

В. БЕРКОВ

ПОСОБИЕ ПО ГАРМОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ



В. БЕРКОВ

ПОСОБИЕ
ПО
ГАРМОНИЧЕСКОМУ
АНАЛИЗУ

ОБРАЗЦЫ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ
В НЕКОТОРЫХ РАЗДЕЛАХ
КУРСА ГАРМОНИИ

*Издание второе,
исправленное и дополненное*

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1966

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
<i>Раздел I</i>	
Лады	6
§ 1. Натуральный минор	6
§ 2. Дорийский минор	26
§ 3. Натуральный мажор	34
§ 4. Миксолидийский мажор	48
§ 5. Мажоро-минор и миноро-мажор	62
<i>Раздел II</i>	
Модуляция и отклонения	100
§ 6. Периоды, модулирующие в тональности диатонического родства	101
§ 7. Периоды, модулирующие в тональности недиатонического родства	110
§ 8. Отклонения в тональности диатонического родства	117
§ 9. Отклонения в тональности недиатонического родства	123
<i>Раздел III</i>	
Альтерация	142
§ 10. Нисходящая альтерация II ступени	142
§ 11. Нисходящая альтерация IV ступени	149
<i>Раздел IV</i>	
Органный пункт	162
§ 12. Начальные, вступительные, заключительные органические пункты	163
§ 13. Basso и soprano ostinato	168
§ 14. Органный пункт тонической терции	171
<i>Раздел V</i>	
Гармоническое варьирование	175
§ 15. Гармоническое варьирование диатонических попевок (в простых формах)	176
§ 16. Гармоническое варьирование глинкинского типа (в цикле вариаций)	184
§ 17. Гармоническое варьирование в сонатной форме (варианты темы побочной партии)	193
Список нотных примеров	197

Индекс 9—2

ВИКТОР ОСИПОВИЧ БЕРКОВ

ПОСОБИЕ ПО ГАРМОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ

Редактор И. Тарасова Художник Л. Ларский
Худож. редактор З. Тишина Техн. редактор А. Мамонова Корректор К. Швецова

Подписано к печати 5/VIII-66 г. А 16800. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печ. л. 12,5 (Усл. п. л. 17,5).
Уч.-изд. л. 17,5. Тираж 8640 экз. Изд. № 3088. Т. п. 66 г. — № 1306. Зак. 9014. Цена 92 к.

Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 17 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета
Министров СССР по печати, ул. Щипок, 18

ПРЕДИСЛОВИЕ

На занятиях по музыкально-теоретическим предметам в вузах и в училищах образцы советской музыки звучат относительно редко, не занимают еще подобающего им места.

Одной из причин такого положения является отсутствие соответствующих пособий. Ведь для того чтобы включить в курсы гармонии, сольфеджио, полифонии или анализа тот или иной пример из советской музыки, нужно, чтобы этот пример отвечал определенным учебным требованиям, чтобы он ярко и убедительно иллюстрировал именно данную тему, данный раздел курса.

В течение многих лет сложились определенные традиции методически-целесообразного использования образцов классической музыки — русской и зарубежной: примеры, популярные на курсах гармонии, анализа и других предметов, отобраны самой педагогической практикой. Подобные педагогические традиции в области советской музыки еще не успели сложиться.

Настоящая работа стремится хотя бы отчасти содействовать дальнейшему внедрению советской музыки в учебную практику.

Работа предназначена для общих курсов гармонии в вузах (пианисты, струнники и др.), но может быть использована и на специальном курсе, а также на уроках гармонии в училищах. Эти сравнительно широкие возможности в применении пособия объясняются тем, что подобранные образцы могут быть проанализированы с различной степенью глубины и детальности, а приведенные комментарии дополнены или сокращены педагогом.

Примеры из советской музыкальной литературы даются в соответствии с курсом гармонии. Это позволит лучше и удобнее использовать пособие на практике. Однако в работе охвачены далеко не все темы, и последовательность их изложения не во всем совпадает с тем или иным учебником гармонии (например, бригады МГК). Подобные отличия вполне возможны в пособиях по гармоническому анализу, являющемуся одним из способов изучения гармонии и обладающему рядом своих специфических задач. Не входя в обсуждение этого вопроса, заметим лишь, что знакомство с отдельными аккордами, последовательностями в гармоническом анализе часто опережает применение их, например, в письменных работах, а также их более глубокое теоретическое обоснование на лекциях.

Пособие состоит из нескольких крупных разделов, которые в свою очередь делятся на параграфы.

С большей или меньшей полнотой представлены такие важные проблемы курса гармонии, как лад, модуляция и отклонения, альтерация, органнй пункт.

Пособие содержит 183 примера и пояснительный текст. Образцы заимствованы из русской советской музыки. Включение примеров также из музыки композиторов братских республик потребовало бы значительного расширения намеченного объема работы. Но и с указанным ограничением составление данного пособия представляло значительные трудности, так как пока еще у нас сравнительно немного сделано в области изучения музыкального языка и, в частности, гармонии даже таких крупнейших советских композиторов, как Мясковский, Прокофьев, Шостакович.

Мы стремились дать примеры разных жанров: симфоний и опер, балетов, ораторий и кантат, хоров, романсов и массовых песен, концертов, квартетов и других камерных ансамблей, произведений для фортепиано.

Все образцы инструментальной музыки даны в фортепианном переложении, иногда четырехручным.

Вследствие недостатка места, к сожалению, не всегда удавалось давать примеры такой протяженности, как это было бы желательно для их наиболее широкого и полного восприятия.

Пояснительный текст содержит краткие методические замечания для педагога, теоретические объяснения для учащихся и, наконец, комментарии к предлагаемым музыкальным образцам.

Большая или меньшая подробность в изложении пояснений диктуется каждый раз определенными соображениями. Например, нисходящей альтерации IV ступени минора уделяется больше места, чем обычно лучше знакомой учащимся нисходящей альтерации II ступени.

Несколько слов о пояснениях к музыкальным примерам, содержащим краткие гармонические анализы. Задачи подобных анализов исключают возможность охвата всего богатства гармонии каждого данного примера или, тем более, глубокого, всестороннего изучения музыкального языка.

Исходя из особенностей пособия, было бы неуместно предлагать так называемые целостные анализы, хотя бы потому, что для этого надо было бы рассматривать произведение в целом (симфонию или по крайней мере ее часть, оперу или по меньшей мере сцену, арию и т. п.).

Помня о главной цели пособия — внедрении образцов советской музыки в практику преподавания гармонии, — следует признать, что теоретическое изучение особенностей, характерных черт гармонического стиля советских композиторов является в данном случае сопутствующим, но не основным моментом.

Учебное предназначение аналитических комментариев предопределяет также то, что они в значительной мере описательны. Анализы должны помочь учащимся более тщательно подготовиться к очередному занятию, более основательно ознакомиться со сравнительно мало известной или вовсе неизвестной им музыкой. Кроме того, можно надеяться, что, разобравшись при нашей помощи в гармонии того или иного образца советской музыки, учащиеся откажутся от довольно распространенного в их среде мнения о крайней, чрезмерной сложности, недоступности для понимания современного гармонического языка. Наконец, более подробное описание примеров должно помочь учащимся в их дальнейшем самостоятельном изучении гармонии соответствующих произведений.

Советская музыка реалистического направления, как хорошо известно, творчески развивает и обогащает классические традиции. В музыке русских советских композиторов, естественно, важнейшее значение имеет творческая разработка богатств русского классического музыкального наследия, народной песни. В пособии мы неоднократно отмечаем связи приводимых образцов советской музыки с музыкальной классикой, а также с народной песней.

Среди практических работ по курсу гармонии гармоническому анализу принадлежит особое место: именно занимаясь анализом, мы наиболее близко общаемся с произведениями искусства. Поэтому гармонический анализ способен доставлять такое непосредственное удовлетворение учащимся и педагогам, поэтому так велико его эстетическое значение.

Конечной целью гармонического анализа на высшей ступени обучения является познание гармонии произведения в связи с мелодией и другими элементами музыкального языка, в связи с формой и содержанием. Составной частью такого разностороннего и углубленного анализа является характеристика особенностей гармонического стиля, что требует ряда сравнений, сопоставлений с другими музыкальными произведениями. Однако и на вузовском специальном курсе гармонии не каждое очередное задание по анализу должно быть выполнено с соблюдением всех перечислен-

ных требований. Отдельные анализы могут быть сделаны более кратко или отличаться чисто тренировочным характером.

Одно из коренных и давно известных положений функциональной теории требует рассмотрения гармонических явлений в связи с их «окружением». Следовательно, при анализе необходимо установить, что звучит до и после определяемого аккорда, как бы прост он не был. Это положение вытекает из общей непрерывности, текучести музыкальной ткани.

Надеемся, что в отдельных случаях учащиеся будут выходить за рамки пособия и выполнять гармонические анализы более широкого масштаба, охватывающие произведение советской музыки в целом. Для такого рода анализов мы хотели бы предложить возможный план изложения учащимися своих выводов и наблюдений.

Вначале рекомендуется оценить произведение в целом, сказать кратко о его замысле, общем характере, музыкальной форме.

Отмечая более или менее крупные части произведения, рекомендуется сразу же назвать важнейшие тональности. Это позволит наметить и общий тональный план.

Затем целесообразно перейти к детальному анализу гармонии в рамках сравнительно небольших построений.

В заключительной части анализа можно снова подробнее остановиться на тональном развитии; указать на связи гармонии с формой (например, гармония в кульминациях), с мелодикой, ритмом (гармоническая пульсация). В заключительной части уместно обобщенно сформулировать некоторые наблюдения о гармоническом стиле произведения, о значении гармонии в воплощении художественного замысла.

Хотелось бы, чтобы это пособие не только помогло в педагогической работе, в преподавании и изучении курса гармонии, чтобы оно не только значительно расширило наш обычный музыкально-иллюстративный репертуар, но и пробудило бы у преподающих и обучаемых еще более живой интерес к современной музыке, еще большее желание углублять ознакомление с произведениями советской музыки, разучивать и исполнять их, всячески пропагандировать наши лучшие творческие достижения.

Возможно, что данное пособие окажется первым в серии аналогичных работ как по курсу гармонии, так и по другим музыкально-теоретическим предметам (анализ музыкальных произведений и т. д.). Надеемся, что оно будет содействовать дальнейшему сближению музыкально-теоретической педагогики и советского музыкального творчества, служить развитию у учащихся полноценных художественных вкусов, помогать в их коммунистическом воспитании.

«Пособие по гармоническому анализу» подготавливалось на кафедре теории музыки Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Автор считает своим долгом выразить благодарность всем товарищам, содействовавшим написанию пособия.

Во второе издание пособия (первое было опубликовано в 1960 году) введен еще один, пятый раздел, посвященный гармоническому варьированию. Количество нотных примеров книги возросло до 200.

В. Берков

ЛАДЫ

§ 1. НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР

Натуральный минор на общих курсах гармонии проходит сравнительно рано. Однако было бы ошибкой не возвращаться и позднее к изучению музыкальных образцов, связанных с натуральным минором. Ведь применение в художественной практике этого лада отличается большой тонкостью, специфичностью фактуры, своеобразным переплетением с элементами хроматизма.

Нижеследующие гармонические образцы могут быть использованы на первоначальной стадии изучения натурального минора.

Напоминаем характерные для натурального минора интонации и обороты:

1

The image shows a musical score for a natural minor scale. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting on G4 and ending on G3. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), starting on G3 and ending on G3. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody consists of the following notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The accompaniment consists of a series of chords and single notes: G3, Bb3, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

В применении натурального минора советские композиторы творчески развивают классические традиции русской профессиональной и народной музыки. С натуральным минором и сопутствующей ему переменностью (минор — параллельный мажор) тесно связаны и современные русские народные песни.

Воспользуемся несколькими образцами из сборников, появившихся в результате работы советских фольклорных экспедиций.

Сб. „Современные народные песни...“
„В нашем поле хлеба“

2 Не спеша
Одик

В на-шем по-ле хле-ба ста-ли вро-веньспе-

Двое

-чом, не разд-ви-нуть ру-кой, не прой-ти ни-по-

Все

-чем. Да-же ве-тер и тот не прой-

-дет на пря-мик, каж-дый стебель по-ет, каж-дый ко-лос ве-

-лик, каж-дый ко-лос ве-лик.

Здесь применен натуральный минор с сильно выраженными диатоническими отклонениями в параллельный мажор.

Сб. „Современные народные песни...“
„Солнце восходит за морем, вдали“

3 Оживленно
Одик

Солн-це вос-хо-дит за мо-рем вда-ли,

Все

ка-те-ры ры-бац-ки-е

все дав-но у-шли, эх, все у-шли!

В приведенном примере мы видим натуральный минор с диатоническими отклонениями в мажорную параллель. Характерна тоническая каденция в последних тактах с натуральным вводным тоном.

Сб. Современные народные песни... „Партизанская“

4 Распевно, энергично

Одик



Эй, то_ва - рищ,другмой,парти_зан, нет те_бе пу_ти на_зад!



За то_бой - твой дом,твой сад, наш,колхоз - ный сад!



За то_бой - твой дом,твой сад, наш,колхоз - ный сад!

И в данном случае натуральный минор представлен с диатоническими отклонениями в мажорную параллель. В проходящем движении к унисону (звук *ре*) вырисовывается натуральная минорная V ступень.

Образцы советской музыки в натуральном миноре отличаются широкой песенностью, задушевностью, теплотой. Остановимся на фортепианном цикле Мясковского «Пожелтевшие страницы».

Среди этих пес-воспоминаний особенно показательны, в смысле выдержанного кодарита натурального минора, две: № 7 си-бемоль минор и № 3 ми минор.

Пьеса № 7 написана в сложной трехчастной форме: средняя часть ее выдержана в тональности V ступени — фа миноре.

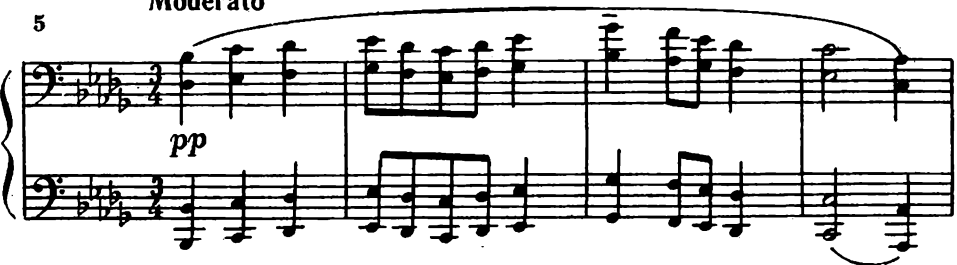
Как в крайних частях, так и в средней ни разу не нарушается, даже в деталях, натуральный минор. Это весьма редкий пример неизменности ладового строя.

Основной восьмизвучный контакт первой части варьируется наподобие куплетов в песне. Он звучит четыре раза. Начальная фактура первого периода такова:

Н. МЯСКОВСКИЙ „Пожелтевшие страницы“, соч. 31, № 7

Moderato

5

pp

Этот период повторяется дальше с некоторыми изменениями:

Н. МЯСКОВСКИЙ., „Пожелтевшие страницы“, соч. 31, №7

6 [Moderato]

p
pp sempre

Третий вариант отличается относительной новизной фактуры. Новизна сказывается в противоположной нисходящей направленности мелодии, в образовании большого разрыва между нижним и верхним слоем фактуры. Хотя существенных собственно гармонических изменений здесь и нет, но отмеченные новые черты фактуры оказывают влияние и на гармонию:

Н. МЯСКОВСКИЙ., „Пожелтевшие страницы“, соч. 31, №7

7 [Moderato]

pp



Наконец, последнее, четвертое проведение вносит дополнительное варьирование в предшествующее изложение:

Н. МЯСКОВСКИЙ „Пожелтевшие страницы“
соч. 31, № 7

8 [Moderato]

8- - - - -

ppp

Характерной особенностью голосоведения в первоначальном изложении являются параллелизмы, имеющие в данном случае значение обобщения некоторых приемов народного творчества (см. пример 5).

И здесь, как обычно в натуральном миноре, образуются диатонические отклонения в мажорную параллель. Следует обратить внимание на такты 3—4 и 7—8. Показательна остановка на доминанте параллели (VII ступень си-бемоль минора) в конце первого предложения. В третьем и аналогичном четвертом изложении отметим варианты в каденциях (см. примеры 7 и 8). В конце первого предложения (такты 3—4) мы находим остановку на доминанте главной тональности, но в виде «пустого» созвучия — без терции. В седьмом — восьмом тактах характерен каданс VII—I ступени.

Благодаря господствующему низкому регистру, ровному ритму создается впечатление сумрачности, темных красок. Это впечатление сохраняется в третьем и четвертом периодах-куплетах, с их противоположным, сближающимся и расходящимся движением двух «поток» голосов.

В середине пьесы из сумрачного фона выступает на первый план новый протяжный напев. Хотя фактура и общий склад мелодии заметно изменились, однако в напеве середины ясно слышны интонации темы первой части:

Н. МЯСКОВСКИЙ. „Пожелтевшие страницы“;
соч. 31, № 7

9 [Moderato]

Здесь привлекает внимание опора на субдоминантовые гармонии: так, период начинается с терцквартаккорда II ступени; II ступень в отношении с тоникой звучит и в трех последующих тактах; заканчивается первое предложение также субдоминантой (квинтсектаккордом II ступени). Во втором предложении сохраняется та же неизменная мелодия, но появляются черты гармонического варьирования. Обращаем внимание на пятый — шестой такты, гармонизованные на основе фригийского тетракорда в басу. В тактах 7—8 имеются диатонические отклонения в параллель и каданс VII—I ступени (как в первой части пьесы).

Пьеса № 3, ми минор, из «Пожелтевших страниц» написана в форме периода из трех построений. По жанру она близка к протяжной русской песне.

В отличие от предыдущей, в данной пьесе натуральный минор смешивается с элементами хроматики. Приводим первое шеститактное построение:

Н. МЯСКОВСКИЙ. „Пожелтевшие страницы“;
соч. 31, № 3

10 *Andante cantabile*

В гармонии показательны плагальные обороты в первом — втором тактах и остановка на минорной доминанте в третьем такте; фригийский тетрахорд в четвертом — пятом тактах, наконец, каденция V—I ступеней (такты 5—6) без повышения вводного тона. После отклонения с признаками хроматизма в параллельный мажор (такты 7—8) в следующих тактах (10—15) снова устанавливается строгая диатоника натурального минора. Далее, в тактах 16—20 хроматика усиливается. В конце восстанавливается натуральный минор.

Образцы, связанные с жанром протяжной песни, колыбельными напевами, выдержанные в натуральном миноре, проходят через все творчество Мясковского. Замечательно, что в его последней, 27-й симфонии один из самых трогательных эпизодов звучит в натуральном минорном ладу:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 27-я симфония, соч. 85, II ч.

11 **12** *Addolorato*

Эта тема из второй части симфонии, появляющаяся во второй части дважды, оба раза выделена Мясковским особым обозначением *Addolorato* (с грустью).

В основе гармонии — чередование тоники и натуральной V ступени.

Задумчиво, тихо — как в колыбельных — вступает английский рожок, сопровождаемый плавными фигурациями альтов. Далее та же тема проходит у гобоев, которым канонически контрапунктируют фаготы. Третье проведение темы — у кларнетов. Этот небольшой эпизод представляет собой «островок» диатоники, окруженный более сложными гармониями, но его появление органично, а выразительная сила велика: с ним связана струя особого душевного тепла.

Конечно, образцы из «Пожелтевших страниц» и 27-й симфонии Мясковского различны, но их объединяет близость к русской протяжной песне.

Интересны примеры на натуральный минор из «Сказок старой бабушки» Прокофьева. Среди лучших, лирических страниц этого цикла мы встречаем образцы применения натурального минора. И снова следует обратить внимание на их близость к протяжной русской песне.

Задушевные образы родной старины в «Сказках старой бабушки» чудесно оживлены Прокофьевым. Но исконные черты русского народно-песенного языка представлены в этой музыке свежо и современно.

Приводим начальный четырехтакт второй пьесы:

С. ПРОКОФЬЕВ. „Сказки старой бабушки“, соч. 31, № 2

12 **Andantino**

Последовательность ступеней натурального фа-диез минора такова: I—V—IV—VII—I.

Другой пример из третьей пьесы (напоминающей «Быдло» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского):

С. ПРОКОФЬЕВ „Сказки старой бабушки“, соч. 31, № 3

13 **Andante assai**

В натуральном ми миноре чередуются I—VII—I—VII—I—I—V—VI—VII—I. Лишь в конце появляется хроматический проходящий звук — *ля-диез*.

Как и в предыдущей пьесе, здесь характерна каденция VII—I (такты 2—4), подчеркнутая повторением. Отметим и остановку на минорной доминанте в пятом такте. Любопытно, что уже в первой интонации пьесы появляется мелодический ход VII—I.

Натуральный минор является ладовой основой большинства хоро-вых поэм Шостаковича («Десять поэм»). Это, в частности, относится к хору «Девятое января»:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Десять поэм,
соч. 88. „Девятое января“ (№6)

14 42 [Moderato]

C. *mf*

A. *mf*
„Гой ты, царь наш ба-тюш.ка! Огля- нись во-круг:

T. *mf*
Гой! Огля- нись во-круг:

B. *mf*

нет жи-тъя, нет мо-ченьки нам от цар- ских слуг,

гой, нам от цар- ских слуг,

В приведенном примере из хора глубоко характерные, выдержанные в подлинно народном духе интонации натурального минора сочетаются с плагальной гармонизацией.

Натуральный минор органично использован в некоторых хорах а саррелла Шебалина. Особенно показателен в этом отношении замечательный хор «Зимняя дорога». Натуральный си-бемоль минор с «переливчатыми» отклонениями в мажорную параллель почти безраздельно господствует на протяжении всего произведения, за исключением лишь одного момента, имеющего подчеркнутое выразительно-колористическое значение (слова «глушь и снег»). Вот начало хора:

В. ШЕБАЛИН. «Зимняя дорога»

15 В умеренно быстром движении. Легко

Сквозь волнистые туманы

Сквозь волнистые туманы

Сквозь волнистые туманы

Сквозь волнистые туманы

про-би-ра-ет-ся лу-на,

-ни-сты-е ту-ма-ны про-би-

-ни-сты-е ту-ма-ны про-би-

-ни-сты-е ту-ма-ны про-би-

на пе- чальны-е по- ля- ны льет пе-
 - ра - ет - ся лу - на, на по -
 - ра - ет - ся лу - на, на по -
 - ра - ет - ся лу - на, на по -

- чально свет о - на.
 - ля - ны льет пе - чально свет о - на.
 - ля - ны льет пе - чально свет о - на.
 - ля - ны льет пе - чально свет о - на.

Хоровая полифония углубляет здесь минорный ладовый колорит. Обратим внимание и на плагальные обороты (VI—I ступени) момент, изображающий звучание колокольчика:

16 [В умеренно быстром движении. Легко]

C. *p.*
ко_ло_кольчикоднoзвучныйутоми_тельно гремит.

A. *p.*
- жит, ко - ло - коль - чик у_то -

T. *p.*
- жит, ко - ло - коль - чик

B. *p.*
- жит, ко - ло - коль - чик

Ощущение тоскливого однообразия передано не только многократной повторностью одного звука в мелодии, но и сходными гармоническими оборотами. В этом наглядном примере музыкальной изобразительности, одновременно простым и тонким, все средства музыкального языка подчинены единому замыслу.

В трогательном хоре Шебалина «Полюнок» натуральный минор распространяется не только на главную тональность фа минор, но и на тональность до минор, в которой заканчивается первое построение хора:

В. ШЕБАЛИН. „Полюнок“

17 В умеренно быстром движении

T. *p.*
Каб_лу - ка_ми, са_по_га_ми, и_но -

B. *p.*
М...

mf
_зем_ны_ми гвoзд_я_ми при_ги - ба_ли по_лы_нок, что б под

mf
М... что б под.

замедляя

...няться он не мог, се-ре-бри-стый по-лы-нок.

...няться он не мог, се-ре-бри-стый по-лы-нок.

Последние интонации нашего примера напоминают русские колыбельные, например начало «Кикиморы» Лядова.

Аналогичная «пустая» доминанта без терции (здесь в третьем такте) встречалась и в других минорных произведениях. Этот прием уместен и потому, что минорная терция доминанты кажется иногда чрезмерно специфичной и нарушающей функциональные связи; применение же обычной, мажорной терции (то есть высокого вводного тона) тоже стилистически неприемлемо.

Приведем еще один образец натурального минора из хоров Шебалина:

В. ШЕБАЛИН. „Мать послала к сыну думы“⁴⁴

18 В умеренном движении

С. *p* Мать послала к сыну думы ранней ранью; возвра-

А. *p* Мать ранней ранью; возвра-

-ти-лись э-ти ду-мы к ней вет-ра-ми.

-ти-лись э-ти ду-мы к ней вет-ра-ми.

Натуральный минор в его характерном русском интонационном преломлении показателен и для Шапорина. Этот лад, столь близкий жанру протяжной песни, использован в жалобной песне крепостных девушек из оперы «Декабристы»:

Ю. ШАПОРИН., «Декабристы». I д.
Хор крепостных девушек (№ 1)

[Andante]

19 1

Ах, та - лан

p

С. Ах, та - лан ли мой, та - лан та - ков
Ах, та - лан ли мой та - ков

А. Ах, та - лан мой та - ков

и - ли у - часть у - часть моя горь - ка - я?
у - часть

и - ли у - часть моя горь - ка - я?

Тонко интерпретирован этот лад в «Каватине невесты» — «Я живу в отдаленном скиту» из симфонии-кантаты Шапорина «На поле Куликовом»:

Ю. ШАПОРИН. „На поле Куликовом“,
соч. 14. Каватина невесты

Largo

20

p dolce

Невеста

p

Я жи-ву в от-да-

21

-лен - номски-ту.

В дни, ког-

-да о-па-да-ют ли-сты,

вы-хо-

жу и сто-ю на мо-сту и смот-

-рю на реч-ны- ецве- ты.

Натуральным минором окрашено пение (без сопровождения) в начале песни.

Далее в гармонизации появляются утонченные натуральные септаккорды. Примечательно окончание первого предложения на натуральном септаккорде V ступени (*си-ре-фа-диез-ля*).

Половинный каданс классического типа, с точки зрения натурального минора, стилистически особенно противоречив. Поэтому натуральный септаккорд вместо обычной доминанты звучит здесь естественно. Период, ни на одно мгновение не покидающий диатонику, светло завершается в параллельном мажоре.

Обращение к народно-песенному, ладово-интонационному строю у Шапорина естественно вызвано прямыми жанровыми связями (хор крепостных), а также стремлением передать колорит далекой старины и заветные чувства русской девушки (каватина невесты).

Советское песенное творчество также широко пользуется интонациями натурального минора. Ниже мы более подробно анализируем вышедшую из народа песню, ставшую знаменем советского массового песнотворчества, — «По долинам и по взгорьям» (в гармонизации А. Александрова). Но и в песнях, принадлежащих перу композиторов-профессионалов, в более или менее открытой форме обнаруживается воздействие народно-песенной струи и, в частности, натурального минора.

Приведем в качестве примера песню Соловьева-Седого «Как за Камой, за рекой»:

В. СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ. „Как за Камой, за рекой“

21

Живо

Как за

mp *p* *pp*

Ка - мой за ре - кой, я о - ста - вил

f

свой по - кой. Воз - ле го - ро - да Та -

mf

rit. *a tempo*

- гил я Ма - ру - сью по - лю - бил.

Здесь рассматриваемые нами ладовые черты предстают в жанре плясовой песни. Отметим две детали: характерный фригийский оборот в басу (такты 4—6 обоих предложений) и гармонический вариант в начале второго предложения.

В песне «По долинам и по взгорьям» сконцентрированы в яркой и типичной форме интонации, которые свойственны большому числу советских массовых песен:

Приводим мелодию песни:

„По долинам и по взгорьям“
Обр. А. В. Александрова

22 Темп марша
Тенор *p*

По до - ли - нам и по взгорь - ям шла ди -
- ви - зи - я впе - ред, что_бы с бо - ю взять При -
- мо - рье белой ар_ми_и о_плот, что_бы //плот.

Во второй, повторяющейся половине песни вступает хор, и к основной мелодии сверху присоединяется подголосок:

23 Хор

что_бы с бо - ю взять При - мо - рье белой
ар - ми - и о - плот, что_бы //плот.

Остановимся на вокальных партиях, затем на сопровождении. Одноголосная основа песни не покидает, как видим, диатонических звуков натурального минора. То же самое имеет место и при вступлении хора. В седьмом такте, в каденционных условиях, появляется характерный звук — натуральная VII ступень. Впрочем, звук *ми-бемоль* встречался и раньше, но в ином качестве, не столь показательном для натурального минора (мы имеем в виду второй такт, где *ми-бемоль* звучит как основной тон доминанты параллельного мажора).

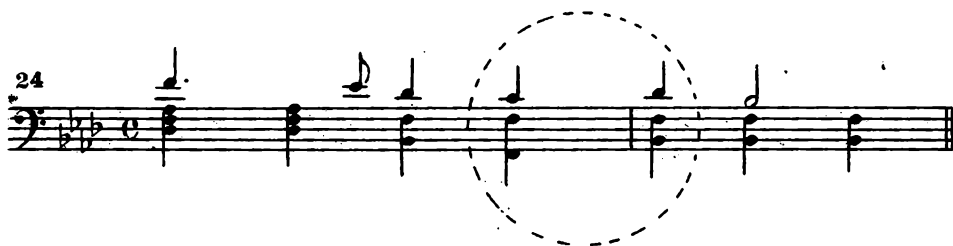
Натуральный ладовый колорит отражен и в сопровождении, лишенном на протяжении всех пяти куплетов каких-либо отступлений от строгой диатоники: это тем более стоит отметить, что сопровождение варьируется.

В условиях жанра марша с его акцентным ритмом, расчлененностью, именно в ладово-гармоническом развитии отразились некоторые народно-песенные черты.

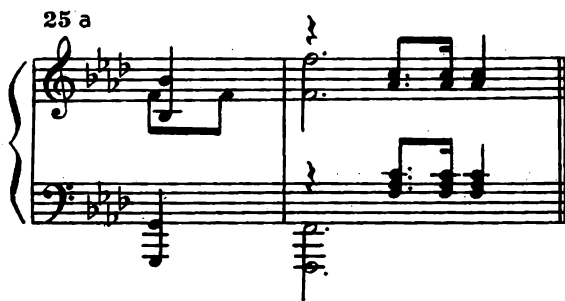
В основной мелодии песни очевидна модуляция в параллельный мажор (такты 3—4) и отклонение в тональность субдоминанты (такты 5—6). Иными словами, тональное развитие таково: фа минор — Ля-бемоль мажор — си-бемоль минор — фа минор.

Такого рода тональное развитие, в котором сказываются тенденции ладовой переменности, необычайно характерно для советских минорных массовых песен. Оно глубоко коренится в существенных ладово-функциональных закономерностях, свойственных русской народной песне. Назовем несколько массовых песен, построенных по этому типу тонального развития: «Конноармейская» Дан. и Дм. Покрасс, «От края и до края» Дзержинского, «Каховка» Дунаевского, «Орленок» Белого, «Партизан Железняк» Блантера, «Песня былых походов» Компанейца.

Гармонизацией Александрова оттеняются натурально-диатонические черты мелодии. При отклонении в субдоминанту в пятом—шестом тактах композитор дает доминанту без мажорной терции гармонического минора:



Вместо автентических оборотов (в тактах 1—2 и 7—8) в гармонизации даны свойства народной русской песни плагальные обороты. Особенно характерен заключительный каданс, построенный на последовательности II и I ступеней:



Плагальность подчеркивается с первого же такта исходной последовательностью I—VI—I ступеней:



В начальных двух тактах складывается цепь плагальных оборотов: I—VI—I; I—IV—I; I—VI—I. Плагальные обороты насыщают и заключительные, «репризные» такты (7—8). В пятом и шестом тактах происходит отклонение в субдоминанту, то есть гармоническое развитие и здесь обнаруживает плагальные отношения.

В ладово-функциональном смысле контрастно выделяются третий—четвертый такты: здесь происходит смена минора параллельным мажором, появляются две восходящие квартовые интонации. Гармонизация автентическими оборотами также способствует рельефности этих тактов. Автентические отношения уместно оттеняют здесь решительность маршевых интонаций:



Инструментальное вступление к песне содержит только плагальные обороты: *



Эта прекрасная патриотическая песня стала прототипом целого ряда других советских песен. Она принадлежит к жанру «песен былых походов», получившему широкое развитие во время и после Великой Отечественной войны.

Партизанская песня «По долинам и по взгорьям» вышла из народа; композитор-профессионал художественно обработал ее. Таким образом, на примере типичнейшей советской массовой песни мы встречаемся с важным процессом — взаимопроникновением народного и профессионального искусства.

Обращаясь к натуральному минору, в особенности в произведениях народно-песенного склада, советские композиторы, как мы уже отмечали, следуют классической традиции. Напомним о знаменитом хоре крестьян из IV акта «Князя Игоря» Бородина, подобном подлинному

народному произведению. Характернейшими интонациями в духе протяжной песни пронизано ариозо Отрока «Горе, горе граду Китежу» из первой картины III акта оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии».

§ 2. ДОРИЙСКИЙ МИНОР

На курсах гармонии особым диатоническим ладам уделяется с каждым годом все большее место. Это нашло отражение и в учебнике по гармонии, составленном бригадой МГК. На специальном курсе должны изучаться все лады — как минорной, так и мажорной группы.

В данное пособие мы включаем примеры из советской музыки лишь на два, наиболее распространенные лада: дорийский и миксолидийский. Черты фригийского лада, вообще сравнительно менее привившиеся в музыке русских советских композиторов, однако, особенно показательны для Шостаковича и поэтому потребовали бы монографического изучения.

Напоминаем, что дорийский лад принадлежит к минорной группе особых диатонических (старинных) ладов.

Характерным звуком дорийского лада является высокая VI ступень, и, следовательно, все характерные аккорды и обороты этого лада связаны с так называемой дорийской секстой, то есть с большой секстой от тоники.

Очевидно, что специфические аккорды дорийского лада принадлежат к области субдоминанты, получающей окраску мажора (что аналогично мелодическому минору):

28

Отличия же дорийского и мелодического минора обнаруживаются тогда, когда участвуют не только субдоминантовые, но и доминантовые гармонии этих ладов. Для мелодического минора показательным движением высокой VI ступени вверх, а для дорийского минора — вниз.

Гармонические обороты, свойственные дорийскому ладу, обнаруживаются прежде всего во взаимосвязях специфических аккордов (IV, II, VI дорийских ступеней) с тоникой. Характерны и соотношения дорийских субдоминант с натуральными доминантами.

Приводим типичные обороты дорийского лада:

29

Прежде чем перейти к образцам и их анализу, отметим еще, что в музыке редко встречаются вполне «чистые» случаи применения особых диатонических ладов. Обычно фригийские, дорийские, миксолидийские и т. п. обороты появляются лишь на отдельных, более или менее длительных участках произведений. Часто наблюдаются переходы, «переливы» одного лада в другой и взаимопроникновение ладов. Следует также иметь в виду тонкие отличия между собственно дорийскими и более обыкновенными оборотами мелодического минора.

Вопрос о ладовой принадлежности каждого данного примера решается в зависимости от его общего контекста, от его интонационных особенностей.

Ряд образцов на дорийский лад встречается в творчестве Мясковского. Приводим отрывок из побочной партии первой части 6-й симфонии Мясковского:

• Н. МЯСКОВСКИЙ. 6-я симфония, соч. 23, I ч.

30 **13** *Molto espressivo, poco più sostenuto*

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 30-31) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet in the right hand. The second system (measures 32-33) features several triplets in both hands. The third system (measures 34-35) shows a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/2.

Здесь соль-диез дорийский. Тема начинается с тонико-субдоминантовых оборотов в дорийском ладу и заканчивается на длительно звучащей дорийской мажорной субдоминанте.

В финале 6-й симфонии песня «Как душа с телом расставалась» тоже содержит дорийский оттенок, правда, в очень сложном переплетении с другими ладовыми чертами:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 6-я симфония
соч. 23, IV ч

31 26 *Molto cantabile*

Появление мажорной субдоминанты, которая дальше сразу переходит в субдоминанту минорную, все же вызывает «дорийские ассоциации».

Одноголосные запевы во вступлениях к 8-й и 15-й симфониям написаны в строгом дорийском ладу (использованы не только VI высокая, но и VII низкая ступени минорного лада):

Н. МЯСКОВСКИЙ. 8-я симфония,
соч. 26, I ч.

32 *Andante*

Н. МЯСКОВСКИЙ. 15-я симфония,
соч. 38, I ч.

33 *Andante*

На дорийских оборотах построена и тема главной партии первой части 15-й симфонии. Отметим применение редких аккордов субдоминантовой группы — септаккорда VI ступени и нонаккорда IV ступени:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 15-я симфония,
соч. 38, I ч.

34 1 **Allegro appassionato**

С дорийскими оборотами гармонизован и похоронный марш из 16-й симфонии Мясковского. Правда, лишь первый двутакт темы выдержан в строгом дорийском ладу. Здесь показательна не только мажорная субдоминанта, но и септаккорд I ступени. Во втором двутакте появляется дорийская II ступень:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 16-я симфония, соч. 39, III ч.

35 1 **Andante marziale, ma sostenuto**

Наконец, очень ярким примером дорийского лада у Мясковского является главная партия 21-й симфонии. Снова обратим внимание на редкий вариант дорийской субдоминанты (II ступень):

Н. МЯСКОВСКИЙ. 21-я симфония, соч. 51

36 [8] *Allegro non troppo, ma con impeto*

Все эти примеры из Мясковского замечательны тем, что дорийский лад встречается при изложении темы. Ведь одно дело, когда дорийский оборот мелькает в развитии, «по дороге», и другое, — когда он становится основой темы.

Применение не только мажорного трезвучия IV ступени — наиболее распространенного дорийского аккорда, но и других субдоминантовых аккордов, в частности минорной II ступени, говорит о разнообразии нюансов в использовании Мясковским этих ладовых возможностей.

Следующий пример из романса Мясковского «Выхожу один я на дорогу» примечателен тем, что дорийски окрашенные гармонии появляются в одном из кульминационных моментов развития:

Н. МЯСКОВСКИЙ „Выхожу один я на дорогу“, соч. 40, № 2

37 [Спокойно]

сты - ня внем - лет бо - гу.

Тонико-субдоминантовые дорийские обороты с применением не только IV, но и II ступеней встречаются в увертюре Хренникова к его опере «В бурю»:

Т. ХРЕННИКОВ. „В бурю“, Увертюра

38 **Andante**
a tempo 110 *mf*

mf espress.

115 *mf*

120 *mf* *rit.* **Allegro** *sf*

Даже «попутное» появление отдельных аккордов, свойственных дорийскому ладу, способно вызывать своего рода дорийские ладовые ассоциации. Это обнаруживается, в частности, в образцах музыки Дунаевского, Глиэра, Хачатуряна.

Мажорная субдоминанта открывает вступление к песне Дунаевского «Моя Москва»:

И. ДУНАЕВСКИЙ. „Моя Москва“

39 Темп марша *ff* *p* *mf*

В одной из вариаций на тему «Яблочко» из «Красного цветка» Глиэра мажорной субдоминантой начинается второе предложение периода:

Р. ГЛИЭР. „Красный цветок“, I д.
Танец советских матросов (№ 18)

40 **Moderato** *p*

В «Танце Айши» из балета Хачатуряна «Гаянэ» также встречается мажорная субдоминанта:

А. ХАЧАТУРЯН. „Гаянэ“, III д. Танец Айши (№16)

41 Allegro moderato

В двух последних случаях мажорная субдоминанта плавно, хроматическим ходом одного из голосов переходит в минорную субдоминанту.

Распространение в советской музыке дорийских оборотов, как впрочем и оборотов некоторых других своеобразных диатонических ладов, объясняется живым интересом советских композиторов к народной песне, поисками свежих музыкальных средств выражения. Передача настроений, окрашенных в суровые тона, является одной из выразительных возможностей дорийского лада. Возможно, что это, в частности, порождало симпатию к данному ладу у Мясковского и некоторых других советских композиторов.

§ 3. НАТУРАЛЬНЫЙ МАЖОР

Известно, что натуральный мажор, изучаемый в начале курса гармонии, нашел наиболее широкое применение в музыке венских классиков (в особенности Гайдна и Моцарта). В творчестве композиторов XX века наблюдается возрождение интереса к этому ладу. Такая плодотворная тенденция диатонического обновления музыки с большой силой и свежестью сказалась, в частности, у Прокофьева. Однако натуральный мажор Прокофьева и других советских авторов не является, конечно, копированием классических музыкальных средств, а связан с поисками новой простоты.

Кроме того, натуральный мажор, как и другие диатонические лады, нужен для контраста хроматике, особенно обильной в современной музыке. Потеря данного контраста во многом обеднила бы музыкальный язык.

Диатонические звучания натурального мажора в современной музыке сплошь и рядом производят своеобразное, необычное, яркое впечатление. Образцы натурального и миксолидийского мажора (о последнем см. ниже) так же, как натурального и дорийского минора, близки народно-песенным истокам.

Особенности применения натурального мажора современными композиторами обусловлены мелодико-интонационными моментами и использованием аккордов побочной диатоники (II, III, VI ступеней).

Выдающиеся образцы диатоники натурального мажора встречаются в обоих народно-патриотических хорах из «Александра Невского» Прокофьева («Песня об Александре Невском» и «Вставайте, люди русские»). Приводим тему «Песни об Александре Невском»:

С. ПРОКОФЬЕВ. „Александр Невский“, соч 78,
Песня об Александре Невском (№2)

42 5 Lento

The image displays a musical score for the beginning of the 'Song about Alexander Nevsky' by Prokofiev. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the bass clef staff with a 2/4 time signature, a key signature of one flat, and dynamics 'p tenuto' and 'pp'. The second system shows the treble clef staff with a key signature of one flat and a dynamic of 'pp'. Both systems feature chords and melodic lines with slurs and accents.

6

A. *p* А, и бы - ло де - ло на Не - ве - ре - ке,

T. *p*

mf на Не - ве - ре - ке,

7

на боль - шой во - де

В гармонизации песни дважды повторяется протяженный, замкнутый, плагальный оборот. Яркость диатонической гармонии объясняется здесь, между прочим, таким простым приемом, как перемещение субдоминанты с сектаккорда на основной вид.

В начале средней части хора («Ух! Как бились мы, как рубились мы!») натуральная мажорная диатоника приобретает вообще свойственные ей признаки ладовой переменности вследствие опоры в конце построения на VI ступень (в виде септаккорда с пропущенной терцией):

С. ПРОКОФЬЕВ. „Александр Невский“, соч. 78,
Песня об Александре Невском (№ 2)

Più mosso

43 8 *f*

Ух! Как би - лись мы, как ру - би - лись мы!

Più mosso

f *p*

В обоих приведенных примерах (см. примеры 42 и 43), выдержанных в народно-песенном характере, отметим еще некоторые примечательные черты. В начале «Песни об Александре Невском» обращает на себя внимание неоднократно повторяемое минорное трезвучие II ступени, что вносит известную долю ладовой переменности. Средняя часть хора («Ух! Как бились мы, как рубились мы!») отличается переменностью размера ($\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$).

Наконец, в заключительном кадансе репризы хора применены II и III ступени мажорного лада. В частности, обратим внимание на последний оборот (квинтсектаккорд II ступени — тоника), сопровождающий характеристический скачок на малую септиму вверх в мелодии:

С. ПРОКОФЬЕВ., „Александр Невский“, соч. 78,
Песня об Александре Невском (№ 2)

44 [13] *Lento*

А. *p*
Подня - ла - ся Русь су - про - тив вра -

Т. *p*

Б.

pp

8

8

га; под - ни - мись на бой

f

f

f

8

8

rit. *ff*

слав_ ный Нов_ го _ род.

rit. *ff*

В аналогичном величавом характере выдержана средняя часть хора «Вставайте, люди русские».

Обратим внимание на сходство в фактуре с эпической «Песней об Александре Невском»:

С. ПРОКОФЬЕВ. „Александр Невский“, соч. 78,
„Вставайте, люди русские“ (№ 4)

27 [Allegro risoluto]

45

mp

A. На Ру_ си род_ ной, на Ру_ си боль_ шой не бы_

p espress.

- вать яра - гу. Под - ни - май - ся,

встань, мать род - на - я Русь.

В первом предложении на органном пункте тонки проходят субдоминантовый гармонии VI и IV ступеней. Второе предложение содержит диатонические отклонения посредством смещения во II и III ступени основной тональности (Ре мажор) средней части хора.

Прокофьевская диатоника натурального мажора богата примерами, где в основе гармонизации лежит лишь один акцентированный аккорд — тоническое трезвучие. Однако вследствие мелодико-ритмических и других факторов образцы эти свежи и интересны. Такова по сути гармоническая основа знаменитой побочной партии из первой части 7-й симфонии.

Музыкальная классика знает множество примеров превосходных и разнообразнейших тем, построенных на простом мажорном трезвучии. Прокофьев по-новому претворяет и эту традицию, тем самым как бы подтверждая, что простейшие средства тают в себе еще немало нестраченных возможностей. Достоинно внимания, что в данном случае идет речь о едва ли не важнейшей теме всей 7-й симфонии:

46 4 [Moderato]

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 4/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand of the piano and a more active eighth-note accompaniment in the left hand. The bass line is sparse, with a few notes and a dynamic marking of *mf* *espress.* (mezzo-forte, expressive). The bottom-most staff shows a series of parallel lines, likely representing a string section.

The second system continues the musical material from the first system. It maintains the same instrumental textures and rhythmic patterns. The piano accompaniment remains consistent, while the bass line continues to be sparse. The bottom-most staff shows a series of parallel lines, likely representing a string section.

The third system continues the musical material from the previous systems. It maintains the same instrumental textures and rhythmic patterns. The piano accompaniment remains consistent, while the bass line continues to be sparse. The bottom-most staff shows a series of parallel lines, likely representing a string section.

Аналогичен и изящный образец из второй части 7-й симфонии. При сходстве гармонии — опора на мажорное тоническое трезвучие — характер музыки в примере из второй части симфонии совершенно иной:

С. ПРОКОФЬЕВ. 7-я симфония, соч. 131, II ч.

47 **22** [Allegro]

The musical score consists of two systems. The first system (measures 47-52) features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The second system (measures 53-58) continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'p' (piano). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4.

В этом же роде, но с другим ладо-гармоническим оттенком выдержано начало хора «Нам не нужна война» в оратории «На страже мира».

Здесь сквозь основную тоническую гармонию благодаря задержаниям «просвечивает» III ступень (ля-минорное трезвучие). Дублировка мелодии басами вызывает менее обычные последования аккордов: например, квартсекстаккорд III ступени (как задержание) — тоника:

С. ПРОКОФЬЕВ. „На страже мира“, соч. 124,
„Нам не нужна война“

48 27 Allegretto

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 48 with a piano (*p*) dynamic. The music is in 2/4 time and features a mix of chords and melodic lines in both hands. The second system continues the piece with similar textures. The third system concludes the excerpt with a final cadence, including a key signature change to one sharp (F#) in the final measures.

Средствами мажорной диатоники, используя более редкие, в частности, неаккордовые сочетания, параллелизмы в голосоведении, Прокофьев достигает утонченных, хрупких звучаний. Таковы образцы из ранних 3-й и 4-й фортепианных сонат:

С. ПРОКОФЬЕВ. 3-я соната для ф-п., соч. 28

The musical score is for the 3rd Sonata, Op. 28, starting at measure 49. It is marked [Moderato] and begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The time signature is 4/4 with a 12/8 feel indicated by the notation. The piece features a steady, rhythmic accompaniment in both hands, with a focus on chordal textures and melodic fragments.

С. ПРОКОФЬЕВ. 4-я соната для ф-п., соч. 29, III ч.

[Allegro con brio ma non leggiero]

50

Часто диатоника натурального мажора предстает у Прокофьева в простейшем тональном «облике». До мажор проходит через все творчество композитора. И в тех случаях, когда в До-мажорной «оправе» появляются тональные сдвиги и отклонения, например мажоро-минорного типа (об этом ниже), главная тональная опора остается диатоничной (в темах Джульетты-девочки из балета «Ромео и Джульетта», Пети из симфонической сказки «Петя и волк», в основной теме кантаты «Здравица»).

Мажорную диатонику с ее побочными ступенями мы находим и в музыке Шостаковича. Таковы образцы из двух поэм — «На улицу» и «Майская песнь». В первом из названных хоров следует отметить настойчиво повторяемые плагальные обороты, в особенности I—VI—I ступени:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Десять поэм, соч. 88, „На улицу“ (№3)

[Allegro molto]

51 27

C. *ff* Про - те - ста все - на - род - но - го ца -

A. *ff*

T. *ff* Про - те - ста все - на - род - но - го ца -

B. *ff*

V

-рю не за - глу - шить, по - жа - ра кро - вью

V

-рю не за - глу - шить, по - жа - ра кро - вью

пра - вед - ной ти - ра - ну не за - лить!

пра - вед - ной ти - ра - ну не за - лить!

В другом хоре применяются III степень в обороте, аналогичном фригийскому (I—III—IV), и ритмически акцентированный, ярко звучащий септаккорд II ступени:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Десять поэм, соч. 88,
Майская песнь (№9)

52 [Moderato]

С. Празд - ный - те Пер - во - е ма - я!..

А. Празд - ный - те Пер - во - е ма - я!..

Т. Празд - ный - те Пер - во - е ма - я!..

Б. Празд - ный - те Пер - во - е ма - я!..

82 Più mosso *mp*

Кто го - тов в бес - по -

Го - тов в бес - по -

Кто го - тов в бес - по -

Все, кто го - тов' в бес - по - щад - ном бо - ю

щад - ном бо - ю сто - ять за сво -
щад - ном бо - ю сто - ять за сво -
щад - ном бо - ю сто - ять,
гру - дью сто - ять за сво - бо - ду сво - ю,

- ю, *cresc.* празд - нуй - те!
- ю, *cresc.* А, *cresc.* празд - нуй - те!
празд - нуй - те Пер - во - е ма - я!

83
Слов - но по взма - ху ра - бо - чей ру - ки,
Слов - но по взма - ху ра - бо - чей ру - ки,

СМОЛК - нут ма - ши - ны, КОТ - лы и стан - ки...

СМОЛК - нут ма - ши - ны, КОТ - лы и стан - ки...

Творческое внимание к мажорной диатонике, ощущение ее свежести может быть подтверждено и сочинениями других советских композиторов. Приведем еще два примера из фортепианных пьес Ракова:

Н. РАКОВ. Новелетты. Песня (№8)

[Moderato]

53

pp

p

rit.

54 *Vivacissimo*

§ 4. МИКСОЛИДИЙСКИЙ МАЖОР

Среди особых диатонических ладов мажорного наклонения миксолидийский лад распространен в русской народной песне значительно больше лидийского. Это нашло отражение и в музыке русских классиков (знаменит пример из «Снегурочки» — хор «Ай, во поле липенька») и советских композиторов.

Учитывая своеобразие миксолидийского лада, мы предлагаем несколько более подробное предварительное пояснение его особенностей путем анализа народных песен.

Напоминаем, что характерным звуком миксолидийского лада (как и мелодического мажора) является VII низкая ступень, а характерным интервалом — так называемая миксолидийская септима:

В этом ладу к характерным аккордам принадлежат те, в состав которых входит VII низкая ступень:

Типичные обороты миксолидийского лада, например, таковы:

57

I V I I VII V I

Отсутствие обычного вводного тона и соответствующего полутонного тяготения придает миксолидийским оборотам особую мягкость. Этому же способствует мажоро-минорная окрашенность лада, в частности его минорная доминанта.

Распространенность миксолидийского ладового колорита в русской народной песне и профессиональной музыке связана с общей плагальной направленностью, присущей этому ладу. Сама миксолидийская септима побуждает к отклонению в субдоминанту.

Приводимая ниже русская народная песня может служить примером формирования признаков миксолидийского лада вследствие характерного выделения тонической квинты мажора:

*
А. ЛИСТОПАДОВ. I т., I ч., „Да во поле, во поле“ (№ 56)

58 Умеренно скоро

Запев

Все

Голоса
мужские

Да во по_ле, во по_ле, во чистом по_ ле,

да там рос, вы - ра - стал

сыр зе - ле - ный дуб.

При этом звуковой состав натурального мажора не изменяется, а его звукоряд как бы «смещается» в иную плоскость: V ступень приобретает относительную устойчивость и переосмысливается в миксолидийскую тонику. В целом сохраняется ладовая двойственность и переменность, колебание между мажором в натуральной (пониийской) и миксолидийской форме.

Подойдем к анализу этой песни сначала с точки зрения Ля-бемоль мажора. Отметим многократность и существенную роль звука *ми-бемоль*. На небольшом протяжении этот звук повторяется десять раз в верхнем, девять — в нижнем и четыре — в среднем голосах. Песня заканчивается характерным унисоном на звуке *ми-бемоль*. Начинается она также звуком *ми-бемоль*. В итоге, благодаря совокупности обстоятельств, *ми-бемоль* получает двойственную, переменную функцию: это не только V ступень натурального Ля-бемоль мажора, но и отчасти I ступень Ми-бемоль миксолидийского.

Подчеркивание V ступени мажора теми или иными приемами — мелодическими скачками к ней, органными пунктами на доминанте и т. д., — проводящее к переосмысливанию V ступени мажора в миксолидийскую тонику, встречается в ряде русских песен. Можно указать следующие примеры из сборников обработок: М. Балакирев. «Сборник русских народных песен», № 8, «Хороводная»; А. Лядов. «50 песен русского народа», № 30, «Я по садику ходила».

В некоторых песнях первое построение (предложение периода), изложенное в натуральном мажоре, во втором ответном построении (предложении) «смещается» в доминантовую плоскость (однако без изменений в звуковом составе лада, то есть без обычного модуляционного перехода):

Е. ЛИНЕВА. Сб. песен, вып. I,
„Ты детинушка, да сиротинушка“ (№11)

59 Умеренно
Запев Хор

I Ты, де - ти - нуш - ка, да си - ро -

II си - ро -

III

- ти - нуш - ка, рас - по - бед - на - я тво - я го - ло - вуш - ка.

- ти - нуш - ка, рас - по - бед - на - я тво - я го - ло - вуш - ка.

рас - по - бед - на - я тво - я го - ло - вуш - ка.

Миксолидийский колорит второго завершающего построения в результате неоднократных повторений куплетов словно распространяется на песню в целом.

Теперь приводим пример на миксолидийский лад в ином роде:

А. ЛЯДОВ. Сб. „15 русских народных песен для женских голосов“: „Нам бы, девушкам, горелки“ (№10)

60 Allegro moderato

C.I. *mf*

Нам бы, де - вуш - кам, го - рел - ки,

C.II

A.

нам бы, де - вуш - кам, го - рел - ки,

лю - ли, лю - ли, го - рел - ки,

mf

mf

лю - ли, лю - ли, го - рел - ки.

В первой половине песни, ограниченной диапазоном квинты, выдержан обычный Фа мажор. Во второй половине появляется миксолидийская септима — *ми-бемоль*. Таков прямой путь образования более чистого, так сказать, открытого вида миксолидийского лада. Септима доминанты к субдоминанте получает окраску миксолидийской VII ступени.

В другой обработке той же песни для голоса с фортепиано Лядов вводит миксолидийскую септиму уже в первой половине песни (в фортепианном сопровождении), как бы предвосхищая и подготавливая дальнейшее развитие:

А. ЛЯДОВ. „50 песен русского народа“.

„Нам бы, девушкам, горелки“ (№12)

61 Allegro moderato

Голос

Нам бы, де-вуш-кам, го- рел - ки,

Ф-п. *mf*

нам бы, де-вуш-кам, го- рел - ки,

лю - ли, лю - ли, го - рел - ки,

лю - ли, лю - ли, го - рел - ки.

Иногда для возникновения общего миксолидийского колорита в песне достаточно короткого появления миксолидийской септимы:

А. ЛИСТОПАДОВ. 1 т., 1 ч., „Ай, много хаживал“ (№ 57)

Умеренно
62 *Запев* *Все*

Женские голоса

Ай, мно - го ха - жи - вал я на

Мужские

ду - ша - чке на доб - рым - то ко -

Ай,

не, мла - дец, мно - го

ез - жи - вал

Звук *фа* появляется всего дважды и в пределах одного такта.
 Более насыщенной миксолидийской настройкой отличается следующий пример:

А. ЛИСТОПАДОВ. I т., I ч.,
 „Ой, как и во поле было“ (№ 63)

Медленно 63 *Запев 2-й* *Все Запев 1-й*

Женские голоса 2. Ой да, во ра - здо_льи_цы, 1. Ой, как и

Мужские

во по - ле бы - ло,

[Все]

бы - ло во чи - стом - то по - ле,

в ши - ро - ким ра - здо...

во ра - здо - льи - цы.

Логика ладового развития, вытекающая из миксолидийской настройки, ярко обнаруживается в ариозо Дмитрия Донского из симфонии-кантаты Шапорина «На поле Куликовом».

Мы уже отмечали, что в музыке почти нет примеров сплошного, чистого применения какого-либо особого диатонического лада на протяжении всего произведения. Обычно встречаются лишь отдельные моменты, эпизоды, выдержанные в том или ином особом ладу: миксолидийском, дорийском, фригийском и т. п.

Обращение Шапорина к своеобразным диатоническим ладам в данном случае естественно связано со стремлением воспроизвести древний, эпический колорит.

После призывной, героической фанфары следует исходная тема ариозо в миксолидийском мажоре (Си-бемоль миксолидийский):

Ю. ШАПОРИН. „На поле Куликовом“, соч. 14,
Ариозо Дмитрия Донского (№3)

64 [Andante maestoso] *mf*

От_цы и бра_тья! Рус_ски_ е дру_жи_ны!

Тема Дмитрия поддерживается оркестром в основном в унисон. Но уже в дальнейшем развитии миксолидийский лад раскрывается в гармонизации, появляется характерный оборот с минорной V ступенью в Фа миксолидийском:

Ю. ШАПОРИН. „На поле Куликовом“, соч. 14,

Ариозо Дмитрия Донского (№3)

65 [Andante maestoso]

час! Род-ной земли гря- ду-щи- е го-ди-ны

Новый раздел ариозо открывается доминантой к субдоминанте Си-бемоль мажора:

Ю. ШАПОРИН. „На поле Куликовом“, соч. 14,

Ариозо Дмитрия Донского (№3)

66 [Andante maestoso]

На подвиг, бра- тья! Для Ру- си постраж- дем.

molto cantabile

В связи с этой гармонией и ее существенным звуком (ля-бемоль) снова уместно напомнить о миксолидийской септимере. С точки зрения ариозо, взятого в целом, здесь сказывается присущая миксолидийскому ладу плагальная направленность.

Две яркие миксолидийские каденции в заключении ариозо звучат как естественное следствие предшествующей музыки:

Ю. ШАПОРИН. „На поле Куликом“, соч. 14,

Più mosso

Ариозо Дмитрия Донского (№3)

67

нас.

Основная тема лирической, мечтательной «Будущей прогулки» (№ 6, Соль мажор) из «Песни о лесах» Шостаковича отличается миксолидийской окраской.

Как рефрен рондо, эта тема проводится трижды со словами «Соловьи поют счастливые», «Наши люди беспокойные», «Пусть идут гулять влюбленные».

Миксолидийская септима тональности Соль появляется в кульминации мелодии; в этот момент складывается характерная для данного лада гармония минорной доминанты, которая дальше разрешается в тонику:

Медленно

Д. ШОСТАКОВИЧ. „Песнь о лесах“,

68

Соло

72

соч. 81. „Будущая прогулка“ (№6)

Т. Соло

Со - ло - вьи по - ют сча - стли - вы - е, ог - ла -

Хор (закр. ртом) *pp*

С. (закр. ртом) *pp*

А. (закр. ртом) *pp*

Т. (закр. ртом) *pp*

Б. (закр. ртом) *pp*

— ша — я ти — ши — ну,

В последнем проведении главная тема начинается в Си-бемоль мажоре и модулирует в Соль мажор (миксолидийский). Таким образом, эти две тональности соединяются в одном построении. Аналогичный каданс освещается здесь только что прозвучавшим Си-бемоль мажором. Поэтому ре-минорное трезвучие предпоследнего такта воспринимается не только как минорная V ступень (основной тональности), но и как III ступень:

Д. ШОСТАКОВИЧ. „Песнь о лесах“,
соч. 81. „Будущая прогулка“ (№ 6)

69 **80** [Медленно]

dim.

С. Пусть и - дут гу - лять влюб -

dim.

А. Пусть и - дут гу - лять влюб -

dim.

Т. Пусть и - дут гу - лять влюб -

dim.

Б. Пусть и - дут гу - лять влюб -

- л е н - н ы - е в н а - ш и н о - в ы - е с а - д ы .
 - л е н - н ы - е в н а - ш и н о - в ы - е с а - д ы .

Начало цитированной выше Си-бемоль-мажорной хоровой поэмы Шостаковича «На улицу» опирается на доминанту и приобретает миксолидийскую окраску (миксолидийский *Фа*):

Д. ШОСТАКОВИЧ. Десять поэм,
соч. 88., „На улицу“ (№3)

70 **Allegro molto**

C. *mf*
 A. *mf*
 T. *mf*
 B. *mf*

На у - л и - ц у , на у - л и - ц у ! На
 На у - л и - ц у , на у - л и - ц у ! На

C. *mf*
 A. *mf*
 T. *mf*
 B. *mf*

наш м о - г у - ч и й з о в п у с т ь р а т ь т о т - ч а с о т -
 наш м о - г у - ч и й з о в п у с т ь р а т ь т о т - ч а с о т -

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Верхний став — вокальный, средний — фортепиано, нижний — бас. Временной метка 2/4. Текст песни: «клик - нет - ся то - ва - ри - щей - бор - цов;».

Миксолидийская септима окрашивает гармонию хора Шебалина «Стрекотунья-белобока». В оstinатной последовательности трезвучий при смещении от тоники вниз в конце четырехтактов задевается звук *соль*:

В. ШЕБАЛИН „Стрекотунья-белобока“

71 [Живо]

Соло *p*

С. Ко - ло -

А. *p*

(закр. ртом) *p*

Т. (закр. ртом) *p*

Б. *p*

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Верхний став — вокальный, остальные — фортепиано. Временной метка 2/4. Текст песни: «Ко - ло -».

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Верхний став — вокальный, остальные — фортепиано. Временной метка 2/4. Текст песни: «-коль_чик не_бы_ва_лый у ме_ня зве_нит в у_».

шах. Луч за - ри иг - ра - ет а - лый,

се - ре - брит - ся снеж - ный прах.

В мелодии (соло) в это время отсутствуют признаки миксолидийского лада. В середине хора происходит сдвиг в До мажор; *соль* как квинта тоники появляется и в мелодии. В момент же, когда До мажор покидается, *соль* «перекрашивается» в септиму миксолидийского *Ля*.

В этих тактах (13—16), в условиях До мажора, аналогично, затрагивается звук *си-бемоль*.

Художественно-разнообразное применение особых диатонических ладов лучше всего доказывает их жизненность. На пути ладового развития советской музыки композиторы с успехом используют дорийский и миксолидийский, а также другие лады. Ярким подтверждением тому служит 48 прелюдий и фуг Шостаковича.

§ 5. МАЖОРО-МИНОР И МИНОРО-МАЖОР (одноименные)

Эти лады изучаются на курсах гармонии после усвоения диатонических основ гармонического языка и тональных отношений. Предпосылки же, «подготовительные ступени» данных ладов (например, гармонический мажор), проходятся еще на курсе так называемой первой гармонии.

В нашем пособии мы иллюстрируем, главным образом, одноименный мажоро-минор. Противоположный синтетический лад — одноименный миноро-мажор играет в истории музыки, в том числе советской, значительно меньшую роль. Более подробное изучение его уместно на специальном курсе.

В интересах компактности изложения мы объединяем в данном разделе пособия — как образцы гармонических оборотов синтетических ладов, так и мажоро-минорных и миноро-мажорных тональных отношений. Однако вопросом о тональных связях мы займемся ниже особо.

Мажоро-минор

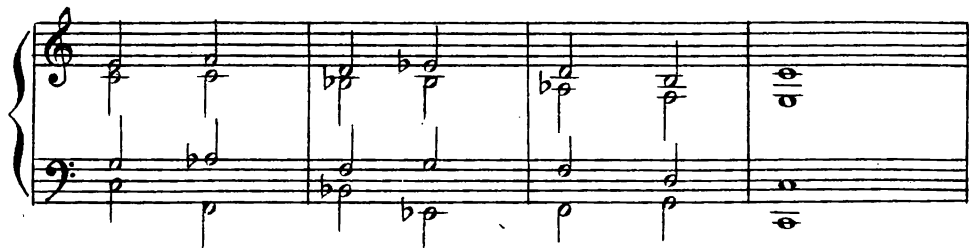
Одноименный мажоро-минор и миноро-мажор (в отличие от семи-звучного диатонического звукоряда) содержат 10 звуков. III, VI и VII ступени предстают в двух вариантах (III низкая и III высокая ступени и т. п.). Вот звукоряд одноименного мажоро-минора от *до*:

72

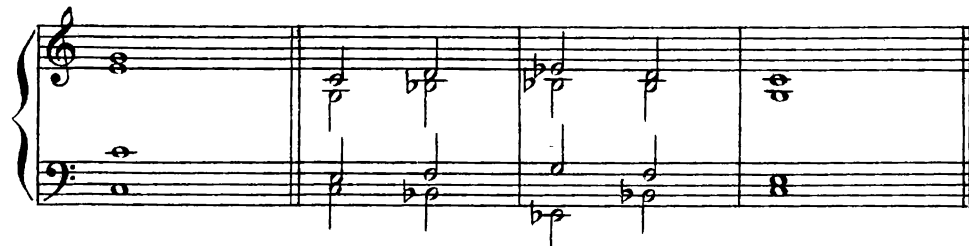


Напоминаем некоторые характерные обороты этого лада:

73



73 а



Мажоро-минор широко применяется в скрипичном концерте Кабалевского и является в этом произведении одной из основ его стилистического единства.

Ладовый характер концерта predetermined уже в коротком вступлении первой части. Чередуются ми-минорный и Ми-бемоль-мажорный секстаккорды. Как выясняется из дальнейшего, это сопоставление III натуральной и III низкой ступени До мажора на органичном пункте доминанты:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для скрипки
с оркестром, соч. 48, I ч.

74 *Allegro molto e con brio*

В главной партии также сопоставляются минорные и мажорные краски. Звук *ми-бемоль* в мелодии (партия скрипки) гармонически раскрыт в качестве квинты Ля-бемоль-мажорного трезвучия, то есть трезвучия VI низкой ступени:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для скрипки
с оркестром, соч. 48, I ч.

75 **1** [*Allegro molto e con brio*]

Мажоро-минором окрашены также побочная и заключительная партии экспозиции. Так, в развитии побочной партии встречается следующий момент:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для скрипки
с оркестром, соч. 48, I ч.

76

13 [Allegro molto e con brio]

Именно в связи с мажоро-минором можно объяснить некоторые более сложные гармонии из заключительной партии. После Соль-мажорной тоники вводится субдоминанта в виде большого нонаккорда. Далее идет VI низкая ступень, но минорная (*фа-диез* можно понимать и как *соль-бемоль*), наконец, снова появляется Соль-мажорная тоника, которой и заканчивается экспозиция. Во время смены гармоний у скрипки тянется *си-бемоль*, как верхний выдержанный звук. *Си-бемоль* — терция одноименной Соль мажору тоники — входит в состав сложных аккордов данной последовательности. Аккорд на басу *ми-бемоль* допускает и иную трактовку: его можно рассматривать как уменьшенный септаккорд VII ступени, вводный в доминанту с повышенной терцией (*си-бемоль* интерпретируется как *ля-диез*) и с пропущенной квинтой. При всей роли фактора гармонической красочности и влияния голосоведения на образование созвучий — гармонии концерта и в этот момент свойственна функциональная значимость:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для скрипки
с оркестром, соч. 48, 1ч.

[Allegro molto e con brio]

77 13 *tr*

mf

mf

pp

pp

Мажоро-минор выражен и в тональном плане первой части концерта; в экспозиции главная партия — в До мажоре, побочная партия — в соль миноре, заключительная партия — в Соль мажоре.

Мажоро-минорные сопоставления одноименных тоник открывают первую тему финала концерта:

[Vivace giocoso]

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для скрипки
с оркестром, соч. 48, III ч.

78 1

p leggiero

p

Во вступлении к скрипичному концерту мы обратили внимание на чередование III высокой ступени, свойственной мажору (минорное трезвучие) и III низкой ступени, свойственной минору (мажорное трезвучие, см. пример 74). Аналогичный прием Кабалевский использует несколько раз в своем 3-м фортепианном концерте: здесь сопоставляются шестые ступени мажоро-минора, а также вторые ступени. Хотя II низкая ступень и не относится в строгом смысле слова к области мажоро-минора, но самый прием сопоставления (подобно «эхо») двух трезвучий с противоположной ладовой окраской родствен рассматриваемым нами явлениям. Приводим вступление и заключение первой части 3-го фортепианного концерта:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. 3-й концерт для ф-п.
с оркестром, соч. 50, I ч.

79 **Allegro molto**

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. 3-й концерт для ф-п.
с оркестром, соч. 50, 1ч

80 [39] *[Poco più mosso]*

В том же роде выдержано и завершение всего концерта, его третьей части.

Оригинален пример мажоро-минора во второй части виолончельного концерта Кабалевского. Особенность данного случая заключается в том, что тоника Си мажора сменяется одноименной минорной тоникой в пределах первой же, восходящей по звукам тонического трезвучия, интонации. Цезуры при смене этих ладовых моментов нет:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для виолончели
с оркестром, соч. 49, IIч

Очень широко и выразительно

81 *Largo. Molto espressivo*

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of three systems. The first system features a solo line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff. The tempo is marked 'p.' and the dynamic is 'espr.'. The second system includes a first ending bracket labeled '1'. The third system has dynamic markings of 'mp', 'dolce', and 'p'. The score includes a solo line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (bass and treble clefs).

Хотя, в целом, в небольшой второй части этого концерта много си минора, но господствует все же Си мажор. Ладовое развитие темы как бы «выплывает» из Си мажора и снова «погружается» в него.

После каденции солиста в небольшой репризе-коде снова дано сопоставление Си мажора и си минора. Обращаем внимание на завершающие мажорно-минорные аккорды VI низкой и VII низкой ступеней, звучащие на органном пункте тонике:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для виолончели с оркестром, соч. 49, II ч.

В начальном темпе (Темпо I)

82

Musical score for the second movement of D. Kabalevsky's Concerto for Cello and Orchestra, Op. 49, II. The score is in 3/4 time and D major. It features a cello line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The cello part has melodic lines with various ornaments and dynamics.

Dynamics: *pp*, *mp*, *pp*, *mp*, *pp*.

Performance markings: *pp*, *pp*, *mp*, *mp*, *pp*.

Performance markings: *pp*, *pp*.

Яркие мажоро-минорные обороты встречаются в № 31 третьего действия из балета «Спартак» Хачатуряна — «Палатка Спартака». Неоднократно в фанфарном звучании соединяются VI низкая ступень с устойчивой тоникой. В пятом такте после минорной V ступени на органном пункте тоника (иначе — нонаккорда к субдоминанте) появляется III низкая ступень:

А. ХАЧАТУРЯН. „Спартак“, Шд.
„Палатка Спартака“ (№31)

Allegro non troppo

83 4 8

8

sostenuto

8

sostenuto

Одна из самых ярких, запоминающихся тем 10-й симфонии Шостаковича основана на мажоро-миноре. Здесь повторяется замкнутый плагальный оборот (подобного рода оборот доминировал и в предыдущем примере). На квинтовом тоническом органном пункте чередуются VI низкая ступень и тоника. Отметим предъем тоники во всех голосах в четвертом и в восьмом тактах примера:

Д. ШОСТАКОВИЧ. 10-я симфония, соч. 93, III ч.

[Allegretto]

8

84 104

8-

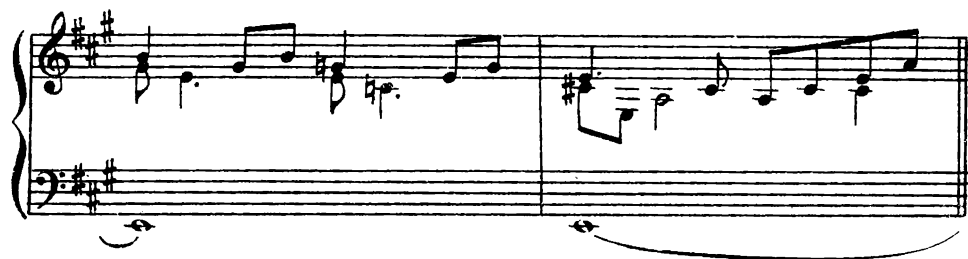
8-

В пасторальной фуге Ля мажор Шостаковича прозрачная диатоника тонко оттеняется мажоро-минорными оборотами и отклонениями. Приводим репризу фуги:

Д. ШОСТАКОВИЧ. 24 прелюдии
и фуги, соч. 87, Фуга №7

85 [Allegretto]

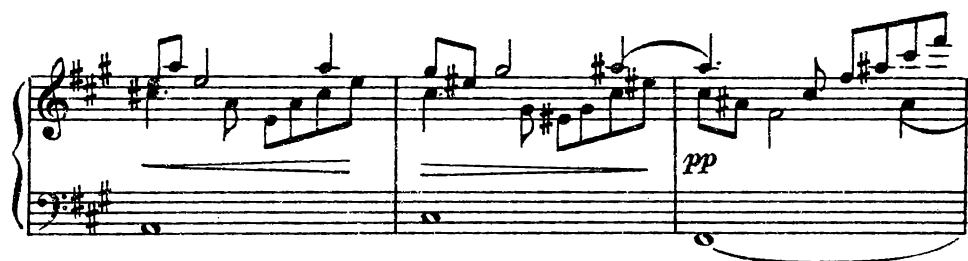
dim.



Еще один аналогичный пример встречается в конце фуги. Уже знакомый оборот с III низкой ступенью сменяется оборотом с III высокой мажорной ступенью (из параллельной системы мажоро-минора). Этот же аккорд является поводом, в качестве доминанты, для отклонения в тональность мажорной высокой VI ступени Ля мажора (то есть в Фа-диез мажор). В пределах «местного» Фа-диез мажора происходят одноименные мажоро-минорные смены (типа «эхо»). Далее следует возврат в главную тональность Ля мажор:

Д. ШОСТАКОВИЧ. 24 прелюдии
и фуги, соч. 87, Фуга №7

86 [Allegretto]



Укажем еще один пасторальный образ полифонического цикла Шостаковича — прелюдию Фа-диез мажор. В конце ее возникает мажорно-минорная последовательность:

Д. ШОСТАКОВИЧ. 24 прелюдии
и Фуги, соч. 87, Прелюдия № 13

87 [Moderato con moto]

First system of the musical score, measures 1-4. The treble clef part features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The bass clef part has a steady accompaniment. Dynamics include *pp*.

Second system of the musical score, measures 5-8. The treble clef part continues the melodic line with a slur and a fermata. The bass clef part continues the accompaniment.

Third system of the musical score, measures 9-12. The treble clef part has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef part has a more complex accompaniment. Dynamics include *mf pp*.

Fourth system of the musical score, measures 13-16. The treble clef part has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef part has a steady accompaniment. Dynamics include *pp*. Tempo markings *rit.* and *a tempo* are present.

Знаменитая призывная фанфара пионеров из оратории «Песнь о лесах» Шостаковича построена на чередовании мажорной и минорной терций тонического трезвучия:

Д. ШОСТАКОВИЧ. „Песнь о лесах“
соч. 81. „Пионеры сажают леса“ (№4)

88 44 Allegretto

Ряд образцов содержит не только мажоро-минорные обороты, но и мажоро-минорные тональные соотношения (речь идет о появлении одноименной минорной тональности, тональности VI низкой ступени и т. п.). Необходимо учесть, что и в подчиненных тональностях могут появляться свои отклонения, в том числе мажоро-минорного характера. Мы находим это в следующем примере из 1-го фортепианного концерта Прокофьева (главная партия первой части).

В виде эхо вступает построение в одноименном миноре. В подчиненном до-диез миноре намечается отклонение в параллельный Ми мажор, и уже в этом Ми мажоре происходит мажоро-минорное смещение в До мажор (то есть тональность VI низкой ступени). Еще одно терцовое смещение намечает как будто снова тональность VI низкой ступени от До мажора. Но Ля-бемоль-мажорное созвучие вместе с проходящей малой септимой играет роль доминанты исходной тональности:

С. ПРОКОФЬЕВ. 1-й концерт
для ф-п. с оркестром, соч. 10, 1ч.

89 7 solo Allegro brioso

pp

Con brio

cresc.

8

ff

Detailed description: This system contains two staves of music. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff starts with a *cresc.* (crescendo) marking and includes a section marked *Con brio* with a fermata over an eighth note, followed by a section marked *ff* (fortissimo).

Яркий образец мажоро-минора имеется в торжественной первой теме «Здравицы» Прокофьева:

90 [1] [Andante] С. ПРОКОФЬЕВ. „Здравица“, соч. 85

p

cantabile

p

Detailed description: This system contains three staves of music. The first staff is marked *p* (piano) and *[Andante]*. The second and third staves are marked *cantabile* and *p*. The music features a mix of major and minor tonalities, with a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains several chords and a melodic line starting with a quarter note. The lower staff (bass clef) features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and several chords. The second system also has two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and some rests. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking 'mf' is present in the lower staff of the second system.

Сначала на органном пункте тоники звучит отклонение в тональность III низкой ступени. Таким образом, затронута и VII низкая ступень (в качестве доминанты Ми-бемоль мажора). Далее появляется одноименная тоника и отклонение в тональность VI низкой ступени. Наконец, имеет место возвращение тоники До мажора. В мелодии использованы все десять звуков мажоро-минора.

В одноименном мажоро-миноре широко распространены и применяются VI и III низкие ступени, в частности, их соотношения с тоникой (в гармонических оборотах и в тональных связях). Заметим, что VI и III низкие ступени являются мажорными трезвучиями, хотя и принадлежат к системе мажоро-минора.

Образцом нисходящего, замкнутого большетерцового цикла в мажоро-миноре служит тема Джульетты-девочки из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта». Каждый последующий аккорд является VI низкой ступенью по отношению к предыдущему:

С. ПРОКОФЬЕВ. „Ромео и Джульетта“, соч. 75,
„Джульетта-девочка“

91 *Vivace*

The image shows a single system of musical notation for piano. The upper staff (treble clef) contains a melodic line of eighth notes, starting with a dynamic marking 'v' (fortissimo). The lower staff (bass clef) has a bass line with eighth notes and rests, with a dynamic marking 'mf' (mezzo-forte).

Three systems of piano music notation. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The second system continues the melody and accompaniment. The third system ends with a double bar line and includes a piano (*p*) dynamic marking.

Взаимоотношения мажоро-минорного типа проявляются и в тональном развитии этого произведения. Так, один из эпизодов рондо (форма пьесы) изложен в Ля-бемоль мажоре (тональность VI низкой ступени).

Примером мажоро-минорных тональных связей относительно крупного масштаба может служить сюита Прокофьева «Зимний костер». Так, первая часть сюиты «Отъезд» содержит тональную последовательность: До мажор — Ля-бемоль мажор — Ми мажор — До мажор, то есть по тональностям VI низких ступеней.

Тональность VI низкой ступени дважды сопоставляется с основной тональностью (До мажор и Ля-бемоль мажор) в среднем разделе второй части 3-го фортепианного концерта Кабалевского:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. 3-й концерт
для ф-п. с оркестром, соч. 50, II ч.

92

[6] [Andante con moto]

mf *pp* dolce

II

Musical score for the second movement of the 3rd Piano Concerto by Dmitri Kabalevsky. It shows a treble and bass clef with a 6/8 time signature. The first system includes a box with the number 6 and the tempo marking "Andante con moto". Dynamics include *mf*, *pp*, and *dolce*.

II

II

7

II

mp

II

dim.

p

Pochissimo più mosso

8

I

p dolce

Pochissimo più mosso

II

cantabile

I

II

Часто используется советскими композиторами тональность III низкой ступени (параллель одноименной тональности). Такова веселая тема Пети из симфонической сказки для детей «Петя и волк» Прокофьева. Первое предложение периода модулирует из До мажора в Ми-бемоль мажор, то есть в тональность III низкой ступени:

С. ПРОКОФЬЕВ. „Петя и волк,“ соч. 67

93 Andantino

p

mf

Отклонение в тональность III низкой ступени выделяется своим блеском в первой части оратории Шостаковича «Песнь о лесах»:

Д. ШОСТАКОВИЧ. „Песнь о лесах“, соч. 81,
„Когда окончилась война“ (№1)

94 Умеренно

Те же тональные соотношения приобретают более легкие, акварельные краски в уже цитированном выше, по другому поводу, примере из хора Шабалина «Стрелотунья-белобока» (см. пример 71), а также в танце «Розовые девушки и Нунэ» из балета Хачатуряна «Гаянэ»:

А. ХАЧАТУРЯН. „Гаянэ“, IV д.
„Розовые девушки и Нунэ“ (№27)

95 [Allegretto]

Обаятельное отклонение в тональность III низкой ступени находится во втором предложении периода в Вальсе из вокального концерта Глиэра. Возвращение в Фа мажор совершается через си-бемоль минор и соль минор, то есть через субдоминантовые тональности:

Р. ГЛИЭР. Концерт для голоса
с оркестром, соч. 82, II ч.

96 10 [Allegro]
a tempo

mf cantabile

p

15

20

mf dim

dim.

meno mosso [25]

Musical score for measures 25-29. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a wavy hairpin line above the staff, indicating a tremolo or vibrato effect. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

a tempo

Musical score for measures 30-34. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *p* (piano) dynamic marking. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

[30]

Musical score for measures 35-39. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a *cresc.* (crescendo) marking. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

[35]

Musical score for measures 40-44. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

40

dim. m.s.

Светлые краски песни Дунаевского «Дорогой широкой» (из кинофильма «Волга-Волга») оживлены мажоро-минорными гармониями. В конце первого предложения звучит гармонический оборот I—III низкая — I ступени. Во втором предложении, как развитие этой предпосылки, появляется плагальное отклонение в тональность III низкой ступени — Соль-бемоль мажор:

И. ДУНАЕВСКИЙ. „Дорогой широкой“
из к-ф. „Волга - Волга“

97 Умеренный темп

p

С большим чувством

До - ро - гой ши - ро - кой, ре -

- кой го-лу- бой хо-ро-шо нам

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a half note followed by eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

плыть вдво-ём с то-бой.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a long note followed by a half note. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern with some chordal changes.

Мы

tr

The third system shows the vocal line with a long note and the piano accompaniment. A trill is indicated in the piano part with the marking *tr*.

cresc.

лю-бим,мы вме-сте, и день мо-ло-дой, и

cresc.

The fourth system features a crescendo in both the vocal and piano parts, marked with *cresc.* above and below the staves. The vocal line has a long note followed by eighth notes.

rit. molto

ла - сточ_ка пе_сня ле - тит над во -

a tempo

-дой. И плыть лег - ко, и

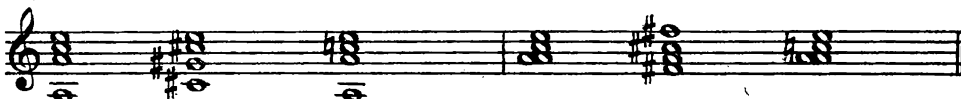
петь лег - ко.

Одноименный мажоро-минор в музыке советских композиторов применяется, как видим, разнообразно: используются различные выразительные возможности данного лада — его гармонических оборотов и обусловленных им тональных отношений. В особенности отметим показательные образцы, отличающиеся радостным блеском, торжественностью. Эти впечатления зависят от опоры на мажорные трезвучия одноименной мажоро-минорной системы, а также от маршеобразного ритма и трезвучного строения мелодии (см. цитированные темы из «Песни о лесах», «Здравицы», «Ромео и Джульетты», «Пети и волка», «Спартака», скрипичного концерта Кабалевского).

Миноро-мажор

В этом, значительно менее распространенном, синтетическом ладу мы займемся, главным образом, гармоническими оборотами и тональными соотношениями, основанными на взаимосвязях I и III высокой минорной, I и VI высокой минорной ступеней:

98



Иногда в каденциях вместо обычной доминанты применяется аккорд III высокой минорной ступени минора-мажора (то есть III ступени одноименного мажора). Так поступает Кабалевский неоднократно: в кадансах побочных партий — в финале скрипичного концерта, в первой и третьей частях 3-го фортепианного концерта (все образцы в ля миноре). В последнем случае мы встречаем вариант более обычной гармонизации восходящего движения в мелодическом миноре:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для скрипки с оркестром, соч. 48, III ч.

99 [6] *Vivace giocoso*

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. 3-й концерт для ф-п. с оркестром, соч. 50, I ч.

[Allegro molto]

[13]

100

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. 3-й концерт
для ф-п. с оркестром, соч. 50, III ч.

101 [6] **Presto**

Отклонения в тональность III высокой минорной ступени минор-мажора образуются и в условиях подчиненных тональностей. Таково развитие побочной партии первой части 3-го фортепианного концерта Кабалевского (перед каденцией солиста). Мы находим здесь отклонения в си минор и по секвенции в ми минор, то есть в тональности III высоких минорных ступеней соль и до минор-мажора. Оба эти отклонения возникают при помощи вариантной подмены обычных доминант, построенных на тонической терции в басу:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. 3-й концерт для ф-п.
с оркестром, соч. 50, I ч.

102 [23] **Allegro molto**

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble and bass staff with a key signature of one flat (G minor) and a 4/4 time signature. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system is marked "poco allargando" and continues the piece. It features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings like *pp* and *ppp*. The key signature changes to two flats (C minor) in the second system.

Каждое предложение в периоде из средней части «Монтеки и Капулетти» («Ромео и Джульетта») содержит глубокое, четко выраженное отклонение в далекую тональность ля-бемоль минор (соль-диез минор), то есть в тональность III высокой минорной ступени минор-мажора. Оба отклонения выявляются в шестом такте восьмитактных предложений периода, находятся в кульминационной зоне структуры и связаны с наибольшим эмоциональным подъемом музыки. В ее ровное и неизменное течение на момент вносится нечто новое, и это новое заключается, прежде всего, именно в тональном отклонении; другие элементы языка — ритм, фактура — остаются, в основном, неизменными.

Определенность отклонений подчеркивается ясным, простым изложением побочной тоники (ля-бемоль минор), которая оттеняется в местных условиях кадансом и относительной продолжительностью. Отклонение первого предложения протяженнее второго. Оно занимает более двух тактов (такты 6—7 и частично 8). В конце отклонения в первом предложении звучит двойная доминанта ля-бемоль минора — опорное Си-бемоль-мажорное трезвучие, как бы заменяющее обычный половинный каданс. Оно далее сдвигается на полтона вверх в си-минорное трезвучие, то есть в натуральную доминанту главной тональности.

В начале предложения происходят отклонения в си минор и ля минор, то есть тональности натуральных доминанты и субдоминанты, и лишь в конце появляется ля-бемоль минор, непосредственно сопоставляемый с ля минором. В итоге же всего процесса отклонений складываются отмеченные важнейшие тональные отношения: ми минор — ля-бемоль минор (соль-диез минор).

Аналогичное отклонение во втором предложении, как уже отмечено, короче. Первые такты обоих отклонений (в первом и втором предложениях), после достигнутого ля-бемоль минора, одинаковы (сравнить

такты 6 и 14). Но далее, в следующем такте второго предложения ля-бемоль минор не продолжается, как в первом предложении, а происходит сдвиг в ми минор, и период завершается тоникой главной тональности:

С. ПРОКОФЬЕВ. „Ромео и Джульетта“
соч. 75. „Монтеки и Капулетти“

Moderato tranquillo

103

dolce
p

p

В хоровой поэме Шостаковича «Один из многих» (из цикла «Десять поэм») заключительный куплет-кода объединяет основную тональность фа минор и подчиненную тональность III высокой минорной ступени— ля минор, в тесных рамках одного периода. Предыдущий куплет завершился на доминанте Фа мажора. С этой же доминанты начинается и последний куплет — кода. Уже в третьем такте происходит отклонение в ля минор, включающее попутно, на основе ладовой переменности, и До мажор. В седьмом такте возвращается главная тональность. Ля-минорное трезвучие хроматически смещается в секстаккорд тоники фа минора. Этот оборот повторяется (такты 7—8):

Д. ШОСТАКОВИЧ. Десять поэм,
соч. 88. „Один из многих“ (№2)

Andantino

104 17

C. *p*

A. Не - долго в не_во_ле он, воль_ный, про_жил, он

T. *pp*

B. не - дол_го

был так до_вер_чив и мо_лод, так

он был мо_лод,

p 18

но их беспощадно, их
много та и лось в нем крепнущих сил, без
та и лось в нем сил без

rit.

жадно ско сил мертвающий, безжалостный
жа лостный
жа лостный

a tempo

холод,
холода, холода,
холода,
но их беспощадно, их жадно ско
холода, но их беспощадно, их жадно ско

p dim. **ritenuto** *pp*

мерт-вя-щий без-жа-лост-ный хо-лод.

dim. *pp*

хо - лод.

dim. *pp*

- сил хо - лод.

dim. *pp*

- сил хо - лод.

Сочетание фа минора и ля минора в заключительном куплете обобщает тональный план хора. Заметим, что в отмеченной последовательности (такты 7—8) ля-минорное трезвучие должно быть рассмотрено и с точки зрения альтерации (*ля-бекар как си-дубль-бемоль*). Альтерационная трактовка уместна и в отношении образцов кадансов с III высокой минорной ступенью (см. примеры 99, 100, 101). К этой характерной для современной музыки альтерации (IV пониженная ступень минорного лада) мы вернемся ниже.

Теперь приведем примеры, содержащие другую характерную гармонию миноро-мажора — VI высокую минорную ступень.

Небольшое отклонение в тональность VI высокой минорной ступени до минора намечается в связующей партии первой части 4-й фортепианной сонаты Прокофьева:

С. ПРОКОФЬЕВ. 4-я соната для ф-п., соч. 29, I ч.

[Allegro molto sostenuto]

105

mp espressivo

8-1

Одна из заключительных кульминаций в коде 3-й фортепианной сонаты Прокофьева находится в замкнутом малотерцовом нисходящем цикле миноров. Каждая последующая тональность в отношении к предыдущей является тональностью VI высокой минорной ступени одноименного миноро-мажора. В «рамке» ля минора появляются три тональности: фа-диез минор, ми-бемоль минор и до минор.

Верхние голоса устремляются навстречу нижним. Благодаря движению параллельных минорных трезвучий промежутков между тониками каждой пары тональностей заполняется отрезком хроматической гаммы:

С. ПРОКОФЬЕВ. 3-я соната для ф-п., соч. 28

[Poco più mosso]

106

ff

ff

В главной партии первой части второй виолончельной сонаты (ля минор) Мясковского есть глубокие отклонения в до-диез минор и, в особенности, в фа-диез минор; обе эти минорные тональности, находящиеся в терцовом отношении к главной, объединяются, как мы знаем, системой миноро-мажора.

Примечательно, что такие отклонения звучат здесь, в первой части сонаты Мясковского, «рядом» с диатоникой, с оборотами натурального лада. Вот тема главной партии:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 2-я соната
для виолончели и ф-п., соч. 81, [ч.

107

[Allegro moderato]

mf *legato* *p* *p*

Предвосхищение упомянутых отклонений (в частности, в фа-диез-минор) дано еще в начале главной партии:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 2-я соната
для виолончели и ф-п., соч. 81, I ч.

108 [Allegro moderato]

Образовавшийся доминантсептаккорд следует трактовать как результат нисходящей альтерации IV ступени (до-диез, как ре-бемоль).
После повторения в партии фортепиано ля-минорной главной темы движение приводит к до-диез минору:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 2-я соната
для виолончели и ф-п., соч. 81, I ч.

[Allegro moderato]

109

Отклонение в до-диез минор сменяется новым длительным отклонением в фа-диез минор.

Интересно возвращение к главной тональности — ля минору. Аккорд, аналогичный приведенному выше (см. пример 108), в качестве альтерированной двойной доминанты через Фа мажор, приводит в Ля мажор, то есть в тональность, одноименную главной:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 2-я соната
для виолончели и ф-п, соч. 81, I ч.

110 [Allegro moderato]

Музыкальный фрагмент № 110 из 2-й сонаты Н. Мясковского для виолончели и фортепиано, соч. 81, I ч. Темп: [Allegro moderato]. Фрагмент состоит из двух систем нот. В первой системе показаны фортепиано и виолончель. Во второй системе — виолончель и фортепиано. Динамические обозначения: *p* и *dim.*

На этом заканчивается главная партия, и путем сопоставления в ля миноре начинается связующая.

Приведем исключительный пример миноро-мажора в другом роде:

С. ПРОКОФЬЕВ. 7-я симфония, соч. 131, I ч

111

[Moderato]

17

Музыкальный фрагмент № 111 из 7-й симфонии С. Прокофьева, соч. 131, I ч. Темп: [Moderato]. Фрагмент состоит из двух систем нот. В первой системе показаны фортепиано и виолончель. Во второй системе — виолончель и фортепиано. Динамические обозначения: *mf*. Темповые обозначения: *poco rit.*

В конце первой части 7-й симфонии Прокофьева очень своеобразный мажорный каданс (такты 4—5 примера) завершается еще одним аккордом — тоникой основного минора. Таким образом, фрагмент одноименного мажора словно растворяется в миноре, сливается с ним.

Необычайно здесь непосредственное сопоставление мажорного и минорного трезвучий, в котором первое подчиняется, наподобие задержания, второму. Обратный случай хотя тоже встречается редко, но все же не является столь исключительным (см. начало третьей части виолончельной сонаты Рахманинова).

Своеобразно, ново в симфонии Прокофьева также то, что минор сменяет мажор в заключительный момент произведения. Ведь просветленные окончания минорных произведений в мажоре — давняя традиция.

Завершающий первую часть 7-й симфонии Прокофьева каданс очень поэтичен. Прозрачный заключительный минорный аккорд словно озаряет окончание первой части грустным светом.

Насколько вообще необычными представляются окончания в одноименном миноре, можно судить еще по следующему примеру. Первый период мазурки Шопена Ре-бемоль мажор соч. 30, № 3 завершается в одноименном миноре. Однако, словно осознавая всю исключительность и непрочность подобной модуляции, Шопен в репризе мазурки добавляет к периоду еще один такт — мажорное трезвучие основной тональности. Как и в упоминавшемся примере из Рахманинова, минорное трезвучие здесь переходит в мажорное.

МОДУЛЯЦИЯ И ОТКЛОНЕНИЯ

Тональные связи, тональные отношения являются едва ли не самой обширной темой курса гармонии. К изучению этой темы в ее различных аспектах приходится возвращаться неоднократно.

В данном пособии мы решили сосредоточить внимание на тональных процессах, протекающих внутри периода. Это ограничение должно позволить глубже и разнообразнее осветить изучаемые вопросы и, кроме того, приводить музыкальные иллюстрации в более полном, законченном виде. В пользу периода, как композиционной основы изучения тональных отношений, говорит также ясность и определенность взаимосвязей в нем музыкальной формы и гармонических явлений. Справедливость данного положения обнаруживается, в особенности, при изучении отклонений.

Мы рассматриваем в пособии модуляцию и отклонения. Известная условность этого деления заключается в том, что и в модулирующих периодах встречаются отклонения. Однако в области гармонического анализа такого рода перекрещивания понятий, конечно, неизбежны, и дело педагога акцентировать в каждом данном музыкальном примере тот или иной момент.

Как модуляции, так и отклонения мы дифференцируем по ряду признаков: функциональная близость или отдаленность тональностей, интервальные отношения тоник связываемых тональностей (например, модуляция или отклонение на секунду, на тритон), лад (модуляции и отклонения в мажоре и в миноре), приемы модулирования. Рассматривая тональные явления в форме периода (как части целого), желательно показывать, как складывается тональное развитие произведения в дальнейшем.

При изучении тональных связей мы исходим из принципа функциональной зависимости тональностей. Вокруг основной тональности данного произведения или его части объединяются другие, функционально-подчиненные.

Изучать тональные отношения следует в связи со структурой музыкального произведения. Существенное отличие отклонений от модуляций заключается как раз в их разном местоположении в музыкальной форме. Например, переход в тональность, завершающую период (или иногда его первое предложение), воспринимается как модуляция. Тональные же смены внутри предложения воспринимаются как отклонения, то есть внутреннее расширение, обогащение данной господствующей тональности.

Отклонения оттеняют господствующую основную тональность. Они усиливают и утверждают ее по контрасту. И чем более далеки отклонения, тем ярче их контрастно-оттеняющая роль.

Приемы, посредством которых совершаются модуляции и отклонения, — однородны: они происходят через общий аккорд, энгармоническим путем, эллиптически и т. д.

Глубина, отчетливость, яркость отклонений зависит от многих факторов, в том числе от продолжительности. Иные отклонения образуются лишь побочными доминантой и субдоминантой. Они могут оказаться менее рельефными, более текучими, чем те, которые представлены и побочной тоникой.

Отклонения являются одним из ярких средств музыкальной выразительности, но восприятие их возможно только при прочном ощущении главной тональности. Чрезмерность отклонений, тем более зыбких, аморфных, разрушает тональность, а вместе с тем уничтожает и самые отклонения.

Мы подробнее остановились на понятии отклонения, его общих и отличительных чертах по сравнению с модуляцией, ибо самое понятие модуляции (переход из одной тональности в другую) обычно не представляет особых затруднений.

Известно, что на протяжении истории развития музыкальной культуры тональные отношения, модуляции, отклонения эволюционировали. Выдающиеся композиторы, в связи с особенностями их мышления, вносили в эту область что-то новое, свежее. В целом наблюдается процесс внутреннего обогащения, расширения тональности.

Переходя к советской музыке, следует заметить, что своеобразие таких композиторов, как Прокофьев, Шостакович, невозможно понять, если не сосредоточить пристальное внимание на излюбленных ими ярких и смелых тональных соотношениях. У Прокофьева эта черта его гармонического стиля обнаруживается весьма последовательно и выпукло на протяжении всего творчества. Например, всевозможные тональные смещения, сдвиги в далекие тональности внутри периода стали нормой его гармонии. Характерна тоническая определенность, основанность не только главной, но и побочных тональностей. Возврат в главную тональность также обычно совершается путем сдвига.

Многие интересные, плодотворные гармонические «неожиданности», новшества появлялись у Прокофьева в музыке скерцозного характера. Неожиданные тональные сдвиги нередко связаны с присущим ему юмором (гават из «Классической симфонии»).

Своеобразие, новизна, оригинальность, относительная сложность и острота тонально-гармонического развития в малых масштабах (например, в пределах периода) совмещаются у ряда советских композиторов с относительной простотой, обычностью тональных планов в крупных масштабах целого произведения или его большей части.

Возьмем сонатные экспозиции. В первой части 27-й симфонии Мясковского главная партия — в до миноре, побочная — в Ми-бемоль мажоре; в первой части 7-й симфонии Шостаковича главная партия — в До мажоре, побочная — в Соль мажоре; в ранних сонатах Прокофьева (№№ 1—4), за исключением 2-й, сонатные экспозиции первых частей имеют классический тональный план (например, в 3-й фортепианной сонате главная партия — в ля миноре, побочная — в До мажоре).

§ 6. ПЕРИОДЫ, МОДУЛИРУЮЩИЕ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

Ниже мы приводим несколько примеров на наиболее характерные модуляционные направления из мажора и из минора — в доминантовые тональности V и III ступеней.

Периоды, модулирующие из мажора

Самой распространенной в мажоре, как известно, является модуляция в тональность V ступени (например, До мажор — Соль мажор). Но широко применяются и модуляции в тональность III ступени (например, До мажор — ми минор). Модулирующие периоды последнего типа нередко встречаются и у ряда советских композиторов.

В одном из эпизодов рондо — второй части концерта для голоса с оркестром Глиэра — имеется модулирующий период из До мажора в ми минор. В процессе перехода I ступень рассматривается как VI ступень последующей тональности (общий аккорд — такт 12). Энергия модуляции возрастает благодаря образованию на основе плавного голосоведения увеличенного терцквартаккорда двойной доминанты ми минора, непосредственно предшествующего кадансовому квартсекстаккорду конечной тональности:

Р. ГЛИЭР. Концерт для голоса с оркестром, соч. 82, II ч.

112 Allegro

45

Measures 45-49. The vocal line consists of a single whole note chord. The piano accompaniment is marked *p espress.* and features a complex chordal texture with a 'p espress.' marking.

50

Measures 50-54. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment is marked *p espress.* and *pp*.

55

Measures 55-59. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment is marked *dim.*.

В начальном периоде Адажио из балета «Красный цветок» Глиэра модуляция совершается из Ми-бемоль мажора в соль минор:

Р. ГЛИЭР „Красный цветок“, II д. Адажио (№ 27)

113 [Pesante sonore]
a tempo

mf

mf
m. g.

cresc.

Модуляции из мажора в тональность III степени встречаются в нескольких примерах из произведений Дунаевского. Таков первый период песни из музыки к кинофильму «Дети капитана Гранта» «А ну-ка, песню нам пропой, веселый ветер» (модуляция из Ми-бемоль мажора в соль минор):

И. ДУНАЕВСКИЙ. „Спой нам, ветер“
из к-ф. „Дети капитана Гранта“

114 Маршеобразно и бодро

mf

А ну - ка,

пе - сню нам пропой, ве - се - лый ве - тер, ве - се - лый

ве - тер, ве - се - лый ве - тер! Мо - ря и

го - ры ты об.ша - рил все на све - те и все на

све - те пе - сен - ки слы - хал.

Таков и первый период «Спортивного марша» из кинофильма «Вратарь», модулирующего из Ля-бемоль мажора в до минор:

И. ДУНАЕВСКИЙ. „Спортивный марш“
из к-ф. „Вратарь“

115 Очень бодро

Ну - ка солн - це, яр - че брыз - ни, зо - ло -

- ты - ми лу - ча - ми обжи - гай! Эй, то -

- ва - рищ! Боль - ше жиз - ни! По - спе -

- вай, не за - дер - жи - вай ша - гай!

Модуляцию в тональность доминанты V ступени мы иллюстрируем лишь одним примером — «Танцем с веером» из балета «Красный цветок» Глиэра. Здесь, во втором предложении, помимо обычного проме-

жуточного отклонения в тональность VI ступени, равной тональности II ступени, по секвенции затрагивается и тональность III ступени, равная тональности VI ступени (такт 7):

Р. ГЛИЭР. „Красный цветок“, I д.
Танец с веером (№ 6)

Allegretto grazioso

116

Периоды, модулирующие из минора

Мы ограничиваемся здесь лишь одним новым примером на наиболее важное модуляционное направление — в тональность III ступени, то есть мажорной параллели. Образец модулирующего периода из минора в мажорную параллель (из ми минора в Соль мажор) был приведен при изучении натурального минора. Ссылаемся на этот пример вторично (см. пример 20).

Другой пример взят из песни Шостаковича «Тоска по Родине» (кинофильм «Встреча на Эльбе»). В этом периоде, модулирующем из фа минора в Ля-бемоль мажор, переход совершается еще в первом предложении, оканчивающемся половинным кадансом в новой тональности. В седьмом такте намечается возвращение в исходный минор, однако весь период завершается в тональности мажорной параллели:

Д. ШОСТАКОВИЧ. „Тоска по родине“, соч. 80,
из к-ф. „Встреча на Эльбе“

117 Не спеша. Выразительно

Т. *Соло* *p*

Слы-шен го- лос От-чиз- ны ро-

Бар. *Соло*

- ди - мой отсво - бод - ныхпро-сто - ров вда -

от сво - бод - ныхпро-сто - ров вда -

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Верхние два стaves — вокальные партии (сопрано и альт), нижние три — фортепиано. Ключевая подпись: b b . В начале вокальных партий подлины: «- ли». В начале вокальных партий подлины: «Хор *p*». В начале вокальных партий подлины: «Ни - че - го нет на све - те лю -». В начале вокальных партий подлины: «- би - мей и до - ро - же со - вет - ской зем - ли». В начале вокальных партий подлины: «- би - мей и до - ро - же со - вет - ской зем - ли».

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Верхние два стaves — вокальные партии (сопрано и альт), нижние три — фортепиано. Ключевая подпись: b b . В начале вокальных партий подлины: «- би - мей и до - ро - же со - вет - ской зем - ли». В начале вокальных партий подлины: «- би - мей и до - ро - же со - вет - ской зем - ли».

§ 7. ПЕРИОДЫ, МОДУЛИРУЮЩИЕ В ТОНАЛЬНОСТИ НЕДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

Среди модуляций и отклонений в далекие тональности могут быть выделены, как особо острые, броские, переходы на тритон и на секунду; особое внимание обратим на тональные связи в малосекундовом (полутоновом) соотношении.

В первом периоде «Танца антильских девушек» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева модуляция совершается из ля минора в соль-диез минор. Во втором предложении затрагивается натуральный ми-минор (тональность доминанты), и конечный соль-диез минор непосредственно соприкасается с ми минором.

Во втором такте примера этот необыкновенный тональный итог предвосхищен кадансом с «прокофьевской доминантой» (объяснение термина дается в конце данного раздела пособия):

С. ПРОКОФЬЕВ. „Ромео и Джульетта“, соч. 75,
Танец антильских девушек

118 Andante con eleganza

При всей необычности такого перехода аналогичный случай все же имел место в музыке прошлого: в романсе Шуберта «У ручья» из вокального цикла «Зимний путь» (в конце периода происходит модуляция из ми минора в ре-диез минор).

Противоположно направленная модуляция, на полтона вверх, встречается в Анданте 8-й фортепианной сонаты Прокофьева. В этом периоде второе большое предложение начинается со сдвига в тональность II низкой ступени Ре-бемоль мажора (вместо Ми-дубль-бемоль мажора написан Ре мажор). Таким образом, весь период модулирует из Ре-бемоль мажора в Ре мажор¹:

¹ Форму данного фрагмента можно определять и как простую двухчастную. При этом имеется в виду композиция второй части сонаты в целом.

С. ПРОКОФЬЕВ. 8-я соната
для ф-п., соч. 84, IIч.

Andante sognando

119

*dolce**p*

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is 'Andante sognando' and the mood is 'dolce'. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system introduces a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth and fifth systems show further melodic and harmonic progression, with the fifth system ending with a fermata on the final chord.

Крупные по масштабам модулирующие периоды с большесекундовым соотношением тональностей встречаются у Прокофьева в хоре «На мирном торжестве» из оратории «На страже мира» (модуляция на секунду вниз: Фа мажор — Ми-бемоль мажор) и у Кабалевского в увертюре к опере «Семья Тараса» (модуляция на секунду вверх: Ми-бемоль мажор — Фа мажор).

В первом из упомянутых примеров оба предложения насыщены острыми тональными смещениями, промежуточными отклонениями. Первое предложение заканчивается модуляцией в Ля-бемоль мажор. Второе — по секвенции ведет в Си мажор, но неожиданно оканчивается в Ми-бемоль мажоре:

С. ПРОКОФЬЕВ. „На страже мира“, соч. 124.
„На мирном торжестве“

120 *Moderato*
Смешанный хор

С. А. В Москве на мирном торжестве как

Т. Б. *p*

simile

С. А. буд - то мо - ре пе - нит - ся. Про -

Т. Б.

C. A. *ho - dyat spes-ney po Mo-skve dru -*

T. B.

C. A. *- жи - ны ю - ных ле - нин - цев.*

T. B.

Первое предложение шестнадцатитактного периода из увертюры к «Семье Тараса» Кабалевского содержит плавную модуляцию из Ми-бемоль мажора в фа минор (тональность II ступени). В начале секвентно сходного второго предложения ожидаемый фа минор подменяется Фа мажором. Вторгающийся каданс ведет к новому разделу увертюры в одноименной тональности — фа миноре:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. „Семья Тараса“, Увертюра

Non troppo allegro. Maestoso

121 1

ff cantabile

First system of musical notation, measures 1-2. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, measures 3-4. The right hand continues its eighth-note pattern, with a triplet of eighth notes in measure 4. The left hand has a few chords and a single eighth note in measure 4. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 4.

Third system of musical notation, measures 5-6. The right hand continues with eighth notes and includes two triplet markings over eighth notes in measures 5 and 6. The left hand consists of chords and single notes.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. Measure 7 is marked with a '2' in a box, indicating a second ending. The right hand has a more complex eighth-note melody with some beamed sixteenth notes. The left hand continues with a simple accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The right hand continues with eighth-note patterns, including a sharp sign (F#) in measure 9. The left hand provides a steady accompaniment.

Большой, сложный по структуре тридцатидвухтактный период в «Танце в чашей» из «Красного цветка» Глиэра замечателен редкой модуляцией из минора в тональность VI низкой минорной ступени. Среди периодов, завершающихся далекими терцовыми модуляциями (которыми мы здесь, однако, подробно не занимаемся), — это сравнительно необычный случай. В конце второго предложения (последние 6 тактов примера) II низкая ступень ля минора в роли мажорной субдоминанты фа минора ведет к кадансу в этой тональности:

Р. ГЛИЭР. „Красный цветок“, III д. Танец с чашей (№60)

Andante

116

rit. *a tempo*

p

dim.

The musical score consists of five systems of piano music. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes a *rit.* marking and a *a tempo* marking, along with a *p* dynamic marking. The third system continues the melodic and bass lines. The fourth system features a *dim.* marking. The fifth system concludes the piece with a *dim.* marking and a final chord.

§ 8. ОТКЛОНЕНИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

Приводим для примера написанную в ми-бемоль миноре песню Бестужева из оперы Шапорина «Декабристы». Отклонение в мажорную параллель появляется уже с конца второго такта. Пятитактное предложение завершается доминантой параллельного мажора. В начале второго предложения намечается возвращение в основную тональность ми-бемоль минор, однако это возвращение отодвигается еще одним отклонением в параллельный мажор.

Период выдержан в натуральном миноре. Особенно показательна в этом смысле заключительная каденция (такты 9—10). Однако количественно преобладает подчиненный Соль-бемоль мажор:

Ю. ШАПОРИН. «Декабристы», I д.
Песня Бестужева (№11)

123 [Andantino]

40 *mp*

Ой вы, вер - сты, вер - сты,

simile

f

да бе - лы сне -

mf

- га! Кто счи - тал вас,

più f

вер - сты? Ве - тер.

да вью - га.

Отклонение в тональность ближайшего диатонического родства выполнено диатоническими средствами. Последние, при отклонениях в параллельный мажор, являются вообще не редким явлением, так как доминанта параллельного мажора входит в диатоническую систему минора.

Характерным примером отклонений в параллельный мажор, а также в тональность субдоминанты может служить песня Белого «Смелей.

краснофлотцы». Отклонения в параллель—Ре-бемоль мажор совершаются и в первом, и во втором предложениях песни. В начале второго, кроме того, имеется отклонение в тональность субдоминанты:

В. БЕЛЫЙ. „Смелей, краснофлотцы“

Сильно, мужественно, в сдержанном темпе

124

Дружней, черно-морцы! Смелей, бал-

-тийцы! Пускай нашу силу почувствует

враг! Покажем презренным фашистским у-

f *mf* *pesante e marcato*

- бий - цам, как дра-ть-ся у - ме - ет со - вет-ский мо-ряк.

Пример отклонений из мажора в минорную параллель, в тонком и своеобразном преломлении встречается в побочной партии 3-й фортепианной сонаты Прокофьева. Второе предложение варьировано — ля минор более глубоко проникает в До мажор. В начале второго предложения (такт 5) появляется органнй пункт на ля. Такой же органнй пункт есть в седьмом такте второго предложения. В соответствующих тактах первого предложения этого органного пункта нет. Кстати, в силу этих изменений переосмысливается значение аккорда *ре-фадиез* — ля — до (в тактах 2 и 6): в первом предложении — это преимущественно двойная доминанта До мажора; во втором предложении — в данном аккорде усиливается оттенок дорийской субдоминанты ля минора. Очарование этой задумчиво-светлой музыки заключается в изящном голосоведении с почти непрерывно движущимся теноровым голосом.

В данном примере, как и в других случаях, при отклонениях и модуляциях из минора или мажора в параллель сказываются черты ладовой переменности:

С. ПРОКОФЬЕВ. 3-я соната для Ф-п., соч. 28

125 [Moderato]

p semplice e dolce

legato

Продолжая ознакомление с отклонениями в тональности диатонического родства, приведем в пример первый период «Гимна великому городу» из балета Глиэра «Медный всадник». В первом предложении (16 тактов) этого периода имеются два отклонения, подчеркнутые побочными доминантами: в тональность III ступени — соль-диез минор (такты 6—8) и в тональность II ступени — фа-диез минор (такты 11—12). Кроме того, намечено отклонение диатоническими средствами в тональность VI ступени — до-диез минор (такты 9—10). Наконец, в конце первого предложения (такты 15—16) есть отклонение в тональность доминанты.

Во втором предложении (16 тактов) встречается хроматическое отклонение в тональность VI ступени — до-диез минор (такты 25—28).

Р. ГЛИЭР. „Медный всадник“
Гимн великому городу

126 Умеренный темп

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of several measures with various note values and rests.

Second system of musical notation, including a *cresc.* marking. The treble clef part features a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef part has a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic material from the previous systems.

Fourth system of musical notation, also featuring a *cresc.* marking. The treble clef part has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef part continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish in the treble clef and a sustained bass line.

§ 9. ОТКЛОНЕНИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ НЕДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА

В предыдущих разделах работы, содержащих сведения о мажорно-миноре и миноро-мажоре, о модулирующих периодах, мы встречались уже с примерами различных далеких отклонений. Напомним об отклонениях в тональность III низкой мажорной ступени в первом номере «Песни о лесах» Шостаковича (см. пример 94), в главной теме второй части вокального концерта Глиэра (см. пример 96), в песне Дунаевского из кинофильма «Волга-Волга» — «Дорогой широкой» (см. пример 97).

Отклонения — посредством сопоставления (типа «эхо») — в одноименный минор наблюдались в образце из 1-го фортепианного концерта Прокофьева (см. пример 89).

Далекие отклонения миноро-мажорного значения мы видели в средней части «Монтеки и Капулетти» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева (см. пример 103) и в коде его 3-й фортепианной сонаты (см. пример 106).

Знаменательно, что свежие, яркие тональные отклонения проникают и в произведения, рассчитанные на самую широкую аудиторию, — в советскую песню. Это говорит о тенденции обновления музыкального языка массовых жанров.

Сошлемся на «Песню мира» Шостаковича из кинофильма «Встреча на Эльбе». После отклонения в тональность доминанты вступает Ля-мажорное трезвучие, понимаемое далее как доминанта Ре мажора. Кульминация совпадает с отклонением в тональность VI высокой мажорной ступени. Столь яркое отклонение особенно необычно в условиях массовой песни:

Д. ШОСТАКОВИЧ „Песня мира“
соч. 80, из к-ф. „Встреча на Эльбе“

127 Медленное

Хор *mf*

На - ши ни - вы цве - тут, мы от-сто-

mf

- я ли вес - ну. На - ши си - лы ра - стут,
 мир по - бе - дит вой - ну.

В связи со сказанным уместно отметить те произведения, в которых творчески свободно, в смысле использования средств музыкального языка, интерпретируется народный жанр старинной протяжной песни.

Сошлемся на песню девушки из «Александра Невского» Прокофьева. В этой прекрасной песне большое место занимает сложная и, казалось бы, чуждая данному жанру гармония VI низкой минорной ступени (ля-бемоль-минорное трезвучие в до миноре).

Вступлению голоса предшествует оркестровая картина, рисующая мертвое поле. В создании мрачного колорита участвует большетерцовый цикл минорных тональностей: до минор, ля-бемоль минор, ми минор, до минор. Каждая последующая тональность по отношению к предыдущей является тональностью VI низкой минорной ступени:

С. ПРОКОФЬЕВ., „Александр Невский“
соч. 78. „Мертвое поле“ (№ 6)

Adagio

128 73 8-

pp

8-

p

p

p

rit. *ppp*

В последующем развитии ля-бемоль-минорное трезвучие выступает как аккорд субдоминанты параллельного мажора:

С. ПРОКОФЬЕВ., „Александр Невский“,
соч. 78., „Мертвое поле“ (№ 6)

129 74 *Meno mosso*

Я пойду по по-лю бе-ло-му,

pp

по-ле-чу по по-лю смерт-но-му,

Во втором предложении образуется отклонение в тональность VI низкой минорной ступени:

С. ПРОКОФЬЕВ. „Александр Невский“
соч. 78. „Мертвое поле“ (№6)

130 [Meno mosso]

по - и - щу я слав - ных

со - ко - лов, же - ни - хов мо - их,

доб - рых мо - лод - цев.

mf

rit.

mf

В оркестровом заключении снова, по-иному, представлена звучность VI низкой минорной ступени.

Художественно верное воплощение русской протяжной песенности с ее простотой, с ее сердечностью интонаций натурального минора соединяется в этой песне со сложными звучаниями VI низкой минорной ступени в гармонических оборотах и отклонениях. Таким образом, сфера музыкального языка протяжной песни расширяется, обогащается, традиции народного искусства сочетаются с достижениями профессиональной музыки.

Образцы подобного подхода к протяжной песне мы находим и у русских классиков. Напомним ариозо Милитрисы «В девках сижено» из первого акта «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова.

В ариозо Аксиньи из первого акта оперы «В бурю» Хренникова по жанру, примыкающему к протяжной песне, тоже введены сравнительно сложные гармонические средства. В натуральный, фригийски окрашенный ми минор, насыщенный характерными интонациями причитаний, посредством сдвигов включены далекие тональности Си-бемоль мажор и Ля-бемоль мажор. При всей краткости и неразвитости этих далеких отклонений они заметно выделяются и закрепляются в памяти благодаря повторению:

Т. ХРЕННИКОВ. „В бурю“, I д.
Ариозо Аксиньи (№2)

Andante sostenuto

131 Аксинья

10

Раз-ле-те-лись со-ко-лы в разны-е сто-ро-нуш-

15

-ки, по-за-бы-ли, бро-си-ли гнездышко роди-мо-

- е. Го-ре мне не вы-пла-кать, не скем пе-ре-молвить-

pp

20 *cresc.*

-ся, все гля-жу на у-ли-цу, нет и не ви-

cresc.

a tempo

rit. *p* 25

-дать. По-за-бы-ли бро-си-ли выста-руш-ку - мать.

pp

Roco più mosso 30

p espress.

Выше уже отмечалось, что смелые и яркие модуляции и отклонения особенно типичны и распространены в музыке Прокофьева.

Возвращаясь специально к вопросу о далеких отклонениях, мы хотим еще раз подчеркнуть устойчивость творческих симпатий Прокофьева к этому способу гармонического развития.

Вот главная партия финала 2-й фортепианной сонаты:

С. ПРОКОФЬЕВ. 2-я соната для ф-п., соч. 14, IVч.

132 [Vivace]

8 - - - - -

В быстром, прозрачном по фактуре, скерцозном движении устойчивый ре минор сменяется путем сдвига тонически определенным фа минором. В конце периода происходит возвращение в главную тональность, ре минор, с остановкой на ее доминанте.

В главной партии первой части 2-го фортепианного концерта мы находим весьма далекие отклонения, представленные в «рамке» соль минора:

С. ПРОКОФЬЕВ. 2-й концерт
для ф-п. с оркестром, соч. 16, I ч.

133 Andantino

p

narrante

pp

(h)

(h)

(b)p.

8

pochissimo cresc. *mp* *p* *pp*

1

1 *pp poco cresc.*

8 *p* *pochis. rit.* *f* *mp*

В третьей части 9-й фортепианной сонаты глубокие и мягкие отклонения происходят в тональности минорной субдоминанты и II низкой ступени:

С. ПРОКОФЬЕВ. 9-я соната для ф-п., соч. 103, III ч.

134 *Andante tranquillo* *p*



Может быть, самым типичным образцом прокофьевских далеких отклонений является уже вскользь упоминавшийся Ре-мажорный гавот из «Классической симфонии».

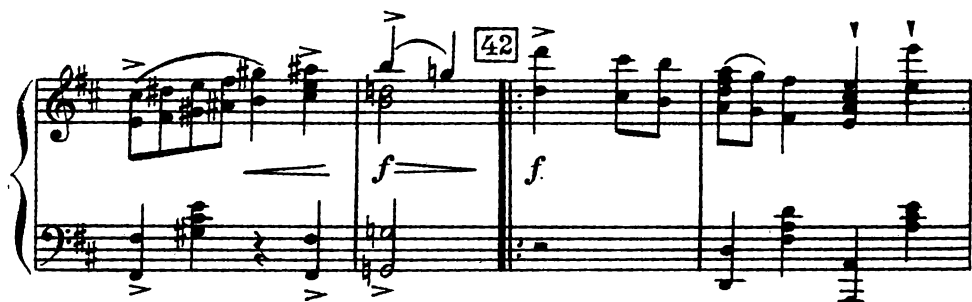
Веселое, остроумное и изящное течение этой музыки с первых же тактов поражает непринужденным, удивительным отклонением в Си мажор (через его II низкую ступень). После отклонений в тональности диатонического родства, в конце первой части гавота появляется знаменитое неожиданное отклонение в До-диез мажор. В процессе этого отклонения и возвращения в Ре мажор используется энгармонизм доминантсептаккорда (равного, в данном случае, дважды увеличенному терцквартаккорду двойной доминанты).

Заметим, что заключительное яркое отклонение гавота произошло во время кадансирования в условиях господствующего восходящего гаммообразного движения:

С. ПРОКОФЬЕВ. Классическая симфония,
соч. 25, Гавот

Non troppo allegro

135



Вот еще примеры. В дополнении к До-мажорной теме Пети из симфонической сказки «Петя и волк» встречается своеобразное отклонение в до-диез минор:

136

С. ПРОКОФЬЕВ. „Петя и волк“, соч. 67

Заключительное построение второй части 8-й фортепианной сонаты Прокофьева включает отклонение в Ля мажор:

С. ПРОКОФЬЕВ. 8-я соната для ф-п., соч. 84, II ч.

137 [Andante sognando]

Во время ровного гаммообразного восходящего движения словно попутно «вспыхивают» и «гаснут» далекие сдвиги.

Пример из «Пети и волка» демонстрирует полутоновый сдвиг вверх из До мажора в до-диез минор. Пример из «Классической симфонии» показывает полутоновый сдвиг вниз — из Ре мажора в До-диез мажор. Общим в обоих отклонениях, помимо местоположения в кадансах, господства четко очерченного преимущественно восходящего движения, является также симметричное соотношение главной и подчиненной тональностей. В первом случае: До мажор — до-диез минор; до-диез минор — До мажор. Во втором случае: Ре мажор — До-диез мажор; До-диез мажор — Ре мажор. Эти симметричные построения в данных примерах как бы замещают общеизвестную симметрию (тоника — доминанта; доминанта — тоника).

При всей оригинальности данных образцов в них развиваются некоторые существенные классические традиции.

В ряде приведенных примеров отклонения совершаются в моменты кадансирования. Интересно столкновение собственного кадансам строения к устойчивости и динамизирующих свойств сдвигов — отклонений. В целом такие яркие сдвиги неожиданными оригинальными средствами все же укрепляют каданс, «обновляя» и утверждая тонику.

Наряду с секундовыми, в особенности полутоновыми, для Прокофьева показательны тритоновые тональные соотношения.

Тритоновый сдвиг из Си-бемоль мажора в ми минор мы находим во втором предложении периода «Патера Лоренцо» из «Ромео и Джульетты»:

С. ПРОКОФЬЕВ. „Ромео и Джульетта“,
соч. 75. „Патер Лоренцо“

[Andante espressivo]

138

The image shows three systems of a piano score for measures 138, 139, and 140. The music is in 4/4 time and features a tritone shift from C-flat major to E minor. Measure 138 starts with a *mf* dynamic and a *p* dynamic in the bass. Measure 139 includes a *m. d.* (mezzo-dolce) marking. Measure 140 ends with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Это отклонение выделяется благодаря общему спокойно-размеренному, величаво-торжественному характеру музыки. Если мы «вычленим» из фактуры бас:

139

The image shows the bass line for measure 139, consisting of four measures of music. The notes are: C2, G1, C2, G1, C2, G1, C2, G1, C2, G1, C2, G1, C2, G1, C2, G1. The dynamics are *v*, *v*, *φ*, and *v*.

то общие «контуры» гармонии, с точки зрения обычных норм, подсказывают последовательность: тоника — двойная доминанта — доминанта — тоника. Таким образом, гармонии ми минора, опирающегося на характерный бас двойной доминанты (IV повышенную ступень), как бы заменяют двойную доминанту в первой половине такта.

Энергичный тональный тритоновый сдвиг мы находим в завершении главной партии 3-й фортепианной сонаты Прокофьева. До этого момента и в вступлении к сонате, и в главной партии господствовал ля минор. Отклонение дано неожиданно, а его драматический колорит подчеркнут глубоким регистром:

С. ПРОКОФЬЕВ. 3-я соната для ф-п., соч. 28

140 [Allegro tempestoso]

p secco *fp*

fp *fp*

fp *fp*

pp *pp*

Дополнение I

- Со времен классиков известно, что обычный половинный каданс в конце первого предложения мажорного периода иногда заменяется доминантой параллельного минора, то есть срединный каданс совпадает с наметившимся отклонением в параллель. Развитием этой традиции представляется срединный каданс периода в гавоте Прокофьева фа-диез минор, соч. 32. Си-бемоль-мажорное трезвучие в Фа-диез мажоре и было бы доминантой параллели. Здесь же у Прокофьева это трезвучие появляется как бы в одноименном миноре:

С. ПРОКОФЬЕВ. Гавот, соч. 32, № 3

141 Allegro non troppo

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system concludes with a decrescendo (*dim.*) and a fermata. The key signature is one sharp (F#) and the mode is minor. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Обогащение той же упомянутой традиции варьирования срединного каданса в периоде мы усматриваем в образце из средней части «Монтеки и Капулетти» (см. пример 103). В данном случае Си бемоль-мажорное трезвучие, занимающее место доминанты в срединном кадансе, находится от тоники на расстоянии тритона.

Дополнение II

В связи с примером из «Танца антильских девушек» (см. пример 118) мы упоминали вскользь термин «прокофьевская доминанта».

Вернемся к более подробному пояснению этого понятия. Прокофьевские доминанты представляют собою замену обычных доминант V ступени созвучиями (например, мажорными или минорными трезвучиями), лежащими на полтона ниже тоники или доминанты. Следовательно, эти аккорды могут быть построены на VII высокой и на IV высокой ступенях мажора и минора.

Аккорд в только что упоминавшейся средней части «Монтеки и Капулетти» (Си-бемоль-мажорное трезвучие) может интерпретироваться и как прокофьевская доминанта. Если рассматривать его с точки зрения дальнейшего развития во втором предложении, то надо звук *си-бемоль* энгармонически заменить *ля-диезом*, то есть IV высокой ступенью.

Каданс первого предложения из «Джюльетты-девочки» таков:

С. ПРОКОФЬЕВ. „Ромео и Джульетта“, соч. 75,
„Джюльетта - девочка“

142 [Vivace]

The musical score for example 142 is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo marking is [Vivace]. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first phrase ends with a cadence on the fourth measure, marked with a double bar line and a repeat sign. The notes in the treble staff are G4, A4, Bb4, and C5. The bass staff accompaniment consists of chords: G2-Bb2-D3, G2-Bb2-D3, G2-Bb2-D3, and G2-Bb2-D3.

Каданс второго предложения:

С. ПРОКОФЬЕВ. „Ромео и Джульетта“, соч. 75,
„Джюльетта - девочка“

143 [Vivace]

The musical score for example 143 is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo marking is [Vivace]. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second phrase ends with a cadence on the fourth measure, marked with a double bar line and a repeat sign. The notes in the treble staff are G4, A4, Bb4, and C5. The bass staff accompaniment consists of chords: G2-Bb2-D3, G2-Bb2-D3, G2-Bb2-D3, and G2-Bb2-D3.

В первом случае прокофьевская доминанта как бы «наложена» на обычный доминантсептаккорд. Во втором случае прокофьевская доминанта «отделилась», стала самостоятельным аккордом (Си-мажорное созвучие); за ним следует доминанта с секстой.

Каданс первого построения пятого номера оратории «На страже мира» («В классе уютном, просторном») представляет собою еще один образец явления того же типа:

С. ПРОКОФЬЕВ. „На страже мира“, соч. 124,
„Нам не нужна война“

28 [Allegretto]

p Мальчик (альт соло)

В клас - се у - ют - ном, прос - тор - ном

ут - ром сто - ит ти - ши - на.

В первых трех тактах удерживается *фа*, как органнй пункт. Звук *фа* остается в среднем голосе в момент появления прокофьевской доминанты, здесь Ми-мажорного трезвучия. Возникновение этого аккорда находится в зависимости от хроматического движения терциями в сопровождении.

АЛЬТЕРАЦИЯ

В нашем пособии представлены примеры на альтерированные аккорды преимущественно субдоминантовой функции, связанные с понижением II и IV ступеней. Естественно, что пониженную IV ступень мы иллюстрируем только в миноре.

Наше ограничение обусловлено не только размерами пособия, но и значением именно данных альтераций в советской музыке. Аккорды со II низкой ступенью имеют давнюю историю, аккорды же с IV низкой ступенью принадлежат к сравнительно новым явлениям гармонии.

В данном разделе, так же как и в предыдущих, мы демонстрируем не только гармонические обороты, но и тональные связи:

§ 10. НИСХОДЯЩАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ II СТУПЕНИ

Мажорная неаполитанская гармония в миноре

Как известно, неаполитанский секстаккорд и неаполитанское трезвучие чаще всего встречаются в миноре (причина этого заключается в большей органической близости созвучий к минору) и в виде именно мажорных аккордов.

Неаполитанские гармонии широко используются в советской музыке в произведениях самых различных жанров, в том числе и рассчитанных на массовую аудиторию.

Аккорд II низкой ступени обращает на себя внимание в популярной песне Хренникова «Как соловей о розе» из музыки к пьесе Шекспира «Много шума из ничего». Здесь II низкая взята в виде основного трезвучия; оно введено после тоники также в основном виде:

Т. ХРЕННИКОВ. „Как соловей о розе“

145 Moderato

145 Moderato

p

Как соловей о

ро - зе по - ет в ноч - ном са - ду, я

го - во - рил вам в про - зе, на пе - сню пе - рей - ду.

Хренников, охотно прибегающий к этой гармонии, применяет ее и в более традиционном — в отношении выразительных черт — плане. Это видно на примере арии Ниловны из оперы «Мать». В насыщенной драматическим чувством арии звучание неаполитанской гармонии (опять-таки в виде основного трезвучия) является одним из важнейших средств выражения:

Т. ХРЕННИКОВ. „Мать“, II д.
Ария Ниловны

Poco meno mosso

146

Ниловна

p
Нет, не мо - гу по - ве - рить!

p

Не мо-гу! В тюр-ме, мой сын тюр-

ме, за ржа-во-ю ре-шеткой под зам-ком, без

cresc.

воз-ду-ха, без све-та, без ма-те-рин-ской лас-ки.

dim.

Подобный аккорд участвует в гармонизации «Вариации Армена» из балета «Гаянэ» Хачатуряна, также неоднократно использующего его краски в своей музыке:

А. ХАЧАТУРЯН. „Гаянэ“, III д,
Вариация Армена (№23)

[Allegro vivace]

147

ff

marcato



Еще один образец из финала скрипичного концерта Кабалевского интересен тем, что тема побочной партии начинается трезвучием неаполитанской гармонии:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для скрипки с оркестром, соч.48, III ч.

[Allegro giocoso]

148

4

Мажорная неаполитанская гармония в мажоре

Длительно звучащая неаполитанская гармония, -создающая впечатление отклонения в тональность II низкой ступени, предшествует возвращению темы в танце «Розовые девушки и Нунэ» из балета «Гаянэ»:

А. ХАЧАТУРЯН. „Гаянэ“, IV д., „Розовые девушки и Нунэ“ (№27)

[Allegretto]

149

The first system of the musical score shows a piano accompaniment. The right hand plays a series of chords, each with a slur over it, moving from left to right across the system. The left hand plays a simple bass line with quarter notes and rests.

The second system continues the piano accompaniment. The right hand has a more active melodic line with eighth notes and slurs. The left hand continues with a steady bass line.

The third system shows a more complex piano accompaniment. The right hand has a melodic line with many slurs and accidentals. The left hand has a bass line with some accidentals and rests.

Аккорд II низкой ступени подчеркивает впечатление шутки в песенке Находки из оперы «Мать» Хренникова. Сравнительно остро звучащий аккорд коротко и акцентированно появляется на последней восьмой доле такта в условиях нарочито элементарной гармонизации:

Т. ХРЕННИКОВ. „Мать“, I д. Песня Находки

150

Andante

Находка

The musical score for the song "Находка" is shown. The top staff is the vocal line, starting with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "Та ли ха-та и-ли нет -". The piano accompaniment is in the bottom two staves, starting with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs.

стук_нем раз в стек_ло, ма_бутьнам дадут от_вет,

где жи_вет Пав_ло Ма_буть нам дадут от_вет,

где жи_вет Пав_ло.

tr

Преыдушие примеры мажорной неаполитанской гармонии как в миноре, так и в мажоре свидетельствуют о том, что в эти традиционные средства музыкального языка вносятся некоторые новые оттенки.

**Минорная неаполитанская гармония
(в миноре и мажоре)**

Эта весьма редкая гармония, появившаяся едва ли не впервые в произведениях Шуберта, объясняется прежде всего как минорный вариант II низкой ступени. С точки зрения минорного лада, в этой гармонии, кроме II ступени, понижена и IV ступень.

Пример из побочной партии первой части 3-го фортепианного концерта Кабалевского заслуживает внимания потому, что здесь столь сложная гармония, наметившаяся во вспомогательном движении, образует лишь фон, фактурную подготовку темы. Такое как бы «рядовое» применение исключительной гармонии говорит о том, что она прочно входит в наш музыкальный обиход:

151

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. 3-й Концерт для ф-п.
с оркестром, соч. 50, I ч.

13 [Allegro molto]

О том же свидетельствует использование II низкой минорной ступени в сопровождении одного из хоров оперы «Мать» Хренникова:

Г. ХРЕННИКОВ. „Мать“, III д.

152 [Allegro moderato]

гром.

Поэтично, в виде колористического сопоставления с мажорной тоникой звучит II низкая минорная ступень в заключительных аккордах первой части 5-й симфонии Мясковского:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 5-я симфония, соч. 18, I ч.

153 [Росо meno]

rrr *pp* *rrr*

§ 11. НИСХОДЯЩАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ IV СТУПЕНИ

Такая альтерация, возможная лишь в миноре, принадлежит к числу новейших средств музыкального языка.

Приведем некоторые созвучия, образующиеся при понижении IV ступени в ля миноре, и их разрешение:



Все эти созвучия построены нами на басу IV низкой ступени, то есть на усиленной альтерации субдоминанте. Учитывая, что они чаще появляются именно на указанном басу, и разрешаются плагально в тонику, мы можем сделать вывод, что они относятся к области субдоминанты.

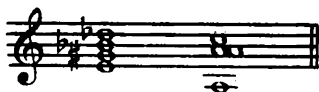
Но надо видеть и другую сторону явления — значение IV низкой ступени в качестве звука того или иного известного аккорда минора. С этой точки зрения созвучия 1 и 2 (см. пример 154) являются вводными уменьшенными септаккордами (терцквартаккордами) с пониженной квинтой, а созвучия 3 и 4 — доминантсептаккордами (секундаккордами) с пониженной септимой. Следовательно, данные аккорды относятся не к субдоминанте, а к усложненной доминанте. Функциональное значение этих аккордов, как видим, двойственно.

Заметим еще, что созвучия 1 и 3 энгармонически равны мажорному и минорному трезвучиям, созвучие 2 — доминантсептаккорду, а созвучие 4 — малому минорному септаккорду.

Определяя значение следующих альтерированных аккордов, мы находим, что созвучие 5 представляет собою квинтсекстаккорд II ступени с пониженной терцией, а созвучие 6 — секстаккорд II ступени с пониженной терцией, энгармонически равный доминантсептаккорду с пропущенной квинтой.

К сказанному добавим, что понижение IV ступени сочетается иногда в одном созвучии с понижением II ступени. Например, доминантсептаккорд может быть использован с пониженной септимой и квинтой:

155



Это созвучие энгармонически равно терцквартаккорду малого вводного септаккорда.

Мелодические обороты и созвучия с IV низкой ступенью, совмещаемой в ряде случаев и со II низкой, характерны для Шостаковича. Ниже мы приведем несколько примеров из его произведений.

Однако, прежде обратимся к образцам творчества Мясковского, который давно и систематически применял понижение IV ступени минорного лада.

Кода финала 3-й симфонии основана на последовательностях созвучий, содержащих пониженную IV ступень.

Аккорд на третьей доле первого такта соответствует созвучию I на нашей схеме (см. пример 154). Аккорд на третьей доле второго такта можно объяснить как нонаккорд доминанты (нона задержана) с по-

ниженной септимой. Обращаем внимание на характерный для Мясковского интервал уменьшенной октавы:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 3-я симфония, соч. 15, II ч.

156 *Sostenuto e luttuoso*

Созвучие, сходное с первым на схеме, есть в главной партии первой части 17-й симфонии Мясковского. Здесь изучаемый нами аккорд окзывается также на басу IV низкой ступени. Кроме того, заметим, что этому альтерированному созвучию предшествует дорийская субдоминанта:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 17-я симфония, соч. 41, I ч.

157 **2** [Allegro]

В побочной партии первой части 15-й симфонии во время отклонения в ре миноре появляется созвучие, соответствующее номеру 2 нашей схемы:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 15-я симфония, соч. 38, I ч.

158 [Tranquillo (ma quasi in tempo)]

11

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melodic line with slurs, while the left hand plays a bass line with a long note. The second system continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand. The third system shows a more complex texture with multiple voices in both hands. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

В этом примере следует обратить также внимание на колористические мажоро-минорные приемы — сопоставление мажорного и минорного аккордов I ступени. Альтерированные созвучия приведенных образцов по звучанию либо сходны с мажорным трезвучием, либо содержат его в своей основе.

Следующий пример представляет еще большую редкость: в результате альтерации IV ступени образовалось созвучие, энгармонически равное минорному трезвучию. В начальных оборотах побочной партии первой части 2-й симфонии Мясковского встречается созвучие, обозначенное на нашей схеме номером 3:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 2-я симфония. соч. 11, I ч.

[Lugubre con molto espressione]

159

6

First system of musical notation (measures 159-162). The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It features a piano (*p*) dynamic with a forte (*espress.*) marking. The music consists of two staves with various rhythmic patterns and melodic lines.

Second system of musical notation (measures 163-166). The score continues with similar rhythmic and melodic motifs, maintaining the piano (*p*) dynamic.

Third system of musical notation (measures 167-170). The score continues with similar rhythmic and melodic motifs, maintaining the piano (*p*) dynamic.

Fourth system of musical notation (measures 171-174). The score includes dynamic markings *pp* and *p*, and tempo markings *rit.*, *a tempo*, and *rit. a poco*. The music concludes with a final chord.

Тема второй части 15-й симфонии начинается оборотом с созвучием, отмеченным на схеме под номером 6:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 15-я симфония, соч. 38, II ч.

160

Moderato assai

pp e dolce

Выдающимся образцом музыки Мясковского, близким по духу к протяжной песне и напоминающим также колыбельную, является вторая часть 5-й симфонии. Здесь в ряде созвучий совмещаются альтерации IV и II ступеней минора.

На третьей доле первого и третьего тактов используется доминантовый квинтсектаккорд с пониженными квинтой и септимой. В некоторых других созвучиях этого примера участвует только пониженная IV ступень; в доминантовом квинтсектаккорде на вторых долях второго и четвертого тактов альтерирована только септима. Звук *ля-бемоль* в верхнем голосе имеет в четвертом такте вспомогательное значение, а в такте 2 заменяет звук *фа*. Есть созвучия, в которых встречается

только II пониженная ступень: например, в доминантовом терцкварт-аккорде с пониженной квинтой на третьей доле предпоследнего и последнего тактов примера. Несомненно, что в образовании этих гармоний играет активную роль плавное, настойчиво однородное, почти ости-натное голосоведение:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 5-я симфония, соч. 18, II ч.

Andante

161

32

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante'. The score begins at measure 161, indicated by a box containing the number 32. The music consists of a steady, rhythmic accompaniment. The right hand (treble clef) plays chords and moving lines, while the left hand (bass clef) plays a bass line with a prominent eighth-note pattern. The first system shows a series of chords in the right hand and a bass line with a prominent eighth-note pattern. The second system continues this pattern with some melodic movement in the right hand. The third system shows a more active right hand with eighth-note runs. The fourth system concludes the passage with sustained chords in the right hand and a moving bass line.

В этой замечательной музыке сильно ощущается колорит фригийского минора, что органически сочетается с нисходящей альтерацией II ступени. Так, например, в седьмом — десятом тактах с аналогичными кадансами аккорды на третьей доле воспринимаются и как септаккорд фригийской V ступени, разрешающейся в одноименную мажорную тонику, и как септаккорд II ступени с переходом в доминанту (с точки зрения ми-бемоль минора). Подобные колебания для восприятия фригийского лада закономерны.

В песенке Ласочки из первого акта оперы Кабалевского «Кола Брюньон» в разных аккордах встречается альтерация II и IV ступеней. IV пониженная ступень минора появляется здесь в виде альтерированной квинты в секундаккорде уменьшенного вводного септаккорда VII ступени (*ля-диез* в седьмом такте следует рассматривать как *си-бемоль*):

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. „Кола Брюньон“. Песенка Ласочки

162 Moderato

tr

Ночь и день, день и ночь от

p

них не от-вя-заться. Ночь всю

Мы упоминали об особой характерности альтерации IV ступени минорного лада у Шостаковича¹.

¹ Ладовым и гармоническим особенностям музыки Шостаковича посвящена статья А. Должанского («Советская музыка», 1947, № 4), и некоторые другие его работы. В упомянутой статье приведены примеры, которые мы частично используем в данном пособии.

Приведем образец из си-бемоль-минорной фортепианной прелюдии (предшествующей фуге). В данном случае, благодаря медленному темпу, протянутым звукам, четырехголосному складу, плавному движению баса, особенно наглядна нисходящая альтерация IV ступени. Созвучие, записанное в виде Ре-мажорного трезвучия, здесь представляется как альтерационно усиленный вариант субдоминанты. Вместе с тем оно является терцквартаккордом уменьшенного вводного септаккорда с пониженной квинтой и пропущенной терцией. В конце примера обращаем внимание на оборот с мажорной дорийской субдоминантой:

Д. ШОСТАКОВИЧ. 24 прелюдии и фуги, соч. 87,
Прелюдия № 16

163 *Andante*

First system of the musical score, measures 1-4. The right hand features a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, marked with a slur. The left hand provides a bass line, also marked with a slur and a piano (*p*) dynamic.

Second system of the musical score, measures 5-8. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand continues the bass line with a slur and a piano (*p*) dynamic.

Third system of the musical score, measures 9-12. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand continues the bass line with a slur and a piano (*p*) dynamic.

Fourth system of the musical score, measures 13-16. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand continues the bass line with a slur and a piano (*p*) dynamic.

Во второй части 7-й симфонии Шостаковича появляются II, и IV пониженные ступени в миноре. На основе понижения IV ступени здесь возникает отклонение в тональность Ми-бемоль мажор. В этом и в ряде других примеров из музыки Шостаковича альтерации обнаруживаются не только в самом звучании аккордов, но и в мелодическом движении (например, в такте 7):

Д. ШОСТАКОВИЧ. 7-я симфония, соч.60, II ч.

[Moderato (poco allegretto)]

164

81

Появление IV пониженной ступени в мелодии видно на примере темы финала:

Д. ШОСТАКОВИЧ
2-я соната для ф-п., соч. 64, III ч.

165 Moderato

Лад, содержащий как IV, так и II пониженные ступени, развертываемый мелодически, обнаруживается во второй части 11-й симфонии.

В первых шести тактах примера, в этом своеобразном соль миноре есть еще один измененный звук — ре-бемоль. Затем (такты 12—15) в басах повторяется, тоже в соль миноре, но в другом размере, начальное построение. Одна и та же тема звучит одновременно в полифоническом сочетании, причем в верхних голосах она проходит в увеличении по отношению к первоначальному изложению. Соединяются не только разные ритмические, но и разные ладовые варианты темы: в верхних голосах звучит натуральный минор, в нижних — сложный лад, охарактеризованный ранее:

Д. ШОСТАКОВИЧ. 11-я симфония, соч. 103, II ч.
„Девятое января“

Allegro

166 [27]

Мы упоминали уже о фригийских ладовых чертах в одном из примеров, содержащем нисходящую альтерацию II ступени в миноре (Мясковский, вторая часть 5-й симфонии, см. пример 161). Эти черты скажутся с еще большей интенсивностью и в данном образце.

Та же тема, что и во второй части 11-й симфонии, разрабатывается в написанной ранее хоровой поэме Шостаковича «Девятое января». И любопытно, что по мере развития музыки фригийский ладовый колорит усиливается, как бы накапливается его интенсивность.

Сравним следующие три отрывка из поэмы, в которых фригийски окрашенный ля минор выступает все более и более открыто:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Десять поэм, соч. 88,
[Moderato] „Девятое января“ (№ 6)

167

Т. *f* Обна_ жи_ те го_ ло_ вы, обна_ жи_ те го_ ло_ вы!

Б. *f*

Д. ШОСТАКОВИЧ. Десять поэм, соч. 88,
[Moderato] „Девятое января“ (№ 6)

168

40

Б. *p* на ус_ тах_ смо_ лит_ во_ ю, с ве_ ро_ юв_ гру_ ди.

Д. ШОСТАКОВИЧ. Десять поэм, соч. 88,
„Девятое января“ (№ 6)

43

169

mf [Moderato]

C. *mf* [Moderato]

От куп_ цов раз_бой_ни_ков и от ку_ ла_ков, от дво_

A. *mf*

T. *mf*

От куп_ цов раз_бой_ни_ков и от ку_ ла_ков, от дво_

B. *mf*

cresc.

-рян по_ме_щи_ков, от за_ вод_чи_ков.

cresc.

-рян по_ме_щи_ков, от за_ вод_чи_ков.

Интересно было бы проследить постепенное утверждение в мажоре и в миноре отдельных недиафонических звуков. Например, ранние предпосылки новейшей альтерации — IV низкой ступени минора — встречаются еще в творчестве Баха и Бетховена. Один из примеров более определенного использования этой альтерации имеется у Франка в «Симфонических вариациях».

ОРГАННЫЙ ПУНКТ

Органнный пункт специально как тема изучается в курсе гармонии сравнительно поздно, но понятие о нем учащиеся получают еще на первых ступенях обучения. Это необходимо вследствие весьма широкого применения органных пунктов в музыке. Если можно обойтись без органных пунктов в письменных работах или упражнениях за фортепиано, то сделать это в гармоническом анализе значительно труднее.

При разборе наших примеров на органные пункты необходимо попутно тренироваться в анализе имеющихся в данных отрывках гармонических последовательностей, указывая на особенности и интересные детали того или иного образца.

Рекомендуется также вернуться к ряду приведенных ранее примеров и подробнее рассмотреть встречавшиеся там органные пункты. При изучении предлагаемых образцов следует акцентировать ту или иную сторону вопроса — функциональное значение органного пункта, его фактурные свойства (то есть одnogолосный ли он, двойной или фигурированный). Наконец, наши образцы должны иллюстрировать формообразующую роль органных пунктов.

Особо мы касаемся характерного для некоторых произведений советской музыки *basso ostinato*, по сути относящегося к области органного пункта. Мы также уделяем внимание частному, но показательному приему органных пунктов на тонической терции минора.

Существенна роль органных пунктов в историческом развитии гармонии. Типичное функциональное несовпадение органного пункта с движущимся над ним потоком голосов является почвой для образования новых интересных созвучий, которые со временем утверждаются в музыкальной практике. Связанные с органными пунктами отклонения служат обогащению тональности.

Изучая органные пункты, следует различать их функциональное значение, фактуру (изложение), местоположение в форме произведения.

По функциональному значению органные пункты делятся на тонические и доминантовые. Изредка встречаются органные пункты на субдоминанте.

С точки зрения фактуры различаются одnogолосные органные пункты, значительно преобладающие в музыке, а также двухголосные, иначе двойные органные пункты (например, в До мажоре тоническая квинта *до — соль*).

Кроме наиболее распространенных басовых органных пунктов, встречаются выдержанные звуки (по аналогии с органным пунктом) в верхнем и средних голосах. Применяются и фигурированные органные пункты, в частности, родственные им *basso ostinato*.

В зависимости от местоположения в форме органные пункты бывают вступительные, начальные, предприпрзные, заключительные.

Некоторые из перечисленных органных пунктов — вступительные, предприпрзные, а также вообще предшествующие появлению темы произведения, например побочной партии в сонатной форме, — можно объединить понятием предъиктовых.

Встречаются сочинения, с начала и до конца построенные на органичных пунктах, так называемых сплошных.

Органные пункты приобретают большую значительность в произведениях симфонического жанра. Мы предлагаем в первую очередь ряд образцов из симфоний Мясковского и Шостаковича.

§ 12. НАЧАЛЬНЫЕ, ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ, ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ОРГАНЫЕ ПУНКТЫ

Приводим примеры начальных органичных пунктов, во время звучания которых происходит экспозиционное изложение темы.

В главной партии первой части 5-й симфонии Мясковского имеется такого рода тонический органичный пункт, обогащенный фактурно (виолончели и альты *divisi*):

Н. МЯСКОВСКИЙ. 5-я симфония, соч. 18, I ч.

Allegretto amabile

170

pp

dolce

На этом нежном фоне кристально чисто, светло вступает кларнет с главной темой. Его хроматические узоры выются над диатоническим сопровождением.

Длительный тонический органный пункт лежит в основе главной партии первой части 10-й симфонии Шостаковича:

Д. ШОСТАКОВИЧ. 10-я симфония, соч. 93, I ч.

171 [Moderato]

p legato V-ni I

8

cresc. *mf* *dim.* *p*

8

Мелодия кларнета и контрапункт скрипок звучат в натуральном ми миноре, интонационно близком протяжной песне (такты 1—8). Далее тема смещается наподобие ответа в фугато в тональность субдоминанты — ля минор. Имитация развивается свободно, в особенности в нижнем голосе. Ля минор представлен в различных видах: натуральный, гармонический (с точки зрения ля минора надо читать не ля-бемоль, а соль-диез) и мелодический. Но в целом продолжает слышаться натуральный ми минор, лишь на момент окрашенный альтерацией II и IV пониженной ступени.

Интересен начальный органний пункт в первой части 11-й симфонии Шостаковича («Дворцовая площадь»).

Фанфарная тема засурдиненной трубы одиноко звучит на тоническом органном пункте Си-бемоль мажора в партии литавр. Звук VI низкой ступени в мелодии с неоднократно интонируемой нисходящей секундой (VI—V ступени) создает окраску гармонического мажора:

Д. ШОСТАКОВИЧ

11-я симфония, соч. 103, I ч.
„Дворцовая площадь“

[Adagio]

172 2

p

f *pp* *p*

mf *pp*

3

Еще один образец начального органного пункта в первой части 11-й симфонии. Здесь басовое си-бемоль может восприниматься как

тоника или как доминанта Ми-бемоль мажора, являющаяся опорой для отклонения в тональность субдоминанты:

Д. ШОСТАКОВИЧ. 11-я симфония, соч. 103, I ч.
„Дворцовая площадь“

173 [Adagio]

p

espressivo

pp

dim.

Во вступлении к 27-й симфонии Мясковского на органном пункте доминанты фаготы излагают основную тему первой части. Вступительный органнй пункт играет здесь не только обычную предъиктовую роль, но весьма значителен и в тематическом отношении, так как предвосхищает одну из важнейших тем симфонии. Обратим внимание на сумрачный колорит, глубокий, низкий регистр, обилие суровых «пустых» кварто-квинтовых звучаний:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 27-я симфония, соч. 85, I ч.

174 Adagio

Образцом заключительного органного пункта может служить конец коды первой части 6-й симфонии Мясковского. Данный пример напоминает коду финала трагической 6-й симфонии Чайковского: то же неуклонное, плавное нисходящее движение аккордов, опирающихся на глубокий тонический органнй пункт. Начальный раздел органного пункта состоит из четырех тактов. Далее этот раздел с некоторыми гармоническими вариациями повторяется на октаву ниже, по аналогии с упомянутым примером из 6-й симфонии Чайковского.

Последовательность гармоний в первых двух тактах такова: тоническое трезвучие, септаккорд тоники, образующийся в результате мелодического смещения, мажорная субдоминанта, II низкая ступень, доминанта с секстой, II низкая ступень. В третьем такте в альтовом голосе возникает альтерация — понижение квинты в уменьшенном септаккорде. Здесь применена отмечавшаяся нами IV низкая ступень минорного лада:

Più lento

175 78

pp

pp

§ 13. BASSO И SOPRANO OSTINATO

Basso ostinato, то есть неизменно повторяемые в течение длительного времени мелодические обороты в басу, можно рассматривать как развитие и усложнение фигурированного органного пункта. В иных случаях это родство не вызывает сомнения. Но чем протяженнее basso ostinato, чем индивидуальнее его мелодический рисунок, тем менее очевидна эта связь.

Оstinato, как и органнй пункт, является «сдерживающим», «цементирующим» элементом музыкальной формы.

Очевидно, что остинато, еще больше, чем обычные органнйе пункты, стимулирует появление интересных, сложных созвучий в результате сочетания верхнего слоя фактуры с упрямо повторяющейся формулой баса. Следовательно, basso ostinato является одним из органических источников эволюции музыкального языка.

Выразительные возможности различных остинато очень разнообразны. Традиции этого явления, получившего специфическое развитие в советской музыке, восходят, как известно, к далекому прошлому.

В старинных остинато и связанных с ними жанрах вариаций (пассакалии, чаканы) мы находим некоторые излюбленные приемы изложения: так, для басов типично хроматическое нисходящее движение от I к V ступени минора. Вообще остинато встречаются чаще в миноре и в медленном темпе.

Современные basso ostinato, конечно, намного свободнее, разнообразнее старинных. Речь идет и о всевозможных индивидуализированных аккомпанементных фигурах. В более широком смысле с явлением basso ostinato связаны упорно повторяющиеся последовательности гармоний. Примером этого в музыке прошлого может служить основная тема похоронного марша из сонаты Шопена си-бемоль минор.

Следует еще заметить, что в современной музыке остинатное движение нередко захватывает средние и верхние голоса фактуры по аналогии с выдержанными звуками в средних и верхних голосах.

Остинатное изложение очень характерно для Прокофьева. Разнообразные и многочисленные остинаты занимают в музыке Прокофьева такое место, что наряду с тональными сдвигами, в известном смысле, определяют ее облик. Прокофьев пользуется этим приемом и в детской пьесе неторопливого, повествовательного характера («Сказочка»), и в скерцозно-задорной побочной партии финала 2-й фортепианной сонаты, и в лирической сцене балета — «Ромео у Джульетты перед разлукой»:

С. ПРОКОФЬЕВ. Детская музыка, соч. 65, Сказочка (№ 3)

176 Adagio

С. ПРОКОФЬЕВ. 2-я соната для ф-п., соч. 14, IV ч.

177 [Vivace scherzando]

С. ПРОКОФЬЕВ. „Ромео и Джульетта“, соч. 75,
„Ромео у Джульетты перед разлукой“

178 Andante

espress.
p

В качестве образца произведения, насыщенного оstinатным движением, можно привести 2-ю фортепианную сонату Прокофьева. Полное сдержанной силы и в то же время стремительное ля-минорное скерцо этой сонаты пронизано оstinатностью. Мы уже ссылались на побочную партию финала сонаты (см. пример 177). Оstinатным движением насыщена и первая часть, и финал 2-й сонаты.

В высшей степени яркое использование возможностей органного пункта и оstinатности встречается в знаменитом эпизоде первой части 7-й симфонии Шостаковича. Здесь создается впечатление какой-то нарочитой прямолинейности музыкального изложения с гипнотизирующим маршеобразным ритмом.

Эпизод состоит из серии вариаций. В этих вариациях оstinатностью захвачен не только басовый слой фактуры, но и верхний голос. Шостакович применяет и *basso ostinato*, и *soprano ostinato*: мелодия темы сохраняет свой облик на протяжении всего вариационного цикла (так называемый глинкавский тип вариаций), варьируется же инструментовка, гармонизация; общая линия развития — мощное нагнетание.

В одной из первых вариаций в нижнем слое фактуры устанавливается оstinато, сохраняемое и в ряде дальнейших вариаций:

Д. ШОСТАКОВИЧ. 7-я симфония, соч. 60, I ч.

179 [25] [Allegretto]

p

Это остинато продолжает звучать, в частности, во время канонического проведения неизменной мелодии темы:

Д. ШОСТАКОВИЧ. 7-я симфония, соч. 60, I ч.

180 [31] **[Allegretto]**

В другой вариации данное остинато выносится вверх, а тема оказывается внизу (возникает двойной контрапункт октавы).

Острота и порою нарочитая жесткость звучания объясняется в значительной мере столкновениями двух отмеченных остинато — верхнего и нижнего.

§ 14. ОРГАННЫЙ ПУНКТ ТОНИЧЕСКОЙ ТЕРЦИИ

Особо коснемся одной разновидности органных пунктов, именно — тонической терции минора. И в его применении советскими композиторами обнаруживается классическая традиция, что подтверждается рядом примеров (Чайковский — средний раздел второй части 6-й симфонии, до-диез-минорная вариация из второй части трио, главная партия финала 5-й симфонии).

Обращаемся к образцам советской музыки. Средний эпизод второй части 6-й симфонии Мясковского целиком построен на органном пункте тонической терции си-бемоль минора. На фоне неизменного

ре-бемоль и баюкающих аккордов сопровождения флейта ведет свирельную мелодию:

Н. МЯСКОВСКИЙ. 6-я симфония, соч. 23, II ч.

[Andante moderato]

181

20

pp

First system of musical notation, measures 181-185. The score is in G-flat major (three flats) and 6/8 time. The right hand features a series of chords with a melodic line, while the left hand plays a steady bass line of quarter notes. A piano (*pp*) dynamic marking is present.

Second system of musical notation, measures 181-185. The right hand continues with chords and a melodic line, and the left hand maintains the quarter-note bass line.

pp

21 *dolciss.*

ppp

pp

Third system of musical notation, measures 181-185. The right hand has a melodic line with a *ppp* dynamic marking. The left hand continues with the quarter-note bass line. A *pp* marking is also present. Measure 21 is boxed and marked *dolciss.*

3

Fourth system of musical notation, measures 181-185. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 181, followed by a melodic line with a *w* (ritardando) marking. The left hand continues with the quarter-note bass line.

Классики русской музыки обычно связывали такие органичные пункты с ладовой переменностью. Терция минорной тоники в качестве органичного пункта выступает нередко как продолжение основного тона тоники параллельного мажора. Это видно в упоминавшемся популярном образце из второй части 6-й симфонии Чайковского.

Известным случаем применения органичного пункта минорной тонической терции является вторая часть скрипичного концерта Кабалевского. Своеобразие этой темы неотделимо от подобного органичного пункта:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для скрипки с оркестром.
соч. 48, II ч.

182 Andantino cantabile

The musical score is presented in three systems. Each system contains a violin staff and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino cantabile'. The first system shows the beginning of the piece with a violin staff starting on a whole note and a piano accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic development in the violin and the accompaniment. The third system shows further melodic movement and accompaniment changes.

Одно из заключительных, относительно законченных построений третьего номера «Песни о лесах» Шостаковича («Воспоминания о прошлом»), построено на органичном пункте тонической терции ре минора. В этом примере, близком русской протяжной песне, сочетаются натуральный и гармонический минор:

Д. ШОСТАКОВИЧ. „Песнь о лесах“, соч. 81,
„Воспоминания о прошлом“ (№ 3)

183 [Più mosso]

Соло 40 *p*

Б. *p*

Как ты стра - да - ла ког - да - то,

ми - ла - я на - ша зем - ля. Хле - ба про -

rit.

- си - ли ре - бя - та, вла - ги про - си - ли по - ля.

Широкое применение органных пунктов имеет место в тех произведениях советской музыки, которые связаны с образами Востока. Сказанное относится к различным танцам — быстрым или медленным — и напевам — заунывным или сладостно-томным, полным неги.

Большое число разных органных пунктов встречается в балете Хачатуряна «Гаянэ» (№№ 1, 2, 3, 9, 16, 19, 21, 27 и др.). В некоторых номерах балета обращают на себя внимание особенно протяженные органные пункты (№ 9).

Заметим, что изложение и развитие основных тем скрипичного концерта Хачатуряна проходит на органном пункте (темы главных партий первой части и финала, тема побочной партии первой части).

ГАРМОНИЧЕСКОЕ ВАРЬИРОВАНИЕ

Гармоническому варьированию уделяется внимание на практических занятиях по гармонии: при решении задач, в игре упражнений на фортепиано, в гармонических анализах. Интерес к нему должен поддерживаться в течение всего курса, понятие об этом уместно сообщить уже в начале занятий. Специальный же урок, особую лекцию данному вопросу следовало бы посвятить в конце изучения гармонии. Это стало бы одним из органических обобщений по всему курсу¹.

Условием возникновения гармонического варьирования становятся прежде всего повторения в мелодии — от интонаций, небольших мелодических отрывков, до законченных, более крупных мелодических построений. Мелодические повторы могут находиться рядом, «по соседству» или на расстоянии, как это, например, бывает в репризах.

Гармоническое варьирование встречается в профессиональной и народной музыке, преимущественно в гомофонном, но также и в полифоническом складах, в разных жанрах — инструментальном или вокальном, — в различных формах. Понятно, что форма вариаций, по своему смыслу, способствует применению данного гармонического средства. Оно порождается, в особенности, вариациями глинкинского типа, с удержанной, в основном, неизменной мелодией².

Сопоставляя гармонические варианты, наблюдаемые в некотором произведении, надо стремиться проследивать их линию развития, их роль в данном сочинении, соотношения с другими чертами гармонии и музыкального языка вообще. Интересно оценивать и более рельефные, бросающиеся в глаза, и более тонкие гармонические варианты: Так, в анализе надо отмечать смены тональностей и различия в их облике, скажем, применение хроматики вместо диатоники; изменения функций и выбор разных аккордов данной функции; изменения в расположении созвучий; введение неаккордовых звуков и другие оттенки.

Чтобы уловить и верно оценить гармонические варианты, необходимо неоднократно проигрывать избранное для этой цели произведение прислушиваясь к отличиям в гармонии при повторении мелоди-

¹ Вопрос о гармоническом варьировании выдвинут и разработан в моих книгах: «Гармония Глинки», М., Музгиз, 1948, глава шестая и «Гармония и музыкальная форма», М., Советский композитор, 1962, глава первая, раздел II.

В учебной литературе сошлемся на «Хрестоматию по гармоническому анализу» О. Л. и С. С. Скребковых, М., Музгиз, 1961, издание третье, § 33.

В третьей части моего учебника гармонии этой теме уделена особая глава.

² Об этом типе вариаций см. в указанной литературе.

ческих оборотов, попевок, сравнивать варианты гармонизации между собой.

Гармоническое варьирование, как и прочие средства музыкального языка, прошло свой большой исторический путь. Отметим, в частности, старинные вариации на постоянный остинатный бас, пользующиеся известной популярностью и в современной творческой практике. Но наиболее специфична и широко распространена гармоническая вариационность, обусловленная возобновлением построений мелодических в обычном понимании слова, то есть находящихся в верхнем голосе. К такому способу развития, в связи с другими приемами варьирования, охотно прибегали классики XIX века. Об этом, между прочим, можно судить по сборникам гармонизаций народных песен: последним, как известно, свойственна повторность попевок. Гармоническое варьирование разнообразно применяется в музыкальном творчестве нашего времени.

В пособии мы несколько раз, попутно, касались данной темы (см. примеры: №№ 9, 125, 179, 180).

§ 15. ГАРМОНИЧЕСКОЕ ВАРЬИРОВАНИЕ ДИАТОНИЧЕСКИХ ПОПЕВОК (В ПРОСТЫХ ФОРМАХ)

В сочинениях Мясковского встречаются образцы гармонического варьирования напевов, близких русской протяжной песне. Сами напевы диатоничны, придерживаются натурального минора. Но гармонизация, в том числе вариантная, при повторениях мелодий, их интонаций, попевок, насыщена хроматикой. В соответствии с давней русской классической традицией это не нарушает господствующего народно-песенного характера. При всей родственности подобной музыки Римскому-Корсакову или Лядову, в ней узнается своеобразный почерк Мясковского.

Можно было бы повторить сказанное в первом разделе пособия о целом ряде пьес в натуральном миноре: об их особенной задушевности, теплоте. В первом разделе цитировались «Пожелтевшие страницы» Мясковского, «Сказки старой бабушки» Прокофьева и другие произведения, тяготеющие к народно-песенному стилю.

Имея в виду задачу настоящего раздела пособия, обратимся к пьесам нескольких фортепианных циклов Мясковского: «Причуды», соч. 25, «Воспоминания», соч. 29, «Шесть импровизаций», соч. 74.

Приводим первый, ля-минорный номер из цикла «Причуды»:

Н. МЯСКОВСКИЙ. „Причуды“, соч. 25, № 1

Andante semplice e narrante

184

1. 2. 3. 4. 5.

p dolce

6. 7. 8. 9. 10.

pp

11. 12. 13. 14.

pp *cresc.*

tempo primo

15. rit. 16. 17. 18.

f dim. pp p

19. 20. rit. 21. 22. 23.

p

В этой репризной двухчастной форме первый период и реприза одного предложения строго диатоничны, выдержаны в натуральном миноре. Это касается не только мелодии (сохраняющей свой диатонический облик и в середине формы), но и гармонии.

Гармоническое варьирование пронизывает середину пьесы (такты 11—16).

Сравним гармонизацию сходных попевок в тактах 11 и 12. Хроматический бас носит остинатный характер. На сильных долях обоих тактов звучат увеличенные трезвучия — обращение III ступени гармонического минора, то есть доминанта с секстой. Относительно сильные третьи доли вносят краску мелодического минора. Этот колорит несколько усиливается в такте 12; на его последней доле складывается септаккорд VI ступени.

Новые оттенки в гармонизации такта 12 стимулируются подвижным средним голосом.

Непрерывная цепь гармонических вариантов охватывает такты 13—16. В мелодии неизменно проходят интонации минорной терции, напоминающие о колыбельных песнях и причитаниях.

В каждом из четырех тактов по два ритмически различных малотерцовых «шага»; второй «шаг» — ритмическое «обращение» первого. Вместе они образуют единый мотив. Имея в виду эти мотивы, находим здесь четыре гармонических варианта. Но и субмотивы освещены своими гармониями. Стало быть, общее число гармонических вариантов в данном четырехтакте не четыре, а восемь.

Такты 13—14 охватываются непрерывным, ровным нисходящим хроматическим движением баса, вытекающего из *ostinato* предыдущих тактов. В тактах 15—16 басы движутся квартовыми скачками вверх, а затем — вниз. На смену однородной непрерывности движения приходит известная прерывистость. Квартовые ходы басов подчеркивают функциональность гармонических оборотов: автентический оборот в тональности VI ступени (Фа мажор) в начале такта 15; плагальный оборот в основной тональности в конце такта 16.

В итоге, в тактах 15—16 мы более отчетливо воспринимаем гармонические варианты каждого субмотива, каждой малотерцовой попевки. В анализируемом четырехтакте, в особенности в тактах 13—14, отметим активный средний голос, сперва нисходящий, подобно басу, затем движущийся в противоположном направлении.

В однотактных мотивах везде выделяются обрамляющие гармонии, первая и четвертая. В такте 13 звучит такое же увеличенное трезвучие, как в начале всей середины (такт 11). Аналогичное по звуковому составу трезвучие появляется в такте 15, но в ином функциональном значении. Другое по звучанию увеличенное трезвучие возникает в конце такта 13. В момент разрешения в тонику (такт 14) оно оценивается как субдоминанта с пониженным основным тоном.

В сравнении с соответствующим моментом предшествующего такта первая гармония такта 14 воспринимается как вариант. Это результат движения баса.

Третьи гармонии тактов 13 и 14 — знакомые субдоминанты мелодического минора. Но в контексте такта 13 мелодическая субдоминанта имеет и другое, «местное» значение; вторая и третья гармонии вместе образуют свой гармонический оборот: субдоминанты (секундакорда II ступени) и доминанты (квинтсектаккорд) слегка затронутого соль минора.

Вторые гармонии 13 и 14 тактов разные. В такте 14 звучит, в отличие от предшествующего такта, альтерированная двойная доминанта ля минора. После наметившегося Фа мажора в начале такта 15, в его следующем субмотиве снова слышится «местный» соль минор.

Переходя в такт 16, третья и четвертая гармонии предыдущего такта получают иной смысл, подчиняются ля минору в качестве альтерированных субдоминанты и двойной доминанты.

В заключительном мотиве анализируемого четырехтакта, заверша-

ющем середину (такт 16), гармонии по преимуществу диатоничны, как в крайних разделах всей пьесы. Так восстанавливается господствующий ладовый колорит. В исходном субмотиве — натуральный септаккорд V ступени с секстой и мелодический септаккорд II ступени. Следующий субмотив гармонизован только строго диатоническими аккордами, образующими плагальный оборот.

Таковы многочисленные гармонические варианты малотерцового певки, таковы некоторые их соотношения.

Как видим, в середине первого номера из «Причуд» Мясковского в гармонии господствует не натуральный, а гармонический и мелодический минор. Тоника ля минора задевается в виде квартсекстаккорда в начале такта 14, а в виде трезвучия встречается лишь в конце середины. Кроме явного отклонения в Фа мажор, дважды возникают отклонения (замаскированные) в соль минор.

Среди созвучий середины приметны по своей окраске увеличенные трезвучия.

Хроматика в середине пьесы стимулируется движением баса и среднего голоса. Эти голоса углубляют впечатление от хроматичности гармонии. Вместе с тем в мелодии середины, как и крайних частей пьесы, нет ни одного нарушения диатоники, ни одного звука, чуждого натуральному ля минору. Впрочем, середина менее певуча, мелодия ее обрывочнее, чем в крайних частях, включает меньшее количество натуральных звуков.

Грустное, простодушное, неторопливое повествование, свойственное пьесе в целом, дополняется в проникнутой гармоническим варьированием середине настроением сумрачной сказочности.

Следующий образец — первая пьеса из цикла «Воспоминания», «Напев» (фа минор):

Н. МЯСКОВСКИЙ. „Воспоминания“,
соч. 29, №1 „Напев“

Andante semplice

185

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8. 9.

10. 11. 12. 13. 14.

pp

15. 16. 17. 18.

poco

19. 20. 21. 22.

23. 24. 25. 26. 27.

И в этой пьесе мелодия на всем протяжении (за исключением одного такта — 22) придерживается натурального минора, в данном слу-

чае особенно интенсивно выраженного, например, в кадансах предложений первого периода.

Благодаря гармонизации достигнут контраст диатоники и хроматики. Последняя внедряется в середину простой трехчастной формы. Но в отличие от первого номера «Причуд» хроматика распространяется и на репризу.

В гармонии экспозиции данного периода (такты 1—8) натуральный минор обогащается дорийской (мелодической) субдоминантой: таковы гармонические варианты исходной попевки в тактах 2 и 5.

Кроме того, укажем на легкое отклонение в Ре-бемоль мажор в тактах 5 и 6. Оно возникает на пути к тонике мажорной параллели, подменяемой, однако, основной тоникой фа минора. Обращаясь к аналогичному моменту в репризе (такты 23—24), мы можем наблюдать энергичное гармоническое варьирование. Секундаккорд доминанты к Ре-бемоль мажору сдвинулся «влево» (сравнить такты 5 и 23), в нем появилось задержание. Затем в басу и среднем голосе в репризе появилось нисходящее хроматическое движение. В результате на месте тонического секстаккорда экспозиционного периода (такт 6) в заключительном разделе пьесы (такт 24) образовалось сложное созвучие: терцквартаккорд уменьшенного септаккорда VII ступени — по си-бемоль минору — с пониженной квинтой (*ре*, как *ми-дубль бемоль*). Данная трактовка обнаруживается при переходе созвучия в си-бемоль-минорный секстаккорд, то есть субдоминанту основной тональности.

Обратим внимание на гармоническую переработку в завершении первого предложения репризы по сравнению с соответствующим кадансом экспозиции.

Гармоническая вариантность середины еще интенсивнее дана на более близком расстоянии: ее второй пятитакт повторяет мелодию первого, однако, нов по гармонизации (сравни такты 9—13 и 14—18). Например, на месте секстаккорда VII ступени фа минора (такт 9) встало созвучие со IIнизкой ступенью в основе (такт 14); на месте тонического секстаккорда (такт 10) оказался септаккорд IV ступени мелодического фа минора (такт 15); в более узком «окружении» последнее созвучие — септаккорд доминанты к субдоминанте си-бемоль минора (тональности субдоминанты).

Сравним заключительные трехтакты обоих построений середины (такты 11—13 и 16—18).

В такте 12 звучит сумрачно-тревожный увеличенный терцквартаккорд двойной доминанты фа минора. В такте 17 в соответствующий момент складывается светлая нонаккордовая звучность — доминанта в параллельном мажоре. Впрочем, ожидаемая мажорная тоника не появляется. Мы уже наблюдали иную эллиптическую подмену параллельной тоники в тактах 5—6 (см. также такты 11—12; 23—24). Напомним еще в данной связи о столь показательной остановке на доминанте параллели в конце начального предложения первого периода.

Было отмечено созвучие, содержащее IV низкую ступень минора (в такте 24, для си-бемоль минора). Созвучия с такой ступенью, в условиях фа минора, встречаются в пьесе в тактах 18 и 22. Все они показательны для Мясковского¹.

Грустный фа-минорный «Напев» задушевым тоном напоминает о предыдущей пьесе.

Обратимся к фортепианному циклу «Шесть импровизаций», к номеру третьему, «В дрёме» (до-диез минор):

¹ См. в нашем пособии, раздел III, § 11.

Н. МЯСКОВСКИЙ. „Шесть импровизаций“,
соч. 74, №3 „В дреме“

186 Andante

Più ritard.

Особенность этой небольшой пьесы, также выдержанной в народно-песенном духе, в том, что ее мелодия, в общем изложенная в натуральном миноре, с самого начала получает хроматическую гармонизацию.

Пьеса написана в форме шестнадцатитактного периода, второе восьмитактное предложение которого наделено чертами середины (4 такта) и репризы-дополнения (4 такта). Наиболее очевидно гармоническое варьирование сказывается в заключительном четырехтакте, когда несколько раз в мелодии повторяется нисходящая минорная тониче-

ская терция, напоминающая о ля-минорной пьесе из «Причуд» (см. пример 184). Рассмотрим подробнее этот заключительный четырехтакт (такты 13—16).

Гармонизация звука *до-диез* представлена четырьмя вариантами, составляющими протяженный каданс (субдоминанта — тоника). Сперва на месте субдоминанты находится обычная двойная доминанта (такт 13). Второй и третий варианты сложнее (такты 14—15): созвучие на II низкой ступени, но с видоизмененной квинтой и еще одно редкое созвучие тоже двойной доминанты, но более сложной (такт 15).

Второй и третий гармонические варианты малотерцово́й интонации активно стимулированы голосоведением. Последний, четвертый вариант (такт 16) приводит к разрешающему тоническому трезвучию.

Гармоническое варьирование заключено и в первом четырехтакте второго предложения периода (такты 9—12). Сравнивая такты (9—10 и 11—12), мы наблюдаем ускорение гармонической пульсации при общем сходстве гармонии. Их отличия особенно выпуклы в конце двухтактов; первый из них завершается созвучием на II низкой ступени лада (такт 10); оно оказывается здесь необычно расположенной альтерированной доминантой; второй двутакт приводит к тонике (такт 12).

Варьирование гармонии сочетается в данном четырехтакте с вариантами в мелодии, подсказано ими.

В этой небольшой пьесе встречается особый тип гармонического варьирования, возникающий в силу различного освещения одного и того же звучания. Это происходит, когда меняется окружение данного звучания. В таких условиях меняется и его окраска.

Охарактеризованный тип гармонического варьирования сопутствует применению лейтгармонии. И, действительно, одно из звучаний «В дрему» обладает лейтгармоническим постоянством. Речь идет об упомянутом созвучии такта 15. В том же звуковом составе, но с разными оттенками оно повторяется в шестнадцатитактной пьесе шесть раз.

Со строгой регулярностью оно появляется в первом предложении в тактах 1, 3, 5 и 7. Здесь мы находим два гармонических варианта.

В исходном значении лейтгармоническая звучность мыслится также как двойная доминанта; она переходит в доминантсептаккорд с секстой основной тональности, *до-диез* минор.

В следующем варианте мы воспринимаем ту же звучность как двойную доминанту, но в ином смысле, то есть в виде увеличенного терцквартаккорда. Он переходит в доминантсептаккорд тональности *си* (в более общем контексте это септаккорд IV ступени мелодического *до-диез* минора) ¹.

Оба указанных гармонических варианта повторены, сопровождают повторность попевок (2+2)+(2+2).

Затем лейтгармоническая звучность встречается в начале (такт 10) и в конце (такт 15) второго предложения.

Таким образом, меняющее свой функциональный, красочный и тональный облик, пронизывающее пьесу созвучие дано в начальном (такты 1—2) и последнем обороте произведения (такты 15—16).

Если взять рассмотренное созвучие изолированно, то оно слышится в своем наиболее знакомом значении — как увеличенный терцквартаккорд двойной доминанты. Сказывается свойство нашего восприятия

¹ Такой аккорд недаром был отмечен в анализе пьесы «Напев» из цикла «Воспоминания». Мелодический минор, родственник ему дорийский колорит близки Мясковскому.

слышать каждое созвучие прежде всего так, как подсказывает наиболее распространенный, укоренившийся слуховой опыт¹.

По своему складу и характеру пьеса «В дрёме» очень подходит к рассмотренным выше произведениям из других фортепианных циклов Мясковского.

§ 16. ГАРМОНИЧЕСКОЕ ВАРЬИРОВАНИЕ ГЛИНКИНСКОГО ТИПА (В ЦИКЛЕ ВАРИАЦИЙ)

Обратимся к образцу глинкаинского типа вариаций — финалу Второй фортепианной сонаты Шостаковича, соч. 64, си минор.

В этом вариационном цикле проводится одноголосно тема, за которой следуют одиннадцать вариаций. В первых четырех вариациях мелодия темы удержана полностью. В последующих, наряду с удержанными, неизменными мелодическими построениями, появляются мелодические варианты, то есть отступления от строгого типа глинкаинского варьирования. В последней, одиннадцатой вариации, выполняющей также роль коды цикла, снова восстанавливается неизменность мелодии. Правда, она дана не полностью (начиная со второго предложения периода). В завершении коды неоднократно повторяется основная тематическая интонация.

Вариации финала сонаты обладают разным жанровым обликом. Так встречается скерцозная, шестая вариация (фа минор, *Allegretto con moto*), девятая вариация в характере пассакалии (си минор, *Adagio*).

В цикле доминирует си минор. Тональное развитие средних вариаций вносит новое. Особо отметим примыкающую к пассакалии, тихую десятую вариацию; она звучит в одноименном Си мажоре.

Фактура вариаций разнообразна. В начале цикла господствует двух- и трехголосие. Затем в четвертой вариации вводится легкое аккордовое сопровождение, а в пятой возникает компактный аккордовый склад.

В цикле применяются различные полифонические приемы. Так, в седьмой вариации ($\frac{2}{4}$, *Marcato*, с внешними чертами политональности) использован прием канона; в девятой вариации, пассакалии ($\frac{3}{4}$, *Adagio*) основная интонация темы проходит одновременно в уменьшении и в увеличении.

Весьма разносторонне представлены ритм, метр, размеры. В третьей и четвертой вариациях (*Più mosso*), при сохранении мелодически неизменной темы, последняя сжимается ритмически, метрические акценты перемещаются. В итоге оказывается, что эти вариации короче предшествующих и одноголосно изложенной темы цикла: одноголосная тема и первые две вариации содержат по тридцать тактов, в размере $\frac{4}{4}$; третья вариация (*Più mosso*), в том же размере, включает лишь двадцать два такта; четвертая сжата еще более, в ней лишь шестнадцать тактов.

Благодаря указанным ритмическим и метрическим изменениям глинкаинский способ варьирования выражен в данном цикле очень оригинально².

¹ Например, изолированное мажорное трезвучие в первую очередь понимается как тоника или доминанта, а не как VI ступень или II низкая; изолированный мажорномалый септаккорд мы сперва слышим как доминантсептаккорд, а не как увеличенный квинтсекстаккорд.

² Другой особенностью является передача мелодии темы из верхнего голоса в нижний.

Мы рассмотрим подробнее гармоническое варьирование в первых четырех вариациях и коде цикла, где соблюдено, хотя и с особенными чертами, важнейшее условие глинкаевского типа варьирования — неизменность мелодической последовательности звуков темы.

Одногласно изложенная тема и следующие за ней четыре вариации построены в форме периода из трех предложений (в ряде дальнейших вариаций форма расширяется).

Одинаковые по количеству тактов, тема и две первые вариации (*Moderato*) крупно членятся так: первое предложение — 9 тактов, второе предложение — 13 тактов, третье — 8 тактов. Третья и четвертая, ритмически сжатые вариации (*Piu mosso*) членятся следующим образом: первое предложение третьей вариации — 7 тактов, второе — 8 тактов, третье — 6 тактов; в четвертой вариации первое предложение содержит 5 тактов, второе — 7 тактов, третье — 4 такта.

Все три предложения периодов сходны, то есть составляют периоды повторного строения.

Средние, вторые предложения периодов наделены чертами середины простой трехчастной формы.

Большинство вариаций цикла, в том числе избранные для более подробного рассмотрения, начинаются и кончаются в основной тональности — си миноре; эта тональность сохраняет свое руководящее значение и на всем их протяжении.

Первое и второе предложения периодов в теме и далее в вариациях отталкиваются от мелодического зачина — призыва, вводящего в развитие мелодии:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната № 2,
соч. 64, III ч.

187 *Moderato (con moto)*

нием этого звука как минорного, а именно как нисходящей альтерации IV ступени.

Самое концентрированное и открытое мажорное переосмысливание данного звука наблюдается в цикле однажды в предпоследней, десятой вариации, вслед за пассакалийей:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната № 2,
соч. 64, III ч.

188 **Adagio**

Здесь осуществляется наиболее контрастное тонально-гармоническое варьирование.

Обращаясь к гармоническим вариантам, в условиях глинкавского типа варьирования, то есть к вариациям первой—четвертой и одиннадцатой, возьмем для сравнения лишь проведения основного тематического ядра (см. пример 187), а также небольшое мелодическое построение, предваряющее наступление третьего предложения периода:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната № 2,
соч. 64, III ч.

189 **[Moderato (con moto)]**

Гармоническое варьирование по типу глинкавских вариаций обогащено в финальном цикле Шостаковича тем, что и внутри вариаций, в их предложениях есть свои мелодические повторы.

В первой же вариации главенствующий тематический тезис представлен в каждом из трех предложений периода, с различными оттенками в гармонизации.

Сравним начала предложений, причем специальное внимание обратим на различное значение звука *ми-бемоль*:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната № 2,
соч. 64, III ч.

190_a **[Moderato (con moto)]**

190^б [Moderato (con moto)]

190^а [Moderato (con moto)]

В примере 190а благодаря сдвигу тонического баса на секунду вниз намечается септаккорд I ступени (секундаккорд) с уменьшенной кварттой вместо терции, то есть с побочным тоном. В гармонии сквозит энгармонизм *ми-бемоль*; возникает ощущение секундаккорда доминанты к субдоминанте.

В примере 190б при помощи органного пункта на II ступени складывается септаккорд; в интересующий нас момент возникает раздвоенная терция (*ми-бемоль* и *ми-диез*). Энгармонически (*ми-бемоль* = *ре-диез*) здесь присутствует созвучие альтерированной двойной доминанты одноименного мажора.

В примере 190в тема опирается сперва на II низкую, а затем на II натуральную ступень си минора. После тоники появляются контуры доминантсептаккорда (терцквартаккорда), где *ми-бемоль*, снова переосмысливаясь, оказывается пониженной септимой. Звук *ми-бемоль* сдвинулся с третьей доли такта на сильную первую долю.

Доминантсептаккорд с пониженной септимой в виде секундаккорда открыто и определенно окрашивает гармонизацию второй вариации. Во всех трех предложениях остается однородный гармонический вариант в одинаковой фактуре:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната №2,
соч. 64, III ч.

191 [Moderato (con moto)]

Такой же гармонический вариант проходит через последнюю, одиннадцатую вариацию-коду, однако с более подвижной и насыщенной фигурацией:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната № 2,
соч. 64, III ч.

192 *Moderato*

p
tenuto

Он вычленяется в завершении коды.

В заключительном предложении той же последней вариации встречается и основной вид доминантсептаккорда с пониженной септимой:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната № 2,
соч. 64, III ч.

193 [*Moderato*]

Здесь благодаря фигурации сопровождения пониженная септима совмещается с натуральной.

В третьей, ритмически переработанной вариации (*Più mosso*), в легком двухголосии бас предшествует одноголосным интонациям темы, гармонии намечены пунктиром. Сравнимые фрагменты трех предложений выглядят так:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната № 2,
соч. 64, III ч.

194^a *Più mosso*

p

194⁶ [Più mosso.]

194^B [Più mosso]

Тема членится паузами, акценты смещаются, порождаются новые интонации. В примере 194а намечается пониженная септима доминант-септаккорда, а в примере 194в звук *ми-бемоль* оказывается вспомогательным к тонической терции на басу II ступени.

Компенсируя зыбкость гармонии, тонический органнй пункт устанавливается в третьем предложении. Такой длительный органнй пункт, столь определенно обосновывающий основную тональность, появляется в финале один раз.

В четвертой вариации, в аналогичном изложении восьмыми, но в басу, тема идет непрерывно, без пауз. Складываются следующие новые гармонические варианты:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната №2,
соч. 64, III ч.

195^a [Più mosso]

195^b [Più mosso]

195^B [Più mosso]

195^r [Più mosso]

Здесь в теме звук *ми-бемоль* везде вспомогательный; в примерах 195а и 195в — к тонике си минора, в примере 195г — тоже к тонике, но с дополнительно возникшим вспомогательным звуком в верхнем голосе, а в примере 195б — к образовавшейся двойной доминанте си минора. В примерах 195в и 195г *ми-бемоль* входит в созвучия, предвосхищающие этот звук в мелодии темы.

В четвертой вариации число вариантов увеличилось, так как повторение тематического ядра в первом предложении, в отличие от предыдущих случаев, гармонизовано по-разному. Привлекает внимание завершение тематического тезиса VI ступенью си минора (см. пример 195а).

В результате сравнительного анализа гармонических вариантов основного, исходного построения мелодии темы находим, что звук *ми-бемоль* (IV низкая ступень лада) становится: пониженной септимой доминантсептаккорда си минора в его различных обращениях и в его основном виде; пониженной терцией септаккорда II ступени; этот звук трактуется как побочный тон; он применяется в виде вспомогательного звука. Изменяется гармоническая трактовка, ее детали. Надо учитывать метрические смещения звука *ми-бемоль* и отличия в ритмических комбинациях при изложении мелодии.

Иногда тематический *ми-бемоль* (IV низкая ступень лада) сталкивается, совмещается с IV высокой ступенью (см. пример 190б), и с IV натуральной ступенью лада (см. пример 193).

Рекомендуем уяснить и сопоставить другие гармонические варианты тематического ядра в тех разделах цикла, где наблюдаются более глубокие отступления от глинкинского типа варьирования.

Мы условились, что сравним гармонические варианты построений, предшествующих заключительному предложению периода темы (см. пример 189).

В первой вариации гармония такова:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната № 2,
соч. 64, III ч.

196^а [Moderato (con moto)]

Здесь происходит отклонение в Фа мажор, тональность тритонового расстояния от основной. Тональность рельефно очерчена, углублена доминантовым органным пунктом. Складываются открытые гармонии тонического квартсекстаккорда, субдоминанты на упомянутом органном пункте Фа мажора. Этот и некоторые другие варианты данного построения принадлежат к мажорным проблескам, просветляющим общий темный колорит финала.

Со вступлением третьего предложения, то есть с возвращением темы, Фа мажор переосмысливается: звук до в басу, из основного тона доминанты превращается во II низкую ступень си минора.

Во второй вариации, в соответствующем построении, Фа мажор значительно менее отчетлив, зато вырисовывается отклонение в Си-бемоль мажор (энгармонически — вводнотоновую тональность), и выделяется роль другого характеристического звука финала — си-бемоль:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната № 2,
соч. 64, III ч.

196^б [Moderato (con moto)]

В четвертой вариации снова выступает тональность Фа, однако сперва слышится фа минор, далее Фа мажор:

196^в [*Più mosso*]

Во многом новый гармонический вариант обнаруживается в заключительной, одиннадцатой вариации-коде:

Д. ШОСТАКОВИЧ. Соната № 2,
соч. 64, III ч.

196^г [*Moderato*]

tenuto

После отклонения в фа-диез минор — минорную доминанту основной тональности, — где звук *си-бемоль* прозвучал по аналогии с тематическим тезисом, звучит До-мажорный сектаккорд. Он слышится сперва как сектаккорд II низкой ступени основной тональности си минор (так было и в примерах 196а и 196б). Но далее складывается новое, промежуточное отклонение в тональность ля. Затем Си-бемоль-мажорный доминантовый секундаккорд, примыкая к тональности ля, воспринимается как альтерированная двойная доминанта. При помощи энгармонизма это созвучие ведет в Си-бемоль мажор, в данном случае трактованный в виде тональности II низкой ступени, в подчиненной тональности ля. В этом варианте мажорное просветление, свойственное предыдущим гармонизациям данного тематического фрагмента, не ощущается.

Ограничив свою задачу, мы остановились лишь на нескольких вариациях финала Второй фортепианной сонаты Шостаковича. Но и в этих вариациях, глинкинских по типу, были сопоставлены только отдельные фрагменты. Гармоническое варьирование в них, тем более в цикле, взятом в целом, намного богаче и сложнее.

§ 17. ГАРМОНИЧЕСКОЕ ВАРЬИРОВАНИЕ В СОНАТНОЙ ФОРМЕ (ВАРИАНТЫ ТЕМЫ ПОБОЧНОЙ ПАРТИИ)

Приводим побочную партию в экспозиции и в репризе Второй фортепианной сонаты Прокофьева, соч. 14 (ре минор):

С. ПРОКОФЬЕВ. 2-я соната для ф-п,
соч. 14, I ч.

Темпо primo

197

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins at measure 197 and features a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *rit.* (ritardando) marking and concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The score illustrates the harmonic variation of the side theme in both the exposition and the recapitulation.

rit. **tristemente**

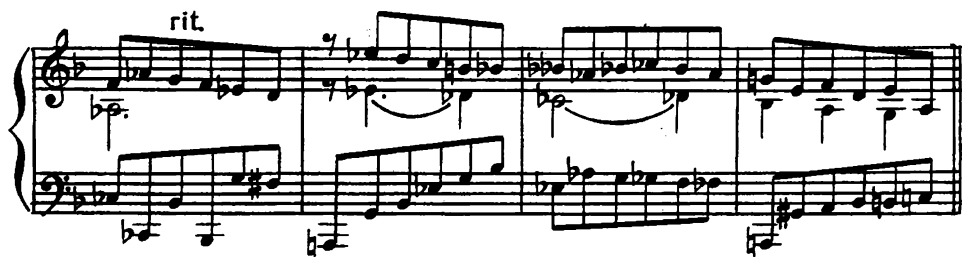
pp.

С. ПРОКОФЬЕВ. 2-я соната для ф-п,
соч. 14, I ч.

Tempo primo *dolce*

198 *pp*

rit. *dolce* *pp*



Во втором, расширенном предложении периода мелодия темы уходит в средний голос; появляется дополнительный извилистый верхний голос, который вносит новые оттенки в гармонию.

В ми-минорной побочной партии экспозиции (см. пример 197), в особенности в первом, восьмитактном предложении привлекает внимание диатоника, выделяются натуральные обороты, приметны трезвучия.

Четырехтакты сходны секвентно: начальный исходит из ми минора; последующий — из ля минора, то есть субдоминантовой тональности. В конце последующего четырехтакта — изменение, приводящее ко второму предложению периода, — снова в ми миноре.

В начальном четырехтакте наблюдается своя секвентность. Ми-минорный оборот (I—II низкая ступени) перемещается и сменяется до-мажорным (I—II ступени). При ином членении и выходя за рамки четырехтакта мы слышим секвенцирование плагальных оборотов: IV—I ступеней До мажора (2—3 такты) и IV—I ступеней ля минора (4—5 такты). В таком случае начало нового четырехтакта сливается с окончанием секвентного плагального оборота.

В репризе сонатной формы побочная партия (см. пример 198) в общем ориентирована на основную тональность ре минор.

Гармоническое варьирование сосредоточено, главным образом, в первых четырех тактах обоих предложений, где изменения затронули и мелодию темы (3—4 такты). С самого начала бас сдвинут на секунду вниз. Складывается оборот: доминанта, с оттенком нонаккорда — субдоминанта Фа мажора (такты 1—2). Далее (такты 3—4) намечается отклонение в соль минор, но эллиптически введенное созвучие (такт 4) в общем контексте играет роль двойной доминанты Фа мажора. В еще более широком контексте, с точки зрения объединяющего ре минора, отмеченное созвучие мыслится как мелодическая субдоминанта.

Приводим отрывок из разработки первой части сонаты:

С. ПРОКОФЬЕВ. 2-я соната для ф-п,
соч. 14, I ч.

199 **Allegro ma non troppo**



The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked with a *cresc.* dynamic. It consists of two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music features a series of chords and melodic lines, with a prominent dominant seventh chord in the first measure. The second system is marked with a *p* dynamic and continues the harmonic development with similar chordal textures.

На первый взгляд здесь Фа мажор и в первом такте находится доминантсептаккорд этой тональности. Однако в целом преобладает ощущение До мажора; *до* мыслится как тонический органный пункт; аккорд такта 1 — как доминанта к субдоминанте. Наиболее длительное созвучие (такты 3—5 примера) воспринимается в виде септаккорда II ступени гармонического лада.

Наше представление о гармонии обогащается еще тем, что упомянутый аккорд такта 1, вступающий сразу после окончания экспозиции на тонике ми минора, в начальный момент явственно слышится в качестве альтерированной двойной доминанты (увеличенного секстаккорда) ми минора.

При вступлении данного эпизода, открывающего разработку финала сонаты, энгармонический оттенок отсутствует: эпизод начинается после завершения экспозиции финала в До мажоре.

В финал внесен гармонический вариант:

С. ПРОКОФЬЕВ. 2-я соната для ф-п,
соч. 14, I ч.

The image shows a musical score for piano, marked *Moderato* and *200*. The score is in treble and bass clefs. The first measure features a wide, arpeggiated chord. The dynamic marking is *p dolcissimo e molto espressione*. The music is characterized by a broad, expressive harmonic palette.

В широкое, арпеджированное изложение доминантсептаккорда вводится повышенная квинта.

СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ЛАДЫ

§ 1. Натуральный минор

№№ прим.

- № 1. Интонации, обороты натурального минора
 № 2. Народная песня «В нашем поле хлеба»¹
 № 3. Народная песня «Солнце восходит за морем вдали»
 № 4. Народная песня «Партизанская»
 №№ 5—9. Н. Мясковский. Ф-п. пьесы «Пожелтевшие страницы», соч. 31, № 7
 № 10. Н. Мясковский. Ф-п. пьесы «Пожелтевшие страницы», соч. 31, № 3
 № 11. Н. Мясковский. 27-я симфония, соч. 85, II ч.
 № 12. С. Прокофьев. Ф-п. пьесы «Сказки старой бабушки», соч. 31, № 2
 № 13. С. Прокофьев. Ф-п. пьесы «Сказки старой бабушки», соч. 31, № 3
 № 14. Д. Шостакович. Десять поэм, соч. 88. «Девятое января» (№ 6)
 №№ 15, 16. В. Шебалин. Хор «Зимняя дорога»
 № 17. В. Шебалин. Хор «Полынок»
 № 18. В. Шебалин. Хор «Мать послала к сыну думы»
 № 19. Ю. Шапорин. Опера «Декабристы», I д. Хор крепостных девушек (№ 1)
 № 20. Ю. Шапорин. Симфония-кантата «На поле Куликовом», соч. 14. Каватина невесты
 № 21. В. Соловьев-Седой. Песня «Как за Камой, за рекой»
 №№ 22—27. Песня «По долинам и по взгорьям». Обработка А. В. Александрова

§ 2. Дорийский минор

- №№ 28, 29. Схема и обороты дорийского минора
 №№ 30, 31. Н. Мясковский. 6-я симфония, соч. 23, I и IV ч.
 № 32. Н. Мясковский. 8-я симфония, соч. 26, I ч.
 №№ 33, 34. Н. Мясковский. 15-я симфония, соч. 38, I ч.
 № 35. Н. Мясковский. 16-я симфония, соч. 39, III ч.
 № 36. Н. Мясковский. 21-я симфония, соч. 51
 № 37. Н. Мясковский. «Выхожу один я на дорогу», соч. 40
 № 38. Т. Хренников. Опера «В бурю», соч. 8, увертюра
 № 39. И. Дунаевский. Песня «Моя Москва»
 № 40. Р. Глиэр. Балет «Красный цветок», I д. Танец советских матросов (№ 18)
 № 41. А. Хачатурян. Балет «Гаянэ», III д. Танец Айши (№ 16)

§ 3. Натуральный мажор

- №№ 42—44. С. Прокофьев. Кантата «Александр Невский», соч. 78. Песня об Александре Невском (№ 2)
 № 45. С. Прокофьев. Кантата «Александр Невский», соч. 78. «Вставайте, люди русские» (№ 4)
 №№ 46, 47. С. Прокофьев. 7-я симфония, соч. 131, I и II ч.
 № 48. С. Прокофьев. Оратория «На страже мира», соч. 124. «Нам не нужна война»
 № 49. С. Прокофьев. 3-я соната для ф-п., соч. 28.
 № 50. С. Прокофьев. 4-я соната для ф-п., соч. 29, III ч.
 № 51. Д. Шостакович. Десять поэм, соч. 88. «На улице» (№ 3)
 № 52. Д. Шостакович. Десять поэм, соч. 88. Майская песня (№ 9)
 № 53. Н. Раков. Ф-п. пьесы. Новеллетты. Песня (№ 8)
 № 54. Н. Раков. Ф-п. пьесы. Новеллетты. Арабеска (№ 3)

§ 4. Миксолидийский мажор

- №№ 55—57. Схема и обороты миксолидийского мажора

¹ №№ 2, 3, 4 взяты из сборника «Современные народные песни и песни участников художественной самодеятельности». Из записей экспедиции ССК СССР. Сб. П. Составил С. Аксюк. М., Музгиз, 1952.

- № 58. Народная песня «Да во поле, во поле». А. Листопадов. Сб. «Песни донокских казаков», I т., I ч. (№ 56)
- № 59. Народная песня. «Ты, детинушка да сиротинушка». Е. Линева. Сб. песен, вып. I (№ 11)
- № 60. Народная песня «Нам бы, девушкам, горелки». А. Лядов. Сб. «15 русских народных песен для женских голосов» (№ 10)
- № 61. Народная песня «Нам бы, девушкам, горелки». А. Лядов. Сб. «50 песен русского народа» (№ 12)
- № 62. Народная песня «Ай, много хаживал». А. Листопадов. Сб. «Песни донокских казаков», I т., I ч. (№ 57)
- № 63. Народная песня «Ой, как и во поле было». А. Листопадов. Сб. «Песни донокских казаков», I т., I ч. (№ 63)
- №№ 64—67. Ю. Шапорин. Симфония-кантата «На поле Куликовом», соч. 14. Ариозо Дмитрия Донского (№ 3)
- №№ 68, 69. Д. Шостакович. Оратория «Песнь о лесах», соч. 81. «Будущая прогулка» (№ 6)
- № 70. Д. Шостакович. Десять поэм, соч. 88. «На улицу» (№ 3)
- № 71. В. Шебалин. Хор «Стрекотунья-белобокя»

§ 5. Мажоро-минор и миноро-мажор

- №№ 72, 73. Схема и обороты мажоро-минора
73а.
- №№ 74—78. Д. Кабалевский. Концерт для скрипки с оркестром, соч. 48, I и III ч.
- №№ 79, 80. Д. Кабалевский. 3-й концерт для ф-п. с оркестром, соч. 50, I ч.
- №№ 81, 82. Д. Кабалевский. Концерт для виолончели с оркестром, соч. 49, II ч.
- № 83. А. Хачатурян. Балет «Спартак», III д. «Палатка Спартака» (№ 3)
- № 84. Д. Шостакович. 10-я симфония, соч. 93, III ч.
- №№ 85, 86. Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги, соч. 87. Фуга № 7
- № 87. Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги, соч. 87. Прелюдия № 13
- № 88. Д. Шостакович. Оратория «Песнь о лесах», соч. 81. «Пионеры сажают леса» (№ 4)
- № 89. С. Прокофьев. 1-й концерт для ф-п. с оркестром, соч. 10, I ч.
- № 90. С. Прокофьев. «Здравница», соч. 85.
- № 91. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», соч. 75. «Джульетта-девочка»
- № 92. Д. Кабалевский. 3-й концерт для ф-п. с оркестром, соч. 50, II ч.
- № 93. С. Прокофьев. Симфоническая сказка для детей «Петя и волк», соч. 67
- № 94. Д. Шостакович. Оратория «Песнь о лесах», соч. 81. «Когда окончилась война» (№ 1)
- № 95. А. Хачатурян. Балет «Гаянэ», IV д. «Розовые девушки и Нунэ» (№ 27)
- № 96. Р. Глиэр. Концерт для голоса с оркестром, соч. 82, II ч.
- № 97. И. Дунаевский. Песня «Дорогой широкой» из к-ф. «Волга-Волга»
- № 98. Схема оборотов миноро-мажора
- № 99. Д. Кабалевский. Концерт для скрипки с оркестром, соч. 48, III ч.
- №№ 100—102. Д. Кабалевский. 3-й концерт для ф-п. с оркестром, соч. 50, I и III ч.
- № 103. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», соч. 75. «Монтекки и Капулетти»
- № 104. Д. Шостакович. Десять поэм, соч. 83. «Один из многих» (№ 2)
- № 105. С. Прокофьев. 4-я соната для ф-п., соч. 29, I ч.
- № 106. С. Прокофьев. 3-я соната для ф-п., соч. 28
- №№ 107—110. Н. Мясковский. 2-я соната для виолончели и ф-п., соч. 81, I ч.
- № 111. С. Прокофьев. 7-я симфония, соч. 131, I ч.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

МОДУЛЯЦИЯ И ОТКЛОНЕНИЯ

§ 6. Периоды, модулирующие в тональности диатонического родства

- № 112. Р. Глиэр. Концерт для голоса с оркестром, соч. 82, II ч.
- № 113. Р. Глиэр. Балет «Красный цветок», II д. Адажио (№ 27)
- № 114. И. Дунаевский. Песня «Спой нам, ветер» из к-ф. «Дети капитана Гранта»
- № 115. И. Дунаевский. «Спортивный марш», из к-ф. «Вратарь»

- № 116. Р. Глиэр. Балет «Красный цветок», I д. Танец с веером (№ 6)
 № 117. Д. Шостакович. «Тоска по родине», соч. 80, из к-ф. «Встреча на Эльбе»

§ 7. Периоды, модулирующие в тональности недиадонического родства

- № 118. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», соч. 75. Танец антильских девушек
 № 119. С. Прокофьев. 8-я соната для ф-п., соч. 84, II ч.
 № 120. С. Прокофьев. Оратория «На страже мира», соч. 124. «На мирном торжестве»
 № 121. Д. Кабалевский. Опера «Семья Тараса», увертюра
 № 122. Р. Глиэр. Балет «Красный цветок», III д. Танец с чашей (№ 60)

§ 8. Отклонения в тональности диатонического родства

- № 123. Ю. Шапорин. Опера «Декабристы», I д. Песня Бестужева (№ 11)
 № 124. В. Белый. Песня «Смелей, краснофлотцы»
 № 125. С. Прокофьев. 3-я соната для ф-п., соч. 28
 № 126. Р. Глиэр. Балет «Медный всадник». Гимн великому городу

§ 9. Отклонения в тональности недиадонического родства

- № 127. Д. Шостакович. «Песня мира», соч. 80, из к-ф «Встреча на Эльбе»
 №№ 128—130. С. Прокофьев. Кантата «Александр Невский», соч. 78. «Мертвое поле» (№ 6)
 № 131. Т. Хренников. Опера «В бурю», соч. 8, I д. Ариозо Аксиньи (№ 2)
 № 132. С. Прокофьев. 2-я соната для ф-п., соч. 14, IV ч.
 № 133. С. Прокофьев. 2-й концерт для ф-п. с оркестром, соч. 16, I ч.
 № 134. С. Прокофьев. 9-я соната для ф-п., соч. 103, III ч.
 № 135. С. Прокофьев. Классическая симфония, соч. 25. Гавот
 № 136. С. Прокофьев. Симфоническая сказка для детей «Петя и волк», соч. 67.
 № 137. С. Прокофьев. 8-я соната для ф-п., соч. 84, II ч.
 №№ 138, 139. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», соч. 75. «Патер Лоренцо»
 № 140. С. Прокофьев. 3-я соната для ф-п., соч. 28
 № 141. С. Прокофьев. Гавот, соч. 32, № 3
 №№ 142, 143. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», соч. 75. «Джульетта-девочка»
 № 144. С. Прокофьев. Оратория «На страже мира», соч. 124. «Нам не нужна война»

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

АЛЬТЕРАЦИЯ

§ 10. Нисходящая альтерация II ступени

- № 145. Т. Хренников. Романс «Как соловей о розе»
 № 146. Т. Хренников. Опера «Мать», соч. 13, II д. Ария Ниловны
 № 147. А. Хачатурян. Балет «Гаянэ», III д. Вариация Армена (№ 23)
 № 148. Д. Кабалевский. Концерт для скрипки с оркестром, соч. 48, III ч.
 № 149. А. Хачатурян. Балет «Гаянэ», IV д. «Розовые девушки и Нунэ» (№ 27)
 № 150. Т. Хренников. Опера «Мать», соч. 13, I д. Песня Находки
 № 151. Д. Кабалевский. 3-й концерт для ф-п. с оркестром, соч. 50, I ч.
 № 152. Т. Хренников. Опера «Мать», соч. 13, III д.
 № 153. Н. Мясковский. 5-я симфония, соч. 18, I ч.

§ 11. Нисходящая альтерация IV ступени

- №№ 154, 155. Схема оборота
 № 156. Н. Мясковский. 3-я симфония, соч. 15, II ч.

- № 157. Н. Мясковский. 17-я симфония, соч. 41, I ч.
 № 158. Н. Мясковский. 15-я симфония. соч. 38, I ч.
 № 159. Н. Мясковский. 2-я симфония, соч. 11, I ч.
 № 160. Н. Мясковский. 15-я симфония, соч. 38, II ч.
 № 161. Н. Мясковский. 5-я симфония, соч. 18, II ч.
 № 162. Д. Кабалевский. Опера «Кола Брюньон». Песенка Ласочки
 № 163. Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги, соч. 87. Прелюдия № 16
 № 164. Д. Шостакович. 7-я симфония, соч. 60, II ч.
 № 165. Д. Шостакович. 2-я соната для ф-п., соч. 64, III ч.
 № 166. Д. Шостакович. 11-я симфония, соч. 103, II ч.
 №№ 167—169. Д. Шостакович. Десять поэм, соч. 88. «Девятое января» (№ 6)

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

ОРГАННЫЙ ПУНКТ

§ 12. Начальные, вступительные, заключительные органные пункты

- № 170. Н. Мясковский. 5-я симфония, соч. 18, I ч.
 № 171. Д. Шостакович. 10-я симфония, соч. 93, I ч.
 №№ 172, 173. Д. Шостакович. 11-я симфония, соч. 103, I ч.
 № 174. Н. Мясковский. 26-я симфония, соч. 85, I ч.
 № 175. Н. Мясковский. 6-я симфония, соч. 23, I ч.

§ 13. Basso и *soprano ostinato*

- № 176. С. Прокофьев. Детская музыка, соч. 65. Сказочка (№ 3)
 № 177. С. Прокофьев. 2-я соната для ф-п., соч. 14, IV ч.
 № 178. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», соч. 75. «Ромео у Джульетты перед разлукой».
 №№ 179, 180. Д. Шостакович. 7-я симфония, соч. 60, I ч.

§ 14. Органный пункт тонической терции

- № 181. Н. Мясковский. 6-я симфония, соч. 23, II ч.
 № 182. Д. Кабалевский. Концерт для скрипки с оркестром, соч. 48, II ч.
 № 183. Д. Шостакович. Оратория «Песнь о лесах», соч. 81. «Воспоминания о прошлом» (№ 3).

РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ

ГАРМОНИЧЕСКОЕ ВАРИИРОВАНИЕ

§ 15. Гармоническое варьирование диатонических попевок

- № 184. Н. Мясковский. Ф-п. пьесы «Причуды», соч. 25, № 1
 № 185. Н. Мясковский. Ф-п. пьесы «Воспоминания», соч. 29, № 1
 № 186. Н. Мясковский. Ф-п. пьесы «Шесть импровизаций», соч. 74, № 3

§ 16. Гармоническое варьирование глинкавского типа (в цикле вариаций)

- №№ 187—196. Д. Шостакович. 2-я соната для ф-п., соч. 64, III ч.

§ 17. Гармоническое варьирование в сонатной форме (варианты темы побочной партии)

- №№ 197—200. С. Прокофьев. 2-я соната для ф-п., соч. 14, I и IV ч.