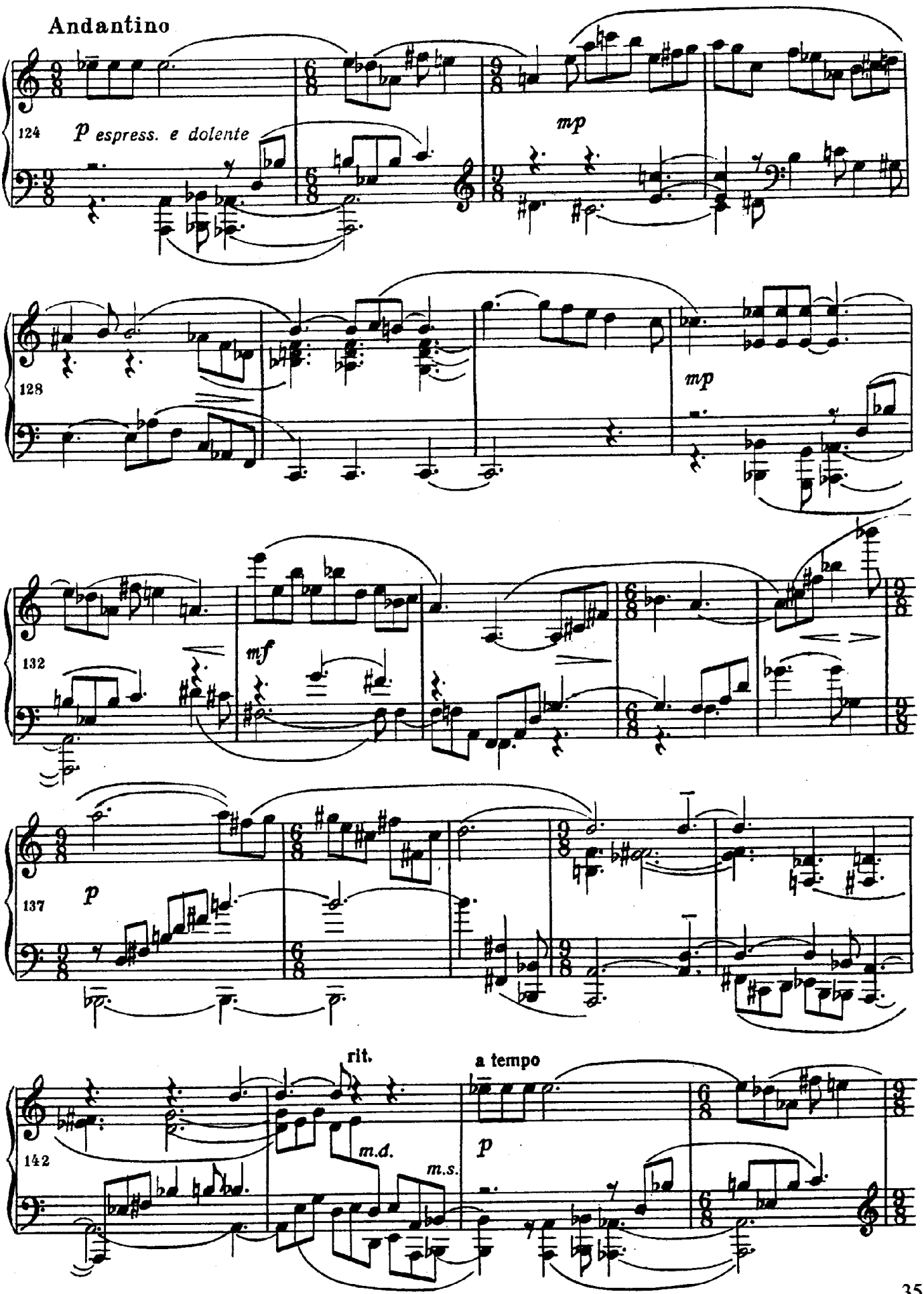
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



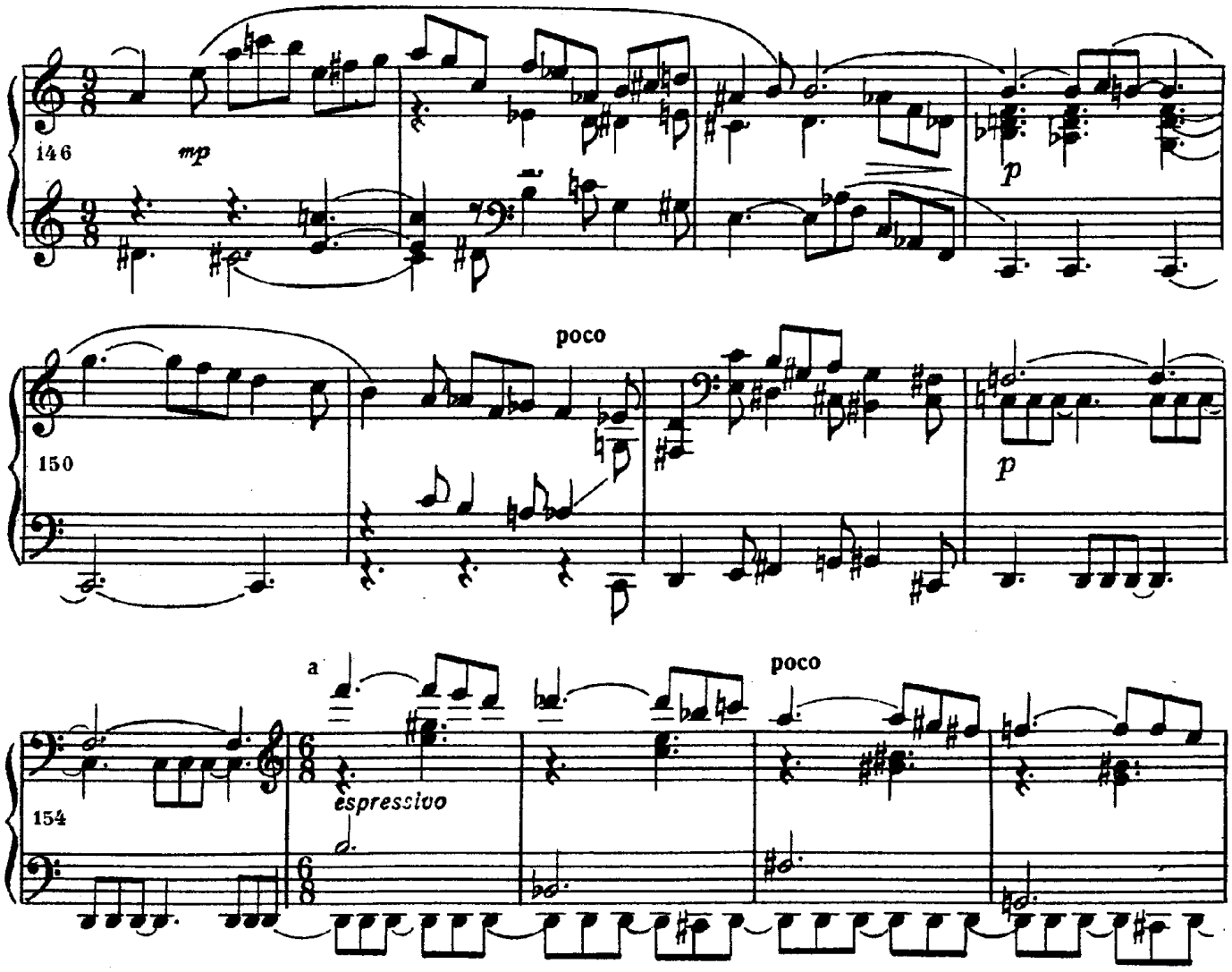
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1—2 (1930—1947). 2-е изд. Л., 1963.
2. *Кюрегян Т. С.* Эволюция принципов музыкальной формы в творчестве советских композиторов 50-х—70-х годов. Дисс., Московская консерватория, 1982.
3. *Мясковский Н. Я.* Рондо // *Белогрудов О. А.* Музыкально-критическое наследие Н. Я. Мясковского. Дисс., Московская консерватория, 1984. (Приложение, раздел 4.)
4. *Способин И. В.* Музыкальная форма. М., 1947 и переиздания.
5. *Холопов Ю. Н.* Выразительность тональной структуры у Чайковского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973.
6. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. (Глава 12.)
7. *Холопов Ю. Н.* [Метод анализа музыкальной формы (песенные формы классико-романтического типа)]. Минск, 1982. Издано под названием: Методическая разработка по курсу "Анализ музыкальных произведений" ("песенные формы классико-романтического типа").
8. *Холопов Ю. Н.* Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
9. *Холопов Ю. Н.* Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
10. *Холопов Ю. Н.* Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вуза. ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 51. М., 1981.
11. *Холопов Ю. Н.* Музыкальные формы в "Прелюдиях" Дебюсси. Рукопись. 1982.
12. *Холопов Ю. Н.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. (Раздел о Шёнберге.)
13. *Холопов Ю. Н.* Понятие модуляции в связи с

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен. Вып. 1. М., 1971.
14. *Холопов Ю. Н.* Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
15. *Холопов Ю. Н.* Сквозное развитие в гармонических структурах сочинений Прокофьева // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
16. *Холопов Ю. Н.* Современная музыка в курсе анализа музыкальных произведений // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 1. М., 1978.
17. *Холопов Ю. Н.* Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
18. *Холопов Ю. Н.* Формообразующая роль современной гармонии // Сов. музыка, 1965, № 11.
19. *Цуккерман В. А.* О выразительном и формообразующем действии гармонии // *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вып. 1. М., 1967.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Барток Б.* Музыка для струнных, ударных и челесты, III часть.
2. *Дебюсси К.* "Море", III часть.
3. *Дебюсси К.* "Развалины храма при свете луны".
4. *Мясковский Н.* Квартет ор. 33 № 1, I часть, экспозиция.
5. *Прокофьев С.* "Мимолетности", № 3.
6. *Прокофьев С.* "Сарказмы", № 4.
7. *Прокофьев С.* 8-я соната для ф-п., I часть, экспозиция.
8. *Стравинский И.* "Петрушка", 1-я картина.
9. *Шостакович Д.* 2-я соната для ф-п., II часть.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

9.

ЛИНЕАРНОСТЬ В ГАРМОНИИ

С. Прокофьев. Токката, экспозиция

Линеарность есть распространение элементарных форм мелодической линии (проходящие, вспомогательные и др.) на образование аккордов — проходящих, вспомогательных, педальных, задержаний, предъемов, камбиат. Особенно велико значение органных пунктов, от которых происходят столь распространенные остинато.

Во все времена линеарность оказывала сильное воздействие на гармоническую вертикаль. Так, энергия линейной формы — проходящего звука, задержания, — сохранившаяся при вхождении линейного тона в состав аккорда, дала тяготение септимы в доминантсептаккорде; соответственно — тяготение сексты в S^6 (диссонанс прибавленной сексты как проходящего вверх звука). По мере эмансипации диссонанса линеарность проявляется в образовании все более сложных диссонантных аккордовых форм (см. анализ пьесы Мусоргского "Балет невылупившихся птенцов"). Сильно возрастает и роль гармоний, вся сущность которых и состоит в исполнении линеарной функции — проходящих (в особенности хроматических), вспомогательных (чаще всего вводнополутоновых) и других, также разного рода педальных групп, остинатных повторений.

"Токката" Прокофьева — одно из ранних сочинений Новой Музыки, где нашел свое выражение образ моторного динамизма, "машинно"-ровного энергичного движения, достигающего подчас сокрушительной силы. Основным средством гармонии здесь и стала линеарность в ее различных формах.

Прямолинейному изъявлению динамики моторного ритма посвящена тема-ритурнель (т. 1—24). По-видимому идея моторного автоматизма подсказала композитору форму *двойной главной темы* в рондо-сонатной структуре произведения. Назовем два раздела: "ритурнель" и "главная тема" (т. 25—56). "Раздвоение" сонатных тем нередко в побочной партии, но не в главной. Смысл раздвоения — во взаимодополняющих друг друга эффектах: 1) динамике автономного моторного *ритма* и 2) динамике развертывания рондо-сонатной *формы* с моторно-токкатным материалом.

Раздвоение главной темы выражено и гармонически. "Ритурнель" прямолинейно стоит на тоническом устое. "Главная партия" развертывается в обычных гармонических сменах, однако, не выходя из сферы главной тональности. (Следующая далее связующая партия, с т. 57, традиционно начинается в тонике, содержит модуляцию и подводит к побочной в C-dur.)

Гармония "ритурнеля" представляется беспрестанно повторяющимся педальным звуком, на фоне которого возникают функционально противоречащие созвучия (двузвучия и аккорды). Несомненно, что терция и трезвучие C-dur — зародыши тональности побочной темы. Функционально эта гармония — вспомогательная к T_1 (натуральный вводный тон):

$$\underset{\textcircled{1}}{T_1 \text{ — всп. — } T_1}$$

Гармонический эффект вспомогательной гармонии — в эолийском модальном тоне низкой септимы, с его "грубоватой здоровостью", в противовес привычной позднеромантической изнеженности полутонов. Важен и фонический эффект фигурируемого целотонного кластера *c·d·e*. В т. 12—13 другой модальный тон — фригийская секунда, также звучащая с грубоватой резкостью. Композитор играет числом тонов над педалью. То их два, то три, то один: вспышки-"кляксы" то ширятся, то сужаются (фактор флуктуации вертикальной плотности).

Поляризация двух ре-минорных частей сказывается и в их структуре. "Ритурнель" имеет повышенное содержание устойчивости (его неподвижность родственна вступлению). "Главная тема", наоборот, пониженное, напоминая ход; собственно тоника стоит лишь в начале, а далее она ощущается как объединяющая тональность, для которой g-moll—S и a-moll—D.

Линеарность гармонии "главной темы" отличается необыкновенной изобретательностью и многообразием форм на общей основе равномерного движения по хроматической гамме.

Первый четырехтакт (т. 25—28) — типичная

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

разработка аккорда. К остинатно повторяющемуся тоническому аккорду прибавляются звуки линий хроматических проходящих:

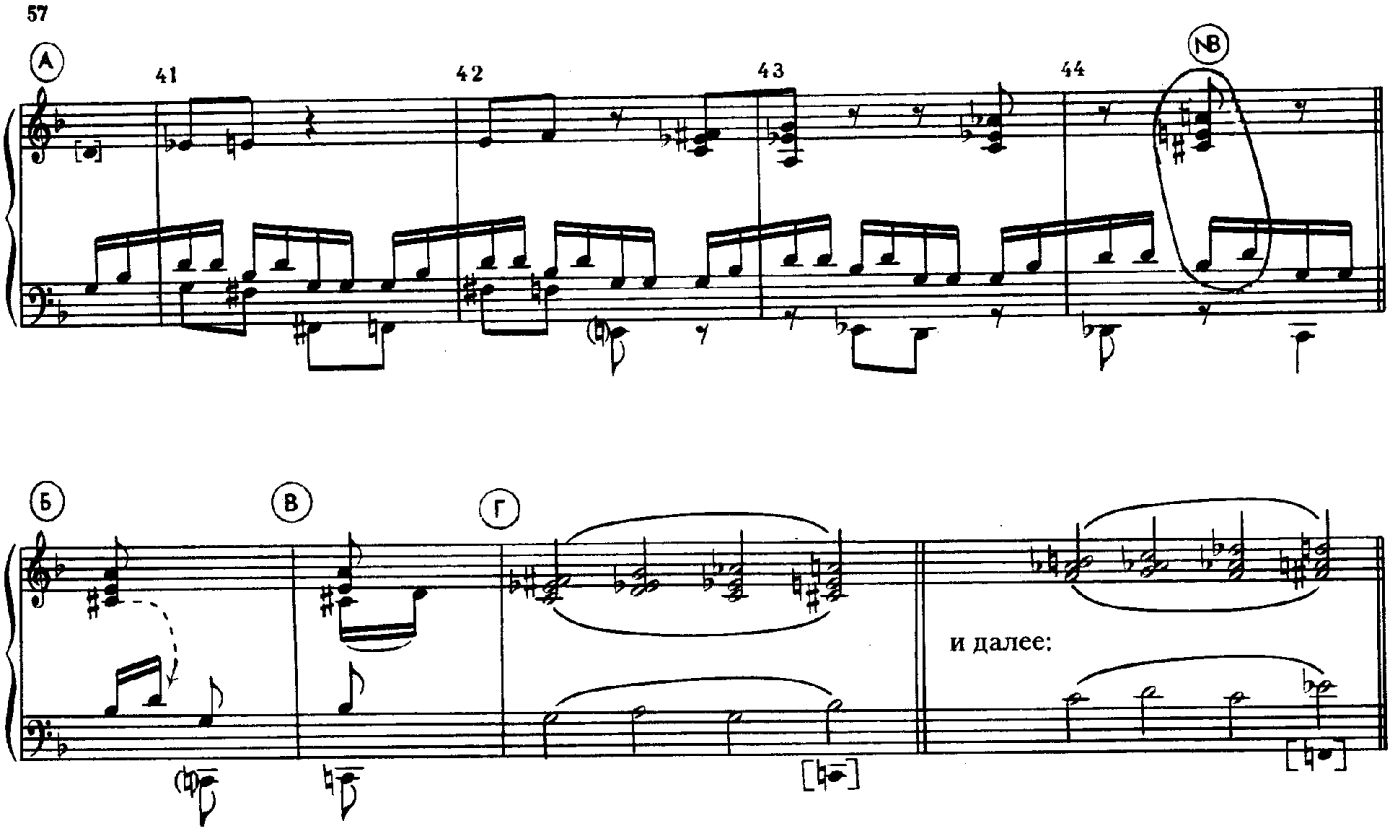
b— h— c^1—cis^1— d^1— es^1—e^1 →

$\boxed{d \cdot f \cdot a}$

cis—c— H— B— A— As— G →

Гармония меняется только в последнем аккорде, причем так, что трезвучие d-moll (предыдущий аккорд) остается неизменным в составе комплекса $\underline{G{\cdot}d{\cdot}f{\cdot}a}{\cdot}e^1$ (основной тон G). Линеарность воздействует на структуру результативных аккордов. Следующий четырехтакт — точная секвенция, продолжающая хроматическое движение первого четырехтакта и следовательно приходящая еще на одну квинту вниз — на C.

После секвенцирования пары "отклонений в диссонанс", в Cis $(=Des){\cdot}G{\cdot}es^1(\rightarrow e^1){\cdot}a^1$ (т. 33—34) и в $a^1{\cdot}c^2{\cdot}e^2{\cdot}gis^2$ (т. 35—36) (со своей доминантой в т. 36), возобновляется разработка аккордов. Вторая разработка интенсифицируется: теперь хроматически "расползаются" уже не только однозвучные линии, но одна из них зацветает субаккордами:



Верхний пласт в т. 42—44 озадачивает своей "несогласованностью" со средним. Однако при проверке оказывается, что вульгарного "линеаризма" (когда голоса не слушают друг друга) и здесь, конечно, нет. Последний аккорд (прим. 57Б) даже не нуждается в напрашивающейся единой вертикали (57В). Ход гармоний направляется хорошо рассчитанным резкодиссонантным последованием (в каждом субаккорде есть острый диссонанс) — см. 57Г.

Кроме того, в момент, казалось бы, наибольшего отключения от звучания гармоний главной тональности ("гонишь их в окно, а они в дверь") на гребнях этих секвенций появляются субаккорды A-dur (т. 44) и D-dur (т. 48), то есть D и T от главного тона.

Повторение остинатной фигуры с механической однообразностью может способствовать превращению ее в фон, на котором подобные субаккорды в состоянии проявить свою относительную автономность.

Последние две секвенции (т. 49—52 и 53—56) аналогично разрабатывают щедрыми линеарными созвучиями два аккорда:

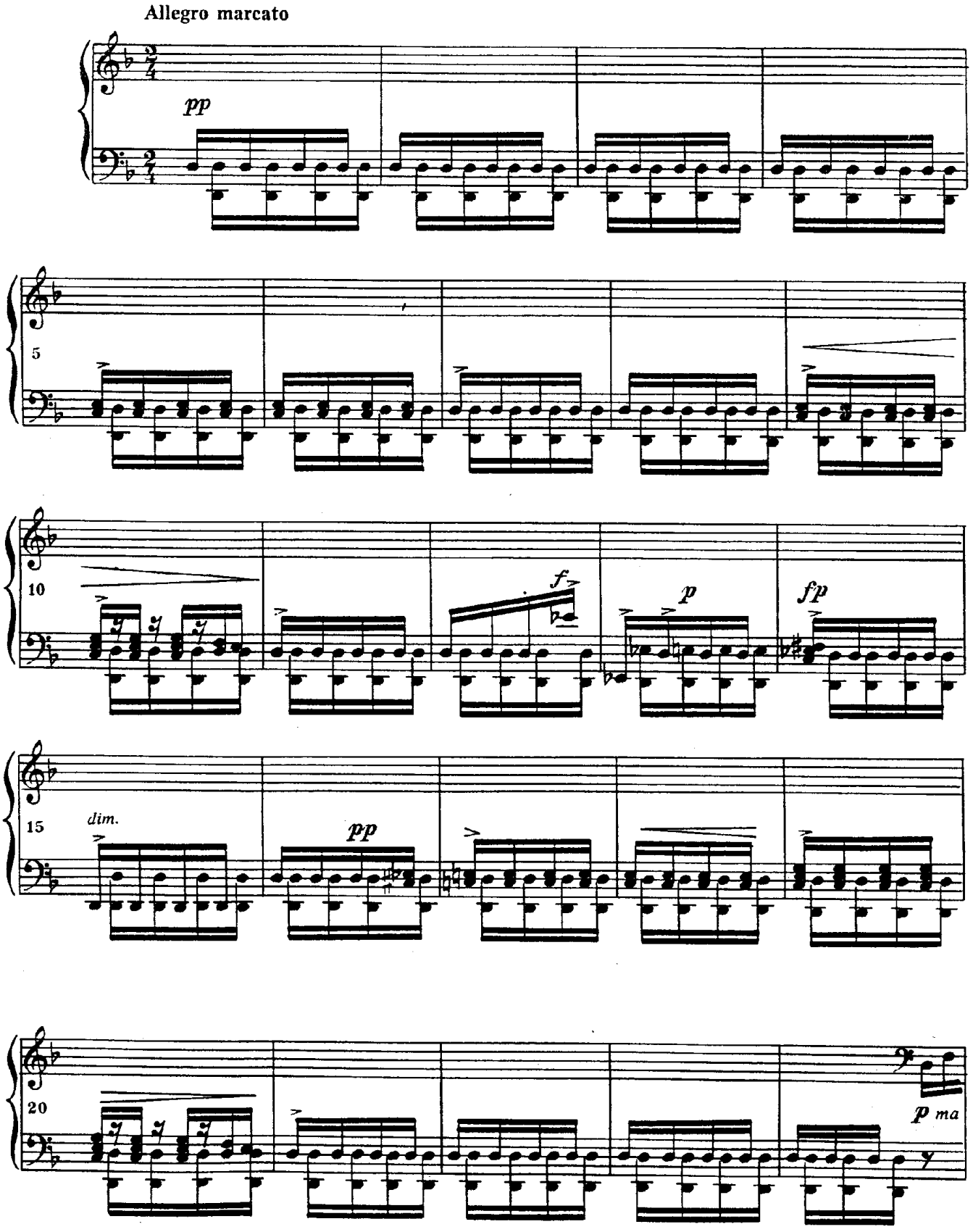
$(e) \cdot g \cdot b \cdot d$

$(fis) \cdot a \cdot c \cdot e$

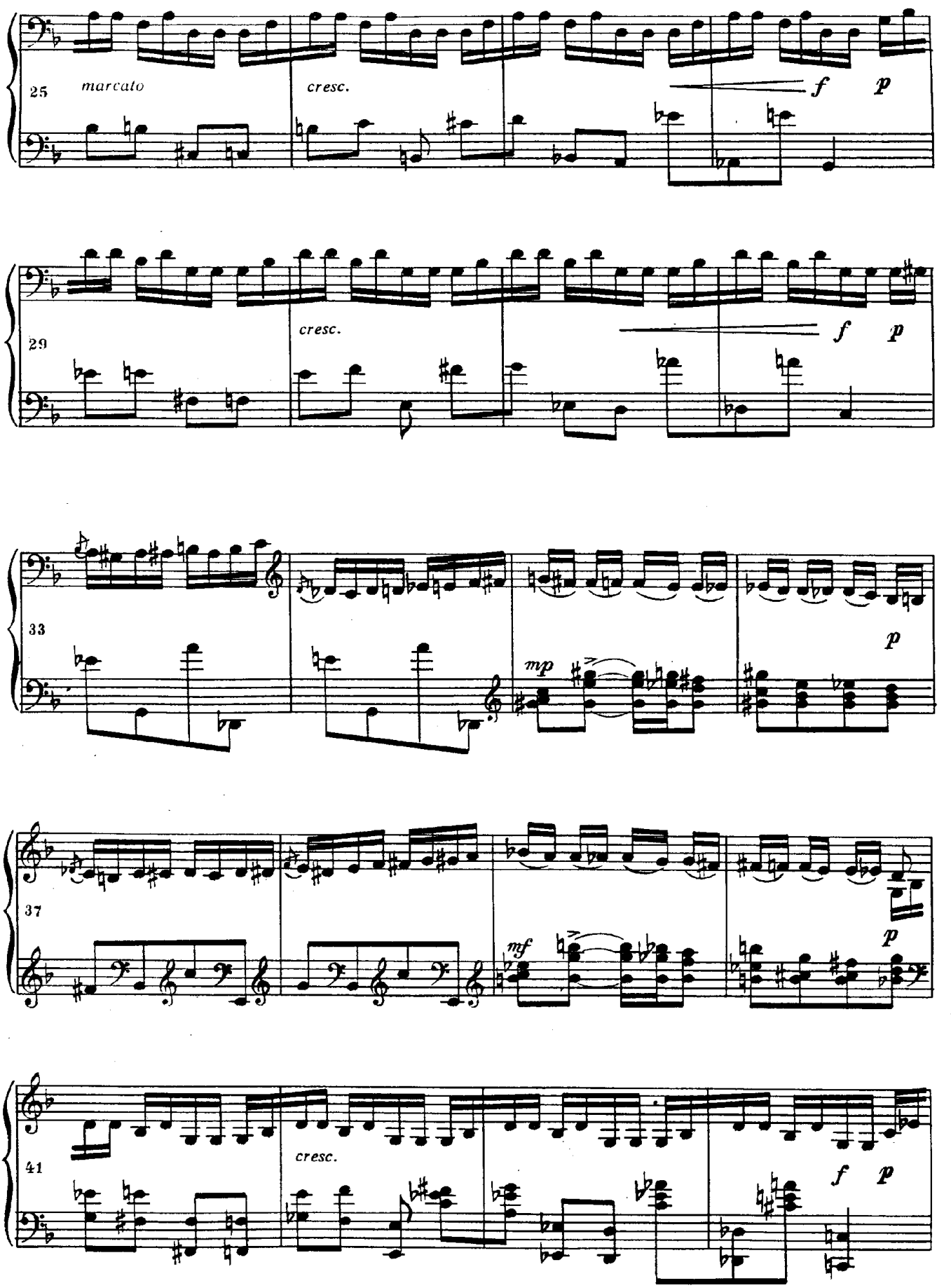
(Довести анализ до конца экспозиции.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

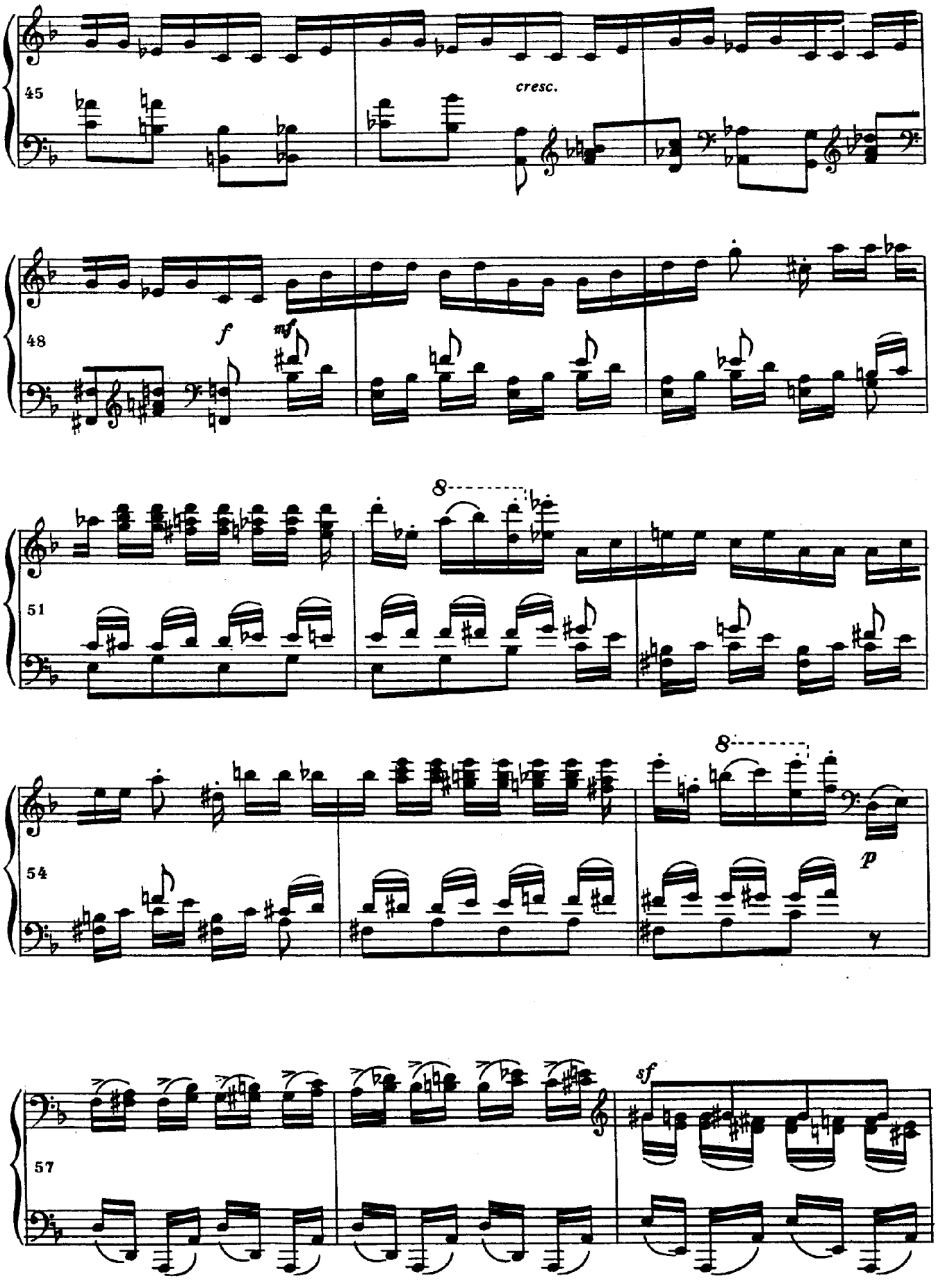
С. ПРОКОФЬЕВ



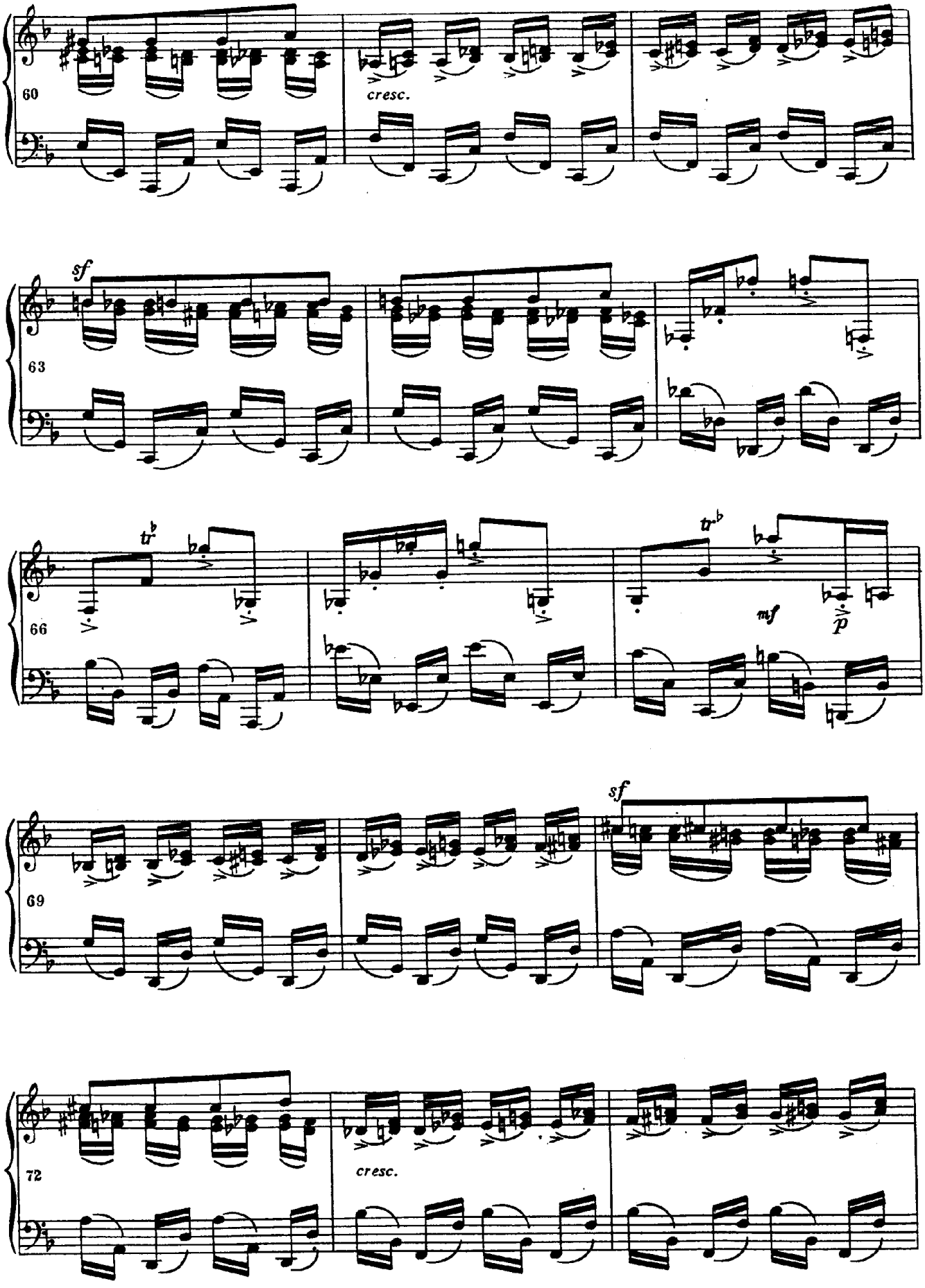
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



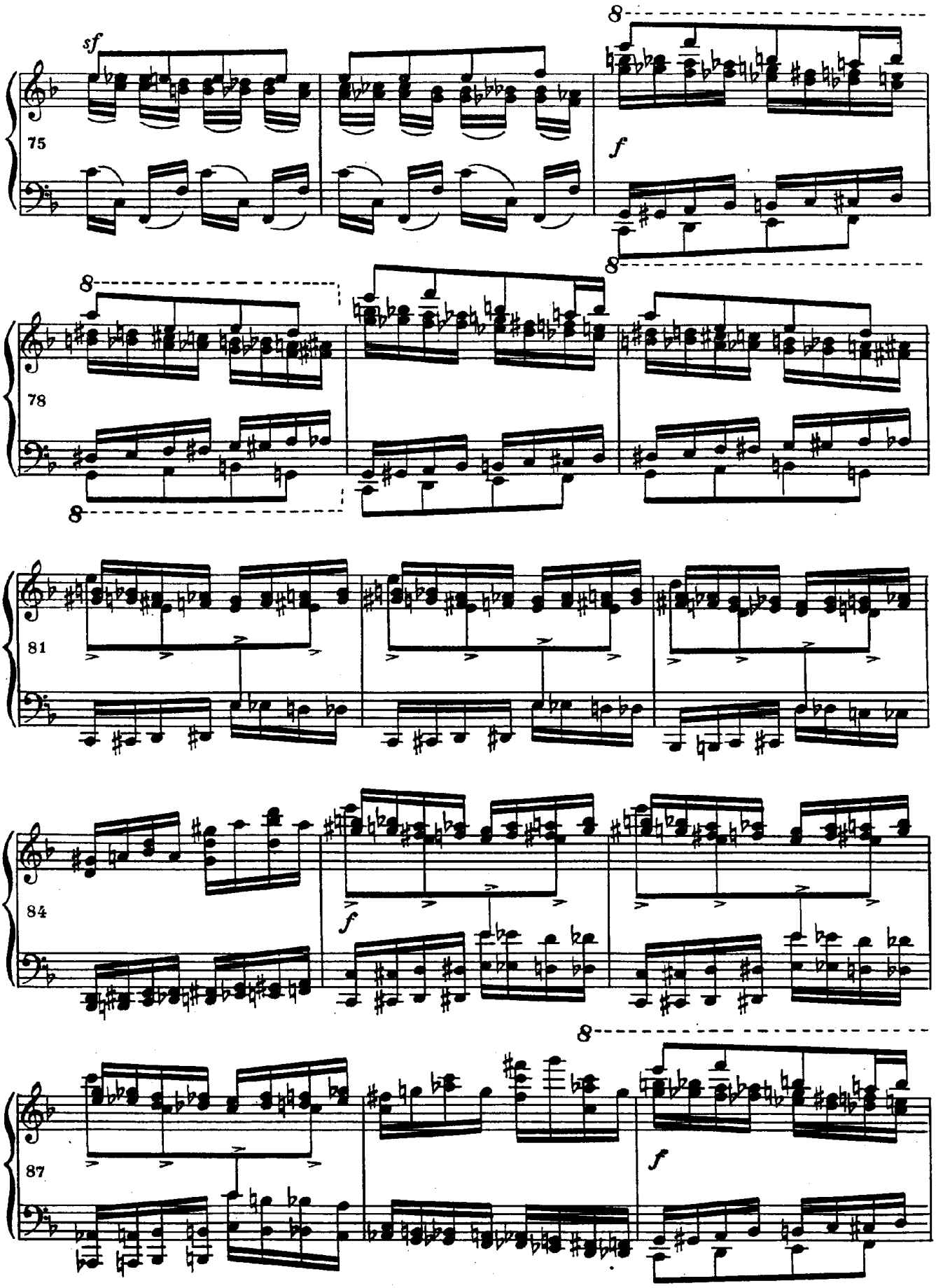
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



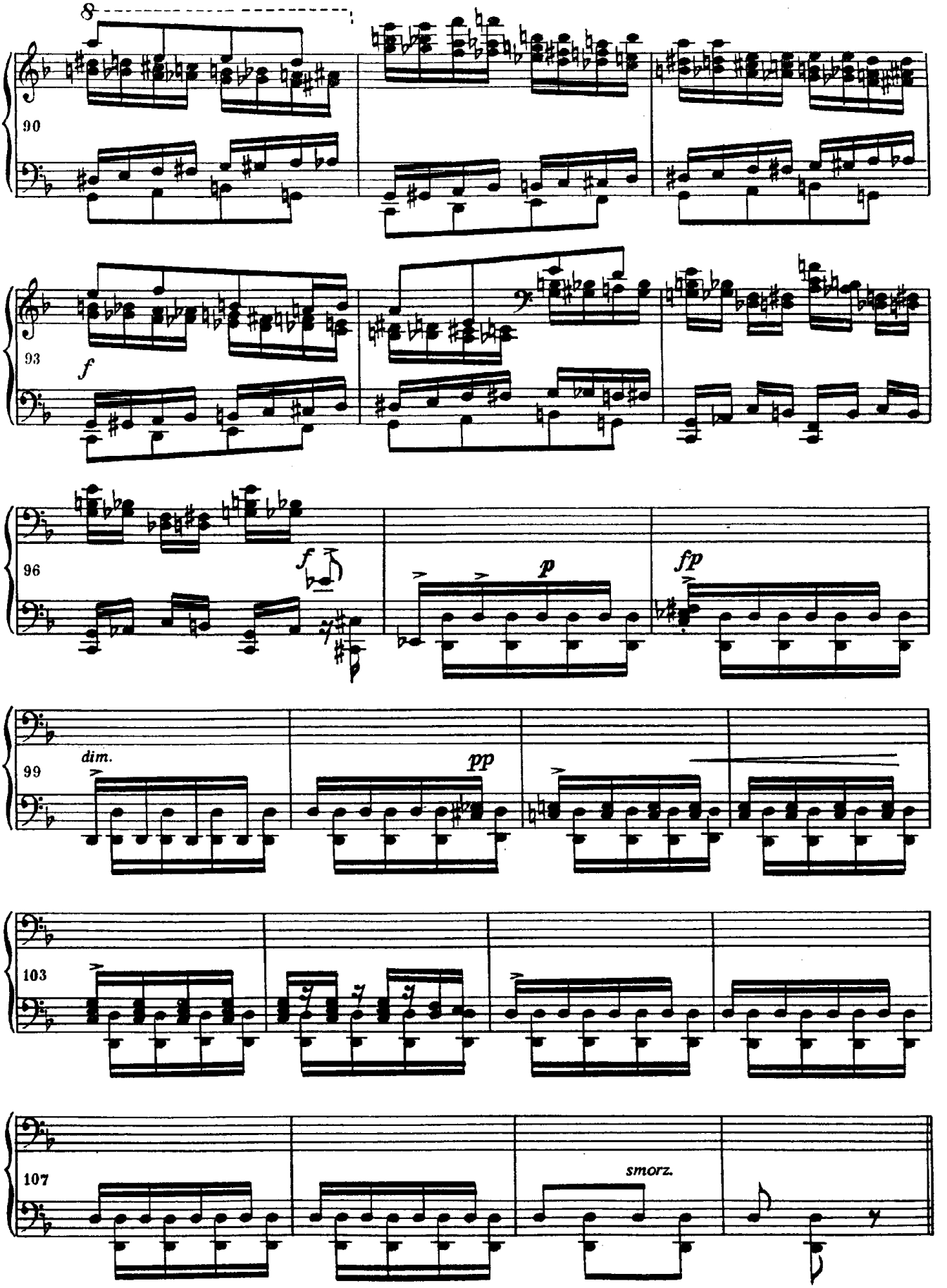
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тараканов М. Е.* Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., 1963.
2. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XVIII.)
3. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. (Глава 5.)
4. *Messiaen O.* Technique de mon langage musical. Paris, 1944. (Глава XV.) Русский перевод: *Мессиан О.* Техника моего музыкального языка. М., 1995.
5. *Treibmann K. O.* Strukturen in neuerer Musik <...> Lpz., 1981 (S. 113—137.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Мясковский Н.* "Пожелтевшие страницы", № 4.
2. *Прокофьев С.* "Мимолетности", № 1.
3. *Стравинский И.* "Сказка о солдате", 4-я сцена ("Пляска черта").
4. *Шёнберг А.* Монодрама "Ожидание", заключительные такты.
5. *Шостакович Д.* Опера "Нос", сцена в Казанском соборе (от ц. 149).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

10.

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ

Д. Шостакович. Восьмая симфония, IV часть

"Гармония" в "полифонии" — постановка вопроса вполне закономерная. Так же, как неправильно противопоставление разнопорядковых понятий "мелодия и гармония" (верно "мелодия и аккорд", "мелодия и сопровождение"), нелогична и оппозиция "гармония — полифония"; правильно противопоставление *полифонии и гомофонии*. Гармония же есть и там и здесь[9].

Но только гармония там и здесь — разного типа. Гомофония полагается на категорию *аккорда* как основного типа единицу гармонии (=вертикали), связующей горизонтальные образования. Полифония (в фуге, каноне, мотете) — на *ладовый комплекс* как на основного типа единицу гармонии (=вертикали), связываемой определенными отношениями вертикали — гармонической координацией голосов.

Таким образом, разница между тем и другим действительно очень велика. Но и то, и другое имеет своим *музыкальным* принципом прежде всего *слаженность звуков по высоте* — гармонию. Далее, и в полифонии раскрывают свою значимость основные категории гармонии — консонанс и диссонанс, лад, интервалика и гармоническая связь по вертикали, развертывание лада во времени в мелодике и гармоническая связь по горизонтали, голосоведение, также и категории гармонико-структурные — интервальный род (диатоника, миксодиатоника, хроматика и другие), конкретные виды ладов и конкретные их структуры, функции тонов и созвучий, каденции с их формующим действием, различные функции частей в построениях (часто согласно формуле i-m-t), целостная гармоническая форма. Все трактаты по *полифонии* с древнейших времен полны *гармонических* правил: как обращаться с консонансами, как — с диссонансами, с какого звука (созвучия) начинать мелодию (правила лада) и каким заканчивать, как трактовать тритоны, как трактовать хроматические звуки, как строить и располагать каденции, и т. д., и т. п. Все это — чистая гармония в рамках контрапунктического склада. Но только — гармония *полифоническая*. См. выше анализ полифонической гармонии ренессанса (мотет Палестрины) и барокко (фуга Баха).

XX век дал три рода нового в полифонической гармонии:

1. Полифонический склад вновь стал преобладающим.

2. Общие основы новой гармонии (см. выше) стали и гармонической основой полифонии, во всем стилевом разнообразии.

3. Формы полифонической гармонии XX века отчасти следуют барочным и доклассическим (например, фуги и пассакалии Хиндемита, Шостаковича), отчасти идут в новом направлении (серийная полифония; Септет Стравинского, пьеса № 6 из "20 взглядов" Мессиана).

С этих позиций следует подходить к гармонии Пассакалии из 8-й симфонии Д. Шостаковича, одного из лучших достижений композитора в области контрапункта.

По типу полифонической формы произведение относится к "неоклассическому", то есть "необарочному". Отсюда простейшее решение тональной структуры целого: тема есть развертывание тоники gis-moll, а 12 ее проведений неизменно в басу и на неизменной высоте *gis* означают сплошную однотональность IV части симфонии.

Гармония темы отражает лад XX века с его хроматическими ступенями ([VI]—нV —нIV = вIII). Тритонанта на сей раз дана как проходящая. "Запрограммированный" в тоническом трезвучии уклон в миноранты (ступени, лежащие — по квинтам — ниже тонической примы) реализуется в отклонении к W (т. 4—5 от начала темы), которое симметрично поддерживается верхней медиантой (M); в результате конструкция определенно обри-

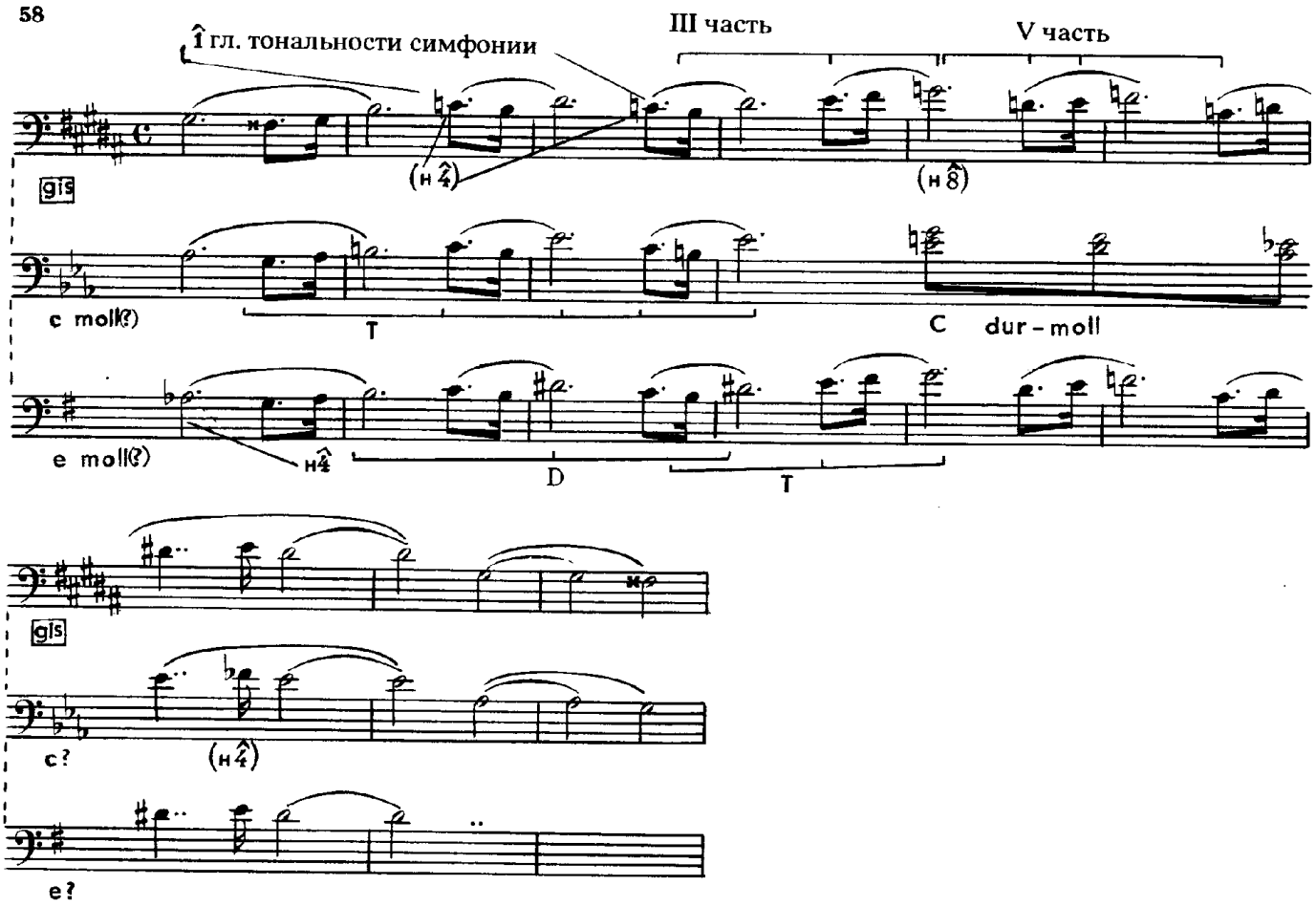
[9] К сожалению, до сих пор не искоренены ошибки в применении терминов "мелодия и гармония", "гармония и полифония". Между тем проблемы эти давно решены. Справедливо критиковал "отделение контрапункта от гармонии" Г. А. Ларош: "*В результате* никакой контрапункт не может быть без гармонии, ибо всякое соединение одновременных мелодий на отдельных точках своих образует созвучия или аккорды. *В генезисе* же никакая гармония невозможна без контрапункта, так как стремления соединить несколько мелодий одновременно именно и вызывали существование гармонии " (*Ларош Г. А.* Мысли о системе гармонии <...> // *Ларош Г. А.* Собрание музыкально-критических статей. Т. I. М., 1913. С. 254).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

совывает костяк — увеличенное трезвучие *gis-e-c-gis*. Непосредственно как таковое оно в теме не ощущается, и роль верхней медианты (M) и нижней (Ⅿ) скорее аналогична обычным "столпам" классической тональности D и S; впрочем, одна из доминант, верхняя (*dis*), играет в теме важную роль, мощно вводя в основное, центральное русло тональности.

В условиях индивидуализации тональной структуры, омнитональных связей гармоний, вполне обоснованным кажется и другое, несколько неожиданное объяснение этим индивидуализирующим тему хроматическим элементам: *они отражают ладовый контекст симфонии*. Омнитонально-хроматические отношения не просто существуют. Они активно действуют:

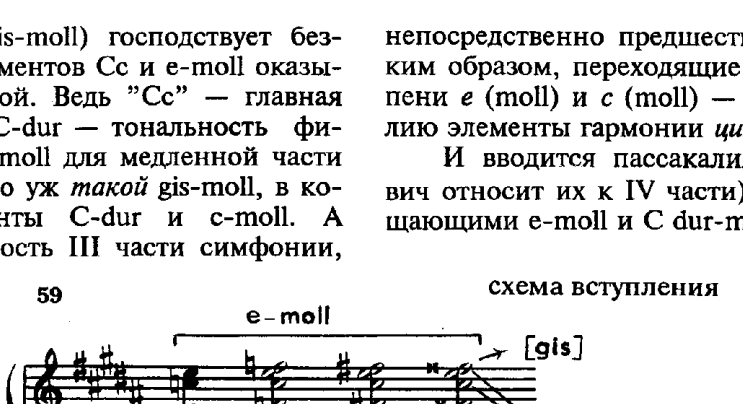
58



Конечно, тоника (gis-moll) господствует безраздельно. Но и роль элементов Cc и e-moll оказывается очень существенной. Ведь "Cc" — главная тональность симфонии, C-dur — тональность финала. И если при C dur-moll для медленной части избирается gis-moll, то это уж *такой* gis-moll, в котором отражены элементы C-dur и c-moll. A e-moll — это же тональность III части симфонии, непосредственно предшествующей пассакалии. Таким образом, переходящие через тритонанту *d* ступени *e* (moll) и *c* (moll) — "вписанные" в пассакалию элементы гармонии *цикла*.

И вводится пассакалия аккордами (Шостакович относит их к IV части), интонационно предвещающими e-moll и C dur-moll:

59

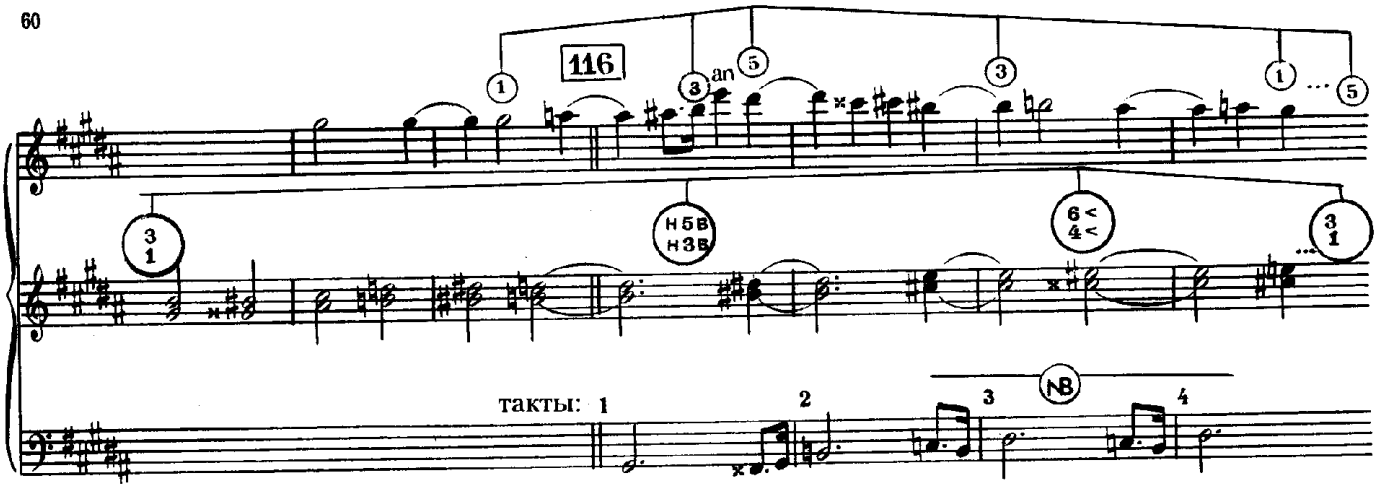


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Интонационная чуткость слуха композитора очевидна.

С каждой вариацией заметно меняется последование тональных функций (в рамках той же хроматической системы и того же избранного композитором гармонического плана темы). С каждой вариацией усиливается и то свойство полифонической гармонии, которое не видно на аналитической схеме — постепенное изменение *звучности* в зависимости от изменения *числа голосов*. Это ведь не одно и то же — выражена ли гармония тоники с секстой четырехзвучием *gis·h·dis·eis*, или же двузвучием *gis·eis*. Таким образом, звучностная сторона полифонической гармонии проявляет себя совсем иначе, чем в гомофонии, причем не менее систематично (все фуги ведь начинаются с фугато). На протяжении четырех вариаций непрерывно растет масса звучания, расширяется тесситура, *усиливается* линеарный момент в ткани (хотя, казалось бы, по мере движения от одноголосия к четырех- и пятиголосию должен усиливаться, наоборот, момент целостно-аккордового звучания).

Вершиной линеарности и одновременно местной гармонической кульминацией является начало 4-й вариации; ц. 116, такты 1—5. Здесь можно найти и еще один типичный для полифонической гармонии прием — *распадение вертикальной целостности* гармонической ткани. В начале 4-й вариации (ц. 116, т. 1—4) звуки тоники басового голоса "затопляются" интенсивным движением линий — хроматическим ходом сопрано и упрямым "продвижением" двух средних голосов с местным ДКЭ=3 (малая терция):



Уже перенасыщенная пущенными друг против друга хроматическими линиями диссонансов вертикаль, поначалу сохраняющая единство основного тона (еще в тактах 1—2 ц. 116), в самый кульминационный момент его утрачивает (т. 2—3—4). Восприятие схватывает перевес деталей над целым, линейной стороны созвучия (принадлежность его частей трем различным пластам-линиям) над цельностью вертикали. Происходит подавление единства вертикали ее составляющими: слышна доминирующая тема в басу, хроматическая линия малых терций в середине и противоречащая ей хроматическая одноголосная линия сопрано. Основной художественный эффект и состоит в моменте точно рассчитанной *"разноголосицы"* дивергентных полифонических линий. Распад единства вертикали здесь есть вершинный *диссонанс* гармонической *ткани*, ее самопротиворечивость, по сравнению с которой "острый" диссонанс уже вновь единой ткани в конце т. 4 (созвучание обеих терций!) выглядит большим *слиянием* и в этом смысле — вновь *консонансом ткани*.

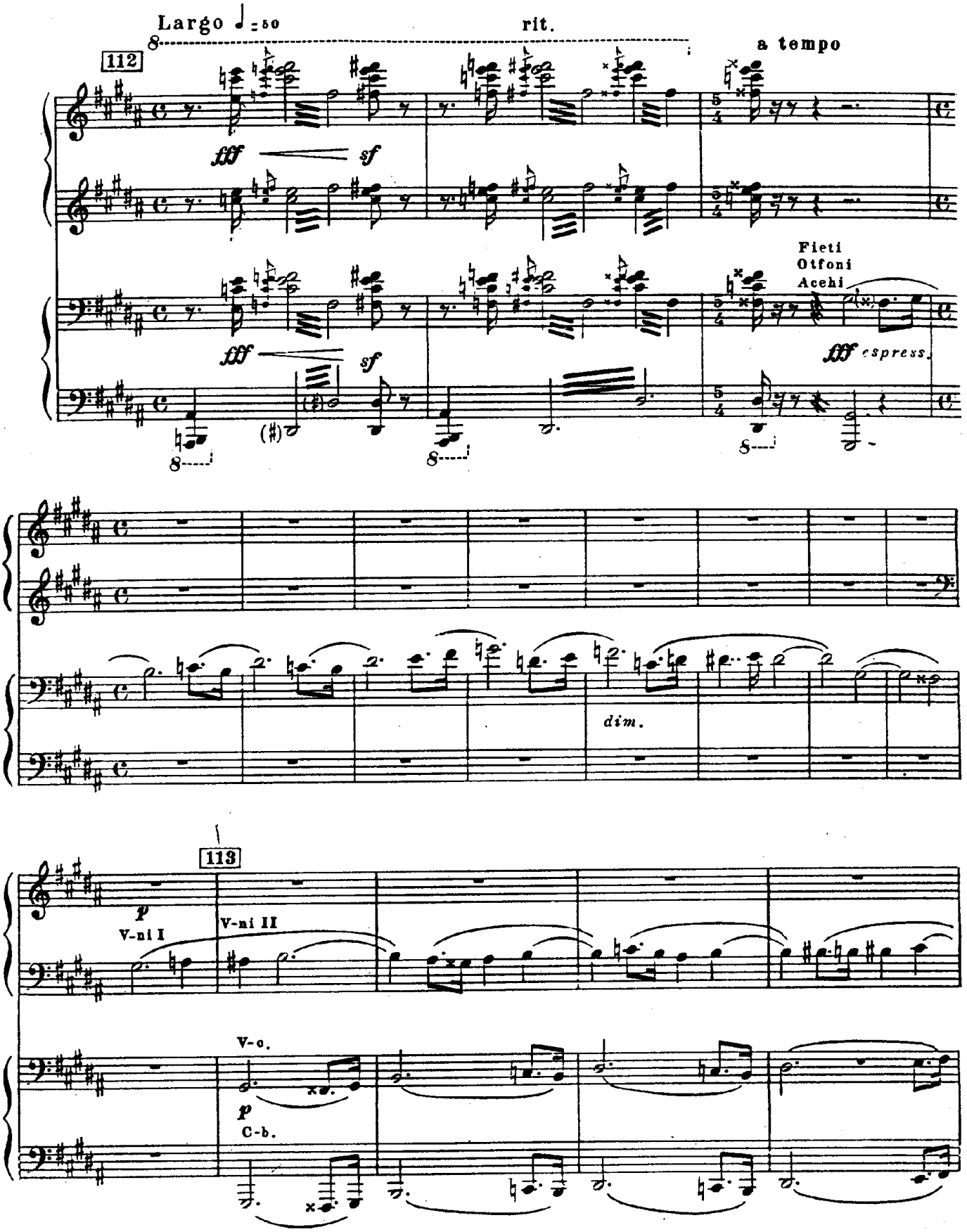
Показанный комплекс линейных элементов представляет один из типов гармонической вертикали — *линейный комплекс;* отсутствие единства вертикали не позволяет считать его просто аккордом, соответственно, просто ступенью лада.

Вместе с тем характер звучания вертикали, интонационность гармонии всюду остаются стилистически абсолютно выдержанными. Во все моменты мы слышим голос *этого* композитора. Это *его* диссонансы (например, достижение диссонантности с участием консонирующих интервалов — малых терций; контрлиния параллельных минорных трезвучий); более того — это его диссонансы в данном сочинении. Например, в 1-й фортепианной сонате мы тоже слышим стиль именно Шостаковича, но гармонические элементы там другие — это *ранний* Шостакович с *его* подчас экспрессивными преувеличениями и жесткостями. Такое сочетание диссонансов (вплоть до крайнего момента распада вертикали) и стилевой характерности есть проявление высшего композиторского мастерства в достижении художественного эффекта.

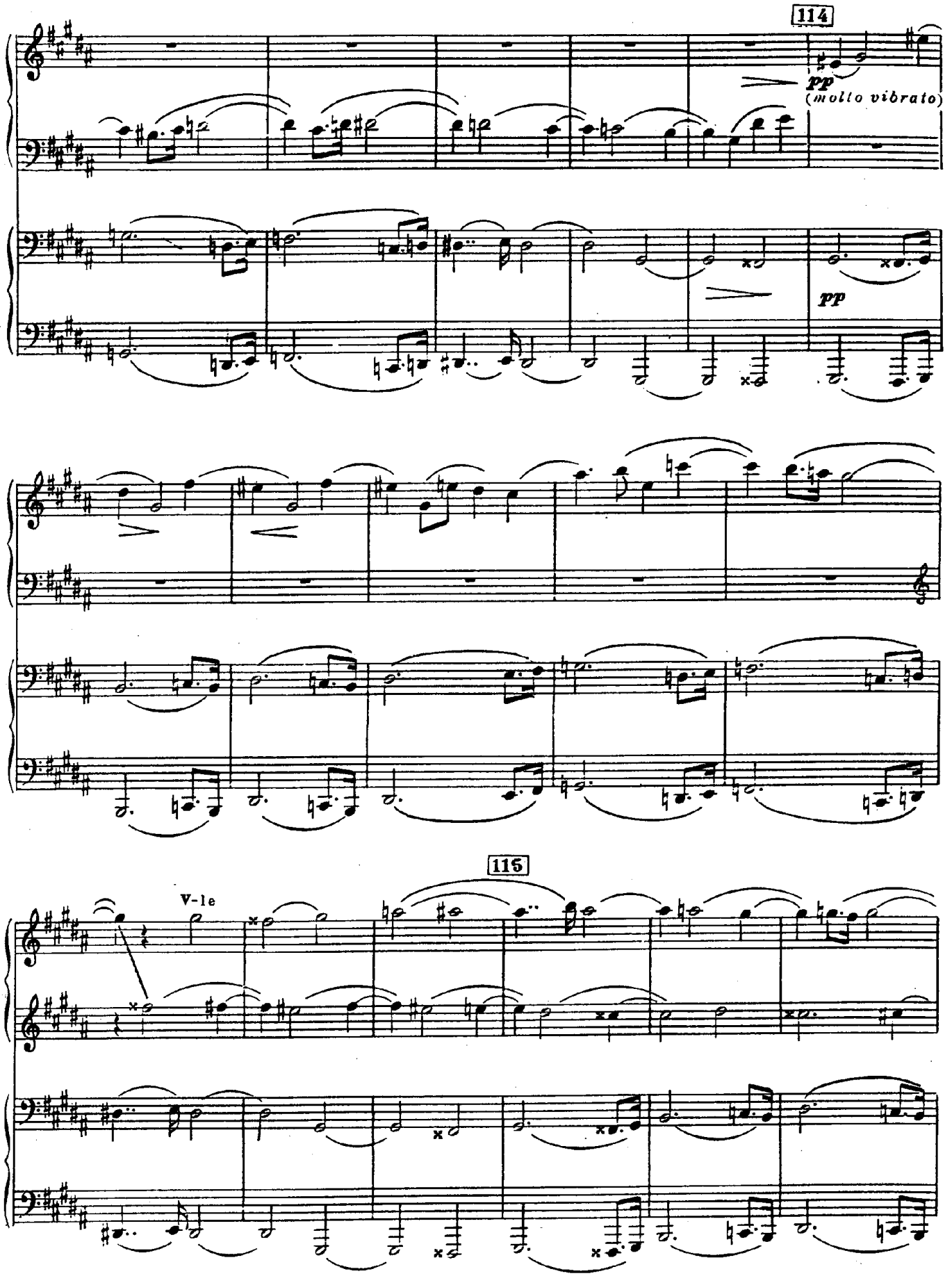
(Довести анализ до конца.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

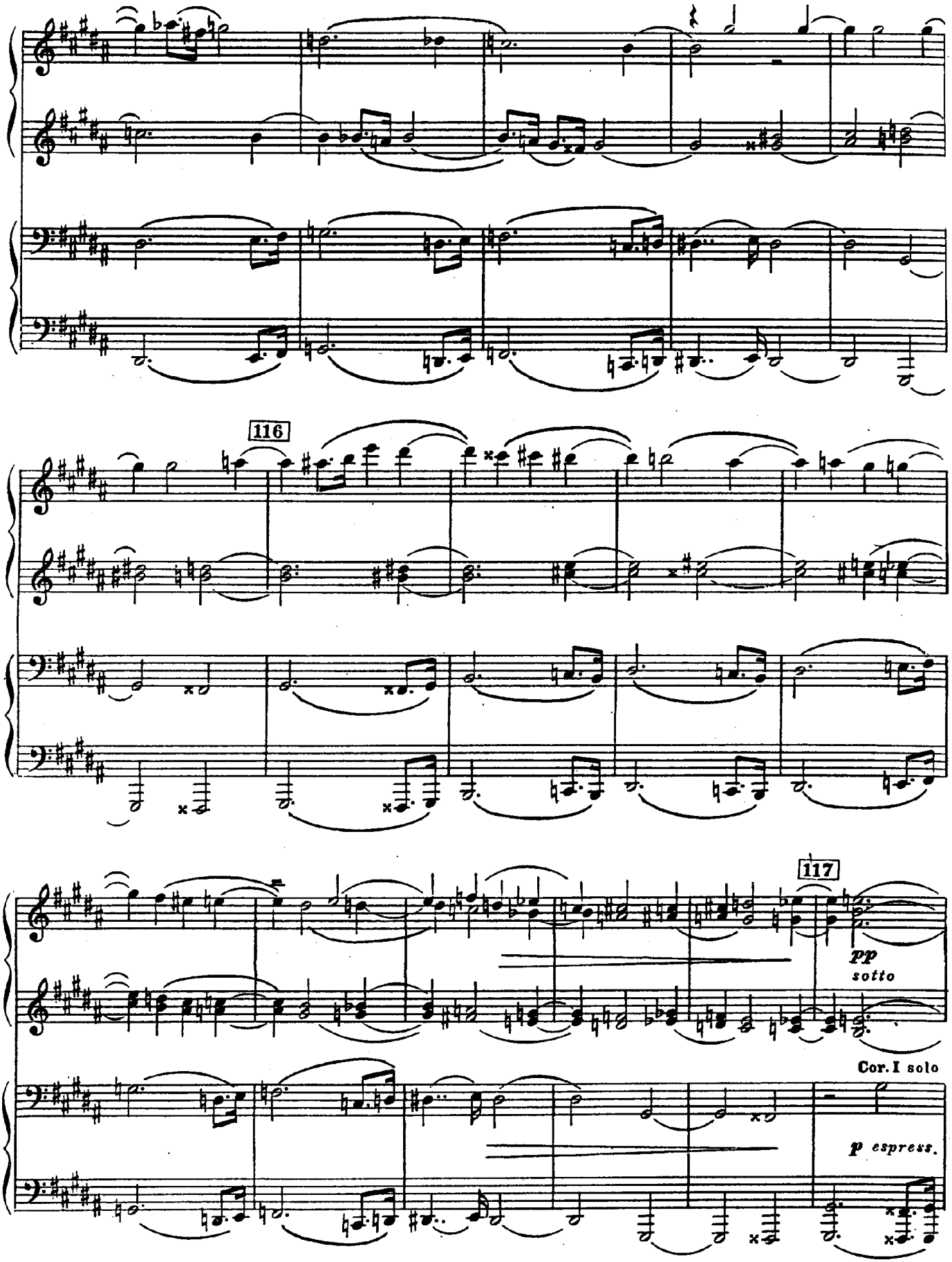
Д. ШОСТАКОВИЧ



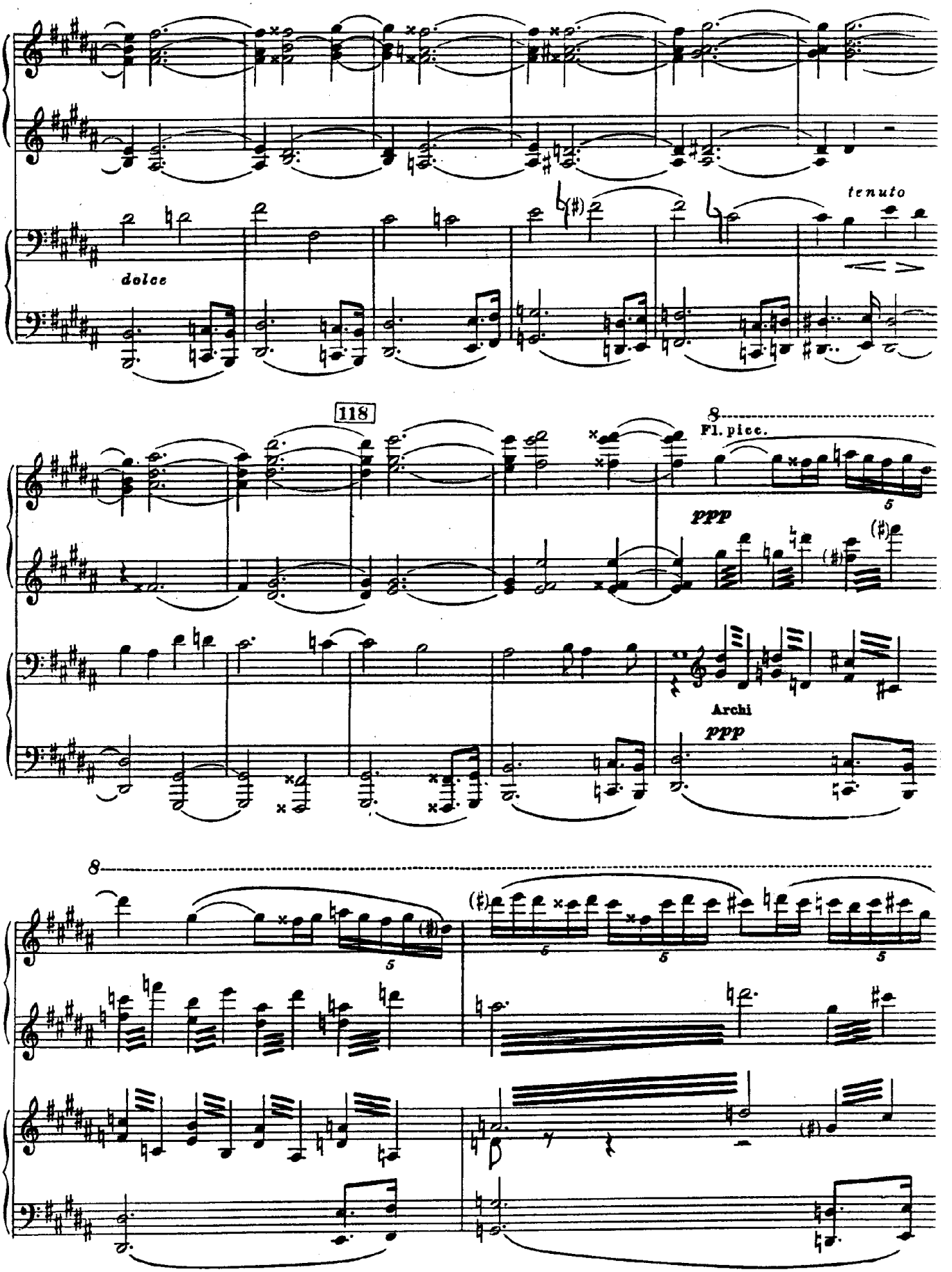
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



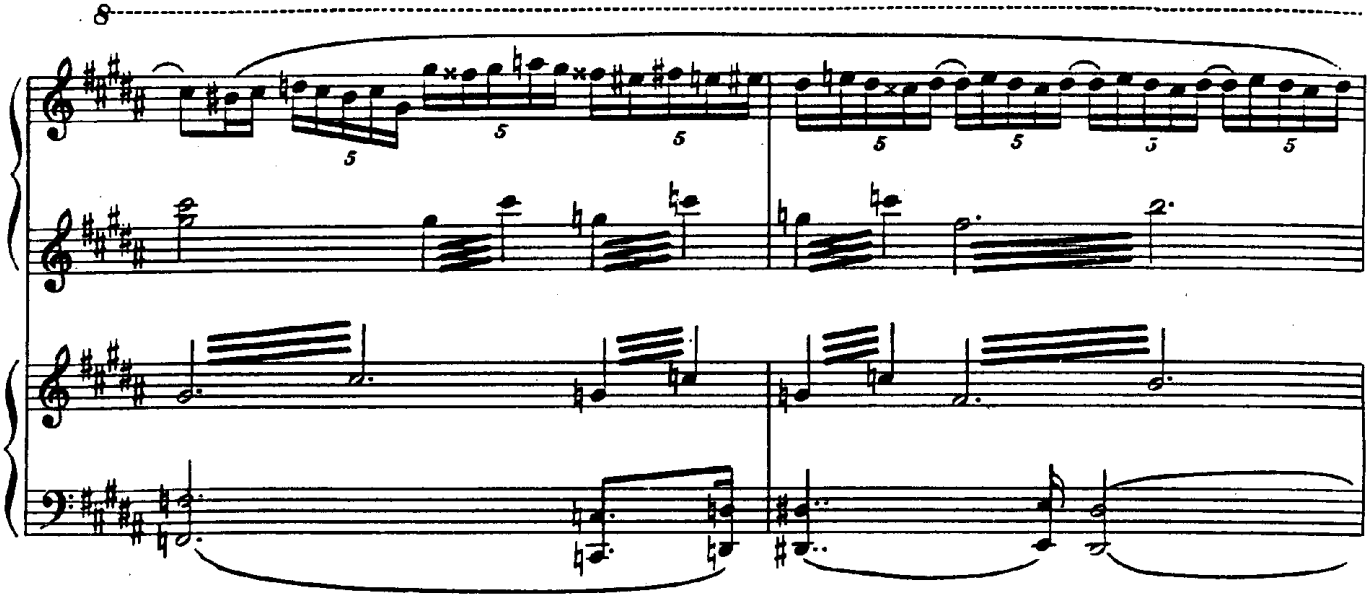
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

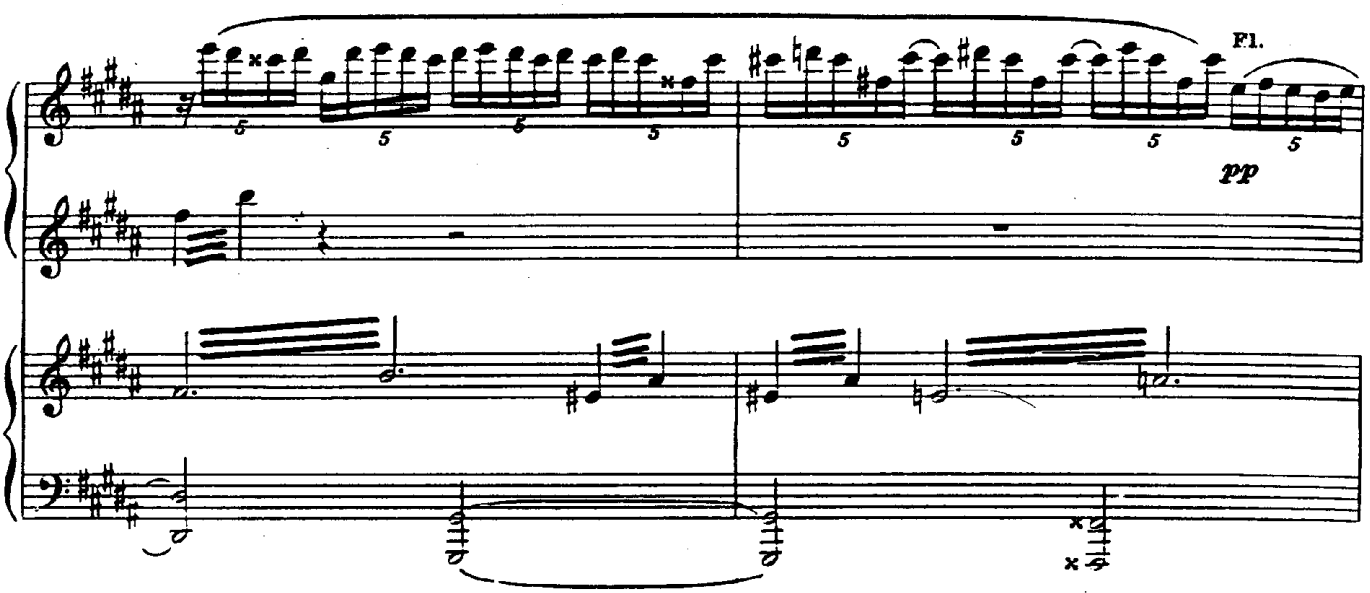


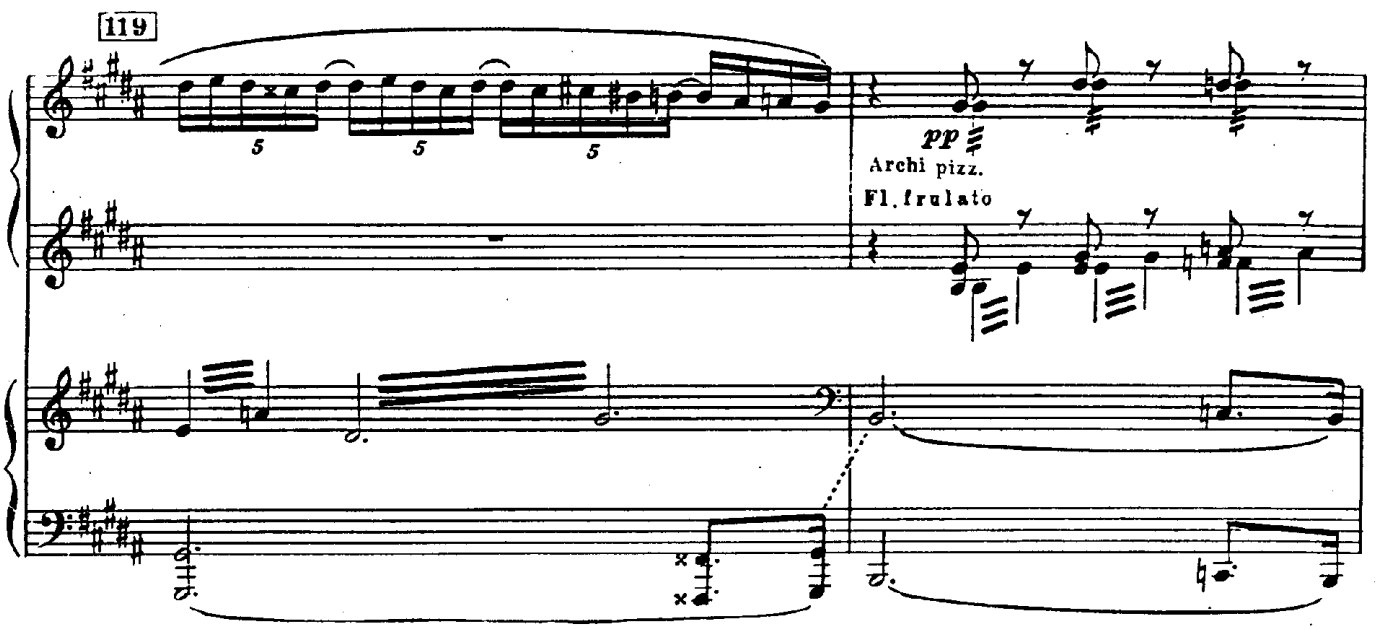
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



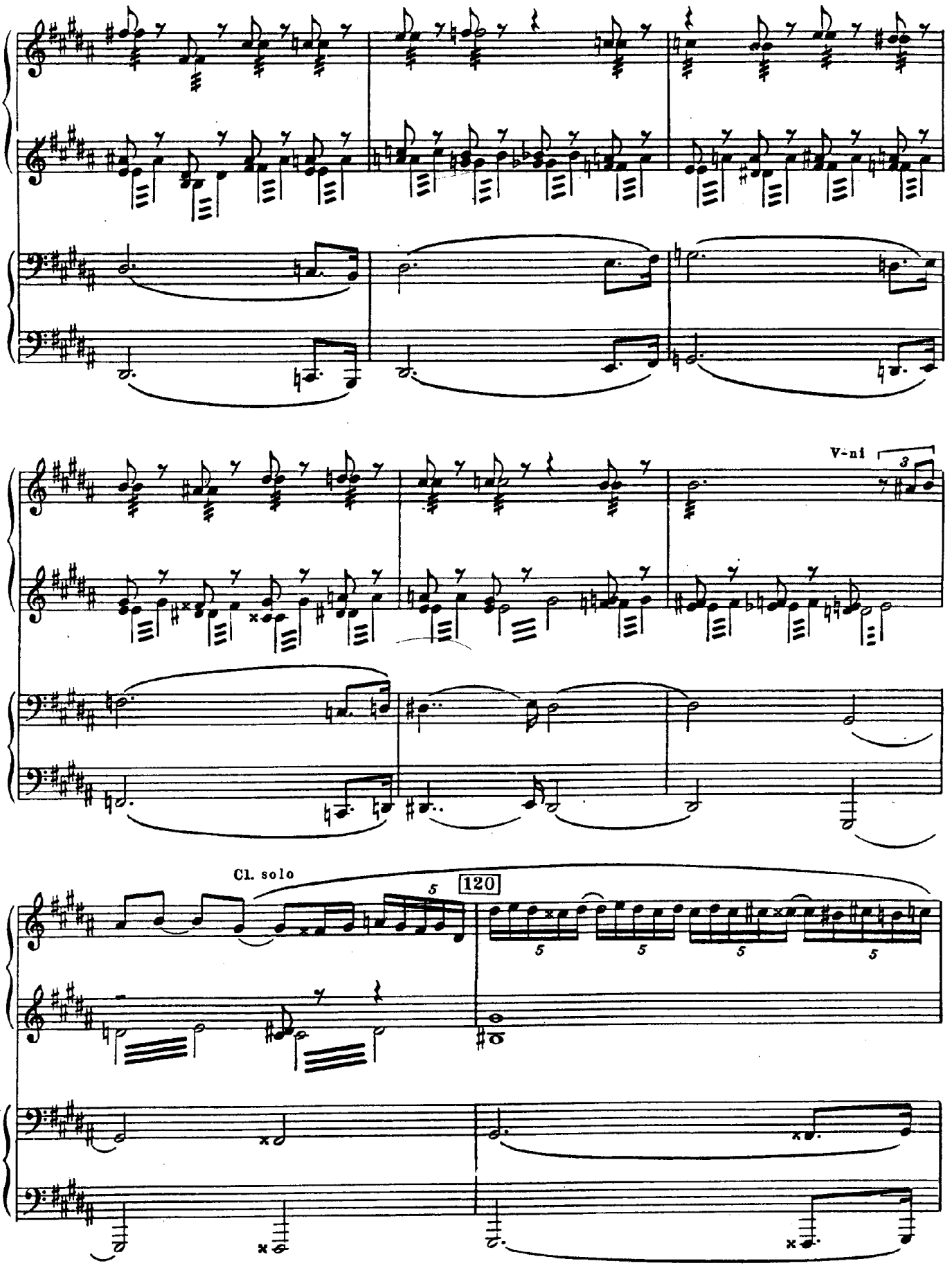
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



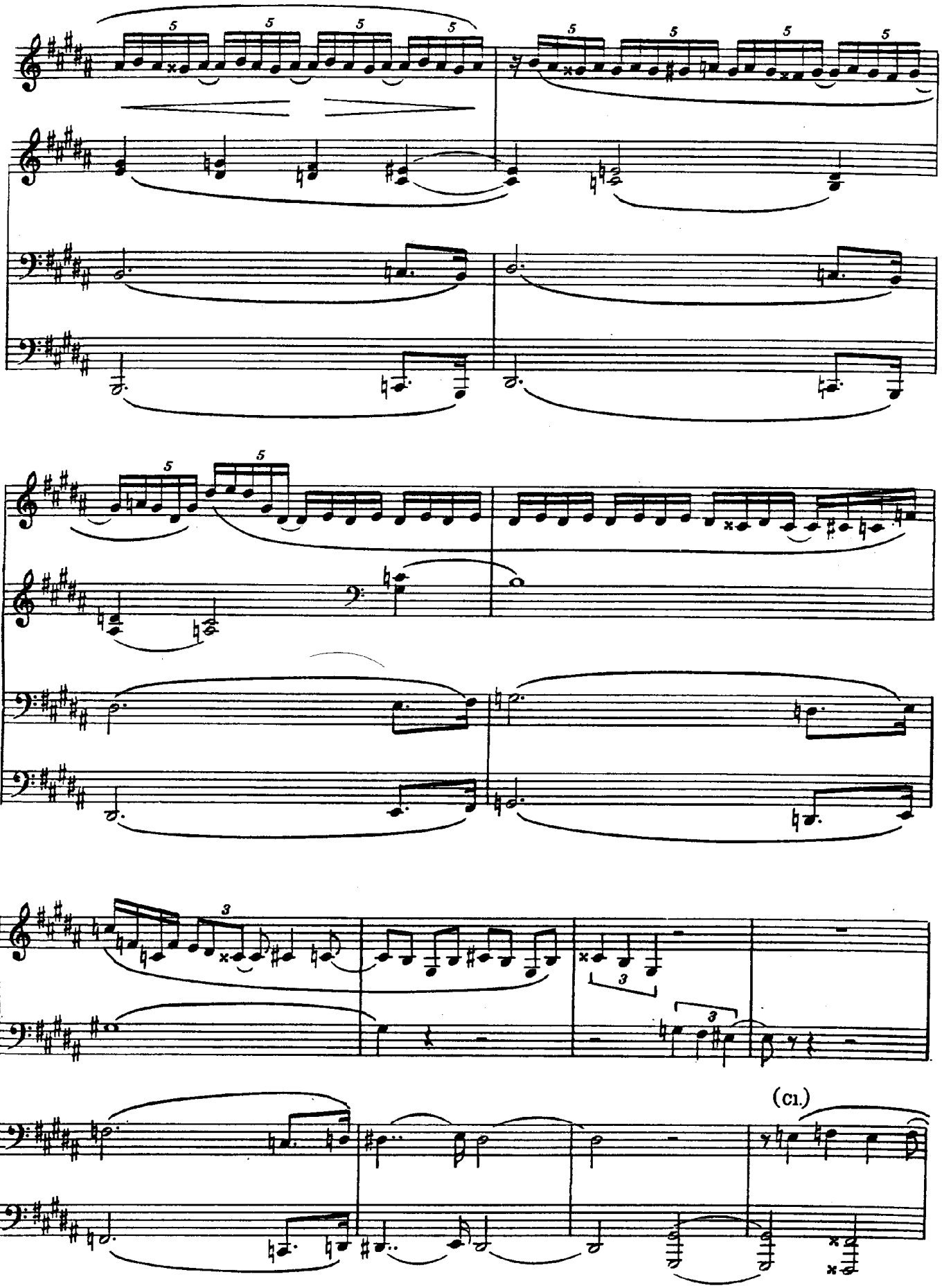




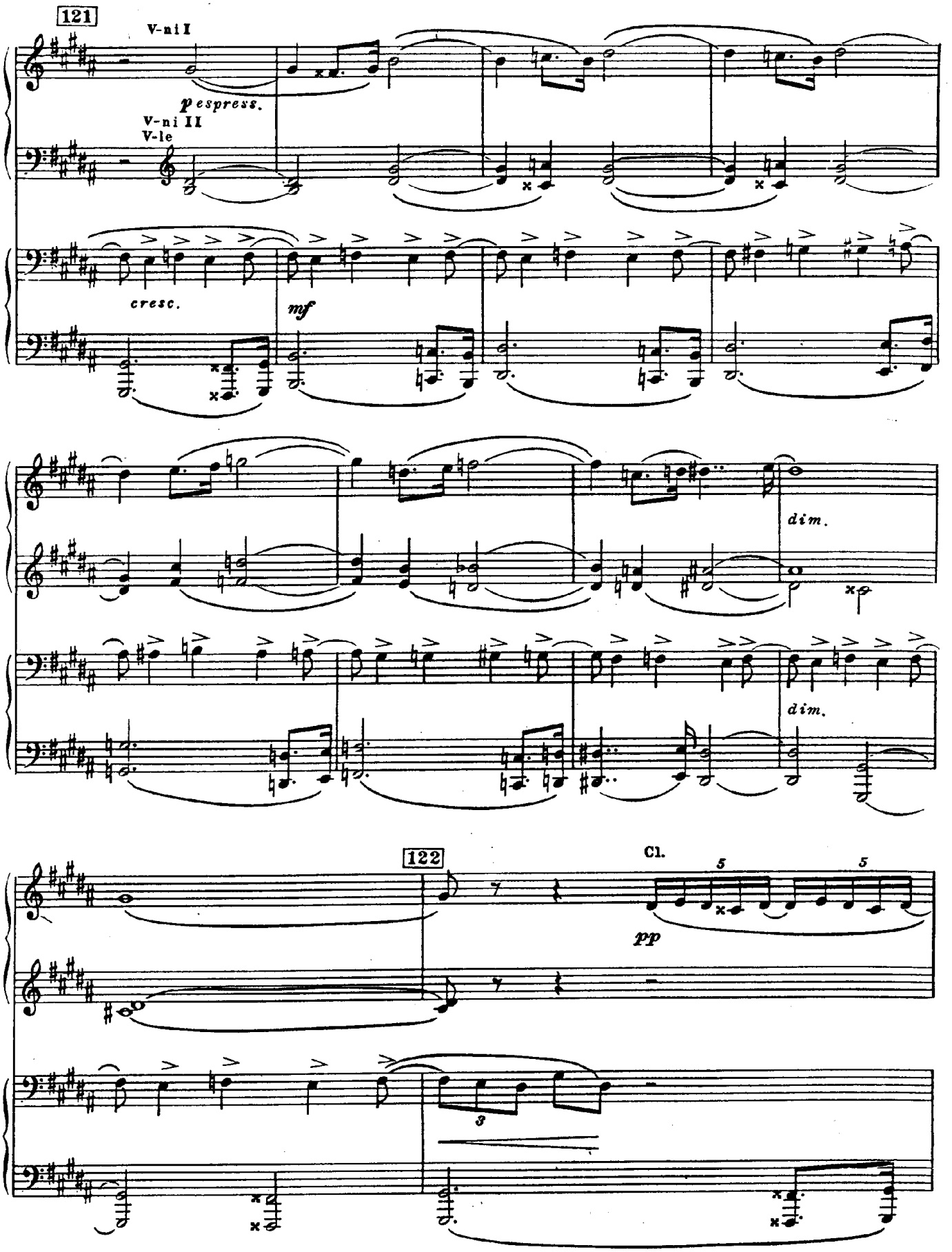
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



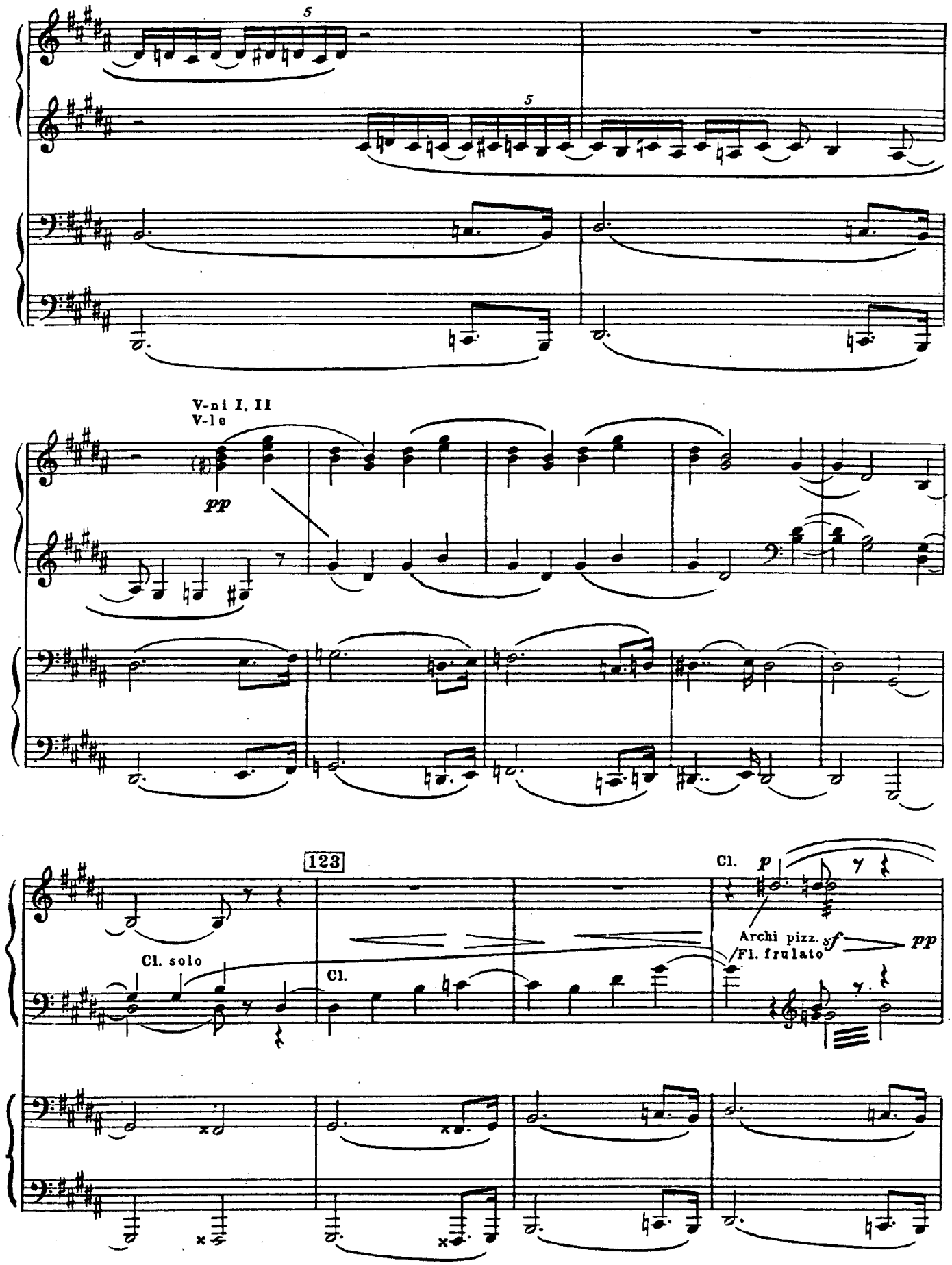
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



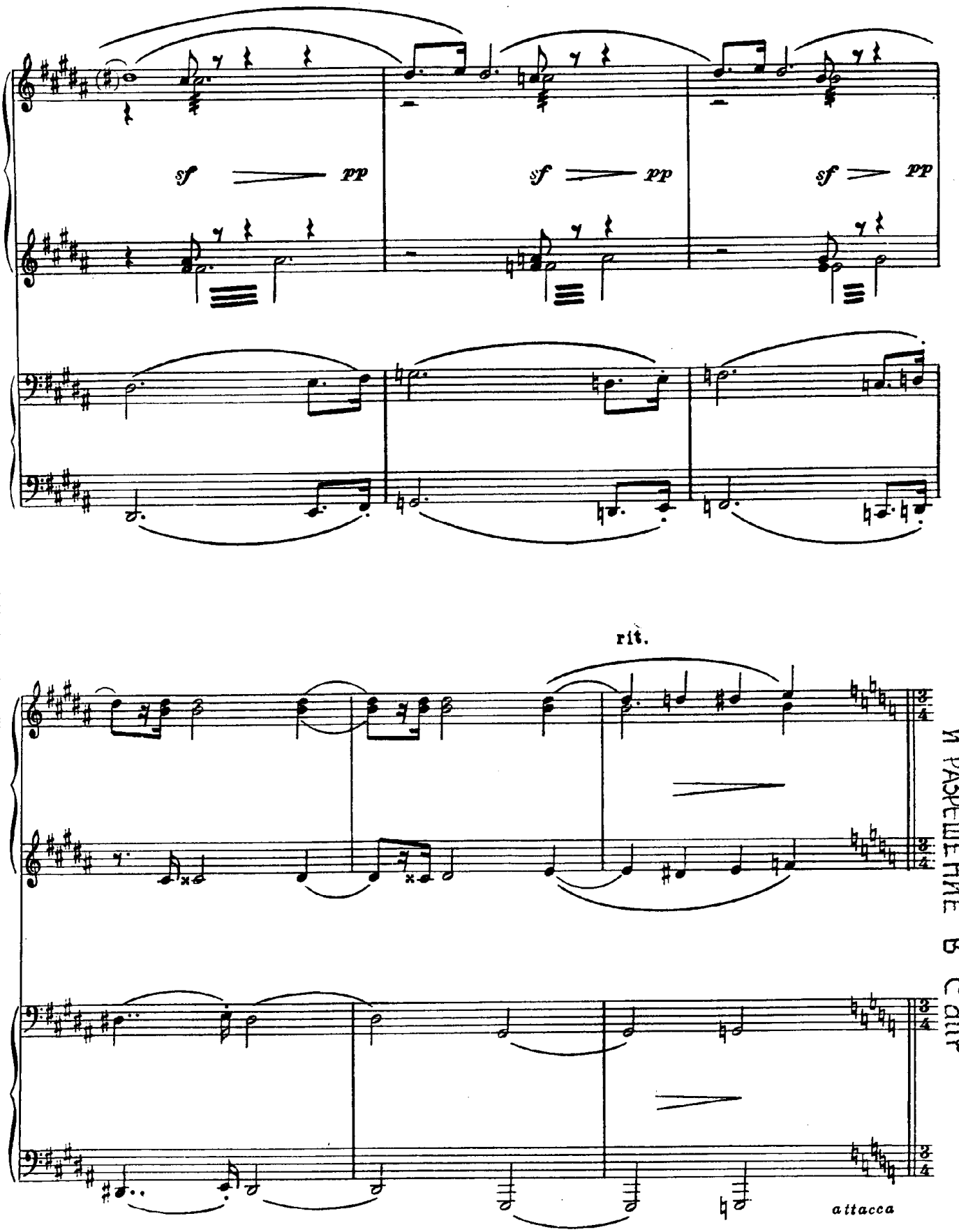
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



И РАЗРЕШЕНИЕ В C dur

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. *Карастоянов А.* Полифоническая гармония. М., 1964.
2. *Тараканов М. Е.* Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., 1963.
3. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XVIII.)
4. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974. (Очерк второй.)
5. *Холопов Ю. Н.* Предисловие к изданию: *Хиндемит П.* Ludus tonalis. М., 1980.
6. *Treibmann K. O.* Strukturen in neuerer Musik <...> Lpz., 1981. S.143—175.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Барток Б.* Музыка для струнных, ударных и челесты, I часть.
2. *Веберн А.* Хор ор. 2 — "Ускользая на легких челнах".
3. *Грабовский Л.* "Разряды".
4. *Караманов А.* 15 концертных фуг.
5. *Мессиан О.* "20 взглядов <...>", № 6.
6. *Стравинский И.* Септет, II часть.
7. *Хиндемит П.* Ludus tonalis, фуга in C.
8. *Шёнберг А.* Пьеса для ф-п. ор. 23 № 3.
9. *Шнитке А.* Пассакалия для оркестра.
10. *Шостакович Д.* Опера "Нос", 5-я картина, октет дворников.
11. *Шостакович Д.* Фуга Es-dur op. 87.
12. *Щедрин Р.* Полифоническая тетрадь, № 18.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

11.

МОДАЛЬНОСТЬ — 1

НАТУРАЛЬНЫЕ, МИКСОДИАТОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

Б. Барток. "Обертоны" ("Микрокосмос", № 102)

Развившиеся еще в XIX веке вкрапления противоречащих господствующему тонально-функциональному принципу "островков" натурально-ладовых оборотов в XX веке получили широкое распространение. Из средства характеристического контраста, "оппозиции" системе модальность стала одним из ее отделов. Опыт Ф. Шопена, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова продолжен И. Стравинским, Б. Бартоком, Э. Сухонем, В. Казанджиевым, О. Мессианом, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем, Р. Щедриным, Ю. Буцко и многими другими композиторами XX века.

Модальность предполагает не тяготение гармоний к единому центру, тонике, а другой принцип — соблюдение единого *звукоряда,* размеренного определенным способом. В этом смысле *размеренный звукоряд есть ЦЭ* модальной гармонии. Модальность XX века родственна модальности средневеково-ренессансной гармонии (см. выше, анализ мотета Палестрины). В отличие от старинной, новая модальность исходит из звукоряда любой структуры, может быть любого протяжения, очень часто небольшого. Характерна также модальность, исчерпывающая все 12 высот современного лада.

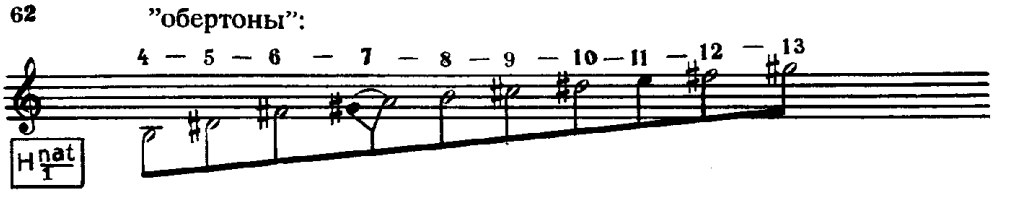
Как и прежде, модальность может иметь фактурный облик мелодии на фоне протянутого аккорда, двузвучия, отдельного тона; либо даже простого одноголосия (Глинка, "Жизнь за царя", хор гребцов из I действия). Но может быть представлена и рядом сменяющихся гармоний, как в обычной тональной музыке (Мусоргский, "Картинки с выставки", 2-я тема финала). Может быть и смешанный порядок, в иной фактуре.

Пьеса Б. Бартока "Обертоны" могла бы иметь жанровое обозначение "Пастораль". I часть ее — простодушный свирельный наигрыш на фоне нежного призрачного звучания обертонового аккорда. Крестьянско-пастушеский, "буколический" характер мелодии выражен миксолидийским ладом:

61

"Пленэрный", "природный" оттенок, индивидуально приданный этому натуральному ладу, подчеркнут не только авторским названием (по-немецки оно могло бы быть передано словом "Naturreihe" — "природный ряд"), но и особенностями фактурного расположения аккорда и мелодии. Если $h{\cdot}dis^1{\cdot}fis^1$ — "обертоны", то, очевидно, это 4-й — 5-й — 6-й тоны натурального ряда от H_1. Затрагиваемые мелодией звуки $a^1{\cdot}h^1{\cdot}cis^2{\cdot}dis^2{\cdot}fis^2$ являются прямым продолжением звучащих членов ряда, а именно "обертонами" 7—8—9—10 и 12:

62 "обертоны":



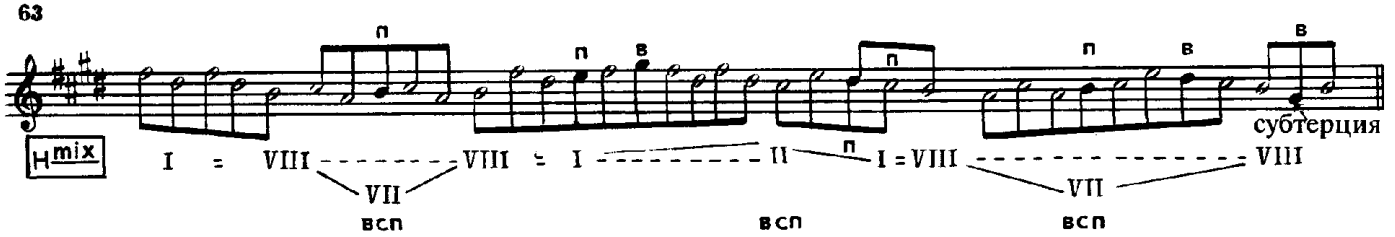
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Несколько обертонов, как известно, расходятся с нашей темперацией — тоны 7, 11, 13, 14 низят. И именно на этих местах в пьесе Бартока есть расхождения с обертонным рядом. Строго говоря, оно заметно более всего в 11-м тоне ряда: скорее он ближе к *eis,* чем к *e*. Тогда получился бы "натуральный лад" лидомикс, то есть лидийско-миксолидийский (Дебюсси, "Остров радости"; Дебюсси, "Море", I часть, главная тема). Однако, встречается иногда и его передача как чистой, а не увеличенной ундецимы. 7-й тон тоже заметно низит; его фиксация как a^1 не сильно противоречит и высоте gis^1.

В результате получаются "обертоны" не только в смысле особого звукоизвлечения на рояле, но и в смысле одного из вариантов "пленэрного лада", наряду с лидийско-миксолидийским.

Ход модально-гармонических ступеней в мелодии:

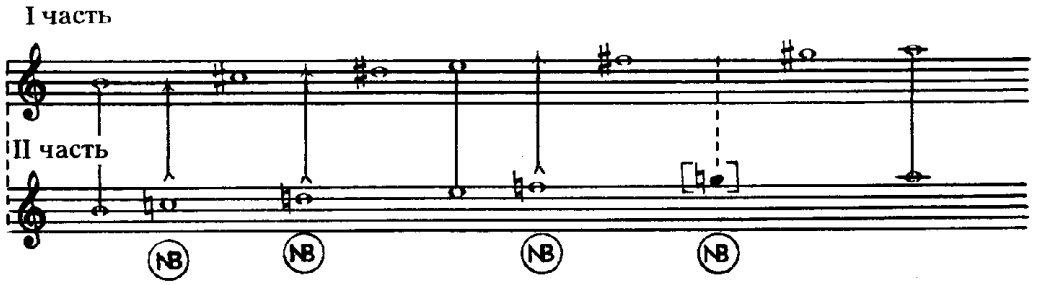
63



Как видим, мягкие плавные смены устоя прилегающими к нему вспомогательными неустоями (VIII—VII—VIII, I—II—I) подчеркивают типичную для модальности неподвижность лада-модуса. Внутри ступеней есть свои линейные неустои-"транзиты" — проходящие, вспомогательные. В последней ступени снизу прилегающая ступень отстоит не на секунду, а на терцию. Фольклористы постоянно употребляют термин "субкварта" для обозначения оторванного от основного звукоряда отстоящего на кварту вниз звука. Здесь возможно применение аналогичного термина "субтерция лада", с учетом того, что подобное "унтертоновое" понимание, нелогичное для обозначения тонов аккорда (в C-dur под тоникой звук *a* был бы не унтертоновой *терцией,* а гармонической *секстой*: T), вполне применимо для мелодических рядов. Последование же cis^2-h^1-gis^1-h^1 само по себе есть *пентатоновый* трихорд, в котором нижнее gis^1 — звук *смежный* с h^1. Подобные увеличения расстояний между смежными тонами ряда обычны для гемиолик (например, в ориентально-ладовых руладах в арии Шемаханской царицы из II действия "Золотого петушка" Римского-Корсакова); по древнегреческой теории допускалась возможность даже "несоставного" дитона между смежными ступенями энармонического лада.

II часть пьесы дает модально-комплементарный контраст — перемещение на ступени, не использовавшиеся в I части:

64



В репризе — сложное смешение диатонических ладовых элементов.

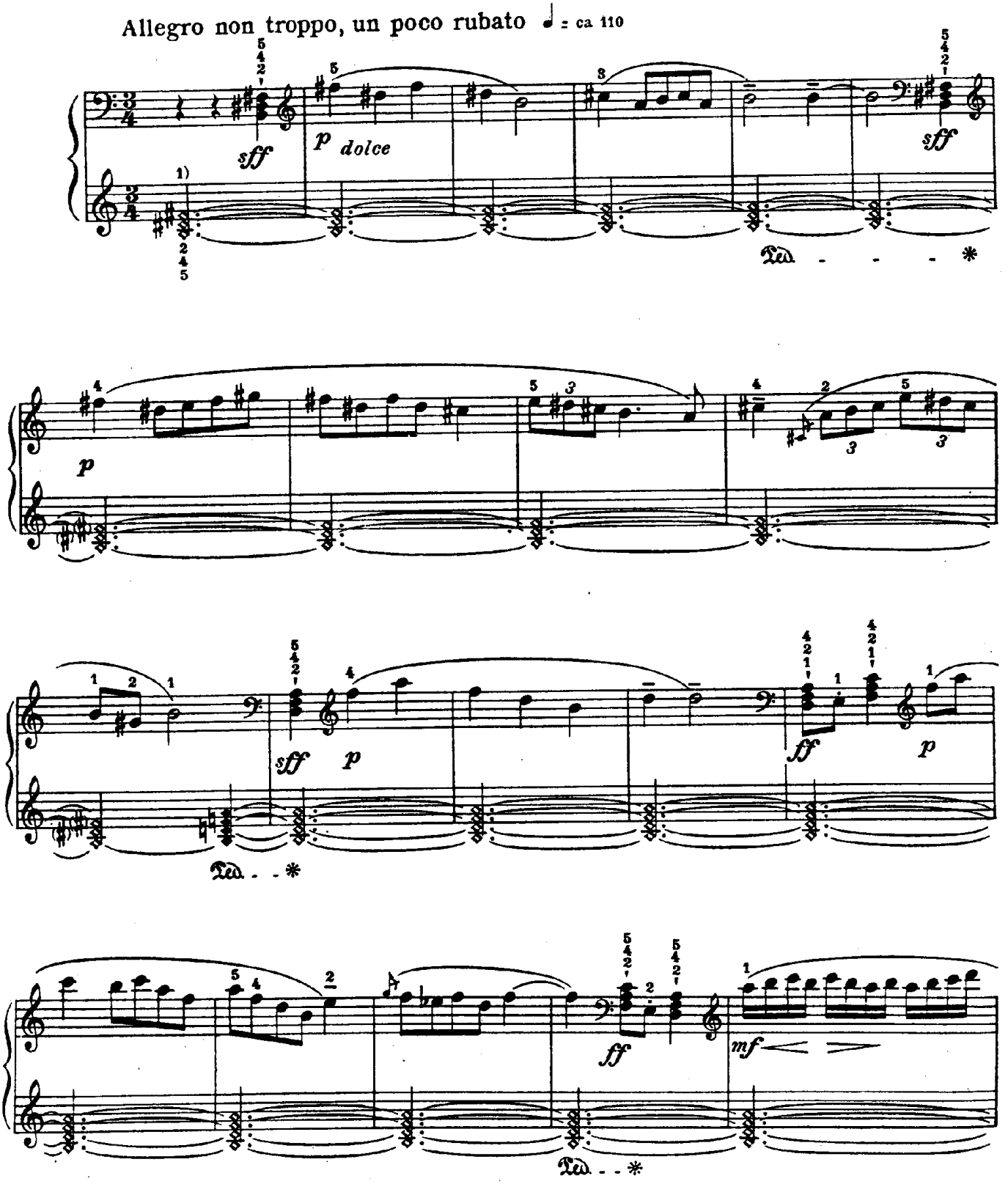
Заключительный и дополнительные кадансы — обобщение модальных контрастов пьесы. (Внимание! Чтобы правильно понять дополнительные кадансы, надо не *читать* ноты глазами, а *сыграть* написанное в верной динамике и в правильном ритме.)

(Довести анализ до конца пьесы.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

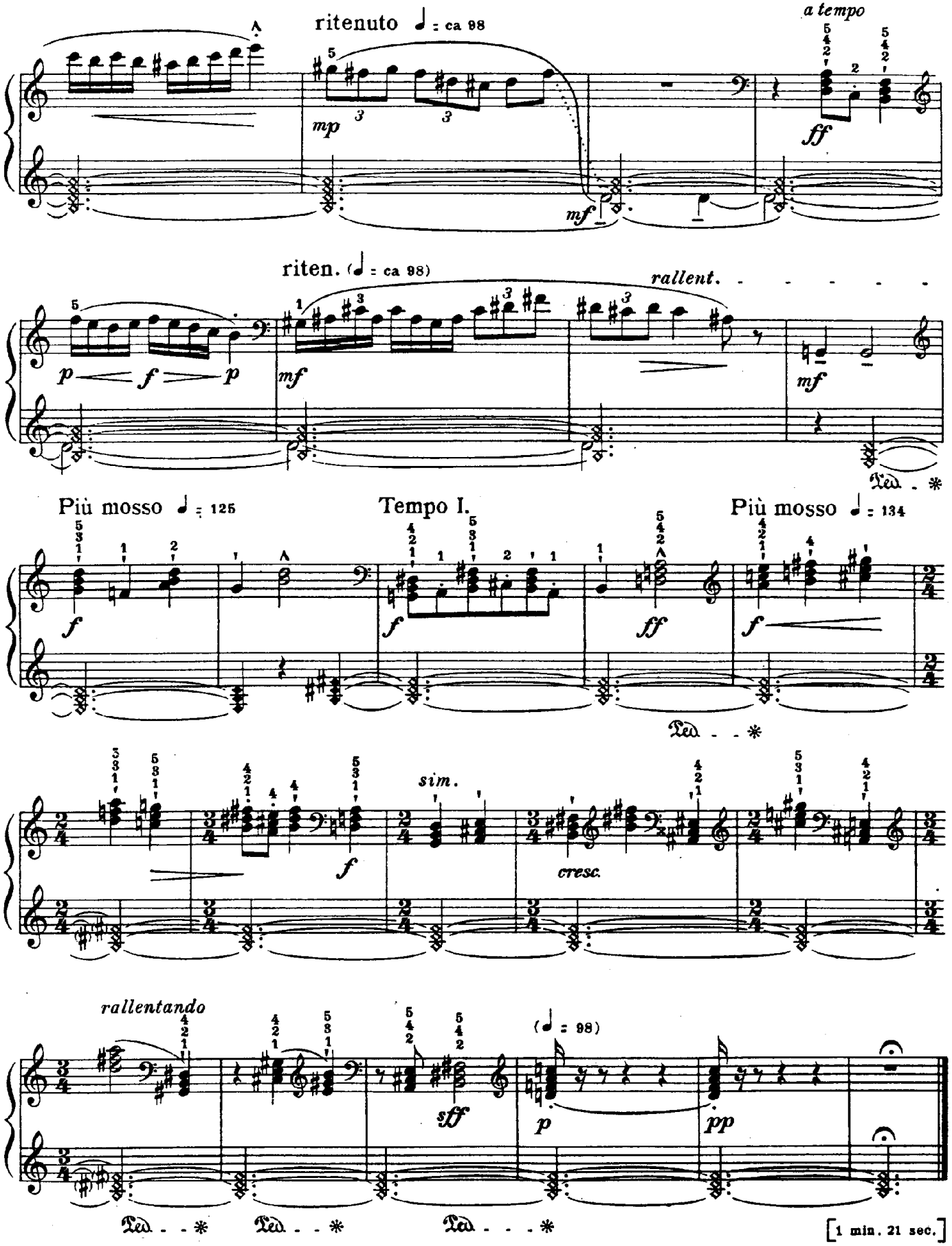
"Обертоны" ("Микрокосмос", № 102)

Б. БАРТОК



1) 𝅗𝅥, ♩ Беззвучно нажать клавиши.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

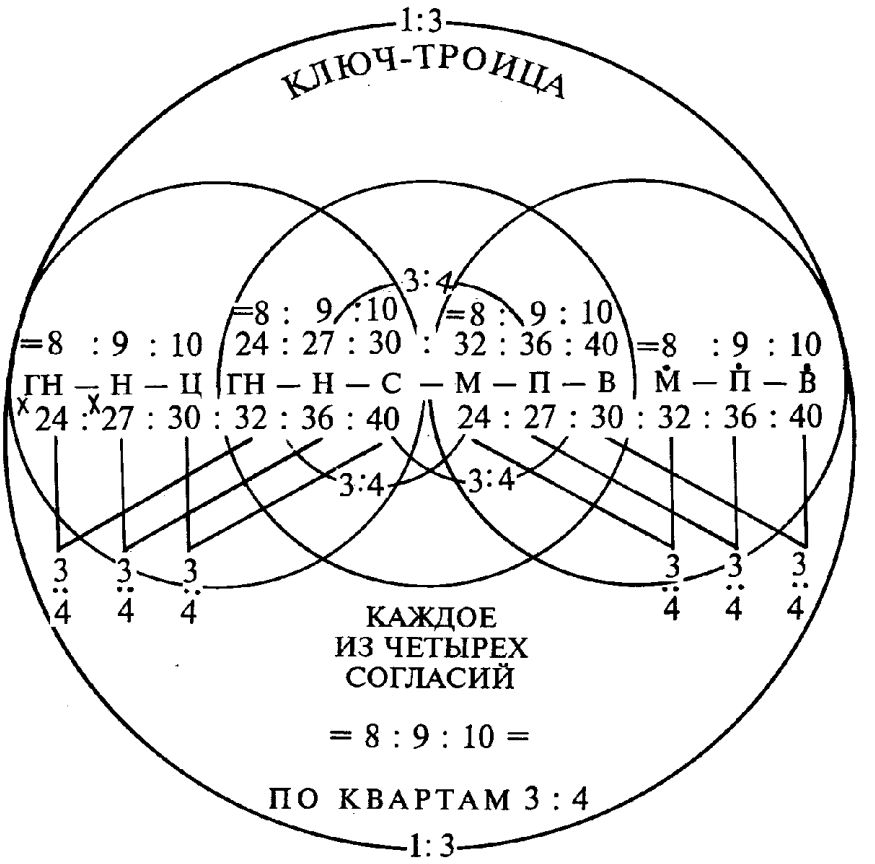


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ДОПОЛНЕНИЕ

Древние монодические лады русской церковной музыки (встречаются и в народной) основаны на 12-звуковом едином звукоряде неоктавной структуры[10].

ЦЭ обиходных ладов (обиходный звукоряд):



Или, в нотном выражении (по звучанию):

Обиходные лады нередко встречаются в русской музыке XX века; иногда — с разного рода усложнениями, с доразвитием звукоряда.

[10] Подробнее об этом см. в кн.: *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 170—172, 177—188.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баранова Т. Б.* Понятие модальность в современном теоретическом музыкознании. М., 1980.
2. *Бочкарева О. А.* О некоторых формах диатоники в современной музыке // Музыка и современность. М., 1971.
3. *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию. М., 1984. (Глава 3.)
4. *Гуляницкая Н. С.* Современная гармония. Лекции. М., 1977. (Лекция 2.)
5. *Должанский А. Н.* О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962. (То же — Сов. музыка, 1947, № 5.)
6. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. (С. 42—45, 57—60.)
7. *Найденова А.* Особенности модальной организации в современной болгарской музыке. Т. 1—2. Дисс. М., 1990.
8. *Старостина Т. А.* Фольклорные истоки гармонии раннего Стравинского // Проблемы стиля в народной музыке. Московская консерватория. М., 1986.
9. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XVI.)
10. *Холопов Ю. Н.* Модальная гармония // Музыкальное искусство <...>. Ташкент, 1982.
11. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974. (Очерк 4-й, раздел 7.)
12. *Холопов Ю. Н.* Симметричные лады в теоретических концепциях Яворского и Мессиана // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971. (Разделы 4—5.)
13. *Холопов Ю. Н.* "Странные бемоли" в связи с модальными функциями в русской монодии (1982) // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
14. *Холопова В. Н.* "Обертоновая" гармония начала XX века // Сов. музыка, 1971, № 10.
15. *Холопова В. Н.* Вновь об обертоновой гармонии (из истории вопроса) // Сов. музыка, 1974, № 4.
16. *Юзелюнас Ю. А.* К вопросу о строении аккорда. Каунас, 1972.
17. *Zieliński T.* Problemy harmoniki nowoczesnej. Kraków, 1983. (S. 67—93.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Барток Б.* "Микрокосмос", № 115 ("Болгарские ритмы"), 150, 152.
2. *Буцко Ю.* Полифонический концерт, "Контрапункт IV".
3. *Виеру А.* Концерт для виолончели с орк., I часть.
4. *Волконский А.* 148-й псалом для трех певческих голосов, органа и литавры.
5. *Дебюсси К.* "Остров радости".
6. *Рославец Н.* Вокальная пьеса "Маргаритки".
7. *Свиридов Г.* Хор "Коляда"
8. *Слонимский С.* Экзотическая сюита для 2-х скрипок, 2-х электрогитар, саксофона и ударных, I часть.
9. *Станчинский А.* Эскиз для ф.-п. ор. 1 № 3.
10. *Стравинский И.* Балет "Орфей", вступление.
11. *Стравинский И.* Песня "У кота, кота" (из цикла "Колыбельные песни кота").
12. *Стравинский И.* "Свадебка", 4-я картина, последний раздел (от ц. 133).
13. *Шимановский К.* Мазурка для ф-п. H-dur.
14. *Шостакович Д.* 7-я симфония, I часть, реприза побочной темы.
15. *Шостакович Д.* 7-я симфония, III часть.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

12.

МОДАЛЬНОСТЬ — 2

МОДАЛЬНО ОКРАШЕННАЯ ГАРМОНИЯ

А. Хачатурян. Концерт для фортепиано с оркестром
I часть, главная тема

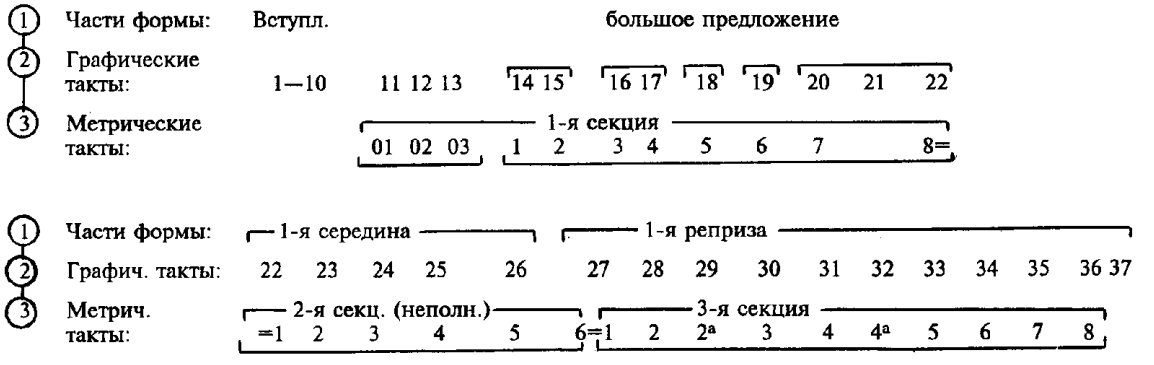
Влияние модальности сильно и там, где она представлена лишь в мелодии, не охватывая всей ткани единым звукорядом. Отсюда значительность модально окрашенной гармонии.

Одна из сторон развития модальности в музыке XX века состоит в художественном освоении ладовости внеевропейских народов. Плодотворно и освоение внеевропейскими культурами европейской гармонии. Рухнул традиционный культурный европоцентризм. Всем народам мира открываются пути и возможности "догнать и перегнать" лучшие достижения старой европейской музыки — "Страсти по Матфею" Баха, Третью симфонию Бетховена, "Дон-Жуана" Моцарта, мессы Палестрины и Жоскена. Естествен и интерес европейских либо европейски воспитанных музыкантов к художественным возможностям внеевропейских ладов в тех их свойствах, которые противоречат традиционной европейской тонально-функциональной системе. К таким композиторам-новаторам принадлежал Арам Ильич Хачатурян.

Возможны различные концепции в решении современной проблемы "Восток — Запад" в музыке. Концепция, воплощенная А. Хачатуряном в самом его *художественном принципе,* представляется и совершенно закономерной, и вполне органичной и убедительной, хотя она кажется уже отошедшей в прошлое — и именно потому, что она уже *была* блистательно выражена в творчестве А. Хачатуряна. Но не отошли в прошлое лучшие достижения композитора. Как это обычно бывает в истории, первое концепционно новое и навсегда остается таковым, хотя бы впоследствии уже кто угодно мог легко и виртуозно писать "под Шопена", "под Чайковского", "под Прокофьева", "под Веберна" или "под Хачатуряна".

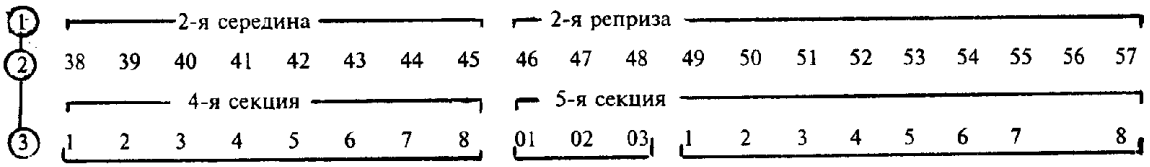
Основной художественный принцип творчества А. Хачатуряна можно определить как соединение европейской музыкальной формы с интонационностью внеевропейской культуры Кавказа, Армении. Эта интонационность, в частности, предполагает пропитывание всей ткани сочинения — его мелодики, гармонической вертикали, тембро-колористической стороны — ладогармонической экспрессией и национальной ритмо-интонационной выразительностью мелодий Кавказа. Часть этого интонационного комплекса, естественно, приходится на национально-ладовые явления в гармонии. Отсюда *влияние модальности* на гармонию А. Хачатуряна, прежде всего через ладовую специфику *мелодики* композитора.

Фортепианный концерт Хачатуряна показывает типические особенности его художественного метода. I часть концерта написана в традиционной сонатной форме, где главная тема — в развернутой форме "трехчастной песни". Песенно-танцевальная основа формы сказывается в живом ощущении метрических функций тактов и логике размещения кадансов[11].



[11] В сущности, форма темы имеет лишь одно усложнение структуры — это вступительные такты (01, 02, 03) в начале устойчивых предложений (ср.: Бетховен, I часть сонаты ор. 31 № 1).

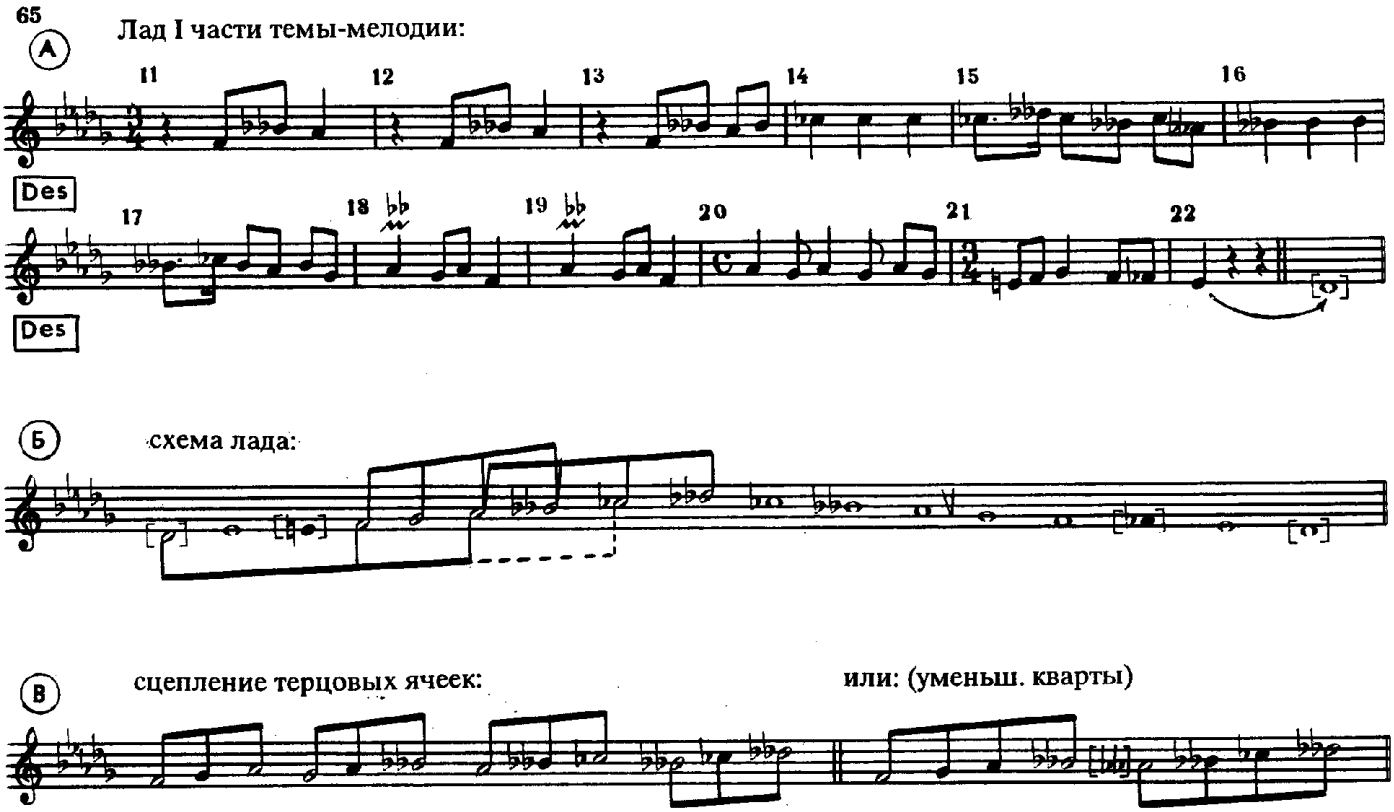
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Недвусмысленная песенно-танцевальная структура темы хорошо согласуется и с песенно-танцевальными особенностями ее лада. Гармония темы выдержана в обычной хроматической тональности (см.: после тоники первое предложение переходит на тритонанту, имеющую, правда, традиционное значение S→D, согласно формуле тритонанты $64/45=1\cdot\frac{16}{15}\cdot\frac{4}{3}$, что означает: путь к тритонанте лежит через верхний полутон и далее скачок на кварту). Показательно последовательное избегание самых ходовых ступеней лада — его D и S, ни та ни другая не берутся ни разу в предложении. В качестве D фигурируют m (=нIII) и дубль-доминанта (=нII$^{6}_{5}$, здесь везде записывается как аккорд малой септимы); сходна с D "верхняя атакта" (прилегающая нII>) в т. 18, 19)[12]. Обращает на себя внимание изобилие низких ступеней: кроме тоники все остальные — нII, нIII, нV, нVI; причем нигде нет энгармонической замены *по существу* – есть замена *в записи* (см. т. 14—17, 18, 19, 21), ради удобства исполнителя в многобемольной тональности.

Все это говорит о сходстве этого лада *с доминантовым,* часто применявшимся для воплощения образов Востока (у Балакирева, Римского-Корсакова, Рахманинова). Если бы при ключе было три диеза, гармония имела бы гораздо менее хроматический вид.

Но "изюминка" хачатуряновской темы как раз и состоит в особом ладу. Здесь и максимальное влияние *модальности* на гармонию. А именно — вся суть особой краски гармонии происходит от *мелодического* лада, расточительно расписанного красочными созвучиями:



Несмотря на отсутствие в мелодии звука *des,* несомненно его значение как устоя лада. Если верно записать звукоряд, то выясняется, что лад этот — с низкой октавой ("гемиоктавный", как в описанных А. Должанским суперминорных "ладах Шостаковича"). Особую характеристичность ладу придают сцепленные друг с другом малотерцовые ячейки (в полутонах 1.2 либо 2.1), см. 62 В. Подобно тому, как это бывает в обиходных ладах, уменьшенная октава *des-deses* воздействует на лад мело-

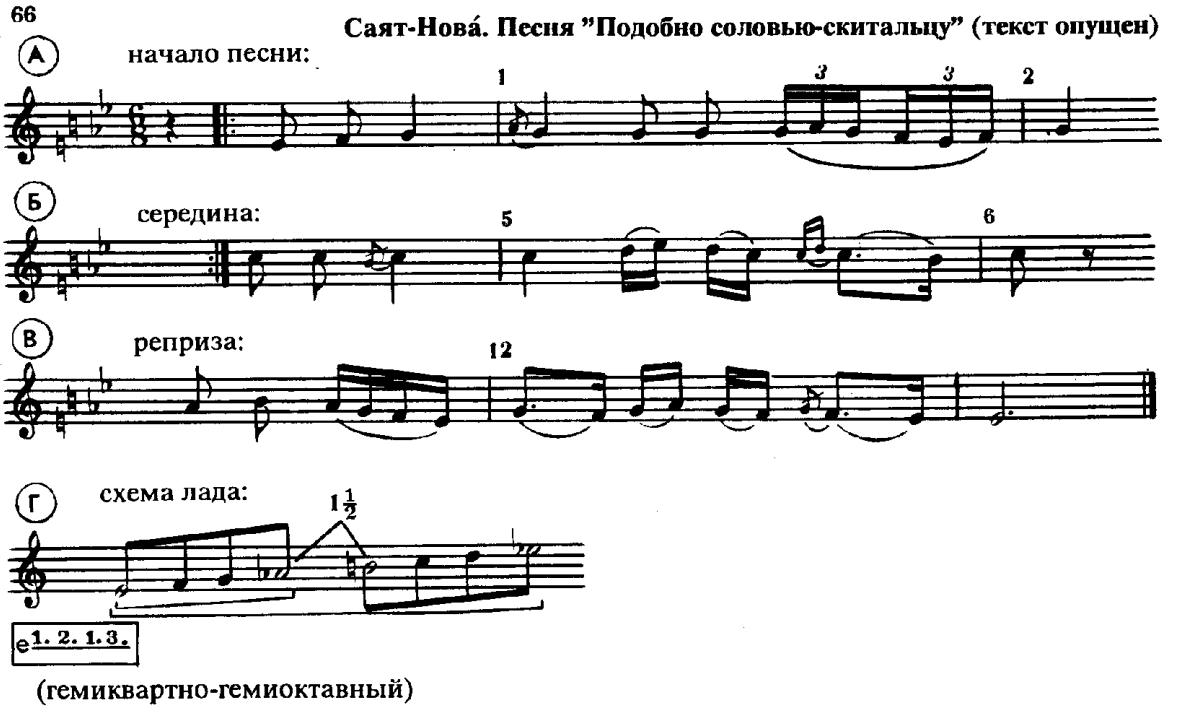
[12] В новой гармонии такого рода в принципе возможно вхождение однотерцовой нII> (при мажорной тонике) в состав тонического аккорда, см. т. 17, 18. Однако, здесь этого все же не происходит.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

дии, хотя реально в ней не представлена; но она реально представлена в сочетании с басом в т. 15.

Есть род восточной мелодики, который близко подходит к мелодии Хачатуряна. Ряд образцов такого рода фигурирует в книге Х. С. Кушнарева (см. в списке литературы к данной теме).

Приведем один из них (форма — репризный бар):

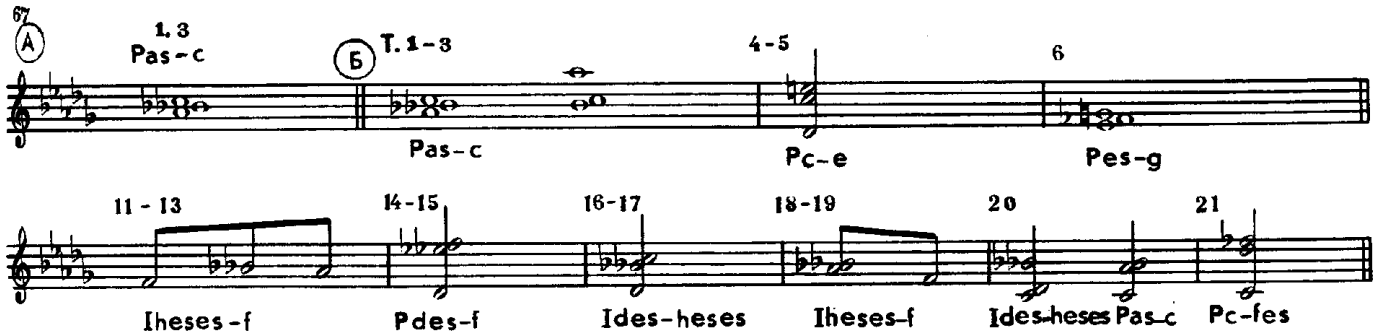


(гемиквартно-гемиоктавный)

Здесь также есть уменьшенная октава и характерные обороты в объеме уменьшенной кварты (отсюда термин "гемиквартно-гемиоктавный лад").

Лад мелодии влияет на выбор гармоний в "гемиоктавно-доминантовом" ладу у Хачатуряна, мелодические модализмы *окрашивают* гармонию в целом, придавая ей модальный оттенок (несмотря на невыдержанность определенного звукоряда в ткани, взятой целиком). Но без этой модальной окрашенности не было бы и гармонии Хачатуряна.

Есть еще одна интонационная особенность гармонии, которая прямо идет от национальных ладов. Это свернутый в вертикаль характерный оборот гемиольного лада типа *c-des-e* или *des-e-f* ("двойственный" лад *c-des-e-f* по Кушнареву). Он появляется в терпких аккордах 1—2 тактов и как лейтинтонация проводится в дальнейшем, с некоторыми фактурными видоизменениями:



При фактурной форме 1.3 (*des-eses-f*) звучание интонации особенно концентрированно раскрывает существо гармонической вертикали у композитора ("хачатуряновская секунда"), причем несомненно происхождение этой гармонической интонации как от национального темперамента автора, так и от звучания кавказских народных инструментов и экмелически-мелизматической вокальной интонации.

(Докончить анализ.)

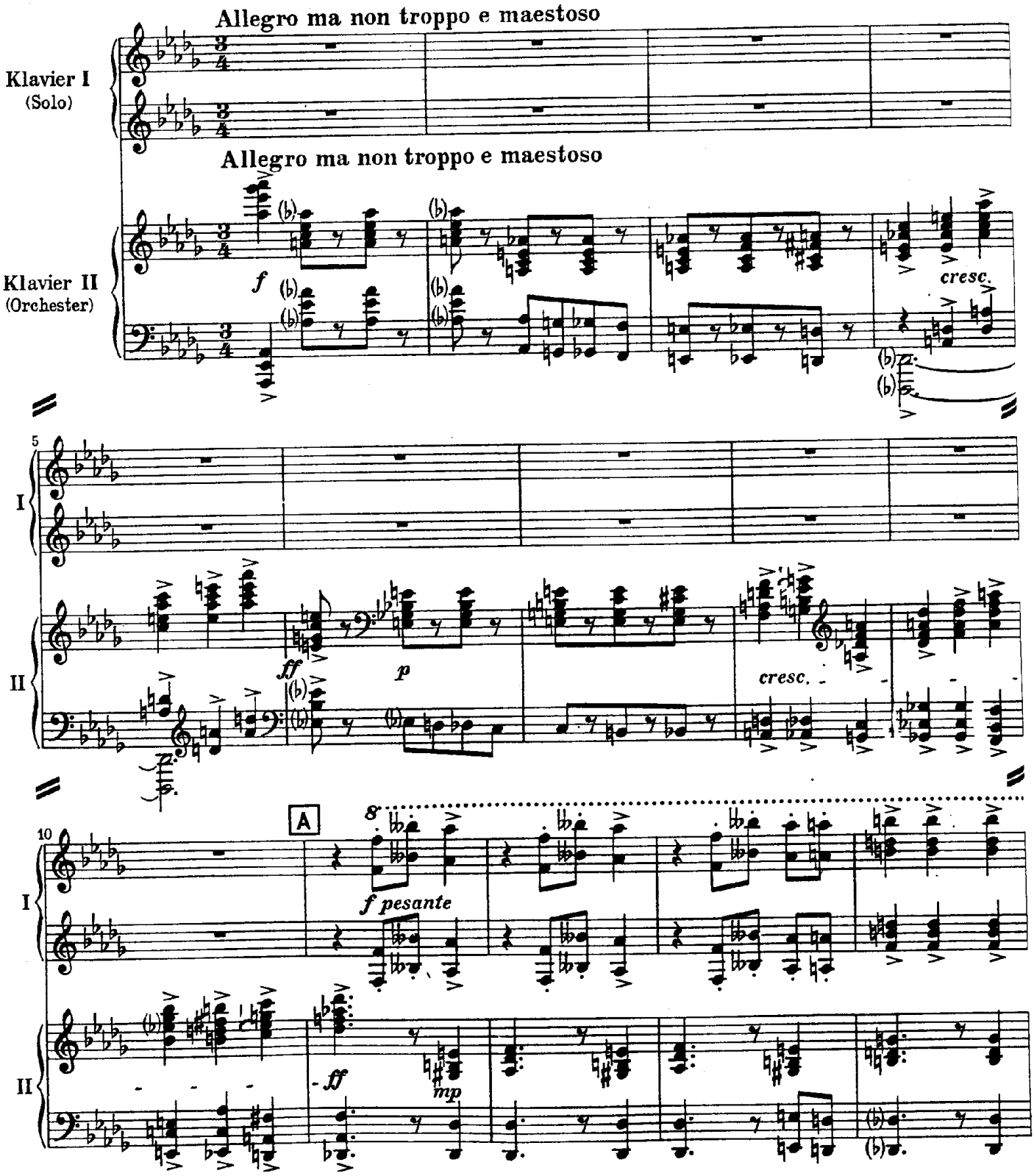
Хачатуряновская концепция проблемы "Восток — Запад" позволяет искусству сделать и следующий шаг — создать развернутые убедительные художественные формы вне компромисса с элементами западной культуры. Есть возможность выявить специфическую восточную модальность, не укладывая ладовые идиомы по контурам общеевропейской гармонии, идя вообще иным путем. Например, художественным принципом может быть рас-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

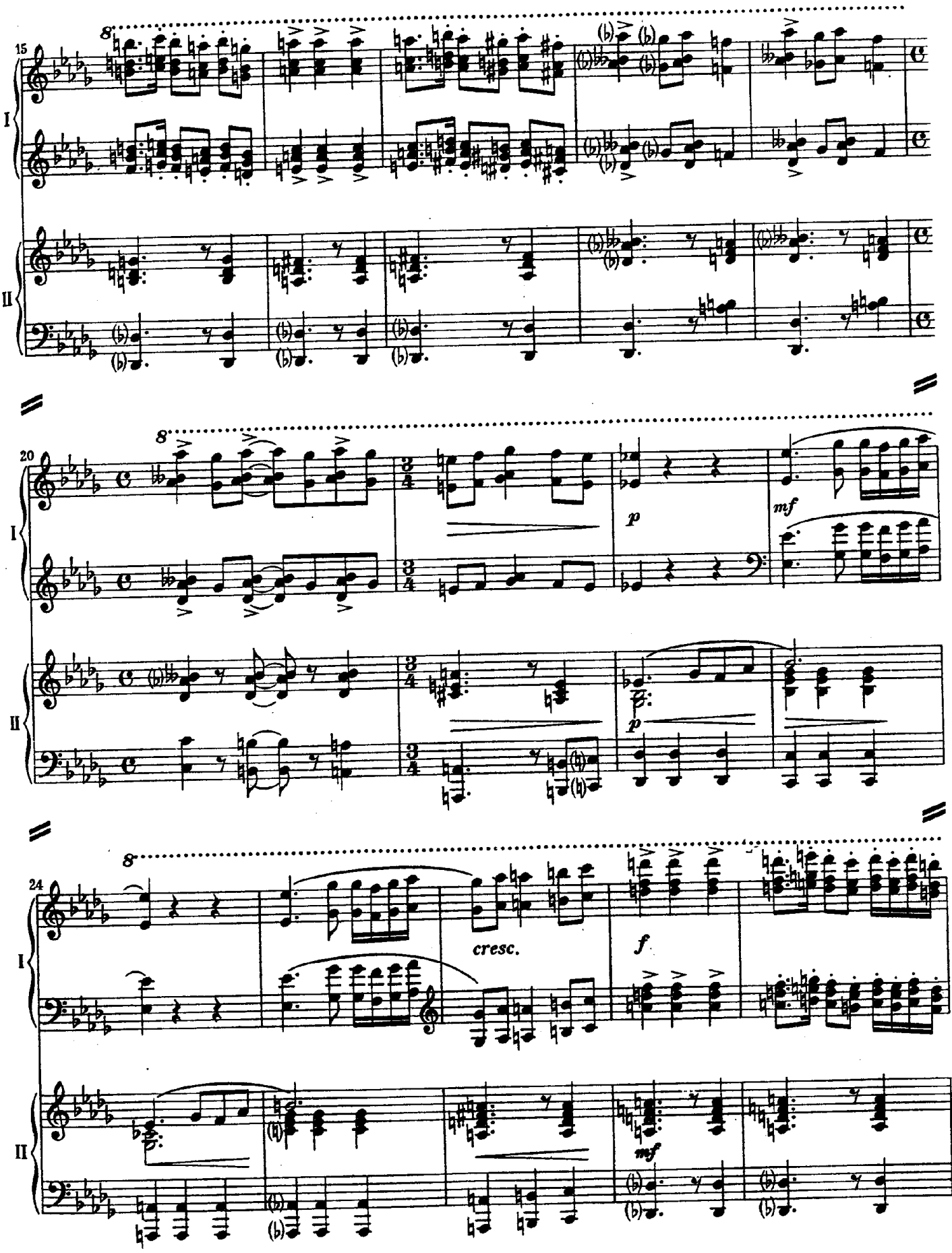
крытие выразительности восточной интонации средствами сонорики, модальности, специфической темброструктуры и ритмоформы, в контексте иной концепции времени (не европейской с ее мет рической экстраполяцией в рамках метрической восьмитактовой секции).

Концерт для фортепиано с оркестром
I часть, главная тема

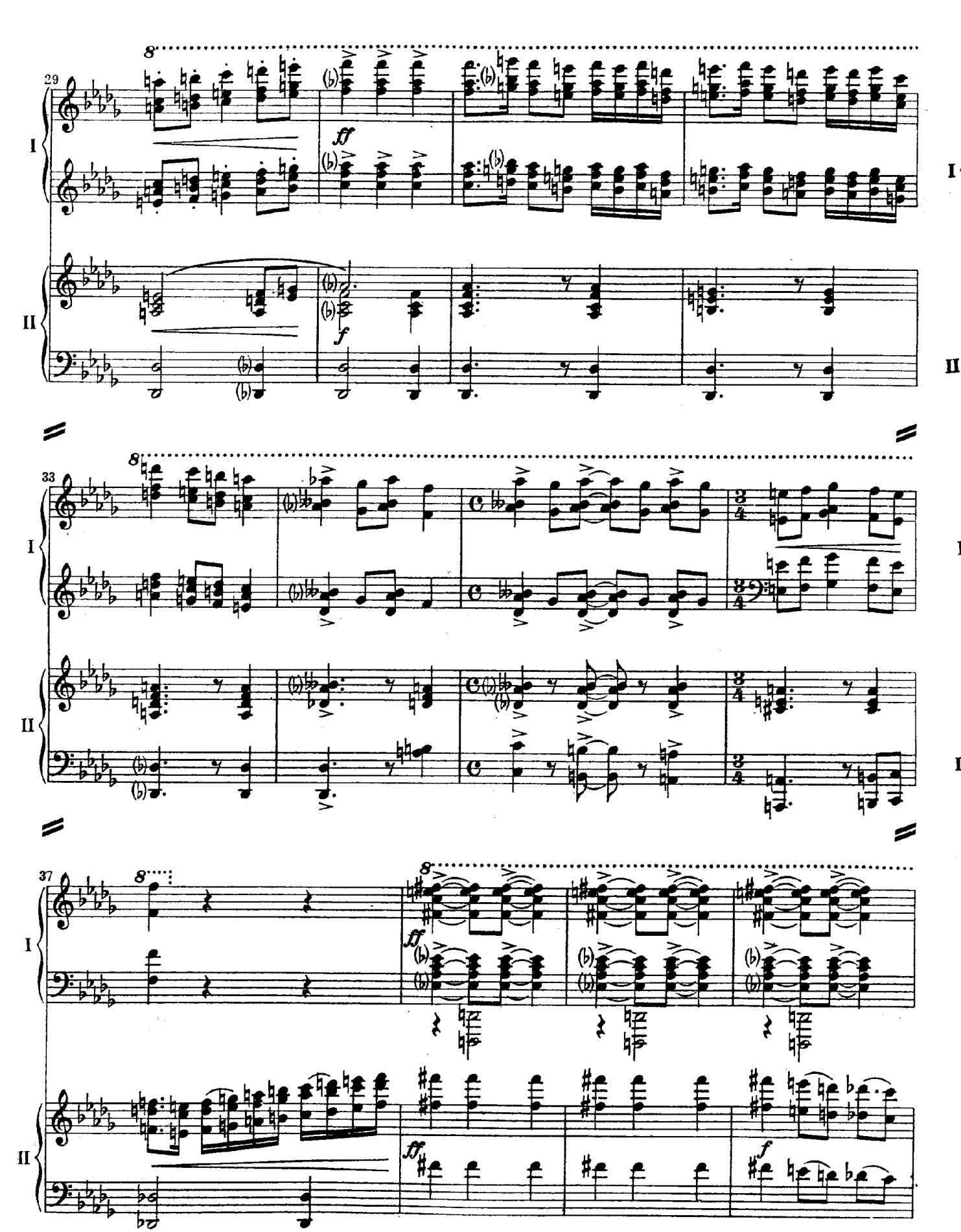
А. ХАЧАТУРЯ



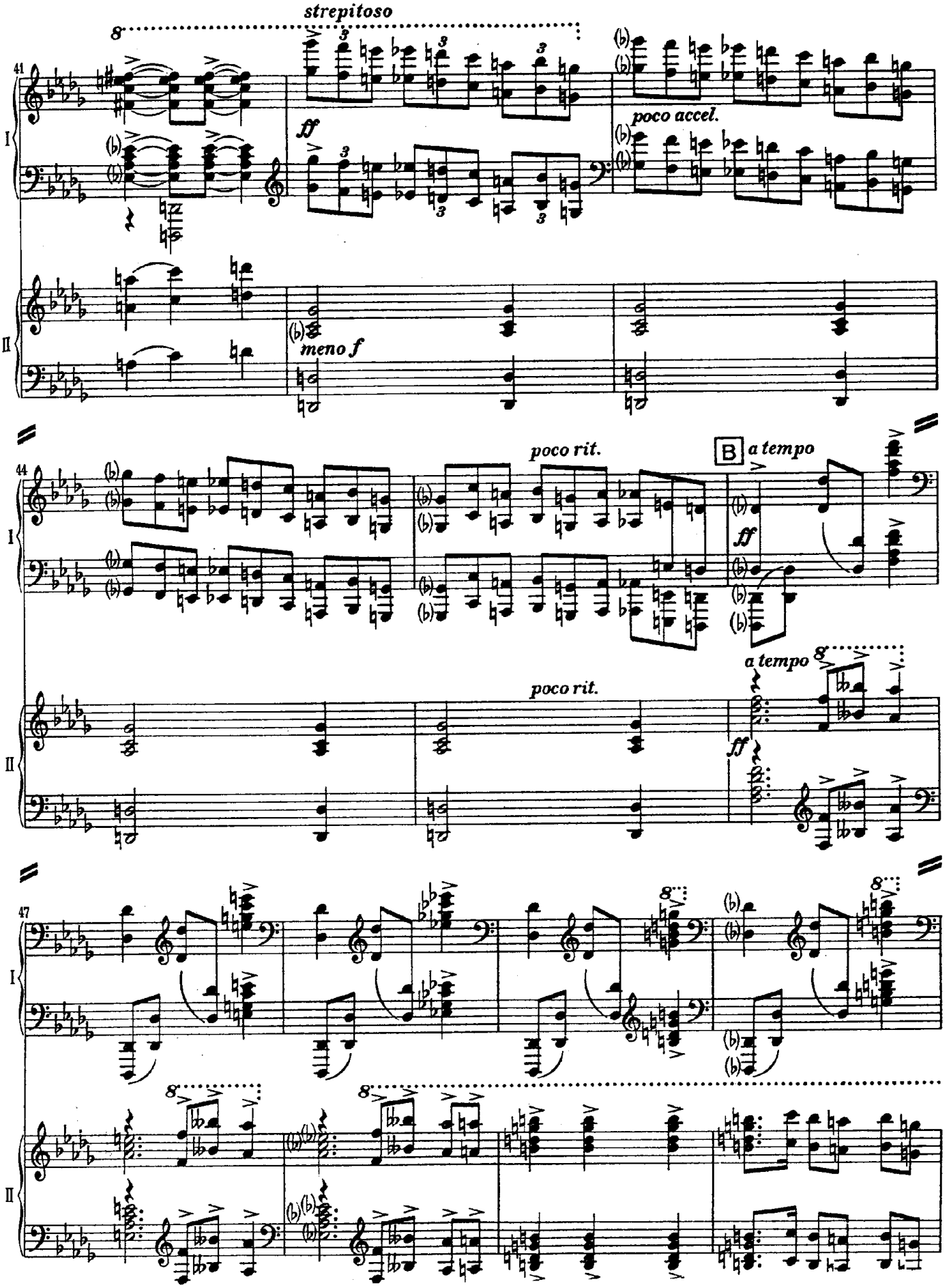
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



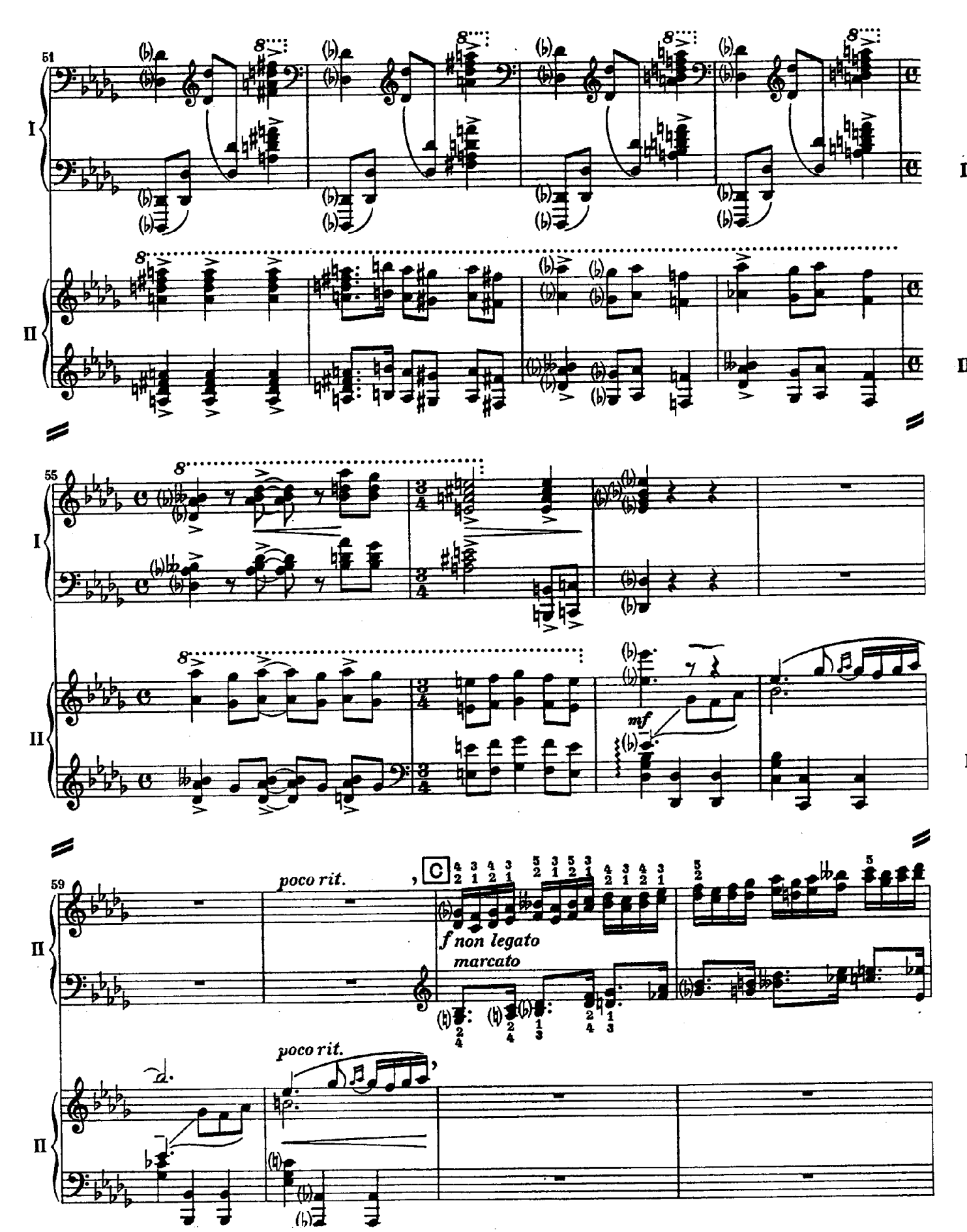
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



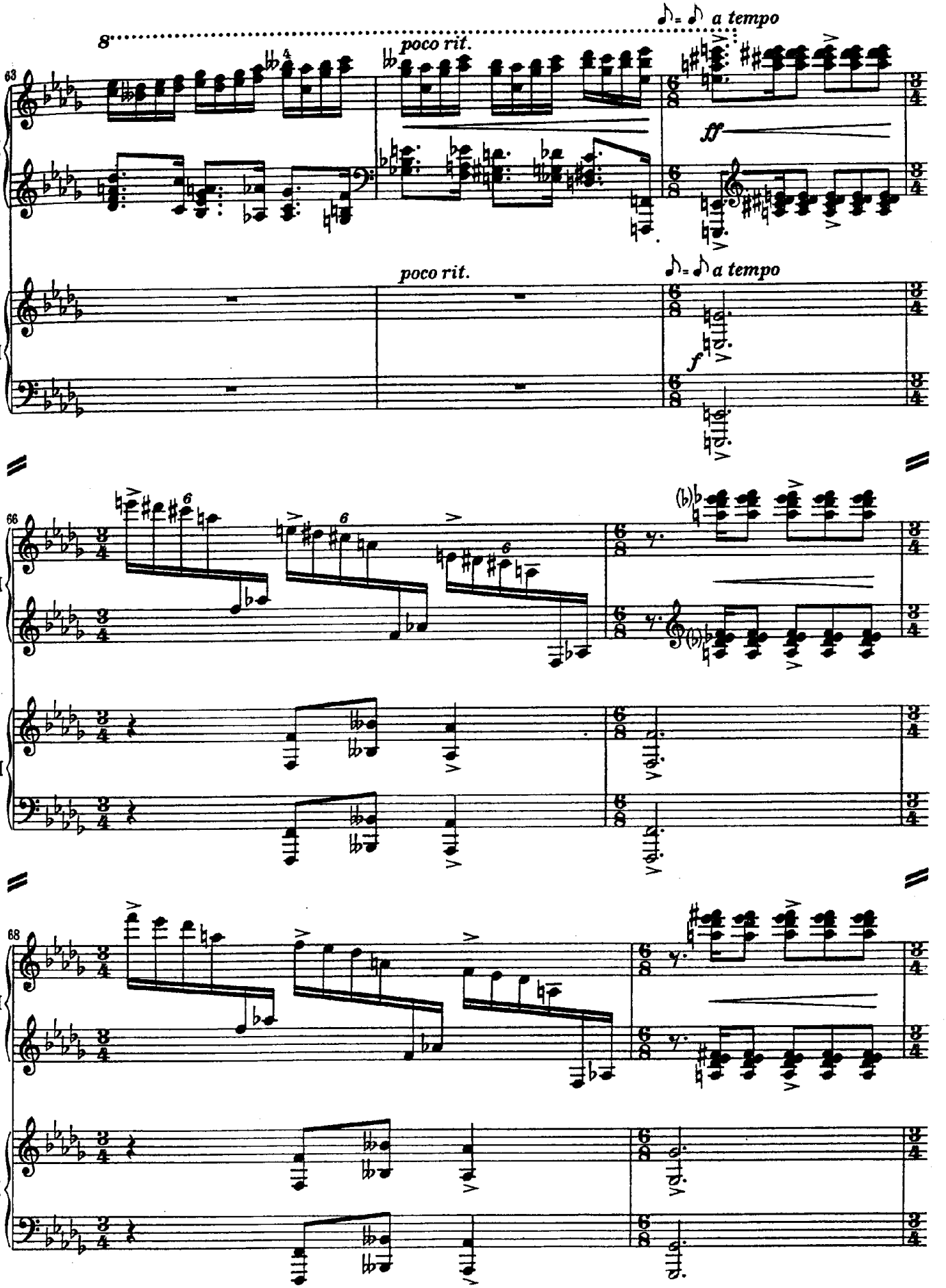
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



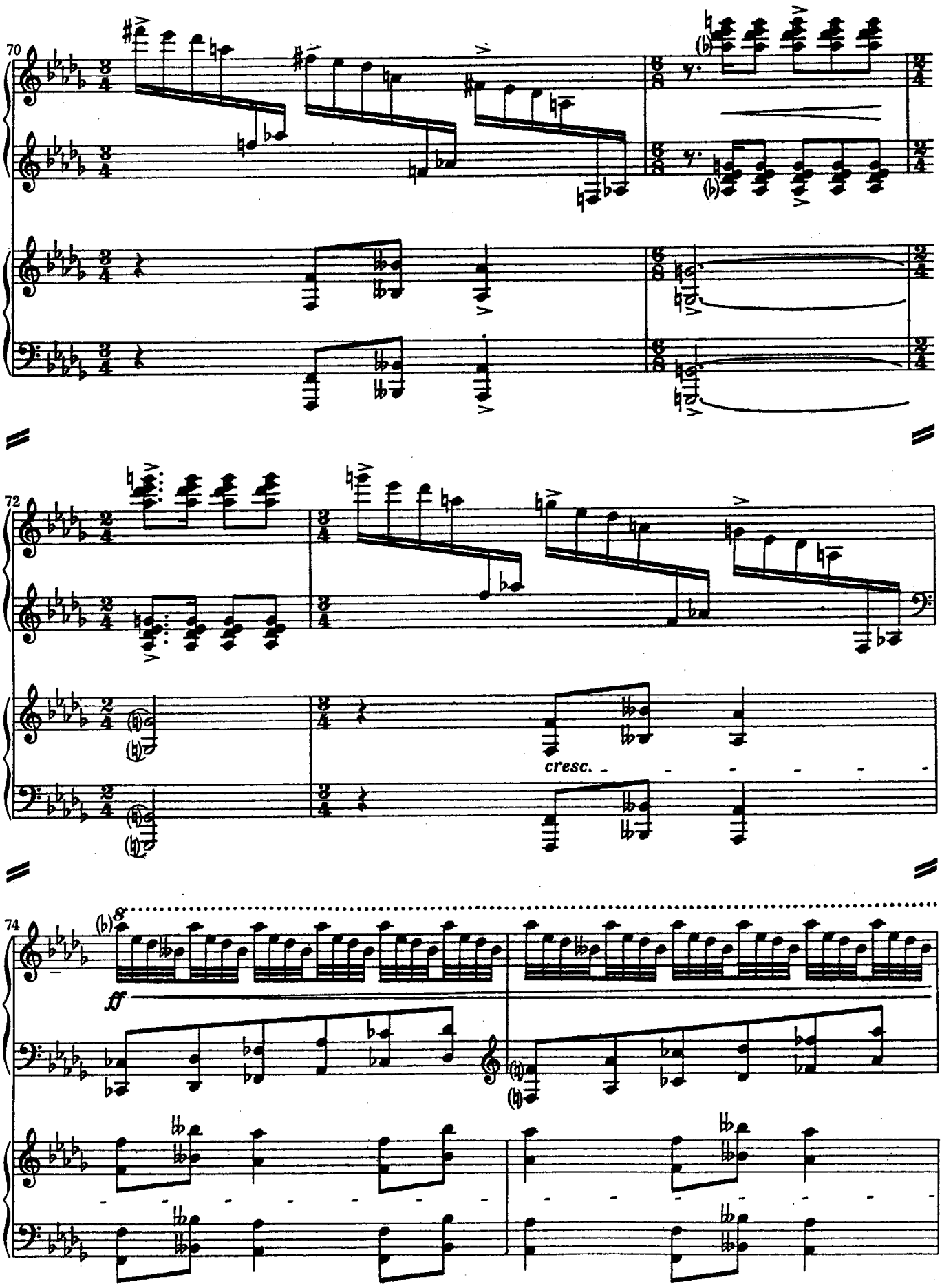
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



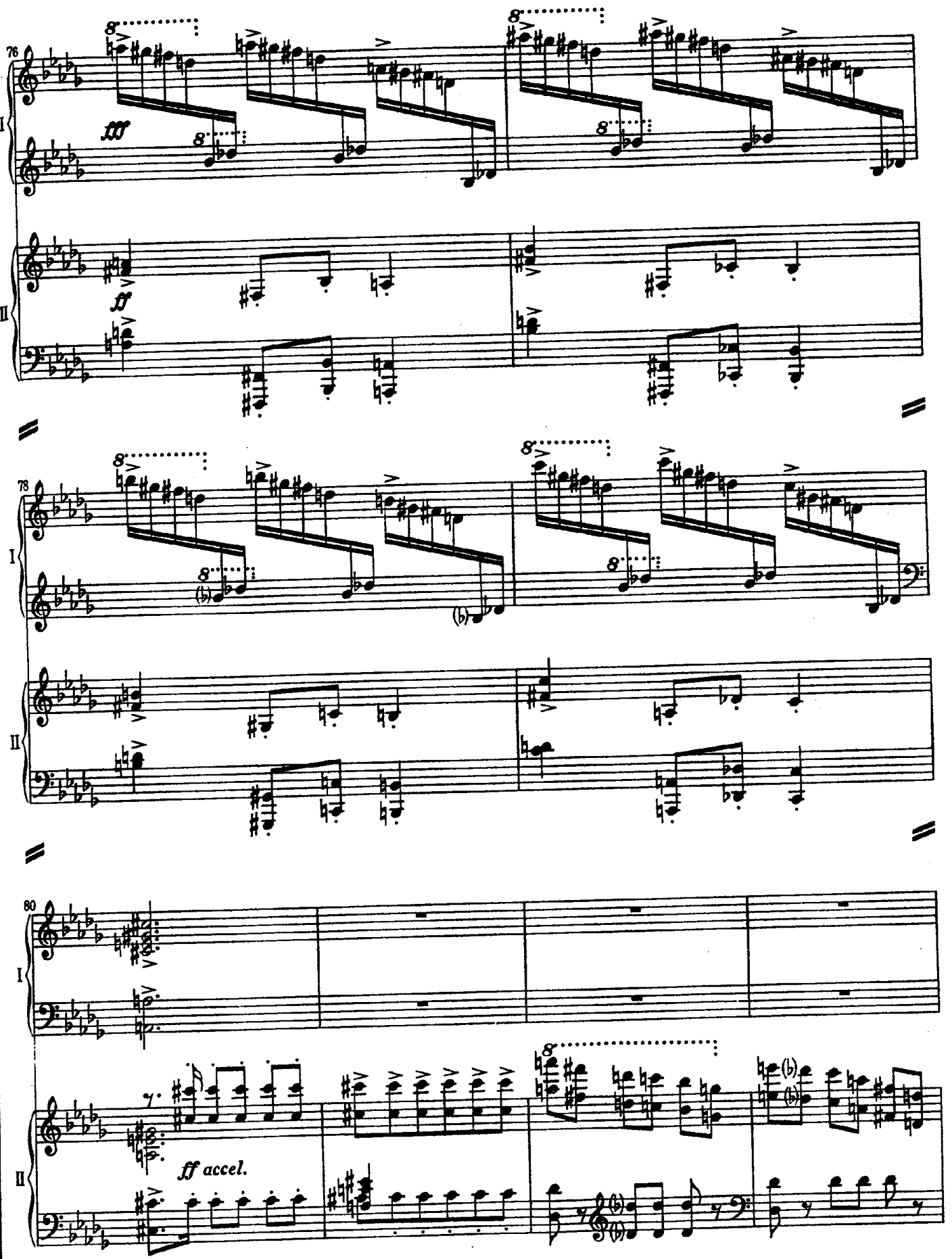
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



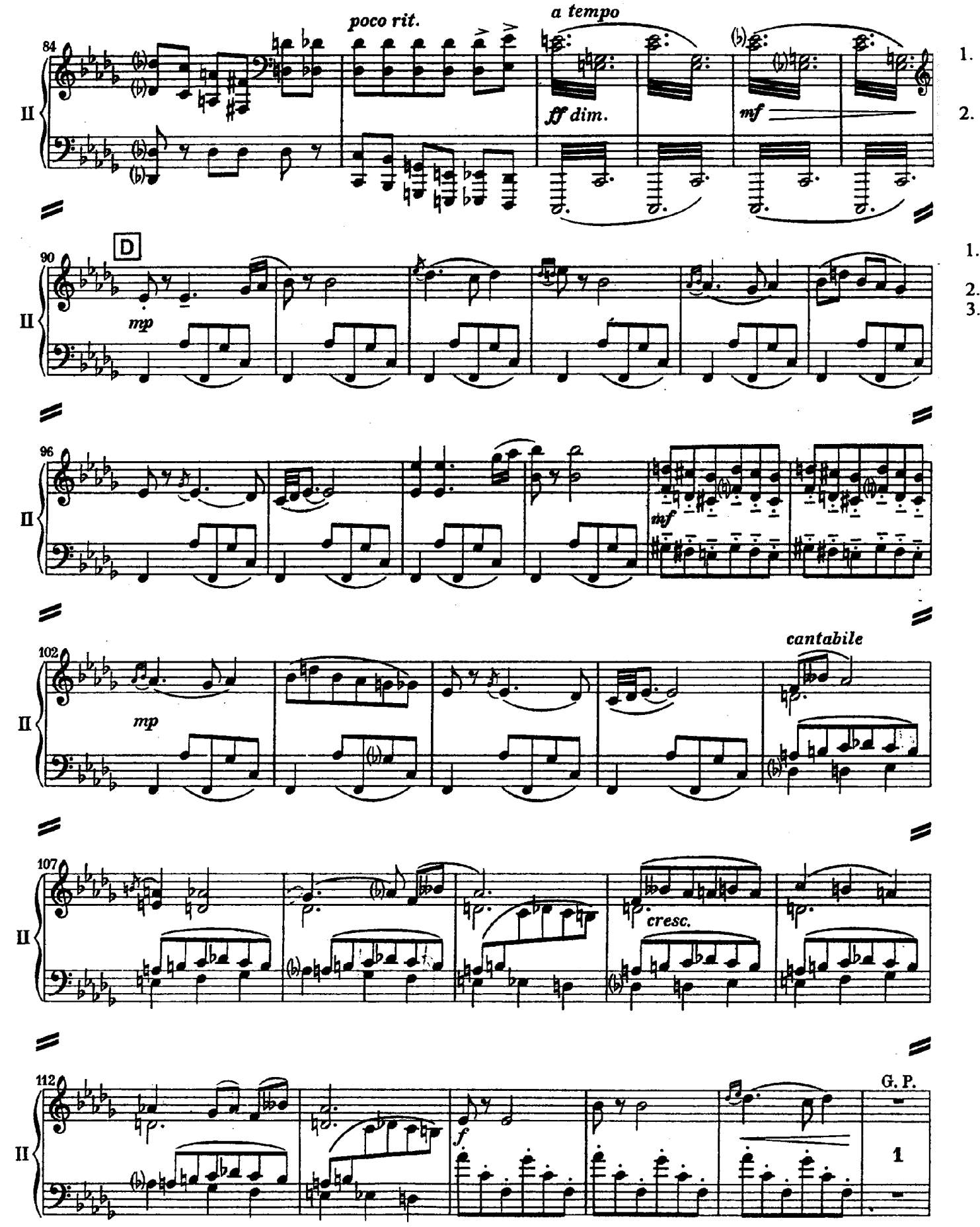
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арутюнов Д. А.* О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
2. *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945; 2-е изд. 1957.
3. *Кон Ю. Г.* О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов // Музыка и жизнь. Вып. 2. Л.-М., 1973.
4. *Кушнарев Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Барток Б.* Импровизация на венгерские крестьянские песни, ор. 20, № 1.
2. *Кутавичюс Б.* Дзукийские вариации.
3. *Стравинский И.* "Свадебка", 3-я картина (до ц. 82).
4. *Стравинский И.* "Три сказки для детей", песня "Гуси-лебеди".
5. *Юзелюнас Ю.* 8 литовских сутартинес, "Там".

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

13.

ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ

Б. Эванс. "One for Helen" (фрагмент)

Джазовая гармония в настоящее время хорошо изложена в специальных руководствах И. Бриля, Ю. Чугунова и других (см. список литературы к данной теме). Поэтому здесь не дается специальных разъяснений, а сразу приводится анализ нотного образца.

Методика же анализа в целом базируется на тех же принципах и включает как непременные вопросы:

форма и общие особенности стиля;

лад;

гармоническое выполнение формы;

аккордика;

тональные функции (по типу позднеромантической гармонии); и так далее.

Джазовая гармония обычно не является предметом специального теоретического анализа. Джазисты сами в *процессе обучения* преследуют чисто практические, а не научно-теоретические цели. Наиболее типичные в джазовой *практике* гармонические нотации, *буквенные* (см. в книгах И. Бриля, Ю. Чугунова и др.), вообще не призваны *объяснять* гармонию, но только *обозначать* то, какие ноты надо играть, притом лишь в главных чертах (вроде считальной статистики генералбасовой цифровки). Встречающиеся *ступенные* нотации отличаются от буквенных только тем, что фиксируют гармонию более обобщенно (буквы обозначают звуки *данной* тональности, ступени — звуки *всякой* тональности). Причем ступенная джазовая нотация несколько отличается от распространенной в учебниках общей гармонии ступенной "академической".

Как и в других случаях, только *функциональная* нотация, раскрывающая аккордово-гармонические (а не звукорядные) связи, наиболее полно *объясняет* гармонию.

Для наглядного разъяснения различия применяющихся гармонических нотаций приведем *параллельный анализ* фрагмента пьесы Б. Эванса "One for Helen" ("Кое-что для Елены"; Бриль, Основы джазовой импровизации, изд. 1982 года, с. 102—103). См. нотный образец.

Метрический такт — 4/2 (частый в джазовой "песенной форме"), соответственно два графических такта принимаются за один метрический (см. цифровку тактов в примере; в дальнейшем анализ делается только в этих метрических, то есть "истинных" тактах).

Как обычно, тип гармонии — позднеромантический, сообразно тому, что популярное сознание пережевывает обращенные в штампы идеалы и идиомы романтического искусства; разумеется, гармония окрашена в специфические тона практически неизгладимой банальности:

Схема формы "квадрата" (в метре 4/2):

1	2	⌣	p
4	4	4	5

Формулы каденций начального периода:

1-е предложение (т. 3—4): | S | K D |

2-е предложение (т. 6—8): | S | D D | T |

Середина ("мост", "bridge") типа "доминантовой цепочки" (то есть диссонантного ряда), причем здесь, как в дважды-ладу, это "дубль-доминантовая" цепочка.

Репризное предложение (p) расширено. В метрическом втором блоке (=метрическом восьмитакте) повторен такт 5:

части формы:			p		
такты по порядку:	13	14	15	16	17
такты II-го блока:	5	5a	6	7	8

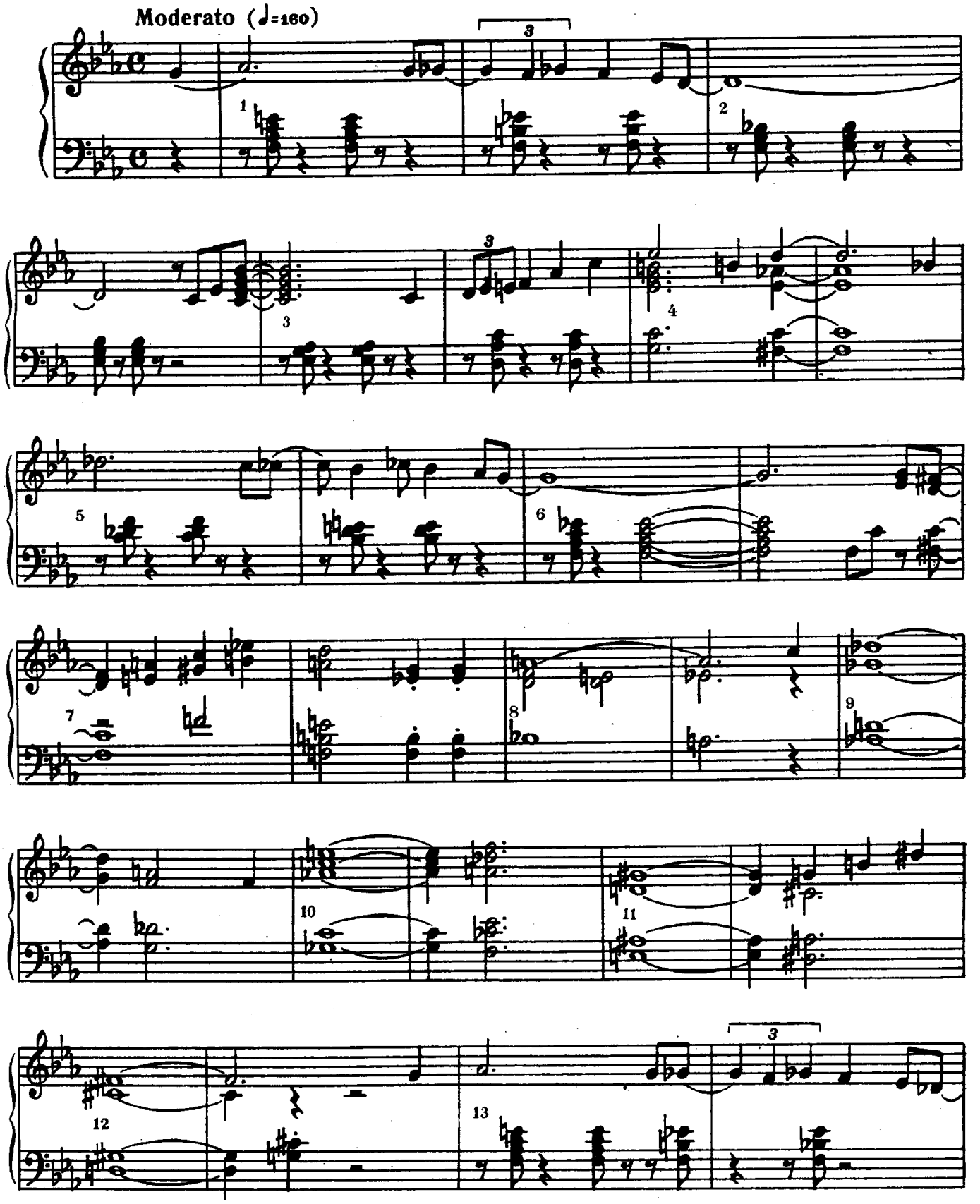
Гармония заключительного каданса:

такты:	15	16	17
	S	D–D–D–D	T

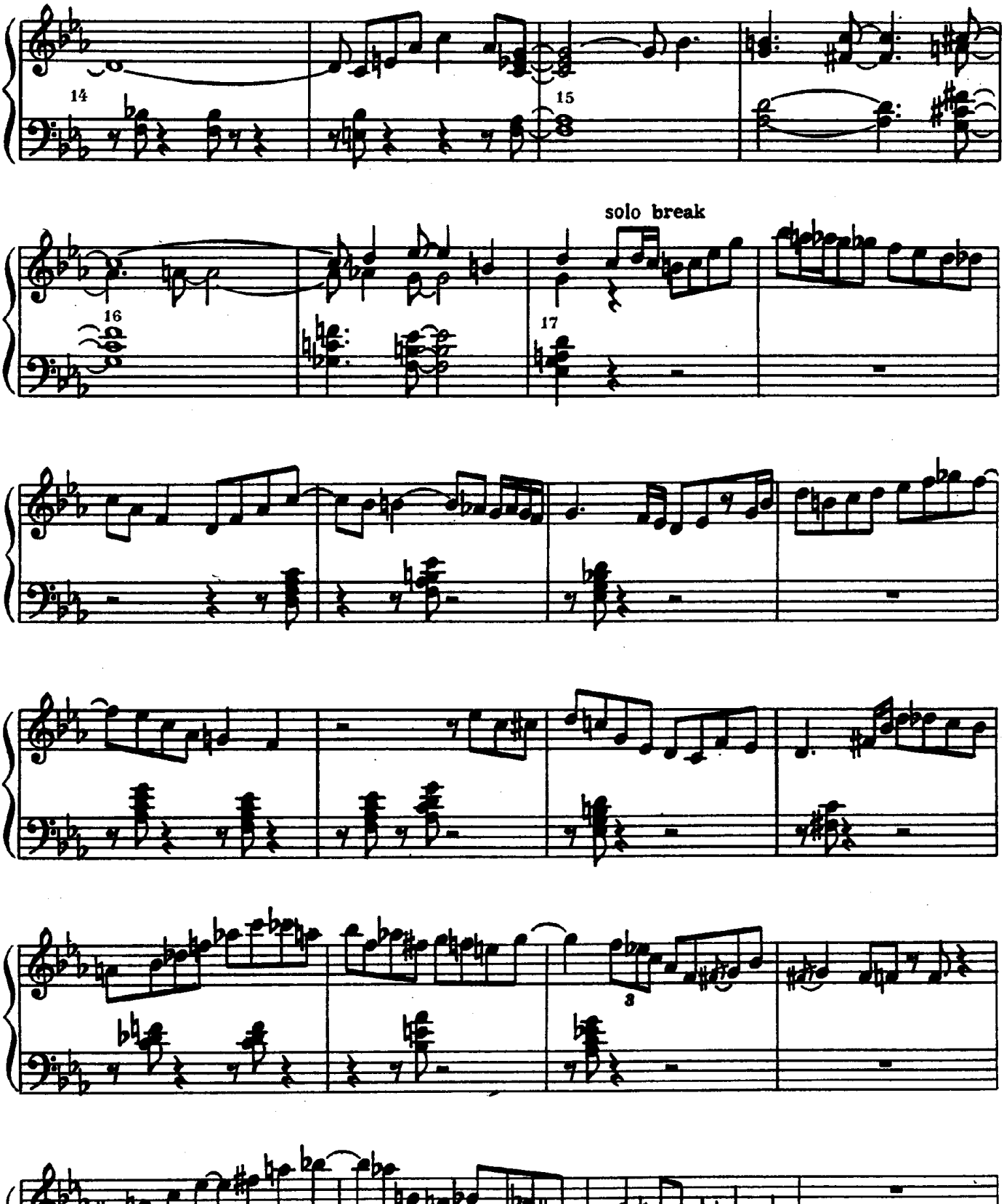
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

"One for Helen"
(фрагмент)

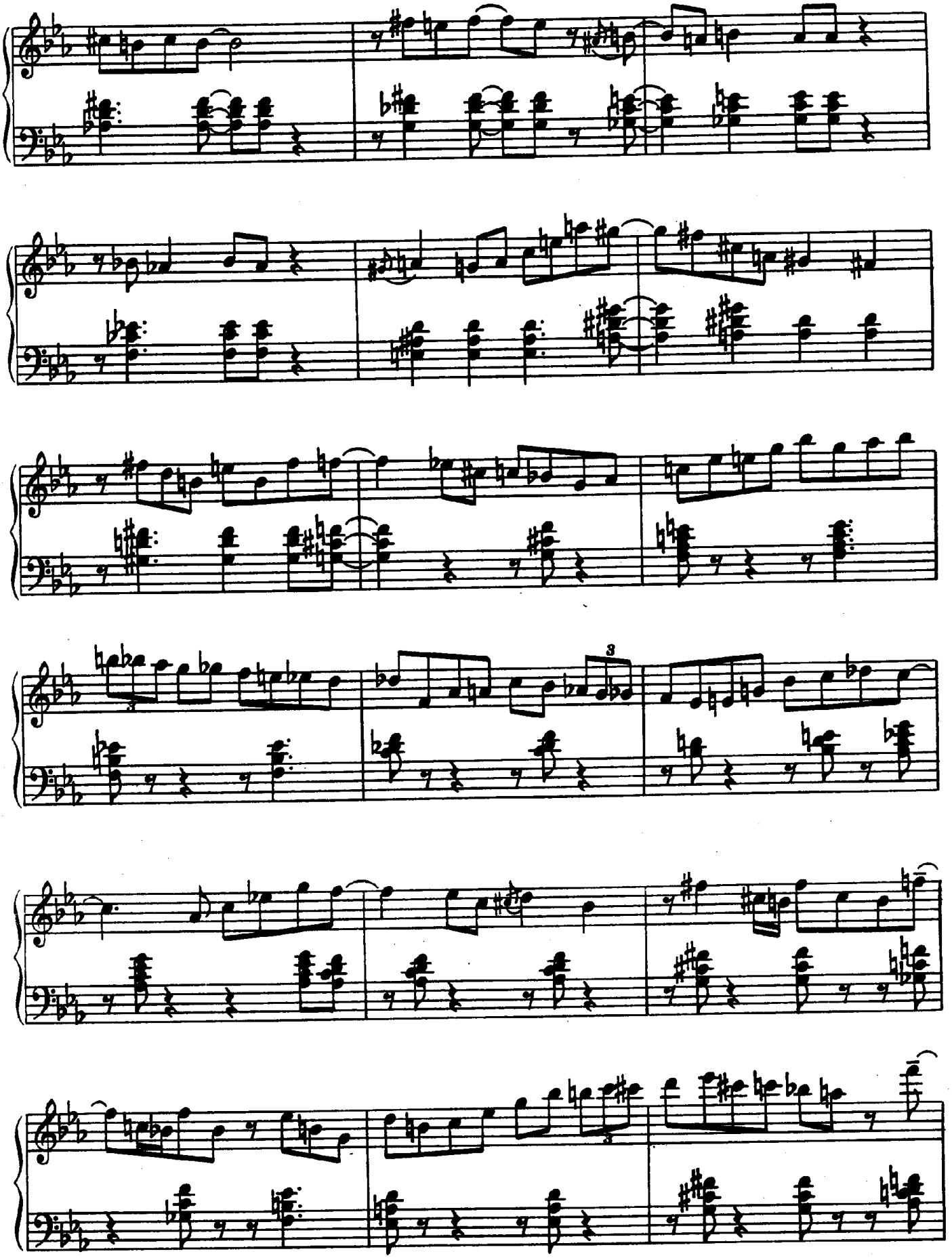
Б. ЭВАНС



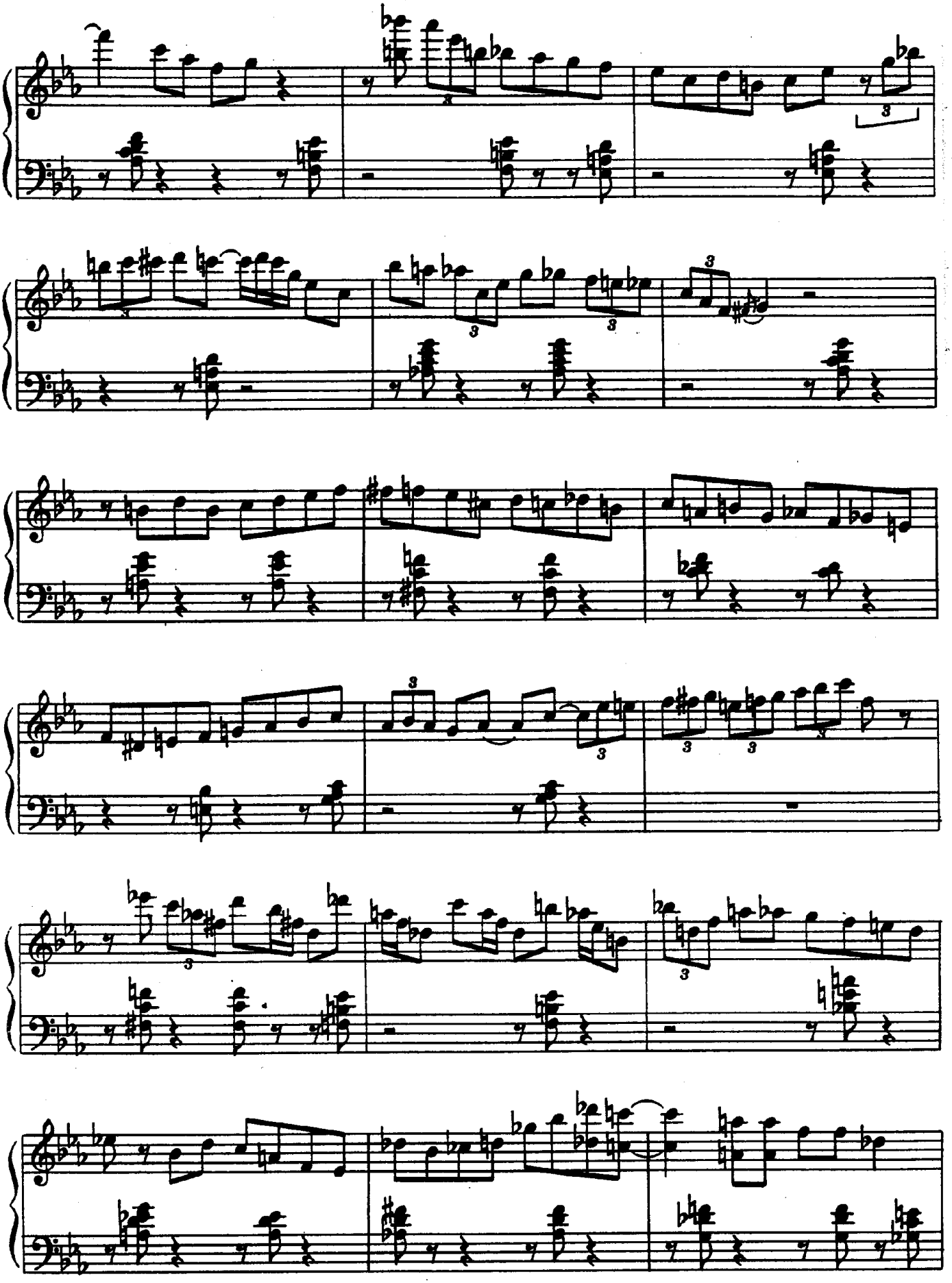
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



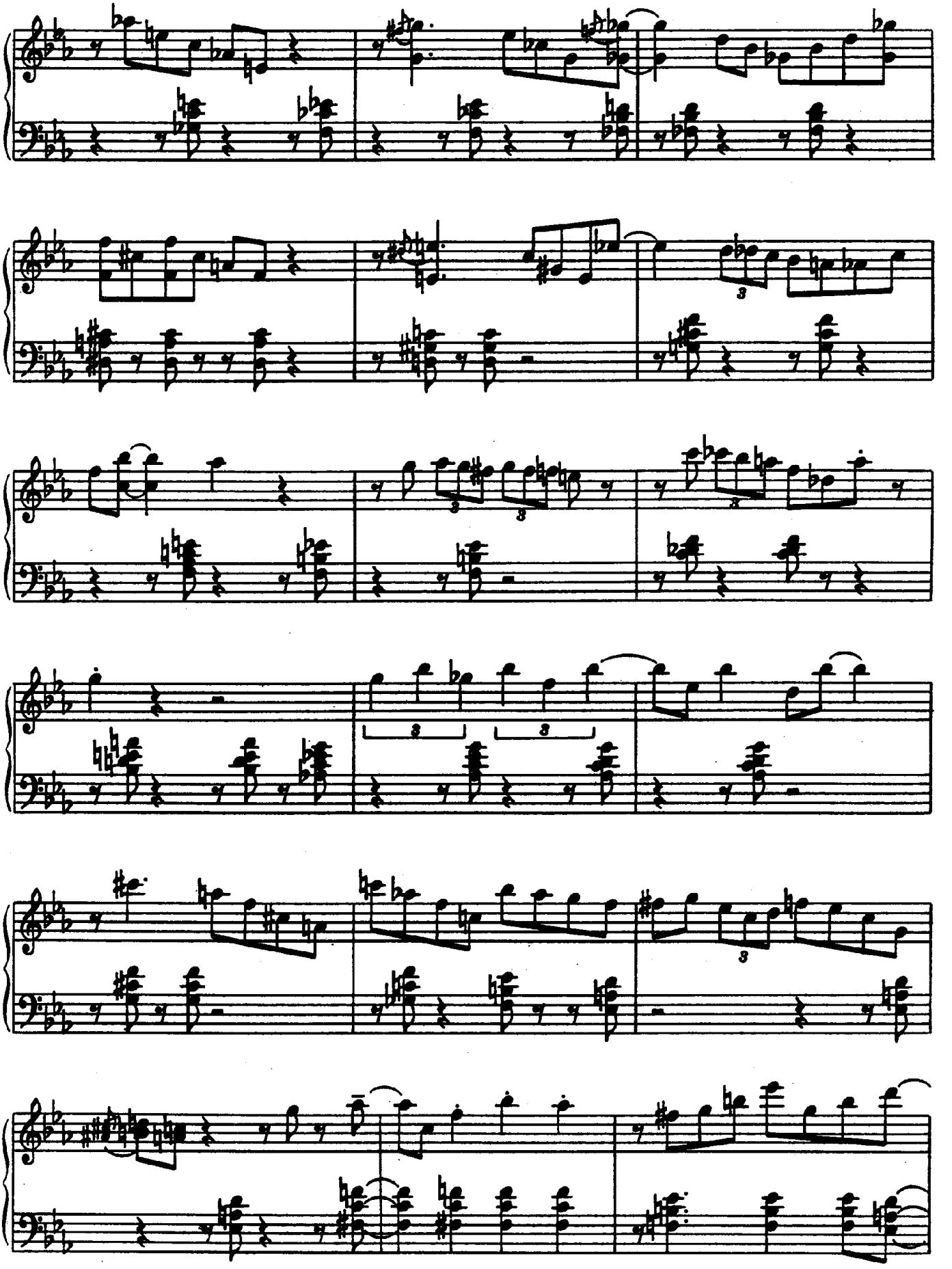
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



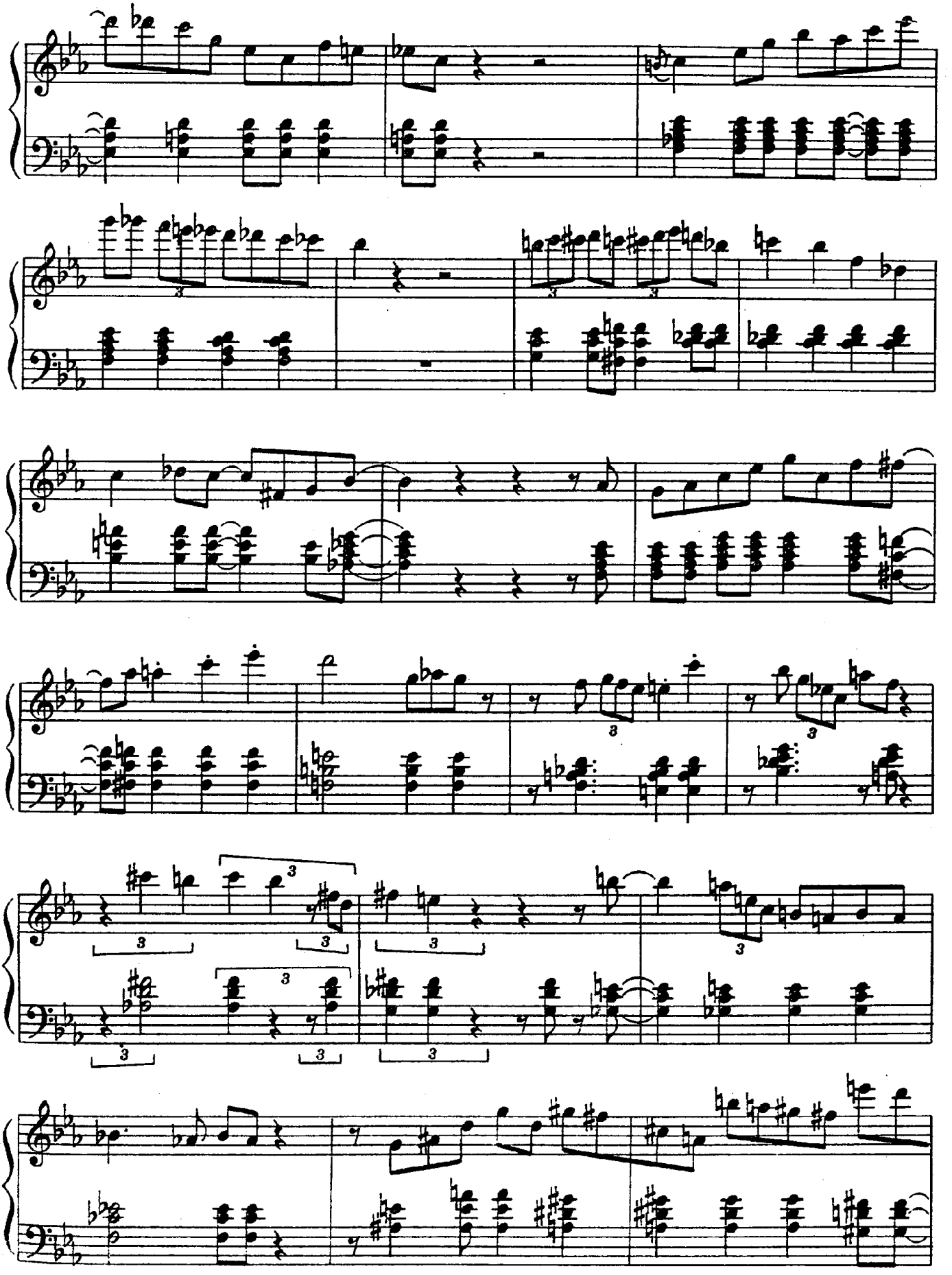
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



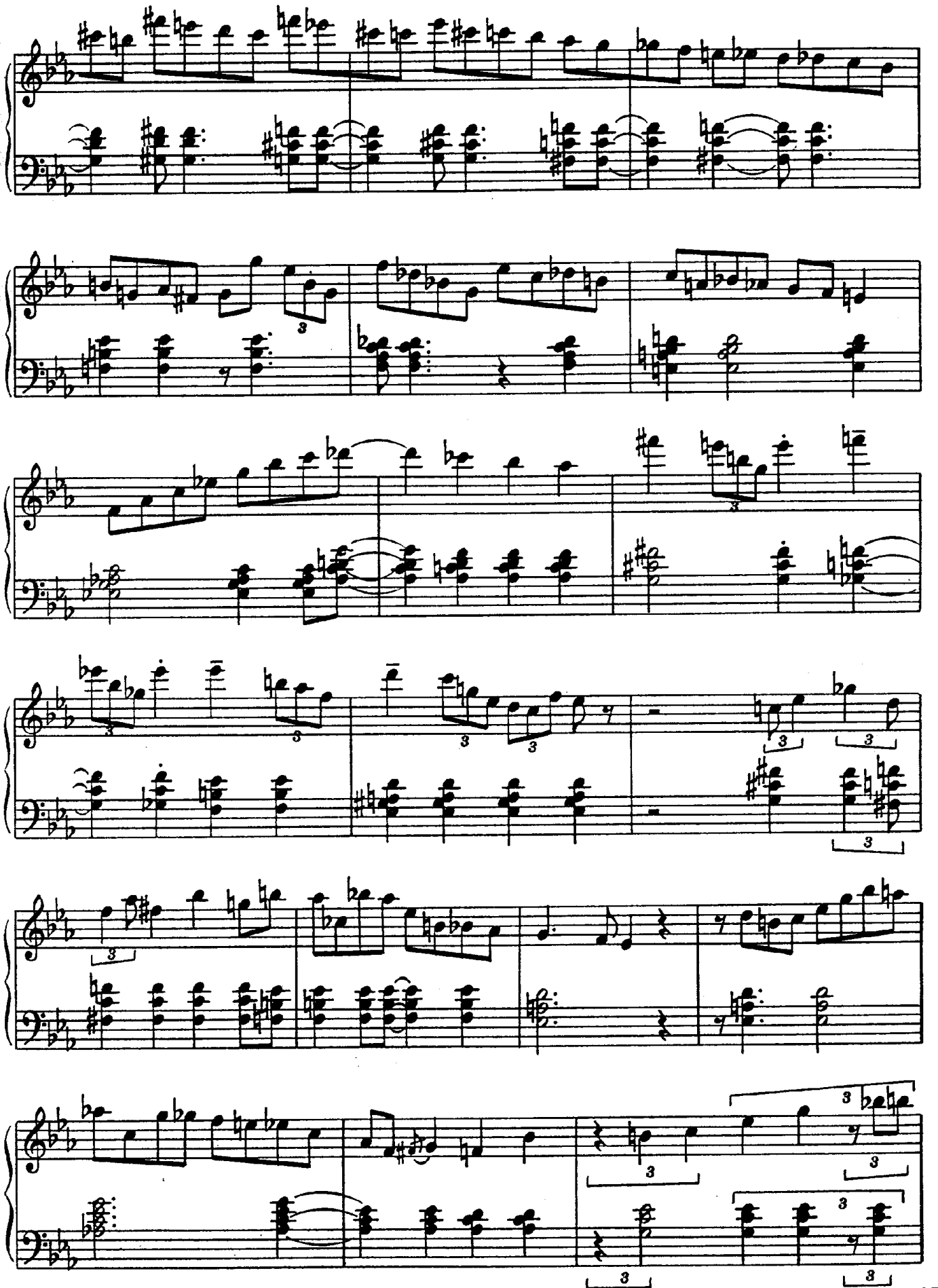
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



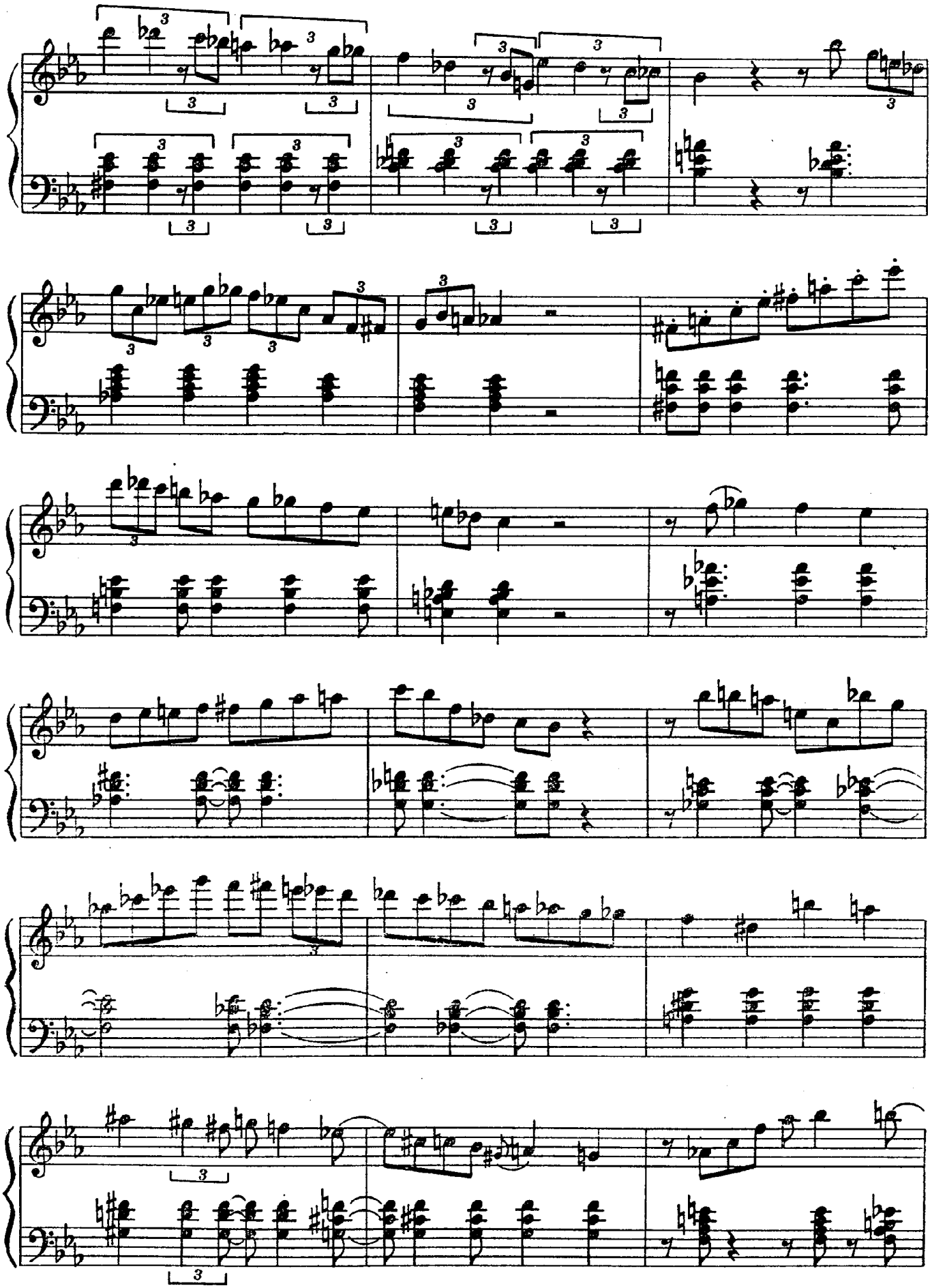
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



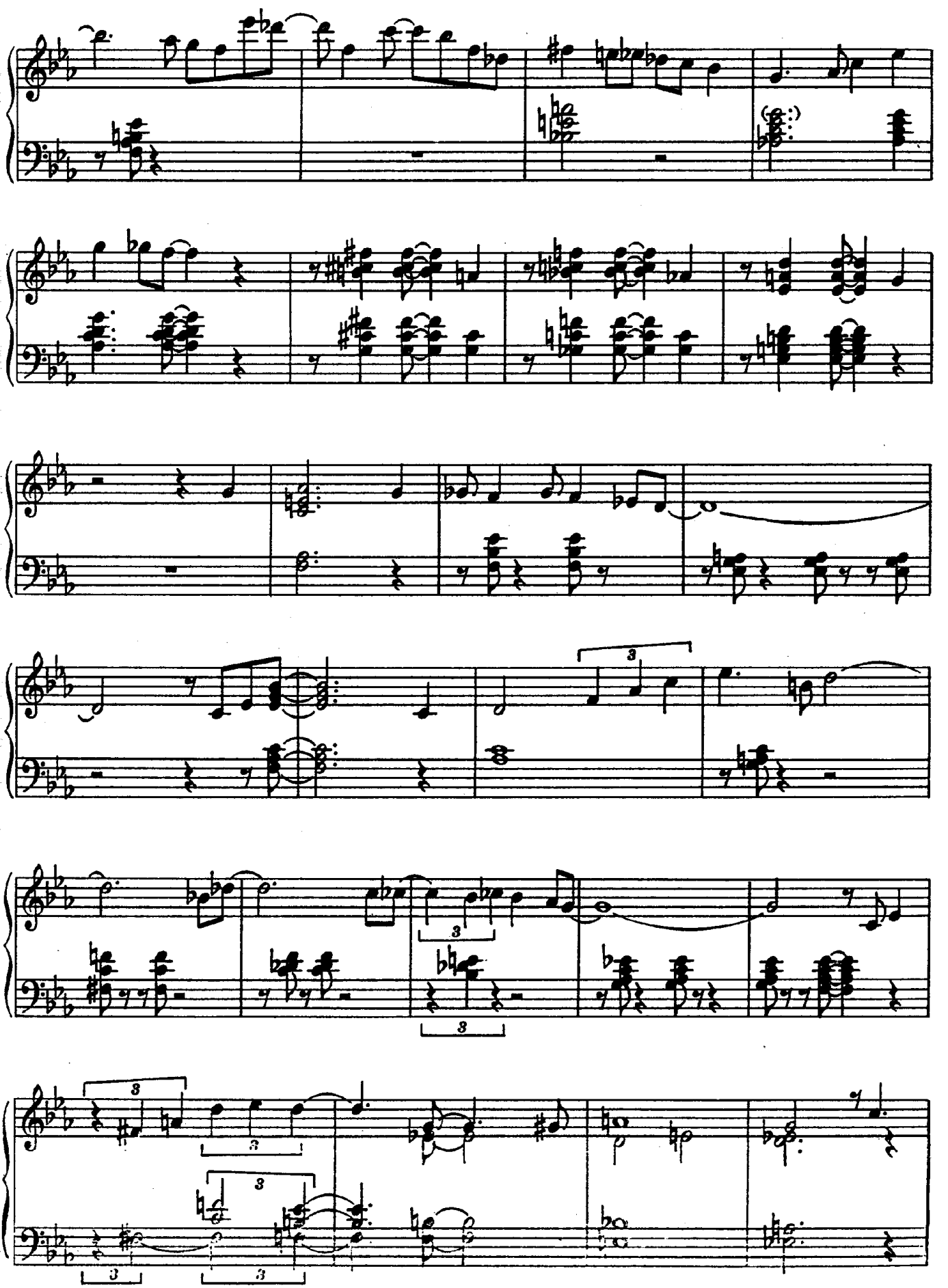
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



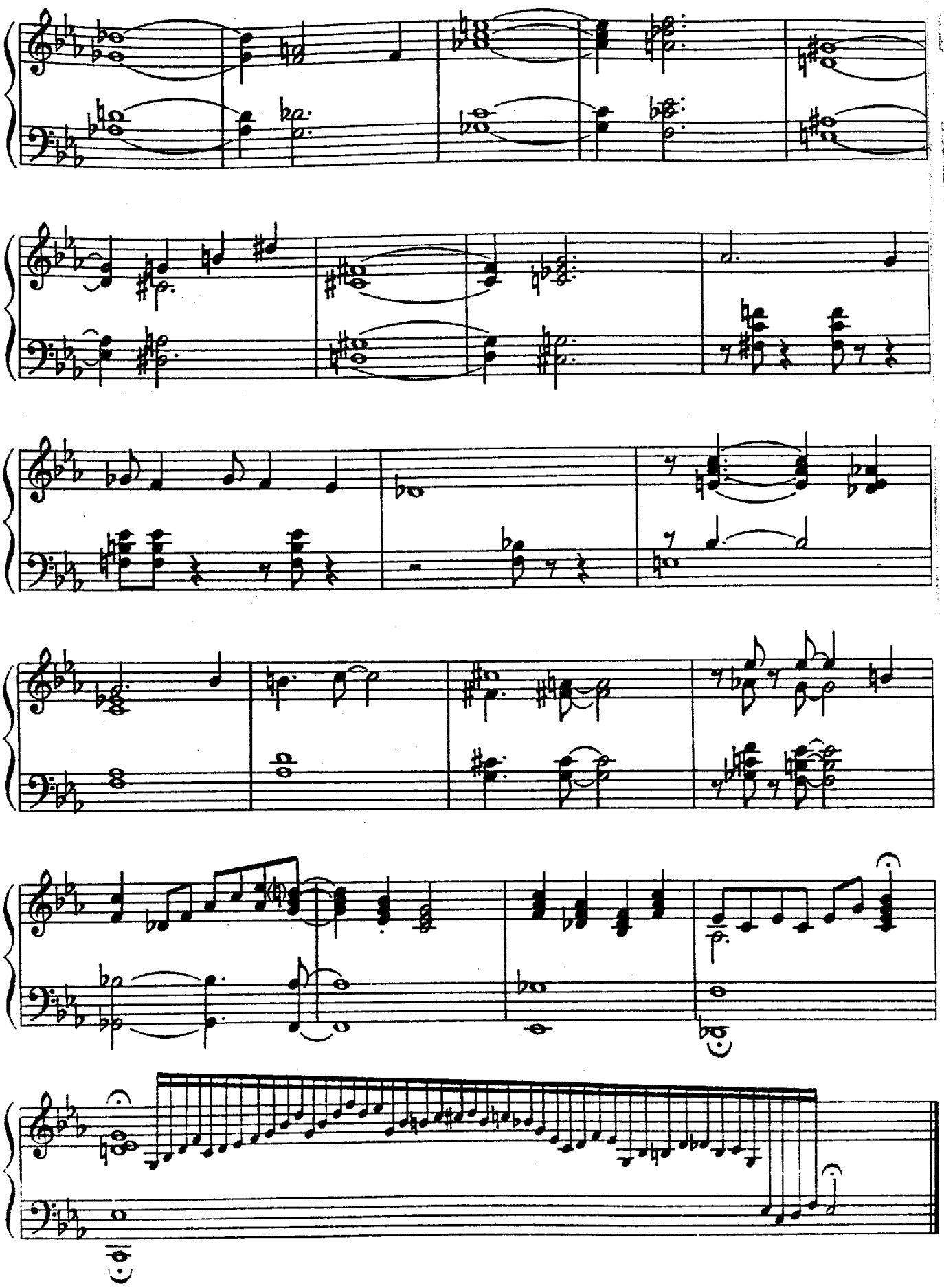
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



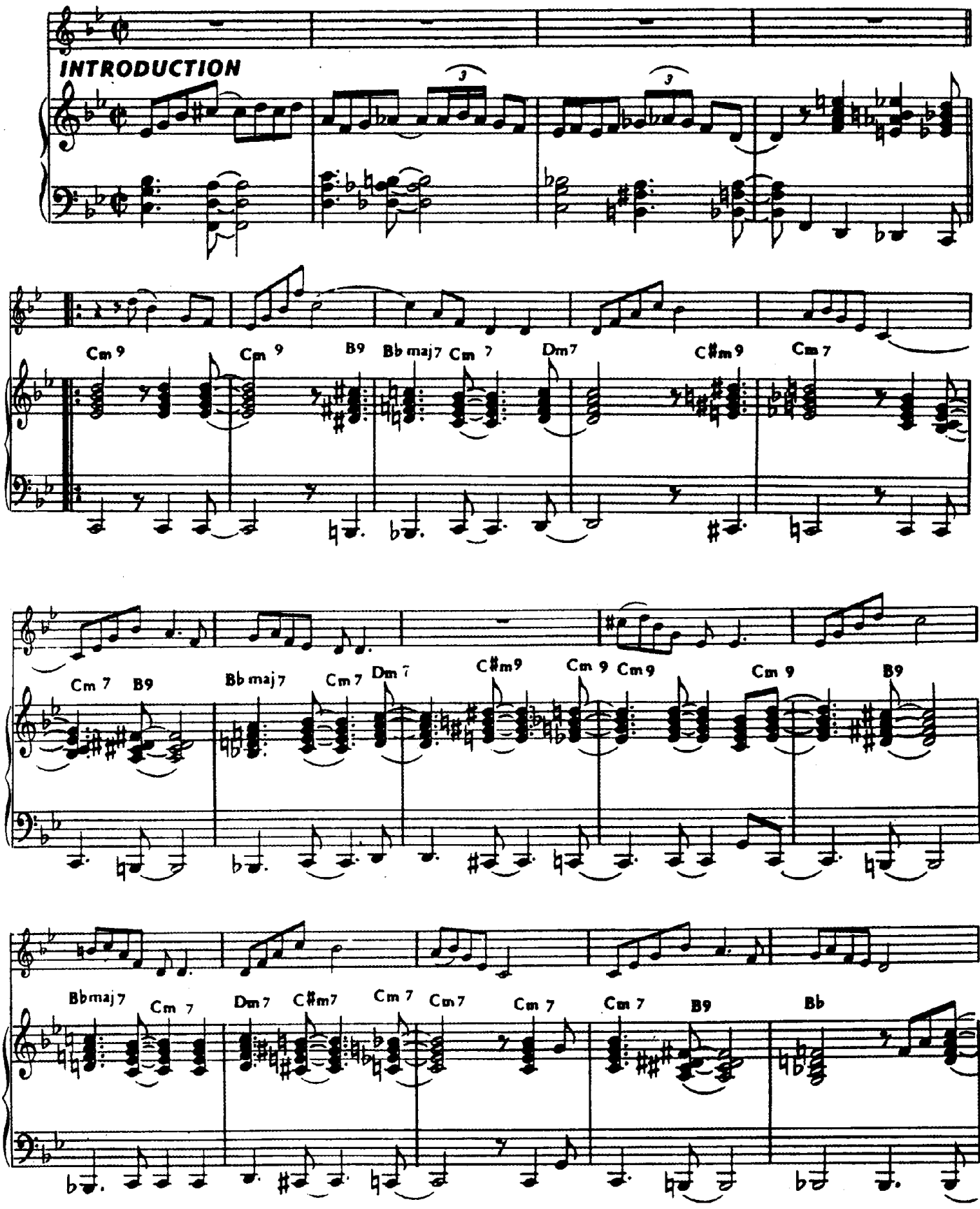
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



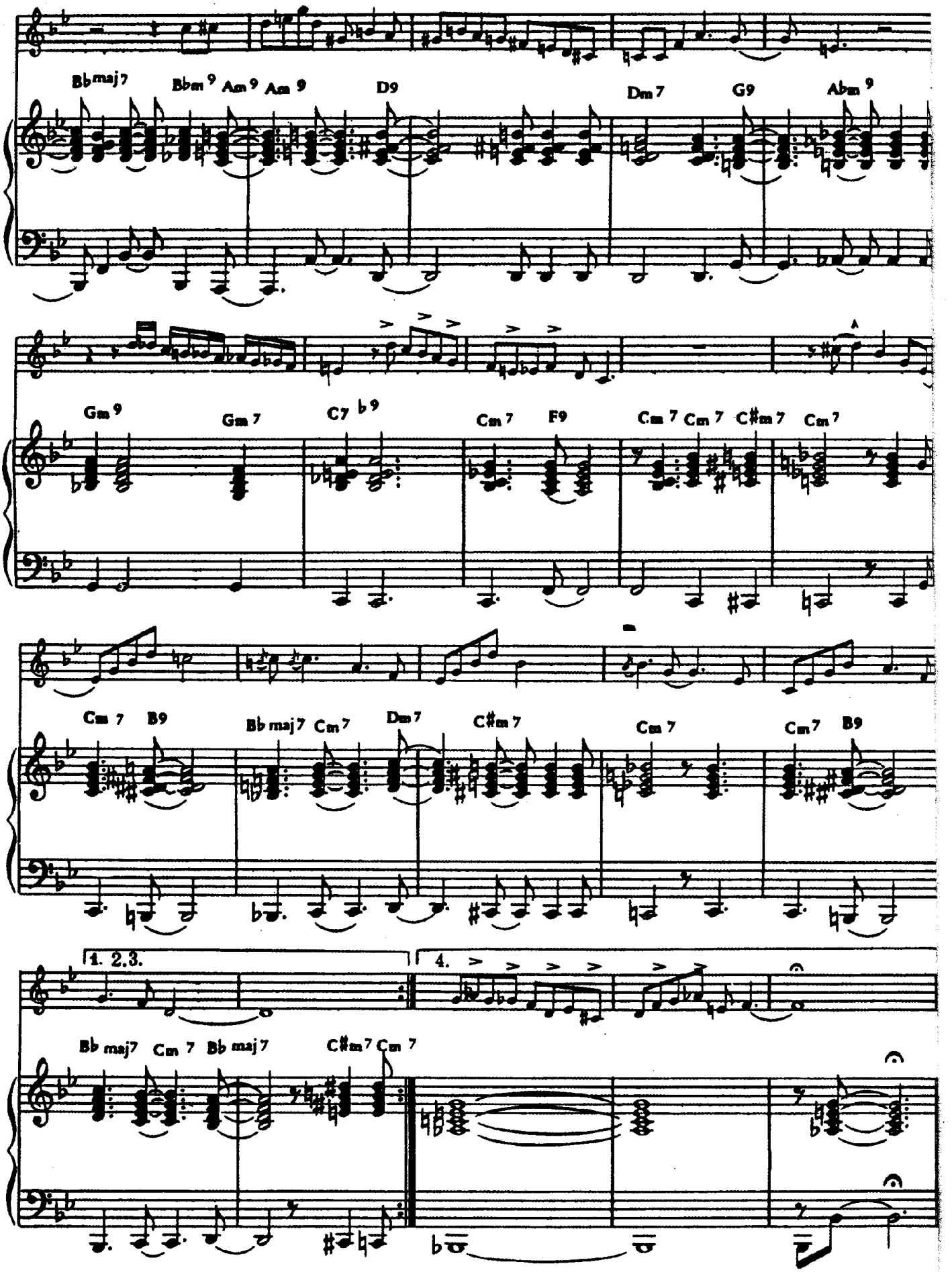
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

"A cool mile"

МАЙЛС ДЭЙВИС



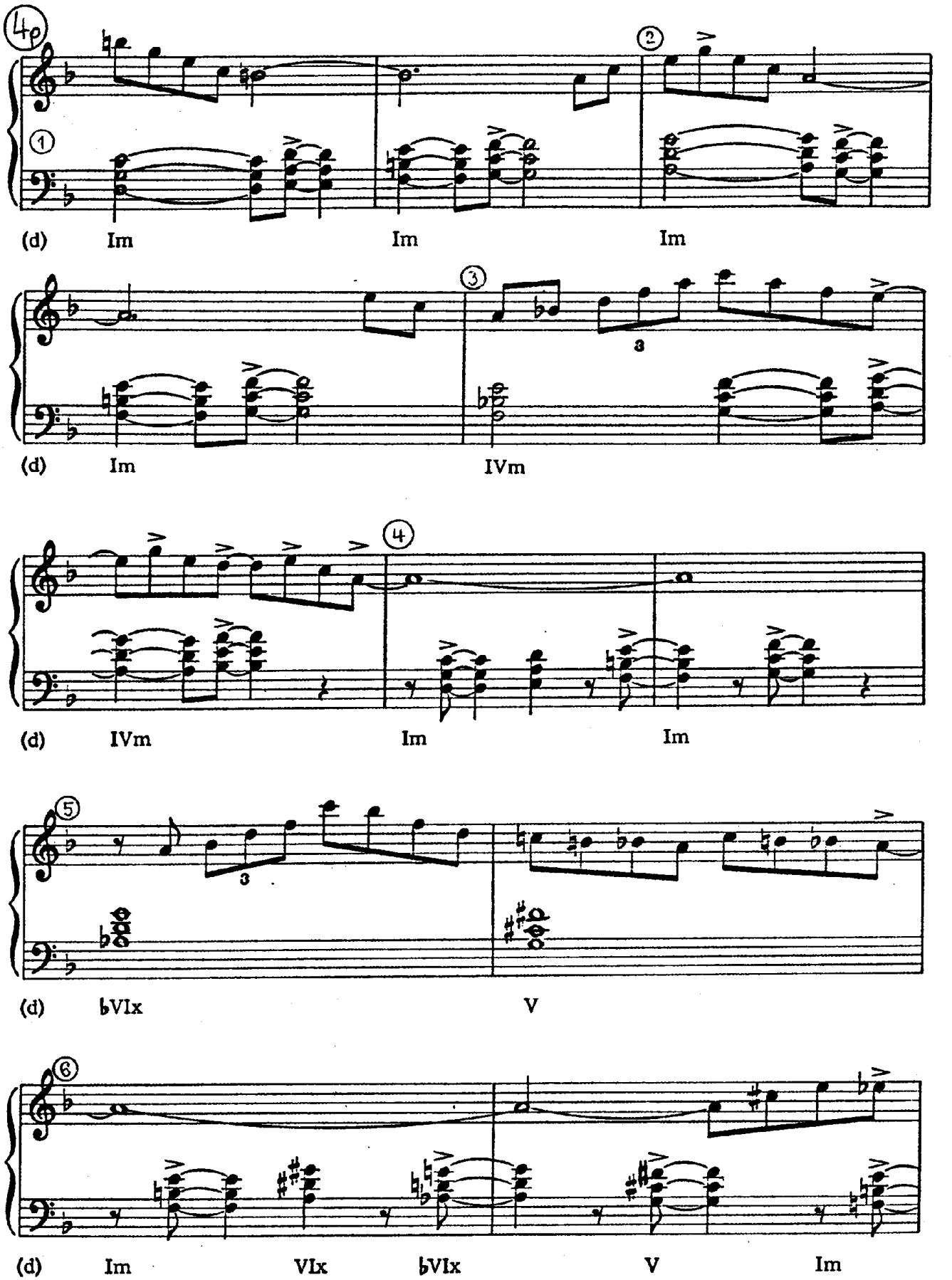
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



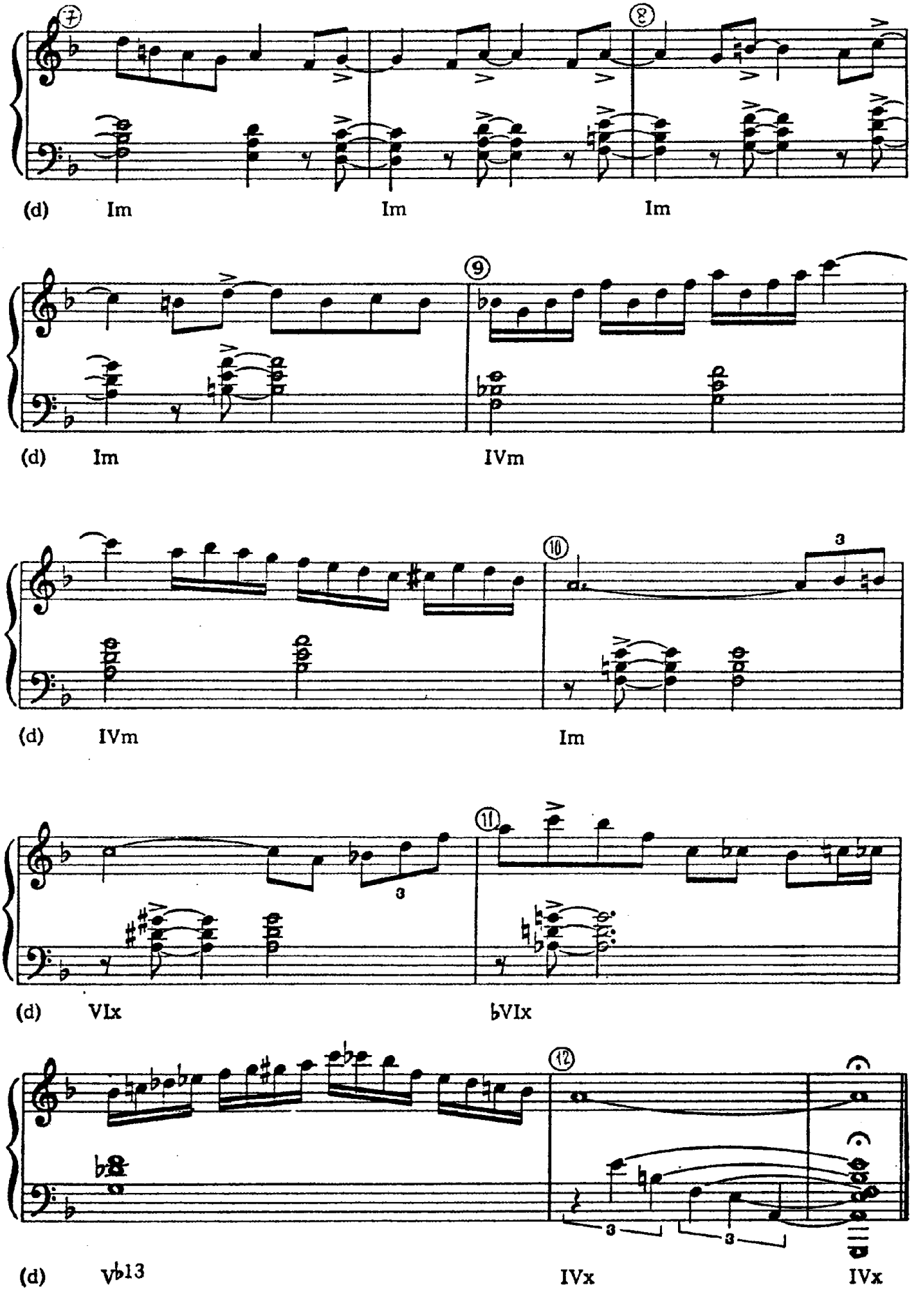
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Джазовая пьеса

Дж. МЕХЭГЭН



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бриль И. М.* Практический курс джазовой импровизации. 3-е изд. М., 1985.
2. *Козырев Ю. П.* Функциональная гармония: теория, методические указания, практические задания. Вып. 1. М., 1987.
3. *Холопов Ю. Н.* Музыкальные формы в джазе (1986). Рукопись.
4. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. (Глава 11.)
5. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XI.)
6. *Чугунов Ю. Н.* Гармония в джазе. 2-е изд. М., 1980.
7. *Asriel A.* Jazz. Berlin, 1977. (Главы "Rhythmus", "Harmonik", "Form".)
8. *Mehegan J.* Jazz Improvisation. New York, 1962. 2-е изд. 1—4. N.Y., 1976—1978.
9. *Salmen W., Schneider N. I.* (Hg.). Der musikalische Tonsatz. Innsbruck,1987. (S. 253—286.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Гершвин Дж.* "Порги и Бесс", Блюз и Колыбельная Клары.
2. *Гершвин Дж.* Рапсодия в блюзовых тонах.
3. *Дэвис М.* "A cool mile".
4. *Мехеген Дж.* Пьеса для фортепиано.
5. *Равель М.* Соната для скрипки и ф-п., II часть.
6. *Сероцкий К.* Свинг-музыка для кларнета, тромбона, виолончели (или контрабаса) и фортепиано.
7. *Стравинский И.* Регтайм для 11 инструментов.
8. *Тэйтум А.* "Aunt Hagar's Blues".
9. *Эванс Б.* "Peri's scope".

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

14.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ГАРМОНИИ (ДКЭ)

Б. Барток. Квартет № 4, I часть, экспозиция

По мере расширения тональности, прибавления все новых аккордоступеней, по мере усиления сложноструктурных созвучий и вытеснения ими гармоний с ясным основным тоном связь всех их становится все более затрудненной и проблематичной. И одновременно с этим процессом возникает необходимость компенсации слабеющей тональной связи. Важнейший фактор компенсации имеет своим истоком принцип *развития созвучия,* получивший распространение еще в эпоху позднеромантической музыки. Под термином *"развитие созвучия"* понимается достижение связи в аккордовом последовании посредством повторения в нем структуры (стоящего обычно в начале) ключевого аккорда-модели. Дополнительный конструктивный элемент (ДКЭ) и есть то созвучие, развитие которого (путем повторения заданной аккордоструктуры) простейшим и "материальным" способом поддерживает единство гармонического последования.

Например, в мазурке Ф. Шопена cis-moll op. 30 № 4 есть пассаж из одних только мажорных септаккордов, где ключевому аккорду следуют его повторения (идущие по хроматической гамме вниз). Да и в самой классической гармонии (с ее "тремя единственно существенными" T, D, S), оказывается, тоже был и такой "ключевой аккорд", то есть модель для структурных повторений, и непрерывной чередой идущие его модификации — повторения простые на той же высоте либо на другой, повторения в инверсии (зеркальном обращении), с прибавлением либо изъятием тонов и т. д. Вот как выглядит (в аспекте скрытно действующего — под прикрытием системы функционального тяготения — формующего принципа) ДКЭ в самом наиклассичнейшем сочинении — главной теме I части 1-й симфонии Бетховена, C-dur:

— *ключевой аккорд (модель)* =ЦЭ *C* 4.3 (то есть мажорное трезвучие; числа — интервалы в полутонах);

— *ряд имитаций модели* — структуры 4.3:

C 4.3 — *A* 4.3 — *d* 3.4 — *f* 3.4 (2) — *G* 4.3 (3) — *C* 4.3 — *F* 4.3 — *C* 4.3 — *G* 4.3 (3) — *C* 4.3

— или, *в другой нотации,* где ключевой аккорд = P (primus, первоначальный), инверсия = I (inversus, перевернутый), малые латинские буквы означают краевые тоны (то есть начальный и конечный); видоизменения модели в целях упрощения и схематизации не приведены:

P*c-g,* P*a-e,* I*a-d,* I*c-f,* P*g-d,*

P*c-g,* P*f-c,* P*c-g,* P*g-d,* P*c-g*

И так *в любой классической композиции.*

(Курьезно, что в аспекте ДКЭ классическая функциональная гармония находит "унтертоны", пусть и не совсем в римановском смысле.)

Как видим, и в само́й классической гармонии без труда обнаруживается принцип ДКЭ, действие которого не слишком скрыто системой тонального тяготения с его "характеристическими диссонансами"(Риман) и сведе́нием всех гармоний к T, D, S.

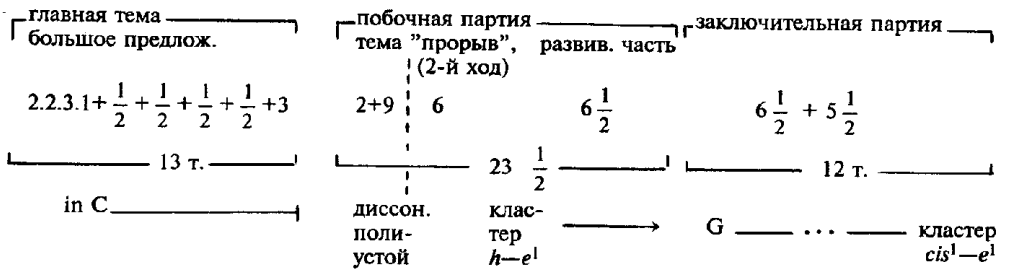
Развитие тональной гармонии в XX веке выразилось, в частности, в автономизации отдельных сторон некогда неделимого феномена европейской тональности. Выйдя из синкретического единства и стремясь стать доминирующим принципом, феномен центра-тоники стал явлением "Zentralklang"'а, "центрального созвучия" (не поддержанного ни диатоникой, ни центростремительным тяготением); диатоническая основа тональности (та, что всегда изображалась приключевыми знаками), эмансипировавшись, стала диатонической модальностью. А однотипность вертикальных структур превратилась в ДКЭ, свободно избираемый композитором и имеющий тенденцию также стать доминирующим (а не дополнительным, вспомогательным) принципом.

Особенная необходимость в ДКЭ обусловливается типичным для вертикали XX века многообразием. Последнее таит в себе опасность несвязности, нелогичности музыкальной мысли.

Тональность в квартетах Б. Бартока чаще всего не связана с диатонико-консонантной подосновой, хотя часто и использует ее — как средство контраста. I часть 4-го квартета типична в данном отношении. Сонатная экспозиция I части строится так:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЭКСПОЗИЦИЯ



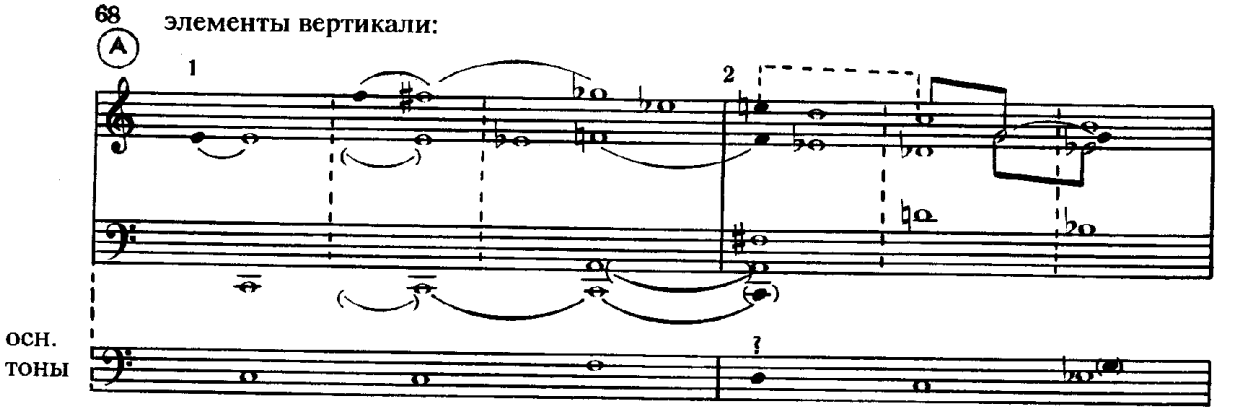
И для Бартока ориентиром строения композиции была бетховенская форма. Драма сонатной экспозиции имеет жизненным нервом контраст крупных массивов: тоники C в главной теме, ее доминанты G со своим функциональным дублем cis[13] в заключительной, сложную диссонантную политонику начала побочной партии, которая хотя и включает доминирующий в верхнем пласте звук-устой ("полюс", по Стравинскому), но не может полностью относиться к сфере доминанты G+cis и должна считаться двутональной, с внутренней переменной устоя.

Действие ДКЭ имеет здесь сквозное значение, оказывает свое влияние на длительном протяжении, выходя за пределы I части. Но мы остановимся только на главной теме.

Сила тоники как характеристическая черта гармонии сонатной главной темы достаточно представлена здесь. Начало трех фраз с основного тона *C*, c^1 (т. 1, 4—5), либо с центрального тона c^1 (т. 3), окончание 3-й из них на кластере с основным тоном c^1 (т. 7). Окончание всей темы (т. 13) на аккорде с тем же основным тоном, пусть и с громогласно-шумными побочными диссонансами — все это и некоторые другие аналогичные явления гармонии свидетельствуют о безраздельном господстве тоники в главной теме.

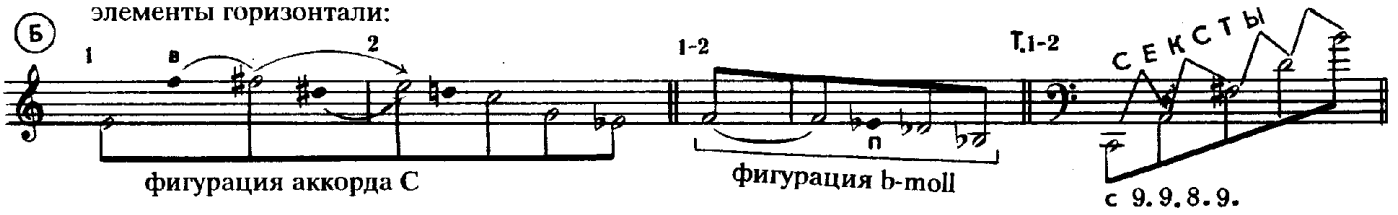
Но вместе с тем было бы ошибочным стремиться все время пытаться подставлять под понятие "тоника C" что-нибудь вроде усложненного C-dur либо c-moll. Усложненность найти можно, но вот искать привычные нам структуры, подходящие под название "тоника C (dur или moll)" трудно и не нужно. Опять та же, обычная ситуация: анализировать — не значит пытаться "подогнать" гармонию под нечто нам *знакомое*. *Индивидуализация* как важнейший закон гармонии нашего столетия предписывает нам *другой ход мысли:* найти то, что есть, а не желать увидеть знакомое. Например, в начале 1-го такта наличие e^1+C не должно направлять нашу мысль на "до мажор" (с усложнениями). Нет, это *вообще не "мажор" и не "минор"* (но не "избегать" же композитору столь важных интервалов — большой либо малой терции!). Что же тогда делать? А вот здесь-то, где нам явно не достаточно привычных критериев, и следует исходить из обобщенной теории лада и вытекающего из нее "алгоритма": элементы — свойства — связи — система.

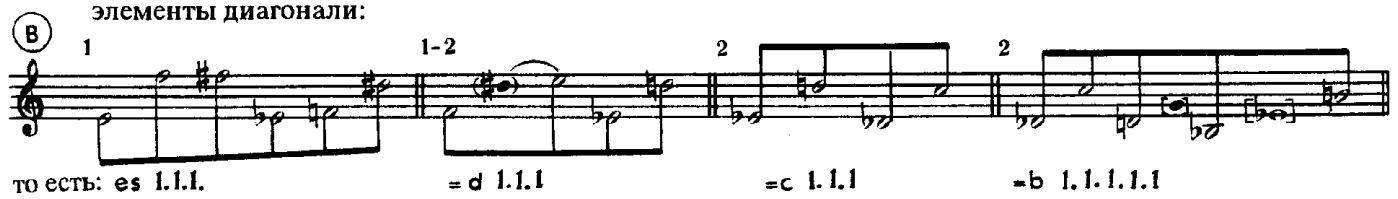
Каковы гармонические элементы 1-й фразы?



[13] Особые бартоковские тонально-функциональные структуры превосходно раскрыты в ряде трудов Эрнё Лендваи: *Lendvai E.* Bartók stilusa<...> Bdp.,1955, и в других.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





Чтобы был "C-dur", нужны элементы *c·e·g, h·d·g* и т. п. Нельзя сказать, что их нет вовсе. В вертикали есть $C{\cdot}e^1$, $C{\cdot}e^1{\cdot}fis^2$, в горизонтали — e^2-d^2-c^2-g^1-es^1. И не нужно задаваться вопросом: это C-dur или c-moll? Нужно просто констатировать определенную — небольшую долю *окрашенности* гармонии в тоны dur, moll. (Целесообразно мысленно, "про себя", представлять *небольшой процент* красок dur, moll; условно говоря — около "10%". Это в том случае, если во что бы то ни стало надо говорить о мажоре и о миноре.)

Исходный комплекс надо представлять как данность, *свободно* избранную композитором группу в качестве *основного* интонационного ядра.

Будет ли в нем сильно слышен основной либо центральный тон или нет — это условие *выбора,* а не непременное обязательство перед сонатной формой. В связи с этим необходимо *генерализовать* классический закон связи гармонии и формы. Главная тема формы должна быть *сплоченным массивом устойчивости.* Для классико-романтической тонально-функциональной гармонии это автоматически означает: массивом тоники, основного тона. Для новой гармонии композитор *вправе* избрать *любую* степень отчетливости и слышимости основного тона вплоть до чрезвычайно слабой (это может оказаться необходимым для *образа* главной темы); однако то, *что* он избирает, должно теперь становиться *критерием и точкой отсчета* того, что́ есть устойчивость, а что, соответственно, составляет необходимый для динамичной сонатной формы контраст. *Неизменными* остаются *пропорции* между структурами сонатной экспозиции (далее — разработки, репризы), но *не конкретные "количества"* тоники, основного тона. Иначе инерция старой формы будет все время тормозить воплощение нового содержания.

Все это *в общем принципе.* Отсюда вовсе не следует, что *нужно* ослаблять основной тон в сонатной главной теме (с тем, чтобы далее *пропорционально* уменьшить его в модуляционной связующей и т. д.), но только то, что это *может быть.* Как поступает Барток? Его комплекс элементов таков, что основной тон С звучит все же *весьма сильно.* Во всяком случае сила С *намного превосходит* все прочие звуки. Очень важна первая настройка слуха на основной тон С (см. 68 А), а также поддержка близко родственным тоном "субдоминанты" F. Далее основные тоны вертикали слабеют, "запутываются" в диссонансах, что составляет в слуховом впечатлении эффект *господства* тех основных тонов, которые были выражены *сильно.* Типичная для современной тональной гармонии ситуация, в частности, и состоит в том, что некоторые основные тоны сильны, находятся *на первом плане* нашего восприятия, а другие *теряются* где-то в функциональной перспективе, "заслоняемые" сильными. (Подобная "игра сил" встречается и в классической гармонии, но не имеет значения.)

Таким образом, всё сводится к избирательности любого комплекса. И здесь, опуская некоторые важные детали, особенно необходимо не упустить содержание "диагональных" комплексов (см. 68 В) — *полутоновых полей.* Происхождение их у Бартока преимущественно модальное: полиладовость и ладозвукорядная комплементарность как выражение крайней внутренней насыщенности, напряженной энергии сгущаются в сплошные полутоновые поля, пусть и небольшие по объему.

Сами по себе они не связаны с формированием тонального стержня С. В этом смысле они дополнительны к нему, как ДКЭ. Но роль их необычайно велика. ДКЭ такого вида готов уже стать и *основным* конструктивным элементом (центральным созвучием либо даже серией).

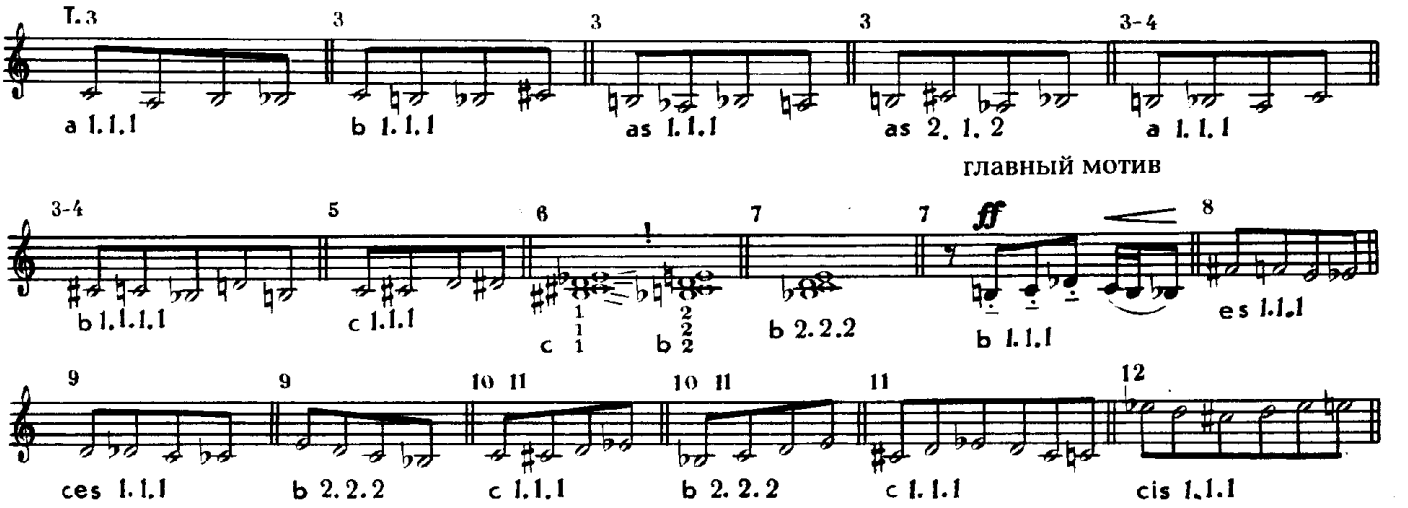
Итак, в 1-й фразе ДКЭ 1.1.1 (интервалы в полутонах) экспонируется как избранный композитором интонационный комплекс. Во 2-й фразе (т. 3—4) он выходит на передний план, в 3-й — становится решительно доминирующим (т. 5—7) и порождает едва ли не главный мотив главной темы I части и всего квартета (т. 7, у виолончели). В момент дробления (в классической форме большого предложения оно приходится на 5-й и 6-й такты метрического 8-такта) обычное вычленение приводит к максимальной "очищенности" ДКЭ (т. 8, 9, 10). Утверждающая часть темы (т. 11—13) развертывает в полифонических отражениях главный мотив

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ДКЭ вновь обретает мелодическую форму. Заключительный аккорд в рамке более консонантной основы $B{\cdot}c^1{\cdot}(d^1{\cdot})e^1$ с основным тоном c^1 (или $c{+}c^1$) есть расширенный ДКЭ:

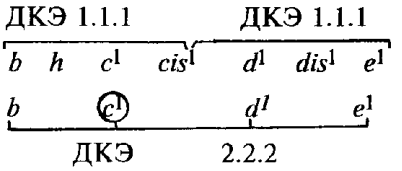
69

ДКЭ. Его варианты



(ср. с 68 В).

Вся жизнь темы сосредоточивается в развертывании и проведениях этого ДКЭ. Причем дело не ограничивается простыми воспроизведениями 1.1.1 — ДКЭ систематически и намеренно "расширяется вдвое" (метáбола рода) и превращается в b 2.2.2, с основным тоном c^1, как в "свернутом" доминантнонаккорде. Заключительный аккорд есть не что иное, как ДКЭ широких интервалов ("диатонический") с вписанными в него ДКЭ узких ("хроматический"):



$b\,h\,c\,cis\,d\,dis\,e$ (двойная величина его).

Из необычайно большого числа проявлений ДКЭ укажем наиболее заметные (от 3-го такта):

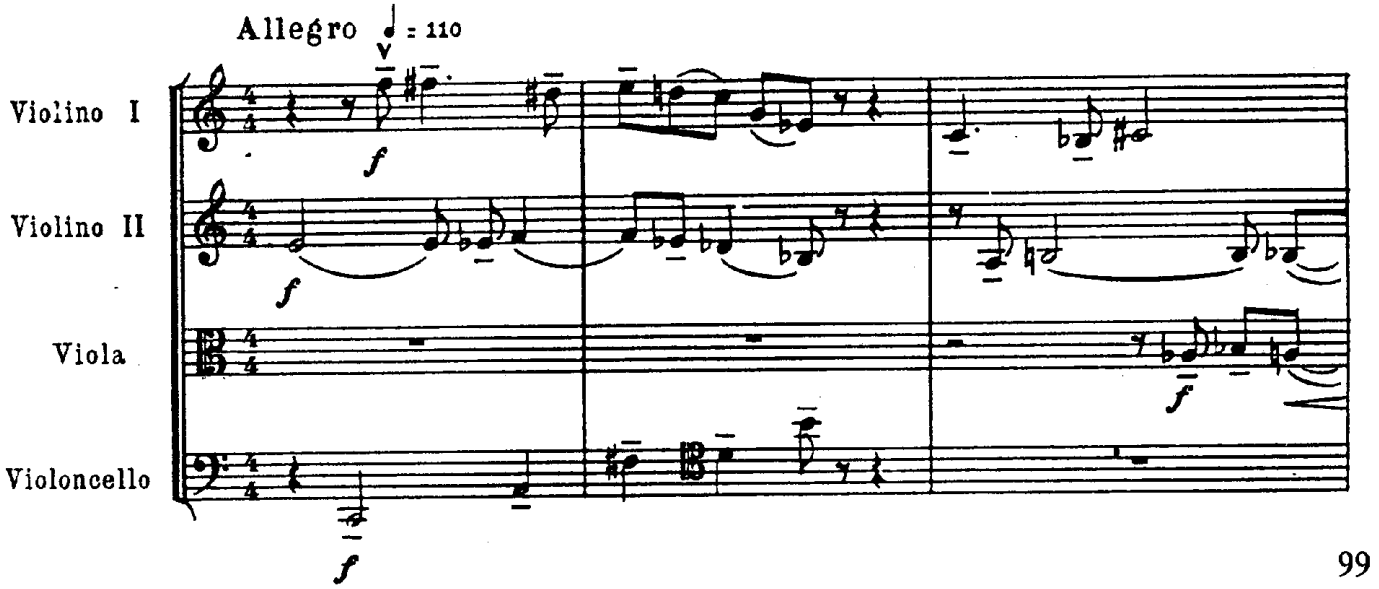
Нельзя не признать исключительной логичности такого каданса.

Главная тема I части 4-го квартета Бартока принадлежит к тем не таким уж редким гармоническим структурам, где словно демонстрируются стадии генезиса либо этапы истории. От ДКЭ такого рода, когда он начинает быть *единственным* источником выведения ткани (см. т. 5—13), недалеко до *серии,* для которой быть единственным источником всей звуковой ткани и есть основное ее свойство[14].

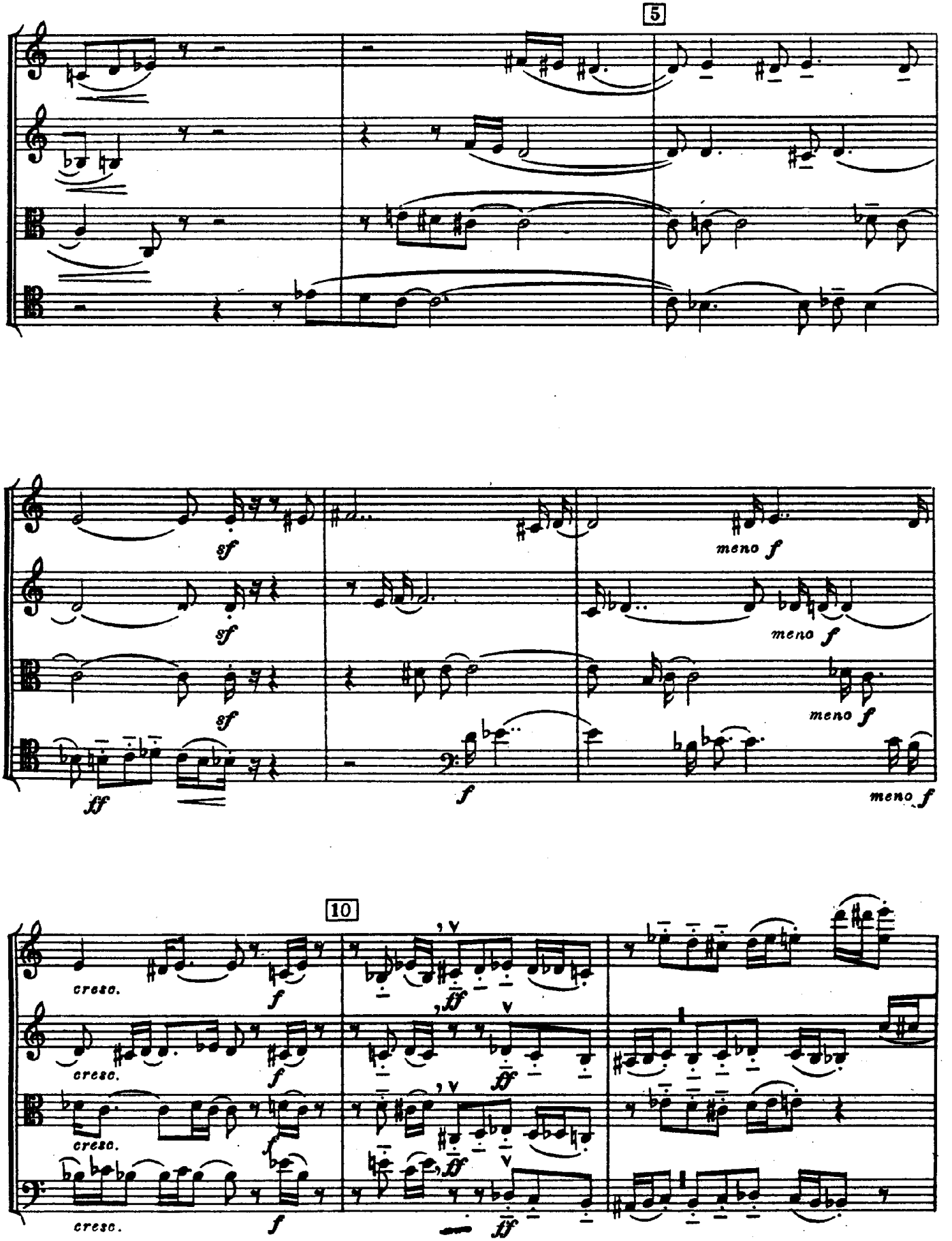
[14] В Предисловии к советскому изданию квартетов Бартока Э. В. Денисов прямо называет эту бартоковскую технику серийной (в чем есть, впрочем, все же преувеличение).

Квартет № 4, I часть, экспозиция

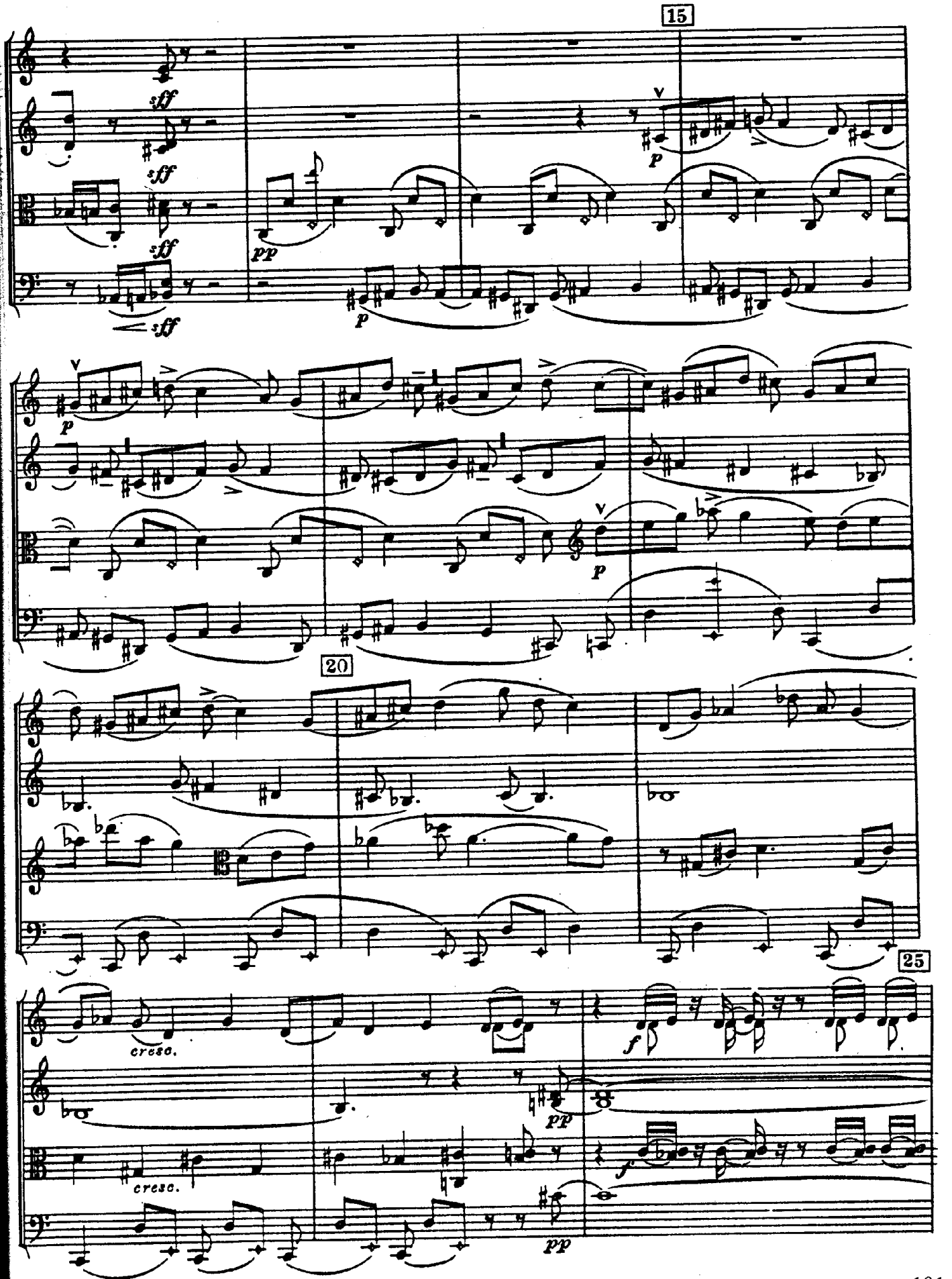
Б. БАРТОК



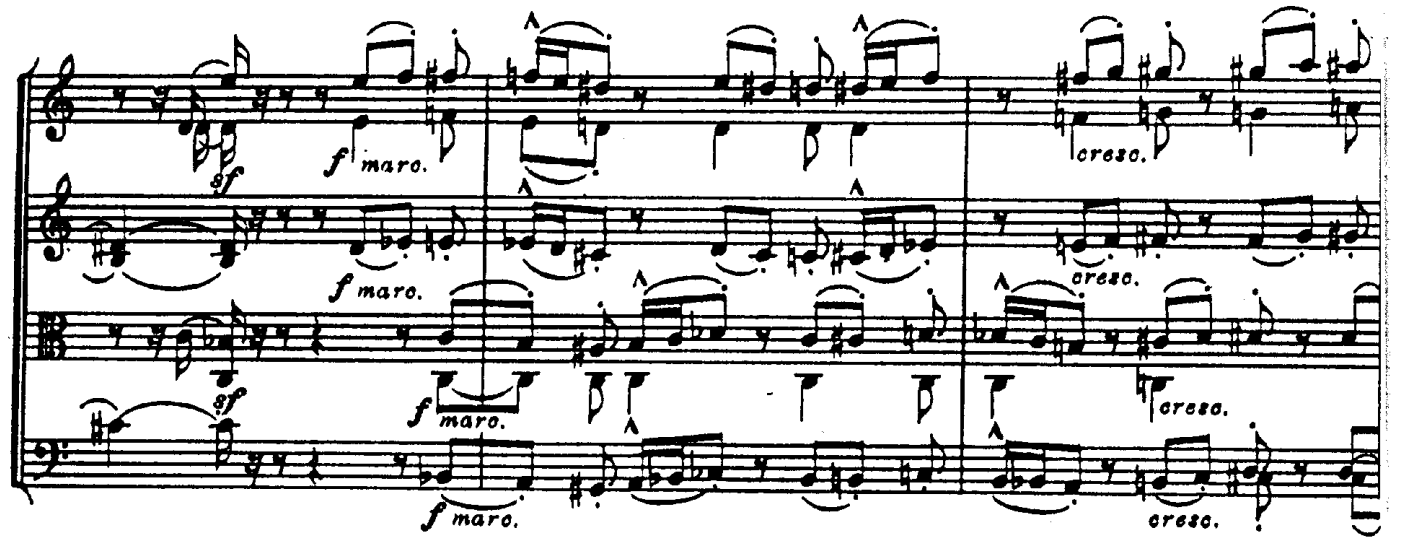
7* Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

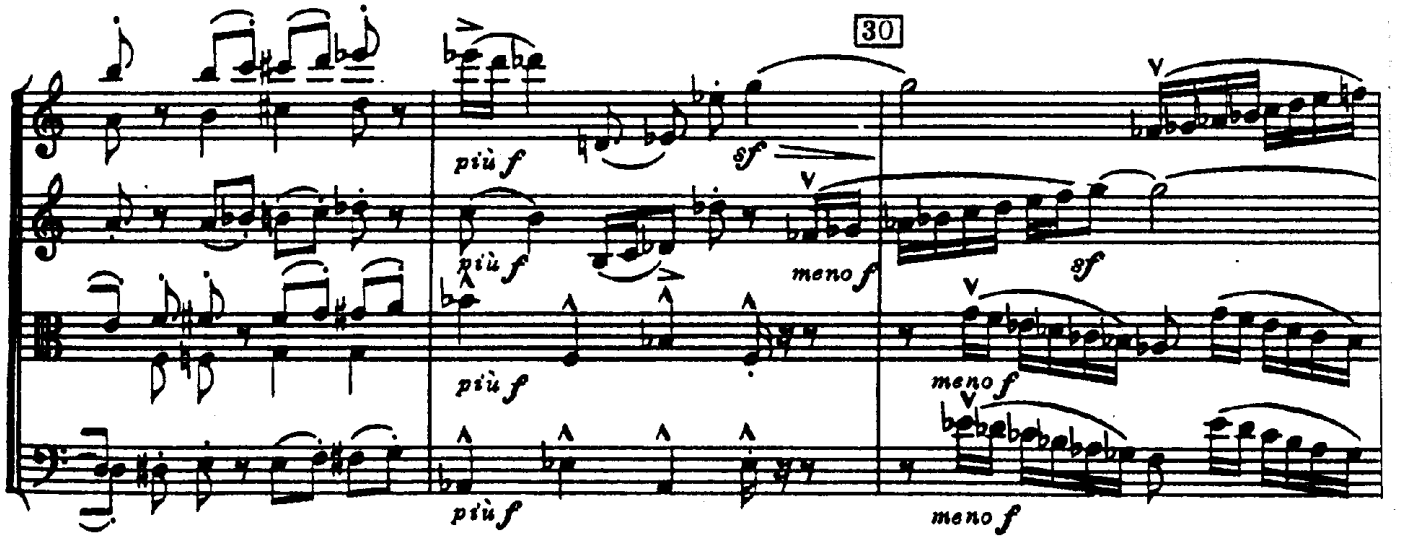


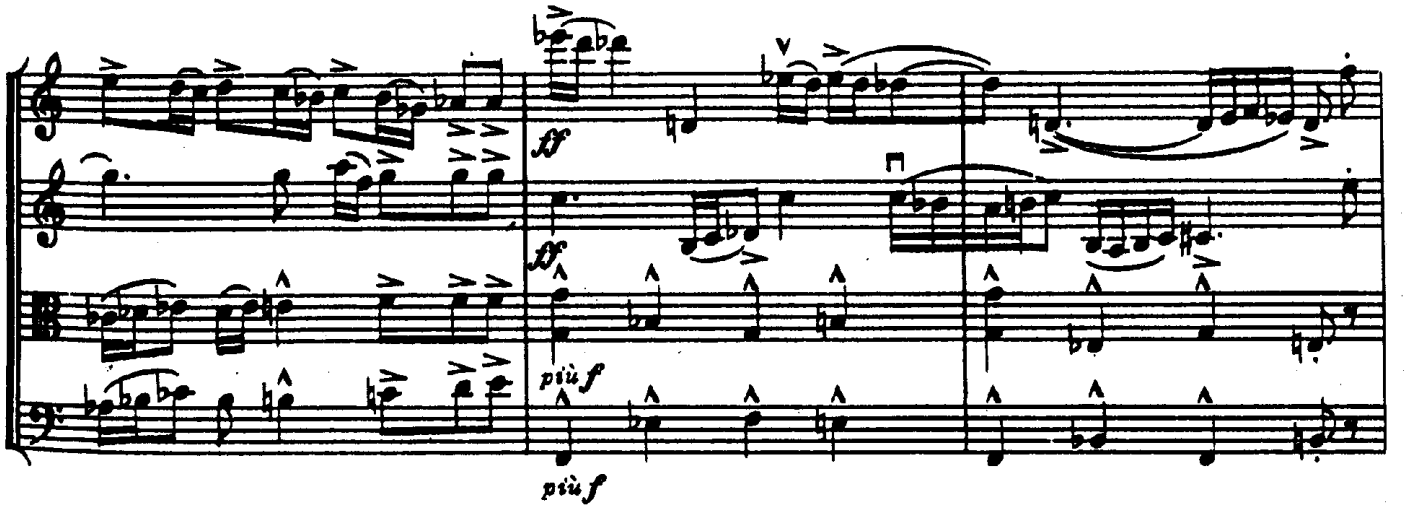
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



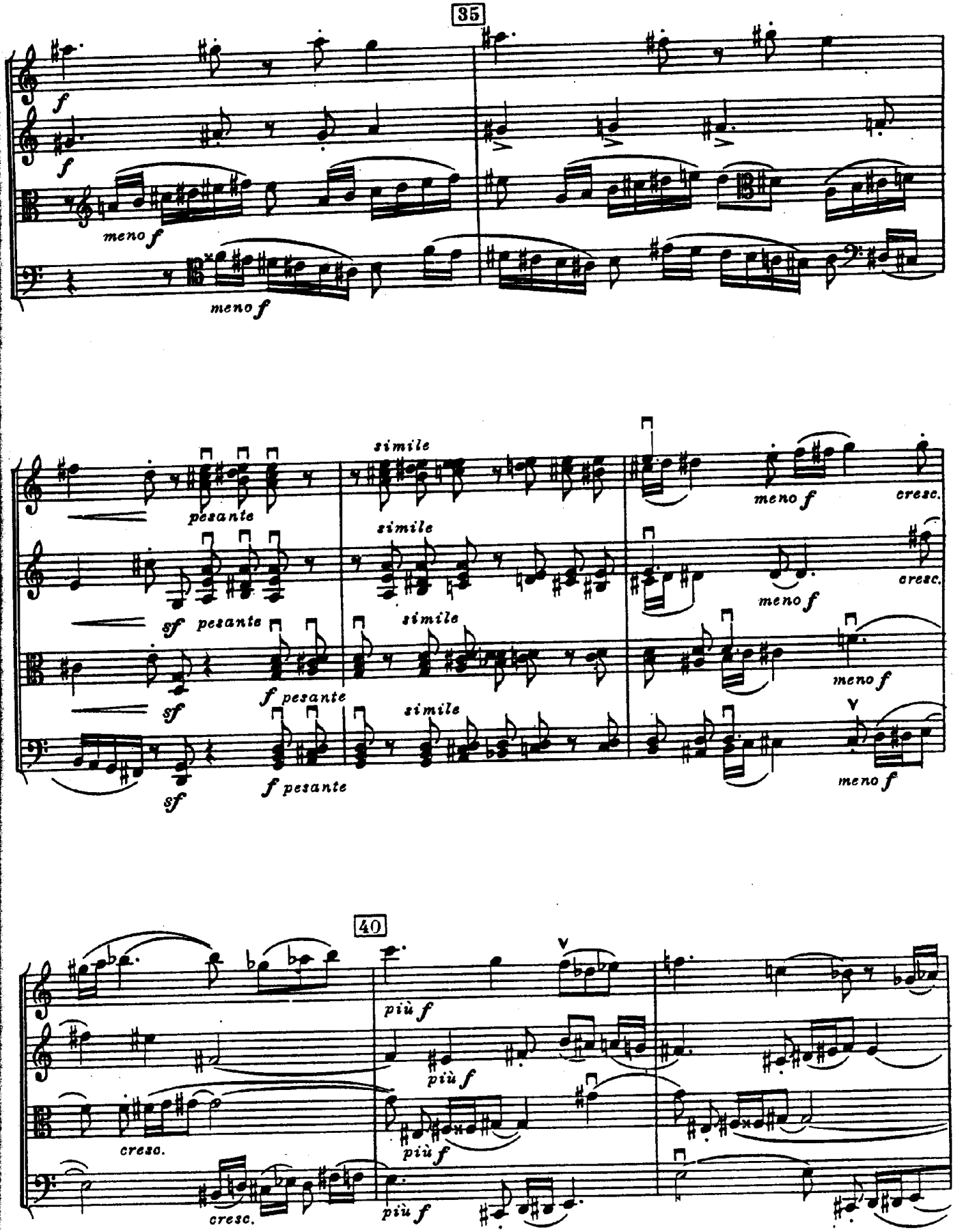
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



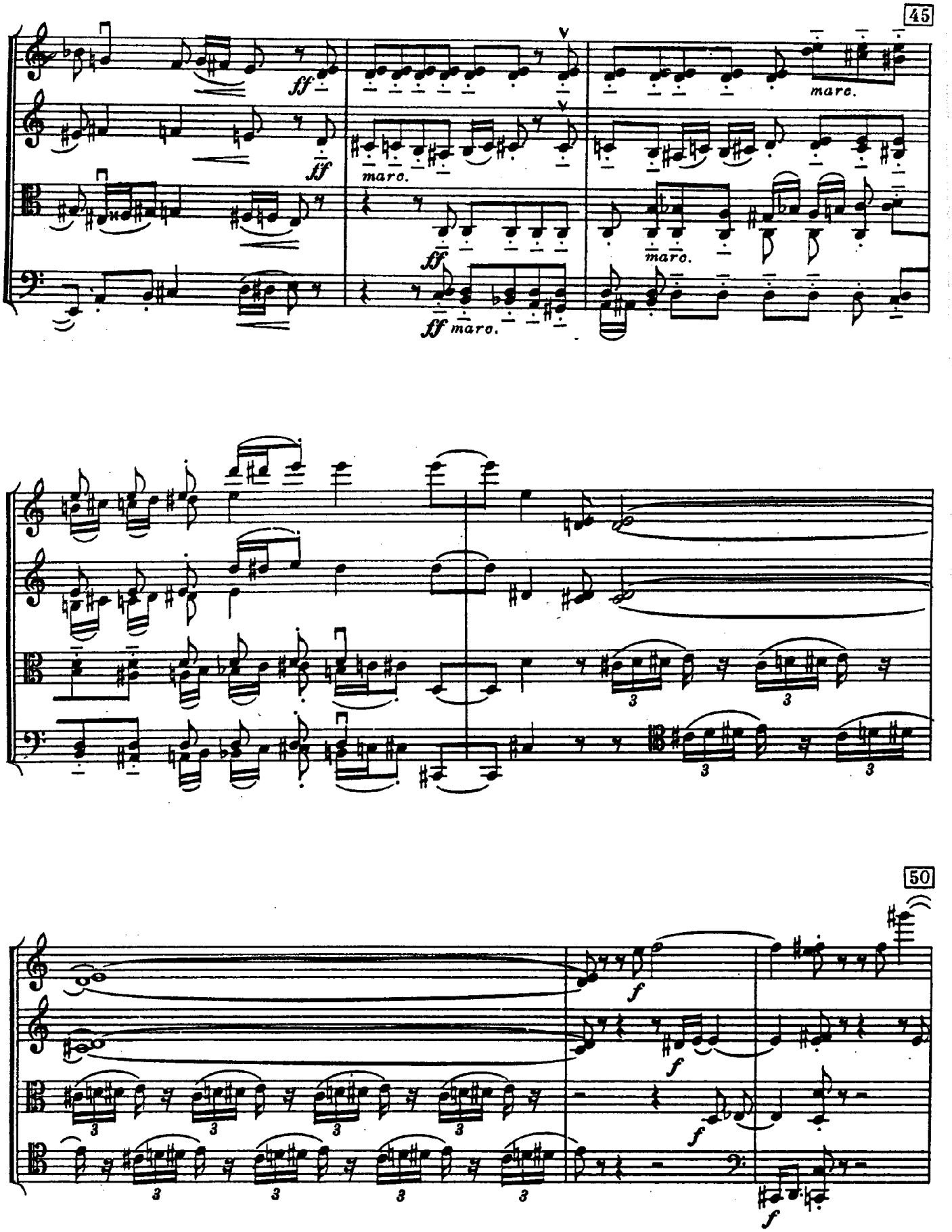




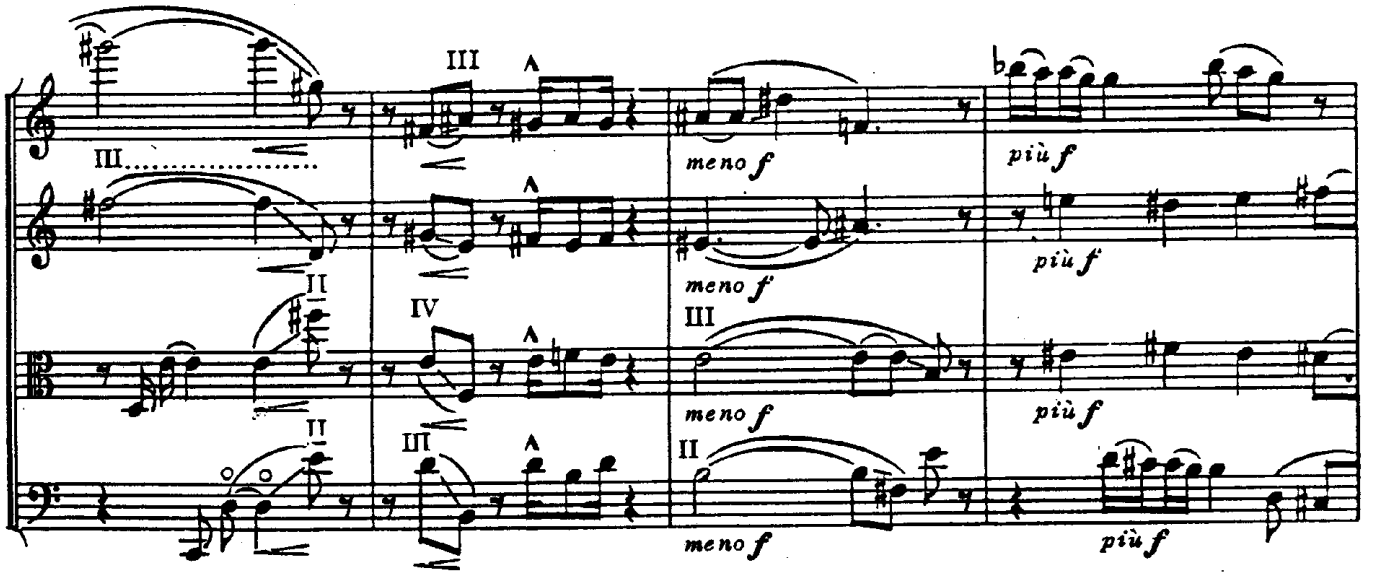
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

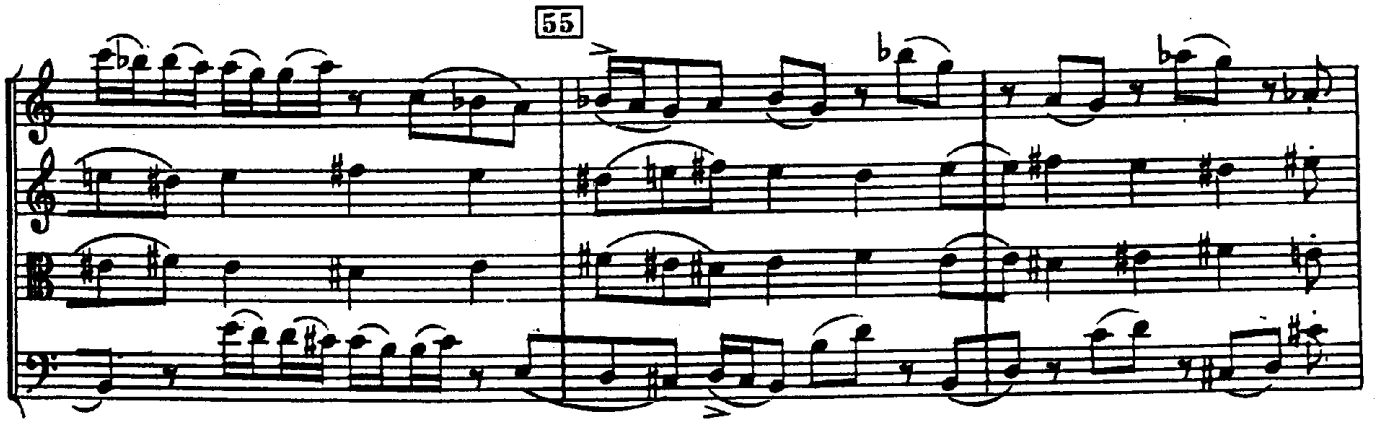


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





ЛИТЕРАТУРА

1. *Денисов Э. В.* Вступительная статья к изданию: *Барток Б.* Квартеты. Вып. 2. М., 1966.
2. *Холопов Ю. Н.* Об общих логических принципах современного музыкального мышления // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
3. *Холопов Ю. Н.* Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. М., 1972.
4. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974.
5. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. (Глава 12.)
6. *Холопов Ю. Н.* Формообразующая роль современной гармонии // Сов. музыка, 1965, № 11.
7. *Forte A.* Bartok's "Serial composition"// The Musical Quarterly, 46. 1960, № 2.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Барток Б.* Концерт для оркестра, II часть.
2. *Дебюсси К.* "Море", I часть.
3. *Караманов А.* "Пролог, мысль и эпилог" для ф-п., I часть.
4. *Прокофьев С.* "Мимолетности", № 5.
5. *Равель М.* Пьеса "Виселица" для ф-п.
6. *Скрябин А.* "Желание", ор. 57 № 1.
7. *Стравинский И.* "Жар-птица", вступление.
8. *Стравинский И.* "Canticum sacrum", I часть.

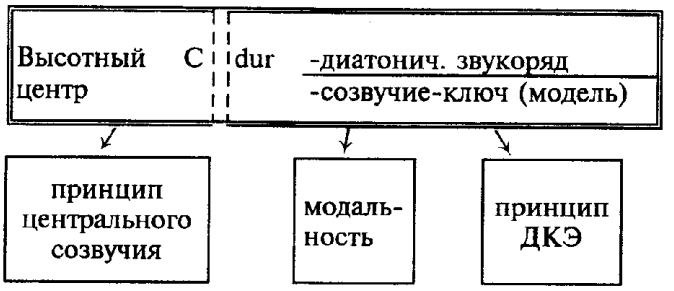
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

15.

ПРИНЦИП ЦЕНТРАЛЬНОГО СОЗВУЧИЯ (ЦС)

И. Стравинский. "Четыре русские песни", № 1 — "Селезень"

Третья из сторон изначальной синкретической целостности, автономно развившаяся в XX веке, это принцип центра. Таким образом от синкретического триединства C-dur, d-moll в новую гармонию входят по меньшей мере три принципа:



(d-moll — в частности миксодиатонический звукоряд).

Общий принцип классической гармонии может быть представлен как образование системы отношений на основе свойств ее центрального элемента — консонирующего трезвучия. Его терция, либо большая либо малая, дает *двуладовость* (отсюда наименование системы — dur-moll).

Квинта как показатель высшего средства звуков *внутри* ЦЭ сплачивает *вокруг* ЦЭ в качестве D и S два (и только два) ближайших родственных аккорда. И так далее; все это общеизвестно.

Но когда композитор не хочет классического консонантного центра, то даже идя *тем же* логическим путем, мы получим *другую* систему отношений, ибо другой ЦЭ имеет иные свойства, соответственно вокруг него образуются иные связи. Если мыслить строго тонально, но только центром полагать совершенно иное созвучие, то и получится то, что получило наименование *техники центрального созвучия*. Многое при этом функционально вполне аналогично. Но один момент всегда делает одну структуру непохожей на другую: *индивидуализированность* центрального созвучия. Консонирующих трезвучий всего два, притом они однотипны. В музыке XX века центром структуры может быть практически какое угодно созвучие, к тому же они могут даже в небольшой пьесе неоднократно меняться. Естественно, при таких условиях невозможно сложение сколько-нибудь типовой конкретной системы (какой была, с известными оговорками, тонально-функциональная гармония XVII—XIX веков). Система всегда индивидуализирована; образуется *индивидуальный модус* (ИМ). Методически это надо учитывать.

Стравинский русского периода — композитор и тональный, и в основе диатонический. Но еще в период "Петрушки" и особенно "Весны священной" он решительно освободился от старых идиом тональной музыки, придя и к модальности, и к quasi-серии ДКЭ, и к технике центрального созвучия.

Хороводная русская песня "Селезень" на народный текст — блестящий образец сочного, яркого, нового гармонического стиля, напоенный фольклорной интонацией в сочетании с последними достижениями новой европейской гармонии. В песне три куплета:

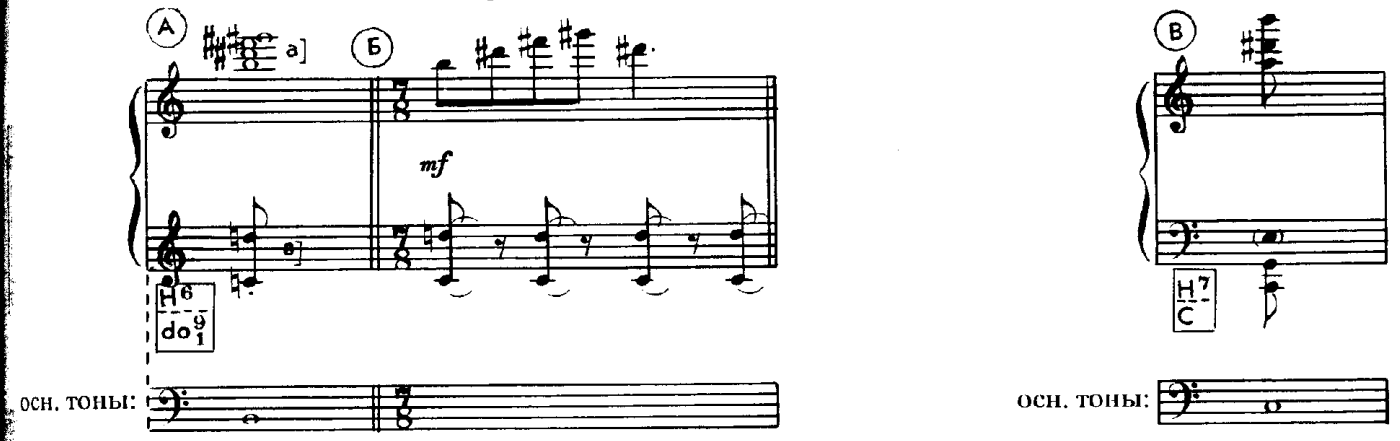
I 1. Селезень, селезень,
2. Сиз голубчик селезень,
3. Хохлатый селезень!
4. Ты выйди, селезень, селезень, [3+4]
5. Ты посмотри, селезень,
6. Где утушка твоя,
7. Где семеро утей.

II 1. Селезень, догоняй утку,
2. Молодой, догоняй утку.
3. Поди, утушка, домой, [2+4]
4. Поди, серая, домой!
5. У те семеро утей,
6. Осьмой селезень.

III 1. Будет утушка нырять
2. По полям, по норям, [1+4]
3. По кустам, по избам,
4. По чужим селезням,
5. По заезжим гостям.

Центральный гармонический комплекс изложен во вступлении (у фортепиано). Он представляет собой фигурацию полиаккорда (см. 70А), сочетающего звончатую русско-народную пентатонику с резко диссонирующим ей сонорно-ударным двузвучием нижнего слоя. Как часто бывает в полигармонии Стравинского, главным слоем является не нижний, а верхний:

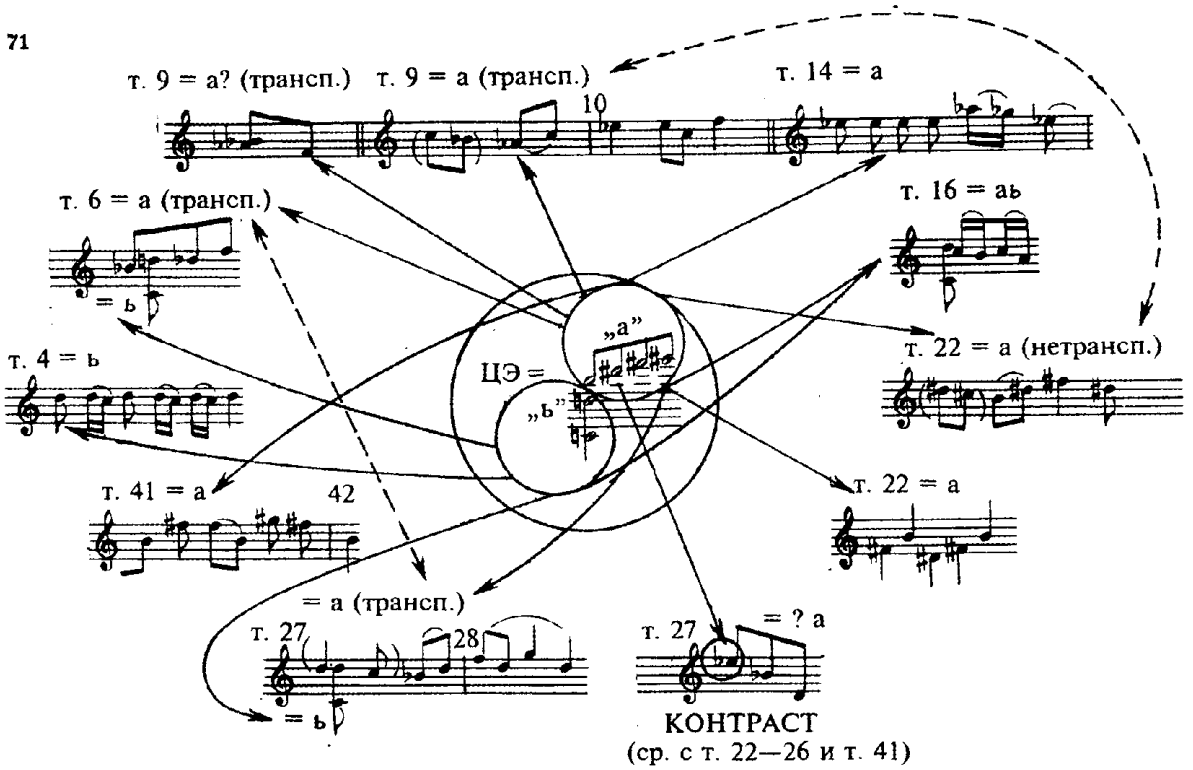
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Близко родственным элементом к ЦЭ является "обрамляющий" аккорд в конце 3-го такта. Он может считаться все же производным контрастом, с учетом существенной разницы в звуковом составе и в звучности (см. 70 В).

Множество прочих элементов гармонии *проистекают* от ключевого аккорда-ЦЭ:

71

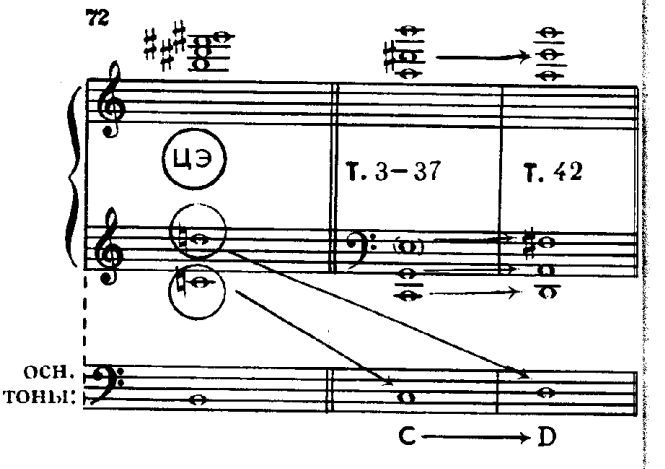


На таблице представлены почти все звуковые элементы пьесы. И повсюду совершенно отчетливо прослушивается производная связь их с ЦЭ. Третий, последний куплет вносит контраст ("перемена в последний раз", по выражению В. А. Цуккермана; как в "Вечерней серенаде" Шуберта). Естественно, здесь появляется (т. 27—41) остинато на наиболее контрастном звуковом материале. Однако, формально *es=dis* и *d*, то есть два звука из трех,взяты из ЦЭ. Ощущение сходства усиливается при других, уже явных заимствованиях, например, при ноне c^1+d^2 в тактах 27—28 и 34—35. С другой стороны, другие два звука из этих трех — d^1+b^1 — несомненно входят в состав комплекса b^1-d^2-f^2-g^2 — см. мелодию в т. 27—40, то есть почти на всем протяжении остинато.

Обрамляющий аккорд, звучащий в т. 3, 5 19, 20, 27, 33, и 37, в самом конце пьесы вдруг... разрешается (!); последний аккорд лишен острых диссонансов, что и дает спад сонантного напряжения. Конечно, логика состоит здесь именно в "падении" диссонанса: "каденция" (по формулировке на русском языке Дилецкого — "падеж") есть буквально "падение". Причем разрешение сохраняет "звук № 1" пьесы, то есть *h*. Логика в том, что *h* остается центральным тоном, хотя и не основным тоном.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

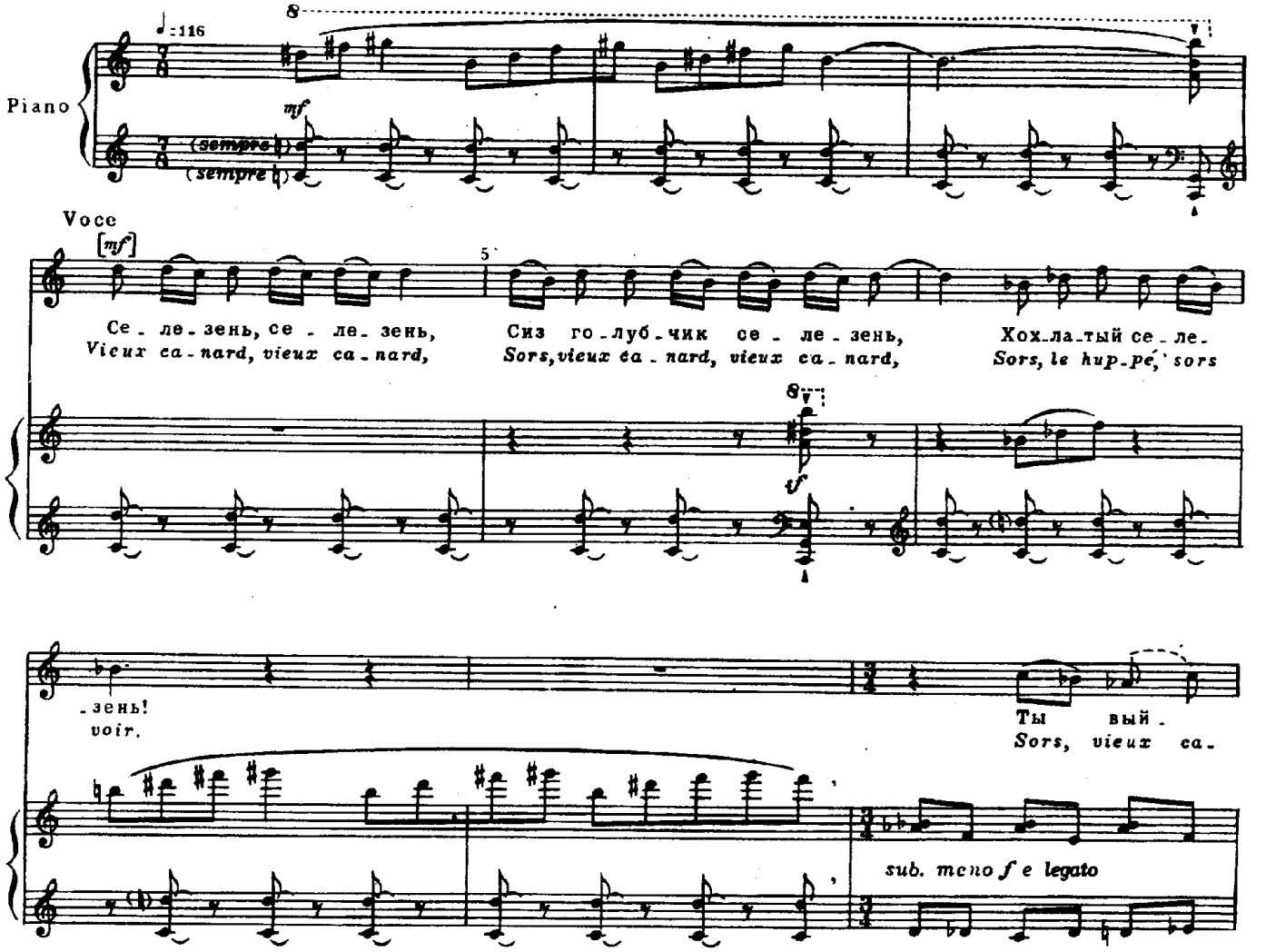
Таковым становится звук *D*, вместо "семь раз отмеренного" звука *C*. И этим выявляется еще одна грань *полигармонического* ЦЭ. Его главный субаккорд, верхний, на всем протяжении пьесы служил основным ориентиром гармонии, "монотоникой". Но на то он и "поли", чтобы подчиненный субаккорд тоже играл свою роль. В первоначальном виде ЦЭ нижний субаккорд — звонкий удар; в родственном же аккорде-рамке он — *основной тон* (особенно при трехзвуковом пласте в тактах 5, 19, 20, 27, 33, 37). Не будет преувеличением сказать, что ЦЭ здесь — двух видов: с основным тоном *h* (когда внизу звуки c^1+d^2) и с основным тоном *c* (если внизу — *c*+*g*). И тогда заключительное созвучие *переносит опору с одного звука* нижней части ЦЭ (*C*) *на другой* — *D*. Иначе говоря, основные тоны аккорда-рамки *C*→*D* — не что иное, как *развертывание по горизонтали* тонов нижнего субаккорда ЦЭ:



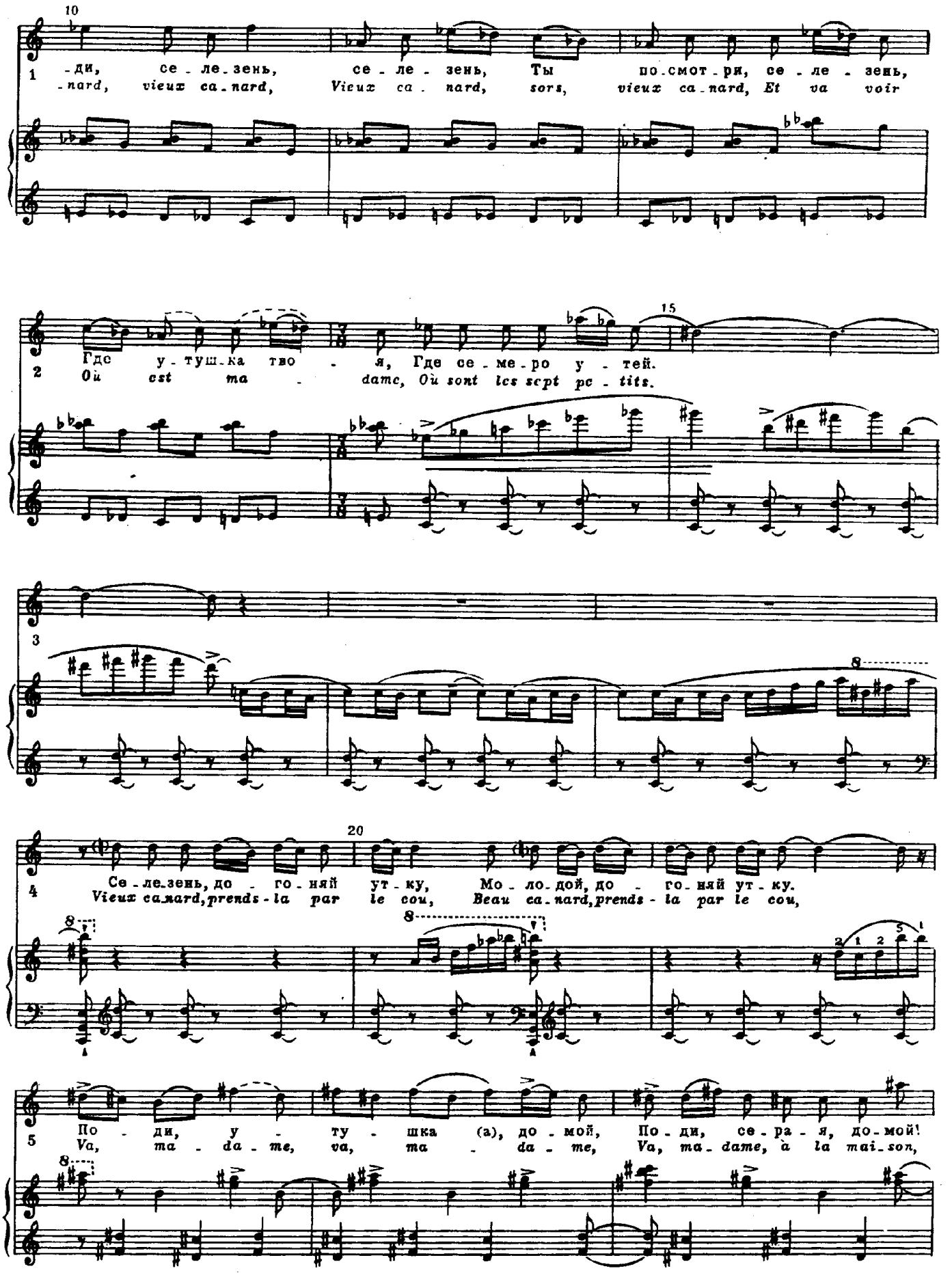
(Докончить анализ, выполнив его конкретную часть.)

"Четыре русские песни", № 1 — "Селезень" (Хороводная)

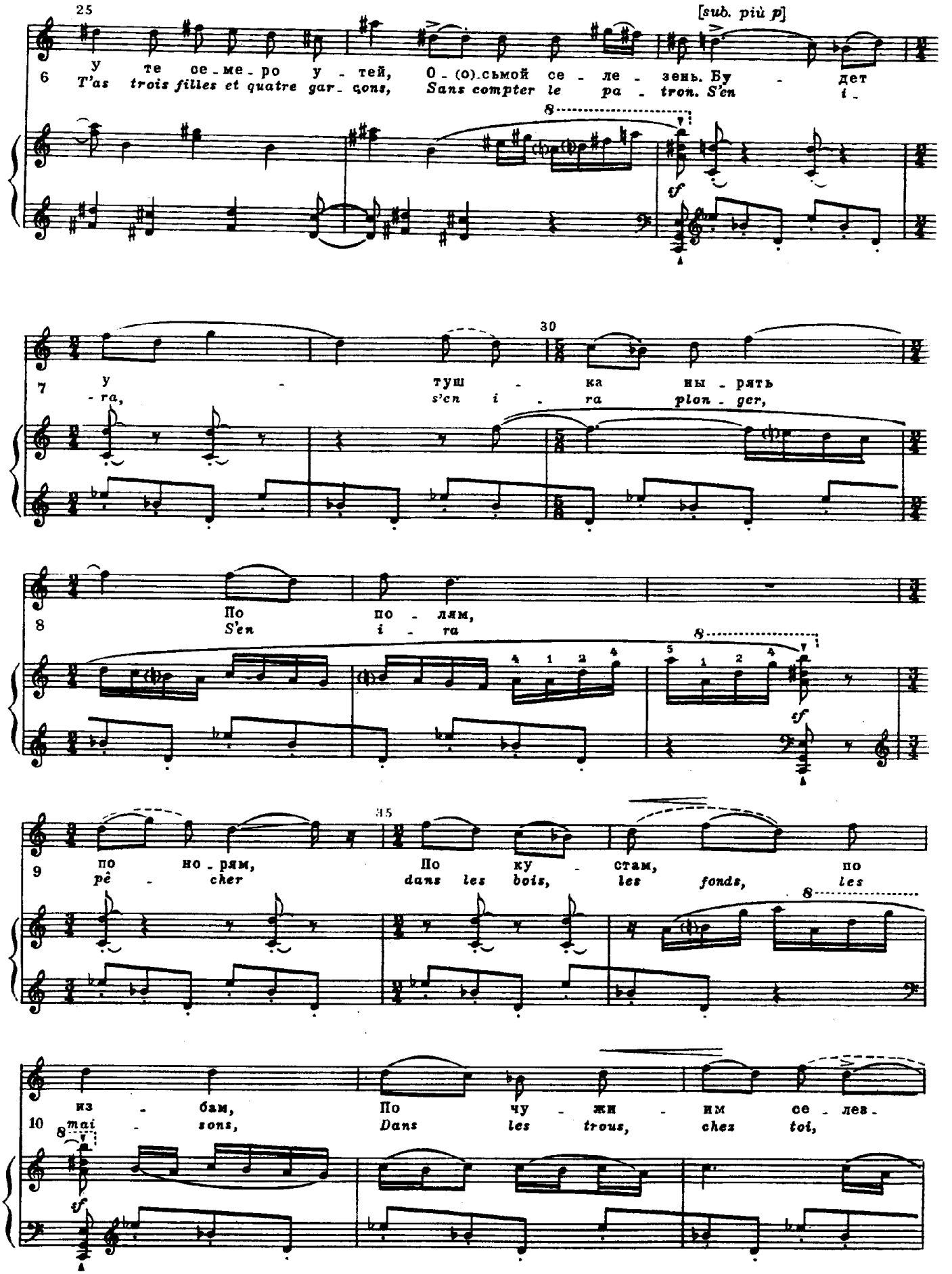
И. СТРАВИНСКИЙ



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

[≈1′ 05″]

-ням, По за - ез - жим гос - тям.
11 Chez vous, chez moi, par - tout.

"Книга висячих садов", № 7

А. ШЁНБЕРГ

Nicht zu rasch (♩ = ca 80)

Gesang

Angst und Hof - fen wech - selnd mich be - klem - men,
Peine et joi - e tour à tour m'ac - ca - blent,

Klavier

f

mei - ne Wor - te sich in Seuf - zer deh - nen; mich be - drängt so
mes pa - ro - les en san - glots s'al - lon - gent; si fu - nes - te un

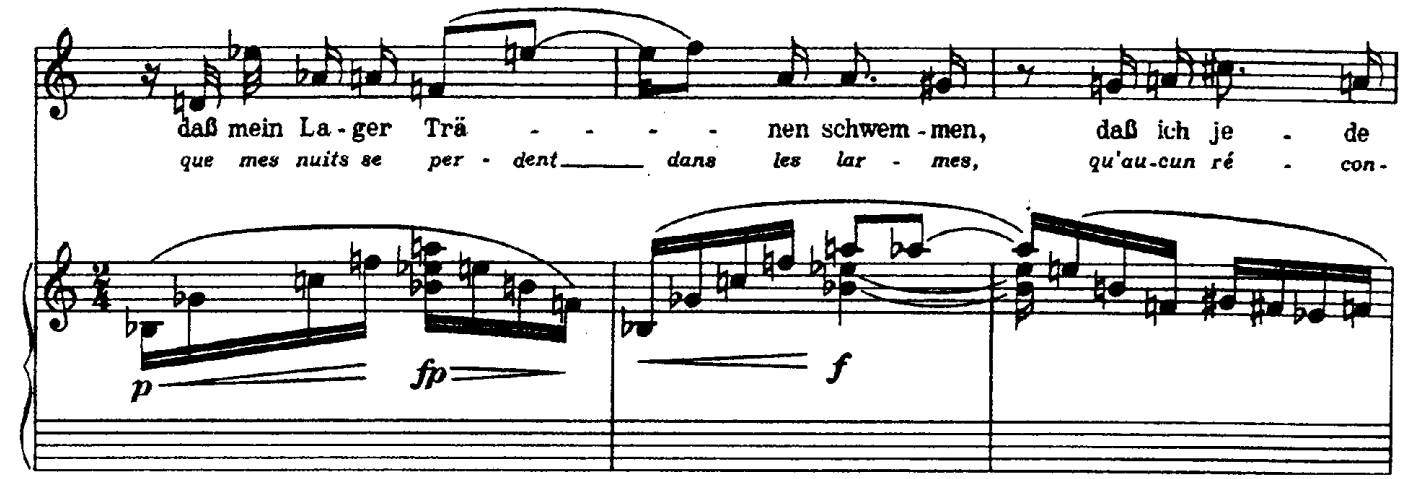
p fp

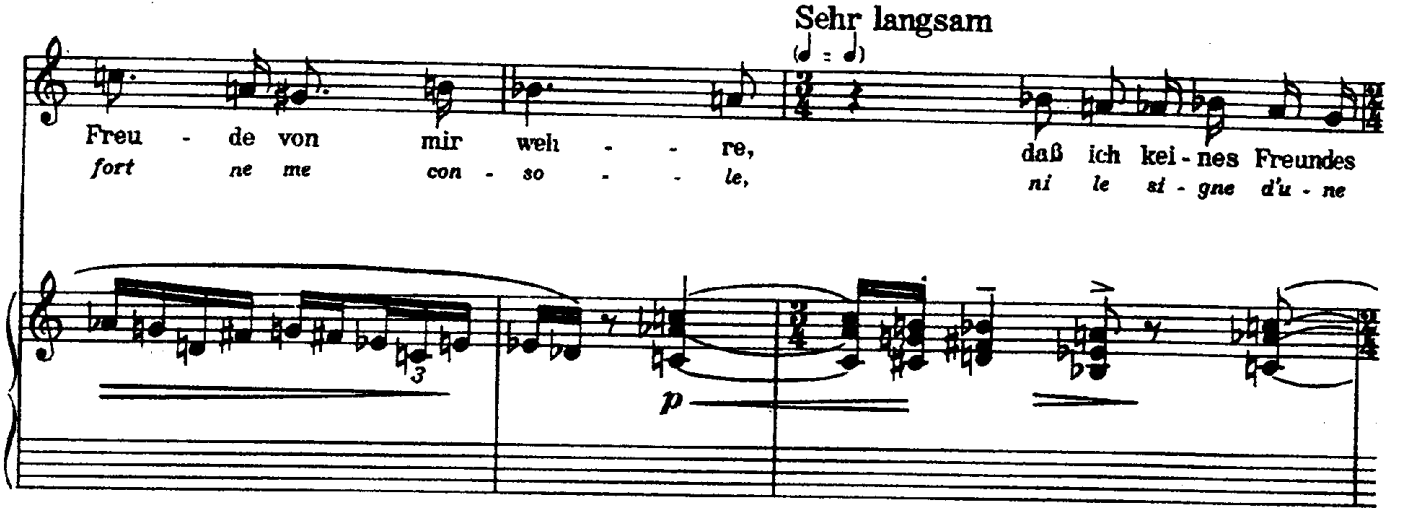
rit. - - - - Langsamer (♩ = ca 56)

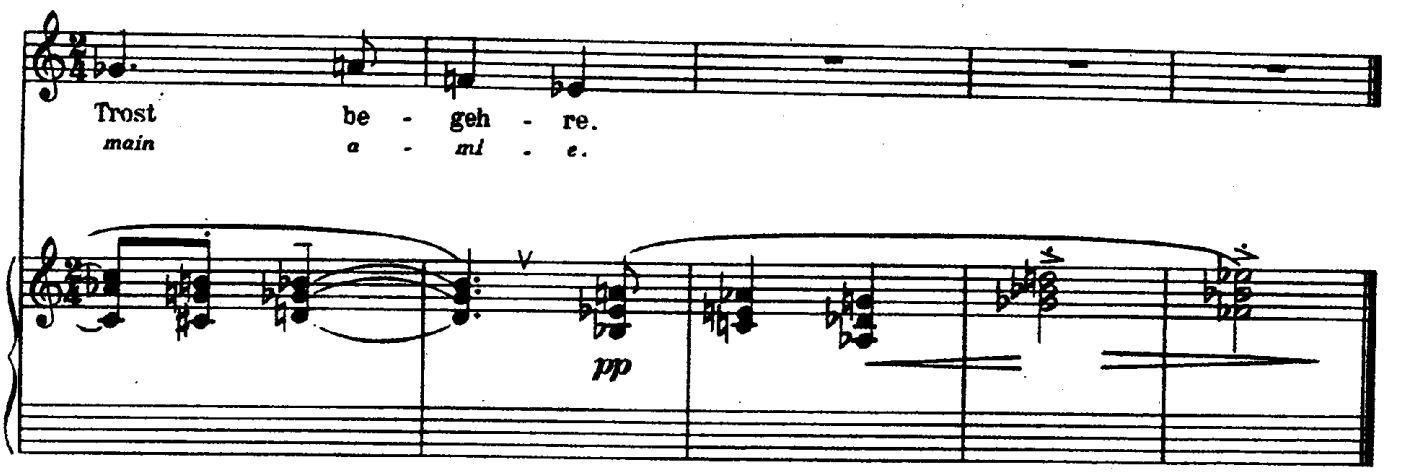
un - ge - stü - mes Seh - - nen, daß ich mich an Rast und Schlaf nicht keh - re,
re - gret me tour - men - - te, que som - meil et trê - ve s'a - bo - lis - sent,

fp pp

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua







Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дьячкова Л. С.* О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973.
2. *Старостина Т. А.* О гармонии позднего Стравинского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М., 1987.
3. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XV.)
4. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974.
5. *Erpf H.* Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.
6. *Wolpert F. A.* Neue Harmonik. Die Lehre von den Akkordtypen und Grundakkorden. Wilhelmshaven—Amsterdam, 1972.
7. *Zieliński T.* Problemy harmoniki nowoczesnej. Kraków, 1983. (S. 137—148.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Барток Б.* "Микрокосмос", № 132 и 144.
2. *Барток Б.* "Чудесный мандарин", вступление.
3. *Берг А.* "Воццек", III действие, 4-я картина.
4. *Мессиан О.* "20 взглядов <...>", № 3.
5. *Прокофьев С.* "Мимолетности", № 2.
6. *Стравинский И.* "Орфей", Pas d'action (главная тема).
7. *Шёнберг А.* "Книга висячих садов", № 7.
8. *Шостакович Д.* "Афоризмы", № 2 — "Серенада".
9. *Штокхаузен К.* Stimmung.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

16.

ДИССОНАНТНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ. "СКРЯБИНСКИЙ ЛАД"

А. Скрябин. "Прометей (Поэма огня)", экспозиция

"Поэма огня" начинается "brumeux", то есть *"туманно"*. Но еще более "brumeux" начинался *анализ* скрябинского "огня"[15]. Между тем произведение это кристально ("cristallin"), до схематизма, *ясно*. Более того, как выяснили исследователи (см.: *Ванечкина И. Л., Галеев Б. М.* "Поэма огня", Казань, 1981), автор сам... проанализировал его, по крайней мере его гармонию; а если верно понимать отношение гармонии и формообразования (см. выше, раздел "Гармония и форма"), то тем самым также и форму.

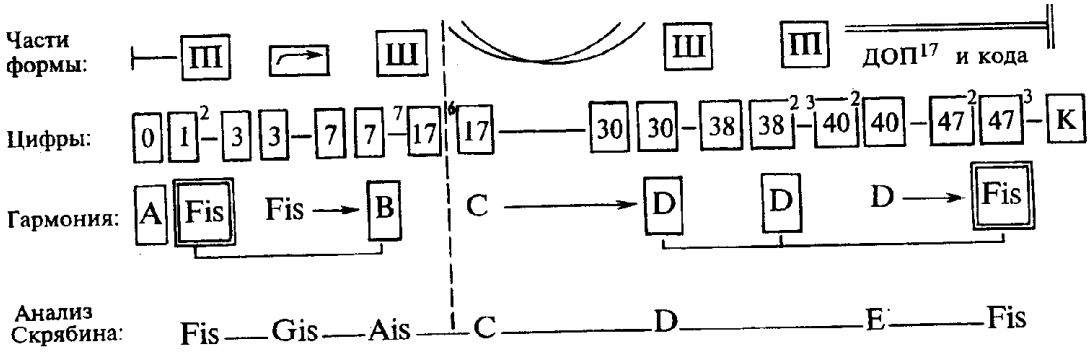
Но все дело в том, что в позднем творчестве Скрябин вышел из традиционной системы мажора и минора. Все просто и ясно, но в Fis^{dim}, а не в H-dur, Fis-dur или в "атональности" (то есть в просто "dur" 'е).

Сочинения позднего Скрябина представляют *диссонантную тональность*, то есть тональную систему с ЦЭ в виде определенного типа созвучия. В основании его чаще всего лежит аккорд 4·6 (числа — интервалы в полутонах) с различными прибавлениями. Аккорд "Прометея" *Fis·His·e·ais·dis*[1]·*gis*[1] по праву считается наиболее характерным из позднескрябинских ЦЭ.

Став центром системы, такой аккорд перестал быть дополнительным элементом тональности, и техника из "ДКЭ" превратилась в "центральное созвучие", при его господстве — в диссонантную тональность. Но конкретные *способы* осуществления гармонической связи между элементами гармонии остаются примерно теми же самыми. Это:

— простая повторность (в частности, остинато);
— транспонированная повторность;
— варьирование структуры ЦЭ;
— производный контраст (новое качество в результате изменений);
— внешний контраст.

Форма "Прометея" — сонатная[16].



События развертываются в достаточно полном соответствии с самыми коренными принципами традиционной сонатной формы.

Вступление, хотя и находится в основной ладовой сфере Fis^{dim} (то есть Fis+A+C+Es), хотя затра-

[15] Ошибочные толкования формы и гармонии, данные в статье: *Вольтер Н. Н.* Символика "Прометея" (в сб.: "А. Н. Скрябин. 1915—1940". М.; Л., 1940), стали одной из ходячих ошибок. В частности, ошибки повторены во вступительной статье В. Дельсона к советскому изданию партитуры произведения (М., 1963, с. 3—4). Вузовские ноты, и партитуры, и клавиры, до сих пор "расписаны" этим печальным "аналитическим brumeux". Понять (приписать?) "измы" всегда легче, чем сделать элементарный анализ гармонии, формы, контрапункта и инструментовки. Полная путаница в представлениях о тональной функциональности у позднего Скрябина содержится в диссертации Е. А. Косякина "Логические основы тонально-гармонической системы позднего творчества Скрябина" (Московская консерватория, 1995).

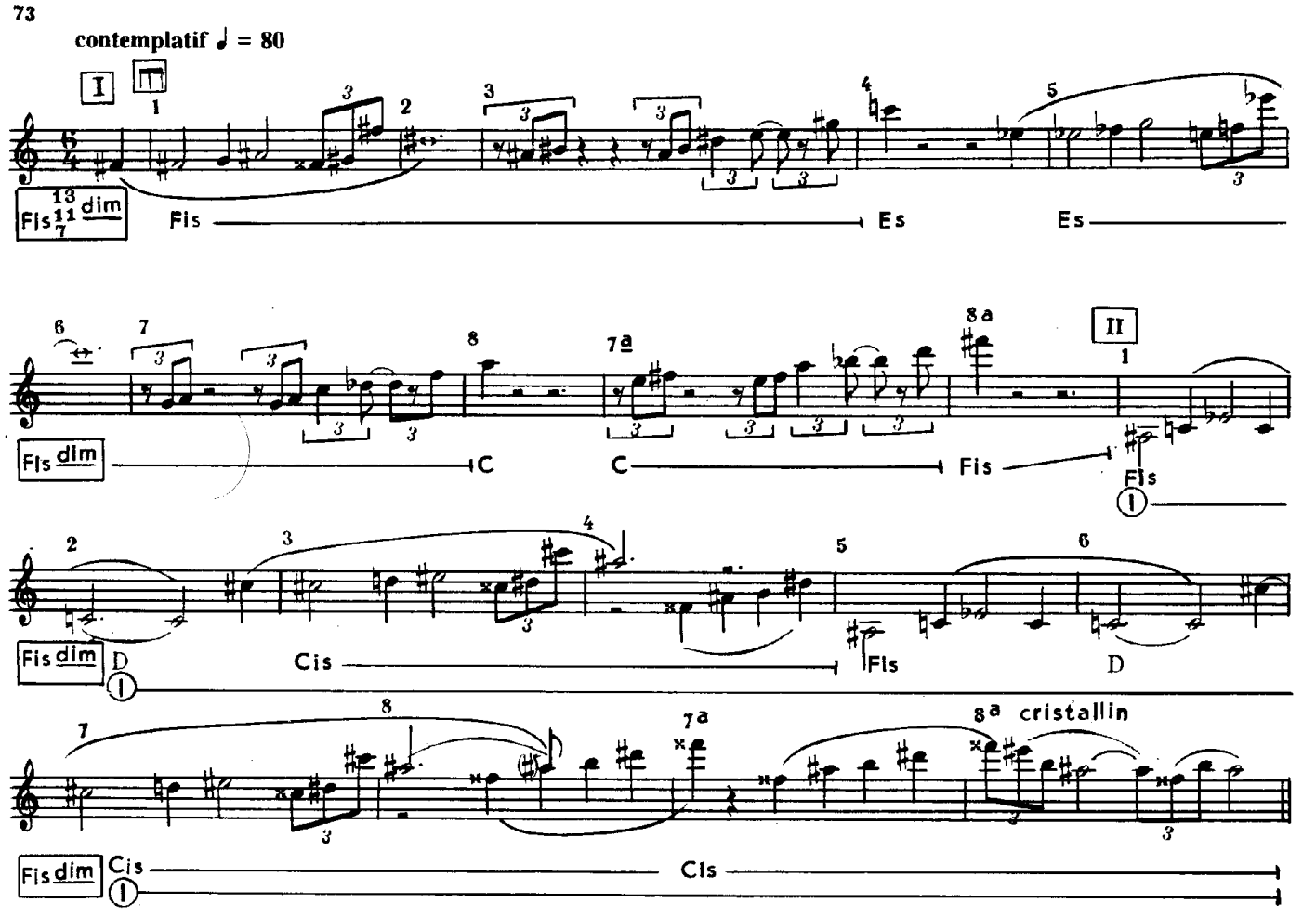
[16] Ориентиры даны по изданию партитуры "Прометея". (Знаки формы — см. Приложение в конце третьей части книги.)

[17] Во времена Скрябина часть после повторения экспозиции называлась: "дополнение"; оно состояло из свободно избираемых композитором повторений тех или иных частей и собственно-коды. См.: *Аренский А.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. Изд. 4. М., 1914. С. 66—68.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

гивает и тонику (т. 19, 22), занято скрыванием тоники в ее явном виде с тем, чтобы сохранить ее свежесть при появлении главной темы. Тональная позиция мелодии выбрана, однако, с таким расчетом, чтобы первым ее звуком оказался *fis*.

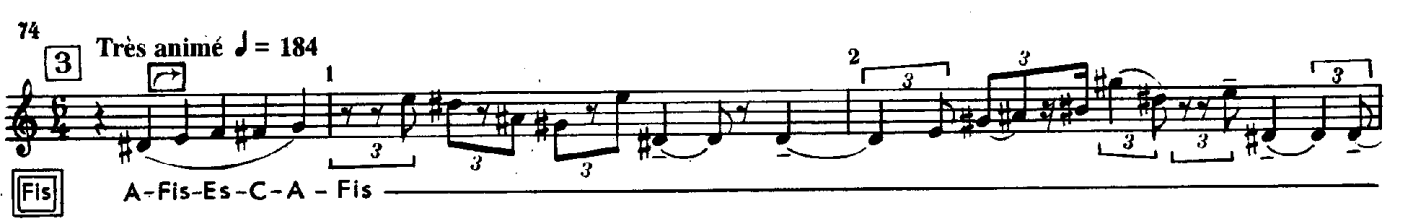
Главная тема, как и обычно, — это большой *массив тоники Fis*. Показательно не только количественное преобладание тоники над прочими гармониями, но и то, что II часть темы стоит на органном пункте *Fis*[18].



(Метрический такт "Прометея" — 6/4.) Примечательно, что встречается прямое последование "автентического" типа *Cis—Fis*, обычно Скрябин его избегает. (Вообще в "Прометее" иногда чувствуется, что это всего лишь третий опус нового периода, или даже первый.)

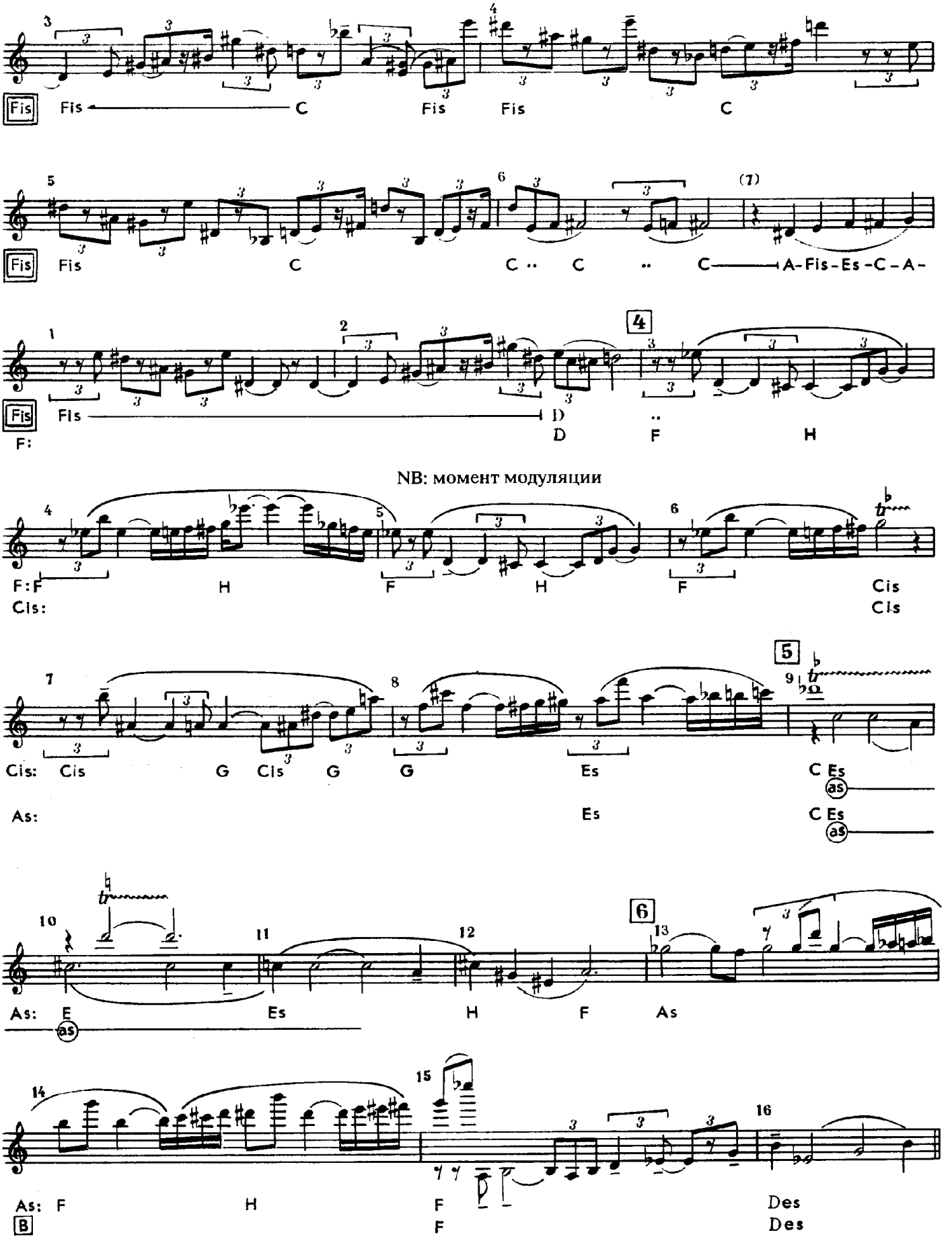
Связующая партия задумана как два построения ходообразного характера, из которых первое гармонически примыкает к главной и идет в ее тональности (см. т. 67— 81), а второе начинается как первое, а затем модулирует (т. 81—87). Из классических прообразов можно указать на сходный случай в I части 9-й симфонии Бетховена.

Схема связующей:



[18] При игре примера целесообразно поддерживать мелодию аккордами типа 4·6 (например, *Fis=fis·ais·e*[1]), следя, чтобы не удваивать диссонансы. Нельзя ставить трезвучия.

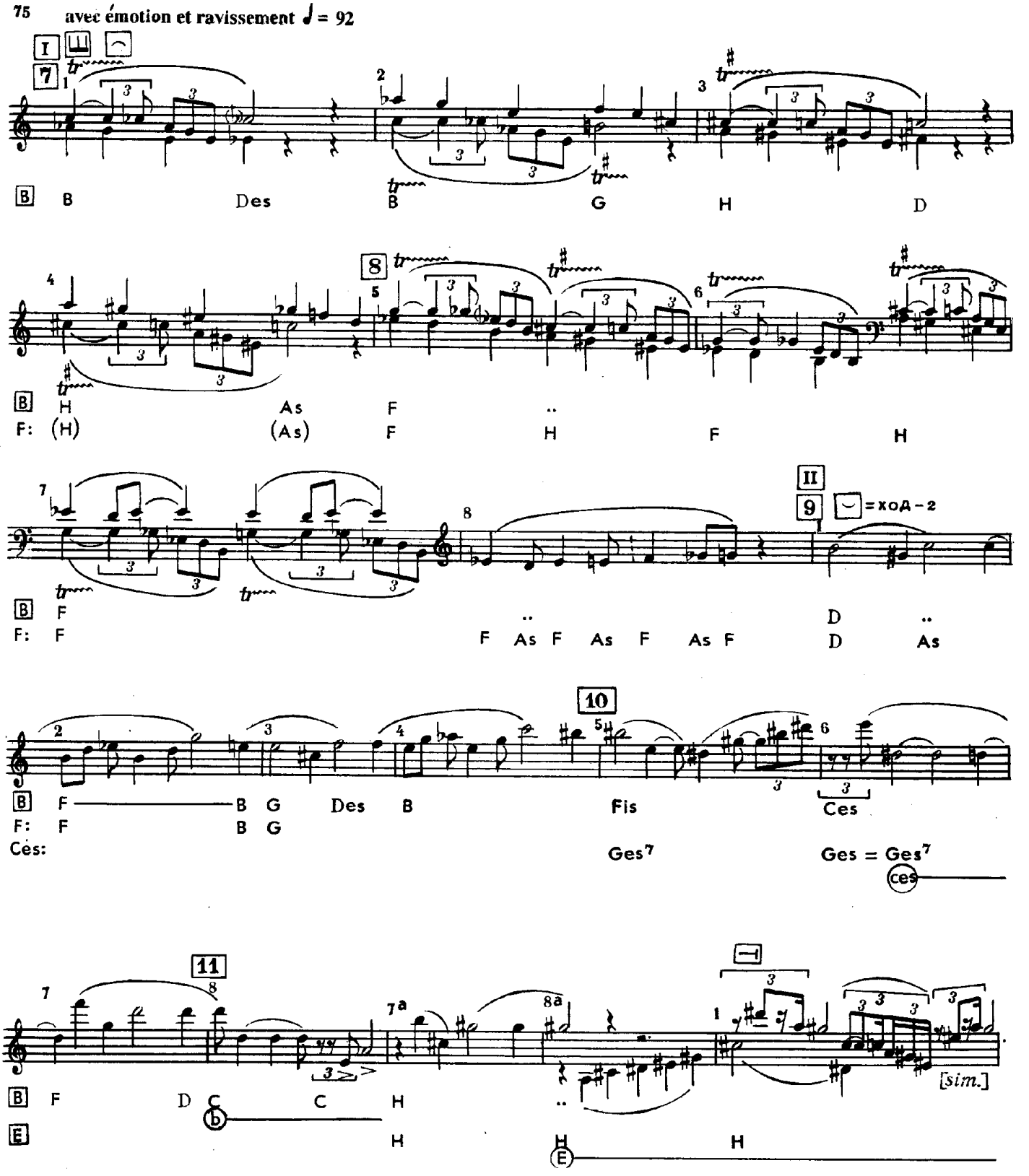
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



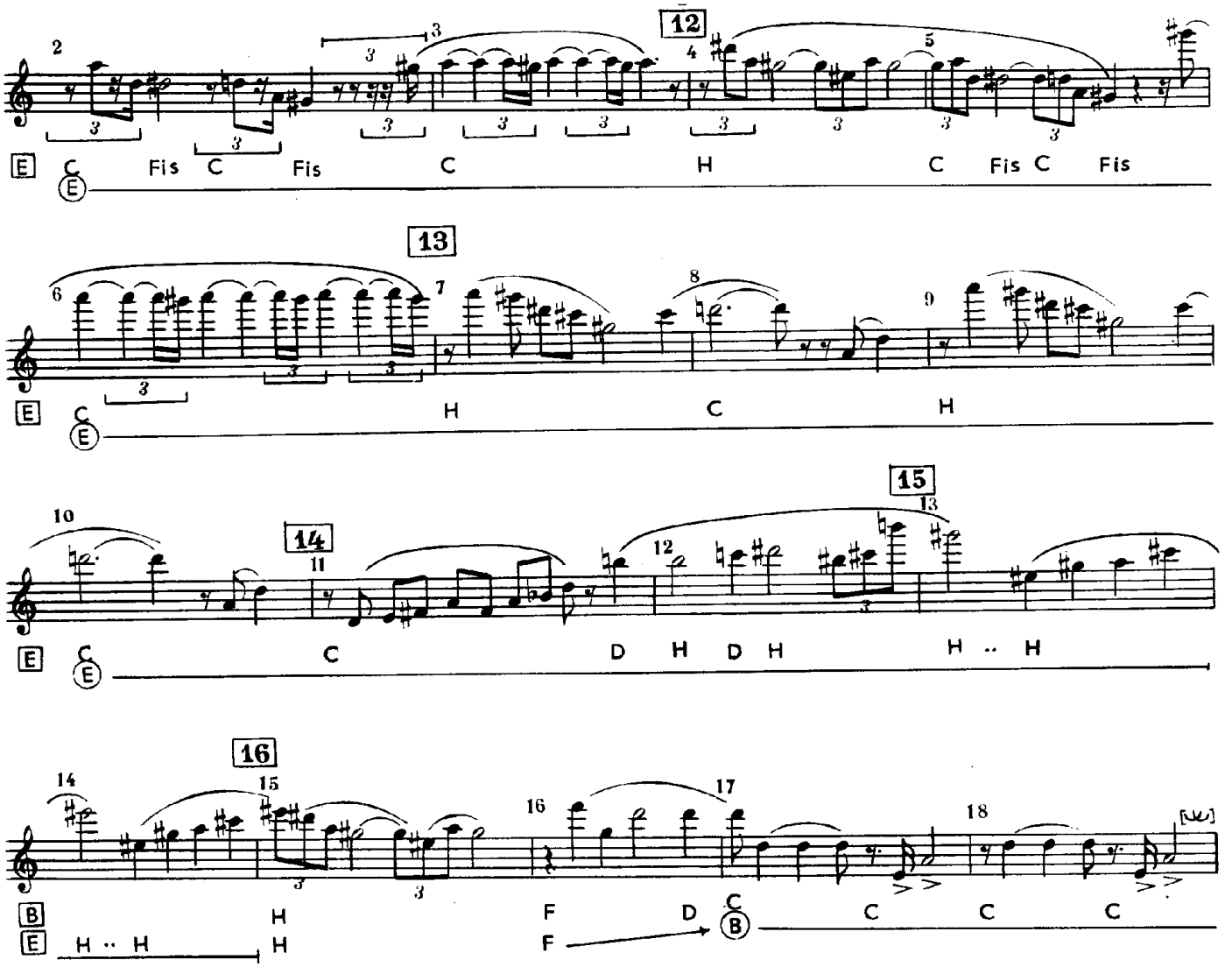
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Интересно, что предыкт (ц. 4 — 7) делается на обыкновенной доминанте к тональности побочной темы, которая избирается в том же большетерцовом отношении к главной, как в I части 4-й сонаты, в Поэме ор. 32 № 2 с их романтическими мажорами на больших терциях от тоники.

В противоположность разрыхленной связующей побочная вновь — песенной формы с типичными и несложными гармоническими структурами.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Теперь можно рассмотреть и саму структуру диссонантной тональности. Систематическое и концепционное отсутствие разрешения полностью лишает ЦЭ доминантовости. Это безоговорочно *аккорд тоники,* совершенно лишенный "стремлений, не реализованных до конца". Сочетание малой септимы и большой децимы означает здесь *выразительный характер аккорда,* а вслед за ним и лада ("скрябинского лада") — озарения, воспарения, пламенения, устремления ввысь, а не "тяготения" "доминанты" ("альтерированной" — всё это неверные понятия!) к несуществующей тонике. Здесь Скрябин своим упрощением ЦЭ посредством сведения его к консонантному трезвучию единственный раз в последнем аккорде поэмы сам недвусмысленно указал, как именно он трактует "прометеев аккорд" — как тонику, а не как доминанту. В книге Л. Сабанеева "Воспоминания о Скрябине" приведены суждения Скрябина о гармонии своего "Прометея" — поразительно точные и ясные, несомненно подлинные. Можно только удивляться, почему столь важный для гармонической науки нашего времени материал не стал еще установочным для новой гармонии (а следовательно, и формы). Сабанеев рассказывает:

«Днем мы собрались у Кусевицких <...>

— Ведь каждому звуку соответствует цвет, — сказал он [Скрябин], как бы высказывая всеми признанную аксиому. — Вернее не звуку, а тональности. Вот у меня в „Прометее" в начале тут как бы совмещение тональности А и тональности Fis — поэтому тут должны быть цвета розовый и синий.

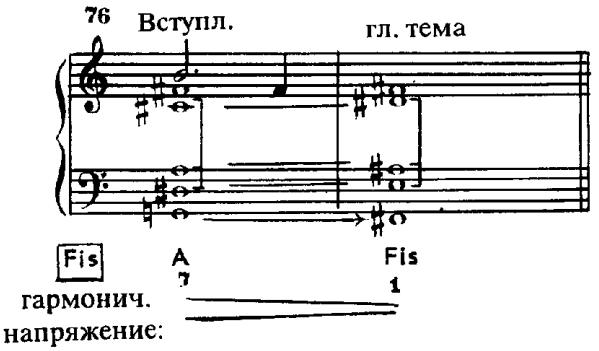
— Позвольте, Александр Николаевич, — запротестовал я, в котором проснулся старый физик, ученик материалиста П. Лебедева, — где же тут у Вас тональность А или Fis, — я не вижу тут никакой тональности <...>

— Так нет же, — и лицо Скрябина выразило легкое неудовольствие, что приходится объяснять вещи столь ясные. — Ведь вот же основной аккорд, — и он взял прометеевское шестизвучие, — это же у меня заменяет трезвучие. В классическую эпоху трезвучие соответствует плану равновесия. А теперь оно заменяется у меня вот этим созвучием. Это совсем иное ощущение, правда ведь? <...> Это

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

должен быть свет, лучезарность... Вы не думайте, что это тональность „ре", — прибавил он, видя, что у меня на лице выразилось недоумение, каким образом аккорд, имевший все признаки нонаккорда на пятой ступени в ре мажоре, мог оказаться в тональности А <...> — Это не есть доминантовая гармония, а это основная, это консонанс. Ведь правда — это мягко звучит, совсем консонанс <...> Вот почему это тональность А. В до мажоре это будет вот что!! — и Скрябин взял звуки *до — ре — ми — фа-диез — ля — си-бемоль.* — Вот у меня они тут все подряд, — он сыграл какой-то из пассажей „Прометея". — Это и мелодия, и гармония одновременно... Ведь так и должно быть — гармония и мелодия — это две стороны одного *прынципа,* одной сущности <...>»[19].

Неожиданным образом возникает ассоциация с применением T^7, T^9, T^{11}, T^{13}, как безоговорочно тонических "натуральных" аккордов в джазе. Ведь там тоника типа $B^1 \cdot as \cdot c^1 \cdot d^1 \cdot e^1 \cdot g^1$ в конце пьесы — вещь совершенно ординарная, и никому не приходит в голову усомниться в ее устойчивости — именно это и разъяснял Скрябин в разговоре с Сабанеевым. И с самого начала, например, главной темы, аккорд $Fis \cdot e \cdot ais \cdot dis^1 \cdot fis^1$, особенно после столь внушительной ладовой настройки во вступлении, звучит для современного слуха совершенно устойчиво. Более того, в рамках очень узкой, ограниченной зоны колебания сонантного напряжения в поэме этот аккорд звучит как *разрешение* аккорда вступления. Для достижения этого эффекта Скрябин использует простейший прием. Дело в том, что аккорд с основным тоном не в басу звучит более напряженно, чем при положении его в нижнем голосе (такая же разница, как между обращением трезвучия и трезвучием в основном виде). Вот зачем *вступление* дает "прометеев аккорд" *в обращении* (!) — чтобы *в главной* теме он звучал *устойчивее.* Схема:



[19] *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 46—47.

Попутно заметим, что бас во вступлении готовит бас тоники в главной теме, а крайние голоса $g+h$ входят в комплементарные звуки к ЦЭ на *Fis.* Получается эффект большого родства, большого контраста и плавного (школы Аренского) голосоведения при введении тоники.

Структура тональности определяется логикой уменьшенного лада Fis^{dim}. Четыре аккорда со структурой ЦЭ (или очень близкой) составляют *сферу тоники:*

Fis—Es—C—A—Fis (указаны основные тоны).

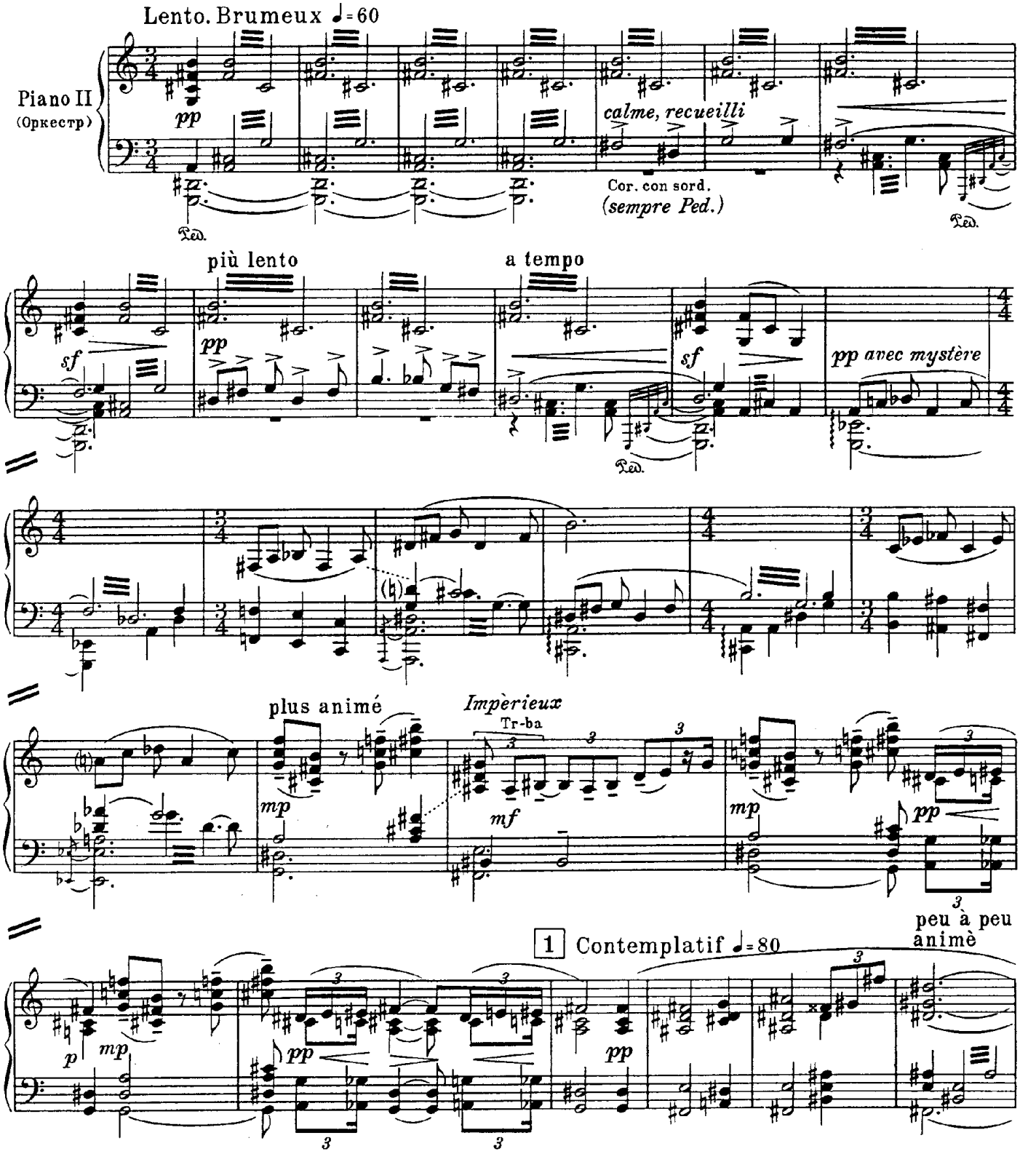
Из них аккорды на расстоянии тритона функционально тождественны, они собственно две формы тоники. А аккорды на расстоянии малой терции *наименее контрастны* из всех прочих (на расстоянии большой терции=целого тона, чистой кварты=полутона; эти приравнивания — следствие функциональной идентичности тритонового отношения). Поэтому в рамках последования основных тонов *Fis—Dis—C* и т. д. малотерцовые и тритоновые ступени ("параллели" и тритонанты) составляют единую функцию тонической сферы. (Соответственно, последование по основным тонам *G — E — Cis — B — G* = доминантовая сфера, а *Gis — F — D — H — Gis —* = субдоминантовая.) В отдельности же: *A — Fis, C — Fis* и т. п. — "параллели" и тритонанты могут обнаруживать различие свойств, чем и блистательно воспользовался Скрябин в гармонической идее вступления к поэме.

Взглянем теперь на скрябинский "luce" в главной теме (см. партитуру). На строчке luce видно, что тоническая сфера в I части темы господствует безраздельно. Нет ничего, кроме тонической сферы уменьшенного лада. II часть очевидно мыслилась композитором как развивающая, но в пределах главного тона. Всю гармонию II части темы Скрябин поставил на тоническую педаль — теперь делай, что хочешь, все равно все будет в тонике. И можно позволить себе выйти за пределы только тонической сферы: в т. 49—50 *d* из субдоминантовой сферы (ее параллели), в 50—51 — *cis* из доминантовой (как в ор. 57: D на тоническом басу), в т. 52—54 — *cis* из D, и далее повторения тех же отношений. Очевиден простой, но убедительный контраст главной темы: I часть — только тоника, II — тоника и другие гармонии. Не кажется странным начало II части с тоники — ведь оканчивается II часть, и вместе с ней вся тема на неустое, доминанте (достаточно обычно и для классической главной темы; например, в той же 9-й симфонии Бетховена начало и конец главной — на доминанте).

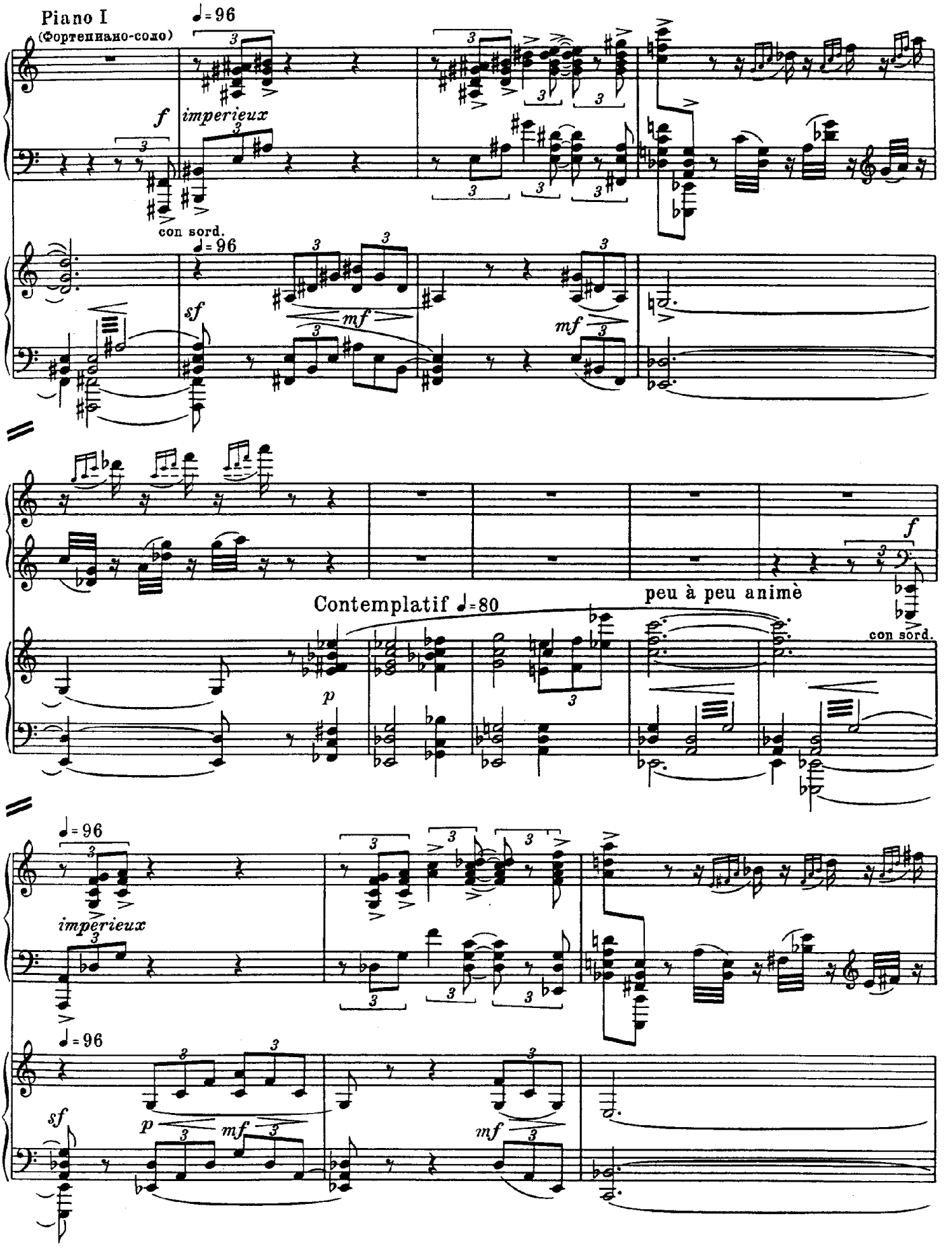
(Довести анализ до конца.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

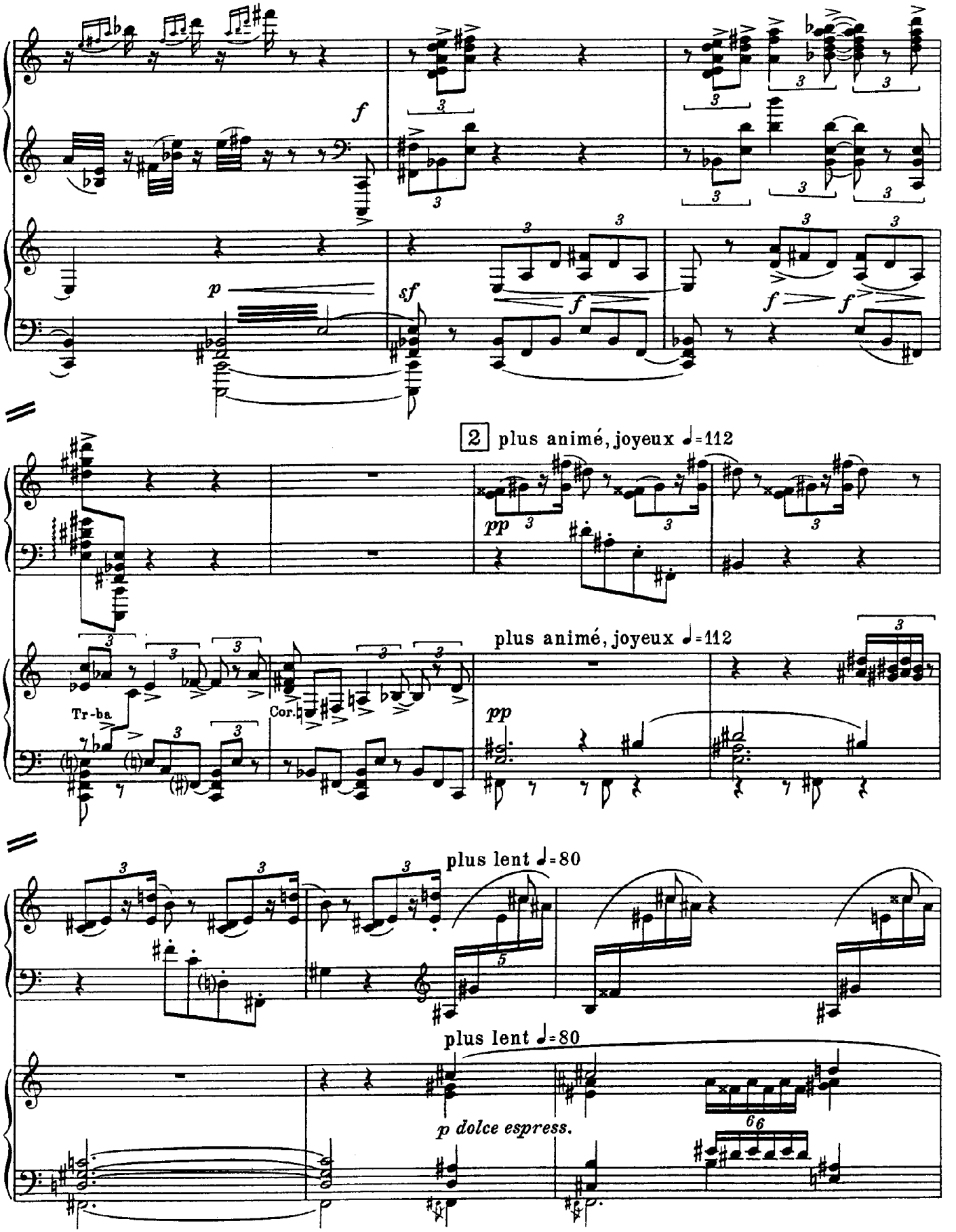
А. СКРЯБИН



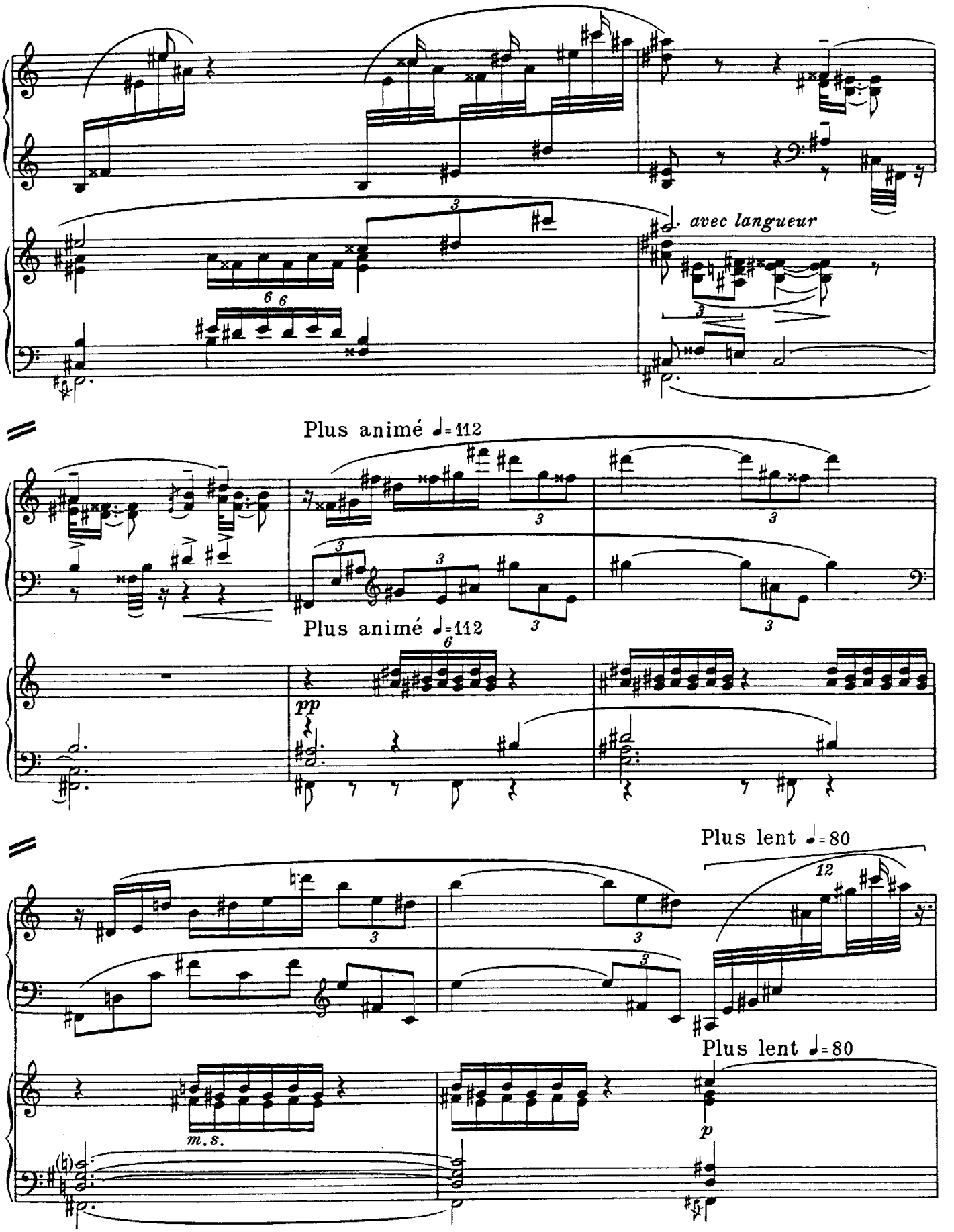
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



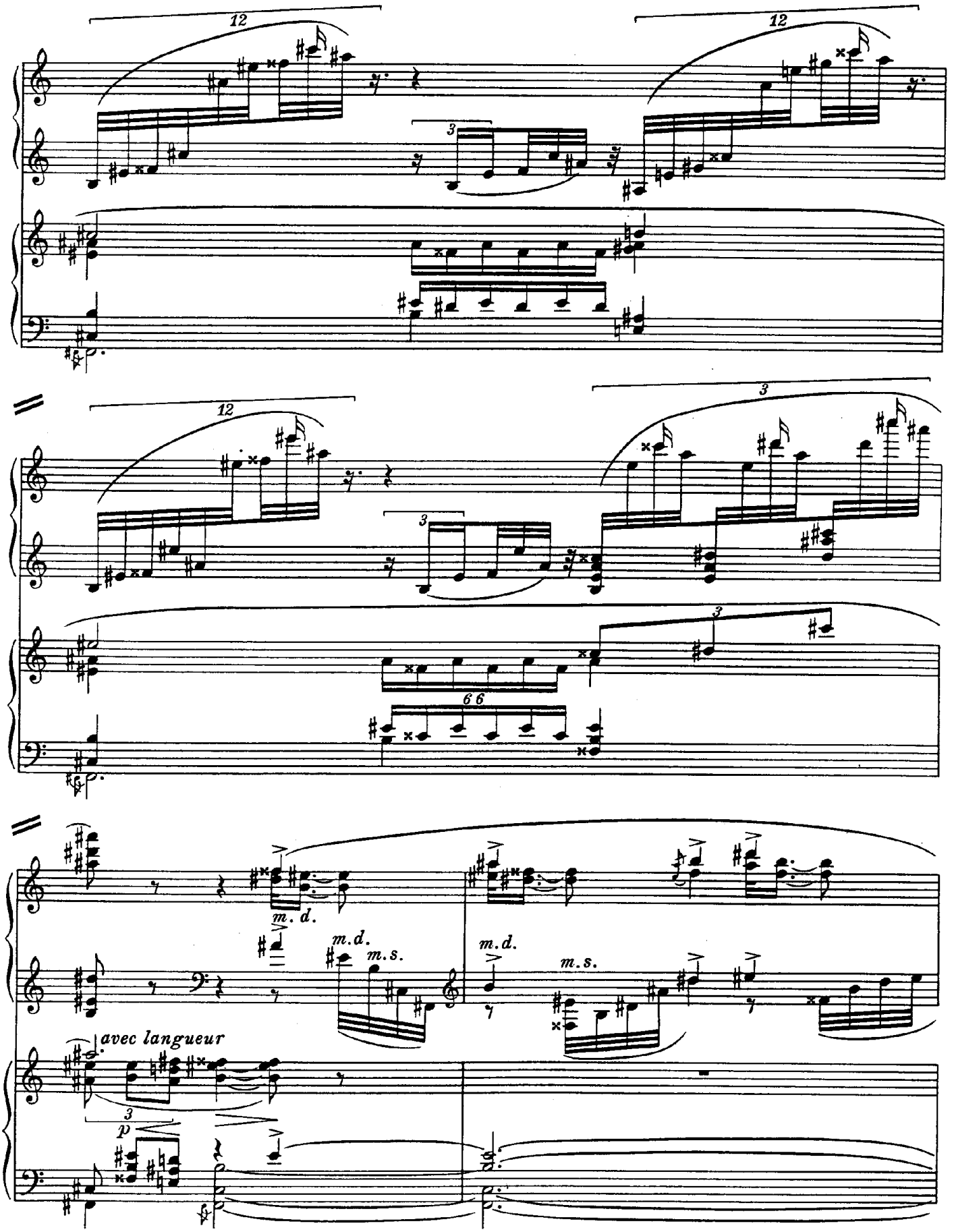
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



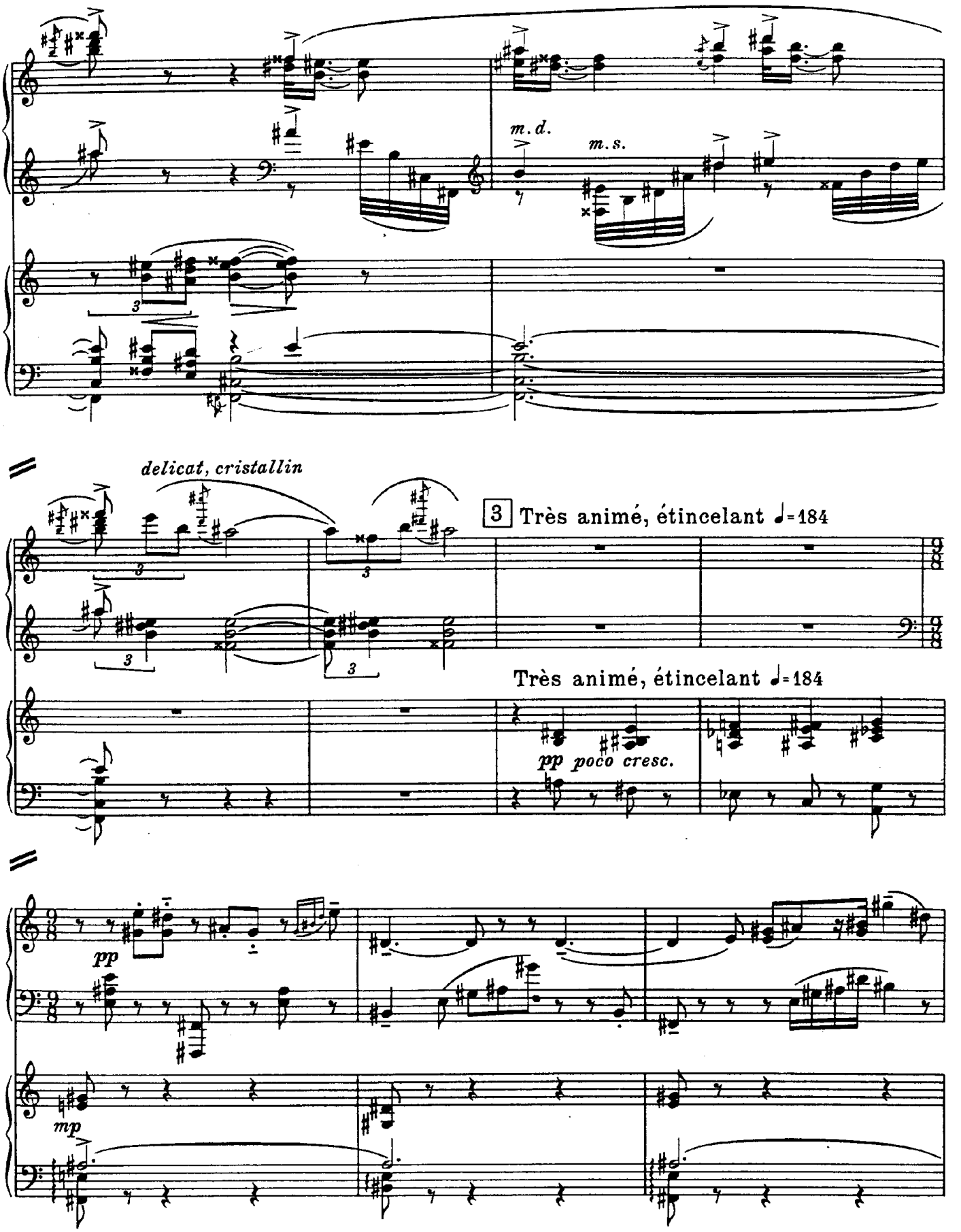
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



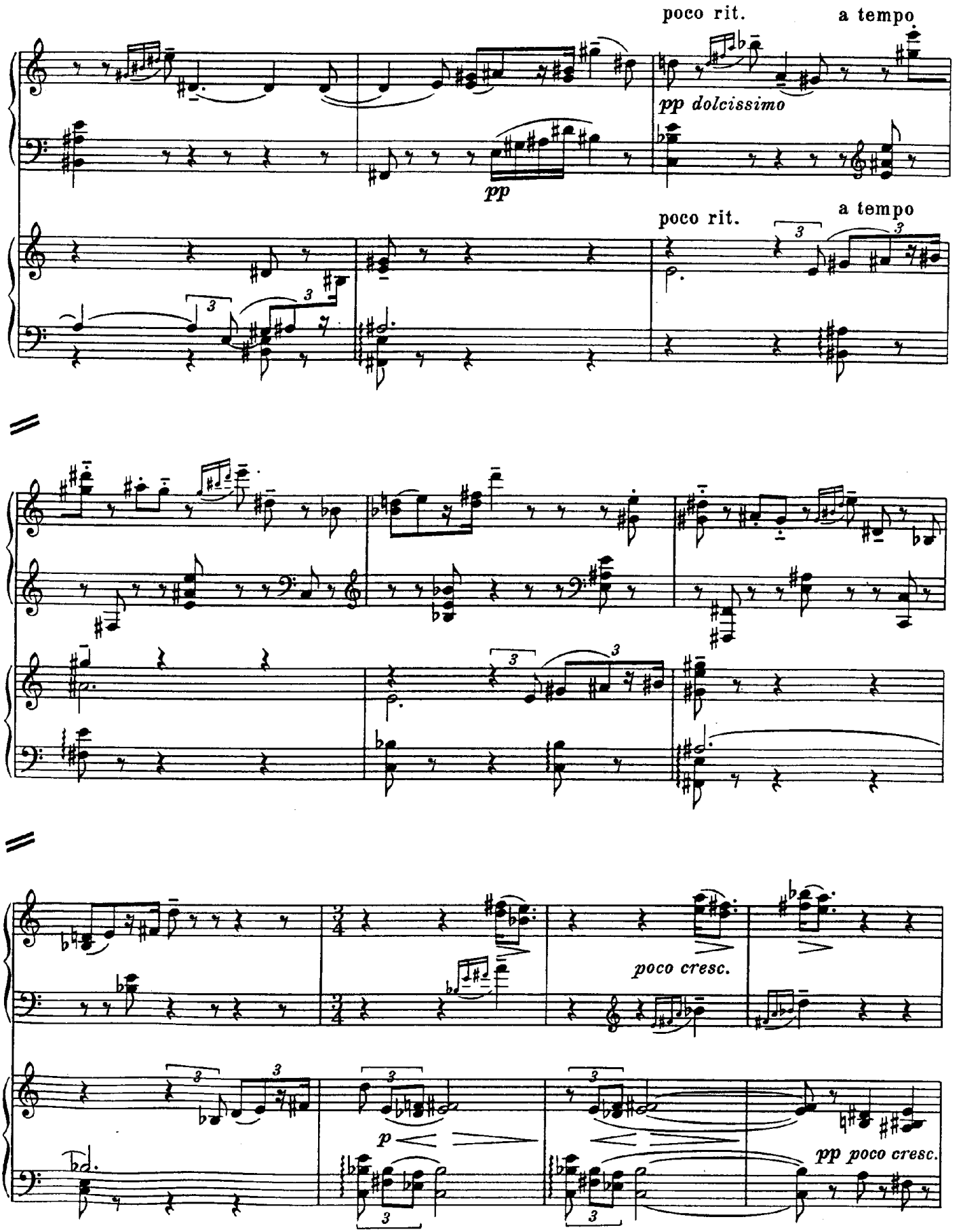
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



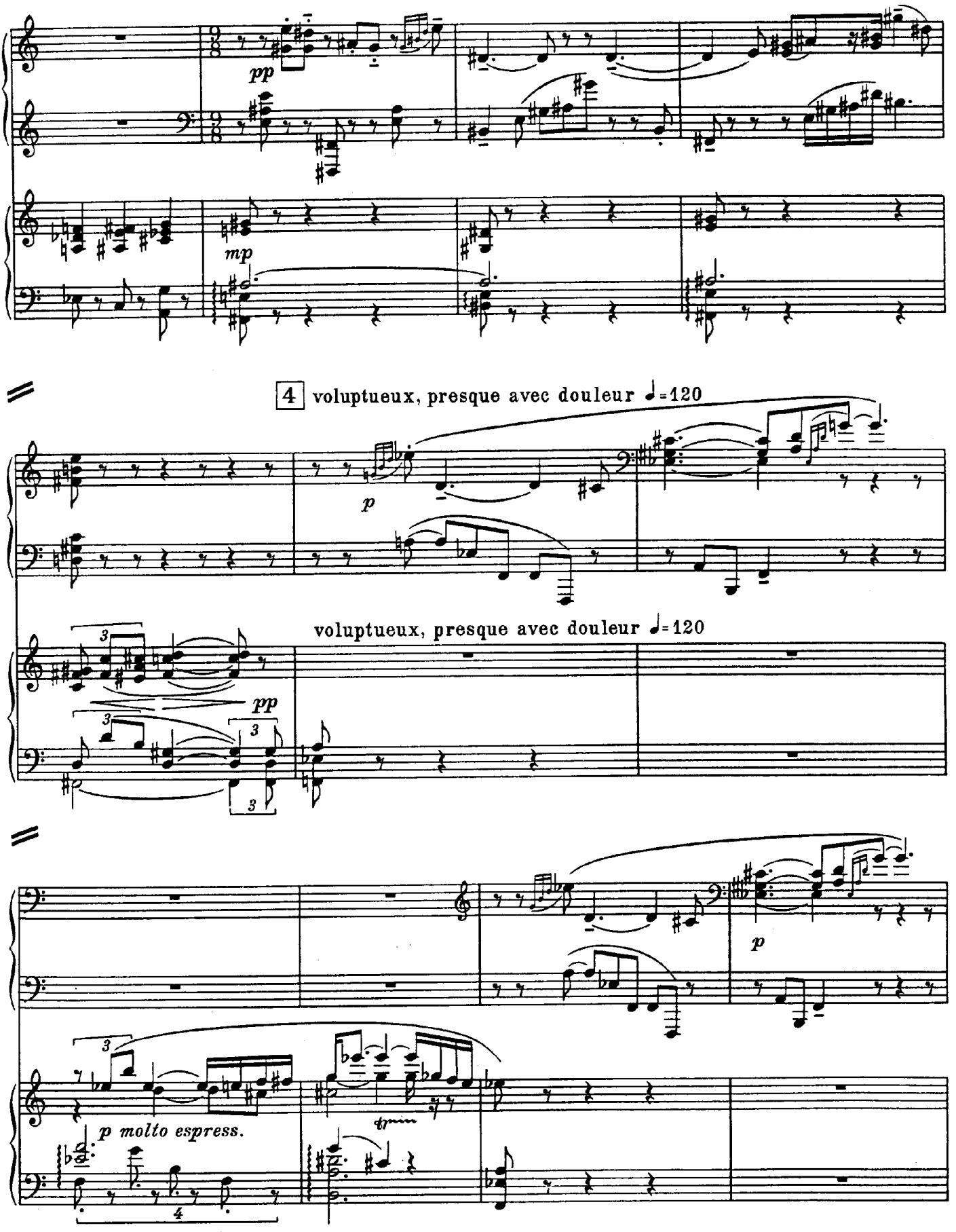
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



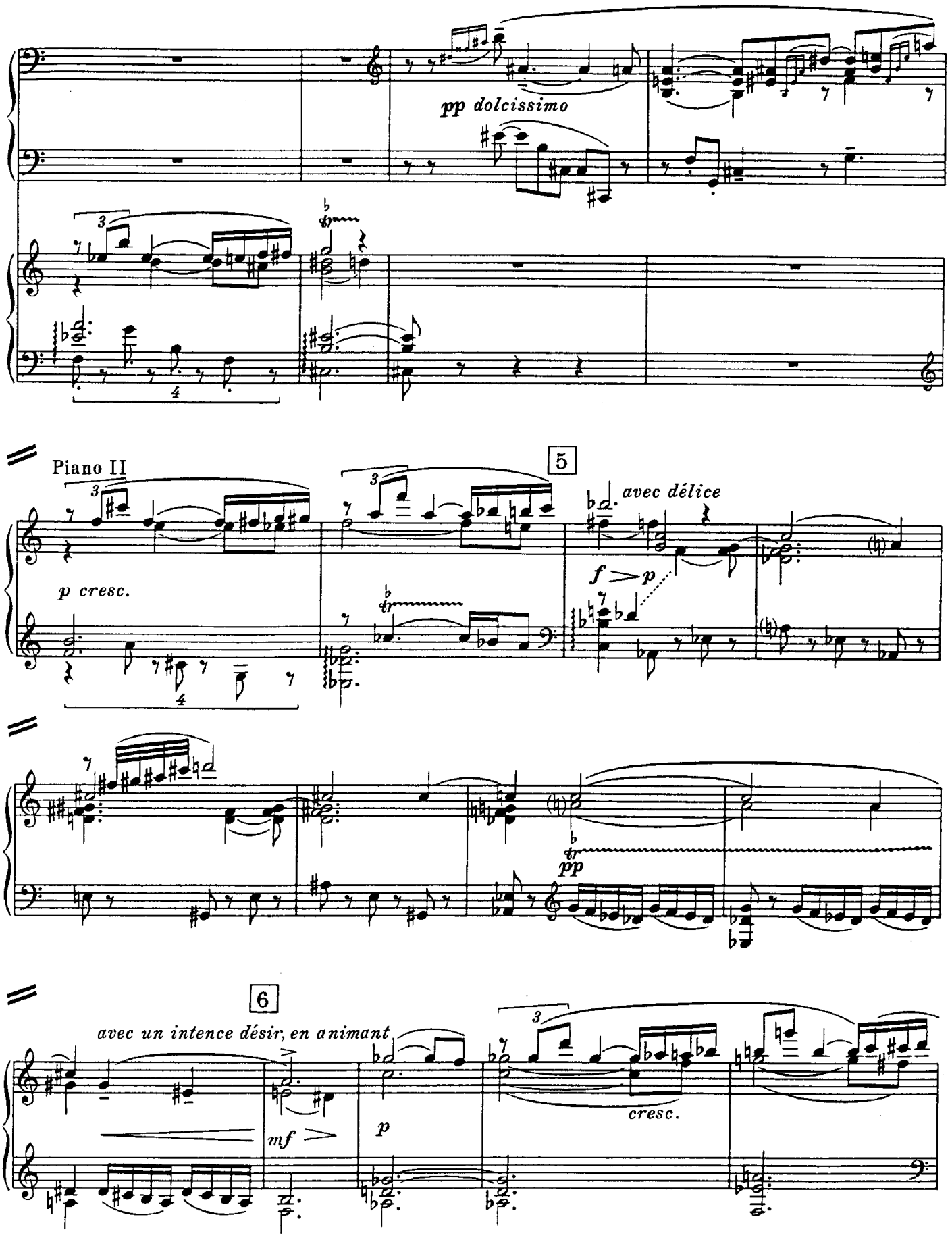
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



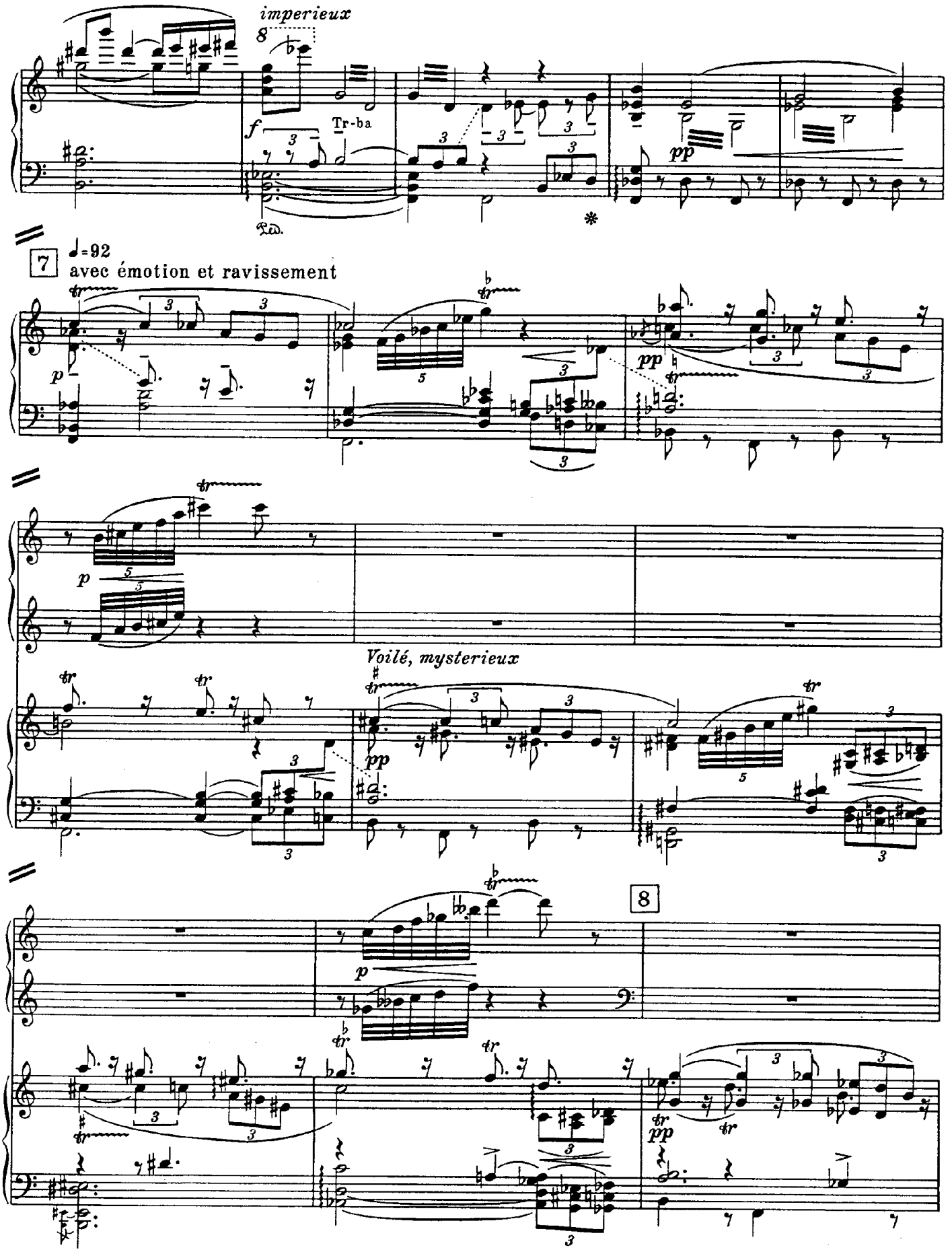
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

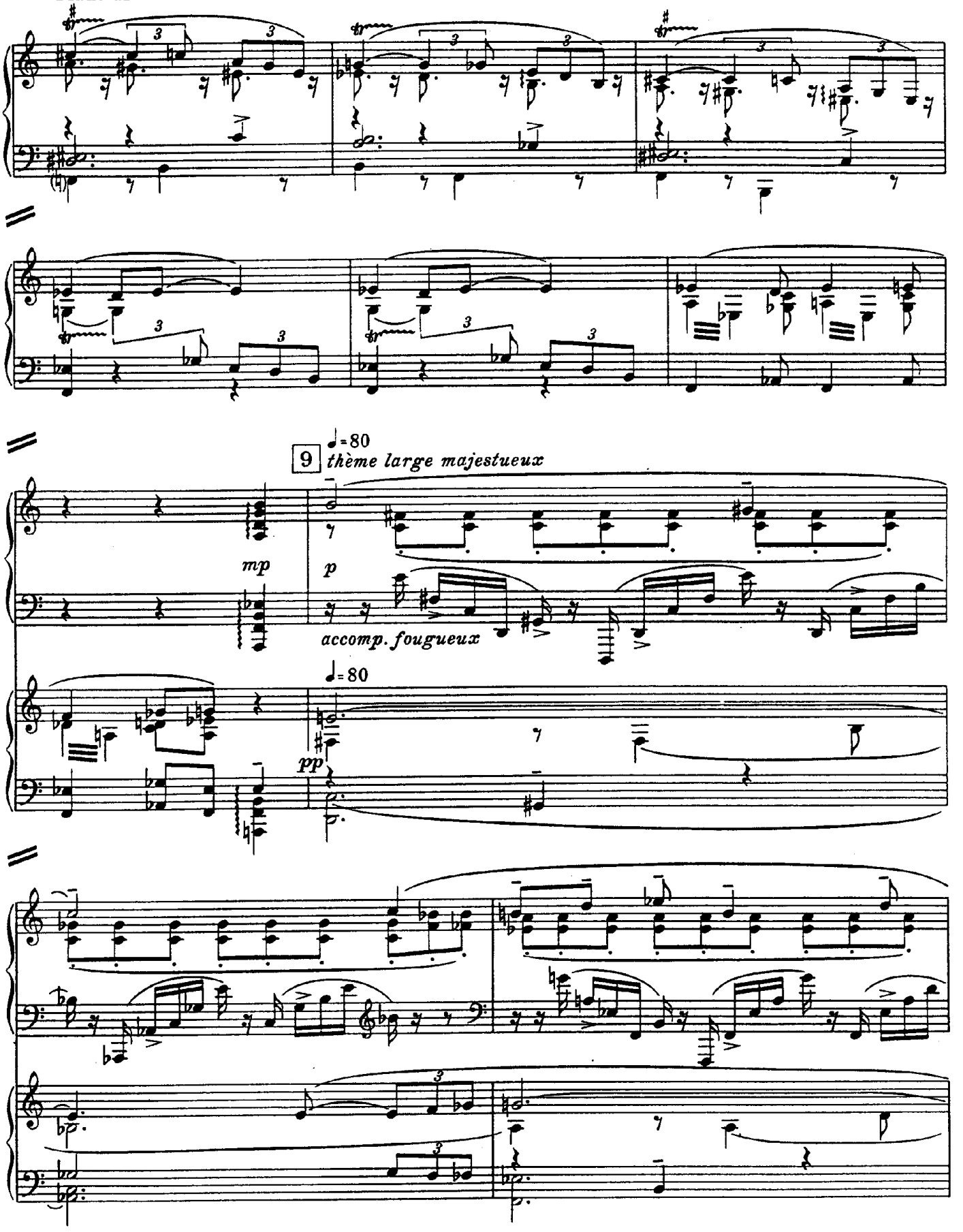


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

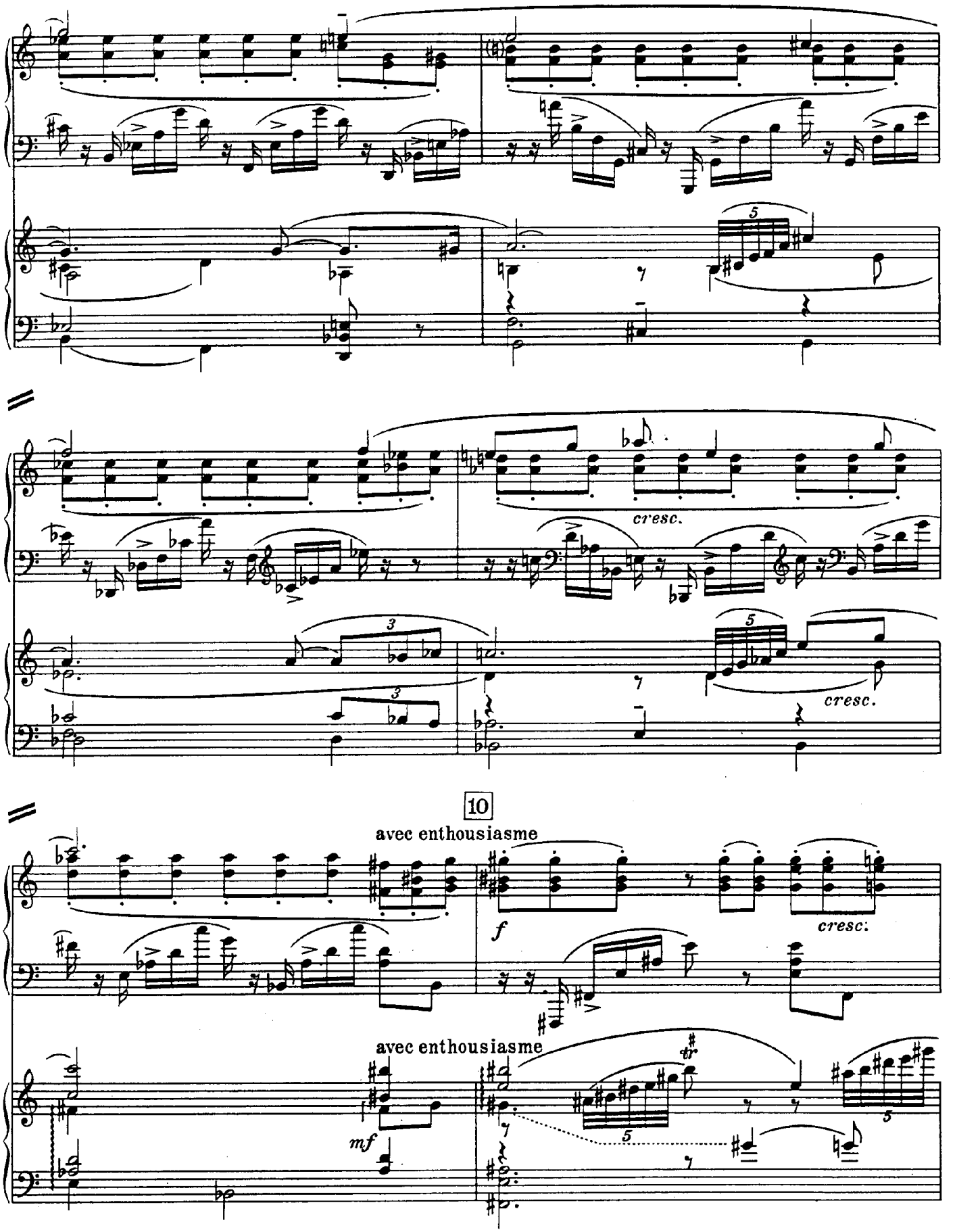


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

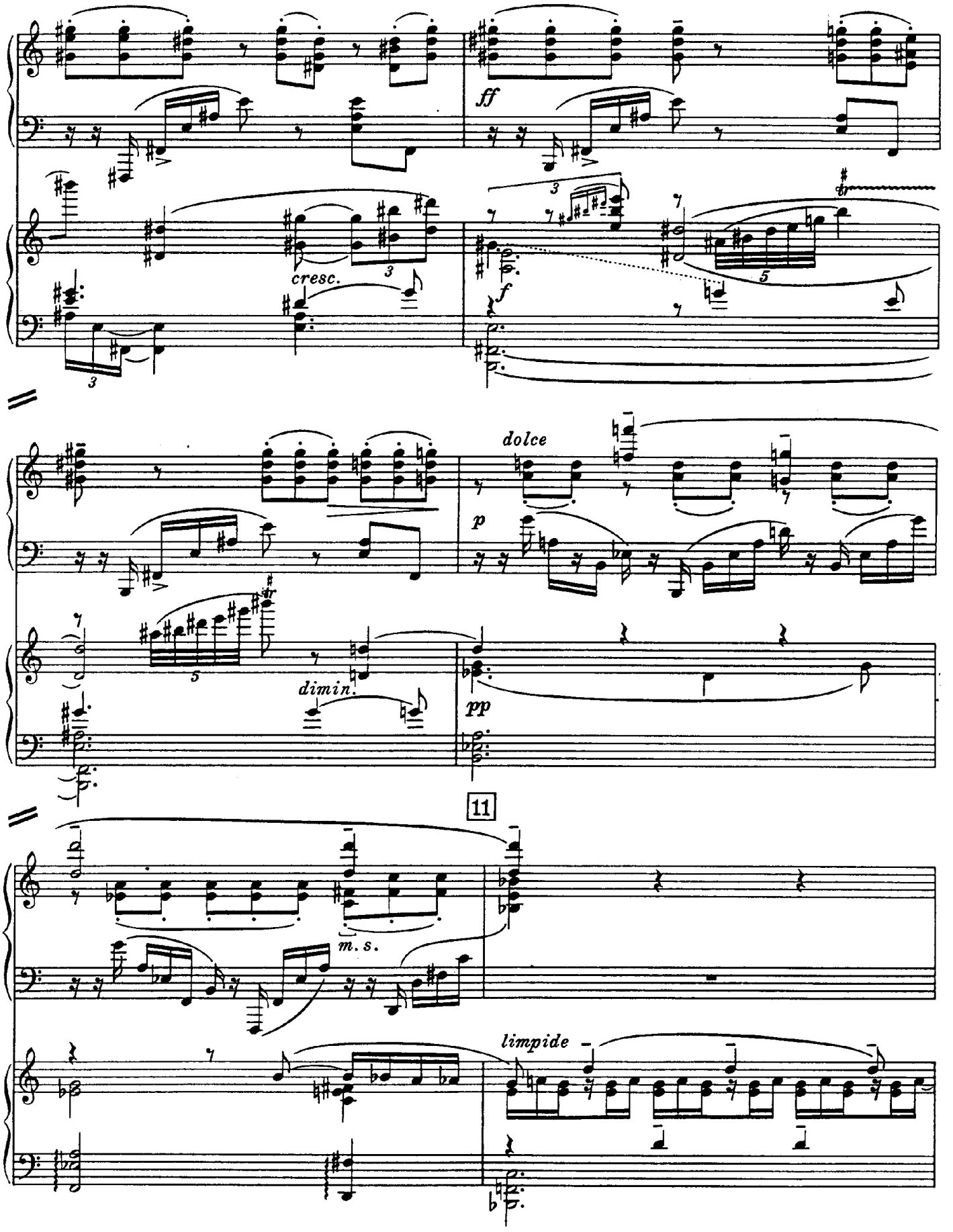
Piano II



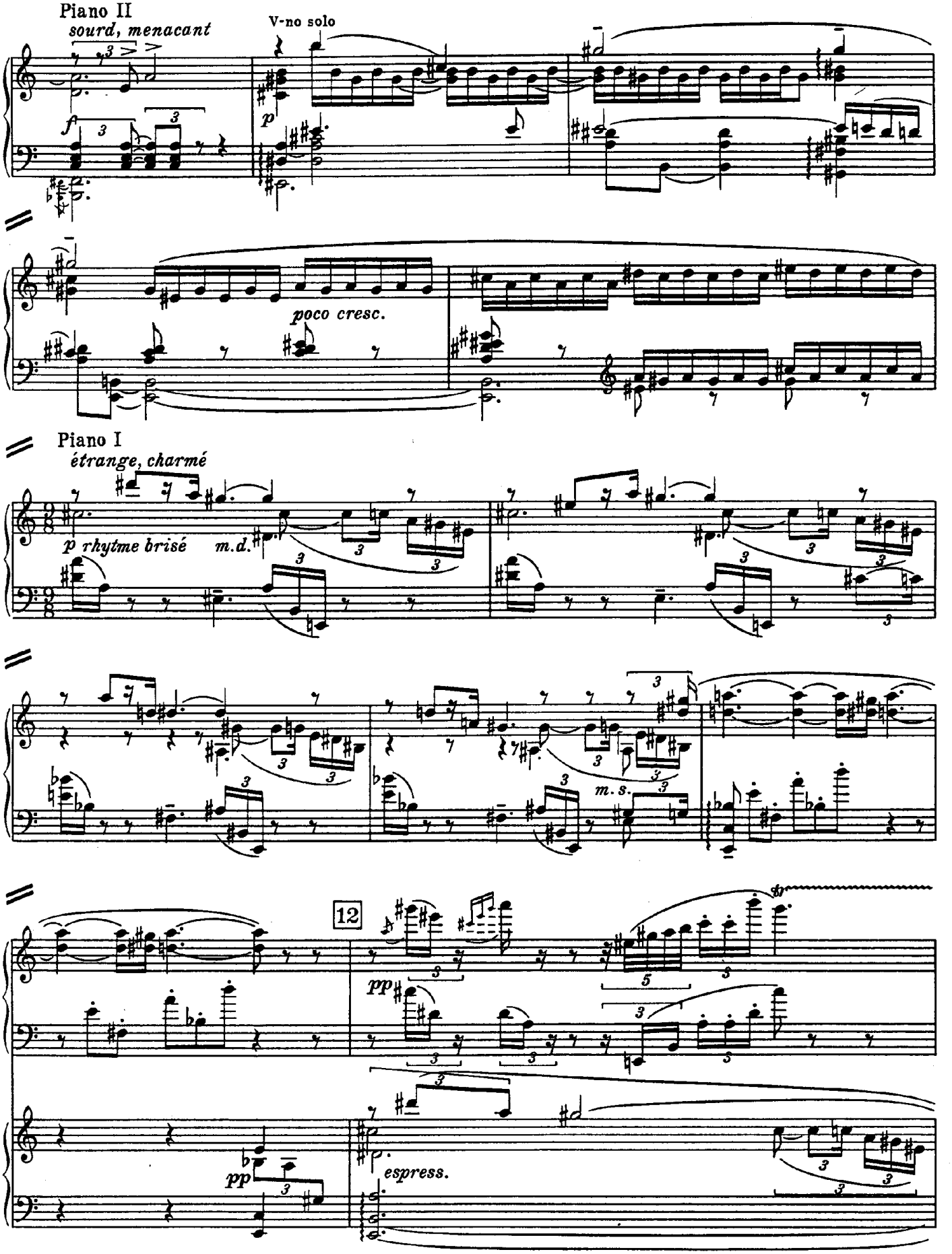
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



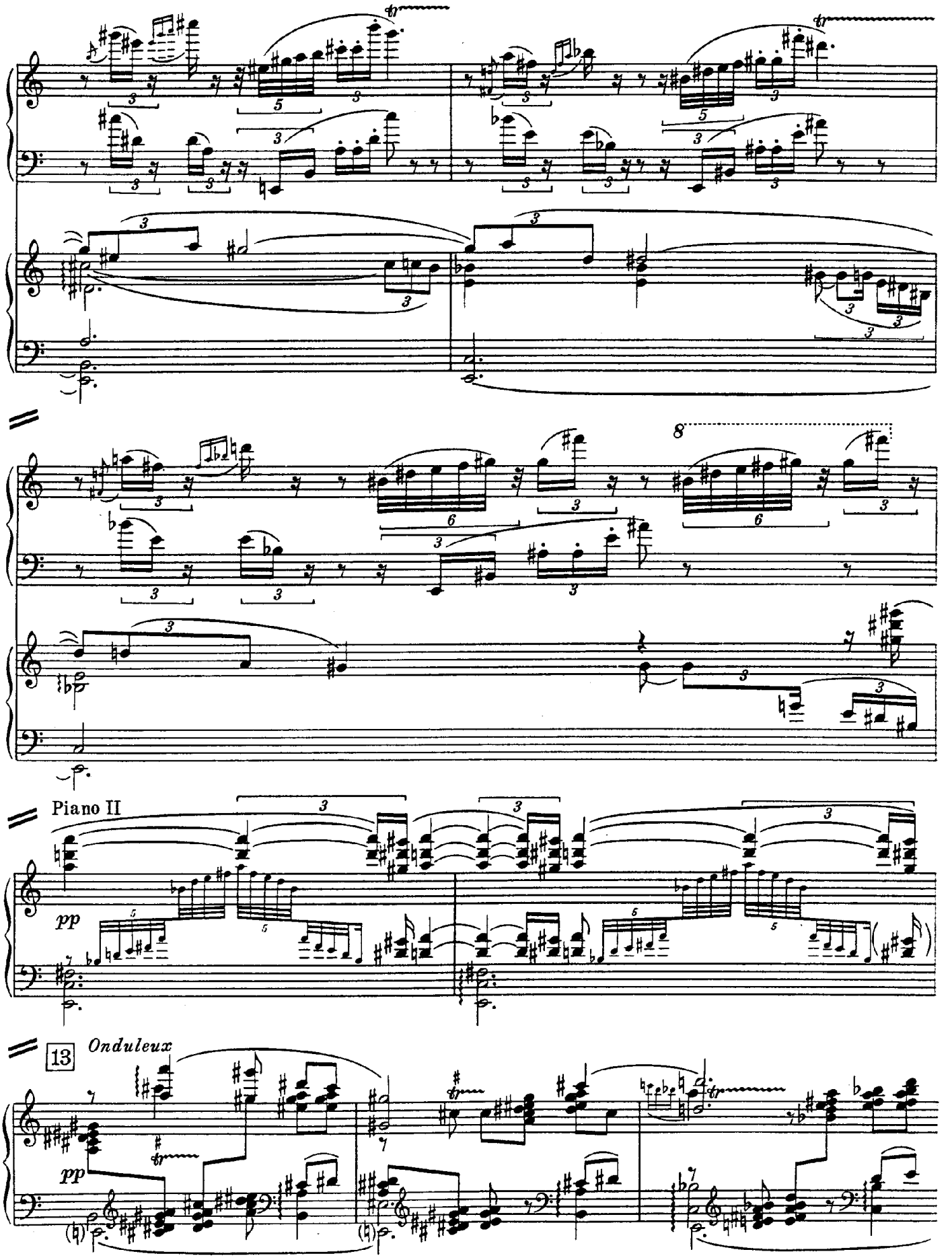
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



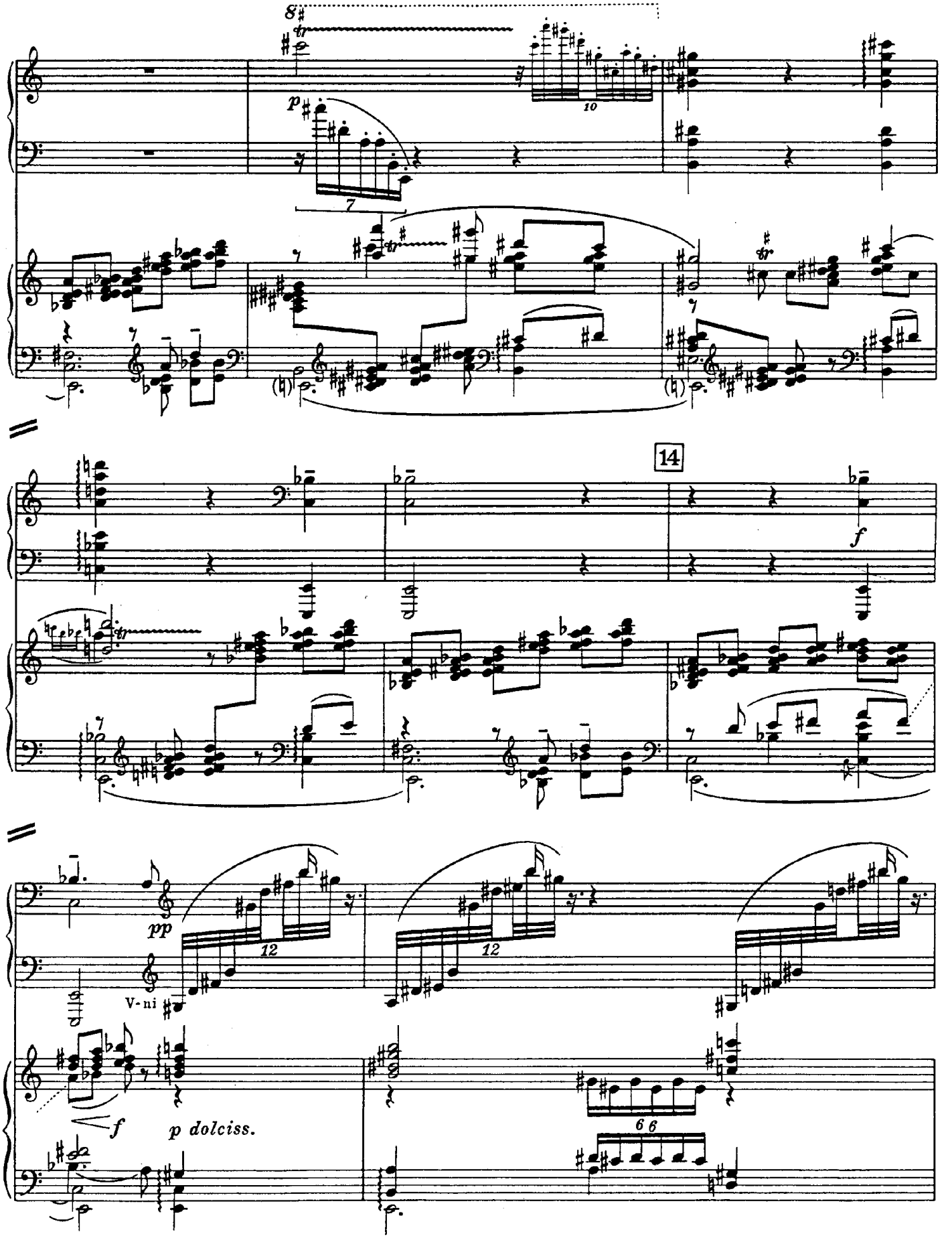
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



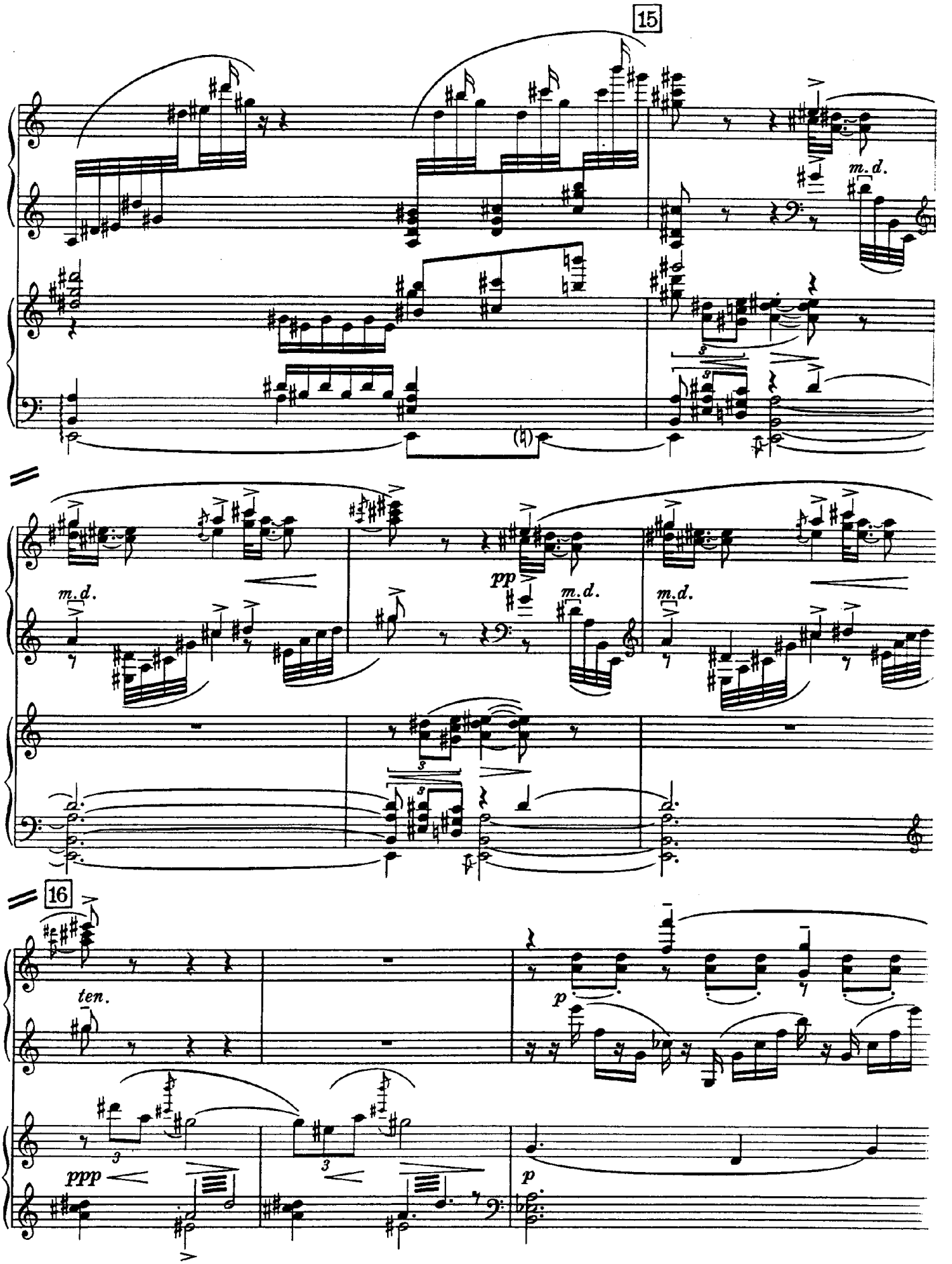
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



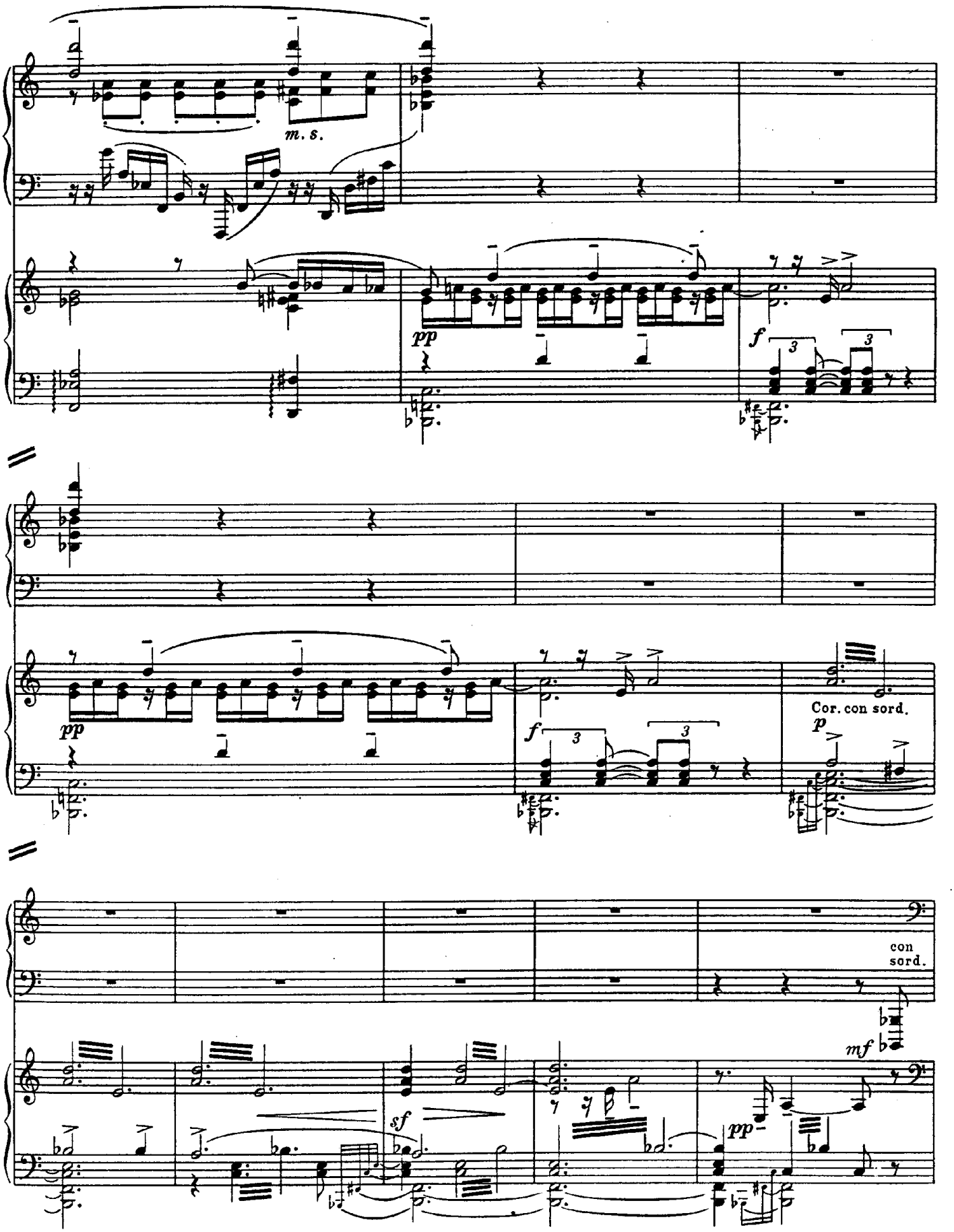
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



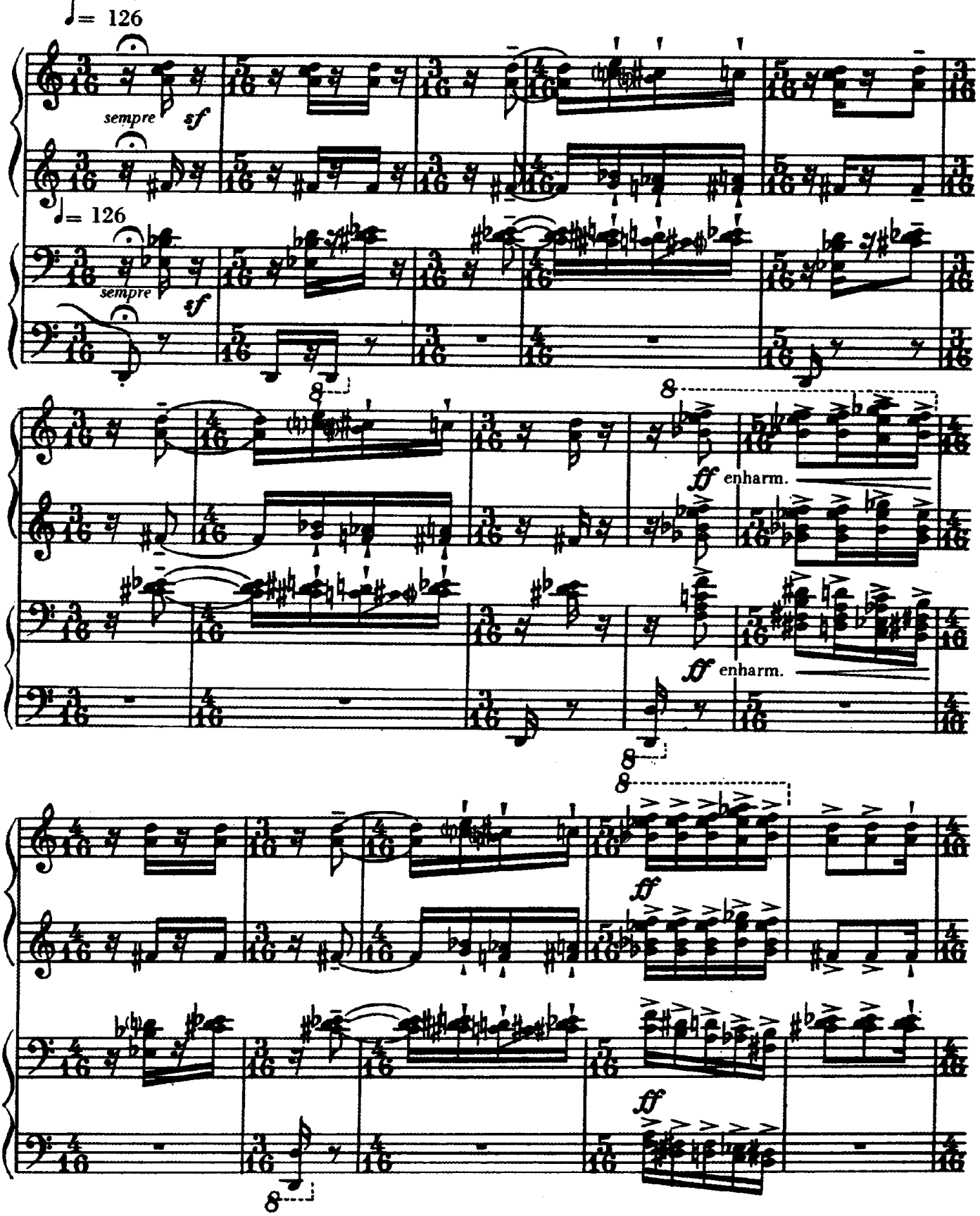
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



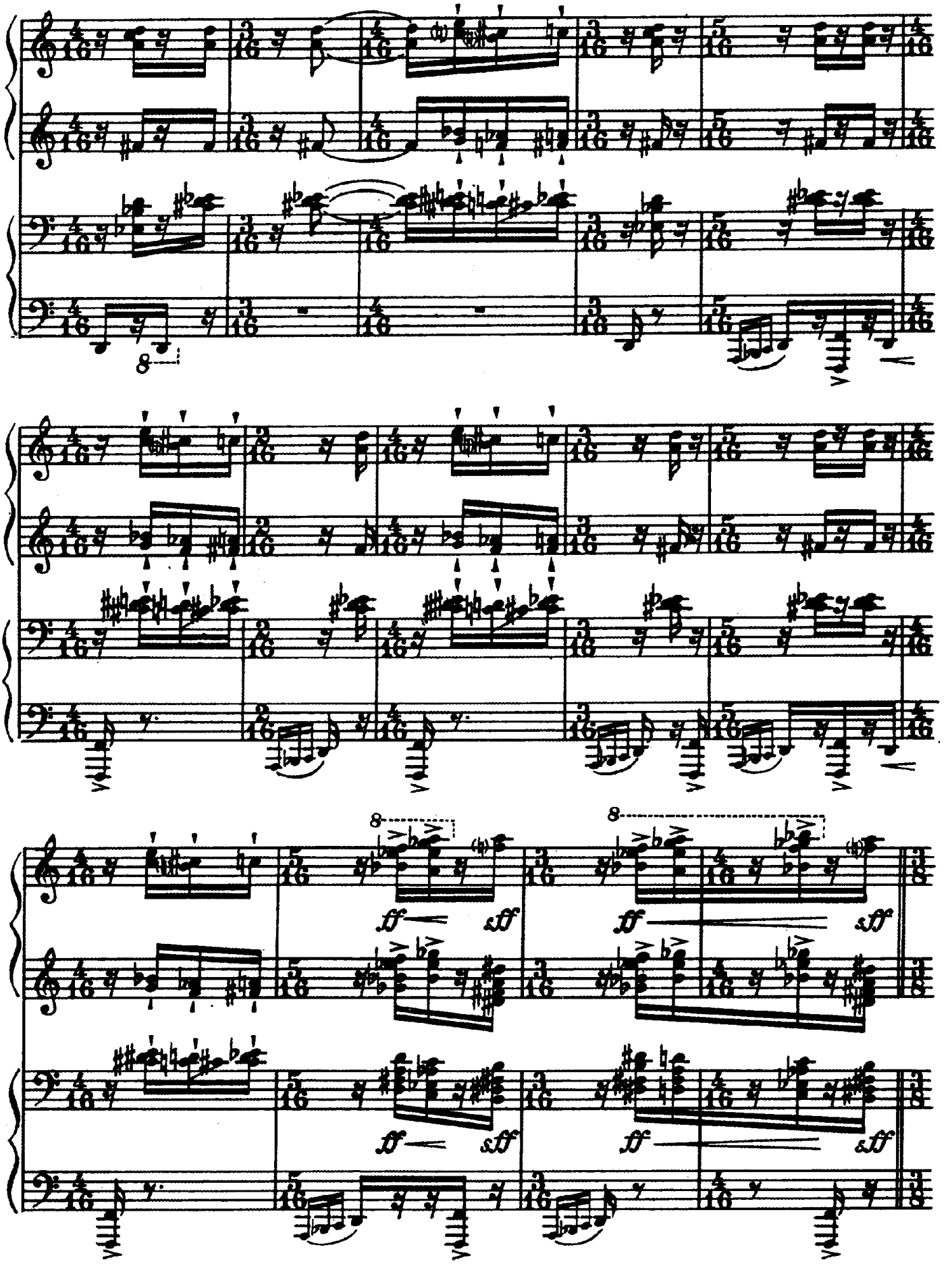
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

“Весна священная”, финал — “Великая священная пляска (Избранница)”, главная тема

И. СТРАВИНСКИЙ



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ванечкина И. Л., Галеев Б. М.* "Поэма огня" (концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина). Казань, 1981.
2. *Дернова В. П.* Гармония Скрябина. Л., 1968.
3. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о А. Н. Скрябине [Скрябин о гармонии "Прометея"]. М., 1925. (С. 46—48.)
4. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XII.)
5. *Холопов Ю. Н.* Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. [Вып. 1.] М., 1967.
6. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974. (Очерк четвертый, раздел 2.)
7. *Холопов Ю. Н.* Скрябин и гармония XX века // Дом-музей А. Н. Скрябина. М., 1990.
8. *Lissa Z.* Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik // Acta musicologica. Fasc. 1., Leipzig, 1935.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Берг А.* "Воццек", III действие, интерлюдия, антракт перед 5-й картиной.
2. *Прокофьев С.* "Мимолетности", № 18.
3. *Прокофьев С.* "Сарказмы", № 5.
4. *Скрябин А.* 5-я соната для ф-п.
5. *Скрябин А.* Этюд ор. 65 № 3.
6. *Скрябин А.* 9-я, 10-я сонаты для ф-п.
7. *Стравинский И.* "Весна священная", финал, главная тема.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

17.

ПОЛИГАРМОНИЯ

И. Стравинский. "Весна священная", II часть — "Великая жертва", Вступление

Из четырех основных типов вертикальных созвучий — (моно)аккорд, полиаккорд, линейный комплекс, сонор — в более простых техниках музыки XX века (которые рассматривались до сих пор) главным образом использовалась категория аккорда (в разделе "Полифоническая гармония" был показан линейный комплекс). Но полиаккорды — очень частое явление, вполне соперничающее с (моно)аккордом.

Как тип вертикального созвучия полиаккорд выражает более сильную степень логического противоречия в одновременности, чем сплоченный комплекс звуков моноаккорда. Впрочем, это не значит, что полиаккорд непременно сильнее диссонирует. Часто наоборот, фактурное расслоение смягчает *фонизм* аккорда как целого, хотя и усиливает *функционально-логическую* его самопротиворечивость, если сравнивать полиаккорд с моноаккордом при прочих равных условиях.

И. Стравинский уже в своем раннем творчестве широко развил технику полигармонии, следуя некоторым тенденциям гармонии кучкистов, явно через опыт К. Дебюсси. У раннего Стравинского мы находим разные виды полигармонии:

— полиаккорд ("аккорд Петрушки" C+Fis; "Пляски щеголих" из "Весны священной");

— полиладовость (тема валторн в "Весне священной", ц. 57);

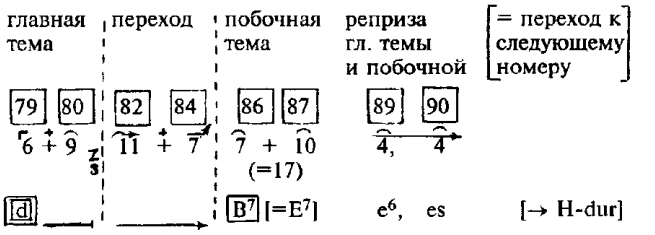
— политональность (созвучание тем Балерины и Арапа в "Петрушке", ц. 73, H-dur+gis-moll);

— полифункциональность ("Мольбы Жар-птицы", T+D);

— остинато (=род органного пункта; обычная для органного пункта полифункциональность переносится и на остинато — "Весна священная", "Тайны игры девушек");

— квазиалеаторное полиостинато ("Весна священная", Вступление к I части, перед репризой).

В отрывке из "Весны священной" полигармония составляет основу ткани. Форма Вступления к II части — обычная для медленных лирических пьес трехчастная с переходами (или рондо 2-й формы):

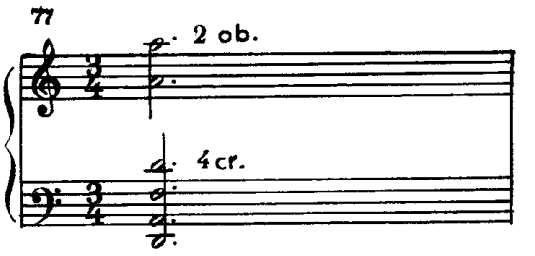


Главная особенность формы — крайне сжатая реприза. Однако она выполняет очевидную функцию перехода к H-dur того номера, к которому "вступлением" непосредственно и является данное Вступление. (Подобным же образом стоит на доминанте g-moll Вступление к "Евгению Онегину" Чайковского, первый номер которого — в g-moll.) Схема перехода репризы к H-dur —

гармонии: e es (=dis)

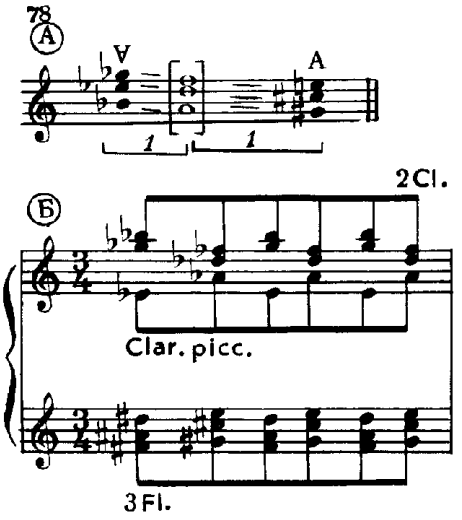
функции: °S M(Dp) и далее H=T.

Вступление рисует картину серой предрассветной мглы, неясных мерцающих теней, сквозь которые, как бледный лик луны, пробивается мелодия. Индивидуализация тональности позволяет композитору пережить в одном созвучии целую поэму ("роман в одном вздохе"— Шёнберг о Веберне), в одной звучности запечатлеть целый пейзаж. Так поступает Стравинский и здесь. ЦЭ пьесы — полиаккорд сложной структуры. В нем два слоя. Нижний — землисто тяжелый, в "обратной перспективе" звукового спектра, когда широкие интервалы помещаются сверху, а более узкие — снизу в грузном тембре квартета валторн:



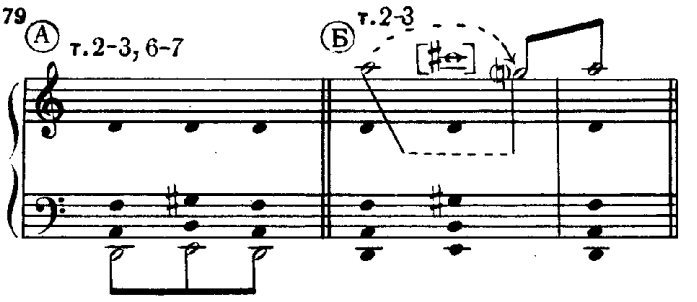
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Верхний субаккорд — неясное белесоватое мерцание двух сумрачных субаккордов, окутывающих снизу и сверху отсутствующий здесь, но воображаемый d-moll'ный квартсекстаккорд:



Стравинский с чрезвычайной изысканностью располагает оба слоя один относительно другого. На сей раз фундаментом гармонии целого оказывается нижний субаккорд. Однако, было бы слишком приблизительно и неточно (хотя в конце концов все же не ошибочно) сказать, что эта пьеса написана в d-moll. Например, прелюдия Баха из I тома ХТК, Largo e mesto из бетховенской сонаты ор. 10 № 3, "Осенняя песня" Чайковского — в одной и той же тональности d-moll и, несмотря на ощутимые стилевые различия, все они имеют примерно *один и тот же состав* гармонических элементов. Пьеса Стравинского не имеет *ни одного* общего элемента с ними. Не совпадает и ЦЭ, хотя бы потому, что в нем шесть звуков, он — переменного состава в самом себе. Таким образом полигармоничность здесь связана с индивидуальной избирательностью гармонии, которая как целостный комплекс гармонических элементов единична, уникальна, не повторяется более ни в одном сочинении (впрочем родственна ряду пьес из "Весны священной"). Гармония эта не подлежит и типизации подобно той, которая касается классических ре миноров. И одна только сложная тоника здесь должна описываться так, как того заслуживает подчас целый лад.

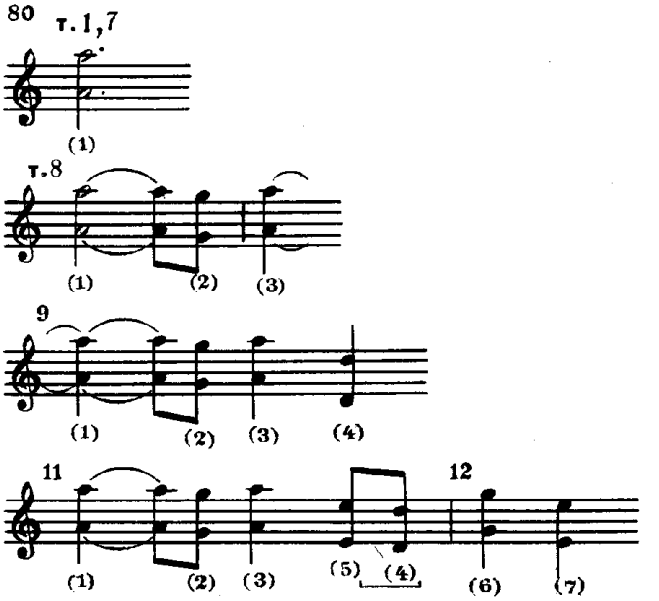
Например, рисунок фигурации тоники b^2—e^2 или b^1—gis^1, вообще целотоновый сдвиг-трель в тонике: es-moll — cis-moll становится важнейшей "интонацией мерцания". Это такой ДКЭ, который проникает всюду, см. такты 1—2, 3—6 и др. Но оказывается, он же, целотоновый трелеобразный ход, становится отношением между аккордами!



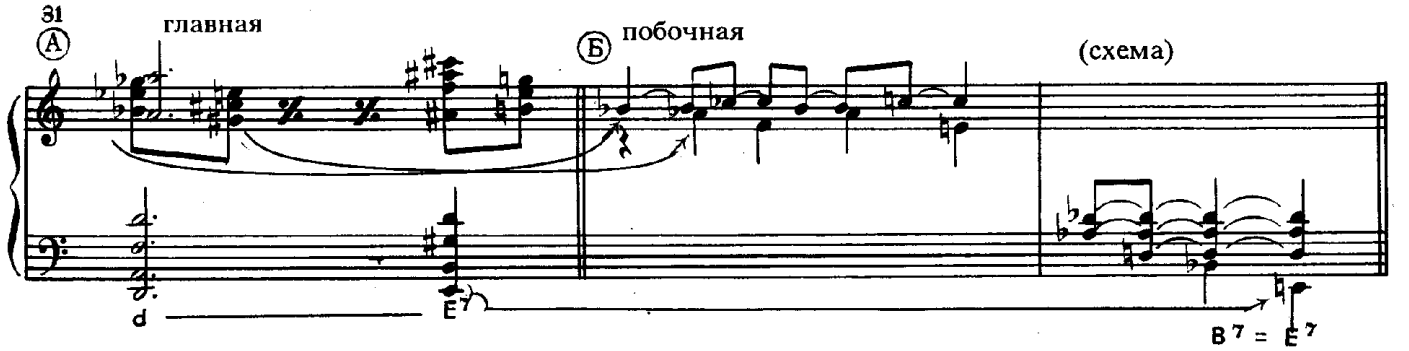
В завуалированном виде целотоновый ход в верхнем голосе (см. 79 Б) зарождает основную мелодию, редкую по красоте народно-русской интонации. См. далее, основную часть главной темы.

"Покачивания" слоя верхних субаккордов и массивные, тоже целотоновые "трели" нижних практически исчерпывают гармонию вступительной части темы.

Основная, мелодическая часть темы построена удивительно свежо и оригинально. Мелодия постепенно прорисовывается, как контур в каком-то тумане:



"Из ребра" главной темы вынимается и основная гармония побочной:



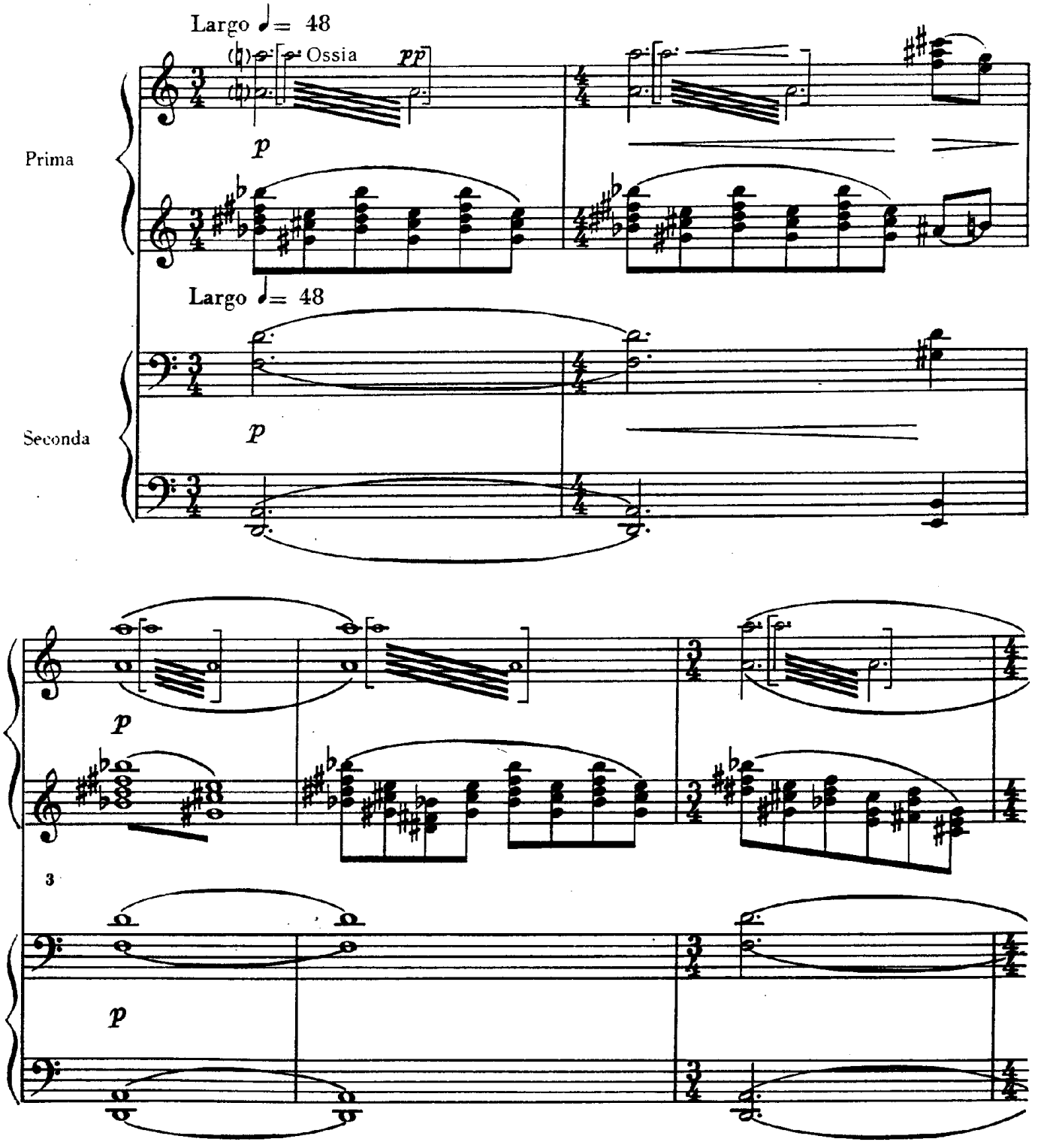
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Второй аккорд главной темы, вспомогательный, с тритоновой заменой, свойственной гармониям с основанием 4.6, прямо дает основной устой побочной. Причем тут же расшифровывается "двухконечность" аккорда B^7: как B^7 и как E^7. А оба начальных звука побочной (тоже с основанием B^7; см. предыкт к ней), b^1 и gis^1 — не что иное, как основания "висячих" квартсекстаккордов верхнего слоя главной темы.

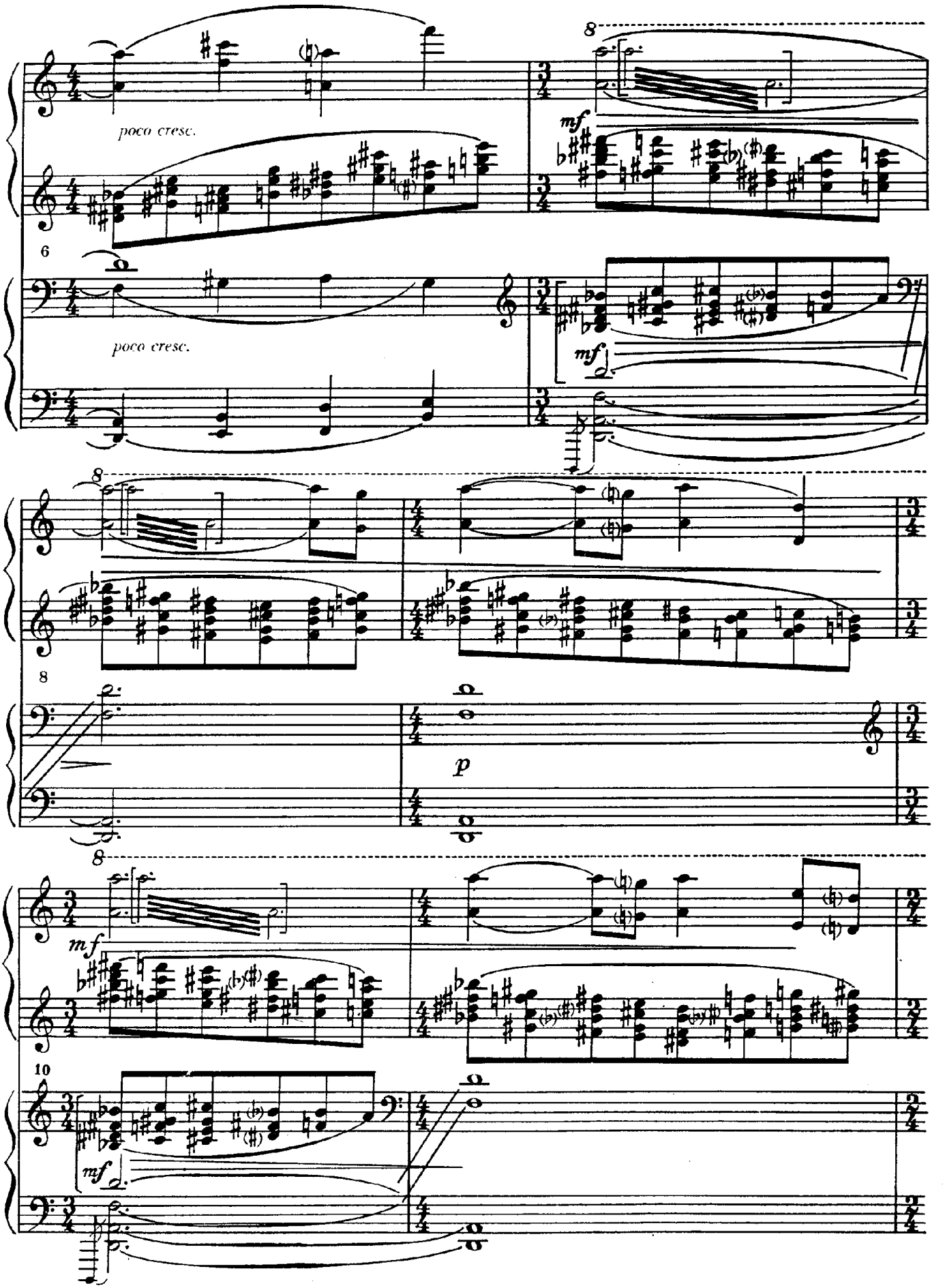
(Докончить анализ.)

"Весна священная", II часть — "Великая жертва", Вступление

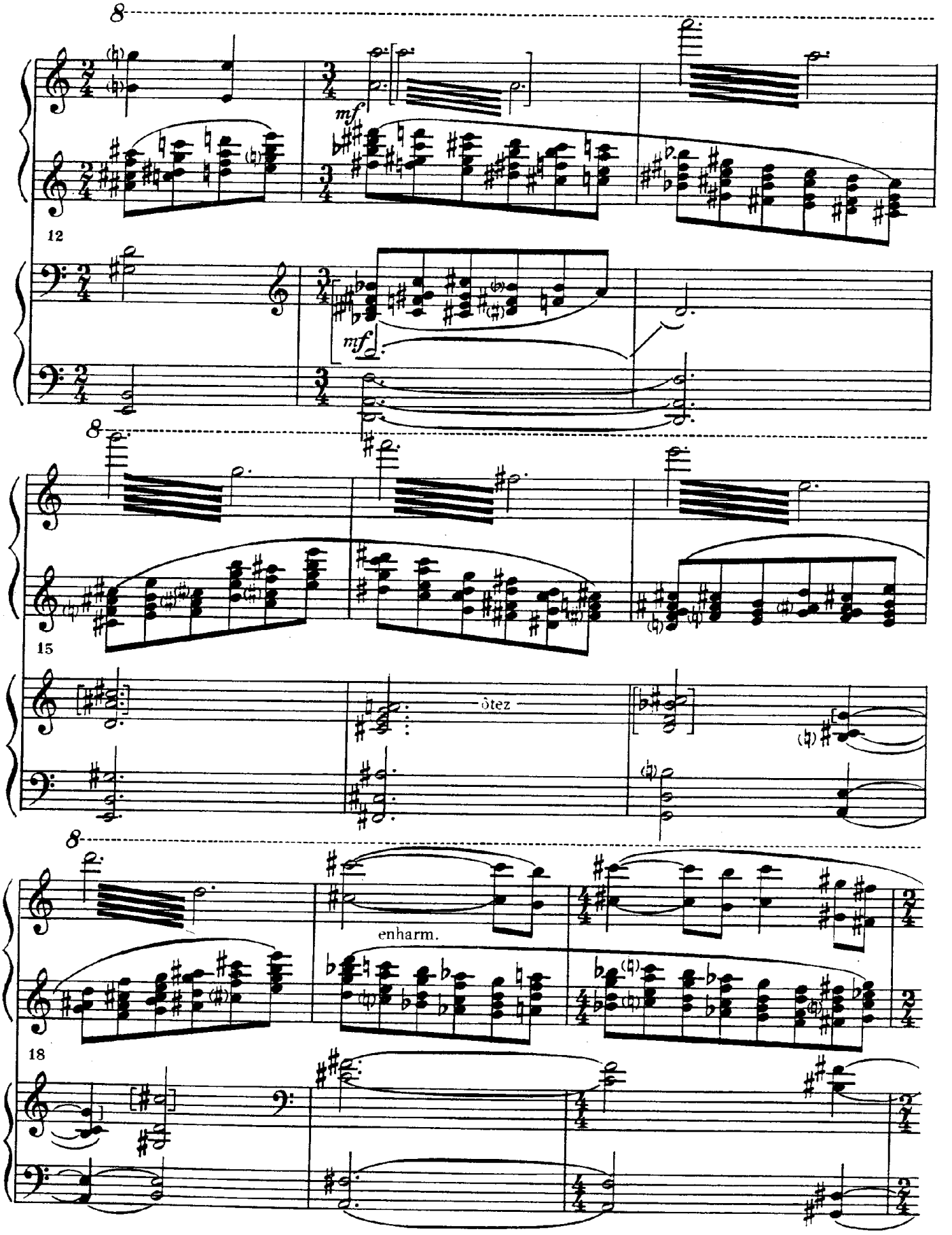
И. СТРАВИНСКИЙ



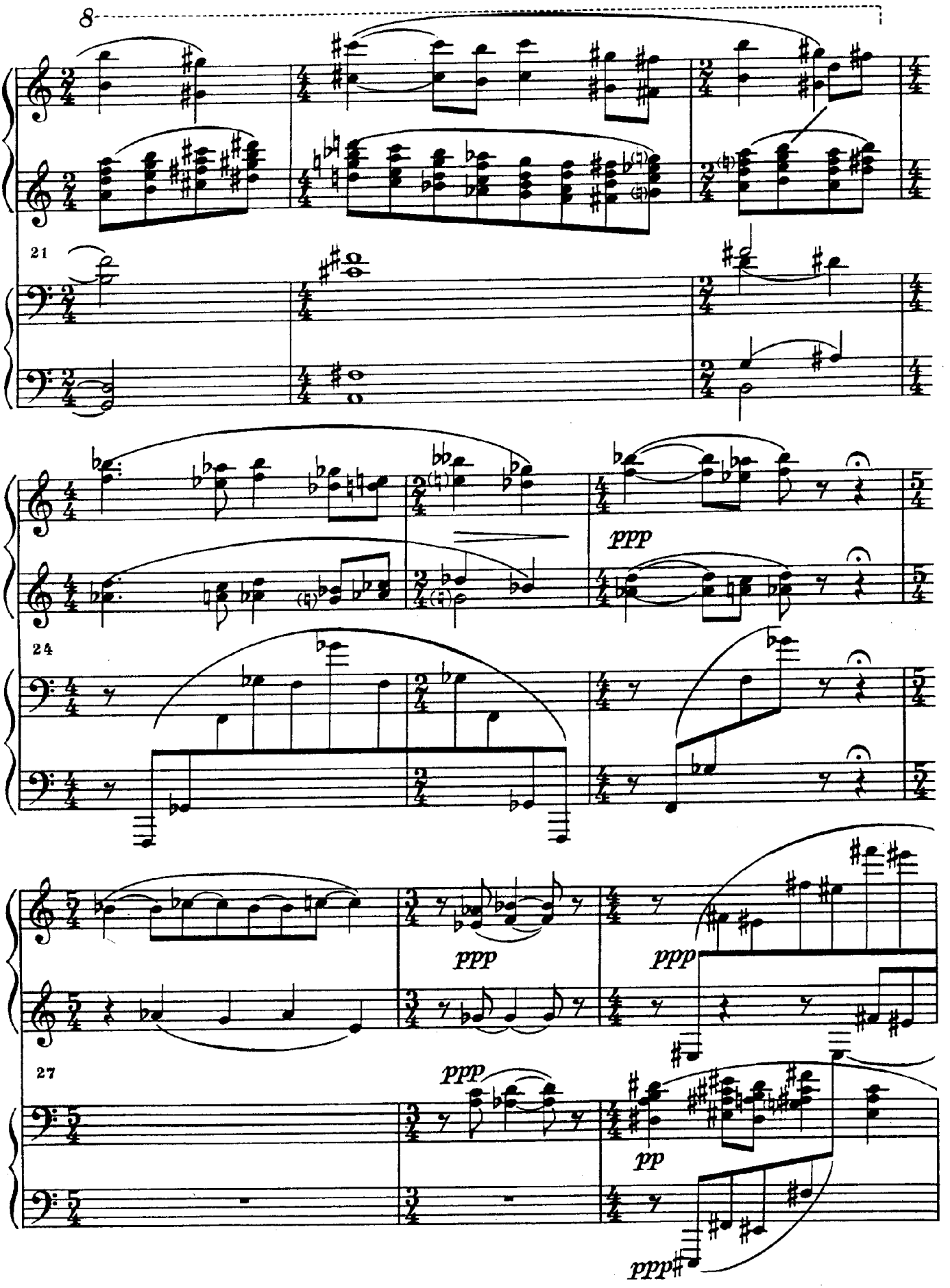
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



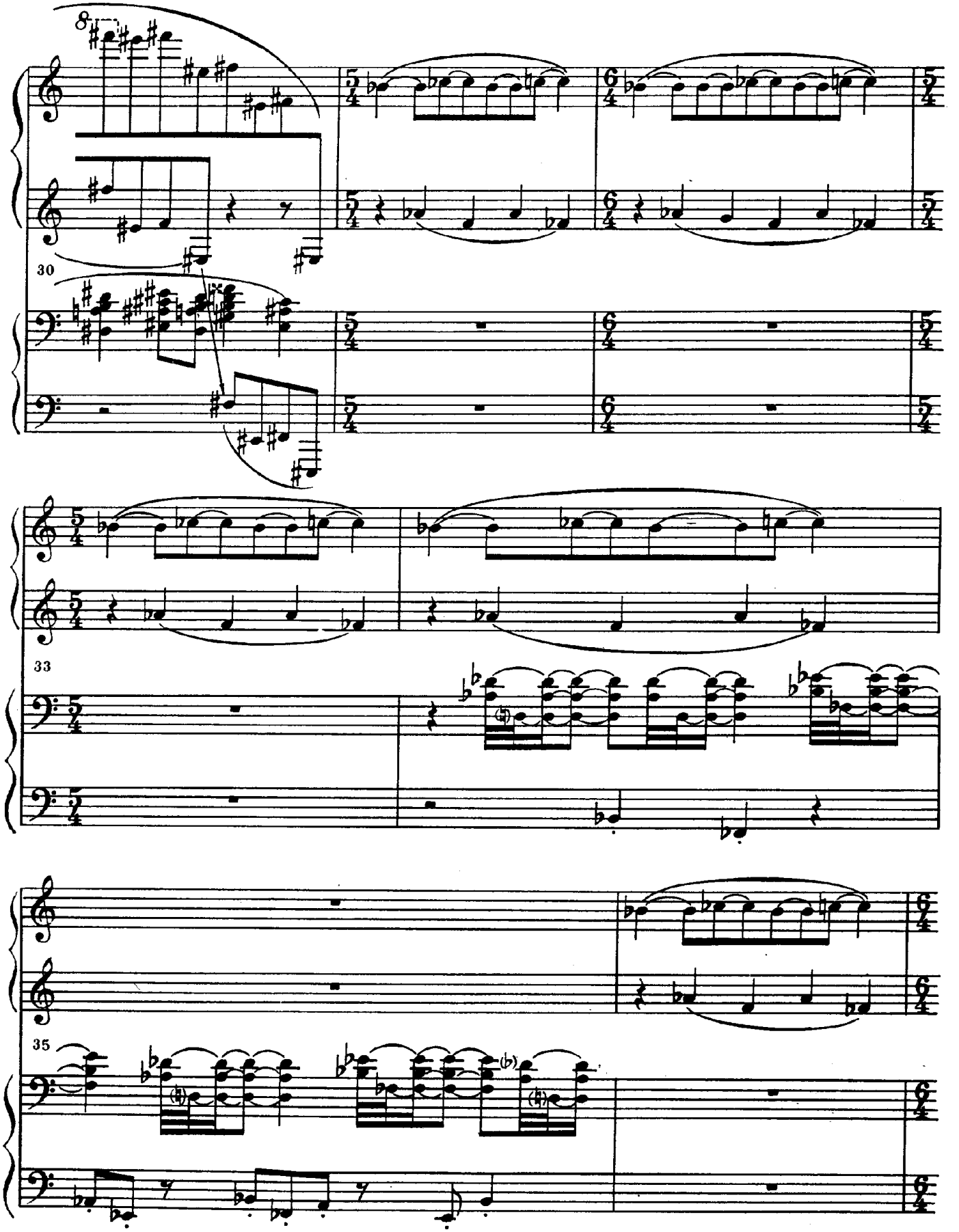
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



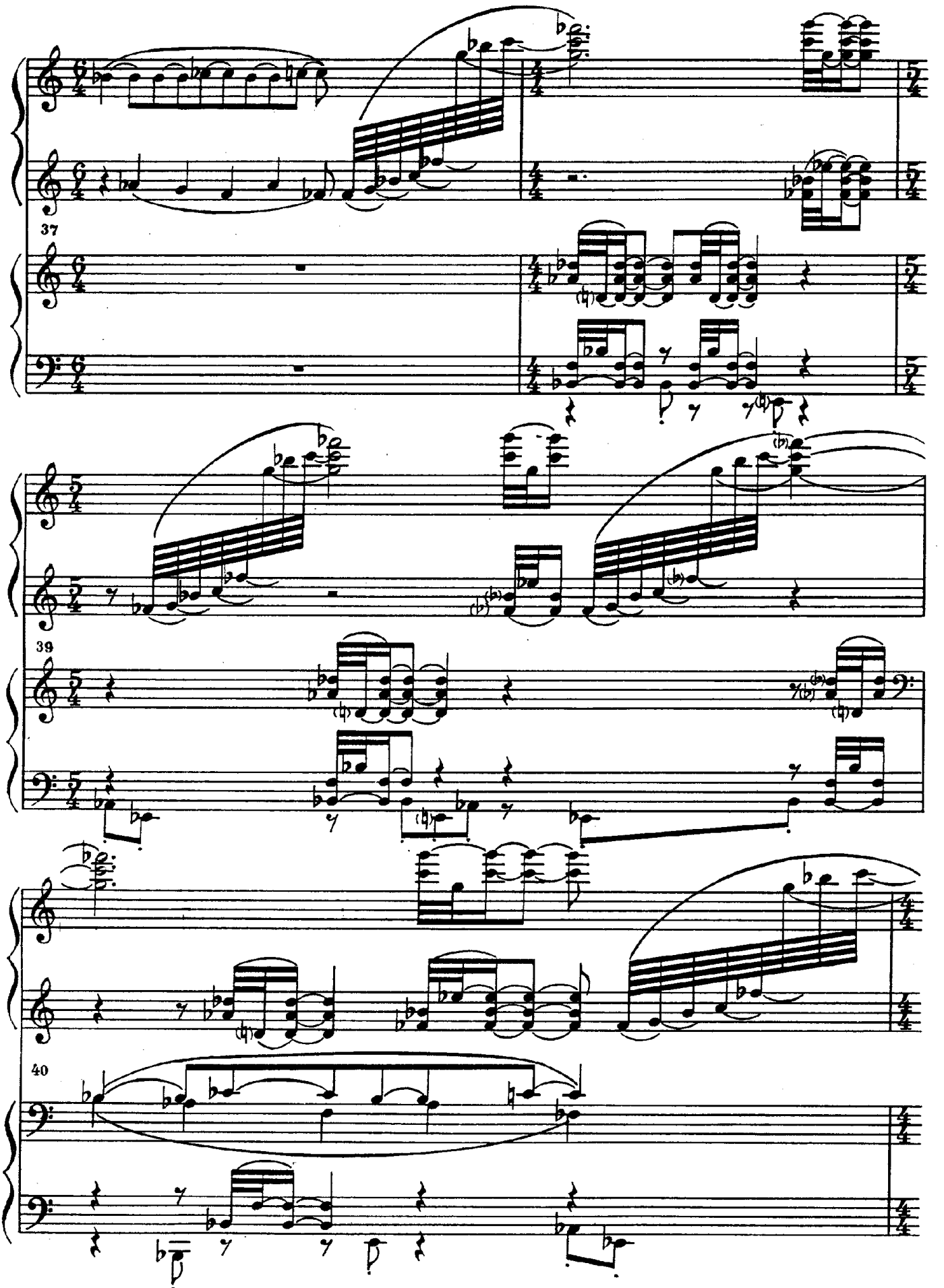
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



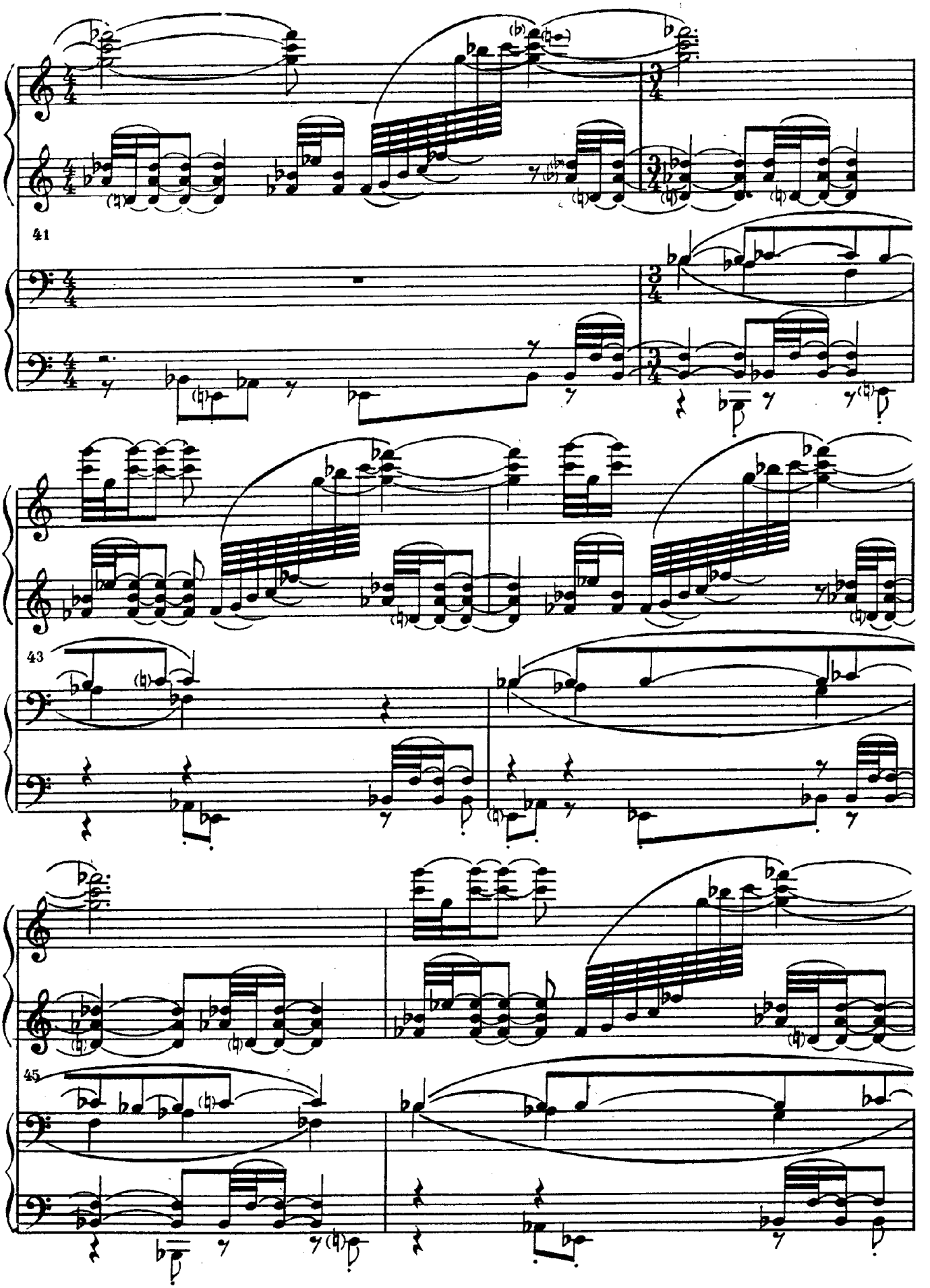
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



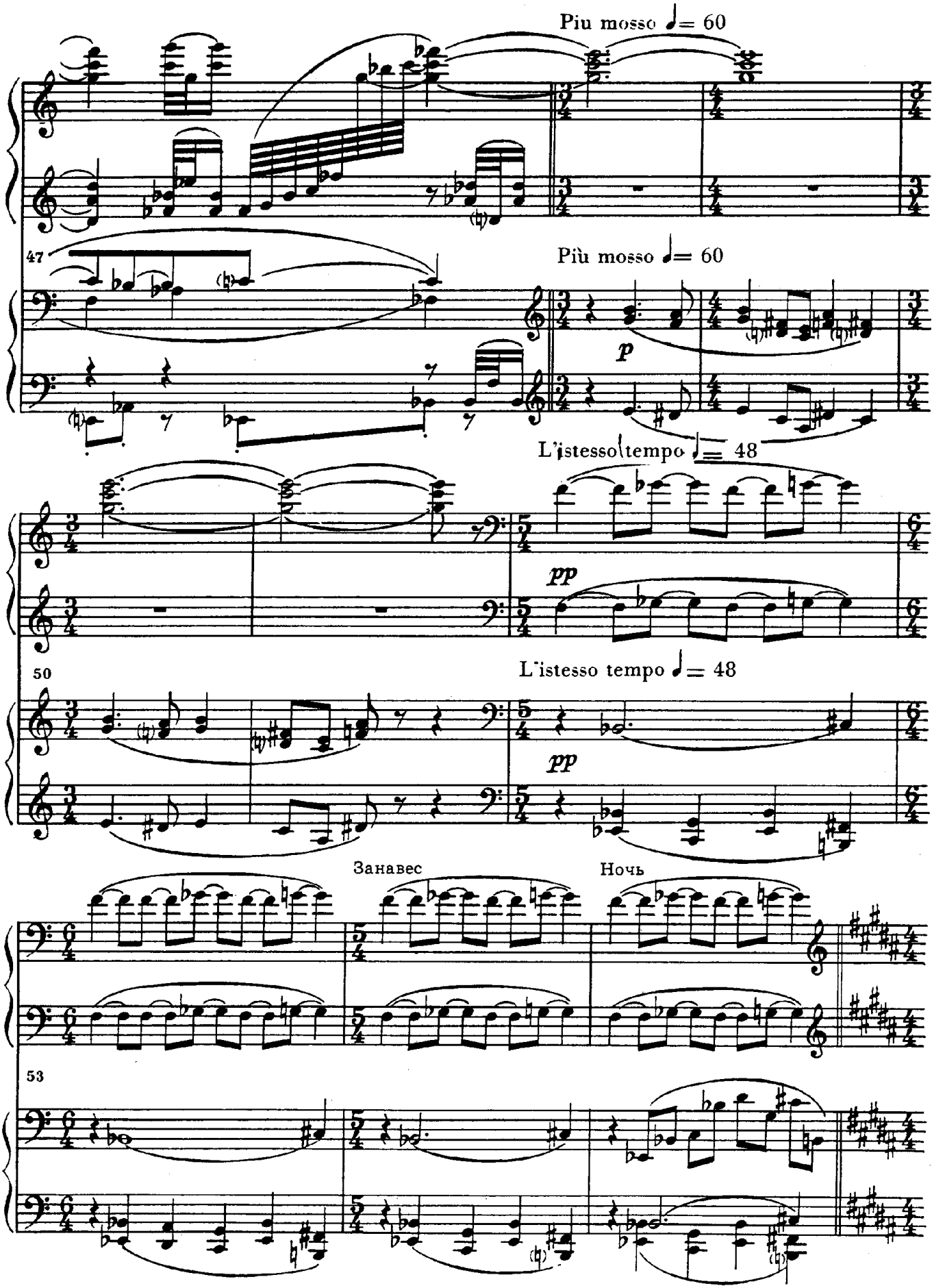
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. *Коптев С. В.* К истории вопроса о политональности // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
2. *Паисов Ю. И.* Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
3. *Стравинский И. Ф.* [О политональности] // И. Стравинский — публицист и собеседник. М., 1988. (С. 69.)
4. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XVII.)
5. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974. (Четвертый очерк, раздел 4.)
6. *Холопов Ю. Н.* Полиаккорд, полигармония, полиладовость, полимодальность, политональность // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978.
7. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. (Глава 4.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Айвз Ч.* Three-Page Sonata, Adagio.
2. *Барток Б.* 2-й концерт для ф-п. с орк., II часть.
3. *Барток Б.* "Микрокосмос", № 105.
4. *Барток Б.* Соната для ф-п., I часть, экспозиция.
5. *Онеггер А.* 5-я симфония, I часть.
6. *Прокофьев С.* "Сарказмы", № 3.
7. *Равель М.* Песня "Белым не верьте вы!".
8. *Стравинский И.* "Весна священная", "Тайны игры девушек".
9. *Стравинский И.* Сказка с песенкой "Медведь".
10. *Стравинский И.* Соната для ф-п., I часть.
11. *Хиндемит П.* "Маленькая фортепианная музыка", ор. 45 № 2.
12. *Шостакович Д.* 3-й квартет, III часть.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

18.

СОНАНТНОСТЬ. ТОНИКАЛЬНОСТЬ

Д. Шостакович. 5-я симфония, I часть, разработка

Развертывание крупных, огромных форм тональной музыки XX века требует от композитора предельного напряжения всех ресурсов гармонической системы, которые, как показал опыт уже позднеромантической музыки, отнюдь не беспредельны. Если композитор "омнитонально" использует самые отдаленные, самые контрастные и напряженные ступени лада уже в пределах главной темы, то возникает проблема, за счет чего, каких еще более сильных средств можно продвигаться дальше. А предстоит еще модуляционный переход к побочной, побочно-заключительная группа, разработка, реприза, кода.

Уже во 2-й половине XIX века стал ощущаться "тональный порог" (как уже в наше время "звуковой порог" в авиации при попытках освоить скорости, близкие к скорости звука) при гармоническом выполнении формы. Если внутри главной партии звучат гармонии, более далекие, чем то, что обещает побочная, то функцией связующей становится не столько выведение новой мысли, сколько разграничение двух мыслей, с тем, чтобы обеспечить побочной необходимую свежесть звучания (3-я соната Шопена, соната h-moll Листа, 6-я симфония Чайковского). При этом связующая может становиться разработочной по изложению. Ради создания контраста необходимой силы побочная может теперь заимствовать его у цикла: смену темпа и введение циклического тематического контраста. В частности и отсюда растет тенденция вводить в сонатную форму гармонические средства цикла.

Новая музыка, с одной стороны, довела эту тенденцию до последнего предела (I часть симфонии Веберна), с другой — перешла к формам, вообще избавленным от этой проблемы, с третьей, сделав шаг "назад к", обрела новую концепцию старой классической формы, тщательно распределив ресурсы системы и наработав новую градацию сил контраста. Данное произведение относится к этому третьему типу.

Гармония разработки 5-й симфонии определяется четырьмя основными факторами:

— традиционным назначением дать сильную *модуляцию;*

— оперированием гармоническими элементами *показанной экспозиции* и созданием контраста *именно к ней;*

— большой ролью *неклассических состояний* тональности;

— преобладанием *полифонической гармонии* как средства текучести и подвижности.

Особенности экспозиции, значимые для этой разработки, заключаются в большой роли внутренних гармонических контрастов в разделах. Так, главная партия содержит островок доминантовой тональности a-moll, не сводимый, как обычно, просто к ответвлению главной; соответственно, побочная партия тонально рыхла, ей свойственны тональная переменность и текучесть (2-й ход), хотя в целом побочная замкнута рамкой es-moll; модуляция в связующей лаконична и незаметна, в условиях расширенной тональности она теряется среди сильных внутриладовых движений окружающих ее тональных массивов d-moll и es-moll.

Гармонический план разработки:

разделы: (=ходы)	I	II	III	IV	V	VI	VII	репр.
темп:	♩ =92	104	126	152	♩ =126		138	♩ =66
цифры:	17 [2]	19	22	25 [4]	27	29 [3]	32	36
тематизм:	П	П	Ш П	П	П	П	П	П
гармония:	f-fis-	..a	b→As→	C→	F	$\frac{es}{d}$ →	b → dV	d

Однако, в отличие от изображений гармонии у классиков, здесь недостаточно лишь отмечать "f-moll" или "F-dur". Одно из мощных средств развития в тональной гармонии XX века — *колебания тоникальности,* то есть силы слышания основного тона в тональности. Разработка 5-й симфонии от-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

мечена сильнейшими контрастами этого рода. V раздел разработки, марш, содержит столь сильную тоникальность, что с ней едва ли может сравниться даже главная тема экспозиции. По сути это — эпизод, маленькая жанровая часть, вписанная в накаленно-сонатный контекст. Семнадцать тактов гармония непоколебимо стоит на тонике *F* (устойчивый органный пункт). В прочих разделах, однако, контраст — в обратную сторону. Сила тоники и форма тонального построения везде различны:

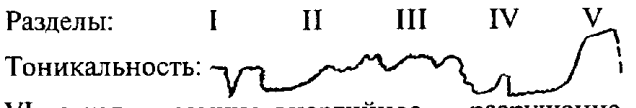
I раздел — секвенция f — fis, из тонально устойчивого четырехтакта и неустойчивого продолжения;

II раздел — черты a-moll постепенно вырисовываются к концу (ц. 21, т. 4—7);

III раздел — наоборот; в начале (ц. 22 , т. 1—3) тональность определенна, а далее — "рассеивается";

IV раздел — тональность (C-dur) только показывается (ц. 25 , т. 3—4), но даже маленькой "площадки" не образует. C-dur здесь — "сигнальная" тональность, "тон-флажок";

V раздел (по форме — так называемый "ход предложениями") — разрешение тональной неопределенности как диссонанса высшего порядка в крепкую тональную определенность как в консонанс. Особо сильный эффект и состоит в постепенном падении уровня тоникальности на протяжении четырех первых разделов разработки и внезапном его "подскакивании" в марше. Примерно так:



VI раздел — мощно-энергийное разрушение сильной местной тоники F, мрачно драматическая полигармония (политональность) $\frac{\text{es}-\text{moll}}{\text{d}-\text{moll}}$ (где одна тоника экспозиции пытается раздавить другую) и далее продолжение мощного расползания субаккордовых пластов до упора в двутерцовом аккорде $\underline{d\text{-}f\text{-}b\text{-}des}$ (из которого, как кажется, может начаться реприза с ее "$d \nearrow b$");

VII раздел — знаменитый двойной канон. Гармонически он представляет собой решительное и безостановочное стремление к предельно сильной тонике в начале репризы. Путь же к ней сложен. Подобно тому, как в классических окончаниях разработок нередко возникает тоника, еще не имеющая силы, а далее начинается предыкт с активным ожиданием репризы, здесь еще в VI разделе появляются сплетенные друг с другом, как в смертельной схватке, в полигармоническом противоречии d+es, а первые два тональных движения VII раздела показывают их по отдельности — Es (ц. 33, т. 3—5) и даже d (ц. 34, т. 3). После еще ряда перипетий в обстановке нарастающего тонального прояснения вся энергия гармонии сосредоточивается в одном только звуке доминанты (т. 3 до ц. 36), чтобы с неудержимой силой устремиться к "падению" ("cadere") в репризную тонику "с тремя восклицательными знаками". Разрешение приходится на начало 1-го такта ц. 36, а все три такта до ц. 36 — доминанта, в том числе парадоксальным образом и созвучия верхнего слоя *d-a:* — это линеарные аккорды-предъемы, знаки крайнего напряжения ожидания тоники и тяготения к ней (они напоминают макропредъем тоники у валторны перед репризой I части 3-й симфонии Бетховена).

Таким образом, гармонический план разработки — это целая драма тоникальности. Мощные эффекты ослабления и усиления тоникальности, можно сказать, составляют специфический слой гармонической структуры разработки, *на равных* соперничающий с традиционным делом разработки — тональной модуляцией. Едва ли будет преувеличением считать, что классическая разработка имеет одно измерение тонального процесса — "дальше—ближе", а современная — два: "дальше—ближе" и "слабее—сильнее". Когда мы говорим "тональный план", мы всегда должны учитывать множественность *состояний тональности* и множественность *ее индивидуальных структур* (у нас теперь много *разнообразных* структур, называемых "C-dur"). Соответственно и меняются аспекты методики гармонического анализа разработок. Если ограничиваться только "тональным планом", мы большей частью получим в результате: "легче—труднее". Но может быть, даже раньше надо проанализировать *"тоникальный план"*, колебания степени ясности тоники. Более того, странным было бы не использовать тоникальный процесс: ведь уже в экспозиции степени *ясности* были почти исчерпаны, и разработке прежде всего *необходимо* использовать *степени тоникальной неясности,* ибо они представляют собой градацию *тоникальной диссонантности.* В этом один из аспектов решения проблемы современной сонатной формы (и, конечно, не только сонатной).

(Докончить анализ тонального плана.)

С учетом описанного тоникального плана следует рассматривать и гармонико-функциональный

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

процесс в том или ином разделе разработки. Остановимся на двух типах структуры полифонической гармонии в разработке.

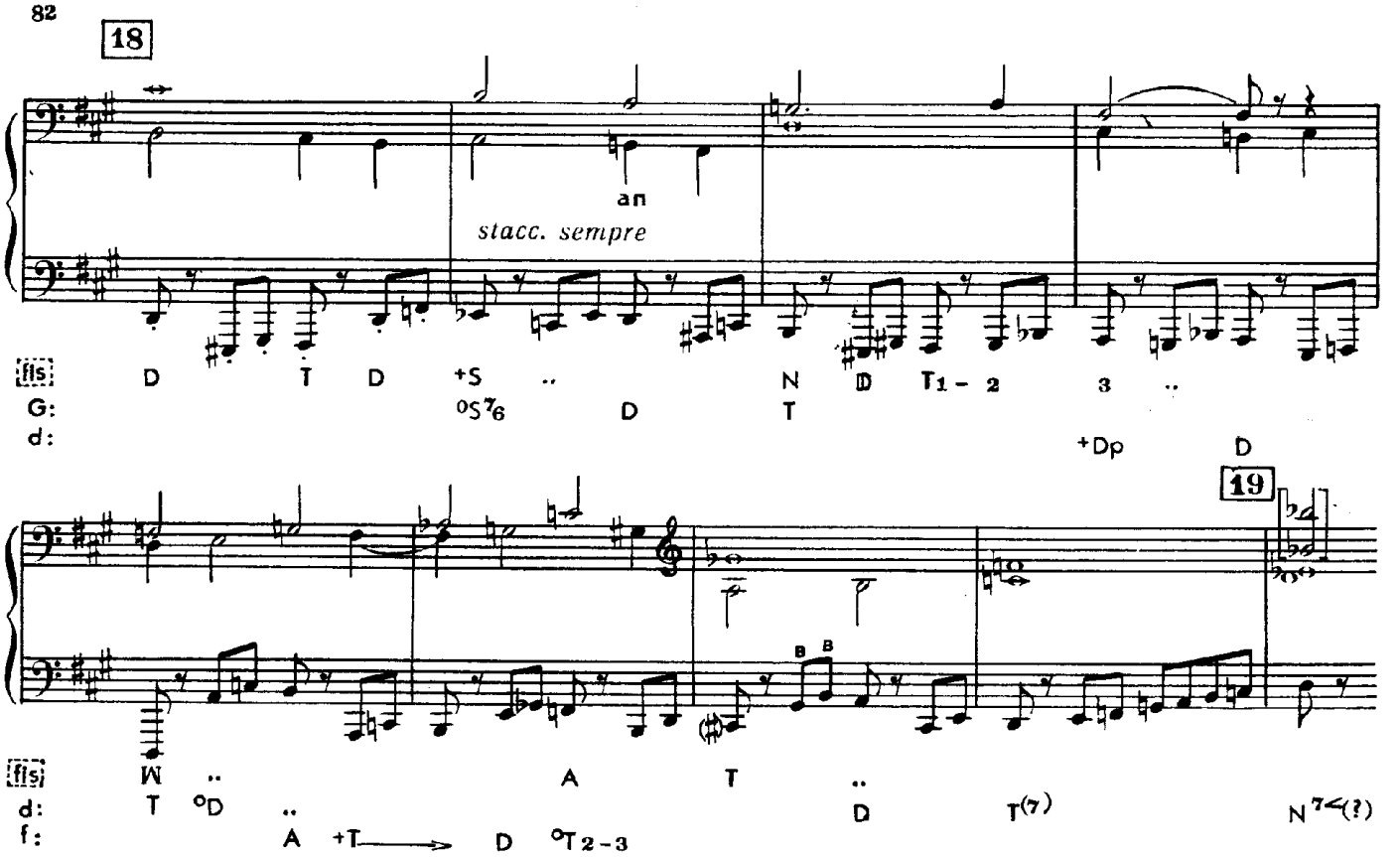
Всего с точки зрения гармонических норм и приемов можно различить три типа полифонической гармонии:

1) обычный контрапункт (диссонанс подчинен);
2) диссонантный контрапункт (консонанс исключен или практически исключен);
3) контрапункт вне единства вертикали.

Возьмем первый и третий.

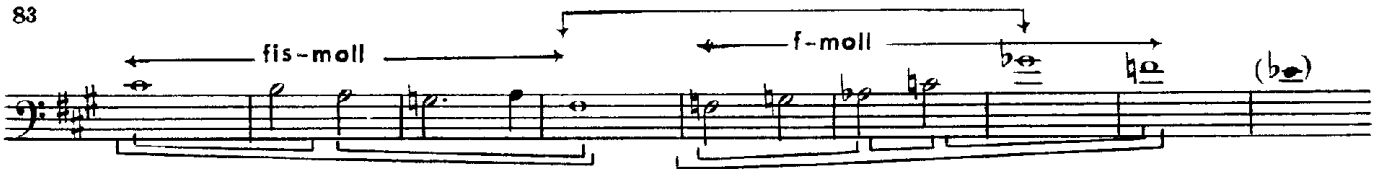
I раздел разработки можно трактовать и как двухголосное фугато диссонантной реперкуссии (*f—fis*), с сопровождающим голосом. (Получается *"секвентное фугато"*; термин по аналогии с "канонической секвенцией".) Третье вступление, в уменьшении (ц. 19), тогда допустимо трактовать и как третий голос более или менее обычного фугато. В аналитических целях целесообразно записать его с ключевыми знаками местной тональности fis-moll и с наиболее правильной нотацией, отражающей некоторую усложненность и местной тональности, и отклонение от нее.

82



Как обычно в полифонической гармонии, линейная сторона созвучия играет повышенную роль, часто заслоняя даже сравнительно легко прослушиваемые вертикали. Горизонтальные ладогармонические комплексы в подобных условиях способны подчас выходить даже *на первый план* тонально-функционального восприятия:

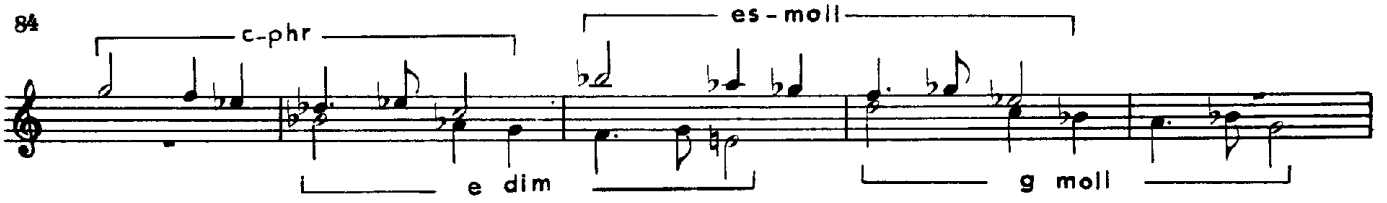
83



При линейном комплексе f лейтинтонация симфонии н$\hat{2}$=*fis* объединяется с головным комплексом fis. А сам комплекс "через голову" других и пробивая толщу нижних голосов, объединяется с линейным комплексом *первого* проведения этого фугато и создает призрачную квазиустойчивость местного f, возможно, взаимодействующего со своим антиподом, самодовольно торжествующим F V раздела разработки.

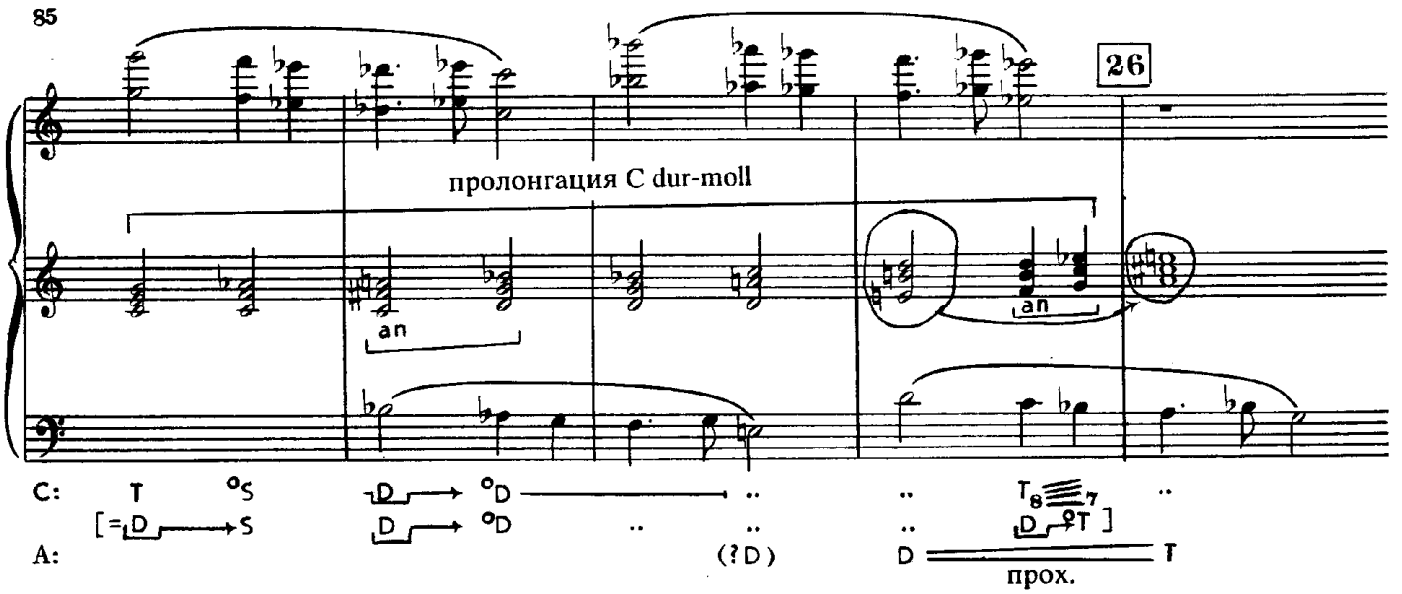
Полифония полигармонически расслоенных голосов-пластов возникает в начале IV раздела. Форма фрагмента — каноническая секвенция 1-го разряда в крайних голосах с противодвижением аккордового пласта в разделяющем их пространстве. Схема канона:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Голоса вступают по ступеням полиладово-хроматического С, постепенно удаляясь от его консонантного ядра. Несмотря на крепкое сплавление консонансами терций (и ундецимы), полиладовое нагромождение разногласных линейных комплексов создает эффект не столько слаженности, сколько противоречащих друг другу возгласов.

Но этот эффект "развала", "раздирающихся" плоскостей ткани многократно усиливается крайне "строптивым" контрапунктом-пластом, резко диссонирующим голосам канона. Свободный пласт (впрочем, его рисунок по началу несколько напоминает имитируемую тему в обращении) нарушает сравнительно простые гармонические вертикальные связи, разобщая их и придавая им совершенно другой гармонический смысл:



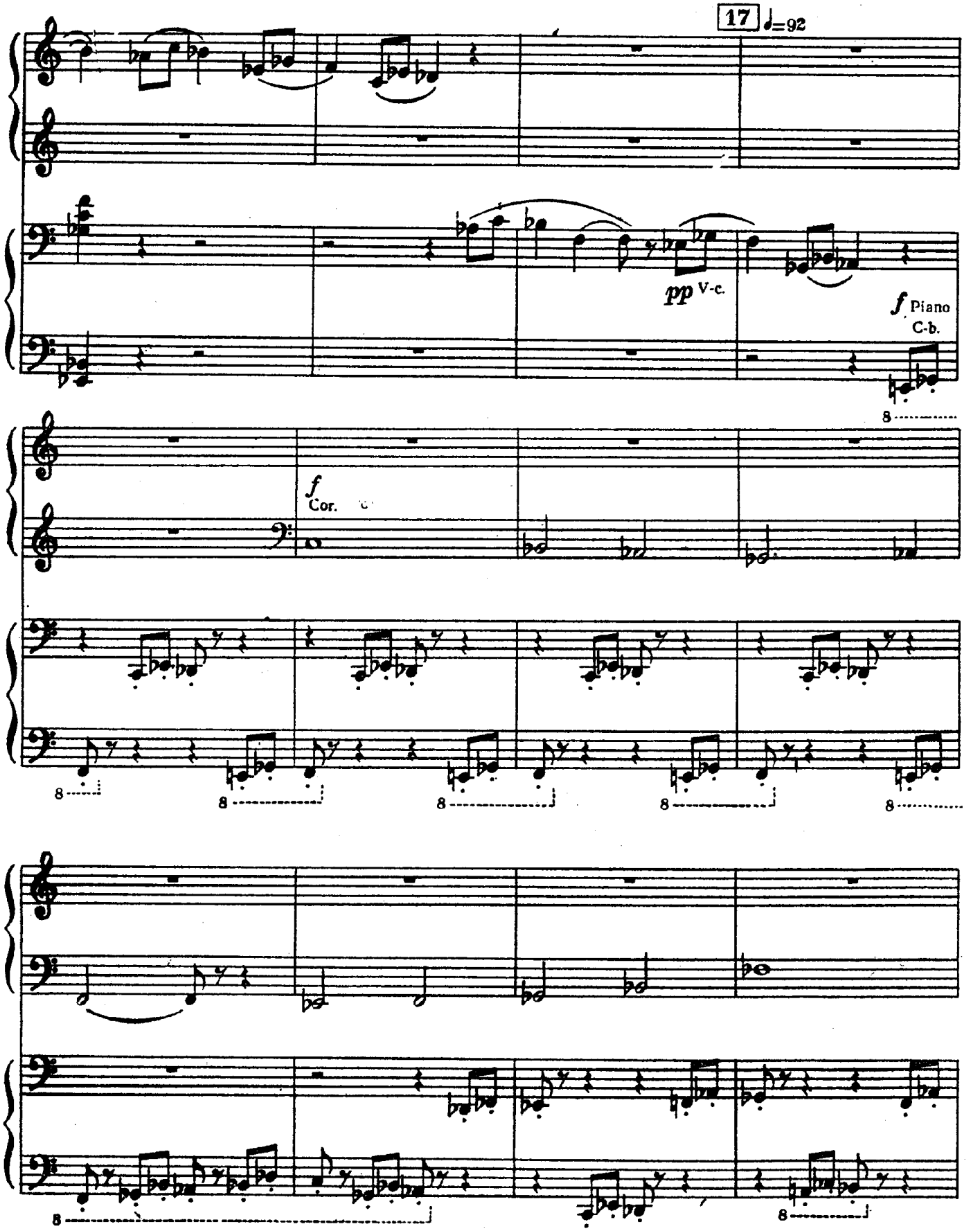
Гармонии — *не те,* что напрашиваются в звучаниях терций канона (пример 84). Объяснение вертикали. Резко выражена разница в силе основных тонов. Предваряемый готовящими его созвучиями (см.) начальный "тон-флажок" C-dur выявлен в первых двух аккордах исключительно ясно. Во 2-м такте ясность эта резко падает, но гармонию еще возможно понять как апподжиатурный комплекс D со своим также апподжиатурно деформированным разрешением в °D. Звуки верхнего голоса, формально легко объяснимые как побочные тоны, на деле своей концентрированностью и резкой противоречивостью, а особенно принадлежностью к сильным комплексам (звук *с* во 2-м такте — это прима местной тоники! См. пример 84) *разлагают единство вертикали.* Тем самым создается необходимый для этого раздела характер предельного диссонантного противоречия, в котором "поли" (полифония, полигармония, полифункциональность, полиладовость) фигурирует как диссонанс высшего порядка.

3-й такт, начавшись продолжением °D, показывает далее явное подавление мощными горизонтальными течениями единогармонической вертикали, которая из слаженного функционального последования ступеней превращается в средство координации линий определенными созвучиями. Определенность их здесь состоит в четкой *линейной* направленности (средний пласт — только плавное движение вверх заданными созвучиями, идущими от аккорда-ключа; крайние голоса — каноны), в строго выверенной тематической, интонационной содержательности, в четкой фактурной форме сочетания звуковых элементов. При этих условиях удается достигнуть громадной эмоциональной экспрессии "режущей" разноголосицы "поли"-структур, *не нарушив музыкальной логичности* как гармонической связности. С этими оговорками и детализациями следует весь фрагмент понять как *пролонгацию одного только аккорда* C-dur+moll (пример 85, средняя строка), переход которого в заключающий аккорд A-dur (ц. 26) строго мотивирован элементарным разрешением D^7—T в последних двух тактах.

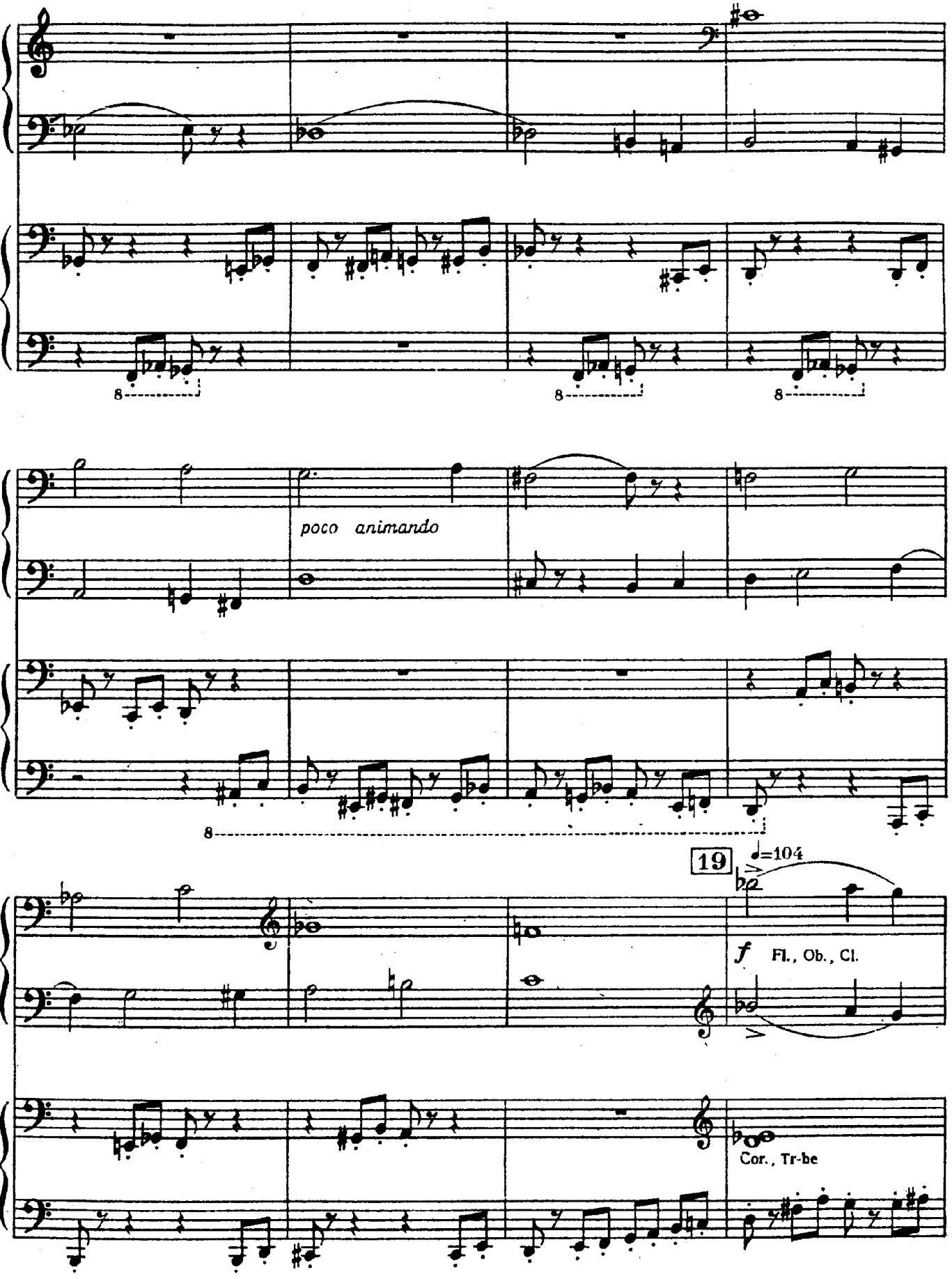
(Докончить анализ разработки.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

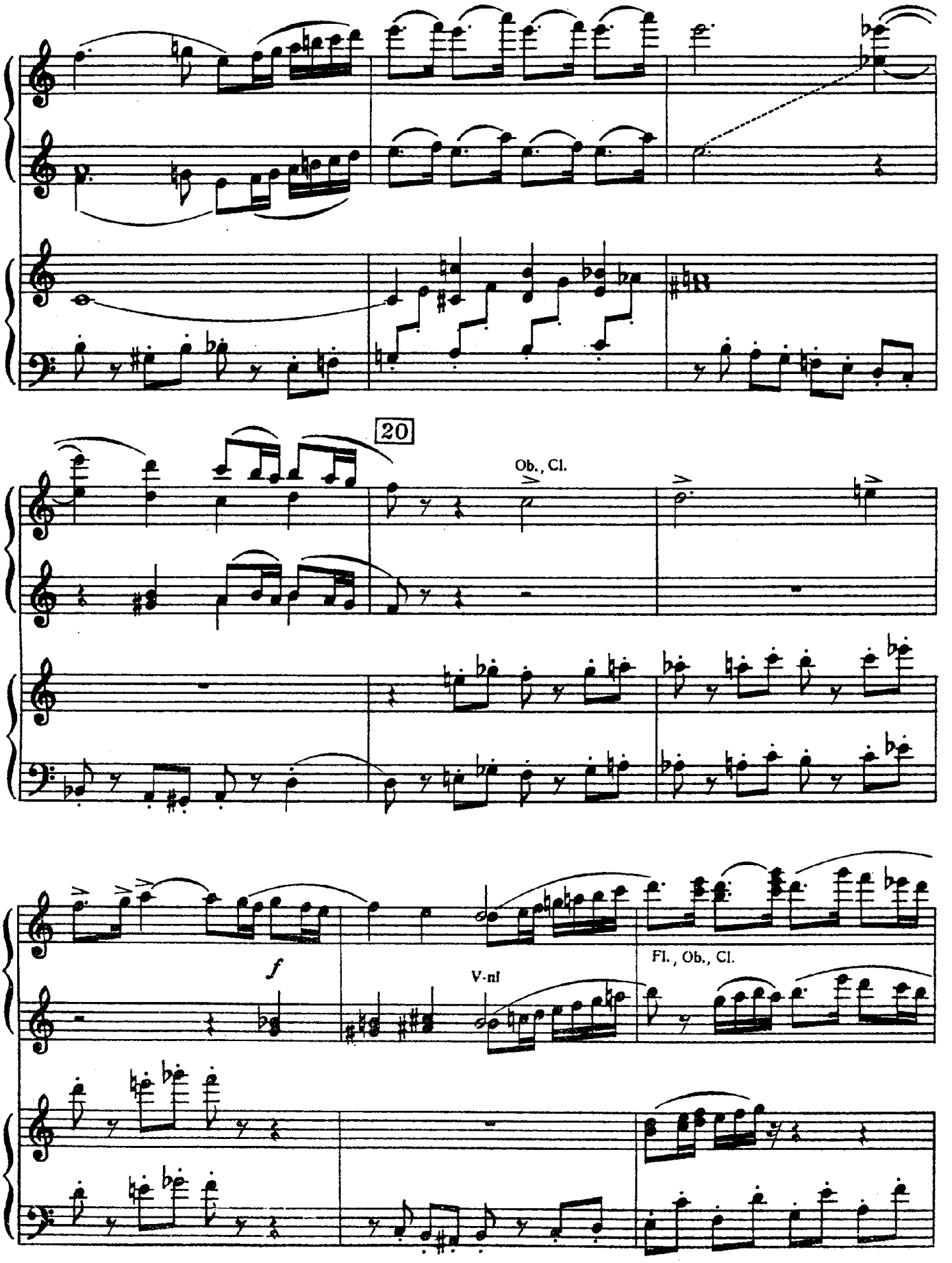
Д. ШОСТАКОВИЧ



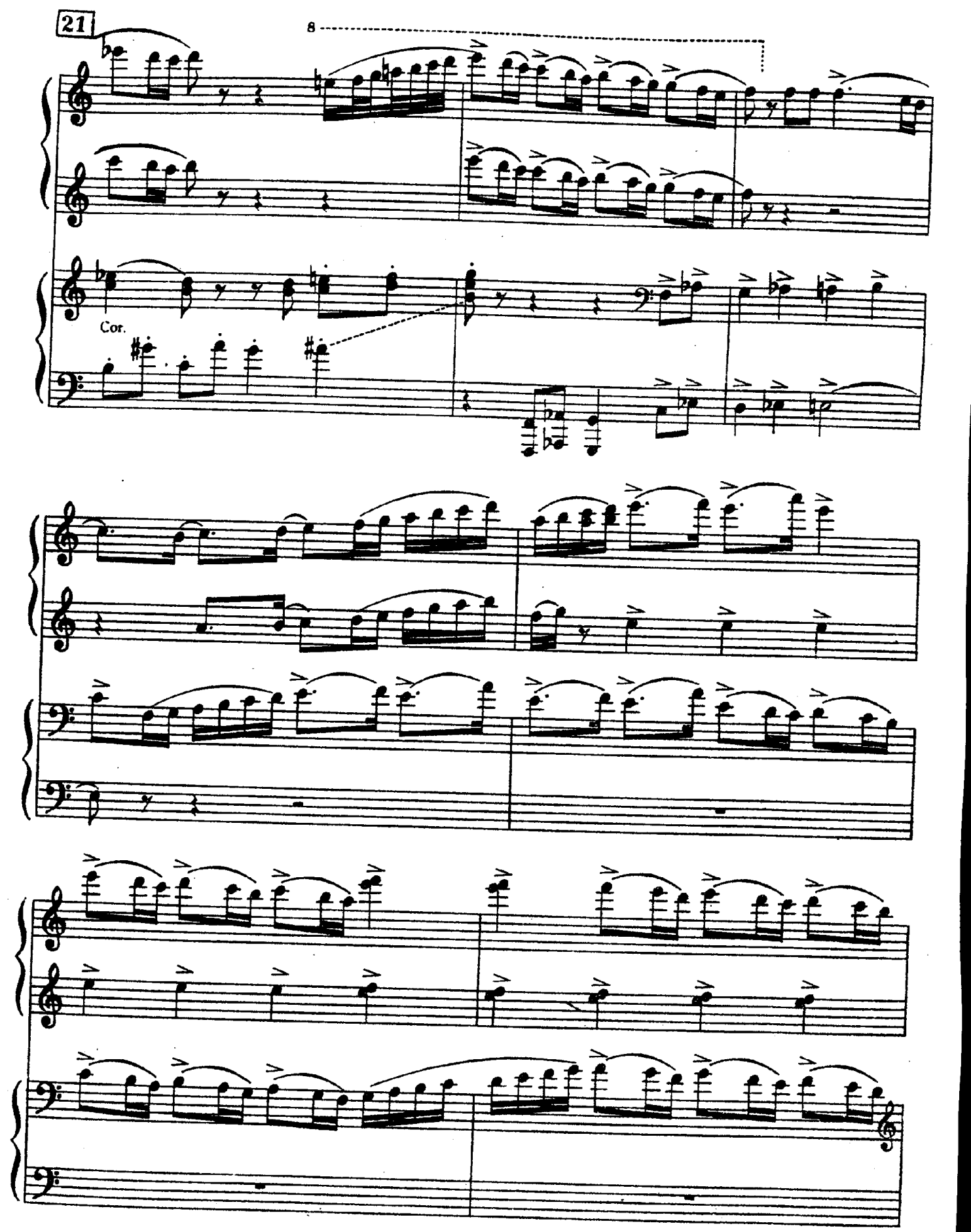
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



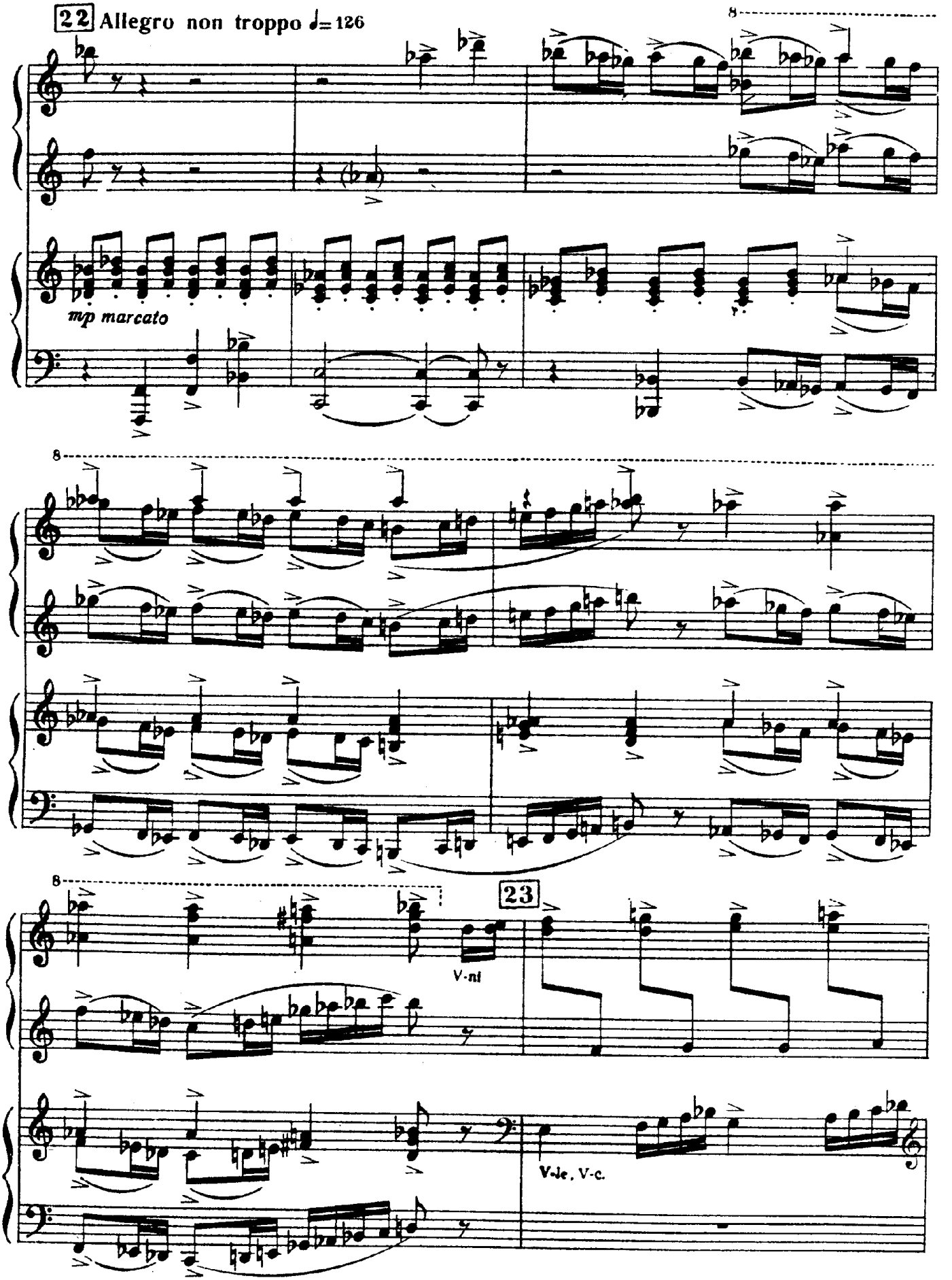
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



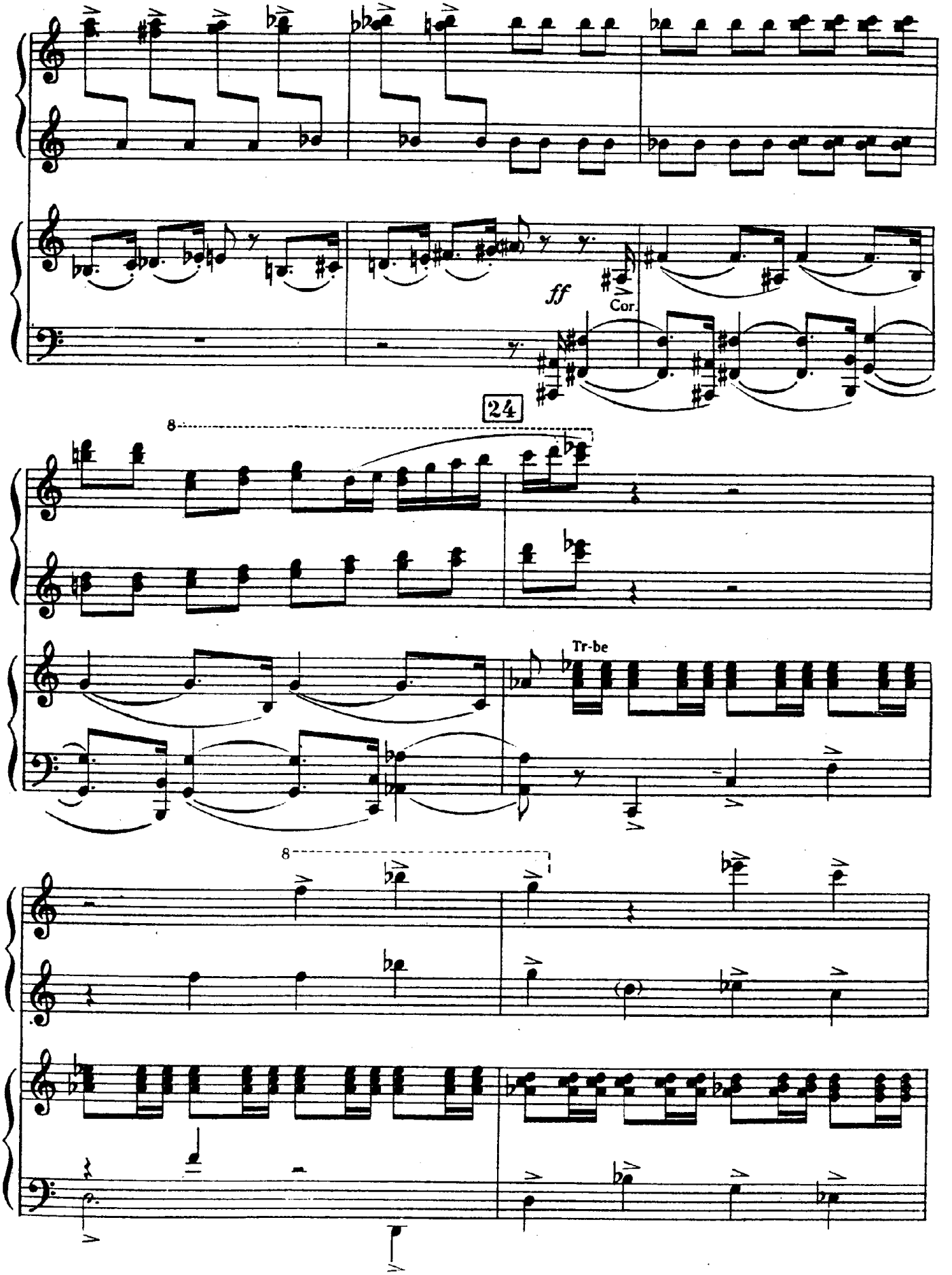
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



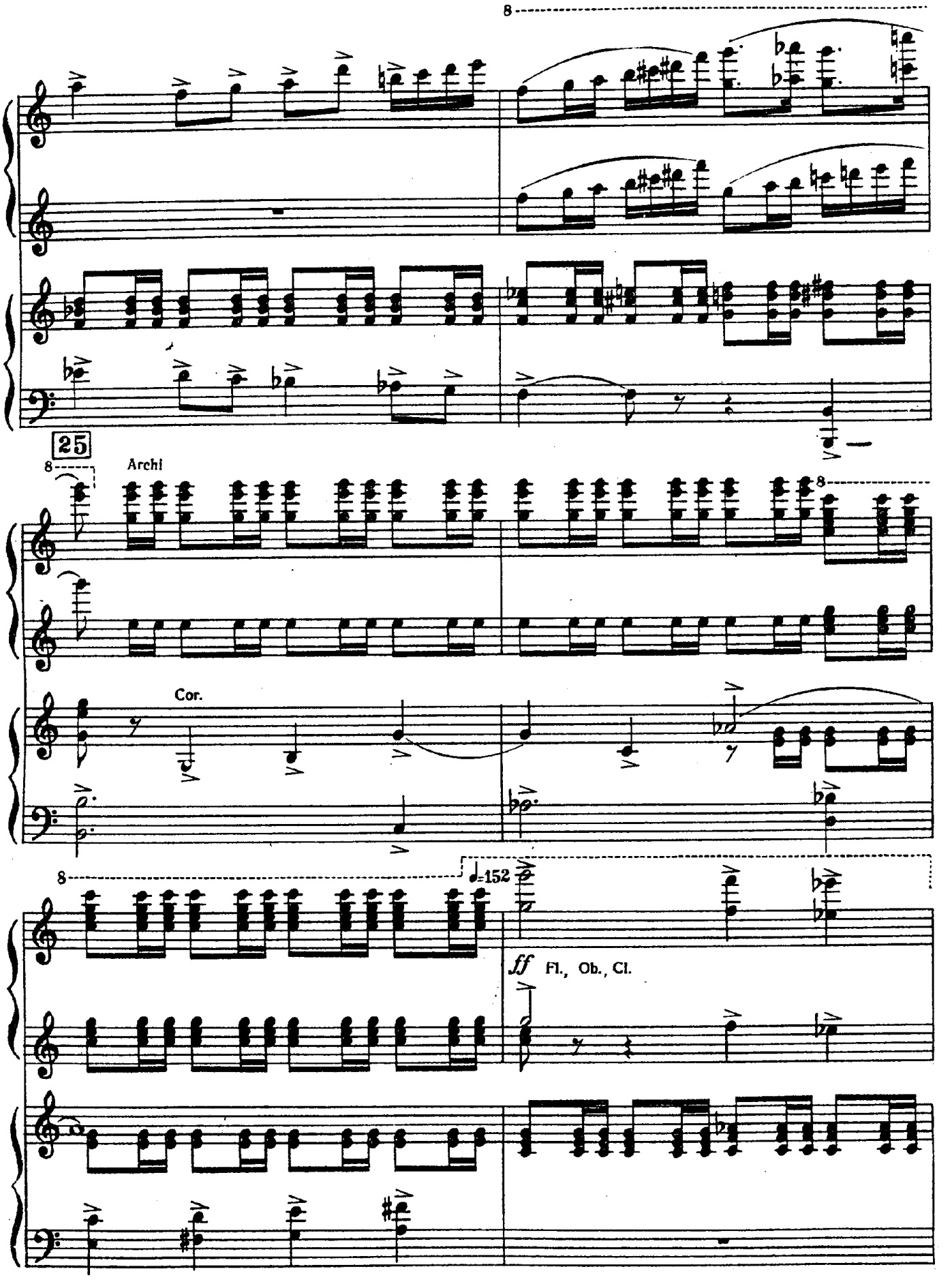
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



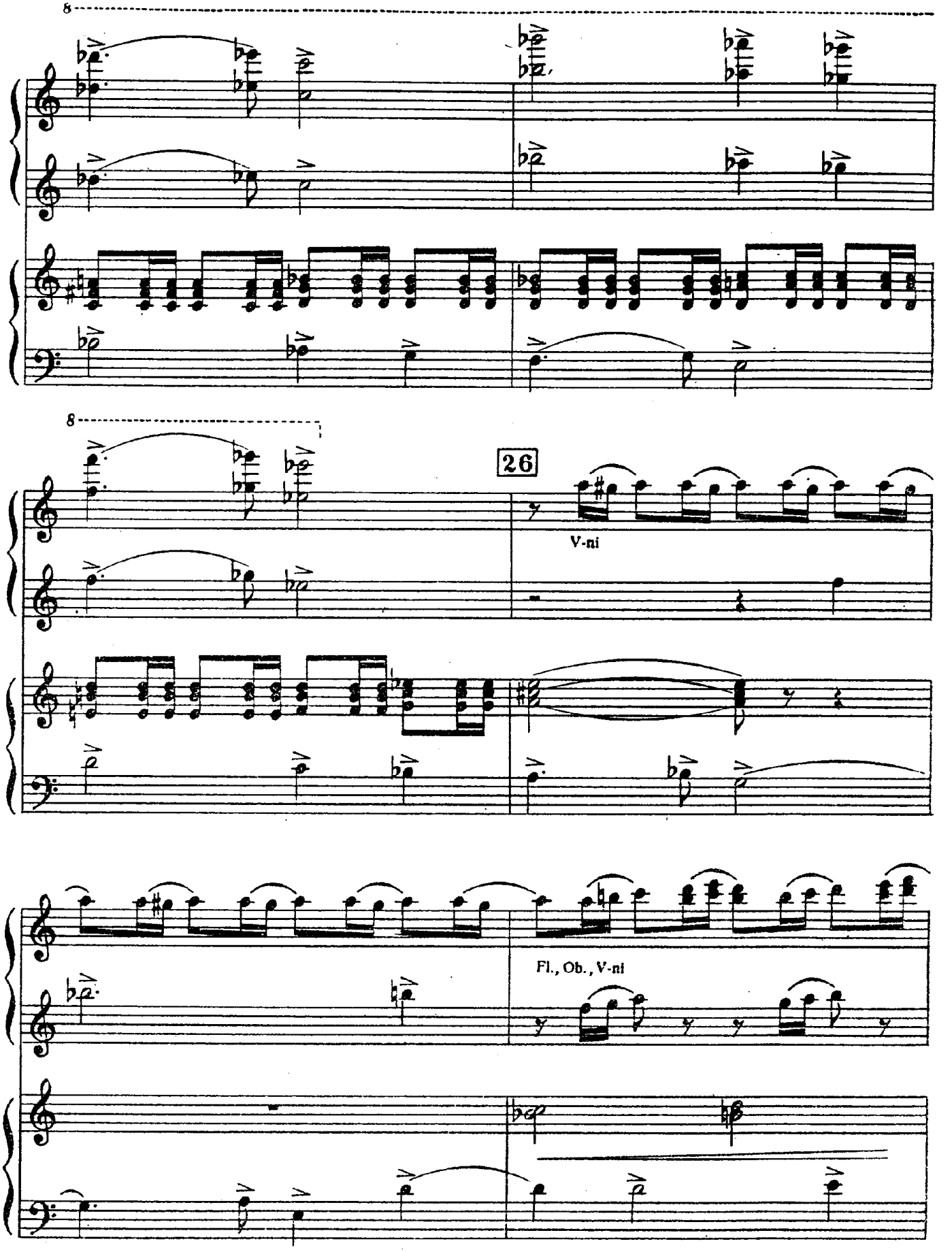
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



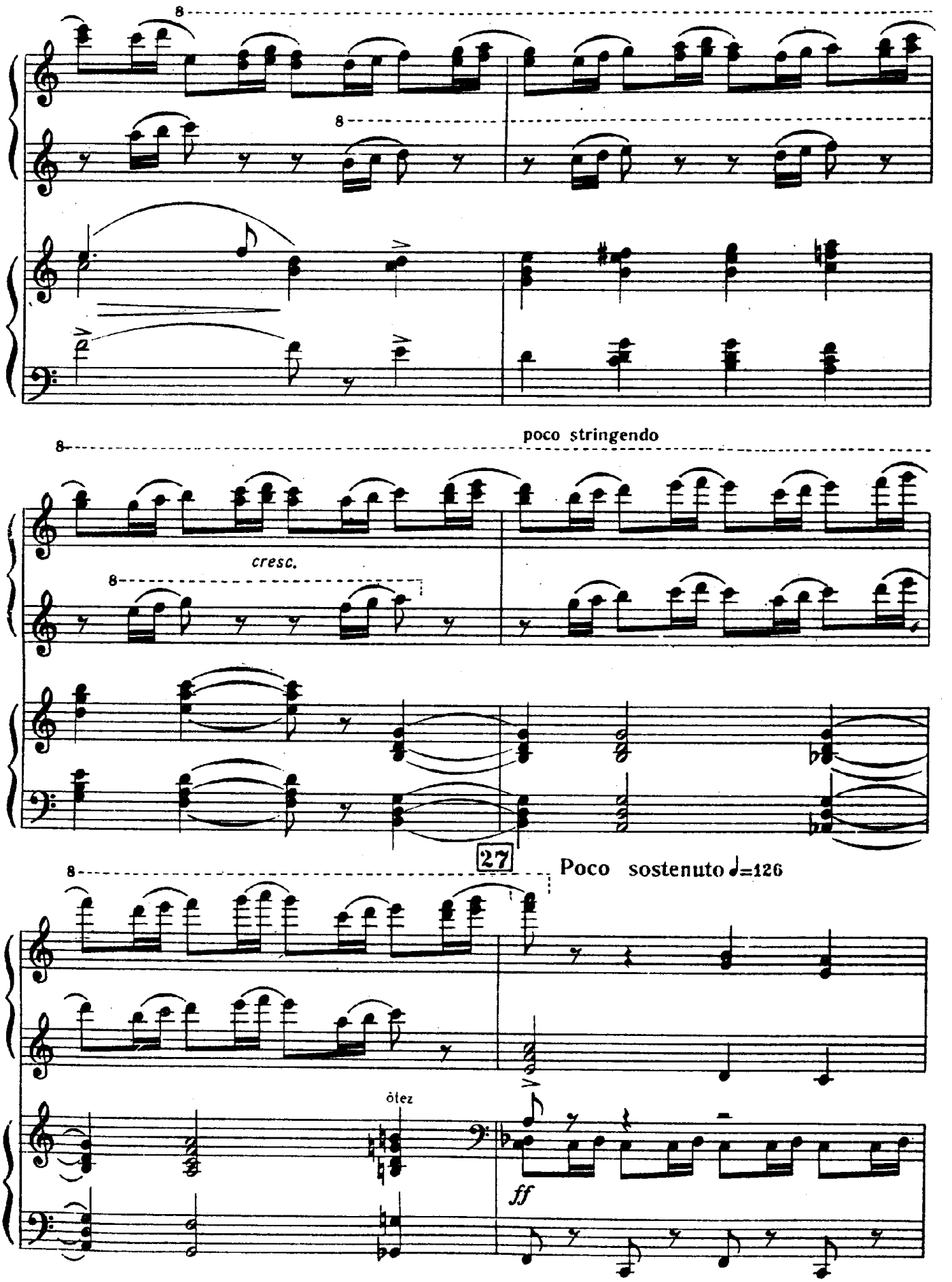
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



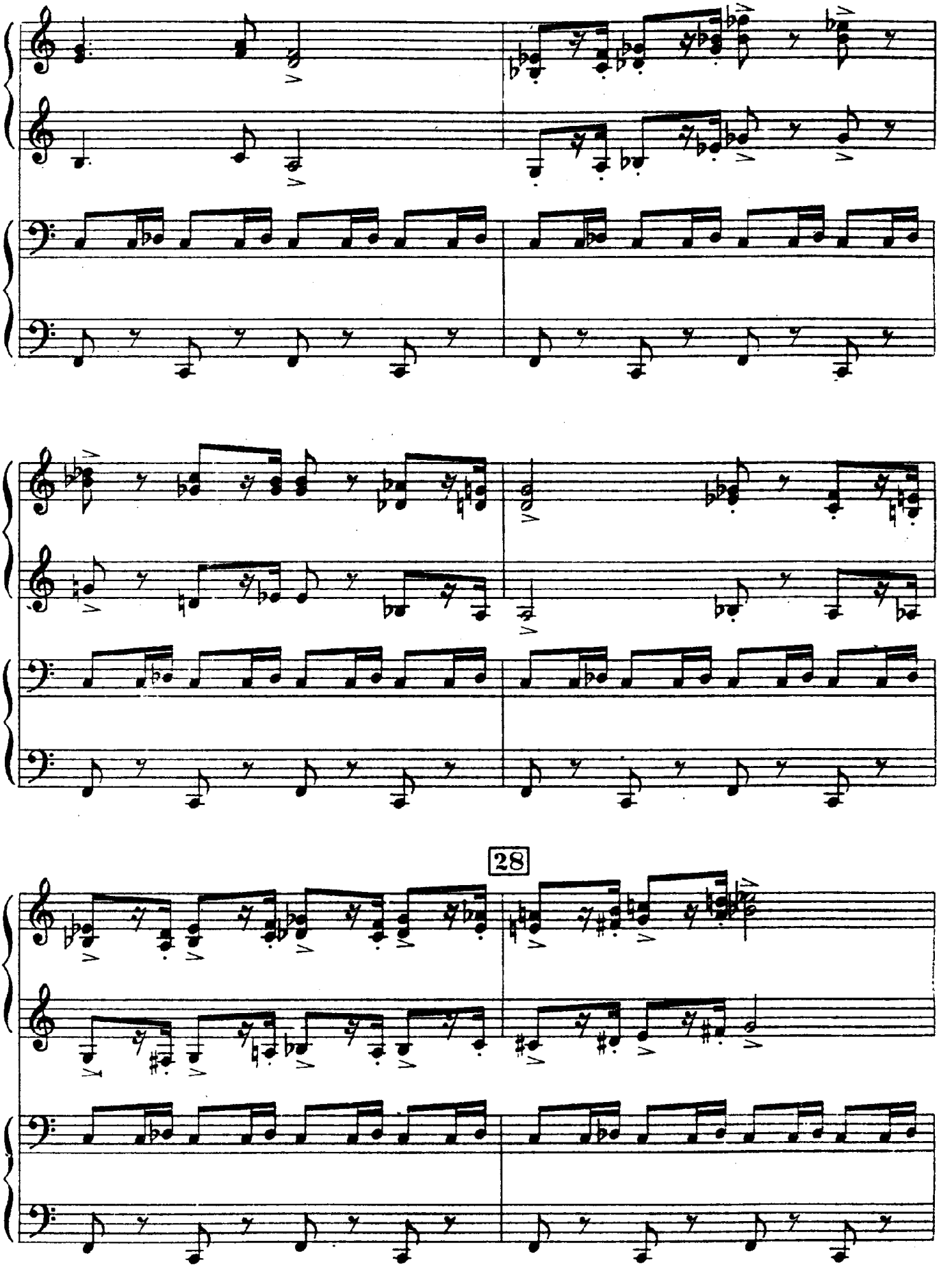
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



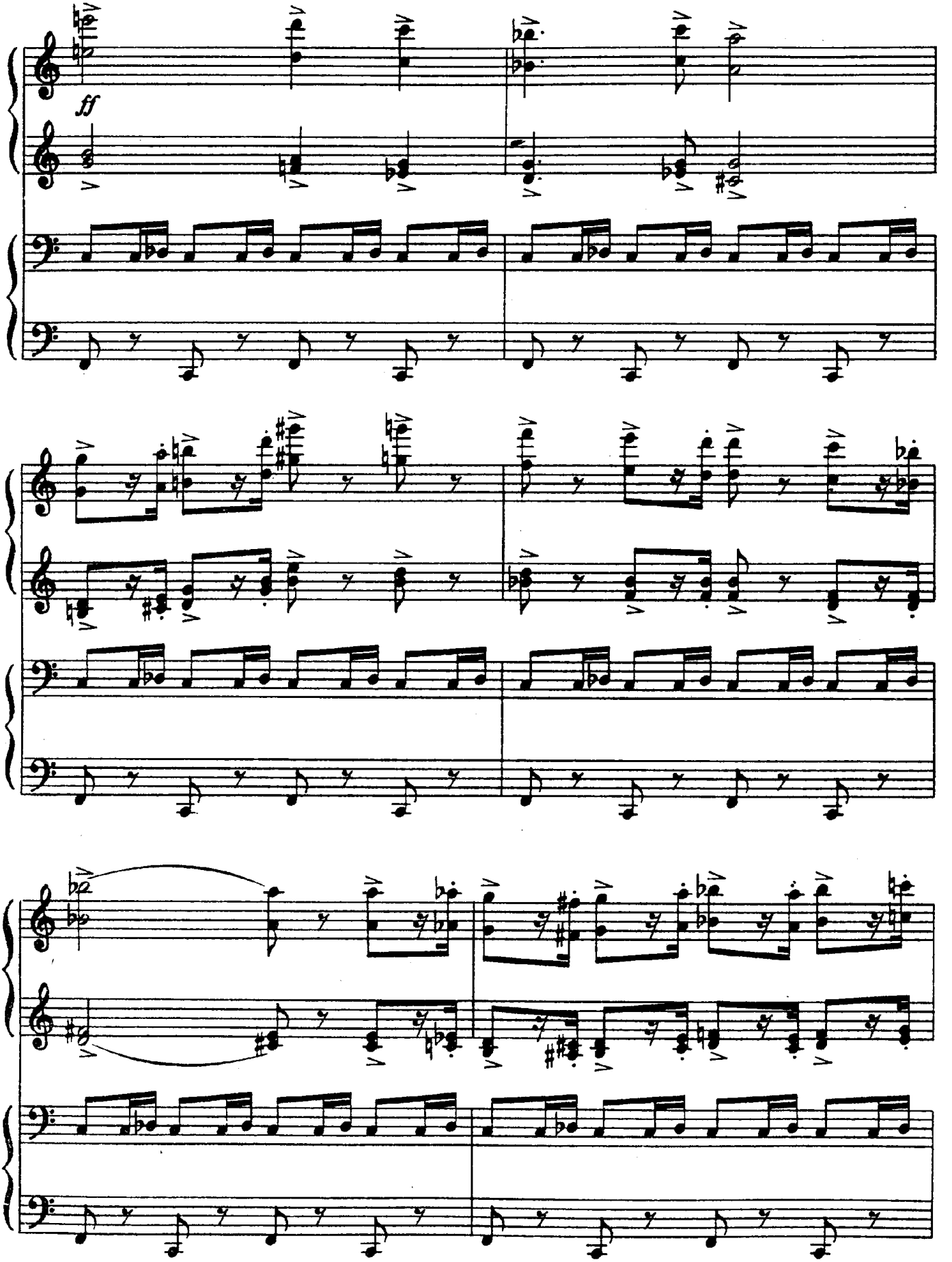
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



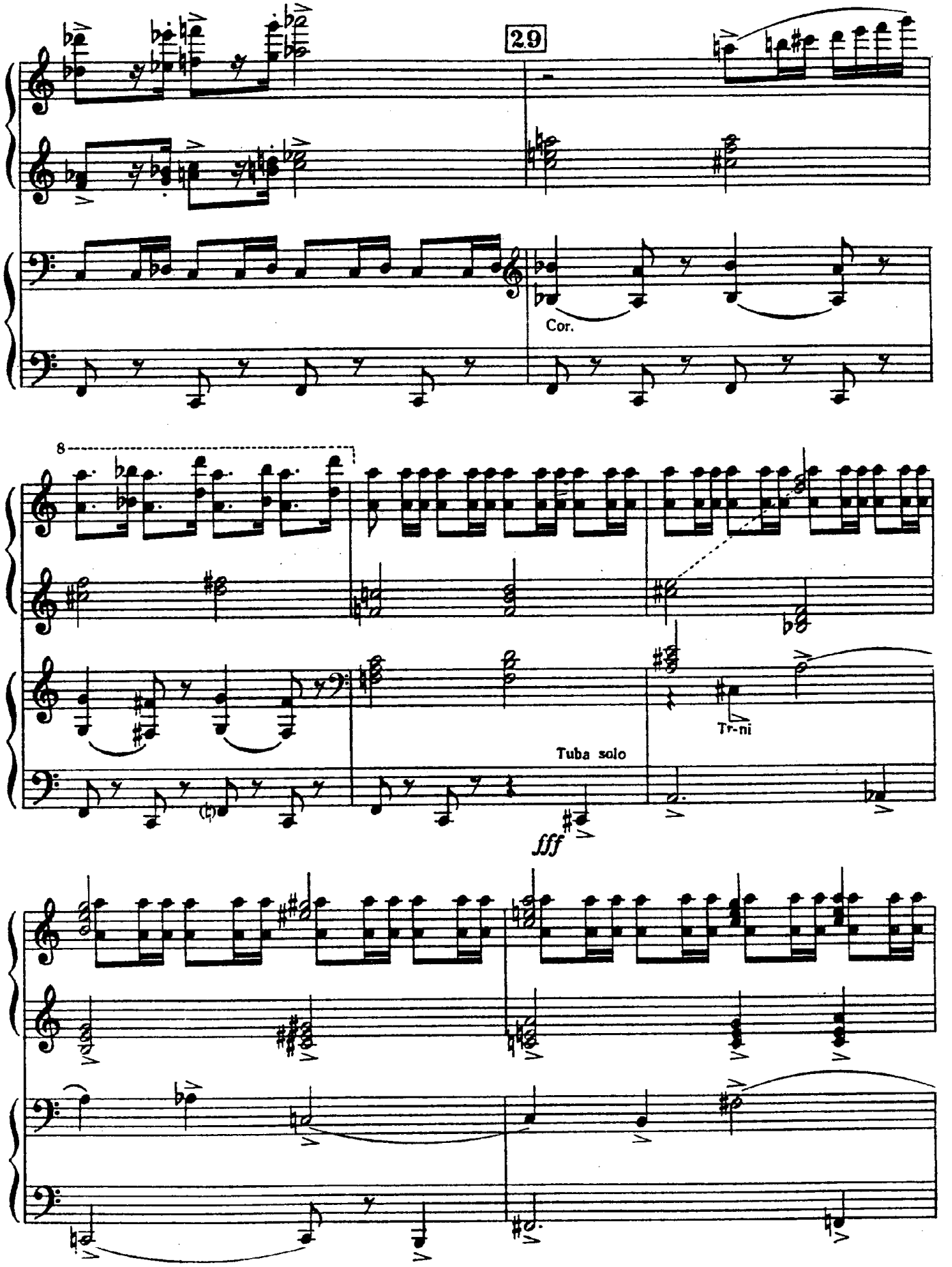
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



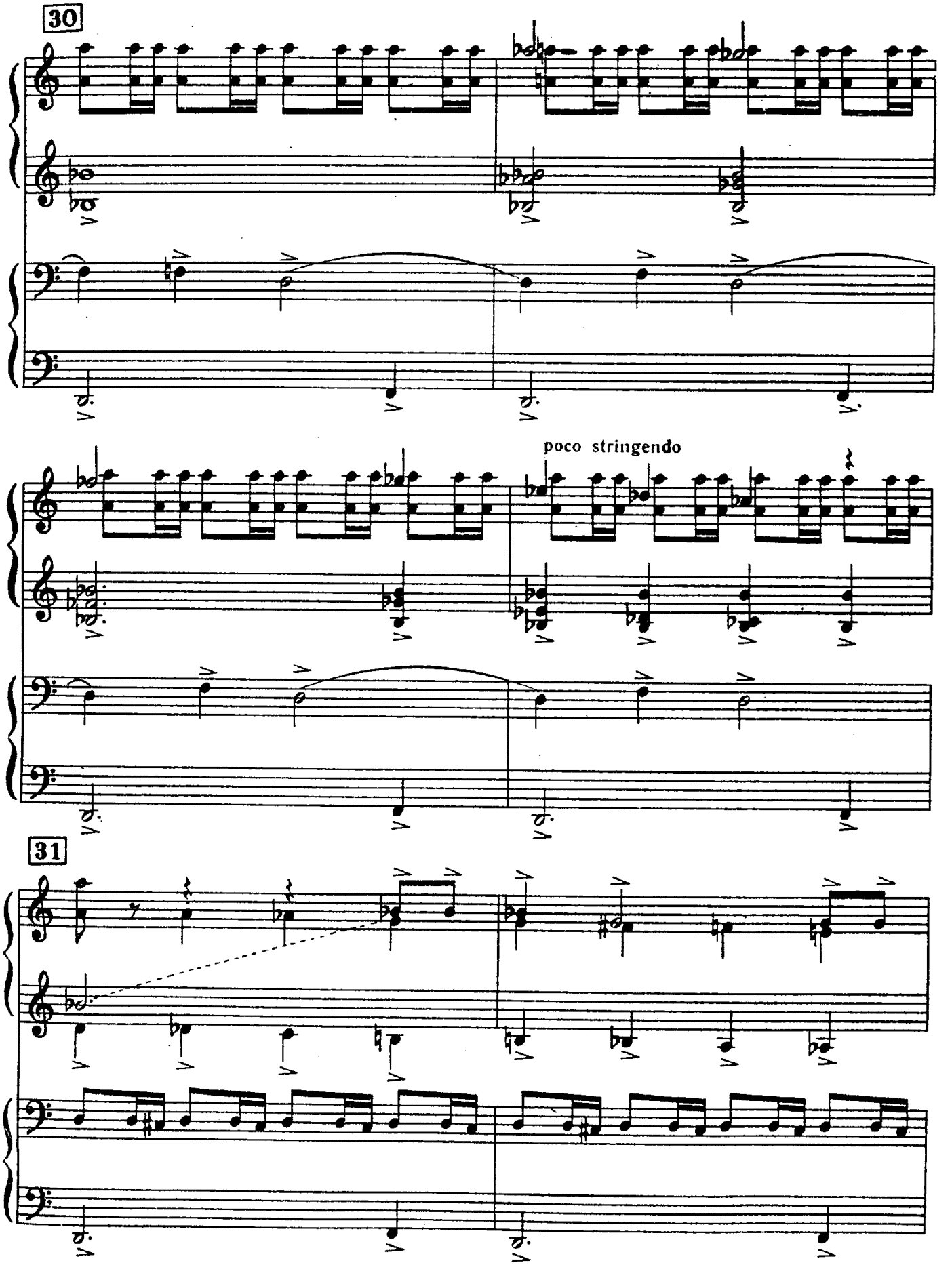
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



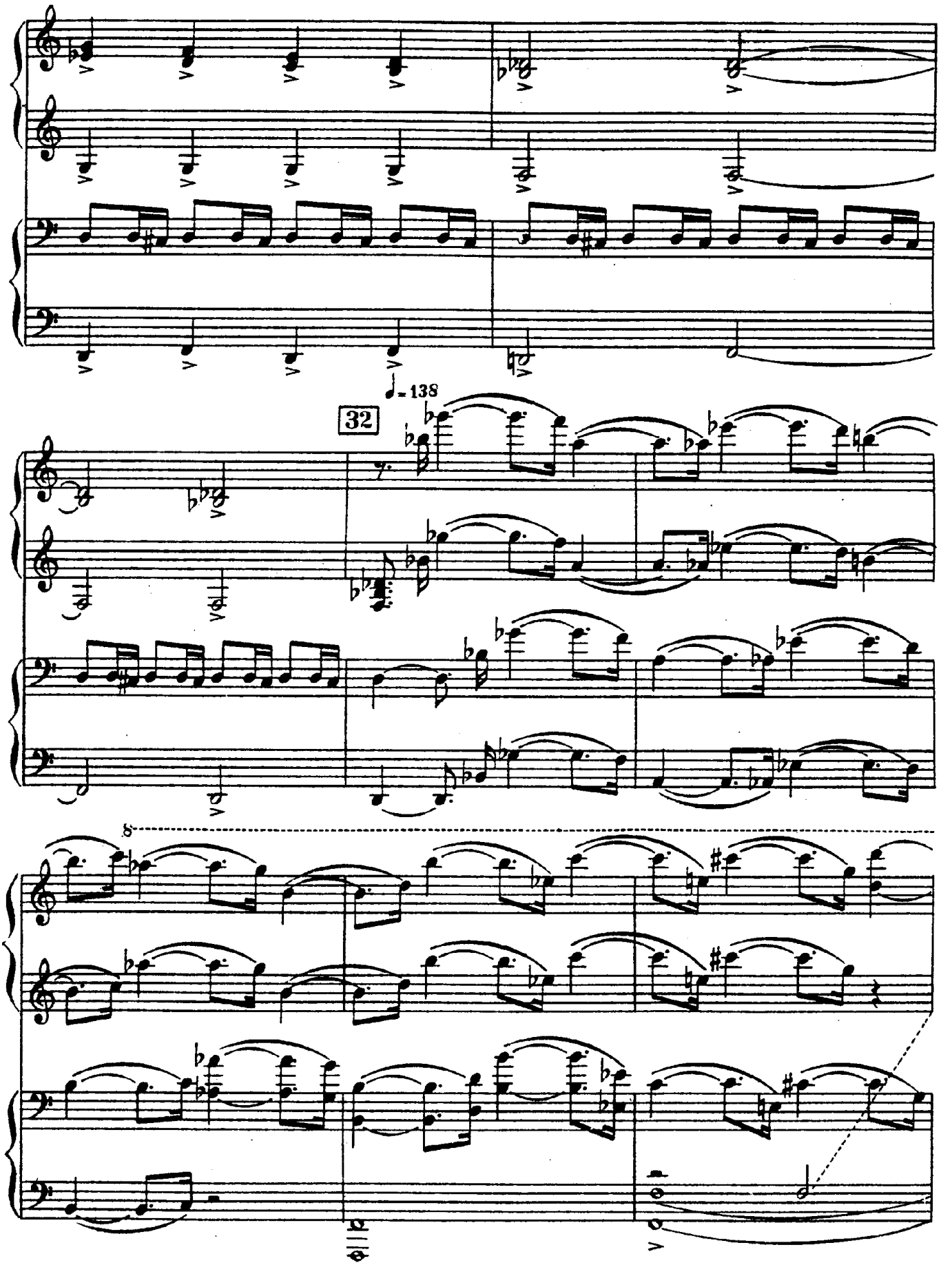
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



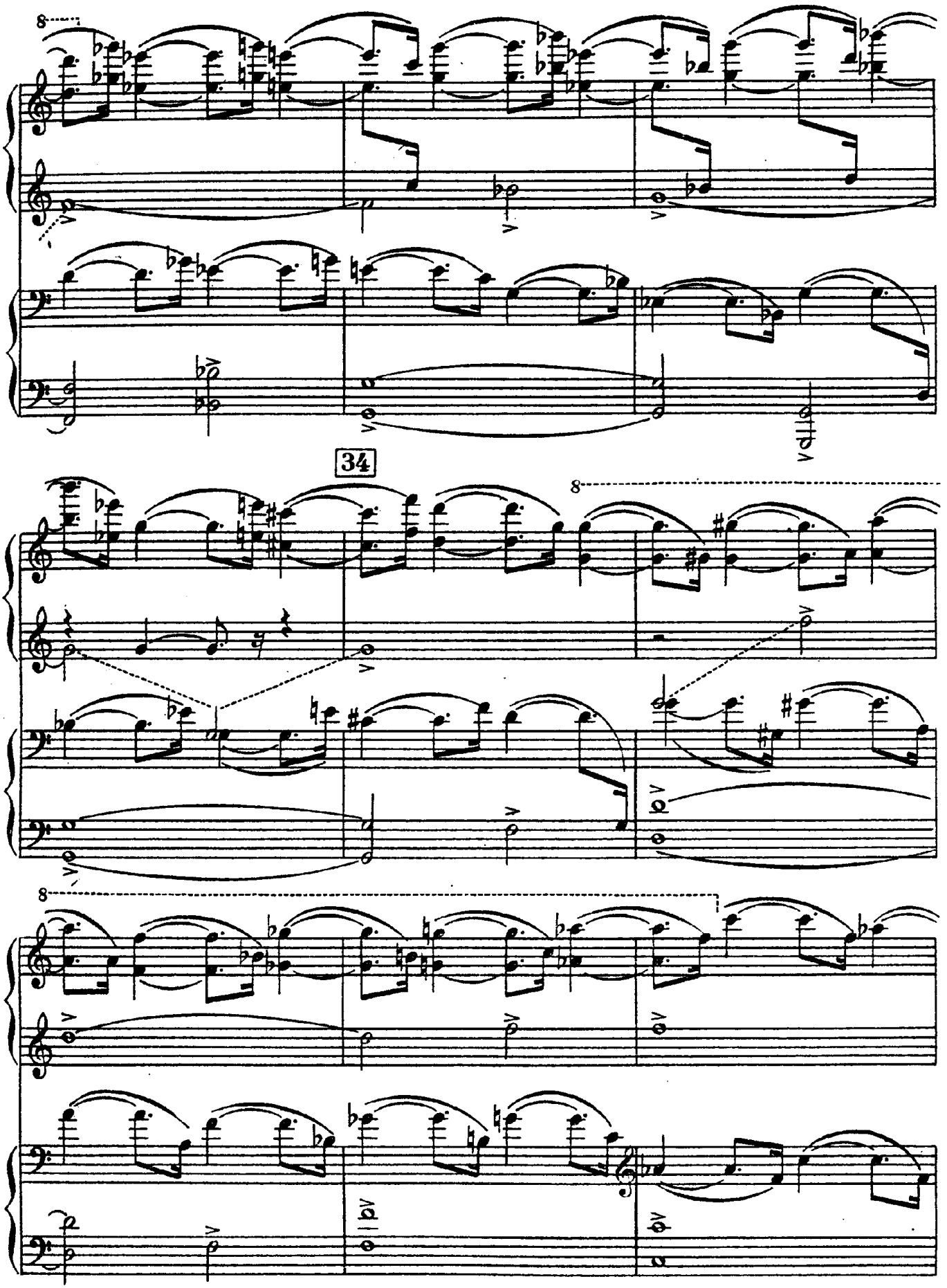
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



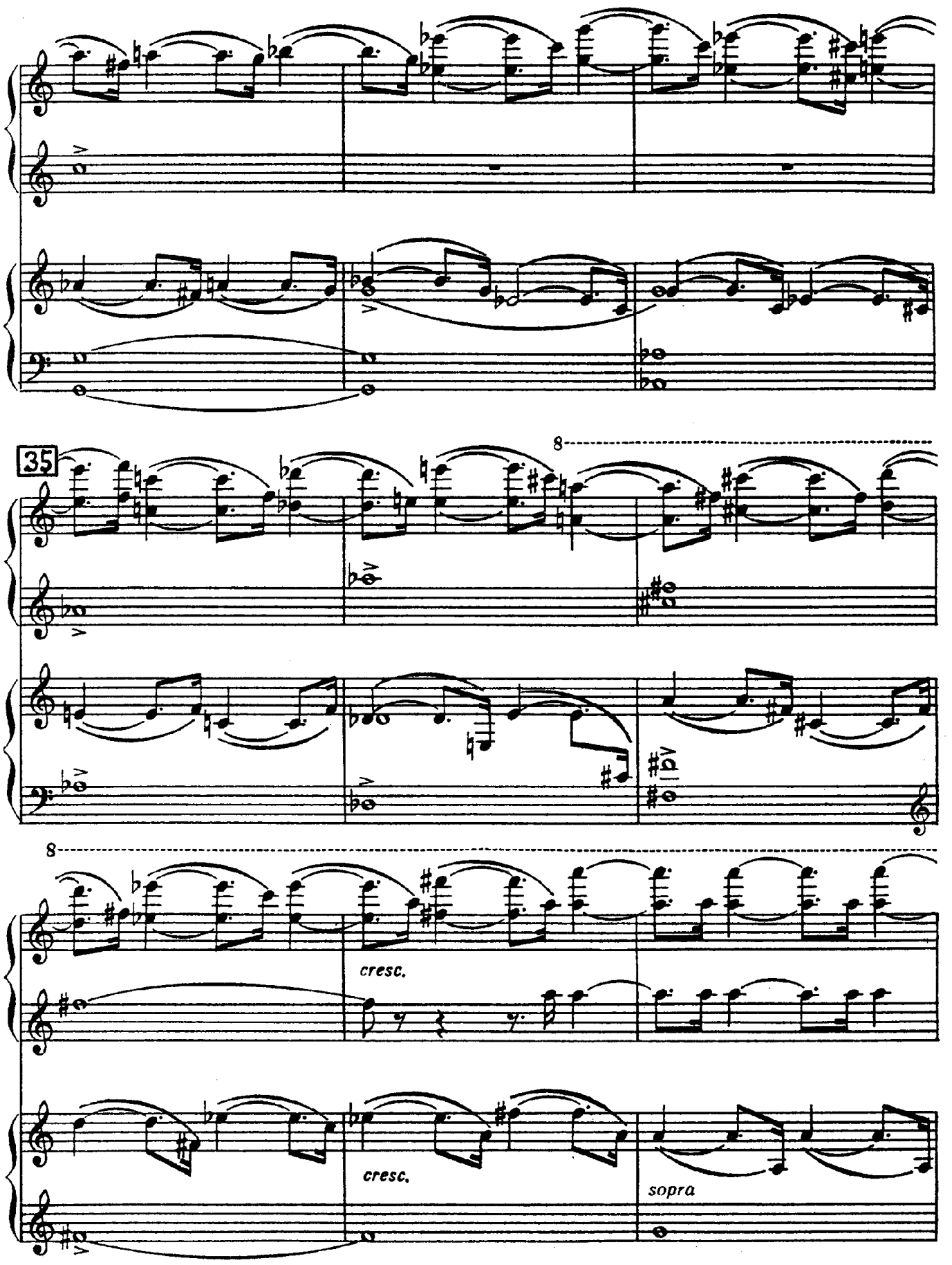
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



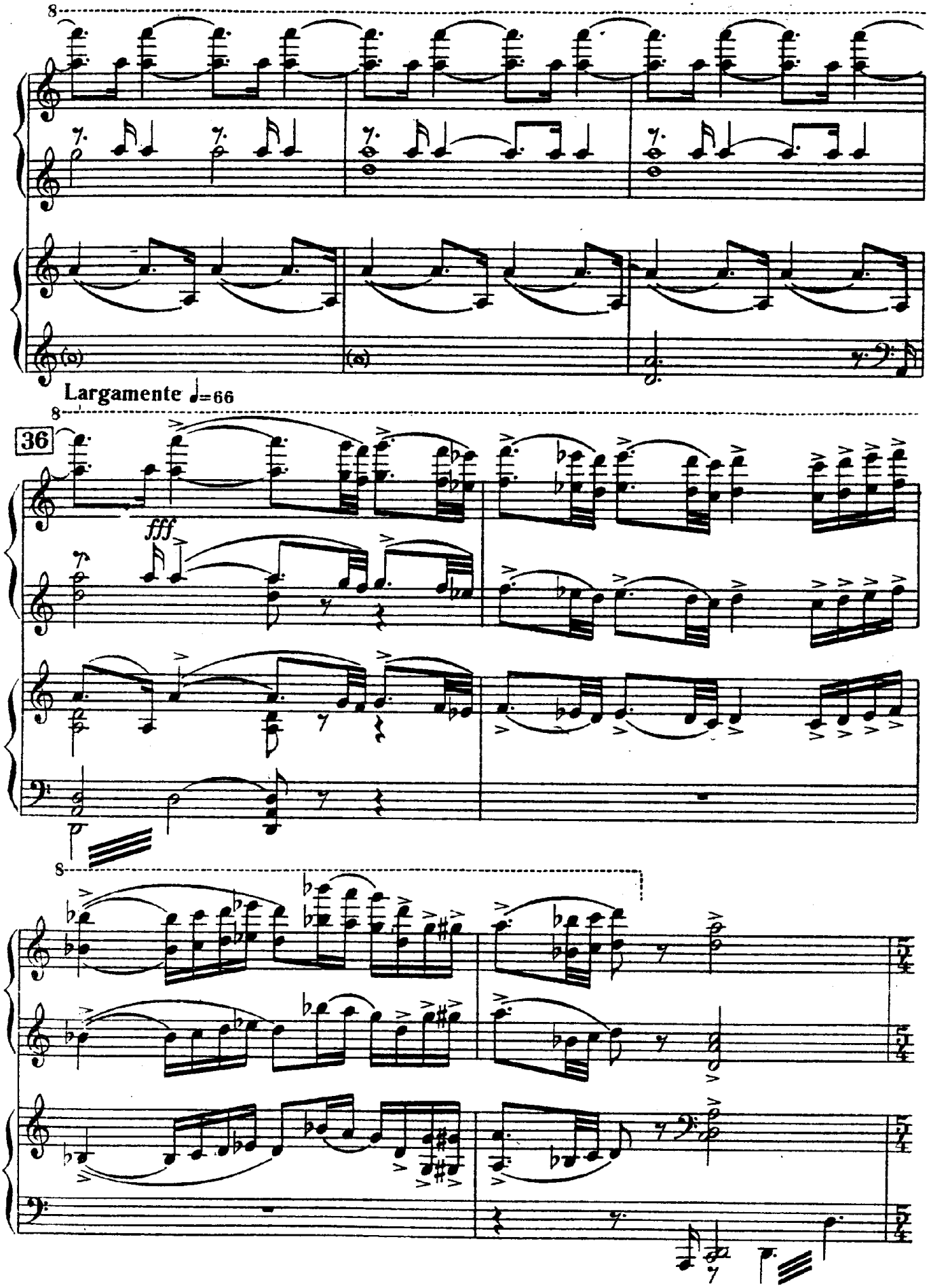
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. (С. 60— 81.)
2. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XIII.)
3. *Холопов Ю. Н.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. (Раздел о Хиндемите.)
4. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974. (Четвертый очерк, раздел 6.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Барток Б.* "На вольном воздухе", № 1.
2. *Мясковский Н.* 6-я симфония, I часть, экспозиция.
3. *Прокофьев С.* 5-я соната для ф-п., I часть.
4. *Прокофьев С.* 6-я соната для ф-п., I часть, экспозиция.
5. *Стравинский И.* "Душу сковали".
6. *Шостакович Д.* 1-й концерт для скрипки с орк., I часть, экспозиция.
7. *Шостакович Д.* 2-я соната для ф-п., I часть.
8. *Хиндемит П.* 2-я соната для ф-п., финальное Рондо.
9. *Хиндемит П.* Упражнение в трех пьесах для ф-п., ор. 37—I № 1.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

19.

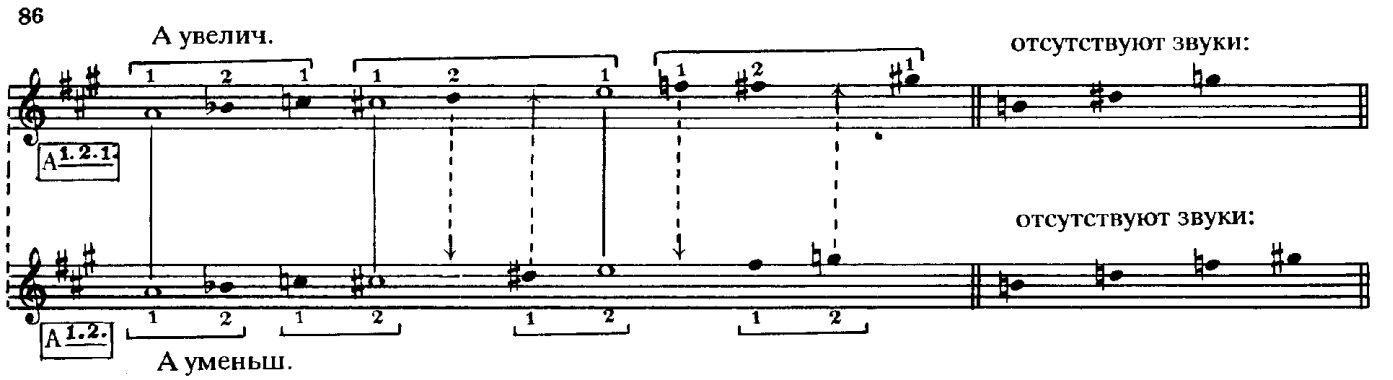
МОДАЛЬНОСТЬ — 3. СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ

О. Мессиан. Прелюдия № 5 — "Неосязаемые звуки грез"

Главная особенность симметричных ладов XX века — возможность *свободного диссонанса* любой структуры, в том числе — созвучания любых комбинаций тонов ладового звукоряда, даже всех их вместе. (Для Римского-Корсакова это было бы недопустимым "заблуждением слуха".) Отсюда возможность и *полимодальности,* вида полиладовости, когда сочетаются либо две разные позиции одного симметричного лада, либо два (или более) различных лада в одновременности. Тогда получает свое развитие тенденция к комплементарности звукорядов, предельным выражением чего является "додекаряд" — из всех двенадцати различных звуковысот.

Прелюдия Мессиана опирается на полимодальность, в простейшей и изящной форме. Главная тема (прелюдия в форме рондо) полигармонически сочетает сочную и светлую мелодию, дублированную пластом аккордовых параллелизмов среднего регистра с нежно-безмятежным роем субаккордов верхнего, "неосязаемых, как звуки грез".

Ладовые звукоряды обоих пластов:



Верхний пласт-контрапункт состоит из ленты аккордов, устойчиво сохраняющих *расстояния по ряду* между его звуками. Между средним и верхним всегда пропущено два звука лада, между средним и нижним — всегда три.

Но так как пропуск двух звуков в 9-ступенном симметричном увеличенном ладу всегда дает "модуль" лада (то есть величину его ячейки 12:3=4) — большую терцию (точнее, дитон), то верхний и средний звуки всегда отстоят на этот (один и тот же) интервал.

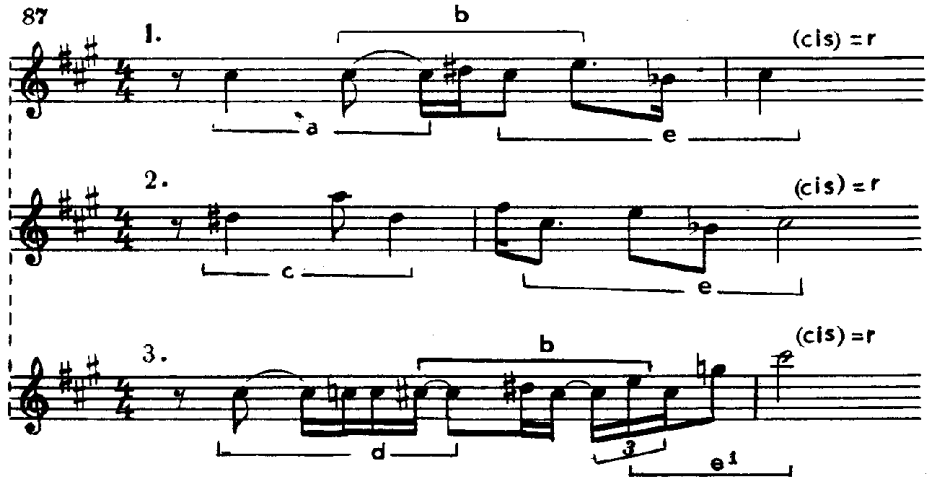
Отсюда постоянная "мажорность" в краске всех аккордов (ведь малая терция, гемидитон, появиться не может). Расстояние между двумя нижними меняется почти при каждом шаге, давая либо 5, либо 6 полутонов, что служит целям разнообразия звучности.

Благодаря большой роли ля-мажорного аккорда весьма повышается воздействие краски мажорного лада. Остинатно повторяющийся пассаж построен так, что на опорных долях звучат гармонии расширенного мажорного лада: T—M—N—S (все — только мажорные квартсекстаккорды).

Нижний пласт — доминирующий. Его мелодия выстроена сложно и прихотливо. Несомненно певучего склада, мелодия не обнаруживает обычной метрической экстраполяции с ее динамикой временных структур. Причудливым синкопам ритма соответствует форма трехстишия с эпифорой ("единоконечьем"):

1. abe r
2. ce r
3. dbe^1 r

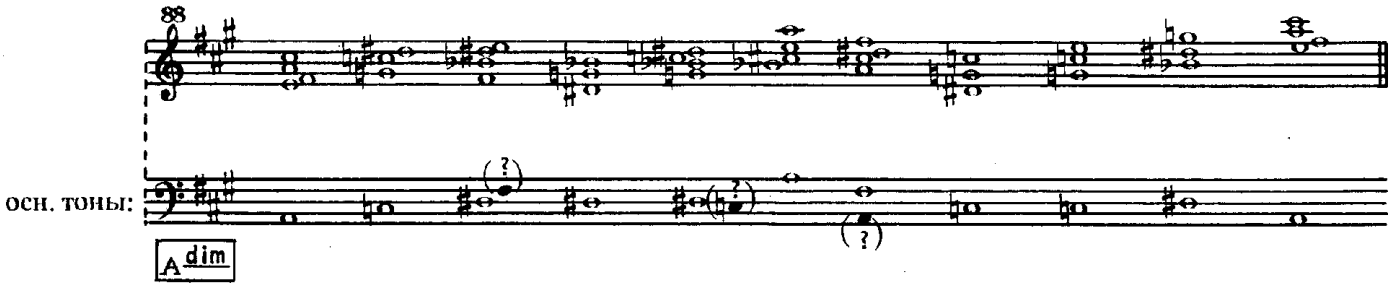
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Окончание всех трех фраз на одном и том же (начальном) тоне *cis*, несомненно, воспроизводит художественные приемы некоторых еще средневековых форм (например, секвенции; см. начальное трехстишие секвенции Dies irae).

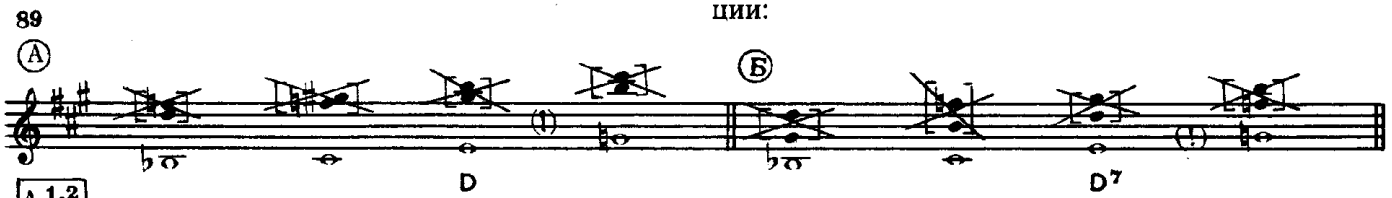
Согласование слоев подчиняется элементарному правилу полигармонии: нижний слой имеет значение функциональной основы, а верхний служит фоническим дополнением к нему. Например, в начале 2-го такта будет сильный основной тон *a*.

Основные тоны нижнего слоя имеют разную степень слышимости.



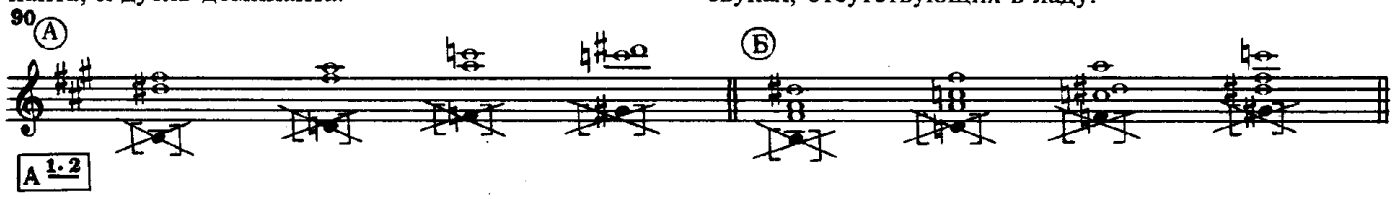
Как видно на строчке основных тонов, все они принадлежат *только ЦЭ* данного лада A^{dim}, "а уменьшенному". Возникает ситуация, точно повторяющая другой уменьшенный лад — в "Прометее" Скрябина, Fis^{dim}: движение по ряду аккордов с основными тонами ЦЭ (уменьшенный септаккорд) составляет *сферу тоники*. Транспозиция на полутон вверх (здесь не использованная) дает сферу доминанты; на полутон вниз — субдоминанты.

Лад устроен так, что аккорды из его звукосостава *не могут дать* других основных тонов, даже находящихся в составе лада *b—cis—e—g*, так как у каждого из них нет ни одного гармонически сильного интервала квинты или хотя бы большой терции:



Курьезно, что в "A-dur" отсутствует и доминанта, и дубль-доминанта.

Нет и аккордов с сильным основным тоном на звуках, отсутствующих в ладу:



Не использует композитор и теоретически возможного (несмотря на исключенность *h·d·f·gis*) *впечатления* чужого основного тона по типу классического "уменьшенного вводного" секстаккорда *fis·a·dis*, регенерирующего свой фундамент *H*.

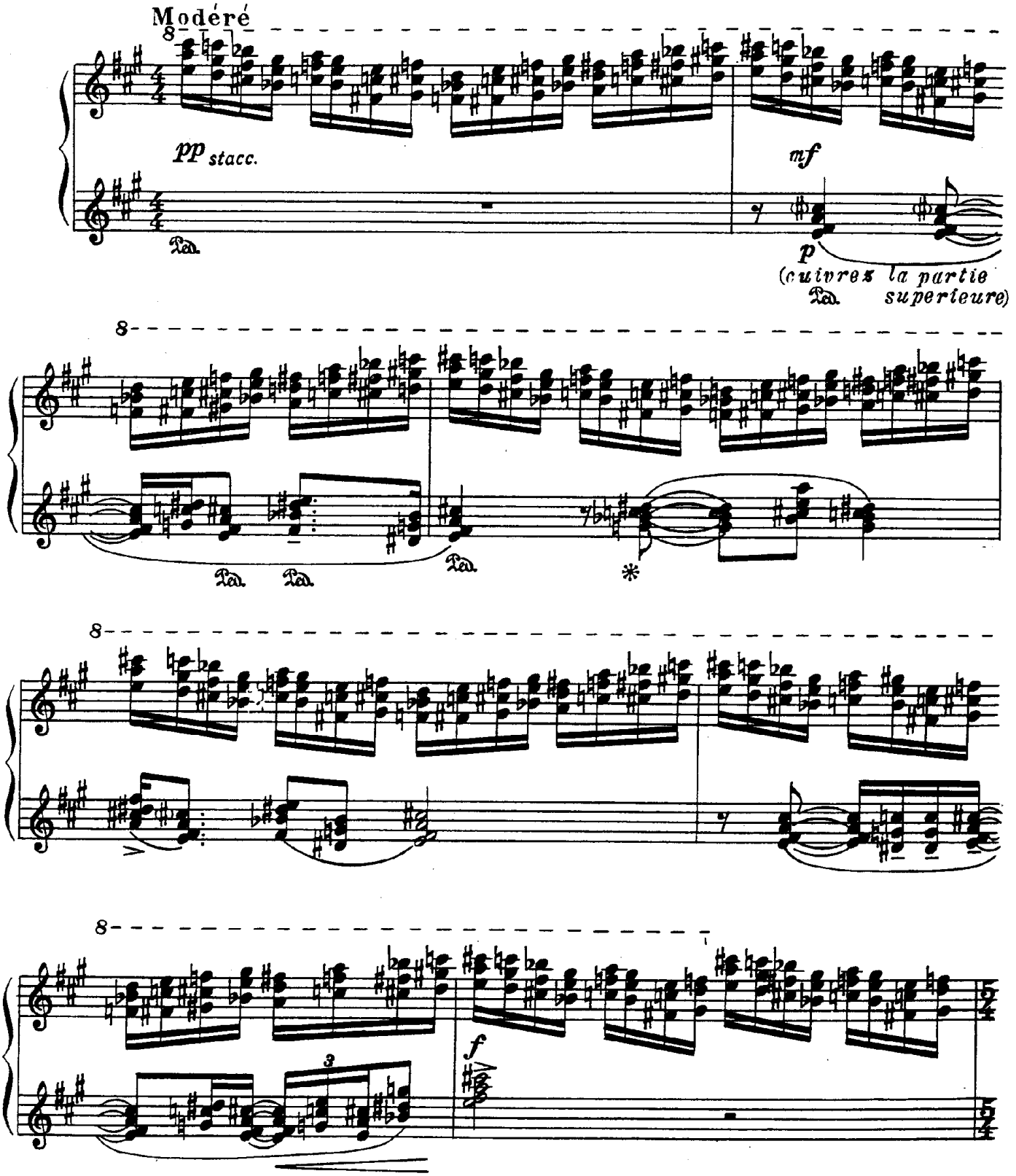
В результате получается пребывание в единой моноладовой, монотональной и монофункциональной сфере светло-возвышенных, изысканных, несколько сладковатых, чистых звучаний гармонии.

(Докончить анализ.)

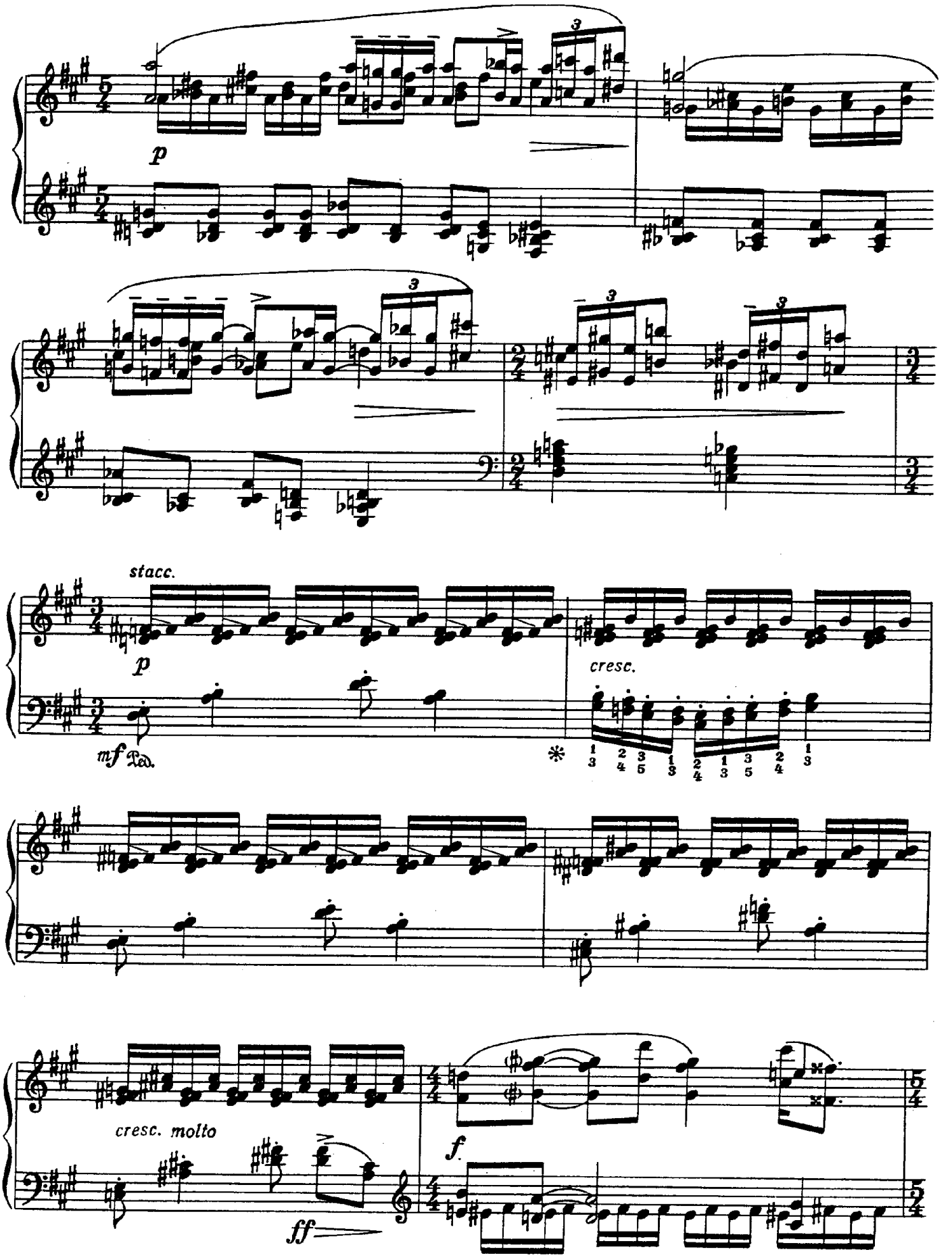
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Прелюдия № 5 — “Неосязаемые звуки грёз”

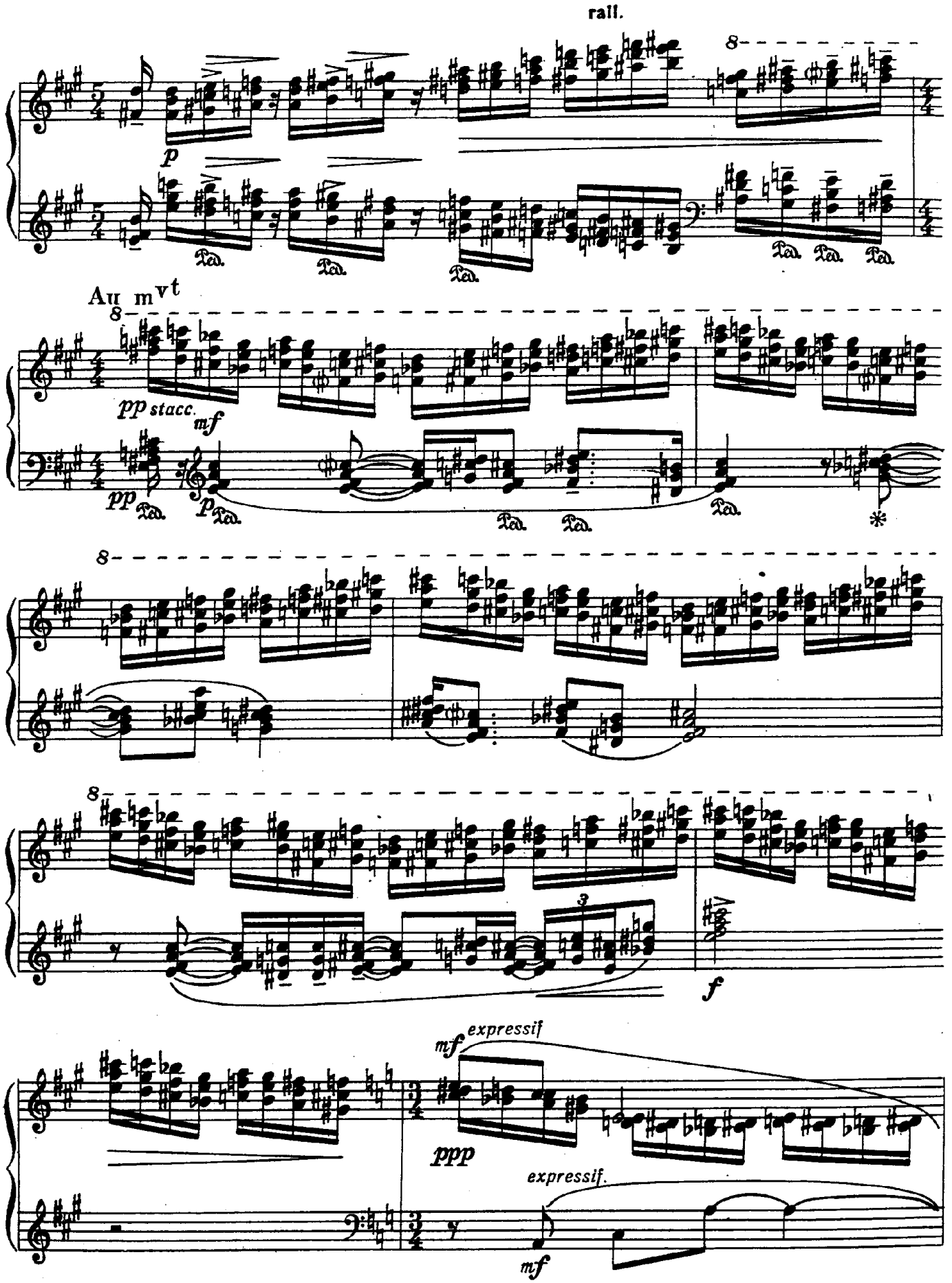
О. МЕССИАН



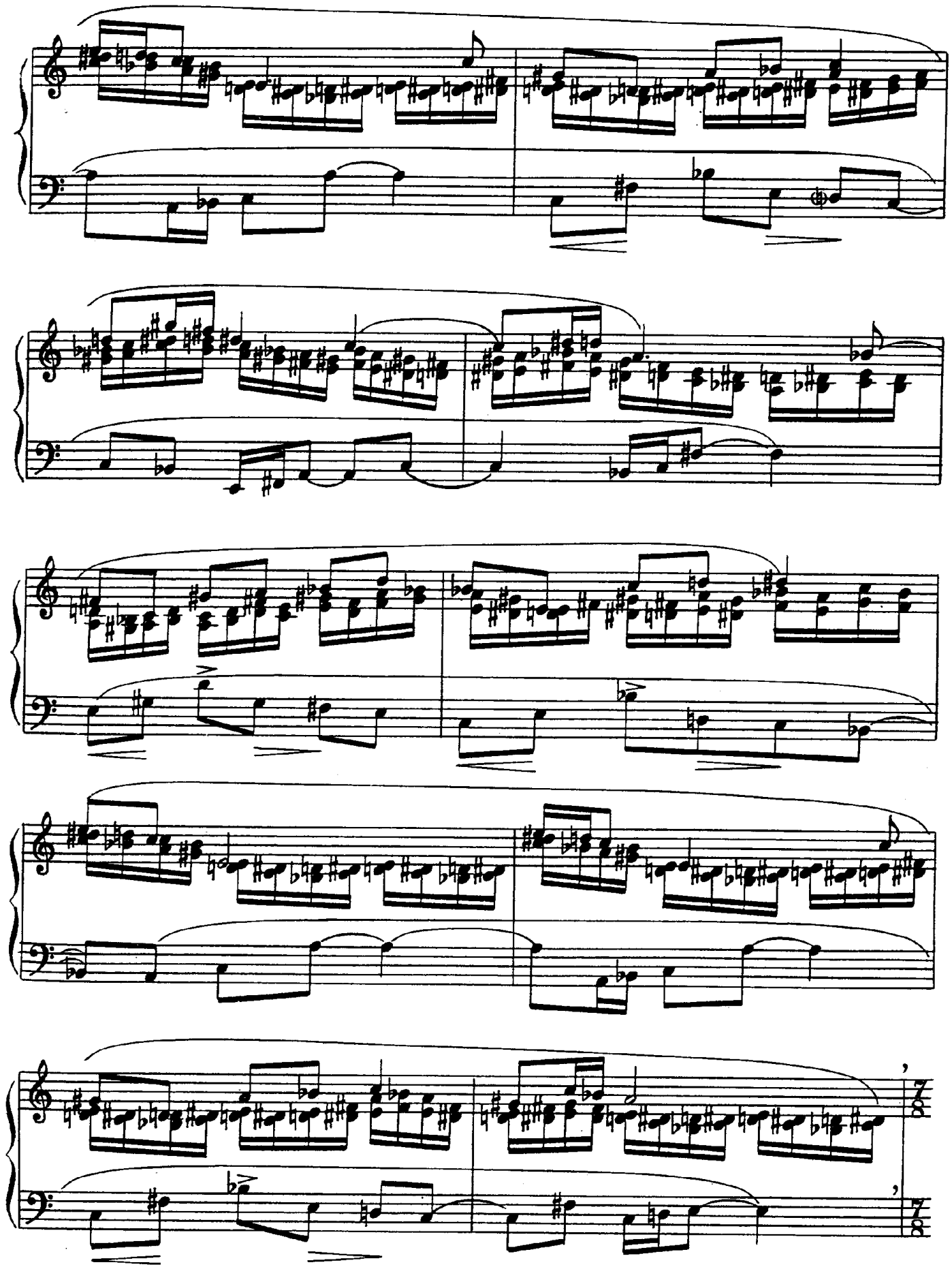
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



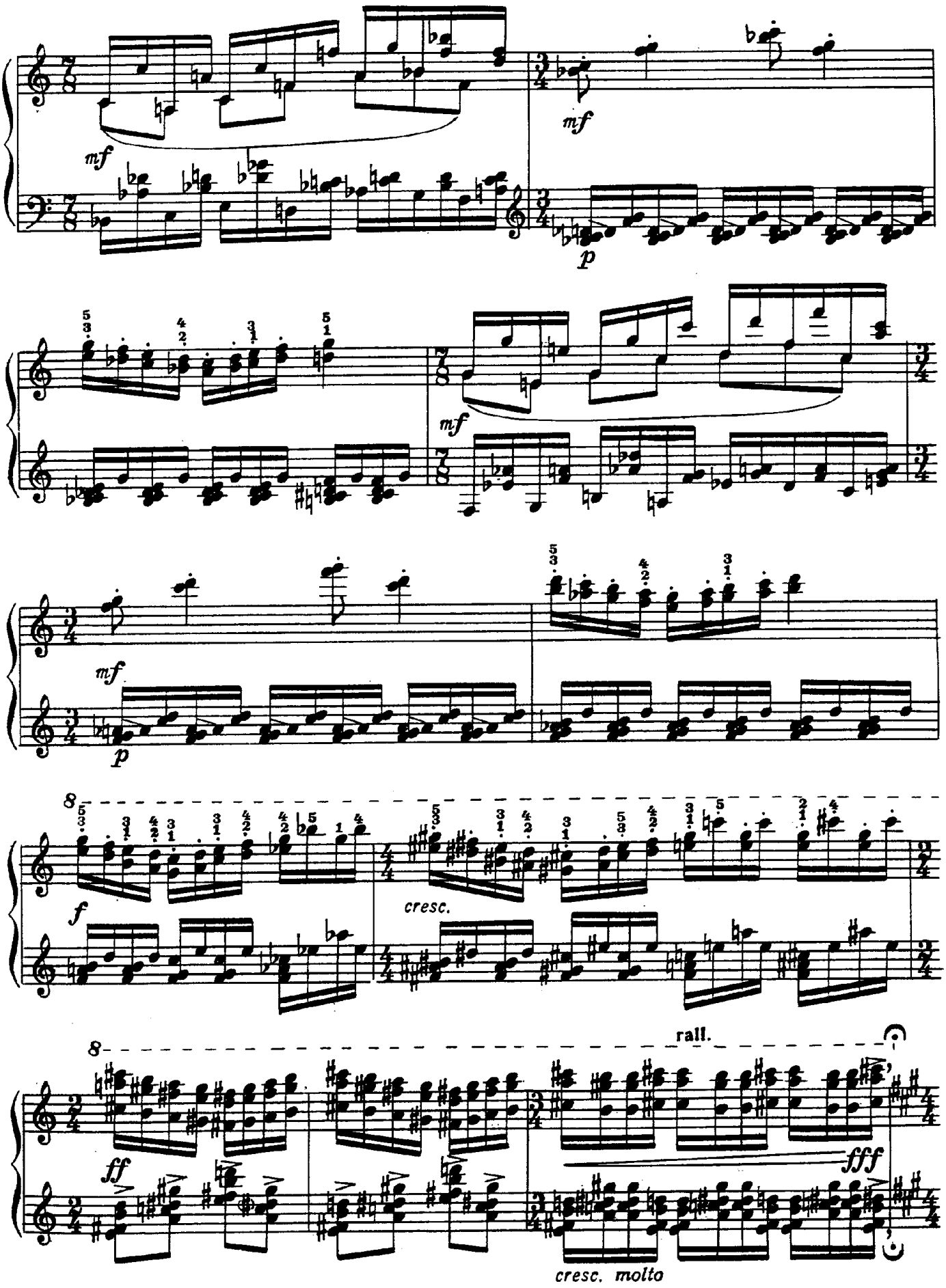
72-5257 Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



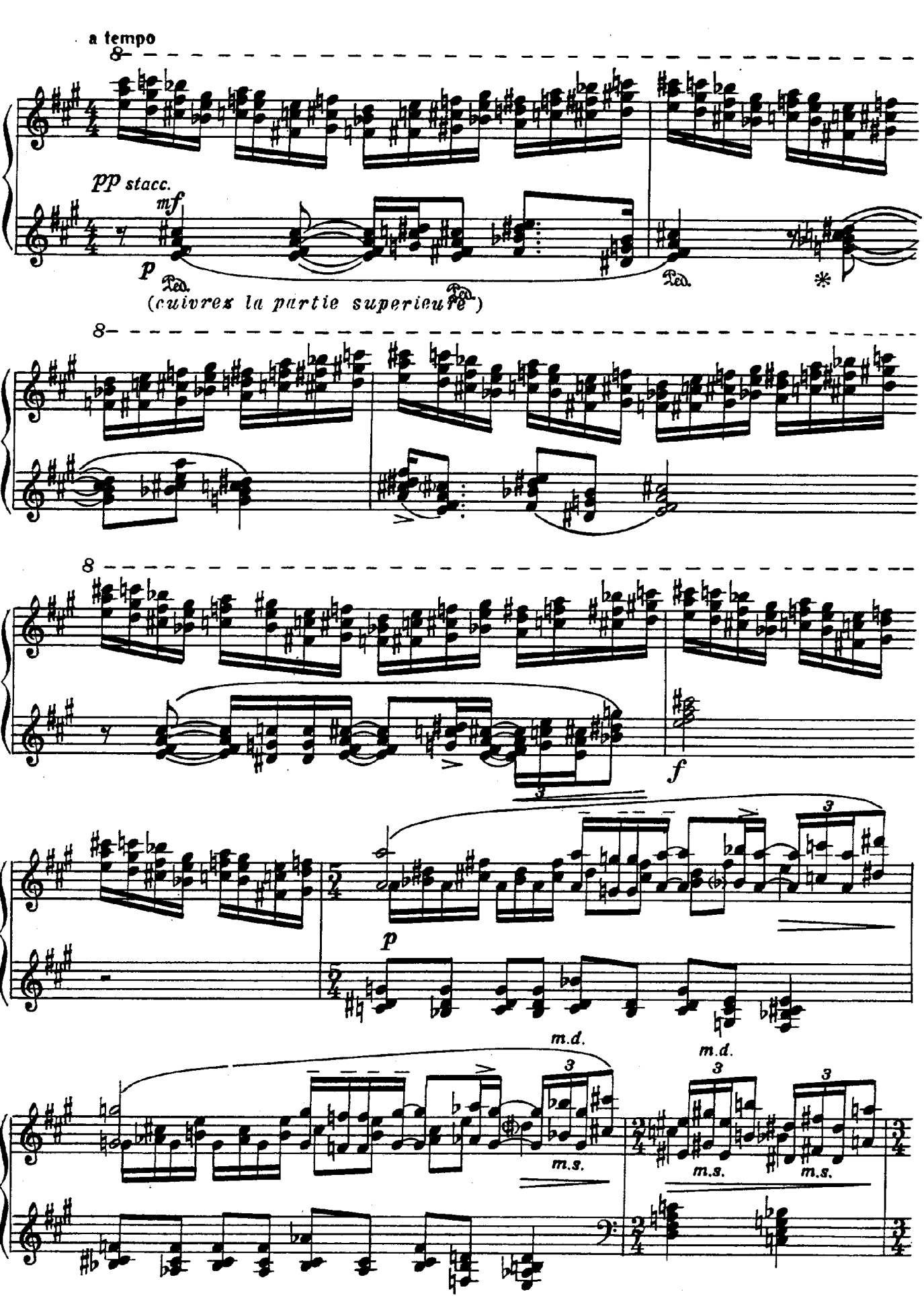
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



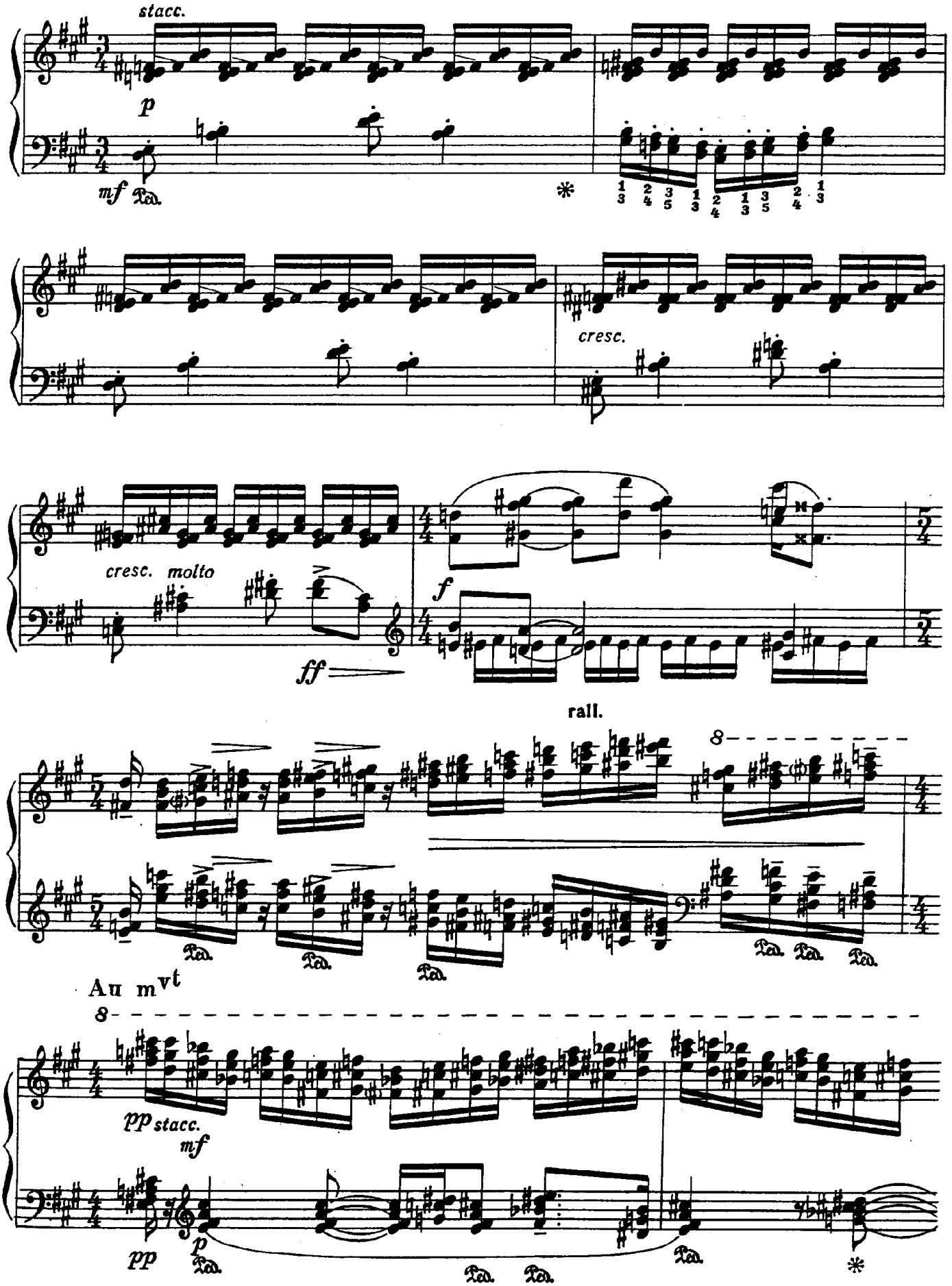
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



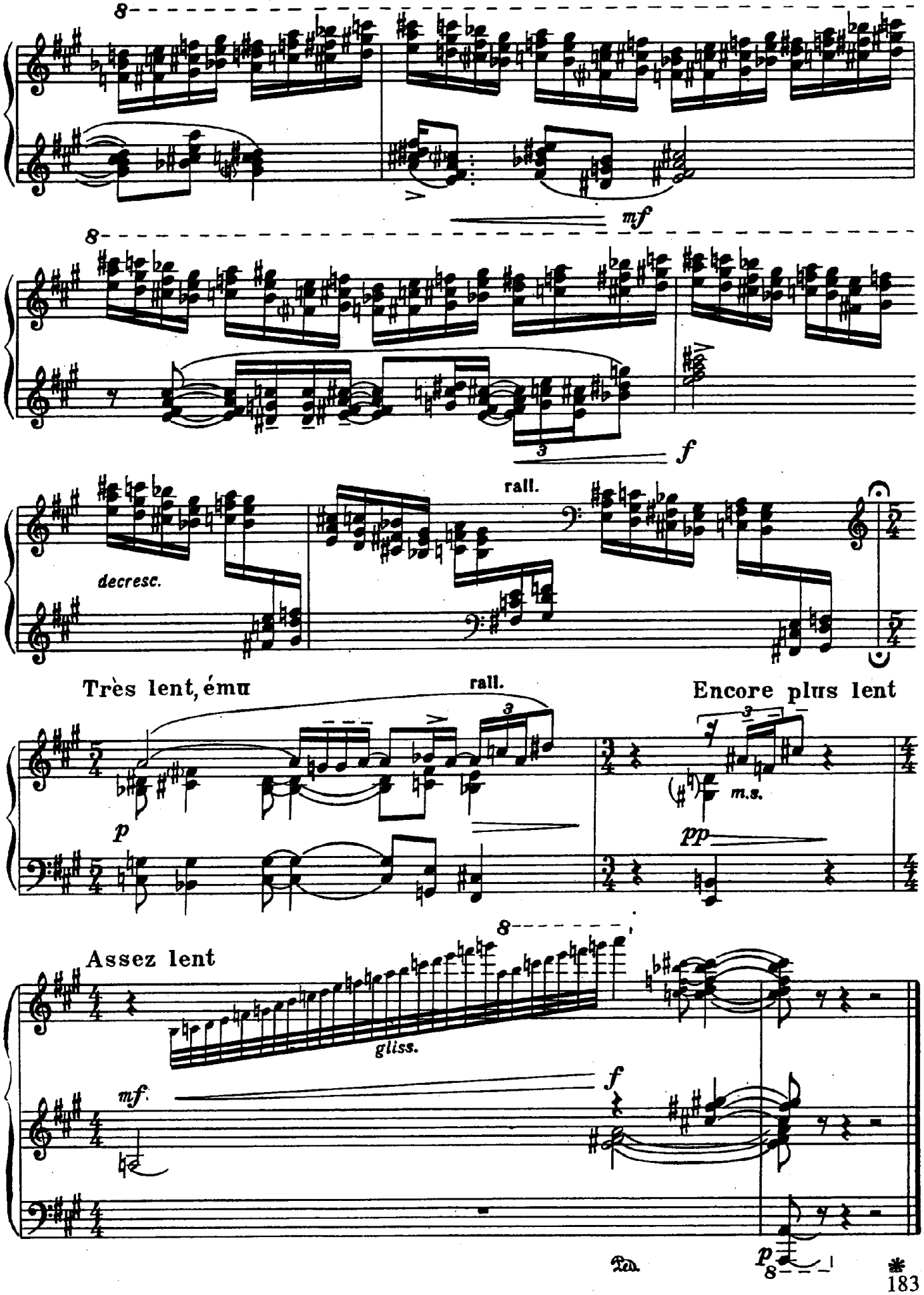
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



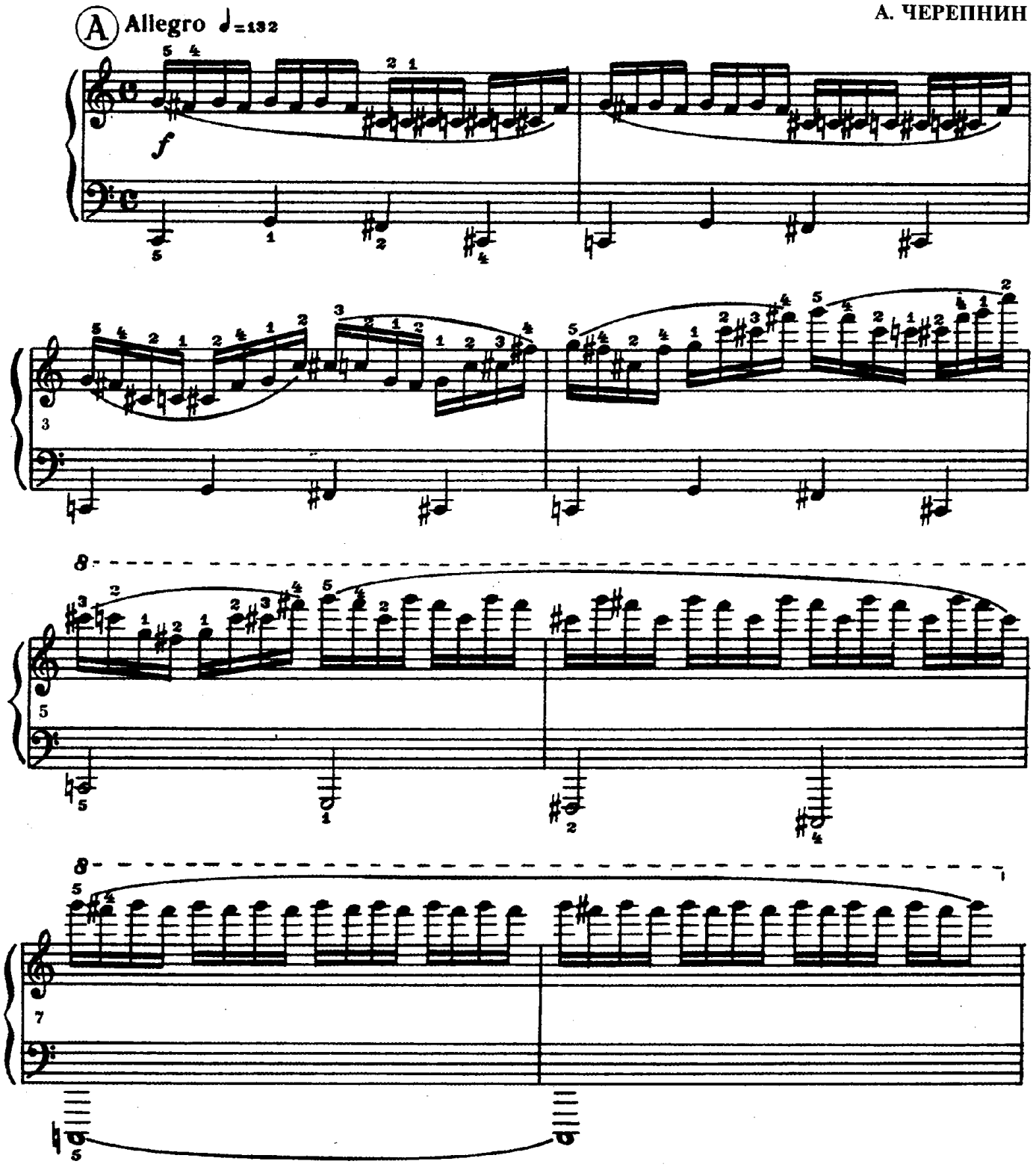
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Этюд для фортепиано ор. 56 № 4, два фрагмента

А. ЧЕРЕПНИН

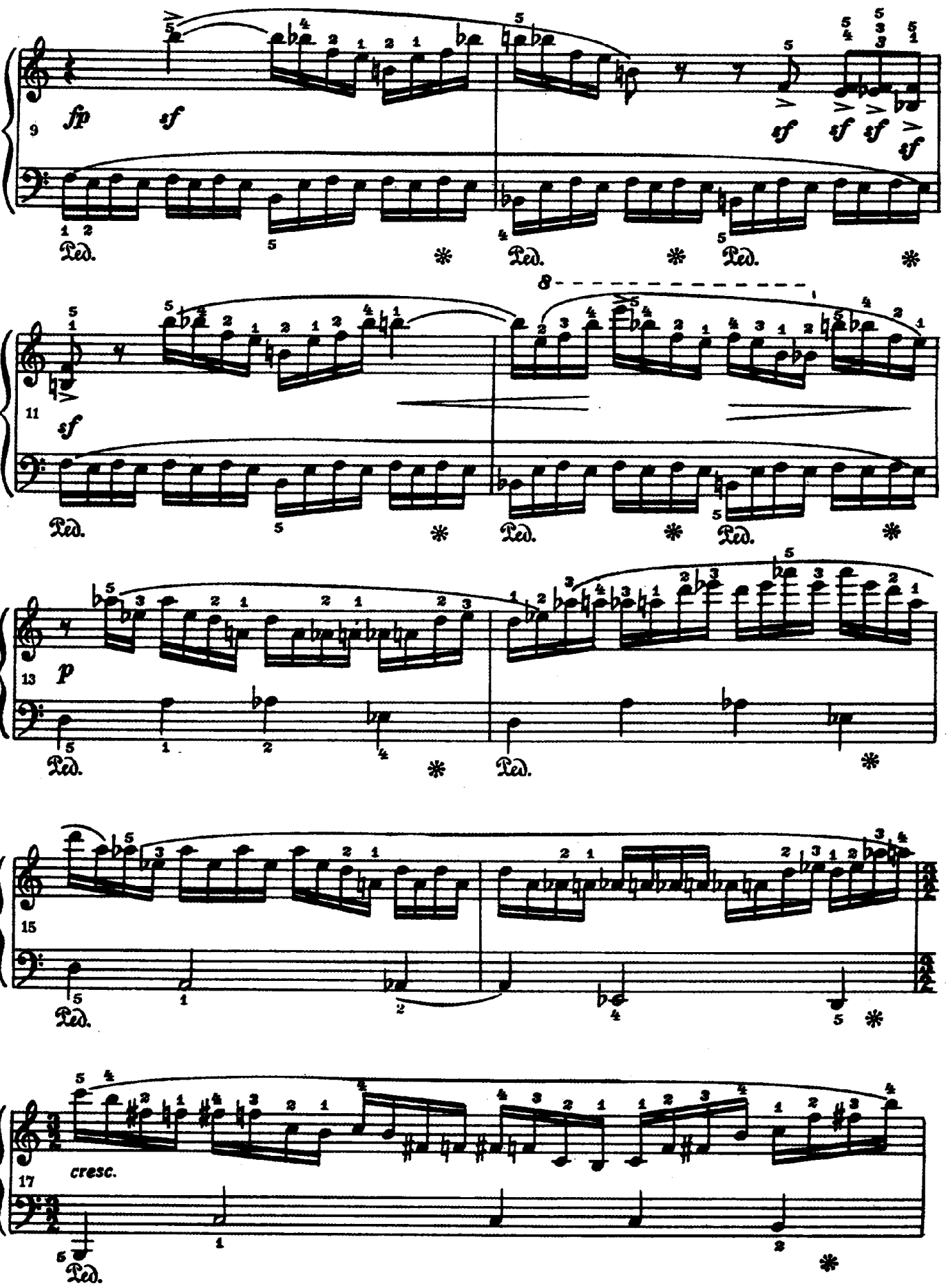


* Этюд написан в форме скерцо с субтемой (прообраз — форма III части сонаты Бетховена ор. 2 № 2). Схема формы (ладотональность пьесы — $C^{\underline{1\cdot5}}$):

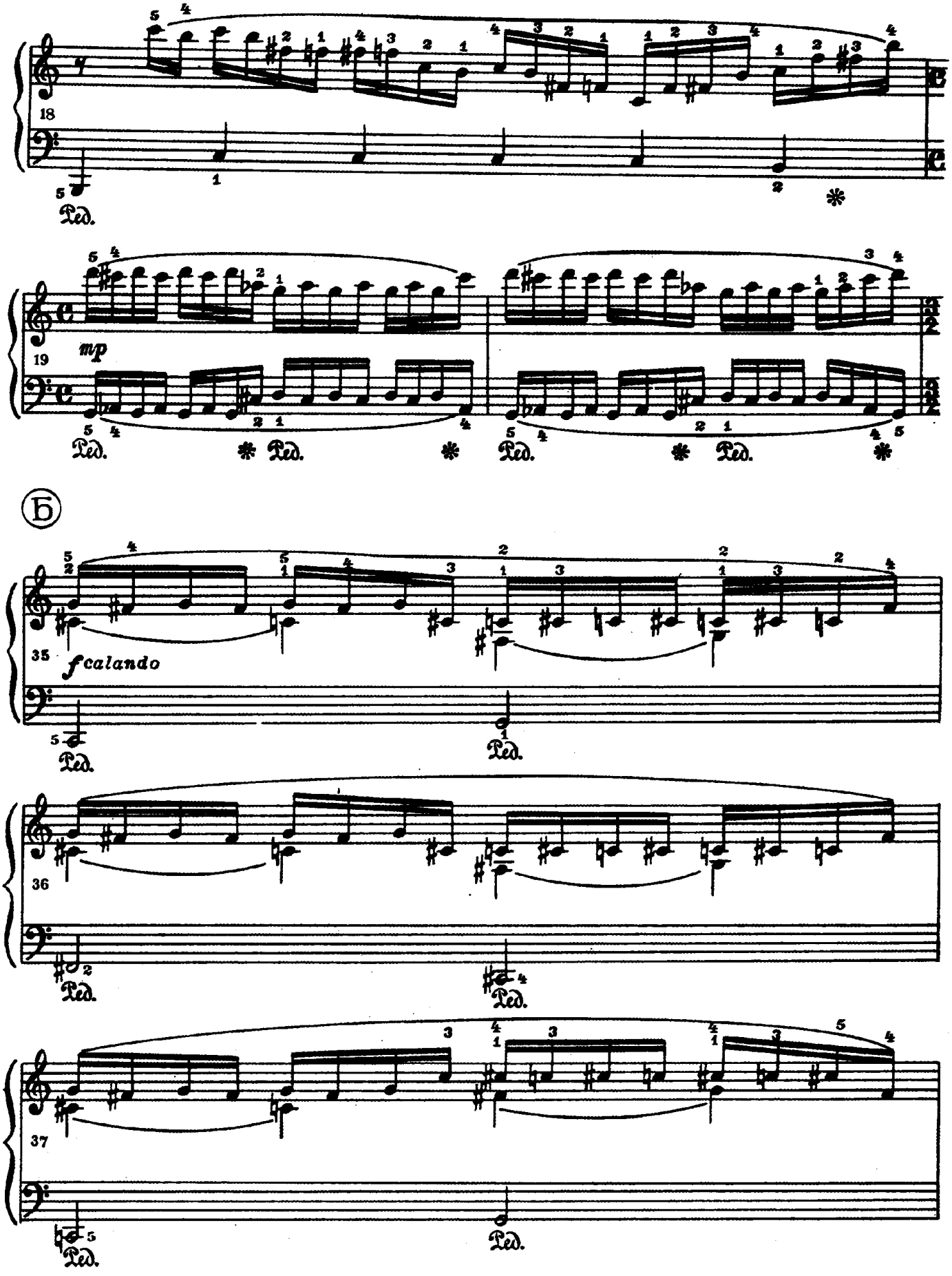
$C^{\underline{1\cdot5}}$ $E^{\underline{1\cdot5}}$ $G^{\underline{1\cdot5}}$ $E^{\underline{1\cdot5}}$ Es — $D^{\underline{1\cdot5}}$ $C^{\underline{1\cdot5}}$

Предлагаемые два фрагмента — главная тема и реприза.

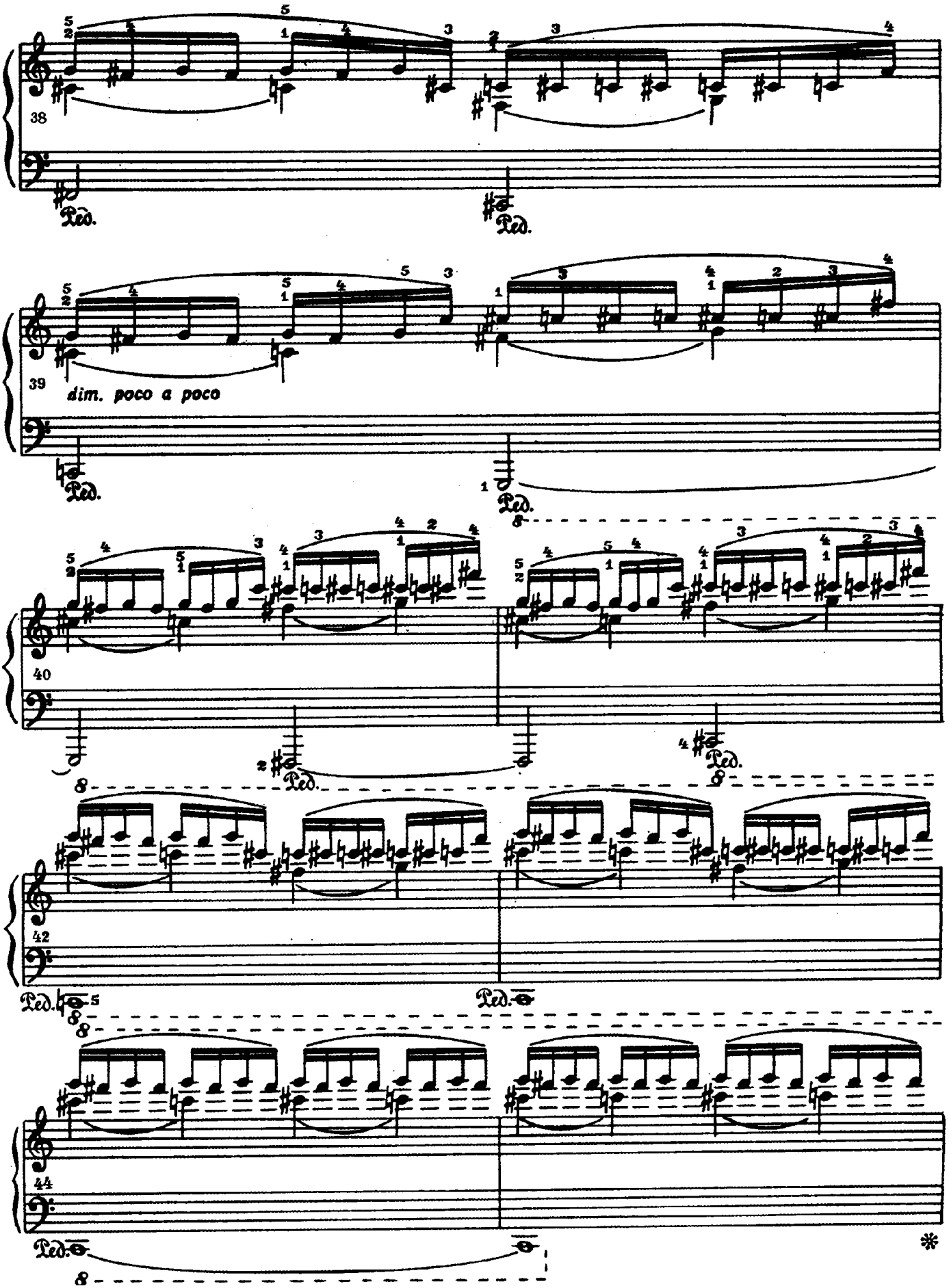
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



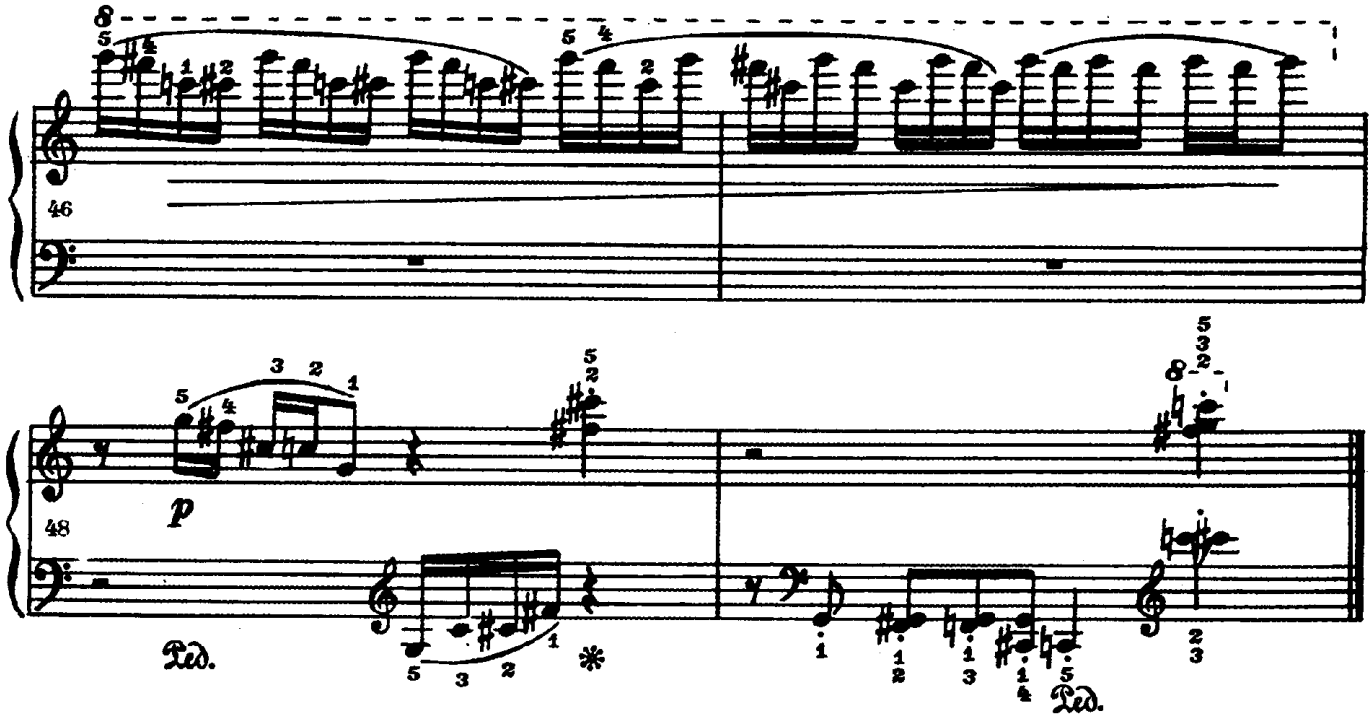
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Двадцать взглядов на младенца Иисуса.
V. Взгляд Сына на Сына, I часть

"Таинство, лучи света в ночи — преломление радости, птицы безмолвия — личность Слова в человеческой природе во Иисусе Христе..."

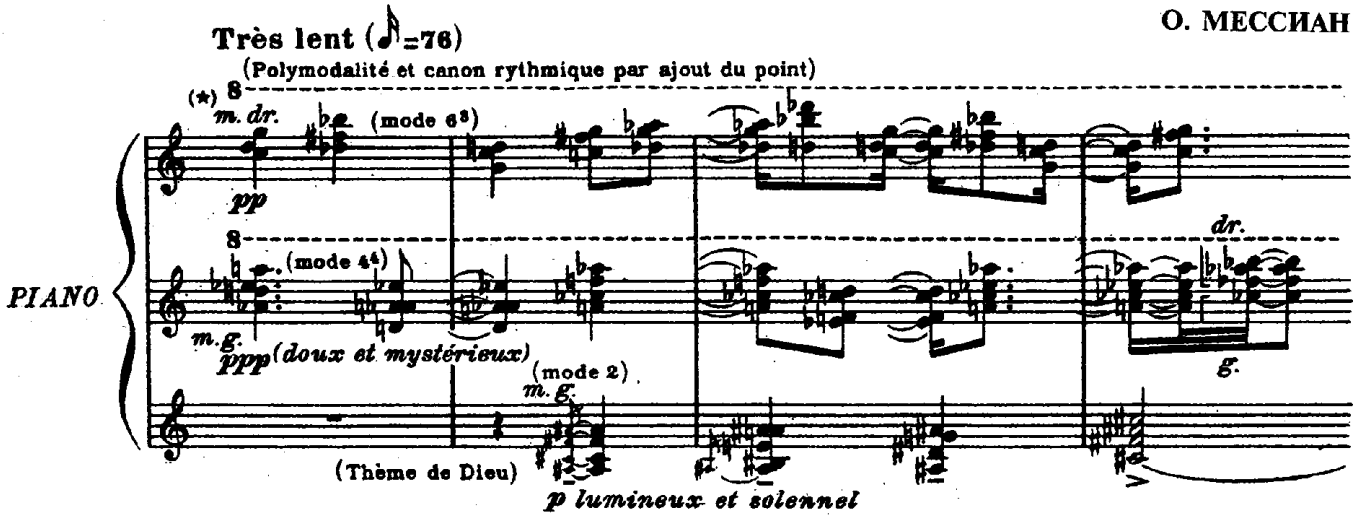
(*Мессиан*)

Сын-Слово смотрит на Сына-ребенка-Христа.

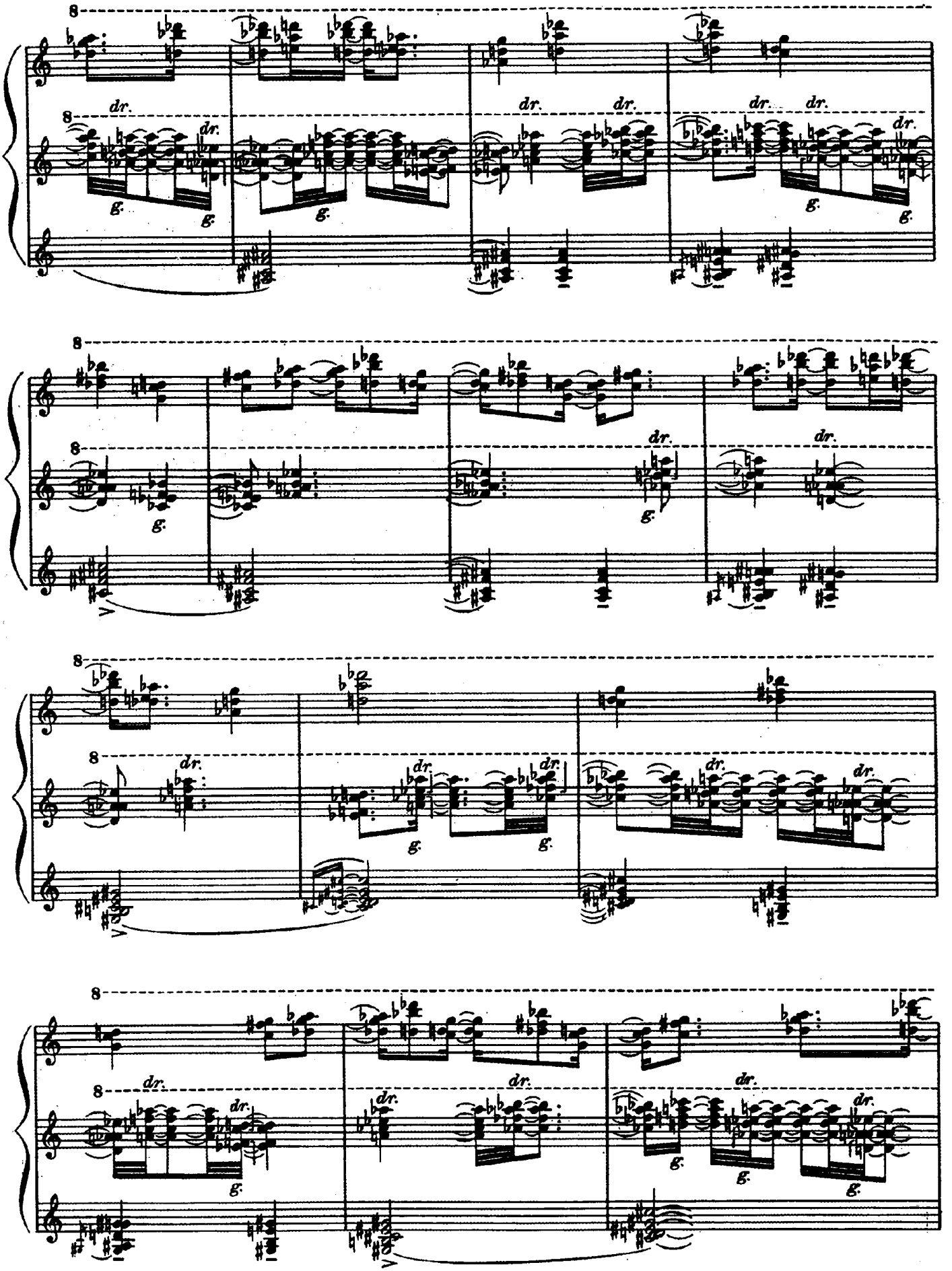
"Это первая большая вариация темы Бога. Основной регистр — пронзительный, тональность светящаяся — Фа-диез мажор, цвета лиловый и синий вращаются в атмосфере золотого и серебряного с немного медно-красным".

(*Мессиан*)

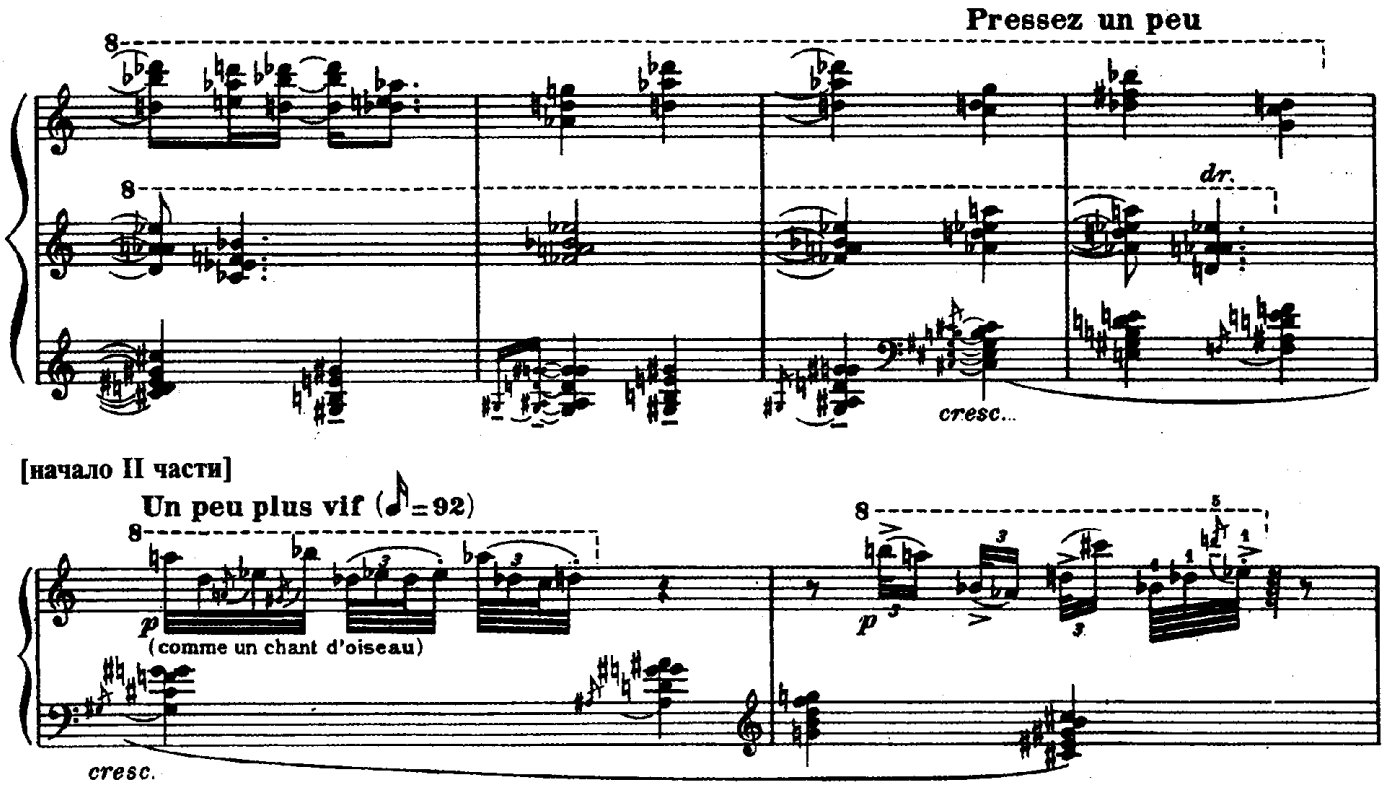
О. МЕССИАН



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



ЛИТЕРАТУРА

1. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. (С. 57—60, 81—92.)
2. *Кон Ю. Г.* Об искусственных ладах // Проблемы лада. М., 1972.
3. *Мессиан О.* Техника моего музыкального языка. М., 1995.
4. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XIX.)
5. *Холопов Ю. Н.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. (Раздел о Мессиане.)
6. *Холопов Ю. Н.* Симметричные лады // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. Тритоновый лад, Увеличенный лад, Уменьшенный лад // МЭ, Т. 5, М., 1981; Целотоновый лад // МЭ. Т. 6. М., 1982.
7. *Холопов Ю. Н.* Симметричные лады в теоретических концепциях Яворского и Мессиана // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971.
8. *Cholopov Ju.* Symmetrische Leitern in der russischen Musik // Die Musikforschung. Heft 4. Kassel, 1975.
9. *Lendvai E.* Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks // *Szabolczi B.* Bela Bartók. Budapest, 1957.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Дебюсси К.* Прелюдия "Voiles" ("Паруса").
2. *Мессиан О.* "Ангел благовоний" ("Славные тела" для органа, кн. I).
3. *Мессиан О.* "20 взглядов <...>", № 5.
4. *Мессиан О.* "Квартет на конец времени", VII часть.
5. *Мессиан О.* Тема и вариации для скрипки и ф-п.
6. *Олах Т.* Соната для кларнета соло.
7. *Стравинский И.* "Свадебка", фрагмент 3-й картины (от ц. 82).
8. *Стравинский И.* Симфония псалмов, I часть.
9. *Черепнин А.* Этюд ор. 56 № 4.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

СОДЕРЖАНИЕ

Часть вторая
ГАРМОНИЯ XX ВЕКА

5. ВВЕДЕНИЕ. Об общих законах гармонии XX века 3
К. Дебюсси. "Прелюд к послеполудню фавна" 4
Нотный образец 6
Литература 12
Образцы для анализа 12

6. ХРОМАТИЧЕСКАЯ ЛАДОВАЯ СИСТЕМА 13
С. Прокофьев. "Мимолетности", № 10 13
Нотный образец 14
Литература 16
Образцы для анализа 16

7. ВЕРТИКАЛЬ. АККОРДИКА 17
П. Хиндемит. Симфония "Художник Матис", II часть — "Положение во гроб" 17
Нотный образец 23
Литература 25
Образцы для анализа 25

8. ГАРМОНИЯ И ФОРМА 26
С. Прокофьев. Седьмая соната для ф-п., I часть, экспозиция 26
Нотный образец 30
Литература 36
Образцы для анализа 37

9. ЛИНЕАРНОСТЬ В ГАРМОНИИ 38
С. Прокофьев. Токката, экспозиция 38
Нотный образец 40
Литература 46
Образцы для анализа 46

10. ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ 47
Д. Шостакович. Восьмая симфония, IV часть 47
Нотный образец 50
Литература 60
Образцы для анализа 60

11. МОДАЛЬНОСТЬ — 1 61
Натуральные, миксодиатонические лады 61
Б. Барток. "Обертоны" ("Микрокосмос", № 102) 61
Нотный образец 63
Дополнение 65
Литература 66
Образцы для анализа 66

12. МОДАЛЬНОСТЬ — 2 67
Модально-окрашенная гармония 67
А. Хачатурян. Концерт для ф-п. с орк., I часть, главная тема 67
Нотный образец 70
Литература 79
Образцы для анализа 79

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

13. ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ 80
Б. Эванс. «One for Helen» (фрагмент) 80
Нотные образцы 81
Литература 95
Образцы для анализа 95
14. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ГАРМОНИИ (ДКЭ) 96
Б. Барток. Квартет № 4, I часть, экспозиция 96
Нотный образец 99
Литература 105
Образцы для анализа 105
15. ПРИНЦИП ЦЕНТРАЛЬНОГО СОЗВУЧИЯ (ЦС) 106
И. Стравинский. "Четыре русские песни", № 1 — "Селезень" 106
Нотные образцы 108
Литература 113
Образцы для анализа 113
16. ДИССОНАНТНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ. СКРЯБИНСКИЙ ЛАД 114
А. Скрябин. "Прометей (Поэма огня)", экспозиция 114
Нотный образец 120
Литература 140
Образцы для анализа 140
17. ПОЛИГАРМОНИЯ 141
И. Стравинский. "Весна священная", II часть — "Великая жертва", вступление 141
Нотный образец 143
Литература 151
Образцы для анализа 151
18. СОНАНТНОСТЬ. ТОНИКАЛЬНОСТЬ 152
Д. Шостакович. Пятая симфония, I часть, разработка 152
Нотный образец 156
Литература 173
Образцы для анализа 173
19. МОДАЛЬНОСТЬ — 3. СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ 174
О. Мессиан. Прелюдия № 5 — "Неосязаемые звуки грёз" 174
Нотные образцы 176
Литература 190
Образцы для анализа 190

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 05.01.1997 г.

Юрий Николаевич Холопов

ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В 3-частях

Часть вторая

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

ИБ № 4362

Подписано в печать 07.08.01. Формат 60x90 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсет. Объем печ. л. 24,0. Усл. п. л. 24,0. Уч.-изд. л. 24,64. Тираж 2000 экз.
Изд. № 15300а. Заказ № 5257

Издательство «Музыка», 103031 Москва, Неглинная, 14

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua