

Вопросы истории, теории, методики

Н. СИНЬКОВСКАЯ

О гармонии
П. И. Чайковского

Очерки

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1983

*Рецензент кандидат искусствоведения
Н. ГУЛЯНИЦКАЯ*

Предисловие

Индивидуальность стиля художника раскрывается в комплексе всех выразительных средств и одновременно отмечает определенным своеобразием каждый фактор музыкального языка. С другой стороны, всегда возникает связь элементов музыки с художественными задачами эпохи, с национальными особенностями, с определенным моментом в эволюции музыки. Поэтому изучение стиля, как и его отдельных компонентов, неизбежно охватывает широкий круг различных вопросов, каждый из которых представляет и самостоятельную проблему как необходимое звено в раскрытии данного художественного явления.

Проблема гармонии — одна из наиболее емких, так как ее действие пронизывает самые разные аспекты организации музыкальной ткани. Поэтому индивидуальность стиля всегда отражается в каждом элементе гармонии и определяет характерность ее облика в целом.

Как широк эмоциональный мир искусства Чайковского, так многообразны и все факторы его музыкального языка, в частности гармония. Из различных вопросов, связанных с изучением гармонии Чайковского, в предлагаемых очерках выделены лишь основные.

Эпоха Чайковского отмечена некоторыми общими тенденциями, типичными для гармонии в музыке второй половины XIX века.

Так, наряду с драматургически организующей гармония начинает выполнять функцию и самостоятельного выразительного элемента. Отсюда рождается ее повышенная красочность, новое соотношение ладофункциональности и фонизма. И у Чайковского фонизм гармонии, различный выразительный смысл лейтгармонических комплексов, становится важнейшим компонентом общего характера музыки. Экспрессивность звучания связана с активной ролью мелодического начала внутри гармонической горизонтали. Эта, тоже общая, тенденция особенно интенсивно проявилась у Чайковского. Стихия мелодизма не только придает гармонии Чайковского особую певучесть, мелодическую наполненность, но самым радикальным образом влияет

на формирование вертикалей, на сущность ладофункциональных соотношений, активизирует роль полифонического начала как важного организующего средства.

Яркая черта стиля Чайковского — новаторское претворение симфонического метода — определила своеобразие логически-конструктивного действия гармонии, особого взаимодействия ладофункциональных отношений в процессе становления формы. Наконец, классическая музыка XIX века — это яркое проявление национальных школ, в основе которых лежит народное искусство.

Некоторые вопросы этих общих, важнейших проблем и легли в основу очерков о гармонии Чайковского.

О связях гармонии Чайковского с ладовыми закономерностями русской народной песни

Преклонение перед красотой народной песни, интерес к особенностям ее мелодики и ладовых закономерностей отличали всех русских композиторов XIX века. Собрание песен, их обработка, обильное использование в сочинениях различных жанров стало характерной чертой русской классической музыки. Ладовая организация подлинного напева определяла многие свойства гармонии, что своеобразно окрашивало весь строй русской музыки.

Проблема национальности стиля в области музыкального языка раскрывается близостью мелодических и фактурных явлений с народными напевами, а также многообразными связями гармонической организации музыки с ладовыми закономерностями народной песни.

Музыка, в которой открыто ощущается прямая связь с национальными истоками, составляет важнейший пласт в искусстве Чайковского. Композитор охотно цитирует подлинные народные мелодии, особенно в сочинениях раннего периода творчества. При этом в одних случаях песня предстает почти в неизменном виде, в других она претерпевает значительное переосмысление, что более типично для произведений драматического плана. Многие оригинальные мелодии Чайковского имеют песенный характер, а в лирическую сферу нередко проникают отдельные характерные интонации народной песенности. В таких случаях в музыке так же ясно ощущается национальный колорит. Гармония в этой музыке имеет особый отпечаток, обусловленный ладовыми закономерностями народной песни. Наиболее отчетливо эти закономерности проступают в обработках подлинных мелодий, собранных в сборниках народных песен. Имеются в виду такие, например, ставшие классическими труды, как сборники М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова (см. 2 и 15)¹.

¹ Цифры в скобках означают порядковый номер в списке литературы, помещенном в конце книги. В случае цитирования вслед за этой цифрой дается номер страницы источника.

В начале творческого пути Чайковский тоже занимается обработкой народных песен. Правда, перед композитором стояла несколько иная задача. Издатель П. И. Юргенсон предложил аранжировать 50 русских мелодий для фортепиано в четыре руки. Однако Чайковский, работая над переложением, делает новую гармонизацию и мелодическую разработку голосов, сопровождающих подлинные напевы (25). Таким образом, сборник Чайковского становится в один ряд с названными выше работами Балакирева и Римского-Корсакова.

В исследовательской литературе обработкам Чайковского уделялось мало внимания. Возможно потому, что сборник предназначался для музыкантов-любителей. Лишь в немногих трудах указывается на большое значение его в творчестве Чайковского и с точки зрения художественной ценности самих ансамблевых миниатюр, и как материала, характеризующего отношение композитора к народной песне (см. 16, 13, 7 и 8).

Источниками мелодий послужили Чайковскому сборники песен К. П. Вильбоа (см. 6) и М. А. Балакирева (см. 2). Обработки народнопесенного материала в этих сборниках глубоко различны. Поэтому представляет большой интерес проследить, как Чайковский использовал их в своей работе.

Обработки Балакирева Чайковский высоко ценил и хотел ограничить свою работу лишь аранжировкой. Однако Балакирев не советовал упоминать его имени, опасаясь, что этому воспрепятствует издатель. Поэтому Чайковский вынужден был вносить изменения: «...сначала мне хотелось просто аранжировать Ваши гармонизации в 4 руки, и это было бы, разумеется, всего лучше; — но так как я лишен права поставить на обертке Ваше имя, то мне показалось, что это будет музыкальное шулерство, и я решился сделать по-своему. Конечно, в большинстве их должна слышаться некоторая искусственность, и я чувствую, что Вы за них будете меня бранить, но труд был ужасный; к некоторым песням Вашим я до того привык, что мне стоило неимоверных усилий оторвать от них уже приросшую к ним Вашу гармонию» (20, с. 174).

В обработках Балакирева диатоничность мелодии обусловила частое включение аккордов побочных ступеней. Перемены мелодических устоев подчеркиваются гармонией, что способствует активизации переменных ладовых функций вплоть до образования переменных ладовых структур. Но одновременно Балакирев свободнее объединяет все эти черты с приемами обычных гармонических последований. Например, использует гармонический минор; наряду с ладовой переменностью включает простые модуляции через побочные доминанты; используя плагальные каденции в заключительных тактах, не отказывается и от автентических оборотов, причем иногда доминанту укрепляет вводными к ней гармониями. Показательно, что Чайковский в этих случаях обычно делает гармонизацию более диато-

ничной. Сравним, например, обработку песни «Катенька веселая». В мелодии песни есть интересные смещения устоев: первый мотив намечает D-dur, второй — h-moll, третий — дорийский e-moll. Балакирев объединяет всё тональностью h-moll, вводя обычные отклонения с участием гармонических доминант. В обработке Чайковского более подчеркнута параллельная переменность: h — D, причем с типичной для русской музыки хроматической связью этих тональностей (тон *b*, энгармонически равный *ais*). Но главное отличие заключается в том, что у Чайковского вся гармония покоится на органном пункте *d*, поэтому фрагменты h-moll звучат необычно изысканно (здесь *d* — терция тоники)². Эта деталь предвосхищает ярко индивидуальное явление в музыке позднего Чайковского.

1 Moderato

The image shows a musical score for a piano piece. It is labeled '1 Moderato'. The score is written in two systems, each with a treble clef (I) and a bass clef (II) staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and harmonic structures.

² Анализ песни с точки зрения ладовой переменности и необычности органного пункта содержится в работе С. В. Евсеева (8, с. 56).

В отличие от обработок Балакирева, гармонизацию Вильбоа Чайковский считал мало подходящей к народным напевам. Заканчивая аранжировку, композитор писал: «...само собой разумеется, что Вильбьяусские гармонизации я похерил и сделал свои...» (20, с. 151). В обработках Вильбоа господствует хоральная фактура, где верхний голос аккорда большей частью дублирует мелодию. В гармонии в основном преобладают доминантовые соотношения с кадансовой формулой $K_{64} — D_7 — T(t)$. Минорные мелодии (и отклонения в минор) всегда связаны с мажорной доминантой. Ладовое своеобразие напева в гармонии не выявлено и подчинено обычным отклонениям, где метрическое чередование доминанты с тоникой не всегда согласуется с соотношением сильных и легких долей в напеве.

В гармонии Чайковского выделяются следующие характерные черты: часто включаются аккорды побочных ступеней, которые, взаимодействуя между собой в различных интервальных соотношениях, придают целому своеобразный колорит. Нередко такие включения учащают гармонический пульс. Там, где у Вильбоа тоника или доминанта объединяют несколько звуков, Чайковский как бы «дробит» мелодию, гармонизуя каждую ноту. Получив различную окраску, тоны становятся более «весомыми».

Кварто-квинтовые соотношения между аккордами побочных ступеней нередко создают subsystemы, что заметно активизирует переменные ладовые функции. В мелодиях, где явно возникает не один опорный тон, гармония более отчетливо как бы «проявляет» новый центр. Так часто создается характерное балансирование между параллельными тональностями. Помимо взаимодействия параллельных тоник, в народной мелодии нередко происходит смещение центра с первой ступени на пятую. Этот штрих особенно типичен для хороводной песни. В ряде песен Чайковский стремится подчеркнуть подобную переменность. Сохранение звукоряда при таком смещении центра образует миксолидийское наклонение. Возникновение в гармонии натурально-ладовых оборотов, формирование различных переменных ладовых структур принципиально отличают обработку Чайковского от гармонизаций Вильбоа.

Выявление национального колорита в обработках связано не только с гармонией, но и с фактурой. В сборнике Чайковского все фортепианные пьесы масштабно больше куплета и включают еще одно, изредка два или три повторения. Эти повторения становятся фактурными вариациями. Смысловая нагрузка составляющих голосов в разных песнях различна. В песнях плясовых, хороводных в прозрачное аккордовое изложение вплетаются краткие характеристические мотивы типа фигураций. В некоторых пьесах встречаем имитационное изложение вплоть до образования небольшого канона.

Но более ценны те фактурные приемы обработки, где сопровождение представляет собой «плетение» выразительных под-

голосков, являющихся вариантами мотивов песни. Именно мелодически развитые подголоски стали одним из истоков мелодической наполненности гармонии Чайковского.

Обработки народных мелодий дают богатый материал для исследования гармонии Чайковского. В непосредственном соприкосновении с народной мелодией связи ладовых закономерностей песни с гармонической организацией проявляются наиболее явно. Поэтому важно было раскрыть главные принципы этой организации. Выделим вопрос о переменных ладовых структурах. Формирование подобной структуры создает такое соотношение устойчивости и неустойчивости, в котором неустойчивость активно преобладает. Это обстоятельство особенно важно. Симфоническое развитие у Чайковского характеризуется длительными фазами гармонической неустойчивости, и нередко эти фазы образуют построения, где тональная организация выступает в форме переменной ладовой структуры. Различная степень неустойчивости — от мягкого колебания переменных тонок до напряженных предыктов — достигается многими факторами гармонии, среди которых ладовая переменность занимает важное место. Так связь с национальными истоками выявится самим приемом гармонизации и тогда, когда интонационный строй музыки окажется весьма далеким от народного искусства.

Как уже упоминалось, в ранний период творчества Чайковский часто использовал народные мелодии. Некоторые сочинения тех лет словно напоены народной песенностью. Такова, например, музыка к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка», многие сцены первых опер («Воевода», «Опричник»), многие страницы первых двух симфоний. Жанровая направленность этих сочинений, обилие народно-массовых сцен естественно влекли к использованию народных песен. Гармонизация песен в этих различных по жанру произведениях во многом сходна с приемами, которые наблюдались в работе композитора над сборником народных песен. Поэтому народно-национальный колорит проступает здесь особенно открыто и непосредственно. Так, характерный интонационный строй музыки возникает с начальных же звуков вступления к первой сцене «Опричника», где звучит песня «На море утушка купалася». Отметим переменность: a-moll — е фригийский с обычными для такой диатонической организации медиантовыми и секундовыми соотношениями аккордов.

2 Andantino

The image shows a musical score for a piece titled '2 Andantino'. It is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (A minor). The tempo is marked 'Andantino'. The score is divided into three measures. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second measure is marked piano (*p*). The third measure returns to mezzo-forte (*mf*). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The overall style is characteristic of late 19th-century Russian music.

В поздний период творчества удивительным проникновением в сущность народно-национального строя выделяется музыка «Чародейки»: с народной песней связаны первые фразы знаменитого ариозо героини оперы «Глянуть с Нижнего». Наличие подлинного напева определило особенности гармонической организации музыки. Тональность ариозо — F миксолидийский. Тоники диатонических разновидностей мажора и минора обладают относительной устойчивостью. Благодаря этому в других аккордах тональности легко возникают переменные ладовые функции.

В миксолидийском мажоре активную тоникальность проявляет трезвучие IV ступени. В эти моменты аккорды других ступеней естественно приобретают функциональную многозначность. В результате такой дифференциации и активности переменных ладовых функций выделяется особый фонизм каждого созвучия, а целое отличается мягкой неустойчивостью, что удивительно тонко передает ощущение неуловимости, незавершенности, как бы рисуя картины бесконечной шири и далеких волжских просторов.

3 *Andante sostenuto*
es pr.

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *p* and *p*. The second system continues the melody and bass line, with dynamics *mf*. The third system shows the melody and bass line with dynamics *pp* and *mp*. The score is in F major and 3/4 time.

В приведенных примерах наличие подлинного напева определяло особенности ладовых структур, колорит натурально-ладовых оборотов. Но подобные фрагменты в сочинениях Чайковского сравнительно кратки. В напряженном симфоническом развитии народная мелодия сочетается с комплексом выразительных средств, типичных для драматической музыки Чайковского. Здесь происходит сближение народнопесенного и лирического мелодизма Чайковского, так как приемы драматизации оказываются сходными. Встречаем у Чайковского и красочно-жанровую разработку народной темы. В связи с общим драматургическим замыслом данного произведения композитор изменяет песню, а соответственно трансформируется и облик гармонии.

Жанрово-характеристические образы занимают заметное место в музыке раннего периода творчества Чайковского. Гармоническая обработка народных мелодий в этих сочинениях отличается рядом характерных черт. Строгая диатоника, натурально-ладовые обороты чередуются здесь с ярко красочными хроматическими гармониями, напоминая часто кучкистскую манеру. Ряд примеров такой гармонической обработки народных мелодий есть в вариационном цикле плясок из «Опричника», в музыке к «Снегурочке», но вершиной подобного рода преобразований народного мелодизма являются вариации на тему песни «Журавель» в финале Второй симфонии.

Характеризуя общее звучание музыки финала, обычно подчеркивают яркий фони́зм отдельных гармонических комплексов вплоть до появления отрезков целотонной гаммы. Следует отметить, что эти хроматические явления тем более выпуклы, что в процессе развертывания музыки они чередуются с контрастной гармонической организацией, а именно со строго диатонической сферой, наличие которой обусловлено народнопесенным тематизмом.

Песня имеет два элемента: основную тему (C-dur) и своеобразный припев, который звучит реже. Гармония обоих элементов строго диатонична, но контрастна. Запев отличается как бы нарочитой простотой соотношений гармонических функций: T—D—T—S—T; в припеве же формируется переменная ладовая структура с мягким балансированием тоник параллельных тональностей: G-dur — e-moll.

Диатонические вариации развивают этот контраст. Так, одна из них звучит в e-moll и включает только плагальные обороты; в двух других все изложение подчинено параллельно-переменной структуре (a—C). Тоники эти чередуются равномерно, но начало и конец в миноре окрашивают целое именно этим наклоном.

Хроматическая гармонизация темы разнообразна, причем красочность гармонии постепенно нарастает. Так, включение VI пониженной ступени влечет за собой сопоставление трезвучий: I — VI♭. Звучание неизменной темы при изменении интер-

вального соотношения с хроматическим контрапунктирующим голосом придает целому юмористический оттенок.



В разработке есть такой вариант, когда изменения в самой теме вызывают ощущение сопоставления далеких тональностей внутри мотивов темы (например, C-dur — g-moll). При этом образующиеся аккорды не столько определяют ладовую функцию, сколько подчеркивают фонизм малого мажорного септ-аккорда.



Контраст между диатоническими и хроматическими вариациями отражается и в общем гармоническом развитии финала. Так, все связующие ходы (ко второй теме, к новому циклу вариаций основной темы, к репризе, к коде) имеют хроматический, ярко красочный характер. Например — сопоставление минорных трезвучий по большим терциям, секвенции, где разрешение секундаккорда мажорного трезвучия III ступени приводит к образованию целотонной гаммы. Все эти построения приводят либо к очередной диатонической вариации, либо ко второй теме, которая в основе своей имеет параллельно-переменную ладовую структуру. В результате достигается удивительное единство при разнообразии фонизма внутри всей гармонической организации.

В драматических трансформациях песни использованы другие принципы гармонического развития. Как и в жанрово-характеристических обработках, гармонизация народной темы тоже интенсивно хроматизируется, но смысловая роль хроматики и, следовательно, художественный результат оказываются иными. Основное различие заключается в том, что хроматическое наполнение ведет не к импрессиивно-красочным звучаниям, а к экспрессивно-напряженному развитию музыки.

Наиболее ранним примером драматического переосмысления народной мелодии являются вариации темы «Во поле береза стояла» в финале Четвертой симфонии. Интонационные изменения напева, его разнообразные гармонические преобразования приводят к постепенному изменению начального образа. Нисходящие интонации мотивов песни придают народной мелодии элегический характер. Эту элегическую нотку Чайковский усилил уже при первом проведении песни. После вихревой музыки начальной темы устанавливается тональность C-dur, и терцовый тон в мелодии песни (мажорная терция) воспринимается особенно светлым. Однако тут же происходит переход в параллельную тональность хроматическим соединением тоник. Это балансирование параллельных тональностей придает особую неустойчивость, что рождает ощущение чуть тревожной настоятельности.

Дальнейшая драматизация связана и с преобладанием минора и с включением экспрессивных хроматических интонаций. Так, в одном из проведений тема звучит в тональности b-moll, которая вступает после каденции F-dur. Активная разработка элементов темы вновь приводит к аналогичной каденции, и тема вступает с того же звука f , но в другой тональности — d-moll. Хотя соотношение F-dur — b-moll так же просто, как и F-dur — d-moll, слух невольно сопоставляет эти два вступления после аналогичной подготовки, и возникает впечатление сопоставления далеких тональностей: b-moll — d-moll. Это тонально-гармоническое варьирование усиливается интонационным изменением темы. В d-moll'ном проведении каждый мотив темы заканчивается альтерированной субдоминантой, причем в создании остротяготеющей, напряженной гармонии участвует и тон мелодии самой песни.

6 [Allegro con fuoco]

7 [Allegro con fuoco]

Примечательно, что это гармонически наиболее обостренное звучание темы интонируется теплым тембром скрипок. Мелодия возникает именно как песня, и ее трагическая трансформация выступает особенно рельефно.

Драматическое развертывание музыки в «Чародейке» также приводит к соответствующим изменениям в народных мелодиях. В интродукции к опере эпический напев ариозо «Глянуть с Нижнего» (см. пример 3) постепенно драматизируется. В одном из ее разделов мелодия звучит в миноре на фигурированном органном пункте, где основной тон доминанты опеваётся прилегающими хроматическими ступенями. Продленность доминанты придает ей тоникальность, и эта функциональная двойственность отражается на звучании темы, дополняя ее минорный колорит, ее ниспадающие, словно никнувшие интонации, внутренним напряжением. Возникают ассоциации с более поздним мотивом «Со святыми упокой» из первой части Шестой симфонии.

8 Con maestria, sempre andante [ma con moto]

9 [Allegro vivo]

Как уже упоминалось, у Чайковского часто звучат мелодии песенного склада, в которых ясно прослеживаются многие черты народной песенности. В них преобладает диатоничность, внутри которой реализуются многие характерные особенности. В литературе о Чайковском уже не раз отмечалось большое значение пентатонических оборотов (см. 11 и 18). Иногда пентатоничность оказывается результатом взаимодействия параллельных тональностей. Например, в мелодии побочной партии первой части Шестой симфонии как бы слились воедино два трезвучия: D-dur и h-moll, прозвучавшие по отдельности непосредственно перед вступлением побочной темы (см. пример 23).

В мелодиях, близких народной песне, часто формируется параллельно-переменная ладовая структура, столь же характерно и такое ладовое строение, когда мотивы имеют последним опорным тоном V ступень, образуя кварто-квинтовую переменность. В музыке «Чародейки» содержится множество таких мелодий, словно списанных с подлинных напевов.

10 Allegro
Лукаш

А пой - дем - те, кра - сны дев - ки во лу - жок, за - ве -
дем ве - се - лый сиг - ра - ми кру - жок, там до - рож - ка есть про -
топ - тан - на - я по цве - точ - кам по ла - зо - ре - вы - им,

11 [Allegro giusto]
Кума

Пой - ду ль вый - ду ль я, пой - ду ль вый - ду ль
я, вый - ду ль на до - ли - нуш - ку, вый - ду ль на зе - ле - ну - ю!

Характеризуя музыку этой оперы, Асафьев писал: «Чайковский... изумительно впеваёт, можно сказать, нити попевок, характерные квартовые (с внутренними секундами) интервалы и ряд народных оборотов и ходов, а то и длящиеся песенные напевы...» (1, с. 190). Упомянутые квартовые интервалы, как легкий штрих, сразу придают специфический колорит. Например — в кратком песенном мотиве из увертюры к опере «Черевички», в развернутой мелодии из «Лебединого озера», в декламационной фразе

из медленной части Первой симфонии. Примечательно, что эта интонация сочетается с обычной доминантовой гармонией, нарушая плавность ведения септимы.

[Andante con moto]

12

p

13 [Moderato]

p

14 [Adagio cantabile ma non tanto]

p

Когда лирическая мелодия сближается с песенной, гармония как бы стремится еще активнее выявить национальный колорит музыки. Часто помимо укрепления переменности, заложенной в мелодии, в гармонии благодаря особенностям функционального

распорядка подчеркиваются трезвучия побочных ступеней. Это ведет к интенсивности проявления переменных ладовых функций и оттеняет мажор минорными красками. Такой мягкий мажор звучит, например, в побочной партии первой части Первой симфонии.

15 [Allegro tranquillo]

Выделение аккордов побочных ступеней (иногда и обычными отклонениями) часто встречается в лирической, спокойно-созерцательной музыке Чайковского. Функциональное подчеркивание этих аккордов вносит элемент модуляционности, что рождает «движущие силы» устремленного, но одновременно и очень плавного развития.

В рассмотренных фрагментах музыки Чайковского связь с характерными особенностями народнопесенного искусства проступала ярко и непосредственно как в плане мелодическом, так и в ладогармонической организации. Эти же особенности отдельными типичными штрихами постоянно как бы инкрустируются в музыку, где преобладает действие обычных форм мажора и минора, придавая целому национальный колорит.

Переменные ладовые структуры, столь типичные для русской народной музыки, выявляются у Чайковского и в открытом, явном виде, словно прямо соприкасаясь с национальными исто-

ками, и более глубинно, опосредствованно, особенно в драматической музыке, интонационно далекой от песенности. Но в целом можно сказать, что две основные формы — параллельно-переменная и кварто-квинтовая переменность (с тоникальностью доминанты) составляют характерную черту гармонического стиля Чайковского. В своей изначальной сущности эта связь коренится в типичной для музыки Чайковского преобладании тенденции неустойчивости. Напомним, что эта же тенденция характеризует любую переменную ладовую структуру.

Взаимодействие параллельных тональностей предстает в музыке Чайковского разнообразно: от мимолетного соотношения параллельных тоник до образования крупного раздела, где их соотношение становится определяющим для ладовой структуры в целом. Например, эти тональности могут составлять основу гармонической структуры в развитии одной темы (побочная партия первой части в Четвертой симфонии, тесное соприкосновение тональностей $e - G$ в главной партии Пятой симфонии). Или, наоборот, параллельные тональности значительно удалены, но их взаимодействие оказывается сильным объединяющим средством в процессе формообразования. Так, в первой части Шестой симфонии сложное гармоническое развитие развернутой главной партии приводит в итоге к тональности параллели и этим скрепляется в единое целое весь экспозиционный раздел формы.

Многочисленны случаи, когда в общем гармоническом движении сменяются трезвучия параллельных тональностей, связанные хроматическим движением к VII повышенной ступени минора. Подобное соединение, вообще характерное для русской музыки, особенно заметно у Чайковского. Напомним, например, чередование тоник $c\text{-}moll$ и $Es\text{-}dur$, связанных общим, энгармонически равным тоном $h = ces$ в медленной части Первой симфонии.



Аналогичное соединение звучит очень изысканно, когда связующий аккорд представлен необычной структурой: гармонической субдоминантой в мажоре и аккордом VII ступени с квартой для минора. Так, во второй вариации из пролога «Спящей красавицы» красочность данного гармонического оборота подчерк-

нута и тем, что общий аккорд нарочито выделен и обособлен. Контраст между простотой в соотношении параллельных тональностей и необычностью связывающего их аккорда и составляет главный художественный эффект.

17 [Allegro]

sempre staccato

ff

Выразительная игра параллельных тональностей служит контрастом в кульминационных разделах формы. Так, в заключении ариозо Германа «Я имени ее не знаю» (первая картина «Пиковой дамы») на близком расстоянии находятся две кульминации на одном и том же звуке *a*. Первый раз звучит тональность *d-moll*, второй — *F-dur*, поэтому одна и та же высотная позиция тона воспринимается по-разному.

18 [Andante]

rit. molto

ff

string.

у - нять, и все хо - чу тог - да об - нять, и

19 Adagio

Я и-ме-ни е-е не зна-ю, и не хо-чу уз-

- нать!

f

pp

В других случаях взаимодействие параллельных тональностей становится сущностью и динамики и экспрессии гармонии. Таково, например, гармоническое развитие первого раздела общей сложной трехчастной формы *Andante* из Пятой симфонии. Взаимодействие тональностей *D-dur* и *h-moll* образует здесь своеобразный стержень общей драматургии гармонии, однако конкретизируется это взаимодействие очень различно. Во-первых, отметим необычайную плавность, незаметность переходов от *h-moll* к *D-dur*, и наоборот. Так, в хоральном вступлении чередование трезвучий *h-moll* с различными аккордами субдоминанты одинаковыми длительностями устанавливает тональность *h-moll*, но благодаря отсутствию автентических оборотов тоника *h-moll* оказывается очень зыбкой. Тоника *D-dur* устанавливается так же мягко секстаккордом доминанты, то есть как бы очередным аккордом натурального звукоряда *h-moll*.

Таким образом, главная тональность прекрасной лирической мелодии окончательно устанавливается уже в разворачивании самой мелодии. Вступление и начало темы составили единую параллельно-переменную ладовую структуру. В конце всей первой части формы прочно установившаяся тональность *D-dur* так же незаметно сменяется аккордами *h-moll*, которые в данном разделе получают смысл субдоминанты главной тональности средней части — *fis-moll*.

[Andante cantabile]

20 Poco meno mosso

Своеобразным отблеском параллельной структуры окрашивается и начало побочной партии³. В экспозиции эта вторая тема звучит кратко, но вступление ее неожиданно ярко. Исследователи часто сравнивают появление темы с «лучом света». Такой характер выразительности во многом обусловлен особенностями гармонии. Обычно считается, что тема написана в тональности Fis-dur. Но при первом своем появлении трезвучие Fis-dur не имеет смысла тоники. Этому аккорду предшествует ясная направленность от D-dur к h-moll через субдоминанту h-moll. Поэтому трезвучие Fis-dur звучит как доминанта. Возникает интересное противоречие: мелодия — новый тематический образ — вступает как устойчивый элемент, гармония же в это время напряжена функциональной неустойчивостью.

21 [Andante cantabile]

Con moto

Только постепенно, благодаря протяженности трезвучия Fis-dur и укреплению его собственной доминантой (на органном пункте *fis*) оно становится тоникой. В заключении побочной

³ Первая часть сложной трехчастной формы Andante — это соната без разработки.

темы трезвучие Fis-dur опять приобретает смысл доминанты тональности h-moll, которая вновь уже знакомым переключением общего тона параллельных тональностей ($ais=b$) незаметно и удивительно естественно возвращает главную тональность Andante — D-dur.

22 [Andante, cantabile] Tempo I

Так через всю первую часть проходит своеобразная «борьба», когда главной мажорной тональности различными проявлениями как бы противостоит параллельная тональность, и это балансирующее равновесие придает особую, мягкую неустойчивость, столь характерную для течения музыки Чайковского. Думается, что эта неустойчивость явилась причиной неизбежности относительно развернутой коды, утверждающей наконец господство единой главной тональности.

Кварто-квинтовая переменность часто возникает на гранях крупных разделов формы. Драматургическая двойственность подобных каденций заключается в том, что тоникальность доминанты не создает полной устойчивости, но одновременно не возникает и активной устремленности к тонике. Напряженность доминанты благодаря ее продленности словно частично «гасится», и поэтому сохраняется ожидание дальнейшего движения, что и создает характерную для Чайковского непрерывность развития. Такова гармоническая организация в заключительных тактах интродукции к «Евгению Онегину», «Пиковой даме», «Лебединому озеру». Ниже мы коснемся подобных явлений в драматической музыке сонатных *allegri* Чайковского, где тенденция к образованию доминантовой переменности является важнейшим звеном в общем драматургическом плане гармонического развития.

Итак, подлинные русские напевы, многочисленные песенные мелодии, отдельные народнопесенные интонации становятся неотъемлемой частью общего строя музыки Чайковского. Одновременно тенденция к образованию переменных ладовых структур, столь типичная для ладовой организации песни, многообразно претворяется в сочинениях самых различных жанров, обнаруживая глубинную связь творчества композитора с народно-национальным искусством.

Формообразующая роль гармонии в сонатном *allegro*

Форма сонатного *allegro* наиболее органична для выявления конфликтного начала драматической музыки. Именно в этой форме особенно отчетливо выступает существенное качество музыки Чайковского, сформулированное Асафьевым как интригующее слух «продолжение следует». Симфоническое развитие предполагает непрерывность музыкального тока при непрерывности тематических преобразований и достижения качественно новых уровней в эмоционально-смысловом строе основной музыкальной мысли, основной темы. Одновременно такое развертывание музыки сосуществует с расчлененностью, с завершенностью формы. Это диалектическое единство продвижения и целостности требует внутренней дифференциации, контрастов, что находит свое выражение в тематической контрастности, в распределении подъемов и спадов. Общее развитие содержит яркие кульминационные точки, как своеобразные «вехи, узлы, центры, приковывающие внимание» (Асафьев), и, наоборот, этапы, их подготавливающие, то есть всевозможные ходы, которые определяют и интенсивность и нередко смысловую сущность очередной кульминации.

Активное тематическое развитие, полное напряженности, конфликтных столкновений, отличает любое драматическое повествование Чайковского. Композитор «просто не в состоянии, высказав суждение, остановиться на этом и путем простых повторов и сопоставлений, хотя бы вариационного порядка, дать мысли видимое внешнее развитие. Он непременно начнет „испытывать“ высказанную мысль, либо контрастно противопоставляя ей иную, либо „вытягивая“ из первичной идеи ее все новые и новые качества» (1, с. 46).

Подобное симфоническое развертывание определило особенности драматургической концепции сонатного *allegro*, особенности, наиболее полно проявившиеся в последних трех симфониях и поздних программных сочинениях Чайковского. В этих произведениях драматическое развитие темы главной партии составляет единую линию от экспозиции через разработку к репризе, где достигается новое качество начального музыкального образа.

Область побочной партии образует самостоятельный обособленный раздел, поэтому структура экспозиции тяготеет к контрастной двухчастности, где первую часть составляют вступление и главная партия, вторую — побочная партия⁴.

В неразрывной связи с таким типом становления формы находится и становление ладовой организации,

⁴ О принципе двухчастности в первой части Шестой симфонии пишет С. С. Богатырев (см. 5, с. 58 и далее).

формообразующее действие гармонии в широком смысле.

Ощущение непрерывности развития, устремленности, «ожидания» естественно создается преобладанием в гармонической организации фактора неустойчивости. Но сама неустойчивость познаваема лишь в диалектическом единстве с устойчивостью. Виды взаимодействия этих двух сторон гармонии бесконечно многообразны и пронизывают все масштабные планы сочинения. Гармоническая устойчивость, как необходимый контраст устремленному развитию, господствует в разделах побочных партий. Приобретает особую форму и непосредственная гармоническая подготовка устойчивых разделов. Обычный доминантовый предыкт оказывается как бы недостаточным для последующего самостоятельного построения обширных масштабов. Поэтому в этих разделах либо достигается относительная устойчивость уже новой тональности побочной темы, либо происходит активное проявление переменной ладовой функции (тоникальность доминанты).

Гармонические факторы, формирующие устойчивость, сравнительно немногочисленны, в то время как приемы музыкальной организации, где преобладает неустойчивость, необычайно многообразны и в условиях полной тональной определенности, и в разделах с относительной тональной устойчивостью, и в различных ходах, образующих межтональные построения.

Остановимся подробнее на действиях гармонии, определяющих устойчивость и неустойчивость в музыкальном развертывании драматического сонатного *allegro* Чайковского.

В центральной побочной партии первой части Пятой симфонии (*Molto più tranquillo*) ее жанровый, танцевальный характер (вальс) подчеркнут преобладанием тонико-доминантовых соотношений. Эти соотношения метрически организованы так, что доминанта получает активную устремленность и начало каждой новой фразы подчеркивается тоническим трезвучием. Чередование только тоники и доминанты в первом предложении сменяется отклонениями в тональности субдоминанты с неизменным переходом в доминанту, так что каждое новое появление тоники после соотношения уже этих двух функций звучит более устойчиво. В заключении темы образуется своеобразное гармоническое суммирование: кадансовый квартсекстаккорд и доминанта звучат по два такта после смены аккордов по тактам и полутактам. Это расширение еще более прочно утверждает тонику.

Вальсовая тема обрамлена темой призывного характера, где присутствует такая же метрическая четкость: четыре раза двум тактам тоники D-dur «отвечают» два такта неустойчивой гармонии. Второе проведение отличается еще и тем, что последний четырехтакт не разделен (2+2), — он посвящен только тонической гармонии. Таким образом, основная побочная партия слов-

но включилась в уже установившуюся тональность. «Призывная» тема своим первым появлением возвестила тональность D-dur, а своим повторением — закрепила ее.

Так параллельное действие ряда гармонических факторов обусловило максимальную устойчивость этого раздела, его завершенность, что подчеркнуло и его известную самостоятельность, обособленность.

В первой части Шестой симфонии — сходная гармоническая драматургия. Последняя, наиболее интенсивная кульминация в изложении главной партии истаивает постепенно. Активные тональные сдвиги при энгармонических модуляциях (dis — fis — a) сменяются более плавными соотношениями альтерированных субдоминант, с кадансовым квартсекстаккордом (a-moll) и доминантовым трезвучием (в G-dur). Продленное последнее доминантовое трезвучие приобретает опорность, то есть в нем возникает переменная тоническая функция, и таким приемом словно «внедряется» тональность D-dur, смягченная минорной краской параллельного строя (присутствие звука *h* в фигурации и чередование трезвучий D-dur — h-moll).

23 [Allegro non troppo]

The musical score for measure 23 is presented in three staves. The first two staves are in bass clef and contain a melodic line with a 'ritard. molto' marking. The third staff is in a mixed clef (bass for the first part, treble for the second) and is marked 'Adagio' and 'espress.', with a dynamic marking of 'mp'.

Таким образом, тема побочной партии своей свободной, раздольной мелодией словно влилась (аналогично вальсовой теме в Пятой симфонии) в эту подготовленную сферу тональности D-dur.

Трехчастная структура побочной партии при наличии контрастной середины не колеблет устойчивости главной тональности. Крайние части почти целиком выдержаны на органном пункте тоники. К тоническому трезвучию, как бы укрепляя его, есть прилегающие хроматические созвучия на слабой доле такта. Тональное развитие середины не содержит далеких модуляций. Заключение и тонально, и масштабно «уравновешивает» интональную середину (29 тактов середина, 24 — крайние части, 19 — заключение). Так устойчивость в побочной партии выявлена максимально, что способствует и обособленности данного раздела.

Четвертая симфония занимает переходное положение «на пути» к Шестой в отношении обновления сложившихся принципов структуры сонатного *allegro*. В ней есть характерная трансформация грани разработки и репризы, но побочная партия не отделяется столь рельефно, не обретает той полной обособленности, как, например, в Шестой симфонии. Вторую тему в Четвертой симфонии готовит небольшой доминантовый преддыкт, и масштабы ее далеко не так развернуты. Гармоническая устойчивость побочной темы относительна, так как в равномерном чередовании тональностей *as* — *H* возникает параллельно-переменная ладовая структура.

Но вторую тему сменяет иная, образовавшая самостоятельный раздел заключительной партии. Эта тема и выделяется своей завершенностью и развернутыми масштабами (побочная партия — 18 тактов, заключительная — 59). Ее тональность — *H-dur* — уже достаточно выявлена грациозно-лирической побочной партией. Таким образом, устойчивый раздел также начинается в сфере определенной тональности, уже активно выявившей себя, хотя и в качестве составляющей, в сложной переменной ладовой структуре.

Краткая гимническая тема заключительной партии окружена звучавшими ранее мотивами, поэтому самостоятельность ее не так выделяется, но устойчивость подчеркнута активно. Так драматически насыщенное, напряженно-беспрерывное развитие главной партии все же «вызвало к жизни» в качестве своеобразного «противовеса» длительную фазу устойчивости.

Среди драматических сонатных *allegri* с развернутой, завершенно-самостоятельной побочной партией выделяется увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Но это сочинение программное. Рассуждая об особенностях симфонических сонатных форм, Чайковский заметил, что «в вокальной музыке, где все зависит от текста, и в фантазиях (напр [имер], „Буря“, „Франческа“) форма вполне самостоятельная» (21, с. 318). Интересующую нас увертюру-фантазию композитор не упоминает. Действительно, в отличие от других программных сочинений, сонатную форму в «Ромео» (особенно в последней редакции) характеризуют черты подлинно симфонического развития, типичного для зрелого периода творчества.

Драматургическая функция побочной партии в увертюре сходна с ролью лирических тем в последних симфониях. Она так же обособлена, образует длительную фазу устойчивости после напряженного развития трехчастной главной партии. Однако программность обусловила многие специфические черты музыки Увертюры. Это — повышенная роль красочности, картинности в общем характере музыки и одновременно — более открытый эмоциональный тонус, более субъективный, вытекающий из конкретности образов и ситуаций.

Так, удивительная по красоте лирическая побочная партия

имеет две темы и своеобразную структуру. Первый экспозиционный раздел главной, страстной мелодии сменяется более спокойной, умиротворенной темой, за которой с еще большей интенсивностью в масштабах трехчастной структуры с развивающей серединой расцветает первая тема. Но все объединено тональностью Des-dur, в установлении которой преобладают факторы, способствующие ее устойчивости.

Гармоническая подготовка побочной партии «Ромео» сходна с соответствующими разделами в последних симфониях. Вступление темы готовит длительный органнй пункт доминанты параллельной тональности (D-dur при главной тональности h-moll). Однако мера продленности доминантовой гармонии такова, что она в значительной степени теряет устремленность к тонике и приобретает, наоборот, опорность. Таким образом подготовлена сфера близкой тональности, но нет активной устремленности к новой тонике. Правда, в последний момент перед вступлением побочной партии происходит резкий тональный сдвиг (D — Des). Эта энгармоническая модуляция привносит характерный для «Ромео» красочный элемент и усиливает контраст образных сфер — вражды и светлых чувств любви.

Обобщая анализы, выделим основные особенности действия гармонии, когда образуются длительные фазы устойчивости. Это полная тональная определенность при интенсивном выявлении внутритональных тяготений и достижении цели тяготений на сильных долях такта. Нередко устойчивости способствует и наличие органного пункта тоники. Протяженность звучания одной тональности, развернутые масштабы устойчивых разделов в гармонической драматургии целого образуют контраст и одновременно своеобразное «разрешение» непрерывности симфонического развития в предшествующих разделах формы.

В отличие от гармонической организации, способствующей выявлению устойчивости, неустойчивость возникает в результате действия многообразных факторов, причем степень самой гармонической неустойчивости может быть очень различной и ее «колебания» целиком определяются развертыванием формы, драматургической функцией того или иного построения в структуре целого.

Изложение развернутых главных партий в экспозиции (преимущественно трехчастной структуры) отличается интенсивной разработочностью, «ростом энергии», что связано и с усилением степени неустойчивости, и с разнообразием форм ее проявления. Первые этапы экспозиции главной партии всегда тонально определены, но тональность формируется так, что акцентируются моменты неустойчивые. В последующем развертывании музыки тональная определенность становится все более зыбкой (причем достигается это различно), а в эпизодах, где выявляются тональные устои, они уже между собой и с главной тональностью

образуют «чуждые» сферы, так что возникает неравновесие нового порядка. И только к концу главной партии течение музыки постепенно приходит ко все более спокойному изложению и наступает грань, ясно отделяющая новый этап — устойчивый раздел сонатной формы.

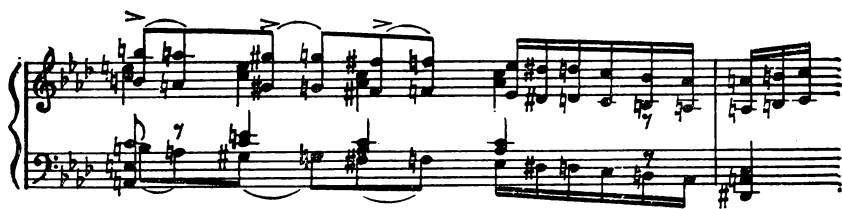
Так, в экспозиции первой части Четвертой симфонии каждое предложение первого периода главной партии начинается устойчивым тоническим трезвучием (органый пункт тоники в первых трех тактах); заканчивается период тоже тонической гармонией, хотя и на слабой доле такта. Однако кульминационные моменты в начальном периоде — это активное подчеркивание доминанты в конце первого предложения и особенно второго, где доминантовая зона расширена.

Таким образом в начальном периоде при четком выявлении главной тональности *f*-moll основные «вехи», приковывающие внимание, фиксируют неустойчивые функции. Эти кульминационные моменты подготовлены построениями, где формируется устремленность к каденционной доминанте. И только начальные, «отправные» точки устойчивы. Такая организация, где преобладают факторы, определяющие гармоническую неустойчивость, рождает в музыкальном развитии целого ощущение непрерывности, устремленности, «ожидания дальнейшего».

В начале середины трехчастной формы главной партии развитие более спокойное, постепенное, но разработка тематических элементов основной мелодии построена как консеквентные перемещения нескольких звеньев. Гармоническое содержание их представляет растянутый (благодаря перемещениям) доминант-септаккорд с кратким разрешением. Это мелькание как бы намечаемых опорных точек (*b* — *Des*, *es*, *g*, *a*), точнее «скольжение» (отметим: более спокойное, чем в начальном периоде), и равномерное чередование аналогичных построений создают непрерывность движения.

Последняя доминанта выделена иным изложением и приводит к тональности *a*-moll. В этой тональности звучит только начальный мотив, тема заканчивается (словно «упирается») резко неустойчивым аккордом альтерированной субдоминанты.

24 *[Moderato con anima]*



Такое сокращенное изложение темы и ее тональность в отношении с главной (f-moll, a-moll) придают данному тонально определенному фрагменту характер не результативно-утверждающий, но, наоборот, вызывающий неравновесие и потому формирующий ощущение ожидания. Это тоже неустойчивость, но уже в драматургическом плане целого.

В общей репризе главной партии основную тональность готовит длительная альтерированная субдоминанта после «скользящих» тональностей в канонической секвенции. Это как будто приведет к устойчивому моменту, но тема в репризе звучит аналогично ее сокращенному изложению в a-moll, и потому, несмотря на неоднократный плагальный оборот, полной исчерпанности и устойчивости окончания нет. Энергия движения продолжает изливаться и в предыкте к побочной партии, где происходит переключение всего характера музыкального развития.

В экспозиции первой части Четвертой симфонии уже ясно намечились общие черты гармонии, когда преобладает неустойчивость. В такой организации выявлены контрасты в рамках действия одной тональности с акцентом на неустойчивых гармониях. Или, наоборот, происходит частая смена тональностей в секвенции при достаточно крупных звеньях. В этом случае возникает равномерное чередование тональностей, как бы «скольжение», особенно ясно выявляющее непрерывность движения. К этому приему примыкает специфическая форма тональной неустойчивости, которую образуют переменные ладовые структуры, как, например, в побочной партии, и, наконец, наиболее активная форма неустойчивости — межтональные построения. Конечно, реализация этих общих приемов различна и зависит от конкретного их музыкально-тематического наполнения.

В трехчастной главной партии увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» четко выделены функции отдельных разделов формы: изложение темы, разработочная середина, предыкт перед репризой, реприза и связки к разным разделам. Цезур между этими частями нет, все движется как бы на одном дыхании. Устойчивой каденции, кроме заключения изложения темы, в первом периоде (и аналогично — в репризе) тоже нет.

Начало темы тонально определено: в h-moll закончилось вступление, мелодия темы интонирует звуки трезвучия h-moll. Но в гармонии подчеркнуто преобладают неустойчивые функции

альтерированной субдоминанты и тонического квартсекстаккорда. Уже в четвертом такте энгармоническая модуляция приводит к тональности C-dur (II \flat), которая обретает значительную самостоятельность и образует подсистему, где трезвучие C-dur укреплено своей субдоминантой и доминантой.

25 Allegro giusto

Из десяти тактов изложения главной темы пять посвящены тональности C-dur. Это активное вторжение далекой тональности заметно колеблет устойчивость главного строя.

Неустойчивость середины вытекает из «безостановочного» konsekвентного перемещения четырехтактных звеньев (d-moll, g-moll). Бесперывность музыки усилена еще наличием канона в крайних голосах. Первый период темы (h-moll) и полифоническая секвенция середины соединены только ясным соотношением субдоминанты и доминанты в параллельной тональности (D-dur), так что намечается плавный, мягкий переход в близкую тональность. Однако активная направленность к D-dur не получает прямого разрешения из-за одноименной подмены (d-moll вместо D-dur), и этот прерванный оборот вместе с контрастом бемольной сферы создает не только красочный эффект, но и усиливает неустойчивость секвентного развития середины.

Итак, первый период недостаточно устойчив из-за «борьбы» с C-dur; связка к середине готовит «не состоявшийся» D-dur; секвенция середины переходит вообще в межтональное построение, и только постепенное выявление тональности D-dur и активный предыкт к репризе формируют тональную определенность и достаточно устойчивое начало репризы.

В переходе к побочной партии вновь намечается тональность D-dur, но внезапная энгармоническая модуляция устанавливает Des-dur побочной партии. Так неоднократно и каждый раз не

реализованное устремление к тональности D-dur тоже образует своеобразную неустойчивость, «неразрешенность», но уже в более крупном плане, в драматургии компактного, напряженного и одновременно красочного гармонического развития всей экспозиции главной партии увертюры.

Музыку первой части Пятой симфонии Асафьев охарактеризовал как «скованный бег», «скованный в своем движении — прыг». Больше всего это относится к музыке главной партии — затаенно-сдержанной, несколько робкой и трепетной. Она имеет тоже развернутые масштабы трехчастной структуры и разработочный характер изложения темы. Ощущение скованности создается безостановочным движением без выделения ясных граней, каденционных цезур.

Но одновременно присутствует четкое, даже как бы нарочитое членение, возникающее из-за неизменной и неоднократной повторности каждого из построений. Благодаря этому складывается и необычная по соразмерности трехчастная структура, где середина значительно превышает крайние части. В каждом построении есть и более дробные структуры, но везде один прием: при сходных началах — различные в гармоническом плане окончания. Эти перемены и объединяют сходные построения, и словно «направляют» дальнейшее гармоническое движение.

Вся тема главной партии едина в интонационном и ритмическом отношении, что и создает впечатление ровного, но «скованного бега», гнетущего своим неумолимо-бесперывным движением.

Та же однородность отличает и тонально-гармоническую организацию. Очень плавно, без каких-либо выделяемых каденций сменяются только три близкие тональности: e-moll — G-dur — h-moll — e-moll. Внутри каждой тональности так же мерно чередуются аккорды в основном главных функций, причем при явном перевесе плагальных оборотов.

Как и в других рассмотренных главных партиях, начальный этап экспозиции темы звучит достаточно устойчиво и тонально определено. Но примечательно, что и в развернутой разработочной середине, и при отклонениях (G, h) главная тональность (e-moll) постоянно включается, как бы пронизывая собой любое построение. Такая «гегемония» напоминает господство одной тональности в устойчивых разделах. Однако при действительной ее «вездесущности» полной устойчивости нет, а присутствие минорной краски сообщает гармоническому колориту целого все то же единообразие, одноплановость, которые характерны и для других факторов в музыкальной организации главной партии. Почему же возникает ощущение неустойчивости и «ожидания» дальнейшего?

Равномерное и неоднократное соотношение трезвучий тоники и субдоминанты не образует ясно утвердительной гармонической

интонации. Субдоминантовое трезвучие минора одновременно и как яркая субдоминанта параллельного мажора способно почти незаметно сместить минорный центр на трезвучие III ступени и столь же плавно «повернуть» вновь к доминанте мажора. Подобное балансирование общей субдоминантой между доминантами параллельных тональностей создает очень мягкую неустойчивость параллельно-переменной ладовой структуры. Та же тенденция прослеживается и в среднем разделе, с той разницей, что колебание происходит не от e-moll к G-dur, а, наоборот, от G-dur к e-moll и с добавлением отклонения от e-moll к ее доминанте. Во втором разделе середины неоднократное чередование тоники с субдоминантой звучит в тональности h-moll, так что трезвучие e-moll включается уже как подчиненное, но тут же «восстанавливает» свою весомость в konsekventном перемещении и утверждается как тоника уже до конца главной партии. Кончается тема таким же малозаметным отклонением в тональность h-moll с остановкой на ее доминанте, так что по инерции непрерывности однотипного движения вполне возможно ожидать продолжения аналогичного течения музыки. В результате такой организации и возникает ощущение необходимости дальнейшего движения.

От доминантового трезвучия тональности h-moll вступает первая тема побочной партии. Смена тематизма знаменует определенную грань формы. Но положение этой темы двойственное. В ней еще нет той полной самостоятельности истинно певучей темы, столь свойственной контрастным побочным партиям, поэтому нередко ее воспринимают и как вводную, подготавливающую тему (но не просто связку, конечно). Гармоническая драматургия подтверждает эту вторую точку зрения. Остановка на трезвучии Fis-dur в конце главной партии как бы «подхвачена» этой темой: звук *fis* в конце каждой фразы активно подчеркивается, приобретает опорность при ясно выявленной тональности h-moll. Происходит смещение устоя при относительной устойчивости, свойственной переменной ладовой структуре. Неустойчивость даже концентрируется в конце темы в небольшой секвенции, где тональная определенность и тональная направленность почти отсутствуют. Этому способствует фактурный прием разрыва регистров между аккордами, образующими диатоническую секвенцию.

26



Диатонический колорит вытекает из характера предшествующего тонального развития, где взаимодействовали только близ-

кие тональности. Активная неустойчивость секвенции вызвала как бы «ответную реакцию» в виде неоднократного чередования тоники и доминанты в тональности D-dur. Так приемом «установления» утверждается тональность D-dur и вступает основная тема побочной партии как максимально устойчивый пласт после «скованного бега» предшествующего развития.

В первой части Шестой симфонии экспозиция четко членится на две части: небольшое вступление и главная партия — побочная партия. После половинной каденции первого периода и его неустойчивого окончания нет заметных цезур, нет построений типа связок, хотя активно устремленное течение музыки ясно членится. Это достигается обновлением тематизма. После изложения темы главной партии в музыкальном развертывании возникают новые тематические образования. Сама главная тема, по образному определению Б. В. Асафьева, «не являет собою устойчивой развитой мелодии: она беспокойный „взлетный“ миг... нервная, мятущаяся...» (1, с. 257). Новые мелодии — это тоже краткие мотивы. В их изложении следует отметить две особенности: тесную интонационно-тематическую связь между мотивами и большую роль полифонических приемов. В каждой фразе мотивы различаются ритмически: если в одном преобладает движение шестнадцатыми, то для другого характерны более спокойные мелодические фразы ровными восьмыми. Эти ритмические формулы объединяются одновременно в разных голосах оркестра и повторяются с вертикальной перестановкой. Бесперывность такого полифонически-вариационного изложения прерывается лишь неожиданным вторжением начального мотива главной темы. Появление ее образует обрамление, намечая контуры трехчастности.

Все три этапа отличает гармоническая организация, общее действие которой направлено на выявление неустойчивости в соответствии с устремленным, непрерывным развитием музыки. Гармония начального изложения темы — это соотношение главных функций с обострением тяготений (альтерация субдоминанты на сильной доле) и остановкой на доминанте, что придает мотиву смысл гармонической интонации с определяющей ролью устремленности и неустойчивости.

В последующей секвенции малотерцовый шаг очерчивает контуры уменьшенного септаккорда, что усугубляет тональную неопределенность всей секвенции, за исключением начального и завершающего h-moll. Периодическая смена местных устоев по малым терциям (h — d — f — gis — h) как бы укрупняет уменьшенную гармонию начального зерна темы и хроматизирует всю гармонию.

Разработочный раздел главной партии противостоит, наоборот, диатоничностью звучания. Мимолетно чередующиеся отклонения фиксируют только близкие между собой тональности: h — D — fis, A — cis — E — gis — H — dis. Миноры имеют восьми-

тоновый звукоряд, с VII ступенью натуральной и гармонической, так что нередко возникают натурально-ладовые обороты. Наряду с обычными автентическими разрешениями благодаря общим трезвучиям в близких тональностях возникают плагальные модуляции, особенно мягкие (например, модуляции D-dur — fis-moll).

При таких сменах не возникает радикально заметных граней и модуляции звучат как плавные переходы-перетекания из одного строя в другой. Отсутствие распространенных утвердительных каденций, отсутствие ясно выделяемых кульминаций обусловили достаточно спокойное, но безостановочное движение музыки, которая своей мягкой неустойчивостью и диатоническим колоритом заметно контрастирует предшествующему, начальному этапу изложения главной партии.

Последняя тональность диатонического пласта в развитии главной темы dis-moll, в отличие от предыдущих, укрепляется вводным уменьшенным септаккордом (Un poco animato), а в момент его разрешения неожиданно и властно (медные инструменты) вторгается первый мотив главной партии. Так реприза тематическая совпадает с «репризой» уменьшенной гармонии. Изменяется и гармонизация мотива. Его начало — это утвердительная, торжественно-победная интонация тонико-доминантового соотношения, а конец — резкий «слом», хроматический прерванный оборот: доминанта разрешается в минорный аккорд III ступени — dis — fis (и по секвенции, аналогично — fis — a). Таким образом, обрамляющее проведение главного мотива восстанавливает малотерцовый ряд и усиливает неустойчивость хроматическим соотношением минорных тональностей.

Отметим в прерванном обороте максимальную плавность голосов и общность тонов трезвучий dis-moll и fis-moll в крайних мелодических линиях. На фоне этих общих звуков особенно заметно выступает неожиданная их перекраска нисходящим ходом средних голосов, вопреки ясно выявленному в dis-moll тяготению.

27 схема

dis I V I V III (минорное трезвучие)

Тематическое развитие в разворачивании музыки главной партии отличается удивительной органичностью, «собранностью» и ясной целенаправленностью интонационного обновления. Те же четкость и лаконизм прослеживаются в ладогармонической организации. Проявление гармонической неустойчивости сводится в экспозиции к нескольким формам: сравнительно длительное действие одной тональности с акцентированием неустой-

чивых функций; более интенсивно неустойчивость выступает в секвенции, где частая смена опорных точек сочетается с малотерцовым шагом секвенции и, следовательно, с неустойчивостью уменьшенного септаккорда; и наоборот, более мягкое, спокойное развитие, тональная зыбкость которого возникает из-за чередования близких тоналностей, благодаря чему переходы очень плавны, а диатонический колорит оказывается господствующим.

В общем плане с такими формами более встречались и в других примерах, но в Шестой симфонии более органичны переходы от одного типа организации к другому и совпадают они с явно выраженными «событиями» в тематическом развитии. И второе. В общем колорите гармонии более четко выявлены контрасты диатонического звучания и более хроматизированного, причем в хроматической сфере выделяется как «самостоятельная тема» гармония уменьшенного септаккорда в различном воплощении. Эта «тема» получит дальнейшее развитие в репризе всей первой части симфонии.

В рассмотренных сочинениях изложению главной партии предшествует самостоятельный вступительный раздел. Драматургическая роль его значительна как важнейшего звена в дальнейшем драматическом остроконфликтном развитии. Одновременно всякое вступление есть подготовка «действия», что естественно влияет на сущность гармонической организации вступления. Поскольку главная партия представляет собой развернутый раздел с активным разработочным развитием, вступление не должно выявлять интенсивную неустойчивость, что предвосхитило бы и безусловно «затемнило» динамическую устремленность последующей главной темы. Поэтому в разных вступлениях мы встречаемся с одинаковой в общих чертах тенденцией, которая напоминает смысл гармонии в переходах к устойчивым разделам экспозиции.

Жанровую определенность фанфарной темы рока в Четвертой симфонии подчеркивает тональная определенность начальной монодии и заключительной фразы. Это четкие контуры трезвучия f-moll. Но сопоставление трезвучий с общей терцией (f-moll — E-dur) вносит тональную неопределенность, которая, однако, быстро преодолевается возвращением основной тоналности. Своеобразное балансирование между f-moll и E-dur (отсутствие в конце вступления каденционного оборота и замена его малотерцовым соотношением увеличенного трезвучия с тоническим) заметно снижает устойчивость последнего аккорда. Кроме того, неоднократное повторение интонации: VI^b — V в заключительном мотиве выявляет в квинтовом тоне тоники его «оборотную» сторону, то есть сущность доминантового тона, чем в еще большей степени подтачивается устойчивость тоники.

В результате явное преобладание тоналности f-moll готовит тональность главной партии, но комплекс неустойчивых элементов и относительная прочность последней тоники вызывают

ощущение ожидания, что свойственно функции вступления, однако это ожидание не имеет активной устремленности к началу следующего раздела.

В увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» вступление имеет более самостоятельное значение, что связано с программностью сочинения. Но общая тенденция в гармонической организации, типичная для этих разделов, здесь присутствует.

Во вступлении главный музыкальный образ предстает как бы в двух планах: отрешенно-созерцательная музыка в жанре молитвы и более скорбная, эмоционально напряженная мелодия. Скорбная интонация особенно полно выражена в мрачном звучании малого септаккорда с интервалом уменьшенной кварты (как заменного тона) и в мелодическом «всплеске» по звукам того же септаккорда. Этот плагальный оборот, выделяющий последним звуком терцию минорного трезвучия, впоследствии стал особо приметным в аналогичных плагальных каденциях у Рахманинова.

Обе указанные части темы контрастны и в тональном отношении ($fis - f$). Несмотря на плавность перехода, этот полутоновый сдвиг привносит и динамику, и красочность.

Внутри каждой из двух тем гармоническое развитие, в соответствии с характером образов, лишено динамики, устремленности.

Тональная определенность с неоднократными остановками на тоническом аккорде сообщает достаточно полную устойчивость, хотя главные устои (fis, f) — благодаря несовершенным и особенно плагальным каденциям — не звучат властно-категорически, не замыкают активное движение определенной цезурой.

Сдвиг второй темы еще на полутон ($f - e$) усиливает ощущение своеобразной «неопределенной устойчивости», и только в момент перелома развития ($poco a poco stringendo accelerando$) наступает активный предыкт к началу экспозиции. С гармонической точки зрения предыкт примечателен. Неопределенная устойчивость сменяется активной устремленностью к тональности a -moll: десять тактов органного пункта доминанты. Но неожиданная замена мажорного доминантового трезвучия минорным ($E - e$) образует как бы прерванный оборот. Минорное трезвучие переключает направление от a -moll к главной тональности — к h -moll.

Аналогично началу предыкта, тональность h -moll утверждается также предельно четко каденционным оборотом (альтерированная субдоминанта — доминанта), но разрешение в тонике происходит здесь же, во вступлении, причем это разрешение оттянуто перемещением аккорда доминанты так, что тоника возникает в виде сектаккорда. Неоднократное повторение секстаккорда в разных регистрах (как переключка) придает ему словно неуверенность, настороженность. Вновь нет полной устой-

чивости, и внимание поэтому оказывается направленным «вперед», к дальнейшему.

Во вступлении Пятой симфонии конец каждого из трех предложений представляет соотношение субдоминанты и мажорного трезвучия доминанты. В последнем предложении это соотношение появляется трижды. Метроритмическая конструкция каждого построения такова, что указанные гармонические обороты воспринимаются ритмически продленными, и это в значительной степени способствует их обособлению, наиболее заметно в конце вступления.

В интонационном строении темы отметим своеобразную двухчастность: первому мотиву с экспрессивной речитативностью как бы отвечает нисходящая плавная мелодия. Неизменно в первом мотиве определенно-устойчиво звучит тоника главной тональности. Во втором, ответном, мотиве сосуществуют *e-moll* и *G-dur*, причем в последнем предложении часть и речитативного мотива подчинена тонике *G-dur*.

В «соседстве» с достаточно ясной краской *G-dur* трезвучие *H-dur* в конце каждого предложения воспринимается как дополнительный «блик», выделяясь своим фонизмом, что тоже способствует его обособленности и тенденции к самостоятельности. В результате в конце вступления, уже после неоднократного повторения, в этом «заметном» трезвучии интенсивно проступает переменная тоническая функция, а в гармоническом развитии целого активно выявляется тенденция к образованию переменной ладовой структуры *e — H*.

Таким образом, и в данном вступлении конец его определяет тональную сферу последующей главной партии (*e-moll*), но без полного замыкания движения и одновременно без интенсивной устремленности, поскольку двойственная роль аккорда *H-dur* способствует значительному убыванию в нем доминантовых качеств.

Гармоническая организация во вступлении первой части Шестой симфонии напоминает действие гармонии во вступлении первой части Пятой симфонии. Сходное второе предложение от начального *e-moll*, как от субдоминанты, отчетливо направлено к доминанте *h-moll*. И опять трехкратное повторение и ритмическая продленность доминантовой гармонии обнаруживают в ней переменную тоническую функцию, способствуя ее опорности.

Отметим, что в Шестой симфонии, в отличие от Пятой, отсутствие тонического трезвучия *h-moll* и интонационное подчеркивание тона *fis* значительно «облегчило» доминантовой гармонии занять опорное положение. Но общий результат оказался сходным: гармоническое развитие формирует тенденцию к образованию переменной ладовой структуры — *h — Fis*, то есть тяготение последнего доминантового аккорда как бы приглушено.

Разработка и реприза — следующие этапы еще более активного развития главной партии, а в некоторых сочинениях и тем вступления. В этих разделах формы контрасты в гармонической организации острее. Но так как контрасты взаимообусловлены, то, следовательно, более активная неустойчивость будет восприниматься рельефнее по сопоставлению и с более устойчивыми моментами. Действительно, в разработках есть построения тонально определенные и устойчивые, в отличие от экспозиционного изложения тем, где в тонально определенных фрагментах акцентированы неустойчивые функции. Однако разрабочный тип изложения — вычленение отдельных элементов темы, изменение их первоначального интонационного контура, канонические проведения — обуславливает устремленность, ожидание дальнейшего, несмотря на гармоническую устойчивость внутри каждого построения.

На фоне таких относительно устойчивых, тонально определенных моментов, где есть утвердительные гармонические обороты, особый динамизм получают построения, где неустойчивость выявлена максимально. В таких, обычно кратких, отрывках нет знакомого по экспозиции «скольжения» по тональностям, нет соотношения аккордов, которое хотя бы намечало какой-либо устой, нет балансирования между несколькими возможными устоями, то есть в них не образуется переменной ладовой структуры.

Определяющим в конструкции подобных целиком межтональных построений является динамика сходящихся и расходящихся ходов, энергия мелодических токов. Для Чайковского в этих случаях характерны несколько моментов. Начало и конец (или хотя бы «одна сторона») таких фрагментов тонально определены. Они как бы вытекают и втекают в общее ладогармоническое развитие. Как правило, в этих ходах есть интонации какой-либо важной темы данного сочинения. Часто своеобразным организующим началом становится выдержанный звук, тогда возникает и фонический эффект гармонической перекраски одного тона. Часто такой ход включает характерные для Чайковского обороты с участием альтерированной субдоминанты (подробнее об этом лейткомплексе — в следующем разделе работы).

Так, в коде первой части Четвертой симфонии длительную, устойчивую заключительную каденцию предваряет межтональное построение, в котором мотив главной темы объединен с темой вступления. Фанфара темы рока перемещается по звукам неполного уменьшенного септаккорда, а проходящие минорные квартсектаккорды как бы «высвечивают» моментно возникающие консонансы как возможные тонально определенные точки. Последний квартсектаккорд, попадающий в точку золотого сечения коды, оказывается кадансовым в главной тональности.

Проходящие квартсекстаккорды составили полный малотерцовый ряд, своеобразно синтезируя тональный план первой части: f-moll (главная партия) — as — H (побочная партия) — d (главная партия в репризе) — f (реприза, кода).

В разработке увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» тонально определенные построения (но неустойчивые в силу разработочного их содержания) тоже перемежаются как бы застывшими в своей неопределенности краткими фразами. В конце фразы постепенно формируется тональная и, следовательно, функциональная ясность аккордов. Так, после тонально определенного проведения темы вступления динамическим срывом (*sf* — *pp*) начинаются межтональные построения с своеобразным «вращением» прилегающих созвучий вокруг общего тона.

29 [Allegro giusto]

Разработка и реприза в первой части Шестой симфонии — это новый этап развития главной темы. Выше мы отмечали, что различные формы гармонической неустойчивости возникали на разных этапах развертывания темы в экспозиции и как бы подчеркивали «вехи» интонационно-тематического развития. Драматически-конфликтное «продолжение» главной темы в разработке и в репризе еще более рельефно выявляет органическую связь кульминаций с образованием в них максимальной гармонической неустойчивости, воплощаемой межтональными построениями.

Разработка «врывается» резким вторжением в предельно устойчивую сферу в тональности D-dur (окончание побочной партии). Три сходные фразы начала разработки имеют, по существу, смысл расходящегося хода. Приведем этот ход в виде схемы, где указано движение крайних голосов:

30 схема

pp 1 2 3 — — K6₂
(s → d - moll)

В начале разработки два аккорда (квинтсектаккорд мажорного септаккорда с уменьшенной квинтой на звуке *c* и квартсектаккорд *e*-moll) приобретают весомость и самостоятельность, так как притягивают к себе плавными мелодическими ходами подчиненные им созвучия.

31 Allegro vivo



Заметим, что такой прием выделения важного, переломного в развитии музыки аккорда характерен для Чайковского. Напомним два сходных примера из музыки тоже позднего периода творчества, из балетов, где «страшная» ситуация возникает в сказочных сюжетах. Это момент смерти Авроры («Спящая красавица») и эпизод из шестой сцены первого действия «Щелкунчика» (Кларе страшно):

32 [Presto]

33 [Moderato con moto]

В свою очередь, указанные опорные аккорды тоже мелодически связаны, причем первый как бы устремлен ко второму. Схематически это изображено в примере 34. Именно такой смысл в чередовании данных аккордов подтверждает интересный набросок в черновой рукописи Шестой симфонии. На полях страницы, где записано начало разработки, карандашом Чайковский записал два аккорда (см. пример 35).

Эта запись — своеобразный конспект опорных точек гармонического развития начала разработки. Нотация Чайковского (верхний звук первого аккорда не *es*, а *dis*) ясно указывает на интонационный смысл первого созвучия: эту гармонию следует понимать как мнимый аккорд. Первое впечатление от него — фонизм диатонического аккорда (малый септаккорд с уменьшенной квинтой), а истинный смысл — неаккордовое сочетание, устремленное к следующему консонирующему созвучию, квартсекстаккорду *e-moll*.

Последний квартсекстаккорд общего расходящегося хода начала разработки (см. пример 30) приобретает смысл кадансового в тональности *d-moll*. Так, последующая полифоническая разработка темы (фугато) начинается тонально определенно и гармонически устойчиво.

Новый, наиболее неустойчивый этап развития разработки в первой части Шестой симфонии — это подготовка репризы. Относительная устойчивость переменной ладовой структуры, где поочередно выявляются две опоры: *fis* — *Cis* (литера *L*

партитуры), сменяется настроженной, словно застывшей музыкой, «из недр» которой постепенно выступают интонации главной темы. В гармонии в данный момент — межтональное построение. В нем рельефно выделяется выдержанный звук (*cis = des*), гармоническая переокраска которого возникает на фоне расходящегося хода. Покажем это движение гармонии схемой:

36 схема

The musical notation shows a piano accompaniment on a grand staff. The left hand plays a series of chords: *cis(D)*, *G₄*, *s*, and *G₄ (b-moll)*. The right hand plays a melodic line with a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Наконец, последнее тонально неустойчивое построение — это генеральная кульминация всей первой части симфонии. В основе гармонической организации кульминационного построения лежит тональность с уменьшенным септаккордом в качестве тоники. Основная опора уменьшенного септаккорда — тон *fis* — остается органичным пунктом и всего последующего раздела кульминации.

Отметим удивительную интонационную выразительность в момент перехода от уменьшенной ладовой структуры к постепенному восстановлению тональности *b-moll*. Перед разрешением в тонику при сохранении органичного пункта доминанты) и перед началом знаменитого «драматического диалога» следуют краткие отклонения в тональности *cis* и *fis*. В процессе смены аккордов (*D — t*) возникают полутоновые задержания к различным тонам аккордов. Таким образом, задержания при внешней сходности самого фактурного приема — многолики, так как образуют то сексту в доминанте, то нону, то оттягивают вступление вводного тона. Существенно и то, что эти выразительные речевые попевки возникают после длительного господства уменьшенного септаккорда, где аналогичные мелодические образования в силу структуры уменьшенного септаккорда однозначны и скоро приобретают известную механичность, одинаковость. Поэтому после них особенно остро слышится «живая», трепетная интонация различных задержаний.

В конце кульминационной зоны, перед вступлением побочной партии, складывается знакомая гармоническая ситуация. Доминантовая гармония (*D₆*) благодаря длительному звучанию приобретает тоникальность и теряет, таким образом, активную устремленность к тонике. Такая гармоническая деталь, как уже говорилось, способствует большему разграничению, придает более самостоятельный и обособленный характер последующему разделу побочной партии.

Экспозиция главной партии в драматургической концепции Чайковского — это первый этап ее развития. Последующие — разработка и реприза. Поскольку смысл разворачивания главной темы в экспозиции это уже и ее развитие, то в дальнейшем она достигает еще более высоких ступеней развития. Поэтому реприза претерпевает характерные для Чайковского изменения: она как бы включается в разработку, продолжает ее как новый этап развития, но одновременно и результативный. Истинная реприза в обычном ее понимании начинается только с обособленного раздела побочной партии⁵.

Драматургия гармонического развития отражает такое становление формы. Главной теме, развивающейся на всем ее пути, противостоит единый в своей сущности, контрастный образ второй темы. Неустойчивой сфере, представленной в многообразнейших формах и неизменно рождающей ощущение ожидания дальнейшего, противопоставлено спокойное разворачивание музыки, не как стремящейся к цели, а как раскрытие самой цели. Это — обособленный, максимально устойчивый раздел побочной партии.

Заметим, что сам контраст неустойчивости и устойчивости главных тем экспозиции, то есть сопоставление различного, тоже рождает необходимость продолжения. Этим продолжением оказывается разработка и динамичность репризы, которая выражается, в частности, значительным сокращением и в главной и в побочной партиях. Такое сжатое изложение тем знаменует результат «пережитого», звучит выводом, а не просто новым сопоставлением двух контрастных тематических сфер.

В многочисленных суждениях о музыке разных стилей Чайковский обычно подчеркивал значение формы. «...Крупные произведения искусства ценятся не столько по силе непосредственного творчества, в них проявившегося, сколько по совершенству форм, в которые вылилась эта сила, по равновесию частей, по удачному слиянию идеи с ее внешним выражением» (19, с. 53).

Собственные формы Чайковский постоянно критиковал. Сохранилось немало свидетельств о постоянной заботе композитора, его напряженной борьбе за овладение формой. «Если я не могу пожаловаться на бедность фантазии и изобретательности, то зато я всегда страдал неспособностью отделять форму» (21, с. 320). И спустя 10 лет он писал, что «всю жизнь свою страдал от сознания своей неспособности к форме вообще. Я много боролся с этим органическим недостатком и могу с некоторой гордостью сказать, что достиг значительных результатов, но так и умру, не написавши ничего совершен-

⁵ Отметим, что в первых частях Четвертой и Шестой симфоний Чайковский с начала разработки снимает ключевые знаки альтерации и восстанавливает их только в момент вступления побочной партии, хотя в Шестой реприза главной темы начинается в основной тональности.

ного по части формы» (23, с. 542). Последнее суждение относится к сентябрю 1888 года. В последующие годы был написан ряд сочинений, среди которых «Пиковая дама» и Шестая симфония. В связи с симфонией Б. В. Асафьев писал: «...перед ним как цель всей творческой жизни носилась некая идеальная форма воплощения своих мыслей. Форма, тщетно им искомая, но в Шестой (последней) симфонии отчасти, по-видимому, найденная. Он хотел выразить то, что чувствовал, вне условных формальных рамок; желал исключить все посредствующие инстанции между замыслом и его воплощением в художественной форме; он искал столь гибкой формы, которая могла бы запечатлеть ускользавшую жизнь в ее величии и целостности» (1, с. 215—216).

Драматургия гармонии в сонатном allegro первой части Шестой симфонии, как и сама сложившаяся форма, предстает в совершенном воплощении, как важнейший фактор формирования и становления музыки в этом величайшем произведении мировой классики.

Лейтгармония в музыке Чайковского

Лейтгармония — характерное явление в музыке XIX века. Возросшая выразительная и красочная роль гармонии привлекала композиторов к отдельным ярким комплексам. В связи с этим В. О. Берков вводит понятие моногармонизма, понимая его как единство гармонии вследствие частого звучания определенной экспрессивной или красочной звучности. «Повторяющиеся гармонические обороты приобретали такую тематическую важность, что стали приковывать внимание, заставляя ожидать все нового воспроизведения. Лейтгармонии „Волшебного стрелка“ Вебера, опер Вагнера, Римского-Корсакова, Третьей симфонии и „Прометей“ Скрябина обязаны своим существованием, в глубоком смысле, моногармонизму» (3, с. 7). С полным основанием можно говорить о моногармонизме в музыке Чайковского.

В сочинениях самого разного эмоционального плана возникает аккорд и связанный с ним оборот, которые словно пронизывают гармоническое развитие и становятся своеобразной «печатью стиля». Среди многих элементов гармонии Чайковского лейтгармония оказалась наиболее изученной. Анализ ее образного смысла, ее структурным особенностям посвящена большая часть второго очерка в книге В. Цуккермана «Выразительные средства лирики Чайковского» (см. 18).

Лейтгармония представляет аккорд простой структуры (энгармонически он равен диатоническому малому мажорному септаккорду), но трактованный как гармония ярко хроматиче-

ская. Хроматическую сущность аккорда определяет наличие интервалов уменьшенной терции или увеличенной сексты, благодаря чему возникает активная динамика тяготений. Очень часто этот аккорд включает основной тон тоники (в миноре — тоническую терцию), что определяет функцию альтерированной субдоминанты, а также двойственный характер аккорда, вытекающий из одновременного сочетания главного устоя и остротяготеющих неустойчивых ступеней. Эта двойственность и придает особую экспрессию.

Как и любой структурный элемент музыки, лейтаккорд приобретает различный выразительный смысл в зависимости от контекста. Однако наиболее ярко его действие проявляется в нескольких аспектах.

Часто этот аккорд оказывается напряженным вспомогательным созвучием к тонике на тех участках формы, где действие тоники достаточно продолжительно, а также, естественно, в каденциях.

В эмоционально наполненной музыке Чайковского заключительные каденции часто не обладают категоричностью, «властным» завершением движения. Поэтому рождается ощущение необходимости продолжения. Таким продолжением и оказывается оборот: альтерированная субдоминанта — тоника, который и укрепляет тонику и усиливает активным тяготением экспрессивный тонус музыки, как, например, в заключительных тактах романса «Мы сидели с тобой» ор. 73:

37 [Andante non troppo]

The musical score is for a piano accompaniment. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Andante non troppo'. The score is numbered 37. The first system shows a piano (p) dynamic. The second system shows a decrescendo (dim.) dynamic. The piece concludes with a final cadence.

Подобный оборот В. А. Цуккерман тонко охарактеризовал как «устремленную „в себя“, несколько скованную, не активную, но глубокую выразительность...» (18, с. 47). Сопряженность с тоникой четко выявляет альтерационную сущность

аккорда, его хроматические ступени. Но лейтоборот, сохраняя экспрессивно-выразительный смысл, повсеместно встречается во взаимодействии не только с тоникой.

В таких случаях аккорд, который становится целью тяготений прилегающего альтерированного созвучия, должен быть выделен ладовым контекстом, стать заметным, опорным. В нем должна проявиться, хотя бы в небольшой степени, переменная тоническая функция. Большая роль здесь принадлежит мелодическим оборотам, которые своим звукорядом как бы выделяют и укрепляют данный аккорд как опорный. Подобная ладовая организация необходима для выявления активных тяготений, то есть для образования именно лейтаккорда с устремленностью альтерированных ступеней, в отличие от его смысла малого мажорного септаккорда в иных ладовых условиях.

Так, в ариозо Онегина из последней картины (*adagio con moto*) в заключении звучит четкая каденция в тональности *F-dur*. Однако место тоники за кадансовой доминантой занимает трезвучие минорной субдоминанты (*b-moll*). После преобладания автентических каденций в главной и в родственных тональностях этот прерванный оборот звучит очень заметно, что подчеркнуто и сменой темпа (*ritenuto, andante*). Как бы укрепляя это неожиданно вступившее трезвучие, в мелодии возникает мотив *b-moll*, а далее лейтоборот, где альтерированный аккорд со всей очевидностью оказался подчиненным трезвучию *b-moll* и, следовательно, наполненным экспрессивным звучанием увеличенного интервала.

Сходный, но уже модуляционный процесс с участием лейтаккорда и в более сложных функциональных взаимодействиях встречаем в романсе «На нивы желтые» из ор. 57. Начало романса — это красочная звукопись сумеречного пейзажа и доносящегося издали колокольного звона. На фоне органного пункта *F* параллельное движение септаккордами (преимущественно уменьшенными) образует сферу тональной неопределенности, и только последнее соотношение приводит к разрешению в *d-moll*. Благодаря органному пункту терцового тона тоника звучит очень зыбко, так же как и одинокий звук *f* в инструментальной мелодии, подчеркивающий общий минорный колорит.

Главный мелодический подход к сектаккорду *d-moll* сменяется внезапной перекраской тона *f*, сопоставлением трезвучий с общей терцией (*d—Des*). Неожиданный «холодный» мажор выделяет фоническую яркость трезвучия *Des-dur*. Оно готово и главенствовать, но возникающий на его фоне звукоряд *f-moll* обнаруживает наличие увеличенных интервалов (*f—h; des—g*), среди которых благодаря ритмической подчеркнутости особенно выделяется увеличенная секста (*des—h*). Так сформировался аккорд альтерированной субдоминанты,

и его разрешение в тонику *f*-moll образовало характерный лейт-оборот.

38 [Andante] *molto espress.*

ду-ша мо-я полна раз-лу-кою с то-бой,

Итак, одна из граней лейтгармонии — это связь альтерированной субдоминанты с тоникой и не тоническими, но опорными созвучиями, что образует многочисленные плагальные обороты. Присущая плагальности мягкость в соотношении аккордов сочетается в лейтоброте с обостренными тяготениями. Это сочетание и придает ему особый, индивидуально-выразительный смысл.

Другой аспект действия лейтгармонии по своей художественной выразительности противоположен первому. Активность тяготений внутри лейтаккорда может быть направлена не на кадансовые обороты, не на укрепление опорного созвучия, а, наоборот, на резкий перелом и формирование острой неустойчивости, на создание стимула дальнейшего движения. Таким образом, если лейтгармония, укрепляя опорное созвучие, соответствует проявлению тенденции тональной замкнутости, то противоположное его действие ведет к интенсивной модуляционности. В этих случаях (при сохранении функционального смысла аккорда как альтерированной субдоминанты) обычно резко меняются динамика, темп, инструментовка, что выделяет аккорд и усиливает его ярко неустойчивую и хроматическую сущность. Так вторгается лейтаккорд в переломный момент развития интродукции «Лебединого озера». Его продолжительное звучание оказывается исходным для дальнейшей тонально-неустойчивой связки к более драматичному репризному проведению основной темы интродукции.

Еще бо́льшая неустойчивость возникает, когда лейтаккорд вторгается не после тоники, а в кадансовой ситуации. Происходит как бы накопление напряженности. Таково внезапное появление темы рока перед репризой в *Andante* Пятой симфонии. Активный доминантовый органнй пункт ведет не к разрешению (тональность *cis*-moll), а к гармонии, которая призвана, наоборот, усилить энергию самой доминанты окружением ее основного тона остротяготееющим интервалом уменьшенной терции.

Возникает экспрессивная звучность хроматического аккорда, характерного для многих драматически кульминационных моментов типа некоего «срыва».

39 [Moderato con anima]

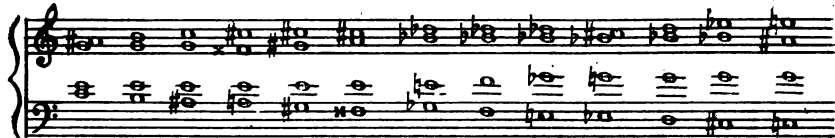


Tempo precedente



Хроматическая сущность лейтаккорда определяет многообразие его действия в образовании различных гармонических явлений. Интенсивность тяготения увеличенной сексты стимулирует противоположное движение голосов (реализация стремления увеличенного интервала к расширению), что приводит к характерному расходящемуся ходу: от увеличенной сексты через минорный квартсектаккорд к обращению этой сексты. (При энгармонической замене звучит переход от доминант-септаккорда через минорный квартсектаккорд к секундаккорду.) В такой последовательности, чаще в крайних голосах, образуется движение по полутонам. Именно данный оборот лежит в основе лейттемы феи Карабос («Спящая красавица»).

Инерция расходящегося хода часто влечет к дальнейшему противодвижению. Так возникает интересная и чрезвычайно характерная для Чайковского секвенция:



и т. д.

Особенность этой секвенции — в вертикальной перестановке голосов⁶. Художественный эффект перестановки заключается в том, что присущая любой секвенции периодическая расчлененность (как следствие повторности) вуалируется изменениями мелодических положений и расположений аккордов.

В этой секвенции образуются сопряжения увеличенной сексты с ее разрешением, гармонические обороты с выдержанным общим тоном, и сочетается это с большой плавностью в расходящемся движении аккордов. Все эти выразительные эффекты Чайковский использовал широко и многообразно, так что можно даже говорить о лейтсеквенции.

Остановимся на некоторых аспектах данной секвенции, имея в виду, что отдельные ее выразительные элементы могут служить подчас противоположным художественным целям.

Наличие общих звуков часто используется как красочный эффект. Смена аккордов на фоне выдержанного тона образует яркую его переокраску. Этот характерный для романтической гармонии прием часто используется Чайковским именно в лейтсеквенции. Такой оборот звучит в расходящемся ходе перед репризой в первой части Шестой симфонии (см. пример 36), в подготовке лирической темы в «Буре»:

41 [Allegro vivace]

⁶ Подобная секвенция приведена в учебнике гармонии Н. А. Римского-Корсакова как пример гармонизации нисходящей хроматической гаммы в басу ложными последовательностями.

Другой выразительный эффект связан с функциональной ролью аккордов секвенции и ее отдельных отрезков. В целом непрерывное движение секвенции образует тонально неопределенное построение.

Неопределенность этого построения усиливается еще и тем, что мотив секвенции (в пределах одного малого мажорного септаккорда с проходящим квартсектаккордом), охватывая полтора тона, определяет малотерцовый шаг, приводящий к замкнутому кругу звуков уменьшенного септаккорда (см. пример 40).

Одновременно в каждом звене как бы вспыхивают блики тональной определенности, поскольку минорный квартсектаккорд способен проявить активный кадансовый смысл, то есть любой проходящий квартсектаккорд может стать «отправной точкой» уже определенной тональности. Такая роль лейтсеквенции чрезвычайно типична для Чайковского. В ней воплощается контраст движущих сил: тональной неопределенности как активной неустойчивости и достижения цели предшествующего движения как достигнутого устоя. С такой ролью секвенции встречаемся в самых различных моментах музыкального развития.

Такова роль секвенции, например, в простой речитативной сцене, которая сменяется небольшим ариозным построением (как в «Пиковой даме»; Герман: «О нет, увы! Она знатна»), или, наоборот, в одной из главных кульминаций, когда готовится тональность главной партии (как в первой части Четвертой симфонии).

В данной оперной сцене тонально неопределенный отрезок секвенции связывает тональности G-dur и f-moll, в симфонии — e-moll и d-moll, причем тема рока благодаря данной секвенции как бы «вписана» в далекие тональности: f-moll и d-moll.

42

[Allegro non troppo]

О нет, увы! Она знатна и мне принадлежит.

- жать не мо - жет! Вот что ме - ня му - тит и' гло - жет.

f *p*

схема

43

e-moll d-moll

Сохраняя функциональный смысл и участие хроматических интервалов, разбираемая секвенция иногда встречается и без вертикальной перестановки голосов, образуя единую линию движения в одном направлении. Такую секвенцию находим в самом начале формирования кульминационной зоны в первой части Шестой симфонии. Как известно, начальный этап кульминации — торжество уменьшенного септаккорда, утвердившего себя как главное, опорное созвучие. К его открыто-победному звучанию и подводит лейтсеквенция, в которой как бы сконцентрировались присущие ей свойства уменьшенной ладовой структуры. Секвенция составляет полный круг по малым терциям и заканчивается уменьшенным септаккордом (см. 4, с. 105). Благодаря восходящей линии баса движение в ней идет не от увеличенной сексты к минорному квартсектаккорду, а, наоборот, от уменьшенной терции через минорный квартсектаккорд к увеличенной сексте. Если для упрощения использовать энгармоническую замену, то можно определить, что соединяются два малых мажорных септаккорда — основной его вид и секундаккорд. Поясним это схемой:

44

схема

Умз

Отличает данную секвенцию наличие мелодии, также восходящей и гармонически полностью подчиненной структуре сменяющихся созвучий. В ней происходит интересное горизонтальное смещение в соотношениях крайних голосов. Фраза верхнего голоса состоит из двух кратких мотивов: восходящего и нисходящего. Так эта «парность» и перемещается по малым терциям. Но гармоническая структура звена содержит три аккорда, поэтому одинаковые мотивы мелодии совпадают с разными аккордами.

Эти мелодические «перебои» и гармоническое варьирование — при неуклонном восхождении и росте динамики — способствуют формированию трудного подъема и огромного эмоционального накала, который находит свой «выход» в грозном звучании кульминационного уменьшенного септаккорда. Такая трактовка секвенции демонстрирует удивительное мастерство Чайковского в создании напряженных нарастаний, где все элементы целого подчинены одному художественному замыслу.

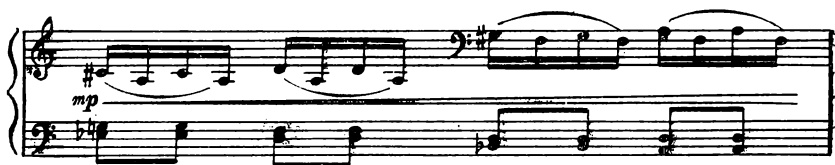
В секвенции из Шестой симфонии очень важно сочетание лейтгармонического оборота с характерным мелодическим контуром верхнего голоса, который очерчивает ячейки уменьшенного септаккорда. В других условиях точно такая же гармоническая структура секвенции может иметь совсем иной выразительный смысл. Например, аналогичный замкнутый круг по малым терциям с тем же соотношением аккордов образует секвенцию в сцене из «Спящей красавицы» (Красная Шапочка и Волк). Здесь, наоборот, задача создать образ сказочно-страшный. Вместо неуклонного, напряженно-стремительного восхождения мелодии — разобщенность звеньев разными регистрами и различной фактурой. Отсутствует и гармоническое варьирование. Простые квартовые интонации в мелодии заметно вуалируют уменьшенную основу. Благодаря этим переменам собственно секвенция даже не сразу «угадывается».

45 (Allegro moderato)

Мы рассмотрели ряд примеров наиболее заметного проявления лейтгармонии. Но характерный лейтборот, отрезки лейтсеквенции, часто мимолетно рассыпанные в потоке гармонического развития, вносят легкие штрихи явно определенного индивидуального стиля. Очень часто соединение альтерированной субдоминанты с тоникой вносит на миг щемяще-тоскливый оттенок. Но может возникнуть и противоположный выразительный эффект. Лейтгармония способна выступить в жанровом и даже юмористическом плане, как, например, в плясках из «Опричника», где звучит мелодия народной песни; или создать таинственно-настороженный характер музыки, как в «Щелкунчике», где простое перемещение тонического трезвучия как бы «окаймлено» аккордами с увеличенной секстой.



47

Più allegro

Множественность примеров свидетельствует об особой приверженности Чайковского к данному гармоническому комплексу, об умении извлечь многообразные выразительные оттенки, что и делает его подлинно лейтгармонической интонацией.

В лейтгармонии сосредоточены два важнейших аспекта гармонии Чайковского: во-первых, ее фоническая яркость, вытекающая из особой выразительности действия хроматических интервалов; во-вторых, ее мелодическая природа, приводящая иногда к полному господству линейного начала над ладофункциональным.

Мелодическая природа гармонии Чайковского — это тема отдельного исследования. Тематически самостоятельные голоса гармонии, изначальная природа которых коренится в подголосочном складе народного многоголосия, образуют тонко дифференцированную музыкальную ткань, где целостные вертикальные комплексы часто оказываются результатом взаимодействия мелодических линий. В иных построениях движение крайних голосов определяет смысл гармонической последовательности, активно вуалируя ладофункциональные соотношения. Лейтсеквенция демонстрирует именно такую организацию многоголосия. Но подобный принцип очень часто встречается у Чайковского и вне секвенции.

В многочисленных связующих построениях, в подходах к кульминациям, к новым тематическим элементам возникают тонально неопределенные построения, где господствует восходящая мелодическая линия, которой противостоит нисходящий бас. В этом потоке складываются определенные гармонические вертикали, как правило, структурно ясные, но их функциональный смысл как бы поглощен мелодическими связями и только к концу построения аккорды постепенно начинают обретать организующе-функциональное значение. Однако структурно четкие вертикали (имеющие строение какого-либо аккорда), не выявляя точного функционального смысла, оказываются своеобразными опорными точками общего мелодического потока. Таким образом, характерность указанных построений у Чайковского заключается в том, что при господстве мелодического начала сохраняется известная подчиненность мелодических линий гармонии, которая периодически, чаще на сильных долях такта, как бы собирает все воедино, раскрывая организующую роль аккорда как такового.

Подобные построения у Чайковского бесконечно многообразны по масштабам, по конкретному гармоническому наполнению, по значимости их положения в драматургии формы. Например, краткая связка, приводящая от субдоминанты к основной тонике, в Ариозо Германа из первой картины «Пиковой дамы»:

48 [Andante] riten.

и все хо-чу мо-ю свя-ту-ю тог-да об-нять!

colla parte

p

Или, наоборот, развернутое построение, где длительный расходящийся ход приводит к ликующему звучанию трезвучия C-dur. Это отрывок из сцены письма Татьяны («Евгений Онегин»), который стал хрестоматийным примером расходящегося хода. В одиннадцати тактах фрагмента на 33 тона восходящей по секундам мелодии приходится 12 различных аккордов. Они равномерно распределены на сильных долях и функционально мало связаны, возникая благодаря чисто мелодическому интонированию. Тоны мелодии чередуются свободно без особых ладовых устремлений, противодвижение басовой

линии замедленно, так что мелодия как бы независимо «парит» над ней.

В других случаях ладофункциональная связь аккордов расходящегося хода проявляется интенсивнее. Многие сопряжения созвучий образуют тонально ясно направленные соотношения, которые, однако, упорно преодолеваются энергией мелодического движения голосов, что рождает эффект напряженной устремленности. Такой расходящийся ход звучит, например, в репризе третьей части Шестой симфонии:

49 [Allegro molto vivace]

The image shows a musical score for the third movement of Beethoven's Sixth Symphony, measures 49-52. The score is in 3/4 time and G major. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 49-50) features a melodic line in the treble clef with a five-measure rest in the bass clef. The second system (measures 51-52) continues the melodic line in the treble clef with a five-measure rest in the bass clef. The third system (measures 53-54) shows the melodic line in the treble clef with a five-measure rest in the bass clef. The fourth system (measures 55-56) shows the melodic line in the treble clef with a five-measure rest in the bass clef. The score is marked *sempre ff* (sempre fortissimo) in the fourth system.

Диалектичность соотношения ладофункциональности и мелодических связей проявляется и в таких построениях, где нет явно выраженного расходящегося хода, но смысл гармонических оборотов определяется направленностью мелодии, ее самостоятельностью и обособленностью. Чаще это небольшие

«связки, где мелодия в виде простой восходящей или нисходящей линии ясно стремится к определенной точке и словно «ведет» за собою гармонию. И опять, как в расходящихся ходах, звучат простые аккорды и соотношения, но функциональный смысл ладовых соотношений оказывается как бы на втором плане, хотя и имеет определенное влияние на общий облик гармонии. Такова, например, небольшая связка к репризному проведению главной темы в увертюре «Шелкунчика». Восходящая по полутонам мелодия гармонизована цепью прерванных оборотов (V—VI), но основной смысл заключается в восходящем параллельном движении аккордов, плавно подводящих к главной тональности.

50 [Allegro giusto]

The image shows two systems of musical notation. The first system is for measure 50, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The second system is for measure 51, marked with a crescendo (*cresc.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melodic line in the right hand is more active, and the harmonic line in the left hand consists of chords.

В иных случаях подобная гармоническая организация может выявить и более активный напряженный характер. Восходящая хроматическая гамма будет звучать тем устремленнее, чем функционально активнее окажется полутоном. Приведем пример из второго предложения главной партии первой части Четвертой симфонии.

The image shows a musical score for measures 51-56. The right hand contains a chromatic ascending scale. The left hand contains a harmonic progression of chords. The chords are labeled as Es, E, F, Ges, As, and B. The word 'схема' (scheme) is written above the right hand.

Наличие побочных доминант и разрешений указывает на ясные отклонения. Но смысл отклонений заключается не в обнаружении новых (и далеких) тональностей, а в образовании

упругих полутонов мелодии, активная устремленность которых обусловлена задержаниями к приме тонических аккордов и к вводному тону в доминантах.

Энергия вводнотоновых тяготений определяет логику вводнотоновых соотношений аккордов, как диссонирующих, так и консонирующих. Такие гармонические обороты стали характерными в музыке второй половины XIX века и получили широкое развитие в следующую эпоху. Гармонические последовательности, где определяющим фактором выступает активность вводнотоновых сопряжений, часто включают диссонирующие комплексы неаккордовых сочетаний. У Чайковского подобные построения характерны, например, для звукописно-изобразительных моментов в некоторых программных сочинениях. Фонически заостренное звучание этих фрагментов напоминает выразительные приемы в музыке романтического стиля. Так, очень сходна гармоническая организация в связующих, межтональных ходах из фантазии «Буря» и сонаты h-moll Листа.

В обоих фрагментах звучит секвенция из полутоновых сопряжений уменьшенного септаккорда с мажорным трезвучием и двух мажорных трезвучий. Задержания в нижних голосах образуют резко диссонирующие сочетания:

[Allegro vivace]

52

53 [Allegro energico]

И в сонате, и в «Буре» секвенция подводит к кульминации, где последний аккорд секвенции «вовлекается» в замыкающую, функциональную ясную каденцию.

В гармонии Чайковского соотношение ладофункциональных и мелодических связей созвучий имеет определенные и индивидуальные черты. При явном преобладании организующей роли

ладофункционального порядка в крупном плане, мелодические связи, как определяющий фактор, постоянно могут выступать в любом разделе формы, образуя или краткие ходы, или длительные последовательности. Наиболее активными «проводниками» такой организации становятся, как уже упоминалось, лейтоборот и лейтсеквенция. Поэтому лейтгармония в целом — это не только эмоционально напряженный эффект данного гармонического комплекса, но и стилистическое явление более широкого плана.

Фонические свойства гармонии Чайковского

В музыке второй половины XIX века заметно увеличение роли фонических свойств гармонии. Художественным задачам романтизма отвечала повышенная красочность и выразительность музыки. Эта общая тенденция своеобразно и многопланово преломилась в русской музыке.

В гармонии произошло изменение в соотношении ее динамически-конструктивных и фонических свойств. Последние стали выступать на первый план. Активности проявления фонизма способствуют многие факторы гармонической организации. Усложнение структуры вертикалей (побочные тоны, полигармонические сочетания); увеличение хроматического элемента как внутри вертикалей, так и в соотношении созвучий; гармоническое варьирование; разнообразие типов ладовых структур — все это ведет к повышению роли красочности и выразительности музыки и многообразно конкретизируется в каждом художественном явлении.

Музыке Чайковского присущи многие приемы интенсификации фонизма. Уже говорилось о выразительности хроматики лейтаккорда. В этом же комплексе заложены элементы гармонического варьирования, как перекраска общего тона в лейтсеквенции. Особый колорит звучания возникает, когда формируются ладовые структуры с главенствующей ролью уменьшенного септаккорда или увеличенного трезвучия. Причем выразительный эффект этих структур у Чайковского различный, и даже противоположный: или красочная звукопись, или острая экспрессия.

Гармоническое варьирование часто встречается в музыке изобразительно-звукописного характера. Гармоническая перекраска одного тона или небольшой попевки создает яркий фонический эффект. Подобные построения чаще кратки, но могут быть и развернутыми. Последние более свойственны симфонической программной и балетной музыке. Варьирование может предстать и как элемент красочного развития гармонии.

Так, в первой сцене «Шелкунчика» в начальной теме выделен общий тон тоники и доминанты (V ступень, D-dur). В середине миниатюрной трехчастной формы общий тон предстает в неожиданных сопоставлениях, рождая мягкий и несколько игривый характер музыки.



Красочная гармоническая перекраска одного звука в развернутом построении содержится в изобразительном эпизоде боя часов в увертюре-фантазии «Гамлет» и в сказочно-волшебной картине сна из второго действия балета «Спящая красавица».

В «Гамлете» из 12-ти повторений звука *g* последние шесть аккордов — это фигурация трезвучия *e-moll*. Первые шесть — различные (но содержащие звук *g*) аккорды, далекие в функциональном отношении. Благодаря ладовой разобщенности каждое последующее созвучие, простое по своей структуре, звучит неожиданно и красочно.

[Lento lugubre]

Fiati

Кроме общего звука аккорды связаны мелодически: верхний голос образует единую восходящую хроматическую линию и выступает активным организующим фактором.

Симфонический антракт («Сон») из «Спящей красавицы» — это развернутая картина, включающая лейттемы балета и их разработку. В музыкальном развитии участвуют разные тональности, но при этом вся гармония объединена одним звуком *c*. Фантастически красивая музыка непринужденно развивается,

поражая мастерством в выполнении поставленной конструктивной задачи.

В отличие от «Гамлета», в гармоническом развертывании сохраняется четкая функциональная логика. Тональность всей картины — составная ладовая структура полной мажоро-минорной системы, объединяющей одноименные и параллельную тональности: C-dur, c-moll, a-moll. Внутри этой структуры как самостоятельные тональности выделяются F-dur и f-moll, в крупном плане подчиненные главным тональностям как их субдоминанты. В функциональном распорядке господствует плагальность, так как между всеми перечисленными тональностями много общих субдоминантовых гармоний.

Динамику гармонического развития формирует контраст тонально определенных построений и тонально неустойчивых. Последние связаны с длительным звучанием уменьшенного септаккорда, чередующегося с кратким расходящимся ходом лейт-оборота (тема Карабос). Высотное положение этих гармоний выбрано, естественно, такое, которое позволяет включить в аккорды «обязательный» звук *c*. В этих фрагментах можно усмотреть тенденцию к образованию уменьшенной ладовой структуры.

В контрастных построениях, где господствуют консонирующие тоники, красочность возникает из-за обилия аккордов составной ладовой структуры. Она усилена еще и тем, что аккорды чередуются как бы независимо друг от друга, с свободными ходами баса, образуя, например, брошенные квартсекстаккорды. Однако связность гармонии не теряется. Это достигается не только общим звуком всех аккордов, но и четким выявлением опорных созвучий (C-dur, c-moll), которые и объединяют далекие аккорды (например, трезвучия: As-dur и a-moll; септаккорды: *f — a — c — dis* и *as — c — es — fis*) их общей субдоминантовой функцией по отношению к устою.

Другим организующим фактором опять выступает мелодическое начало. Отрезки плавно восходящих мотивов (чаще полутоновых) скрепляют, казалось бы, чуждые созвучия, формируя целостные построения.

Andante misterioso

56 V-ni con sordini

В симфонической фантазии «Буря» гармонически варьируется целая попевка. Образ спокойного моря рисует краткий мотив, мелодический контур которого очерчивает структуру малого мажорного или малого минорного септаккорда. Эта попевка рельефно выступает на фоне колышущейся гармонической фигурации и неоднократно сочетается с разными аккордами, так что ее тоны оказываются гармонизованными различно, отчего она приобретает каждый раз новое гармоническое освещение.

Особый колорит звучания возникает в тех фрагментах музыки, где складываются уменьшенные или увеличенные ладовые структуры. Эти ладовые образования приобрели большое распространение и многообразное проявление в музыке второй половины XIX века. Красочная звукопись ряда сочинений, особенно программной музыки, связана с действием именно этих ладовых структур. Становление подобной организации происходит в тех случаях, когда доминирующее положение получают звучности уменьшенного септаккорда или увеличенного трезвучия и соответствующие им звукоряды: гамма тон-полутон уменьшенного лада и целотоновая последовательность увеличенного. Доминирующее положение диссонантной тоники может быть выявлено различно. Например, длительным звучанием того или иного созвучия или звукоряда при их богатой фактурной разработке. Или секвентным построением, где шаг секвенции фиксирует последо-

вательность по малым или большим терциям. Наконец, при преобладающем положении уменьшенного септаккорда или увеличенного трезвучия эти аккорды, с их характеристической звучностью, могут противопоставляться консонирующим трезвучиям, но не в плане обычных разрешений (диссонанс — консонанс), а в своеобразном их чередовании, что и создает собственно колористический, а не динамический эффект.

Многообразную разработку всех форм становления уменьшенных и увеличенных ладовых структур встречаем в музыке многих композиторов второй половины XIX века. Особенно интересно они развиты у Римского-Корсакова, Листа, позже — Дебюсси, Скрябина. В музыке Чайковского подобные ладовые структуры также занимают заметное место. Мы упоминали, что их можно встретить в двух образных сферах: как красочную звукопись, например, в ранних программных сочинениях («Буря», «Франческа») и в напряженно-драматическом повествовании, где эти аккорды благодаря симметричности структуры предстают как нечто неживое, механистичное, олицетворяющее роковое начало.

В уменьшенной ладовой структуре выявление тоники, то есть выявление опорности уменьшенного септаккорда, обуславливает метроритмический фактор. Долгое звучание септаккорда придает ему тоникальность. Но специфика звучания этого аккорда должна как бы «поддерживаться», чтобы не потерять (от временной продолжительности) свой выразительный смысл. Достигается это «оттенение» уменьшенного септаккорда различными соотношениями с вертикалями иной структуры.

Так, в «Буре», в эпизоде разбушевавшегося моря, уменьшенный септаккорд звучит 11 тактов, «разрастаясь» в гармонической фигурации от низкого к высокому регистру. Аккорд «господствует» как единственная гармония и перед кульминационным «всплеском», в конце каждого пятитакта его звучание чуть-чуть оттенено мимолетной краской аккордов иной структуры: мажорного и минорного трезвучий. Они словно «вкраплены» в структуру уменьшенного, что возможно благодаря наличию общих звуков. Эти трезвучия так органично вписываются в поток уменьшенного септаккорда еще и потому, что верхний голос после хода по малым терциям (перемещение уменьшенного септаккорда), как бы продолжая эту мелодическую линию, фиксирует тоны трезвучия C-dur и этим укрепляет ощущение структуры мажорного аккорда. Покажем эту гармоническую последовательность схемой.

схема

58

ум. 7 I III ум. 7

C-dur

Заметим: трезвучие C-dur соприкасается с трезвучием e-moll, что образует сугубо диатоническое соотношение. И этот «диатонический миг» еще более оттеняет уменьшенный септаккорд.

Подобное взаимодействие диатонических аккордов и хроматических (уменьшенный септаккорд, увеличенное трезвучие) удивительно многообразно разработал Римский-Корсаков, создав эпизоды неповторимой красоты и характеристичности.

В частности, в музыке всей первой сцены оперы «Ночь перед Рождеством» секвентным перемещением чередуются построения, тоническими центрами которых попеременно становятся трезвучия: e — b — g — cis, причем на больших расстояниях и в разной последовательности. А вступительные такты сцены дают как бы «конспект» ее будущей ладогармонической организации. От основного тона тоники E-dur конца вступления «ответвляется» уменьшенный септаккорд, а последующая мелодическая секвенция «демонстрирует» минорные трезвучия, которые связаны с данным организующим уменьшенным септаккордом общими звуками аналогично тому, как это у Чайковского.

59 схема

e b g cis и т.д.

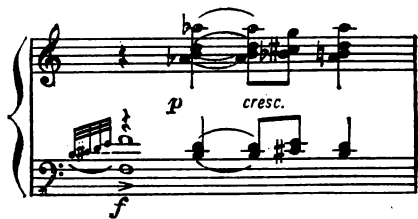
Обратим внимание, что «недостающие» в трезвучиях тоны образуют «соседний» уменьшенный септаккорд, а сумма их — звукоряд уменьшенной ладовой структуры — тон-полутон.

Тот же принцип становления ладовой структуры сохраняется в фантазии «Франческа да Римини». Во вступлении фантазии звучность уменьшенного септаккорда количественно преобладает. Аккорд возникает как данность, как опорный момент. Консонирующее созвучие в первом такте выступает не как разрешающее, а как вспомогательный аккорд. При секвентном перемещении и в роли вспомогательного аккорда к тому же главному уменьшенному выступает другой уменьшенный. Обнажение трионов в расположении аккорда, подчеркивание тритона и типичного звукоряда тон-полутон в тиратах сгущают активность действия уменьшенного септаккорда.

60
Andante lugubre

mf >

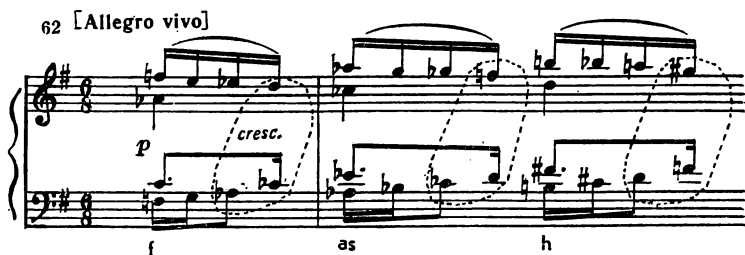
f



В дальнейшем развитии вступления звучности уменьшенного септаккорда противостоит фонизм выразительно-экспрессивного малого септаккорда с уменьшенной квинтой. Этот аккорд возникает как задержание к уменьшенному, но сильная доля и протяженность придадут ему достаточную весомость, так что этот фонизм заметно оттеняет укоренившуюся звучность уменьшенного септаккорда.



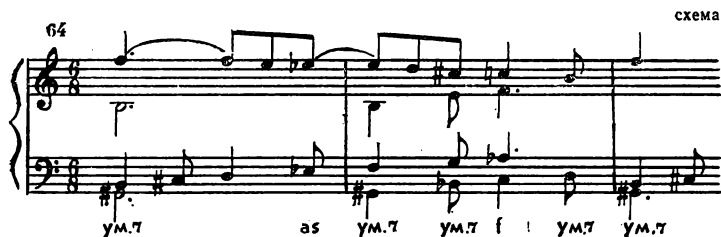
В звукописных картинах адского вихря тонально устойчивые фрагменты чередуются с построениями, где вновь формируются уменьшенные ладовые структуры и опорному диссонирующему созвучию противостоит иная структура аккорда. На сильном и относительно сильном времени звучат минорные трезвучия. Их фонизм ясно высвечивается. Только в конце четырехзвучной тематической попевки выясняется, что начальный аккорд — мнимый, а главная сущность созвучия — «отрезок» уменьшенного септаккорда. Открытое звучание консонанса (минорные трезвучия) составляет яркий контраст к звучности уменьшенного, который сохраняет свое опорное положение.



Мнимые трезвучия чередуются по малым терциям. Происходит своеобразное перемещение уменьшенного септаккорда. Если заполнить терцовые промежутки данного уменьшенного септаккорда секундами и образовать соответствующий звукоряд: полутон-тон, то получим всю сумму этих мнимых трезвучий.



Организация уменьшенной ладовой структуры в кульминационном фрагменте картины адского вихря несколько иная. Опорность уменьшенного септаккорда утверждается встречным движением двух уменьшенных септаккордов⁷. Причем первый, попадая на сильное время, становится главным, а уменьшенный аккорд иного звукового состава, образующийся встречным движением голосов, оказывается подчиненным первому. Одновременно встречные ходы фиксируют мнимые минорные трезвучия, то есть вновь есть оттеняющий контраст фонического плана.



В гармонической организации звукописных картин адского вихря «Франчески» находим много сходного с «Бурей», но это сходство касается самых общих приемов. Написанная тремя годами позже, «Франческа» отличается и большей зрелостью стиля и большей углубленностью всей драматической сферы. Экспрессивность музыки повлияла на характер гармонического строя и своеобразно «осветила» красочную звукопись, в основе которой, однако, прослеживаются приемы организации, сложившиеся уже в «Буре».

Драматическую трактовку уменьшенной и увеличенной ладовой структуры находим в поздних сочинениях. Яркие примеры — кульминация в первой части Шестой симфонии и некоторые фрагменты музыки из «Пиковой дамы».

⁷ Это как далекий предвестник кульминации в первой части Шестой симфонии (см. примеры 65, 66).

Установление уменьшенной ладовой структуры в симфонии подготовлено лейтсеквенцией (см. пример 44). В момент кульминации постепенно формировавшийся уменьшенный септаккорд представлен горизонтальным аспектом, то есть в нисходящем движении гаммы полутон-тон (дважды по четыре такта) с акцентом на звуках данного уменьшенного септаккорда. Динамичность этого построения усилена встречным движением голосов, в которых формируется тот же уменьшенный, но от другого его тона. Так образуются две встречные гаммы и взаимодействие двух разных уменьшенных септаккордов, поскольку проходящие звуки между тонами главного, естественно, составляют уменьшенный аккорд, но других тонов.



Мелодическая фигурация струнных и деревянных духовых инструментов выделяет как аккордовые тоны звуки главного уменьшенного и немного затушевывает, наоборот, неаккордовыми звуками «чистоту» структуры второго аккорда, что способствует восприятию его как созвучия подчиненного, как своеобразную не-тонику относительно устойчивого септаккорда.

[Allegro vivo]

В «Пиковой даме» звучание целотонной гаммы и увеличенного трезвучия несет смысл беспощадной роковой силы. Цело-

тонный звукоряд с образованием увеличенных трезвучий несколько раз выступает «открыто» как единственная форма гармонической организации (в пятой и шестой картинах).

В некоторых гармонических вариантах лейттемы Графини гармонический комплекс, характерный для увеличенной ладовой структуры, сочетается с интонациями чуждыми целотоновым образованиям (мелодические интонации чистой квинты, полутоновые сдвиги), но эти контрастные элементы оказываются подчиненными целотоновым образованиям и ярче выявляют самую структуру как целостное единство. Приведем в качестве примера начало сцены 17.

67

Moderato assai

Секвенция лейттемы перемещается по большим секундам, заполняя полную целотонную гамму, причем на тритоновом звуке есть цезура, так что тритон, как важнейший элемент целотоновости, предстает как бы в «обнаженном» виде. Мотив секвенции содержит полутоновое соотношение двух неполных секундаккордов структуры малого мажорного септаккорда. Отсутствие квинтового тона способствует усилению фонизма целотоновости, так как эта часть аккорда составляет отрезок целотонного комплекса.

Мы хотели бы подчеркнуть особую напряженность звучания этой последовательности, возникающую благодаря специфиче-

скому интонированию данной гармонии. Каждый секундаккорд словно складывается из двух пластов. Мелодическая интонация темы (бас-кларнет, затем фагот) представляет диатоническую попевку, причем утвердительного характера. Квартовый ход напоминает соотношение V—I ступеней. Начальный звук — VI ступень — в таком обороте служит укреплению утвердительной интонации, так как возникает соотношение: S—D—T. Верхний пласт составляет чередование большой терции и прилегающего к ней тритона. В таком взаимодействии тяготение тритона особенно ощутимо. Однако при объединении пластов устойчивые и неустойчивые моменты не совпадают. Поэтому в каждом секундаккорде возникает интонационное противоречие, вызывающее впечатление предельно напряженной диссонантности, что вместе с целотоновостью и создает основной характер этой драматической музыки. Так мелодико-интонационные явления, «подробности хода голосов» (выражение Чайковского) становятся важнейшими элементами в создании фонизма и общего облика гармонии в целом.

Фонизм гармонии как неотъемлемое свойство гармонии вообще имеет в музыке различные функции и служит разным художественным целям. В общем плане можно наметить две контрастные сферы выразительного смысла фонизма: это — динамичная экспрессия обостренных интонационных сопряжений и более статичная красочная звукопись. Внутри каждой сферы возможны неисчислимые нюансы и множество приемов выявления фонических качеств гармонии. Активность фонизма заметно преобразует ладофункциональные связи, а соотношение в действии ладовых и фонических функций всегда характеризует индивидуальность стиля.

Для Чайковского более характерен фонический эффект напряженной, экспрессивной гармонии, в которой выявлена интенсивность внутритональной хроматики. Острота звучания альтерированных аккордов в ясном ладофункциональном контексте становится характерной стилевой чертой. Именно такой гармонический комплекс образует лейтгармония.

В музыке, где присутствуют изобразительно-звукописные моменты или жанрово-характеристические образы, звучит импрессивно-красочная гармония, а ладофункциональную организацию отличает мягкая, зыбкая неустойчивость и тональная неопределенность. Подобные построения могут быть достаточно развернутыми, как, например, в первой, картинно-звукописной части фантазии «Франческа да Римини»⁸.

⁸ В книге Ю. Н. Тюлина «Произведения Чайковского. Структурный анализ» (см. 17) специальным знаком — змейкой — обозначены тонально неустойчивые и тонально неопределенные моменты. В статье о «Франческе» вся огромная первая часть фантазии отмечена этим знаком, за исключением начальных этапов развития. Конечно, это несколько преувеличенно, но в целом верно отражает сущность гармонической организации.

Длительные зоны гармонической неустойчивости вообще типичны для музыки разных стилей данной эпохи. Для Чайковского же характерно особое соотношение эпизодов тонально определенных и тональных многозначных. В целом в сравнении, например, с красочной звукописью в музыке Римского-Корсакова у Чайковского зоны тональной неопределенности уже, и функционально многозначные аккорды как бы незаметно включаются в тонально ясный контекст, формируя органичный переход к иной гармонической организации.

Важно отметить и типичную для Чайковского необычайную плавность, «незаметность» переходов от одной гармонической организации к другой. Например, формирование уменьшенной ладовой структуры начинается у Чайковского обычно с функционально ясной значимости уменьшенного септаккорда как вводного аккорда с устремленным тяготением неустойчивых ступеней. Эта функциональная напряженность еще сохраняется и тогда, когда постепенно «теряется» связь данного уменьшенного с каким-либо тональным центром, а сам аккорд приобретает тоникальность. Так же незаметно тоникальность уменьшенного (например, с тем же тематизмом) вновь сменяется неустойчивой функцией с подчиненностью консонирующему трезвучию.

Таким образом, в уменьшенной ладовой структуре, когда ее выразительный смысл связан с красочной звукописью, столь характерной для музыки второй половины XIX века, у Чайковского (в «Буре», «Франческе») всегда присутствует своеобразный «отблеск» напряженных функциональных соотношений, придавая статичной, красочной звукописи индивидуальный характер.

Заключение

Самобытность стиля Чайковского определилась с ранних сочинений композитора. В середине 80-х годов прошлого столетия Г. А. Ларош писал: «Меня прежде всего пленяет в П. И. Чайковском эта индивидуальность стиля, эта несомненная принадлежность всего того, что он пишет, ему самому и больше никому» (10, с. 119).

Спустя много лет эту мысль почти точно повторит Н. Я. Мялковский. «Стиль Чайковского настолько характерен, настолько явно обнаруживается с первых его шагов, что нет музыканта, даже впервые слышащего какое-нибудь сочинение Чайковского, не смогшего бы сейчас же назвать его автора...» (12, с. 62).

Стихия мелодизма, пронизывающая музыкальную ткань, экспрессивный тонус повествования, напряженность симфонического становления воплощены в музыке самых различных жанров, отражая широту творческого диапазона русского композитора.

О непрерывных поисках разных форм музыкального высказывания образно писал Б. В. Асафьев: «В постоянном влечении к тому, чтобы запечатлеть все познанное в музыке, в искусстве, столь соответственном по своим качествам человеческому ощущению жизни как реки времени, прошли краткие десятилетия сознательных трудовых творческих лет Чайковского, прошли так, что и музыку он стал ощущать как жизнь...» (1, с. 58—59).

Новизна образного мира искусства Чайковского, ярко индивидуальное воплощение этого мира определили неповторимость всех факторов музыкального языка, особенность их взаимодействия. Так и гармония предстает в индивидуальной форме своего многообразного действия. Одновременно в ней, естественно, проступают черты, характерные для музыки второй половины XIX века. Некоторая децентрализация ладовых структур, интенсификация фонических свойств гармонии, усложнение фактуры благодаря заметному усилению линейно-мелодических явлений — все это самобытно преломляется в стиле композитора.

Внешне в гармонии Чайковского, казалось бы, много классических, традиционных элементов. Но совокупность взаимо-

действия этих элементов, их зависимость от мелодической наполненности музыкальной ткани, их повышенная экспрессия преобразует весь облик гармонии. Об этой двойственности в цитированной выше статье Н. Я. Мясковский писал: «Что Чайковский не выдумывал новых средств выражения, что по своим музыкальным элементам (но не их применению) он весь лежит в предшественниках, разве это лишает его речь характера, ему одному присущих оборотов, разве по одной фразе его вы не узнаете, кто говорит с вами?» (12, с. 62).

В многочисленных суждениях о гармонии самого Чайковского неизменно подчеркивается мысль, что искусство гармонизации необходимо для развития основных мыслей, а свою «жизненность» гармония обретает только в результате органичного ведения голосов. Композитор писал: «...всякое нарушение гармонического закона только тогда красиво, как бы оно ни было резко, когда оно происходит под влиянием давления мелодического начала» (21, с. 487).

При этом самостоятельность голосов у Чайковского не приводит к образованию необычных вертикалей, многослойных комплексов. Жизненность и органичность гармонии для Чайковского — это последовательность, обусловленная выразительностью интонаций мелодических ходов.

Рассказывая о свойственных ему особенностях в процессе сочинения музыки, Чайковский писал: «Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, т. е. отделяются подробности голосоведения (разрядка наша. — Н. С.) какого-нибудь перед тем проэктированного кусочка...» (21, с. 316). И в период фиксации текста в черновой рукописи Чайковский вновь выделяет роль мелодической сущности гармонии: «Если гармония очень сложная, то случается тут же при скицировании отметить и подробности хода голосов...» (21, с. 317). Интересно сравнить эти слова с суждением Римского-Корсакова, для которого сложность и новизна гармонии во многом заключались в характеристичности самой вертикали: «В гармоническом отношении удалось изобрести кое-что новое, например, аккорд из шести нот гаммы целыми тонами или из двух увеличенных трезвучий...» (14, с. 138).

Преобладающая роль мелодического начала определила и новизну общего звучания гармонии и необычность длительных гармонических сочетаний. Поэтому, несмотря на традиционность многих элементов, современники отмечали в гармонии Чайковского сложность и неожиданность: «Какая у этого Чайковского оригинальная музыка! Комбинации аккордов до того сложны и запутаны, что сначала думаешь, что музыканты врут,

но потом когда тактов через 10 в *adagio* аккорд разрешится, то и остальные предшествующие этому аккорду становятся понятны и красивы», — писал Вас. Калинин после первого знакомства с музыкой «Мазепы» (9, с. 41).

Мелодические связи тонов созвучий — это одна сторона гармонической последовательности, которая сосуществует с логикой ладофункциональных соотношений тех же созвучий. При всей активности мелодических токов, конструктивно-логическая роль функциональных соотношений в гармонии Чайковского не менее значительна, особенно в динамике развертывания крупной формы драматического плана.

Индивидуальность симфонического метода композитора определила особенности действия гармонических функций. При общей тенденции преобладания неустойчивости, сами ладовые функции, выражающие смысл неустойчивости (S, D), приобретают у Чайковского неоднозначный характер, что значительно расширяет выразительность их действия и способствует многоплановости в драматургии становления формы в целом. Так, следует отметить двойственный характер смысла доминанты и субдоминанты.

Длительная фаза напряженного нагнетания энергии часто связана с длительным же доминантовым предыктом. Устремленность доминанты к устою в таких построениях достигает максимального уровня и служит важным элементом формообразования. В таких условиях субдоминанта выступает в своей «классической» роли усилителя доминантовости, образуя элементарную форму ладофункциональных соотношений. Динамизм доминанты в этих случаях не требует каких-либо дополнительных усилий, например альтерационных изменений.

Подобным формам активной неустойчивости в музыке Чайковского противостоит организация своеобразной мягкой неустойчивости, тонкого балансирования между тональной определенностью и тональной двойственностью. Имеются в виду многочисленные случаи кварто-квинтовой ладовой переменности. Тогда доминанта выступает как бы в противоположной роли. Вместо активной устремленности в ней, в силу определенных гармонических условий, интенсивно «пробивается» переменная ладовая функция и доминанта приобретает тоникальность. Противоречие между основной (доминантовой) и переменной (тонической) функциями составляет главный и конструктивный и выразительный смысл этих построений. Аккорд доминанты в таких случаях чаще консонирующий и тем более лишен альтерационных заострений. Так что можно сказать, что в целом для Чайковского не характерна альтерация аккордов доминанты.

В субдоминантовой функции тоже можно отметить двойственность ее действия. Лирико-элегическая струя в музыке Чайковского, задушевная песенность мелодий и кратких мело-

дических попевок часто связаны с мягкими плагальными оборотами. Так, субдоминанта становится важнейшей, самостоятельной единицей музыкального языка, а ее форма в виде малого септаккорда с уменьшенной квинтой приобретает нередко смысл индивидуального фонического эффекта.

Плагальные обороты и каденции имеют относительную тональную определенность и поэтому примыкают к типу зыбкой тональной устойчивости, обогащая эту сферу еще новыми выразительными оттенками.

Другая сторона музыки Чайковского — повышенная эмоциональная напряженность — воплощается интенсивной интонационной экспрессией. И здесь субдоминанта, преобразуемая альтерациями, приобретает, наоборот, активную устремленность, обостренность внутрिलाдовых тяготений. В этой форме ее действие многообразно и даже как бы «вездесуще» и вырастает до смысла лейтгармонических оборотов. Таким образом, характерная черта позднеромантической гармонии — активность альтерационных преобразований аккордов — выступает у Чайковского в основном в субдоминантовых созвучиях, причем вся субдоминантовая сфера приобретает разнообразный выразительный смысл как в фоническом, так и в конструктивно-логическом плане.

Совокупность характерных черт гармонии Чайковского придает ей индивидуальность, «узнаваемость» в любом жанре его музыки. Однако Чайковский — художник, для которого в высшей степени характерны углубленность и, если можно так выразиться, захваченность замыслом сочинения, данным сюжетом. Каждое крупное сочинение для него — это свой мир, своя эпоха творческой жизни, свой общий колорит музыки. Чайковский не мог, например, писать одновременно два произведения, хотя бы даже и близких по образному содержанию. В период сочинения он пишет: «Я работаю над очень трудной, сложной симфонической вещью (на сюжет „Манфреда“ Байрона), имеющей притом столь трагический характер, что и я обратился временно в какого-то Манфреда» (22, с. 122). Позже, вскоре после окончания «Пиковой дамы»: «Я писал ее с небывалой горячностью и увлечением, живо перестрадал и перечувствовал все происходящее в ней (даже до того, что одно время боялся появления призрака „Пиковой дамы“) и надеюсь, что все мои авторские восторги, волнения и увлечения отзовутся в сердцах отзывчивых слушателей» (24, с. 237).

Одновременно каждое сочинение, естественно, несет печать общего стиля композитора, общего колорита его гармонии. Поэтому для тонкого осмысления гармонических деталей и формулирования общих принципов необходимо учитывать это соотношение общего и единичного.

В заключение наших кратких выводов заметим, что гармония Чайковского не претерпела резкой эволюции. Многие

характерно-выразительные элементы, мелодическая наполненность гармонии были присущи и ранним произведениям. Лейтгармонический комплекс встречаем в самых первых сочинениях, включая и ученические работы.

Однако рост мастерства, обретение творческой зрелости являются совершенствованием драматургической роли гармонии в процессе становления формы. Своеобразная «экономия» и концентрация динамического и выразительного действия гармонии в полном соответствии с художественной задачей данного сочинения, с требованием формообразования масштабного целого — это признак зрелого периода творчества. Поэтому определение драматургической роли гармонии в единстве с принципами симфонизма Чайковского станет раскрытием одного из важнейших компонентов стиля композитора.

Список литературы

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972.
2. Балакирев М. Сборник русских народных песен. Спб.: А. Иогансен, 1866.
3. Берков В. Гармония Бетховена. М., 1975.
4. Берков В. Гармония и музыкальная форма. М., 1962.
5. Богатырев С. С. Некоторые особенности изложения в последних симфониях Чайковского. — В кн.: С. С. Богатырев. Исследования. Статьи. Воспоминания. М., 1972.
6. Вильбоа К. П. Сборник русских народных песен. М., 1860.
7. Демьянова О. А. 50 русских народных песен в обработке Чайковского. — В кн.: Сообщения Института истории искусств АН СССР. М., 1959, кн. 15.
8. Евсеев С. В. Народные песни в обработке П. Чайковского. М., 1973.
9. Калининков В. Письма, документы, материалы. М., 1959, т. 1.
10. Ларош Г. Избр. статьи. Л., 1975, вып. 2.
11. Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
12. Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. М., 1960, т. 2.
13. П. Чайковский и народная песня / Сост., ред., предисл. и коммент. Б. И. Рабиновича. М., 1963.
14. Римский-Корсаков Н. Литературные произведения и переписка. М., 1955, т. 1.
15. Римский-Корсаков Н. А. Сборник русских народных песен. Спб.: В. Бессель, 1876.
16. Туманина Н. В. Чайковский. Путь к мастерству. М., 1962.
17. Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. М., 1973.
18. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
19. Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1953, т. 2.
20. Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1959, т. 5.
21. Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1962, т. 7.
22. Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1971, т. 13.
23. Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1974, т. 14.
24. Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1977, т. 15-Б.
25. Чайковский П. И. 50 русских народных песен: переложение для ф-п. в 4 руки. М.: П. Юргенсон, 1868—1869.

Содержание

Предисловие	3
О связях гармонии Чайковского с ладовыми закономерностями русской народной пес- ни	5
Формообразующая роль гармонии в сонатном allegro	23
Лейтгармония в музыке Чайковского	45
Фонические свойства гармонии Чайковского	60
Заключение	72
<i>Список литературы</i>	77

Н. Синьковская

С38 О гармонии Чайковского: очерки — М.: Музыка, 1983. — 79 с. текста, нот и схем (Вопросы истории, теории, методики)

Книга Н. Н. Синьковской посвящена основным проблемам гармонии П. И. Чайковского: связям с ладовыми закономерностями русской народной песни, роли гармонии в развитии сонатного *allegro*, значению лейтгармоний в произведениях композитора, характерности фонических свойств его гармонии.

Адресована педагогам и студентам музыкальных вузов.

С $\frac{490500000-347}{026(01)-83}$ 539—83

78

ИБ № 3114

НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА СИНЬКОВСКАЯ

О гармонии

П. И. Чайковского

Редактор *И. Прудникова*
Техн. редактор *С. Буданова*
Корректор *И. Чибисова*

Подписано в набор 30.03.82. Подписано в печать 27.05.83. Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура Литературная. Печать высокая Объем печ. л. 5,0 Усл. п. л. 5,0 Уч.-изд. л. 5,14 Тираж 10 000 экз. Изд. № 12243 Зак. 1445 Цена 35 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Вопросы
ИСТОРИИ,
ТЕОРИИ,
МЕТОДИКИ
ВИТМ

Н. СИНЬКОВСКАЯ

О гармонии

П.И. Чайковского